

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ SANAT VE MİMARİSİNDE
ANTİK ÇAĞ BİLGİSİ VE MİRASININ YANSIMALARI**

DOKTORA TEZİ

Merve ÖZKILIÇ

**Mimarlık Anabilim Dalı
Mimarlık Tarihi Programı**

MART 2026

**ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ SANAT VE MİMARİSİNDE
ANTİK ÇAĞ BİLGİSİ VE MİRASININ YANSIMALARI**

DOKTORA TEZİ

Merve ÖZKILIÇ

(502182108)

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. N. Turgut SANER

MART 2026

ISTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY ★ GRADUATE SCHOOL

**KNOWLEDGE AND REFLECTIONS OF ANTIQUITY
IN THE ART AND ARCHITECTURE OF THE
EARLY TURKISH REPUBLIC**

**Merve ÖZKILIÇ
(502182108)**

**Department of Architecture
History of Architecture Programme**

Thesis Advisor: Prof. Dr. N. Turgut SANER

MARCH 2026

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 502182108 numaralı Doktora Öğrencisi Merve ÖZKILIÇ, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ SANAT VE MİMARİSİNDE ANTİK ÇAĞ BİLGİSİ VE MİRASININ YANSIMALARI" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı: **Prof. Dr. N. Turgut SANER**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri: **Doç. Dr. Gül CEPHANECİGİL**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. Aygöl AĞIR
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Tarkan OKÇUOĞLU
İstanbul Üniversitesi

Teslim Tarihi : 13 Ocak 2026

Savunma Tarihi : 10 Mart 2026



ÖNSÖZ

Erken Cumhuriyet Dönemi, günümüze olan etkileriyle her daim aklımızda, hayatımızın içinde olan bir konu. Bu dönemde yapılan düzenlemeler, fikri tartışmaların etkisi içerisinde şekillenmiş hayatlar yaşadığımız için güncelliğini koruyor. Bu çalışmayı yaparken, yüksek lisans tezimde olduğu gibi, danışman hocam Prof. Dr. N. Turgut Saner'in yönlendirmeleri ve katkıları için minnettarım. Konuların belirlenmesi ve şekillenmesinde, izlenecek yöntemlerde yol göstericiliği her zaman eşsizdi. Tez izleme komitemdeki Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu ve Doç. Dr. V. Gül Cephaneçigil ise yönlendirmeler, tavsiyeleri ve sordukları sorular ile tezin şekillenmesinde büyük pay sahibidir, kendilerine ne kadar teşekkür etsem azdır.

Tez çalışmam sırasında manevi desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Neslihan Asutay-Effenberger'e, Prof. Dr. Engin Akyürek'e, Prof. Dr. Inge Uytterhoeven'a ve Dr. Ayhan Han'a, Dr. Feyza Akder'e, Sevgi Gerçek'e, Dr. Ivana Jevtic'e, Deniz Önen'e ve Cem Özkılıç'a teşekkür borçluyum. Doktora öğrenciliğimiz sırasında oluşturduğumuz çalışma grubu sayesinde heyecanımı canlı tutan Beril Sulamacı ve Emrah Kahraman'a ayrıca teşekkür etmek isterim. Dr. Gizem Mater'e ise öğrenciliğim boyunca verdiği destek için ayrıca çok teşekkür ediyorum. Son olarak, tez savunmam sırasındaki değerlendirmeleri ve yönlendirmeleri için Prof. Dr. Aygül Ağır ve Prof. Dr. Tarkan Okçuoğlu'na teşekkür etmek isterim.

Mart 2026

Merve Özkılıç
(Arkeolog)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

KISALTMALAR	xi
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xv
ÖZET.....	xxvii
SUMMARY	xxix
1. GİRİŞ	1
1.1. Amaç ve Kapsam	1
1.2. Araştırma Tarihi ve İlgili Literatür.....	4
2. CUMHURİYETİN ANTİK ÇAĞ DEĞERLERİNE YAKLAŞIMI.....	9
2.1. Antik Çağ ile Bağ Kurma Tavsiyeleri.....	9
2.2. Hümanizma Düşünceleri	18
2.2.2. Eğitimin yeniden kurgulanması bağlamında hümanizma	27
2.2.3. Çağdaş sanat bağlamında hümanizma	36
3. TÜRK TARİH TEZİ VE KLASİK ANTİKİTE	39
3.1. Dönemin Genel Tarih Anlayışı	39
3.2. Türk Tarih Tezi	41
3.2.1. <i>Türk Tarihinin Ana Hatları</i> 'na göre klasik antikitenin kökenleri ve Türk unsurunun payı.....	42
3.2.1.1. Anadolu kültürleri	43
3.2.1.2. Ege Havzası kültürleri.....	43
3.2.1.3. Etrüskler	45
3.2.2. Birinci Türk Tarih Kongresi'nde (1932) Klasik Antikitenin Payı.....	46

3.2.3. İkinci Türk Tarih Kongresi ve Tarih Sergisi'nde (1937) Klasik Antikite	48
3.2.3.1. İkinci Türk Tarih Kongresi Bildirilerinde Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans Kùltürleri	49
3.2.3.2. Türk Tarih Sergisinde Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans Eserleri.....	53
4. ANTİK ÇAĞ REFERANSLARININ GÖRSEL SANATLAR VE BAŞKA GÖRSEL ALANLARDAKİ YANSIMALARI.....	67
4.1. Resim.....	70
4.2. Heykel.....	83
4.3. Grafik.....	122
4.3.1. Afiş ve broşürler.....	122
4.3.2. Gazeteler.....	130
4.3.3. Pul ve biletler	154
4.4. Karikatürler.....	157
4.5. Tören Fotoğrafları ve Cumhuriyet Personifikasyonu.....	162
5. SAHNE SANATLARINDA ANTİK ÇAĞ KONULARI VE DEKORLAR.	175
6. MİMARLIKTAKİ ANTİK ÇAĞ BİLGİSİNİN PAYI.....	195
6.1. Mimarlık Eğitimi ve Tartışmaları.....	197
6.2. Yapılar	209
7. DEĞERLENDİRME.....	235
8. SONUÇ	239
KAYNAKLAR.....	243
EKLER.....	263
ÖZGEÇMİŞ.....	271

KISALTMALAR

APIKAM	: İzmir Büyükşehir Belediyesi Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi
BCA	: Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı
DTGM Dijital Arşivi:	Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Refik Ahmet Sevensil Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi Sistemi
Env. No.	: Envanter numarası
GSA	: Güzel Sanatlar Akademisi
İAE	: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
TTK	: Türk Tarih Kurumu
TTT	: Türk Tarih Tezi



ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 3.1: Türk Tarih Kurumu Arşivi fotoğraflarında görülen eserlerin listesi. **64**

Çizelge 3.2: Türk Tarih Kurumu Arşivi fotoğraflarında görülen görsellerin listesi.. **65**





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

- Şekil 3.1:** Tarih sergisi yerleşim planı (Boğaziçi Üniversitesi, Aziz Ogan Arşivi: OGNIST0101303'ten alınarak ilgili bölüm işaretlenmiştir), ortada üstte işaretli kısım Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans sergilemesine ayrılan alanı göstermektedir. Aşağıdaki Şekil 3.2-3.8'de yer alan görsellerde hangi kısmın görüldüğü plan üzerinde işaretlenen sayılarla aktarılmaktadır. **54**
- Şekil 3.2:** Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri bölümüne geçiş (Türk Tarih Kurumu Arşivi). **58**
- Şekil 3.3:** Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri sergilemesinin giriş bölümü (Türk Tarih Kurumu Arşivi). **59**
- Şekil 3.4:** Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri sergilemesi, genel görünüm, sağda altta Lemnos Steli (Türk Tarih Kurumu Arşivi). **59**
- Şekil 3.5:** Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri ("Yunan Sanatı, 5:4 inci Asır, Helenistik Devri" başlıklı vitrin ve çevresindeki eserler, Türk Tarih Kurumu Arşivi). **60**
- Şekil 3.6:** Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri ("Roma ve Bizans" başlıklı vitrin, Türk Tarih Kurumu Arşivi). **61**
- Şekil 3.7:** Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri (Türk Tarih Kurumu Arşivi, Roma Dönemi mezar steli, Altıntaş ya da Kütahya, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 5). **61**
- Şekil 3.8:** Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri (Türk Tarih Kurumu Arşivi, İmparator II. Valentinianus heykeli, 4. yüzyıl sonu, Aphrodisias, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 2264). **62**
- Şekil 4.1:** Sanâyi-i Nefise'de 1927 yılında bir resim atölyesi (Fırat, 2008, s.62). **68**
- Şekil 4.2:** Sanâyi-i Nefise'de 1927 yılında bir heykel atölyesi (Fırat, 2008, s. 63-64). **68**
- Şekil 4.3:** Hüseyin Avni Lifij'in Atölye tablosu (Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Env. No. R-0269). **71**

Şekil 4.4: Ruhi Arel, August Mabedi (Esin Arel Tunagil Koleksiyonu; Çetin, 2004, Kat. No.: 106).....	72
Şekil 4.5: Süreyya Operası'ndaki Naci Kalmukoğlu resimleri (Url-7).....	74
Şekil 4.6: Şişli Palas'taki Naci Kalmukoğlu eseri (Bayar, 2023, s. 405).	75
Şekil 4.7: Şen Yuva Apartmanı'ndaki duvar resmi (Bayar, 2003, s. 379).	75
Şekil 4.8: Arif Bedii Kaptan, Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi, Env. No. 350/763).	76
Şekil 4.9: Nazmi Ziya Güran'ın Paskalya Sabahı tablosu (Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Env. No. 200-0106-NZG).	77
Şekil 4.10: Kömür Sergisi panosu (L'Exposition Internationale De La Houille A Ankara, s. 13).	78
Şekil 4.11: Halil Dikmen Kompozisyon (Dıranas, 1940, s. 131).	79
Şekil 4.12: Cemal Tollu'nun Ankara Opera Binası fuayesindeki duvar resmi (SALT Araştırma, TSOH517018).	80
Şekil 4.13: Cemal Tollu Müzik, Dans, Tiyatro Alegorisi resmi deseni üzerinde çalışırken (Çoker, 1996, s. 127).	81
Şekil 4.15: Halil Dikmen'in Müzisyenler eseri (Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Env. No. R-0301).	82
Şekil 4.16: Gazi büstünün günümüzdeki düzenlemesi (Wikipedia, Samizambak, 2023).....	85
Şekil 4.17: Ziraat Mektebi bahçesindeki Gazi büstü, 1930'lar (İzmir Büyükşehir Belediyesi Ahmet Pirıştina Kent Arşivi ve Müzesi).	85
Şekil 4.18: Ziraat Mektebi bahçesindeki Gazi büstü, 1920'ler veya 1930'lar (anonim fotoğraf).....	86
Şekil 4.19: Sütun üzerinde <i>lebes</i> (Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, Env. No. v-3619-3620, 3626 α-β, Wikimedia Commons, George Koronaios).	86
Şekil 4.20: Pompeii, Kithara Çalan Apollon Evi'ndeki Paris'in Yargısı sahnesi (Reinach, 1922, s. 163, şekil 6).	87
Şekil 4.21: Boscoreale, Agrippa Postumus Evi'nden kırsal sahneli duvar resmi (Napoli Arkeoloji Müzesi, Env. No. 147501).	87
Şekil 4.22: Süreyya Sineması/Operası cephesi (Mark Ahsmann, 2013, Wikimedia Commons).	89

Şekil 4.23: Soldan sağa sırayla, pan flüt çalan putto/eros; kitap okuyan putto/eros; çifte aulos çalan putto/eros; üflemeli çalgı çalan putto/eros (Cem Özkılıç, 2026).	89
Şekil 4.24: Soldan sağa sırayla, Terpsikhore (?), Euterpe (?), Klio veya Kalliope (?) ve Erato veya maenad (?) tasvirleri (Cem Özkılıç, 2026).	90
Şekil 4.25: Soldan sağa sırayla, keman ve arp üzerinde tragedya maskı, korno ve davul (?) üzerinde tragedya maskı, korno üzerinde tragedya maskı ile keman, korno ve pan flüt üzerinde tragedya maskı (Cem Özkılıç, 2026).	90
Şekil 4.26: Alınlığa eşlik eden heykeller (Mark Ahsmann, 2013, Wikimedia Commons).	90
Şekil 4.27: Mousalar Lahdi (Louvre Müzesi, Env. No.: MR 880; N 1035; Ma 475, © 1993 GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski).	91
Şekil 4.28: Nereidler, Eros ve Satyros betimli lahit (Louvre Müzesi, Env. No.: MR 885; N 1285; Ma 342, © 2017 GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Tony Querrec).	92
Şekil 4.29: Dans Eden Kadınlar Betimli Kaide (Louvre Müzesi, Env. No.: MR 964; N 309; Ma 239.1, © 2011 GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski).	92
Şekil 4.30: Hıfzıssıhha binasındaki Hygieia kabartması (<i>Fotoğrafla Türkiye</i> , 1936).	93
Şekil 4.31: <i>Ulus</i> gazetesinin 15. yıl ilavesinde Hıfzıssıhha Hygieia kabartması.....	94
Şekil 4.32: Anıtın maketi. “Kubilây abidesi: Çarşamba günü merasimle açılıyor”, 1934.	95
Şekil 4.33: Şehit Kubilay Anıtı (Özgür Öner, 2006, Wikimedia Commons).	97
Şekil 4.34: Doryphoros’un Roma Dönemi kopyası (Napoli Milli Arkeoloji Müzesi, Env. No. 6011).	98
Şekil 4.35: 18. yüzyıl kazılarında Herculaneum Augusteum’da bulunmuş Claudius Heykeli (Napoli Milli Arkeoloji Müzesi, Env. No. 5593, Wikimedia Commons).	98
Şekil 4.36: Augustus Prima Porta Heykeli, MÖ 20-MS 29 (Vatikan Müzeleri, Env. No. 2290).	99
Şekil 4.37: Hamit Görele Hava Müdafaası heykeli üzerine çalışırken (Anonim fotoğraf).	100

Şekil 4.38: Daedalus oğlu İkarus’a kanat takarken, Anonim İtalyan Okulu, 17. yüzyıl (Louvre Müzesi, Env. No: 14086 recto, © GrandPalaisRmn).	101
Şekil 4.39: Pompeii Dansçı Evi’ndeki İkarus’un Düşüşü konulu duvar resmi, MS 1. yüzyıl (Napoli Arkeoloji Müzesi, Url-14).	101
Şekil 4.40: Nusret Suman’ın Atlet heykeli (“Atatürk ve Atlet Heykelleri”, 1935, s. 285).	102
Şekil 4.41: İzmir Enternasyonal Fuarı’nı süsleyen heykeller (Türk Tarih Kurumu Arşivi, FT/CAA_183_13_31).	103
Şekil 4.42: İzmir Enternasyonal Fuarı, Manisa Pavyonu (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	104
Şekil 4.43: İzmir Enternasyonal Fuarı’nda Yalova Kaplıcaları (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	105
Şekil 4.44: İzmir Enternasyonal Fuarı’nda, Bursa kenti (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	106
Şekil 4.45: İzmir Enternasyonal Fuarı’nda Sümerbank (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	107
Şekil 4.46: Münih Glyptothek’te korunan Eirene ve Plautos heykeli (MatthiasKabel, 2005, Wikimedia Commons).	108
Şekil 4.47: İzmir Vilayeti Pavyonu cephesi (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	109
Şekil 4.48: İzmir Vilayeti Pavyonu sergilemesi (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	109
Şekil 4.49: İzmir Vilayeti Pavyonu sergilemesi (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	110
Şekil 4.50: Ariş Üzüm Birliği pavyonu cephesi (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	111
Şekil 4.51: Defne sabunları sergilemesi (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	112
Şekil 4.52: Paolo Orsi Bölgesel Arkeoloji Müzesi’ndeki Venus Landolina (Davide Mauro, 2014, Wikimedia Commons).	112
Şekil 4.53: İzmir Pamuk Mensucatı T.A.Ş. pavyonu (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	113

Şekil 4.54: İzmir Pamuk Mensucatı T.A.Ş. pavyonunun yan cephesi (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü, Film Mirasım Dijital Arşivi, 1940 İzmir Enternasyonal Fuarı-04, dakika 04:01).	114
Şekil 4.55: Eti Bank pavyonu (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	114
Şekil 4.56: Süreyya Plajı açılış reklamı (<i>Cumhuriyet</i> , 9 Haziran 1946, s. 6).	115
Şekil 4.57: <i>Turquie Moderne</i> 'nin 1951 Ağustos sayısındaki Süreyya Plajı reklamı, sayfa numarasız.	116
Şekil 4.58: Bakireler Anıtı ve Venüs heykelinin 1940'lardan (?) bir fotoğrafı (Url-17).	116
Şekil 4.59: Solda: Vatikan Müzeleri'ndeki Colonna Venüsü adlı eser, Praxiteles'in Knidos Aphroditesi'nin Roma Dönemi kopyası (Env. No. 812, Wikimedia Commons). Sağda: Louvre Müzesi'ndeki Melos Aphroditesi/Milo Venüsü (Env. No. LL 299; N 527; Ma 399; Wikimedia Commons).	117
Şekil 4.60: Solda: Knidos Aphrodite Euploia Tapınağı (Love, 1972, çizim 9). Sağda: <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> eserindeki Venus Physiozoa Tapınağı çizimi.	118
Şekil 4.61: Şişli İnönü Parkı'ndaki İnönü Heykeli (Url-18).	119
Şekil 4.62: Uluslararası İzmir Enternasyonal Fuarı Sümerbank pavyonundaki kadın figürü (İzmir Büyükşehir Belediyesi Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	120
Şekil 4.63: Yaz mevsimi freski (Louvre Müzesi, Env. No.: CC 75; P 17, © 2009 GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski).	120
Şekil 4.64: Zühtü Müridoğlu'nun Harp isimli rölyefi (Özşen, 2023, fotoğraf 10)..	121
Şekil 4.65: Karadeniz Vapuru, seyyar sergi program broşürü (Pera Mezat, Kasım 2021).	123
Şekil 4.66: İstanbul'da Kitaphane-yi Sûdî yayınları tarafından 1927'de basılan Ana Vatan haritası (Library of Congress, 2010593205).	124
Şekil 4.67: İhap Hulusi Görey'in Yalova Kaplıcaları Afişi, tarihsiz (Şenkal, 2016).	125
Şekil 4.68: İstanbul Arkeoloji Müzeleri koleksiyonundaki bir nymphe heykeli (Mendel, 1914, Katalog No. 577, s. 303).	125
Şekil 4.69: Pompeii'den Irmak tanrısı Sanus (?) ile nympheler freski (Louvre Müzesi Env. No.: CC 70; P 2, Carole Raddato, Flickr).	126

Şekil 4.70: İhap Hulusi Görey’in 19 Mayıs Millî Piyango Fevkalâde Çekilişi afişi, tarihsiz (Url-20).....	127
Şekil 4.71: Çitli Hendekli Koşu broşürü, Milli Eğitim Bakanlığı, 1947.....	127
Şekil 4.72: <i>Cumhuriyet Devrinde İstanbul</i> , Spor bölümü kapağı (1949, s. 97).....	128
Şekil 4.73: İhap Hulusi Görey’in Kızılay afişi, tarihsiz (Url-20).	128
Şekil 4.74: İzmir Enternasyonal Fuarı katalog kapağı (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	129
Şekil 4.75: 29 Ekim 1924, <i>Cumhuriyet</i> gazetesindeki çizim (İşlet vd., 2023, s. 388).	130
Şekil 4.76: 1929, 27 Ocak tarihli <i>İkdam</i> gazetesinin ilk sayfası (“Bugünkü ihtifal”).	131
Şekil 4.77: 1929, 23 Temmuz tarihli <i>Cumhuriyet</i> gazetesinin ilk sayfasındaki çizim (“10-23 Temmuz: İstibdat ifritine ilk darbeyi indirdiğimiz gün”).	131
Şekil 4.78: 24 Temmuz 1929, <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ön sayfasındaki çizim (“Lozan Muahedesinin İmzalandığı günün Devri Senevisi”).	132
Şekil 4.79: 6 Teşrinievvel/Ekim 1929 <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ön sayfasındaki çizim (“İstanbulun kurtuluş bayramı”).....	133
Şekil 4.80: <i>Cumhuriyet</i> gazetesi, 1930 yılının ilk gazetesinin ön sayfası (“Yeni senenin ilk günü”).	133
Şekil 4.81: <i>Milliyet</i> gazetesinin 1930 yılındaki ilk baskısının ön sayfası.	134
Şekil 4.82: 11 Ocak 1930, <i>Milliyet</i> gazetesinin ilk sayfası.....	135
Şekil 4.83: 30 Haziran 1930 tarihli <i>Milliyet</i> gazetesi.....	135
Şekil 4.84: 24 Temmuz 1930, <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ön sayfasındaki çizim.	136
Şekil 4.85: 24 Temmuz 1930, <i>Vakit</i> gazetesi ön sayfasındaki çizim.....	137
Şekil 4.86: 6 Teşrinievvel/Ekim 1930, <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ön sayfasındaki görsel.	137
Şekil 4.87: 6 Teşrinievvel/Ekim 1932, <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ön sayfasındaki renklendirilmiş görsel (“Gaziye ve Orduya Minnet”).....	138
Şekil 4.88: 29 Teşrinievvel/Ekim 1930, <i>Cumhuriyet</i> gazetesindeki çizim.....	138
Şekil 4.89: 01 Ocak 1931, <i>Milliyet</i> gazetesi manşeti.....	139
Şekil 4.90: <i>Cumhuriyet</i> gazetesi, 1931 yılı 29 Teşrinievvel/Ekim manşeti.....	140

Şekil 4.91: <i>Cumhuriyet</i> gazetesi 09 Eylül 1932 baskısının ilk sayfasındaki çizim.	140
Şekil 4.92: 29 Ekim 1932 tarihli <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ilk sayfasında yer alan çizim.	141
Şekil 4.93: 23 Nisan 1933, <i>Cumhuriyet</i> gazetesinde 23 Nisan kutlaması.	142
Şekil 4.94: 09 Eylül 1933, <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ön sayfasındaki çizim.....	142
Şekil 4.95: 1 Mayıs 1933, <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ön sayfasındaki çizim (“Dahili istikrazın ilk tertibi parlak bir muvaffakiyetler neticelendi”).	143
Şekil 4.96: 6 Teşrinievvel/Ekim 1933, <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ön sayfasındaki çizim.	144
Şekil 4.97: 27 Ekim 1933, <i>Cumhuriyet</i> gazetesi baş sayfasındaki resim.	144
Şekil 4.98: 9 Eylül 1934, <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ön sayfasındaki çizim.....	145
Şekil 4.99: 18 Ocak 1935, <i>Cumhuriyet</i> gazetesindeki çizim.	146
Şekil 4.100: 14 Temmuz 1935, <i>Zaman</i> gazetesi ön sayfasındaki çizim.....	147
Şekil 4.101: 24 Temmuz 1935, <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ön sayfasındaki çizim.	148
Şekil 4.102: 23 Nisan 1937, <i>Son Posta</i> gazetesi ön sayfasındaki çizim.....	149
Şekil 4.103: 29 Ekim 1938, <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ilk sayfasındaki çizim.	149
Şekil 4.104: 11 Kasım 1938, <i>Son Posta</i> gazetesinin manşeti.	150
Şekil 4.105: 23 Temmuz 1939, <i>Ulus</i> gazetesi ön sayfasında Hatay’ın ana vatana katılması çizimi.	151
Şekil 4.106: 01 Ocak 1941, <i>Cumhuriyet</i> gazetesinin ilk sayfasında yeni yıl kutlaması.	152
Şekil 4.107: 23 Nisan 1947, <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ilk sayfasındaki resim.....	152
Şekil 4.108: Burla Biraderler Frigidaire reklamı (17 Haziran 1949, <i>Akşam</i> gazetesi, s. 8).	153
Şekil 4.109: 29 Ekim 1947, <i>Cumhuriyet</i> gazetesinin ilk sayfasındaki çizim.	153
Şekil 4.110: 1935 yılında İzmir Arsilulusal Fuarı hatıra pulu (Url-22).....	155
Şekil 4.111: 1940, 30 Ağustos çekilişi yarım bileti (Url-23).	155
Şekil 4.112: 1941, 07 Ağustos çekilişi yarım bileti (Url-23).	156
Şekil 4.113: 1942 yılbaşı çekilişi yarım bileti (Url-24).....	156

Şekil 4.114: 1950 yılı Cumhuriyet Bayramı çekilişi, çeyrek bileti (Url-23).	157
Şekil 4.115: 1950 yılı yılbaşı çekilişi, çeyrek bileti (Url-23).	157
Şekil 4.116: “Cumhuriyet yürüyor” karikatürü, <i>Karagöz</i> dergisi, 09 Ocak 1924 (“Cumhuriyet’in İlk Yılı: 29 Ekim 1923 - 29 Ekim 1924” Sergisi, Yapı Kredi Galeri).....	158
Şekil 4.117: “Kurtuluş gününün hatırası” karikatürü (<i>Zümrüdüanka</i> 182, s. 1).....	159
Şekil 4.118: “Bir senelik Cumhuriyet tarihi/Yedi yüz senelik Osmanlı tarihi”, <i>Akbaba</i> dergisi, 30 Ekim 1924.	159
Şekil 4.119: <i>Yeni Kalem</i> dergisi, 6 Ekim 1927, İstanbul’un Kurtuluşu konulu kapak.	160
Şekil 4.120: <i>Akbaba</i> dergisi, 17 Kasım 1938, s. 5.	161
Şekil 4.121: <i>Karikatür</i> , 24 Kasım 1938, Atatürk’ün vefatının Ramazan Bayramı sayısı kapağındaki yansıması (SALT AATPKAR00002).....	162
Şekil 4.122: Lozan Dönüşü İsmet Paşa ve Sulh Perisi, 10 Temmuz 1923 (Türk Tarih Kurumu Arşivi, FT/Üİ 122 6).	163
Şekil 4.123: 24 Temmuz 1941, <i>Cumhuriyet</i> gazetesi ön sayfasındaki fotoğraf.	163
Şekil 4.124: “Lozan Sulh Heyetinin Karşılansması” videosundaki sulh perisi (dakika 00:10).	164
Şekil 4.125: Türkiye Cumhuriyeti’ni temsil eden genç kız, tarihsiz (Suna ve İnan Kırac Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, FKA_010325).	165
Şekil 4.126: 29 Ekim kutlamaları, tarihsiz ve numarasız (Suna ve İnan Kırac Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2015-2016 “Cumhuriyet İstanbul’da” Sergisi).	166
Şekil 4.127: Beypazarı’nda Cumhuriyet Bayramı kutlamaları, 1932 (Beypazarı Suluhan Nasuh Paşa Hanı Cumhuriyet Sergisi 2024).....	167
Şekil 4.128: Beypazarı’nda Cumhuriyet Bayramı kutlamaları, 1933. (Beypazarı Suluhan Nasuh Paşa Hanı Cumhuriyet Sergisi 2024).....	168
Şekil 4.129: Beypazarı’nda Cumhuriyet Bayramı kutlamaları, tarihsiz (Beypazarı Suluhan Nasuh Paşa Hanı Cumhuriyet Sergisi 2024).....	169
Şekil 4.130: 19 Mayıs kutlamaları, İzmir, tarihsiz (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).....	170

Şekil 4.131: 9 Eylül kutlamaları, 1938(?) (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	171
Şekil 4.132: Çocuk Esirgeme Kurumu’nun 23 Nisan kutlamaları, tarihsiz (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	172
Şekil 4.133: 9 Eylül kutlamaları, İzmir, tarihsiz (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	173
Şekil 4.134: 29 Ekim kutlamaları, Bornova Kars Mektebi, 1941 (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).	174
Şekil 5.1: <i>Darülbeydi</i> No. 31, 1932, s. 8-9’de oyun ilanları, sağ alt köşede <i>Kral Ödip</i> tanıtımı.	177
Şekil 5.2: 1941-1942 sezonu <i>Antigone</i> oyununda görevli listesi (DTGM Dijital Arşivi).	178
Şekil 5.3: 1941-1942 sezonu <i>Antigone</i> oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).	179
Şekil 5.4: 24 Haziran 1942, <i>Antigone</i> haberi, “İstanbulda ‘Antigon’ temsili”.	180
Şekil 5.5: 1941-1942 sezonunda oynanan William Shakespeare’in <i>Jül Sezar</i> oyununda görevli listesi (DTGM Dijital Arşivi).	181
Şekil 5.6: 1941-1942 sezonundaki William Shakespeare’in <i>Jül Sezar</i> oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).	182
Şekil 5.7: 1942-1943 sezonunda Sophokles’in <i>Kıral Oidipus</i> oyununda görevli listesi (DTGM Dijital Arşivi).	183
Şekil 5.8: 1942-1943 sezonunda Sophokles’in <i>Kıral Oidipus</i> oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).	183
Şekil 5.9: 1947 yılında İstanbul Harbiye’de açılan Açık hava Tiyatrosu’nda sahnelenen <i>İdipus</i> oyunu tanıtımı (<i>Türk Tiyatrosu</i> 205, s. 8-9).	185
Şekil 5.10: 1947 yılında İstanbul Açık hava Tiyatrosu’nda sahnelenen <i>İdipus</i> oyunundan bir fotoğraf (<i>Türk Tiyatrosu</i> 205, sayfa numarasız).	185
Şekil 5.11: 1949-1950 sezonu Sophokles’in <i>Antigone</i> eserinin temsilinden bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).	186
Şekil 5.12: 1949-1950 sezonu, Jean Anouilh’in <i>Antigone</i> oyunundaki görevli listesi (DTGM Dijital Arşivi).	187
Şekil 5.13: 1949-1950 sezonu, Jean Anouilh’in <i>Antigone</i> ’sinden oyun fotoğrafları (DTGM Dijital Arşivi).	188

Şekil 5.14: 1952-1953 sezonunda Sophokles'in <i>Elektra</i> eserinin temsilinde görevli listesi (DTGM Dijital Arşivi).....	188
Şekil 5.15: 1952-1953 sezonunda Sophokles'in <i>Elektra</i> eserinin temsilinden bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).	189
Şekil 5.16: 1953-1954 sezonu, Selâhattin Batu'nun <i>Güzel Helena</i> oyununda görevli listesi (DTGM Dijital Arşivi).....	190
Şekil 5.17: 1953-1954 sezonu, Selâhattin Batu'nun <i>Güzel Helena</i> oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).	191
Şekil 5.18: 1953-1954 sezonu, Selâhattin Batu'nun <i>Güzel Helena</i> oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).	192
Şekil 5.19: 1953-1954 sezonu, Selâhattin Batu'nun <i>Güzel Helena</i> oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).	192
Şekil 5.20: 1953-1954 sezonu, Selâhattin Batu'nun <i>Güzel Helena</i> oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).	193
Şekil 6.1: Sanâyi-i Nefise'de proje sergisi, Arif Hikmet Koyunoğlu fotoğrafı, tarihsiz (İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, AHK_000282).	199
Şekil 6.2: Sanâyi-i Nefise'de mimarlık bölümü uzmanlık atölyesi (Fırat, 2008, s. 74).	201
Şekil 6.3: <i>Cumhuriyet</i> gazetesinin 28 Şubat 1930 tarihli nüshasındaki “Yeni Mimari” sayfası.....	204
Şekil 6.4: İkinci TBMM binasının ön cephesi, 1920'ler (?), Sebah & Joaillier fotoğrafı (SALT Araştırma).	211
Şekil 6.5: Ziraat Bankası'nın 1929 yılı broşüründe Genel Müdürlük Binası'nın 1929'daki görünümü, Jean Weinberg fotoğrafı (SALT Araştırma).....	212
Şekil 6.6: Türk Ocakları Merkez Binası, 1929, Jean Weinberg fotoğrafı (SALT Araştırma).....	213
Şekil 6.7: Ernst Egli, Musiki Muallim Mektebi, 1928 (?) (SALT Araştırma).	215
Şekil 6.8: Ernst Egli, Ziraat Enstitüsü, 1937 (<i>Fotoğrafla Türkiye</i>).	216
Şekil 6.9: Clemens Holzmeister, Millî Müdafaa Vekâleti, 1937 (<i>Fotoğrafla Türkiye</i>).	218
Şekil 6.10: Clemens Holzmeister, Millî Müdafaa Vekâleti avlusu (“Ankara Construit”, 1935, s. 24).	218

Şekil 6.11: Clemens Holzmeister, Cumhurbaşkanlığı Köşkü, 1937 (<i>Fotoğrafla Türkiye</i>).	219
Şekil 6.12: Clemens Holzmeister, Emlâk ve Eytam Bankası, 1946 (SALT Araştırma).	219
Şekil 6.13: Emniyet Abidesi/Güvenpark Anıtı'nın 1930'lardaki görünümü (SALT Araştırma).	220
Şekil 6.14: Emniyet Abidesi/Güvenpark Anıtı'nın ön cephesi 1937 (<i>Fotoğrafla Türkiye</i>).	222
Şekil 6.15: Emniyet Abidesi/Güvenpark Anıtı'nın arka cephesi, 1937 (<i>Fotoğrafla Türkiye</i>).	222
Şekil 6.16: Ankara Garı'nın 1945 yılındaki görünüşü (Url-26).	224
Şekil 6.17: Seyfi Arkan, Makbule Atadan Evi, 1936 (Arkan, 1936a, s. 179).	225
Şekil 6.18: Seyfi Arkan, Makbule Atadan Evi, 1936, (Arkan, 1936a, s. 180 ve 183).	225
Şekil 6. 19: Sinema Projesi (Arkan, 1936b, s. 41).	226
Şekil 6.20: Bergama İlim Evi, 1938 (TTK Arşivi, FT/TTK 311 8).	226
Şekil 6.21: Bergama İlim Evi, 1938 (TTK Arşivi, FT/TTK 311 8).	227
Şekil 6.22: Ankara Opera Binası, 1950'ler (?) (SALT Araştırma).	228
Şekil 6.23: Ankara Opera Binası, saçak ve kolonad detayı (2025, Merve Özkılıç, yapının önündeki ağaçlar dijital olarak temizlenmiştir).	228
Şekil 6.24: Emin Onat ve Orhan Arda'nın yarışma sonucu birinci seçilen projesi, cephe görünümü (Sayar, 1943, s. 5).	229
Şekil 6.25: Emin Onat ve Orhan Arda'nın yarışma sonucu birinci seçilen projesi, plan (Sayar, 1943, s. 5).	230
Şekil 6.26: Uygulanan Anıtkabir projesinin kuş bakışı görünümü (Onat ve Arda, 1955, s. 61).	230
Şekil 6.27: Uygulanan Anıtkabir projesinin mozole yapısı (Onat ve Arda, 1955, s. 52).	231
Şekil 6.28: Uygulanan Anıtkabir projesinin vaziyet planı (Onat ve Arda, 1955, s. 52).	232



ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ SANAT VE MİMARİSİNDE

ANTİK ÇAĞ BİLGİSİ VE MİRASININ YANSIMALARI

ÖZET

Erken Cumhuriyet Dönemi, yeni kurulan devletin hızla hayata geçirilen devrimlerine tanıklık etmiştir. Hayatın her alanını etkileyen çağdaşlaşmaya yönelik adımlar vatandaşların yaşamını yeniden düzenlemiştir. Kimi zaman Batılılaşma ile iç içe geçen çağdaşlaşma süreçleri, güzel sanatlar alanında da kendisini göstermiştir.

Osmanlı Dönemi'nde kurulan ve mimarlık ile resim gibi sanat dallarında eğitim veren yüksek öğretim kurumları, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi (1883) ile Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayûn (1773/1775) ve Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn'un (1795) eğitim programları hâlihazırda Batı etkilidir. Ancak, kuruldukları dönemden Cumhuriyet Dönemi'ne dek çok az değişiklik göstermiştir. İstanbul'un işgalden kurtulması ve Cumhuriyet'in ilanı ardından söz konusu kurumların programları yeniden düzenlenmeye başlamıştır. Bu düzenlemeler kimi zaman Avrupa'dan davet edilen profesörler vasıtasıyla gerçekleştirilmiş, dolayısıyla çağdaş Batı programlarıyla daha yakın benzerlikler göstermeye başlamıştır.

Antik Çağ, özellikle klasik antikite ise Batı'nın kabaca 14. ila 17. yüzyıllar arasında yaşadığı Rönesans Dönemi'nden itibaren bir tür ideal oluşturmuştur. Antik Yunan ve Roma kaynaklarının yeniden keşfi ve yorumlanmasının güzel sanatlardaki etkisi, Batı sanatının estetik algılarının şekillenmesini sağlamıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde klasik antikite eserlerine öykünme büyük ölçüde son bulmuş, çeşitli sanat akımları ile farklı tartışmalar yaratılmışsa da, klasik antik çağın sanat ve estetik anlayışı güzel sanatlar eğitiminin ayrılmaz unsurları hale gelmiştir.

Türkiye özelinde ise, güzel sanatlar Doğu kaynaklarından beslenen, Türk-İslam sanatları olarak adlandırdığımız köklü bir geleneğe sahiptir. Bin yılı aşkın bir süreçte kendisini çağın ihtiyaçlarına göre yenileyen bu sanatlar Batı'nın estetik algılarından farklı usullerle geliştirilmiştir. Sanat üzerinde belirleyici unsurlardan İslam dini insan figürlerinin gerçekçi betimlerini yasakladığından, resim ve heykel sanatları ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönem Batılılaşma çabaları sayesinde icra edilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla, özellikle resim, heykel, grafik sanatları birçok yönüyle Batı tarafından şekillendirilmiş ölçüt ve kabullerle öğretilir. Aynı dönemde, Geleneksel Türk sahne sanatlarına ek olarak Batılı sahne sanatları, tiyatro ve opera da Türkiye'ye giriş yapmıştır.

Cumhuriyetin ilk on yıllarında, “Batıyı yakalamak” ve “Batıyı geçmek” ülküleri doğrultusunda klasik antikitenin çağdaş Batı düşüncesindeki etkisi birçok aydının zihnini kurcalamıştır. Düşünsel, eğitsel ve sanatsal düzlemlerde bu bilgilerden nasıl faydalanılabileceği çoğu kez yazılı olarak tartışmaya açılmıştır.

Mimarlık eğitimi yeniden düzenlenirken, cumhuriyetin ilk on yılında Birinci Ulusal Mimarlık'ın etkisini sürdürmesi eleştirilere konu olmuş, çağdaş Batı'yı yakalama sürecini hızlandırmak amacıyla Batılı mimarlar ülkeye davet edilmiştir. Özellikle başkentteki kamu yapıları üzerinde söz sahibi olan bu mimarların bir bölümü eğitimi de yeniden düzenlemekle görevlendirilmiştir. Modernist akımın temsilcileri bu mimarların eserlerinde klasik antikitenin mimarlık eğitiminde sahip olduğu önemli payı yansıtan unsurlar bulunur. Benzer biçimde, çağdaş Batılı sistemde düzenlenmiş kurumlarda eğitim alan Türk mimarlar da klasik kökenli kavram ve unsurları repertuvarlarına almıştır.

Tez çalışmasında, klasik antikiteye dair fikirlerin Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sindeki güzel sanatlardaki yansımaları resim, heykel, grafik, karikatür, tiyatro ve mimarlık üzerinden ele alınmaktadır.



KNOWLEDGE AND REFLECTIONS OF ANTIQUITY IN THE ART AND ARCHITECTURE OF THE EARLY TURKISH REPUBLIC

SUMMARY

The Early Republican Period witnessed a rapid implementation of the revolutions of the newly established state. Steps taken towards modernization affected all areas of daily life in the country, and thus, inevitably, have reorganized the lives of citizens. Modernization processes, which are sometimes intertwined with Westernization, have also manifested themselves in the fields of fine arts and architecture.

The educational programs of the higher education institutions established in the Late Ottoman Period, such as Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi (1883), Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayûn (1773/1775) and Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn (1795), were already formed under the influence of the West. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi was the academy of fine arts, initially composed of four branches: painting, sculpture, architecture and engraving. The mühendishânes were established to modernize the military and the engineering practices, however, provided lessons in the fields of art such as architecture and painting. Their programs changed very little from the period of their establishment to the Republican Period. After the liberation of Istanbul from the occupation and the proclamation of the Republic, the programs of these institutions were subjected to reformations. These reforms were made in compliance with the country's modernization process and sometimes carried out through professors invited from Europe and therefore began to show closer similarities with contemporary Western programs.

Antiquity, especially classical antiquity, has formed a kind of ideal since the Renaissance Period in West roughly between the 14th and 17th centuries. The impact of the rediscovery and interpretation of ancient Greek and Roman sources on fine art has shaped aesthetic perceptions of Western art. By the 20th century, the emulation of classical antiquity works of art had largely ended, and although different discussions were created with various art movements, the understanding of art and aesthetics of classical antiquity became integral elements of fine arts education.

In the case of Turkish Republic, the fine arts have a deep-rooted tradition that we call Turkish-Islamic arts, which is fed more by the Eastern sources. These arts, which have renewed themselves according to the needs of the age, through a period spanning more than a thousand years, have been developed with different methods from the aesthetic perceptions of the West. Since the religion of Islam, one of the determining elements on art, prohibits realistic depictions of human figures, the arts of painting and sculpture began to be practiced only via the Westernization efforts of the Late Ottoman Empire. Therefore, especially the arts of painting, sculpture and graphics were taught with criteria and assumptions shaped by the West in many aspects. During the same period, in addition to traditional Turkish performing arts, Western performing arts, theater and opera also entered Turkey.

In the first decades of the Republic, the influence of classical antiquity on contemporary Western thought in line with the ideals of "catching up with the West" and "surpassing

the West” has puzzled the minds of many intellectuals. How this information can be used in intellectual, educational and artistic mediums has often been discussed in writing. One of the influential ways suggested was the integration of humanistic philosophy into both arts and education. As the stress of the Second World War increased, more Turkish intellectuals sought the solution to horrors of war in humanism. Most of the time, the thoughts of humanism were intertwined with the advises of possessing the knowledge of works of ancient antiquity.

One of the important elements of integration of classical antiquity to the Turkish culture was through the Turkish History Thesis. Thesis regarded all civilizations of Anatolia of Turkish origin, including a portion of ancient Greek societies. According to this, Turkish people have settled into Anatolia during a prehistoric age, shaping Bronze Age cultures of the Eastern Mediterranean which in turn, impacted the ancient Greek and Roman cultures that are deemed beacons of human civilizations. The esteemed place classical antiquity held in the Western mind was challenged through the Turkish History Thesis, which deemed the roles of Turks overlooked and sought to reclaim the praise for their contributions via new scientific studies conducted by the Turkish Historical Society. Therefore, several intellectuals and artists of the Early Republican Period had viewed classical antiquity with a sense of belonging, not alien elements to Turkish identity.

The integration of classical antiquity, especially the ancient Greek cultural elements into modern Turkish art can be best seen in the play *Güzel Helena* (Beautiful Helen) written by Selâhattin Batu in 1944, staged in 1953-1954 by the Turkish State Theatres. A more significant manifestation of the Turkish History Thesis is in the *Anıtkabir*, mausoleum of Mustafa Kemal Atatürk, the founding president of the Turkish Republic. These two works of art have been conceptualized with specific intentions of employing classical antiquity openly discussed by their creators.

Nevertheless, the visual impact of direct referrals to classical antiquity based on a deliberate contemplation of the thesis seems limited. Many of the works of art seen in the Early Republican Period appear to be shaped via Western criteria of aesthetics. As the education of fine arts became more Western-oriented, the iconographical features in European art rooted in classical antiquity became more apparent. Specifically, the more “recently introduced” arts such as painting and sculpture demonstrate internalized use of these concepts. The graphics and caricatures, other branches of these more recent arts seem to follow the same iconography which may have been a natural continuation of their use since the Late Ottoman Period during which they were introduced to Turkey.

An interesting aspect of the classically inspired works of art in Early Turkish Republic, is that many of them were present in the public mediums. The graphic language of Turkish Republic personified as a young woman, draped in clothes resembling classical antiquity often decorated the first pages of the newspapers on the anniversaries of important dates for the state. These personifications persisted through almost three decades, sometimes inspiring the clothes of the people during the celebrations of national days. Said reflections of personifications are present in the photographs held in different archives.

The architecture, on the other hand, has a different outline. While the new state sought faster Westernization, modernist, minimalist designs were sought. The continuation of the influence of the First National Architecture in the first decade of the republic became a subject of criticism. In order to facilitate Westernization of architecture, several Western architects were invited to the country by the state. Simultaneously, architectural education was reformed. Nevertheless, the structures built by Western architects, who were also representatives of the new, modernist movement, contain some elements that reflect

concepts of classical architecture. As classical antiquity held a significant position in architectural education, the elements of classical origin were embedded into the architects' repertoire.

In the dissertation, the reflections of the ideas of classical antiquity in fine arts in Early Republican Period Turkey are discussed through painting, sculpture, graphics, caricature, theater and architecture.

The hypothesis of the dissertation, that the ideals and forms of antiquity manifested themselves in the arts and architecture produced during the Early Turkish Republic Period seems to be confirmed through the works studied. While some of these manifestations are results of the Westernized education -which already began in Late Ottoman Period-, a certain part seems to have been influenced by the Turkish History Thesis and sense of ownership evoked by its comprehensive attitude towards Anatolian cultures.



1. GİRİŞ

1.1. Amaç ve Kapsam

Osmanlı İmparatorluğu’nun kabaca son yüz elli yılında başlayıp, Erken Cumhuriyet Dönemi ile hız kazanan farklı vurgulardaki “çağdaşlaşma” ve “Batılılaşma” çabaları, aydınları, Batı dünyasının çağdaşlaşma sürecini köken ve aşamalarıyla takip etmeye de sevk etmiştir. Fikirlerin geriye dönük takibi, Osmanlı entelektüellerini Rönesans’ın kökeni olarak görülen klasik antik çağa, özellikle de hümanizme kaynak teşkil eden klasik Yunan düşüncesine yönlendirmiştir. Klasik antik çağ bilginlerinin ele aldıkları sorunlar, onları yetiştiren ortamdan ve fiziksel çevrelerinden ayrı değerlendirilemeyeceğinden, antik çağın sanat anlayışı ve felsefenin önde gelen karakterleri idealleştirilmiş, önce taklit, ardından özgün yorumlamalar yoluyla ilerleme kaydedildiği görülmüştür. Rönesans’ın izlediği bu yolun başarıya ulaştığı ve Avrupa’nın sanat, bilim ve teknolojide hızla ilerlediğini göz önünde bulunduran kimi Osmanlı entelektüel çevreleri de benzer yollardan geçerek çağdaşlaşmanın mümkün olduğuna inanmıştır. Yazar ve siyasetçi Abdullah Cevdet’in *İctihat (İdjtihad)* dergisi ve kütüphanesi, eğitimci ve devlet adamı Münif Mehmed Paşa’nın aydınlanma dönemi metinlerinin çevirilerini içeren *Muhâverât-ı Hikemiyye* isimli kitabı (İstanbul, 1859) ve Osmanlı aydınları tarafından 1861’de kurulan Cem’iyyet-i İlmiyye-i Osmâniyye’nin yayınladığı *Mecmûa-i Fünûn* dergisinin içerdiği makaleler söz konusu kültür birikimini Osmanlı okuryazarlarına tanıtmak konusunda atılmış önemli adımlar arasındadır (Berkes, 2003; Ülken, 2025).

Cumhuriyet devrimleriyle hızlanan, Batı’yı hem düşünsel hem de nesnel biçimde yakalama arzusu, Batı’nın medeniyetin kökeni saydığı klasik antikite eser ve kavramlarını hayatın pek çok alanında hissedilir hale getirmiştir. Batı modeli eğitime geçilmesiyle, mimarlık ve güzel sanatlara temel oluşturduğu düşünülen klasik antikite eserleri, konularını meydana getiren antik çağ kavramları ve kişileriyle beraber müfredata girmiştir. Özellikle Hasan Âli Yücel’in eğitim bakanlığı (1938-1946) sırasında yayınlanan çeviri eserler, sahnelenen tiyatro oyunları, geçici ve kalıcı

mimari, resim ile heykel sanatındaki yansımaların yanı sıra, dönemin süreli yayınlarının içeriği bu çabalara ve ardında yatan fikir süreçlerine, tartışmaları da içerecek biçimde tanıklık etmektedir. Örneğin, Ankara Halkevi'nin yayınladığı *Ülkü* dergisinin, Temmuz 1934'teki 17. sayısında yer alan Kazım Nami [Duru] Bey'in "Humanisma" başlıklı makalesi (s. 332-336), Türk dili ve edebiyatının ilerlemesi için Yunanca ve Latince eserlerle antikiteyi kaynak gösterirken, bu konudaki kimi eleştirileri de yanıtlar. Maarif Vekaleti tarafından yayınlanan *Güzel Sanatlar* dergisi, Türk sanatının farklı evrelerini ele alan resimli makalelerin yanı sıra çağdaş resim ve heykel çalışmalarını değerlendirir, derginin 1940 tarihli 2. sayısında yayınlanan Ahmet Muhip Dıranas'ın "Resimde Ümanizma: Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle" başlıklı yazısı (s. 131-156) çağdaş Türk resminin insanı merkeze alan yaklaşımını yorumlamaktadır. Turhan Doyran'ın 1946'da *Arkitekt* dergisinin 175-176. sayısında yayınladığı "Eski Yunan Tiyatrosu ve Modern Tiyatro" başlıklı yazısı (s. 187-189), Türkiye'de sahnelenmeye başlayan antik oyunlara paralel biçimde antik tiyatro mimarisinin göz önünde bulundurulması gerektiğini vurgulamaktadır.

Antik çağ bilgisi farklı sanat alanlarında farklı biçimlerde temsil edilmiş ve yorumlanmış, sürece ve içeriğe ait veriler henüz bir araya getirilerek bunların bütüncül ele alışla değerlendirmesi yapılmamıştır. Konu, kuşkusuz sanatın da ötesinde, antikiteye Batı dünyasının atfettiği değerleri Türkiye'nin benimsemesi ve bunun görünürlük kazanmasıdır.

Tez çalışmasında çok uluslu büyük bir imparatorluğun uzun yıllar süren politika belirlemeleri ve savaşlarla dağılmasının ardından kurulan yeni ulus devleti Türkiye Cumhuriyeti'nin kendini tanımlama dönemi ele alınmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarında, bir yandan, çağdaşlaşma sürecinin vazgeçilmez bir parçası olarak görülen klasik antikitenin anlaşılması ve özümsemesi hedeflenmekte, diğer yandan Türkiye Cumhuriyeti anavatanı üzerinde Türklerin mevcudiyeti yok sayılarak, toprakların tarihi bağlar gerekçesiyle Yunanlara verilmek istenmesinin yol açtığı yıkımların izleri onarılmaya çalışılmaktadır. Bu duygu ve fikir ikiliklerinin, çıkmazlarının çatışması içerisinde geçen ulusal kültür devrimine yönelik araştırmalar büyük ölçüde yazılı kaynaklara ve köken arayışlarına odaklanmaktadır. Bu tez çalışması ile antik çağ bilgisi ve mirasının Türkiye Cumhuriyeti'nin erken dönem düşüncesi, mimarlığı ve sanatı üzerindeki etkisi (payı) açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Klasik antikite, Batı temelli çağdaş mimarlık ve güzel sanatlar eğitiminin ayrılmaz bir parçası olarak görüldüğünden, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde bu alanlarda verilen kurumsal eğitimde eski Yunan ve Roma kültürlerinin kavram ve eserleri yoluyla antik çağ bilgisinin kullanıldığı bilinmektedir. Tezin en önemli amacı, biçimsel benzerlik (alıntı) söz konusu olmadığında dahi, eserlerin kavramsal altyapısındaki antikite bilgi ve eğilimini açığa çıkarmaya çalışmaktır.

Batılı düşünce, klasik antikite eserlerini bireyi öne çıkaran, demokrasi gibi kavramları üreten birleştirici bir unsur olarak kabul eder. Farklı din ve geleneklere sahip toplumları insani değerlerde birleştirerek, insanı merkeze alan ve “ölçüt” kabul eden, çağdaş yaşamı pozitif bilim ve rasyonel düşünceyle şekillendiren fikirler ve ilkeler bütünüünün temelleri antik Yunan ve Roma uygarlıklarıyla ilişkilendirilir. Böylelikle, insan bedeni ve düşüncesini vurgulayan antik Yunan ve Roma'nın güzel sanatlar eserleri, estetik anlayışın hem öncü hem de ideal formlarını içerdiği kabul edilerek “klasik” sıfatını edinir ve antik çağ bilgisi çağdaşlaşmanın temel, ayrılmaz bir parçası haline gelir.

Antik çağ bilgisinin yorumlanma ve işlenme biçimlerini özellikle düşünsel tartışmalarda, ayrıca mimaride (kamu yapıları, konutlar gibi kalıcı yapıların yanı sıra, tiyatro dekorları, fuar ve sergi pavyonları vb. geçici yapılar dahil olmak üzere), heykel, resim, grafik ve karikatür gibi görsel sanat eserlerinde, sahne sanatlarında, edebi eserlerde, süreli yayınlar ve efemeralarda da izlemek mümkündür. Tez çalışması, tüm bu verileri kendi özgün kronolojik ve toplumsal kapsamı içerisinde ele alarak değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Tez kapsamında, böyle bir konunun fazlasıyla tanımlı bir kronolojik çerçeve içine alınması kolay bir seçim olmamıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi'ni, kuşkusuz cumhuriyetin ilan edildiği 1923 yılı ile başlatmak yerinde bir karardır; buna, tez metinleri içinde, antik çağ ilgisi bağlamında Osmanlı arka planı yer yer eklenmiştir. Tez konusunun kronolojik üst sınırını ise Demokrat Parti'nin iktidara geldiği 1950 yılı olarak belirlemek bir ölçüde gerçekçi olacaktır. Antikitenin ilgi uyandırması, düşünce ve sanat alanında, ayrıca turizmde, günümüze kadar izlenebilir. Türkiye bu geniş mirasla istense de istenmese de bağ içindedir. Ancak “Türk-İslam sentezi” söyleminin 1980'lerle giderek somutluk kazanması ve devlet politikasında muhafazakarlık

tonunun artışı, bu yolun başını işaret eden 1950'yi simgesel de olsa bir üst sınır olarak almayı beraberinde getirmiştir. Kamusal alanda heykel sanatının 2010'lu yıllarla yerleşen algısı, Batı'ya dönüklüğün ve bununla ilişkili antik esprinin biçimsel yansımalarının toplumsal-görsel hafızadan iyice uzaklaştığını kanıtlar. Örneğin Ankara Tandoğan Meydanı'ndan nymphe ve çıplak putto figürleri taşıyan ünlü havuzlu heykelin kaldırılması, bir kadın ve bir erkek figürünün yaklaşma içinde gösterildiği heykelin (Kemer-Antalya) kaldırılması, Ankara Sıhhiye'deki Eti Anıtı etrafında gelişen tartışmalar ve başka pek çok örneği (sanat sergilerindeki bazı figürlerin muhafazakar perspektifle yargılanması vb.) hatırlamak, cumhuriyetin ilk on yıllarındaki kısmen antikiteyle örülü sanat anlayışının özelliklerini daha da belirgin kılar. Diğer taraftan, Türkiye'de 1940'lardan 1970'lere dek etkili olan Mavi Anadoluculuk, ya da Mavi Anadolu Hümanizmi olarak anılan düşünce ve sanat akımı kendine yer ve kabul bulmuştur. Antikite ile bir ölçüde "romantik" denebilecek bir ilişkinin kurulduğu bu entelektüel hareket başlı başına bir konudur ve rasyonel bir çerçeve içine oturtulacak yeni bir kültürel kimliğin tartışıldığı bir dönemi ele alan bu çalışmanın kapsamına dahil edilmemiştir. Bu tez ile Mavi Anadoluculuk Hareketi'ni işleyen örneğin, Ferhan Akgün-Ünsal'ın "Türk Hümanizmi Bağlamında Mavi Anadoluculuk Hareketi" başlıklı doktora tezi gibi çalışmalar mutlaka birbirini tamamlayacaktır.

Çalışmada Erken Cumhuriyet Dönemi'nde üretilmiş sanat ve mimarlık eserleri ile ilgili metinler de incelenmiştir. Sosyal alanda ve her sanat dalında yeni anlayış ve üslupların oturtulma sürecinde klasik antikite mirası ile antik çağa dair bilgilerin ele alınıp biçimleri ana konuyu oluşturmaktadır. Öncelikle dönemin yayınları taranarak kamuoyuna açık biçimde yaşanan tartışmalar ve klasik antikite mirası yorumları içeren sanat eserleri derlenmiştir. Literatürde yaygın olan görsel derlemeleri ve envanter çalışmalarından farklı biçimde, mümkün olduğunda mimar ve sanatçıların kavramsal yaklaşımlarına yönelik birincil veriler de (hatırat, yazışma, gazete ve dergi gibi mecralarda yayınladıkları metinler vb.) bir araya getirilerek değerlendirilmiştir.

1.2. Araştırma Tarihi ve İlgili Literatür

Cumhuriyetin ilk yıllarında klasik antikite mirasının birçok boyutta nasıl değerlendirildiğine yönelik bir çalışma henüz yapılmamıştır. Erken Cumhuriyet

Dönemi'nin arkeoloji, kültür mirası yönetimi, dil devrimi ve edebiyat ile felsefe ilişkisi, "hümanizma" tartışmaları, mimarlık eğitimi ve mimarisi, güzel sanatlar eğitimi ve sanat eserleri üzerine farklı araştırmalar yapılmış, ancak çoğu zaman belirli bir mecrada takip edilebilen konular özelinde kalınmış, farklı sanat dallarının birbirleriyle ilişkisi üzerinde durulmamıştır. Klasik antikite mirasını en yoğun biçimde kapsayan konu Türkiye Cumhuriyeti'nin hümanizma tartışmalarıdır, daha ziyade felsefe, edebiyat ve çeviriler açısından ele alınmıştır.

Suat Sinanoğlu'nun *Türk Hümanizmi* kitabı (ilk basımı 1980), Türkiye'de hümanizmanın kendine has süreçlerini değerlendirmektedir; insan zekasının dini, siyasi, toplumsal düzenler dışına çıkarak, insanı merkeze alan bir anlayışla çözüm arama süreçlerinin Türkiye'nin çağdaşlaşma düşüncesi içerisindeki yerini araştırır. Sinanoğlu bu arayışlara yönelik değerlendirmesinde eğitimin çağdaştırılma süreçleri ile filoloji anlayışlarına özel bir yer verir.

Kıymet Giray'ın 1988'de Ankara Üniversitesi, Sanat Tarihi bilim dalında Prof. Dr. Rüçhan Arık danışmanlığında tamamladığı "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" başlıklı doktora tezi, cumhuriyetin ilk sanatçılar birliğini kuruluşunun ardındaki fikirselle ve yasal süreçleriyle ele alır. Giray, birlik üyesi sanatçıların Türkiye'de sanatın gelişmesine yönelik düşüncelerini aktarır ve eserlerinin bir kataloğunu sunar.

İlber Ortaylı'nın 1996'da *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*'nde yayınladığı "Türkiye'de Klasik Çağın Algılanması" makalesi (s. 371-380), Osmanlı'da aydınların Rönesans ve klasik Yunan ve Roma edebiyatına ilgisini kısaca değerlendirirken, hümanizmin sınırlı etkisini ortaya koymaktadır.

Şenol Demir tarafından, Gazi Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı bilim dalında Doç. Dr. Alemdar Yalçın danışmanlığında 1997'de tamamlanan "Türk Edebiyatında Nev-Yunânîlik Akımının Kaynakları (1912-1950)" başlıklı yüksek lisans tezi, Türk edebiyatının önde gelen isimleri Yahya Kemal Beyatlı ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından geliştirilen klasik Yunan edebiyatının Türk edebiyatına kaynak oluşturabileceği düşüncesi savından hareketle bir "Akdeniz Havzası" veya "Anadolu edebiyatı" oluşturulabileceğine inanan edebiyatçıları ve eserlerini incelemektedir.

Güneş Altınbaş-Serezli'nin 2006'da ODTÜ Sosyoloji bölümünde Prof. Dr. Hasan Ünal Nalbantoğlu danışmanlığında tamamladığı “Turkish Humanism Project in the Early Republican Period” başlıklı yüksek lisans tezi daha ziyade süreli yayınlar, tercüme bürosu faaliyetleri, hümanizma düşüncesinin eğitime etkisi ve köy enstitülerine değinmekte, konuyu sosyoloji bağlamında değerlendirmektedir.

Kadir Şeker tarafından 2006 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Tarih bilim dalında Prof. Dr. Bayram Kodaman danışmanlığında tamamlanan “İnönü Dönemi Kültür Hayatı (1938-1950)” başlıklı doktora tezi, hümanizma algısı ve kültür hayatına dönemin basın-yayın faaliyetleri yoluyla etkisini inceler, dönemin sinema ve sahne sanatlarının içeriklerine dair kısa bir döküm ve değerlendirme sunar.

Burcu Korucu tarafından 2007 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler ana bilim dalında, Yrd. Doç. Dr. Ergun Aydınoğlu danışmanlığında tamamlanan “Türk Hümanizmi'nin Çeviri Boyutu: Tercüme Bürosu ve Tercüme Dergisi (1940-1946)” başlıklı yüksek lisans tezi, hümanizma algısının şekillendirdiği kültür politikalarının bir göstergesi olarak tercüme faaliyetlerini incelemektedir. Hasan Ali Yücel'in bakanlığı dönemini ele alan çalışma, Tercüme Bürosu ve Tercüme Dergisi etkinliklerini tarihsel bağlamı içerisinde değerlendirir.

Meltem Baslo'nun 2008'de İTÜ, Bina Bilgisi bölümünde, Prof. Dr. Ferhan Yürekli danışmanlığında tamamladığı “Türk Devrimi ve Devrim Mimarlığı: Evrensellik Temelinde Bir Araştırma” başlıklı doktora tezi, aydınlanma ve evrensellik kavramlarını açıkladıktan sonra, Türk devrimi ve erken cumhuriyet mimarlığını evrensel ölçütlerle ele alır.

Burcu Yasemin Şeyben tarafından 2009'da İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bilim dalında, Prof. Dr. Dikmen Gürün danışmanlığında tamamlanan “Türkiye’de Sahnelenen Antik Yunan Oyunları ve Kültür Politikalarındaki Yeri” başlıklı doktora tezi, tek parti yönetimi döneminde Türkçeye çevrilerek yayınlanan oyunlar ile sahnelenen oyunların bir dökümünü yapmakta ve oyunları dramaturjik yönleri doğrultusunda kültür politikaları çerçevesinde değerlendirmektedir.

Konuyla ilgili en önemli çalışmalardan biri, Işıl akan-Hacııbrahimoglu'nun 2012'de yayınlanan *Cumhuriyet ve Hımanizma Algısı* kitabıdır. Cumhuriyetin ağdaşlaşma s　recinde klasik antikçağ d　ř　ncesine atfedilen 　nemi, d　nem aydınlarının g　r　şleri ve yaşanan tartışmalar 　zerinden aktarır. Tartışmalar, T　rk devriminin h　manizma ile ilişkisini yalnızca felsefi d　zlemde değil, ağdaş g　rsel sanatlar ve edebiyatın ilerleyişiyle, yeni sanatın inşa edilme yollarındaki muhtemel işleviyle beraber ele almaktadır. Erken Cumhuriyet D　nemi s　reli yayınları ve terc　me eserlere 　zel bir yer ayıran akan-Hacııbrahimoglu, entelekt　el çevrelerde yaşanan teredd　tlere de değinmektedir. Işıl akan-Hacııbrahimoglu'nun -akan soyadı ile- 2004'te yayınlandığı *Konuşunuz Konuşturunuz: Tek Parti D　neminde Propagandanın Etkin Silahı: S　z* isimli kitabı ise cumhuriyet devrimlerinin s　zl　 anlatımlarını aktarmaktadır.



2. CUMHURİYETİN ANTİK ÇAĞ DEĞERLERİNE YAKLAŞIMI

Cumhuriyetin kuruluş döneminde çağdaş Batı ile aradaki nesnel ve düşünsel farkın kapatılması başlıca meseleler arasındadır. Türkiye Cumhuriyeti’ni “çağdaş medeniyetler” arasına sokmaya yönelik hızla hayata geçirilen devrimlerin daha iyi anlaşılması ve içselleştirilmesi amacıyla Halkevleri açılmış, okullar ve müfredat yenilenmiş, radyo ve yazılı basından, sergilerden, sahne sanatlarından, konuşmalar ve konferanslar yoluyla sözlü propagandadan (Çakan, 2004) vs. yararlanılmıştır. Tüm bu faaliyetlere eşlik eden en önemli planlamalardan biri, devrimlerin halk tabanına yayılması ve kalıcı olması, bir diğeri ise Türk halkının her anlamda çağdaş Batı’yla yarışacak bir seviyeye taşınmasıdır.

2.1. Antik Çağ ile Bağ Kurma Tavsiyeleri

Avrupa’nın çağdaşlaşmaya serbest düşünce ve insanı merkeze alan anlayışla ulaştığı fikri, benzer bir sürecin Türkiye’de de yaşanması gerektiğine dair görüşleri ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde bir yandan Türk kimliğinin tanımlanmasına, bir yandan da Batı’nın gelişmesinde önemli rol oynayan, aklın kurallarına göre biçimlendirilmiş yeni bir düşünce sistemi yaşamın her aşamasına yerleştirilmeye çalışılmıştır. Avrupa’da Rönesans ve onu izleyen gelişmelerin; antik çağa dönüşle insanı merkeze alması, Orta Çağ’ın katı Hristiyanlık anlayışından çıkması, rasyonel düşünce ve antik filozof ve yazarların etkisiyle açıklanır. Yeni kurulan Türkiye’nin benzer bir deneyim geçirmiş olmamasına rağmen, Rönesans’ın çıkardığı fikir adamları ve sanatçıların antik düşünce ve eserlere dayanıyor olduğu gerçeğinden yola çıkılarak yeni fikir dünyası inşa edilmeye çalışılmıştır. Dönemin aydınları, düşüncelerini sıklıkla yazılı olarak ifade ederler. Kimi zaman devrimlerin rasyonel bir zemine oturtularak açıklanmasında antik çağ ile kurulan bağları vurgular, kimi zaman ise “aradaki farkı kapatmak” amacıyla antik çağla nasıl bir bağ kurulması gerektiğine yönelik tavsiyeler verirler. Aşağıda, sözü geçen yazılar kronolojik olarak aktarılmaya çalışılırken; yazarların daha geç tarihli ancak benzer içerikli yazıları da bütünlüğü bozmamak için aynı paragraf içerisinde sunulmuştur. Bunlara yenilerinin eklenmesi olasıdır. Yazarların, önce yeni kurulan cumhuriyetin Batı

düşünce ve kültürüne erişmesi yönündeki tavsiyeleri, ardından hümanizma ile ilgili değerlendirmeleri verilmektedir.

Günümüzde Türk Tarihi Kurumu olarak anılan Türk Tarihi Tedkik Heyeti'nin 1930 yılında ortaokullar için hazırladığı *Türk Tarihinin Ana Hatları* kitabı, uzmanlarca değerlendirilmek üzere yüz nüsha halinde hazırlanmış, ancak aynı yıl içerisinde eksik ve hatalı bulunarak yeniden yazılması kararlaştırılmıştır. Kitap, Erken Cumhuriyet Dönemi'ni etkisi altına alan Türk Tarih Tezi'nin (TTT) özünü içerir. Türklerin tarih öncesi dönemlerde Orta Asya'dan batıya göç ederek medeniyet “öğreticiliği” rolü üstlendiğini öne süren teze göre, Anadolu'nun eski halkları Hititler [Etiler] ve öncesinde Mezopotamya'ya yerleşen Türk boylarından olduğu düşünülen Sümerler, Yunan aydınlanmasının asıl mimarlarıdır. Tunç Çağı'nda Sümer ve Hititlerin etkisi altında şekillenen Minos ve Myken kültürleri de klasik Yunan düşüncesinin inşasını sağlamıştır. Klasik antikitenin bir diğer kültürel ayağı, Roma ise uygarlığını büyük ölçüde Etrüsklere borçludur ve Etrüskler batıya göç etmiş bir Türk kavmidir.

Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti (Türk Tarihi Tedkik Heyeti) tarafından, Ankara'da düzenlenen 1932 yılındaki Birinci Türk Tarih Kongresi'nde, tarih öğretmenleri ile paylaşılan tezin iddiaları doğrultusunda, Türklerin Batı medeniyetinin temelini oluşturduğu vurgulanmıştır. Bu düşünceye göre, klasik antikite Türk tarihine yabancı olmaktan çok, o tarihin bütünleyici bir parçasıdır. Dolayısıyla, 1937 yılında Dolmabahçe Sarayı'nda toplanan İkinci Türk Tarih Kongresi'ne eşlik edecek bir Türk Tarih Sergisi'ne karar verilmiş; antik Yunan, Roma, Etrüsk ve Bizans eserlerini içeren klasik antikite-geç antikite bölümleri oluşturulmuştur. Dönemin yazılı basınında da yer bulan TTT'nin kabulü dolayısıyla (ör. Enver Behnan [Şapolyo], 1933; Mehmet Saffet [Engin], 1934; *Cumhuriyet*, *Kurun*, *Haber*, *Son Telgraf*, *Tan*, *Son Posta* gazetelerinin 20-26 Eylül 1937 nüshaları), antik çağla bağ kurulmasının öneminden bahseden yazıların bir kısmı tezden izler taşır.

Türk Tarih Kurumu üyelerinden ve Türk Tarih Tezi'nin önemli savunucularından biri olan Mehmet Saffet [Engin] (1900-1987), 1933'te Halkevleri tarafından yayımlanan *Ülkü* dergisinin 7. sayısındaki “Üniversite İnkılâbı” (s. 8-15) başlıklı makalesinde ilk üniversitelerin, Sümer ve Hitit etkisinde şekillenen Yunanlar tarafından kurulduğunu söyler (s. 8-9). Söz konusu kurumun tarihsel gelişimine dair bir de özet sunar, ayrıca,

dünyadaki üniversite teşkilatlanmaları ile verdikleri dereceleri açıklar. Derslere dair bilgi verirken Rönesans'ın üniversitelere en önemli etkisinin klasik edebiyat ve hümanizma olduğunu belirtir ve çağdaşlaşmanın klasik Yunanca ile gerçekleştiğini öne sürer (s. 14). Mehmet Saffet Bey'e göre klasik antikitenin üniversitelere girmesi elzemdir:

Ondokuzuncu asırda millî ruh üniversitelere girdi. Klasik ve humanist prensipler artık millî ruhun ve demokratik şahsiyetin inkişafına hakim kılındı. Skolastik şekil yerine faaliyet hayatının gösterdiği ideal, kültür ve zihniyet kaim oldu. Bizim memleketimizde de bu ruh en yüksek şekliyle, klasik diller ve ilmî zihniyetle yan yana, inkılâp üniversitesinde kendisini gösterecektir. Eski darülfünun skolastik ve kozmopolit mahiyetten tamamen tecerrüt edememişti (s. 14).

Türkiye Cumhuriyeti'nde yeni üniversite ise milli ve inkılapçı, bilimsel ve araştırmacı, klasik dil ve edebiyata önem veren bir kuruluş olacaktır.

Mehmet Saffet Engin, Kıbrıs doğumludur ve üniversite eğitimini Columbia Üniversitesi Sosyoloji-Eğitim bölümünde almıştır, dönemin önemli eğitimcilerinden John Dewey'in öğrencisidir ve 1927/8'de Türkiye'ye geri dönerek 1933-1935 yılları arasında Talim ve Terbiye Kurulu üyeliği yapmıştır. Atatürk'ün isteği üzerine 1933'te Türk Tarih Kurumu üyeliğine, 1935'te ise Alacahöyük Eti Kazı Kurulu başkanlığına atandığı bilinir (Kaşker, 2002, s. 4). Saffet Engin, 1937'deki İkinci Türk Tarih Kongresi'nde "Eti ve Grek dini sistemlerinin mukayesesi" başlıklı bir bildiri sunarak Yunan mitolojisi ile Hitit ve Etrüsk mitolojileri arasındaki benzerlikleri ele almış, Hitit ve Etrüsklerin Orta Asya ve Türk kökenlerini vurgulamıştır (2010, s. 774-794.) Saffet Engin'in 1938 ve 1939 yıllarında üç cilt halinde yayınlanan *Kemalizm İnkılâbının Prensipleri* kitabında Türk Tarih Tezi'ne bağlılığı sürmektedir. Birçok bölümde klasik kültüre referanslar içeren, TTT'nin kültür ve dil konularındaki değerlendirmelerini ele alan eserin üçüncü cildinde, "Lâyiklik ve Hümanizma: Yükseliş mücadelemizde Greko-Lâtin kültürünün lüzum ve ehemmiyeti" başlıklı bölümde "Aslen Türk olan klâsik Grek edebiyat, felsefe ve sanattaki şaheserlerini memleketimizde tanıtmak ve yükseltmek, yükseliş savaşımızda bize sadece keskin bir silâh kazandırmış olmayacaktır; aslen Türk olan bu fikir ve sanat kahramanlarının eserlerini dilimize çevirmek ve mekteplerimizde okutmak bizim için artık millî haysiyet halini bile almıştır" (1939, s. 115-116) ifadeleri bulunur. Böylece, Engin, antik çağa kurulması gereken bağı, TTT'nin tanımladığı Türk kimliğine bağlı bir milliyetçilik çerçevesinde değerlendirmektedir.

Esad Adil'in [Müstecaplıoğlu] 1934'te Balıkesir Halkevi Dergisi *Kaynak*'ta, Maarif Vekili Hikmet Bey'e [Bayur] ithafen "Liselerde Yunanca ve Lâtince öğretilmelidir" başlığı ile derginin baş makalesini kaleme almış, hukuku artık Batı sistemine geçen ülkede, terimlerin köken dillerinin öğretilmesi gerektiğini savunmuştur.

Cumhuriyet devrimlerinin rasyonel düşünceyle ilişkisini açıklamaya yönelik ilk örneklerden biri *Türk İnkılâbının Karakterleri* kitabıdır. Bilginin akıl yoluyla elde edilebileceğini, sezgisel ve gizemsel düşünce ve kavramların ilerlemeye engel teşkil ettiğini düşünen Sadri Ertem'in (Etem olarak da yazılmaktadır, 1898-1943), 1933 yılında yayınlanan *Türk İnkılâbının Karakterleri* kitabı cumhuriyetin onuncu yılında devrimlerin düşünsel arka planını açıklamayı hedefler. 1920'de Darülfünun'un felsefe bölümünden mezun olan Sadri Ertem (Url-1), kitabın ilk bölümlerinde devrimlerin hayata geçirildiği dönemin entelektüel zeminini anlatırken, Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetimini antik Yunan ve Roma devlet idaresi ile kıyaslayarak sistemin eski çağlar için geçerliliğini örnekendirir (2007). Tanzimat Dönemi için ayrılan nispeten uzun bölümde ise çağdaşlaşma hareketlerinin yetersizliğini, Osmanlı Devleti'nin son devrindeki geri kalmışlığını ele alır. Ertem'e göre Tanzimat hem bilinçsiz, hem de yabancılar lehine yapılmış, halkın içerisinde gelmeyen ve halkın çıkarlarını gözetmeyen bir devirdir (2007, s. 41-65). Türk inkılabının içeriğini, sosyal ve idari devrimler ile düşünsel alt yapılarını açıklayan Ertem laikliğe de özel önem atfeder. Hukuk konusundaki devrimleri açıklarken "dini hukuku ilkel bir vaziyette bulunan Yunan sitelerinde cezalar şiddetli idi" (2007, s. 122) ifadelerini kullanarak "Rodod's'ta sakal traşı yasaktı ... Atina'da mukaddes zeytinleri köklerinden çıkarmak, mabetlere yabancıları sokmak, bayramlar, kurbanlar, oyunlar hakkında hakaretli söz söylemek devletin takip ettiği suçlar arasındaydı" gibi antik çağdaki dini suçlara örnekler sıralar. Ancak yazar, bilimde laikliğin temellerini antikite ile ilişkilendirir:

Roma ve Yunan siteleri Hristiyanlığın kaynağı olan İbrani hayatından daha gelişmiş, daha ileri bir aşama idi. Onun için eski Roma ve Yunan fikrine, felsefesine hayranlıkla başlayan Rönesans, ilmin ve felsefenin dinden ayrı bir cereyan takip etmesine sebep oldu. Çünkü eski Yunan ve Roma sitelerinde ilim dinin sınır içinde değildi. Dinin kutsiyeti eleştirilemez, halbuki eleştirisiz bir ilim mevcut olamaz. ... Yunan felsefesine göre, Allah fikri kâinattaki ahenkten çıkmış bir kemal idi. Halbuki Hristiyanlık hiç de bu şekilde Allah tasavvur etmiyordu. ... Dolayısıyla, Atina sitesinde yaşayan felsefe akımı Hristiyanlıkla uyuşmayacaktı. (2007, s. 124).

Yazar, pozitif bilimin gelişmesi ve çağdaş dünyayı oluşturma sürecinde bilimin dinin etkisinden kurtulmasının önemini vurgular. Çağdaş Türkiye'nin bu yolu seçerek iktisat, siyaset ve bilim alanlarında laikleştğini anlatır. Sadri Ertem daha sonra 6. ve 7. dönemlerde TBMM Kütahya milletvekilliği yapmıştır.

Kazım Nami [Duru] (1877-1967), 1934 yılında *Ülkü*'nün 17. sayısında yayınlanan "Humanisma" (s. 332-336) makalesinde Türk dili ve edebiyatının ilerlemesi için Yunanca ve Latince eserlerle antikiteyi kaynak gösterirken, bu konuda aldığı kimi eleştirilere de değinerek bunları yorumlar. Kazım Nami Bey, yazısının başlarında yabancıları örnek göstermesine verilen tepkilere cevaben, Edison, Freud gibi isimlerin hangi milletten olduğunun değil, insanlığa katkılarının önemine vurgu yapar ve "ilim, bitaraftır" der, böylelikle yerli-yabancı ayrımının önemli olmadığını gösterir. Cumhuriyetin ilanından önce Yunan tarihi ve edebiyatının öğretilmesi gerektiğini düşündüğünü, ancak savaş sebebiyle bu fikrinin tepkiyle karşılaştığını söyler, "O vakit, bugünkü dostlarımız Yunanlılarla kanlı bir savaşta idik. Başımdaki zat, bana kızdı, 'olamaz' dedi. Ondan sonra bu mesele üzerinde bir daha ağzımı açmadım. Ben niçin Yunan tarihine bu kadar ehemmiyet veriyordum? Öyle görmüştüm, öyle anlamıştım ki, Yunan tarihi, bugünkü garp medeniyetinin başlangıç tarihidir" (s. 332). Bu dönemdeki yöneticisinin adını vermez, Harp Okulu'ndan 1897 yılında mezun olan yazar, önce asteğmen sıfatıyla askeri, sonrasında ise sivil okullarda Türkçe, Fransızca ve tarih öğretmenliği yapmıştır. Milli Mücadele'ye katılmak için 31 Mayıs 1920'de Ankara'ya gittiği bilinen Kazım Nami Bey, Yunanistan ile savaşta bulunulan dönemde muhtemelen Maarif Vekaleti'nde çalışmaktadır (Url-2). *Ülkü* dergisindeki yazısında bahsettiği eleştirilerden bir diğeri ise Avrupalıların artık bu ölü dilleri bıraktığı savlarıdır. Fransızca, İngilizce, Almanca gibi gelişmiş Batı dilleri hakkında kullandığı "Dünyanın en yüksek edebiyatlarını yaratan bu diller, klasizm, yani Yunanca ile Latince sayesinde bu kerteğe varmışlardır" ifadeleriyle yanıtlar (1934, s. 333). Kazım Nami Bey'e göre, bazı önemli Yunanca ve Latince eserlerin çevrilmesi yeterli olmayabilir. Yunan ve Latin dillerini, ayrıca tarihlerini öğrenmek, hem fikrî özgürleşmeye hem de dil ve edebiyatın gelişmesine katkı sunacaktır. Kendisinin bu dilleri bilmediğini belirtir, ancak Batı medeniyetinin faydalandığı eserlerin çağdaşlaşmanın yanı sıra kendi tarihimizi araştırmamıza da yardımcı olacağını düşünmektedir. Bu bağlamda sarf ettiği "çünkü klasik eserlerde bizim mitolojimizi, tarihimizi aydınlatacak birçok şeyler bulunduğuna eminiz" sözleri (s. 336), Türk Tarih Tezi'ne yönelik dolaylı bir bağlantı olarak düşünülebilir.

Ağaoğlu Ahmed [Ahmet Ağaoğlu] (1869-1939), 05 Aralık 1934'te *Cumhuriyet* gazetesinde, başlığı "Demokrasiye Doğru", alt başlığı, "Mekteb kitaplarına aşk ve zevk şiirleri değil, demokrasi ve Cumhuriyet zihniyetini kuvvetlendirecek yazılar koymalıyız" olan yazısında (s. 3) Maarif Vekaleti tarafından yayınlanan kitaptaki Fuzuli ve Nedim'e ait aşk şiirlerinin 15 yaşındaki kızı için uygunsuzluğunu eleştirir. Rejim değişikliğinin edebiyata da yansımaları gerektiğini belirtir, Fransa'da kraliyet sonrasında demokrasi ve özgürlük konularının öne çıktığını söyler "mekteb kıraat kitaplarına edebi nümuneler olmak üzere Demostenlerden [Demosthenes] ve Siseronlardan [Cicero] parçalar kondu" ifadelerini kullanır. Yazara göre demokrasi ruhuna ancak bu şekilde ulaşılacaktır. Sorbonne Hukuk Fakültesi'nden 1894'te mezun olan ve Collège de France diploması bulunan Azerbaycan kökenli Ahmed Bey, TBMM'de 2. ve 3. dönemlerde Kars milletvekilliği yapmış ve 1924 Anayasası çalışmalarında görev almıştır. Darülfünun'da Rusça ve Türk tarihi konularında dersler veren Ahmed Bey, çeşitli gazetelerde de yazarlık yapar. 1930'da Serbest Cumhuriyet Fırkası kurucu kadrosunda yer alarak parti tüzüğünü yazmıştır (Url-3). 15 Ocak [İkincikanun] 1935'te *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanan "Yeni Nesil Arasında Münevver Zümre Meselesi" makalesi (s. 3), "Tam kültür seviyesi kurabilmek için mekteblerimize Greko-Romen kültürünü sokmalıyız" alt başlığını taşır. Yazı, Batılılaşma yolundaki eksikleri gidermek üzere antik çağ metinlerine yönelmeyi önererek "Ruhumuzdaki eski izleri eritip götürecek kuvvetli ve tesirli vasıtalarla gitmeliyiz. Avrupanın ilham aldığı kaynaklardan biz de doğrudan doğruya içmeğe başlamalıyız. Yani eski Greko-Romen kültürünün yataklarına varmalıyız!" ifadelerini kullanır. İstanbul Üniversitesi'nde haftada iki saat Yunanca ve Latince dersleri verilmeye başlandığından bahseden yazar, "Üniversitemizdeki bu yeniliği bir başlangıç olmak üzere büyük bir şevkle alkışlarım, fakat neden biz bu gibi mübrem olan işlere tereddütle gidiyoruz. Ergeç biz o yolu kat'i olarak ve bütün genişliğiyle yürümek mecburiyetindeyiz. Haftada bir iki ders, o da Üniversitede olmak üzere, kâfi midir?" dedikten sonra Rusya'nın Batılılaşma sürecinde haftada dört-beş ders saati Yunan ve Latin dili öğretilmesini, Rus edebiyatının başarısının buradan kaynaklandığını söyler.

Cumhuriyet devrimlerini 1938 yılında yayınladığı *Türk İnkılâbına Bakışlar* kitabında ele alan Peyami Safa (1899-1961), inkılabın niteliğinin anlaşılabilmesi için öncesindeki düşünsel ortamı açıklamaya gayret eder. Osmanlı Devleti'nin çağdaşlaşma yaklaşımlarına yönelik Türkçüler, İslamcılar ve Garbcılar olarak üçe ayırdığı fikir akımlarının hedef ve eleştirilerini değerlendirdikten sonra, çağdaş Batı'nın Yunan, Roma

ve Hristiyanlıktan ayrı düşünölemeyeceğini söyler. Yazar, Yunan düşünçesinde matematik ve mantığın (2022, s. 100-104). Roma’da hukukun (2022, s. 105-108), Hristiyanlıkta ise tek tanrılı yeni bir din yoluyla ahlakın (2022, s. 108-109) düzenlendiğini belirtir, Safa’ya göre “Birbiri arkasından Yunanlılaşmış, Romalılaşmış, Hristiyanlaşmış her yer Avrupa’dır” (2022, s. 110). Yazar, Doğu ve Batı arasındaki düşünce farklılıklarını değerlendiren kitabında Hristiyanlığın Yunan düşünçesini İslam felsefesinden aldığını söyler (2022, s. 151). Yazar, fikirlerini şöyle detaylandırır:

...dinin ahlâkî ve içtimaî telâkkisini İslâm Şark idrak etti: Fakat, Hristiyanlık daha evvel Roma’da yerleşmiş olduğu için, yarı Asyalı Greko-Romen kültürü İslâm Şarkta değil, Hristiyan Garbda kökleşti. İslâm Şark, klâsik düşünçenin yalnız fikir cevheriyle temasa gelmiş, onu Avrupa’dan evvel benimsemiş, fakat Hristiyanlık, bu düşünçenin Roma ve Yunanistan gibi coğrafi merkezlerini ve muhitlerini daha evvel sarmış olduğu için, sonraları klâsik kültürün meşalesini elimizden kapmıştır (2022, s. 154).

Kitabın “Riyazîleşmek ve Siteleşmek” başlıklı bölümünde ise yine antikiteye ve Rönesans’a yönelecektir:

Yunan zekâsından, Roma idaresinden doğan ve Hristiyanlık ahlâkından doğan Avrupa, Rönesanstan sonra, Yunan geometrisini geniş bir riyaziye kültürüne ve kapalı Atina-Roma sitesini açık şehirler medeniyetine yükseltti. Bunun için Avrupa kültürü riyaziye kafasının ve Avrupa medeniyeti büyük şehirlerin mahsulüdür ve bunun için ben Avrupalılaşmayı her şeyden evvel riyazileşmek ve siteleşmek olarak anlıyorum (2022, s. 156).

Peyami Safa, matematik konusundaki eksikliğin “hendese (geometri) kafasına muhtaç kompozisyon sanatları, trajedi, roman, polifonik musiki” konularında eksikliğe ve perspektifleri anlamamanın resim sanatında geriliğe sebep olduğunu öne sürer, yazara göre Türk sanatı ve biliminin Rönesans’ı yaşayamaması bu temel matematik eksikliğinden kaynaklanır (2022, s. 158). Bu gelişmeyi sağlamak için Yunanca ve Latince, matematik ve doğa bilimleri dersleri ve eğitimlerinden daha çok, nüfusun bunu istediği bir “site” ortamı, yani gelişmiş kentler oluşturulmasının gerekli olduğunu söyler. Safa’ya göre antik ve modern kentleri oluşturan varlık yapılardan ziyade onları dolduran kültür ve sanat faaliyetleridir, medeniyete ulaştırarak toplumsal güç buradan doğacaktır (2022, s. 158-159).

Safa, orta öğretimden sonra resmi bir eğitim almamış ve kendisini farklı konularda yetiştirmiştir (1910’da Vefa Lisesi’ne kaydolduğu ancak okulu bırakmak zorunda kaldığı

bilinmektedir, Ayvazoğlu 2008). *Türk İnkılâbına Bakışlar* kitabında, eğitimden ziyade hayatın akışı içinde ortaya çıkan gelişmelere inandığını dile getirmektedir (2022, s. 164-165). Aynı yıl kaleme aldığı “İki Edebiyat Arasında Düşünce Farkı” başlıklı yazısı, *Cumhuriyet* gazetesinin 29 Birinciteşrin [Ekim] 1938 tarihli nüshasında (s. 3) yayınlanmıştır. Yeni ve eski Türk edebiyatını kıyaslayan Safa, yalnızca Yunanca dilini öğrenmenin yeterli olmadığını, düşüncelerin de anlaşılması gerektiğini belirtir ve şöyle der: “Topluca söylemek lâzımsa mistik veya ilâhiyatçı kafamızı tahlilci Avrupa kafasına değiştirmek meselesi. Biliyoruz ki herşeyden evvel Yunanlı olan kıymet bu tahlilci görüştür”. Yazara göre, Türkiye’ye inkılaplarla gelen bu düşünce yapısı “Türk düşüncesinde büyük bir tekâmül işaretidir”.

Hilmi Ziya Ülken’in (1901-1974) 1938 yılında *İnsan* dergisinin 3. sayısında (15 Haziran) “Kardeşim Nurullah Ataç’a” atfıyla yayınladığı “Yunan Mucizesi” başlıklı yazısı (s. 187-188), düşünce, bilim ve sanatı bireyselleştiren Yunanlara duyulan hayranlıktan vazgeçilerek medeniyet tarihinde ideali sunduğu düşünülen Yunan medeniyetinin alt yapısının anlaşılmasını gerektiğini savunur. Mezopotamya ve Anadolu kökenli düşüncelerin dünyaya yayıldığını, Yunanların ise bu ilişkiler yoluyla ilerlediğini açıkladıktan sonra yazısını “Medeniyetin mistikten rasyonele doğru yürüyüşünde büyük bir merhale olan Yunan, bu inkişafın zarurî bir neticesidir” sözleriyle sonlandırır.

Mülkiye’den 1921 yılında mezun olan Ülken, önce öğretmen ve memur olarak çalışmış, 1933’ten itibaren ise İstanbul Üniversitesi’nde öğretim görevlisi olmuştur (Sanay, 2012). Sosyoloji, felsefe ve mantık dersleri veren Ülken’in bu konularda çok sayıda kitap ve makalesi de bulunur. Düşünce ve sanat dergisi *İnsan*’ı 1938’den itibaren yayınlamaya başlar. Cumhuriyet düşünce dünyasında hümanizma savunucularının önderlerinden biri olarak anılır (Çakan-Hacııbrahimoğlu, 2012, s. 83).

Ülken’in yazısını atfettiği Nurullah Ataç (1898-1957), *İnsan* dergisinin kurucuları arasında yer alır ve derginin bir önceki nüshası, 15 Mayıs 1938’de yayınlanan ikinci sayısında “Humanizma” başlıklı bir makale kaleme alarak (s. 81-83) antik çağ ve Rönesans ilişkisini gözden geçirir. Yeni eserlerin eskileri aştığını düşündüğünü söyleyen Ataç’a göre, Avrupa Orta Çağ’dan çıkarken eski Yunan ve Roma eserlerini kendilerine rehber edinmiştir. Türkler ise ancak Rönesans sonrası eserleri bilmektedir. Türk edebiyatının da antikiteyi aşması için öncelikle onu öğrenip anlaması gerektiğini belirterek “Bugünkü

türkçe, Avrupa irfanının birçok mefhumlarını, fikirlerini düşünmemize elverişli değildir. Bu fikirlerin çoğunu -hemen hepsini- lâtince ve yunanca kelimelerle düşünmüşlerdir; bizim de o yola gitmemiz en münasibidir” ifadelerine yer verir (s. 83). Nurullah Ataç bu konudaki görüşlerine uzun süre sadık kaldığı görülür: 26 Eylül 1942 tarihli *Cumhuriyet* gazetesindeki “Klâsik” başlıklı yazısında genç sanatçılara örnek gösterilen klasik eserlerin kalıp halinde dayatılmasına karşı çıkar. İsim vermeden, bu dönemde klasik edebiyat eserlerini hedef gösterenlerin antik Yunan ve Latin edebiyatını bilmediklerini öne sürer. Ataç’ın klasik antikiteye yönelik düşünceleri 1940’lar ve 1950’ler boyunca yazdığı diğer yazılarında da açıkça izlenebilir: “Öz-türkçeye özenişim de duygularımın etkisile değildir. Latince, yunanca öğretilmiyen bir ülkede tek doğru yolun, tek usul (*akli, akla uygun*) yolun öz dile gitmek olduğunu düşüncemle anladım da onun için o yolu tuttum.” (Ataç, 2012a, s. 19), “orta öğretim okullarından bizim edebiyatımızı kaldırıp yerine Yunan, Latin edebiyatını koymak gerekir. Batı acunu aydınını aydın edenler onlardır da onun için” (Ataç, 2012b, s. 30). Ataç’ın klasik metinlerle demokrasi arasında kurduğu ilişki de önemlidir:

Eski yaşam düzeninden, eski ekin sezgisinden uzaklaştığımız doğru, yenisine daha giremedik, daha eremedik, yunanca ile latinceyi öğrenmeden, Yunan, Latin yazarlarının yapıtlarile (*eserlerle*) beslenmeden de giremeyiz, eremeyiz. Bunu iyice bilmeliyiz. Yunan, Latin yazarlarının yapıtlarile beslenmeden Batı uygarlığına girmiş olmayız. Batı uygarlığından öğrendiğimiz düşünleri gerçekten içimize sindiremeyiz, ondan aldığımız değerleri benimsiyemeyiz. Bugün biz budunbuyrumcu (*démocrate*) olduğumuzu, ulusçu olduğumuzu söylüyoruz ya, değiliz. Allı¹; Yunan-Latin ekininden geçmemiş, Yunan, Latin yazarlarının yapıtlarındaki düşünlerle yoğurulmamış bir toplumda gerçekten budun-buyrumculuk da, gerçekten ulusçuluk da olamaz, bunlar Doğu’nun bilmediği görüşlerdir, Yunan-Latin ekininin ürünleridir, bütünü almadan, bütünü kavramadan bu tikeleri (cüzleri) de alamayız. (Ataç, 2012c s. 41).

Alıntılar, yazarın konuyu yalnızca edebiyat ya da dilbilgisi yönlerinden ele almadığını, devrimlerin bir gerekliliği olarak gördüğünü ortaya koyar. Nurullah Ataç, Galatasaray Mekteb-i Sultânîsi ardından eğitim almak için Cenevre’ye gitmiş, babasının vefatı üzerine 1919’da İstanbul’a dönerek Darülfünun’da edebiyat derslerini izlemiş,

¹ Nurullah Ataç’ın yazılarında duygularını ifade ederken bir diyalog oluşturmak için kullandığı hayali karakterlerden biridir, ismin taşra kökenli olduğu düşünülür, bk. Doğan, 2020, s. 10.

Fransızcasını kendi kendine geliştirerek çeşitli liselerde Fransızca, Türkçe ve sanat tarihi dersleri vermiştir (Uçman, 2020).

Klasik antikitenin çağdaşlaşmaya ulaşmada bir basamak olduğu düşüncesi Hasan Cemil Çambel'in (1879-1967) 31 Aralık 1952'de *Dünya* gazetesinde yayınladığı "Atatürk'ün Sesine Koşan Gençlik" makalesinde etkisini sürdürmektedir:

Asyanın eski kültür ve medeniyet güneşi, üç bin yıl önce, Yunanistan'a ve buradan, rönesans hareketile garbe geçmiştir. Atatürk bunu bildiği içindir ki, bize şarkın kapılarını kapattı, ve yalnız ecdat tarihinin pencerelerini açmakla yetinerek, modern medeniyetin bugünkü ocağı garbın kapılarını ardına kadar açtı. (Çambel, 1952).

1928-1950 yılları arasında Bolu milletvekilliği, 1935-1941 yıllarında TTK başkanlığı yapan Çambel'in sözleri 1930'larda ortaya atılan Türk Tarih Tezi ile yakından ilişkilidir.

Yukarıda aktarılan makale ve kitapların ortak özelliği, zaman zaman ele aldıkları konuların sınırları dışına çıkarak daha geniş bir çerçeveden değerlendirme sunmaları, bu genel değerlendirmede ise klasik antikite kültürü, tarihi, dili ve düşünce hayatının derinlemesine anlaşılmasının gerekliliğine vurgu yapmalarıdır. Çağdaş düşünce tarihi Rönesans ve Reform felsefesinden ayrılamayacağından, bu felsefenin kökenlerinin anlaşılması Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki bir grup aydınının temel endişeleri arasında yer almış görünmektedir. Mimarlık, görsel sanatlar ve sahne sanatları gibi konulara eğilirken bu düşünsel arka planın göz önünde tutulması önem kazanmaktadır.

2.2. Hümanizma Düşünceleri

Cumhuriyetin klasik antikite ile yakından ilişki kurduğu alanlardan biri hümanizm veya hümanizma konusudur. İnsan onur ve refahını vurgulayarak insan zekasına güveni temel alan düşünce sistemleri hümanist olarak adlandırılır. Eski Yunan ve Roma eserlerini inceleyerek insanı merkeze alan Rönesans Dönemi (15.-16. yüzyıl) hümanist yaklaşımın kurucusu kabul edilirken, önceleri Tanrı'nın istekleri ile uyumlu görülen hümanizm, zaman içerisinde laik sistemlerle özdeşleşmiştir (Blackburn, 2005, s. 171 ve Url-4).

Türkiye'de hümanizm tartışmalarının özellikle 1930'ların sonundan 1940'ların ortasına dek yoğunlaştığı göze çarpar. Erken Cumhuriyet Dönemi entelektüellerinin

bir kısmı çağdaş Batı'nın öne geçişinin arkasında yatan düşünsel devrimi antik çağın yeniden keşfiyle ilişkilendirerek hümanizm ile açıklar ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilerlemesi için benzer bir yol izlenmesini önerir. Türkiye Cumhuriyeti, mirasını devraldığı büyük imparatorluğun devlet ve tebaa ilişkisini vatandaşların yönetimde söz hakkı sahibi olduğu bir yönetim sistemiyle değiştirmesi, dini kurallardan arındırılmış, insan aklını temel alan bir hukuk sistemine sahip olmasıyla, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin birçok aydını tarafından hümanizm ile uyumlu görülmüştür.

Tezin bu bölümü cumhuriyet inkılaplarını hümanist addederek bu hümanizmi geliştirmek için klasik antikiteyle daha derinden ilişki kurmayı gerekli gören gazete, dergi ve kitapları derleyerek Erken Cumhuriyet Dönemi'nin klasik antikiteye bakışı bağlamında değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Aşağıda aktarılan metinler öncelikle genel anlamıyla devlet ve birey ilişkisinin düzenlenmesi, ardından yeni sistemin oturtulması ve geliştirilmesi için eğitimin düzenlenmesi, son olarak ise yeni sistemin düşünsel ürünlerinin ortaya çıktığı sanat alanına odaklanmaktadır.

2.2.1. Devlet ve birey ilişkisi bağlamında hümanizma

Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki tartışmalardan biri, yeniden düzenlenen devlet ve birey ilişkisinin halk tarafından nasıl daha hızlı kabul edilebileceğidir. Kimi yazarlar, bu konudaki en doğru çözümü hümanizmanın sunduğu görüşündedir.

Ahmet Ağaoğlu'nun 24 Mayıs 1935'te *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanan "Cumhuriyet Halk Partisi programı etrafında" başlıklı yazısı (s. 2), insanı merkeze alan bakışın bir devlet politikası olarak işlenişini değerlendirir:

Sonra garp hiçbir zaman Roma hukukunun tesirlerinden azade kalmamıştı ve bu tesirler Rönesans devrinin açılması üzerine Yunan felsefesiyle birleşerek zihinleri hazırlaya hazırlaya nihayet büyük inkılâba götürdü. Bu inkılâp ilk defa devletle fert arasındaki vazife ve hakları tayin ederek imtiyazları kaldırdı ve bütün fertlerin kanun karşısında bir ve beraber olduklarını ilân etti.... Bu defa Cumhuriyet Halk Partisi devletle fert arasındaki karşılıkla ödevler üzerinde durmakla ve bu ödevlerin esasını imtiyazların kalkmasında ve müsavatin mutlak olarak kabulünde gördüğünü söylemekle gayet esaslı ve mühim bir noktaya basmıştır (Ağaoğlu, 1935, s. 2).

Ahmet Ağaoğlu'nun 1919-1920 yıllarında Malta'da kaleme aldığı yazılardan meydana gelen *Üç Medeniyet* kitabında yer alan “eski Latinlerin dedikleri gibi: ‘Homo sum, nihil humanum mihi alienum est’ (İnsanım, insani hiçbir şey bana yabancı değildir). Bir insan için gerçekten insani hiçbir şey yabancı sayılmaz” (2020, s. 26) sözleri de hümanist çerçevede değerlendirilebilir.

Halil Nimetullah'ın [Öztürk] “Milliyet ve İnsaniyet” başlığıyla *Milli Mecmua*'da yayınlanan makalesi (15 Mayıs 1928) hümanizma ile milliyetçiliği şu sözlerle ilişkilendirir:

Demek ki, ferdin ruhunda ‘insaniyet: *humanité*’ dediğimiz yüksek insanlık duygusunun tecellisi olan kendi “milliyet: *nationalité*”ini idrak etmesiyle ve kendinde millî harsını heyecanlı, imanlı bir halde yaşamasıyla vücut bulur. Böylece evvela “millî” mertebeyi bulduktan, yani kendi milliyetini hakkıyla idrak ettikten sonradır ki, fert “insanî” dereceye çıkmış ve “insaniyet âlemi” dediğimiz büyük cemiyete intisap etmiş olur. Yoksa kendi milliyetini idrak etmemiş, ruhunda “milliyet” duygusunu duymamış olan bir mevcudun “insaniyet” ile bir alâkası olamaz ([Öztürk], 1928'den yeni Türkçeye aktaran Kaplan vd., 1981, s. 239-240).

Hilmi Ziya Ülken'in, 1924-1948 arasında çeşitli dergi gazetelerde yayınlanan yazılarından derlenen *Millet ve Tarih Şuuru* (2008) hümanizma ve milliyetçilik arasında bir bağ bulunduğunu iddiasını içerir:

İnsaniyetçilik (humanitarisme) kelimesi, vatancılık ve milliyetçilik ile tezat teşkil etmez. O, kati olarak, ahlâki ve mânevi kıymetlerin temeli olmak üzere insanlığı almak demektedir. Sokrates'ten Kant'a kadar bütün ahlâklar Hıristiyanlık ve İslamiyet'in bütün ahlâk doktrinleri bu kelimeyle ifade edilebilir. Böyle bir mefhum (sırf felsefe sahasında kalmak şartıyla) münakaşa edilebilir, fakat onu “insancılık” gibi yanlış bir kelime kullanarak kozmopolitliklik veya vatan alakasızlığı ile karıştırmak kadar büyük gaşet olamaz! Böyle bir gaşet, bütün nazarı ahlâkçıları ve bütün dindarları vatansız sayacak kadar feci bir şekil alabilir. Nitekim bundan daha büyük bir gaşete de, kelime benzeyişi yüzünden, hümanizm ile humanitarisme arasında düşülmektedir. Bu kelime aslında Rönesans'ın mühim bir vafını ifade eder. Rönesans, ortaçağın kapalı zihniyetinden silkinerek Yunan-Roma düşüncesi ve edebiyatına dönmek isteyenlerin açtığı çığırdı. Garp medeniyetine giren her millet, bu medeniyetin köklerine nüfuz etmek mecburiyetinde olduğu için kendi milli uyanışı içinde bir hümanizm hamlesi yapacaktır. İşte Türk milletinin Cumhuriyet'in kuruluşundan bu saturların yazıldığı döneme uzanan devirde giriştiği büyük hamlelerden birisi de budur (Ülken, 2008, s. 24).

Kazım Nami [Duru], 1934'te *Ülkü*'de yayınlanan “Humanizma” yazısında “Biz bütün müesseselerimizle, şüphesiz kendimize hâs ve orijinal bir şekilde Avrupalılaşıırken,

beynelmilelliğe de girmiş oluyoruz. İnkılâbımız bile, bize hâs olmakla beraber insanî akisler uyandıran bir inkılâptır. Böyle bir inkılâbın erleri, bütün inkılâpların doğurucusu olan humanismadan habersiz durabilir mi?” (s. 336) ifadeleriyle Cumhuriyet inkılaplarını hümanizme dayandırır.

Fevzi Muhip [Alperen] *Yücel* dergisinin 2., 3. ve 4. sayılarındaki “Neo-humanisme”, “Neo-humanisme ve Akıl”, “İnandıran Akıl” (1935a-c) yazıları “...en öz, en temiz ve en katıksız pınar olan Türko-sümero-hun kültür kaynağıdır”; “[Humanisme] ilk günlerinde bile uluslar arası bir doğumla belirmişti. [Neo-humanisme] ise uluslar arası bir belirme değildir. O, yüce Türk budunu içerisinden fışkırmış özel bir doğumdur. Ve ancak kendi gelişmesinden [inkişaf] sonra uluslararası [International] olacaktır” (1935a) ifadeleriyle hem Türk Tarih Tezi hem de hümanizmin Türk inkılabı içerisindeki önemine destek vermektedir (Çakan-Hacıbrahimoğlu, s. 80-81). Fevzi Muhip [Alperen] hümanizmi dönemin komünist, faşist ve nasyonal sosyalizm akımlarından bir kurtuluş olarak değerlendirir (1935b ve 1935c).

Türk yazınında bu görüşler öne sürülürken, hümanizm tartışmaları Avrupa’da da devam etmiş, 1936’da Budapeşte’de “Role of Humanities in the Formation of Modern Man” temalı bir toplantı düzenlenmiş, katılımcılardan hümanizmi tanımlamaları, bilim ve teknik alanlarındaki görünümelerini açıklamaları ve çağdaş hümanizmin hipotetik bir çerçevesini oluşturmaları beklemiştir (Url-5).

Adının işaret ettiği üzere, insanı merkeze alan hümanizmi yorumlamayı ve cumhuriyetin devrimlerini bu ışıktaki ele almayı amaçlayan *İnsan* dergisinin 15 Nisan 1938’de yayınlanan ilk sayısında, imzasız yayınlansa da Hilmi Ziya Ülken’e atfedilen (Çakan-Hacıbrahimoğlu, 2012, s. 86; Aslan, 2020, s. 12) ve derginin yayınlanma amacını açıklayan “Maksad” yazısı “‘İnsan’ mecmuası bu muazzam intikal sırasında, Türk münevverinin rönesans şuurundan doğuyor”; ifadelerine yer verirken, “İnsanî mikyas içinde vâkıya, müşahhasa, hakikîye dönmek” ve “kendimizi bulmak” arayışında olduklarını söyler (Ülken, 1938a, s. 1-2). Aynı sayıda, bu kez Ülken’in adıyla yayınlanan “Tanzimata karşı” makalesi “kendimizi bulmak” konusunu daha ayrıntılı biçimde ele alır, Tanzimat aydınlarının çabalarını çoğunlukla yetersiz bulduğunu aktarır ve şu sözlerle yer verir:

Bize gelince; Cümhuriyet devrinin başardığı inkılâplar hakikî ve tek yola girdiğimizin alâmetidir...Tarih tezimiz insanî medeniyetin köklerine nüfuz etmek ve kavimler arasındaki müşterek eserin içinde hakikî rolümüzü görmek imkânlarını hazırlamıştır. Tanzimatın yapması

lâzım geldiği halde (yukarıda gördüğümüz sebeplerden) asla yaklaşmadığı rönesans hamlesi ancak bugün başlıyor (Ülken, 1938b, s. 11).

Ülken, “Yunan-Lâtin kültürlerinden geçen Garp rasyonalizmi gittikçe daha fazla insanileşmektedir” (1938b, s. 12) der ve Batılıların “gittikçe dünyalaşan bir açık medeniyet”e rönesans ile eriştiğini söyledikten sonra (s. 12), “hakikî nasyonalizm yapabilmek için geniş bir ümanizma hareketi uyandırmak lâzım” olduğunu öne sürer (s. 13).

Ülken, derginin üçüncü sayısında yayınlanan ve Nurullah Ataç’a atıfla başlayan “‘Yunan Mucizesi’” başlıklı yazısında hümanizmin yalnızca antik Yunan kültürü ilişkilendirilmesinin artık gerekli olmadığını, onların “medeniyet tarihinde bir merhale” olduğunu dile getirir (Ülken, 1938c, s. 187).

İnsan dergisinin 15 Temmuz 1938’deki 4. sayısında Nuri Fehmi [Ayberk], “İnsanlık sevgisi” başlıklı yazısında Paris Tarihi Tabii Müzesi profesörlerinden Anthony’nin [Raoul Anthony] “İlim adamları eğer hümanist değilse kâmil değildir” sözlerini aktarır (s. 346).

İnsan dergisinin 6. sayısında Hatemi Seniğ Sarp tarafından kaleme alınan “İçtimaî ümanizma” makalesi, hümanizmin kimileri için klasik kültürü, kimileri içinse insan haklarını ifade ettiğini söyledikten sonra “içtimaî humanisme meselesi için de ilk bir hakikat olarak şunu kabul etmek lâzımdır: İnsan bir şahıstır; bir insan cemiyeti bir şahıslar sosyetesidir” (Sarp, 1938, s. 471) açıklamasını yapar ve hümanizmi bireye indirgeyen anlayışın gözden geçirilmesi gerektiğini öne sürer (s. 473).

Saffet Engin, *Kemalizm İnkılâbının Prensipleri* eserinde “Hasılı Ümanizm denilen bu sosyal ve hayata müteveccih terbiye, inkılâb terbiyesinin esasıdır. İşte Cumhuriyet maarifi, milli, lâyük ve ümanist olmakla bize en büyük müjdeyi vermektedir.” (1938, s. 24) ifadeleriyle Cumhuriyet devrimlerinin hümanist yapısına dikkat çeker.

İnsan dergisinin 1939’daki 9. sayısında yer alan Hilmi Ziya Ülken’in “Tanzimat ve Humanizma” yazısı “determinist ve realist” Batı’nın hümanizminin alınmasının hedeflendiğini aktarır (s. 690). Ülken, Yunan, İslam, Hint ve Çin hümanizmlerinin ayrı ayrı geliştiğini, ancak “Artık dünya tek medeniyet ve tek Hümanizma” istediğinden buna uymayanların ortadan kaybolduğunu belirtir ve ülkenin kültür meselesi olarak gördüğü “hümanizma ve rönesans ihtiyaçları” konusunda dergilerin yapabileceklerini şöyle sıralar:

a) Sistemli ve devamlı bir tercüme, b) Bizden önce bu yoldan geçen milletlerden alınacak dersler, c) Tarihimizi bu bakımdan aydınlatmak, d) Monoğrafik anketlerle bugünkü Türkiye'yi etrafı olarak tanımak için mecmuaların görebileceği en büyük hizmet bu işin hazırlığını yapmak ... bu davayı bir *Idéologie passionnée* haline getirmek (Ülken, 1939, s. 691).

Ülken'in daha geniş kapsamlı önerileri ise klasik metinlerin çevrilmesi, İslam'ın din ve uygarlık bağlamında incelenmesi, Tanzimat sonrası aydınların incelenmesi ve eleştirilmesi ile "Aklî kültürde 'ilim-tarih' temellerini" birleştirmek, "tarihi tamamen objektif ve beşerî mikyastan görmek" ve "insanın tabiat üzerindeki zaferinin yegâne vasıtası olmak üzere bilgi iman ve determinizm şuuru tesis" etmek yönündedir (1939, s. 693). Ülken, Tanzimat Dönemi'nde arzulanan uzlaşmanın yerini, yeniden yorumlanacak çağdaşlaşmanın aldığını söylerken artık yalnızca klasik antikite değil, "Arap-Fars veya Çin hümanizmalarına da" pay verilmesi gerektiğini ifade eder (1939, s. 694).

1943 yılında yayına başlayan *Adımlar* dergisi ilk sayısında derginin içeriğini ve hedeflerini açıklayan yazıda dergiyi hümanist addettiklerini belirttikten sonra dönemin hümanizm tanımına eleştirilerini yönelterek, hümanizmi yalnızca klasik antikite veya Rönesans yoluyla değil, yirminci yüzyıl insanını ve sanatını da içeren yenilikçi bir biçimde yorumlamayı ve "millî ile beşerî" olanı birleştirmeyi amaçladıklarını açıklar (*Adımlar* Aylık Fikir ve Kültür Dergisi, 1943, s. 1-5). *Adımlar* dergisi ikinci ila dördüncü sayılarında bir "Humanizma Anketi" yapar. Anket öncesinde verilen, yayınlanan her üç yanıt öncesinde tekrar edilen metin, geçiş döneminde bulunduğundan hümanizm fikri etrafındaki tartışmaları ele almayı gerekli bulduklarını belirttikten sonra ileride anket yanıtlarını da değerlendiren bir "hümanizma sayısı" çıkaracaklarını haber verir (derginin 1943 Aralık ayındaki sekizinci sayısı bu tema ile yayınlanacaktır).

Dönemin aydınları ile yapılan anketin iki sorusu bulunur "Humanizma nedir?" ve "Bugünün fikir ve kültür gelişmesinde humanizmanın mânası ve rolü ne olabilir?". İkinci sayıda yayınlanan ilk anket, Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu üyelerinden Yunus Kâzım Köni tarafından cevaplanmıştır (*Adımlar*, 1943a, s. 62-63). Köni'nin yanıtları büyük ölçüde eğitimle alakalı olduğundan aşağıda ilgili bölümde verilmektedir. Üçüncü sayıdaki anket yanıtları Ankara Üniversitesi Felsefe Enstitüsü Müdürü Prof. Dr. Olivier Lacombe, Nurullah Ataç ve Ankara Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden Doç. Dr. Orhan Burian'a aittir (*Adımlar*, 1943b, s. 84-89).

Olivier Lacombe, kendi ifadesiyle “modern garplının noktai nazarından” değerlendirmeler yaparken “hakiki hümanist metod, modern filolojilerle klâsik filolojinin tetkikini terkip etmelidir” dese de (Adımlar, 1943b, s. 86), izlenecek yolun her ülke için farklı olacağını, önemli olanın hümanizmi ilerletebilmek olduğunu söyleyerek sözlerini sonlandırır (Adımlar, 1943b, s. 87). Üçüncü sayının ikinci yanıtı Nurullah Ataç’ın cevabının ilk bölümüdür, tezin “Antik Çağ ile Bağ Kurma Tavsiyeleri” bölümünde aktarılan görüşlerine paralel biçimde antik dillerin öğrenilmesini tavsiye eder (Adımlar, 1943b, s. 88). Üçüncü sayıdaki son anket katılımcısı Orhan Burian hümanizmi insan gibi canlı bir organizmaya benzettikten sonra II. Dünya Savaşı’nın etkilerini yoğun biçimde hissettiren bir biçimde dönemin fikri eğilimlerini özetler ve şu değerlendirmede bulunur:

...ilmin tarafsızlığı, maddeye olduğu gibi insana da bizi hissiz baktırabilir; insaniyetçiliğin eşlik gayreti, bizi kalbimizle kanımızın sesine sağırlaştırabilir; milliyetçiliğin kendini düşünmek kaygısı ile bir gün her şeyde menfaatini arar kişiler haline gelebiliriz; ırkçılığın üstünlük fikri ise bizi, kendinden başkaları için hayat hakkı tanımayanların zulmüne vardırabilir (Adımlar, 1943b, s. 89).

Burian güncel koşullarla şekillenen bir orta yol bulunmasını tavsiye eder (Adımlar, 1943b, s. 89). *Adımlar* dergisinin dördüncü sayısında Nurullah Ataç’ın yanıtının devamı ile Ankara Üniversitesi Klasik Filoloji Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Georg Rohde’nin yanıtı yer alır (Adımlar, 1943c, s. 120-123). Ataç’ın yanıtının devamı eski çağ dillerinin öğrenilmesinin önemine odaklanır ve bir önceki bölümde aktarılan görüşleriyle tutarlı biçimde çağdaş dillerin hümanizmi kavramada yetersiz olduğu fikrini yansıtır (Adımlar, 1943c, s. 120-121). Rohde’nin Mebrure Osman Tosun’un çevirisiyle aktarılan yanıtı önce bir klasik filoloğun cevaplarının muhtemel farklı yorumlarını gözden geçirir; klasik antikite bilgisinin öğrenilmesini söylediği takdirde, okuyucuların herkesin kendisi gibi bu alanda uzmanlaşmasını istediğini düşünecekleri veya dönemin birçok filoloğu gibi “temkinli bir çekingenlikle” davranırsa bu kez de okuyucuların eski çağ bilgilerinin önemsiz olduğunu düşünecekleri endişesini aktarır (Adımlar, 1943c, s. 121-122). Ardından eski çağ taklidinin artık eğitimin bir parçası olmadığını söyleyerek yeni hümanizmi şöyle açıklar “Kendi kuvvetlerini, kudretlerini şuuri bir şekilde tanımak ve benliğini bulabilmek için eski çağlar âlemile temas bir vasitadan ibarettir” (Adımlar, 1943c, s. 122). Hümanizm fikrinin her dönem yeniden yorumlandığını söyleyen Rohde’ye göre, hümanizmin kalıcı özellikleri şunlardır:

- 1) Ferdin manevî hürriyeti, devrin temayüllerine karşı müstakil ve kritik bir vaziyet alma, günün değişen modasına uymaktan vazgeçme.
- 2) Tahsil ve terbiyenin bir kıymet olduğunu, tahsil ve terbiyenin bir gaye için vasıta olmadığına, bilâkis başlı başına bir kıymet bulunduğuna ve insanın buna en seçme kuvvetlerini ve en iyi zamanını hasredeceğine inanma.
- 3) Manevî ananelere karşı saygı ve bu an'anelerin zamanın değişen temayülleri sebebiyle ihtiyarı değişmelere karşı himayesi.
- 4) Beşerin en kıymetli mülkü olarak kabul edilmesi lâzımgelen 'dil'e karşı mes'uliyet hissi, dil ıslahına karşı istek ve dilin kıymetine zarar getiren devir temayüllerine karşı namuskârlık (Adımlar, 1943c, s. 123).

Adımlar dergisinin beşinci sayısında anketin yerini tıp doktoru Ziya Oykut imzalı "Hümanizma" yazısı alır (1943, s. 164-166). Oykut yazısında önce hümanizmin tanımını, ardından tarihi gelişimini kısaca aktarır. En son kısımda ise bu düşüncenin zamanla yalnızca "hakim zümrenin insanı" anlamına indirgendiğini, bunun ise "halkçı hümanizma" ile değişmesi gerektiğini söyler (Oykut, 1943, s. 166).

Adımlar dergisinin sekizinci sayısı ise -ikinci sayıdan itibaren söz verildiği üzere- hümanizm konusuna ayrılmıştır; Muzaffer Ş. Başoğlu ("Hümanizma Görüşümüz"), *Adımlar* dergisi adına "Memleketimizde Hümanizma Yazıları", Behice S. Boran (Hümanizmanın Sosyal Şartları), Zeki Başımar ("Büyük Türk Hümanisti Tevfik Fikret"), Walter Ruben ("Hümanizma ve İnsanlık", çev. Remzi Öncül), Henri Wallon ("Klâsik Kültür Birleştirici midir", çev. Hüsnü Baki), Ernst Glaeser ("Klâsik Öğretimli Lisede", çev. Bürhan Arpad) yazılarına ek olarak derginin "Ayın içinden" köşesi klasik eser çevirilerine odaklanır (Molière, Shakespeare gibi modern çağ klasikleri). Sosyal psikolog Muzaffer Ş. Başoğlu'nun yazısı, *Adımlar*'ın ilk sayısında yer alan derginin amaçlarını açıklayan yazıdan alıntılar yaparak nasıl bir hümanizmi desteklediklerini tekrar ettikten sonra yaptıkları "Humanizma Anketi" sayesinde görüşlerin -aynı dünya genelinde olduğu gibi- değişiklik gösterdiğini kanıtladıklarını aktarır. Başoğlu, *Adımlar*'ın hümanizm yaklaşımının "insan vekarının, hürriyetinin ve refahının yükselmesine ve genişlemesi" taraftarı olduğunu, ancak geçmişe hayranlık ve "Bugünün hayat ve kültür imkânlarına gözlerimizi kapayan" yaklaşımını eleştirdiğini aktarır (Başoğlu, 1943, s. 249-251). *Adımlar* dergisi adına yayınlanan "Memleketimizde Hümanizma Yazıları" (Adımlar, 1943d), Türkiye'de o güne dek yayınlanmış tüm yazıları değerlendirme iddiasını taşımaz ve kendisini "sadece son

birkaç yıl içinde bu konu üzerinde ileri sürülen belli başlı, birbirinden farklı fikirler” ile sınırlandırır. Kültür sorunlarına hümanizm ile çözüm bulmak isteyen *Yücel* dergisini eleştirerek başlar ve bir yandan akıl ve nesnelliği savunurken bir yandan hümanizmi bir tür metafiziğe dönüştürdükleri yorumunu yapar (Adımlar, 1943d, s. 251-252). Ardından, Yavuz Abadan’ın *Ulus* gazetesinde yayınlanan bir yazısına geçen makale, benzer bir eleştiri yönelterek hümanizm arayışında hem “rasyonel” hem “irrasyonel” bir tavır takınıldığını öne sürer (Adımlar, 1943d, s. 252). Daha sonra Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu özelinde klasik antikite kültürüne dönmeyi savunanları eleştiren *Adımlar*, bu tavrı günümüzden ve gerçeklikten kopuk bulur (Adımlar, 1943d, s. 253). Derginin anketini yanıtlayan Yunus Kâzım Köni’nin “milli benliğimizi kaybetmek tehlikesi” sözleri temelinde, benzer düşünceleri savunanları ise milli kültürün gücüne güvenmeyen bir tavır içerisinde bulur ve başka kültürlerle temasın yaratıcılığı arttıracığını öne sürer (Adımlar, 1943d, s. 253). Derginin sahibi ve o dönemde Ankara Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde doçent olan Behice S. Boran “Hümanizmanın Sosyal Şartları” makalesinde (1943, s. 255-259), hümanizm akımının tarihsel gelişimi toplumsal düzenle ilişkili biçimde ele alır. Eskileri tekrar etmeye çalışmak yerine, merkezine insan hakları, eşitliği ve bağımsızlığını koyan bir anlayışın sürdürülmesi gerektiğini söyler (Boran, 1943, s. 259).

Remzi Oğuz Arık’ın ilk baskısı 1947’de yayınlanan *İdeal ve İdeoloji* kitabı ise Batılı hümanistlere dair görüşlerinde Doğu-Batı çekişmesini merkeze alan sözlere yer verir:

Biz yendikçe hakkımızdaki imrenmesi istila hırsına çevrilen bu Avrupa dünyası, birtakım samimî idealistlere sahipti. Bu samimî idealistler, aynı zamanda eski Yunan-Roma kültürüne âşık Hümanistlerdi. Ve bu sıfat, bütün Yunan-Roma dünyasının topraklarını elinde bulunduran Osmanlı Devletine düşman olmalarına, hasetle bakmalarına başka bir sebep oluyordu (1969, s. 82-83).

Erken Cumhuriyet Dönemi aydınlarının hümanizmi sahiplenene ve çıkış yolu olarak kabullenen yazılarında en çok karşımıza çıkan endişe insan hakları ve insan aklı çerçevesinde düzenlenecek toplum hayatının kişiyi milletinden kopararak bireyselci bir yöne iteceği endişesidir. Cumhuriyetin yeniden düzenlediği devlet-birey ilişkisinde insancılığın öne çıktığı tekrar edilirken, bu hümanizmin kişilerin toplumdan soyutlanacağı anlamına gelmediği farklı biçimlerde tekrarlanır. Bu bağlamda, hümanizm ve milliyetçiliğin birbirinden ayrı olmadığını, hümanizmin milletin hem geçmişle hem de toplumla bağlarını güçlendirebileceğini iddiaları da göze

çarpmaktadır. Milletle bağın güçlenmesi konusunda milli tarihin daha çok çalışılması, yeni tarih tezi doğrultusunda araştırmalar yapılması ve yabancı dillerden yapılacak çeviriler yoluyla hem farklı düşünce sistemlerinin hem de Türklerin dünya tarihindeki yerinin anlaşılması önerileri önemlidir. Bir diğer endişe ise 1930'lar boyunca dönemin uluslararası siyaseti ve 1939 sonrasında ise II. Dünya Savaşı nedeniyle kendisini gittikçe daha fazla hissettiren, faşizm veya komünizme kayma ihtimalleridir. Hümanizmi destekleyerek Türkiye'nin kendine has bir yorum geliştirmesi gerektiğini savunan yazıların kayda değer bir bölümü dönemin siyasi ikliminden kurtuluşu yeni hümanizmde bulmaktadır.

2.2.2. Eğitimin yeniden kurgulanması bağlamında hümanizma

Çağdaş devletin vereceği eğitimin Batı aydınlanmasının temellerini oluşturduğu düşünülen hümanizmi içermesi gerektiğine inanan bazı aydınlar, eğitim programlarının bu doğrultuda yenilenmesi gerektiğini savunmuştur.

Yukarıda bahsedilen, Kazım Nami [Duru] tarafından 1934'te *Ülkü*'de yayınlanan "Humanisma" yazısına *Milliyet*'teki makalesiyle destek veren Nurullah Ataç inkılabın tamamlanması için klasik dillerin okutulmasına yönelik düşüncelerini şöyle yineler:

'Sebat için muvaffakiyetten emin olmak şart değildir' derler. Bizim humanismu için söylediklerimiz de, bir gün mekteplerimizde yunanca ile lâtince okutulacağın muhakkak saydığımızdan değildir. Ümidimin büsbütün [büsbütün] kesildiği günler de oluyor; fakat edebiyatımızı manasızlıktan kurtarmak, kafamıza metodu sokmak için biricik çarenin humanicma olduğundan eminim. Bu da ısrar etmeme kâfidir (Ataç[ç], 1934, s. 4).

Ahmet Ağaoğlu'nun 1935 yılında *Cumhuriyet* gazetesindeki "Yeni Nesil Arasında: Münevver Zümre Meselesi" yazısı üniversitede haftada iki saat Yunanca ve Latince dersler verilmeye başlanmasını olumlu ancak yetersiz bulduğunu söyleyerek Avrupalılaşmak için klasik dilleri aslından okuyacak kişiler yetiştirilmesi gerektiğini savunur (s. 3).

Afet İnan, 1935'te açılan Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin kuruluş sürecini anlatan 1957 tarihli yazısında Sinoloji, Hindoloji, Sümeroloji, Hititoloji, Hungaroloji, Latince, Yunanca, Arapça ve Farsça öğreten fakültede (s. 8) verilen dil eğitimine ilişkin şu sözleri sarf eder:

Atatürk bu meselelere bilhassa çok önem verdiği için, Fakülte kuruluş programında bütün bu dillerin ayrı ayrı yeri olmuştur. Böylelikle bütün bu kolların enstitüleri, profesöründen

talebesine kadar, kurulmalı kütüphaneleri olmalı ve Ankara Fakültesi bu bakımdan “humanitaire” bir zihniyetin hâkim olacağı bir ilim merkezi haline gelmeli idi. Çünkü XX. asrın *hümanist* cereyanının, ana kaynakları bunlardan çıkacağı muhakkaktı. Bu, bir taraftan dünya medeniyetine hizmet, diğer taraftan, Türk tarihinin karanlıklarına ışık vermek olacaktı (İnan, 1957, s. 9).

Burhan Belge’nin 1938 yılı 5-22 Aralık tarihlerinde *Ulus* gazetesindeki “İnsan ve Kültür” dizisi ise konuyu “Klassik tahsil ve humanist terbiye dosyası” adı altında ele alır (Belge, 1938a); “birçok milletler” tarafından faydası görülen Hümanizm “aşı”sı (Belge, 1938b) fikrini içermesinin yanı sıra İstanbul, Bursa ve Konya’da klasik liseler açılmasını tavsiye eder (Belge, 1938c).

1939 yılında, 17-29 Temmuz günlerinde gerçekleşen Birinci Maarif Şûrası’nın Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel tarafından verilen açılış konuşması eğitim kurumlarının durumlarını raporlar üzerinden değerlendirip iyileştirmeye yönelik planlarını aktarır, kütüphanelerle müzelere değinir ve dil inkılabının gereği olarak yeni terimler üretilmesi gerektiğinden bahseder. Yücel’in konuşması “Lise meselesine gelince; müsbet ilim zihniyetinin, millî kültürün ve millî kültür tekevvünü içinde hümanizm ruhunun hal ve istikbalini bu müessese tayin edecektir” (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 12) ifadelerini içerir. Şûranın yedinci toplantı gününde, “Orta öğretim” konulu üçüncü oturumda söz alan Cevat Dursunoğlu, Yücel’in ifadelerinden yola çıkarak hümanizm için eski Yunanca ve Latince öğretilmesi gerekliliğini savunur:

Türk milletinin gelecekte büyük bir medeniyet misyonu olacağına kaniim. Bunun için yol muayyendir: Bir taraftan bu kültürün ana kaynağına gitmek, diğer taraftan kendi ana kaynağımızla bu müstakbel inkişafa kendi rengimizi vermek. Bu kültürün ana kaynağının kadim hümanizm olduğunu hepimiz biliyoruz. Hümanizm fikrinin anlaşılması, yayılması, bu kültür içindeki milletlerin yürüdükleri yoldan olabilecektir. Bunun da vasıtası Lâtince ve Grekçe tedrisatıdır. Bu ana kaynağa ancak bu iki klâsik ölü dilden gidilir. Ben burada bu dâvanın hallini teklif etmiyorum. Bu belki bir devlet meselesidir. Yalnız bunu hepimiz burada ifade edelim, konuşalım. Devlet meselesi olduğu için hal tarafını Sayın Vekilimiz düşündürler. Bu mesele ile esaslı bir noktaya parmağımızı basmış olacağımızı sanıyorum ve yakında hallini ümidediyorum (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 394).

Yayınlanan rapor, Cevat Dursunoğlu’nun konuşmasının “şiddetli alkışlar” ile karşılandığını not eder (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 394). Dursunoğlu ardından söz alan Tefvîk Ararad ise önce bu önerilerin uygulanmasındaki muhtemel zorluklara dikkat çeker:

Cevat Bey son derece mühim bir noktaya temas etti. Vekil Beyfendinin nutuklarından ilham alarak ben de iki kelime söylemek istiyeceğim. Kültür jeneral sözü çok geçiyor. Sonra hümanizm meselesi, Vekil Beyfendinin kıymetli nutuklarıyla ortaya büyük bir işaret olarak atılmış bulunuyor. Bu hakikaten kıymetlidir. Yalnız bu vesile ile, Cevat Beyin de işaret ettiği gibi bizim birçok istihale geçirmemiz meselesi vardır. Bunun için orta öğretim meselesinde bugün durduğumuzdan çok daha fazla dürmek mecburiyetineyiz. Bunun için klâsik tahsil meselesinde alelâcele karar veremeyiz. Türk millî istikbaline inanıyorsak, Türk milleti büyükse, ona lâıyk bir gençlik hazırlıyabilecek kararlara varmalıyız. Bu işte müşkülât vardır (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 396).

Ararad, öğretmen eksikliği gibi zorlukların aşılabileceğini Atatürk'ün Samsun'a çıkışı ile örneklendirip, ortaokul ve lise sınıflarının düzenlenmesi gerektiğinden bahseder (“üç sınıflı lise olmaz, bu prensip ve tedbirlerle bu büyük kültürü veremeyiz” [T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 397]). Ardından söz alan Nuri Kutulmuş ise, konunun hem içeriğine hem de aniden görüşülmesine yönelik itirazlarını sertçe dile getirmekten çekinmez:

Lise meselesi mevzuubahis olurken birdenbire bir milletin kültür ve medeniyetini değiştirmek davası karşısında kaldık. Bir arkadaşımız Lâtinceyi ve Grekçeyi ortaya attı. Bu gayet mühim ve muğlak bir meseledir. Bu yalnız Şûranın işi değildir. Bir medeniyetten diğer bir medeniyete geçmek, benim kanaatimce, öyle kolay ve akşamdan sabaha hallolunacak bir iş değildir. Meselâ ben diyebilirim ki bugünkü Avrupa ıstırap içindedir, ahlâkı bozuktur. Orada kriz moral vardır, kriz entellektüel vardır. Bugün Avrupa milletleri âdeta birbirlerini yok edecek kadar karşı karşıya gelmişlerdir. Belki birbirlerini imha edeceklerdir. Belki temeli lâtın ve grek kültürü olan bu medeniyet mahvolacaktır (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 398).

Kutulmuş, konunun şurada çözülemeyeceğini belirtir (“...Şûra bu meseleye hazır değildir. Bunu Şûrada reye koymak insafsızlık olur” [T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 399]). Kutulmuş'a karşı çıkan Hasan Âli Yücel, “insaniyetin müşterek malı” liseyi “şahsi ve milli”, “müşterek ve milletlerarası” ele aldıklarını söyler, “Sonra hümanizma...Ne korkuyorsunuz benim sözümden! İnsanlıktan korkulur mu?” diyerek (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 399) Kutulmuş'un sözlerinden duyduğu hayal kırıklığını sert biçimde dile getirmeye başlar (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 400).

Dördüncü oturumda söz alan Dr. Saim Ali Dilemre, Dursunoğlu'nun önerisini yeniden, bu kez uygulamadaki olası karşılıkları üzerinden değerlendirir:

...hemşerim Cevat Bey dediler ki ümanizm yalnız greko-romen bir meseledir. Amma lâtince liseye mi girecek, yoksa bizim Dil, Tarih Fakültesine mi? Birçok arkadaşlar Şûra biteceği için müzakereyi kâfi görüyorlar. Kısa söyleyeceğim: Antikite Grek, antikite Romen, yani ümanizm

liselerde nasıl okunacak? Okutmak için kimi bulacaksınız? Şimdi ümanizm için yalnız garbe gitmek istiyoruz şarka gitmek ve şarka bakmağı düşünmüyoruz, bu tarz edebiyat ve bu felsefe şarkta da vardır. Klâsik Lâtince ve Rumcayı neden liselere koymak istiyoruz? Felsefî terbiye için mi, yoksa edebiyat için mi? Her iki bakımdan dahi liselere lâtince koyuyorsunuz, bunun şiddetle aleyhindeyim, yani ümanizm yapmak için mutlaka grekçe okutmak mevzuubahis değildir. Çünkü çocuklar zaten yabancı dillerle meşguldürler. Rica ederim, liselerimizin ne lâtince ile, ne grekçe ile alâkası olamaz. Bu bahis Avrupada bile münakaşalıdır. Hattâ üniversitenin fakültelerinde klâsik lâtince, filoloji üstün derslerdir. Bunları biz nasıl yapacağız diye Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde düşünüp duruyoruz. Profesör talebenin alâkasını uyandırmak için çok çalışıyor. Şimdi burada ukalalık etmiyeyim, bunsuz tahsil olamaz diyemeyiz. Bilmem anlatabildim mi? Ayrıca felsefe ve ahlâk zaten okutuluyor (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 404-405).

Dilemre'den sonra söz alan Prof. E. Hirş [Ernst Eduard Hirsch] ise eğitim hayatını Avrupa geçirmiş biri olarak konunun geniş kapsamını kendi deneyimleri üzerinde aktarır:

Şimdi ümanizmden ve garp kültüründen bahsedildi. Güzel, çok güzel. Garp kültürü lâtinceye müstenittir. Bir iki sene zarfında hiç şüphe yoktur ki liselerde haftada iki üç saat lâtince ders vermekle lâtince kültürü talebelerimize veremeyiz. Bir mütehassıs olarak diyebilirim ki ben çocukluğumda Almanya'da ümanizm tahsil ettim, 9 sene zarfında haftada 6-8 saat lâtince ders aldım. Bundan başka yedi sene haftada üç dört saat grek derslerini takip ettim. Demek oluyor ki lâtince, frenkçe meselesi o kadar kolay bir iş değildir. (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 405)

Hirsch'e göre, uzmanlaşma ortaokuldan başlatılmalıdır (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 406). Hirsch'in ardından söz alan İsmail Hakkı Baltacıoğlu da konuşmasına Dursunoğlu'na atıfla başladıktan sonra “Burada henüz hiçbir şey keşfedilmiş değildir. Birtek şey keşfedilmiştir; o da, ümanizm meselesinin, kültürün ana meselesi olduğudur” (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 406) ifadelerini kullanır ve hümanizm fikrinin antik kökenlerini şöyle açıklar:

Her medeniyet istikrar bulunca değer ve teknik şuuru da istikrar bulur. Eski Yunanistan yeni bir insan keşfetti. Fidyas'ın heykelleri bu insanın cismaniyeti hakkındaki telâkkiyi gösterir. Partenon, bu yeni insan zekâsının taşla ifadesidir. Fidyas, Yunanistan'ın cismanî değerlerini ve teknik idealini gösteriyor. Bence heykelin fevkinde bir cismanî insan telâkkisi vardır. Eski Yunanistan'ın keşfi beşeriyete büyük bir armağandır. Eflâtun'un, Aristo'nun felsefesini o heykeller sayesinde daha açık, daha iyi öğrenmiş bulunuyoruz. Eski Yunan heykellerinde yarı çıplak insanlar cismanî hayatı işlemek için meydana getirilmiş değildir; bunlar insanı tayin etmek için yapılmış şeylerdir...

Rönesans'ın zuhuru nedir? Yeni bir insan telâkkisi, değil mi? Klâsik eser, bu telâkkilerin donmuş, cisimleşmiş, hendeseleşmiş, hesaplaşmış, madde gibi olan, elle tutulur ve gözle görülür mahiyetini göstermiyor mu? (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 407).

Baltacıoğlu hümanizm fikrini şu sözleriyle destekler “Gençliğin büyük bir kısmı Altı Umde dediğimiz, canlı tarihî mefhumları taşıyan okların mevzuunu içtimaî bir sevkitaî ile sevmeli değil, belki en yüksek bir ümanizm anlayışı ile yaşamalıdır.” (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 407), Baltacıoğlu'na göre “...âlemde en çok Türk olanı, yani ümanitemizi, Türkün insanlık âlemindeki müstesna ve gayri kabili irca mevkini, hürmet ve sevgiye lâyık olan Türk hayat hamlesi” bilinci geliştirilememektedir (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 408). Hümanizm konusunu üniversitelerin iyileştirilmesi bağlamında değerlendiren Baltacıoğlu sözlerine şöyle sürdürür:

...üniversite meselesi, ne randıman, ne metot, ne de profesör meselesidir; Üniversite meselesi, Türk insanlığı, ümanizm meselesidir. Âlemdeki vazifemizi, ahlâkî ve insanî vazifemizi keşfetmedikçe, değil üniversiteyi, ilk mektebin alfabesini bile kuramayız; bunsuz hiçbir cemiyet medeniyet tarihinde muvaffak olamamıştır. O halde mühim dâva: Feyiz kaynağı: Zaman ve mekânın şeametine dayanan ve yaratan, eski Yunan mimarisinden sonra ikinci Elenizmi vücade getiren, sürrealizmi insaniyete Türk yazıları şeklinde teşhir eden sönmez Türk insanlığı ve bu insanlığın âlemdeki yeri...

...yalnız başına ümanizm meselesini vazetmek bile, Maarif Vekilinin nutkunda söylediği gibi, yepyeni bir zihniyete yol açmak demektir. Şu halde karar verelim: Ümanizm meselesi hakkında kongre dağıtıldıktan sonra Vekâletin resmî mecmuasında neşriyat yapılsın (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 408).

Baltacıoğlu ardından bir önceki oturumdaki sert çıkışını açıklamak üzere Kutulmuş söz alarak, orta eğitimde eski Yunanca ve Latince dersleri verilmesi konusunun gündemde yer almaması sebebiyle konuyu sürdürmediğini, sözlerinin bu konuların görüşülmesinin şura yetkilerinin azlığı manasında değerlendirilmemesini rica eder (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 409). Kutulmuş ardından söz alan Halil Vedat Fıratlı da liselerde klasik antikiteye dair dersler vermesini destekler:

Liselerde okunan lâtince ve yunanca rönesansla Avrupada teşekkül eden hür zihniyetin vasıtalarıdır. Bu iki dil, çocukları bugünkü medeniyetin kaynaklarına, eski Yunan ve Roma medeniyetinin kaynaklarına götürecektir. Vasıta aklın yerini tutmaz. Fakat asla erişmek için vasıtaya muhtacı. Klâsik lise, mutlaka bu vasıtalara muhtaç olacaktır (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 410).

Sekizinci toplantı gününün “Yüksek öğretim” konulu ikinci oturumunda söz alan Hamit Ongunsu hümanizm konusunu yeniden değerlendirir:

Dün hümanizm meselesi de mevzuubahis oldu. Hümanizm meselesi muhtelif şekilde izah edilmiştir. Fakat zannediyorum ki mevzuun tarzı cereyanı itibariyle, hiç kimse hümanizmin tam bir tarifini yapmamıştır. Bendenizce hümanizm, insan zekâsının, insan hislerinin mazide vücutte getirdiği mahsulleri doğrudan doğruya kaynaklarına müracaat ederek tetkik etmek keyfiyetidir (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 460).

Ongunsu, daha sonra, Atatürk rehberliğinde gerçekleştirilen inkılapların devamı niteliğindeki yeni tarih eğitiminin henüz tam anlaşılmadığını ama zamanla olgunlaşacağını düşündüğünü belirtirken “Türk milletinin bütün beşeriyetin mahsulü olan medeniyette, yani içtimai, siyasi, bedîî, millî, iktisadi, hülâsa her bakımdan her nevi faaliyetlerden ibaret olan medeniyetteki hissesini tebarüz ettirmek” amacını dile getirir (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 461). Ongunsu’ya göre, “...Türkün mazide temas ettiği medeniyet ve milletler üzerinde durmak lâzımdır. Bu itibarlardır ki beşeriyetin eskiden maziye ait fikirleri ve bunlardan mütevellit mahsullerini tetkik sırasında elbette Ege havzasında, elbette Akdeniz havzasında vücut bulan mahsulleri ihmal edemeyiz” (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 461); “Ve elbette millî birliğimizi yalnız bugünkü şeklinde değil, eski şiveleri ve her türlü tarihî safhalarıyla tetkik ederken bir taraftan da eski ve yeni garp dillerini öğretmek mecburiyetindeyiz” (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 462) dedikten sonra hem lise hem üniversitede eski dillerin yanı sıra çağdaş yabancı dillerin öğretilmesi gerektiğini savunur, ancak üniversitede özellikle çağdaş dillerin öğretilmesini önemli bulduklarını belirtir. Ongunsu ardından söz alan İsmail Hakkı Baltacıoğlu, şura boyunca konuşulan fiziksel altyapı, kural ve maaş konularını önemli bulsa da, asıl görevin “en insanî” konulu düşünmek olduğunu, katılımcıların “bir nevi ümanite arıyan yolcular” addedilebileceğini söyler (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 463). Tamamlanan oturumlar ardından düşündüğünde şu sonuca vardığını aktarır “...ümen kelimesinde ayrılık vardır. Mutlaka birleşeceğiz; mesele kalmıyacaktır. Aklı selimi bu ümen üzerine tatbik ettiğimiz zaman lâıyk olan neticeye varacağız” (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 463). Baltacıoğlu üniversitenin sadece teknik ve pozitif bilimleri öğretmesinin yanı sıra dâhiler yetiştirebilmesi gerektiğinden bahseder, ne kadar çok öğrenci yetiştirilirse bu ihtimalin o kadar artacağını belirttikten sonra üniversitelerin milletlerarası nitelik kazanması hedefini dile getirir (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 464-467). Baltacıoğlu’nun konuşmasındaki sanata ilişkin sözleri aşağıda, ilgili kısımda aktarılmaktadır. Şuranın sekizinci toplantı

günü sonundaki “Kapanış” oturumunda ise Sadrettin Celâl Antel “Fakültelerimizin kurumunda hümaniteye kıymet verilmedir” diyerek konuya desteğini belirtir (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 486).

Yakub Kadri Karaosmanoğlu imzasıyla 1940 yılı Ekim ayında *Hakikat* gazetesinde başmakale olarak yayınlanan yazılar 1940-1941 eğitim yılı itibarıyla Ankara Erkek Lisesi, Galatasaray Lisesi ve Vefa Lisesi’nde “klasik şube” kurularak Latince ders verilmeye başlanacağı haberini sevinçle karşılayarak (1940a) bu derslerin ve dolayısıyla Türkiye’de hümanizmanın etkisinin artmasının önemini şöyle ifade eder:

Zira, hummanist kültür insana yalnız insanlığını öğretmekle kalmamış, milletlere de kendi benliklerinin yolunu gösterip millî dehaya yaratıcılık kudretini vermiştir...

Maarif Vekaleti, muayyen bazı liselerde Latince tedrisata başlamak ve bir müddet sonra eski Yunancayı da buna ilâve etmek kararla Türk teceddüd tarihinin kültür bakımından en radikal bir hareketini yapmış oldu. Bu, bizim gençlik hulyalarımızdan bir tanesinin daha tahakkuku demektir. Onun içindir ki, Maarif Vekilimiz Hasan Âli Yücele burada hem kendi namına, hem de, aşağı yukarı otuz yıldanberi hummanizma fikrinin türlü itirazlar, tezyiflerle karşılaşan, anlaşılmamış piştarları namına teşekkürü bir vazife addediyorum...

Hummanizma’nın memleketimizdeki atisi için, bu, şimdiden ne güzel bir müjde! Hummanist terbiyeden ayrıldığı için yıkılmakta bulunan bir medeniyetin bütün vâhi ve sathî kıymetlerine istihkar ile arkasını çevirmiş ve gözleri yepyeni bir ışıkla parlayan bir ilim ve san’at neslinin doğruluk, iyilik ve güzellik prensiplerinin ezeli tohumlarını ekmek için bu asil vatan toprakları üstüne eğildiklerini şimdiden görür gibi oluyorum (Karaosmanoğlu, 1940b, s. 2).

Karaosmanoğlu’nun yazılarını takiben aynı gazetede “Liselerimizde Lâtince ve Roma radyosu” başlıklı bir yazı kaleme alan Kemal Turan, Yakup Kadri’nin “memlekete hummanizmin girişinden duyduğu sevinç”ten bahsetmesinin yanı sıra bu haberin bazı çevrelerce pek takdir edilmediğine değinir ve Roma radyosunun Arapça yayınında bu haberi Türkiye’nin İtalya ile yakınlaşmasına bir işaret gibi aktardığını belirtir. Yine de, yazara göre komşu ülkeler Türkiye’nin inkılabını takdir etmektedir ve Latince ders verilmeye başlanmasının önemini kavrayabilecek durumdadır (1940, s. 1-2). Fazıl Ahmed Aykaç’ın *Hakikat* gazetesinin 5 ve 6 İkinciteşrin 1940 nüshalarındaki “Ümanizma Bahsi” yazıları da bakanlığın kararını destekleyerek Karaosmanoğlu’nun sevincini paylaşır (Aykaç, 1940a-b).

Dördüncü TBMM tarafından 27 Mayıs 1941’de, TBMM Başkanvekili Şemsettin Günaltay yönetiminde gerçekleştirilen “Maarif Vekâleti 1941 Yılı Bütçe Görüşmeleri” sırasında, Maarif Vekili Hasan Âli Yücel’in “Umumî kültür veren müesseselerde

tatbik edilecek usul ve tarz, düşünme bakımından genci teşkil etmek, forme etmek ve millî terbiye, insanî terbiye, hümanist duygu bakımından takviye etmeği istihdaf eder” (Yücel-Eronat, 1999, s. 281) sözleri Yücel’in hümanizm konusundaki istikrarlı tavrını göstermektedir. Yine dördüncü TBMM tarafından 26 Mayıs 1942’de, TBMM Başkanvekili Şemsettin Günaltay yönetiminde gerçekleştirilen “Maarif Vekâleti 1942 Yılı Bütçe Görüşmeleri” sırasında söz alan Dr. Saim Ali Dilemre “ben biliyorum ki maarif çok çalışıyor, yeni hümanizma için” dedikten sonra yeni tercüme edilen kitapların çokluğundan bahseder (Yücel-Eronat, 1999, s. 379).

Hasan Âli Yücel’in bakanlığı sırasında, Türk tarihine ilişkin belgeleri neşretmek amacıyla, 1941 yılında yayın hayatına başlayan *Tarih Vesikaları Dergisi* (1961’e dek toplam 18 sayı yayınlanmıştır), ilk sayısının kapağında Yücel’in hümanizma görüşüne ilişkin bir metin içerir:

Bizim anladığımız Hümanizma; insanlığın, en derin mazisinden bugüne kadar geçirdiği hayatın mana ve tecrübelerini tanımak, bilmek ve onu kısa ömrümüzde tekrar yaşayıp yaşatmaktır. Cümhuriyet maarifi, bu anlayış ve görüşle Türk kültürünün yayılıp genişlemesine imkân hazırlamayı vazifelerinin ilki sayar. (Yücel, 1941, s. 1).

1943 yılında 15-21 Şubat günlerinde gerçekleşen İkinci Maarif Şûrası’nda Yunanca ve Latince dersleri yalnızca üniversite bağlamında geçmekte (T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, 1990, s. 75-76, Tahsin Banguoğlu konuşması; s. 252, Şevket Aziz Kansu konuşması) liseler içinse yalnızca klasik eserlerin okutulmasından bahsedilmektedir (“Ana Dil Komisyon raporu”; s. 46). 21 Şubat 1943’teki dördüncü toplantı gününün ilk oturumunda söz alan Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel tarih eğitiminin akılda kalıcı olabilmesi için ortaokul ve liseyi kapsayan altı yıllık bir program halinde düzenlenmesinden ziyade iki ayrı üç yıllık programda aktarılmasını önerir. Yücel’e göre, ikinci üç yılda daha ayrıntılı verilecek tarih dersleri daha faydalı olacaktır, aksi takdirde öğrencilerin ilk çağları unutacağını söylerken “bugünkü medeniyetin beşiği olan Yunan ve Roma tarihi onların beyinde küçük bilyalar halinde kalacaktır” ifadelerine yer verir (T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, 1990, s. 239). İkinci şuranın kapanış konuşmasını yapan Yücel, “inandığımız şekilde hümanizmanın eserlerini memleket içinde genişletmeye çalışıyoruz ve çalışacağız” sözlerini sarf eder (T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, 1990, s. 267).

Yukarıda bahsedildiği üzere, *Adımlar* dergisinin hümanizm anketinin 1943 yılı Haziran ayında yayınlanan ilki, Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu üyesi

Yunus Kâzım Köni tarafından yanıtlanmıştır (Adımlar, 1943a, s. 62-63). Nami'nin "Bugünün fikir ve kültür gelişmesinde humanizmanın mânası ve rolü ne olabilir?" sorusuna yanıtı nispeten farklı bir bakış açısı sunar; doğrudan eski Yunanca ve Latinceye bağlı kalmak yerine, onlardan faydalanarak gelişen "canlı dillerin" ürünlerini de göz önünde bulunmanın gerektiğini, ancak bunu yaparken yalnızca tek bir kültüre bağlı kalınmasının tehlikeli olacağını söyler (Adımlar, 1943a, s. 63).

Cumhuriyetin getirdiği insan merkezli yeni düşünce yapısının daha iyi anlaşılması, anlatılması ve geliştirilmesi hedeflerini taşıyan eğitimde hümanist yaklaşım konusu, taraftarlarının da kabul etmekten geri durmadığı birçok güçlükle mücadele etmek zorundadır. 1939 yılındaki maarif şurasında görüşüldüğü üzere, Türkiye Cumhuriyeti'nde örgün eğitimin yeniden yapılanması, dil inkılabı, kaynak yetersizliği, kırsal bölgelerde okullaşma, yeni öğretmen kadrolarının yetiştirilmesi, inkılaplara uygun yeni müfredat düzenlenmesi, mevcut öğretmenlerin maaşlarının iyileştirilmesi, yükseköğretimin yeniden düzenlenmesi vb. birçok zorluk farklı derecelerde varlığını sürdürmektedir. Yine de, inkılapların kazanımlarının geliştirilmesi için hümanist bir eğitim sistemi düzenleme konusu hem ortaöğretim hem de üniversiteler için ele alınmıştır.

Hümanist eğitimin klasik antikite bilgisi içermesi gerektiğine dair tartışmalar ise altyapısal güçlüklerin yanı sıra ideolojik ayrılıklarla da sınanmıştır. Dönemin birçok aydını klasik dil, edebiyat ve felsefenin öğretilmesini şart kabul ederken, bazı aydınlar mevcut yabancı dil eğitiminin bile yetersiz sonuç verdiği ortamda ölü dillerin değil, yaşayan dillerin önceliklendirilmesini savunur. Bir diğer endişe ise devlet-birey ilişkisi bağlamında hümanizm tartışmalarına benzer biçimde, Batı merkezli klasik antikite eğitiminin Türk kültürünün önemli bileşenleri arasında yer alan Doğu kaynaklarından uzaklaştıracağı düşüncesidir.

Öte yandan, klasik antikiteyle ilişkili telif ve çeviri eserlerin yayını hız kazanmıştır, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin hümanizmle ilişkili yayınları arasında şunlar sayılabilir: Mehmet İzzet ve Orhan Sadettin'in Karl Vorlander'in *Felsefe tarihi* çevirisi (1928); İsmail Hikmet [Ertaylan]-*Yunan Edebiyatı Tarihi* (1928); Ruşen Eşref [Ünaydın] Bey'in Publius Vergilius Maro'nun *Ekloglar/Çoban Şiirleri* çevirisi (1929); Yakup Kadri [Karaosmanoğlu] Bey'in Horatius'un *Odlar-Epodlar-Hicviyeler-Nameler* çevirisi (1929); Nüzhet Haşim [Sinanoğlu] – *Grek ve Romen Mitolojisi* (1931); Nüzhet Haşim [Sinanoğlu] – *İtalyan Edebiyatı-Tarih Antolojisi* (1931);

Mehmet Emin [Erişirgil] -*Sokrat* (1931); Nurullah [Ataç] - *Mitoloji* (1932); Haydar Rıfat - *Epikür'ün Ahlâkiyatı* (1935); Haydar Rıfat - *Demokrit* (1935); Haydar Rıfat - *Eflâtun* (1935); Haydar Rıfat - *Heraklit* (1935); Haydar Rıfat'ın *Ayaslıklu Heraklit* (1935) eseri. Ayrıca, Birinci Türk Neşriyat Kongresi (1939) sırasında alınan kararlara istinaden 1940 yılında kurulan Tercüme Bürosu 1940-1966 yılları arasında faaliyet göstermiştir (Url-6). Büronun 1940-1946 yılları arasında yayınlandığı eserler arasında 57 adet eski Yunan eseri, 16 adet eski Roma eseri yer alır (Korucu, 2007).

2.2.3. Çağdaş sanat bağlamında hümanizma

Hümanizm fikirlerinin hayatın farklı yönlerine eklemlenmesi bağlamında, sanat alanında benimsenmesi de arzulanmıştır.

Birinci Maarif Şûrası'nın sekizinci günündeki “Yüksek öğretim” konulu ikinci oturumunda İsmail Hakkı Baltacıoğlu üniversitelerden bahsederken sanat konusuna da değinir:

Hâmit arkadaşımız bir noktaya işaret etti. Atatürk'ün akıl ve ilme verdiği en büyük ehemmiyeti işaret etti. Güzel; fakat dikkat ediniz. Atatürk Üniversitesi diye bir üniversitemiz yoktur. Fakat Atatürk'ün giyimli ve çıplak vücudunu taşla ifade eden sanat eserleri vardır. Atatürk'ün sanata verdiği değer, ilme verdiği değerden üstündür. Atatürk'ün tefekkür tarzı rasyonalizmdir. Fakat o, rasyonalizmi nasyonalizm karşısında ikinci derecede bırakmıştır...

Sanata hakkı olan değeri veren yine insandır. İnkılâbın yapılması, ilmin insan ruhunda yerleşmesidir. İlmi almak ve onun feyzini iktisabetmek nasıl olur? Bu evvelâ üniversitede olur (T.C. Maarif Vekilliği, 1942, s. 468).

İnsan dergisinin ilk sayısında Sabahattin Eyüboğlu tarafından kaleme alınan “Yeni Türk san'atkârı Yahut Frenkten Türke dönüş” (1938, s. 31-38) makalesi güzel sanatlarda Avrupa eserlerine hayranlığın bir aşama olduğunu (1938, s. 31), şiir, edebiyat, müzik, mimari, sahne sanatları, resim gibi alanlardaki Batı eserlerini takdir ettikten sonra Türk sanatının özelliklerinin değerlerini anlayıp bunlardan zevk alanlarının özgün eserler üretebileceğini söyler (1938, s. 32-35). Eyüboğlu Avrupa'nın “eskileri hümanize” ettiğini söyledikten sonra yeni bir hümanizm tanımı yapar “Humanizm eskiye dönmek değil, eskiyi yeni yapmaktır” ve Türk sanatının eski değerlerini yeniyile biçimlendirmeyi önerir (1938, s. 38).

İnsan dergisinin ikinci sayısındaki Nurullah Ataç'ın “Humanisma” yazısı (1938, s. 81-83) eski Yunan ve Latin eserlerin aşılmış olduğunu düşünse de, eskileri küçük görmek

konusunda “Bu gurur zekayı öldürür” (s. 83) yorumunu yapar ve eski eserleri okumanın insanlığın “birliğini kavramamıza, bulduklarını öğrenip düştüğü hatalardan kaçınmamıza” imkan tanıyacağını söyler (s. 83). Ataç, Türkçenin gelişmesi için Yunanca ve Latince öğrenilmesi gerektiğini öne sürer (1938, s. 83).

Ahmet Muhip Dıranas’ın 1940’ta Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi üzerine kaleme aldığı ve *Güzel Sanatlar* dergisinin ikinci sayısında yayınlanan “Resimde Umanizma” makalesi, çağdaş resim ve heykel sanatlarında hümanizmi ele alır. Zeki Kocamemi’nin Cenaze Töreni tablosunu “klasik an’aneye bağlı” olarak yorumlarken, “bu büyük tuvaldeki arayış ve ruh kıymetinin azametli olduğunu söylemiye ve eserin, ümanist bir sanat anlayışının resim tarihimizdeki ilk meyvası olarak alkışlanmasına mâni olamazlar” değerlendirmelerinde bulunur (s. 149).

1943’teki İkinci Maarif Şûrası’nda okunan Tarih Komisyonu raporu “Üniversite ve yüksek okullarda klâsik sanat eserlerinin kopyaları ile dolu müzeler kurulmalı, orta ve ilk okullarda ise büyütülmüş fotoğraf koleksiyonlarından faydalanılmalıdır” önerisini içermesi bakımından önemlidir (T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, 1990, s. 204).

Hümanizmi cumhuriyet inkılapları ile özdeşleştiren yaklaşım, hümanizmin güzel sanatlardaki yansımalarını bu fikrin tam anlamıyla benimsenmesinin en can alıcı göstergelerinden kabul eder. Yeni Türk sanatı ve yeni klasikler yaratma tartışmalarında konuşulan klasik antikite eserlerini tanıma konusu, bir noktada hümanizm tartışmaları ile birleşmektedir. Eski çağ sanatının, özellikle klasik dönemin (MÖ 510-323) eserlerinin insanı düşünsel bir ideal haline getirerek betimlerken iyi ve güzel olan için bir kanon, ölçüt yaratması Batı merkezli çağdaş sanatın temellerini oluşturur.

Yeni kurulan devletin getirdiği çağdaş düzenlemeler ışığında yeniden tanımlanan devlet ve birey ilişkisine bağlı olarak toplumsal dönüşümü sağlamak üzere eğitim ve sanat alanlarında hümanizmin temel alınması isteği klasik antikitenin öğrenilmesi konusunu tartışmaya açar. Dönemin birçok aydını bu bilgilerin edinilmesi amacıyla “ana kaynaklara” gitmeyi kaçınılmaz bulurken, diğer aydınlar bunun bir tür “özden kopuş” yaşatacağı endişesini taşır. Toplumun yeni ideallerle tanıştırılması ve yeni bir hümanizm yaratarak çağdaş düşünceyi ileriye taşıması amacı sıkça tekrarlınsa da, yöntemler konusunda bir anlaşma sağlanamamış gibi görünmektedir. Kimi eğitimci okullarda verilen felsefe derslerini antik çağ bilgisi için yeterli görürken, kimileri eski

Yunanca ve Latince öğretilmeden bu eserlerin anlaşılamayacağını öne sürer. Öte yandan, bu eserlerin çağdaş dünyada okunmasının her halükarda bağlam dışı olduğunu söyleyenler de vardır. Bu fikri savunanlar eski çağ eserlerinin yazıldıkları dönem için yenilikçi, sonraki dönemler için etkili niteliklerini kabul etmekle beraber Rönesans Dönemi'nden bu yana birçok yönden aşıldıklarını, o nedenle yeni klasiklerin yeterli olabileceğini ileri sürer. Yalnızca antik çağ ile meşgul olan bir hümanizmin 20. yüzyılın getirdiği imkanlar ve zorluklara çözüm sunmakta yetersiz kalacağı düşünülür. Özellikle II. Dünya Savaşı ardından kaleme alınan metinlerde hümanizm bir tür çıkış yolu olarak değerlendirilirken çağın gereksinimlerinin göz önünde bulundurulması vurgusu artar.

Eğitim konusundaki tartışmaların uygulamaya yönelik sınırlılıklarla da sınındığı görülür; ortaokul ve liselerdeki ders saatleri oldukça uzundur, yeni dersler eklenmesiyle daha da uzayacaktır, istenilen dersleri verecek yetişmiş eğitmen eksiktir vb. sorunlar ortaya atılır. Kimilerine göre bunlar çözülmeyecek konular değildir. Bu bağlamda, 1940-1941 eğitim yılında Ankara Erkek Lisesi, Galatasaray Lisesi ve Vefa Lisesi'nde "klasik şube" kurulması bir tür pilot proje teşkil eder. Olasılıkla maarif şuralarında sayılan sınırlılıklara bağlı biçimde, klasik şubelerde yalnızca Latince öğretilmiştir.

Hümanist, klasik antikiteyi içeren eğitim önerilerinin önemli bölümünde yazarların karşıt düşünceleri yanıtlamaya çalıştıkları göze çarpar. Öneriler sunulurken muhtemel eleştiriler, çözüm ve karşıt görüşlerle yanıtlanır. Hümanizmi savunan metinlerden anlaşıldığı kadarıyla, klasik antikiteyle bağ kurmaya yönelik öne çıkan eleştiri Doğu kaynaklarından ve Türk kültüründen kopuş yaşanacağı yönündedir. Tezin bir sonraki bölümünde ele alınacak "Türk Tarih Tezi ve Yunan-Roma Antikitesi" konusu, bu endişelere bir tür orta yol sunar. Yukarıda verilen bazı metinlerde de görüldüğü üzere, 1930'larda ortaya atılan Türk Tarih Tezi klasik antikiteyi Türk tarihinin bir parçası kabul eder. Böylelikle, eski Yunan ve Roma uygarlıklarını öğrenmek Türk tarihinin daha iyi anlaşılmasını da sağlayacak bir çaba sayılır.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin tanıklık ettiği hümanizm tartışmaları, klasik antikitenin çağdaş mimarlık ve sanat eserlerine biçimsel veya fikrîsel niteliklerde nasıl yansıtılmış olabileceğine dair fikir verir. Söz konusu kavramların Erken Cumhuriyet Dönemi eserlerindeki izleri tezin sonraki bölümlerinde ele alınacaktır.

3. TÜRK TARİH TEZİ VE KLASİK ANTİKİTE

Dönemin tarih algısı ve anlayışını biçimlendiren Türk Tarih Tezi'nin ele alınması Yunan-Roma esaslı klasik antikiteye bakış açılarının anlaşılması için önemlidir. Türkiye topraklarındaki geçmişin bir bütünün parçaları olarak kabul edilip sahiplenilmesini odak alan Türk Tarih Tezi, klasik antikiteyi dışlamaz ve deyim yerindeyse bir tür “yöntem oyunları” Türk tarihi çizgisinde bir aşama olarak değerlendirir. Bu bir miktar benimseyici tutum, o dönemde kaleme alınan, düşünsel ve pratik alanlardaki antikite tavsiyelerine temel sunmuş olmalıdır.

3.1. Dönemin Genel Tarih Anlayışı

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından yirminci yüzyılın ilk yarısına uzanan dönemde, büyük imparatorlukların dağılması ve Avrupa'da ulus devletlerinin ortaya çıkışıyla beraber önem kazanan köken arayışları dönemin arkeoloji, antropoloji ve dil bilim çalışmalarında bir tür güdüleyici işlevi görmüştür. Bir bölgedeki kültürün tarihöncesi dönemlerden beri devam ettiği savından yola çıkılmakta, böylece bir ulus devleti sınırları içerisinde kalan topraklarda açığa çıkarılan kültür mirası öğeleri söz konusu ulusun öncüllerine ait kabul edilmektedir. Birinci Dünya Savaşı ardından büyük önem kazanan tarihöncesi topluluklarla kültürel devamlılık iddialarıyla, toprak ilhaklarını haklı göstermek ve bir ırkın diğerine üstün olduğu fikrini desteklemek için tarihöncesi arkeolojisinden yoğun biçimde faydalanılmıştır (özellikle Almanya örneği için: McCann, 1994; Anthony, 2000; Arnold ve Hassmann, 2000; farklı Avrupalı ulusların söylemleri için, bkz. Ersoy vd., 2010).

Büyük bir imparatorluğun çöküşü ve uzun yıllar süren savaşların (1914-1923) sonucunda kurulan Türkiye Cumhuriyeti tüm bu kültürel devamlılık iddiaları ortasında yeni bir ulusal kimlik oluşturma gereksinimindedir. İmparatorluğun barındırdığı farklı etnik kökenden toplulukları içeren yeni kurulmuş bir ulus devleti olmasının yanı sıra,

imparatorluktan ayrılan diğer ulus devletlerinin Türkiye toprakları üzerinde tarihsel bağlara dayandırılan hak iddialarıyla mücadele edilmesi söz konusudur.

Cumhuriyeti karşılaştığı sorunların aşağıdaki gibi özetlenebilir: Tezin oraya atıldığı 1930’larda Suriye, Fransız mandası altındadır, 1921 Ankara Antlaşması ile Suriye-Türkiye sınırları büyük ölçüde belirlenmiş (Khoury, 1987 s. 496), ancak yoğun Türk nüfusun bulunduğu -Misâk-ı Milli sınırları içerisindeki- Hatay konusu bir sorun olmayı sürdürmüştür (s. 59, 105, 111, 134, 466 vd.). Ermeni politikasının 19. yüzyılın ikinci yarısında Rusya, Fransa ve İngiltere ile tarihi “Büyük Ermenistan” toprakları üzerinde hak sahibi olduklarına dair görüşmeler yürütmeye başladığı bilinmektedir (ör. Ermeni Patriği Nerses Varjabedyan’ın 1878 yılında İngiliz elçisi Henry Layard’ı ziyareti, İngiltere Dışişleri Arşivi: FO 424/68 no. 639). Bu konu daha sonra 1919’da Paris’te ve 1920’de Ermenistan’a bağımsızlığını veren Sevr Antlaşması’nda gündeme getirilmiş, 1923’te Lozan Antlaşması ile Türkiye lehine sonuçlanmışsa da iddialar sona ermemiştir. Muhtemelen en ünlü konu ise, Yunanistan’ın Bizans İmparatorluğu’nu yeniden canlandırarak, başkenti Konstantinopolis olan, Batı Anadolu, Girit ve Kıbrıs’ı içeren bir Yunan devleti kurmak fikrine 19. yüzyıl ortalarından beri sahip olmasıdır (Hamilakis, 2007 s. 53, 107). 1913’te Atina ve Bükreş antlaşmaları ile Girit tamamen Yunanistan’a bırakılmış, 1919’da ise “Küçük Asya seferi” ile Yunanistan İzmir’i işgal etmiş, 1920’de Sevr Antlaşması ile (Erim, 1953, s. 554-558: madde 70-87) Batı Anadolu’nun bazı bölümleri ile Trakya’da söz sahibi olmuş, Kurtuluş Savaşı’nın ardından 1922’de Mudanya Mütarekesi ile Anadolu’dan çekilmek zorunda kalmıştır. İki ülke arasındaki ilişkiler ancak 1930’daki Türkiye-Yunanistan Dostluk, Tarafsızlık, Uzlaştırma ve Hakemlik Antlaşması ile normalleşmeye başlamıştır.

Bu gelişmeler Türkiye devletiyle Türkiye topraklarının örtüşmesindeki meşruiyet meselesini bir konu olarak somutlaştırmıştır. Tüm bu iddialara bağlı işgaller ve savaşların anılarının çok taze olduğu -ve Suriye sınırı konusunun henüz çözüme kavuşmadığı- bu bağlamda, tarihöncesi dönemden Türkiye Cumhuriyeti’ne dek Anadolu’nun bir “Türk yurdu” olduğunu öne süren Türk Tarih Tezi’nin ortaya çıkışı, dönemin siyasi ve kültürel sorunlarıyla doğrudan ilişkilidir.

Farklı araştırmacılar tarafından bu bağıntıların farklı yönlerine dikkat çekilmekle beraber, değerlendirmelerde öne çıkan yönler şunlardır: Yunanistan, Suriye ve

Ermenistan'ın iddiaları karşısında Anadolu'da köklü bir Türk varlığı göstermek, hatta Avrupa normlarının da Türk kökenli olduğunu öne sürerek Türkiye toplumunun bunları kabulünü doğallaştırmak, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının zaman içerisinde “dillerini unutan Türkler” olduğunu öne sürmek (Eissenstat, 2007, s. 49-50); Avrupa'da on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan *philhellenism* akımına karşı Türklere medeniyet kurucu bir kimlik atfetmek (Copeaux, 2008, s. 48-49), dönemin Batılı düşüncelerine bir tepki olarak, Anadolu'ya ait görülmeyen Osmanlı halklarının bu topraklar üzerindeki medeniyetlerini dönemin bilimsel ölçütleri uyarınca değerlendirilen verilere dayanarak tarih yoluyla kanıtlamak (Toprak, 2012, s. 204) ve dini temel alan yönetimin “eskiliğini açığa çıkarmak” (Shaw, 2007, s. 170-171).

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında eski Anadolu uygarlıkları ile cumhuriyet halkı arasında kurulan ilişkiye bağlı olarak yürütülen çalışmalarda görülen çeşitliliğin Türkiye'deki arkeoloji, mimarlık tarihi ve sanat tarihi çalışmalarına temel teşkil ettiği, Yunan, Roma ve Bizans miraslarını da içerecek biçimde Anadolu tarihinin sahiplenilmesini sağladığı ve bu anlayışın günümüz arkeolojik kazı çalışmalarında kültüre bağlı bir ayırım yapılmamasında kendisini gösterdiği düşünülmektedir (Özdoğan, 1998; s. 117; Özdoğan, 2006a, s. 55; Ergin, 2010, s. 42; Güven, 2010, s. 52).

3.2. Türk Tarih Tezi

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde klasik antikiteye bakış açılarını değerlendirebilmek için Türk Tarih Tezi'nin bildirgesi kabul edilen *Türk Tarihinin Ana Hatları* kitabının ilgili bölümlerinin incelenmesi önemlidir (1930). Cumhuriyetin kurulmasının ardından gelişen milli benlik duygusuyla ortaya atılan, Türklerin Anadolu'daki varlığını tarihöncesi dönemlere dek çeken ve Türklerin dünya medeniyetlerine katkılarını kanıtlamayı hedefleyen “Türk Tarih Tezi”, ilk kez bu kitapta yaygın biçimde paylaşılmaktadır. On bir bölümden oluşan 606 sayfalık *Türk Tarihinin Ana Hatları* kitabı, yalnızca yüz nüsha bastırılarak gözden geçirilmek üzere ilgili tarihçiler ve aydınlara dağıtılmıştır.

Türk Tarihinin Ana Hatları kitabı, “Beşer Tarihine Methal”, “Türk Tarihine Methal”, “Çin”, “Hint”, “Kalde, Elam ve Asur”, “Mısır”, “Anadolu”, “Ege Havzası”, “Eski İtalya ve Etrüskler”, “İran” ve “Orta Asya” ana başlıklarıyla düzenlenmiştir, dünyanın

oluşumu ile başlayıp Türkiye Cumhuriyeti ile sonlanmaktadır. Türk tarihini tarihöncesi devirlerden başlatan kitaba göre, Orta Asya’da yaşayan Türk kavimleri “Ziraat ve her türlü yeni san’atlardaki terakkiler ile cilâlı taş devrini, ilk idrak eden” topluluklar olarak coğrafi koşullardaki değişikliklere bağlı olarak göç etmiş, göçler sırasında birçok yere ziraat ve hayvancılığa ilişkin bilgilerini aktarmışlardır (s. 25-50).

Afet [İnan] Hanım, Mehmet Tevfik [Bıyıklıoğlu], Samih Rifat [Yalnızgil], Akçura Yusuf, Dr. Reşit Galip, Hasan Cemil [Çambel], Sadri Maksudi [Arsal], Şemsettin [Günaltay], Vasıf [Çınar] ve Yusuf Ziya [Özer] beyler tarafından hazırlanan *Türk Tarihinin Ana Hatları* kitabı, özellikle yakın tarih konularındaki hatalar ve eksiklikler ile Osmanlı tarihine ayrılan bölümün kısalığı nedeniyle hem tarihçiler hem de Atatürk tarafından beğenilmeyerek yüzeysel bulunmuş, yeniden yazılması kararlaştırılmıştır (Uzunçarşılı, 1939, s. 349). Yine de, eserin “Türk Tarihine Methal” kısmı “Orta Asya” bölümü ile birlikte 1931’de *Türk Tarihinin Ana Hatları: Methal Kısmı* adıyla Milli Eğitim Vekaleti tarafından 30.000 adet basılmış ve okullara dağıtılmıştır (İğdemir, 1973, s. 5). Milli Eğitim Vekaleti, aynı yıl yayınlanan 4 ciltlik *Tarih* kitaplarının ilk ikisinde büyük ölçüde *Türk Tarihinin Ana Hatları*’na sadık kalmıştır. Ayrıca, *Türk Tarihinin Ana Hatları*’nın farklı bölümleri 1930’larda “Türk Tarihinin Ana Hatları Eserinin Müsveddeleri” başlıklı bir seri kapsamında, kitapçıklar halinde yayınlamıştır (Eyice, 1968).

3.2.1. Türk Tarihinin Ana Hatları’na göre klasik antikitenin kökenleri ve Türk unsurunun payı

Türk Tarih Tezi’ne göre, tarihöncesi çağlardan itibaren Orta Asya’dan göç eden Türkler dört bir yana dağılarak Çin’e, Hindistan’a, Mezopotamya’ya, Suriye’ye, Filistin’e, Mısır’a, Anadolu ve Ege adalarına, Karadeniz’in kuzeyinden Trakya ve Yunanistan’a gelerek kültürlerini ve teknolojilerini bu bölgelerde yaşayan halklara öğretmiştir (*Türk Tarihinin Ana Hatları*). Bu nedenle, Çin, Hint, Sümer, Babil, Med, Pers, Part, Sasani, Mısır, Hitit (Eti), Minos, Miken, Frig ve Lidya tarihi antropoloji, dil, din ve sanat yoluyla Orta Asya Türkleri ile ilişkili olarak ele alınmaktadır. Sümerler, Hititler, Medler, Etrüskler doğrudan Türk kavimleri olarak değerlendirilirken, Minos ve Miken uygarlıklarının kökeni büyük ölçüde Türk kabul edilmiş, antik Yunan ve Roma’nın bu Türk kültürlerinden etkilenecek şekillendiği öne sürülmüştür.

3.2.1.1. Anadolu kültürleri

Türk Tarih Tezi'nin ana iddialarından biri Anadolu'nun tespit edilen ilk medeniyetinin Türk olduğudur. Klasik antikitenin asıl kaynaklarından kabul edilen Hititler, ya da o dönemki adıyla Etiler dönemin önemli arkeolojik keşifleri ışığında Türk kabul edilmiş, kitabın yedinci bölümü, "Anadolu" bölümünde ilk kültür olarak ele alınmıştır (s. 229-247). *Türk Tarihinin Ana Hatları* şu ifadelerle yer verir "Küçük Asya ahalisi, *Hittite* ve emsali isimlerle tanıtılmış *Türklerdir*. Bunlar tarihten evvel Orta Asya yaylâsından garba vukubulan muhaceretlerde buraya gelmişlerdir. Ve Mezopotamyanın ilk otokton ahalisi olan Sumerlerle ve İran garbında ilk yerleşen Elâmlarla akrabadırlar. Nitekim Adalar denizinin ve bunun garbindeki kıt'anın ve *Trakyanın* dahi ilk sakinleri aynı menşe ve ırktadırlar" (s. 231). Hititlerin Türk olduğu dil ("Etilerin esas dilleri de elâmca, sumerce gibi *türkçedir*" s. 231), giyim-kuşam ("Maraşta bulunan bir Eti kadının heykelinin serpuşu *Türkmen kadınlarının* serpuşuna benzemektedir" s. 243) gibi unsurlar yoluyla da vurgulanmıştır.

Türk Tarihinin Ana Hatları kitabında "Anadolu" bölümündeki ikinci kültür olan Frigler, Türk Tarih Tezi'ne göre "Frikyanın en eski sekenesi Etilerle beraber gelmiş olan Türk kabileleridir" (s. 247). MÖ 3000 yılında Troya'yı inşa eden Thraklarla karışmış bir halk olan Frigler, Troyalılarla hem komşu hem akraba olarak değerlendirilmiştir (s. 247-248). Friglerin en önemli tanrısı olan Kybele'nin Nana ismi ile anılması ise Türkçedeki ana ve nine/nene kelimeleri ile ilişkilendirilmiştir (s. 250).

Türk Tarihinin Ana Hatları kitabında Frigleri takip eden Lidyalılar, kültürlerinin coğrafi alanı tanımlanırken şu ifadelerle tanıtılmıştır: "*Gediz vadisi*, Lidyanın asıl merkez sahasıdır. Eti ülkesile Ege denizi kıyıları arasında mütevassıtlık eden bu saha Meonyalılar (Meoniene) Trako-Frikler (Tracho-Phrgiens) Sartilılar, Etiler ve Lidyalılar gibi devirler imtidadınca üst üste gelip yerleşmiş birçok *Türk kabilelerinin* meskeni olmuştur" (s. 253). Lidyalıların daha sonra Roma kültürüne temel oluşturacak Etrüsklerle dil ve sanat ilişkisi vurgulanmaktadır (s. 253-254).

3.2.1.2. Ege Havzası kültürleri

Kitabın "Ege Havzası" başlıklı sekizinci bölümünde Yunan tarihinde kurucu figürlerden biri İon'un Türkçe "iye" kelimesinden geldiğinin öne sürülebileceği ve Euboea (kitapta *Eubeé* yazılmıştır) adasının asıl isminin Türkçe oba sözcüğü olduğu iddialarına yer verilir (s. 265-266), ardından birkaç yer adı kökeninin Türkçe

olabileceği açıklanırken Çağatayca *ege* ile Ege Denizi adı arasında bir bağlantı olabileceğinden bahsedilir (s. 267). “Yunanistan” (s. 267) başlığı altında verilen coğrafi tanımlarından ardından gelen bölüm “Ege Medeniyeti” (s. 273) ise klasik antikite öncesi Kyklad medeniyetini Orta Asya’dan gelen Türk kavimlerine bağlar: “Adalardenizi medeniyetinin ilk sahipleri İçeri Asyadan gelmiş *Türklerdir*. Cenubî Rusya ve Tuna havzalarında çok eski devirlerde yerleşmiş Türklerin medeniyeti de, milâttan 3500 sene evel Makedonya, Teselyaya ve Korent mıntıkasına kadar nüfuz etmişti.” (s. 275). Ayrıca, şu iddiaları içerir:

Adalardenizi havzasının karaları, Orta Asya yaylasından, Anadolu yolu ile denizden; ve Karadeniz şimali-Tuna vadisi, Makedonya yolu ile karadan muhtelif devirlerde ve birbirini müteakip gelen Türk ırkından kavimlerle iskân olunmuştur. (s. 277, M.Ö. 6000-3000 arasından bahsederken).

Kitaba göre, “Türklerin tesis ettikleri bu medeniyete Miken (Mycenienne) medeniyeti demişlerdir. Çünkü merkez olarak yaptıkları şehrin adı Miken (Mycene) idi. Mikenlilerin asıl isimleri *Akalar* (Acheens)dır. Bunlar Yunanistan kıt’asına Trakyadan ilk gelenlerdir” (s. 281, M.Ö. 3. binden bahsederken, ayrıca “İkinci *Orhon* (Orchomène)un etrafında birçok yeni şehirler yapıldı”) ve Tunç Çağı’nda aşağıdaki gelişmeler oluşmuştur:

Yeni gelenler de, kuvvetli *Türk ırkından* ve zeki, temsil edici idiler. Tahrip ettikten sonra yeniden imara başladılar. II inci Orchomène üzerinde III üncü Orchomène bina olundu. Korent mıntakası işgal edildi. Adalarla sıkı münasebet başladı. Girit medeniyeti adalar vasıtasile dahile girdi (s. 282, M.Ö. 2000-1750 arasından bahsederken).

Kitapta, “Yunan Medeniyetinin Doğduğu Yer Anadoludur” başlığı altında şu ifadelere yer verilmiştir:

Dori istilâsı karşısında Girit ve Miken medeniyetinin sahipleri olan Akalar ve Egeler kütle halinde *Anadoluya hicret* etmişlerdi; birçokları Anadolu garp kıyılarında yerleştiler. Varis oldukları medeniyeti orada, yeniden tesis ettiler ve inkişaf ettirdiler.

Bu medeniyet Yunanistana da geçti. *Yunan medeniyeti adı verilmiş olan medeniyet işte bu medeniyettir* (s. 285).

Kronoloji çizgisinde ilerlendikçe, Arkaik ve Klasik dönemlerin Yunan medeniyetine dair bilgilerde de Batı Anadolu’nun katkıları vurgulanır (s. 293-304). Antik Çağ Yunanları hakkında dönemin yaygın kabulüne karşılık “Umumiyetle bahsolunduğu

gibi ‘bir grek dehası’ *yoktur*” ifadesine yer verilir (s. 298). Kitaba göre, Makedonlar tarafından birleştirilen küçük şehir devletleri “kendilerinin haricinde derin ve devamlı bir tesir icrasına kabiliyetli değildiler” ve “asıl Yunanistan” içerisinde medeniyet yaratan Batı Anadolu’dur (s. 299). “İrklar ve Kavimler” başlığı altında Yunan şehir devletlerinde halkların karışık topluluklardan meydana geldiği açıklanırken, efsanelere dayanan tarih bilgisinden bahsedilir (“bilgileri eski masallara olduğu kadardı” s. 299). Akalar ve İonialılar arasındaki paralelliğin yanı sıra, Lydialılar ile Etrüsklerin giysilerindeki benzerliğe değinilir (s. 299-301). İyon dilinin Ege havzasındaki yaygınlığı ve birliği vurgulandıktan sonra Yunancadaki bazı kelimelerin Hint-Avrupa dillerinden gelmediği ve Yunan öncesi Ege halklarının dillerinden alındığı, bu Ege dilinin ise Yunancanın oluşumunda etkisinin büyük olduğu ifade edilir ve Lemnos steli örnek verilir (s. 303). Dönemin fiziki antropoloji değerlendirmeleri ışığında kemik ve kafatası ölçümlerinin farklı sonuçlar verdiği söylenir; “Miken ve Isparta ve Navplia (Nauplie) mezarlarında bulunan 4 kafatası ya brakisefal veya brakisefale yakındır. Bunun gibi İinci Turuvada bulunan bir kafatası da brakisefaldır” ve “*Grek, bilhassa esmer bir Dolikosefaldır*” vurguları ardından halkın karışık ırklardan meydana geldiği sonucuna varılır (s. 305). Yunanistan’ın ilk halkının Hint-Avrupa kökenli olmadığı, Akalar (veya Pelasge/Pelaj [Pelasglar]) denilen bu halkın Ege halkından, “*Orta Asyadan şimal yolile garba giden kavmlerden*” olduğu belirtilir (s. 306).

3.2.1.3. Etrüskler

Türk Tarihinin Ana Hatları’nın önemli bölümlerinden biri de Etrüskler üzerinedir. Kısa bir coğrafya açıklaması ardından gelen tarihöncesi İtalya medeniyetleri toplumsal hayatı oturmuş, hayvan evcilleştirmiş ve çanak-çömlek üreten bir topluluk olarak tarif edilir (s. 311-312). Bu halk zamanla Küçük Asya medeniyetinin etkilerine maruz kalarak, MÖ 1800’de Tunç Çağı’na girer, 800 yıl sonra da demir işlemeye başlar (s. 312-313). MÖ 1200 civarında ise Etrüsklerin yavaş yavaş İtalya’ya yerleşmeye başladığı ve Lemnos adasında bulunan yazıta dayanarak, Hint-Avrupalı olmayan, Lydia dili benzerlikler gösteren Etrüsk dilinin “*Greklerden evvel Küçük Asyada kullanılan lisanla*” ilişkili olduğu vurgulanır (s. 317). Etrüskler “Türsenler, Türkalar Ege adalarında, Anadolu da kadimdenberi oturmuş olan kavmlerdir. Bunlara Akalar, Ekeler, Etiler denildiğini biliyoruz” (s. 318). Etrüsklere ayrılan bölüm daha sonra kısa tarihçe, sanat ve kültüre dair çeşitli bilgilerle devam eder ve “Roma medeniyetinin ve

hatta şehrinin hakiki banisi” olduklarının araştırmacılar tarafından kabul edildiği notu ile sonlanır (s. 325).

Türk Tarihinin Ana Hatları kitabında ele alınan eski çağ kültürlerinin Türk oldukları veya Türkler tarafından yönetildiklerine dair iddiaların, birçok yerde dillerinin ve coğrafi adların Türkçe ile ilişkilendirilmesiyle desteklendiği görülmektedir. Özellikle Tunç Çağı kültürlerinin Orta Asya kökenli Türk kavimleri olduğu iddiaları eski Türkçe sözcüklerle kurulan bağlar yoluyla ele alınmıştır. Değerlendirmeler bazı yerlerde Dor ve Akaların birlikteliğini açıklama konusunda zorlanıldığı izlenimini uyandırmaktadır.

3.2.2. Birinci Türk Tarih Kongresi’nde (1932) Klasik Antikitenin Payı

Türk Tarih Kurumu’nun düzenlediği Birinci Türk Tarih Kongresi, 2-11 Temmuz 1932’de Ankara Halkevi’nde gerçekleştirilmiştir. Dönemin siyasi düşüncelerinin etkisinde şekillenen Türk Tarih Tezi’nin ortaya atıldığı ve tartışıldığı kongredir. Ancak, kongrenin asıl amacı tarih öğretmenlerini tez doğrultusunda şekillenecek yeni eğitim-öğretim müfredatı hakkında bilgilendirmektir ([Sagay], 2010, s. 5-14).

İlk kongrede klasik antikite ile doğrudan ilgili tek bildiri Türk Tarih Kurumu Başkanı ve TBMM Bolu Milletvekili Hasan Cemil [Çambel] Bey’in “Ege Medeniyetinin Menşesine Umumî bir Bakış” başlıklı konferansıdır. Klasik antikitenin Anadolu kökenli olduğunu iddia eden Hasan Cemil Bey, Hititlerin etkisi altında şekillenen Ege medeniyeti, Minos, Myken ve İyonların aynı kökene sahip olduğunu öne sürer ve klasik Yunan’ın Türk tarihinin yalnızca küçük bir kolu olduğunu belirttikten sonra tarih boyunca kültürlerin birbirlerini etkileyerek takip ettiğini açıklar (2010, s. 199-214). *Türk Tarihinin Ana Hatları* kitabında olduğu gibi, Pelasgların Türk olduğunu iddia eden Hasan Cemil Bey, Eteogiritlerin (Girit’te bulunan en eski yazılı dili yaratanların) Türk olduğunu belirtir ve “Girit ve Ege denizin diğer adalarına, Küçükasiyadan gelen Karyalılar ve Likyalılar gibi başka Türk kabilelerinin de hâkim oldukları malûmdur” ifadelerini kullanır (2010, s. 210). Hasan Cemil Bey’e göre “Minos devrini yaratanlar Türk ırkına mensupturlar” (2010, s. 211). Dönemin fiziksel antropoloji çalışmalarına değinen Hasan Cemil Bey, Girit’te bulunan brakisefal kafataslarından bahseder ve yakın zamanda yayınlanan Sokrates’in kafatasının da brakisefal olduğu bilgisine değinir (2010, s. 212). Dönemin antropolojik araştırmalarında Türklerin brakisefal olduğunun ispatlanmasına ağırlık verilmiştir ve

bu konu Türk Tarih Tezi'nin önemli amaçları arasında yer alır (bk. *Türk Tarihinin Ana Hatları*, s. 30-33, Toprak, 2012).

Birinci Türk Tarih Kongresi'nde 1931 yılında basılan *Türk Tarihinin Ana Hatları: Methal Kısmı* kitabına yönelik eleştiriler de dile getirilmiş ve kongre zabıtları arasında yayınlanmıştır. Müderriszade Fazıl Nazmi [Örkün] Bey'in "Liselerle Ortamektepler İçin Telif Edilen Tarih Kitabında Nazarı Tenkidimi Celbeden Noktalar" başlığı ile yayınlanan eleştirileri kitaptaki sözcük tercihleri ile transliterasyon ve yazım hatalarına değinir ancak özellikle Yunanca yer adlarının Türkçe sözcüklerle özdeşleştirilmesi konusuna nispeten ayrıntılı itirazlar getirir (2010, s. 215-221). "İştikak meselesi" başlığında topladığı itirazlardan ilki *Eubeé*-Oba ilişkilendirilmesine dairdir, asıl adının "Evvia (Εὔβοια), yani "sığırları, mevaşisi semiz ada" anlamına geldiğini (s. 217) belirten Fazıl Nazmi Bey, Euboea/Öbe söylenişinin sözcüğün Latinceleşmiş hali olduğunu açıklayarak Türkçe oba sözcüğü ile herhangi bir ilişkisinin bulunmadığını söyler. TTK adına, söz konusu kitabın yazarları arasında yer alan Samih Rıfat [Yalnızgil] Bey tarafından yanıtlanır (2010, s. 223-235). Samih Rıfat Bey, sözlerine Yunanca yer adlarının Yunan kökenli isimler olduğu konusunda ısrarcı olmanın onların otoktonluğunu kabul etmek olduğunu, bu türde eski fikirlerin ise yeni arkeolojik kazılarla değişmekte bulunduğunu söyleyerek başlar (s. 225-228) ve Fazıl Nazmi Bey'in itirazlarını *Divânü Lügat-it-Türk*'ten örneklerle desteklediği uzunca bir yanıtla reddeder (s. 228-231, ör. Eski Türkçede "V" harfi bulunmaması sebebiyle "B" harfinin kullanılarak "ev" yerine "eb" yazılması, bk. s. 230).

Ankara Halkevleri dergisi *Ülkü*'de tarih teziyle ilgili yazılara sıkça yer verilmiş, hatta Şubat 1933'te çıkan ilk sayısı baş sayfalarında Hitit kabartma görsellerini kullanmış ve Akçuraoğlu Yusuf [Akçura] Bey'in ilk kongreye ilişkin değerlendirmesini içermiştir ([Akçura], 1933, s. 23-30). Ayrıca, Birinci Türk Tarih Kongresi ardından Türk Tarih kurumu önderliğinde Türk Tarih Tezi'ne ilişkin araştırmaların derinleştirilmesi ve delil toplanması işlerine ağırlık verildiği, Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri raporundan anlaşılmaktadır (*Halkevleri*, 1935, s. 15, 29).²

² Aynı raporda halkevleri tarih kolları tarafından yürütülen belgeleme, gezi ve yayın faaliyetlerine de değinilmiştir (s. 28-33), dolayısıyla, çalışmaların aynı zamanda ülkedeki kültür mirasının sahiplenilerek tanıtılmasını amaçladığı açıktır.

Türk Tarih Tezi, klasik antikiteyi kısmen doğrudan Türkler, kısmense Türklerin etkisi altında gelişen bir aşama olarak değerlendirmekte ve “Yunan dehası” kabulünü reddetmektedir. Klasik antikitenin öncüsü Tunç Çağı için Etilerin Türklüğü kesin olarak öne sürülürken, Minos ve Miken (Akalar) yer yer dışarıdan halklarla karışan Türkler olarak kabul edilir, ancak üzerlerindeki Eti etkisi vurgulanır. Frigler, Lidyalılar, Thrak kabileleri ve Etrüskler Türk kabul edilir, klasik Yunan medeniyetini meydana getiren bu Anadolu halklarıdır ve “asıl deha” kabul edilen İyonlar da Anadolu halklarının bir uzantısıdır. Gerek *Türk Tarihinin Ana Hatları* gerek Birinci Türk Tarih Kongresi modern çağların mimarı kabul edilen klasik antikiteyi tamamen Yunanlara bırakmamakla beraber, tam anlamıyla Türk medeniyetine de dahil edememiş gibi görünmektedir. Daha ziyade Anadolu Türklerin etkileriyle şekillendiği vurgulanarak, uygarlık kuruculuğunun yalnızca Yunanlara atfedilmesinin önüne geçilmeye çalışılmıştır. Özellikle yer adları ve özel isimlerin kökenleri eski Türkçe ile açıklanmaya çalışılsa da, İstanbul Üniversitesi’nde Eski Yunan ve Roma tarihi ile Eski Yunanca dersleri veren Fazıl Nazmi [Örkün] Bey’in Birinci Türk Tarih Kongresi kitabında yayınlanan eleştirileri tezin iddialarının yaygın kabul görmediğini göstermesi bakımından önemlidir.

3.2.3. İkinci Türk Tarih Kongresi ve Tarih Sergisi’nde (1937) Klasik Antikite

Yeni kurulan cumhuriyetin tarih anlayışına yön veren Türk Tarih Kurumu’nun düzenlediği İkinci Türk Tarih Kongresi, Birinci Türk Tarih Kongresi’nin devamı niteliğindedir. 20–26 Eylül 1937 tarihlerinde İstanbul’da Dolmabahçe Sarayı’nda toplanan İkinci Türk Tarih Kongresi ile, Türk Tarih Tezi’ni desteklemek amacıyla gerçekleştirilen arkeolojik kazı ve araştırma sonuçlarının bildiriler yoluyla uluslararası bilim dünyasına sunulması ve bu camianın desteğinin alınması hedeflenmiştir (kongrenin ilk bildirisi Afet İnan’ın klasik antikiteye neredeyse hiç değinmeyen “Türk Tarih Kurumunun arkeolojik faaliyetleri” başlıklı sunumudur, 2010, s. 8-15). Kongre kitabında yer alan doksan üç bildiriden kırk yedi tanesinin Batılı araştırmacılara ait olması, hedeflenen katılımın sağlandığını göstermektedir, yabancı araştırmacılar arasında dönemin birçok önemli akademisyeni yer almaktadır.

3.2.3.1. İkinci Türk Tarih Kongresi Bildirilerinde Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans Kùltürleri

Türk Tarih Tezi kapsamında Etrüskler doğrudan bir Türk kavmi kabul edilirken, Yunan, Roma ve Bizans kùltürlerinin Orta Asya'dan çıkarak batıya ilerleyen Türk kavimlerinin kurduğu büyük medeniyetlerin etkisi altında geliştiğine dair iddialar çeşitli kongre bildirilerinde karşılık bulmaktadır.

Saffet Engin'in "Eti ve Grek dini sistemlerinin mukayesesi" başlıklı bildirisi, Orta Asya'dan gelen dini Türk kùltürü öğelerinin Sümer, Hitit, Ege Havzası, Girit ve Yunan dinlerinde etkili olduğu sonucuna ulaştıran kıyaslamalarının ardından "Bir zamanlar müstakil ve orijinal zannedilen Grek mitolojisi ile bu mitolojiden çıkan şaşaalı kùltürün de istiklal ve orijinalitesini kaybettiği ve daha eski Türk muhayyeesi mahsullerinin devamından ibaret olduğu anlaşılır" değerlendirmesine yer vermektedir (2010, s. 788). Hititlerin eski Orta Asya kùltürlerinden olduğuna ilişkin çeşitli deliller sunan Engin, Etrüsklerin de Orta Asya kökenli ve Hititlerle ilişkili bir kavim olduğunu öne sürmekte ve Hititler tarafından kullanılan çift başlı kartal simgesinin Altay, Orta Asya kökenli olduğunu, Etrüskler tarafından Roma'ya taşındığını iddia etmektedir (2010, s. 791). Lisans eğitimini sosyoloji ve eğitim dallarında alan Saffet Engin (1900-1987), Türk Tarih Kurumu üyelerindendir ve kongre bildirisinin iddialarına paralel biçimde, Türk uygarlığı Etilerin antik Yunan üzerindeki etkilerini vurguladığı "Anadolu'da En Eski Türk Medeniyeti ve Cihan Medeniyetlerine Hakimiyeti" başlıklı bir makalesi 1934'te *Ülkü* dergisinin 16. sayısında yayınlanmıştır. Tezin bir önceki bölümünde ele alındığı üzere, 1938-1939 yıllarında üç ciltte topladığı *Kemalizm İnkılâbının Prensipleri* kitabında klasik antikitenin aslında Türk kökenli olduğu fikrini savunacaktır.

Etrüsk dilinin kökenlerini araştıran Avusturyalı dil bilimci Wilhelm Brandenstein (1898-1967), "Etrüsk meselesinin şimdiki durumu" başlıklı ilk bildirisinde Etrüsklerin Anadolu'dan geldiğine dair antik metinlerinin şüpheye yer bırakmayacak kadar açık olduğunu belirttikten sonra, Etrüsk kùltürüne ilişkin maden sanatı (özellikle zoomorfik üslup), toplum (kadının aile içerisindeki yeri), din (totemizm) ve dil (çoğul ekleri) gibi kimi unsurların Orta Asya kökenli olabileceğini öne sürmektedir (2010a, s. 215-218). Brandenstein'a göre, Etrüskler Orta Asya'da Türklerle aynı dönemde, aynı koşullarda ve aynı bölgede yaşamış, bilinmeyen sebeplerle önce Ön Asya'ya, buradan Batı

Anadolu'ya ve son olarak M.Ö. 9. yüzyılda İtalya'ya göç etmiş ve yüzyıllar sonra kendilerini yenen Roma kültürü üzerinde büyük etki bırakmışlardır (2010a, s. 219).

W. Brandenstein'in 1937 yılında *Belleten*'de yayımlanan "Etrüsklerin ve Tyrrhenlerin En eski Tarihine Ait Dil Tetkikleri" başlıklı makalesi de benzer iddialara sahiptir. Etrüskçe ile Türkçe arasındaki benzerliklerin tesadüf sayılamayacak derecede fazla olduğunu belirten yazar, Tyrrhenlerin Orta Asya'dan geldiklerini iddia etmektedir (1937, s. 711).

Wilhelm Brandenstein'in kongreye sunduğu "Limni'de bulunan kitabe – Etrüsklerin Anadolu'dan neşet ettiklerinde dair dil bakımından en ehemmiyetli delil" başlıklı ikinci bildirisi, ilk bildirisindeki iddiaları -sergiye dahil edilmiş olan- Lemnos Steli'ni dilbilimi açısından inceleyerek desteklemektedir (2010b, s. 1044-1051). Etrüsk ve Tyrrhenlerin Anadolu ile bağlantılarının kesinliğine inanan Brandenstein aynı yıl Leipzig'de *Die Herkunft der Etrusker* [Etrüsklerin Kökeni] isimli bir kitap yayınlamıştır. Daha sonra, 1941-1967 arasında Graz Üniversitesi karşılaştırmalı dilbilimi bölümü başkanlığı görevini yürütmüştür.

İsveçli arkeolog (Cenevre Üniversitesi profesörü ve Cenevre Arkeoloji Müzesi küratörü) Waldemar Deonna (1880-1959) "Şark ve Kadim Yunanistan: Primitivisme = iptidaicilik ve Classicisme = klasikçilik. – Bunlar arasındaki mübadele ve muarazalar" başlıklı bildirisinde, Yunanistan ile doğusunda yer alan medeniyetler arasındaki kültür alışverişlerini incelemekte, ancak klasik Yunan sanatındaki doğu etkisini sınırlı bulmaktadır (2010, s. 874-887).

Alman arkeolog Martin Schede (1883-1947) "Yunan ve Roma harabelerinin nevi ve ehemmiyetleri" başlıklı bildirisi ile, Anadolu'daki Yunan ve Roma dönemlerine ait mimari eserlere odaklanmaktadır. Schede, "Küçük Asya'da, bugünkü Türkler'in bulunduğu mıntıkada, asarı atikanın nasıl harikulade zengin olduğunu hepimiz biliriz, ve bu kongre ile bu sergi, bunun en parlak bürhanıdır. *Türkler*'in alâkasının bugün daha ziyade memleketin en eski kültür devrelerine teveccüh etmiş olması da hem tabii hem haklıdır" (2010, s. 794) sözlerinin ardından Yunan ve Roma dönemlerindeki Anadolu sanatı örneklerini ele alarak ortaya çıkan üslupların Anadolu dışına etki ettiğini belirtmiştir (2010, s. 794 ve 801). Schede, 1937-1945 yılları arasında Berlin'de Alman Arkeoloji Enstitüsü müdürlüğü yapmıştır.

Alman klasik dilbilimci Georg Rohde (1899-1960) “Roma ve Anadolu Ana İlahesi” başlıklı, Kubaba, Kybele, Magna Mater, Artemis ve Diana figürlerinin ortak yanlarına odaklanan bildirisinde “*Roma*’nın ilk devriyle *Anadolu*’nun din tarihi birbirine irtibat peyda etmektedir. Bunlardan birisini tenvir edecek malûmatın, diğerinin de aydınlanmasına yardım edeceğini umabiliriz. Ve muhakkaktır ki, *Anadolu*, bugün hissedebileceğimizden çok daha sık olarak, verici rolü oynamıştır” ifadelerine yer vermektedir (2010, s. 237). 1940 yılında Ankara Halkevi’nde *Büyük Ana Magna Mater* isimli bir kitap yayınlayacak Rohde, 1935-1949 yılları arasında Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nde filoloji bölümünde profesör olarak ders vermiş, Samim Sinanoğlu birlikte *Lingua latina: Lâtince ders kitabı*’nı (1948) hazırlamıştır. Antik Yunan eserlerinin Türkçeye çevrilmesinde ve Azra Erhat gibi isimlerin yetişmesinde etkili olmuştur.

Antik Çağ tarihçisi, nümismat ve arkeolog Clemens Bosch’un (1899-1955) “Tarihte Anadolu” başlıklı bildirisi, Anadolu için sıklıkla yapılan “Avrupa ve Asya arasında farklı kavimlerin geçişine tanıklık eden köprü” benzetmesinden yola çıkmakta ve “Anadolu’nun tarihteki rolü her adama geçitlik yapmak değildir. Anadolu’ya giren ve bizce malum olan bütün yabancı kavimler burada yerleşmişler ve gitgide Anadolu sekenesi ve kültürüyle kaynaşmışlardır” (2010, s. 802) sözlerinin ardından Roma ve Bizans uygarlıklarına odaklanmaktadır. Bosch’a göre, Roma ve Bizans imparatorluk kültürleri tek bir kavme ait olmayıp, farklı kavimler tarafından uygulanabilecek niteliktedir ve Bizans kültürünün önemli bölümü Anadolu özelliğine sahiptir. Bosch “Anadolu toprağındaki Bizans yapı abidelerinin mütalaa ve kıymetlendirilmesinde bunların büyük bir kısmının Anadolular tarafından yaratıldığını, hakikatte mevcut olmıyan, yabancı fatih Bizans kavmi tarafından katiyyen yapılmadığını her vakit göz önünde tutmak gerekir” sözlerinin ardından, Roma ve Bizans kültürlerinin Anadolu kaynaklı unsurlarına odaklanmaktadır. Anadolu’da en eski dönemlerden itibaren görülen Ana Tanrıça kültünün daha sonra Kybele, Magna Mater, Hera, Artemis, Aphrodite, Athena, Gaia, Leto ve Mousalar hatta Meryem Ana inanışlarının kökenini oluşturduğunu öne sürmektedir (2010, s. 806-807). Bosch, 1935-1939 yıllarında İstanbul Arkeoloji Müzeleri’nde nümismat olarak görev almış ve müzenin sikke katalogunu yayınlamış (*İstanbul Arkeoloji Müzeleri Eski Sikkeler Rehberi*, 1951), 1940-1955 yılları arasında İstanbul Üniversitesi’nde eskiçağ tarihi profesörü olarak ders vermiştir.

Filoloji ve Bizans tarihi uzmanı Macar Gyula Moravcsik'in (1892-1972) "Türklüğün tetkiki bakımından Bizantolojinin ehemmiyeti" başlığıyla sunduğu bildiri, Hun, Avar, Selçuklu, Hazar, Göktürk, Peçenek, Oğuz, Kuman, Bulgar, Macar ve Osmanlı gibi birçok farklı Türk kavmi ile yoğun ilişki kuran Bizans kaynaklarını ele almakta ve Bizans tarihi kaynaklarının önemini açıklamaktadır. Bildiri, Türklerin Bizans üzerindeki etkisine dair "Bizans Türklerden çok şey öğrendi ve çok medeniyet unsurları aldı. Bilhassa telebbüs [giyinmek] sahasında Türkler'in tesiri çok kuvvetli oldu. ... Bizans asker teşkilatının inkişafında da Türk milletinin, bilhassa Gök-Türk ve Avarlar'ın tesiri hissedilebilir" ifadelerini içermektedir (2010, s. 486-487). Moravcsik, Türk toplulukları ve Bizans arasındaki ilişkileri incelediği iki ciltlik *Byzantinoturcica* (1942-1943) eserinin yanı sıra, R.J.H. Jenkins ile Yunanca edisyon ve İngilizce çevirisini hazırladıkları, VII. Konstantinos Porphyrogenetos'un *De Administrando Imperio* kitabı ile tanınmaktadır.

Kongre bildirilerine paralel biçimde, Türkiye'nin ilk diplomalı arkeoloğu Remzi Oğuz Arık (1899-1954), kongreden üç yıl önce *Türk Arkeoloji Dergisi*'nde yayınlanan "Karalar Hafriyatı" makalesinde Hellenistik döneme tarihlenen buluntulara ilişkin değerlendirmesinde "Bundan, hatta on beş yıl önceye kadar, ilim alemine hâkim olanların kanaati san'at sahasında bir "eski Yunan mucizesi"ne inanmak üzerine kurulmuştu. ... Son otuz senelik keşiflerin neticesi, bu kanaati kalkınamayacak surette yıkmıştır. "Eski Yunan" san'atının "insan"ı mihrak ve mihver [odak ve eksen] edinen hususiliğini küçültmeden diyebiliriz ki Şarkın ve Anadolunun eski medeniyetleri motif, teknik, tefekkür yönünden varlıklarını, yetiştirici tesirlerini hellenistik devrin, Abbasiler zamanında en büyük bir Şark rönesansı doğmasına sebep olan Türk ve İslâmların vasıtasile Kurunu Vustaya [Roma İmparatorluğu'nun ikiye ayrılması ile İstanbul'un fethi arasındaki dönem, yani "Bizans dönemi"] bile nakletmişlerdir." ifadelerine yer vermektedir (1934, s. 162). Arık, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yirmi yılında Göllüdağ, Alacahöyük, Çankırıkapı, Karaoğlan, Hacılar, Alâeddin Tepesi ve Bitik kazılarını yürütmüştür.

Arık'ın 1937 yılı başında *Belleten*'de yayınlanan Alacahöyük kazılarına ilişkin makalesinde yer alan "Bize öyle geliyor ki, Bakır Devrini bu vesikaları; Anadolu'da "yerli = autochtone" denen kütleye aittir; Bunlar, daha eski (Kalkolitik) çağın görenek ve teknikinden faydalanmış, daha sonraki bütün çağların eserleri üzerinde müessir

olmuştur” sözleri de birçok kez vurgulanan Yunan sanatı üzerindeki Anadolu etkisi görüşünü destekler niteliktedir (1937, s. 219).

Kongre bildirileri değerlendirildiğinde, arkeoloji ya da tarih formasyonu bulunmayan Saffet Engin’in Etrüskler ve Türkler arasındaki ilişkiyle ilgili iddialarının dilbilimci Wilhelm Brandenstein tarafından açılarak desteklendiği görülür. Arkeolog Waldemar Deonna Yunan sanatındaki doğu etkisini sınırlı bularak Türk Tarih Tezi’nin iddialarına pek değinmemiş, benzer biçimde arkeolog Martin Schede de bildirisini yalnızca Anadolu’da gelişen Yunan ve Roma dönemleri sanatının özellikleri ve önemi ile sınırlı tutmuştur. Söz konusu dönemde Türkiye’de çalışan bilim insanlarından dilbilimci Rohde bildirisinde yalnızca Magna Mater’in Anadolu kökenlerini odaklanmış, eskiçağ tarihçisi Bosch da Anadolu’nun tarih boyunca önemini anlattığı bir bildiri sunmuştur. Böylelikle hem Rohde hem de Bosch Türk Tarih Tezi’nin iddialarına ancak dolaylı biçimde destek olmuştur. Tarihçi Moravcsik’in bildirisi ise Türklerin diğer toplumlar üzerindeki etkisini vurgulayan teze destek olur ancak ele aldığı dönem itibarıyla bahsettiği kavimlerin Türk olduğu konusunda şüphe yoktur.

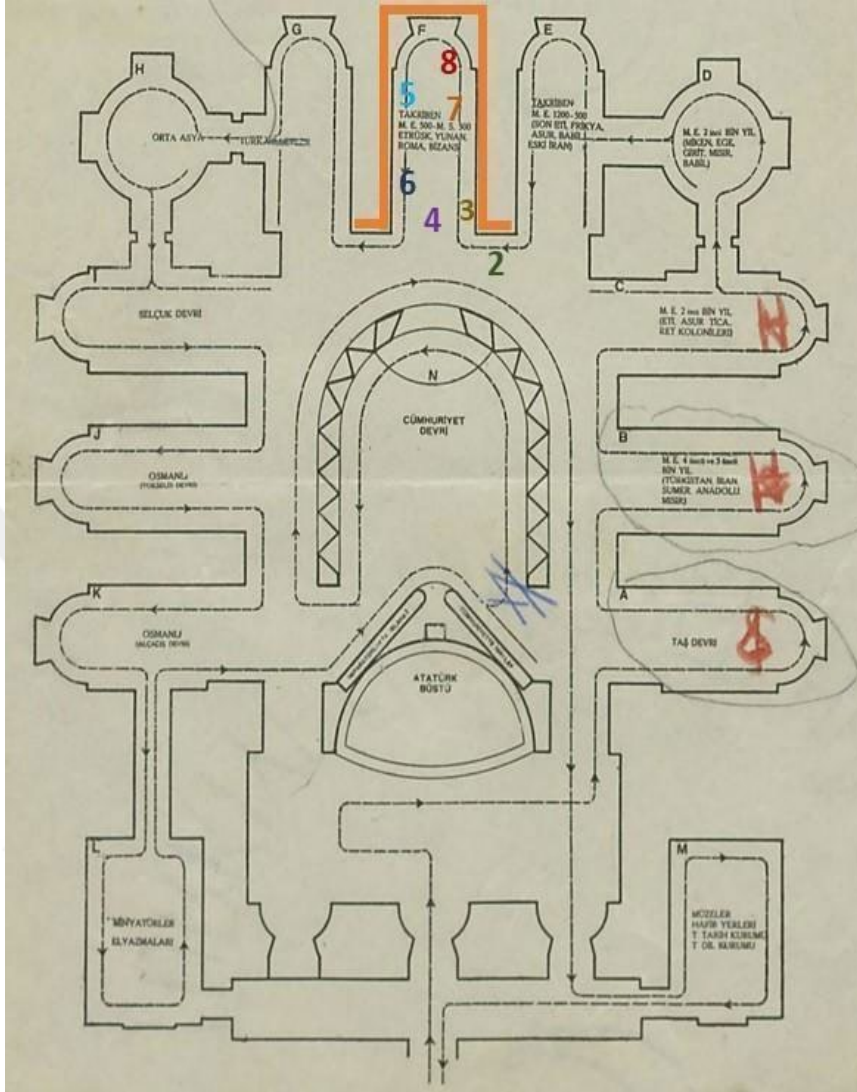
Remzi Oğuz Arık’ın paralel yayınlarının ise, dönemin yeni arkeolojik keşifleri ışığında klasik antikitenin önceki uygarlıklarla bağlantılarına yoğunlaştığı görülmektedir.

3.2.3.2. Türk Tarih Sergisinde Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans Eserleri

İkinci Türk Tarih Kongresi bildirilerine maddi kanıt teşkil etmek amacıyla açılan Türk Tarih Sergisi, kongre bildirilerinde farklı yönleri vurgulanan Türk Tarih Tezi iddialarının görselleştirilmesini sağlar. Sergi, tarihöncesi dönemlerden Türkiye Cumhuriyeti’ne uzanan ve doğrusal gelişim çizgisini vurgulayan bir kronoloji çerçevesinde düzenlenmiştir. Türk Tarih Kurumu başkanı Hasan Cemil Çambel’in 24 Mayıs 1937’de Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk’e gönderdiği bir mektupla teklif ettiği sergi programının önemli amaçları şunları içerir: kongre bildirilerinde sunulacak Tez iddialarına maddi kanıtlar sunmak, Türklerin tarih boyunca gösterdiği yaratıcı ve lider rolünü çağdaş bir sergiyle göstermek, ilgili devlet kurumlarından alınacak belgelerle cumhuriyetin gelişimini sergilemek ve tarih öğretmenleri için eğitici bir mekan hazırlamak (BCA 030-0-010-000-000-117-817-10).

Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu’nda kurulan sergi, tarihöncesinden Osmanlı Dönemi sonuna dek uzanan kültürleri U-biçimli bir düzenleme ile kronolojik olarak

sunmakta (Şekil 3.1), sergi ve salonun merkezinde konumlandırılan U-biçimli ayrı bir kurulumda ise Türkiye Cumhuriyeti'ne ayrılan bölüm yer almaktadır (Sungu 1937).



Şekil 3.1: Tarih sergisi yerleşim planı (Boğaziçi Üniversitesi, Aziz Ogan Arşivi: OGNIST0101303'ten alınarak ilgili bölüm işaretlenmiştir), ortada üstte işaretli kısım Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans sergilemesine ayrılan alanı göstermektedir. Aşağıdaki Şekil 3.2-3.8'de yer alan görsellerde hangi kısmın görüldüğü plan üzerinde işaretlenen sayılarla aktarılmaktadır.

Mevcut literatür bu sergiye daha ziyade Türk Tarih Tezi'ne dayanak oluşturmak için hazırlanmış olması ya da kongreye eşlik eden bir unsur teşkil etmesi bağlamında kısaca değinmiş ve içeriğini etraflıca değerlendirmemiştir (ör. Bayındır-Uluskan, 2010; s. 266-267; Özdoğan, 2006b, s. 37-39; Pala, 2008, s. 93-94, 97-98; Tanyeri-Erdemir, 2006, s. 385). Bu bölüm esas olarak serginin Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürlerine referans veren bölümü ile paralel kongre bildirilerinden hareket edilerek

hazırlanan kısa bir değerlendirmeyi içermektedir (Özkılıç, yayına hazırlanıyor; serginin tüm bölümleri ve eser listeleri için, bk. Özkılıç, 2016).

Yayınlanmış bir kataloğu bulunmayan sergiye ilişkin birincil kaynak Türk Tarih Kurumu Arşivi'nden alınan fotoğraflar ve serginin bazı bölümlerine ait kısmi eser listeleridir. İkinci Türk Tarih Kongresi'ne ayrılan *La Turquie Kémaliste* özel sayısında (21-22) yer alan sergi tanıtım makalesi ve fotoğraf albümü de önemli bir bilgi kaynağı teşkil eder (Sungu 1937 ve "L'Exposition de La Société D'Histoire Turque 1937: Annexe Photographie", s. 58-96). *İkinci Türk Tarih Kongresi, Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler* kitabında yer alan bildiri metinleri ise sergide yer alan her bir kültürün hangi bağlamda sergilemeye dahil edildiğine açıklık kazandırmaktadır (2010, 2. bs.). Kongreyi takip ederek bildiriler ve sergi hakkında haberler yayınlayan gazeteler de arşiv fotoğraf ve belgelerinde yer almayan veya net görülemeyen eserlere dair tamamlayıcı bilgiler sunmaktadır.³

İkinci Türk Tarih Kongresi Türk Tarih Sergisi, 20 Eylül 1937 Pazartesi günü saat 10:00'da Mustafa Kemal Atatürk tarafından açılmıştır. Sonrasında gerçekleşecek milletvekillerinin, kongre davetlilerinin ve öğretmenlerin sergi ziyaretlerinde bilimsel açıklama yapılması görevini Paleolitik ve Neolitik dönemler için Şevket Aziz Kansu ve asistanları, Tunç Çağı'nda Türkistan, İran, Mısır, Sümer ve Anadolu için Hamit Zübeyir Koşay ve asistanları ile Hans Henning von der Osten ve asistanları, Tunç Çağı'nda Miken, Ege, Girit, Babil ve Demir Çağı için Arif Müfid Mansel ve asistanları ile Helmuth Theodor Bossert ve asistanları, Yunan, Roma ve Bizans bölümü için Aziz Ogan ve asistanları, Türk Dünyası için Reşit Rahmeti Arat, László Rásonyi, M. Fuat Köprülü, M. Abdülkadir Erdoğan ile Mükrimin Halil Yinanç, Osmanlı Devri için Hamit Ongunsu ile Tahsin Öz ve asistanları, minyatür ve elyazmaları için Fehmi Ethem [Karatay], Cumhuriyet bölümü için İhsan Sungu, müzeler ve kazılar bölümü

³ İkinci Türk Tarih Kongresi ve Tarih Sergisi, 1937 Eylül ayında dönemin birçok gazetesinin gündeminde önemli bir yer tutmuş, kongre ve sergi haberleri ile izlenimleri kongre süresince her gün kendine ön sayfalarda yer bulmuştur. Akşam, Cumhuriyet, Haber, Kurun, Son Posta, Son Telgraf ve Tan gazetelerinde yayınlanan haberler ön sayfaya sınırlı kalmayıp, kimi zaman görsellerle beraber 3-4 sayfanın tamamını kaplayacak biçimde geniş kapsamlı tutulmuştur. Gazete başyazarlarının (Cumhuriyet-Yunus Nadi [Abaloğlu], Akşam-Hasan Ali Yücel, Tan-Ahmet Emin Yalman) makaleleri kongre haftası boyunca Türk Tarih Tezi, İkinci Türk Tarih Kongresi ve Tarih Sergisi haberlerine yoğunlaşmıştır.

içinse Hamit Zübeyir Koşay üstlenmiştir (*Türk Tarih Sergisi Programı*, 1937). Serginin farklı bölümlerini, uzmanlık alanlarına göre devraldığı görülen bu kişilerin serginin bilim kurulunu oluşturduğu, hatta küratörlüğünü yaptığı düşünülebilir.

İkinci Türk Tarih Kongresi ve Türk Tarih Sergisi'nin ulusal ve uluslararası ölçekte uyandırdığı ilgi de dikkat çekicidir. Dönemin, *Ulus*, *Cumhuriyet*, *Kurun*, *Akşam*, *Haber*, *Son Posta*, *Son Telgraf* gibi günlük gazeteleri kongreye ve sergisine geniş yer vermiş, kimi zaman ise birkaç sayfasını sunulan bildirilerin metinlerine ayırmıştır. Ayrıca, İstanbul Radyosu aracılığıyla kongrenin canlı yayını yapılmıştır. *Ülkü*'nün 1937'deki Ekim nüshası, kongreye odaklanmış, "Haberler" sayfalarında kongrenin yabancı katılımcılarının söz isteyerek yaptıkları kapanış konuşmaları hakkında okuyucularını bilgilendirmiştir. Aktarılan isimler şunlardır: Almanya adına [Richard] Hartmann ve [Oswald] Menghin; Çekoslovakya adına [Jan] Rypka; Fransa adına [Louis] Delaporte; İngiltere adına [John Linton] Myres; Polonya adına [Stefan] Przeworski; İtalya adına [Ettore?] Rossi; Macaristan adına [Eugen?] Zichy; İsveç adına [Axel Waldemar] Persson, Romanya adına [Jon] Nestor; Yunanistan adına [Spyridon] Marinatos ve Yugoslavya adına [Fehim] Bayraktareviç⁴ ("Haberler", s. 178).

Sergi planlarının o dönemde İstanbul Belediyesi'nde görevli olan Martin Wagner tarafından hazırlandığı bildirilmektedir (Oran, 1957, s. 83). Feridun Akozan, GSA mimarlık öğrencisi olarak sergi çalışmalarında Wagner'in asistanlığını yaptığını aktarmaktadır; sergi ekibinde Ankara Yapı Usta Okulu hocalarının, Yıldız Akademisi marangoz ve ustalarının yer aldığını, Atatürk'ün gınaşırı sergi hazırlıklarını ziyaret ederek incelediğini belirtmektedir (Üşenmez, 1989). Sergide kullanılan haritalar mimar Emin Halid Onat ve Afet İnan tarafından hazırlanmış olmalıdır (İnan, 2006, s. 117).

Atatürk'ün talimatı ile kalıcı hale getirilmesi kararlaştırılan sergi, Atatürk'ün 1938 yılındaki vefatının ardından katafalkının Muayede Salonu'na yerleştirilmesi için kaldırılmıştır (İğdemir, 1973, s. 45, Üşenmez, 1989). Sergiye İstanbul halkı tarafından yoğun ilgi gösterildiği, İstanbul Arkeoloji Müzeleri evrak kayıt defterlerinde yer alan,

⁴ Dergide bilim adamlarının yalnızca soyadları verildiğinden, köşeli parantez içerisindeki ilk isimler yazar tarafından eklenmiştir.

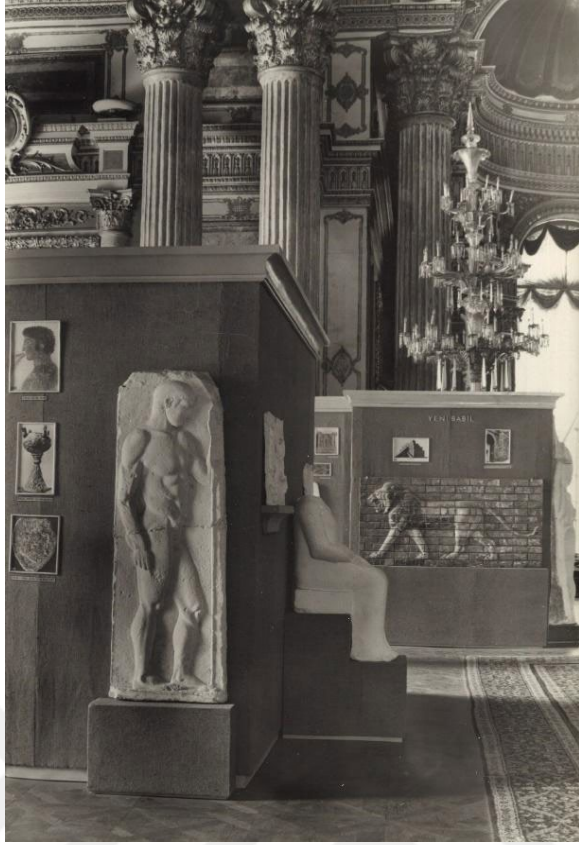
serginin Ekim 1937-Ağustos 1938 tarihleri arasında 154.125 kişi tarafından ziyaret edildiğine dair nottan anlaşılmaktadır. Bu dönemde İstanbul'un şehir sınırı içerisindeki nüfusu 741.148 kişidir (Uzman, 2022), dolayısıyla, sergi kentlilerin yaklaşık beşte biri tarafından ziyaret edilmiş olmalıdır.

Sergide Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri tek bir bölümde, bir arada ele alınmıştır. Demir Çağı ile Orta Asya ve Bozkır Kültürleri arasına konumlanan sergilemede heykeltıraşlık eserlerinin ön plana çıktığı görülmektedir (Şekil 3.2, Şekil 3.3, Şekil 3.4, Şekil 3.5, Şekil 3.6, Şekil 3.7, Şekil 3.8). Açık teşhir yoluyla heykel, lahit, mezar steli, sütun başlığı ve mimari bezeme kopyalarının sergilendiği bu bölümde “Roma ve Bizans Sanatı” ile “Yunan Sanatı, 5:4 inci Asır, Helenistik Devri” başlıklı iki vitrin yer aldığı, vitrin içerisinde sergilenen orijinal eserlerin, ağırlıklı olarak pişmiş toprak ve maden kaplar, figürinler ve takılardan meydana geldiği görülmektedir. Ayrıca, tek bir seramik kaba ayrılan daha ufak bir vitrin de fotoğraflardan seçilebilmektedir. Sergileme görsellerle desteklenmiştir.

Türk Tarih Kurumu Arşivi'nde bu bölüme ait bir eser listesine ulaşılammıştır, kurum arşivindeki fotoğraflar ile *Haber* gazetesinin 20 Eylül 1937 baskısında en arka sayfada yayınlanan sergi fotoğraflarına dayanarak hazırlanan eser listesi Çizelge 3.1, görsel listesi ise Çizelge 3.2'de verilmektedir. Şekil 3.2'de kısmen gözükten ve muhtemelen bir tümülüs kesitini canlandıran maket, sergi bölümünü tam karşıdan gösteren Şekil 3.4'te görünmemekte ve tanımlanamamaktadır. Bölümün genel düzenlemesi kesin bir kronolojik sıra izlenmediğini ortaya koymaktadır, en geç döneme ait eser M.S. 12. yüzyıla tarihlenen Salome betimli sütun başlığıdır, hemen ardında konumlanan ve Roma Dönemi başlarına tarihlenen “ephebos heykeli” ile bu bölümden çıkış yapılarak Orta Asya ve Bozkır Kültürleri bölümüne geçiş yapılmaktadır.



Şekil 3.2: Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri bölümüne geçiş
(Türk Tarih Kurumu Arşivi).



Şekil 3.3: Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri sergilemesinin giriş bölümü (Türk Tarih Kurumu Arşivi).



Şekil 3.4: Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri sergilemesi, genel görünüm, sağda altta Lemnos Steli (Türk Tarih Kurumu Arşivi).



Şekil 3.5: Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri (“Yunan Sanatı, 5:4 inci Asır, Helenistik Devri” başlıklı vitrin ve çevresindeki eserler, Türk Tarih Kurumu Arşivi).



Şekil 3.6: Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri (“Roma ve Bizans” başlıklı vitrin, Türk Tarih Kurumu Arşivi).



Şekil 3.7: Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri (Türk Tarih Kurumu Arşivi, Roma Dönemi mezar steli, Altıntaş ya da Kütahya, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 5).



Şekil 3.8: Tarih sergisi Etrüsk, Yunan, Roma ve Bizans kültürleri (Türk Tarih Kurumu Arşivi, İmparator II. Valentinianus heykeli, 4. yüzyıl sonu, Aphrodisias, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 2264).

Bu bölümde teşhir edilen eserlerin büyük kısmı İstanbul Arkeoloji Müzeleri’nden temin edilmiş (bk. Çizelge 3.1), Etrüsk dili incelemelerinde önemli bir yer tutan Lemnos Steli ise Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi’nden ödünç alınmış olmalıdır.

Vitrin içlerinde orijinal küçük buluntulara yer verilirken, açık olarak sergilenen heykeltıraşlık eserlerinin büyük bölümü muhtemelen nakliyyede yaşanabilecek sorunların önüne geçmek amacıyla alçı kopyalardan meydana gelmiştir. Bir kısmı duvarlardaki dar raflar tarafından taşınan kopyalar kısıtlı sergi mekanının daha verimli kullanılmasına imkân tanımış görünmektedir.

Sergiye dahil edilen eserler ve destekleyici görseller ağırlıklı olarak Anadolu kökenlidir (bk. Çizelge 3.1). İhsan Sungu’nun *La Turquie Kémaliste*’teki sergi tanıtım makalesinde F bölümü olarak adlandırılan bu seksiyon ile Yunan ve Etrüsk kültürlerinde görülen Anadolu etkilerinin gösterildiğini belirtmesi (1937, s. 17), seçimin yalnızca lojistik endişelerle gerçekleştirilmediğini göstermektedir.

Yunan, Roma ve Bizans eserleri içerdiğinden kuşku bulunmayan bir diğer sergi bölümü ise mevcudiyetinden Sungu sayesinde haberdar olduğumuz “Başlangıcından Cumhuriyete Anadolu Sikkeleri” bölümüdür (1937, s. 19) ancak nasıl bir düzenlemeye

ve eser seçimine sahip olduğu görsel ya da yazılı bir belge bulunmaması nedeniyle değerlendirilememektedir. Kronolojik bir sergileme olduğu düşünülebilir.

Türk Tarih Tezi'nde doğrudan Türk olarak kabul edilen Etrüskler ile yine Türk kökenli Mısır, Hitit ve Mezopotamya kültürlerinden etkilenecek şekilde şekillendiği düşünülen Yunan, Roma ve Bizans uygarlıklarına eğilen kongre bildirileri ile sergileme söz konusu etkileşimleri vurgular niteliktedir.

Sergilemeye, Rohde ve Bosch tarafından sunulan inanç odaklı bildirilere paralel biçimde bir Kybele heykelciği dahil edilmiştir. Dilbilime gönderme yapan yalnızca bir fotoğraf ve bir eser bulunmakla beraber, TTT'nin önemli odak noktalarından birine temas eden Brandenstein'in "Limni'de bulunan kitabe – Etrüsklerin Anadoludan neşet ettiklerinde dair dil bakımından en ehemmiyetli delil" bildirisini maddi olarak kanıtlamak üzere Atina'dan ödünç alınan Lemnos Steli'ne yer verilmiş olması önemlidir. Lemnos Steli, *Türk Tarihinin Ana Hatları*'nda Etrüsklerin Anadolu ile ilişkisi ve Ege dilinin Yunanca üzerindeki etkisine delil olarak kullanılmıştır (s. 303, 317).

Vitrin içlerinde yer verilen eserler Türk Tarih Tezi'nin önemli vurgularından seramik ve metal işçiliğine atıf yapar niteliktedir. Açık teşhire dahil edilen mimari eserler bir sütun başlığı ve kabartma parçasından meydana gelir, her ikisi de TTT'de sıklıkla bahsedilen figüratif Türk sanatı anlayışına uygundur. Sergilenen heykel kopyaları, figürinler ve destekleyici görsellerin kayda değer bölümünün Anadolu kökenli olması ise bildirilerde değinilen Anadolu'nun kendine has sanatını yaratma kabiliyetini temsil niteliğinde değerlendirilebilir. Sınırlı sayıda eserle temsil edilmelerine rağmen, doğrudan Türk kabul edilen Etrüsklerle beraber Türk Tarih Sergisi kapsamına dahil edilen Yunan, Roma ve Bizans kültürleri eserleri, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin Anadolu'daki tüm kültür mirasını sahiplenme yönündeki önemli çabalarından biri olarak görülmelidir.

Klasik antikite mirası, Türk Tarih Tezi ve onu görselleştiren Türk Tarih Sergisi yoluyla Türklerin tarihinde bir aşama olarak kabul edilmiştir. Dönemin aydınlarının klasik antikite mirasından faydalanılmasına yönelik önerileri bu kabulden destek almış, Yunan ve Roma kültürlerini kimi zaman açıkça Türk ya da Anadolulu, kimi zamansa Türkler etkisi altında şekillendiğinden tümüyle yabancı olmayan unsurlar olarak değerlendirmiştir.

Çizelge 3.1: Türk Tarih Kurumu Arşivi fotoğraflarında görülen eserlerin listesi.

	Eser	Tarih	Geldiği Yer	Bulunduğu Müze	Dönem
Şekil 3.2	Ephebos heykeli kopyası	Erken Roma Dönemi	Tralles	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 1191 (T)	Roma Dönemi
Şekil 3.2	Maket (tümülüs kesiti?)	Arkaik Dönem (?)	—	—	Arkaik Dönem (?)
Şekil 3.2	Atlı araba kabartması kopyası	M.Ö. 6. yüzyılın son çeyreği	Kyzikos	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 2813 (T)	Arkaik Dönem
Şekil 3.2	Oturan erkek Brankhid heykeli kopyası	M.Ö. 6. yüzyıl ortaları	Didim	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 1945 (T)	Arkaik Dönem
Şekil 3.2	Tanımsız eser kopyası	?	?	—	?
Şekil 3.3	Mezar steli kopyası	Klasik Dönem	Nisyros	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 1142 (T)	Klasik Dönem
Şekil 3.4	Boğaya saldıran iki aslan sahneli kabartma kopyası	M.S. 8. - 9. yüzyıl	Beyazıt	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 229 (T)	Bizans Dönemi
Şekil 3.4	Salome betimli sütun başlığı kopyası	M.S. 12. yüzyıl	Sebaste	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 821 (T)	Bizans Dönemi
Şekil 3.4	Bizans Dönemi duvar bezemesi (fresk?)	Bizans Dönemi	—	—	Bizans Dönemi
Şekil 3.4	Kabartma kopyası	—	—	—	?
Şekil 3.4	Kırmızı figürlü kap (?)	Klasik Dönem	—	—	Klasik Dönem
Şekil 3.4	Yargıç heykeli kopyası	M.S. 3. yüzyıl sonu	Aphrodisias	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 2266 (T)	Geç Roma Dönemi
Şekil 3.4	Kopya lahit parçası?	Greko-Pers?	—	—	Arkaik/Klasik Dönem
Şekil 3.4	Lemnos Steli	M.Ö. 6. yüzyıl	Lemnos	Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, Envanter No: 13644 / Γλ. 3886	Etrüsk
Şekil 3.5	Büyük İskender portresi kopyası	M.Ö. 2. yüzyılın ilk yarısı	Pergamon	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 1138 (T)	Hellenistik
Şekil 3.5	Kybele heykeliği kopyası	M.S. 3.-4. yüzyıl	İznik	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 787 (T)	Roma
Şekil 3.5	Kırmızı figürlü kap ve Lampsakos vazosu ile 10 adet farklı formda kap	M.Ö. 5. -1. yüzyıllar	—	İstanbul Arkeoloji Müzeleri (?)	Yunan-Roma
Şekil 3.5	Figürin x 9	Hellenistik/Roma	—	—	Yunan-Roma
Şekil 3.5	Diadem x 2	Hellenistik	—	—	Hellenistik
Şekil 3.5	Ayna	Klasik/Hellenistik/Roma (?)	—	—	Yunan-Roma
Şekil 3.6	Büst biçimli kantar topuzu	M.S. 5. yüzyıl	Karadeniz Ereğlisi	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 6186 (M)	Bizans
Şekil 3.6	Büst biçimli kantar topuzu	Bizans Dönemi	—	—	Bizans
Şekil 3.6	Azize Eudokia betimli levha	M.S. 11. yüzyılın ilk yarısı	İstanbul Lips Manastırı	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 4309 (T)	Bizans
Şekil 3.6	Kadeh	M.S. 9. yüzyıl	Tiran	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 1531 (M)	Bizans
Şekil 3.6	Tepsi	M.S. 6. yüzyıl	Halep Stuma	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 3759 (M)	Bizans
Şekil 3.6	Tepsi	Bizans Dönemi	—	—	Bizans
Şekil 3.6	Tabak x 6	Bizans Dönemi	—	—	Bizans
Şekil 3.6	Kandil	Bizans Dönemi	—	—	Bizans
Şekil 3.6	İki güreşçi heykeli	M.S. 1. yüzyıl	Antakya	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 268 (M)	Roma
Şekil 3.6	Kase	Roma Dönemi	—	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 87 (ÇÇ)	Roma
Şekil 3.7	Mezar steli kopyası	Roma Dönemi	Altıntaş ya da Kütahya	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 5 (T)	Roma
Şekil 3.8	II. Valentinianus heykeli	M.S. 4. yüzyıl	Aphrodisias	İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Envanter No: 2264 (T)	Bizans

Çizelge 3.2: Türk Tarih Kurumu Arşivi fotoğraflarında görülen görsellerin listesi.

	Eser/Yapı/Alan	Tarih	Geldiği Yer	Bulunduğu Müze	Dönem
Şekil 3.3	Triclinium mezarından fresk detayı	M.Ö. 470 civarı	Tarquinoa		Etrüsk
Şekil 3.3	Bronz kazan fotoğrafı	M.Ö. 4. yüzyıl	Palestrina	Villa Giulia Ulusal Etrüsk Müzesi	Etrüsk
Şekil 3.3	Etrüskçe yazıtlı levha fotoğrafı	M.Ö. 5. - 4. yüzyıl	Magliano	Floransa Arkeoloji Müzesi	Etrüsk
Şekil 3.4	Bizans mezarları fotoğrafı	Bizans Dönemi	Ürgüp		
Şekil 3.5	Pergamon gymnasionu üst terası fotoğrafı	M.S. 2. yüzyıl	Pergamon		Roma
Şekil 3.5	Pergamon Demeter Tapınağı fotoğrafı	M.Ö. 2. yüzyıl sonu	Pergamon		Roma
Şekil 3.5	Pergamon gymnasionu üst terası fotoğrafı	M.S. 2. yüzyıl	Pergamon		Roma
Şekil 3.5	Seçilemeyen fotoğraf	Roma (?)			Roma (?)
Şekil 3.6	Pergamon Asklepion fotoğrafı (?)	Roma (?)	Pergamon (?)		Roma (?)
Şekil 3.6	Ankara Augustus Tapınağı fotoğrafı	M.S. 25	Ankara		Roma
Şekil 3.6	Pergamon Kızıl Avlu fotoğrafı	M.S. 2. yüzyılın ilk yarısı	Pergamon		Roma



4. ANTİK ÇAĞ REFERANSLARININ GÖRSEL SANATLAR VE BAŞKA GÖRSEL ALANLARDAKİ YANSIMALARI

Batılılaşma çabaları kapsamında Osmanlı Devleti tarafından kurulan mühendislik okullarından Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayûn (kuruluşu 1773/1775; Beydilli, 2020a) ve Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn (kuruluşu 1795; Beydilli, 2020b) ikincisi çağdaş resim dersleri verilen ilk eğitim kurumudur. Mekteb-i Sanâyi-i Nefise-i Şâhâne'nin (Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi) 1883'te kurulması ile resim sanatı başlı başına bir eğitim dalı haline gelmiştir. Kurumun 1911 yılındaki talimatnamesi cumhuriyetin ilk yılına dek yürürlükte kalmıştır. Bilindiği üzere, okul 1917'ye dek İstanbul Arkeoloji Müzeleri ile karşılıklı binalarda yer almış, derslerde müze envanterindeki eserlerden faydalanılmıştır.

Cumhuriyetin ilanını takiben güzel sanatlar eğitimde yapılan düzenlemeler ilk kez 1340/1924 tarihli *Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Talimatnamesi*'nde karşımıza çıkar. Bu dönemde, resim ve heykel şubeleri bir dönem Ameli menazır (uygulamalı perspektif), iki sene Teşrih (Anatomi), iki sene Tarih-i Umumi-i Mimari (Mimarlığın Genel Tarihi), üç sene Sanayi-i Nefise Tarihi (Güzel Sanatlar Tarihi) ve iki yıl Bediiyat (Estetik) dersleri almaktadır (*Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Talimatnamesi* 1340/1924, s. 14, 76). École des Beaux Arts (Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu) modelinde eğitim veren kurumda, klasik antikitenin ideal formları meydana getirdiği ve Batı sanatının temelini oluşturduğu düşüncesinden hareketle antik heykellerin kopyaları derslerin önemli parçalarını oluşturmuştur (Şekil 4.1. ve Şekil 4.2).

Maarif Vekâleti tarafından 1934 yılında yayınlanan *Güzel Sanatlar Akademisi Resim ve Heykel Şubesi Talimatnamesi*'ne göre, eğitim programı “nazarî” ve “amelî” kısımlar olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Buna göre, nazarî, yani kuramsal eğitim şu dersleri içerir: sanat tarihi, estetik, mitoloji, teşrih [anatomi], menazır [perspektif], modlaj ve ecnebi lisan (Fransızca, İngilizce, Almanca). Amelî, yani uygulamalı kısım içinde ise galeri, modlaj atölyesi, resim atölyeleri ve resim akşam kursundan bahsedilmektedir (s. 3-4). Aynı yıl yayınlanan ve “umumî tezyinat, grafik, çinicilik ve

dahili tezyinat” bölümlerini kapsayan *Güzel Sanatlar Akademisi Tezyini San’atlar Şubesi Talimatnamesi* de tezyini yazı, teşrih, tersimi hendese ve menazır, tatbiki kimya derslerinin yanı sıra sanat tarihi, estetik ve mitoloji, ecnebi lisan ve modlaj derslerini sıralamaktadır (s. 4).



Şekil 4.1: Sanâyi-i Nefise’de 1927 yılında bir resim atölyesi (Fırat, 2008, s.62).



Şekil 4.2: Sanâyi-i Nefise’de 1927 yılında bir heykel atölyesi (Fırat, 2008, s. 63-64).

Güzel Sanatlar Akademisi tarafından öğrencilere faydalı olması amacıyla çeşitli yayınlar yapılmış, kimi önemli eserlerin çevirileri yapılmıştır. Yayınlar arasında, 1940 yılında, Osman Derinsu çevirisiyle yayınlanan Gilbert Mur[r]ay'ın *Yunan Medeniyeti Niçin Ebedidir?* kitabı dikkat çekicidir. Eski çağ dilleri profesörü olan ve antik Yunan metinleri üzerine çalışmalarıyla tanınan Murray'in altı konuşmasından meydana geldiği açıklamasını taşıyan yayın şu bölümlerden oluşmaktadır: I - Eski Yunanlıların Dehası, II - Hellenism, III - Epik Şiir, IV - Tiyatro, V - Tarih, VI - Felsefe. Görüldüğü üzere, doğrudan akademi ve eğitimi ile ilişkili bir içeriğe sahip olmayan kitap, konusuyla Güzel Sanatlar Akademisi'nin diğer yayınlarından ayrılmaktadır. *Yunan Medeniyeti Niçin Ebedidir?* akademinin on birinci yayınıdır, önceki yayınlarla arasındaki fark aşağıdaki yayın listesiyle kıyaslandığında öne çıkmaktadır: Bedri Rahmi [Eyüboğlu] - *Nazmi Ziya* (1937); Nurullah Berk - *Türk Heykeltraşları* (1937); Rıfkı Melûl Meriç - *Türk Tezyini San'atları* (1937); H. Hâmit Sayman - *Tefazulî ve Temamî Hesab* (1937); Adolphe Basler ve Charles Kunstler - *Fransa'da müstakil resim I : Monet'den Bonnard'a kadar* (1938), (çev. Ahmet Muhip [Dıranas] ve Cahit Sıtkı [Tarancı]); Adolphe Basler ve Charles Kunstler- *Fransa'da müstakil resim II : Matisse'den Segonzac'a kadar* (1938), (çev. Ahmet Muhip [Dıranas] ve Cahit Sıtkı [Tarancı]); Bruno Taut - *Mimari Bilgisi* (1938), (çev. Adnan Kolatan); Nefes zade İbrahim - *Gülzârı Savab* (1939), (ed. Kilisli Muallim Rifat); Nurettin Ali Berkol - *Artistik Anatomi* (1940); Max Foerster - *Tersimî Muvazenet ve Mukavemet* (1940), (çev. Turgan Sâbis).

Henri Lehat'ın Ahmet Hamdi Tanpınar ve Zühtü Müritoğlu tarafından Türkçeye çevrilen *Yunan Heykeli (La sculpture grecque)* kitabı, 1944 yılında Güzel Sanatlar Akademisi yayınları arasında yerini almıştır. Çevirmenlerin önsözü şu ifadelerle yer verir:

Bu güzel terkinin bir noksanı varsa o da muharririn Yunan sanatını sadece Mısır ile mukayese etmesi ve küçük Asya şehirlerinin daha evvelden tanıdığı olmaları muhakkak olan Eti ve Mezopotamya sanatlarından bahsetmemesidir. Halbuki bu sanattan bazı motiflerin Yunanistana ve oradan bütün dünyaya geçtiği keyfiyeti bugünkü arkeolojinin belli başlı iddiaları arasındadır. (s. 3).

Tanpınar ve Müritoğlu'na göre, “Kitabın bir hususiyeti de muharririn eserini Yunan dehasını tebci eden bir kaside şeklinde yazmış olmasıdır” (s. 4). Erken Cumhuriyet Dönemi'nin “Yunan dehası/mucizesi” görüşünü kuvvetli reddi, kitabın çevirmenleri

tarafından da paylaşılmaktadır. Tanpınar ve Mürtoğlu önsözlerinde ayrıca Türkiye’de yeni başlayan heykeltraşlığın henüz kendine has bir dil geliştiremediğine değinerek çevirideki bazı tercihlerinden bahseder (s. 4). Kitap görsel içermez.

Louis Hourticq’in *Les Merveilles de l’Art* eseri Burhan Toprak tarafından Türkçeye *San’at Şaheserleri* adıyla tercüme edilerek 1940-1941’de üç cilt halinde Güzel Sanatlar Akademisi tarafından yayınlanmıştır. Çalışmamız açısından önemli olan ilk cildi “Tarihten Evvelki Zamanlar. Antikite. Şark ve Uzak Şark. İptidaî Hıristiyan San’atı ve Bizans San’atı. Orta Çağ” alt başlığını taşır, kapak görseli ise Louvre Müzesi’ndeki Samothrake (Semadirek) Nikesi’nin bir çizimidir ki bu eserin kopyası halen kurumun (bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin) Fındıklı kampüsünde yer almaktadır.

Güzel Sanatlar Akademisi’nde 1937-1964 yılları arasında resim bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışan ve 1940’lardan itibaren mitoloji dersleri veren Cemal Tollu’nun *Mitoloji: Yunan ve Roma* eseri de 1957 yılında akademi yayınları arasında kendisine yer bulmuştur. Kitabın önsözünde akademide tarih, sanat tarihi ve mitoloji derslerine daha fazla yer verilmesini arzu ettiğini belirten Tollu, ne yazık ki bu isteğinin karşılık bulamadığını söyledikten sonra müfredattaki vakit azlığından diğer kültürlerin mitolojilerine yer veremediklerini aktarır.

4.1. Resim

Türkiye’nin Batılılaşma sürecinde önem taşıyan güzel sanat dallarından biri resim sanatıdır. Osmanlı Dönemi’nden Erken Cumhuriyet Dönemi’ne dek, çağdaşlaşma yönündeki adımları, görsel sanatların gelişim çizgisinde izlemek mümkündür (Pelvanoğlu, 2017).

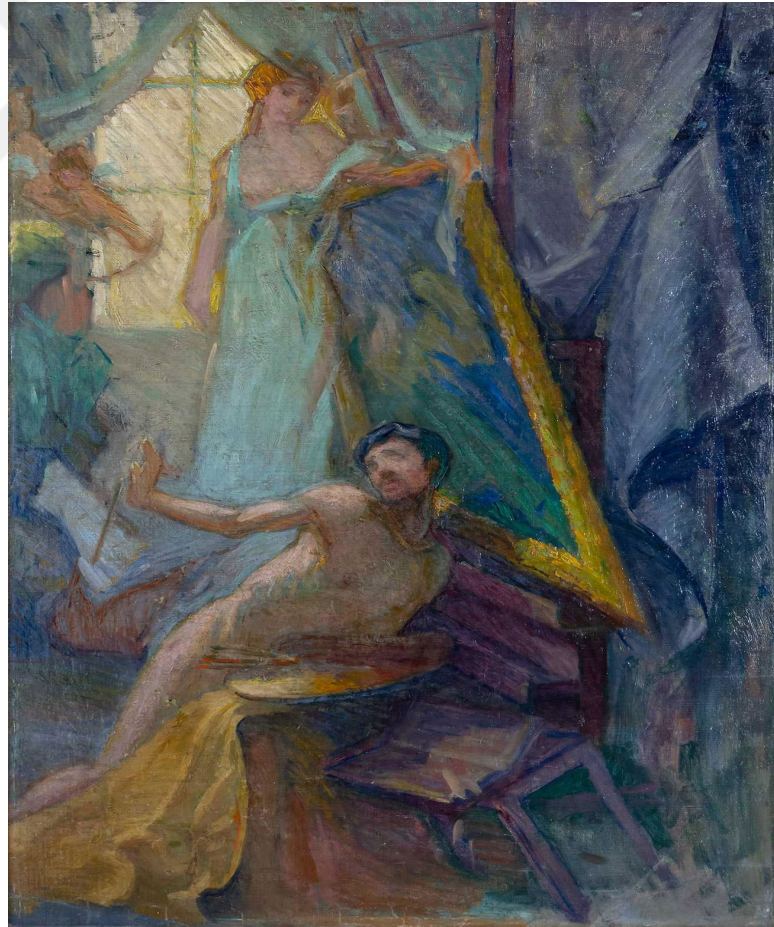
Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki eğitimi çağdaşlaştırmak amacıyla Fransız Léopold Lévy (1882-1961) Resim Şubesi Şefi olarak davet edilmiş, 1937-1949 yılları arasında resim bölümünde eğitim vermesinin yanı sıra programı yeniden yapılandırmıştır.

Atölye (Tarihsiz)

Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet dönemlerinin önemli ressamlarından Avni Lifij’in (1886-1927) “sanatçının ilham anını gösteren... sembolik/romantik bir resim” olarak tanımlanan (Yasa-Yaman, 2012, s. 187) Atölye resmi (Şekil 4.3), klasik antikite

çağrışımları taşır. Resmin merkezinde çıplak, kumral bir erkek figürü yer alır, üzerinde bir örtü ve palet bulunan bir sandalyeye yaslanmış, başını sağa yukarıya çevirmiş ve sağ elini avucu dışa bakar biçimde havaya kaldırmış haldedir. Figürün baktığı yönde ise kendisine yönelttiği yay ve okuyla küçük bir eros figürü uçmaktadır. Figürün yaslandığı sandalyenin üzerinde ise altın rengi çerçeveli bir tablo figüre doğru eğik haldedir. Tablonun üst çerçevesini ise açık yakalı, askılı, açık renkte bir elbise giyen sarışın bir kadın figürü tutmaktadır. Eserin tarihi bilinmemekle beraber, 1918-1922 yılları arasına ait olabileceği düşünülmektedir (Gören, 1990, s. 86).

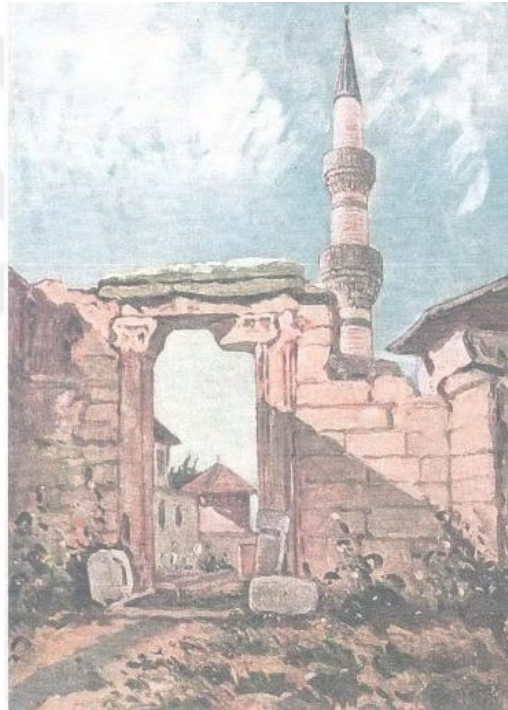
Resim eğitime Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlîsi'nde başlayan Avni Lifij, 1909-1912 arasında Paris'te École des Beaux Arts'da sürdürmüş, 1912'de İstanbul'a dönmüştür (Arslan, 1997). Sembolik resimleriyle tanınan sanatçı, 1923'e dek çeşitli liselerde resim öğretmenliği yapmış, 1924'ten 1927'deki vefatına dek Sanâyi-i Nefise'de ders vermiştir.



Şekil 4.3: Hüseyin Avni Lifij'in Atölye tablosu (Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Env. No. R-0269).

August Mabedi (1924)

Ruhi Arel'in (1880-1931) 1924 tarihli August Mabedi tablosu (Şekil 4.4) doğrudan klasik antikite temalı olmamakla beraber Ankara'daki Roma Dönemi eseri Augustus Tapınağı'nı betimlemesi nedeniyle çalışmaya dahil edilmiştir. Ruhi Arel 1900'de Mekteb-i Bahriye-i Şahane'den mezun olmuş, 1909'da Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nin sınavını kazanarak Paris'e giderek 1914'te ülkeye dönüşüne dek École des Beaux-Arts'da Fernand Cormon atölyesinde eğitim almıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucuları arasında yer alan Arel akademide ve çeşitli liselerde resim dersleri vermiştir (Yasa-Yaman, 2012, s. 158). Berk'e göre Arel "Türk resmine millî bir tarz, yerli bir karakter" edindirmeye çalışmıştır (1943, s. 29).



Şekil 4.4: Ruhi Arel, August Mabedi (Esin Arel Tunagil Koleksiyonu; Çetin, 2004, Kat. No.: 106).

Süreyya Operası (1920'ler)

Süreyya İlmen tarafından yaptırılan Süreyya Opera binası, mimar Keğam Kavafyan tarafından tasarlanarak inşa edilmiştir. Süreyya İlmen/Süreyya Paşa'nın Avrupa'da gördüğü büyük sahnelerden etkilenecek yapıtırmaya karar verdiği, çağdaş Batı tarzındaki bu yapının kentteki benzerlerinin yanına (Beyoğlu) değil de Kadıköy'e inşa edilmesinin sebepleri arasında Kadıköy Rum Ortodoks Cemaati Kiliseleri Vakfı'nın Apollon Tiyatrosu ile işgal yıllarına uzanan bir çekişmenin yer aldığı aktarılmaktadır. (Karacagil,

2011, s. 82-83). Cephesindeki heykelleri aşağıda, çalışmanın heykel bölümünde ele alınacaktır. Yapının iç mekânında Naci Kalmukoğlu (Kalmukov) eseri duvar resimleri yer alır. Önceleri hem sinema hem de tiyatro ve operet sahnesi olarak hizmet veren bina, 2004-2007 arasındaki restorasyonla opera binasına dönüştürülmüştür.

Naci Kalmukoğlu'nun (Nikolai Kalmikoff/Kalmikov/Kalmukov/Kalmukoff) (1896-1956) Süreyya Operası iç mekanındaki duvar ve tavan resimleri doğrudan neoklasik görünümde, klasik temaları işlemektedir (Şekil 4.5). Kubbenin bitkisel bezemeli merkezi etrafında bulutlar arasında uçan putto/eros figürleri, ellerinde defne çelenkleri ile betimlenmiştir. Puttoların etrafı merkezdeki bitkisel betimi taklit eden bir bantla çevrelenmiş, onun dışına ise yine klasik figürlü bir resim şeridi eklenmiştir; antik giysiler içinde dans eden figürler görülür.

Tavan ile duvar arasındaki eğimli yüzey yine 19. yüzyılın neoklasik resimlerini andırır: Sahnenin üzerinde merkezde mavi elbiseli iki kadın figürü bulunur, önlerinde ve arkalarında trompetler çalan sarı ve beyaz elbiseler içindeki kadın figürleri muhtemelen Mousa/Musalaları temsil eder, yanlarında uçan puttolar betimlenmiştir. Duvar resminin iki yöndeki devamı aynı betimi yineler: Trompet çalan bir kadın figürü, mavi elbiseli, kithara çalan bir kadın ile sarı elbiseli, iki elinde ziller bulunan bir kadın eşliğinde, kanatlı bir at tarafından çekilen araba içerisindeki erkek figürünü izler, arabanın önünde yine bir Mousa ile puttolar uçar.

Salonun yan duvarlarındaki ikişer büyük tabloda antik çağ esintili kırsal peyzaj betimleri, sahnenin iki yanındaki dar tablolarda ise simetrik biçimde, oklarını sahneye yöneltmiş birer putto figürü gösterilmiştir (Şekil 4.5).

Kalmukoğlu Harkov, Rusya doğumludur, Harkov Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almış, 1936'da Türk vatandaşlığına geçmiştir.



Şekil 4.5: Süreyya Operası'ndaki Naci Kalmukoğlu resimleri (Url-7).
Şişli Palas (Tarihsiz)

Naci Kalmukoğlu'na ait Şişli'deki Şişli Palas apartmanı girişindeki iki duvar panosundan biri de klasik esintilidir (Bayar, 2023, s. 405). Kırsal bir peyzaj içerisinde, etrafındaki dört hizmetçi yardımıyla giyinen beyaz, peplos benzeri elbiseli kadın figürüne iki eros defne çelenklerinden taç takmaktadır (Şekil 4.6).



Şekil 4.6: Şişli Palas'taki Naci Kalmukoğlu eseri (Bayar, 2023, s. 405).

Şen Yuva Apartmanı (Tarihsiz)

Benzer biçimde klasik etkiler gösteren Beyoğlu'ndaki Şen Yuva apartmanı girişindeki panonun da Kalmukoğlu'na ait olabileceği düşünülmektedir (Bayar, 2023, s. 379). Beyaz, peplos benzeri uzun etekli elbiseler içerisinde dans esen üç kadın figürü, iki uçtaki bir eros tarafından örülen, çiçeklerle bezeli bir askı çelenk tutarlar (Şekil 4.7).

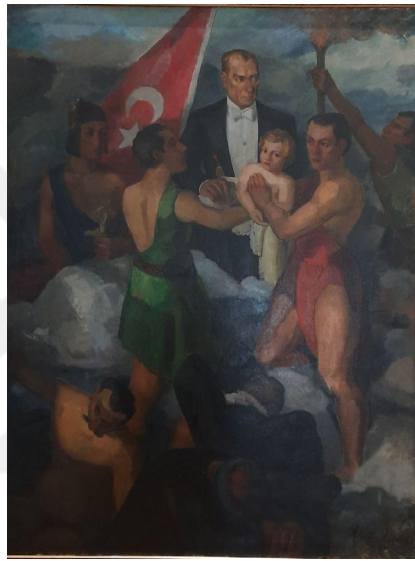


Şekil 4.7: Şen Yuva Apartmanı'ndaki duvar resmi (Bayar, 2003, s. 379).

Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdi (1933)

Arif Bedii Kaptan'ın (1906-1979) 1934 tarihli Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii eseri (Şekil 4.8) figürlerin giyimiyle klasik antikiteye referans vermektedir. Merkezde bir Türk bayrağı ile smokinli bir Atatürk betimlenmiş, Atatürk dışındaki figürler klasik antikiteyi anımsatan kısa, tek omuz askılı giysiler içerisinde betimlenmiştir.

Arif Bedii, 1924'te Mekteb-i Bahriye-i Şahane'den mezun olmuş, Nazmi Ziya Güran'dan özel ders almasının yanı sıra akademi derslerine dışarıdan katılmıştır (Yasa-Yaman, 2012, s. 287).



Şekil 4.8: Arif Bedii Kaptan, Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi, Env. No. 350/763).

Paskalya Sabahı (1935)

Nazmi Ziya Güran'ın (1881-1937) 1935 tarihli Paskalya Sabahı (ya da Paskalya Sabahında Tüllü Periler) eseri (Şekil 4.9) klasik antikite izleri taşıyan eserler arasında değerlendirilebilir. Kırsal peyzaj içerisinde bir grup çıplak figür sağa doğru konumlanmış bir ağacın etrafında ayakta, eserin sol tarafında onlara karşı kollarını kaldırmış, dehşet içerisinde görünen bir Hristiyan keşiş (aziz?) figürüne bakmaktadır. Başında hale ile, kapüşonlu ve uzun giysili keşişin yanında ise elinde çiçek demeti tutan bir faun/satyros figürü yer alır. Aziz Antonios'un baştan çıkarılması hikayelerini andıran resim tek tanrılı din ile çok tanrılı din arasındaki çatışmaya işaret etmektedir.

Nazmi Ziya Güran 1902'de Sanâyi-i Nefise Mektebi'nde, 1908-1913 arasında Paris'te kalarak bir süre Academie Julian'da eğitim almış, Marcel Bachet ve Lionel Royer ile

Fernand Cormon atölyelerine devam etmiştir (Berk, 1943, s. 30 ve Url-8). İzlenimci ressamlar arasında değerlendirilen Güran, 1918-1921 yıllarında Sanâyi-i Nefise Mektebi müdürlüğü yapmıştır (Yasa-Yaman, 2012, s. 160).



Şekil 4.9: Nazmi Ziya Güran'ın Paskalya Sabahı tablosu (Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Env. No. 200-0106-NZG).

Kömür Sergisi (1937)

Açık bir klasik antikite referansı taşıyan bir başka resim ise 1937'de 23 Nisan-23 Mayıs tarihlerinde, Ankara Sergi Evi'nde açılan Arslulusal Kömür Sergisi'nde yer alan duvar resmidir (Şekil 4.10). Düzenlemesini Münir Hayri Egeli'nin (1903-1970) yaptığı bilinen sergideki bu resmin sanatçısı bilinmemektedir (Url-9 ve Kömür Sergisi Açıldı), ancak bu dönemde bakanlıkların sergilerinde görev aldığı bilinen Naci Kalmukoğlu'nun eseri olması muhtemeldir. Sergi açılmadan bir ay önce *Ulus* gazetesinde yer alan “Enternasyonel kömür sergisi niçin kuruldu?” başlıklı yazı,⁵ serginin büyük salonunda Türkiye'nin üç devrini anlatan üç tablo olduğundan bahseder: İlki “yarı-sömürge”, stepvari bir Türkiye betimler, ikincisi “plân ve

⁵ Kömür sergisi, dönemin tarih anlayışından bağımsız değildir; giriş salonunda dört madenci figürü omuzlarında yükselen bir “Eti mangalı” elektrik ile aydınlatılarak yanıyor görünümü verilmiş.

Ulus'taki makalede sergi girişindeki Hitit mangalından bahsedilerek “biz kömürü dünya yüzünde ilk defa kullananların torunlarıyız” ifadelerine yer verilir (s. 5).

kalkınma” dönemidir ve fabrikalar kurulma aşamasındadır, üçüncü ve muhtemelen Şekil 4.10’daki görsele denk düşen tablo ise “mesud Türkiye” devridir, makale bacaları tüten fabrikalara vurgu yapar. Elimizde yalnızca siyah-beyaz kopyası bulunan bu görsel sergide kavisli bir duvarı kaplar; bacaları tüten fabrikalarla dolu bir manzaranın merkezinde iki insan figürü öne çıkar. Figürlerden sağdaki kasklı bir maden işçisi, soldaki ise antikite esintili bir giysi içerisindeki kadın figürüdür.

Resim, söz konusu antikite esintili ikonografinin, sanat çevresi ve ilgilileri dışında, halkla etkileşimin yoğun olduğu, ticaretle uğraşanların yanı sıra aileler ve okulların gezmesinin teşvik edildiği bir sergide yer alması sebebiyle önemlidir. Başvekil İsmet İnönü tarafından açılan kömür sergisinin bir ay süresince 100.000 kişi tarafından ziyaret edildiği aktarılmaktadır (“Ankaradaki Kömür Sergisi dün kapandı”, 1937.) Türkiye genelindeki 1935 sayımında, Ankara’nın il sınırları içerisindeki nüfus 122.720 kişidir (Uzman, 2022), dolayısıyla sergi Ankaralıların önemli bir bölümünce ziyaret edilmiş olmalıdır.



Şekil 4.10: Kömür Sergisi panosu (L’Exposition Internationale De La Houille A Ankara, s. 13).

Kompozisyon (1939)

Halil Dikmen'in (1906 -1964), 1939 yılındaki Birinci Devlet ve Resim Heykel Sergisi'nde yer alan Kompozisyon'u, figürlerin betimleniş biçimi, duruşları, giysileri (ve kimi zaman çıplaklıkları) ile klasik antikite esintileri barındıran eserler arasında değerlendirebilir (Şekil 4.11). Güzel Sanatlar dergisinin ikinci sayısında sergiye katılan eserleri değerlendiren Dıranas'a göre "Halil Dikmen zevki ve bilgisiyle klasik an'aneye arkadaşlarından çok daha kuvvetle ve şuurla bağlanan" bir ressamdır (1940, s. 150).

Halil Dikmen Güzel Sanatlar Akademisi'nde İbrahim Çallı ve Hikmet Onat atölyelerinde eğitim alarak 1927'de mezun olmuş, 1928'de Paris'e giderek Albert Laurens ve André Lhote'un atölyelerinde çalışmış, 1931'de Türkiye'ye dönmüştür. Bir süre liselerde öğretmenlik yapan Dikmen 1937'de açılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk müdürü olmuştur (Elibal, 1973, s. 153). Sanatçı 1961 yılında müze müdürlüğünden ayrılarak Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürü olmuştur. (Yasa-Yaman, 2021, s. 273). Nurullah Berk, Dikmen'in "İtalyan Rönesansı sanatkârlarının tekniği" ile çalıştığını söyler (1943, s. 45).



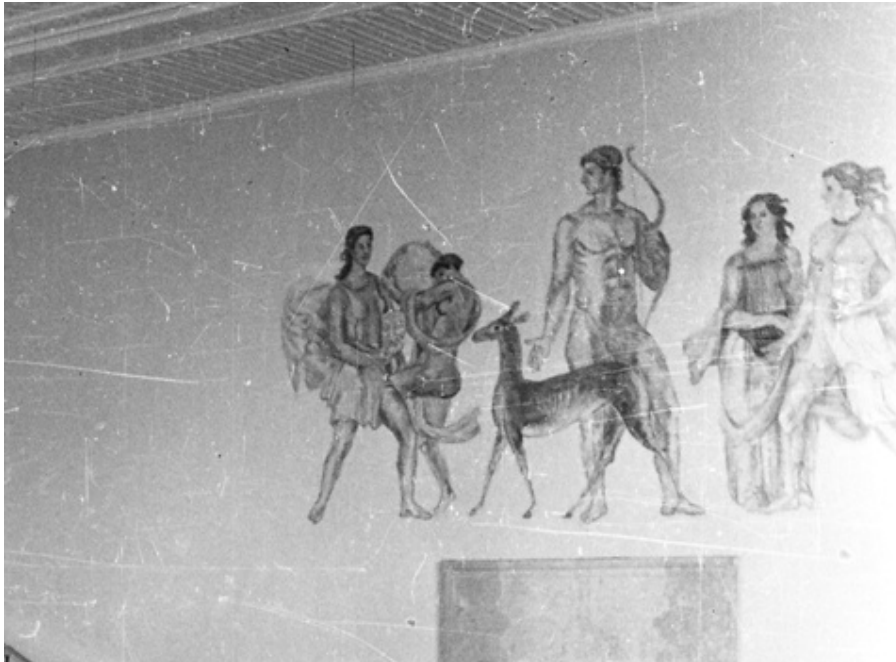
Şekil 4.11: Halil Dikmen Kompozisyon (Dıranas, 1940, s. 131).

Müzik, Dans, Tiyatro Alegorisi (1947)

Cemal Tollu'nun 1947'de Ankara Sergi Evi'nin Opera Binası'na dönüştürülmesi esnasında yapının fuayesine yaptığı "Müzik, Dans, Tiyatro Alegorisi" duvar resmi klasik çağ figürlerinden esinlenmiştir (Şekil 4.12 ve Şekil 4.13). Sanatçının Apollon ve Müzler/Mousaları tasvir ettiği eser, Ankara Operası Duvar Resmi Yarışmasını kazanan tasarımıdır (Giray, 2020, s. 411). Ortada önünde bir geyikle ayakta duran çıplak Apollon sol elinde bir yay tutar, başı sağındaki (izleyiciye göre soldaki) biri elinde komedya maskı tutan, diğeri ise omuzları üzerine kaldırdığı tef benzeri

enstrümanı çalan, khiton benzeri kısa giysili iki kadın figürüne dönüktür. Diğer yanında ise daha uzun giysiler giyen iki kadın yer alır; katmanlı elbisesi yere uzanan kadın figürü elinde tuttuğu kithara ile daha durağan bir pozisyondayken, onun önündeki, elbisesinin etekleri diz hizasında sonlanan ve elinde bir tragedya maskı tutan kadın figürü ise Apollon’a doğru adım atar haldedir.

Tollu, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerine devam ettiği Güzel Sanatlar Akademisi’nden 1927’de mezun olmuş, bir süre öğretmenlik yaptıktan sonra 1928’de Paris’e giderek André Lhote atölyesinde çalışmıştır. 1931’de bir süre Münih’te Hans Hofmann atölyesinde, daha sonra André Lhote, Fernand Léger, Louis Marcoussis ve Charles Despiau atölyelerinde ve Académie Moderne’de çalışmıştır (Yasa-Yaman, 2012, s. 243). 1933’te Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci ve Abidin Dino ile D Grubu’nu kuran ressamlar arasında yer almıştır. Tollu, 1935-1927 arasında Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde müdür yardımcılığı yapmış 1937’de akademide Resim Bölümü Başkanı Léopold Lévy’nin asistanlığına başlayarak 1945-1964 arasında kendi atölyesinde ders vermiştir. Yukarıda bahsedildiği üzere, akademide mitoloji dersleri veren Cemal Tollu’nun *Mitoloji: Yunan ve Roma* (1957) isimli bir kitabı bulunmaktadır.



Şekil 4.12: Cemal Tollu’nun Ankara Opera Binası fuayesindeki duvar resmi (SALT Araştırma, TSOH517018).



Şekil 4.13: Cemal Tollu Müzik, Dans, Tiyatro Alegorisi resmi deseni üzerinde çalışırken (Çoker, 1996, s. 127).

Raks Eden Kadınlar (1948)

Halil Dikmen'in 1948'deki IX. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne katıldığı "Raks eden kadınlar" eseri, doğrudan antik Roma fresklerindeki Üç Güzelleri andıran bir üslupla, el ele tutuşmuş, dans eden üç kadını gösterir (Şekil 4.14). Giysileri dökümlü, saçları örgü topuzludur.



Şekil 4.14: Halil Dikmen Raks eden kadınlar (Bingöl, 1948, s. 34).

Müzisyenler (1950'ler)

Halil Dikmen'in 1950'lerin sonuna tarihlenen Müzisyenler tablosu da klasik antikite esintili Erken Cumhuriyet Dönemi eserleri arasında sayılabilir (Şekil 4.15). Kırsal bir peyzajda, peplos benzeri, askılı ve kolsuz elbiseler giyen on üç kişilik bir grup kadını betimleyen resimde dinleyicilerden biri antik sütun başlığı üzerine oturmuş haldedir. Müzisyenler ise soldan sağa sırayla, pan flüt benzeri bir üflemeli çalgı, çello benzeri bir yaylı çalgı ile lir benzeri bir telli müzik aleti tutmaktadır. Resmin esinlendiği antik çağda büyük yaylı çalgılar mevcut değildir ancak pan flüt ve lir klasik antikitenin popüler müzik aletleri arasında yer alır.



Şekil 4.15: Halil Dikmen'in Müzisyenler eseri (Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Env. No. R-0301).

Antik çağın ikonografik mirası, Erken Cumhuriyet Dönemi resim sanatında da kendisini göstermektedir. Klasik temaları içeren eserlerin bir bölümünün devlet resim ve heykel yarışmalarında yer aldığı, eserlerin kimi zaman özel koleksiyonlara, kimi zaman ise devlet kurumlarının koleksiyonlarına dahil edildiği anlaşılmaktadır. Naci Kalmukoğlu'nun yapılarıdaki resimleri (özellikle Süreyya Operası'ndaki eserleri), Cemal Tollu'nun Ankara Operası'ndaki resimleri ve Kömür Sergisi'ndeki sanatçısı bilinmeyen duvar resmi, bu tür motiflerin kendilerine kamusal alanlarda da yer bulduğunu göstermektedir. Elbette, antikiteyle bir bağ kuran eserlerin yukarıda

aktarılanlarla kısıtlı olmadığı düşünülmelidir. Ayrıca, antik çağ göndermeleri, kimi zaman biçimselliğin ötesinde, örneğin Cevat Dereli'nin "Üç Güzeller" ismini verdiği eserinde (Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Env. No. 200-0206-CD), kavramsal olarak da karşımıza çıkabilmektedir.

4.2. Heykel

Erken Cumhuriyet Dönemi heykel sanatı, klasik antikite izlerinin görülebildiği bir diğer sanat dalıdır. Bilindiği üzere, Türkiye'de heykel sanatı önce geç Osmanlı, sonra cumhuriyet dönemlerinde Batı'nın estetik anlayışıyla şekillenerek öğrenilmiş ve icra edilmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi itibarıyla referans alınan Batı sanatı; klasik eserler ve figürlerin yeniden yorumlanmasıyla ötesine geçerek, dışavurumculuk/ekspresyonizm, soyut sanat, süpermatizm, konstrüktivizm, sürrealizm gibi akımlarla biçim değiştirmiştir. Batı kökenli estetik anlayışını şekillendiren antik sanat biçim ve idealleri, bir yandan artık eskimiş kabul edilir, bir yandan ise güncel tutulur ve mükemmele ulaşmada kriter alınır. Örneğin, 1930'ların başında, ülkenin ilk mimarlık dergisi *Arkitekt*'te (1931'de *Mimar* adıyla yayın hayatına başlayan dergi 1935'te *Arkitekt* adını almıştır) yazar B. O. Celâl "Afrodit ve Akropol bizim için ebedi bir ideal midir? Şüphesiz ki değildir." (1932a, s. 242) ifadelerini kullanırken, 1937'den 1954'e dek akademide heykel bölümünü yönetecek Rudolf Belling (1886-1972) 1936 yılında aynı dergide "Biz ölü bir Akademik tedris usulü ile antik sanat zevkinden usanmıştık. Bugün biz tekrar bunu anlamak ve hissetmek bahtiyarlığındaız." ifadelerine yer verir (s. 348). Dolayısıyla, bir yandan çağı yakalamak, bir yandan da klasik eserleri aşmak için, sanat eğitiminin vazgeçilmez unsurları olan bu eserlerden faydalanılması kaçınılmazdır.

Yeni fikir akımlarının ve ifade biçimlerinin etkisinde şekillenen sanat eserleri, klasik temaları farklı formlarda ele alır. Yine de, felsefi ve estetik yönleriyle "klasik" adını sığara dönüştüren eserlerin izlerini görmek mümkündür. Aşağıda, klasik antikite özellikleri yansıttığı düşünülen Erken Cumhuriyet Dönemi heykel sanatı eserleri kronolojik bir sırayla ele alınmaktadır. Söz konusu heykellerden bazıları Türk heykeltıraşlara ait olmamakla beraber, kamusal alanlarda yer almaları ve dönemin ideolojisini yansıtmaları gibi sebeplerle teze dahil edilmiştir. Nitekim kamuya açık yerlerde duran heykeller izleyiciyle bağ kurmakta, mesaj iletmekte ve belli ki onay görmektedir.

Ziraat Mektebi Gazi Büstü (1926)

Ziraat Mektebi bahçesinde, 1926'nın Haziran ayında açılışı yapılan, Heinrich Krippel'e (1883-1945) ait Gazi Mustafa Kemal büstü erken tarihli bir örnektir (Uhri, 2011). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde anıt heykellerin yapımında önemli bir yeri olan Krippel, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almış, 1925'te Türkiye'ye davet edilmiştir (Url-10). İzmir Bornova Ziraat Mektebi'nin bahçesindeki Krippel eseri büst, Gazi Mustafa Kemal'in 1925 yılı Ekim ayındaki ziyaretinin hatırasına yaptırılmıştır (Uhri, 2011). Bornova Ziraat Mektebi'nin 1955'te Ege Üniversitesi'ne devredilmesi sebebiyle büst günümüzde üniversite kampüsü içerisinde yer almaktadır. Erken Cumhuriyet Dönemi anıt heykel geleneğinin başlangıcında yer alması nedeniyle önemli olan heykel, taşıdığı üsluptan bağımsız biçimde, ilk düzenlemesinin antikiteyle bağı nedeniyle teze dahil edilmiştir. Bu düzenleme, 2006 yılında yıkılmıştır. Yapıldığı dönemde -1933'e dek Ziraat Mektebi'nin müdürlük binası olarak kullanılan- Sarı Köşk'ün bahçesinde, iki yanında birer kameriye ile çevrelenmiş bir alanda, köşke bakar biçimde konumlandırılmış büst, anıtsal bir düzenlemenin parçasıdır. Söz konusu düzenleme, ortasında oval bir süs havuzu bulunan taş döşeli dörtgen bir alandan meydana gelir. Yüksek bir sütun üzerindeki büst kısa kenarlardan birinin ortasındadır. Günümüzde 1,60 cm yüksekliğinde bir kaide üzerinde yer alan eserin başlangıçta yaklaşık 3 m'den yüksek, Korint düzeninde bir sütun üzerinde yer aldığı fotoğraflardan anlaşılmaktadır (günümüzdeki görünümü için bkz. Şekil 4.16, orijinal düzenleme için Şekil 4.17 ve Şekil 4.18). Yine fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla, Ziraat Mektebi'nin geniş bahçesinden taş zeminli alana uzanan yollardan ulaşılır, heykelin hemen arkasındaki yol bir çift -daha kısa- Dor düzeninde sütunla sonlanır. Bu sütunlar Roma Dönemi urnelerini andıran birer vazo taşımaktadır (Şekil 4.18). Bilindiği üzere, sütun üzerinde taşınan heykel ve büst geleneği antik çağa dek uzanmaktadır. Sütun üzerinde çanak-çömlek veya urne taşınması ise yaygın olmamakla birlikte bilinmektedir (ör. Şekil 4.19). Sütunlar üzerinde yer alan kaplara Pompeii ve Boscoreale'deki kurgusal kutsal alan peyzaj resimlerinde sıklıkla rastlanır (Şekil 4.20 ve Şekil 4.21). Ziraat Mektebi Gazi Büstü alan düzenlemesi de bir tür klasik antikite esintili tören alanı meydana getirmeyi hedeflemiş olabilir.



Şekil 4.16: Gazi büstünün günümüzdeki düzenlemesi (Wikipedia, Samizambak, 2023).



Şekil 4.17: Ziraat Mektebi bahçesindeki Gazi büstü, 1930'lar (İzmir Büyükşehir Belediyesi Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).



Şekil 4.18: Ziraat Mektebi bahçesindeki Gazi büstü, 1920’ler veya 1930’lar (anonim fotoğraf).



Şekil 4.19: Sütun üzerinde *lebes* (Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, Env. No. v-3619-3620, 3626 α-β, Wikimedia Commons, George Koronaios).



Şekil 4.20: Pompeii, Kithara Çalan Apollon Evi'ndeki Paris'in Yargısı sahnesi (Reinach, 1922, s. 163, şekil 6).



Şekil 4.21: Boscoreale, Agrippa Postumus Evi'nden kırsal sahneli duvar resmi (Napoli Arkeoloji Müzesi, Env. No. 147501).

Süreyya Sineması/Operası Cephesi (1924-1926)

İstanbul Kadıköy'deki Süreyya Sineması/Operası cephesindeki heykel ve rölyefler de klasik antikite izleri taşır ve klasik sanatı önemli bir performans sanatı yapısı aracılığıyla kamuya aktarır. Yapının içerisindeki duvar resimleri yukarıda, tezin resim bölümünde ele alınmaktadır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk Türk heykel hocaları İhsan Özsoy'a (1867-1944) ait eserler 1924-1926 yılları arasında tamamlanmıştır.

Süreyya Sineması'nın üç katlı ön cephesinin çıkıntı yapan bölümünde giriş kat sade nitelikte, kapılarla bölünmüştür. Birinci ve ikinci katların cepheleri ise daha hareketlidir, ikişer plaster ile çevrelenmiş üçer pencere, plasterler arasında rölyefler burada konumlanır (Şekil 4.22). Birinci katın ön cephesinde, plasterler arasında toplam 4 adet eros/putto betimi göze çarpar. Soldan sağa sırayla ele alındığında (Şekil 4.23), birinci putto bir pan flüt çalar, ikinci putto kucağındaki açık kitaptan bir şeyleri yüksek sesle okur, üçüncü putto çifte aulos çalar, dördüncü putto ise tulum/gayda türünde bir üflemeli çalgı çalmaktadır. Alt kattakilerden daha yüksek ve yarım daire kemerli pencerelere sahip ikinci kat cephesinde ise her bir sırada alt alta ikişer rölyef yer alır. Alt sıradakiler Yunan mitolojisindeki doğaüstü kadın figürlerini (maenad, nereid, nymphe veya Mousa) andırırken, üst sıradaki daha ufak rölyefler tiyatro maskalarını gösterir. Kadın figürleri ilham perileri Mousa/Musalar ile ilişkilendirilmiştir (Uzun-Aydın 2021, s. 170). Söz konusu figürler soldan sağa sırayla şöyledir (Şekil 4.24); a) yukarıya kaldırdığı elleriyle kastanyet çalarak raks eden, uzun giysisi üzerindeki boynuna ve kalçalarına dolanan şalı arkasında dalgalanan, saçları toplu kadın (Terpsikhore?) tasviri; b) Ayakta, sol omzu üzerinde tutturulmuş kıvrımlı uzun giysisi sağ omzundan düşmüş ve sağ dirseği dikdörtgen bir sütuna yaslanmış, sağ bacağı dizden kırık, sol elinde uzun bir flüt/aulos tutar halde betimlenmiş kadın (Euterpe?) tasviri; c) Ayakta, sağ ayağı sol bacağının arkasında, parmak uçlarıyla yere basar, yüzü sola dönük halde ayakta betimlenmiş, saçları topuzlu, dikdörtgen bir desteğe yasladığı sol elinde açık bir parşömen ile kalçasına yasladığı sağ elinde tüy kalem tutan kadın (Klio veya Kalliope?); d) Kıvrımlı giysisi yalnızca kalçasını örten, havaya kaldırdığı iki eliyle tef çalan, dağınık saçlı, sırtı izleyiciye dönük şekilde betimlenmiş bir kadın (Erato veya bir maenad?) tasviri. Üst sıradaki maskalar soldan sağa sırayla (Şekil 4.25), keman ve arp üzerinde tragedya maskı; korno ve davul (?) üzerinde tragedya maskı; korno üzerinde tragedya maskı; keman, korno ve pan flüt üzerinde tragedya maskı. Cephenin oval alınlığının iki yanında, alınlığa

dayanarak dışa doğru uzanan iki kadın heykeli yer alır (Şekil 4.26). Heykellerden solda bulunanı, alınlığa yasladığı sol elinde bir parşömen rulosu, kıvrık sağ dizi üzerindeki elinde ise tüyden bir kalem tutar. Sağdaki kadın figürü sağ eliyle alınlığı tutarken kıvrık sol dizi üzerinde bir arp tutar. Her iki kadın da saçlarını enselerinde topuz yapmıştır ve karşıya doğru bakarlar. Heykellerden soldakinin giysisi daha kısa, sağdakinin giysisi ise uzun khitonları andırır.



Şekil 4.22: Süreyya Sineması/Operası cephesi (Mark Ahsmann, 2013, Wikimedia Commons).



Şekil 4.23: Soldan sağa sırayla, pan flüt çalan putto/eros; kitap okuyan putto/eros; çifte aulos çalan putto/eros; üflemeli çalgı çalan putto/eros (Cem Özkılıç, 2026).



Şekil 4.24: Soldan sağa sırayla, Terpsikhore (?), Euterpe (?), Klio veya Kalliope (?) ve Erato veya maenad (?) tasvirleri (Cem Özkılıç, 2026).



Şekil 4.25: Soldan sağa sırayla, keman ve arp üzerinde tragedya maskı, korno ve davul (?) üzerinde tragedya maskı, korno üzerinde tragedya maskı ile keman, korno ve pan flüt üzerinde tragedya maskı (Cem Özkılıç, 2026).



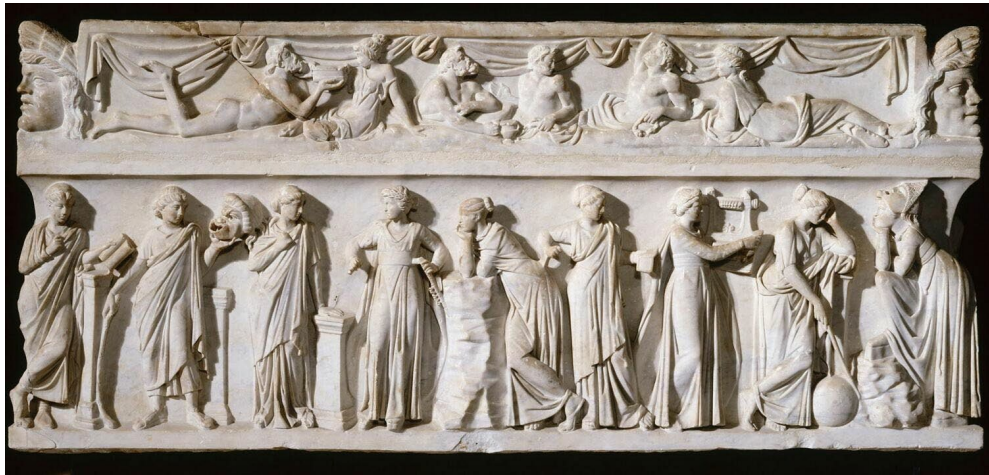
Şekil 4.26: Alınlığa eşlik eden heykeller (Mark Ahsmann, 2013, Wikimedia Commons).

İhsan Özsoy, Osmanlı döneminde, 1883-1891 arasında Sanayii Nefise Mektebi Âlisi'nde Yervant Osgan'dan eğitim almış, 1891'de Paris'e gönderilmiş ve 1895'e dek Ecole Des Beaux-Arts'ta ders almıştır (Berk ve Gezer, 1973, s. 28). 1895'te ülkeye dönen sanatçı 1897'de Müze-i Humayun'da (İstanbul Arkeoloji Müzeleri) asar-ı atika restoratörü olarak çalışmaya başlamış, 1908-1933 yılları arasında Sanayi-i Nefise'de heykel hocalığı yapmıştır (Berk ve Gezer, 1973, s. 31). İhsan Özsoy'un üslubu natüralist (Berk ve Gezer,

1973, s. 31) olarak değerlendirilmekte, sanatçının “klasik ve Rönesans sanatlarını sevdiğinden” bahsedilmektedir, Süreyya Sineması cephesindeki eserleri 18. yüzyıl Fransız sanatı kaynaklı klasik nitelikte görülmektedir (Elibal, 1973, s. 226). Süreyya Sineması cephesindeki kabartmaları Georg Kolbe ile de ilişkilendirilmiştir (Berksoy, 2020).

Ancak, sanatçının hem Paris’te hem İstanbul Arkeoloji Müzeleri’ndeki çalışmalarının Süreyya Sineması/Operası cephesindeki eserlerinin ikonografik dili üzerinde etkili olduğu öne sürülebilir. Özsoy’un Paris’te geçirdiği yıllarda yalnızca çağdaş Fransız mimarisindeki heykeltraşlık eserlerini değil, Beaux-Arts ve Louvre koleksiyonlarından da faydalanabildiği düşünülmelidir. Özellikle Louvre Müzesi koleksiyonundaki MS 2. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen ve müzeye 1798’de alınan iki lahit (Şekil 4.27 ve Şekil 4.28): Mousalar Lahdi (Env. No.: MR 880; N 1035; Ma 475); Nereisler, Eros ve Satyros betimli lahit (Env. No.: MR 885; N 1285; Ma 342) ile MÖ 25-MS 25 yıllarına tarihlenen ve 1807’de müzeye getirilen Dans Eden Kadınlar Betimli Kaide (Şekil 4.29, Env. No.: MR 964; N 309; Ma 239.1), Özsoy’un kabartmaları ile benzerlik gösterir.

Sanatçının ikonografik dili, antik çağ üslubuna oldukça yakındır. Özsoy’un Süreyya Sineması cephesinde betimlediği figürler incelendiğinde, alınlığı çevreleyen heykeller ve tragedya maskaları ile birlikte betimlenen enstrümanlar 20. yüzyıl başına dek gelişen sanatın izlerini taşısa da, eros/putto ve Mousa figürleri doğrudan antik çağ eserlerini referans alarak meydana getirilmiş gibi görünmektedir.



Şekil 4.27: Mousalar Lahdi (Louvre Müzesi, Env. No.: MR 880; N 1035; Ma 475, © 1993 GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski).



Şekil 4.28: Nereidler, Eros ve Satyros betimli lahit (Louvre Müzesi, Env. No.: MR 885; N 1285; Ma 342, © 2017 GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Tony Querrec).



Şekil 4.29: Dans Eden Kadınlar Betimli Kaide (Louvre Müzesi, Env. No.: MR 964; N 309; Ma 239.1, © 2011 GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski).

Hıfzıssıhha Binaları Hygieia Kabartması (1927)

Cumhuriyet döneminin ilk sağlık yapıları olan Hıfzıssıhha binalarından Kimyahane ve Bakteriyoloji binası, Avusturyalı mimar Theodor Jost tarafından tasarlanmış ve 1928-1930 yıllarında inşa edilmiştir. Yapının cephesinde, 1927 yılında Avusturyalı heykeltıraş Wilhelm Frass (1886-1968) tarafından yapılan Hygieia kabartması yer alır (Yılmaz ve

Çügen, 2011). Frass, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi mezunudur ve Avusturya'nın farklı kentlerinde anıtları bulunmaktadır (Url-11).

Hıfzıssıhha binasındaki Hygieia kabartmasında çapraz, havada süzülür vaziyette betimlenen figür çıplaktır; önü şerit halinde bir kumaş parçasıyla örtülüdür. Omuz hizasında uzattığı sol koluna dolanan yılan, elindeki sığ tasta süt içer. Hygieia'nın dirsekten bükerek havaya kaldırdığı sağ eli ise elin ayasını izleyiciye doğru tutmaktadır (Şekil 4.30).

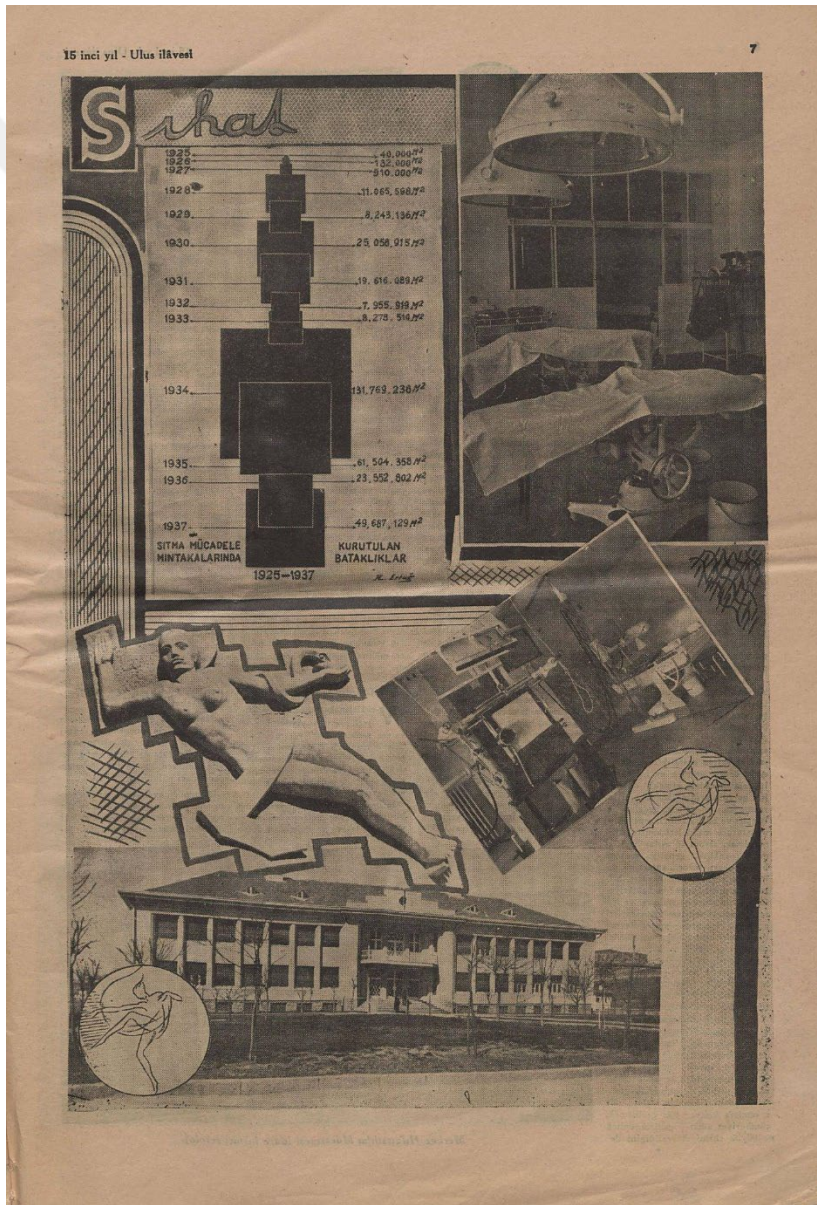


Şekil 4.30: Hıfzıssıhha binasındaki Hygieia kabartması (*Fotoğrafla Türkiye*, 1936).

Temizlikle ilişkisiyle günümüzdeki hijyen sözcüğünün temelini teşkil eden Hygieia, Yunan mitolojisinde sağlık tanrısı Asklepios'un kızı ve yardımcısıdır. Mitolojide efsaneleri bulunmamasına rağmen, hastalıklara deva olduğu inancı nedeniyle görsel

tasvirlerine çokça rastlanır. Babası Asklepios gibi yeraltıyla ilişkilendirilir ve onun gibi, çoğunlukla bir yılanla betimlenir.

Hıfzıssıhha binasındaki kabartma, Art Deco üslubu ile ilişkili, hafif kübik formdadır. Sıhhat Enstitüsü cephesindeki Hygieia kabartması *Ulus* gazetesinin 15. Yıl İlavesi'nde de görülür (1938, s. 7, Şekil 4.31). Frass'ın Hygieia kabartması klasik konu ve formların 20. yüzyılın ilk yarısında yeniden yorumlanmasına dair bir örnek kabul edilebilir. Kabartmada el, saç ve kumaş bölümleri stilize ve nispeten iki boyutlu iken, vücut hatları ve yılan klasik örneklerle daha yakın bir dolgunluk gösterir.



Şekil 4.31: *Ulus* gazetesinin 15. yıl ilavesinde Hıfzıssıhha Hygieia kabartması.

Kabartmada esas üzerinde durulması gereken, üslubun dönemin ruhunu yansıtıyor oluşunun ötesinde, figürün kökeninin antikitede bulunması (kurumun işleviyle bağlantılı) ve şehrin merkezi bir alanında “büyük ve çıplak” sanatsal bir ifade içinde kamuyla bütünleşmesidir.

Şehit Kubilay Anıtı (1934)

Klasik antikiteden izler taşıyan bir diğer heykel 1934 yılında Ratip Aşir Acudoğu (1898-1957) tarafından yapılan Şehit Kubilay Anıtı’dır. 23 Aralık 1930’da cumhuriyet karşıtı isyancılar tarafından Menemen’deki düzenlenen isyanı bastırmak isterken şehit edilen Asteğmen Mustafa Fehmi Kubilay, Bekçi Hasan ve Bekçi Şevki anısına, Menemen’de inşa edilen anıtın yapılmasına 1931 yılının Mart ayında karar verilmiş (Yunus Nadi, 11 Mart 1931), 1933 yılında bir proje yarışması açılmış ve Acudoğu’nun projesi seçilmiştir (Şekil 4.32). Tüm ülkede geniş yankı bulan olayın anısına inşa edilen anıtın 26 Aralık 1934’teki açılışında Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Sekreteri Recep Peker’in verdiği nutuk ertesi gün *Cumhuriyet* gazetesinde, ardından *Ülkü* dergisinin 23. sayısında yayınlanmıştır (Mekki Said, 1934; “Kubilay âbidesi: Açılma merasimi” ve “Kubilay Abidesi’nin Açılması”).



Şekil 4.32: Anıtın maketi. “Kubilây abidesi: Çarşamba günü merasimle açılıyor”, 1934.

Şehit Kubilay Anıtı, altı yüzlü kübik bir kaide üzerinde piramidal formda yükselir (Şekil 4.33). Kaidenin yüzlerinde “Şevki, Florina 1906-1930”; “Kubilay, Hanya 1906-1930”; “Hasan, Kandiya 1902-1930”; “İnandılar Doğuştüler Öldüler”, “Bıraktıkları Emanetin Bekçisiyiz”, “Ratip Aşır Heykeltraş” yazılarıyla “1934” ve “23.12.1930” tarihleri yer alır. Anıtın kaidesi, Atatürk’ün Gençliğe Hitabesi’nden bir bölümü içeren plaka üzerinde tunçtan bir erkek heykelini taşır. Tunç figür sol ayağını öne atmış halde ayakta durmaktadır. Sağ elinde yere yasladığı bir mızrak, sol eliyle belini ve kalçasını saran kumaşın başlangıcını tutar. Kumaş figürün arkasından dolaşıp sol omzu üzerinden düşer. Figür kaslı bir bedene ve kısa saçlara sahiptir ve “kaygısız, inanla kazanılır bir güvenci gövdesinin bütün üyesinde belirten, okutan bir genç” olarak tasvir edilir (“Kubilay Abidesi’nin Açılması”, s. 374). Anıtın kaidesi ile beraber toplam yüksekliği 15,66 m, tunç figür 3,98 m yüksekliğindedir (Yılmaz, 2018, s. 254).

Acudoğu, 1918-1920 arası Sanayii Nefise, 1920-1922 arasında Münih Güzel Sanatlar Akademisi’nde, 1922-1925 arasında Paris’te eğitim almış, 1925’te Türkiye’ye dönerek Maarif Vekaleti sınavını kazanarak 1928’e dek Paris’te Academie Julian’a gitmiştir (Berk ve Gezer, 1973, s. 64, 66). 1928’de ülkeye dönerek, vefatına dek Edirne ve İstanbul’da resim çeşitli okullarda resim öğretmenliği yapmıştır (Koyunoğlu, 2018, s. 45).

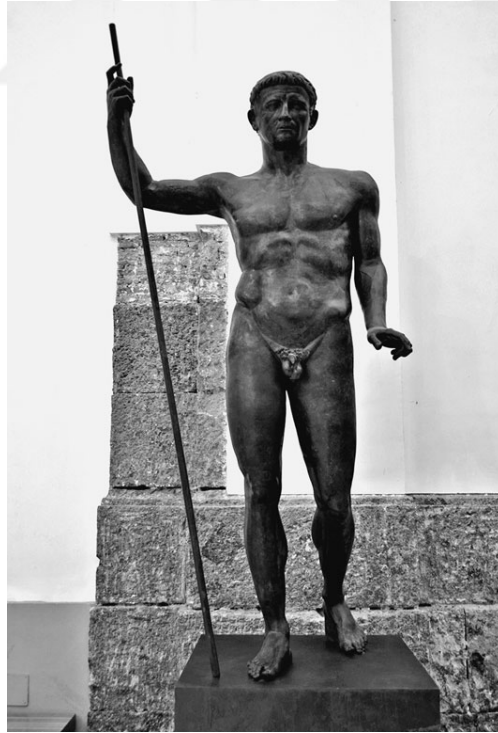
Acudoğu’nun Kubilay Anıtı’ndaki genç erkek figürü, klasik antikitenin güçlü ikonografik temsilcilerinden birini yansıtır. Klasik Çağ’ın ünlü heykeltraşı Polykleitos’un (MÖ 5. yüzyıl) “Doryphoros”, yani “mızrak taşıyan” genç erkek eseri (Şekil 4.34), klasik antikite için kanon oluşturan oranlara sahip olması sebebiyle sonraki yüzyıllarda kopyaları yoluyla etkisini sürdürmüştür. Roma Dönemi’nde Gaius Julius Caesar Augustus’un (hük. MÖ 27-MS 14) “ciddi ve dindar” bir görünüş hedefleyen Prima Porta tipindeki portre heykellerinde Doryphoros formu Roma orator (hatip) ikonografisine göre yeniden yorumlanarak sonraki Roma imparatorları için de bir örnek teşkil etmiştir (Şekil 4.35; Galinsky, 1998, s. 25, 163, 166). İmparatorun sağ elini orator gibi kaldırdığı, sol elinde ise sol omzuna yasladığı bir mızrak veya asa tuttuğu Augustus heykelinin iyi korunmuş örneğinin (Şekil 4.36), 19. yüzyılda Roma kentinde Prima Porta bölgesinde açığa çıkarılması nedeniyle bu tipte heykeller “Augustus Prima Porta” olarak adlandırılmıştır. Augustus dönemi boyunca bu heykelin kopyaları üretilerek imparatorluğun çeşitli yerlerine dağılmıştır.



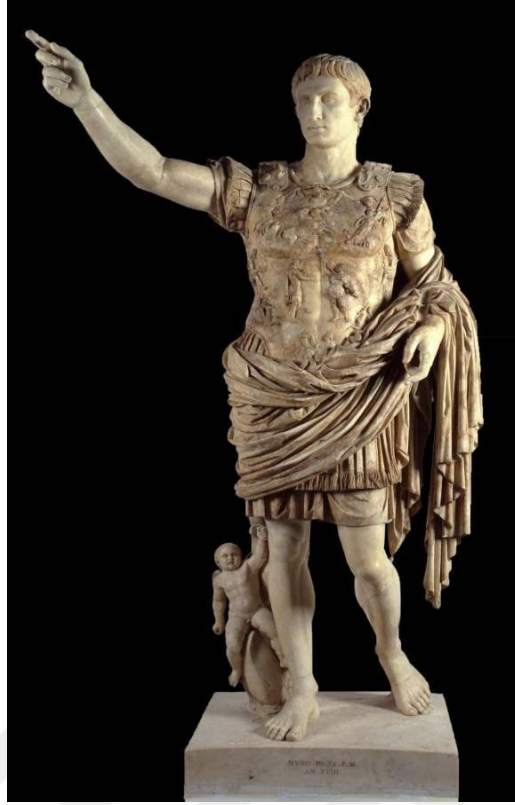
Şekil 4.33: Şehit Kubilay Anıtı (Özgür Öner, 2006, Wikimedia Commons).



Şekil 4.34: Doryphoros'un Roma Dönemi kopyası (Napoli Milli Arkeoloji Müzesi, Env. No. 6011).



Şekil 4.35: 18. yüzyıl kazılarında Herculaneum Augusteum'da bulunmuş Claudius Heykeli (Napoli Milli Arkeoloji Müzesi, Env. No. 5593, Wikimedia Commons).



Şekil 4.36: Augustus Prima Porta Heykeli, MÖ 20-MS 29 (Vatikan Müzeleri, Env. No. 2290).

Hava Müdafaası (1935)

Hamit Görele'nin (1900-1980) 1935'te tamamlandığı Hava Müdafaası heykeli (Şekil 4.37), antik Yunan mitolojisindeki İkarus figürünü andırması nedeniyle teze dahil edilmiştir. Görele'nin demir ve alçıdan yaptığı, 3 m'den yüksek heykeli İstanbul'da meydana getirerek Ankara'ya taşıdığı ve Sergi Evi'nde sergilediği ancak daha sonra maddi yetersizlikler sebebiyle Türk Hava Kurumu dahil olmak üzere ilgili kurumlar tarafından satın alınamadığı ve parçalara ayrılarak Türk Ocağı binasının bodrumuna kaldırıldığı aktarılmaktadır (Elibal, 1973, s. 138'deki görüşme metni).

Fotoğraftan görüldüğü kadarıyla, Hava Müdafaası heykeli kaslı, çıplak bir erkek figürüdür. Yukarıya kaldırdığı ellerinde kabaca kare biçimli, tüylü kanatlar tutar. Alçı eserin yüzeyi kaba yonu bırakılmıştır.

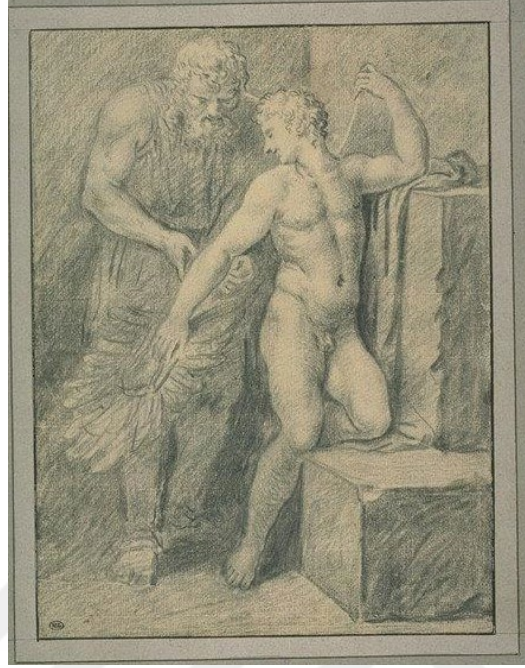


Şekil 4.37: Hamit Görele Hava Müdafaası heykeli üzerine çalışırken (anonim fotoğraf).

Hamit Görele (1903-1980) 1925'te Güzel Sanatlar Akademisi'ne girerek Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'dan eğitim almış, 1928-1929'da Maarif Vekaleti tarafından Paris'e eğitime gönderilmiştir. 1933'te İstanbul'a dönen sanatçı 1934'te Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği başkanlığını yapmış, 1940 yılına dek İstanbul, Ankara, Antalya, Erzurum, Çankırı ve Sivas'ta resim öğretmenliği yapmıştır (Url-12; Url-13; Elibal, s. 136).

Taktığı balmumu ve tüyden kanatlarıyla, babasının uyarılarına kulak asmadan yükselip, güneşe yaklaştıkça kanatları eridiği için düşerek ölen İkarus, insanın doğanın kanunlarına/ilahi kanunlarına/atalarının öğütlerine karşı gelmesiyle beraber cezalandırılmasını simgelemesiyle daha çok “düşüş” hikayesiyle betimlenen, hem klasik

dönemde hem de neoklasik sanatta sıklıkla tercih edilmiş bir figürdür (Şekil 4.38 ve Şekil 4.39).



Şekil 4.38: Daedalus oğlu İkarus’a kanat takarken, Anonim İtalyan Okulu, 17. yüzyıl (Louvre Müzesi, Env. No: 14086 recto, © GrandPalaisRmn).



Şekil 4.39: Pompeii Dansçı Evi’ndeki İkarus’un Düşüşü konulu duvar resmi, MS 1. yüzyıl (Napoli Arkeoloji Müzesi, Url-14).

Atlet (1935)

Görel'e'nin Hava Müdafaası eserini tamamladığı Nişantaşı'ndaki atölyesinde çalışan bir diğer sanatçı Nusret Suman'dır (Elibal, 1973, s. 139). Nusret Suman'ın (1905-1978) 1935'te tamamladığı Atlet heykeli (Şekil 4.40), klasik antikite heykellerini andırır ("Atatürk ve Atlet Heykelleri", 1935, s. 286; heykelleri "klasik modern" olarak tanımlar).



Şekil 4.40: Nusret Suman'ın Atlet heykeli ("Atatürk ve Atlet Heykelleri", 1935, s. 285).

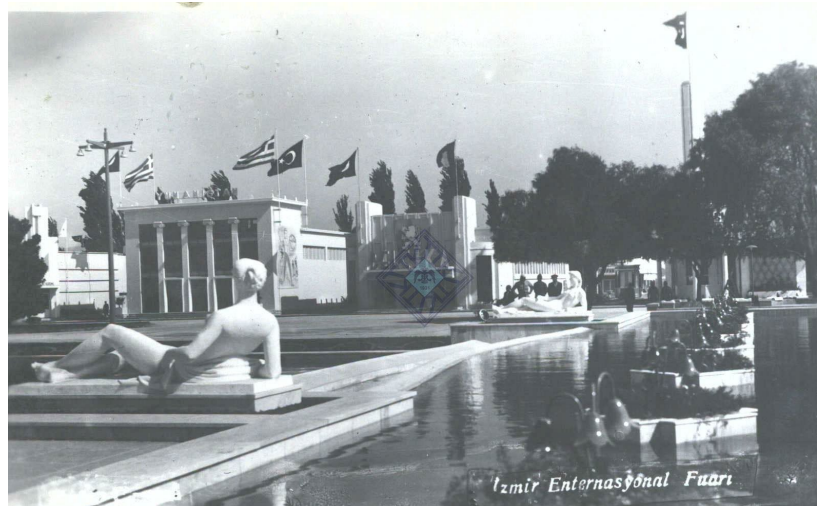
Nusret Suman 1922'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiş, 1929'da heykel bölümünden mezun olmuş ve Avrupa'da eğitim için açılan sınavı geçerek aynı yıl Münih'e gitmiştir. 1932'de Paris'e giden sanatçı 1934'te Türkiye'ye dönmüş, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasında yer almış, 1943'te ise akademide ders vermeye başlamıştır (Url-15; Suman ve Elibal, 1973, s. 263-264). Suman'ın klasik eserlere bakış açısı "Modern sanat diye birşey yoktur. Her gerçek sanat eseri modern, yahut klasiktir. Sanat eseri, yeni, eski olarak değil; ancak güzel ve çirkin olarak

sınıflandırılabilir” ifadeleriyle aktarılmıştır (Nurullah Berk’ten aktaran Elibal, 1973, s. 267).

Çalışmaya dahil edilen Atlet isimli heykelin antik örnekleri andırması şaşırtıcı değildir, klasik antikite, özellikle de Klasik Dönem (MÖ 480-323) heykeltraşlığı insan bedeninin ideal tasvirine odaklanırken, çıplak erkek bedeni bu anlayışın merkezine oturtulmuştur. Güçlü, sportmen erkekler birçok kez çıplak tasvir edildikleri anıtlarla onurlandırıldığından, Arkaik, Klasik ve Hellenistik dönem örnekleri neredeyse her arkeolojik müzede yer alır. Antik Yunan kültüründe çıplak erkek bedeninin hayatın olağan akışında (spor yarışmaları, talimleri vs.) yer alması gibi nedenlerle sanata yansıtılmasının yadırganmadığı düşünülmektedir (Boardman, 1992, s. 238).

Beşinci Arsiulusal 9 Eylül Panayırı (1935)

22 Ağustos-11 Eylül 1935 tarihlerinde düzenlenen, sonradan İzmir Enternasyonal Fuarı adını alacak Arsiulusal 9 Eylül Panayırı alanından bir kartpostalda iki adet klasik antikite esintili heykel göze çarpmaktadır. Sanatçısı bilinmeyen, dirseklerine yaslanarak karşılıklı uzanan heykeller çıplak kadınları betimlemektedir (Şekil 4.41). Panayır, 1935’te İktisat Vekili Celâl Bayar tarafından açılmış, toplamda 313.109 kişi tarafından gezilmiştir (Kaya, 2016, s. 19). Kentin nüfusu, 1935 sayımında 170.959 kişi olarak belirlenmiş bulunduğundan (Uzman, 2022), İzmir dışından ziyaretçilerin de panayıra ilgi gösterdiği anlaşılmaktadır.



Şekil 4.41: İzmir Enternasyonal Fuarı’nı süsleyen heykeller (Türk Tarih Kurumu Arşivi, FT/CAA_183_13_31).

Yedinci İzmir Enternasyonal Fuarı (1937)

İzmir Enternasyonal Fuarı'nın 20 Ağustos-20 Eylül 1937 tarihlerinde düzenlenen yedincisinde yer verilen farklı heykeltraşlık eserleri antikite izleri taşımaktadır. Eserlerin heykeltraşları bilinmemektedir.

Ele alınacak fuar heykellerinden ilki, Manisa Vilayeti Pavyonu üzerinde görülen büyük bir kadın figürüdür (Şekil 4.42). Sol kalçası hizasında iki eliyle büyük bir üzüm küfesi taşıyan, dökümlü elbise giyen figür başını sağ tarafa doğru eğmiştir. Figürün küfesinde taşıdığı incir ve üzümlerin bolluk ifadesi olduğu aktarılmıştır (Tansu, 1937, 325). Pavyonun cephesinde ise el ele vermiş bir kadın ve erkek köylü figürü kabartma olarak işlenmiştir.



Şekil 4.42: İzmir Enternasyonal Fuarı, Manisa Pavyonu (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).

Yedinci İzmir Enternasyonal Fuarı'nda, Yalova Kaplıcaları için hazırlanan birim (Şekil 4.43), yarım daire biçimli bir duvarın merkezinde Atatürk büstü, iki ucunda ise çömelmiş birer kadın heykeliyle süslenmiştir. Dairesel planlı açık sergileme biriminin bir yanı bahsedilen duvarla kapatılmış, diğer tarafta basamakla çıkılan bir platform ile ziyaretçiler merkezdeki dairesel kaplıca modeline davet edilmiştir. Duvarın ziyaretçiye dönük yüzeyleri çeşitli fotoğraflarla bezenmiş, Atatürk büstünün bir yanına “Yalova”, diğer yanına “Kaplıcaları” sözcükleri metal harflerle eklenmiştir. Duvarın iki ucundaki kadın

heykellerinden soldaki, başını öne eğmiştir; sağ dizini yere dayamış ve sağ elini kucağına bırakmış, sol eliyle kıvrık sol dizini tutar, figürün altında “Hasta giren” yazısı okunmaktadır. Karşısındaki, altında “Sağ çıkar” yazısı bulunan figür ise iki dizi üzerine oturmuş, iki eliyle yukarıya kaldırdığı başını yıkamaktadır.



Şekil 4.43: İzmir Enternasyonal Fuarı’nda Yalova Kaplıcaları (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).

Yine 1937 yılı fuarının açık alanında yer alan çeşme biçimli Bursa tanıtım yapısı (Şekil 4.44), iki tarafındaki nişlerden birinde kayak yapan iki erkek figürü kabartması barındırırken diğer niş önünde bir kadın heykeli yer alır. Kontrapost duruşlu çıplak kadın heykelinde sağ el arkada saçlara uzanmakta, sol ile sağ göğsü tutmaktadır. “Bursa su şehridir” yazısı altındaki nişten su aktığı görülür. Çeşmenin Sümerbank tarafından yaptırıldığı aktarılmaktadır (Tansu, 1937, s. 328).

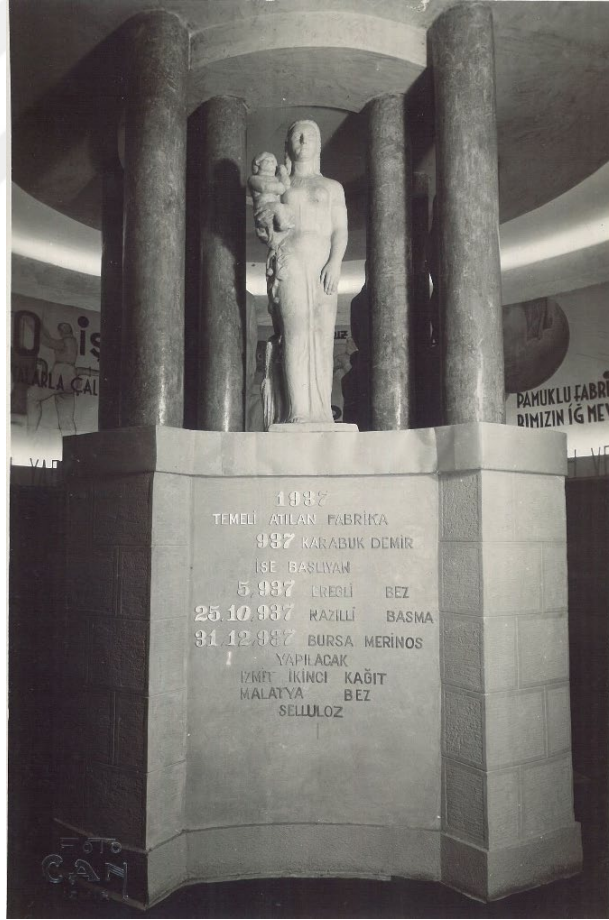


Şekil 4.44: İzmir Enternasyonal Fuarı'nda, Bursa kenti (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).

Yedinci İzmir Enternasyonal Fuarı'nda, pavyonlardan birinin içerisinde görülen çokgen, yüksek bir platform üzerindeki sütunlar arasında klasik antikite esintili heykeller görünür (Şekil 4.45). APİKAM'ın görsel belgeler koleksiyonunda yer alan fotoğraf, kucağında küçük bir çocuk tutan bir kadın heykeline aittir. Arkaik Yunan Dönemi'nin kore heykellerini andıran statik duruşlu kadın figürü sağ ayağını hafifçe öne atmış, sol elini bacağına yaslamıştır; sağ kolunda ise omzuna yaslanan küçük bir çocuk figürünü taşımaktadır. Her ne kadar kadın figürü erken dönem heykellerini andırsa da, bir koluyla küçük taşıyan kadın figürü Eirene ve Plautos, yani Barış ve Zenginlik personifikasyonlarının ünlü bir ikonografisidir. Barışın bolluğu büyüttüğü mesajını aktaran MÖ 4. yüzyıl başlarına ait (yak. 380-370) heykeltraş Kephisodotos eserinin çeşitli Roma Dönemi kopyaları bulunur, Münih Glyptothek'te korunan örnek ise (Env. No. 219) en iyi durumda olanı kabul edilir (Şekil 4.46).

1937 yılı fuarındaki heykelin altında Sümerbank tarafından kurulan ve işletilen Karabük Demir-Çelik, Ereğli Bez, Nazilli Basma, Bursa Merinos fabrikalarının yanı sıra henüz inşası devam eden İzmit ikinci Kağıt ve Karton ile Malatya Bez ve İplik fabrikalarının listelenmesi, heykelin Sümerbank pavyonu içerisinde yer aldığına işaret etmektedir. Dolayısıyla, söz konusu heykel Muammer Tansu tarafından *Arkitekt* dergisine kaleme alınan değerlendirme yazısında “Aceleye geldiği için fazla işlenmemiş olan Sümer Bankın beş senelik programını temsil eden heykeller” olarak bahsettiği heykellerden biri olmalıdır (Tansu, 1937, s. 325).

Yedinci İzmir Enternasyonal Fuarı, İktisat Vekili Celâl Bayar tarafından açılmış, toplamda 608.561 kişi tarafından ziyaret edilmiştir (Taşkiran, 2024). Yukarıda bahsedildiği üzere, kentin nüfusunun 1935 sayımı sonuçlarına göre 170.959 kişi olduğu göz önünde bulundurulduğunda, fuara gösterilen ilginin büyüklüğü daha iyi anlaşılmaktadır.



Şekil 4.45: İzmir Enternasyonal Fuarı’nda Sümerbank (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).



Şekil 4.46: Münih Glyptothek’te korunan Eirene ve Plautos heykeli (MatthiasKabel, 2005, Wikimedia Commons).

Sekizinci İzmir Enternasyonal Fuarı (1938)

20 Ağustos-20 Eylül 1938 tarihlerinde düzenlenen 8. İzmir Enternasyonal Fuarı’nda da çeşitli antikite esintili heykeller karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki, İzmir Vilayeti Pavyonu yapısının alınlığında karşımıza çıkmaktadır (Şekil 4.47). Tarım ürünlerinin hasadını betimleyen kabartma figürlü panoda uzun, dökümlü elbiseler giyen dört kadın ile, üzeri çıplak, pantolon giyimli bir erkek figürü yer alır. İzmir Vilayeti Pavyonu içerisinde İzmir’in antik kentleri ve heykellerine ait görsellerin yer alması, dış cephede yer verilen klasik antikite esinli panoyu içerideki sergileme ile bağlamaktadır (Şekil 4.48, Şekil 4.49).



Şekil 4.47: İzmir Vilayeti Pavyonu cephesi (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).



Şekil 4.48: İzmir Vilayeti Pavyonu sergilemesi (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).



Şekil 4.49: İzmir Vilayeti Pavyonu sergilemesi (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).

Sekizinci İzmir Enternasyonal Fuarı'ndaki bir diğer kabartma pano ise Ariş Üzüm Birliği'ne ait pavyonun alınlığında yer almaktadır (Şekil 4.50). Panonun sol ucunda çıplak, cinsel organı incir yaprağı ile kapatılmış bir erkek figürü dirsekten kıvrılmış sağ kolu üzerinde yatar haldedir, havaya kaldırdığı sol elinde ise bir şarap kadehi tutar. Panonun sağ ucunda yine çıplak ve yatar haldeki bir kadın figürü bulunur, sol dirseğine yaslanan figürün havaya kaldırdığı sağ elinde şarap kadehi görülür. Her iki figür de kollarına dolanarak sırtlarına uzanan kumaşlarla betimlenmiştir. İki uçtaki figürlerin arasındaki alanda üzüm toplayan, şarap yapan ve taşıyan beş adet eros/putto yer alır. Panonun tamamında üzüm salkımları ve asmaları dolgu motifi kullanılmıştır. Eser, Dionysos/Bacchus şenliklerini andırmaktadır. Antik Yunan dininin doğa tanrıları arasında yer alan Dionysos, sarhoşluk yoluyla doğanın bilgisine erişilebileceği düşüncesiyle şekillenen çeşitli ibadetleri ile öne çıkar. Ariş Üzüm Birliği pavyonu kabartması da üzüm, şarap ve sarhoşluk sembolleriyle antikitenin bereket ikonografisini akla getirmektedir.



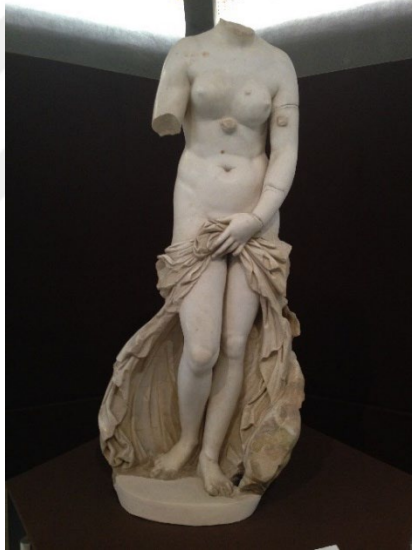
Şekil 4.50: Ariş Üzüm Birliği pavyonu cephesi (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).

Sekizinci İzmir Enternasyonal Fuarı'ndaki Turyağ pavyonu içerisindeki Defne Sabunları bölümü ise yıkanan genç bir kadın heykeline ev sahipliği yapmıştır (Şekil 4.51). Öne doğru eğilmiş, sağ elini göğüs hizasına kaldırırken sol eliyle önde cinsel organını, arkada ise belden aşağısını örten bir kumaş parçası tutmaktadır. Venus Pudica/İffetli Aprodite tipindeki heykelin saçları “Aphrodite topuzu” olarak anılan biçimde başın yukarısında toplanmıştır. İtalya'daki Paolo Orsi Bölgesel Arkeoloji Müzesi'nde korunan, bir Hellenistik dönem heykelinin MS 2. yüzyıla ait Roma Dönemi kopyası Venus Landolina heykelini andırır (Şekil 4.52). Benzer bir heykel Ludwig von Hofer tarafından 19. yüzyılda Stuttgart'ta yapılmıştır.

20 Ağustos 1938'de, Başvekil Celâl Bayar tarafından açılan sergi, 727.197 kişi tarafından ziyaret edilmiştir (Taşkiran, 2024).



Şekil 4.51: Defne sabunları sergilemesi (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).



Şekil 4.52: Paolo Orsi Bölgesel Arkeoloji Müzesi'ndeki Venus Landolina (Davide Mauro, 2014, Wikimedia Commons).

İzmir fuarlarında yer alan heykellerin sanatçılarına ilişkin elimizde kesin bir bilgi bulunmamakla beraber, 1938 yılındaki fuarın mimari ve dekorasyonu için Merice Louis Gauthier'in işe alındığı, 03 Temmuz 1939 tarihli cumhurbaşkanlığı kararnamesi ile 1939 yılı için de çalışmasına izin verilmesinden anlaşılmaktadır (BCA30-18-1-2 87 64 1). İsmail Hakkı Oygur'ın (1908-1975) ise 1936 yılında fuarda sanat danışmanlığı yaptığı aktarılmaktadır (Özer-Yaltan, 1997, s. 1404).

Onuncu İzmir Enternasyonal Fuarı (1940)

20 Ağustos-20 Eylül 1940 tarihlerinde düzenlenen 10. İzmir Enternasyonal Fuarı'ndaki İzmir Pamuk Mensucatı T.A.Ş. pavyonunun yan cephesini süsleyen büyük kabartma pano da klasik antikite ikonografisini çağdaş sanatla yeniden yorumlamaktadır (Şekil 4.53, Şekil 4.54). Panoda beş adet çıplak kadın figürü görülür: Sol baştaki sağ kolu üzerine yaslanarak yatar ve diğer kadınları izler; ikinci kadın figürü ortadaki kadına bakar durumda oturur, sağ elini beline koymuştur ve sol elinde dörtgen bir nesne tutar; ortadaki kadın figürü sağ dizini yere yaslamış, sol dizi üzerinde lir benzeri bir çalgıyı çalar; dördüncü kadın müzisyen kadına bakarken sol kolunu yanındaki dörtgen formlu nesneye yaslamıştır; en sağdaki beşinci kadın da müzisyene bakarak oturmaktadır. İki uçtaki kadınların altından ortadaki müzisyene uzanan bir kumaş parçası, kıvrımları vurgulanarak öne çıkarılmıştır.



Şekil 4.53: İzmir Pamuk Mensucatı T.A.Ş. pavyonu (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).



Şekil 4.54: İzmir Pamuk Mensucatı T.A.Ş. pavyonunun yan cephesi (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü, Film Mirasım Dijital Arşivi, 1940 İzmir Enternasyonal Fuarı-04, dakika 04:01).

On İkinci İzmir Enternasyonal Fuarı (1943)

20 Ağustos-20 Eylül 1943 tarihlerinde düzenlenen 12. İzmir Enternasyonal Fuarı'ndaki Eti Bank pavyonu cephesindeki kabartma pano, dövüşen iki çıplak erkek figürünü betimlemektedir (Şekil 4.55). Soldaki figür sağ elinde kargı benzeri bir silah tutarken sağdaki sol elindeki kalkan ile karşı koymaktadır.



Şekil 4.55: Eti Bank pavyonu (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).

Bakireler Anıtı Venüs Heykeli (1947-1951)

Süreyya İlmen'in Maltepe sahilindeki bahçesinin plaja çevrilmesi ardından inşa edilen Bakireler Anıtı, mimar Münici Tangör'ün eseridir. Monopteros biçimli, altı sütunla desteklenen bir kubbe taşıyan küçük yapının 1946'daki açılışında heykel bulunmadığı açıktır (Şekil 4.56). Küçük tapınak yapısının içerisindeki Aphrodite/Venüs heykeli Türkan Tangör tarafından yapılmıştır. 1940'larda akademide okuduğu aktarılan Tangör'ün 1947'de mezun olduğu düşünülmektedir (Berk ve Gezer, 1973, s. 156; Sokur 2020, s. 96). 1947 sonrasında tamamlandığı tahmin edilen heykelin 1953'te yerine yerleştirildiği düşünülse de (Url-16), *La Turquie Moderne* dergisinin 1951 Ağustos'undaki 57. sayısında yer alan Süreyya Plajı reklamında heykel betimlenmiştir (Şekil 4.57). Dolayısıyla, eser en azından 1951 yazında tamamlanmış olmalıdır. Söz konusu heykel doğrudan klasik antikite canlandırmasıyla, antik tapınak modeli içerisinde mitolojik bir figürü betimlenmesine rağmen, öykündüğü dönemin üslubunu doğrudan kopyalamaz ve çağdaş bir tarzla aktarır (Şekil 4.58). Güzellik tanrıçasının çıplaklığı ve kontrapost duruşu Knidos Aphroditesi (antikitenin ilk çıplak Aphrodite heykeli kabul edilir) ve Melos Aphroditesi/Milo Venüsü (Şekil 4.59) ile örneklenen geleneği andırmakla beraber, kadın bedeninin kaslı, kol-bacak uzunluklarının nispeten kısa biçimli tasviri, 20. yüzyıl sanatına daha yakındır.



Şekil 4.56: Süreyya Plajı açılış reklamı (*Cumhuriyet*, 9 Haziran 1946, s. 6).



Şekil 4.57: *Turquie Moderne*'nin 1951 Ağustos sayısındaki Süreyya Plajı reklamı, sayfa numarasız.

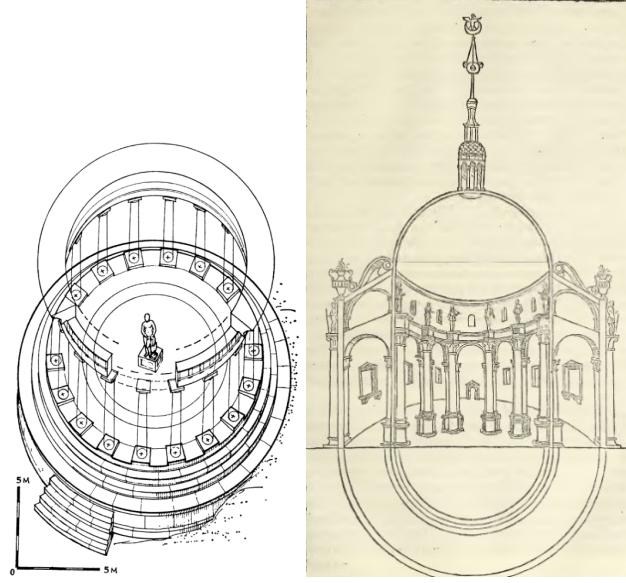


Şekil 4.58. Bakireler Anıtı ve Venüs heykelinin 1940'lardan (?) bir fotoğrafı (Url-17).



Şekil 4.59: Solda: Vatikan Müzeleri’ndeki Colonna Venüsü adlı eser, Praxiteles’in Knidos Aphroditesi’nin Roma Dönemi kopyası (Env. No. 812, Wikimedia Commons). Sağda: Louvre Müzesi’ndeki Melos Aphroditesi/Milo Venüsü (Env. No. LL 299; N 527; Ma 399; Wikimedia Commons).

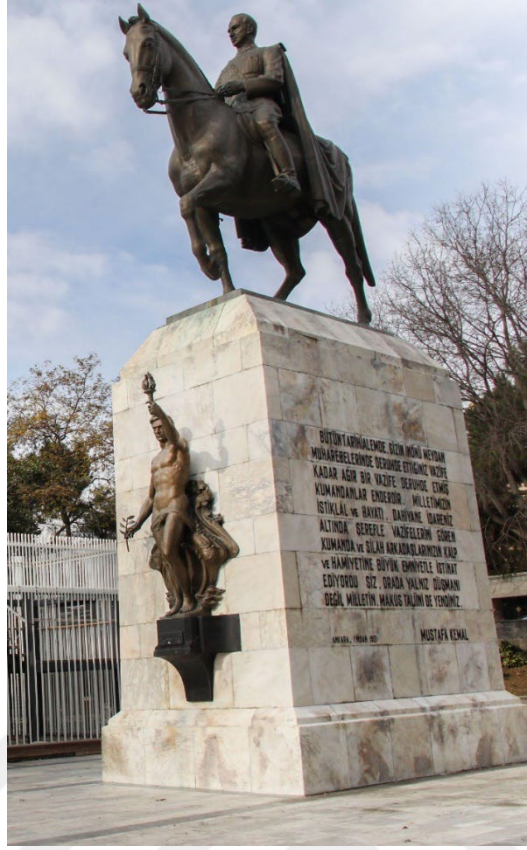
Antikitenin en ünlü heykelleri arasında yer alan Knidos Aphroditesi’ne ev sahipliği yapan Knidos Aphrodite Euploia (hayırlı/iyi yolculuklar sağlayan Aphrodite) Tapınağı da dairesel planlıdır (Şekil 4.60). Yaşlı Plinius’un anlatımı (Nat. His., 36.4.21) heykelin duvarsız bir yapının içerisinde yer aldığı ve her yönden görülebildiği yönündedir, dolayısıyla yapının bir tholos mu yoksa monopteros mu olduğu bir süre tartışılmış, cella duvarına ait izlerin bulunmasıyla tholos olduğu kabul edilmiştir (Montel, 2010). Aphrodite/Venüs’ün dairesel planlı tapınağı, yüzyıllarca esin kaynağı olmuştur ve 1499 tarihli *Hypnerotomachia Poliphili* eserindeki Venus Physiozoa Tapınağı’nda da karşımıza çıkar (Şekil 4.60).



Şekil 4.60: Solda: Knidos Aphrodite Euploia Tapınağı (Love, 1972, çizim 9). Sağda: *Hypnerotomachia Poliphili* eserindeki Venus Physiozoa Tapınağı çizimi.

Şişli İsmet İnönü Heykeli (1942)

Taksim İnönü Gezisi'ne (Gezi Parkı) yerleştirilmek üzere 1941/1942'de Rudolf Belling'e sipariş verilen İnönü heykeli, sanatçı tarafından tamamlandıktan sonra uzun süre boyunca depoda kalmış, ancak 1982'de kamusal alanda sergilenmeye başlamıştır (Çetintaş, 2003, s. 219-223). Planlanan yerine değil, Taşlık'ta, İnönü'nün evinin önündeki parka yerleştirilen heykel, 7,5 m kaide üzerinde yükselen 5 m yüksekliğinde atlı İsmet İnönü figürü ile kaidenin önündeki 3 m yüksekliğinde genç erkek figüründen meydana gelir (Şekil 4.61). Kaidenin ön yüzündeki, yukarıya kaldırdığı sağ elinde meşale, aşağıda tuttuğu sağ elinde zeytin dalı tutan genç erkek figürü cinsel organını kapatan kumaş parçası dışında çıplaktır.



Şekil 4.61: Şişli İnönü Parkı'ndaki İnönü Heykeli (Url-18).

Yirmi İkinci Uluslararası İzmir Enternasyonal Fuarı (1953)

1953 yılındaki 22. Uluslararası İzmir Enternasyonal Fuarı'nda Sümerbank pavyonu duvarlarından birinde heykeltraşı bilinmeyen, klasik antikite esintili, cepheden betimlenmiş bir figür görülür (Şekil 4.62). Eski çağ sanatındaki nympheler gibi, uçuşan bir kumaş figürün belden aşağısını kapatır. Kadın figürünün üstü çıplaktır, yana çevirdiği başının arkasında saçı topuz biçimde toplanmıştır, topuz hizasından koluna dek eteğini oluşturan kumaşın kıvrımı uçuşur. Omuz hizasında, Sümerbank yazısına doğru kaldırdığı sağ elinde kirmen, bel hizasında öne kıvrıdığı sol elinde ise iğ tutmaktadır. Ayaklarının önünde yün yığını ile pamuk çiçekleri yer alır. Yün eğirme aletleri, kadın mezar stellerinde sıklıkla kullanılan bir motiftir; Antik Çağ ikonografisinde kadının toplumsal rolüne uygun, evinin işleri ve ekonomisine sahip çıkan kişiliğine işaret eder. Sümerbank pavyonunda görülen figür ise geleneksel, kapalı giyimli kadınlardan çok farklıdır. Çıplaklığı, uçuşan giysisi ile nympheler gibi, insan dışı bir varlık kimliğindedir. Benzer örneklerden biri Louvre Müzesi'ndeki, -muhtemelen Pompeii'den gelen- MS 1. yüzyıla

tarıhlanan Yaz mevsimi personifikasyonudur (Şekil 4.63). Hıfzıssıha Kimyâhane ve Bakteriyoloji binasındaki Hygieia figürünü andıran bir duruşu vardır.



Şekil 4.62: Uluslararası İzmir Enternasyonal Fuarı Sümerbank pavyonundaki kadın figürü (İzmir Büyükşehir Belediyesi Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).



Şekil 4.63: Yaz mevsimi freski (Louvre Müzesi, Env. No.: CC 75; P 17, © 2009 GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski).

Harp Rölyefi (Tarihsiz)

Zühtü Müridoğlu'nun Harp isimli rölyefi (Şekil 4.64), Erken Cumhuriyet Dönemi'nin klasik izler taşıyan bir diğer eseridir. Sırtlarındaki pelerinler dışında çıplak betimlenen figürler klasik antikitenin Dionysos/Bacchus şenlikleri betimlerini andırır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda yer alan eser, sanatçının erken çalışmaları arasındadır.



Şekil 4.64: Zühtü Müridoğlu'nun Harp isimli rölyefi (Özşen, 2023, fotoğraf 10).

Erken Cumhuriyet Dönemi heykel sanatında klasik antikite ile bağ kuran örnekler daha çok kamusal alanlarda tespit edilmiştir. Ziraat Mektebi Gazi Büstü, Hıfzıssıhha Binası, Kubilay Anıtı ve İzmir Enternasyonal Fuarı örnekleri doğrudan devlet kurumlarının yapılarında yer alırken, Süreyya Sineması ve Süreyya Plajı örnekleri, özel teşebbüsleri temsil eder. Atlet, Harp ve Hava Müdafaası eserleri ise diğerlerinden ayrılan bağımsız eserlerdir. Hava Müdafaası heykelinin tamamıyla sanatçının kendi inisiyatifiyle ve vatanperver bir düşünceyle meydana getirildiği anlaşılmaktadır. Eserler farklı sanatçılar tarafından yaratılmıştır, farklı konuları, farklı ölçeklerde ve bağlamlarda ele alır. Üslup veya temsil yönlerinden bir tür “sipariş” üzerine yaratıldıklarına dair bilgimiz bulunmamaktadır.

Yukarıda değinildiği üzere, çağdaş Türk heykel sanatının temeli Batı kaynaklarıyla şekillenmiştir. Klasik antikite geleneğinin üzerine inşa edilen sanat dallarında, eserlerin ne kadarının doğrudan klasik, ne kadarının çağın klasik esintili örneklerini andırdığını belirlemek oldukça zordur. Dolayısıyla, yukarıda ele alınan örnekler çoğaltılabileceği gibi, bazıları da doğrudan üretildikleri dönemin akımları içerisinde değerlendirilebilir. Yine de, elimizdeki veriler sanatçıların klasik antikite repertuarını içeren eğitimler aldıklarını, yalnızca kendi dönemlerinin sanat akımlarını değil, öncesini de çalıştıklarını yadsımaz. Özellikle Güzel Sanatlar Akademisi, Beaux-Arts gibi klasik antikitenin orijinal

eserleriyle bağını sürdüren kurumlarda alınan eğitimlerin sanatçıların görsel dünyasını klasik ikonografi ile şekillendirdiği öne sürülebilir.

Çalışmaya dahil edilen klasik antikite etkili eserlerin göz önünde olmaları sebebiyle sadece sanatçı yaratıları olmadıkları, aynı zamanda halkın gözünü ve zihnini eğitmeye yönelik görevleri de olduğu düşünülebilir. Bu bağlamda, Naci Meltem tarafından 1940 yılında kaleme alınan “Güzellik” makalesinin son sözleri önemlidir; “bazı san’at eserlerinde de ahlâk aramak doğru olmaz. Venüs heykeli ne ahlâki ne de gayri ahlakidir” (s. 215).

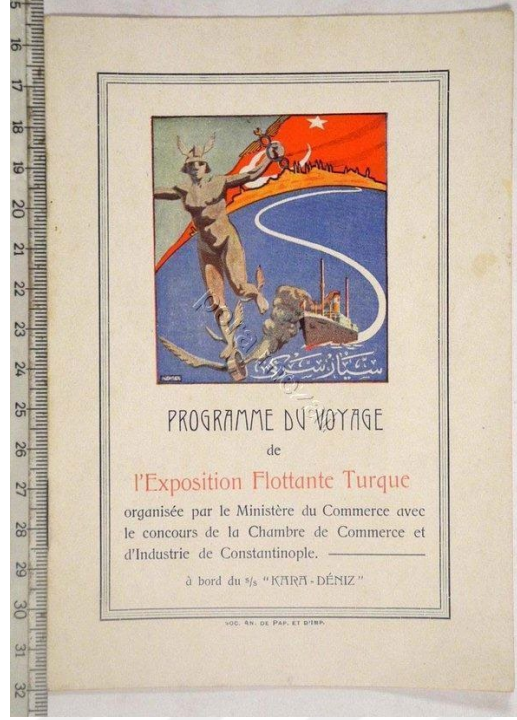
4.3. Grafik

4.3.1. Afiş ve broşürler

Duyuru ve tanıtım amacıyla üretilen afiş ve broşürler, klasik antikite temelli ikonografinin kendisine yer bulduğu alanlardan birisidir.

Karadeniz Vapuru (1926)

1926’da Karadeniz Vapuru, seyyar sergi program broşürü kapağında (Şekil 4.65) elinde asası (*kerykeion*) ile Hermes figürü, iki kanatlı bir teker üzerinde, Türk bayrağı ve Karadeniz Vapuru önünde ilerlerken betimlenmiştir (Url-19). Ticaret tanrısı ve tanrıların habercisi Hermes, klasik atribüleri olan kanatlı sandalet (*talaria*) ve kanatlı şapkası içerisindedir. Görsel, Namık İsmail Bey tarafından tasarlanmıştır (Erdem, 2019, s. 33). Karadeniz Vapuru seyyar sergisi genç Türkiye Cumhuriyeti’nin ticari ve sanatsal ürünlerini Avrupa’ya tanıtmak için hazırlanarak 13 Haziran 1926’da Mustafa Kemal Paşa tarafından denetlendikten sonra yaklaşık 87 gün süresince 14 ülkeye seyahat etmiştir: Bona (Cezayir), Barcelona (İspanya), Havre (Fransa), Londra (İngiltere), Amsterdam (Hollanda), Hamburg (Almanya), Stockholm (İsveç), Helsinki (Finlandiya), Leningrad/Petersburg (Rusya), Danzing ve Gdynia (Polonya), Kopenhag (Danimarka), Anvers (Belçika), Marsilya (Fransa), Cenova ve Napoli (İtalya) (Url-19).



Şekil 4.65: Karadeniz Vapuru, seyyar sergi program broşürü (Pera Mezat, Kasım 2021).

Ana Vatan Haritası (1927)

1927’de İstanbul’da Kitaphane-yi Sûdî yayınları tarafından basılan Ana Vatan haritası (Şekil 4.66) güncel Türkiye Cumhuriyeti siyasi haritasını solda eli tüfekli bir Türk askeri, sağda ise Türkiye Cumhuriyeti personifikasyonu ile çevrelenmiş biçimde betimler. Sağ elinde defne tacı, sol elinde ise defne dalı tutan kadın figürü belden aşağısı Türk bayrağından meydana gelen kolsuz, uzun bir elbise giyer, kısa saçları üzerinde tepede yukarıya bakan bir hilal bulunur. Haritanın tam ortasında üstte defne çelenkleri ile çevrelenmiş bir Atatürk portresi yer alır.



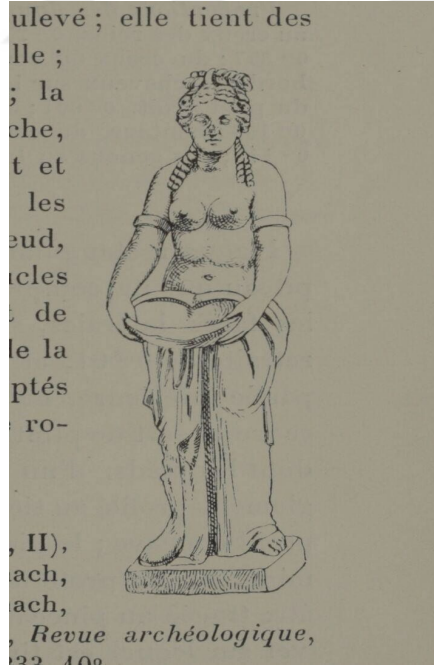
Şekil 4.66: İstanbul’da Kitaphane-yi Sûdî yayınları tarafından 1927’de basılan Ana Vatan haritası (Library of Congress, 2010593205).

Yalova Kaplıcaları (Tarihsiz)

Almanya’da *sachplakat* ve Art Deco tasarımlarıyla ünlü Ludwig Hohlwein’den ders alan (Serin, 2010) İhap Hulusi Görey’in 1930-1951 arasına tarihlenen afişlerinde klasik üslup izleri görülmektedir. Bunlardan ilki, İhap Hulusi Görey’in Yalova Kaplıcaları için hazırladığı afiş (Şekil 4.67), elinde yayvan bir su kabı tutan yeşil giysili bir kadın figürünü merkeze alır. Arka planda turuncu gölgeyle verilmiş bir ağaç görülür. Kadının ayakları önünde gri ve bej betimlenmiş kurşunlu hamam ve Termal Otel ile çevresindeki yeşil alan gösterilmiştir. Kadın figürü $\frac{3}{4}$ profilden gösterilmiştir ve tek dizinin öne kıvrımıyla hafif kontrapost duruşta. Elinde tuttuğu, içinden sular dökülen yayvan kabı göğüs hizasının biraz altında tutuşuyla Yunan mitolojisindeki su perilerini andırır. 1851’de Girit’te bulunarak İstanbul Arkeoloji Müzeleri’ne Envanter No. 7 (Şekil 4.68; Mendel, 1914, Katalog No. 577, s. 303) kaydedilen, MS 1-2. yüzyıllara tarihlenen nymphe örneğini anımsatır. (A.M. Mansel’in 1930’larda yayınladığı Yalova kaplıcası civarı ve Kurşunlu Hamam’daki devşirme adak stelleri arasında nymphe betimli taşlar da yer alır). Bu ikonografinin duvar resimleri ve heykelerde görülen çeşitli örnekleri 18.-19. yüzyıllardan itibaren müze koleksiyonlarına dahil edilmiştir (Şekil 4.69).



Şekil 4.67: İhap Hulusi Görey'in Yalova Kaplıcaları Afişi, tarihsiz (Şenkal, 2016).



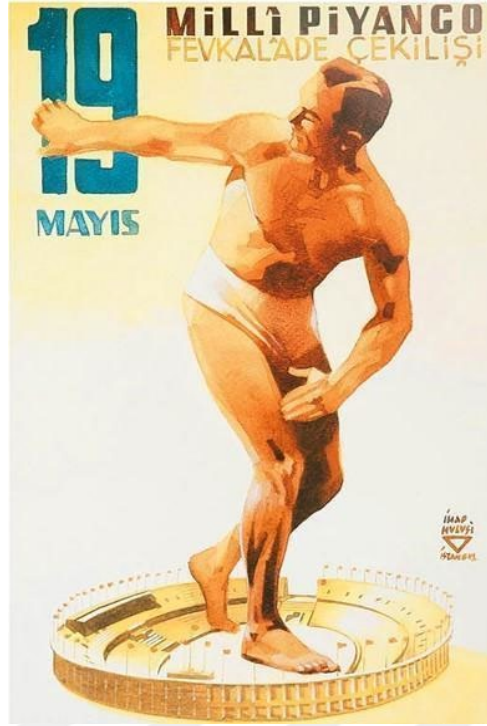
Şekil 4.68: İstanbul Arkeoloji Müzeleri koleksiyonundaki bir nymphe heykeli (Mendel, 1914, Katalog No. 577, s. 303).



Şekil 4.69: Pompeii’den Irmak tanrısı Sanus (?) ile nympheler freski (Louvre Müzesi Env. No.: CC 70; P 2, Carole Raddato, Flickr).

Çift Hendekli Koşu ve Millî Piyango Fevkalâde Çekilişi Afişi (1940’lar)

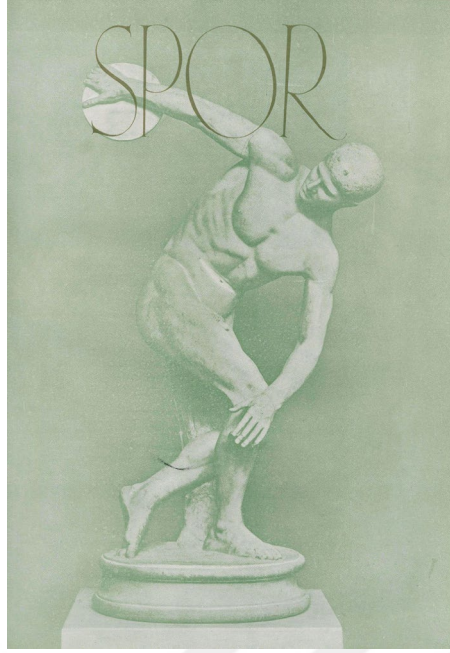
İhap Hulusi Görey’in 19 Mayıs Millî Piyango Fevkalâde Çekilişi afişi (Şekil 4.70) ise 12 Ocak 1947’de Ankara 19 Mayıs Stadı’nda yapılan *Çitli Hendekli Koşu* broşürü kapağında görülen diskobol heykelinden esinlenmiş görünmektedir (Şekil 4.71). Antik çağın ünlü heykeltıraşlarından Myron’un MÖ 450-440’a tarihlenen Diskobolos eserinin Museo Nazionale Romano’daki bir Roma Dönemi kopyası olan bu fotoğraf İstanbul Belediyesi Neşriyat ve İstatistik Müdürlüğü’nün *Cumhuriyet Devrinde İstanbul* isimli tanıtım kitabında Spor bölümü kapağında da karşımıza çıkar (1949, s. 97; Şekil 4.72). 19 Mayıs Millî Piyango afişinde ise yalnızca iç çamaşırı giyen bir atletin üst vücudu $\frac{3}{4}$ arkaya döner. “19” sayısını disk atan atlet heykelindeki gibi, geriye uzattığı sağ eliyle tutar. Sol el yine benzer biçimde önde, diz hizasına uzanır. Atletin bacakları da diskobolosu andırır, sol bacak dizden kırılarak arkaya uzanır ve sol ayak yalnızca parmak kısmıyla yere basarken, hafif kırılmış sağ bacak önde, yere basar haldedir. Afişin içerdiği farklılıklardan birisi atletin minyatür bir stadyum içerisinde dev bir figür halinde betimlenmesidir. Stadyum, 1936’da tamamlanan Paolo Vietti-Violi tasarımı Ankara 19 Mayıs Stadyumu ile beraber Roma’daki Colloseum’dan izler barındırır.



Şekil 4.70: İhap Hulusi Görey'in 19 Mayıs Millî Piyango Fevkalâde Çekilişi afişi, tarihsiz (Url-20).



Şekil 4.71: *Çitli Hendekli Koşu* broşürü, Milli Eğitim Bakanlığı, 1947.



Şekil 4.72: *Cumhuriyet Devrinde İstanbul*, Spor bölümü kapağı (1949, s. 97).

Kızılay Afişi (1940'lar)

İhap Hulusi Görey'in Kızılay için hazırladığı afişte antik Yunan esintili bir anne ve kız çocuğu görülür (Şekil 4.73). Sırtındaki Kızılay bayraklı örtüsünü çocuğun üzerine örter halde betimlenen kadın figürü antik çağın Eirene (Barış) ve Ploutos (Zenginlik) betimlerini andırır.



Şekil 4.73: İhap Hulusi Görey'in Kızılay afişi, tarihsiz (Url-20).

On Beşinci İzmir Enternasyonal Fuarı Afişi (1946)

20 Ağustos-20 Eylül 1946 tarihlerinde düzenlenen 15. İzmir Enternasyonal Fuarı kataloğunun Vedat Tan imzalı kapağı da klasik antikite izleri taşır (Şekil 4.74). Sanayi çarkı ve buğday başağı ile çevrelenmiş, üst üste iki baş profilinden öndeki defne çelengi takarken arkadaki figür antik ticaret tanrısı Hermes'in kanatlı başlığını taşımaktadır.



Şekil 4.74: İzmir Enternasyonal Fuarı katalog kapağı (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).

Afiş ve broşürlerde karşımıza çıkan klasik esintili figürler, büyük ölçüde Batı sanatı temelli estetik anlayışının bir yansımasını sunarlar. Karadeniz Vapuru ve Ana Vatan haritası gibi erken örnekler doğrudan Yunan mitolojisinin görsel tasvirlerinden faydalanır. Özellikle Batılı kitlelere hitap eden Karadeniz Vapuru ya da İzmir Enternasyonal Fuarı gibi örneklerde Batı düşünüy tarafından kolay algılanacak figürlerin seçilmesi bilinçli bir tercih olabilir. Söz konusu eserler kökenleri antikiteye uzanan bir ikonografiden yararlanarak kolay okunan bir tasarımı tercih eder.

İhap Hulusi Görey'in yurtiçi hedef alan tasarımlarındaki sadelik ve kolay anlaşılan dilde, klasik ikonografinin özellikleriyle uyumlu olmakla beraber ele aldığı konu özelinde yerel unsurları öne çıkarır.

4.3.2. Gazeteler

Gazetelerde, özellikle cumhuriyet tarihi için önemli günlerde anma mesajlarına eşlik eden çizimlerin bir bölümü klasik antikite referanslarına sahiptir. Geç Osmanlı döneminde kullanılmaya başlayan bir grafik dili sürdüren çizimlerde Türkiye Cumhuriyeti'nin genç bir kadın olarak kişileştirilerek görselleştirilmesi yaygındır. Aşağıda söz konusu çizimlerden seçilen örnekler değerlendirilmektedir. Bu çizimler çoğu kez imzasız yayınlanmış, kimi zaman ise birkaç kez tekrar kullanılmıştır.

Cumhuriyet Bayramı (1924)

Cumhuriyetin ilanının ilk yıl dönümünde, 29 Ekim 1924 tarihli *Cumhuriyet* gazetesi “Cumhuriyet geçen sene bugün ilan edilmiştir” yazısıyla Türkiye Cumhuriyeti'ni genç bir kadın olarak betimler (Şekil 4.75). Türk bayrağından yapılmış, uzun, dökümlü bir elbise giyen genç kadının başında defne yapraklı, merkezinde yukarıya bakan hilal motifi bulunan bir taç vardır. Öne kaldırdığı sağ elinde bir çelenk tutar.



Şekil 4.75: 29 Ekim 1924, *Cumhuriyet* gazetesindeki çizim (İşlet vd., 2023, s. 388).

Hava Şehitlerini Anma Günü (1929)

1929 yılının 27 Ocak tarihli *İkdam* gazetesi o gün gerçekleştirilecek havacı şehitleri anma töreni haberini klasik antikite motifleri içeren bir çizimle verir (Şekil 4.77). “Bugünkü ihtifal” başlıklı haberin görselinde yerde yatan koyu renk elbiseli şehit erkek figürü üzerine ay yıldızla süslü bir kırık pervane bulunur, yanında çökmüş kanatlı, peplos benzeri giysi içerisindeki kadın figürü elindeki defne çelengini şehidin

başına yerleştirmek üzeredir. Hava şehitlerini anma günü 1935 yılında 15 Mayıs’a taşınmıştır (Url-21).



Şekil 4.76: 1929, 27 Ocak tarihli *İdam* gazetesinin ilk sayfası (“Bugünkü ihtifal”).

Hürriyet Bayramı (1929)

İkinci Meşrutiyet’in 23 Temmuz 1908’deki ilanı ardından kutlanmaya başlayan İyd-i Milli/Hürriyet Bayramı’nın 1929’daki yıl dönümü *Cumhuriyet* gazetesinde ön sayfadaki “10-23 Temmuz: İstibdat ifritine ilk darbeyi indirdiğimiz gün” manşetine eşlik eden bir çizim ile kutlanmıştır: Ayaklarını bağlayan prangaları kırılmış, iki eliyle başının üzerinde tuttuğu kılıcı başında taç bulunan bir erkek figürüne yönelten bir erkek betimidir (Şekil 4. 77). Kılıçlı figür taçlı figürden çok daha küçüktür, tek omzundan geçen kısa şortlu bir giysi içerisinde. Taçlı figür muhtemelen sultan II. Abdülhamid’i simgeler. Hürriyet Bayramı, resmi bayram statüsünü 1935 yılında kaybetmiştir.



Şekil 4.77: 1929, 23 Temmuz tarihli *Cumhuriyet* gazetesinin ilk sayfasındaki çizim (“10-23 Temmuz: İstibdat ifritine ilk darbeyi indirdiğimiz gün”).

Lozan Antlaşması Yıl Dönümü (1929)

Lozan Antlaşması'nın 1929'daki yıl dönümü, *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasında "Lozan Muahedesi'nin İmzalandığı günün Devri Senevisi" başlığı ile genişçe yer bulurken, eşlik eden çizimde Türkiye Cumhuriyeti genç bir kadın olarak kişileştirilmiştir (Şekil 4.78). Göğüs altından katlı, dökümlü, uzun etekli ve kolsuz - khiton benzeri- bir elbise giyen genç kadının elbisenin göğüs üstündeki kısmına yukarıya dönük bir hilal ile içerisinde yıldız motifi görülür. Kısa saçlı kadının başında yukarı dönük hilal motifi bulunur. Havaya kaldırdığı sol elinde yanan bir meşale tutar, sağ eli ise İsmet İnönü fotoğrafının çerçevesini tutmaktadır. İnönü fotoğrafının çerçevesinin üzerine "İstiklal" güneşi doğmaktadır.



Şekil 4.78: 24 Temmuz 1929, *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasındaki çizim ("Lozan Muahedesi'nin İmzalandığı günün Devri Senevisi").

İstanbul'un Kurtuluşu (1929)

6 Ekim 1929'da İstanbul'un işgalden kurtuluşunu kutlayan *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasında "İstanbulun kurtuluş bayramı" başlığı altında yer alan çizim kenti genç bir kadın olarak kişileştirmiştir (Şekil 4.79). Koyu renk, uzun etekli ve kısa kollu bir elbise giyen, alın hizasında yukarı dönük hilal bulunan bir diadem takan kadın figürü kelepçeli kollarını at üzerindeki Türk askerine uzatır haldedir. Askerin elindeki kılıcın kırdığı zincirler kadının bileklerinden yere doğru uzanır.



Şekil 4.79: 6 Teşrinievvel/Ekim 1929 *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasındaki çizim (“İstanbulun kurtuluş bayramı”).

Yeni Yıl (1930)

Cumhuriyet gazetesi, 1930 yılının ilk sayısının ön sayfasında “Yeni senenin ilk günü” başlıklı yazıyla yeni yılı kutlarken Türkiye Cumhuriyeti’ni genç bir kadın olarak betimler (Şekil 4.80). Arkada 1930 yazılı bir güneş deniz manzarasından doğarken, öndeki cumhuriyet, sol omzundan geçerek vücudunu saran Türk bayrağından bir elbise giyer, bayrak altında balık pulu desenleriyle gösterilmiş bir zırh içerisindedir, sağ omzunda zırhın tokalı askısı bulunur. Giysilerin yerleşimi bir tür khiton/himation düzenini andırır. Figürün klasik antikiteyle muhtemelen en güçlü bağı başındaki defne yapraklarından yapılma tacıdır, ortasında yukarıya doğru bakan bir hilal görülür. Figürün sağ elinde ucu kıvrık bir parşömen görülür, üzerinde “Yeni sene TASARRUF senesidir” yazmaktadır.



Şekil 4.80: *Cumhuriyet* gazetesi, 1930 yılının ilk gazetesinin ön sayfası (“Yeni senenin ilk günü”).

Milliyet gazetesinin 01 Ocak 1930 tarihli nüshasının ön sayfasında ise dökümlü, kolsuz elbisesinin eteğinde “Türkiye” yazılı bant bulunan, alnındaki tacından ışıklar saçan genç bir kadın yer alır (Şekil 4.81). Kadranı 12’yi gösteren bir saat kulesi üzerinde ayakta durarak öne eğilen, ellerinden sarkıttığı ışık zinciri ile aşağıdan kendisine bakarak havaya zıplayan insanları aydınlatır, ışık zincirinin ortasında “Millî iktisat” yazısı yer alır (“1930 a girerken: Yeni sene yeni Türkiyenin iktisadî kuruluş ve kurtuluşunun temeli olacaktır..”).



Şekil 4.81: *Milliyet* gazetesinin 1930 yılındaki ilk baskısının ön sayfası.

Yerli Malı (1930)

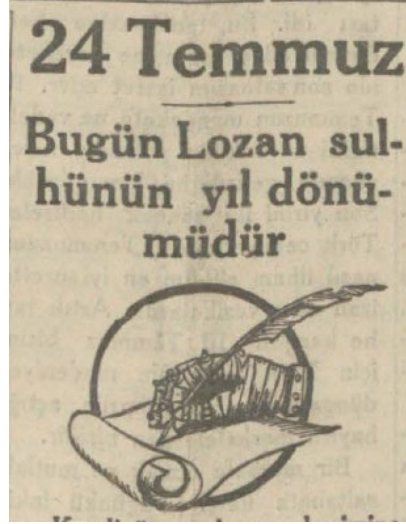
11 Ocak 1930’da, “Türkiye hergün yeni bir mücadeleye giriyor: Binlerce Türk H.ı yerli malı giymeğe ahtetti” manşetiyle çıkan *Milliyet* gazetesi ön sayfasında Türkiye Cumhuriyeti bir kez daha genç bir kadın olarak karşımıza çıkar (Şekil 4.82). Askılı elbisesi, alnında ışıklar saçan bir yıldız bulunan bir saç bandıyla betimlenen geç kadının öne uzattığı sağ elinde “Yerli malı” yazan bir pankart bulunur. Kadının arkasında bir yanda kırmızı-beyaz ay ve yıldız motifi, diğer yanda ise sanayi tesisleri ve bir camii silüeti görülür.

1 Ocak tarihli ön sayfasındakine benzer biçimde, Türkiye Cumhuriyeti’ni simgeleyen genç kadın sol omzundan geçerek vücudunun üst kısmını saran Türk bayrağından bir elbise giyer. Bayrak altında balık pulu desenli, tokalı askılı, üstü zırh belden aşağısı kumaş görünümlü elbisesi bulunur. Genç kadının başında merkezinde yukarıya bakan hilal motifi yer alan bir diadem betimlenmiştir. Sağ elinde ucu yere dönük bir kılıç tutmaktadır. Dizine dek uzanan çapraz bağcıklı sandalet giyen figürün sağ ayağı üzerinde “Sevr” yazısı bulunan kırık bir çanak üzerine basmaktadır. Sert yüz hatlarıyla betimlenen figürün baş hizasının solunda bir güneş ışık saçmaktadır; güneş motifinin içi zırlı bir eldivenle “İsmet” imzası atılan bir kağıt barındırmaktadır. Çizimin altındaki açıklama “İsmet Pş.nın Sevr’i parçalayan ve Lozan’ı imzalayan çelik bileği” ifadesidir. Aynı çizimin daha küçük bir hali 24 Temmuz 1931’deki *Cumhuriyet* gazetesinin ön sayfasında, bu kez “İsmet Pş. nın demir eli Lozan. muahedesini böyle imzalamıştı” açıklaması ile yeniden kullanılmıştır.



Şekil 4.84: 24 Temmuz 1930, *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasındaki çizim.

Çizimdeki el detayı, 24 Temmuz 1930 tarihli *Vakit* gazetesi ön sayfasındaki, “24 Temmuz: Bugün Lozan sulhünün yıl dönümüdür” başlıklı Lozan Antlaşması anması yazısına eşlik etmektedir (Şekil 4.85).



Şekil 4.85: 24 Temmuz 1930, *Vakit* gazetesi ön sayfasındaki çizim.

İstanbul'un Kurtuluşu (1930 ve 1932)

1930 yılında İstanbul'un işgalden kurtuluşunu "İstanbul'un bayramı: Sekiz sene evvel bugün halâs ordusu İstanbul'a girmişti" başlıklı bir haber ile kutlayan *Cumhuriyet* gazetesinin ön sayfasında yer verilen çizim kenti genç bir kadın olarak resmetmiştir (Şekil 4.86). Kısa kollu, uzun etekli, dönemin modasını yansıtan bir elbise içerisindeki genç kadın kısa saçlıdır, başını solundaki Türk askerine yaslamıştır. Üniformalı asker yer yasladığı süngülü tüfeğini sol eliyle tutarken, sağ kolunu genç kadının omzuna atmıştır. Askerin sol bileğinde defne yapraklarından yapılmış bir zafer çelengi asılıdır. Arkalarında ise İstanbul silüeti uzanır. Aynı görselin renklendirilmiş hali gazetenin 1932 yılındaki 6 Ekim nüshasında kullanılmıştır (Şekil 4.87).



Şekil 4.86: 6 Teşrinievvel/Ekim 1930, *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasındaki görsel.



Şekil 4.87: 6 Teşrinievvel/Ekim 1932, *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasındaki renklendirilmiş görsel (“Gaziye ve Orduya Minnet”).

Cumhuriyet Bayramı (1930)

1930 yılının 29 Ekim’inde *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasında 1 Ocak nüshasındakine benzer biçimde, belden yukarısı balık pulu desenli zırh, belden aşağısı uzun etekli kumaştan kıyafeti üzerinde tek omzundan geçerek gövdesini saran bir Türk bayrağı giyen genç bir kadın betimlenir (Şekil 4.88). Türkiye Cumhuriyeti’nin bir personifikasyonu olan figürün başındaki kırmızı bant üzerinde yukarıya bakan hilal motifi vardır. Sağ eliyle arkasındaki kent silüeti üzerine doğan cumhuriyet güneşini işaret eder (“Cumhuriyet Bayramı: Bugün millî hakimiyete kavuştuğumuz gündür”).



Şekil 4.88: 29 Teşrinievvel/Ekim 1930, *Cumhuriyet* gazetesindeki çizim.

Yeni Yıl (1931)

Milliyet gazetesi, 1931 yılının 1 Ocak baskısının manşetinde 1931 yılı dört at tarafından çekilen bir yarış arabasıyla arkasındaki yarışçıları toz içinde bırakan defne taçlı, üst kısmı çıplak genç bir erkek, 1930 ise yıkık bir kaleye giren iki büküm, bastonuna dayanarak yürüyen, üzerinde yalnızca eskimiş bir etek bulunan yaşlı bir erkekle temsil edilir (Şekil 4.89). Çizimin altındaki, Falih Rıfkı imzalı yeni yıl mesajı 23 Aralık 1930'da Menemen'de şehit edilen Mustafa Fehmi Kubilay'ın intikamının 1931 yılında alınacağını ifade eder ("Milliyet muhterem okurlarının yeni senesini kutlularken derki").



Şekil 4.89: 01 Ocak 1931, *Milliyet* gazetesi manşeti.

Cumhuriyet Bayramı (1931)

1931 yılı 29 Ekim'inde de *Cumhuriyet* gazetesi manşetinde başı defne taçlı, üst kısmı balık puluyla gösterilmiş zırh, belden aşağısı uzun etekli kumaş elbiseli bir kadın figürü yer alır (Şekil 4.90). Bu kez, tek omzundan geçen üst elbise açık renkli ve desensizdir. Figür sol elindeki defne çelengi ile sağ elindeki meşaleyi sağındaki Mustafa Kemal Paşa fotoğraflarından oluşan bir kompozisyona doğru uzatır. "Cumhuriyeti Kuran Büyük Gazi'yi Hürmet ve Tazimle Selâmlarız!.." ifadesi altında Mayıs 919, 920, 921, 922 ve T.Evvel 923 tarihlerinden beş farklı Mustafa Kemal Paşa fotoğrafı yer alır.



Şekil 4.90: Cumhuriyet gazetesi, 1931 yılı 29 Teşrinievvel/Ekim manşeti.

İzmir'in Kurtuluşu (1932)

1932'de, İzmir'in kurtuluşunun yıldönümünü kutlamak amacıyla Cumhuriyet gazetesi "Ordular ilk hedefinde..." başlıklı haberinde başı sargılı bir Türk askeri önünde diz çökerek askerin elinde tuttuğu Türk bayrağını öpen beyaz giysili, kollarında kırılmış zincirleri bulunan bir kadını betimler. Kadının elbisesi üzerinde İzmir adı okunur (Şekil 4.91).

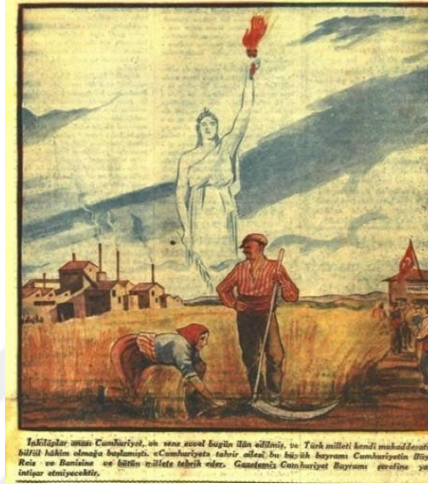


Şekil 4.91: Cumhuriyet gazetesi 09 Eylül 1932 baskısının ilk sayfasındaki çizim.

Cumhuriyet Bayramı (1932)

Cumhuriyet gazetesi, 1932 yılının Cumhuriyet Bayramı'nda "29 Teşrinievvel: Cumhuriyet'i Kurduğumuz Gün..." manşeti altında yer alan renkli çizimde tarlada ekin toplayan bir kadın ve bir erkek çiftçi, arkada solda sanayi tesisleri, sağda ise Türk

bayraklı bir devlet yapısı önünde ellerinde bayraklar bulunan insanlar betimlenmiştir (Şekil 4.92). Resmin ortasında, gökyüzünde büyük, beyaz bir kadın figürü ayakta durmaktadır. Tek omuzlu, bol (peplos benzeri) bir elbise giyen kadının başında yukarıya dönük bir hilal seçilmektedir. Kadın, yukarıya kaldırdığı sol elinde kırmızı bir meşale, aşağıya sarkıttığı sağ elinde ise bir buğday başağı tutar. ABD'deki Özgürlük Heykeli'ni andıran figürün klasik etkiler taşıdığı açıktır.



Şekil 4.92: 29 Ekim 1932 tarihli *Cumhuriyet* gazetesi ilk sayfasında yer alan çizim.

23 Nisan (1933)

1933'te 23 Nisan tarihli *Cumhuriyet* gazetesi Türkiye Cumhuriyeti'ni bir kez daha kadın personifikasyonu ile canlandırır (Şekil 4.93, “Bugün 23 Nisan Bayramıdır!”). Bu kez renkli betimlenen balık puluyla gösterilmiş zırh üzerine sol omzundan geçirerek giydiği Türk bayrağı desenli uzun elbisesi içerisindeki genç kadının başında, ortasında yukarıya dönük hilal motifi bulunan örgülü bir taç bulunur. Eğilerek eski giysiler içerisinde, pantolonu beline ipe bağlanmış, çıplak ayaklı küçük bir erkek çocuğunun başını okşar. Arkalarında bahçe duvarları içerisinde bir okul yapısı görülür. Geniş saçaklı kırma çatı örtülü yapı Birinci Ulusal Mimarlık eserlerini andırır. Üzerinde Türk bayrağı yükselen binanın arkasından üzerinde “23 Nisan” yazan bir güneş doğmaktadır. Karikatürde “Ercument” imzası okunur.



Şekil 4.93: 23 Nisan 1933, *Cumhuriyet* gazetesinde 23 Nisan kutlaması.

İzmir'in Kurtuluşu (1933)

1933 yılında 9 Eylül tarihli *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasında İzmir bir kez daha kadın personifikasyonu, Türk askerine teşekkür ederken betimlenir (Şekil 4.94, “İzmirin Kurtuluş Bayramı”). Bu kez ayakta, Türk bayrağından bir elbise içerisinde kişileştirilen İzmir, iki eliyle sarıldığı askeri gözünün üzerinden öpmektedir. Arkalarında üzerinde Türk bayrağı dalgalanan Kadifekale ile süngüleri omuzlarında asker taburu silüeti görülür. Resim, “İzmirin orduya şükranı” notuyla verilmiştir.



Şekil 4.94: 09 Eylül 1933, *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasındaki çizim.

Ergani İstikrazı (1933)

1933 yılının 1 Mayıs’ında, Cumhuriyet gazetesi ön sayfasında yer verilen Ergani İstikrazı için kayıtların sonlandırılması haberi yine bir cumhuriyet personifikasyonu çizimi eşliğinde duyurulmuştur (Şekil 4.95). Ergani’deki bakır madenlerinin işletilmesi için iç borçlanmaya gidilmesi sürecinde çeşitli bankalarda tahviller satışa sunulmuş, kayıtlar 30 Nisan’da sona ermiştir. Haberin çiziminde yine balık pulu zırhı üzerinde tek omzundan geçerek gövdesini saran bir Türk bayrağı giyen genç bir kadın betimlenir. Figürün başında yukarı dönük hilalli tacı, aşağı sarkık sağ elinde bir palmye yaprağı bulunur. Sol kolunu içi para dolu bir çelik kasaya yaslamıştır.



Şekil 4.95: 1 Mayıs 1933, *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasındaki çizim (“Dahili istikrazın ilk tertibi parlak bir muvaffakiyetler neticelendi”).

İstanbul’un Kurtuluşu (1933)

İstanbul’un kurtuluşunun 1933’teki yıl dönümü *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasında yine bir kent personifikasyonu ile kutlanmıştır (Şekil 4.96). “İstanbul, on sene evvel bugün kurtuldu” başlıklı yazıya eşlik eden çizim, aynı gazetenin 1930 ve 1931 yıllarındaki 6 Ekim görsellerini hatırlatır: İstanbul beyaz, uzun ve kolsuz elbise içerisinde bir genç kadındır, solundaki Türk askerine sarılır. Genç kadının sağ omzundan sol kalçasına uzanan kırmızı bant üzerinde “İstanbul” yazısı okunmaktadır. Türk askeri önceki yıllarda olduğu gibi sağ elini İstanbul’un sağ omzuna atarak ona sarılmış, sol eliyle yere yasladığı ucu süngülü tüfeğini tutmaktadır. Önceki görsellerinde bileğinde bulunan zafer çelengi bu kez süngüsüne asılmıştır. Arkalarındaki kent silüeti sadeleşmiş, bir selatin camisi ile temsil edilmiştir.



Şekil 4.96: 6 Teşrinievvel/Ekim 1933, *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasındaki çizim.

Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Ziyareti (1933)

1933'ün 27 Ekim'inde Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nden (SSCB) İstanbul'a gelen devlet adamları ve yapacakları görüşmeleri haberleştiren *Cumhuriyet* gazetesi (Şekil 4.97, "Aziz Misafirlerimiz Geldiler") Türkiye Cumhuriyeti personifikasyonunu SSCB personifikasyonu ile birleştirir. Üzerinde Moskova ve Ankara kentlerinin işaretlendiği dünya küresi önünde sağ kollarını birbirine uzatarak el ele tutuşan iki ülke de kırmızı beyaz uzun elbiseler içerisinde. Ellerinin üzerinde "Priyezdım! Safa geldiniz!" yazısı okunur. Solda bulunan Türkiye Cumhuriyeti, başında yukarı dönük hilal süslü kırmızı bir bant takar, gri, balık pulu desenli zırh üzerinde sağ omzundan geçirdiği büyük Türk bayrağı elbisesini giymiştir, yanına sarkıttığı sağ elinde bir ağaç dalı tutar. Sağda bulunan SSCB ise beyaz eşarplı, yakası ve kollarının kenarları beyaz bantlı kırmızı renkli uzun bir elbise giyer, yanına sarkıttığı sol elinde bir orak tutmaktadır. Karikatürde "Ercüment" imzası okunur.



Şekil 4.97: 27 Ekim 1933, *Cumhuriyet* gazetesi baş sayfasındaki resim.

İzmir'in Kurtuluşu (1934)

1934 yılı 9 Eylül'ünde *Cumhuriyet* gazetesi “On iki sene evvel bugün: Şanlı bayrağımız Kadifekaleden İzmir'i tekrar nurlandırmıştı” manşeti altındaki renkli çizim, beyaz bir at üzerinde üniformalı ve kalpaklı bir komutanı solundaki kınında duran kılıcın kabzasını tutar halde betimler (Şekil 4.98). Önünde sancak taşıyan askerler, arkalarında ise deniz ve uzaktaki gemi silüetleri görülür. Komutanın (Ali Reşat Bey?) arkasında başka bir beyaz atın başı ile beyaz giysiler içerisinde, ayakta duran kanatlı bir kadın figürü bulunur. İki eliyle tuttuğu defne çelengini komutanın başının üzerine tutan figür Nike/Victoria betimlerini andırır.



Şekil 4.98: 9 Eylül 1934, *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasındaki çizim.

Genel Seçimler (1935)

Cumhuriyetin ilanı ardından yapılan üçüncü, kadınların seçme ve seçilme haklarını kullandığı ilk seçim olan 1935 yılı Türkiye genel seçimleri 8 Şubat'ta gerçekleştirilmiştir. Seçimlerden önce gazetelerde yer alan haberlerden 18 Ocak 1935 tarihli *Cumhuriyet* gazetesindekine eşlik eden çizim (Şekil 4.99), yukarıda verilen 24 Temmuz 1930 ve 29 Ekim 1930 tarihli çizimleri andırır. Balık pulundan, zırh görünümlü giysi üzerine Türk bayrağı sarılmış, alnında yukarı dönük hilal bulunan kadın figürü “Yurddaşlar, sandık başına” başlıklı haberi zenginleştirmektedir.



Şekil 4.99: 18 Ocak 1935, Cumhuriyet gazetesindeki çizim.

Misak-ı Millî (1935)

1935 yılında, Zaman gazetesinin ön sayfasındaki, Bulgar basınında yer alan bazı haberler dolayısıyla Türkiye'nin sınırlarına yönelik bir hamlenin kabul edilemeyeceğine ilişkin, "Bulgarlar küstahlığı arttırdılar!" manşeti altındaki yazı klasik antikite ikonografisinden faydalanan bir çizimle desteklenmiştir (Şekil 4.100). Türkiye Cumhuriyeti, başında yukarı dönük hilal ve yıldız süslü tacıyla, dökümlü, kırmızı bir elbise ve boynunda beyaz eşarbyla yine bir kadın olarak temsil edilir. Önündeki, bir sütun başlığına benzeyen dörtgen nesne üzerinde açık parşömente ülke haritası, "Misakı Millî" ve "Millî hudutlarımız" yazılarıyla yer alır. Kadın, bu haritaya sağ işaret parmağını yaslarken, elinin arkasında ay-yıldızlı kın içerisindeki kılıcı

parşömen üzerinde uzanmaktadır. Arkada, Türk bayrağı ve orduları arkasında ışınlar saçan bir güneş önünde gösterilmiştir. Çizimin altında, “Trakyayı istiyorsunuz, işte meydanda! Gelin de alın!” yazısı okunur.



Şekil 4.100: 14 Temmuz 1935, *Zaman* gazetesi ön sayfasındaki çizim.

Lozan Antlaşması Yıl Dönümü (1935)

Lozan Antlaşması’nın 1935 yılındaki yıldönümü, *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasında klasik referanslı bir çizimin eşlik ettiği “Lozan, Türk tarihinde yeni bir devrin başlangıcıdır!” başlıklı yazıyla kutlanmıştır (Şekil 4.101). Çizimde, “Lozandan evvel” ve “Lozandan sonra” notlu iki bölgesi vurgulanmış bir Türkiye haritası önünde ayakta duran takım elbiseli İsmet İnönü, masa başına oturmuş kanatlı, defne çelenkli diadem takan genç kadına antlaşma metnini yazdırmaktadır. Tümüyle beyaz kadın figürü bir zafer tanrıçasını andırmaktadır.



Şekil 4.101: 24 Temmuz 1935, *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasındaki çizim.

23 Nisan (1937)

Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 1937'deki yıl dönümü, *Son Posta* gazetesi ön sayfasında klasik antikiteye gönderme yapan bir çizimin eşlik ettiği “İki Bayram bir arada: Millî Hâkimiyet ve Çocuk Bayramları” başlıklı iki makale ile anılmıştır (Şekil 4.102). Makalelerden ilki “Çocuklara” başlığı taşır ve Muhittin Birgen imzalıdır. İkinci makale “Büyüklerle” başlığına sahiptir ve Süleyman Sıtkı tarafından yazılmıştır.

Çizimde, I. TBMM binası üzerinde bir yetişkinin kucığında havaya kaldırdığı çocuk figürü yer alır. Yetişkin figürü kolsuz, belden dökümlü bir elbise giyen bir kadındır, saçlarını arkada topuz yapmıştır ve başında defne çelengi bulunur. Kucakladığı çocuk da kolsuz elbiselidir ancak etekleri dizlerinin üzerindedir, kısa saçları bukleli gösterilmiştir.



Şekil 4.102: 23 Nisan 1937, *Son Posta* gazetesi ön sayfasındaki çizim.

Cumhuriyet Bayramı (1938)

1938 yılı Cumhuriyet Bayramı'nda *Cumhuriyet* gazetesi “On beş sene evvel” başlıklı Midhat Cemal imzalı şiir üzerinde Türkiye Cumhuriyeti’ni temsil eden genç kadın figürü bir kez daha karşımıza çıkar (Şekil 4.103). Gri renkli, balık pulu gibi gösterilen zırhı üzerinde tek omzundan geçirdiği uzun beyaz elbisesi, başında hilal süslü defne tacı vardır. Genç kadın solda durur, sağdaki üniformalı ve miğferli askerle aralarındaki kırmızı üzerine beyaz ay yıldız motifi ve XV rakamı yazılı bir armayı tutarlar. Arkalarında sanayi tesisleri, traktör, savaş gemisi ve uçaklar görülür, genç kadının arkasından güneş doğmaktadır.



Şekil 4.103: 29 Ekim 1938, *Cumhuriyet* gazetesi ilk sayfasındaki çizim.

Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün Vefatı (1938)

Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün 10 Kasım 1938'deki vefatı ardından *Kurun* ve *Ulus* gibi bazı gazeteler haberi manşete alarak gün içinde ikinci nüshayı basmıştır. Atatürk'ün ölümü Kasım ayının gazetelerine damgasını vurmuş, birçok gazete sayfalarını onun hayatına, askeri başarılarına, devrimlerine ve halkın üzüntüsüne ayırmıştır.

Son Posta gazetesinin 11 Kasım 1938 tarihli gazetesi ön sayfasında diğer basın organlarından farklı biçimde yalnızca fotoğraflara yer vermekle kalmamış, Atatürk portresine sarılarak ağlayan Türk halkını temsili çizimlerle göstermiştir (Şekil 4.104). İmaj, “Onun arkasından yalnız Türk turdu değil, bütün dünya ağlıyor!” manşeti altındaki “17 milyon, bir günde, bir babadan öksüz kaldı. Onsuz... Fakat ona bin kere verdiğimiz bir tek namus sözile kaldı: Eserini ve davasını korumak ve yükseltmek” yazısı altındadır. Solda, uzun elbisesi üzerinde başını örten bir pelerin içerisindeki genç kadın Atatürk portresine sarılarak ağlar, sağda ise ayakta belden yukarı çıplak bir erkek figürü sağ dirseğini portreye, sağ elini alına yaslamış halde ağlamaktadır. Erkeğin önünde, yerde ise soldaki kadına benzer giyimli, iki eliyle yüzünü kapatmış ve yere çömelerek ağlayan bir kadın görülür.



Şekil 4.104: 11 Kasım 1938, *Son Posta* gazetesinin manşeti.

Hatay'ın Ana Vatan'a Katılması (1939)

Hatay'ın ana vatana katıldığını duyuran 23 Temmuz 1939 tarihli *Ulus* gazetesinin baş sayfasında karikatürist Ratip Tahir Burak, Hatay'ı antik Yunan kentleri gibi bir kadın, Türkiye Cumhuriyeti'ni ise erkek bir asker personifikasyonu ile resimler (Şekil 4.105). Askerin tuttuğu Türk bayrağını -olasılıkla- öpmek üzere tutan, yere çökmüş vaziyetteki kadın figürü defne yapraklarından bir taç takar ve açık renkli, peplos benzeri, kolsuz bir elbise giyer, önünde askerin ayakları altında kadının kırılmış zincirleri görülür. ("Hatay bütün yurda kutlu olsun!").



Şekil 4.105: 23 Temmuz 1939, *Ulus* gazetesi ön sayfasında Hatay'ın ana vatana katılması çizimi.

Yeni Yıl (1941)

Cumhuriyet gazetesinin ilk sayfasında 1941 yılının ilk günü "Yeni sene kutlu olsun" başlığı ve altında beyaz kanatlı, uçuk mavi renkli, peplos benzeri kolsuz bir elbise giyen bir genç kadın çizimi ile kutlanmıştır. 1940 sayısından çıkan alevlerle yanan yer kürenin üzerine 1941 yazılı bir defne dalı yerleştirir (Şekil 4.106).



Şekil 4.106: 01 Ocak 1941, *Cumhuriyet* gazetesinin ilk sayfasında yeni yıl kutlaması.

23 Nisan (1947)

1947 yılının 23 Nisan tarihli *Cumhuriyet* gazetesi, bayramı büyük bir Türk bayrağı tutan beyaz, dökümlü (khiton benzeri), uzun bir elbise içerisindeki genç bir kadın ile onun önündeki erkek çocuk resmiyle kutlar (Şekil 4.107). Çocuk, önünde beyazla 23 Nisan yazan kırmızı bir armayı destekler, armanın altından büyükçe bir defne dalı kıvrılarak genç kadının yanına uzanır ("23 Nisan Bayramı").



Şekil 4.107: 23 Nisan 1947, *Cumhuriyet* gazetesi ilk sayfasındaki resim.

Frigidaire Reklamı (1947)

1949 yılı gazetelerinde görülen bir buzdolabı reklamı elinde feneriyle öne doğru eğilmiş yaşlı Diogenes figürünü kullanır. Toga benzeri bir giysi giyen figürün baktığı yerde “İhtiyar Diyojen’e gülmeyiniz!” yazmaktadır (Şekil 4.108).



Şekil 4.108: Burla Biraderler Frigidaire reklamı (17 Haziran 1949, *Akşam* gazetesi, s. 8).

Cumhuriyet Bayramı (1947)

1947 yılındaki Cumhuriyet Bayramı *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasında, yukarıya kaldırdığı iki eliyle arkasında büyük bir Türk bayrağı açan, beyaz, kolsuz ve dökümlü -peplos benzeri- bir elbise içerisindeki kadın görseli ile kutlanmıştır (Şekil 4.109). Genç kadının başında bir defne çelengi bulunurken, sağ ayağından sol kalçasına uzanan bir palmiye yaprağı bulunur. Görsel yine defne yapraklarından bir çelenk ile çerçevelenmiş, üstteki oval kısımda Türkiye Cumhuriyeti’nin 24. yılı Roma rakamları ile ifade edilmiştir (“Büyük Bayram Kutlu Olsun!”).



Şekil 4.109: 29 Ekim 1947, *Cumhuriyet* gazetesinin ilk sayfasındaki çizim.

Gazetelerde karşımıza çıkan kadın personifikasyonları antik çağdan günümüze uzanan bir geleneğin parçalarıdır. Devlet ve kent gibi kurumların, barış, zafer, bereket gibi kavramların kadın biçiminde tasvir edilmesi edebi ve görsel sanatlarda yaygındır. Türkiye'nin Batılılaşma sürecinde Batı ikonografisini kullanması, gazetelerdeki resimlerde Batı düşününde geleneksel olarak dişi hayal edilen kavramların kendilerine benzer bir yer bulmasını sağlamıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin genç bir kadın olarak kişileştirilmesi birkaç on yıl boyunca devam etmiş görünmektedir. İlk başlarda biraz daha kapalı elbiseler içerisinde veya bayrağı elbisesinin bir parçası olan cumhuriyet figürü, zamanla daha açık ve düz beyaz elbiselerle karşımıza çıkmaya başlar. Türkiye'nin kadın personifikasyonu yalnızca görsel tasvirlerle sınırlı kalmamış, ileride göreceğimiz gibi erken dönem Cumhuriyet Bayramı gibi kutlamalarda genç kızlar tarafından da canlandırılmıştır.

Klasik antikite esintili erkek görselleri ise daha sınırlı görünmektedir. Osmanlı Dönemi'nden miras alınan ve 1935 itibarıyla kutlanmamaya başlayan Hürriyet Bayramı'nın 1929'da *Cumhuriyet* gazetesindeki çizimi, 01 Ocak 1931 tarihli *Milliyet* gazetesi ön sayfasındaki genç, dinamik yeni yılın yaşlı ve bitkin eski yılı kovalaması ya da 1949 yılında Diogenes'i kullanan reklam gibi yalnızca tek cinsiyet içeren örnekler ayrı bir tarzı temsil eder görünür. Çünkü, klasik ikonografiye uygun kadın figürlerine eşlik eden erkek figürleri genellikle kendi çağının giysileri içerisindeki erkeklerdir (Türk ordusu simgeleri, Hilafet/Saltanat vb.).

4.3.3. Pul ve biletler

Antik Yunan ve Roma ikonografisinden esinlenen görsel tasarım örnekleri, az sayıda olmakla beraber, bazı pul ve bilet örneklerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Beşinci İzmir Arsilulusal 9 Eylül Panayırı Hatıra Pulu

1935 yılında düzenlenen İzmir Fuarı hatıra pullarında ticaret tanrısı Hermes figürü görülür (Şekil 4.110): Havaya kaldırdığı sağ elinde meşale tutar halde, kanatlı şapkası içerisinde betimlenir. Sol kolu ve belden aşağısı görülmez.



Şekil 4.110: 1935 yılında İzmir Arsilulusal Fuarı hatıra pulu (Url-22).

Millî Piyango 30 Ağustos Çekilişi

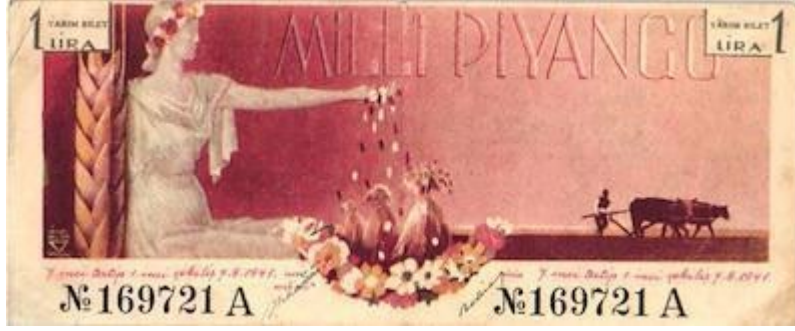
Millî Piyango'nun 1940 yılının 30 Ağustos çekilişinin yarım bileti üzerinde 26 Mart 1936'da Başbakan İsmet İnönü tarafından açılan Afyonkarahisar'daki Heinrich Krippel eseri Büyük Utku Anıtı görülür (Şekil 4.111). Bir defne çelengi ile çevrelenmiş, etrafına ışık huzmeleri yayın anıt betimi klasik esintiler barındırır.



Şekil 4.111:1940, 30 Ağustos çekilişi yarım bileti (Url-23).

Millî Piyango 07 Ağustos Çekilişi

1941 yılındaki 07 Ağustos çekilişinin yarım bileti üzerinde ise öküzle tarla süren bir çiftçi ile bir bereket tanrıçası yer alır (Şekil 4.112). Biletin sol bölümünde büyük bir buğday başağına yaslanan renkli çiçeklerden bir tacı bulunan, beyaz, peplos benzeri bir giysi içerisinde gösterilen bir bereket tanrıçası figürü öne uzattığı sol elinden tohumlar saçar, tohumlar biletin orta alt bölümündeki çiçek sepeti içerisindeki çuvallara dökülür.



Şekil 4.112: 1941, 07 Ağustos çekilişi yarım bileti (Url-23).

Millî Piyango Yılbaşı Çekilişi

1942 yılının yılbaşı çekilişi için hazırlanan yarım biletin arka planı şehir canlandırması, merkezi ise büyükçe bir kadın figürüyle süslenmiştir (Şekil 4.113). Gri renkte betimlenmiş, antik Yunan heykellerini andıran figür üzerinde himation benzeri bir giysi görülür, iki eliyle sol omzu üzerine kaldırdığı dairesel saat kadranı 12.00’yi gösterir. Betim nehir tanrılarını andırmaktadır.



Şekil 4.113: 1942 yılbaşı çekilişi yarım bileti (Url-24).

Millî Piyango 29 Ekim Çekilişi

1950 yılında Cumhuriyet Bayramı için hazırlanan çeyrek bilet üzerinde gözleri beyaz bantla kapatılmış bir bereket tanrıçası figürü görülür (Şekil 4.114). Sol bacağı üzerinde iki eliyle tuttuğu büyük bereket boynuzu içerisinden para dökülür. Figürün -izleyiciye göre- sol tarafında bir Türk bayrağı, sağında ise kırsalda ilerleyen bir lokomotif arkasında şehir silueti görülür.



Şekil 4.114: 1950 yılı Cumhuriyet Bayramı çekilişi, çeyrek bileti (Url-23).

Millî Piyango Yılbaşı Çekilişi

1951 yılının yılbaşı çekilişinin çeyrek biletinde Türkiye haritası üzerinde uçarak para saçan bir kadın figürü bulunur (Şekil 4.115). Öne doğru uzanır haldeki, $\frac{3}{4}$ profilden verilen figür önüne uzattığı sağ eliyle aşağıya para saçarken sol eli arkasındadır.



Şekil 4.115: 1950 yılı yılbaşı çekilişi, çeyrek bileti (Url-23).

Millî Piyango biletlerindeki görsel tasvirler klasik ikonografiden faydalanmıştır. Kullanımları sınırlı görülmekle beraber, örneklerdeki tasarımlar 1940'ların soyut ifadelerinden ziyade, kolay algılanan, basit ve temiz çizgilere sahiptir.

4.4. Karikatürler

Türkiye’de karikatür sanatı, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren icra edilmiş, gazetelerin yanı sıra mizah dergileriyle de kendisine toplumsal hayatta yer bulmuştur (Doğan, 1997). Yukarıda ele alınan sanatlarda olduğu gibi, karikatürlerde de kimi zaman klasik antikite kökenli görselleştirmeler kullanılmıştır.

Cumhuriyet (1924)

Karagöz dergisinin 09 Ocak 1924 tarihli sayısının kapağında “Cumhuriyet yürüyor” karikatürü Türkiye Cumhuriyeti’ni yeni yürümeye başlayan küçük bir çocuk olarak resmeder (Şekil 4.116). Kalpaklı, uzun elbiseli ve asker çizmeli çocuk elinde bir Türk bayrağı tutarak başlarındaki bantlarda “teceddüt”, “refah”, “adalet” yazan üç kadına doğru yürür. Bol, dökümlü, uzun giysiler içerisindeki kadınlar kollarını çocuğa doğru uzatmıştır. Çocuğun arkasında kalpaklı, kürk yakalı paltosu ve asker çizmeleriyle Mustafa Kemal Paşa, kadınların arkasında ise derginin simgesi *Karagöz* figürü çocuğu alkışlayarak destekler. Giysiler dönemin modasını yansıtmakta, ancak kavramların kadın olarak kişileştirilmesi antikitenin görsel mirasının izlerini taşımaktadır.



Şekil 4.116: “Cumhuriyet yürüyor” karikatürü, *Karagöz* dergisi, 09 Ocak 1924 (“Cumhuriyet’in İlk Yılı: 29 Ekim 1923 - 29 Ekim 1924” Sergisi, Yapı Kredi Galerisi).

İstanbul’un Kurtuluşu (1924)

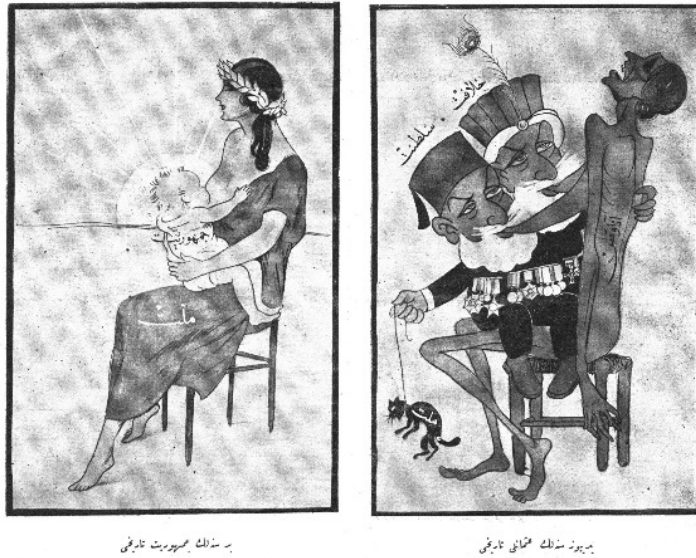
Zümrüdüanka dergisinin 1924 yılında yayınlanan 182. sayısında “Kurtuluş gününün hatırası” isimli karikatür İstanbul’u bol, dökümlü, uzun bir giysi içerisinde, başörtülü genç bir kadın olarak betimler (Şekil 4.117). Başında yukarıya dökük ay ve yıldız motifli taç bulunan kız yanındaki Türk askerinin omuzlarına sarılır. Asker sağ eliyle kadının belini tutarken sol elindeki tüfeği yere dayar, süngüsünde birkaç gül yer alır. Arkalarında deniz ve İstanbul silüeti görülür. Çizimdeki kıyafetler döneminin modasını yansıtsa da, kentin bir kadın olarak gösterilmesi antik kökenlidir.



Şekil 4.117: “Kurtuluş gününün hatırası” karikatürü (*Zümrüdüanka* 182, s. 1).

Cumhuriyet Bayramı (1924)

Akbaba dergisinin 30 Ekim 1924 tarihli 199. sayısındaki bir karikatür, “Bir senelik Cumhuriyet tarihi” ile “Yedi yüz senelik Osmanlı tarihi” kıyası sunar (Şekil 4.118). Osmanlı dönemi için çıplak, yaşlı bir kadın, “Anavatan”, kavuklu “Hilafet” ve fesli “Saltanat” figürlerini emzirirken, Saltanat tarafından tasma ile tutulan zayıf kedi “Millet”i temsil eder. Cumhuriyet’in ilk yılı ise genç bir kadın, “Millet” tarafından emzirilen bebek “Cumhuriyet” ile tasvir edilir. Genç kadının üzerinde dökümlü bir elbise, başında ise defne çelengi göze çarpar.



Şekil 4.118: “Bir senelik Cumhuriyet tarihi/Yedi yüz senelik Osmanlı tarihi”, *Akbaba* dergisi, 30 Ekim 1924.

İstanbul'un Kurtuluşu (1927)

1927 yılı 6 Ekim’inde ilk sayısını yayınlayan *Yeni Kalem* dergisinin kapağında İstanbul’un kurtuluşu işlenir (Şekil 4.119). Beyaz giysiler içinde, topuz yapılmış saçları beyaz bantla bağlanmış ve diz çökmüş haldeki bir kadın figürünün ellerini bağlayan zincirler askeri üniformasıyla betimlenmiş, ayaktaki Mustafa Kemal Paşa tarafından kırılır. Arka planda deniz ve Tarihi yarımada silüeti görülür (“İstanbul’un kurtulduğu gün: 6 Teşrinievvel 1923”).



Şekil 4.119: *Yeni Kalem* dergisi, 6 Ekim 1927, İstanbul’un Kurtuluşu konulu kapak.

Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün Vefatı (1938)

Atatürk’ün vefatı ardından *Akbaba* dergisinde yer verilen karikatürlerden biri, Cemal Nadir imzalı Harp ve Sulh çizimidir (Şekil 4.120). “Atamızın Ölümünden Sonra: İkimiz de kahramanımızı kaybettik!...” yazısı eşliğindeki karikatürde savaş bir erkek, barış ise kadın olarak kişileştirilmiştir. Kısa etekli zırh içerisinde, sorguçu bir miğfer takan Harp oturur pozisyonundadır, sol eliyle yere yasladığı kılıcını tutmakta, sağ eli ile ağzını kapatmaktadır. Sulh ise onun arkasında, ayakta durur, sol eliyle onun sırtına dokunur. Kısa kollu uzun bir elbise içerisinde, başında defne çelenginden bir taç, sırtında iki büyük kanadı ile resmedilen Sulh da, Harp gibi, sağ eliyle ağzını kapatarak ağlamaktadır.



Şekil 4.120: *Akbaba* dergisi, 17 Kasım 1938, s. 5.

Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün Vefatı (1938)

Karikatür dergisinin 1938 yılında Atatürk'ün vefatından sonra, Ramazan Bayramı'nın ikinci günü olan 24 Kasım'da yayınlanan sayısı kapağında cumhuriyetin farklı bir personifikasyonu görülür (Şekil 4.121). Büyük bir Türk bayrağı önünde, frak içerisinde, ayakta duran İsmet İnönü'nün elini öpen, sağ omzundan "Cumhuriyet" yazılı bir bant geçen genç kız figürü 1930'ların modasını yansıtan kısa kollu bir elbise içerisinde. Ramiz imzası taşıyan karikatürün konuşma çizgili metinleri ise şöyledir "İnönü – Yavrum, eşsiz kahraman Atatürk'ün aziz hatırası, sönmez meşale olarak ruhlarımızı daime ateşli ve uyanık tutacaktır.. / Cumhuriyet kızı – Ne mutlu bana, bu sözlerle istikbal yolumu aydınlattınız..". Ramiz Gökçe'ye ait karikatürün arkasındaki sayfada dergi Türk milletine başsağlığı dilemektedir.



Şekil 4.121: *Karikatür*, 24 Kasım 1938, Atatürk'ün vefatının Ramazan Bayramı sayısı kapağındaki yansıması (SALT AATPKAR00002).

Yukarıda verilen erken dönem karikatürlerinden örnekler, kadın olarak hayal edilen kavramların personifikasyonlarının antikite görsel repertuvarından ödünç alınmalarına rağmen Türkiye'nin o dönemdeki muhafazakarlığına uygun biçimde kullanıldığını göstermektedir. Kavram, kurum ve kentlerin kişileştirmeleri, klasik geleneğin tek tip ikonografisinde değil, döneminin giysileri içerisinde.

4.5. Tören Fotoğrafları ve Cumhuriyet Personifikasyonu

Yukarıda, “Gazeteler” başlığı altında bir araya getirilen pek çok kadın figürü çizimi de kuşkusuz birer cumhuriyet personifikasyonudur. Ancak, gazetelerin belli vesilelerle veya belli olaylar karşısında yayınladığı bu görsel anlatı, doğrudan gazetelerde aynı biçimde tekrarlandığı için ayrı başlık altına alınmıştır.

Klasik antikiteden ilham alan personifikasyonlar kutlama ve törenlerde de karşımıza çıkmaktadır. Aşağıda verilen örneklerin bir kısmını, gazetelerde yer alan çizgi figürün çocuklar veya genç kızlar aracılığıyla canlandırılması olarak görmek mümkündür.

Sulh Perisi (1923)

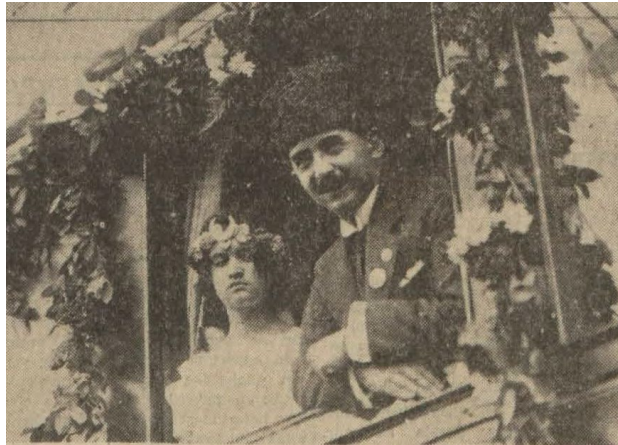
Türk Tarih Kurumu Arşivi'nde yer alan, Lozan Antlaşması dönüşü Çatalca tren istasyonundaki karşılama törenlerinden bir fotoğraf “Lozan Dönüşü İsmet Paşa ve

Sulh Perisi” başlığı ile kaydedilmiştir (Şekil 4.122). Kalpaklı İsmet İnönü, beyaz elbiseli, merkezinde yukarıya dönük hilal bulunan çiçekten taçlı bir genç kız ile birlikte çiçeklerle süslenmiş bir vagonun penceresinden bakmaktadır.



Şekil 4.122: Lozan Dönüşü İsmet Paşa ve Sulh Perisi, 10 Temmuz 1923 (Türk Tarih Kurumu Arşivi, FT/Üİ 122 6).

Fotoğraf daha sonra 1941 ve 1943 yıllarında Lozan Antlaşması’nın yıl dönümü olan 24 Temmuz tarihinde *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasında sırasıyla “Lozan zaferinden göğüsler kabartan bir hatıra: Lozan kahramanı İnönü, memlekete dönerken vatan timsali bir kızımızla beraber vagonunun penceresinde ...” ve “20 yıl evvele aid şerefli bir hatıra: Türk kahramanı İnönü ana vatana dönerken...” yazılarıyla yayınlanmıştır (Şekil 4.123).



Şekil 4.123: 24 Temmuz 1941, *Cumhuriyet* gazetesi ön sayfasındaki fotoğraf.

Karşılama töreninin bir video kaydı ise T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı film arşivinde yer almaktadır. “Lozan Sulh Heyetinin Karşıllanması” başlıklı 4 dakika 39 saniyelik videonun ilk 17 saniyesinde elinde çiçekler tutan, beyaz elbise içerisinde, sırtında beyaz kanatlar, başında merkezi yukarı dönük hilal ile süslenmiş bir diadem bulunan genç kız görülmektedir (Şekil 4.124). Arkasında Çatalca istasyonu tabelası, etrafında göğüslerine çeşitli il adlarının yazılı olduğu kağıtların iğnelendiği geleneksel giysiler içerisindeki gençler görülür. Dolayısıyla, buradaki genç kız Cumhuriyet gazetesi tarafından atfedilen “vatan timsali”nden ziyade, TTK arşivinde ifade edildiği gibi bir “sulh perisi” canlandırması olmalıdır. Elbette, figürün bir zafer tanrıçasını simgelemesi de muhtemeldir.



Şekil 4.124: “Lozan Sulh Heyetinin Karşılması” videosundaki sulh perisi (dakika 00:10).

Türkiye Cumhuriyeti Personifikasyonu (1929-1930’lar?)

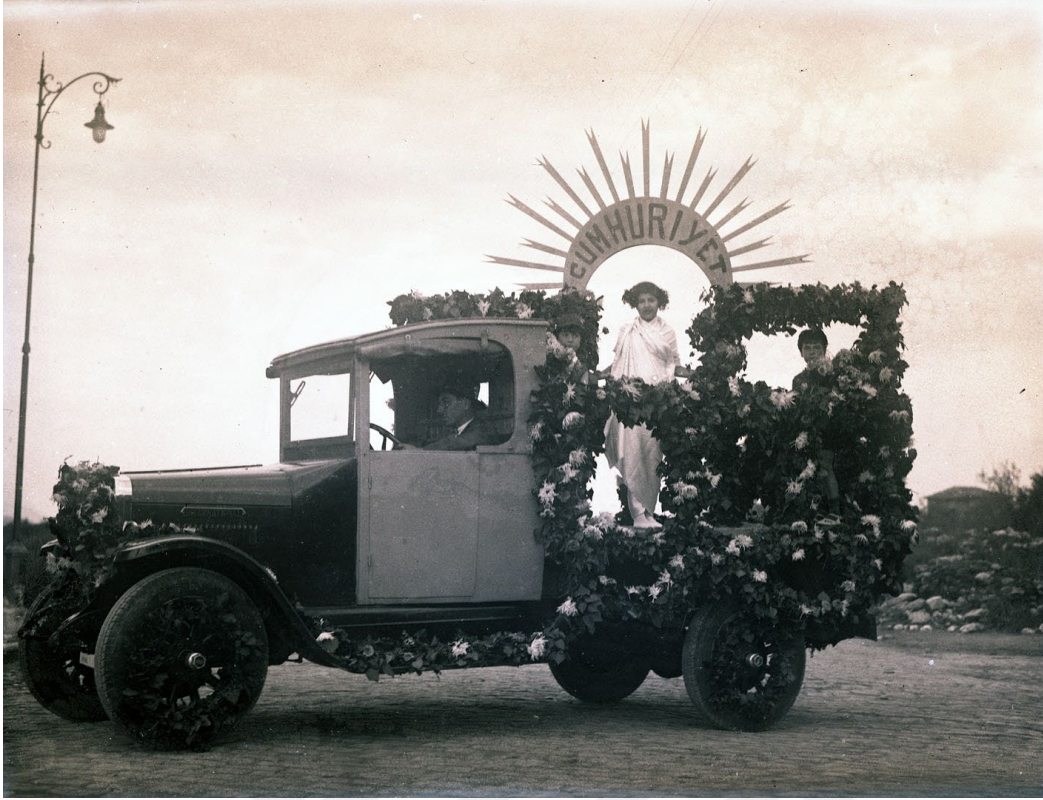
İAE arşivinde bulunan tarihsiz bir fotoğraftaki genç kız ise gazetelerde resmedilen Türkiye Cumhuriyeti kişileştirmelerini andırmaktadır (Şekil 4.125). Türk bayrağından bir elbise giyen, çiçek taçlı bir genç kızın sağ elinde, üst kısmında iç içe geçmiş “T” ve “C” harfleri bulunan bir asa vardır. Yine çiçeklerden yapılmış taçlar ve boyunlarında çiçek çelenkleri bulunan diğer genç kızların arasında ayakta durmaktadır. Fotoğrafın 1 Kasım 1928’deki “Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkında Kanun” kabulünün hemen sonrasına, 1929 veya 1930’ların başına tarihlenmesi muhtemeldir.



Şekil 4.125: Türkiye Cumhuriyeti’ni temsil eden genç kız, tarihsiz (Suna ve İnan Kıraç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, FKA_010325).

Türkiye Cumhuriyeti Personifikasyonu (1930’lar?)

Yine İstanbul Araştırmaları Enstitüsü arşivinde yer alan bir fotoğrafta ise çiçeklerle süslenmiş bir otomobilde beyaz, dökümlü giysili ve çiçek taçlı bir genç kız güneş ışınları yayan “Cumhuriyet” yazılı bir bandın altında ayakta durmaktadır (Şekil 4.126). Erken Cumhuriyet Dönemi’ndeki 29 Ekim kutlamalarından bir kesit sunan görselin tarihi bilinmemektedir. Yeni Türkçe harflerin kullanımı sebebiyle 1930’ların başına tarihlenmesi muhtemeldir.



Şekil 4.126: 29 Ekim kutlamaları, tarihsiz ve numarasız (Suna ve İnan Kırâç Vakfı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, “Cumhuriyet İstanbul’da” Sergisi, 2015-2016).

Türkiye Cumhuriyeti Personifikasyonu (1932)

Ankara’nın Beypazarı ilçesinde Suluhan Nasuh Paşa Hanı’nda 2024 yılında açılan Cumhuriyet sergisinde biri tarihsiz, diğerleri ise 1932 ve 1933 yıllarına ait toplam üç adet Cumhuriyet Bayramı kutlaması fotoğrafı gazete imajlarındaki personifikasyonları andırması sebebiyle teze dahil edilmiştir.

Fotoğraflardan 1932’ye ait olanı bir grup yetişkinle beraber ilkokul çocuklarını göstermektedir (Şekil 4.127). Beyaz gömlek ile siyah pantolon/etek giyen, başlarında çiçeklerden taçlar bulunan karma öğrenci topluluğu sağ omuzlarından asılan şeritlerde “Başvekalet”, “Dahiliye”, “Adliye”, “Maliye”, “Sıhhiye”, “Hariciye”, “İktisat”, “Ziraat” gibi bakanlık isimlerini taşır. Bakanlıklar ortadaki, beyaz elbisesinin üst kısmında Türk bayrağı bulunan kızın iki yanında dizilmiştir. Ortadaki kız çocuğu, Türkiye Cumhuriyeti personifikasyonlarında gördüğümüz, merkezinde yukarı dönük hilalle süslenmiş çiçekli bir taç takmaktadır.





Şekil 4.128: Beypazarı’nda Cumhuriyet Bayramı kutlamaları, 1933 (Beypazarı Suluhan Nasuh Paşa Hanı Cumhuriyet Sergisi, 2024-2025).

Türkiye Cumhuriyeti Personifikasyonu (1930’lar?)

Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Beypazarı’ndaki Cumhuriyet Bayramı kutlamalarını gösteren tarihsiz bir fotoğraf ise kalabalık bir öğrenci ve öğretmenler grubunu göstermektedir (Şekil 4.129). Fotoğrafın sol tarafında “Beypazarı Birinci Mektep” yazılı pankartın önünde, sol omuzlarından asılı kuşaklarda -soldan sağa- “Vatan”, “Cumhuriyet”, “Millet” yazıları taşıyan, çiçek taçlı üç kız öğrenci göze çarpmaktadır. Ortadaki, “Cumhuriyet” kuşaklı kız öğrenci, diğerlerinden farklı biçimde beyaz bir elbise giymekte ve çiçek tacının üzerinde ışın demeti yayan büyükçe bir taç taşımaktadır. Fotoğrafın 1930’ların başlarına ait olması muhtemeldir.



Şekil 4.129: Beypazarı’nda Cumhuriyet Bayramı kutlamaları, tarihsiz (Beypazarı Suluhan Nasuh Paşa Hanı Cumhuriyet Sergisi, 2024-2025).

Türkiye Cumhuriyeti Personifikasyonu (1930’lar?)

Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi Arşivi’ndeki tarihsiz bir tören fotoğrafı (Şekil 4.130), Erken Cumhuriyet Dönemi’nde İzmir’deki bir 19 Mayıs kutlamasına atfedilmektedir. İzleyicilerden bir çitle ayrılmış tören alanındaki bir resmi geçidin parçası olduğu anlaşılan, iki atla çekilen bir araba üzerinde yedi genç öğrenci ayakta durmaktadır. Öğrencilerden biri izci üniformalıdır. Altı öğrencinin ortasında bir platformun üzerinde ayakta duran genç kız ise sağ omzu üzerinden dolanarak sol omzunu açıkta bırakacak biçimde bağlanmış, Türk bayrağından yapılmış bir elbise ile merkezinde sağa dönük hilal bulunan bir taç giymektedir. Genç kızın sol elindeki ters üçgen biçimli pankartta Gazi Mustafa Kemal Paşa’nın 30 Ağustos 1924’te Dumlupınar’da yaptığı konuşmadan alıntılanan “Gençler! Cesaretimizi takviye ve idame eden sizsiniz. Yükselen yeni nesil istikbal sizin. Cumhuriyeti biz kurduk onu sizler yükselteceksiniz” ifadeleri yeni Türk alfabesiyle yazılmıştır. Dolayısıyla, en erken 1929 yılına ait bir törene ait olmalıdır.



Şekil 4.130: 19 Mayıs kutlamaları, İzmir, tarihsiz (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).

İzmir'in Kurtuluşu (1930'lar?)

Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi dijital koleksiyonlarındaki bir fotoğraf “9 Eylül 1938’de İzmir’in İstirdadı münasebetiyle İstanbul’da Tezahürat” notu ile kaydedilmiştir (Şekil 4.131). Dükkanlarla dolu bir caddede gerçekleşen geçit töreninde, bir kağıt (?) üzerindeki beyaz elbiseli, sol elinde Türk bayrağı taşıyan genç kızın başında, merkezinde yukarıya dönük hilal bulunan geniş bantlı bir taç yer alır. Tabelalardaki eski Türkçe yazılar 1929 öncesin işaret ederken, izleyiciler arasındaki erkeklerin büyük bölümünün fes giymesi de fotoğrafın 1925’teki Şapka İktisası Hakkında Kanun öncesine ait olabileceğini düşündürmektedir. Yine de, ilgili arşivde 1938 tarihi ile kaydedildiğinden bu çalışmadaki kronolojik sıralamada 1930’larda ele alınmaktadır.



Şekil 4.131: 9 Eylül kutlamaları, 1938(?) (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).

23 Nisan (1930'lar?)

Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi'ndeki başka bir fotoğrafta (Şekil 4.132) Çocuk Esirgeme Kurumu'nun 23 Nisan kutlamalarında yetişkinlerin çevrelediği dört kız çocuğu, arkalarına gerdikleri beyaz bir kumaş önünde ayakta durmaktadır. Kızlardan üçü kısa kollu, diz hizasında sonlanan pileli etekli elbiseler ve çiçeklerden yapılmış taçlar içindedir. Sağdan ikinci kızın elbisesi koyu renkte (muhtemelen kırmızı), kolsuz ve ayak bileklerine uzanacak dek uzundur; başında ise dilimli, tepesinde yukarıya dönük hilal bulunan bir taç bulunur. Gazete imajlarındaki Türkiye Cumhuriyeti kişileştirmelerini andırır. Fotoğrafın 1930'lara ait olması muhtemeldir.



Şekil 4.132: Çocuk Esirgeme Kurumu’nun 23 Nisan kutlamaları, tarihsiz (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).

İzmir’in Kurtuluşu (1938 sonrası)

Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi’nden bir başka tarihsiz fotoğraf ise İzmir’deki 9 Eylül kutlamalarını göstermektedir (Şekil 4.133). İzmir’de 1932’de açılan Gazi Heykeli önündeki kalabalık tören alanında resmi geçidin bir parçası olduğu anlaşılan, iki at ile çekilen bir araba yer alır. Araba yapraklarla süslenmiş, arkasına ise yukarıya bakan ay-yıldız bezemesi, konturları çiçeklerle süslenerek eklenmiştir. Araba içerisinde büyük bölümü beyaz elbiseli 8-10 genç kız ayakta durmaktadır, bazılarının sırtına yine beyaz kumaşlardan kanatlar eklenmiştir. Ortadaki, kolsuz, uzun etekli beyaz elbiseli genç kız, diğerlerinden yukarıda, bir platform üzerindedir ve sırtında kanatlarla bezendiği görülmektedir. Fotoğrafın üzerindeki “Foto Cemal” yazısı 1938’de açılan “Foto Cemal Kitabevi Kırtasiye Kartpostalcılık Fotoğraf Amatör İşleri” firmasına (Sezer, 2018, s. 72) işaret ettiğinden fotoğrafın en erken 1938 yılına ait olduğu düşünülebilir.



Şekil 4.133: 9 Eylül kutlamaları, İzmir, tarihsiz (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).

Cumhuriyet Bayramı (1941)

İzmir, Bornova Kars Mektebi'nin 1941'deki Cumhuriyet Bayramı kutlamalarına ilişkin Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi'ndeki bir fotoğrafta bir grup öğrenci ve öğretmen önünde uzun kollu, uzun etekli beyaz elbisenin üst kısmına Türk bayrağı sarılmış kız öğrenci dikkat çekmektedir (Şekil 4.134). Çizimlerdeki Türkiye Cumhuriyeti personifikasyonlarını andıran biçimde yukarı bakan ay-yıldızla süslenmiş bir taç takmaktadır.



Şekil 4.134: 29 Ekim kutlamaları, Bornova Kars Mektebi, 1941 (Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi).

Farklı yıllar ve kentlerdeki milli bayram kutlamalarında karşımıza çıkan tören giysilerinde genç kızların simgesel öğelerle süslenmesi, yazılı basında karşımıza çıkan kişileştirmelerle büyük benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla, klasik antikite kökenli bu imajların kabul gördüğü ve Erken Cumhuriyet Dönemi görsel hafızasında törenlerde kullanılacak kadar etkili olduğu açıktır.

İzmir ve İstanbul gibi büyük kentlerin yanı sıra, Beypazarı gibi nispeten merkeze uzak bir ilçede aynı görsel sembollerden faydalanılması ise ayrıca ilgi çekicidir. Benzer biçimde, kız çocuklarının beyaz giysiler, hilalli taçlar ve beyaz kanatlar içerisinde yer aldığı, 23 Nisan 1928 tarihli bir fotoğraf da Bolu'nun Mudurnu ilçesinden bilinmektedir (Evcin, 2022, s. 104). Bu nedenle, törenlerdeki personifikasyonların yukarıdaki örneklerle sınırlı olmadığını, birçok merkezde benzer örneklerin bulunduğunu düşünmek doğru olacaktır.

5. SAHNE SANATLARINDA ANTİK ÇAĞ KONULARI VE DEKORLAR

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde klasik antikite konularını işleyen sahne sanatları arasında tiyatro öne çıkmaktadır. Opera ve bale programları daha ziyade modern içeriklere sahip olduğundan, aşağıda tiyatro oyunlarına yoğunlaşmaktadır.

Burcu Yasemin Şeyben tarafından 2009'da İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bilim dalında, Prof. Dr. Dikmen Gürün danışmanlığında tamamlanan “Türkiye’de Sahnelenen Antik Yunan Oyunları ve Kültür Politikalarındaki Yeri” başlıklı doktora tezi, tek parti yönetimi döneminde Türkçeye çevrilerek yayınlanan oyunlar ile sahnelenen oyunların bir dökümünü yapmakta ve oyunları dramaturjik yönleri doğrultusunda kültür politikaları çerçevesinde değerlendirmektedir. Şeyben’in çalışmasına göre 22 eseri içeren “Tek Parti Döneminde Çevrilen ve/veya Yayınlanan Antik Yunan Oyunlarının Listesi” (Şeyben, 2009, EK 1, s. 387) aşağıdaki gibidir: Sophokles, *Antigone*, çev. Sabahattin Ali (İstanbul, Maarif Vekilliği, 1941); Sophokles, *Elektra*, çev. Azra Erhat (Ankara, Maarif Vekilliği, 1941); Sophokles, *Aias*, çev. Suat Sinanoğlu (İstanbul, Maarif Vekilliği, 1941); Sophokles, *Philoktetes*, çev. Nurullah Ataç (Ankara, Maarif Vekilliği, 1941); Sophokles, *Trakhis Kadınları*, çev. Saziye Berin Kurt (Ankara, Maarif Vekilliği, 1941); Sophokles, *Kral Oidipus*, çev. Bedrettin Tuncel (Ankara, Maarif Vekilliği, 1941); Sophokles, *Kral Edip*, çev. Kemal Emin, (İstanbul, Marifet Matbaası, 1932); Sophokles, *Oidipus Kolonos'ta*, çev. Nurullah Ataç (İstanbul, Maarif Vekilliği, 1941); Euripides, *İphigenia Tauris'te*, çev. Selahattin Batu (Ankara, 1942); Euripides, *Elektra*, çev. Ahmet Hamdi Tanpınar (Ankara, Maarif Vekaleti, 1943); Euripides, *Medeia*, çev. Ahmet Hamdi Tanpınar (Ankara, Maarif Vekaleti, 1943); Euripides, *Alkestis*, çev. Ahmet Hamdi Tanpınar (Ankara, Maarif Vekaleti, 1943); Euripides, *Herakles*, çev. Lûtfi Ay (Ankara, Maarif Vekaleti, 1943); Euripides, *Hekabe*, çev. Hamdi Varoğlu (Ankara, Maarif Vekaleti, 1943); Euripides, *İphigenia Aulis'te*, çev. Lamia Kerman (Ankara, M.E.B., 1945); Euripides, *Helene*, çev. Vahdi Hatay (Ankara, M.E.B., 1945); Euripides, *Hippolytos*, çev. Lamia Kerman (Ankara,

M.E.B., 1949); Aristophanes, *Kurbağalar*, çev. Nevzat Hatko (Ankara, M.E.B., 1946); Aristophanes, *Kurbağalar*, çev. Selim Nüzhet Gerçek (1942-1943); Aristophanes, *Barış*, çev. Azra Erhat (Ankara, M.E. B, 1947); Aiskhylos, *Agamemnon*, çev. Ahmet Cevat Emre (Ankara, T.D.K, 1943); Aiskhylos, *Promethee Zincirde*, çev. Selim Nüzhet Gerçek (1942). Bu listeye klasik antikitenin bir diğer kültürü antik Roma'yı da eklemek gerekir. Tezin Hümanizma bölümünde bahsedildiği üzere, 1940-1966 yılları arasında faaliyet gösteren Tercüme Bürosu'nun 1940-1946 yılları arasında yayımlandığı eserler arasında 57 adet eski Yunan eseri, 16 adet eski Roma eseri yer alır (Korucu, 2007). Bu Roma eserleri arasında Plautus, Terentius ve Seneca'nın oyunları yer alır. Burcu Korucu tarafından derlenen listeye göre 1941-1946 arasında Nurullah Ataç Plautus'un *Çömlek*, *Amphitryon*, *Çifte Bakkhisler*, *Urgan*, *İkizler*, *Tecimen* eserleri ile Terentius'un *Andros Güzeli*, *Formio*, *Hadım*, *Özünün Celladı*, *Kaynana* ve *Kardeşler* eserlerini, Samim Sinanoğlu Seneca'nın *Medeia*'sını Türkçeye kazandırmıştır (2007, s. 181).

Şeyben'in "Osmanlı'da ve Tek Parti Döneminde Tiyatrolarda ve Kültür Kurumlarında Sahnelenen Antik Yunan Oyunlarının Listesi" ise 1941-1945 arasında sahnelenen 14 temsili içerir: Darülbeyti/İstanbul Şehir Tiyatroları'nda Aiskhylos'un *Promethee Zincirde*, *Electra* ve *Alceste* oyunları ile Aristophanes'in *Kurbağalar* eseri 1942'de oynanmış, Sophokles'in *Kral Oedipus* oyunu ise 1947'de Muhsin Ertuğrul yönetiminde Açık Hava Tiyatrosu'nda sergilenmiştir. Eminönü Halkevi'nde ise 1941'de Sophokles'in *Kral Oedipus*'u ile 1947'de *Antigone* oyunu sahnelenmiş, Trabzon Halkevi Sophokles'in *Kral Oedipus*'unu 1944'te, Adana Halkevi Sophokles'in *Antigone*'sini 1945'te, Ankara Halkevi ise 1945'te Euripides'in *İphigenia* oyununu oynamıştır. Mahir Canova yönetimindeki Sophokles'in *Kral Oedipus* oyunu, Hasanoğlu Yüksek Köy Enstitüsü tarafından 17 Nisan 1944'te, Devlet Konservatuvarı'nda ise Mayıs 1945'te Savaştepe Köy Enstitüsü öğrencilerinin katılımıyla sahnelenmiştir. Yine Sophokles'in *Kral Oedipus* ve *Antigone* eserleri Carl Ebert yönetiminde Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından 1941-1942 ve 1942-1943 sezonlarında sahnelenmiştir (Şeyben, 2009, s. 388).

Milli Mücadele yıllarını takip eden dönemde Türkiye ve Yunanistan arasındaki gerginlik 30 Ekim 1930'da imzalanan Türkiye-Yunanistan Dostluk, Tarafsızlık, Uzlaştırma ve Hakemlik Antlaşması ile yakınlaşmış, Yunan topluluklar Türkiye'de tiyatro sergilenmeye başlamıştır (Url-25; Şeyben, 2009, s. 272). Sophokles'in A.

Niyazi tarafından Türkçeye çevrilen *Kral Ödip (Oedipus)* eserinin 1932’de Darülbedayi’de oynanan ilk antik Yunan eseri olduğu bilinmektedir (Şeyben, 2009, s. 292; *Darülbedayi* No. 31, 1932, s. 8-9; Şekil 5.1). Nurhan Karadağ’ın Halkevlerinin 1932 ila 1951 arasındaki tiyatro faaliyetlerine ilişkin çalışması, devrimlerin tabana yayılması için yazılıp sahnelenen oyunların yanı sıra, tiyatroyu estetikle birleştirmek üzere Shakespeare, Moliere, Musahipzade Celâl ve Sophokles’in oyunlarının sahneye konulduğunu göstermektedir (Karadağ, 1988, s. 137).

KURLAR Piyas 3 Perde Yazan: Cevdet Kudret	BİR YAZ GECESİ RÜYASI Fécie 5 Perde Yazan : Shakespeare Terceme eden: Mehmet Şükrü	ANNA KRİSTİ Piyas 4 Perde Yazan : Eugène O'Neill Terceme eden: Canikoğlu Avni	KÖKSÜZLER Piyas 3 Perde Yazan: Vedat Nedim
YILDIRIM Komedi 3 Perde Yazan : A. Birabeau Nakleden : Şaziye Berin	Yedi Köyün Zeynebi Dram 5 perde YAZAN: Gerhard Hauptmann TERCEME EDEN: Seniha Bedri Hanım Zeynep ZEHRİ HANIM Ali ağı İ. GALİP BEY Sabri H. KEMAL Fatma NEVİNE NEVİS H. İsmail MAHMUT BEY Kamil TALAT Ayşe MELAHAT HANIM Hüsnü ZEHİ BEY Hüseyin SAİT İbrahim SABİT Bayram MUHAMMER İhtiyar Kadın HALİDE HANIM Büyük hizmetçi ŞAYESTE Küçük hizmetçi MEZEHHER Bir jandarma SAMİ BEY Emiş EMİNE HANIM Kayoç SANIYE Dekorların değiştirilmesi 15'er dakika sürer.	Pazartesi - Persembe Tarihi Komedi 3 perde YAZAN: Musahipzade Celâl Bey Kurtasettin Efendi HAZİM BEY Avkı ZEHİ Tavik EMİN BELİĞ Tekâpuzade Temelluk çelebi H. KEMAL Sivadi VASİ RIZA Sumbet TALAT Mişon Eskinazi BEHZAT Kadri MAHMUT Zalifkar ağı SAİT Hasip MUHAMMER RÜŞEN Mühmel SABİT Rakıma HALİDE HANIM Nemika ŞAZİYE Cevriye - Dilşikâr BEDİA MUVAHHİT Dilruba MELAHAT Rahşan MÜZEHHER Servetiz EMİNE Buydu SANIYE Birinci temsili 11 Teşrinievvel Salı akşamı	MAKBET Trajedi 5 Perde Yazan : Shakespeare Terceme eden: Mehmet Şükrü
BLÖF Komedi 3 Perde Yazan : Georges Delance Nakleden : M. Feridun	BİR MASAL Piyas 5 Perde Yazan : Çarlo Gozzi Terceme eden: Sait Âli	VOLPONE Komedi 5 Perde Yazan : Ben Jonson Terceme eden: Bedrettin	ROMANS Piyas 3 Perde 2 Tablo Yazan : Edward Scheldon Terceme eden: A. Muhtar
MUCİZE Komedi 3 Perde 5 Tablo Yazanlar: Robert de Flers ve Francis de Croisset Terceme eden: İ. Galip			KRAL ÖDİP Trajedi 5 Perde Yazan : Sophocles Terceme eden: A. Niyazi

Şekil 5.1. *Darülbedayi* No. 31, 1932, s. 8-9’de oyun ilanları, sağ alt köşede *Kral Ödip* tanıtımı.

24 Mayıs 1940 tarihli, 4517 sayılı Resmî Gazete ile Ankara’da Maarif Vekaletine bağlı kurulan Devlet Konservatuvarı, tiyatro ve opera tatbikat sahnesi içerir. Opera, tiyatro ve bale öğrencilerinin mezuniyet şartlarından birisi bu sahnede rol almakken, tiyatro ve opera rejisör ve orkestra şefleri de bu sahnede görev almakla yükümlüdür.

Erken Cumhuriyet Dönemi’nde sahnelenen tiyatro oyunlarında kullanılan kostüm ve dekorların değerlendirilmesi için Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Refik Ahmet Sevgil Tiyatro Kütüphanesi Dijital Oyun Bilgi Sistemi’ndeki (DTGM Dijital Arşivi) görsellerden faydalanılmıştır.

Antigone (1941-1942)

Tatbikat sahnesindeki ilk klasik antikite oyunu, 1941-1942 sezonunda Sabahattin Ali çevirisi ve Carl Ebert rejisörlüğünde sahnelenen Sophokles'in *Antigone*'sidir (Şekil 5.2). Dekor ve kostüm tasarımlarında Tarık Sevenser Levendoğlu görev almıştır. Oyunun 1944 yılında İzmir Fuarı'ndaki temsilinde ise Tarık Sevenser Levendoğlu ile beraber Turgut Zaim'in adı geçmektedir.

DTGM Dijital Arşivi'ndeki sınırlı sayıda görseldeki sahne dekoru açık renkli ve büyük ölçüde bezemesizdir (Şekil 5.3). Dairesel kesitli ve bezemesiz iki sütunlu, altı basamaklı bir sundurma arkasında yumurta-ok bezemeli bir tacı bulunan kapı açıklığı görülmektedir. Zemin ise dama desenli karo taklidi bir halıdan meydana gelir.

YAZAN: SOPHOKLES
ÇEVİREN: SABAHATTİN ALİ
REJİSÖR: CARL EBERT
DEKOR TASARIMI: TURGUT ZAİM
DEKOR TASARIMI: TARIK SEVENER LEVENDOĞLU
KOSTÜM TASARIMI: TURGUT ZAİM
KOSTÜM TASARIMI: TARIK SEVENER LEVENDOĞLU
MÜZİK: NECİL KAZIM AKSES
OYUNCULAR:
MUAZZES İLGİN
MELİHA GÖKÇEN ARS
AGAH HÜN
NERMİN GÜNEK ELGÜL SAROVA
CÜNEYT GÖKÇER
MAHİR CANOVA
SAİM ALPAGO
ERTUĞRUL İLGİN
ESAT TOLGA
ŞAHAP AKALIN
NURİ ALTIOK
NURİ GÖKSEVEN
MUZAFFER GÖKMEN
NİHAT AYBARS
ZİYA DEMİREL
ORKESTRA ŞEFİ: FERİT ALNAR
KOSTÜM UYG.: GÜLTEKİN ALDEMİR
KOSTÜM UYG.: MEMDUH AKIN
TEKNİK TERTİBAT: HAMİ UYBADIN

Şekil 5.2: 1941-1942 sezonu *Antigone* oyununda görevli listesi (DTGM Dijital Arşivi).



Şekil 5.3: 1941-1942 sezonu *Antigone* oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).

24 Haziran 1942 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde, Devlet Konservatuarı tiyatro heyetinin *Antigone* oyununu İstanbul’da sergilemeye başlayacağı haber verilirken İsmet İnönü’nün “Siz şahsî yükselişinizi değil, bütün milletin her ferdine san’at duygusunu aşılayarak hep beraber yükselmeyi düşünmelisiniz” sözleri aktarılır (Şekil 5.4, “İstanbulda ‘Antigon’ temsili”, s. 2).



Şekil 5.4: 24 Haziran 1942, *Antigone* haberi, “İstanbulda ‘Antigon’ temsili”.

Jül Sezar (1941-1942)

Tatbikat sahnesinin 1941-1942 sezonunda oynanan ikinci klasik antikite temalı eseri ise William Shakespeare'in *Jül Sezar*'ıdır. Doğrudan antik bir metne dayanmasa dahi, Roma Dönemi'ne odaklanması nedeniyle bu çalışmaya dahil edilmiştir. Oyunun çevirmeni Nurettin Sevin, rejisörü ise yine Carl Ebert'tir. Dekor tasarımları Clemens Holzmeister, kostüm tasarımları ise Turgut Zaim tarafından hazırlanmıştır (Şekil 5.5). Yine 24 Haziran 1942'de *Cumhuriyet* gazetesinde yer alan habere göre, Cumhurbaşkanı İsmet İnönü Yardımseverler Cemiyeti adına Devlet Konservatuvarı tiyatro şubesi tarafından Ankara Halkevi'nde sahnelenen *Jül Sezar* oyununa Başbakan Refik Saydam, Maarif Vekili Hasan Âli Yücel, Dahiliye Vekili Fikri Tüzer, Millî Müdafaa Vekili General Ali Rıza Artunkal eşliğinde izleyici olarak katılmıştır (s. 1). Devlet Tiyatroları Dijital Oyun Bilgi Sistemi'nde oyuna dair tek bir görsel yer alır, oyuncuların arkasında Colosseum benzeri kemerli, tuğla bir yapı tasarımı görülmektedir (Şekil 5.6).

YAZAN: WILLIAM SHAKESPEARE
ÇEVİREN: NURETTİN SEVİN
REJİSÖR: CARL EBERT
REJİSÖR ASİSTANI: MAHİR CANOVA
REJİSÖR ASİSTANI: ERTUĞRUL İLGİN
MÜZİK: NECİL KAZIM AKSES
DEKOR TASARIM: C. HOLZMEİSTER
KOSTÜM TASARIM: TURGUT ZAİM
OYUNCULAR:
AGA HÜN
NURİ ALTINOK
SUAT TAŞER
ERTUĞRUL İLGİN
RAGİP HAYKIR
NERMİN ELGÜL SAROVA
MELEK SALTIKALP ÖKTE
CÜNEYT GÖKÇER
NİHAT AYBARS
SAİM ALPAGO
COŞKUN ORHON
NİHAT KIZILTAN
ŞAHAP AKALIN
NURİ GÖKSEVEN
MUAMMER ESİ
HAŞİM KARUL HEKİMOĞLU
MUZAFFER GÖKMEN
ULVİ URAZ
ORHAN GÜNEK
ZİYA DEMİREL
FİKRET KUTMAY
BEKİR SİTKİ ULUATA
VEDAT GÜRTEN
NAZİM HARPÇU
ALİ ALGİN
İSMET AY
ESAT TOLGA
MAHİR CANOVA
OĞUZ BORA
MUAZZEZ İLGİN
NUR BARTU
DEKOR UYG.: TARIK SEVENER LEVENDOĞLU
KOSTÜM UYG.: GÜLTEKİN ALDEMİR
KOSTÜM UYG.: MEMDUH AKIN
TEKNİK TERTİBAT: HAMİ UYBADIN

Şekil 5.5: 1941-1942 sezonunda oynanan William Shakespeare'in *Jül Sezar* oyununda görevli listesi (DTGM Dijital Arşivi).



Şekil 5.6: 1941-1942 sezonundaki William Shakespeare'in *Jül Sezar* oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).

Oidipus (1942-1943)

Devlet Konservatuarı, 1942-1943 sezonunda Sophokles'in bir diğer eseri, *Kıral Oidipus*'u sahneler. Bedrettin Tuncel çevirisi metin ve Carl Ebert rejisörlüğünde sahnelenen oyunun dekor ve kostüm tasarımları Tarık Sevener Levendoğlu'na aittir (Şekil 5.7). DTGM Dijital Arşivi'ndeki oyun fotoğrafları, aşağıdan yukarıya doğru incelen büyük ve bezemesiz iki sütunla çevrelenmiş geniş merdivenli bir yapıyı gösterir (Şekil 5.8). Büyük, çift kanatlı bir kapıya sahip yapının duvarları büyük kesme taş taklidi.

YAZAN: SOPHOKLES	VEDAT DOĞANLAR
ÇEVİREN: BEDRETTİN TUNCEL	CELALETTİN TURUNÇ
REJİSÖR: CARL EBERT	KEMAL ŞUMNULU
MÜZİK: NECİL KAZIM AKSES	FATMA GÜNÇER
DEKOR TASARIM: TARIK SEVENER LEVENDOĞLU	İSMAIL HEPKENAR
KOSTÜM TASARIM: TARIK SEVENER LEVENDOĞLU	PERTEV BAYKAYA
OYUNCULAR:	NAHİT TÜRKEKUL
CÜNEYT GÖKÇER	KEMAL OĞUZLAR
NERMİN ELGÜL SAROVA	KAMİL BEYTER
AGA HÜN	MAHMUT AZBAHÇIVAN
MAHİR CANOVA	ORKESTRA ŞEFİ: SABAHATTİN KALENDER
SAİM ALPAGO	ORKESTRA ŞEFİ: FERİT ALNAR
NURİ GÖKSEVEN	ORKESTRA ÜYELERİ:
ULVİ URAZ	EFDAL GÜNŞIRAY
RAGİP HAYKIR	HÜSEYİN ÖZBERK
NURİ ALTINOK	HAYDAR ÇETİZ
ŞAHAP AKALIN	MUSTAFA CANER
FİĞÜRANLAR:	BURHAN TEPEDOĞANLI
KENAN VARLIKLI	OSMAN BOROVA
MUZAFFER İNCESÖY	CAHİT KILICARI
KEMAL ADIYAMAN	ADNAN ERDOĞDU
NEVZAT ENGİNDENİZ	CAFER ÖZ
CEMAL ENGİNDENİZ	MUZAFFER AYDIN
REŞAT KARAKOYUN	MUSTAFA SEYHUN
MEHMET ALİ PEKÜNLÜ	CAVİT ÖZMENGÜ
SELAHATTİN EYYUBİ	FETHİ KOPUZ
EMİN ÇAKTAMAK	ENVER KAKICI
UMRAN DOĞRU	ADNAN ÜÇER
AHMET ERGEN	KOSTÜM UYG.: GÜLTEKİN ALDEMİR
ASLAN ALEVİ	KOSTÜM UYG.: MEMDUH AKIN

Şekil 5.7: 1942-1943 sezonunda Sophokles'in *Kıral Oidipus* oyununda görevli listesi (DTGM Dijital Arşivi).



Kıral Oidipus'tan bir sahne

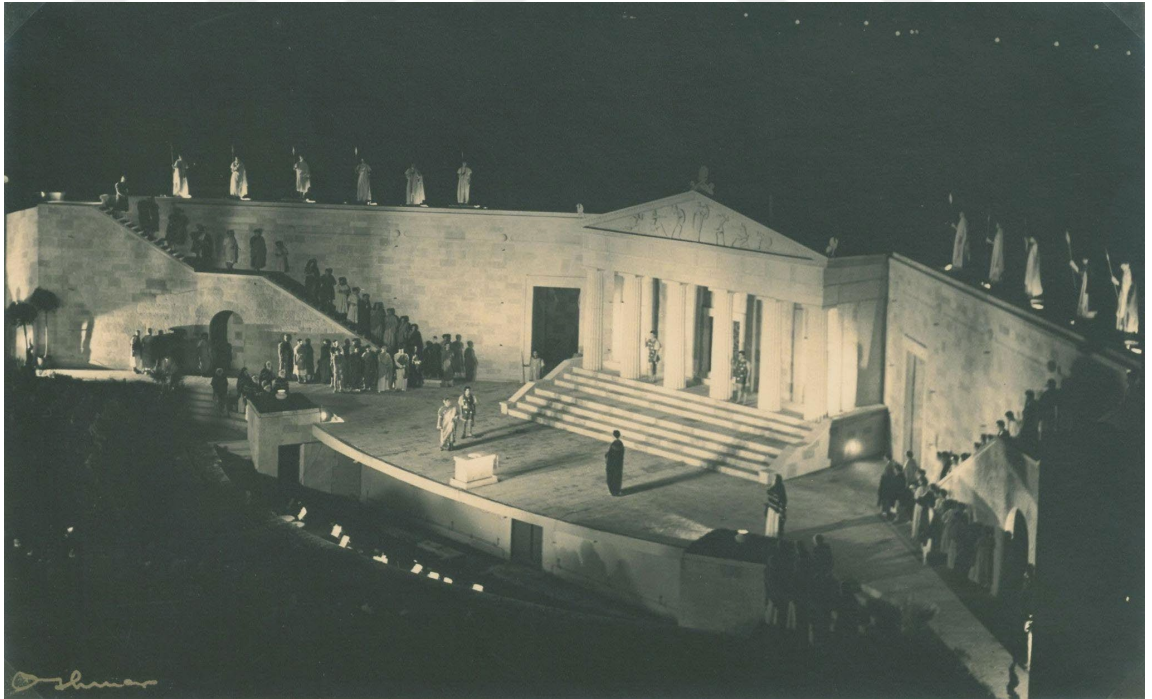
Şekil 5.8: 1942-1943 sezonunda Sophokles'in *Kıral Oidipus* oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).

Oidipus (1947)

İstanbul Belediyesi tarafından 1946 yılında düzenlenen “İstanbul Açık Hava Tiyatrosu Proje Müsabakası” sonucunda ilk dörtte yer bulan projeler *Arkitekt* dergisinin 173-174. sayısında yayınlanmıştır. Birinciliği kazanarak uygulanan Nahit Uysal ve Nihat Yücel’e ait projenin açılışı bir klasik antikite eseriyledir. 1947 yılında İstanbul Harbiye’de açılan Açık hava Tiyatrosu’nda (günümüzde Cemil Topuzlu Açık hava Tiyatrosu) sahnelenen ilk oyun Bedrettin Tuncel çevirisi metinle sahnelenen *Kral İdipus (Oidipus)* olacaktır. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu tarafından oynanan eserin rejisörü Muhsin Ertuğrul’dur (Şekil 5.9). Sahne müzikleri Cemal Reşit Rey tarafından düzenlenmiş, dekor tasarımları ise Nikolai Peroff tarafından yapılmıştır (*Türk Tiyatrosu* 205, s. 8-9). Sahne dekoru, merkezde bir Yunan tapınağına sahiptir (Şekil 5.10). Sahnenin iki yanında, düzgün kesme taş duvarlar ortadaki tapınak modeline yönelecek biçimde dıştan içe doğru eğiktir. Yan duvarlar altta hafifletme kemeriyle desteklenen birer merdivene sahiptir. Merkezdeki tapınak cephesi ise yedi basamaklı bir kaide üzerinde yükselen, peristilli, altı adet İonik sütunlu bir yapıyı canlandırır. Sütun sırası üzerinde arşitrav, triglif ve metop sırası yer alır. Tapınağın üçgen alınlığı yüzeyinde profilden verilen Yunan ve Pers savaşçıları kabartma olarak betimlenmiştir, merkezde elinde kalkan tutan bir tanrıça, olasılıkla Athena yer alır. Alınlığının tepesinde iki kenarda sfenks, ortada ise bitkisel bezemeli bir akroter bulunur. Sahnenin seyircilere yakın kısmında ise dikdörtgen formlu bir sunak masası görülür.



Şekil 5.9: 1947 yılında İstanbul Harbiye’de açılan Açık hava Tiyatrosu’nda sahnelenen *İdipus* oyunu tanıtımı (*Türk Tiyatrosu* 205, s. 8-9).



Şekil 5.10: 1947 yılında İstanbul Açık hava Tiyatrosu’nda sahnelenen *İdipus* oyunundan bir fotoğraf (*Türk Tiyatrosu* 205, sayfa numarasız).

Antigone (1949-1950)

16 Haziran 1949 yılında 5441 sayılı kanunla Devlet Tiyatrosu “Devlet Tiyatro ve Operası” adıyla kurulmuş, Muhsin Ertuğrul genel müdür olarak atanmıştır. DTGM Dijital Arşivi 1949-1950 sezonunda iki farklı *Antigone* temsilinin gerçekleştiğini gösterir.

Oyunlardan ilki Sophokles’in eserine aittir ve temsil fotoğrafında oyuncular kübik formlu bir tür Yunan tapınağı dekorunda antik dönem giysileriyle görülürler (Şekil 5.11). Açık renkli yapının girişi alçak bir duvarla iki kademeye ayrılan bir merdivene sahiptir. Merdivenleri ikiye bölen alçak duvarın merdiven açıklığına doğru iki yanında sıg formlu, geniş ağızlı birer kap yer alır, yapının sınırlarını belirleyen dış uçta ise duvar dik açıyla yukarıya doğru uzanır. Asıl yapının giriş kapısı ise üst kısmı içe dönük biçimde eğimli kalın iki söve ve üzerlerindeki kalın lento çıkıntısı ile vurgulanmıştır. Kapının iki yanındaki duvarlarda yüzleri kapıya dönük, yandan betimlenmiş birer insan figürü yer alır. Arşivde bu oyuna ilişkin bir görevli listesi bulunamamıştır.



Şekil 5.11: 1949-1950 sezonu Sophokles’in *Antigone* eserinin temsilinden bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).

1949-1950 sezonunun diğer *Antigone*’si ise Fransız oyun yazarı Jean Anouilh’in II. Dünya Savaşı yıllarında yazdığı ve ilk kez 1944’te sahnelenen, Sophokles’in eserini yeniden yorumlayan oyundur. Antik değil, çağdaş kıyafetler giyen oyunculara sahiptir. Jean Anouilh’in eseri Orhan Veli Kanık tarafından Türkçeye çevrilmiş, Mahir Canova

yönetiminde sahneye konulmuş, dekor tasarımları ise Turgut Zaim tarafından yapılmıştır (Şekil 5.12). Oyunun görsellerinde 1940’ların giysilerini giyen oyuncular, büyük, çıkıntılı bir lentoya sahip, iki yanında dar, dairesel kesitli kolonlarla sınırlandırılmış bir kapı ve iki yanındaki yer yer yıkık duvarlar önünde görülürler (Şekil 5.13). Klasik esintili dekor, arkadaki yapıyı birkaç basamak üzerine yerleştirir, önde bezemesiz, basit, arkalıksız, taş görünümlü bir bank (veya sunak?) görülür.



Şekil 5.12: 1949-1950 sezonu, Jean Anouilh’ın *Antigone* oyunundaki görevli listesi (DTGM Dijital Arşivi).



Şekil 5.13: 1949-1950 sezonu, Jean Anouilh'ın *Antigone*'sinden oyun fotoğrafları (DTGM Dijital Arşivi).

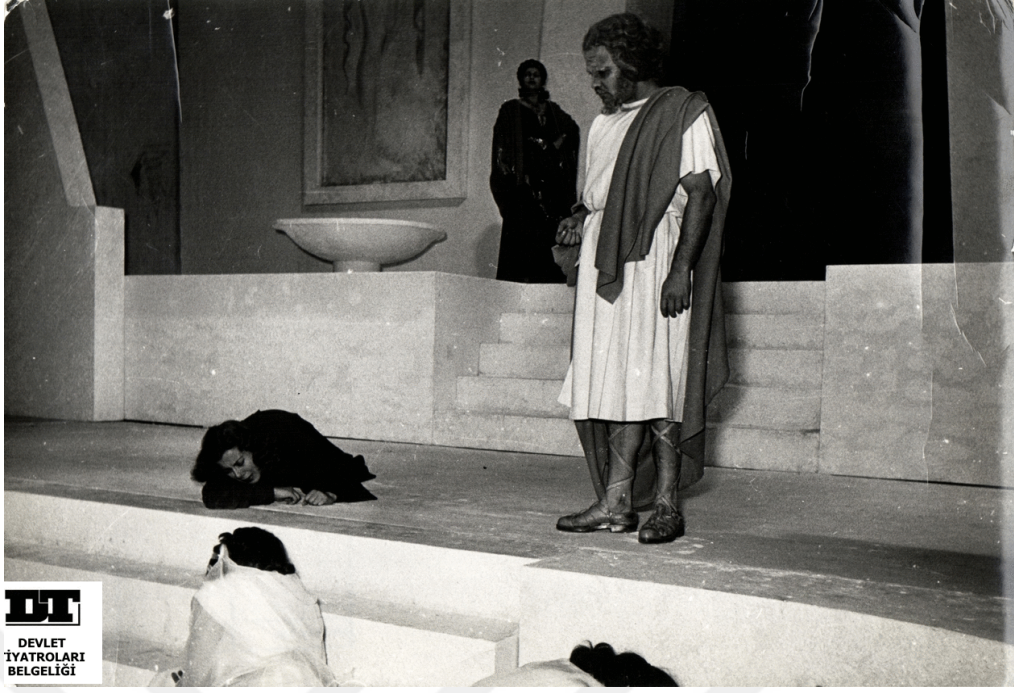
Elektra (1952-1953)

1952-1953 sezonunda Devlet Tiyatroları, Sophokles'in başka bir eseri, *Elektra*'yı sahneler. Arnulf Schröder tarafından yönetilen oyunun Türkçeye tercümesini Afif Obay yapmıştır (Şekil 5.14). Dekor ve kostümler ise yine Turgut Zaim'e aittir. DTGM Dijital Arşivi'ndeki görsellerde belgelenen sahne dekoru yukarıda bahsedilen 1949-1950 *Antigone*'si ile birebir aynı görülür (Şekil 5.11 ve Şekil 5.15).

E L E K T R A		
Yazan : <i>Sophokles</i>		
Sahneye Koyan :	Tercüme Eden :	Orkestra Şefi :
• <i>Arnulf Schröder</i>	• <i>Afif Obay</i>	• <i>Dr. Hörner</i>
Dekor, Kostüm :	Müzik :	Sahne Teknik Şefi :
• <i>Turgut Zaim</i>	• <i>Robert Tants</i>	• <i>Alberto Milano</i>
Ş A H İ Ş L A R		
Elektra	• <i>Muazzez LUTAS</i>	
Orest	• <i>Nuri ALTINOK - Ümran UZMAN</i>	
Aigisth	• <i>Coşkun ORHON - Ahmet EVİNTAN - Oğuz BORA</i>	
Klytainanestra	• <i>Meliha ARS - Semiha BERKSOY</i>	
İhtiyar	• <i>Ahmet EVİNTAN - Coşkun ORHON</i>	
Pylades	• <i>Oğuz BORA - Gürbüz BORA</i>	
Chrysotemis	• <i>Handan URAN - Serap SEZER</i>	
Koro Başı : <i>Macide Birmeç</i>		
K O R O :		
• <i>Leyla Genç</i> - • <i>Şadan Candar</i> - • <i>Behire Özozan</i> - • <i>Serap Sezer</i> -		
• <i>Hasbiye Arslan</i> - • <i>Saim Kentimen</i> - • <i>Hikmet Gündoğdu</i> - • <i>Neriman San</i> - • <i>Handan Pars</i> - • <i>Yıldız Ar</i> - • <i>Türkan Kutnay</i> - • <i>Bergem Aksu</i>		
Reji Asistanları :	Kondüit :	Işık :
• <i>Saadet İkesus Alp</i>	• <i>Rauf Erbay</i>	• <i>Nuri Özakyol</i>
• <i>Turgut Okutman</i>		
Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası refakat etmektedir.		

- *Prömiyer: 11 Ekim 1952 - Büyük Tiyatro*

Şekil 5.14: 1952-1953 sezonunda Sophokles'in *Elektra* eserinin temsilinde görevli listesi (DTGM Dijital Arşivi).



Şekil 5.15: 1952-1953 sezonunda Sophokles’in *Elektra* eserinin temsilinden bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).

Güzel Helena (1953-1954)

Devlet Tiyatroları 1953-1954 sezonunda Selâhattin Batu’nun klasik antikiteden esinlenen *Güzel Helena* oyunu sahneye koyar. Troia Savaşı’na sebep olan Helene’yi odak noktasına alan oyun, Batu tarafından 1944’te yazılmış, yazarın ifadesiyle İkinci Dünya Savaşı’nın Troia Savaşı gibi yıkıcı nitelikteki etkilerinden yola çıkmıştır. Batu, *Güzel Helena*’yı şöyle anlatır “...Tek insanı değil bir ülküyü, sosyal duyguları canlandıracaktı. Vatani için içi titriyecek, haklı bir savaşı kahramanlık sayacak, ama zulümden, yersiz dökülen kandan iğrenecekti.” (1954, s.8). Batu, “Ama neden bize yabancı?” diye soracakları şöyle yanıtlar “Ankara’da yazılan bir ‘Güzel Helena’, bir türk eseridir de onun için... Helena, yüce ruhu, sevgisi, asilliğiyle tam bit Türk kadınıdır. Adı türkçe olmasa bile ruhu bizimdir. Deyişi, düşünüşü, duyusu bizimdir” (1954, s.8). Yazar, Akhilleus’u da “Türk yiğitliği” sembolü olarak görür “Dünkü Türk kumanlarının, bugünkü yiğit Türk erliğinin ta kendisidir” (1954, s. 9). Selâhattin Batu, eserini “Ben ‘Güzel Helena’da Türk ruhunu yeni bir şekil içinde yaşatmayı denedim; onu başka bir seviyede ifade etmeyi, Türk duygusunu, Türk devriminin arzuladığı batılı ölçüler içinde dile getirmeyi istedim. Bugünkü dünya görüşümüze, bugünkü insan anlayışımıza bir tiyatro eserinde örnek, tanık vermiye çalıştım” ifadeleriyle anlattıktan sonra, bu tür eserlerin Türk-Yunan ilişkilerini geliştirmeye katkıda

bulunacağını da ekler (1954, s. 9). Batu, 1950'lerde popülerlik kazanan Mavi Anadoluculuk veya Anadolu Hümanizmi akımının temsilcileri arasındadır.

Güzel Helena, 1937-1943 yıllarına Yunan Milli Tiyatrosu yöneticiliği yapmış Takis Mousenides rejisörlüğünde, Nevit Kodallı'nın müzikleri ve Tarık Sevener Levendoğlu'nun tasarladığı dekorlarla sahne konmuş, kostümler Sabiha Erdoğan tarafından hazırlanmıştır (Şekil 5.16). Takis Mousenides, oyun hakkında kaleme aldığı yazıda oyun için şu sözleri kullanır "...kuvvetli bir humanizma duygusunun yanı sıra, büyük bir vatan sevgisinin, vatan idealinin ifadesini de buluyoruz" (1954, s. 8). Mousenides, Türkçe bilmediği için zorlandığını ama daha çok yorum üzerine yoğunlaşarak dönemin ve içeriğin üslubunu ortaya koymaya çalıştığından bahseder (1954, s. 8-9).

GÜZEL HELENA		
5 Perde		
Yazan : Salâhattin BATU		
Sahneye Koyan : Takis MOUSENIDES	Müzik : Nevit KODALLI	Dekor, Kostüm : Tarık LEVENDOĞLU
ŞAHİSLER		
AGAMEMNON	Ahmet EVİTAN	
MENELEOS	Asuman KORAD	
AKHİLEOS	Nuri ALTINOK	
NESTOR	Suat TAŞER	
HKALKHAS	Yıldırım ÖNAL	
PRIAMOS	Muzaffer GÖKMEN	
PARIS	Umrân UZMAN	
HABERCI	Gürbüz BORA	
HABERCI	Halûk KURDOĞLU	
KORBAŞI	Mumner EŞİ,	
	Oğuz BORA	
HELENA	Serap SEZER	
HEKUBA	Nermin AKAGÜNDÜZ	
POLYKENEIA	Jale UZMAN	
ANDROMAKHE	Handan URAN	
KASANDRA	Mediha GÖKÇER	
KORBAŞI	Süreyya TAŞER,	
	Asuman ÇAGLIYANSU,	
	Bedia BAYHAN	
Reji Yardımcısı : Ziya DEMİREL	Kondüit : Rauf ERBAY	Işık : Feridun SÜLÜNER
Kostümler Devlet Tiyatrosu Atölyelerinde Sabiha Erdoğan idaresinde dikilmiştir.		

Şekil 5.16: 1953-1954 sezonu, Selâhattin Batu'nun *Güzel Helena* oyununda görevli listesi (DTGM Dijital Arşivi).

Güzel Helena oyununa ilişkin DTGM Dijital Arşivi'ndeki fotoğraflar birkaç farklı dekor tasarımını gösterir. Bunlardan ilki (Şekil 5.17), bir tür antik kap biçimi verilmiş arka plandan oluşur. Dekorun sınırları, dibe doğru hafifçe kürevi biçimde daralan, iki yanda birer dikey kulplu, üstte dar boyunlu dışa çıkık ağızlı bir kap formundadır. Kabin iki yanında, aşağıda doğru daralmaya başlayan cidarlarından iplerle bağlanmış

lahitler (?) sarkıtılmıştır. Kabın kesiti biçimde düzenlenen ve aşağıdan yukarıya daralan basamaklarla ulaşılan fonun merkezinde açık renk söve ve lentoyla çerçevelenmiş bir kapı yer alır. Kapının çevresinde dalga motifi görülür. Kapının iki yanında ise yüz ve gövdeleri kapıya dönük halde betimlenmiş, antik Yunan khiton ve himationları içerisinde kanatlı birer kadın figürü görülür. Kabın içerisini temsil eden alan iki yanda birer sütunla sınırlanır (sütunlar kabaca kabın içerisinde omuz hizasına yerleşir). Sütunlar bezemesiz, Dorik formdadır. Sütunların önündeki alanlar, seyirciye doğru genişleyerek uzanan yarım daire formundaki merdivenin alt basamaklarını örtecek biçimde çıkıntı yaparlar.



Şekil 5.17: 1953-1954 sezonu, Selâhattin Batu'nun Güzel Helena oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).

Dekorlardan bir diğeri ise perdeyle örtülen fon üzerinde görülen metal (taklidi?), kabartma bezemeli, büyük, dairesel bir kalkandır (Şekil 5.18). Üzerindeki çeşitli mitolojik figürler Arkaik taklidi, kısmen stilize formdadır. Muhtemelen bir savaş çadırını temsil eden bu kalkanlı fonda iki yandaki Dorik sütunlar yerine merdivenden başlayarak, kabın omuzlarına doğru eğik biçimde birer kolon uzatılmıştır.

Bir diğer dekor ise olasılıkla saray içini betimler (Şekil 5.19). Geometrik motiflerle süslü duvardan dalga motifli bir silme bandı geçer, kapılardan biri örgü motifi ile çevrelenmiştir. Fotoğrafi görülen son dekor ise büyük kaba yonu taşlardan, kısmen yıkık bir duvar görünümündedir (Şekil 5.20). Olasılıkla savaş sonrası Troia kentini betimler.



Şekil 5.18: 1953-1954 sezonu, Selâhattin Batu'nun *Güzel Helena* oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).



Şekil 5.19: 1953-1954 sezonu, Selâhattin Batu'nun *Güzel Helena* oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).



Şekil 5.20: 1953-1954 sezonu, Selâhattin Batu'nun *Güzel Helena* oyunundan bir fotoğraf (DTGM Dijital Arşivi).

Nureddin Sevin'in 1939-1940 yıllarında *Güzel Sanatlar* dergisinde, Turhan Doyran'ın ise 1946'da *Arkitekt* dergisinde yayınlanan makaleleri Türkiye'de kendisine yeni yeni yer bulan antik tiyatro eserlerinin sahnelenmesinde antik mimariden faydalanılması önermekte ve yapılar ile dekorlarından örnekler içermektedir.

Antik Çağ temalı tiyatro eserlerinde kullanılan sahne dekorlarına bakıldığında ise, büyük ölçüde sade ve çoğu zaman gerçek mimariyi yansıtmaktan ziyade çanak-çömlek ve rölyeflerden faydalanan bir görsel dil tercih edilmiş görünmektedir. 1941-42 *Antigone*, 1942-1943 *Kıral Oidipus*, 1949-1950 *Antigone*, 1952-1953 *Elektra* oyunları nispeten basit, sütunlar ve büyük girişlerle vurgulanmış bir klasik antikite vurgusuyla yetinir. 1941-1942 sezonunda *Jül Sezar* oyununda ise Julius Caesar'ın ölümünden yaklaşık 150 yıl sonra inşa edilecek Colosseum'dan esinlenilmiş görünmektedir. 1940'larda yazılarak 1953-1954 sezonunda sahnelenen *Güzel Helena* oyunu ise farklı dekorlarıyla dikkat çeker. Kap formları ve bezemelerinin yanı sıra mimari dolgu motiflerini de cömertçe kullanıldığı görünen oyun, Tunç Çağı'ndan ziyade Arkaik

Dönem eserlerinden esinlenmiş görünmektedir. 1947 yılında İstanbul Açık hava Tiyatrosu'nda sahnelenen *İdipus* oyunu dekorundaki Klasik Dönem kutsal alanı genel hatlarıyla gerçeğe oldukça yakındır. Sanatsal bir yorumdan daha çok birebir canlandırmayı andırır.



6. MİMARLIKTAKİ ANTİK ÇAĞ BİLGİSİNİN PAYI

Klasik antikitenin Batı kültürünün kökeni olarak kabul edilmesi sebebiyle, antik çağın felsefesi, sanat ve mimarlık anlayışı, eğitim kurumlarının temel öğretileri arasındadır. Antik çağ filozoflarının mimarlığa yaptığı göndermeler (ör. Aristoteles'in mimarlığı rasyonel bir sanat olarak anması; Aristoteles, 1941, 1140a), mimarlık felsefesinin yapı taşlarını oluşturur (Fisher, 2016; Lahiji, 2024). Antik çağdan günümüze ulaşan en eski mimarlık kuramı kitabı olarak değerlendirilen Vitruvius'un *De Architectura Libri Decem* [Mimarlık Üzerine On Kitap] eseri, Rönesans'tan itibaren sanat eğitiminin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Klasik antik çağın kanonlarını derleyen *De Architectura*, aynı zamanda bu kanonları rasyonelleştirme çabasıdır. Yüzyıllar boyunca yalnızca mimarlar ve sanatçıların kuramlarına kaynak olmakla kalmamış, felsefi tartışmalarda da kendisine yer bulmuştur. Mimarlık eğitiminin çağdaşlaşması ile dünyanın hemen her yerinde, mimarlık öğrencilerinin okuduğu bu kitap, klasik antik çağın mimari düzenlerinde bir rehber kabul edilir. Söz konusu düzenlerin biçimsel olarak ödünç alınarak yapılarda kullanılması, yalnızca estetik ve strüktürel çözümler olmanın ötesinde, sembolik anlamlarda içerir. Çağdaş Batı medeniyetinin temeli kabul edilen klasik antikite, insanın kendisini anlama çabasının, insan zekasının doğa üzerindeki hakimiyetinin ve demokrasinin imgeleri haline gelmiştir. Antik mimarlığa referanslar içeren Rönesans ve Barok dönemlerini takiben, 18. yüzyıl ortalarından 19. yüzyıl başlarına dek Batı'da hâkim olan Neoklasik akım, doğrudan antikiteyi canlandırmıştır. Arkeolojinin bir disiplin olarak gelişmesine paralel olarak, yeni açığa çıkarılan yapılar ve bezeme unsurlarının çalışılması da mimarlıkta kullanılan klasik repertuarı genişletmiştir. 19. yüzyıl başlarında Art Nouveau, Art Deco gibi yine antikiteye kısmi göndermeler yapan stillerin yanı sıra modernist mimarlık anlayışı gelişmeye başlamış, teknolojik gelişmelerden faydalanan, işlevsel, süslemeden kaçınan yapılar özellikle Batı dünyasını etkisi altına almaya başlamıştır. Yine de, antik çağ bilgisi ve anlayışı modern mimarlık süreci içinde de -biçimlerin dışında- bir çizgi halinde takip edilebilmektedir.

Erken Cumhuriyet Dönemi, dünyada mimarlık düşüncesi ve pratiğinin yenilendiği bu zaman dilimine denk düşmektedir. Düşünce akımlarının bir bölümü, çağın hâkim anlayışlarından rasyonalizmin yapılara uyarlanmasını hedeflemiştir. Louis Henry Sullivan'ın 1896'daki bir yazısında sarf ettiği, “biçim her zaman işlevi takip eder (*form ever follows function*)” (1896, s. 408) sözü daha sonra mimarlığın yanı sıra endüstriyel tasarımda da büyük kabul görmüş, 20. yüzyılın başlarında işlevselliğin öne çıkarılmasını hedefleyen tasarımlarına ilham vermiştir. Almanya'daki *Neues Bauen* hareketi ile 1920'ler ve 1930'larda etkin olan mimarlık anlayışı, *Bauhaus* okulu, 1920'ler ile 1940'lar arasında İtalya'daki *Architettura Razionale*, mimarlıkta rasyonaliteyi hedefleyen akımlar arasında sayılabilir (Peckham ve Schmiedeknecht, 2014). Avrupa'da 1920'lerden itibaren yaygınlaşan söz konusu akılcı ve fonksiyonel mimari yaklaşımlar, çağdaş mimarlığın modernist veya kimi zaman uluslararası olarak tanımlanan dilinin oluşmasında etkili olmuştur. Kimi çağdaşları tarafından eleştirilse de, modern mimarlık sayesinde proporsiyon yeniden güncellik kazanmış, mimarlığın asıl değerlerine dönüldüğü kanaati yaygın kabul görmüştür (Pevsner, 1948, s. 215). Öte yandan, neoklasik üslup, 1930'larda Avrupa'da yeniden önem kazanmış; Almanya'da Nasyonal Sosyalist rejim, İtalya'da faşist anlayış ve Sovyetler Birliği'nde sosyalist kamu yapılarında neoklasik mimari farklı sebeplerle tercih edilmiştir (Speer, 1970, s. 42; Strigalev, 1992, s. 668). Buradaki neoklasik anlayış elbette, özellikle 19. yüzyılda hakim olan, mimarının rasyonel düşünce temelleriyle de bağdaştırılması çabası içinde değil, totaliter rejimlerin antikiteyi araç bilerek görsel algıyı da dikte etme stratejisiyle ilgilidir. Ama yine de ortaya çıkan yapıları, modernin sadeliği karşısına, antik esinli dev kolonadları, açık merdivenleri, alınlıkları koyan bir iddia içinde görmek gerekir.

Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı, Metin Sözen ve Mete Tapan'ın *50 Yılın Türk Mimarisi* (1973), İnci Aslanoğlu'nun *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı* (1980), Sibel Bozdoğan'ın *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic* (2001) gibi birçok önemli yayın ve Üstün Alsaç'ın “Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Döneminde Evrimi” (1976) ile Elvan Ergut'un “Making a National Architecture: Architecture and the Nation-State in Early Republican Turkey” (1998) başlıklı doktora araştırmaları gibi birçok çalışmaya konu olmuştur. Burada ayrıntılı bir tekrara girilmeden, çalışmanın odak noktasını oluşturan klasik antikite etkisi ve fikrinin mimarlık eğitimi ve eserlerindeki mevcudiyeti sorgulanmaktadır.

Klasik antikite mimarlığının ileriki yüzyıllara devrolan “rasyonel işleyiş” modeli, çağdaş akımların ürettiği formlardan bağımsız biçimde mimarinin temelini oluşturmaktadır (Summerson, 1963 s. 46). Dolayısıyla, bu bölümde Erken Cumhuriyet Dönemi’nde mimarlık anlayışında klasik antikiteye yapılan göndermelerin yanı sıra, kökenlerini bu dönemden alan rasyonellik arayışları da değerlendirilmeye çalışılmıştır. Önce eğitim programlarında yapılan düzenlemeler ve paralelinde dönemin yazılarındaki kişisel görüşler, en sonunda ise konu çerçevesinde anlam teşkil edecek yapılar kronolojik biçimde ele alınmaktadır. Mimarlıktaki antik çağ bilgisi veya esini, biçimlerin (örneğin sütun başlıkları, tapınak biçimli cepheler vs.) ötesindedir, o açıdan yukarıdaki bölümlerde verilen karşılaştırmalara göre daha farklı bir okuma gerektirir.

6.1. Mimarlık Eğitimi ve Tartışmaları

Türkiye’de mimarlık eğitiminin kurumsallaşması, Batı kökenli estetik anlayışı ve eğitim biçiminin kabulünden daha eskiye dayanmaktadır. Osmanlı Devleti’nin Mimar-ı Hassa Teşkilâtı/Hassa Mimarlar Ocağı’na bağlı mimarların eğitimi 1802’de mühendishanelere devredilmiştir (Erdenen, 1966; Dündar, 1999). Türkiye’nin, çağdaş Batılı eğitim kurumlarını örnek alan ilk mühendislik okulu Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayûn 1773/1775’te kurulmuş (Beydilli, 2020a), onu 1795’te kurulan Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn izlemiştir (Beydilli, 2020b). Her iki okul da mühendis-mimar yetiştirmeleri ile bilinmekle beraber, Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn programındaki teknik resim dersleriyle de öne çıkmaktadır.

Çağdaş mimarlık eğitiminin sistematik bir çerçeve içinde verilmesi ise ancak 1883’te Mekteb-i Sanâyi-i Nefîse-i Şâhâne’nin (Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlîsi) kurulmasıyla mümkün olmuştur. Heykel, mimarlık ve resim bölümleri ile eğitime başlayan kurumun talimatnamesinde yer alan hakkâklık bölümü 1892’de faaliyete geçirilmiştir (Ürekli, 2009). Yine mimarlık ve mühendislik eğitimi veren Hendese-i Mülkiyye Mektebi 1883’te açılmış, 1890-1896 arasında “mimari şubesi” kurulmuştur (Özcan, 2023, s. 12). Kurum 1909’da Mühendis Mekteb-i Âlîsi adını almıştır.

Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlîsi’nde resim bölümü beş yıl, mimarlık ve heykel bölümleri dört yıl, hakkâklık bölümü ise üç yıl süreyle eğitim vermektedir. 1911 yılı talimatnamesinde aktarılan ders programı değerlendirildiğinde, ilk iki yılda başarıyla

tamamlanması gereken teorik dersler⁶ arasında tarih-i sanat nefise ve fenni mimari, uygulamalı dersler⁷ arasında ise mimari eserlerin karakalem resmi ve projelendirilmesi ile alçı ve canlı modellerden heykeltraşlık ilgi çekicidir. Klasik antikitenin güzel sanatlardaki etkisi açısından, tarih-i sanat nefise derslerinin tüm bölümlerde ikinci senenin ortak seçmeli dersi olarak sunulması da ayrıca önemlidir. Talimatnameye göre, ders “mesalik-i mimariye hakkında malumat-ı umumiye, medeniyet-i atike devri, asar-ı mimariye-i atikeden asurluların, mısırlıların, yunanlıların ve romalıların mesalik-i mimariyeleri hakkında malumat ve izahat-ı umumiye” içermektedir (*Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Talimatnamesi* 1327/1911, s. 32). Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi’nin bu dönemde Âsâr-ı Atika Müzesi ile aynı bahçeyi paylaştığı ve derslerde müze koleksiyonlarından faydalandığını da unutmamak gerekir. Öğrencilerin müzedeki heykellerin resim ve kopyalarını yapmaları beklenmiştir. İki kurum 1911 yılına dek birlikte yönetilmiştir. Okulun Cağaloğlu’ndaki Lisan Mektebi’ne taşınması üzerine, Sanâyi-i Nefise binası 1917’de Âsâr-ı Atika Müzesi (günümüzde İstanbul Arkeoloji Müzeleri’nin Klasik Binası) idaresine devredilmiştir, günümüzde Eski Şark Eserleri Müzesi olarak hizmet vermektedir.

Paris’teki École des Beaux Arts modelini izleyen Sanâyi-i Nefise’de, mimarlık tarihi dersleri kapsamında klasik antikitenin önemli bir yer sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Avrupa’daki ilk akademik mimarlık eğitimini başlatan Paris okulu, zamansız olarak değerlendirilen klasik formlara büyük önem atfeder (Griffin, 2020). Arif Hikmet Koyunoğlu’nun çektiği, muhtemelen kendisinin öğrencilik yıllarına, yani 1908-1914 yıllarına ait, Sanâyi-i Nefise’deki öğrenci projelerinin sergisinden bir fotoğraf, klasik ve neoklasik formların yoğunluğunu gösterir (Şekil 6.1).

⁶ Nazarî dersler hesap, hendese, cebir, müsellesat (trigonometri) ve mihanik, ilim-i âsârı atika-ı İslamiye ve mimari-i Osmani, menazır (perspektif) ve gölge, katm-ehcar ve ahşap (taş ve ahşap kesimi), topografya, hikmet-i kimya ve ilmü’l arz tatbikatı (uygulamalı bilimler, kimya ve jeoloji), nazarî ve amelî inşaat, fenn-i mimari, usul-i keşfi mimari, teşrih (anatomi), tarih-i sanat nefise, hendese-i resmiyeden oluşmaktaydı (*Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Talimatnamesi*, 1327/1911; Keskin, 2017).

⁷ Amelî (uygulamalı) dersler ise şunlardan meydana gelmekteydi; âsâr-ı mimariyyeye dair karakalem resim ve projeler terkiyatı, alçı modellerin karakalem ile vücudu beşer aksamı resimleri, zihayat vücudu beşerden karakalem resim ve yağlıboya resim, alçı modellerinin ve zihayat modellerden heykeltraşlık ve plastik, kâr kadim mezheplik, müzeyyenat resimleri, alçı modellerin karakalem ve organ resimleri, ağaç üzerine hat (*Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Talimatnamesi*, 1327/1911; Keskin, 2017).

Mühendis Mekteb-i Âlîsi'nin 1913-1919 yıllarındaki programına ilişkin bir talimatnameye ulaşamamış, mezunlarına ait belgelerden derlenen çalışmalar incelenmiştir (Cin, 2023, s. 283-285). Beş yıllık eğitim programında, klasik antikite ayrı bir dersin konusu olmuş görünmemekte,⁸ ancak 1914'ten beri izlenebilen bir mimarlık tarihi dersi olduğu ve dersin eski Mısır, Yunan, Bizans, Rönesans ve İslam mimarisini incelediği aktarılmaktadır (Cin, 2023, s. 310).



Şekil 6.1: Sanâyi-i Nefise'de proje sergisi, Arif Hikmet Koyunoğlu fotoğrafı, tarihsiz (İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, AHK_000282).

Türkiye'de, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde mimarlık tartışmalarında Geç Osmanlı Dönemi'ndeki milliyetçilik akımlarının etkisi tümüyle kaybolmamış (Cephanecigil, 2009), ancak inkılaplara paralel yeni bir mimarlık ve mimarlık eğitimi kurgulanmaya çalışılmıştır. Cumhuriyetin ilanını takip eden yılda, yeni bir *Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Âlîsi*

⁸ Birinci sınıfta dersler; hesab-ı nazari, hendese-i adiye, cebr-i adi, hikmet, kimya-ı adiye, resim hattı, kara kalem resmi, kitabet-i resmiye, Almancadır. İkinci sınıfta cebr-i ala, hendese-i adiye, hendese-i tersimiye, hendese-i tersimiye eşkâli, mihanik-i adiye, müsellat-ı müsteviye ve küreviye, kozmografya, kimya-ı adiye, kitabet-i resmiye, resim hattı ve Almanca dersleri işlenmektedir. Üçüncü sınıf dersleri, hesab-ı tefazuli ve temami, hendese-i tahliliye, mihanik-i riyazi, kat-ı ahcar, kat-ı ahcar eşkâli, topoğrafya, tabakatül arz, hikmet, kimya-ı tahlili ve Almancadır. Dördüncü sınıf dersleri içinde mihanik-i riyazi, mukavemet-i ecsam, mukavemet-i ecsam eşkâli, mimari, mimari projesi, turuk, usul-i umumiye inşaat, kargir inşaat, kargir inşaat projesi, ahşab inşaat, ahşab inşaat projesi, taksim-i arazi, malzeme-i inşaiye, elektrik ve hikmet bulunur. Beşinci sınıf dersleri ise kargir köprüler, demir köprüler, ahşab köprüler, demiryollar üst yapı, demiryollar alt yapı, elektrik, buhar makineleri, iktisad (Cin, 2023, s. 283-285).

Talimatnamesi yayınlanmıştır. Mimarlık bölümü yine dört yıl süreyle eğitim vermektedir,⁹ güzel sanatlar tarihi ilk üç yılın programında karşımıza çıkar (*Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlîsi Talimatnamesi*, 1924). Talimatnamede, birinci yıldaki tarih-i umumi-i mimari (genel mimarlık tarihi) dersi kapsamında on planş tarihi yapı çizimi istendiği, bunların ise ikişer antik Yunan, Roma, Rönesans, Bizans ile Türk ve İslam yapılarından meydana geldiği aktarılır (s. 38, 88). Eğitimde, mimarlık tarihinin yanı sıra, istenilen on planş çizimden dört adedinin doğrudan klasik antikite, dört adedinin ise klasik antikiteyle bağı bulunan dönemlere ait olması ilgi çekicidir.

Mimarlık bölümünün eğitimi 1927 yılında, okulun akademiye dönüştürülmesi ile yeniden düzenlenmeye başlayacaktır (“Dünkü ve Bugünkü Akademi”, 1936). 1927’den bir fotoğrafta, mimarlık öğrencileri uzmanlık atölyesinde çalışırken, klasik formlu bir yapının (olasılıkla antik bir tapınak) maketi dikkat çekmektedir (Şekil 6.2).

⁹ Birinci sınıfta, riyaziyyat (matematik), hendese-i tersimiye ve gölge ve tersimat (grafik geometri ve gölge ve çizimler); tatbikî hikmet (uygulamalı bilimler); kimya ve ilmü’l arz (jeoloji); tarih-i umumi-i mimari (genel mimarlık tarihi); inşâât; sanayi-i nefîse tarihi dersleri, ikinci sınıfta mukavemet-i ecsam ve muvazenet-i inşâât (cisimlerin dayanıklılığı ve yapıların dengesi); kat’ı ahcar ve ahşap; menazır; tarih-i umumi-i mimari (Türk ve İslam); sanayi-i nefîse tarihi; inşâât, nazariyat-ı mimariye (mimarlık kuramları) dersleri; üçüncü sınıfta betonarme, inşâât, nazariyat-ı mimariye, sanayi-i nefîse tarihi, bedîiyât (estetik), topografya dersleri; dördüncü sınıfta ise abidâtın usûl-i tersin ve ihyası (anıtları sağlamlaştırma yöntemi ve canlandırılması), şehirler ve umumi bahçeler tanzimi; ebniye kanunu ve usul-i keşif (binalar kanunu ve keşif yöntemi) ile bedîiyât dersleri listelenmiştir. Mimarlık bölümünden mezun olmak için, derslerin yanı sıra mimarlık yarışmalarında dokuz kıymet/değer, genel mimarlık tarihi yarışmalarında iki değer, fen eğitimi yarışmalarında dört değer, süsleme kompozisyonu yarışmaları ile füzenle resim ve modlaj yarışmalarından ikişer değer, anıtları sağlamlaştırma projesi ile şehirler ve umumi bahçeler projelerinde bir değer kazanarak toplamda yirmi değere ulaşılması, ardından diploma projesinden başarılı olmak gerekmektedir (*Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlîsi Talimatnamesi*, 1924).



Şekil 6.2: Sanâyi-i Nefise’de mimarlık bölümü uzmanlık atölyesi (Fırat, 2008, s. 74).

Cumhuriyeti temsil edecek yeni mimarlıkta mekânın ihtiyaçlarına rasyonel çözümler üretecek, önceki dönemlerin ayrıntılı bezemelerinden kaçınan yalın formların kullanılması istenmiş, Batı’da kendisine yer bulmaya başlayan bu mimarlığın yeni Türkiye’de inşa edilecek yapılarda çağdaş inşaat yöntemleriyle kullanılması için Batılı mimarlardan yardım alınmasına karar verilmiştir. Ülkeye davet edilen, Batı’da eğitim almış bu mimarlar, aldıkları eğitim, içerisinde bulundukları tartışmalar ve estetik algılarını yansıtan yapılar üretmiş, kimisi de mimarlık eğitiminin dönüşümüne önayak olmuştur. GSA Mimarlık Bölümü’nde, 1950’ye dek ders veren yabancı hocalar aşağıda listelenmektedir: 1929-1927’de Avusturyalı Philipp Ginther (1905-1991) (Tezini Sanatlar ile beraber); 1930-1936’da Avusturya ve İsviçre kökenli Ernst Arnold Egli (1893-1974); 1936-1939’da Alman Erich Zimmermann (1887-19?); 1936-1938’de Alman Bruno Taut (1880-1938); 1936-1937’de Alman Martin Wagner (1885-1957); 1937-1943’te İsviçreli Friederich Ernest Grimm (1884-19?); “1937-1940’da Alman Helmuth Theodor Bossert (1889-1961); 1937-1939’da Macar Franz Hillinger (1895-1973); 1938-1946’da Alman Wilhelm Schütte (1900-1986); 1939-1941’de Alman Robert Vorhoelzer (1884-1954); 1939-1943’te Fransız Marie Louis Süe (1875-1968) (Tezini Sanatlar ile), 1941-1943’te Fransız Léon Henri Prost (1874-1959); 1943-1949’da Alman Gustav Oelsner (1879-1956) (aynı zamanda İTÜ’de), 1946-1949’da Avusturyalı Ernst Diez (1878-1961) (aynı zamanda İstanbul Üniversitesi’nde). Yüksek Mühendis

Mektebi'nde ise 1929-1940'ta Fransız Albert Joseph René Debès (1895-?), 1944-1949 Avusturyalı Clemens Holzmeister (1886-1983), 1944-1951'de Gustav Oelsner; 1946-1955'te Alman Paul Bonatz (1877-1956); 1947-1949'da Friedrich Hess ders vermiştir.

Mühendis Mekteb-i Âlisi, 1928'de Yüksek Mühendis Mektebi adını almış, 1929 yılının Haziran ayında Resmî Gazete'de yayınlanan "Yüksek mühendis mektebi nizamnamesi" ışığında programı yeniden ele alınmıştır. Okulun bir süre ortak eğitim görecektir üç şubeye ayrılmasını öngörülür; "Yol ve demir yol mühendisliği", "Mimari ve inşaat" ile "Su işleri mühendisliği". Gerekliğinde yeni şubelerin açılacağı belirtilmiştir (Kararname No.: 8188). Altı yıllık mühendislik eğitimin verildiği okulda ilk üç yıl ortak mühendislik dersleri, ikinci üç yılda ise uzmanlık konularında eğitim verilmektedir (Özcan, 2023, s. 143). Mimari şubesinin ilk yıl dersleri arasında mimarlık tarihi ve sanat tarihi yer alır.¹⁰ Fransız Albert Joseph René Debès, 1929 yılının Aralık ayında mimari şubesini düzenlemek üzere Yüksek Mühendis Mektebi'ne gelmiştir (Özcan, 2023, s. 61-62). Okulun programı ve kadrosunun şekillenmesinde pek etkili olmadığı düşünülse de 1940 yılına dek ders vermeye devam eden Debès'in akademik-klasik eğitim taraftarı olduğu ve bu nedenle 1935'te Yüksek Mühendis Mektebi'ne atanan Emin Onat ile çatıştıkları aktarılmaktadır (Özcan, 2023, s. 71-76).

Aynı yıllarda Türkiye'deki yeni mimarlığın nasıl olması gerektiğine dair tartışmalar devam etmektedir. GSA'da estetik dersleri veren, 1923-1927 arasında Darülfünun rektörlüğü yapan İsmail Hakkı [Baltacıoğlu] (1886-1078) Bey'in 1929'da kaleme aldığı "Mimarîde kübizm ve Türk an'anesi" makalesi, demokrasi ile ilişkilendirdiği kübizmi, Türk mimarisi için evrensel bir yol olarak değerlendirir. Makale, yeni dönemin yeni bir mimarlık geliştirmesinin kaçınılmaz olduğunu belirtirken, Eski Yunan, Roma ve Rönesans mimarilerinin yaratıldıkları dönemlere dair birçok referans içerir. Yazara göre, "Yunan mimarı ordurların bir tabiidir" ve Yunan sanatında görülen düzenlere bağlı kalma kısıtlaması Osmanlı Dönemi Türk mimarı için de geçerlidir (s. 111). Mimarlık tarihinin biçimsel taklit amacıyla değil, mimarın düşüncelerini geliştirmek amacıyla önemli olduğunu belirten İsmail Hakkı Bey, kübizmin milli mimariyi dışlamadığını öne sürer ve makalesini "... millî mazinin tahatturunda zarar değil, büyük faydalar vardır. Ancak bu

¹⁰ 1928-1929 eğitim yılında mimari şubesinin ilk yıl dersleri aşağıdaki gibidir: Mukavemet, Usuli Umumiye, İmalatı Nafia, Ornemani, Fizik, Malzeme, Mihanik Resim, Tarihi Mimari, Tarihi Sanat, İdrolık (Barutçu ve Perk, 2023, s. 101).

mazi insan fikrinin muzafferiyeti demek olan diğer mazilerle birlikte tetkik edilmelidir. Ezcümle Yunan mimarisi san'atkarın terbiyesi için büyük bir müessesedir” sözleriyle sonlandırır (s. 131). Söz konusu makalesinden iki yıl sonra *Demokrasi ve Sanat* isimli bir kitap yayınlayan yazar, bu konudaki fikirlerini kitabında da “Mimari” ve “Milliyet” bölümlerinde aktarmıştır. Makalesinin son sözlerini kitaba dahil etse de (1931, s. 142), fikirlerinde bazı değişiklikler olduğunu ekler. Yunan sanatının Rönesans mimarlığı, Orta Çağ'ın ise Romantik mimarlık için kaynak teşkil ettiğini, ancak 19. yüzyıldan sonra demokrasi kavramıyla beraber geçmişe bakma ihtiyacının ortadan kalktığını öne sürer (s. 143-144). İsmail Hakkı Bey, kübizmi “konvansiyonların ilgası” (1929, s. 111; 1931, s. 72); yani mimarın belirli bir düzen içerisinde üretim yapmaktan özgürleşmesi olarak açıklar. Kübizmin diğer başlıca özelliklerini “hendesenin hâkimliği” ve “motiflerin ilgası” olarak adlandıran İsmail Hakkı Bey'e göre, “Eski mimar dorik yahut korentiyen başlığının güzelliğini arardı. Yeni mimar herhangi hendese şeklinin herhangi hendese şekliyle olan münasebetindeki güzel ifadeyi” aramaktadır (1931, s. 94, benzer ifadeler 1929, s. 124'te de yer alır). Bilime dayanarak ilerleyen insanlığın özgür düşüncesinin geometri ile artan ilişkisini vurgulayan yazar, gelişen teknolojinin mimarlıkta yeni olasılıkların önünü açtığı ve betonarme sayesinde yeni bir estetiğin yaratıldığı düşüncesindedir. İsmail Hakkı Bey'in kübist mimari konusundaki savları, desteksiz kalmamış görünmektedir. *Cumhuriyet* gazetesinin 28 Şubat 1930 tarihli nüshasının bir sayfası “Yeni Mimari” başlığı ile, gelişen dünyada ortaya çıkan kübist tasarım ve betonarme inşaatın konut mimarisindeki faydalarına ayrılmıştır (Şekil 6.3).



Şekil 6.3: *Cumhuriyet* gazetesinin 28 Şubat 1930 tarihli nüshasındaki “Yeni Mimari” sayfası.

Güzel Sanatlar Akademisi “mimarî tarihi ve şehirlik muallimi” Celâl Esat [Arseven] tarafından 1931 yılında, “Andre ‘Lurçat’ın yeni mimarîye dair eseri esas ittihaz edilerek yazılmış” notuyla yayınlanan *Yeni Mimari* kitabı, dönemin mimari akımlarını açıklamadan önce Türkiye’deki mimarlık eğitiminin bir özetini sunar. Yazara göre, Osmanlı’daki usta-çırak ilişkisi bozulduktan sonra, Sanâyi-i Nefise açılana dek mimarlık yapan mühendishane mezunu mühendisler ve yurt dışında eğitim almış kalfalar “ne eski mimarının ananelerini biliyor ne de Avrupalının mimarî üslûplarını hakkiyle tanıyorlardı. Yunan üslûbu, Renesans üslûbu, Gotik üslûbu birbirine karıştırılıyor, Avrupadan gelmiş bina resimlerinin tezyinatı gelişi güzel tatbik olunuyordu” ([Arseven], 1931, s. 11). Sanâyi-i Nefise ise, kurulduğu günden akademiye dönüştüğü güne dek kendini tekrar etmişti ve “Talebe senelerce

Parthenonun sütun ve başlıklarını, Korentiyen yapraklarını ve bir Yunan mabedini çizmekten başka bir şeyle meşğul olmiyordu” (s. 11); dolayısıyla, yeni eğitimde “Klâsik tedrisatın ancak bir malumat ve tarih kabilinden öğretilmesi” önemliydi (s. 13). André Lurçat’ın söz konusu kitabı 1929’da Paris’te yayınladığı *Architecture* kitabı olmalıdır. 1931 yılında, *Arkitekt* dergisinde “(Andre Lurçat)dan” Samih Saim [Akkaynak] imzalı, “Bu günkü Mimari Telâkkiler” başlıklı bir yazı da yayınlanmış; yüzyıllardır ilk defa klasik repertuarın kullanılmadığı bir çağdaş mimarinin ortaya çıktığı belirtilmiştir (s. 87).

Mimar/Arkitekt dergisinin 1931’deki ilk sayısındaki Edip Hikmet imzalı “Güzel sanatlar akademisi: Mimari şubesinde talebe nasıl çalışıyor” başlıklı yazı, öğrencilerin Yunan, Roma, Mısır ve Türk mimarlık tarihini öğrendiklerini, ancak “yeni bir Türk mimarisi yapmağa çalışan” kişiler olduklarını vurgular (s. 26). Yine aynı dergide birkaç sayı sonra Mimar Faruk Galip imzasıyla yayınlanan “Güzel san’atlar akademisi talebe sergisi” makalesi ise, akademideki klasik çalışmalarının eksikliğinden söz eder, “gerek Bükreş, gerek Peştede büyük bir yer tutan klâsik tedrisata hiç olmazsa mimari tarihi vazifeleri sırasında olsun bizim sergide de tesadüf etmek isterdim” (1931, s. 241) ifadesine yer verir. Aynı yıl, *Mimar/Arkitekt* dergisinde, Adolf Behne’den¹¹ bir metin aktaran A. Adnan [Kolatan], çağdaş mimarlığın eskiyi şeklen taklit etmesinin millileşme sağlamadığından bahsederken klasik antikiteyi taklit eden yapıları eleştirmektedir (1931). Bir sonraki sayıda Burhan Arif [Ongun], “Türk mimarisi ve beynelmilel mimarlık vasıfları” başlıklı makalesinde Adolf Behne’nin fikirlerini önemli bulduğunu belirttikten sonra, çağdaş mimaride Türkiye’ye has özelliklerin gelişmesi için Türk mimar ve mühendislerinin görevlendirilmesi gerektiğini söyler (1931). Burhan Arif’e göre çağdaş mimarlık çerçevesinde dönemin ihtiyaçları ve yeniliklerini gözeten mimarlar klasik antikiteye rakip eserler üretebilmektedir.

Yine *Mimar/Arkitekt* dergisinde yazan B. O. Celâl’a göre, 20. yüzyıl başlarında görülen mimarlık aslında bir sanat akımından ziyade yeni konstrüksiyonların etkisinde kalmış bir üretim biçimidir ve “Bugün filhakika yeni doğmuş addedilen bir san’at varsa o da kadim Mısır, Asur, Hint, Türk, Yunan, Roma san’atlarının cücesi ve cihan iktisadiyatı ile beraber efkârı ve zevkleri de alt üst eden umumî buhranın mecbur ettiği mimarinin bir ekonomi

¹¹ Adolf Bruno Behne (1885-1948), Alman sanat tarihçisi. 1920’lerde rasyonalizm, işlevsellik, dışavurumculuk gibi modernist kuramlar üzerine yazılar kaleme almıştır.

stilidir.” (1932b, s. 80). B. O. Celâl’in eleştirileri bir sonraki nüshada Abdullah Ziya [Kozanoğlu] tarafından yanıtlanır; mimarlığın taklit yoluyla gelişemeyeceğini, dolayısıyla eski eserlerden bağımsızlığın gerektiğini söyleyen Kozanoğlu’na göre, henüz çok genç olan yeni mimarlık da “tıpkı Mısır, Yunan, Türk mimari san’atı gibi” bir üslup meydana getirmektedir ([Kozanoğlu], 1932, s. 98). Takip eden sayıda, B. O. Celâl, geçmiş ile bugün arasındaki farkı kabul ettiğini, ancak yeni mimaride bir amaç aradığını ifade ettiği yanıtını “mimarî stil ve ornemandan evvel varyasyon ve proporsiyondur.” (1932c, s. 130) sözleriyle bitirmeden önce, dönemin klasik antikiteyle ilişkisi bağlamında bazı noktalara değinir. B. O. Celâl’e göre, “Sofoklisin trajedileri bu günün kapalı ve uydurma dekorlu sahnelerinde temsil edilmiyor” ve “Bir urucu [göğe yükselen] İsa, bir merkade tevdi [Meryem’in son uykusu] veya Arkadya ormanlarında nymphlerin raksını kaval çalarak seyreden Pan musavver tabloları biz bugün san,atkârın kafasında değil, ancak asarı atika meşherlerinde” yer bularak eski toplum ve sanatçı hakkında fikir vermektedir (s. 130). Estetiğin tek bir biçimden bağımsız olduğunu söyleyen B. O. Celâl birkaç sayı sonra “Fakat sevillecek şeyin acaba bir tek şekli ve tarifi olabilir mi? Afrodite ve Akropol bizim için ebedî bir ideal midir? Şüphesizdir ki değildir.” ifadelerine de yer verecektir (1932a, s. 242). Bu ifadelerde, klasik antikite, geçmiş de olsa (ve B. O. Celâl’in olumsuzlayan tavrına rağmen), aşılması gereken bir ideal olarak sunulur.

Türkiye Cumhuriyeti devrimlerinin mimari eserlerinde yansıtılması ve yeni devletin çağdaş, rasyonel bakış açısının yeni yapılarda temsil edilmesi erken dönemde çokça tekrar edilen arzular arasındadır. Örneğin, yine B. O. Celâl’in 1933’te kaleme aldığı “Büyük İnkılâp Önünde Millî Mimarî Meselesi” ve “Türk Sanatı” sanatı makaleleri inkılabın genç sanatçılarının Türk sanatını ilerleteceğine olan inancını dile getirir. Aynı yıl, “Mimarlıkta inkılâp” başlıklı makalede “Yeni harf, yeni lisan, yeni tarih gibi yeni mimarlık yeni Türk mimarlığı için bir san’at seferberliği yapmalıyız.” ifadelerine yer verilir (Behçet [Ünsal] ve Bedrettin [?], 1933, s. 247).

Yukarıda bahsedildiği üzere, 1930 yılında Ernst Egli Güzel Sanatlar Akademisi mimarlık şubesi şefliğine getirilmiş, mimarlık eğitiminin yeniden düzenlenmesine katkı sağlamıştır (Cezar, 1983, s. 25; Demir, 2002, s. 24-25). Afife Batur, Egli’nin tasarım atölyesindeki düzenlemelerini Birinci Ulusal Mimarlık’tan akılcı-işlevsel bir mimarlığa dönüşmek olarak tanımlar (Batur 1997a, s. 503). Namık İsmail [Sebük] Bey’in (1890-1935) 1928’de atandığı akademi müdürlüğü döneminde yapılan bu değişiklikler okulun 1934’teki talimatnamesine yansımıştır. Güzel Sanatlar

Akademisi'nin 1934 yılında yayınladığı *Yüksek Mimarî Şubesi Talimatnamesi*'ne göre, mimarlık eğitimi beş yıla çıkarılmıştır. İlk iki yılda mimarlık tarihi yine zorunludur.¹² Talimatnameye göre, ilk iki sene bahsedilen ve “ihzari” yani hazırlık niteliğindeki derslerin sınavlarından başarıyla geçen öğrenciler seçtikleri atölyenin öğretim görevlisi tarafından uygun görülürse eğitimin atölye¹³ kısmına geçer ve en az üç senede toplam altı proje hazırlamakla yükümlüdür (s. 9-10).

Yeni talimatnamenin yayınlandığı 1934 yılında Falih Rıfkı [Atay] Bey'in *Mimar/Arkitekt*'te yer verilen bir yazısında, Avrupalı mimarların yalnız inşa ettikleri yapılarla değil, yeni eğitim programıyla da Türkiye'deki mimarlığı çağdaşlaştırdığını belirtilir. Falih Rıfkı Bey'e göre, “Modern teknik içine Türklük özünü” dahil etmek mimarların görevidir (1934b, s. 289). Benzer görüşlere 1936 yılının *Güzel Sanatlar Akademisi* kitapçığında da yer verilecek, yeni Türk mimarisinin akademideki yeni eğitim sayesinde ortaya çıkacağı ifade edilecektir.

Akademide değişen mimarlık eğitiminin antikle ile ilişkisi bağlamında önemli bir kaynak ise kuşkusuz Bruno Taut'un *Mimarî Bilgisi* eseridir.¹⁴ Bruno Taut, Kasım 1936'dan Aralık 1938'deki vefatına dek Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Şubesi Şefi ve Maarif Vekaleti Tatbikat Bürosu Şefi olarak görev yapması sebebiyle Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı açısından etkili bir figürdür.¹⁵ İlk baskısı akademi yayınları tarafından 1938'de, Adnan Kolatan çevirisiyle yayınlanan kitap uzun süre mimarlık öğrencileri için güncelliğini korumuştur (Gezgin, 2002, s. 95). Taut'un kitabının bazı bölümleri Kolatan'ın çevirisi ile 1938 yılında *Arkitekt* dergisinde de

¹² Yeni programa göre, birinci sene dersleri yüksek riyaziyyat; tersimi hendese ve tatbikatı; fizik ve kimyanın inşaata tatbiki; mukavemet; inşaat malzemesi; inşaat I; mebanî bilgisi I; amelî meslek bilgisi; tefrişat ve dahili mimarî I; umumî fennî malûmat I; yazı ve tezyinat; mimarî tarihi; resim ve ecnebi lisan (Fransızca veya Almanca) derslerinden oluşur. İkinci yıl dersleri şunları içerir; menazır; demir inşaatı ve betonarme; inşaat malzemesi II; inşaat II; mebanî bilgisi II; amelî meslek bilgisi II; tefrişat ve dahili mimarî II; umumî fennî malûmat II; topografya; iktisadî inşaat usulleri; şehircilik; mimarî tarihi; resim; modlaj ve ecnebi lisan (Fransızca veya Almanca) (*Yüksek Mimarî Şubesi Talimatnamesi*, 1934, s. 5-6).

¹³ Atölyeye devam eden öğrencilerin en az iki seminer dersi alması zorunlu koşulmuş, seminerlerin konuları ise aşağıdaki gibi listelenmiştir: “1 - Türk mimarisi semineri ve estetik (birinci ve ikinci atölye devresi için mecburidir.) / 2 - Dahili tefrişat ve tezyini sanat. / 3 - İnşaat. / 4 - Mebanî bilgisi / 5 - İnşaatın tatbikatına ait bahisler ve mebanîyi ziyaret. / 6 - Demir ve betonarme. / 7 - Resim. / 8 - Mimarî için tatbiki heykeltraşlık. / 9 - Şehircilik”. (s. 11).

¹⁴ Orijinal ismi *Architekturlehre* olan kitap 2021 yılında *Mimarlık Öğretisi* adıyla ve Hüseyin Tüzün'ün çevirisiyle yeniden Türkçeye kazandırılmıştır.

¹⁵ Mimar, Türkiye'de Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (1937-1939) ve Atatürk Lisesi (1937-1940) gibi eserler vermiştir. Atatürk'ün vefatından sonra Ankara'daki resmi tören için hazırlanan katafalk Taut tarafından hazırlanmıştır.

yayınlamıştır (Taut 1938a; 1938b; 1938c; 1938d; 1938e). Kitapta, klasik antikite referansları hemen hemen her bölümde karşımıza akılcı, yerel ve çağının ihtiyacına yönelik mimarlık örnekleri olarak çıkar. Yazarın deyimiyle, “Mimari mefhumlarında berraklık elde etmek için halis klasik olan eserlere” bakmak gerekir (Taut, 1938, s. 15). Taut, klasik bir öykünme önermemekle beraber (“Yunan mabedinin yüksekliğini anlamak ve onu takdir etmek, «onu kendimize örnek alabiliriz» demek değildir. Onu yapabilmek için lazım olan şartlar, en ibtidaî ve esas şartlar bizde yoktur.”, s. 350), klasik antikite özelinde mimarlığın ihtiyaçlara yönelik geliştirebileceği farklı çözümleri açıklar. Çalışmanın kapsamı nedeniyle, Taut’un eserinin 1938 baskısı esas alınarak, kitaptaki klasik antikite referansları **EK A**’da sunulmaktadır.

İnşaat ve mimarlık eğitimlerini birlikte veren Yüksek Mühendis Mektebi de, 1940’ların başında değişiklikler geçirmiştir: 1941’de Yüksek Mühendis Okulu adını almış, 1944’te Resmî Gazete’de yayınlanan kanun ile İstanbul Teknik Üniversitesi adı altında yeniden düzenlenerek (Kanun No.: 4619), Elektrik, İnşaat, Makine ve Mimarlık fakülteleri kurulmuştur (Barutçu, 2023, s. 644). Kurumun Mimarlık Fakültesi’nin bilinen en eski programı 1949-1950 öğretim yılına aittir.¹⁶ Sanat tarihi dersi birinci, ikinci ve dördüncü yıllarda, mimarlık tarihi dersleri ilk iki yılda verilmektedir (Özcan, 2023, s. 163, çizelge 3.5).

Aynı tarihlerde, Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimari Şubesi’nin lise öğrencilerine yönelik yayınladığı *Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimari Şubesi* başlıklı broşür (1944), öğrencilere meslek seçimlerinde seçenek sunma amacının yanı sıra, ülkedeki mimar ihtiyacından da bahseder. “Mimarînin güzel sanatlar ve ilimler arasındaki mümtaz mevkiî” başlıklı metin, içerdiği “Mimar; eserini yerle gök arasında kurarken tabî ve içtimâî şartlarla uzak ve yakın muhiti tetkik etmek; riyaîye ve hukuktan ev idaresine kadar bütün hemen her sahada en eskiden en yeniye kadar bütün telâkkileri göz önünde bulundurmak mecburiyetindedir” ifadeleriyle kapsayıcıdır.¹⁷

¹⁶ Birinci yıl dersleri; topografya, y. matematik, tasarı geometri, mimarlık tarihi I, yabancı dil, yapı bilgisi I, sanat tarihi I, serbest resim I, ikinci yıl dersleri; mimarlık tarihi II, yabancı dil, yapı malzemesi, serbest resim II, sanat tarihi II, yapı statîği I, bina bilgisi I, üçüncü yıl dersleri; serbest resim III, yapı statîği II, betonarme I, bina bilgisi II, ısıtma havalandırma, sıhhi tesisat, şehircilik I, rölöve I, dördüncü yıl dersleri; sanat tarihi III, betonarme II, bina bilgisi III, şehircilik II, ahşap çelik yapılar, iktisat, rölöve II, aydınlatma, beşinci yıl dersleri; bina bilgisi III, aydınlatma, idare hukuku, keşif yapı nizamı, Türk Devrim tarihi, diploma projesi (Özcan, 2023, s. 163, çizelge 3.5).

Samim Oktay'ın 1946 ve 1947'de *Arkitekt*'te yayınlanan iki makalesi, klasik antikite mimarlığının çağdaş eserlerde etkisine ilişkin tartışmaların devam ettiğini gösterir. Oktay, "Antikiteden Bugüne Kadar Mimari Tenkidi" başlıklı yazısında, Arnaldo Foschini ve Luigi Moretti gibi mimarların eserlerindeki "dekoratif zevk"ten övgüyle bahseder (1946). "Şekil ve Mimari Üzerine Bir Konuşma" makalesinde ise çeşitli ihtiyaçlardan doğan formların bir süre sonra kendilerini doğuran sebeplerden ayrılarak mimarlığın parçası haline geldiğini klasik antikite örnekleriyle açıklar (Oktay, 1947).

Görüldüğü üzere, gerek eğitimin yeniden düzenlenmesi gerek inşa edilecek yapıların gözetmesi arzulanan özelliklerin ifadeleri, eskinin taklidinden kaçınmayı tavsiye etmektedir. Tavsiyeler birçok zaman klasik antikite referanslarıyla örülüdür. Bu da etkili kişilerin (mimarlar, hocalar vs.) zihinlerinde -pozitif veya negatif- antikite bilgisinin yer etmiş olduğunu ve bu bilginin pratiğe geçirilmesi konusunun, Batılılaşma ve modernleşme bağlamındaki güncelliğini göstermektedir.

6.2. Yapılar

Aşağıda, Cumhuriyet'in yaklaşık ilk otuz yılında inşa edilen yapılardan bazıları dönemin mimarlık yazınına yapılan atıflarla birlikte sunulmaktadır. Dahil edilen eserler, kimi zaman kısmi biçimsel referansları, kimi zaman ise tasarımlarının arka planında yatan klasik antikite etkisi veya iması gözetilerek değerlendirilmektedir. Tekrar etmek gerekirse, amaç, antik biçimler taşıyan yapılar bulunduğunu varsayarak (ki yoktur) biçimsel bir derlemeye gitmek değil, mimarinin arka planındaki ve görsel algıya hitap edecek kamusal boyutundaki antikite "ruhu"na dikkat çekmektir.

Türkiye'de, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde etkili olan siyasi akımlardan Türkçülük etkisi altında gelişen, bir tür "Neoklasik Türk Mimarlığı" ya da o dönemde tercih edilen adıyla "Milli Mimari Rönesansı" üslubu cumhuriyetin ilk yıllarında etkisini sürdürmüştür. Daha sonra Birinci Ulusal Mimarlık adını alacak bu üslupta Selçuklu ve klasik dönem Osmanlı yapılarından esinlenen unsurlar yeni yapılara aktarılmıştır.¹⁸ Kökenleri Geç Osmanlı Dönemi'nde bulunan Birinci Ulusal Mimarlık yapıları, klasik

¹⁷ Broşür ayrıca akademiye giriş sınavında başarılı olan öğrencilere sağlanan burs imkanlarından da söz etmektedir; burs sınavının riyaziye, edebiyat (Türkçe kompozisyon), genel medeniyet tarihi ve yabancı dili içerdiği aktarılmaktadır.

¹⁸ Bilindiği üzere, en ünlü temsilcileri Kemalettin Bey (1870-1927), Vedat [Tek] Bey (1873-1942), Arif Hikmet [Koyunoğlu] Bey (1888-1982) ile Giulio Mongeri'dir (1873-1951).

Osmanlı mimarlığına atfedilen rasyonaliteden farklıdır¹⁹ (Kuban, 2005, s. 464-464). Osmanlı Devleti tarafından 1873'te Viyana Sergisi için hazırlatılan, *Usûl-i Mî'mârî-i Osmânî/L'Architecture Ottomane/Die Ottomanische Baukunst* kitabındaki tavsiyeler uyarınca hareket edilmiş, ancak, Osmanlı mimarisi daha çok bezeme unsurlarına indirgenerek repertuvara alınmıştır. Batılı mimarlık geleneğinin Dor, İon ve Korinth düzenlerine benzer biçimde, Osmanlı mimarlığı için Mahruti, Müstevi ve Mücevheri üsluplarını öne çıkaran kitabın, bu türde canlandırmacı yapıların bezemeleri için yol gösterici olduğu düşünülmektedir (Bozdoğan, 2001, s. 24). Kitabın başka bir önemi ise, Osmanlı mimarlığını ele alış biçimidir, Vitruvius'tan beri kullanılagelen Batı mimarlığı kuramlarını andırmasıyla, Osmanlı'yı Batılı bir düzleme oturtmaktadır; sütun düzenlerinin seçimi ve uygulanması, proporsiyon bilgisi gibi temel klasik yönler (antikite ve Rönesans üzerinden) adeta Osmanlı mimarlığına eklenmiş, biçimlerin ötesinde anlayışın esas olduğuna dikkat çekilmiştir. Bu yolla, Osmanlı mimarlığının ne denli klasik ve Batılı, dolayısıyla Osmanlı kültürünün de, Batı'dan farksız ve ne denli medeni olduğu vurgusu dile getirilmiştir (Saner, 1999).

Birinci Ulusal Mimarlık 1930'ların başlarına dek kamu yapılarında tercih edilmiştir. Klasik antikite ile biçimsel ilişkileri bulunmadığı açık olan bu üslubun yapıları, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin yaklaşık ilk on yılındaki mimarlık anlayışını göstermesi bakımından önemlidir.

Birinci Ulusal Mimarlık akımı etkisindeki Erken Cumhuriyet Dönemi yapılarına dair verilecek ilk örnek Ankara'nın Altındağ ilçesindeki İkinci Türkiye Büyük Millet Meclisi binasıdır. Vedat [Tek] Bey²⁰ tarafından Cumhuriyet Halk Fırkası Mahfeli olarak tasarlanarak 1923'te tamamlanmış, mevcut meclis binasının yetersiz gelmesi sebebiyle 1924 yılında yeni meclis işleviyle açılmıştır (Şekil 6.4). Bodrum katı üzerinde iki katlıdır. Yapının ön cephesi merkezdeki kapı ve üzerinde balkonla çıkıntı yapan, vurgulanmış bir girişe sahiptir. Zemin katın pencereleri üzerindeki basık tuğla kemerlerin altı açık ve koyu mavi, geometrik motifli çinilerle, birinci katın balkonunun sivri, tuğla kemerleri ile

¹⁹ Klasik dönemin Osmanlı anıtsal mimarlığında da mekân bazlı ve strüktürün de açıkça okunabildiği bir anlayışın hakim olması, -anakronik bir bakış da olsa- genellikle “modern” bir tutum olarak değerlendirilmiştir.

²⁰ Vedat Tek, 1888-1897 arasında Paris'te Academie Julian'da resim eğitimi almış, École Centrale'de mühendislik derslerini takip etmiş ve École des Beaux-Arts'da mimarlık eğitimi almıştır. İstanbul'a 1897'de dönen Tek, 1899'da Şehremaneti mimarlığına atanmış, 1900'de Sanâyi-i Nefîse'de hocalığa başlamıştır (Alsaç, 1997a). Meslek hayatı boyunca Defter-i Hakani, Büyük Postane gibi birçok önemli yapıya imza atan Vedat Tek 20. yüzyıl başlarının en etkili Türk mimarlarından biridir.

çatının geniş saçakları arasına yine farklı mavi tonları ve beyaz geometrik motifli çini bezemelerle hareketlendirilmiştir.



Şekil 6.4: İkinci TBMM binasının ön cephesi, 1920'ler (?), Sebah & Joaillier fotoğrafı (SALT Araştırma).

Yapının bahçeye bakan cephesi de girinti ve çıkıntılarla hareketlendirilmiş, pencereler girintilerde basık, tuğla kemerlerle örtülürken çıkıntılarda sivri kemerlerle örtülmüştür. Bahçe, kaskatlı bir havuzla zenginleştirilmiştir. Zemin katta, girişten erişilen uzun hol iki yandaki merdivenlerle bir üst kata bağlanırken, girişin karşısında iki kat yüksekliğindeki meclis salonu yer alır. Çalışma odaları ikinci katta bulunmaktadır.²¹

Bir diğer Birinci Ulusal Mimarlık eseri, Ankara'da Ulus'ta bulunan, Giulio Mongeri²² tasarımı Ziraat Bankası Genel Müdürlük Binası'dır.²³ Dörtgen planlı, üç katlı ve bodrum katlı yapının köşeleri dışarı çıkıntılı, birer kule görünümündedir. Pencereler Selçuklu mimarlığındaki portalleri andıran, oyma bitkisel bezemeli nişler içerisine oturulmuş,

²¹ TBMM'nin 1961'de yeni binasına taşınması ardından bir süre Merkezi Antlaşma Teşkilatı (CENTO) tarafından kullanılan yapı, 1979'da CENTO'nun dağılması sonrasında T.C. Kültür Bakanlığı'na devredilmiş, 1981'de Cumhuriyet Müzesi olarak ziyarete açılmıştır. Yapının bir bölümü ise Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü olarak kullanılmaktadır.

²² Giulio Mongeri, Milano'daki Accademia di Belle Arti di Brera'da mimarlık eğitimi almış, 1907'de İtalyan Büyükelçiliği mimarlığına atanmış, 1909'da Sanâyi-i Nefise'de hocalığa başlamış, 1912'de İtalya'ya dönmüştür. Mongeri, 1918'de yeniden İstanbul'a gelerek 1930'a dek İstanbul, Ankara ve Bursa'daki mimari projelerinin yanı sıra Sanâyi-i Nefise hocalığını sürdürmüştür ("Mongeri, Giulio" 1997).

²³ Yapı, 1925-1929 arasında tamamlanmıştır (Şekil 6.4) ve 1981'den beri Ziraat Bankası Müzesi'ne ev sahipliği yapmaktadır (genel müdürlük 1984'te yeni binasına taşınmıştır).

birinci katta geometrik motifli korkuluklar, ikinci katta sütünce ve mukarnas bantları, çatı korkuluklarında ise yine yıldız motifi kullanılmış, yapının geniş saçaklarının alt yüzeyleri geometrik motiflerle doldurulmuştur. Yapının iç mekânında yükseltilmiş girişle ulaşılan zemin katındaki hol (Şekil 6.5), sütunlar tarafından taşınan kemer sıralarıyla çevrelenen ana mekânın örtüsü renkli cam panolardan oluşur. Sütunlar, kemerler ve üst katın korkulukları Selçuklu ve Osmanlı motifleriyle bezelidir.



Şekil 6.5: Ziraat Bankası'nın 1929 yılı broşüründe Genel Müdürlük Binası'nın 1929'daki görünümü, Jean Weinberg fotoğrafı (SALT Araştırma).

Birinci Ulusal Mimarlık için verilebilecek bir diğer örnek ise, Ankara'da, Ulus'ta yer alan Türk Ocakları Merkez Binası'dır. Arif Hikmet [Koyunoğlu] Bey²⁴ tarafından, 1927-1929 yıllarında yapılmıştır (Şekil 6.6). Tasarım, 1926'da yapılan ve aralarında Kemalettin Bey, Vedat [Tek] Bey ile Giulio Mongeri'nin bulunduğu mimarların projeleriyle katıldığı bir yarışmada, İsmet [İnönü] Paşa ve Ziya [Gökalt] Bey'in de yer aldığı bir jüri tarafından seçilerek uygulanmıştır (Birkan ve Pehlivanlı, 1977, s. 12). Yapı, Türk Ocakları'nın 1931'de kapatılması üzerine önce Cumhuriyet Halk Fırkası'na, 1932'de de yeni açılan Halkevleri'ne devredilerek Ankara Halkevi binası haline gelmiştir (aynı yıl ilk Türk Tarih Kongresi'ne ev sahipliği yapmıştır).²⁵

²⁴ Koyunoğlu, 1908-1914 yıllarında Sanâyi-i Nefîse'de mimarlık eğitimi almıştır. Mimarlığın yanı sıra fotoğrafçılık sanatını da icra eden Koyunoğlu, 1921'de Ankara'ya taşınmış, 1935'e dek bu kentte çalışmıştır. Koyunoğlu'nun 1935'te Ankara'dan ayrılarak İstanbul'a yerleşme sebebinin devlet yapılarının inşasında yabancı mimarların tercih edilmesi olduğu öne sürülür (Alsaç, 1997b).

²⁵ 1975'ten bu yana Ankara Resim ve Heykel Müzesi olarak kullanılmaktadır.



Şekil 6.6: Türk Ocakları Merkez Binası, 1929, Jean Weinberg fotoğrafı (SALT Araştırma).

Üç katlı ve bodrumlu yapı, T-biçimli plana sahiptir. Birinci kat pencereleri yarım daire kemerli, ikinci ve üçüncü katların pencereleri sivri kemerlidir. Üçüncü katın yüksekliği daha düşük, pencereleri daha küçüktür. Ön cephede, merdivenle ulaşılan giriş alanı basık kemerle vurgulanmış bir eyvandır, üzerinde geometrik motifli korkuluğu bulunan bir balkon yer alır. Girişin iki yanında arkaya çekik pencere alanının sivri kemerli pencereleri örten geniş saçaklar Türk-İslam mimarisi vurgusunu artırır. Giriş holü, sütunlarla taşınan iki kemer dizisine sahiptir, tiyatro salonu girişinin iki yanında yer alan, iki kollu bir merdivenle üst kata ulaşılır. Birinci katın sol kanadında, cumhuriyetin kuruluş sürecine ilişkin kararların verildiği Ankara evlerinden ilham alan bir Türk Salonu yer alır (Birkan ve Pehlivanlı, 1977, s. 12-14).

Yapı, 1934'te *La Turquie Kemaliste*'in ilk sayısında "Il Faut Venir à Ankara" makalesinde Etnografya Müzesi ile beraber, halkevi işleviyle destekleyici görsel olarak karşımıza çıkar. Derginin 1934 ile 1936'daki dördüncü ve on ikinci sayıların "Ankara Construit" bölümlerine dahil edilmesi ise ayrıca dikkat çekicidir: Derginin söz konusu bölümüne genellikle uluslararası mimarlık akımını izleyen yeni yapılar eklenerek çağdaş Türkiye'nin Batı'ya dönük yüzü vurgulanmaktadır. Etnografya Müzesi gibi yapılar da kuşkusuz antik estetiğini önemli ölçüde Fransız Güzel Sanatlar Okulu ilkeleri üzerinden güne taşımaktaydı. *Usûl-i Mî'mârî-i Osmânî*'nin geçmişe dönük Batı mimarlığına eklemlenme hareketini yapı kütleleri, cepheleri ve programları aracılığıyla tamamlamaktaydı. Simetri, rizalitlerin hareketleri, merkezin vurgusu, portiko kullanımı

gibi unsurlar önde gelen özellikler arasında sayılabilir. Ancak bu görüntüler de kısa süre içinde geçerliliğini yitirecek ve yerini daha radikal biçimde “kübik modern”e bırakacaktır.

1930’lar, Türkiye’deki mimarlığın çağdaşlaştırılmasını hızlandırmak amacıyla davet edilen mimarların eserlerine tanıklık eder. Batı’da eğitim almış bu mimarlar dönemin modernist akımlarının temsilcileridir ve kendi formasyonlarını, Türkiye’nin ihtiyaçlarına karşılık vermek üzere, kimi zaman Türk mimarisine kısıtlı göndermelerle birlikte mimari eserlerine yansıtmıştır.

Yabancı mimarlar arasındaki en etkili isimlerden Ernst Arnold Egli²⁶ (1893-1974), Maarif Vekâleti tarafından 1927’de Türkiye’ye davet edilmiş, 1936’ya dek inşa edilen eğitim yapılarında danışmanlık görevi yürütmesinin yanı sıra (Batur, 1997a, s. 503) 1930’dan 1936’ya dek Güzel Sanatlar Akademisi’nde mimarlık bölümü şefliği yapmıştır. Ernst Egli’nin tasarladığı Musiki Muallim Mektebi, 1927-1928 yıllarında inşa edilmiştir. Bodrum üzerinde yükselen iki katlı yapı, bir iç avluyu çevreleyen dörtgen planlıdır (Şekil 6.7). Ön cephede, dolaylı bir klasik antikite referansına sahiptir: Merkezdeki giriş üç sütunla ayrılmış dört açıklıkla vurgulanmış, iki uçta ise iki katın pencereleri ikişer yüksek sütunla sınırlandırılmış çıkıntılar içerisine alınmıştır. Girişin üzerinde önde ve arkada beşer sütun ile bir tür kolonad görünümü veren teras yer alır. Yapının alt katı derslerin yapıldığı sınıflar ve konser salonu, üst katta ise yatakhaneler, revir gibi mekanlar yer alır. Yapının merkezindeki avlu, yalın bir kolonadla çevrilidir, merkezinde ise bir havuz bulunur.²⁷

²⁶ Egli, 1912-1918 arasında Viyana Teknik Üniversitesi’nde mimarlık eğitimi almış, 1924-1927 arasında aynı okulda ders vermiştir. 1927’de geldiği Türkiye’den 1936’da ayrılmış, 1937’de Zürih Teknik Üniversitesi’nde ders vermeye başlamıştır. 1947’de profesör olan Egli, Türkiye dışında Avusturya, Lübnan ve İsviçre’de çeşitli konut ve eğitim yapıları inşa etmiştir. Egli, 1959’da *Geschichte des Städtebaus* [Kent Planlaması Tarihi] isimli üç ciltlik bir kitap yayınlamıştır. İlk cilt, prehistorik dönemlerden klasik antikite sonuna dek kent planlarını inceler.

²⁷ Musiki Muallim Mektebi binası 1938’de Devlet Konservatuarı binası haline gelmiştir. 1985’te Mamak Belediyesi’ne devredilmiş, 2005’te Mamak Belediyesi bünyesinde kültür merkezi olarak düzenlenmiş, 2023’ten bu yana Musiki Muallim Mektebi Müzik Müzesi’ne ev sahipliği yapmaktadır.



Şekil 6.7: Ernst Egli, Musiki Muallim Mektebi, 1928 (?) (SALT Araştırma).

Ernst Egli tarafından 1928-1933 yıllarında, Ankara’da, Ulus’ta inşa edilen Ziraat Enstitüsü yapısı da dolaylı kabul edilebilecek biçimde klasik geleneği yansıtır: L-biçimli planlı rektörlük binası, iki katlı, sekiz sütunlu anıtsal bir portiko ile vurgulanan bir girişe sahiptir (Şekil 6.8).

Egli’nin Musiki Muallim Mektebi ve Ziraat Enstitüsü yapılarının fotoğrafları, *La Turquie Kemaliste*’in 1934’teki ilk sayısında Şevket Süreyya [Aydemir] tarafından kaleme alınan “Le Developpement de L’Instruction Publique en Turquie” makalesinde çağdaş eğitim binalarına örnek olarak yer almıştır ([Aydemir], 1934, s. 6).

Metinde eğitim-öğretim yapılanması anlatılmış, ancak mimari özelliklere değinilmemiştir, fotoğraflar çağdaşlaşmanın görsel ifadesini meydana getirir.²⁸

²⁸ Benzer biçimde, yapının fotoğraflarına mimarisine değinilmeden yer verilen bir diğer makale ise derginin ikinci sayısında, Ziraat Enstitüsü’nün kurucu rektörü Friedrich Falke tarafından kurumdaki çağdaş eğitimin anlatıldığı “L’institut Supérieur d’Agronomie d’Ankara” makalesidir (Falke, 1934).



Şekil 6.8: Ernst Egli, Ziraat Enstitüsü, 1937 (*Fotoğrafla Türkiye*).

Neoklasik bir hedefle eklenmemiş olsalar dahi, mimarın Musikî Muallim Mektebi (1927-1928), Yüksek Ziraat Enstitüsü (1928), Ticaret Lisesi (1930) ve Mülkiye Mektebi (1935-1936) yapıları kolonları ve tavan kasetleri ile klasik antikiteden günümüze kadar geçerliliğini sürdüren unsurlara sahiptir. Egli'nin Ankara'daki yapılarının detayları, Birinci Ulusal Mimarlık eserlerindeki Türk-İslam mimarlığı öğelerinden katı biçimde ayrılır. Mimarlığın evrensel bir sanat olduğunu düşünen Egli, kendi bakış açısını şu sözlerle açıklar “Mekân düzeninde benim için üç kademe vardır; mekânın seçimi, bağlantısı ve şekillendirilmesi” (Egli, 2013, s. 78). Egli, “zıtlık ve uyum”, “güçlendirilmiş veya yalın”, “ölçü ve oran tezatları” ile “şekil isteği ve malzeme arasındaki seçim yakınlığı” kurallarına bağlı olarak açıkladığı şekillendirme konusunda yaklaşımının “klasik harmoni” veya “heyecan verici dışavurumculuğa” engel olmadığını aktarır (Egli, 2013, s. 79). Yine de, mimarların içinde bulundukları zaman ve topluluğu gözetmesi gerektiğini düşündüğünü ve bu nedenle Türkiye'deki çalışmalarında detayları yerel eski yapıları gözeterek biçimlendirdiğini söyleyecektir (Egli, 2013, s. 80).

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, Avrupa'da etkili olan neoklasik mimarının izlerini taşıyan yapılar arasında ise Avusturyalı mimar Clemens Holzmeister'in²⁹ (1886-1983)

yeni başkent Ankara’da inşa edilen tasarımları sayılabilir (Ergut, 2010, s. 167). Clemens Holzmeister, kentin silüetini belirleyici nitelikteki Millî Müdafaa Vekâleti (1927–1931), Genelkurmay Başkanlığı (1929–1930), Orduevi (1930–1931), Cumhurbaşkanlığı Köşkü (1930–1932), İçişleri Bakanlığı (1930–1934), Merkez Bankası (1931–1933), Güven Anıtı (tasarım, 1931–1935), Yargıtay (1933–1935), Emlâk ve Eytam Bankası (1934–1935) ve Türkiye Büyük Millet Meclisi (1939–1963) gibi birçok yapıda modern mimari akımları Türk mimarisi ve klasik antikite bilgisiyle yorumlar. Türkiye’deki ilk yapılarında evrensel bir dil kullandığı, 1930’ların ikinci yarısından itibaren tasarladığı binaların ise bölgesel mimari etkisi gösterdiği düşünülmektedir (Erkmen, 1998, s. 183).

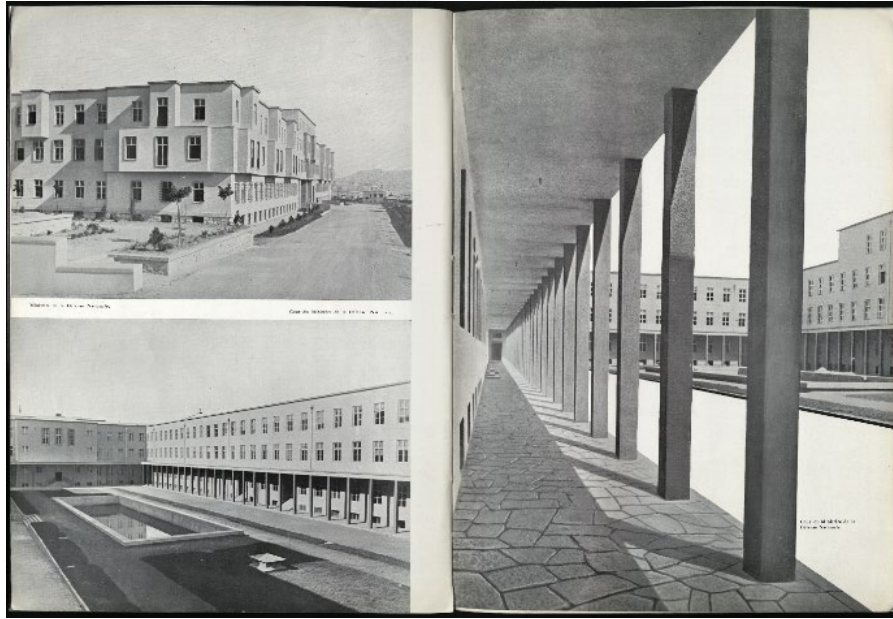
Holzmeister tarafından 1927-1931 yılları arasında tasarlanan Millî Müdafaa Vekâleti binası, cephesindeki çeşitli çıkıntılarla hareketlendirilmiş, büyük bir kütle halindedir (Şekil 6.9). Ayrıca, kat sayısı da büyük bölümde dört, kimi noktalarda beş olacak biçimde düzenlendiğinden dış görünümü tekdüzelikten uzaktır.

Millî Müdafaa Vekâleti binasının antikite veya klasisist yaklaşımla bağ ima eden özelliği iç kısmındaki avludur (Şekil 6.10). Betonarme, dörtgen prizma kolonlarla oluşturulmuş bir portikoya sahiptir. Avlunun merkezinde büyük bir havuz yer alır.

²⁹ Holzmeister, 1906-1913’te Viyana Teknik Üniversitesi’nde mimarlık eğitimi almış, 1919’da doktor unvanını kazanmış, 1924-1938 arasında yine Viyana Teknik Üniversitesi’nden eğitim görevlisi olarak çalışmıştır (Nasır, 1997). Davet edildiği Türkiye’ye ilk kez 1927’de gelerek birçok önemli yapının mimarlığını yapan Holzmeister, 1938’de Avusturya’nın Almanya tarafından işgal edilmesi ardından İstanbul’a yerleşmiş, 1944-1949 arasında İTÜ’de ders vermiş ve 1954’e dek Türkiye’de kalmıştır.



Şekil 6.9: Clemens Holzmeister, Millî Müdafaa Vekâleti, 1937 (*Fotoğrafla Türkiye*).



Şekil 6.10: Clemens Holzmeister, Millî Müdafaa Vekâleti avlusu (“Ankara Construit”, 1935, s. 24).

Holzmeister tarafından 1930–1932 yıllarında Çankaya’da, Atatürk Köşkü olarak inşa edilen yapı da üzerinde durmaya değerdir. Kareye yakın planlı ve iki katlıdır (Şekil 6.11), zemin katında çalışma ve ağırlama mekanları yer alır, üst kat ise cumhurbaşkanı konutudur. Konutun arkasında kolonadlı bir avlusu bulunur. Ön cephenin birinci katında sekiz sütunlu bir teras göze çarpmaktadır.



Şekil 6.11: Clemens Holzmeister, Cumhurbaşkanlığı Köşkü, 1937 (*Fotoğrafla Türkiye*).

Yine Holzmeister tarafından tasarlanarak 1933-1934 yıllarında inşa edilen Emlâk ve Eytam Bankası binası, 1930'ların neoklasik üslubundadır. Bodrum üzerine üç katlı yapının ön cephesine bir kolonad hakimdir. Zemin katın önündeki çıkıntı üzerine, iki kat yüksekliğinde uzanan silindirik gövdeli sütunlar, yapıya anıtsallık kazandırmaktadır (Şekil 6.12).



Şekil 6.12: Clemens Holzmeister, Emlâk ve Eytam Bankası, 1946 (SALT Araştırma).

Holzmeister'in Millî Müdafaa Vekâleti ve Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Falih Rıfkı [Atay] tarafından 1934'te *La Turquie Kemaliste* dergisine yazılan "Il Faut Venir à Ankara" makalesinde görselleriyle yer bulur. Falih Rıfkı, okuyucuyu Ankara kentine davet ettiği yazısına Orta Çağ kalesinin silüetini, Augustus Tapınağı'nın görünümü ve yazıtının tanınırlığından bahsederek başlar. Binaları büyük ve süslü, caddeleri döşeli olmasa da, Ankara kenti milli uyanışa tanıklık edilebilecek bir ziyaret noktasıdır (1934a). *La Turquie Kemaliste*'in 1934'teki üçüncü sayısı "Ankara Construit" bölümünde Emlâk ve Eytam Bankası binasına yer vermiş, 1935'te yayınlanan altıncı sayı aynı bölümünde Millî Müdafaa Vekâleti'ne iki sayfa yer ayırırken, yedinci sayının aynı bölümü Cumhurbaşkanlığı Köşkü'nün üç fotoğrafını içermiştir. Dergide söz konusu yapılarla ilgili bir değerlendirme yer almadığından, çağdaş mimarlığın görsel temsilleri olarak kullanıldıkları düşünülebilir.

Hermann Jansen tarafından oluşturulan kent planına göre, Clemens Holzmeister tarafından 1931 yılında tasarlanan Emniyet Abidesi de (Şekil 6.13), Ankara'nın çağdaş bir başkent olarak yapılandırılması sürecinde önemli bir yere sahiptir.



Şekil 6.13: Emniyet Abidesi/Güvenpark Anıtı'nın 1930'lardaki görünümü (SALT Araştırma).

Bakanlıklar semtinde bulunan anıtın ön yüzündeki heykelleri Avusturyalı Anton Hanak (1875-1934) hazırlamış, arka yüzündeki heykeller ise Hanak'ın 1934'teki vefatı ardından işi devralan Avusturyalı Josef Thorak (1889-1952) tarafından yapılarak anıt 1935'te

tamamlanmıştır. Hem Hanak hem de Thorak Viyana’da Güzel Sanatlar Akademisi’nde heykeltıraşlık eğitimi almış sanatçılardır.

Henüz inşa aşamasındayken, *Mimar/Arkitekt* dergisinde şehir plancısı, mimar ve heykeltıraş iş birliğinde yapılması sebebiyle örnek gösterilen Emniyet Abidesi ([Atay], 1934), *La Turquie Kemaliste*’in 1934’teki üçüncü sayısında Ankara’daki çağdaş yapıların tanıtıldığı “Ankara construit” bölümüne bir fotoğrafla dahil edilirken (s. 26), derginin 1935’teki sekizinci sayısında aynı bölümün tamamını oluşturacak, 1936’daki on üçüncü sayıda aynı bölümde üç fotoğrafla yer alacaktır. Atay, 1935’te *Cumhuriyet* gazetesindeki “Fikirler: Ankara sokaklarında” makalesinde Emniyet Abidesi’nde otururken kendilerini Avrupa’da hissettiklerinden bahsederek Türkiye’nin benzemeye çalıştığı Avrupa’yı Jost, Holzmeister, Egli, Jansen gibi kişilerin inşa ettiğini söyleyecektir. Emniyet Abidesi aynı zamanda *Fotoğrafla Türkiye* albümüne de dahil edilmiştir.

Anıtın ön yüzünde, 8 metre yüksekliğindeki merkezde biri orta yaşlı, diğeri genç, 6 metre yükseklikte iki erkek figürü yalnızca cinsel organları kapanacak biçimde betimlenmiştir (Şekil 6.14). Figürlerden soldaki orta yaşlı, olgun görünümlü figürün ülkeyi kuran ve idare eden nesli, sağdaki gencin ise gelecek nesilleri sembolize ettiği düşünülür. Ellerinde dikdörtgen prizması sopalar tutarlar. 37 metre uzunluğunda, 2 metre yüksekliğindeki kaidenin sol ucunda Türk jandarmasının, sağ ucunda ise Türk polisinin halka olan desteğini temsil eden figürler kabartma olarak işlenmiştir. Kaidenin merkezine Atatürk’ün “Türk, Öğün, Çalış, Güven” sözleri, “K. Atatürk” imzasıyla birlikte metal harflerle eklenmiştir. Arka yüzde, merkezde yükselen bölümde yer alan heykellerde Atatürk iki yanında ikişer erkeklerle gösterilmiştir (Şekil 6.15). Atatürk’ün sağında (izleyicinin solunda) yer alan iki figür cinsel organlarını örten kısa kumaşlar dışında çıplaktır ve birbirleriyle tokalaşırlar. Merkezdeki Atatürk pantolon ve uzun bir pelerin giyer, sağ elini göğüs hizasında dirsekten kırmıştır, sol eliyle pelerini bel hizasından tutar. Atatürk’ün solunda (izleyicinin sağında) yer alan ve yine cinsel organlarını örten kısa kumaşlar dışında çıplak figürler sağ ellerini öne uzatarak tek bir kılıcı çaprak olarak tutarlar (biri kabzasını, diğeri ucunu). Bu yüzde, kaidenin sol ucundaki kabartmada Türk çiftçileri, sağ ucundaki kabartmada ise zanaatkar ve sanatçılar çalışır halde gösterilmiştir. Merkezde “M/C/M/XXX/V” tarihi kabartma olarak taşla işlenmiştir.

Figürlerin işlenişi dönemin heykel üslubu ile uyumlu olsa da, gerek ön yüzdeki Herakles benzeri figürler, gerek arka yüzdeki antik çağda *deksiosis/dextrarum iunctio* olarak adlandırılan anlaşıma ve sadakat gösterisi için sağ elle tokalaşma sahnesi, arkada sağ

uçtaki sanatkarların Herme biçimli bir heykel üzerinde çalışması gibi unsurlar, eserin klasik antikite esintili olarak değerlendirilmesini sağlar.



Şekil 6.14: Emniyet Abidesi/Güvenpark Anıtı'nın n cephesi 1937 (*Fotoğrafla Türkiye*).



Şekil 6.15: Emniyet Abidesi/Güvenpark Anıtı'nın arka cephesi, 1937 (*Fotoğrafla Türkiye*).

Holzmeister, Atatürk'ün “Yunan-Ermeni mimari tarzının” cumhuriyet dönemi yapılarında kullanılmamasını arzuladığını, bu doğrultuda hareket ederek Türkiye'ye has bir üslup geliştirdiğini söylemiştir (“Prof. Dr. Clemens Holzmeister ile söyleşi”, s. 29). Holzmeister'in İTÜ'deki dersleri kapsamında öğrencilerini İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne götürdüğü aktarılır (Bektaş, 1983, s. 21)

Bu dönemde, yabancı mimarlarla çalışılması birçok kez tepki çekmiş, Türk mimarlığının çağdaşlaşarak gelişmesi için Türk mimarların yetkilendirilmesi yönündeki istek çeşitli yayınlarda tekrarlanmıştır. Örneğin, Falih Rıfkı [Atay], 1933'te *Vakit* gazetesinde “Güzel sanatlar” başlıklı bir yazı kaleme alırken, Gazi Mustafa Kemal'in cumhuriyetin onuncu yıl nutkunda güzel sanatlara yaptığı vurguyu, ikinci on yıl için yol gösterici bulduğunu söyler. Gazi'nin yakın çevresindeki kişilerden olan Falih Rıfkı Bey'e göre, “Musikide taklit ses, mimaride taklit çizgi, resimde taklit renk, edebiyatta taklitçilik ve örnekçilik, bir milli kurtuluş ihtilâlinin az zamanda silkip atması lazım gelen esaretlerdir.” (1933, s. 3). Orijinal Türk sanatının gelişebilmesi için Türk sanatçıların görevlendirilmesi gerektiğini söyler (1933, s. 8). Abdullah Ziya [Kozanoğlu] Bey de, 1934'te “Sanatta Nasyonalizm” makalesinde yabancı mimarlar etkisinde şekillenen sanatı şu sözlerle eleştirtirmiştir:

Memlekete yeniden birkaç ecnebi daha getirildi. Bunlar da Barok ve Ampir sanatı yerine giren, yeni sanatı memlekete soktular. Yalnız biraz da yerli olmak istediklerinden, eserleri maalesef inkılâbın eseri olmaktan çok uzak acip bir şeyler oldu. Burada tekrara lüzum görüyorum. Ecnebilerin hocalık haklarını inkâr ettiğimiz zannedilmesin. Biz sanattan değil millî sanattan bahsediyoruz. (s. 53).

Arkitekt'te yerli mimarlara iş verilmesi isteği tekrar tekrar dile getirirken (Sayar 1938a; Sayar, 1938b; Türkiye Yüksek Mimarlar Birliği, 1939; *Arkitekt*, 1939), Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nin çıkardığı *Mimarlık* dergisi Türk mimarlığının yabancıların etkisinden kurtulmasına yönelik yazılara yer vermiştir (Uçar, 1944a ve Uçar, 1944b; Eldem, 1944; Tör, 1944; Ünsal, 1946). *Mimarlık* dergisi, 1944-1945 yıllarında bir Millî Mimari anketi de düzenleyerek, sorularını açık yayınladığı anketin yanıtlarını posta yoluyla toplamış ve dergide paylaşmıştır (bkz. Millî Mimari Anketimiz 1944a; 1944b; 1944c; 1944d; 1944e; 1945a; 1945b; 1945c). Burada da, Türk mimarlara daha çok fırsat verilmesi isteği ortak paydalardandır.

Bu dönemde inşa edilen Türk mimarların eserleri arasında Şekip Akalın'ın³⁰ (1910-1976) Ankara Garı (1935-1937) binası klasik antikite izleri bağlamında önemlidir. Akalın'ın gar projesi için Devlet Demiryolları tarafından gar yapılarını incelemek üzere Avrupa'ya gönderdiği bilinmekle beraber, hangi kentleri ziyaret ettiği belirtilmemektedir ("Ankara Garının Açılma Töreni", 1937, s. 97).

Gar yapısının yatay, uzun dikdörtgen kütesinin merkezinde iki yarım daire planlı küle ile sınırlandırılan giriş alanı altı adet anıtsal sütunla vurgulanmıştır (Şekil 6.16). Ankara Garı, sütunlarla vurgulanan cephesi ile 1930'ların neoklasik akımı etkisinde değerlendirilmiştir (Aslanoğlu, 1980, s.114).



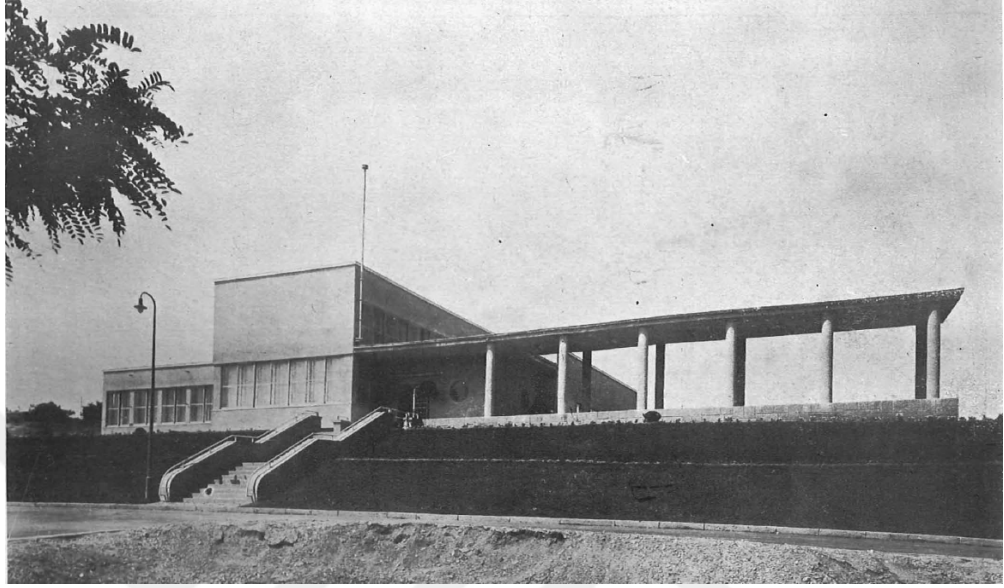
Şekil 6.16: Ankara Garı'nın 1945 yılındaki görünüşü (Url-26).

Seyfi Arkan³¹ (1903-1966) tarafından Atatürk'ün kız kardeşi Makbule Atadan için 1935'te tasarlanarak 1936'da inşası tamamlanan Ankara, Çankaya'daki Atadan Evi

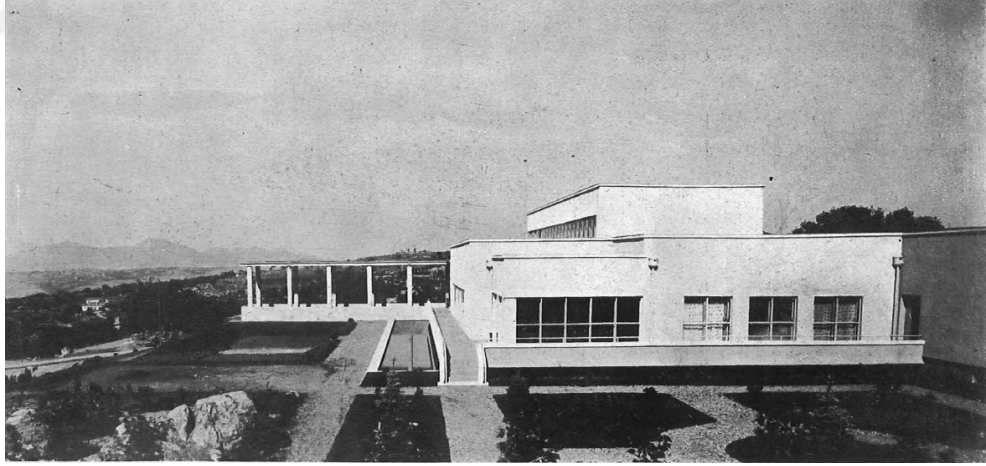
³⁰ Akalın, Yüksek Mühendis Mektebi'nden mezun, mühendis-mimardır. Hakkında çok az bilginiz bulunan bulunmakla birlikte; adı çeşitli proje raporlarında "yüksek mühendis" olarak geçmektedir (ör. "Samsun Şehri İmar Müsabakası Projeleri ve Jüri Raporu", 1941).

³¹ Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, özellikle 1930'lar-1940'larda görülen modern mimarlık akımının Türkiye'deki "en başarılı" temsilcisi kabul edilen Arkan 1927'de Güzel Sanatlar Akademisi mimarlık bölümünden mezun olmuştur (Batur 1997b). 1928-1932'de Berlin Teknik Üniversitesi'nde Hans Poelzig ile çalışan mimar, 1933'te Türkiye'ye dönerek Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders vermeye başlamıştır.

(Camlı Köşk), kolonadlarıyla klasik mimarlığın temel fikirlerini modern bir konsept içinde yansıtan eserler arasına dahil edilebilir (Şekil 6.17 ve Şekil 6.18). Tek katlı, yalın hatlara sahip yapı, sütun dizileriyle oluşturulmuş terası ve iç mekandaki dairesel kolonlarıyla dikkat çekmektedir.



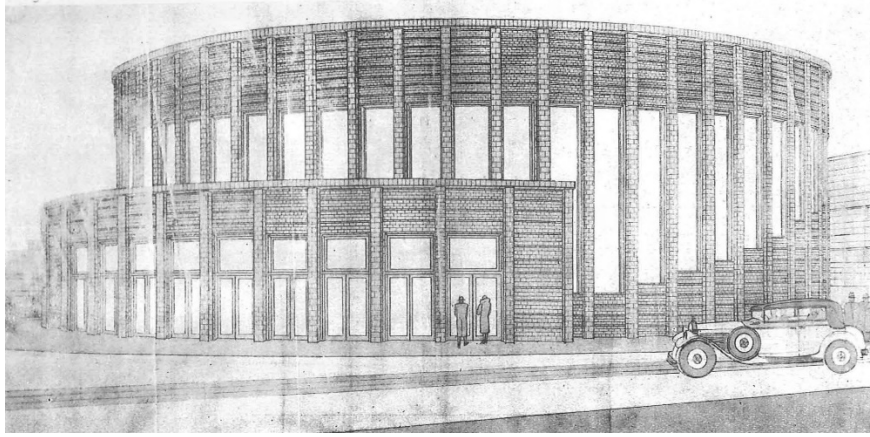
Şekil 6.17: Seyfi Arkan, Makbule Atadan Evi, 1936 (Arkan, 1936a, s. 179).



Şekil 6.18: Seyfi Arkan, Makbule Atadan Evi, 1936, (Arkan, 1936a, s. 180 ve 183).

Seyfi Arkan'ın 1936'da *Arkitekt*'in 62. sayısında yer verilen ve hayata geçmeyen bir sinema projesi ise, adeta Roma'daki Colosseum'u andırmaktadır (Şekil 6.19). Söz konusu tasarım Batur tarafından dışavurumcu eğilimde değerlendirilmiştir (1997b). Batur bunu söylerken Poelzig faktörünü dikkate almış olmalıdır. Hans Poelzig, Berlin'deki "Büyük Gösteri Evi"ni (Großes Schauspielhaus) elden geçirerek ünlü ekspresyonist tasarımını ortaya koymuştur. Ama her durumda Arkan'ın formasyonu, Almanya deneyimi ve

Poelzig etkisi, bu 19. yüzyıl panorama binalarını da hatırlatan dairesel tasarımı “antik his” ile bağdaştırmayı olası kılar.



Şekil 6. 19: Sinema Projesi (Arkan, 1936b, s. 41).

Mimarı bilinmeyen Bergama İlim Evi de (1936-1938) klasik referanslı yapılar listesine dahil edilebilir (Şekil 6.20 ve Şekil 6.21). İlim Evi’nin inşasına 1936’dan önce başlandığı, İzmir’de yayınlanan *Anadolu* gazetesinde 29 Ekim 1936’da yer verilen bir habere anlaşılmaktadır; habere göre yarım kalan binanın tamamlanması için ödenek istenmiştir (“Ege bölgesinin zengin tarih kaynağı: Bergama”). Yanındaki, 1936’da tamamlanan Bergama Müzesi ile birlikte kullanılması planlanan yapının inşası 1938’de bitirilmiş ve bina 1974’e dek Bergama Palas Otel olarak kullanılmıştır.³²



Şekil 6.20: Bergama İlim Evi, 1938 (TTK Arşivi, FT/TTK 311 8).

³² 1974’te belediyeye devredilen bina, 1996’dan beri Bergama Halk Eğitim Merkezi olarak kullanılmaktadır (24.07.2020-13105 tarihli koruma kurulu kararı).



Şekil 6.21: Bergama İlim Evi, 1938 (TTK Arşivi, FT/TTK 311 8).

Şevki Balmumcu (1905-1982) tarafından tasarlanarak 1933-1934'te inşa edilen Ankara Sergi Evi'nin 1946-1948'de Paul Bonatz³³ (1887-1956) tarafından opera binasına dönüştürülmesi de yabancı mimarların etkileri arasında değerlendirilebilir. Millî İktisat ve Tasarruf Cemiyeti tarafından düzenlenen uluslararası yarışma sonunda seçilerek uygulanan Sergi Evi binası, akışkan çizgisellik (streamline moderne) olarak adlandırılan (Hasol, 2020, s. 96) çağdaş çizgide, iki ucu yarım daire olarak sonlanan, uzunlamasına planlı, dikeyde üç tesisat yükseltisi ile arkada bir kule yapısına sahiptir ("Sergi Binası Müsabakası"; Balmumcu, 1935, 97-98). Sergi Evi'nin inşaat fotoğrafları 1934'te *La Turquie Kemaliste*'in ikinci sayısında çağdaş Ankara yapılarının tanıtıldığı "Ankara Construit" bölümünde geniş yer bulmuştur.

Ankara Sergi Evi'nin operaya dönüştürülme kararının alınması, birçok mimar tarafından tepkiyle karşılanmış, yeni bir bina yapılmasının daha uygun olacağı dile getirilmiştir (ör. Kuruyazıcı, 1946; Sayar, 1946). Yine de, Paul Bonatz tarafından hazırlanan proje hızlıca hayata geçirilerek 1948 yılında Opera Binası açılmıştır (Şekil 6.22 ve Şekil 6.23). Sergi Evi'nin yeniden işlevlendirilmesi sırasında yapıya eklenen sütun dizileri ve sütun başlıklarının Türk-İslam mimarisine öykünmesi gibi sebeplerle, Opera Binası İkinci Ulusal Mimarlık eserleri arasında değerlendirilmektedir. Yapının tez için ilginç olan

³³ Bonatz, 1896-1901 yıllarında Münih Teknik Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi almış, 1906-1943 arasında Stuttgart Teknik Üniversitesi'nde ders vermiş, 1943'te Türkiye'de Maarif Vekilliği'ne danışman mimar olarak atanmıştır (Erkin 1997). İstanbul Teknik Üniversitesi'nde 1946-1955 yıllarında öğretim görevlisi olarak çalışan Bonatz, anıtsal tasarımlarıyla İkinci Ulusal Mimarlık akımının etkili isimlerinden biri olmuştur.

bölümü, saçaklarına eklenen *geisipodes* benzeri dış sırasıdır. Antik Yunan mimarlığında İon ve Korinth düzenlerinde görülen bezemeleri anımsatır.

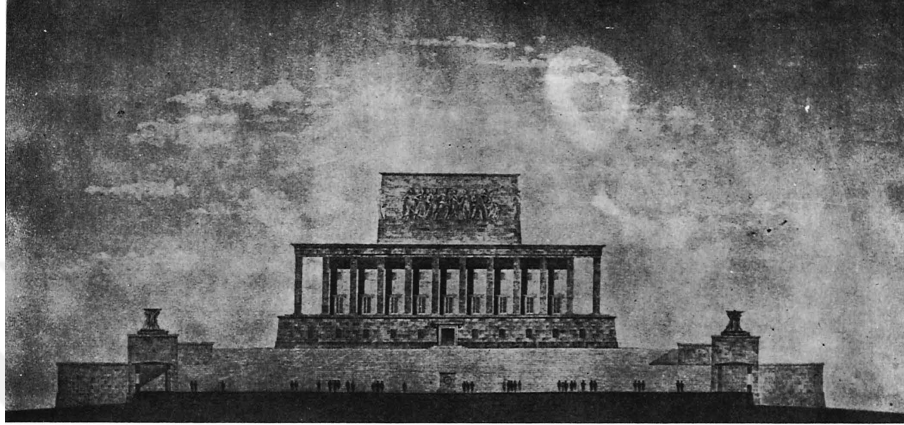


Şekil 6.22: Ankara Opera Binası, 1950'ler (?) (SALT Araştırma).



Şekil 6.23: Ankara Opera Binası, saçak ve kolonad detayı (2025, Merve Özkılıç, yapının önündeki ağaçlar dijital olarak temizlenmiştir).

Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı sınırları içerisinde, klasik düşünce sistemi bağlamında değerlendirilecek bir eser de Emin Onat³⁴ (1908-1961) ve Orhan Arda'nın³⁵ (1911-2003) tasarladığı Anıtkabir'dir. Bilindiği üzere, Şubat 1941-Mart 1942 arasındaki yarışma ile seçilen tasarım (Şekil 6.24 ve Şekil 6.25), 1943'te projede yapılan değişikliklerin ardından 1944'te inşa edilmeye başlanmış ve 1953 yılında tamamlanmıştır (Şekil 6.26, Şekil 6.27 ve Şekil 6.28).



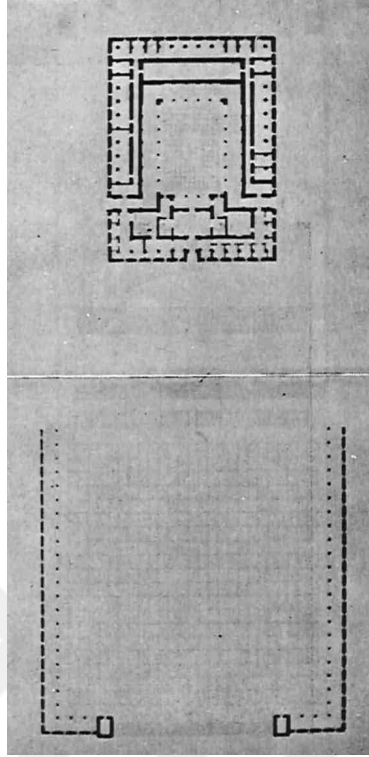
Şekil 6.24: Emin Onat ve Orhan Arda'nın yarışma sonucu birinci seçilen projesi, cephe görünümü (Sayar, 1943, s. 5).

Ankara'da Rasattepe'de uygulanan proje, yarışma sonrası jürinin önerileriyle birkaç kez değiştirilerek bugünkü halini almıştır (Url-27). İlk aşamada anıtın giriş bölümü, şeref holü etrafındaki odaların plana yerleşimi ve yükseklik gibi konular yeniden düzenlenmiş (Nisan 1943), ikinci aşama topografyaya göre tasarımın değiştirilmesi ve aslanlı yolun planlaması ile tören meydanının düzenlenmesini içermiştir (Kasım 1943). Birinci aşamada düşünülen müze ve idari mekanların mozolenden ayrılması ve kolonadların ardına taşınması da bu ikinci aşamada çözülmüştür (Onat ve Arda, 1955, 61, 91-92). Üçüncü aşama ise aslanlı yolun uzunluğunun kesinleşmesi, mozole yapısının üst

³⁴ Emin Onat, yüksek öğrenimine 1926'da Yüksek Mühendis Mektebi'nde başlamış, başarısına bağlı olarak üçüncü yılında gönderildiği Zürih Teknik Üniversitesi'nden 1934'te mezun olmuştur. 1935'te Yüksek Mühendis Mektebi'ne doçent olarak atanan Onat 1938'de profesör unvanı alarak Mimarlık Şubesi şefi olmuş, 1944'te kurulan Mimarlık Fakültesi'nin ilk dekanı olmuştur (Alsaç, 1997c). Onat, Bonatz ile beraber Taşkılla'nın dönüştürülmesinde görev almış, İstanbul ve Ankara'da çeşitli konut yapıları tasarlamıştır.

³⁵ Orhan Arda, 1936'da Yüksek Mühendis Mektebi'nin İnşaat şubesinden mezun olmuş, 1938'de Emin Onat'ın asistanlığına atanmıştır. 1960 yılında profesör unvanı alan Arda, 1981'e dek İstanbul Teknik Üniversitesi'ndeki öğretim görevine devam etmiştir. İstanbul'da çeşitli konut yapıları tasarlamıştır. (Kazmaoğlu, 1997). Arda'nın 1961'de yayınladığı *İlkokul Yapıları* isimli bir kitabı vardır.

örtüsünün taştan betonarmeye çevrilmesi ile yüksekliğinin azaltılmasını içermiş ve anıt son halini almıştır (Aralık 1951).



Şekil 6.25: Emin Onat ve Orhan Arda'nın yarışma sonucu birinci seçilen projesi, plan (Sayar, 1943, s. 5).



Şekil 6.26: Uygulanan Anıtkabir projesinin kuş bakışı görünümü (Onat ve Arda, 1955, s. 61).

Müellifler, klasik antikite, hatta Hitit esintili, kolonadlı ve bir tür temenos içerisindeki tasarımlarını Atatürk ve Türk Tarih Tezi'ne referansla ifade etmiştir;

Akdeniz milletlerinden bir çoğu gibi tarihimiz, binlerce sene evveline gidiyor, Sümerlerden ve Hititlilerden başlıyor ve orta Asyadan Avrupa içerlerine kadar bir çok kavimlerin hayatına karışıyor, Akdeniz medeniyetinin klâsik ananesinin en büyük köklerinden birini teşkil ediyordu. Atatürk, bize, bu zengin ve verimli tarih zevkini aşılarken, ufkumuzu genişletti, bizi ortaçağdan kurtarmak için yapılmış hamlelerden en büyüğünü yaptı. Hakikî mazimizin ortaçağda değil, dünya klâsiklerinin müşterek kaynaklarında olduğunu gösterdi. Hakikî milliyetçiliğin, içe kapanmış bir ortaçağ gelenekçiliğinden asla kuvvet alamıyacağını, onun yalnız müşterek ve eski medeniyet köklerine inmekle canlanabileceğini anlattı. Avrupalılaşmak ve medenileşmekle, millîleşmenin aynı şey olduğunu bundan daha iyi hangi fikir ifade edebilirdi?

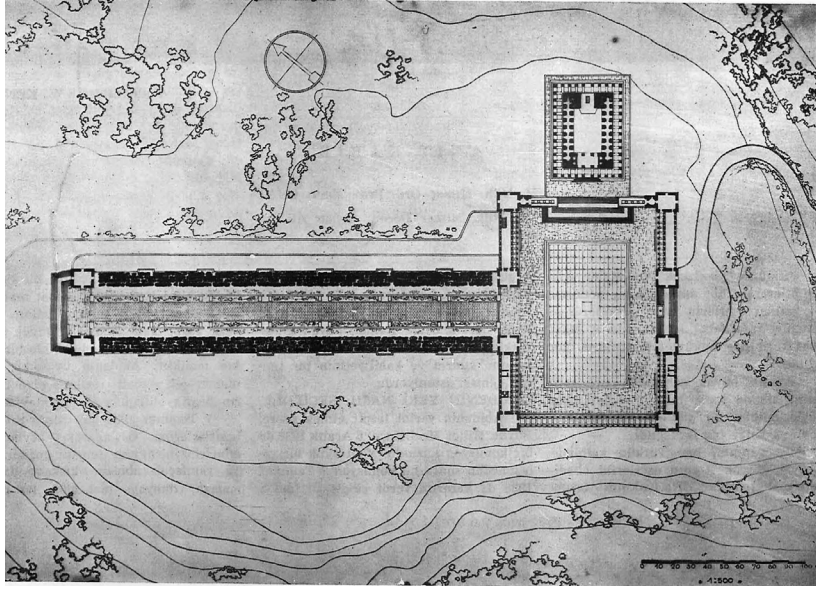
Bunun içindir ki biz, Türk milletinin skolâstikten uyanma, ortaçağdan kurtulma yolunda yaptığı inkılâbın büyük önderi için kurmak istediğimiz anıtın, onun getirdiği yeni ruhu ifade etmesini istedik. Bu ruh, Türk milletinin içinden geçtiği medeniyetlerden birine aid, fânî bir ruh olamazdı. Atatürkün dehası bize gösterdi ki, dünyanın en büyük medeniyeti olan Sümer medeniyeti; Türkler tarafından yaratılmıştır. O evvelâ Akdeniz medeniyetinin temeli olduğu gibi, zamanımızda dünya medeniyetinin temellerinden biri haline geldiği için, Türkler millî kaynaklarla dünya medeniyetinin köklerini aynı yerde bulacaklardır.

İşte bunun içindir ki, garblılaşma yolunda en büyük hamlelerimizi yapan Atanın Anıt-Kabrini, bir sultan veya Veli türbesi ruhundan tamamen ayrı, yedi bin senelik bir medeniyetin rasyonel çizgilerine dayanan klâsik bir ruh içinde kurmak istedik.

(Onat ve Arda, 1955, s. 58-59).



Şekil 6.27: Uygulanan Anıtkabir projesinin mozole yapısı (Onat ve Arda, 1955, s. 52).



Şekil 6.28: Uygulanan Anıtkabir projesinin vaziyet planı (Onat ve Arda, 1955, s. 52).

Cumhuriyetin yaklaşık ilk on yılında hâkim olan ve Birinci Ulusal Mimarlık adıyla anılan, mimaride geleneksel unsurların öne çıkarıldığı dönemin ardından, yabancı mimarların ağırlığının arttığı ve uluslararası üslupta inşa edilen yapıların yaygınlaştığı görülür. Zaman içerisinde, yeni bir milli mimarlık yaratma arzusu yabancı mimarlara yönelik tepki ile birleşmiş, Türk mimar ve sanatçılara imkân tanınması gerekliliği birçok kez dile getirilmiştir. Yabancı mimarların etkisinin ağırlıkla hissedildiği dönemi “İkinci Ulusal Mimarlık” dönemi izlemiştir.

1933-1949 yılları arasında Türkiye Cumhuriyeti Devleti tarafından yayınlanan *La Turquie Kemaliste* dergisinin hemen her sayısında yeni başkent Ankara’da inşa edilen yapıların yanı sıra ülkenin tarihi değerlerinin tanıtılması ve Türk-İslam sanatlarına büyük yer ayrılması dikkate değerdir. Bir mimarlık yayını olmamakla beraber, devletin güzel sanatlara ve tarihi eserlere bakış açısını gösteren dergi, geleneksel mimarlığa kültür mirasının bir parçası olarak önem atfedildiğini göstermektedir.

Her ne kadar birçok alanda olduğu gibi, teknolojik gelişmeler, yeni malzemeler ve yeni akımlar etkisinde kalsa da, mimarlık görsel sanatlarda olduğu gibi Geç Osmanlı Dönemi’nde tanıştırılmamıştır. Batı etkisinde yeniden düzenlenen eğitimde klasik formlar mimarların biçim repertuvarında yer bulsa da, canlandırmacı mimarlıkta görülen birebir uygulanan biçimler daha ziyade Türk-İslam mimarlığı öğeleridir. Klasik antikitenin izleri veya temel ilkeleri, mimarlıkta ancak dolaylı görülmektedir. Bu biçimler ve kompozisyonlar ise, mimarlık eğitimindeki mimarlık tarih konusunda klasik

antikitenin sahip olduğu merkezi rolden kaynaklanır. Antik Yunan mimarlığı, stil ve proporsiyon anlayışı ile bir ölçüt kabul edilir. Temel prensiplerin örneklendirilmesinde sıklıkla başvuru alan antik mimarlığın çağdaş mimarlıkta birebir kopyalanması söz konusu olmamıştır. Yine de, eğitim programlarındaki ayrıcalıklı konumu sayesinde, yapıların planlarının tasarlanması ya da strüktürel unsurların belirlenmesinde neredeyse bilinçaltına işlemiş bir etkiye sahip olduğu düşünülebilir. Örneğin, çalışmaya dahil edilen kolonadlar tarih boyunca özellikle Akdeniz çevresinde birçok kültürün mimarlık eserlerinde görülen strüktürel, işlevsel ve estetik öğelerdir. Kullanım biçimleri, yapıdaki yerleri klasik antikitenin mimari ruhu ile ilişkilendirilebilir. Egli'nin Musiki Muallim Mektebi ve Ziraat Enstitüsü yapılarının cephelerindeki sütun dizileri cephelerde girişi vurgular. Yalın biçimleri ve ritmik dizilişleriyle antikiteye kadar inen klasik bir anıtsallık etkisi yansıtır. Benzer biçimde Holzmeister'in Emlâk ve Eytam Bankası binasının ön cephesi sütun dizisiyle anıtsallaştırılmıştır. Holzmeister'in Cumhurbaşkanlığı Köşkü cephesindeki sütunlar da klasik bir loggia görünümü içinde temsil mimari örneğidir. Aynı mimarın Millî Müdafaa Vekâleti yapısı kolonadlı, merkezinde bir havuzu bulunan iç avlusuyla adeta antik çağın agoralarını andırır. Emniyet Abidesi, başkentteki konumu ve yerleşim planı ile Roma forumlarını andıran Vekaletler/Bakanlıklar Mahallesi'nde bir odak noktası oluşturur. Anıtın ikonografisi ve hatta yazıtındaki Roma rakamları antik Roma referanslarına sahiptir. Balmumcu'nun Sergi Evi'nin Bonatz tarafından Opera Binası'na dönüştürülmesi sırasında yapıya eklenen revak, Türk-İslam mimarlığı unsurlarıyla bezenmiş, ancak saçağa bir dişli friz eklenmiştir. Ankara Garı'ndaki sütun dizisi ve Arkan'ın Atadan Evi girişindeki kolonadlı geçiş alanı, Egli ve Holzmeister için belirtildiği gibi, yapının cephesine anıtsallık kazandırır. Mimarı bilinmeyen Bergama İlim Evi ise, ilişkili olarak inşa edildiği müze ve Pergamon antik kentine referansla silindirik sütunlar içermiş olabilir. Klasik antikite vurgusu ve referanslarının açık biçimde uygulanmasının hedeflendiği Anıtkabir ise bu özelliğiyle diğer yapılardan ayrılır. Kutsal alanları andıran yerleşim planı, kolonadları ve “peripteros planlı” ana yapısı ile antik mimarlık bağlantıları açıktır. Ancak bu örnekte dahi sütunlar ve sütun dizileri modern, yalın hatlarla uyarlanmıştır. Mimarların “yedi bin senelik bir medeniyetin rasyonel çizgilerine dayanan klâsik bir ruh” olarak ifade ettikleri tasarım anlayışı, mimarlıkta rasyonellik ve klasik antikite bağlantısının altını çizmektedir.



7. DEĞERLENDİRME

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk on yılında hızla uygulamaya koyduğu devrimler, devletin kurucu Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal'in 29 Ekim 1933'te, cumhuriyetin onuncu yıl kutlamaları törenindeki nutkunda geçen meşhur "Millî kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız" sözünün (Büyük Gazi'nin Nutku, 1933) işaret ettiği hedef doğrultusundadır.

Çalışmanın "Antik Çağ ile Bağ Kurma Tavsiyeleri" bölümünde ele alınan yazıların gösterdiği üzere, çağdaş medeniyet seviyesini yakalamanın iktisadi ve teknolojik yönlerinden ayrı olarak, çağdaş düşüncenin temelini oluşturduğu kabul edilen klasik antikiteyi tanımak gerektiği düşünülmüştür.

Dönemin etkili bakış açılarından "Hümanizma" ise antik kültürü, tarihi, dili ve düşünce hayatını derinden anlama hedefine sahiptir. Bu kapsamda özellikle 1940 yılından itibaren Tercüme Bürosu ile hem Doğu hem Batı klasiklerinin Türkçeye çevrilmesine özen gösterilmiştir. Yeni Türkiye'nin yeni klasikler yaratmasına duyulan arzu, bir noktada hümanizma bakışı ile birleşerek klasik antikite eserlerinin tanınmasına yönelik çabalarla ifade edilmiştir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yaşanan "antik klasik", "Batı klasikleri" ve "Türk klasikleri" tartışmaları, genellikle öz kültürden uzaklaşma endişeleriyle iç içedir. II. Dünya Savaşı ardından hümanizma çağrıları bir tür aciliyet kazanmış, dönemin düşün dünyasının ve dolayısıyla süreli yayınlarının bir bölümünü etkisi altına almıştır.

Her ne kadar klasik antikite ile bağ kurma ve bunu hümanist bakış açısıyla eğitim programlarıyla bütünleştirme konusunda bir fikir birliğine varılamamış görünse de, üç lisede kısa süreli dahi olsa, Latin dili öğretilen "klasik şube" denemesi yapılmıştır.

Klasik antikiteyi Batı kültürü ile bağdaştıran aydınların Türk-İslam kültüründen uzaklaşma endişeleri Türk Tarih Tezi'nin sunduğu bakış açısıyla bir tür orta yola kavuşmuş görünmektedir. Türk Tarih Tezi, 1930'larda geliştirilmiş, Türk Tarih Kurumu ile Maarif Vekâleti'nin ders kitaplarında kendilerine yer bulmuştur. Teze

göre, Batı medeniyetinin kökeni kabul edilen klasik antikite aslında Türk tarihinin içerisinde değerlendirilebilecek, Türk tarihinden ayrı olmayan bir aşamadan ibarettir. Türk Tarih Sergisi'nde görsel biçimde ifade edildiği üzere, klasik antik çağın kökenleri Sümer, Hitit ve Etrüsk gibi Türk kabul edilen uygarlıklarca şekillendirilmiştir. Böylece, dönemin edebiyat, tarih ve felsefesini öğrenmek Türk tarihi ile ilişkiyi kopartmak değil, tam aksine, Batı'ya atfedilen kültürleri sahiplenmek olacaktır.

Çağdaşlaşma yolunda Batı kültürlerini geçmeye yönelik çabalar güzel sanatlar alanında da kendini göstermiştir. Eğitimdeki yeniden yapılanma, resim ve heykel gibi Batı estetiği ile şekillenmiş sanat eserlerinin gündelik yaşama dahil edilerek sınırlı bir çevreden çıkarılarak toplumun geneline yayılması çabaları önemlidir. Bu bağlamda, Gazi Mustafa Kemal'in cumhuriyetin onuncu yılında verdiği nutkunda güzel sanatlara yaptığı atıf dikkate değerdir:

Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihî bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini yorulmaz çalışkanlığını, fitrî zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, millî birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek millî ülkümüzdür.

(Büyük Gazi'nin Nutku, 1933).

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde resim, heykel, grafik (afiş ve broşürler, gazete imajları, biletler, pullar ve karikatürler) görsel sanatlarının klasik antikiteye yaptığı göndermeler, hitap ettikleri, ulaştıkları kitlenin genişliği sebebiyle ayrıca ilgi çekicidir.

Kamusal yapıların duvar resimlerinin yanı sıra Devlet Resim ve Heykel yarışmalarına dahil edilen, kimi zaman devlet müzelerinin koleksiyonları için satın alınan eserlerin bir bölümü açık klasik antikite referansları içerir. Görsel dilin biçimlendirilmesinde belirleyici unsur, Batı sanatını temel alan akademik eğitim olmuştur. Dönemin fikir akımları doğrultusunda eser veren sanatçıların yanı sıra, klasik ikonografi de kendisine Türk resim sanatı içerisinde yer bulmuştur.

Heykel sanatında klasik antikite ile bağ kuran eserler ise daha çok kamusal alanlarda tespit edilmiştir. Yine Batı sanat ve estetik anlayışı ile biçimlenen heykel eğitimi, sanatçıların belirli bir repertuarı içselleştirmesini sağlamış görünmektedir. Arkeolojik eserlerle ilişkileri yadsınamayan Erken Cumhuriyet Dönemi heykel sanatı, çağdaş akımların yanı sıra klasik antikite ikonografisi ile bağlantılıdır.

Afiş, bilet ve broşürlerdeki klasik antikite ilhamlı figürler, daha çok dönemin Batılı örnekleriyle ilişkili olmalıdır. Gazetelerde özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin önemli günlerinde karşımıza çıkan personifikasyonlar ise Geç Osmanlı Dönemi'nden beri görülen, yine Batılılaşma süreci içerisinde yaygınlaşan, kavram ve kurumların kişileştirildiği grafik dil ile uyumludur. Cumhuriyetin genç bir kadın halinde personifikasyonu yalnızca gazete imajlarıyla sınırlı kalmamış, fotoğraflarda görüldüğü üzere ülkenin farklı yerlerindeki kutlamalarda canlandırılmıştır. Tören fotoğraflarında görülen klasik antikite esintili kişileştirmeler söz konusu çizimlerin yadırganmadığını, hatta örnek alındığını düşündürmektedir.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde antik çağ tiyatro eserlerinin sahnelenmesi, genellikle arkeolojik bulgularla tespit edilen giyim ve mimarlık biçimleriyle uyumsuzdur. Dönemler -günümüzde olduğu gibi- birbirlerine karıştırılmıştır. Yine de, antik metinlerin devlet eliyle, kimi zaman Halkevleri tarafından sahnelenmesi klasik antikitenin gündelik hayatta yeni bir yer bulmasına imkân tanımıştır.

Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığı ise diğer sanatlardan ayrı bir çizgi izlemiştir. Klasik antikitenin mimarlık eğitiminde pay sahibi olduğu açıktır, ancak, mimari eserlerde biçimsel referanslar daha çağdaş çizgilerle verilmiştir. Doğrudan “alıntı” düzeyindeki örnekler ise daha ziyade Türk sanatının klasik eserlerine gönderme yapan Birinci Ulusal Mimarlık ve İkinci Ulusal Mimarlık yapılarında kendine yer bulmuştur.



8. SONUÇ

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde klasik antikite algısı ve izlerinin araştırıldığı tez çalışması, çağdaşlaşma sürecinde Batı'nın köken aldığı klasik antikite mirasının çağdaş Türkiye'de de düşüncede ve çeşitli sanat dallarında biçimsel veya kavramsal nitelikte izler bıraktığı hipotezi ile yola çıkmıştır.

Edebiyat ve düşünce hayatının düzenlenmesine yönelik önerilerin birçok kez klasik metinlerle ilişkilendiği, hatta antik dillerin eğitim programlarına dahil edilmesinin önerildiği ve kısa süreli de olsa uygulamaya konulduğu görülür. Demokrasi, bireyin öne çıkarılması gibi kavramların içselleştirilmesi için antik metinlerin okunması gerektiği düşüncesi kendisine destek bulmuş, bu bağlamda çeviri faaliyetleri de hız kazanmıştır.

Söz konusu kavramların görsel ve sahne sanatları yoluyla yayılması isteği de bir ölçüde karşılık bulmuş görünmektedir. Özellikle kamusal alanları süsleyen heykeller, İzmir fuarı gibi önemli bir etkinlikteki heykellerin klasik ikonografiye referanslarının yoğunluğu, insan bedeni ve düşüncesini merkeze alan klasik antikitenin bu sanat alanında etkinliğine şahitlik eder. Gazete ve dergilerde karşımıza çıkan çizimler, sıklıkla klasik ikonografiye başvururken, resim sanatının bazı örnekleri de bu ikonografi ışığında şekillenmiş görülür. Başka bir deyişle, klasik antikite mirası, görsel sanatlarda kavramların yanı sıra biçimsel olarak da karşımıza çıkar.

Kimi törenlerde görülen, yazılı basın tarafından yaygınlaştırılan personifikasyonlar da kavram ve ikonografinin birlikte kabullenilişine tanıklık eder. Antik çağda birçok kavram kişileştirilirken, genellikle kadın formunda vücut bulmuştur (Eirene vb.). Kent ve devletlerin kadın olarak görselleştirilmesi de klasik antikite kökenli bir gelenektir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde İstanbul'un ya da İzmir'in kurtuluşunu betimlerken, veya Türkiye Cumhuriyeti için önemli günleri anarken, bu yöneme sıkça başvurulmuştur.

Bu, sayısı az olmayan görsel sanatlar ve basın-yayın örnekleri, önemli bir hususu da düşündürür. Örneğin, Cumhuriyet kavramının bir genç kadın figüründe vücut bulması, resim ve özellikle heykel sanatında bedenin (hem kadın hem erkek) gösterilmesi ve çıplaklık miktarı da antik dünyayı hatırlatır. Hele kamusal alanda geçici veya kalıcı niyetlerle benzeri sanat eserlerinin yer alması, kuşkusuz, toplum algısı içinde (en azından bir kesiminde) normalite kazanmış olmalıdır.

Eğitimin rasyonelleşmesi ve algının da buna uygun biçimde evrilmesi Cumhuriyet idealinin içeriğini oluşturur. Bu noktada, sistematik biçimde topluma sunulan rasyonel düşünce (“Hayatta en hakiki mürşid ilimdir”) ile “antikize” görselliğin Batı’yla ve antik dünyayla temas içinde bir bütün oluşturduğunu, oluşturması beklendiğini önermek mümkündür.

Tarih eğitimini yeniden düzenleyen Türk Tarih Tezi’nin iddiaları yoluyla, Türkiye Batı’dan ayrı değil, onun gelişmesine katkı sağlayan kültürlerin devamı kabul edilmiştir. Türkler, çağdaş düşüncenin temelinde en az klasik antikite kadar, hatta ona önayak olan kültürlerin (Sümer, Hitit, Etrüsk vd.) sahibi rolüyle eski Yunan ve Roma’dan daha da fazla pay sahibi görülmüştür. Klasik eski çağ kültürünün Türk tarihinin aşamalarından biri sayılması, bazı antikite vurgularının yadırganmamasını sağlamıştır.

Sahne sanatlarında klasik oyunların uyarlanması, metinlerin kültür mirası olarak kabullenilişine işaret ederken, Selâhattin Batu’nun klasik antikiteden esinlenen *Güzel Helena* oyunu, Türkiye’de 1940’lardan sonra etkili olan Mavi Anadoluculuk akımının ilk örneklerinden birini verir. Bu akım, Anadolu’nun Batı medeniyetinin yaratılışında önemli bir pay sahip olduğunu öne sürmesiyle 1930’ların Türk Tarih Tezi ile kesişir.

Erken Cumhuriyet Dönemi’nde mimarlığın klasik antikite ile ilişkisi ise diğer sanatlarda karşımıza çıkan ilişkiden farklıdır. Mimarlıkta, antikite bağlantısı daha ziyade kavramsal boyuttadır. Osmanlı Dönemi’nden itibaren özellikle bezemelerde Batı etkisi hissedilse de, mimarlık sanatı resim ve heykelden ayrı bir yol izlemiştir. Bir diğer önemli sebep ise, dönemin mimarlığındaki tartışmaların yalın formları, tarihten referanslarla değil, tarihi biçimleri ve arkasında yatan düşünce sistemlerini değerlendirmeye alarak kullanma arzusudur. Tartışmalardan takip edildiği üzere, yeni kurulan cumhuriyetin mimarlık eserlerinde kendisinden önceki uygarlıklara biçimsel

referans vermekten kaçınmayı arzulaması ise yeni inşa edilen yapıların formlarında belirleyici olmuş görünmektedir.

Sonuç olarak, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde klasik antikitenin çeşitli sanat dallarında biçimsel veya kavramsal nitelikte izler bıraktığı hipotezi doğrulanmıştır. Bu izler, Erken Cumhuriyet Dönemi kronolojisi ile sınırlı kalmamış, sonraki dönemlerde farklı biçimlerde karşımıza çıkmayı sürdürmüştür. Erken Cumhuriyet Dönemi'ni takip eden zaman dilimlerinden ayıran ise yeni kurulan devletin milliyetçi akımlarla hızla değişen bir dünya içerisinde oturtmaya çalıştığı kimliğinde evrensel kabul edilen klasik antikite mirasına karşı sergilediği sahiplenici tutumdur. Bu miras, birçok aydının zihninde Türk Tarih Tezi'nin bir uzantısıdır. Türkiye'nin yakın zamana dek kendisine karşıt görülen çağdaş Batı kültürünün inşasında hak sahibi olduğu düşüncesi, klasik antikitenin yabancı bir kimlik kazanmasını engellemiştir.



KAYNAKLAR

- [Akçura], Yusuf. (1933). Birinci Türk Tarihi Kongresi. *Ülkü* 1, 23-30.
- [Akkaynak], Samih Saim. (1931). Bu günkü Mimarî Telâkkiler. *Arkitekt* 3, 85-90.
- [Alperen], Fevzi Muhip. (1935a). Neo-humanisme. *Yücel* 2, 10.
- [Alperen], Fevzi Muhip. (1935b). Neo-humanisme ve Akıl. *Yücel* 3, 2-3.
- [Alperen], Fevzi Muhip. (1935c). İnandırıcı Akıl. *Yücel* 4, 6-7.
- [Arseven], Celâl Esat. (1931). *Yeni Mimarî*. İstanbul: Agâh-Sabri Kitaphanesi.
- [Atay], Falih Rıfki. (1933, 11 İkinciteşrin). Güzel Sanatlar. *Vakit*, 3, 8.
- [Atay], Falih Rıfki. (1934a). Il Faut Venir à Ankara. *La Turquie Kemaliste* 1, 10-15.
- [Atay], Falih Rıfki. (1934b). Türk Mimarları. *Arkitekt* 45-46, 289.
- [Ayberk], Nuri Fehmi. (1938). İnsanlık sevgisi. *İnsan* 4, 345-348.
- [Aydemir], Şevket Süreyya. (1934). Le Developpement de L'Instruction Publique en Turquie. *La Turquie Kemaliste* 1, 4-9.
- [Baltacıoğlu], İsmail Hakkı. (1929). Mimarîde kübizm ve Türk an'anesi. *Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası* 11, 110-131.
- [Baltacıoğlu], İsmail Hakkı. (1931). *Demokrasi ve Sanat*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- [Çambel] Hasan Cemil. (2010). Ege Medeniyetinin Menşesine Umumî bir Bakış. İçinde *Birinci Türk Tarih Kongresi, Konferanslar, Müzakere Zabıtları*, 2. bs., (ss. 199-214). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- [Duru] Kazım Nami. (1934). Humanisma. *Ülkü* 17, 332-336.
- [Engin] Mehmet Saffet. (1933). Üniversite İnkılâbı. *Ülkü* 7, 8-15.
- [Engin] Mehmet Saffet. (1934). Anadolu'da En Eski Türk Medeniyeti ve Cihan Medeniyetlerine Hakimiyeti. *Ülkü* 16, 263-267.
- [Eyüboğlu] Bedri Rahmi. (1937). *Nazmi Ziya*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- [Kolatan], Adnan. (1931). Yeni mimarîde millî ve beynelmilel vasıflar. *Arkitekt* 10, 331-335.
- [Kozanoğlu], Abdullah Ziya. (1932). Yeni San'at. *Arkitekt* 16, 97-98.
- [Kozanoğlu], Abdullah Ziya. (1934). Sanatta Nasyonalizm. *Arkitekt* 38, 51-54.
- [Müstecaplıoğlu] Esad Adil. (1934). Liselerde Yunanca ve Lâtince öğretilmelidir. *Kaynak* 13-14-15, 313.

[Ongun], **Burhan Arif.** (1931). Türk mimarîsi ve beynelmilel mimarlık vasıfları. *Arkitekt* 11-12, 365-366.

[Örkün] **Fazıl Nazmi.** (2010). Liselerle Ortamektepler İçin Telif Edilen Tarih Kitabında Nazarı Tenkidimi Celbeden Noktalar. İçinde *Birinci Türk Tarih Kongresi, Konferanslar, Müzakere Zabıtları*, 2. bs., (ss. 215-221). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

[Öztürk] **Halil Nimetullah.** (1928). Milliyet ve İnsaniyet. *Milli Mecmua* 110, 1766-1767.

[Sagay] **Esat** (2010). Maarif Vekili Esat Beyefendinin Açma Nutku. İçinde *Birinci Türk Tarih Kongresi, Konferanslar, Müzakere Zabıtları*, 2. bs., (ss. 5-14). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

[Şapolyo] **Enver Behnan.** (1933). Ege. *Ülkü* 4, 322-324.

[Ünsal] **Behçet ve Bedrettin [?]** (1933). Mimarlıkta inkılâp. *Arkitekt* 32, 252-257.

[Yalnızgil] **Samih Rifat.** (2010). Müderris Fazıl Nazmi Bey'in Mütalaaları Hakkındaki Cevaplarım. İçinde *Birinci Türk Tarih Kongresi, Konferanslar, Müzakere Zabıtları*, 2. bs., (ss. 223-235). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

10-23 Temmuz: İstibdat ifritine ilk darbeyi indirdiğimiz gün. (1929, 23 Temmuz). *Cumhuriyet*, s. 1.

15. Yıl İlavesi. (1938, 30 İlkteşrin). *Ulus*.

1930 a girerken: Yeni sene yeni Türkiyenin iktisadî kuruluş ve kurtuluşunun temeli olacaktır.. (1930, 01 Ocak). *Milliyet*, s. 1.

23 Nisan Bayramı. (1947, 23 Nisan). *Cumhuriyet*, s. 1.

24 Temmuz: Bugün Lozan sulhünün yıl dönümüdür. (1930, 24 Temmuz). *Vakit*, s. 1.

24.07.2020-13105 tarihli koruma kurulu kararı: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İzmir 2 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu, 24.07.2020-518 numaralı toplantı ve 24.07.2020-13105 numaralı karar.

29 Teşrinievvel: Cumhuriyet'i Kurduğumuz Gün... (1932, 29 Ekim). *Cumhuriyet*, s. 1.

Adımlar Aylık Fikir ve Kültür Dergisi. (1943). Adımlar. *Adımlar* 1, 1-5.

Adımlar. (1943a). Adımlar'ın Humanizma Anketi (Yunus Kâzım Köni). *Adımlar* 2, 62-63.

Adımlar. (1943b). Adımlar'ın Humanizma Anketi (Olivier Lacombe, Nurullah Ataç, Orhan Burian). *Adımlar* 3, 83-89.

Adımlar. (1943c). Adımlar'ın Humanizma Anketi (Nurullah Ataç, Georg Rohde). *Adımlar* 4, 120-123.

Adımlar. (1943d). Memleketimizde Hümanizma Yazıları. *Adımlar* 8, 251-254.

Ağaoğlu, A. (1934, 05 Birincikanun). Demokrasiye Doğru. *Cumhuriyet*, s. 3.

Ağaoğlu, A. (1935, 15 İkincikanun). Yeni Nesil Arasında Münevver Zümre Meselesi. *Cumhuriyet*, s. 3.

- Ağaoğlu, A.** (1935, 24 Mayıs), Cumhuriyet Halk Partisi programı etrafında. *Cumhuriyet*, s. 2.
- Ağaoğlu, A.** (2020). *Üç Medeniyet*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Akgün-Ünsal, F.** (2020). Türk Hürmanizmi Bağlamında Mavi Anadoluculuk Hareketi. (Doktora Tezi). Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi.
- Alsaç, Ü.** (1976). Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Döneminde Evrimi. (Doktora Tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Alsaç, Ü.** (1997a). Tek, Vedat. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (3, s. 1754).
- Alsaç, Ü.** (1997b). Koyunoğlu, Arif Hikmet. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2, s. 1053).
- Alsaç, Ü.** (1997c). Onat, Emin Halid. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (3, ss. 1374-1375).
- Altınbaş-Serezli, G.** (2006). Turkish Humanism Project in the Early Republican Period. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Ankara Construit.** (1934). *La Turquie Kemaliste* 3, 25-28.
- Ankara Construit.** (1935). *La Turquie Kemaliste* 6, 23-26.
- Ankara Construit.** (1935). *La Turquie Kemaliste* 7, 21-24.
- Ankara Construit.** (1935). *La Turquie Kemaliste* 8, 22-25.
- Ankara Construit.** (1936). *La Turquie Kemaliste* 12, 26-29.
- Ankara Construit.** (1936). *La Turquie Kemaliste* 13, 24-26.
- Ankara Garının Açılma Töreni.** (1937). *Bayındırlık İşleri Dergisi* 6, 96-99.
- Ankaradaki Kömür Sergisi dün kapandı** (1937, 24 Mayıs). *Cumhuriyet*, s. 1, 7.
- Anthony, D. W.** (2000). Nazi and eco-feminist prehistories: ideology and empiricism in Indo-European archaeology. İçinde Philip L. Kohl ve Clare Fawcett (Der.), *Nationalism, politics, and the practice of archaeology*, (ss. 82-96). Cambridge: Cambridge University Press.
- Arık, R. A.** (1969). *İdeal ve İdeoloji*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arık, R. O.** (1934) Karalar Hafriyatı. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi* II, 102-167.
- Arık, R. O.** (1937) Alaca-höyük Hafriyatının İlk Neticeleri. *Belleten* I/1, 210-270.
- Aristoteles.** (1941). *Ethica Nicomachea*. İçinde Richard McKeon (der.), *The Basic Works of Aristotle*, (ss. 935- 1126). New York: Random House.
- Arkan, S.** (1936a). Çankaya'da Bir Villâ. *Arkitekt* 67, 179-186.
- Arkan, S.** (1936b). Sinema Projesi. *Arkitekt* 62, 41-42.
- Arkitekt.** (1939). Millî Mimarî Meselesi. *Arkitekt* 105-106, 220-223
- Arnold, B. ve H. Hassmann** (2000). Archaeology in Nazi Germany: the legacy of the Faustian bargain. İçinde Philip L. Kohl ve Clare Fawcett (Der.), *Nationalism, politics, and the practice of archaeology*, (ss. 70-81). Cambridge: University Press.

- Arslan, N.** (1997). Lifij, Avni. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2, ss. 1116-1117).
- Aslan, İ.** (2020). Türk Hürmanizmi Görüşü Bağlamında Erken Cumhuriyet Döneminde Medeniyet Anlayışı: İnsan Dergisi Örneği. *Mevzu* 4, 2-35.
- Aslanoğlu, İ.** (1980). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi.
- Ata[ç], N.** (1934, 10 Temmuz). Hürmanizma İçin. *Milliyet*, s. 4.
- Ataç, N.** (1938). Humanizma. *İnsan* 2, 81- 83.
- Ataç, N.** (1942, 26 Eylül). Klâsik. *Cumhuriyet*, s. 2.
- Ataç, N.** (2012a). Ben. *Diyelim- Söz Arasında*, (ss. 11-19). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ataç, N.** (2012b). Aydınlarımız. *Diyelim- Söz Arasında*, (ss. 27-30). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ataç, N.** (2012c). Bir Beti - İkinci Beti – Ek. *Diyelim- Söz Arasında*, (ss. 31-42). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atamızın Ölümünden Sonra.** (1938, 17 Kasım). *Akbaba*, s. 5.
- Atatürk ve atlet heykelleri.** (1935). *Arkitekt* 58, 286.
- Atay, F. R.** (1935, 24 Mayıs). Fikirler: Ankara sokaklarında. *Cumhuriyet*, s. 7.
- Aykaç, F. A.** (1940a, 5 İkinciteşrin). Ümanizma Bahsi. *Hakikat*, s. 2.
- Aykaç, F. A.** (1940b, 6 İkinciteşrin). Ümanizma Bahsi. *Hakikat*, s. 2.
- Ayvazoğlu, B.** (2008). Safa, Peyami. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (35, ss. 437-440).
- Aziz Misafirlerimiz Geldiler.** (1933, 27 Teşrinievvel). *Cumhuriyet*, s. 1.
- B. O. Celâl.** (1932a) San’at ve madde. *Arkitekt* 21, 241-242.
- B. O. Celâl.** (1932b) San’at. *Arkitekt* 15, 80.
- B. O. Celâl.** (1932c) San’at. *Arkitekt* 17, 129-130.
- B. O. Celâl.** (1933a). Büyük İnkılâp Önünde Millî Mimarî Meselesi. *Arkitekt* 30, 163-164.
- B. O. Celâl.** (1933b). Türk Sanatı. *Arkitekt* 31, 219-220.
- Balkan ittihadı konferansına iştirak ediyoruz...** (1930, 30 Haziran). *Milliyet*, s. 1.
- Balmumcu, Ş.** (1935). Sergi Evi. *Arkitekt* 52, 97-107.
- Barutçu, B.** (2023). Yüksek Mühendis Mektebi’nden İstanbul Teknik Üniversite’ne Dönüşüm. *1773’ten 2023’e İTÜ Tarihi: 1909-1944 Dönemi Mühendislik ve Mimarlığın Değişimi*, (ss. 637-663). İstanbul: İTÜ Yayınevi.
- Barutçu, B., H. Perk.** (2023). *Halûk Perk Araştırma Merkezi Koleksiyonundaki Belge ve Görsellerle İstanbul Teknik Üniversitesinin Tarihçesi*. İstanbul: İTÜ Yayınevi.

- Basler A. ve C. Kunstler.** (1938a). *Fransa'da müstakil resim I : Monet'den Bonnard'a kadar* (Ahmet Muhip [Dıranas] ve Cahit Sıtkı [Tarancı], çev.). İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Basler A. ve C. Kunstler.** (1938b). *F Fransa'da müstakil resim II : Matisse'den Segonzac'a kadar*, (Ahmet Muhip [Dıranas] ve Cahit Sıtkı [Tarancı], çev.). İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Baslo, M.** (2008). Türk Devrimi ve Devrim Mimarlığı: Evrensellik Temelinde Bir Araştırma. (Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Başoğlu, M. Ş.** (1943). Hümanizma Görüşümüz. *Adımlar* 8, 249-251.
- Baştımaz, Z.** (1943). Büyük Türk Hümanisti Tefik Fikret. *Adımlar* 8, 260-262.
- Batu. S.** (1954). Güzel Helena'yı Nasıl Yazdım. *Devlet Tiyatrosu* 14, 7- 9.
- Batur, A.** (1997a). Egli, Ernst Arnold. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1, s. 503).
- Batur, A.** (1997b). Arkan, Abdurrahman Seyfi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1, s. 129).
- Bayındır-Uluskan, S.** (2010). *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi.
- Bektaş, C.** (1983). Bir geçiş dönemi mimarı: Clemens Holzmeister. *Milliyet Sanat Dergisi* 75/1, 20-21.
- Belge, B.** (1938a, 5 İlkânun). İnsan ve Kültür: Klassik tahsil ve hümanist terbiye. *Ulus*, s. 2.
- Belge, B.** (1938b, 17 İlkânun). İnsan ve Kültür: Kemalizm'in eseri. *Ulus*, s. 2.
- Belge, B.** (1938c, 20 İlkânun). İnsan ve Kültür: Humanizm'e nasıl gidebiliriz. *Ulus*, s. 2.
- Belling, R.** (1936). Heykeltraşlık. *Arkitekt* 72, 348.
- Berk, N.** (1937). *Türk Heykeltraşları*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Berk, N. ve H. Gezer.** (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N.** (1943). *Türkiyede Resim*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Berkes, N.** (2003). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.
- Berkol, N. A.** (1940). *Artistik Anatomi*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Berksoy, F.** (2020). Georg Kolbe'nin İstanbul'daki Heykel Çalışmaları: Güncel Siyasetin Sanatsal Görünümleri (1917/18). *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi* 19 (Aralık), 69-87.
- Beydilli, K.** (2020a). Mühendishâne-i Bahrî-i Hümayun. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (31, ss. 513-514).
- Beydilli, K.** (2020b). Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (31, ss. 515-516).
- Bingöl, C.** (1948). IX. Devlet Resim ve Heykel Sergisi. *Ülkü* II:14, 33-35, 44.
- Bir senelik Cumhuriyet tarihi/Yedi yüz senelik Osmanlı tarihi.** (1924, 30 Ekim).

Akbaba, s. 1.

Birkan, G. ve S. Pehlivanlı. (1977). Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu ile Bir Söyleşi. *Mimarlık* 150, 8-16.

Blackburn, S. (2005). *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Second Edition. Oxford: Oxford University Press.

Boardman, J. (1992). *Greek Sculpture: The Classical Period*. London: Thames & Hudson.

Boran, B. S. (1943). Hümanizmanın Sosyal Şartları. *Adımlar* 8, 255-259.

Bosch, C. (2010). Tarihte Anadolu. İçinde *İkinci Türk Tarih Kongresi, Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, 2. bs., (ss. 801-811). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Brandenstein W. (1937) Etrüsklerin ve Tyrrhenlerin En eski Tarihine Ait Dil Tetkikleri. *Belleken* 1/3-4, 677-751.

Brandenstein, W. (2010a). Etrüsk meselesinin şimdiki durumu. İçinde *İkinci Türk Tarih Kongresi, Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, 2. bs., (ss. 211-219). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Brandenstein, W. (2010b). Limni’de bulunan kitabe – Etrüsklerin Anadolu’dan neşet ettiklerinde dair dil bakımından en ehemmiyetli delil. İçinde *İkinci Türk Tarih Kongresi, Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, 2. bs., (ss. 1044-1051). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Bugün 23 Nisan Bayramıdır!. (1933, 23 Nisan). *Cumhuriyet*, s. 1.

Bugünkü ihtifal. (1929, 27 İkinci Kânun). *İkdam*, s. 1.

Bulgarlar küstahlığı arttırdılar! (1935, 14 Temmuz). *Zaman*, s. 1.

Büyük Bayram Kutlu Olsun! (1947, 29 Ekim). *Cumhuriyet*, s. 1.

Büyük Gazi’nin Nutku. (1933, 30 Birinci Teşrin). *Hakimiyeti Milliye*, s. 1.

Cephanecigil, G. (2009). Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemlerinde Mimarlık Tarihi İlgisi ve Türk Eksenli Milliyetçilik (1873-1930). (Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

Cezar, M. (1983). Güzel Sanatlar Akademisi’nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi’ne. *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, (ss. 5-84). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.

Cin, D. (2023). Mühendis Mekteb-i Âlisi’nden Yüksek Mühendis Mektebi’ne Eğitim. *1773’ten 2023’e İTÜ Tarihi: 1909-1944 Dönemi Mühendislik ve Mimarlığın Değişimi*, (ss. 261-439). İstanbul: İTÜ Yayınevi.

Copeaux, E. (2008). Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler. İçinde *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, Cilt 4, (T. Bora, Der.), (ss. 44-52). İstanbul: İletişim Yayınları.

Cumhuriyet Bayramı: Bugün millî hakimiyete kavuştuğumuz gündür. (1930, 29 Teşrinievvel). *Cumhuriyet*, s. 1

Cumhuriyet geçen sene bugün ilan edilmiştir. (1924, 29 Teşrinievvel). *Cumhuriyet*, s. 1.

- Cumhuriyet yürüyor.** (1924, 09 Ocak). *Karagöz*, s. 1.
- Cumhuriyeti Kuran Büyük Gazi'yi Hürmet ve Tazimle Selâmlarız!...** (1931, 29 Teşrinievvel). *Cumhuriyet*, s. 1.
- Çakan, I.** (2004). *Konuşunuz Konuşturunuz: Tek Parti Döneminde Propagandanın Etkin Silahı: Söz*. İstanbul: Otopsi Yayınları.
- Çakan-Hacıbrahimoğlu, I.** (2012). *Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çambel, H. C.** (1952, 31 Aralık). Atatürk'ün Sesine Koşan Gençlik. *Dünya Gazetesi*, s. 1.
- Çetin, Ö.** (2004). Mehmet Ruhi Arel ve Sanatı (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Çetintaş, V.** (2003). Rudolf Edwin Belling ve atölyesi (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi.
- Çoker, A.** (1996). *Cemal Tollu*. [İstanbul]: Galeri B Yayınları.
- Dahilî istikrazın ilk tertibi parlak bir muvaffakiyetler neticelendi.** (1933, 01 Mayıs). *Cumhuriyet*, s. 1.
- Darülbedayi** 31, 1932.
- Demir, A.** (2008). *Arşivdeki Belgeler Işığında Güzel Sanatlar Akademisi 'nde Yabancı Hocalar*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Demir, Ş.** (1997). Türk Edebiyatında Nev-Yunânîlik Akımının Kaynakları (1912-1950). (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Deonna, W.** (2010). Şark ve Kadim Yunanistan: Primitivisme = iptidaicilik ve Classicisme = klasikçilik. – Bunlar arasındaki mübadele ve muarazalar. İçinde *İkinci Türk Tarih Kongresi, Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, 2. bs., (ss. 874-887). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Devlet Konservatuarı hakkında kanun.** (1940). *T. C. Resmi Gazete*, 4517, 24 Mayıs 1940.
- Dıranas, A. M.** (1940). Resimde Umanizma. *Güzel Sanatlar* 2, 131-156.
- Doğan, F.** (1997). Türkiye'de Karikatür. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2, ss. 957-959).
- Doğan, M. C.** (2020). Nurullah Ataç'ın Keziban'ı ve Ayşesi. *Keziban'a Mektuplar*, Nurullah Ataç (ss. 7-22), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doyran, T.** (1946). Eski Yunan Tiyatrosu ve Modern Tiyatro. *Arkitekt* 175-176, 187-189.
- Dündar, A.** (1999). Osmanlı Mimarisinde Hassa Mimarları. *Dini Araştırmalar* II:5, 159-176.
- Düinkü ve Bugünkü Akademi** (1936). *Güzel Sanatlar Akademisi*. İstanbul.
- Edgü, F., Z. Toprak, A. K. Gören, Ö. F. Şerifoğlu** (2019). *Avni Lîfîj. Çağının Yenisi*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.
- Edip Hikmet.** (1931). Güzel sanatlar akademisi: Mimarî şubesinde talebe nasıl çalışıyor. *Arkitekt* 1, 25-26.

- Ege bölgesinin zengin tarih kaynağı: Bergama.** (1936, 29 Teşrinievvel). *Anadolu*, s. 6.
- Egli, E. A.** (1959). *Geschichte des Städtebaus I: Die Alte Welte*. Erlenbach-Zürich-Stuttgart: Eugen Rentsch Verlag.
- Egli, E. A.** (2013). *Atatürk'ün Mimarının Anıları: Genç Türkiye İnşa Edilirken* (G. G. Uçer, çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eissenstat, H.** (2007). Erken Dönem Türk Milliyetçiliğinde Irkçı Düşünce, *Toplumsal Tarih* 165, 46-53.
- Eldem, S. H.** (1944). Millî ve Yerli Mimarî Davamız. *Mimarlık* 4, 2-5, 8.
- Elibal, G.** (1973). *Atatürk ve Resim Heykel*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Engin, M. S.** (1938-1939). *Kemalizm İnkılâbının Prensipleri I-III*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Engin, M. S.** (2010). Eti ve Grek dini sistemlerinin mukayesesi. *İçinde İkinci Türk Tarih Kongresi, Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, 2. bs., (ss. 774-794). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Enternasyonel kömür sergisi niçin kuruldu?** (1937, 29 Mart). *Ulus*, s. 5.
- Erdem, U.** (2019) *Türkiye Cumhuriyeti kendini tanıtıyor: Yüzer sergi Avrupa'da*. İstanbul: Hiperyayın.
- Erdenen, O.** (1966). Eski Mimarlarımızın Yetişmeleri. *Mimarlık* 32, 19-22.
- Ergin, M.** (2010). Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Yunan, Roma ve Bizans Dönemlerinin Algılanması ve Arkeoloji. *İçinde S. Redford ve N. Ergin (Der.), Cumhuriyet Döneminde Geçmişe Bakış Açıları: Klasik ve Bizans Dönemleri*, (ss. 23-47). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Ergut, E.** (2010). The Context of Holzmeister's Works in Turkey: Architectural Production in Early Republican Period. *İçinde A. Balamir (Der.), Clemens Holzmeister: Çağın dönümünde bir mimar/An architect at the turn of an era*, (ss. 165-169). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Erim, N.** (1953). *Devletlerarası Hukuku ve Siyasi Tarih Metinleri Cilt I (Osmanlı İmparatorluğu Andlaşmaları)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Erkmen, E.** (1998). Clemens Holzmeister ve Türk Mimarlığı'ndaki Yeri. (Doktora Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Erktin, A.** (1997). Bonatz, Paul. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1, s. 271).
- Ersoy, A., M. Gorny ve V. Kechriotis.** (2010). *Modernism: Representations of National Culture (Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe, Vol. 3/2)*. Budapest and New York: Central European University Press.
- Ertem [Etem], S.** (2007). *Türk İnkılâbının Karakterleri*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Evcin, E.** (2022). Atatürk Döneminde Bolu'da Hâkimiyet-i Milliye ve Çocuk Bayramı Kutlamaları (1920-1938). *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi* 6/1, 89-116.
- Eyice, S.** (1968). Atatürk'ün Büyük Bir Tarih Yazdırma Teşebbüsü: Türk Tarihinin Ana Hatları. *Belleten* XXXII/128, 509-526.

- Eyüboğlu, S.** (1938). Yeni Türk san'atkârı Yahut Frenkten Türke dönüş. *İnsan* 1, 31-38.
- Falke, F.** (1934). L'institut Supérieur d'Agronomie d'Ankara. *La Turquie Kemaliste* 2, 2-5.
- Faruk Galip.** (1931) Güzel san'atlar akademisi talebe sergisi. *Arkitekt* 7, 241-243.
- Fırat, K.** (2008). *Geçmiş Zaman Fotoğrafları: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin 125. Yılına Armağan.* İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Fisher, S.** (2016). Philosophy of Architecture. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. N. Zalta.
- Foerster, M.** (1940). *Tersimî Muvazenet ve Mukavemet.* (Turgan Sâbis, çev.). İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Fotoğrafla Türkiye/La Turquie en image/Turkey in pictures/Die Türkei im Bild** [Othmar Pferschy] (1936) Ankara: Matbuat Umum Müdürlüğü.
- Frigidaire.** (1949, 17 Haziran). *Akşam*, s. 8.
- Galinsky, K.** (1998). *Augustan Culture: An Interpretive Introduction.* Princeton: Princeton University Press.
- Gaziye ve Orduya Minnet: İstanbul, bugün kurtuluş gününü tes'it edecek!.** (1932, 6 Teşrinievvel). *Cumhuriyet*, s. 1.
- Gezgin, A. Ö.** (2002). Muhlis Türkmen. *Akademi'ye tanıklık: Güzel Sanatlar Akademisi'ne bakışlar.* İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Giray, K.** (1988). Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği. (Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Giray, K.** (2020). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtları II.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Glaeser, E.** (1943). Klâsik Öğretimli Lisede. *Adımlar* 8, 269-271.
- Gören, A. K.** (1990). Hüseyin Avni Lifij: Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Griffin, A.** (2020). *The Rise of Academic Architectural Education: The Origins and Enduring Influence of Académie d'Architecture.* London–New York: Routledge.
- Güven, S.** (2010). Ankara'da Geçmiş İnşa Etmek: Augustus'tan Atatürk'e. İçinde S. Redford ve N. Ergin (Der.), *Cumhuriyet Döneminde Geçmişe Bakış Açıları: Klasik ve Bizans Dönemleri*, (ss. 49-71). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Güzel Sanatlar Akademisi Resim ve Heykel Şubesi Talimatnamesi.** (1934). İstanbul: Maarif Vekâleti.
- Güzel Sanatlar Akademisi Tezyini San'atlar Şubesi Talimatnamesi.** (1934). İstanbul: Maarif Vekâleti.
- Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimari Şubesi** (1944).

- Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarî Şubesi Talimatnamesi** (1934). İstanbul: Hakkâk Hilmi Matbaası.
- Haberler: İkinci Türk Tarih Kongresi.** (1937). *Ülkü* 56, 173-178.
- Halkevleri.** (1935). *Halkevleri 1932-1935: 103 Halkevi geçen yıllarda nasıl çalıştı?*
- Hamilakis, Y.** (2007). *The nation and its ruins: Antiquity, archaeology, and national imagination in Greece.* Oxford-New York: Oxford University Press.
- Hasol, D.** (2020). *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı.* İstanbul: YEM Yayın.
- Hatay bütün yurda kutlu olsun!.** (1939, 23 Temmuz). *Ulus*, s. 1.
- Hourticq, L.** (1940-1941). *San 'at Şaheserleri I-III.* (Burhan Toprak, çev.). İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- İstanbul, on sene evvel bugün kurtuldu.** (1933, 6 Teşrinievvel). *Cumhuriyet*, s. 1.
- İğdemir, U.** (1973). *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Tarih Kurumu.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- İki Bayram bir arada: Millî Hâkimiyet ve Çocuk Bayramları.** (1937, 23 Nisan). *Son Posta*, s. 1.
- İkinci Türk Tarih Kongresi, Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler.** (2010). 2. bs. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- İnan, A.** (1957). Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinin Kuruluş Hazırlıkları Üzerine. *Tarih Araştırmaları Dergisi* 1, 1-16.
- İnan, A.** (2006). *Prof. Dr. Afet İnan.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İnan, A.** (2010). Türk Tarih Kurumunun arkeolojik faaliyetleri. *İkinci Türk Tarih Kongresi, Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, 2. bs., (ss. 8-15). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- İstanbul Açık Hava Tiyatrosu Proje Müsabakası.** (1946). *Arkitekt* 173-174, 104-109.
- İstanbul Belediyesi Neşriyat ve İstatistik Müdürlüğü.** (1949). *Cumhuriyet Devrinde İstanbul.* İstanbul.
- İstanbul Teknik Üniversitesi Hakkında Kanun.** (1944). *T. C. Resmi Gazete*, 5761, 20 Temmuz 1944.
- İstanbul'un bayramı: Sekiz sene evvel bugün halâs ordusu İstanbul'a girmişti.** (1930, 6 Teşrinievvel). *Cumhuriyet*, s. 1.
- İstanbul'un kurtulduğu gün: 6 Teşrinievvel 1923.** (1927, 6 Teşrinievvel). *Yeni Kalem* 1, s. 1.
- İstanbulda 'Antigon' temsili.** (1942, 24 Haziran 1942). *Cumhuriyet*, s. 2.
- İstanbulun kurtuluş bayramı.** (1929, 6 Teşrinievvel). *Cumhuriyet*, s. 1.
- İşlet, B., Büyükkertan, B. M., ve Demirkan, E. (Der.).** (2023). *Cumhuriyet'in ilk yılı: 29 Ekim 1923 - 29 Ekim 1924.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İzmirin Kurtuluş Bayramı.** (1933, 09 Eylül). *Cumhuriyet*, s. 1.
- Kaplan M., İ. Enginün, Z. Kerman, N. Birinci, A. Uçman.** (1981). *Atatürk Devri Fikir Hayatı I.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

- Karacagil, K. Ö.** (2011). Süreyya İlmen'in Hayatı, Faaliyetleri ve Eserleri. (Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Karadağ, N.** (1988). 1932-1952 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 8, 135-177.
- Karaosmanoğlu, Y. K.** (1940a, 15 Birinciteşrin). Hummanizma'ya doğru ilk adım I. *Hakikat*, s. 1-2.
- Karaosmanoğlu, Y. K.** (1940b, 19 Birinciteşrin). Hummanizma'ya doğru ilk adım II. *Hakikat*, s. 1-2.
- Kaşker, S.** (2002), *Mehmet Saffet Engin Arın: Eserleri, Düşünceleri ve Türk Sosyolojisine Katkıları*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaya, A.** (2016). *Harabeler Üzerinde Cumhuriyet Abidesi: İzmir Fuarı*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi.
- Kazmaoğlu, M.** (1997). Arda, Orhan. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1, s. 127).
- Keskin, B.** (2017). 25 Haziran 1327 (1911) Yılına Ait Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Talimatnamesi ve Ders Programı. *Kesit Akademi Dergisi* 9, 426-445.
- Khoury, P. S.** (1987). *Syria and the French mandate: The politics of Arab nationalism, 1920-1945*. Princeton: Princeton University Press.
- Korucu, B.** (2007). *Türk Hümanizmi'nin çeviri boyutu: Tercüme Bürosu ve Tercüme dergisi (1940- 1946)*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Koyunoğlu, Ö. E.** (2018). Türkiye'de Heykel Sanatının Çağdaşlaşma Süreci 1950-1980. (Doktora Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Kömür Sergisi Açıldı** (1937, 24 Nisan). *Ulus*, s.7.
- Kuban, D.** (2005). *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: YEM Yayın.
- Kubılay âbidesi: Açılma merasimi.** (1934, 27 İlkânun). *Ulus*, s. 1, 6.
- Kubılây abidesi: Çarşamba günü merasimle açılıyor.** (1934, 24 Birincikanun). *Cumhuriyet*, s. 5.
- Kubılay Abidesi'nin Açılması.** (1935). *Ülkü* 23, 374-376.
- Kurtuluş gününün hatırası.** (1924, 06 Teşrinievvel). *Zümrüdüanka* 182, 1.
- Kuruyazıcı, A.** (1946). Ankarada Tiyatro binası ihtiyacımız ve Sergievi. *Mimarlık* 3-4, 14-15.
- L'Exposition de La Société D'Histoire Turque 1937: Annexe Photographie.** (1937). *La Turquie Kémaliste*, 21-22, 58-96.
- L'Exposition Internationale De La Houille A Ankara.** (1937) *La Turquie Kemaliste* 19, 12-16.
- Lahiji, N.** (2024). *Kojin Karatani's Philosophy of Architecture*. New York: Routledge.
- Lehat, H.** (1944). *Yunan Heykeli*. (Ahmet Hamdi Tanpınar ve Zühtü Mürtoğlu, çev.). İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.

- Love, I. C.** (1972). A Preliminary Report of the Excavations at Knidos, 1970. *American Journal of Archaeology*, 76(1), 61–76.
- Lozan Muahedesi'nin İmzalandığı günün Devri Senevisi.** (1929, 24 Temmuz), *Cumhuriyet*, s. 1.
- Lozan, Türk tarihinde yeni bir devrin başlangıcıdır!.** (1935, 24 Temmuz). *Cumhuriyet*, s. 1.
- McCann, W. J.** (1994). Volk und Germanentum: the presentation of the past in Nazi Germany. İçinde Peter Gathercole ve David Lowenthal (Der.), *The Politics Of The Past*, (ss. 74-88). Londra: Routledge.
- Mekki Said.** (1934, 27 Kanunuevvel). Kubilây abidesi büyük merasimle dün açıldı, *Cumhuriyet*, s. 8.
- Meltem, N.** (1940). Güzellik. *Arkitekt* 117-118, 214-215.
- Mendel, G.** (1914). *Catalogue des sculptures: grecques romaines et byzantines Tome second*. Constantinople: Musée Impérial.
- Meriç, R. M.** (1937). *Türk Tezyini San'atları*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Midhat Cemal.** (1938, 29 Ekim). On beş sene evvel. *Cumhuriyet*, s. 1.
- Millî Eğitim Bakanlığı.** (1947). *Çitli Hendekli Koşu*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı.
- Millî Mimari Anketimiz.** (1944a). Y. Mimar Mitat Yenen, Mimar Âdil Denктаş. *Mimarlık* 2, 2-4.
- Millî Mimari Anketimiz.** (1944b). Y. Mimar Kemalî Söylemezoğlu, Y. Mimar Kerim Arman. *Mimarlık* 3, 11-12.
- Millî Mimari Anketimiz.** (1944c). Y. Mimar Feridun Kip, Y. Mimar Seyfi Sonad. *Mimarlık* 4, 6-8.
- Millî Mimari Anketimiz.** (1944d). Y. Mimar Tuğrul Kanus. *Mimarlık* 5, 7-8.
- Millî Mimari Anketimiz.** (1944e). Y. Mimar Aptullah Ziya Kozanoğlu. *Mimarlık* 6, 4-5.
- Millî Mimari Anketimiz.** (1945a). Y. Mimar Ertuğrul Menteşe. *Mimarlık* 1, 22.
- Millî Mimari Anketimiz.** (1945b). Y. Mimar Mühittin Güreli. *Mimarlık* 2-3, 16-18.
- Millî Mimari Anketimiz.** (1945c). Dmy. Teğmen Cahit Dedekorkut. *Mimarlık* 4-5, 20.
- Millî Şefin tetkikleri.** (1942, 24 Haziran). *Cumhuriyet*, s. 1.
- Milliyet muhterem okurlarının yeni senesini kutlularken derki.** (1931, 01 Ocak). *Milliyet*, s. 1.
- Mongeri, Guilio.** (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2, s. 1293).
- Montel, S.** (2010). The Architectural Setting of the Knidian Aphrodite. İçinde A. C. Smith ve S. Pickup (Der.), *Brill's Companion to Aphrodite* (ss. 251-268). Leiden-Boston: Brill.
- Moravcsik, G.** (2010). Türklüğün tetkiki bakımından Bizantolojinin ehemmiyeti. İçinde *İkinci Türk Tarih Kongresi, Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, 2. bs., (ss. 483-498). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

- Mousenides, T.** (1954). Güzel Helena Münasebetiyle (Lûtfi Ay, çev.). *Devlet Tiyatrosu* 13, 8- 9.
- Mur[r]ay, G.** (1940). *Yunan Medeniyeti Niçin Ebedidir?* (O. Derinsu, çev.). İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Nasır, A.** (1997). Holzmeister, Clemens. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2, ss. 807-808).
- Nefes zade İbrahim.** (1939). *Gülzârı Savab*. Der. Kilisli Muallim Rifat. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Okday, S.** (1946). Antikiteden Bugüne Kadar Mimari Tenkidi. *Arkitekt* 175-176, 184-186.
- Okday, S.** (1947). Şekil ve Mimari Üzerine Bir Konuşma. *Arkitekt* 181-182, 32-34.
- On iki sene evvel bugün: Şanlı bayrağımız Kadifekaleden İzmirli tekrar nurlandırmıştı.** (1934, 09 Eylül). *Cumhuriyet*, s. 1.
- Onat, E., ve O. Arda.** (1955). Anıt-kabir. *Arkitekt* 280, 51-61, 92-93.
- Onun arkasından yalnız Türk turdu değil, bütün dünya ağlıyor!** (1938, 11 İkinditeşrin). *Son Posta*, s. 1.
- Oran, S.** (1957). Büyük Şehirci Mimar Martin Wagner'in Ölümü. *Arkitekt* (287), 82-83.
- Ordular ilk hedefinde...** (1932, 09 Eylül). *Cumhuriyet*, s. 1.
- Ortaylı, İ.** (1996). Türkiye'de Klasik Çağın Algılanması. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi* 51/1, 371-380.
- Oyut, Z.** (1943). Hümanizma. *Adımlar* 5, 164-166.
- Özcan, Ö.** (2023). İTÜ Mimarlık Fakültesi'nin Kuruluş Yılları ve Mimarlık Eğitimi (1928-1954). (Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Özdoğan, M.** (1998). Ideology and archaeology in Turkey. İçinde L. Meskeel (Der.), *Arcaeology Under Fire: Nationalism, Politics and Heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East*, (ss. 111-123). London: Routledge.
- Özdoğan, M.** (2006a). *Arkeolojinin Politikası ve Politik Bir Araç Olarak Arkeoloji*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Özdoğan, M.** (2006b). Türkiye Arkeolojisine Tarihsel Süreç İçinde Bir Bakış. İçinde Ünsal Yalçın, Cemal Pulak ve Rainer Slotta (Der.), H. Gönül Yalçın (Çev.), *Uluburun Gemisi: 3000 Yıl Önce Dünya Ticareti*, (ss. 29-43). Bochum: Deutsches Bergbau-Museum Bochum.
- Özer-Yaltan, L.** (1997) Oygur, İsmail Hakkı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (3, s. 1404).
- Özkılıç, M.** (2016). 1937 İkinci Türk Tarih Kongresi Sergisinde Arkeoloji, Sanat ve Mimarlık Tarihinin Temsili. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Özkılıç, M.** (2026). Displaying the Turkish History Thesis & Dealing with Antiquity, Its Art and Architecture in the Early Turkish Republic. *A|Z ITU Journal of the Faculty of Architecture* 23/1, 123-139.

- Özşen, D.** (2023). Türk Heykel Sanatında Bir Öncü İsim: Zühtü Müridoğlu. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi* 10/5, 1774-1792.
- Pala, K.** (2008). Atatürk Döneminde Tarih Kongreleri (Yüksek Lisans Tezi). Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Peckham, A. ve T. Schmiedeknecht** (der.). (2014). *The rationalist reader: Architecture and rationalism in Western Europe, 1920-1940/1960-1990*. Routledge.
- Pelvanoğlu, B.** (2017). Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız: Türkiye’de Modernleşme ve Sanat. İstanbul: Corpus Yayınları.
- Pevsner N.** (1948). *An Outline of European Architecture*. London: Penguin Books.
- Plinius [Yaşlı]**. (1855) *The Natural History*. (John Bostock, çev.). London: Taylor and Francis.
- Prof. Dr. Clemens Holzmeister ile söyleşi.** (1987). *Mimarlık* 224, 28-29.
- Reinach, S.** (1922). *Répertoire de peintures grecques et romaines*. Paris: Ernest Leroux.
- Rohde, G.** (2010). Roma ve Anadolu İlahesi. *İkinci Türk Tarih Kongresi, Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, 2. bs., (ss. 228-237). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ruben, W.** (1943). Hümanizma ve İnsanlık. *Adımlar* 8, 263-265.
- Safa, P.** (1938, 29 Birinciteşrin). İki Edebiyat Arasında Düşünce Farkı. *Cumhuriyet*, s. 3.
- Safa, P.** (2022). *Türk İnkılâbına Bakışlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Samsun Şehri İmar Müsabakası Projeleri ve Jüri Raporu** (1941). *Arkitekt* 131-132, 277, 282.
- Sanay, E.** (2012). Ülken, Hilmi Ziya, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (42, ss. 291-293).
- Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlîsi Talimatnamesi** (1327/1911). İstanbul: Mahmut Bey Matbaası.
- Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlîsi Talimatnamesi 1340/1924.** (2011). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Saner, T.** (1999). 19. Yüzyıl Yeni Türk Mimarlığında Antik Anlayış. *Yapı* 211, 70-78.
- Sarp, H. S.** (1938). İçtimaî ümanizma. *İnsan* 6, 470-473.
- Sayar, Z.** (1938a). Hadiseler: Yerli ve Yabancı Mimar. *Arkitekt* 86, 65.
- Sayar, Z.** (1938b). Hadiseler: Yabancı Mimara Verdiğimiz Servet. *Arkitekt* 87, 89.
- Sayar, Z.** (1943). Anıtkabir Müsabakası Münasebetile. *Arkitekt* 133-134, 1-21.
- Sayar, Z.** (1946). Mimarlık Politikamız. *Arkitekt* 169-170, 3-4.
- Sayman, H. H.** (1937). Tefazulî ve Temamî Hesab. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.

- Schede, M.** (2010). Yunan ve Roma harabelerinin nevi ve ehemmiyetleri. *İkinci Türk Tarih Kongresi, Kongrenin Çalışmaları, Kongreye Sunulan Tebliğler*, 2. bs., (ss. 794-801). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Sergi Binası Müsabakası.** (1933). *Arkitekt* 29, 131-153.
- Serin, A. Y.** (2010). Türk Afiş Sanatının Abidesi: İhap Hulusi Görey (28 Kasım 1898-27 Mart 1986). *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 6, 119-129.
- Sevin, N.** (1939). Dekor Tarihine Bir Bakış: Eski Yunan Tiyatrosu. *Güzel Sanatlar* 1, 85-89.
- Sevin, N.** (1940). Dekor tarihine bir bakış: Greko Romen Devri. *Güzel Sanatlar* 2, 111-116.
- Sezer, I.** (2018). İzmir'in Görsel Tarihini Oluşturan Fotoğrafçılar. *Sanat ve Tasarım Dergisi* 8/2, 66-74.
- Shaw, W.** (2007). The Rise of Hittite Sun: A Deconstruction of Western Civilization from the Margin. İçinde P. Kohl, M. Kozelsky ve N. Ben-Yehuda (Der.) *Selective Remembrances: Archaeology in the Construction, Commemoration, and Consecration of National Pasts*, (ss. 163-188). Chicago: University Press.
- Sinanoğlu, S.** (1980). *Türk Hümanizmi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Sokur, B.** (2020). Türkiye'de Kadın Heykeltıraşlar 1900-1950. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Kültür Üniversitesi.
- Speer, A.** (1970). *Inside the Third Reich*. New York: Macmillan Company.
- Strigalev, A.** (1992). Nonarchitects in Architecture. İçinde *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, (ss. 665-679). New York: Guggenheim Museum.
- Sulhün yedinci senei devriyesi.** (1930, 24 Temmuz). *Cumhuriyet*, s. 1.
- Sullivan, L. H.** (1896). The Tall Office Building Artistically Considered. *Lippincott's Monthly Magazine* 57, 403-409.
- Summerson, J.** (1963). *The Classical Language of Architecture*. Massachusetts: The MIT Press.
- Sungu, İ.** (1937). L'exposition d'histoire, *La Turquie Kemaliste* 21-22, 13-20.
- Şeker, K.** (2006). İnönü Dönemi Kültür Hayatı (1938-1950). (Doktora Tezi). Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Şenkal, Y.** (2016). Fırçanın Dilinden İhap Hulusi Görey: Yalova Kaplıcaları Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi* 44, sayfa numarasız.
- Şeyben, B. Y.** (2009). Türkiye'de Sahnelenen Antik Yunan Oyunları ve Kültür Politikalarındaki Yeri. (Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- T.C. Maarif Vekilliği** (1942). *Birinci Maarif Şûrası, 17-29 Temmuz 1939*. Maarif Vekilliği: Ankara.
- T.C. Milli Eğitim Bakanlığı** (1990). *İkinci Maarif Şûrası, 15-21 Şubat 1943*. Milli Eğitim Bakanlığı.

- Tansu, M.** (1937). 1937 İzmir Fuarı. *Arkitekt* 84, 325-329.
- Tanyeri-Erdemir, T.** (2006). Archaeology as a Source of National Pride in the Early Years of the Turkish Republic. *Journal of Field Archaeology* 31/4, 381-393.
- Taşkıran, Ö. M.** (2024). Atatürk Dönemi Sanayi Sergileri, *Atatürk Ansiklopedisi* (<https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/detay/1775/Atat%C3%BCrk-D%C3%B6nemi-Sanayi-Sergileri>).
- Taut, B.** (1936). *Mimarî Bilgisi*. (A. Kolatan, çev.). İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi.
- Taut, B.** (1938a). Mimari Nedir?. *Arkitekt* 89-90, 165-168.
- Taut, B.** (1938b). Proporsiyon. *Arkitekt* 91, 194-199.
- Taut, B.** (1938c). Proporsiyon. *Arkitekt* 92, 233-237.
- Taut, B.** (1938d). Teknik. *Arkitekt* 93, 257-260.
- Taut, B.** (1938e). Teknik. *Arkitekt* 94-95, 317-323.
- Taut, B.** (2021). *Mimarlık Öğretisi*. (H. Tüzün, çev.). İstanbul: Arketon.
- Tollu, C.** (1957). *Mitoloji: Yunan ve Roma*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Toprak, Z.** (2012). *Darwin'den Dersim'e Cumhuriyet ve Antropoloji*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Tör, V. N.** (1944). Mimarlar Ne Bekliyorsunuz?. *Mimarlık* 5, 1.
- Turan, K.** (1940, 26 Birinciteşrin). Liselerimizde Lâtin ve Roma radyosu. *Hakikat*, s. 1-2.
- Türk Tarih Sergisi Programı.** (1937). İstanbul: Devlet Basımevi.
- Türk Tarihinin Ana Hatları.** (1930). İstanbul: Maarif Vekâleti Yayınları.
- Türk Tarihinin Ana Hatları: Methal Kısım.** (1931). İstanbul: Maarif Vekâleti Yayınları.
- Türk Tiyatrosu** 205 (1947, 30 Ağustos).
- Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri.** BCA 030-0-010-000-000-117-817-10.
- Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri.** BCA30-18-1-2 87 64 1.
- Türkiye hergün yeni bir mücadeleye giriyor: Binlerce Türk H.ı yerli malı giymeğe ahtetti.** (1930, 11 Ocak). *Milliyet*, s. 1.
- Türkiye Yüksek Mimarlar Birliği** (1939). Nafia Vekâleti Yüksek Makamına. *Arkitekt* 103-104, 191.
- Uçar, B.** (1944a). Mimarlığımız Yaşatalım Mimarlığımızı Tanıtalım. *Mimarlık* 1, 2.
- Uçar, B.** (1944b). Büyük Davamız. *Mimarlık* 2, 1.
- Uçman, A.** (2020). Ataç, Nurullah, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (EK 1, s. 130-131). <https://islamansiklopedisi.org.tr/atac-nurullah>, erişim tarihi 26 Haziran 2022.
- Uhri, A.** (2011). Krippel'in Az Bilinen Bir Heykeli Üzerine. *Egeden* 8, 8-11.

- Url-1** < <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ertem-sadri>>, erişim tarihi 27.06.2022.
- Url-2** <<https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/kazim-nami-duru-1877-1967/>>, erişim tarihi 26.06.2022.
- Url-3:** <<https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/ahmet-agaoglu-1869-1939/>>, erişim tarihi 26.06.2022.
- Url-4** <<https://humanists.international/what-is-humanism/>>, erişim tarihi 28.07.2023.
- Url-5** <<https://digital.archives.unesco.org/en/pick-of-the-week/humanism-thomas-mann>>, erişim tarihi 13.07.2023.
- Url-6** <<https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/1940-yilinda-kurulan-tercume-burosu/>>, erişim tarihi 29.07.2023.
- Url-7** <<https://kultursanat.kadikoy.bel.tr/tr/kultur-merkezleri/sureyya-operasi>>, erişim tarihi 23.09.2025.
- Url-8** <<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/nazmi-ziya-guran>>, erişim tarihi 20.03.2025.
- Url-9** <<https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/munir-hayri-egeli-1899-1970/>>, erişim tarihi 21.03.2024.
- Url-10** <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/detay/227/Sarayburnu_Atat%C3%BCrk_Heykeli>, erişim tarihi 10.12.2025.
- Url-11** <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Wilhelm_Frass>, erişim tarihi 13.08.2024.
- Url-12** <<https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/292>>, erişim tarihi 12.08.2024.
- Url-13** <<https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2112/hamit-gorele-1903-1980>> erişim tarihi 12.08.2024.
- Url-14** <<https://www.museogalileo.it/en/exhibitions/exhibition-archive/pompeii-cite-immortelle-2.html>>, erişim tarihi 10.08.2025.
- Url-15** <<https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2275/nusret-suman-1905-1978>>, erişim tarihi 11.08.2024.
- Url-16** <<https://mimdap.org/gozlem/sureyya-plajy-ve-bakireler-anyty/>>, erişim tarihi 11.08.2024.
- Url-17** <<https://nilayornek.com/efsanevi-bakireler-anitina-ne-oldu/>>, erişim tarihi 09.08.2024.
- Url-18** <https://yesil.istanbul/project-detail_inonu-parki-1>, erişim tarihi 11.08.2024.
- Url-19** <<https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/karadeniz-vapuru-1926/>> erişim tarihi 05.01.2024.
- Url-20** <<https://mediacat.com/cumhuriyetin-markalari-kimlik-kazanirken/>>, erişim tarihi 05.01.2024.
- Url-21:** <<https://www.havasen.org.tr/hava-sehitleri-anma-gunu-15-mayis-2023/#:~:text=Atat%C3%BCrk'%C3%BCn%20emriyle%20kurulmu%C5%9F%20olan,May%C4%B1s%20g%C3%BCn%C3%BCnde%20yap%C4%B1lmas%C4%B1na%20karar%20verilmi%C5%9Ftir>>, erişim tarihi 05.01.2024.

Url-22 <<https://www.pingudumuzayede.com/canli-muzayede/8346/pul-posta-tarihi-ve-filateli-muzayedeside-25-nisan-pazar-saat-16-05>>, erişim tarihi 05.01.2024.

Url-23

<<https://www.koleksiyonevi.net/muzayede/8232/millipiyangomuzayedeside/sayfa/1>>, erişim tarihi 30.12.2021.

Url-24

<<https://www.bitmezat.com/urun/942232/31%20aralik%201941%20yirim%20e>>, erişim tarihi 30.12.2021.

Url-25 <<https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/ataturk-donemi-turkiye-yunanistan-iliskileri-1923-1938/>>, erişim tarihi 05.01.2024.

Url-26 <[https://cumhuriyetinbaskenti.ankara.edu.tr/seri-25-editoru-ve-fotografcisi-bilmeyen-uzerlerinde-degisik-karakterlerde-yazi-ve-isaret-tasiyan-kartlar/#!jig\[1\]/ML/18451](https://cumhuriyetinbaskenti.ankara.edu.tr/seri-25-editoru-ve-fotografcisi-bilmeyen-uzerlerinde-degisik-karakterlerde-yazi-ve-isaret-tasiyan-kartlar/#!jig[1]/ML/18451)>, erişim tarihi 20.08.2026.

Url-27 <https://www.anitkabir.tsk.tr/02_insaasi/insaasi.html>, erişim tarihi 24.04.2025.

Uzman, N. (2022). 1935 Nüfus Sayımı. *Atatürk Ansiklopedisi* (<https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/detay/4083/1935-N%C3%BCfus-Say%C4%B1m%C4%B1>)

Uzun-Aydın, D. (2021). *Türk Heykel Sanatı ve Heykeltıraşlar*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Uzunçarşılı, İ. H. (1939). Türk Tarihi Yazılırken. *Belleten* III/10, 349-354.

Ülken, H. Z. (1938a). Maksad. *İnsan* 1, 1-2.

Ülken, H. Z. (1938b). Tanzimata karşı. *İnsan* 1, 7-14.

Ülken, H. Z. (1938c). Yunan Mucizesi. *İnsan* 3, 187-188.

Ülken, H. Z. (1939). Tanzimat ve Humanizma. *İnsan* 9, 689-694.

Ülken, H. Z. (2008). *Millet ve Tarih Şuuru*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Ülken, H. Z. (2025). *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Ünsal, B. (1946). Cumhuriyet Türk Mimarlığı İstanbul fethinin beşyüzüncü yılını kutlamağa hazırlanırken. *Mimarlık* 1-2, 5-6.

Ürekli, F. (2009). Sanâyi-i Nefîse Mektebi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (36, ss. 93-97).

Üşenmez, S. (1989). Resim ve Heykel Müzesinin Kuruluş Yılı Anıları: Prof. Dr. Feridun Akozan. *Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Bülteni* (3), sayfa numarasız.

Wallon, H. (1943). Klâsik Kültür Birleştirici midir. *Adımlar* 8, 266-268.

Yasa-Yaman, Z. (2012). İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e Sanat, İçinde Z. Yasa-Yaman (Der.) *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, (ss. 91-370). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Yeni sene kutlu olsun. (1941, 01 Ocak). *Cumhuriyet*, s. 1.

Yeni senenin ilk günü. (1930, 01 Ocak). *Cumhuriyet*, s. 1.

Yılmaz, E. (2018). Cumhuriyetin İlk Heykeltıraşlarından Ratip Aşir Acudoğu: Yaşamı ve Anıtları. *Sanat ve Tasarım Dergisi* 8/2, 250-265.

Yılmaz, M. E. ve H. F. Çüçen. (2011). Hıfzıssıhha Enstitüsü Kimyahane ve Bakteriyoloji binasından Sağlık Müzesi ve Kütüphanesi'ne. *Mimarlık Dergisi* 361, 32-36.

Yunus Nadi. (1931, 11 Mart). Menemen'de 'Kubilây' Namına Cumhuriyet Abidesi Yapılacak. *Cumhuriyet*, s. 1.

Yurddaşlar, sandık başına. (1935, 18 İkincikânun). *Cumhuriyet*, s. 1.

Yücel, H. A. (1941). Tarih Vesikaları. *Tarih Vesikaları* 1, 1-2.

Yücel-Eronat, C. (1999) *Hasan-Âli Yücel'in T.B.M.M. Konuşmaları ve İlgili Görüşmeler, I. Cilt: 1939-1943*. Ankara: TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu.

Yüksek mühendis mektebi nizamnamesi. (1929). *T. C. Resmi Gazete*, 1268, 15 Ağustos 1919.



EKLER

EK A: Bruno Taut'un *Mimarî Bilgisi* kitabındaki klasik antikite referansları

Kitabın klasik antikiteden ilk önemli bahsi mimarlığın resim ve heykeltraşlık ile ilişkisi konusundadır; “.. bu dejenerasyonu en sarıh olarak Atina civarındaki Akropol’de Erechteion mabedinin Kariathyd’lerinde görebiliyoruz. Bu eski Yunan kadınları sütun mudurlar yoksa heykel midirler? Plastik üslubundaki natüralizme bakarsak onları bir mimari eseri olarak değil, serbest plastik heykelleri olarak görürüz. Fakat tabii şekilde yapılmış olan bu kadınların nazik başları ağır bir taş yük taşıyorlar. O kadar ağır ki, canlı bir kadının o yüke dayanabileceğini düşünmek bile imkansızdır. Nitekim o yük bu taşın kadınlara bile fazla geliyor. Yükleri hafiflesin diye aralarına demir çubuklar dikilmiş (Resim: 7). Orada mimari ile heykeltraşlığı en anlaşılmayacakları bir ittifak halinde görüyoruz. Klasik Yunan güzel sanatı orada pek dejenere olmuştu. Tabiat ile güzel san’at arasındaki hudut silinmişti. Onunla birlikte mimari ile heykeltraşlık arasındaki hudut da silinmişti.

Mimari mefhumlarında berraklık elde etmek için halis klasik olan eserlere bakmalıyız. Onun için şu bahsetmekte olduğumuz meselede meselâ Erechteion karşısındaki

Parthenon mabedine, yahud da (Propylee) ye bakmamız icab eder. Bu meseleler hakkında bir hüküm verebilmek için ancak ve ancak halis klasik mimari miyar tutulabilir.” (s. 14-15). (Yeni baskıda resim eklenmiştir.)

Yazarın klasik antikiteye dair önemli göndermeleri ise “Proporsiyon” bölümünde karşımıza çıkar. Önce, çağdaş mimarlıkta oran gözetilmediğini söyleyen Taut, şu ifadelerle yer verir: “Bundan dolayı, eski mimariyi şekil itibarıyla tetkik ve mütalea etmekte hiçbir faide yoktur; hatta bunun zararı bile vardır. Pek çok olan muhteşem üslupların muhtelif nevide proporsiyonları içinden nasıl yol bulup çıkacağız? Mesela Yunan mabedinin ve gotik katedralin şekillerinin güzelliği o kadar muhtelif nevide konsepsiyonlardan tekamül ederek meydana gelmiştir ki, en ufak bir mukayeseye bile

imkan yoktur. Şurasını bilmeliyiz ki, şekillerin teker teker güzelliği büyük konsepsiyonun bir neticesidir. Bu münferid şekillerin tetkikinin, yani ölçülüp tersim edilmesinin mimar için en küçük bir faide dahi tevliid etmesi imkansızdır. Eğer arkeolog olmak istemiyorsa bu iş mimarın zihnini karmakarışık eder, nitekim 1900 senelerinden evvelki zamanlarda böyle olmuştur. H[a]tta bugün bile böyle olmaktadır. (Paris’ teki Güzel San’atlar Akademisi ve onun Amerika ve Sovyet Rusya üzerine yaptığı tesirler.)

Proporsiyon kelimesi umumiyetle mimarının üslub şekillerine, Yunan sütunlarına, gotik tarzının büyük kütle halindeki eserlerine ve saireye nisbet edilmekte olduğundan biz de burada proporsiyon mefhumunu şekil bakımından tetkik etmeliyiz” (s. 50). Taut sözlerini altın oranı açıklayarak sürdürürken bu bölüme eşlik eden görseller “Resim 18. Altın maktain Parthenon frontonuna tatbiki” ve “Resim 19. Parthenonun soklü.” (Resim 19 kitabın 2021 baskısında “Parthenon’da basamaklı kaidenin dışbükey eğimi” görseli ile değiştirilmiştir.)

Klasik çağı da içeren biçimde, eski eserlerin mimari özelliklerinin çalışılmasının değil ancak taklidinin yanlış olduğunu belirten Taut’un kullandığı benzetme yabancı dildir: “Parthenonu veya gotik katedrali istediğimiz kadar altın vasati ve nirengi bakımından ölçelim ve tetkik edelim. Orada keşfedeceğimiz bütün kaidelerin heyeti umumiyesi sanki bitmez tükenmez istisnalara dayanan bir lisan ın kaidelerinden ibaret gibi kalacaktır. Bir lisanın gramerini bilmekle insan gerçi meramını kuru bir takım sözlerle ifade edebilirse de asla canlı ve akıcı bir surette konuşamaz. Bunu yapabilmek için o lisanda düşünüp hissetmesini bilmek lazımdır.

Yabancı bir lisanı öğrenmek için gramer hiç olmazsa bir esastır: Onu tetkik etmek zaman kaybetmek sayılmaz ve bir zarar da vermez. Halbuki klasik binaların münferid şekillerini ölçmek ve teşrih etmek, lisan misalile mukayese edilince, sadece bir kekelemeye benzer.

Mimar için bu muhakkak ki kaybedilen bir zamandır, hatta ondan da fazla bir şeydir: zararlıdır.

Fakat eğer böyle yapmaz da, eski binaları sadece sükunetle tetkik edersek, onlara derin düşüncelere dalarak bakıp nüfuz etmeğe ve onların ruhunu kavramağa çalışırsak iş büsbütün değişir” (s. 53).

Antik Yunan mimarlığının dünyanın farklı yerlerinde taklit edilmesini eleştiren yazarın “Halbuki Yunan mimar[i]si ne yapıldı? Onu bir otomobil, bir tren gibi alıp her tarafa götürdüler. Her yerde onun sütunları duruyor. Bunların da yabancı unsurlar arasında ölüme mahkum bulunduklarını sezen duygumuz kayboldu. Onlar ş im alin sisi ve rutubeti içinde bunalıyor ve boğuluyorlar. O sütunların güzel olukları, başlıkları ve bu başlıklar üzerindeki arşitrav denilen kirişler, yumurta ve inci şeklindeki kordonlar Yunanistan’ın güneşinden doğmuştur ve o güneşle yaşayabilirler.” (s. 56) ve “Yunanistan’ın klasik mimarisini bir makina gibi herkese yarıyan, üniversal ve kozmopolit, bir mahiyette sanmak büyük bir anlayış yanlış idi. İşte böylece, o muhteşem sütunların bir «Atena» mabudunu muhafaza edecek yerde para denilen mabudu muhafaza etmelerini ve banka binaları mimarlığında kaide haline gelmelerini pek garib görmemeliyiz. (Parthenon) un tam manasile biricik, hakikaten orijinal ve kopya edilmesi imkansız, güzel teferruatını, Akropolde temaşa ettiğimiz zaman, gene o eski masum hallerile görürüz. Buna rağmen , mimarinin tıpkı otomobiller ve lokomotifler gibi diyar diyar dolaştırılmasında suçlu olan esas itibarile gene onlardır.” ifadeleri dikkat çekicidir (s. 57).

Taut, iklimin oran üzerinde kesin belirleyici olmadığını açıklarken “Mesela Yunan mabedi yüzlerce sene hep aynı şemaya göre inşa edilmiştir. Ancak, sade dorik sütunun gövde, başlık ve profil proporsiyonları daima yeni yeni tahavvüller geçirmiştir.” (s. 63) notunu düşer.

Mimarlığın inşasında kesin ve herkes için geçerli kuralların olmadığını söyleyen Taut, “Nasıl ki eski zamanlarda Vitruv, Palladio ve saire de buna muktedir olamamışlardı. Proporsiyon, ölçülülük, kısımlara bölüşte imtizac ve ahenk temini meseleleri makina gibi bir cihaz değildirler. ... Eski Yunanistan’dan bize böyle şeyler kalmamıştır. Orta çağın inşaatından da kalmamıştır. O zamanlarda mimarlar kaide ve metotlarını gayet gizli tutarlardı” (s. 67) ifadelerine yer verir. Taut’a göre, eski dönemlerde mimarlar aynı üslubu sürdürürken oranlarda yaptıkları ufak değişikliklerle yeni eserler inşa etmiştir ve bu durum çağdaş mimarın “kopya edilecek şekiller” aramasından farklıdır (s. 68). Eskinin yeniden doğuşunu hedefleyen Rönesans ile başlayan bu düşüncenin klasik antikite ve orta çağdan farklı olduğunu vurgulayan yazar, kendi geleneği içinde üretilen mimari eserlerin ortaya koyduğu “süreklilik” kavramının mimarlık için can alıcı olduğunu söyler (s. 69).

Mimarî Bilgisi'nin "Teknik" bölümünde, tekniğin hakimiyeti ile öne çıkan iki mimari sanat geleneğinin Japonya ve eski Yunanistan'da görüldüğünü düşünen Taut (s. 97), "Her ikisinde de san'ata taalluk eden şeyler tekniğe dayanır görünüyor ve bundan pek incelmış bir estetiğin hayret verici devreleri doğmuştur. Bu estetiği bugünkü normal konuşma dilindeki manasile almakta bir mahzur yoktur; yani, şimdilik içine fazla bir sembol, füsunkar formüller ve derin bir ehemmiyet karıştırmaksızın, onu üzerinde ittifak edilen bir şey, bir konvansiyon, zevkin ve şekil güzelliği karşısında duyulan memnuniyetin bir tecellisi manasında alabiliriz. Yunan san'atına niçin klasik deniliyor? Çünkü onda bugün dahi şekil muvaffakiyetinin en yüksekini görüyoruz." ifadelerini kullanır (s. 98). Her iki mimaride de konstrüksiyon yerine tekniğin öne çıktığını belirten yazar (s. 104), Yunan mimarisinde estetiğin doruk noktasına ulaştığı Parthenon'a dek bu uygulamanın devam ettiği, büyük taşlardan yapılmasıyla ağır bir nitelik kazanan Yunan mimarlığının teknik sayesinde "asudelik, saadet ve neş'e ifadesi" vererek "taş kütlelerini değil sadece proporsiyonları" görüp ve hissettirdiğini söyler (s. 105). Atina akropolisinde günümüze ulaşan yapıların taş işçiliği, oranları ve ayrıntıları üzerinde duran Taut eski Yunan mimarlığında oran ve teknik ilişkisini "Teknik, proporsiyonun hizmetkarı olarak nekadar mühim idi ise o olmadan efendisi proporsiyonun bu derece büyük muvaffakiyetlere erişmesi de o kadar imkansızdı; ve teknik de o kadar hizmetkar vaziyetinde kalmıştır." sözleriyle açıklar (s. 108). (Resim 34 ve 35 yeni baskıda değiştirilmiş).

Antik yapılarda inşa tekniğinde malzemenin belirleyici olduğunu belirten Taut (s. 110), klasik antikitede yapıların boyanmasına istinaden "Bugünse binanın içini beton veya demirden yapıp dışarısını tabii taş ile kaplıyacak kadar işi ileriye vardırılmış bulunuyoruz. Bugün bir mimar eski Yunan'lılara imtisalen tabii taşı boyayacak olsa kim bilir ne derler!" ifadelerine yer verir (s. 111).

Yunan mimarlığında mermer kullanımına dair "İhtimal ki o güzel mermer Yunan'lılar için hiç de o kadar kıymetli bir şey değildi. Nitekim onlar için Ultramarin altından daha kıymetli idi. Belki bugün bizim için betonarme ne ise onlar için de mermer ekonomik ve ticari bakımdan aynı mahiyette idi. Belki de o zaman esirlerin çok ucuz olması dolayısıyla mermerlerin bu kadar ince işlenmesi pek ekonomik geliyordu ve bizim bugün onlara verdiğimiz derecede bir kıymetleri yoktu. Mühim olan nokta, mahalli malzemenin, kendine uygun bir teknikle, hayrete şayan olan Yunan şekillerinin yaratılmasında esas teşkil etmiş bulunduğudur" (s. 113) diyen Taut'un bu

konudaki istisnai örneği ise Karl Friedrich Schinkel'in Berlin'deki Schauspielhaus binasıdır (s. 129-131); "Fakat şeklin güzelliği o kadar kuvvetlidir ki bu misalde bile kendini malzeme ve teknikten azade tutmuştur." (s. 131).

Taut'un klasik antikitede Yunan mimarlığına dair olumlu düşünceleri, Roma dönemi için geçerli değildir. Kitabının "Konstrüksiyon" bölümünün "Türk Camisi" alt başlığında, Roma mimarlığı tarafından geliştirilen kubbe inşasını Pantheon ile örneklendirirken "Sütunların Yunanistan'dan alınan süs şekilleri de Roma'nın emperyalist üslûbunda soğuklaşmış ve ezeli zarafetlerini kaybetmişlerdir." (s. 145) diyecektir. Yine de, yazara göre, "Bunların muhteşem kubbe ile birleştirilmesi, bıraktığı san'atkârane tesir bakımından, modern taklidlere, hatta rönesansın taklidlerine, monumental imtizac itibarıyla faiktir." (s. 145). (Resim 43 yeni baskıda değiştirilmiş).

Kitabın "Fonksiyon" bölümünde Taut yeniden Parthenon'a döner; "Fonksiyon çok zamanlar evvel ölüp gitmiş olsa bile proporsiyon daha uzun zaman yaşar. Parthenon mabedinin ne suretle kullanılmış olduğunu, nasıl bir fonksiyon ile işlenmiş olduğunu tasavvur edemiyoruz. Fakat mimari olarak hala pek kuvvetli bir «fonksiyon» halindedir. Onun mimari tesirinin günün birinde büsbütün biteceğini kabul edemeyiz. Parthenon mabedinin şehircilik bakımından vaziyeti, Pire limanına kadar uzanıp giden şoseye olan hakimiyeti, Akropol dağına şehre Bağlayışındaki pek çeşidli ve zengin münasebetler, bilhassa onun deniz rasad mevkiindeki alçak tepelerle ve arka plandaki yüksek dağlarla olan dikkate şayan münasebetleri ... Parthenon mabedi bu büyük ve dehakar fonksiyonların hepsini muhafaza etmektedir ve bugün bir harabe haline gelmiş bulunması ona bu evsafından hiçbir şey kaybettirmiş değildir." (s. 212) ve "Anlaşıyor ki, Parthenon, evvelce kullanıldığı zamanlarda canlı bir halde bulunmuş olan fonksiyonlarından bugün bir şey göstermiyor. Atina kültürü gibi fonksiyonlar dahi ölmüştür. Fakat buna mukabil, şehirle ve tabiatla olan münasebetlerinin fonksiyonları bugün bile yaşıyor" (s. 214).

"Her halde Parthenon mabedi de eski zamanlarda mükemmel, hatta emsalsiz bir fonksiyona malik bulunmuş olmalıdır ve bu fonksiyon her halde, bugün artık tasavvur edemediğimiz münasebetlerinde de gene böyle mükemmel olarak mevcut olmuş bulunsa gerektir. Her güzel binada bir zamanlar böyle mükemmel fonksiyonlar bulunmuş olduğunu hiç çekinmeden kabul edebiliriz.

Bu suretle fonksiyon mefhumu tamamen propo[r]siyon birleşmektedir. Gerçi bugün Parthenon için, bu binanın güzel görüldüğünü ve sebebinin de iyi fonksiyonlu olmasından ileri geldiğini söyleyemeyiz. Fakat bunu söyleyemeyişimiz eski Yunan'lıların, Parthenon mabedini yaptıkları zaman, ne tarzda yaşadıklarını , ne düşündüklerini, ne gibi maksadlar güttüklerini bilmediğimizden ileri geliyor. Sadece bu sebebdan dolayı söyleyemiyoruz. Gerçi tarih kaynaklarını tetkik ederek bütün bunları kavramağa çalışabiliriz. Fakat onları hakiki bir halde tasavvur etmekteliğimize kat'iyyen imkan olamaz. Eski Yunanlıların hayatı hakkında tasavvur ve düşüncelere dalıp kendini o hayal alemine kaptıran bir kimse ise zaten romantikleşir. Nitekim 19 uncu asrın klasikçileri, min[m]arları, heykeltraşları, ressamaları ve şairleri de böyle yapmışlardı.” (s. 222-223).

Mimarî Bilgisi'nin “Mihver [Eksen]” bölümü de klasik antikite göndermelerine ev sahipliği yapar “Çatı makaslamasının müsell[e]s şeklindeki kısmına, frizlerde, metop [d]enilen kısımlarda ve [s]airede bulunan figürlerin tenazursuz olması, gayet tenazurlu ol[a]n yunan mabedine b[ir] canlılık verir.” (s. 252).

Taut, kendisini tanrı ilan eden antik Roma'da ise imparatorun kutsiyetinin devlet yapılarına yansıyarak bir tür katılaşmaya sebep olduğunu söyleyerek şu sözlere yer verir: “eski Roma'nın Sezar'lar devrinde yapılmış bütün binaları donuk ve sert bir mihverlilik gösterirler” (s. 255).

Yine de, söz konusu olan şehir yerleşimi olduğunda çağdaş mimarlığa alternatif olarak antik Roma'yı göz önüne alacaktır “Eski Roma (Resim: 84) hiç olmazsa sirk denilen büyük cambazhane binalarını, stadyumları, termal banyoları, forumları ve saireyi yalnız kendi başlarına mihverli yapmakla iktifa edecek kadar olsun bir ince duygu göstermişler ve bu mihverleri bizim gibi kilometrelerle uzun yollara kadar şümullendirmemişlerdir. Roma'nın büyük binaları şehir planları üzerinde adeta kartaneleri gibi yanyana konmuştur ve her biri kendi başına bir tenazur sistemi gösterir. Tabiattaki tenazurlu şekillerde olduğu gibi, herbir organizmin mihverinin kendine aid bir şey olduğunu biliyorlardı. Biliyorlardı ki, onları gözle kavramak imkanı kalmayınca ve onları görmek için bir kuleye veya dağa çıkıp dümdüz merkez çizgisine adeta bir tüfekte nişan alır gibi bakmak icab edince bunun manası da kalmaz.” (s. 259). (Resim 84 yeni baskıda aynı ama kesilmiş haldedir.)

Taut’a göre, bu konuda en iyi örnek yine klasik dönem Atina kentinden gelmektedir: “Estetiğin en yükseği klasiklerdedir. Acaba Yunanlılar, mabedlerinin civarındaki bu gibi yolları ve meydanları nasıl yaparlardı? Kùltürlerinin en yüksek mertebeye vardığı ve Parthenon’un yapıldığı Perikles ve Phidias devirlerinde öyle dehşetli mihverler ve kilometrelerle uzayıp giden yürüyüş yolları yoktu. Areopag ve saire gibi eski Yunan şehirlerindeki meydanlar fonksiyon mülâhazalarına göre tertib edilmişti, yani ana caddelerle veya ana binalarla tenazurlu değildi (Resim: 91, 91 a, 91 b). Mabed bir kenarda bulunur, her şey, güzel bir şekilde kullanılabilmek mülâhazasına göre tertib olunurdu ki, alelade gündelik filiyat da buna tetabuk eder.” (s. 271). (Resim 91, 91 a ve 91 b ile Resim 92 yeni baskıda yenilenmiştir.)

Taut, çağdaş araştırmaların klasik Yunan döneminde yapıların eşit olmayan üçgen formülü ile yerleştirilerek, üçgenin uçlarının birer yapı cephesine denk düştüğünü aktardıktan (s. 271-272) sonra “O zamanlarda ise önce, yapılacak binanın ne gibi tesirler uyandıracığını düşünürlerdi ve resim adeta sonradan yapılan yardımcı bir vas ta mahiyetinde idi. İşte Yunanlılar ancak bu sayededir ki bir güzel heykel gibi kendi başına tam bir tekemmül ifadesi gösteren münferid binaları, bir takım zoraki bağlar dolayısıyla zarara uğramaktan kurtarmağa muvaffak olmuşlardır. Böylelikle her halde Athene, Poseidon ve saire gibi münferid tanrıları memnun etmek istemiş olsalar gerektir. Gene bu sayededir ki, Parthenon’dan bahsettiğimiz sırada izah etmiş olduğumuz üzere şehir, deniz, tepeler ve dağlarla olan muhteşem münasebetler hasıl olabilmıştır.” (s. 274) ifadelerini kullanır. Taut’a göre, klasik Atina’da “Daha başlangıçta elastikiyet temin edilmişti. Sonraki zamanlarda üslûb değişince, dorik san’ata ionik san’at inzımm edince, veya sair arzular doğunca, bütün bunların, mevcud olan tesisata, mevcuda hiçbir zarar vermeden, bilakis daha zenginleştirecek surette, güzel bir tertiple ilavesi kabil olabilmıştır.” (s. 275).

Kitabın “Kalite” bölümünün sonuç paragraflarında, yazar yeniden klasik dünyaya dönerek idealin aslında imkansız olmadığını söyleyecektir “Eski Yunan’lılar avrupa’lıların düşünmesine temelleri vermişlerdir. Yunan estetiğini yaratan ve güzel şekiller vücade getirmek yolundaki çalışmalara büyük bir hürriyet ve serbestlik veren şey in onların mantığı olduğunu Parthenon hakkındaki izahatımız sırasında gördük. San’at bir efsane değildir, yeryüzünden uzak ve hayal alemine mensub değildir. San’at, mantığın verdiği duygu hürriyetine, serbestliğine dayanır ve geniş ufuklu bir mantık böyle bir hürriyeti ister.” (s. 321).

Mimarî Bilgisi'nin son bölümü “Cemiyetle ve Diğer Sanatlarla Olan Münasebetleri” bölümü, resim ve heykel sanatlarının mimarlıkla ilişkisine vurgu yaparak farklı dönemlerden örnekler verdikten sonra, çağdaş mimarlıkta bu iş birliğinin görülmemesinin sebebine ayrıntıya verilen önemin kaybolmasına bağlayarak klasik Yunan eserlerini örnek verir “Dorik (Resim: 105) veya ionik (Resim: 106) sütun başlığını düşünürsek büsbütün şaşırıp kalırız. O, pek ince ve yüksek bir heykeltraşlık işidir ve daha yükseğine erişmek imkansızdır. Eski yüksek yunan klasik mimarisi, mesela Parthenon ile, şekil itibarile tam bir tekamüle varmış olduğundan, onunla birlikte çalışan plastik dahi öylece mükemmel olabilmıştır. Frontondaki kırık bir heykel, plastik şeklin nekadarmükemmel bulunduğunu bize gösteriyor. Bunun daha güzel, daha temiz, daha basit yapılmasına imkan yoktur. Sütun başlığı ile mimarînin diğer bütün teferruatı da böyledir.

Yunan san'atının kendine has tezahürünü mabeddeki heykellerin mimari hatlara ve şekillere tabi olmayıp, bizzat kendilerinin bir şekil halini aldığını, kendisinin bir şekil halinde tekamül ettirildiğini, prensip itibarile serbest ve hür bir plastik haline geldiğini işte böylece izah etmek mümkündür.” (s. 348-349). (Resim 105 ve 106 yeni baskıda değişmiştir.)

Yine de, Taut klasik antikite örneklerini taklit için değil, farklı kavramların anlaşılması için örnek verdiğini söyleyecektir; “Yunan mabedinin yüksekliğini anlamak ve onu takdir etmek, «onu kendimize örnek alabiliriz» demek değildir. Onu yapabilmek için lazım olan şartlar, en ibtidaî ve esas şartlar bizde yoktur.” (s. 350).

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Merve ÖZKILIÇ

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2008, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü
- **Yüksek Lisans** : 2016, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Tarihi Programı

MESLEKİ DENEYİM:

- 2005-2013 arası Heraion Teichos, Myndos, Sagalassos, Nif (Olympos), Bathonea (Küçükçekmece Göl Havzası), Kültepe ve Adramytteion kazılarında arkeolog olarak görev almıştır.
- 2006-2010 yıllarında İstanbul Arkeoloji Müzeleri Klasik Eserler ve Cam Eser Koleksiyonu'nda gönüllü çalışmıştır.
- 2010-2017 arasında Türkçe-İngilizce/İngilizce-Türkçe dillerinde serbest zamanlı çevirmenlik yapmıştır.
- 2012-2016 yıllarında İstanbul Arkeoloji Müzeleri klasik bina sergileme yenileme çalışmalarında ve İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Selçuklular sergisinde içerik editörlüğü yapmış, Arnas & Micka Mimarlık, Müze Restorasyon A.Ş., Müzeteck Teknolojik Ekipmanlar şirketlerinin temsilciliğini yürütmüştür.
- 2017'den beri Koç Üniversitesi Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Merkezi'nde (GABAM, eski adıyla Koç Üniversitesi – Stavros Niarchos Vakfı Geç Antik Çağ ve Bizans Araştırmaları Merkezi) proje koordinatörlüğü ve yayın editörlüğü yapmaktadır.

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR VE SUNUMLAR:

- **Özkılıç, M.** (2026). Displaying the Turkish History Thesis & Dealing with Antiquity, Its Art and Architecture in the Early Turkish Republic. *A|Z ITU Journal of the Faculty of Architecture* 23/1, 123-139.

DİĞER YAYINLAR, SUNUMLAR ve PATENTLER:

- **Atik, Ş., Atik A. ve Özkılıç, M.** (2013). An Ottoman Period Raft Foundation Found in Istanbul Marmaray Excavations, *Proceedings New Generation Earthen Architecture: Learning from Heritage KERPIÇ'13 International Conference 11-15 September*, Istanbul Aydın University, ss. 253-261.
- **Özkılıç, M., Küpçü, D.** (2016). A. Naim Arnas Koleksiyonundaki Terazi ve Ağırlıkların Dünya Müzelerindeki Örnekleri/Parallels of Scales and Weights from A. Naim Arnas Collection in World Museums, *Kantarın Topuzu: Teraziler, Ağırlıklar, Ölçü Aletleri/Poise of Steelyard: Balances, Weights, Measuring Devices*, Yapı Kredi Yayınları, ss. 101-111.
- **Atik, Ş., A. Atik., Özkılıç, M.** (2017). Reconstruction of Cultural Landscape after Disasters. *Proceedings KERPIÇ'16 Cultural Landscape: Rebuilding After Decay, International Conference, 17 December*, Istanbul Aydın University, ss. 45-57.
- **Atik, Ş. ve Özkılıç, M.** (2017). Küçükçekmece Göl Havzası (Bathonea?) Kazıları Geç Antik Dönem Cam Buluntuları, *Küçükçekmece Göl Havzası (Bathonea?) Kazıları*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, ss. 317-341.
- **Atik, Ş. ve Özkılıç, M.** (2018). Late Antique (5th-7th centuries) Social and Commercial Life in Light of Glass Finds from Küçükçekmece Lake Basin (Bathonea?) Excavations, *21st Congress of the International Association for the History of Glass*, 4 Eylül 2018, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- **Özkılıç, M.** (2018). İkinci Türk Tarih Kongresi Sergisinde Arkeoloji, Sanat ve Mimarlık Tarihinin Temsili, *XVIII. Türk Tarih Kongresi*, 1-5 Ekim 2018, Ankara.
- **Özkılıç, M.** (2019). Istanbul City Walls Project, Workshop – Sharing Cultural Heritage in a Digital Environment, *On The Other Side: Exploring the Urban Development of PERA during the Byzantine, Genoese, and Ottoman Period, Cologne Summer School in Collaboration with Istanbul Technical University*, 28.06.2019 – 5.07.2019, 30 Haziran 2019, İstanbul Teknik Üniversitesi Taşkışla Kampüsü, İstanbul.
- **Özkılıç, M.** (2019). Mapping Spolia for the Istanbul City Walls Project, *Spoliation as Translation: Medieval Worlds in the Eastern Mediterranean*, 13 Aralık 2019, ANAMED, İstanbul.
- **Botonakis, A., Charkiolakis A., Özkılıç M. ve Acar S.** (2021). *Byzantine Musical Instruments (BMI) Research Project*, Koç Üniversitesi ANAMED Kütüphanesi, 10 Nisan 2021 (çevrim içi).
- **Özkılıç, M.** (2021). İstanbul Surları, *Koç Üniversitesi Suna Kırac Kütüphanesi, Bizans İstanbul'unda Günlük Yaşam: Mimari ve Kamusal Alan – Konuşma Dizisi – 1*, 15 Ekim 2021 (çevrim içi).
- **Özkılıç, M.** (2022). Surlardaki Devşirme Malzeme ve Bezeme Üzerine Kısa Bir Değerlendirme/A Brief Introduction on the Spolia and Decorations of the City Walls. *İstanbul Surları Projesi/Istanbul City Walls Project*.

- **Özkılıç, M.** (2022). 1937 İkinci Türk Tarih Kongresi Sergisi'nde Selçuklu ve Osmanlı Eserleri, *Viyana'daki Türk Sanatı Temsillerinde Eser Seçimi ve Yansımalar (1873, 1932)*, 16 Kasım 2022, Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul.
- **Özkılıç, M.** (2023). Materialization of Turkish History Thesis: The Exhibition of 1937 Congress of Turkish Historical Society, *American Research Institute in Turkey*, 11 Nisan 2023, ANAMED, İstanbul.
- **Özkılıç, M.** (2023). The 'İstanbul City Walls' and Other Digital Projects by GABAM, *Sixth International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium (22–24 Haziran 2023)*, 23 Haziran 2023, ANAMED, İstanbul.
- **Özkılıç, M.** (2023). İkinci Türk Tarih Kongresi Sergisinde (1937) Selçuklu ve Osmanlı Eserleri/Seljuk and Ottoman Works of Art in the Second Turkish History Congress Exhibition (1937), *Sadberk Hanım Müzesi Yıllık/Sadberk Hanım Museum Annual VI–2023 (Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. Yılı Özel Sayısı/Special Issue for the Centenary of the Republic of Turkey)*, ss. 111–129.
- **Özkılıç, M.** (2024). Digital Projects by Koç University Sevgi Gönül Center for Byzantine Studies (GABAM), *A Century of Byzantine Studies in Turkey: Papers from the Sixth International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium*, ed. Engin Akyürek ve Merve Özkılıç, ss. 345–362.
- **Özkılıç, M.** (2025). Galata Surları: GABAM'ın İstanbul Surları Projesi'nin ikinci ayağının tanıtımı, *Firdevs Cenneti: Bizans, Ceneviz ve Osmanlı Dönemi Galata'sının Mimarisi, Tarihi ve Topografyası Sempozyumu/The Heaven of Firdevs: Architecture and Topography of Byzantine, Genoese and Ottoman Galata* (çevrim içi, 20–21 Haziran).