



**İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE ÖNCESİ DÖNEMDE TOPLUMSAL,
SİYASAL OLAYLARIN SANATA YANSIMASI VE TÜRK SANAT
EĞİTİMİNE ETKİLERİ**

Mehtap Kurt

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

KASIM, 2020

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren bir (1) yıl sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN:

Adı : Mehtap

Soyadı : Kurt

Bölümü : Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı

İmza :

Teslim Tarihi :

TEZİN:

Türkçe Adı: İkinci Dünya Savaşı ve Öncesi Dönemde Toplumsal, Siyasal Olayların Sanata Yansıması ve Türk Sanat Eğitimine Etkileri

İngilizce Adı: Reflection Of Social And Political Events To Art İn The Period Of The Second World War And Before And TheirEffects On Turkish Art Education

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerim şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Mehtap Kurt

İmza:

JÜRİ ONAY SAYFASI

Mehtap Kurt tarafından hazırlanan “ İkinci Dünya Savaşı ve Öncesi Dönemde Toplumsal, Siyasal Olayların Sanata Yansıması ve Türk Sanat Eğitime Etkileri” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Nuran SAY

(Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi)

.....

Üye: Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU

(Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi)

.....

Üye: Prof. Dr. Bülent SALDERAY

(Temel Sanat Bilimleri Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

.....

Tez Savunma Tarihi:/...../.....

Bu tezin Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Yücel GELİŞLİ

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

.....

Anneme...

TEŞEKKÜR

Yıllar süren yoğun bir uğraşın sonucunda, ulaşmak için çıktığım yolda hedeflerimin bir ürünü olan tez çalışmamın sanat eğitimi alan öğrencilerin, sanat eğitimcilerinin ve konuyla ilgilenen diğer bireylerin başvurabileceği bir kaynak hâline gelmiş olmasını umut ederken güncel kaynaklara, konu ve yaklaşımlara kendi dilimizde ulaşmak isteyen herkese fayda sağlamasını ümit ediyorum.

Bu tezin ortaya çıkmasında etkisi, emeği ve desteği olan birçok değerli insan bulunmaktadır. Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca hem mesleki hem hayatla ilgili bilgi ve birikimlerini benimle paylaşan tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi. Nuran SAY’a, savunma jürimde yer alan saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU ve Prof. Dr. Bülent SALDERAY’ a sıkıntılı tez yazım sürecimde büyük bir hoşgörü ile bilgi ve birikimlerini, manevi desteğini eksik etmeyen Fatma BULAT’a, teşekkürü bir borç bilirim. Tüm zorlukları benimle göğüsleyen ve hayatımın her evresinde bana destek olan canım kızım Elif Sude KURT’a, tez sürecinde her türlü sıkıntıyı benimle beraber omuzlayan sevgili eşim Murat KURT’a çalışmam boyunca yardımlarını esirgemeyen can dostum Esra BİLGİN’e teşekkürlerimi sunarım.

Bugünleri görmemi sağlayan, maddi ve manevi her konuda destek olan, eğitimim boyunca beni cesaretlendiren, destekleyen, bana inanan ve her türlü katkı sunan annem Havva, babam Şuayip, kardeşlerim Selçuk ve Ercan YÜKSEL’e sonsuz teşekkür ederim.

**İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI VE ÖNCESİ DÖNEMDE TOPLUMSAL,
SİYASAL OLAYLARIN SANATA YANSIMASI VE TÜRK SANAT
EĞİTİMİNE ETKİLERİ
(Yüksek Lisans Tezi)**

**Mehtap Kurt
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Kasım, 2020**

ÖZ

İkinci Dünya Savaşı ve öncesi süreçlerde ortaya çıkan ideolojiler, totaliter rejimler ve güç dengeleri birçok coğrafyanın siyasi haritalarında ve hatta siyasi görüşlerinde radikal değişikliklere neden olmuştur. Bu bağlamda hâsıl olan yeni güç dengeleri otoriter yönetim altında merkezileştirilmiş, kültür politikalarını uygulamaya koymuştur. Sanat ve sanat ortamları dönemin totaliter yönetimleri tarafından yönetim altına alınarak kendi ideolojileri doğrultusunda yeni estetik anlayışlar geliştirilerek, iktidarların hâkimiyet alanlarını genişletmek maksadıyla propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Dönemin siyasi yapılanmaları tarafından tahakküm altına alınan modern sanat anlayışları tecrit edilmiş, buna karşın klasik sanat estetiği ve devlet yönetiminde bir sanat inşasına gidilmiştir. Sanatın tahakküm altında tutulmasına yönelik tepkisel hareketler, yeni sanatçı figürünü de içine alan ve topluma karşı hiçbir bağı olmadığı düşünülen sanat ve sanatçı kavramını gündeme getirmiştir. Bu durum karşısında sanat ve sanatçı kimliği derinden sarsılmış; sanatı vareden sanatçı, kendi eliyle de yıkma eylemine girişmiştir. Dönemin kaotik ortamında sanat ve sanat hareketleri, anarşist ve protest bir tavır görünümüne bürünmüştür. Bu bağlamda siyasi ve toplumsal olayları, dönemin teknolojik alandaki gelişmelerini, sanat kavramını, tanımını ve sanat eğitimi anlayışını hangi alanlarda etkilediği incelenmiştir. Araştırmada konu doğrultusunda kapsamlı bir literatür tarama çalışması yapılmış, farklı kaynak, belge kuram ve düşünsel yaklaşımlara yer verilmiştir. Bu perspektifte tezin amacı, İkinci Dünya Savaşı ve öncesi dönemlerde toplumsal ve siyasi olaylarla şekillenen sanat ve sanat ortamlarını araştırmak; ortaya çıkan yeni estetik ölçütlerin ve sanat eğitimi anlayışlarının Türk Sanat Eğitimi üzerindeki etkilerinin gözler önüne sermektir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel ve içerik analiz

yöntemi kullanılmıştır. Dergi, kitap, makale, belgesel, sempozyum, çeşitli üniversite kütüphaneleri ve internet verilerinden yararlanılmıştır. Araştırma, 1918-1960 yılları arasında görülen Sanat hareketlerinin ve Türk Sanat Eğitimi veren kurumların yapılanmasının incelenmesiyle sınırlandırılmıştır. Ulaşılan sonuçlar doğrultusunda 20. yüzyılda değişen dengeler ile sanatın şekil değişiminin yalnız Avrupa ile sınırlı kalmadığı, Türkiye’yi de içine alarak Türk sanatçıları da harekete geçirdiği gözlemlenmiştir. Çağın sanat üzerindeki etkilerinin, sanat eğitimi verecek kurum ve kuruluşların dönemin getirilerine uygun biçimde yapılanmasını zorunlu kıldığı görülmüştür. Bu açıdan yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin, Avrupa’ya öğrenciler göndererek yapılan değişikliklerin yerinde görülmesi, incelenmesi, çağın yeniklerinin tanınması, farklı bakış açılarının kazanılarak sanat ve Türk sanat eğitimi katkı sağlanmasının amaçlandığı anlaşılmaktadır. Avrupa’da açılan Uygulama Sanat Okullarının eğitim programları ve uygulamaları ile Türkiye’de Sanat Eğitimi verecek kurumların yapılanmasına örnek teşkil ettiği tespit edilmiştir. Aynı zamanda araştırma Türk Sanat Eğitimi’nin oluşum aşamaları ve Türk Sanat Eğitimi programlarının uygulanma yöntemleri ve Batılı kurumların sanat eğitimi anlayışlarıyla benzeşen yönlerine değinilmesi, konunun daha iyi anlaşılması hususunda faydalı olacağı düşüncesiyle önem teşkil etmektedir.

Bilim Kodu : 41206
Anahtar Kelimeler : İkinci Dünya Savaşı, Sanat ve Siyaset, Nazi Sanat Politikası, Sanat Eğitimi.
Sayfa Adedi : 207
Danışman : Dr. Öğr. Üyesi NURAN SAY

THE REFLECTION OF SOCIAL AND POLITICAL EVENTS ON ART IN THE PERIOD OF SECOND WORLD WAR AND BEFORE AND THEIR EFFECTS ON TURKISH ART EDUCATION

(Master Thesis)

Mehtap Kurt

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

November, 2020

ABSTRACT

The ideologies, totalitarian regimes and power balances that emerged during and before the Second World War caused radical changes in the political maps and even political views of many geographies. In this context, the resulting new balances of power were centralized under authoritarian control, and they put cultural policies into practice. Art and art environments were taken under control by the totalitarian governments of the period and used as a propaganda tool in order to expand the domains of governments by developing new aesthetic understandings in line with their own ideologies. Modern art conceptions, which were dominated by the political structures of the period, were isolated, however, classical art aesthetics and art under state control were built. Reactive movements towards the domination of art brought up the concept of art and artist, which includes the new artist figure and is thought to have no connection to society. In the face of this situation, art and artist identity were deeply shaken; The artist, who created the art, also attempted to demolish it with his own hand. In the chaotic environment of the period, art and art movements took on the appearance of an anarchist and protest attitude. In this context, the effects of political and social events, technological developments of the period, the concept of art, its definition and the understanding of art education were examined. In the research, a comprehensive literature review was conducted in line with the subject, different sources, document theories and intellectual approaches were included. In this perspective, the aim of the thesis is to investigate the art and art environments shaped by social and political events during and before the Second World War; to reveal the effects of new aesthetic criteria and art education conceptions on Turkish Art Education. Descriptive and content analysis methods among qualitative research methods were used in the study. Magazines, books, articles, documentaries, symposiums, various university libraries and internet data were used. The research was limited to

the examination of the Art movements seen between 1918-1960 and the structuring of Turkish Art Education institutions. In line with the conclusions reached is not limited to only the shape change with the changing balances of art in the 20th century in Europe, including Turkey by Turkish artists has been observed that the mobilized. It has been observed that the effects of the age on art necessitated the structuring of institutions and organizations that would provide art education in accordance with the returns of the period. In this respect, the newly established Republic of Turkey, to be seen over the changes made by sending students to Europe, examination, yeniklerin recognition of the era, it is understood that intended to contribute to the achievable art and Turkish art education from different perspectives. Art School opened in Europe Implementation of educational programs and practices in Turkey with Arts Education has been identified as an exemplary embodiment of the institution to give. At the same time, the research is important with the thought that mentioning the formation stages of Turkish Art Education and the methods of applying the Turkish Art Education programs and the similar aspects of the Western institutions with the understanding of art education will be beneficial in understanding the subject better.

Science code : 41206

Key Words : Second World War, Art and Politics, Nazi Art Policy, Art Education.

Page Number : 207

Supervisor : Dr. Lecturer Nuran SAY

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU	i
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	ii
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZ	vi
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	xiii
SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ.....	xv
BÖLÜM 1.....	1
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Problemi.....	6
1.3. Alt Problemler	6
1.4. Araştırmanın Amacı	7
1.5. Araştırmanın Önemi	7
1.6. Araştırmanın Varsayımları.....	8
1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları	9
1.7. Tanımlar.....	9

BÖLÜM 2.....	13
İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	13
BÖLÜM 3.....	15
ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	15
3.1. İkinci Dünya Savaşına Giden Süreçte Siyasal, Toplumsal ve Ekonomik Olaylar.....	15
3.1.1. İki Savaş Arası Totaliter Rejim	25
3.1.1.1. Faşizm İdeoloji	27
3.2. İkinci Dünya Savaşı Öncesi Dünya - Almanya'nın Saldırgan Tutumu ve Savaşı Başlatma Girişimi.....	29
3.3. İkinci Dünya Savaşı.....	37
BÖLÜM 4.....	47
YÖNTEM.....	47
4.1. Araştırmanın Modeli	47
4.2. Evren ve Örneklem	48
4.3. Veri Toplama Araçları	49
4.4. Verilerin Analizi	49
BÖLÜM 5.....	50
BULGULAR VE YORUM	50
5.1. İki Savaş Arası Dönemde Sanat.....	50
5.2. Weimar Cumhuriyeti.....	55
5.2.1. Sosyalizmin Modern Sanatta Tezahürü	62
5.3. Dada ve Ekspresyonizm İlişki	70
5.3.1. Dada.....	73
5.4. Weimar Cumhuriyeti Kültür Politikaları.....	74

5.4.1. Bauhaus	79
5.5. Nasyonal Sosyalist Sanatı	94
5.6. Nazi İktidarının Modern Sanata Karşı Tutumu ve Yoz Sanat.....	111
5.7. Amerikan Sanatının Gelişimi.....	121
5.7.1. Federal Sanat Projesi	126
5.8. Türkiye'de Sanat Eğitiminin Gelişimi	129
5.8.1. Cumhuriyet Öncesi Sanat Eğitiminin Gelişimi	131
5.8.2. Cumhuriyet ve Sonraki Dönemde Sanat Eğitiminin Gelişimi	135
5.8.3. Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümünün Açılması	144
5.8.4. Halkevleri	147
5.8.5. Köy Enstitüleri.....	151
5.8.5.1. Köy Enstitülerinde Sanat Eğitimi	156
5.8.6. Bauhaus Eğitim Sistemi	165
5.8.6.1. Bauhaus'un Türk Sanat Eğitimine Yansıması	169
BÖLÜM VI	179
SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER	179
6.1. Sonuç ve Tartışmalar	179
6.2. Öneriler	188
KAYNAKLAR.....	190

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

<i>Şekil 1.</i> Kalabalık Reichsbanner kıtaları, Weimar Anayasası'nın onuncu yılında, 11 Ağustos 1929'da Berlin'de Brandenburg Kapısı'ndan geçerek yürüyor.....	20
<i>Şekil 2.</i> US Holocaust Memorial Museum, courtesy of B. I. Sanders	31
<i>Şekil 3.</i> Kampın dağıtılmasından sonra Buchenwald toplama kampındaki ceset yığını.....	34
<i>Şekil 4.</i> Der Sturm	66
<i>Şekil 5.</i> Berlin Müzesi - Berlin Sanat Sergisi1920- Novembergruppe üyeleri	69
<i>Şekil 6.</i> Otto Dix, metropolis.....	76
<i>Şekil 7.</i> Resim. Otto Dix , Sokakta Üç Fahişe	77
<i>Şekil 8.</i> Resim George Grosz, toplumun temel direkleri	78
<i>Şekil 9.</i> Bauhaus bünyesindeki sanatçı eğitmen kadrosu	84
<i>Şekil 10.</i> Bauhaus okulu.....	86
<i>Şekil 11.</i> Bauhaus okulu kronolojik dönemleri ve yöneticileri	87
<i>Şekil 12.</i> a. Gerd Arntz, Savaş b. Heinrich Hoerle, Die Aktion kapağı	93
<i>Şekil 13.</i> 6 Mayıs 1945 yılında ABD ordusu tarafından kurtarılan Ebensee toplama kampı esirleri	100
<i>Şekil 14.</i> Auschwitz Kampı 1940 – 1945.....	101
<i>Şekil 15.</i> Adolf Hitler ve Mareşal Wolfram von Richthofen'in Barbara Operasyonu için askeri geçit	103
<i>Şekil 16.</i> 1934 mitingi	104
<i>Şekil 17.</i> 1937 yılındaki mitingden bir sahne.....	105
<i>Şekil 18.</i> Entartete Kunst “Dejenere Sanat Sergisi'ne” ziyaret etmek için bekleyenler, ...	114

<i>Şekil 19.</i> Otto Freundlich, Büyük Kafa 1912.	116
<i>Şekil 20.</i> Fotoğraf: Bpk/Bavyera Eyalet Kütüphanesi/Heinrich Hoffmann.....	117
<i>Şekil 21.</i> Sanat dedektifleri Nazi müsaderelerini izliyor.....	118
<i>Şekil 22.</i> Degenerate sanat şovu için sergi kataloğu.	119
<i>Şekil 23.</i> Sanatsal bağlamda dejenere eserleri.....	120
<i>Şekil 24.</i> Uluslararası modern sanat sergisi Armory Show, Kübist oda	124

SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

AAPS	Amerikan Ressamlar ve Heykeller Birliği
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
FAD	Federal Sanat Projesi
KfdK	Alman Kültür için Mücadele Birliği
KPD	Almanya Komünist Partisi
MoMA	Modern Sanatlar Müzesi
NAD	Ulusal Tasarım Akademisi
NSDAP	Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi
RKK	Reich Kultur Kammer/ Ulusal Kültür Senatosu
RMVP	Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
SDP	Alman Sosyal Demokrat Partisi
SS Polisleri	Gizli Alman servisi
USDP	Bağımsız Alman Sosyal Demokrat Partisi
WPA	Federal Sanat Projesi

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Bu bölümünde sırasıyla problem durumu, araştırmanın problemi, amacı, önemi, varsayımları, sınırlılıkları ve araştırmada geçen kavramların tanımlarına yer verilmiştir.

1.1. Problem Durumu

Kadim bir tarihi olan sanat, insanoğlunun yeryüzü toprakları üzerinde varlığını sürdürmeye başladığı zamandan doğa ile arasındaki mücadelesinde ona üstünlük kurmada sanatı araç olarak kullanması, sanat olgusu ile üstünlüğün sağlanabileceği ve ekarte edebileceği fikrin ilk tohumlarında ortaya çıkışını da beraberinde getirmiştir. Geçmişten gümüşümüze değin pek çok açıdan aşamadan geçen, gerek atfedilen misyonlarla amaç, gerek bir eylemi harekete geçirmede, gerekse birilerini o şeyin doğruluğuna inandırmakta araç olarak kullanılmıştır. Çağın koşullarına, ideolojilerine, siyasal-toplumsal yapılarına ve teknolojik etkilere göre işlevi, amacı ve şekli sürekli bir değişim için olmuştur (Read, 2018, s. 148-149).

İnsanın yaşam ve doğa karşısında duygu ve düşüncelerle kendini ifade etme biçimi olarak nitelendirilen sanat; ilkel topluluklardan, günümüz modern topluluklarına kadar geçen zaman diliminde, inanç sistemlerinin, kültür ve düşünce etkinliklerinin, toplumsal, siyasal, ekonomik olayların, teknolojik yeniliklerin ve en önemlisi savaşların yıkıcı etkisiyle sürekli bir değişim ve gelişim süreci yaşamaktadır. Tarihsel zaman diliminde sanatın kontrolü kralların, din adamların, iktidar sahibi yönetimlerin, denetimi altında var olma çabası ve yaratım süreci geçirmiştir (Gombrich, 1998).

20. yy. ile yeni felsefi düşüncelerin, demokrasinin yanı sıra siyasal sınırların değiştiği, toplumsal yapının modernleştiği dönemdir. Hauser (1984), dönemin kültürüne hâkim olan felsefeyi, kitlelerin ayaklanmasından, nedeni olarak modern kültürü; dengesizliği ve

soysuzlaşmanın kaynağı olarak nitelendirip toplumsal yozlaşmadan sorumlu tutmuştur. Bu nedenle dönemin kültürüyle, şekillenen akıl ve ruha büyük saldırı bulmaktadır (Hauser, 1984, s. 104).

20. yüzyılın Sanat Tarihi araştırıldığında, çok sayıda sanat hareketinin aynı kıtada eş zamanlı olarak ortaya çıktığı görülmektedir (Nehru, 1970). Bu yüzyılda yaşanan pek çok siyasal ve toplumsal olay, sanatın farklı akımlara ve hareketlere ayrılmasının asıl sebebidir. Dönemin şartları göz önüne alındığında dünya cephelere bölünmüş, ekonomik krizler, yokluk halkın belini bükmüş, savaşta milyonlar kayıp verilmiş, diğer yandan salgın hastalıklar ortalığı kasıp kavurmuş, çok sayıda ülkenin yönetim şekli ve sınırları değişmiştir (Hopkins, 2000, s. 2). Ekonomik kriz, siyasi istikrarsızlık, toplumsal huzursuzluk askeri baskılar pek çok ülkede, kitlesel ayaklanmaları ve direniş gösterilerini de beraberinde başlatmıştır. Nehru (1970), “gelişmenin ve güzelleşmenin yolu değişimden geçer. Belirli düzenlerin ya da hükümetlerin, yerlerini daha ileri olan başka düzenlere ve hükümetlere bırakmaları kaçınılmaz bir şeydir. İlerici adamların da eski düzene saldırmaları, yine kaçınılmaz bir gelişim sonucudur” (s. 14), şekilde açıklamaktadır.

Dünya haritasındaki yeni güç noktaları, ortaya çıkıp büyük atılımlar yaparken; kimilerinin de mutlak üstünlüğü sarsılmıştır. Hâkimiyet alanlarını genişletmek ve Birinci Dünya Savaş’ında başaramadıklarını 1939’da tekrar denemeye kalkışmış ve böylelikle İkinci Dünya Savaşı başlatılmıştır. İnsanlık tarihinin en büyük felaketlerinden birisi olan İkinci Dünya Savaşı birincisinden daha acımasız, öfkeli, kanlı ve yaygındır. Kennedy (2005)’e göre, geçmişin hegemon gücü olarak anılan devletlerin yerini, savaşı kazanan devletler almış ve yenedünya sahnesinde söz sahibi olma hakkını elde etmişlerdir.

Yeni hegemon güç noktaları, gelişen teknolojik silahlar ve siyaset anlayışları var olan yönetimin yönünü, şeklini değiştirip yeni bir dünya siyaseti ve yönetim şeklinin doğmasını tetiklemiştir. Ve böylelikle kısa süreli demokrasinin yerini tekrar diktatörlük almıştır. Savaşın kitlesel yıkımından nemalan totaliter yönetimler askeri, siyasi ve iktisadi olarak güçlenip toplumların özel mülkiyet alanlarını ellerinden almakla kalmayıp, bireyin ruhunu, zihnini sömürerek ve zorla gasp ederek, insani varlık olarak elinde son kalan kimlik ve benliklerini de işgal etmişlerdir. Dünya tarihinin gördüğü en büyük yıkımların başında gelen İkinci Dünya Savaşı, milyonlarca insanın ölmesine, evsiz yurtsuz kalmasına, yer değiştirmesine neden olduğu gibi, sosyal, psikolojik yıkım ve değişimi de beraberinde getirmiştir. Ahlak nosyonu, sözde savaş politikası altında yok olup gitmiştir (Hollingsworth, 2009).

Bu dönemde, cephelerde yürütülen silahlı savaşın yanında, kamuoyunda da propaganda savaşları da yürütülmüş ve sanat yaratım alanları savaşın kötü politikasına dâhil edilmiştir. Gezer (2017), sanatın bir siyaset aracı veya bir propaganda aracı olarak kullanılması, sanatın özerkliğini ve özgünlüğünü kaybetmesi tehlikesini de beraberinde getirdiğini, sanatın belli bir ideolojiye hizmet etmesi, onun bayraktarlığına soyunması, sanatın bir araç konumuna gelmesi ve sanatın özgürlük alanını kaybetmesi anlamına geldiğine değenmiştir (s. 3091-3110).

Kaybedilen özgürlük alanı sanat, totaliter güç denetiminde, tamamen propaganda aracı olarak kullanmıştır. Her ülke kendi sanat propagandalarını geliştirmiş ve sanat aralarında bir rekabette dönüştürmüştür. Bununla birlikte sanatın yaratım alanları ile sanayileşme, bilimsel ve teknik alandaki gelişmeler sanatçının yaratımdaki kullandığı tekniklerin değişmesine de sebep olmuştur. Bu amaç ve işlev uğruna oluşturulmuş endüstri ürünü nesneler sanatçının elinden çıkan işlevsellikten uzak, ruha hitap etme gibi işlevleri yerine getirmek için yeniden tasarlama süreci başlatmıştır (Bostancıoğlu, 2008, s. 89). Siyasal güç güdümüne giren sanat-sanatçı kendilerine verilen brifingle hareket etmek zorunda kaldığı bir süreci de yaşamıştır. Her ne kadar sanatçı, büyük direniş hareketleri gösterdiyse de savaşın yıkımı ve zalim diktatörlüğün baskısı altında ya vatanlarını terk etmek zorunda kalmış ya da sistemin zorbalığını kabul etmiştir. Akgül (2017)'ün de belirttiği gibi; siyasetin estetikleştirilmesinde sanatın konumu bütünüyle tersine dönmüştür. Özgürlüğünü ve özerkliğini yitirmiş, araçsallaşmış sanat, kendi varlık nedenini bulanıklaştırmış bir konum almıştır (s. 75). Bu bulanıklığın içinde savaş karşıtı sanatçı ve yaratımları gerçekleşmiş fakat geleneksel sanat anlayışı dışında hiçbirini kabul görmemiş ve dışlanmıştır.

Dönemin sanat politikasında sanatın, sanat tarihine katkı sağlamsı açısından bir önemi yoktur. Amacında rejime ve ideolojilerine hizmet esastır. Bu bakımdan denetim altına alınan, kişilere ve yönetimlerine esas oluşturulmuş bütün eser sanat eserleri niteliğinden çok dönemin sosyolojik, tarihsel olarak önemli birer araştırma nesnesidir (Artun, 2009). Totaliter siyasi yapılanma düşüncesi, insana bakış açısı, hayatı yorumlayışı, ortaya çıkarılan sanat ürünlerinden bakılarak çıkarılabilir. Totaliter yapıdaki durum toplumsal hiyerarşide konumlandırılan ırksal ayırmadan hariç, insan cinsiyetine göre kadın ve erkeği ayrı tutarak kendi içindeki ayrımı kategorize etmektedir ve bu durum erkek emeği üzerine kuruludur ve toplumun tamamını militarize ederek somut olarak sanatlarına yansımıştır (Erden, 2016, s. 272). Dönemin sanat anlayışı, estetik kaygılardan çok epistemolojik

açısından araştırılması ve değerlendirilmesi oldukça önemlidir. Bu dönemi yansıtmaları açısından her biri bilgi objesi niteliğindedir.

Eşen (2015)'in çalışmasında belirttiği gibi, Nasyonal Sosyalist rejime uyum sağlayamamasına karşın ülkelerini terk etmeyen birçok Alman sanatçının baskıcı yönetimin zorbalığa varan yöntemleri nedeniyle içinde bulundukları sosyal ortamdan kendilerini soyutlayarak iç dünyalarına kapanmaları, Alman yazar Thomas Mann tarafından “içsel göç” olarak kavramlaştırılmıştır (Eşen, 2015, s. 210-213).

20. yüzyılın ilk çeyreğinde hâsıl olan totaliter rejimler, sanatın özgürlük alanlarını kısıtlamış, sansürlemiş ve kendi ideolojileri doğrultusunda kullanmak istemişlerdir. Nitekim kendi dönemine tanıklık eden muhalif sanatçılar, aynı görüşü benimseyen halkla bir olup anarşi ve kaosu destekleyerek sokaklara dökülmüşlerdir. Art arda gelen tiranlığın kemikleşmiş düzeninden bıkan halk ve muhalif sanatçı grupları bu sistemin yıkılması gerekliliğini savunarak, totaliter rejim propaganda aracı olan sanatı ortadan kaldırmak istemiştir. Sanatı ortadan kaldırma eylemi gerçekleştirirken farklı malzeme ve teknik denenmiş; bilinçli ve bilinçsiz yaratımlar ortaya koyarak sanatın sınırları yıkılmış, asıl önemlisi yeni oluşan sanatın özünde şüpheci, anarşist anlayışlar gelişmiştir (Clark, 2017, s. 79-81). Hollingsworth (2009), “Sanatta çeşitlilik, dönemin siyasal ve toplumsal sorunlarına tepkinin çeşitliliğini yansıtmaktadır” (s. 460) der. Antmen (2008), dönemin akıl almazlık olayların karşısında “Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek adına rasyonel aklın tam karşısına, denetimsiz bir akıl-dışı'na öncelik veren Dadacılar, kendi absürd eylemlerinde aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişlerdir” (s. 124) şeklinde açıklama yapmıştır. Dadanın sanatın bütün normlarını elinin tersi iten ve asi yapısına dikkat çekmeye çalışmış olabilir.

Dadanın getirdiği yenilikçi bakış açısı salt sanatçı kişiliğiyle bağımlı olan sanatın kendisinin, kavramalarının ve niteliğinin öldüğünü ilan etmesi, özgün sanatın savunucuları tarafından zaman içinde dışlanmasına neden olurken sanat bütün toplumsal, siyasal, devrimsel ve bunalım dönemine rağmen farklı varyasyonlarla tekrardan var olma sürecini başlatmıştır. Dadanın başlatmış olduğu hiyerarşik, anarşist ortam, daha az direniş gösteren sanat yaklaşımına bırakmıştır (Şahiner, 2008, s. 45). Dadanın doğasındaki kuşkucu ve anarşist yapısından kaynaklanan saldırgan sanat hareketleri ve halkla bir arada oluşu, sanatın sokaklara halka inmesi sorunsalını tekrar gündeme getirmiştir. Sanatın halkta

kopuk olmadan onun gündelik yaşamı içerisinde zerk etmesi gerekir. Bunun olabilmesi için ise sanat üretilebilir hale getirilmelidir.

Artun, (2010) çalışmasında, 20.yüzyılın ikinci çeyreğinde sanat sorunsalı haline gelen sanatın üretebilir olması, uygulamalı sanatların önemi konusunda vurgu yapmıştır. Günlük kullanım nesneleri zanaat ve sanat birleştirme fikri Art and Graftan miras alınarak, modern versiyonu Bauhaus'un, ekolünü var etmiştir. Geleneksel akademilerin bütün normlarını alt üst eden bir sistemle günlük yaşam ihtiyaçlarına göre pratik çözümler üreten sanatsal nesneler ortaya koyulmuştur. Bauhaus sadece bir sanatsal yaklaşım değildir. Sanatçı, tasarımcı ve eğitmen yetiştiren, okul ve atölye tarzı eğitimle teorik ve uygulamalı dersleri bir arada işlemeyen kurumdur. Aydoğan (2010)'a göre, Bauhaus pratik ve teorik yöntemle geleneğin reddine gitmiş, ders müfredatına dâhil ettiği Temel Tasarım derslerle, pek çok okula ilham kaynağı olmuştur. Teknoloji ve tasarım birlikteliğiyle modern dünyanın kapılarını aralamıştır (s. 43).

Bauhaus'un sanatta getirdiği yeni anlayış tüm dünyada olduğu gibi, yeni Türkiye Cumhuriyeti'ni de etkisi altına almıştır. Türkiye'nin Batılılaşma düşüncesiyle Avrupa'ya öğrenci gönderilmiş ve yurda geri dönen öğrencilere yeni sanat programları ile enstitülerin ve akademilerin kurulmasını sağlayan ana kadrolarda yer verilmiştir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından seçilmiş olan sanatçı eğitmenler, Almanya'ya gidip Bauhaus'u yerinde incelemiş, kurumun eğitim sistemini ülkemize uyarlayarak 1926 yılında Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nü kurmuştur (Dilmaç, 2010b, s. 66).

Cumhuriyet'in ilanıyla başlatılan eğitim reformundan hareketle okulun kurulmasının ardından, yurt dışından yabancı uzman ve akademi eğitmenleri ders vermeleri için yurda davet edilmiştir. Takip eden dönemlerde pek çok eğitim bilimci, pedagoji uzmanı, sanatçı ve sanat eğitmeni davetlerine devam edilmiştir. Davet edilen pek çok sanatçı ve akademisyen, akademilerin kurulmasında öncülük eden kadrolarda yer almışlar, Avrupa'daki pek çok yeniliği, sanat ve eğitim anlayışlarını ülkemize taşımışlardır (Gezgin, 2003, s. 11).

Eğitim reformunun sanat ayağında yer alan modern sanat eğitim anlayışının genç Türkiye Cumhuriyeti'ndeki yansımaları, 1926'da Gazi Terbiye Enstitüsü ve devamında Resim-İş Bölümü, 1932'de Halk Evleri, 1940 yılında Köy Enstitüleri, 1955 'te İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu ve daha pek çoklarında görülmüştür. İki büyük savaştan geçerek kurulan Türkiye Cumhuriyeti bu dönem dâhilinde bile dünyadaki gelişmeleri takip etmeye çalışmıştır. Fakat modernizmi bünyesinde sindiremeden post- modernizmle karşı

karşıya kalmış, bu doğrultudaki sanatı ve sanat eğitimi anlamaya çalışmıştır (Etike & Kurtuluş, 2002, s. 355-357). Ülkenin çağdaşlaşma sürecinde sanat eğitimi yapılanmasını oluşturmak için batılı anlayışlar incelenmiş, yerinde tespit için kadrolar oluşturulmuş ve bu yönde bir politika izlenmiştir. Bu açıdan 20. yüzyılda gerçekleşen siyasal, toplumsal, sanatsal olaylar batıdaki sanatı ve sanat eğitimi şekillendirirken; yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin bu değişimleri deneyimleyerek bu doğrultudaki bir tavırla oluşturulan Türk Sanat Eğitimi'ne katkıları, etkileri, getirilerinin neler olduğu ve hangi konuda olması gerekliliği araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır.

1.2. Araştırmanın Problemi

İki büyük savaşın yaşandığı 20. yüzyıl her açıdan oldukça önemli bir dönemdir. Siyasal, sosyal ve iktisadi olaylarla değişen dinamikler sadece devletlerin, bireylerin yaşam biçimlerini etkilememiş; aynı zamanda sanatı ve sanatçı kimliğini de derinden sarsmış, sanatı vareden sanatçı, kendi eliyle de yıkma eylemine girişmiştir. Öyle ki dönemin kaotik ortamında sanat ve sanat hareketleri anarşist ve protest bir tavırlarla kendini dünyaya sergilemiştir. Bu bağlamda siyasal, toplumsal olaylar, dönemin teknolojik alandaki gelişmeleri, sanatın kavramı, tanımını ve sanat eğitimi anlayışını değiştirmiştir. Bu değişimlere bağlı olarak sanat ve Türk Sanat Eğitimi etkilerinin araştırılması açısından araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

1.3. Alt Problemler

Sanat, siyaset ve sanat eğitimi ilişkisi üzerine konumlandırılan bu yaklaşım doğrultusunda;

1. İki savaş arası dönemde totaliter rejimlerin sanatsal alandaki kısıtlamaları nelerdir?
2. İkinci Dünya Savaşı ve öncesi dönemde siyasal değişimlerin sanat üzerindeki yaptırımları nelerdir?
3. Totaliter rejimlerin sanatı propaganda aracı olarak kullanma amaçları nelerdir?
4. Güçler dengesi siyasetinde ortaya çıkan iki büyük savaşın, dünya konjonktüründeki büyük değişimlerin, toplumsal dinamikler üzerindeki etkilerine, bu dönemde şekillenen kültürel değer algıları, sanat olgusu üzerinde hangi yönde ve nasıl etkilemiş ve bu etkilerin sanat ve Türk sanat eğitimi anlayışı üzerindeki yansımaları nelerdir?

5. Savaş dönemlerinde toplumsal, siyasal olayların, sanat anlayışına yansımalarının, Türk Sanat Eğitimi üzerindeki etkileri nelerdir?
6. İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında Türk sanat eğitiminin zaman dizimi içerisinde oluşumları nelerdir?
7. Köy Enstitüleri'nin kuruluş amacı nedir?
8. Bauhaus ekolünün Türk Sanat Eğitimine yansımaları nelerdir?

1.4. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, İkinci Dünya Savaşı ve öncesi toplumsal, siyasal ve sanatsal olaylarla ortaya çıkan düşünsel tavrın ve çağın getirmiş olduğu farklı bakış açılarının, sanatta kendisine nasıl bir yer edindiği incelenmiş ve Türk Sanat Eğitiminin tarihsel gelişiminde hangi alanlarda katkı sağladığına yönelik kapsamlı bir literatür taraması ile etkileri saptanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda iki savaş arası dönemde toplumsal- siyasal olaylarla şekillenen, sanat ve sanat ortamlarının araştırması planlanmıştır. Araştırmanın seyri için sanat ve siyaset ilişkisine yönelik totaliter rejimlerin, ideolojileri doğrultusunda sanatsal alanlara uyguladıkları yaptırımlar sonucu ortaya çıkan yeni estetik ölçütlerin sanat eğitiminde etkilerinin olup olmadığını ortaya koyması araştırılmıştır. Bu noktadan hareketle Türk Sanat Eğitimi veren kurumların yapılandırmaları incelemek, sanat eğitimi üzerinde nasıl, hangi yönde bir etkiye sahip olduğunu belirlemek ve günümüz sanat eğitimine katkılarını göstermek amaçlanmıştır.

1.5. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma İkinci Dünya Savaşı ve öncesi dönemde, toplumsal, siyasal ve sanatsal olayların, sanata ve Türk Sanat Eğitimine nasıl yansıtıldığını öğrenmek için planlanmıştır. Araştırma her bakımdan oldukça önemli bir dönemi ele almaktadır. İkinci Dünya savaşı ve savaş sonrası şiddet yıllarıdır. Nefretin, korkunun birlikte yaşadığı, denge sağlayıcı mekanizmaların bozulduğu, hoşnutsuzluğun ve uzun süren savaşların vermiş olduğu bıkkınlık, toplumsal alanda keskin bir uyuşmazlık ve huzursuzluk göstermiştir. Bu süreçteki travmalar, toplumsal yıkımların dışında, bireylerin özlük nosyonun yitirmesi, kendi bilinç ve düzeylerinin farkında olmadığı yılları da kapsamaktadır. Tarihsel süreçte toplumsal travmalara tanıklık eden sanatçı, içerisinde bulunduğu hissiyat, muhakeme

kabiliyeti, zihnin ve duygunun birlikteliği de sanatsal yaratıma dâhil etmiştir. Çağın felaketi olan savaşın salt gerçeğini sanat konusu olur, bir nevi yaratımsal direnme ve bir başkaldırıyla göstermiştir. Mutlak güç denetimi altına giren sanat, yönü ve amacı değiştirilip kime, neye ayrıcalık tanınıp, kimi neyi dışlayıp yok ettirdiği, hususu el değiştirildiği görülmektedir. Aynı zamanda belli sınırlardaki savaşı, sanat nosyonuyla bütün dünyaya duyurma, haklılığını ispatlama, toplumda farklı algılar oluşturup kendi ideolojilerini empoze etme, var olan düzendeki yerini sağlamlaştırma, güç denetimini kontrol altına alma noktasında her türlü sanatsal yaratım alanlarından yararlandıkları fark edilmektedir. Nehru (1970)'ya göre, değişen toplumsal ve siyasal olayların dinamikleri sadece devletlerin ve toplumların yaşam biçimlerini etkilememiştir. Ayrıca sanat ve sanatçı kimliğinde de radikal değişimlere neden olmuş, sanatçı sanat yıkma eyleminde bulunarak, çağının sanat olaylarında avangart ve anarşist bir kimlikle kendini dünyaya sunmuştur. Sanat, dönemin koşullarından göre etkilenecek şekilde şekilleniyorsa, sanat eğitimi de değişim sanatın yapısına uygun şekillendirilmiştir. Bütün sürecin sanat eğitimi veren kurumları etkilemesi ve bunların ülkemizdeki sanat eğitimine yansımalarını fark edilmesi açısından oldukça önemlidir. Ülkemizde eğitim veren çok sayıda uygulamalı ve tasarım okullu, bu dönemin yapısal anlayışıyla kurulmuştur. Bu bağlamda bu çalışmanın akademik bir boşluğu doldurması açısından önem teşkil etmektedir.

Araştırmada, avangard ve anarşist eğilimlerin sanat alanındaki tezahürleri ile sanat olgusunun nedenli değiştirdiği ve günümüz sanat eğitimi kurumlarına etkilerine açıklık getirmesi açısından önemlidir. Sanatın misyonun salt duyguların dışa aktarımı ve duyuların ifade ediliş olmadığına, toplumu kontrol altında tutma ve ideolojileri doğrultusunda yönlendirmede propaganda aracı olarak kullanmak gibi birçok görev üstlenişine, görsel sanat ve sanat eğitimindeki yerine dikkat çekmektir. Bu bağlamda sanata ve Türk Sanat Eğitimine hangi alanda katkı sağlamış olması açısından önemi vurgulanmıştır.

1.6. Araştırmanın Varsayımları

1. Araştırmada kullanılan veri toplama araçlarının ve verilerin analizi yönteminin istenilen bilgiyi elde etmede geçerli ve güvenilir olduğu varsayılmıştır.
2. Araştırmada oluşturulan ana ve alt başlıkların konula ilişkin bilgilerin net ve anlaşılır kıldığı varsayılmıştır.
3. Seçilen örneklemin konusu araştırmanın evrenini temsil ettiği varsayılmaktadır.

4. Bu araştırmada alan-yazılımla ulaşılan tüm kaynakların doğru bilgiyi içerdiği varsayılmıştır.

1.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma alanının tarihi, sosyolojik, psikolojik, felsefik, siyasi bilimler ve sanatsal yaklaşımları içine alan geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu nedenle kuramsal, düşünce ve yaklaşımlara sahip olması göz önünde bulundurularak; elde edilen görsel ve yazınsal kaynaklar doğrultusunda 1918-1960 yılları arasında toplumsal, siyasal olayların ve sanat hareketlerinin Türk Sanat Eğitimine etkileri ile sınırlandırılmıştır.

Çalışmada kullanılan kaynaklar, konuyla ilgili olup bilgileri açıklayıcı niteliktedir. Bu araştırmanın diğer bir sınırlılığı da, Türkiye’de Sanat Eğitimi veren ve vermeye devam eden okulların kuruluş yıllarına ilişkin ortaya çıkış zamanı alınmıştır.

1.7. Tanımlar

Bu kısım araştırma konusu ile ilişkin olup, anlamının bilinmesi, çalışmayı okuyanlara tarafından anlaşılması ve farklı bakış açısı kazandıracak nitelikte görülen bazı terimlere yer verilmektedir.

Sanat: Genelde görsel sanatlar anlamında kullanılır. Sözcüğün bugünkü kullanımı, batı kültürünün etkisiyle, ingilizcedeki ‘art’ sözcüğüne yakın olsa da halk arasında biraz daha geniş anlamda kullanılır. Gerek İngilizce’deki ‘art’ (‘artificial’ = yapay), gerek Almanca’daki ‘Kunst’ (‘knstlich’ = yapay) gerekse Türkçe’deki Arapça kökenli ‘sanat’ (‘suni’ = yapay) sözcükleri ilerinde yapaylığa dair bir anlam barındırır. Belirlemiş olduğumuz amaca ulaşmamızı sağlayan yolların bütünü; bir bilgi alanında bilgiler ve kurallar toplamı; güzeli meydana getirmek için ortaya konulan özel etkinlik alanlarının her biri olarak tanımlanır (Timuçin’den akt. Samsun, 2008, s. 1).

Savaş: Devletlerin, aralarındaki ekonomik ve siyasal anlaşmazlıklar vb. nedeniyle, siyasal ilişkilerini keserek, birbirlerine karşı ordularıyla giriştikleri silahlı eylem (Türk Dil Kurumu [TDK], 2018).

Propaganda: Sonuçları önceden belirlenmiş referans ile grupları ya da diğer kişilerin eylemlerini ya da düşüncelerini etkilemek için gruplar ya da kişiler tarafından kasti olarak (kasten) tasarlanmış eylem ya da düşüncenin ifade edilmesidir (Cantril, 1938, s. 217).

Kavram olarak propaganda terimi yeni bir kavram olmasına rağmen, propaganda anlamındaki ikna uygulamaları çok eski çağlardan itibaren görülebilmektedir. Mısır ve Orta- Amerika kültürlerinde (Aztek, Mikstek, Zapotek Maya) çeşitli sembol ve simgeler, gelişen medeniyet sistematığı içerisinde halka; yöneticilerin güçlülüğünü ve kutsallığını kanıtlamak için kullanılmıştır (Pratkanis & Aronson, 2008, s. 13).

Patriyarkal: Ataerkillik, erkek otoritesine dayanan bir tür toplumsal örgütlenme düzeni. Bu düzenin temelini erkeğin üstünlüğü fikri oluşturur; soy erkekler tarafından belirlenir, hakimiyet erkeklerindir. Bu toplumlarda erkeklere kadınlardan daha çok saygı gösterilir.

Üslup: Bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak bir biçimlendirme, tasarım ilke ve anlayışları bütünüdür (Keser, 2005, s. 120).

Ajitasyon: Duygu sömürüsü yapma (TDK, 2018).

Anarşizm: Ortak hükümetin yetkisinin kalkacağı bir toplumun oluşmasını ve bireylere büyük egemenlik verilmesini öngören bir kavramdır. Anarşi imtina, el birliği ve birey izniyle başkasının haklarına saygı göstermek temeline dayanan bir toplum amaçlamaktadır. (Nehru, 1970, s. 31).

Anti-dogmatizm: Geleneklere ve dogmalara karşı olmak (TDK, 2018).

Antikite: Eskilik, İlk Çağ (TDK, 2018).

Ari Irk: Hint-Avrupa dillerini kullanan Hindistan'dan Batı Avrupa'ya kadar olan bölgede yaşayan halkların çoğunu ortak bir ırk kabul eden bir kavramdır (TDK, 2018).

Arte Povera: Yoksulluk Sanatı (Keser, 2005).

Avangard: Öncü (TDK, 2018).

Bauhaus: Fabrikalarda üretilen piyasa işi eşya yerine sanatçı elinden çıkma işlerin çoğaltılması gerektiğini savunan ve eşyayı işlevinin yanında süs gibi görmek isteyen okul (TDK, Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü, 1968).

Dadaizm: Savaşa ve beylik değerlere karşı çıkan, sadece boyaya kullanmayıp her türlü materyeli değerlendirme görüşünü destekleyen bir sanat akımı (TDK, Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü, 1968).

Diktatörlük: Egemen ve mutlak siyasi bir gücün, bir veya birçok kişinin oluşturduğu bir yürütme organınca, denetimsiz olarak yürütüldüğü siyasi düzen (TDK, 2018).

Doktrin: Öğreti (TDK, 2018).

Ekspresyonist: Dışavurumcu (Keser, 2005).

Empoze Etmek: Bir şeyi zorla benimsetmek, kabul ettirmek, dayatmak (TDK, 2018).

Enstalasyon: Yerleştirme (Keser, 2005).

Etnisite: Bir sosyal grubun ırk, dil veya milli kimliği.

Figüratif Sanat: İçinde insan, hayvan ve doğa öğeleri yer alan sanat, betili sanat (Keser, 2005).

Führer: Almanya’da militer rejimlerde devlet lideri, önderi anlamında kullanılan unvan.

Grossraum: Büyük Alan.

Il Duçe: İtalya’da totaliter devlet yapılarında devletin başı, lideri anlamında kullanılan unvan.

İdeoloji: Siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dini, moral, estetik düşünceler bütünü (TDK).

İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Konjonktür: Geçerli durum, her türlü durumun ve şartın ortaya çıkardığı sonuç (TDK).

Lonca: Belli bir iş kolunda usta, kalfa ve çırakları içine alan dernek, korporasyon (TDK).

Militer: Askeri.

Popülizm: Politik durumu dramatize ederek halkın ilgisini uyandırmak amacıyla yapılan politika (TDK, 2018).

Proleter: Alt sosyal sınıfı tanımlamak için kullanılan terim, bu sınıfa mensup kişileri tanımlamak için kullanılan kelime. Emekçi sınıf (TDK, 2018).

Reichstag: Alman Parlamentosu.

Sempatizan: Yandaş, taraftar, sevgi duyan (TDK, 2018).

Squadristi: Kara Gömlekliler.

Statüko: Süregelen düzenin korunması durumu, sürer durum (TDK, 2018).

Şansölyelik: Almanya’da Başbakanlığı nitelemek için kullanılan unvan (TDK, 2018).

Totaliter: Demokratik hak ve özgürlüklerin baskı altında tutulduğu, bütün yetkilerin bir elde veya küçük bir yönetici grubunun elinde toplandığı demokratik olmayan (devlet düzeni), bütüncül (TDK, 2018).

Vorkurs: Temel eğitim ya da hazırlık kursu.

Werkbund: Mimarlar Odası

Simbiyotik: iki veya daha fazla farklı tür (organizma) arasındaki yakın etkileşimleri açıklar, birbirleriyle birlikte yaşayarak fayda sağlayan olmayı tanımlar. İki türün karşılıklı yardımla yaşama fikri simbiyotik bir ilişkinin özü olarak kabul edilir (TDK, 2018).

Devinim: Resim sanatında resim düzlemi üzerinde yer alan betilerin zıtlıklarından kaynaklanan hareketsiz dengenin bilinçli bir biçimde bozulması etkisidir (Tanyeli, 1985).

Eğilim: Özellikle modern sanat için geçerli olan eğilim kavramı, aynı akım içinde gruplaşan sanatçılar arasındaki tutum farklılıklarını belirtir. Dolayısıyla modern sanatta bir akım çok sayıda eğilimi içerebilir. Akımların genel nitelikte oluşumuna karşılık eğimler büyük ölçüde bireysel olurlar.19.yy eklektisizim'i içinde çeşitli "eklektisist eğilimler" in varlığından söz edilebilir. Aynı biçimde bugün mimarlıkta "Post modernist" eğilimlerin varlığı söz konusudur (Keser, 2005).

Konstrüksiyon : Bir inşa etme eylemi sonucunda ortaya çıkan ve bir araya gelerek yapıyı oluşturan öğeler (Keser, 2005).

BÖLÜM 2

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Alana yönelik kapsamlı literatür taraması yapıldığında, belirlenen araştırma konusuna benzer yüksek lisans tezleri, makaleler ve kitaplar olduğu görülmüştür. Araştırmalar incelenmiş olup İkinci Dünya Savaşı ve öncesi dönemde toplumsal, siyasal olayların sanata yansımalarının Türk Sanat Eğitimi'ne etkisi üzerine dair bir araştırma yapılmadığı tespit edilmiş, bu açığın kapatılması gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Clark, 1997 yılında yazdığı Sanat ve Propaganda adlı kitabı, 20. yüzyıl ideolojilerinin ve egemen güçlerin sanatı nasıl propaganda aracı olarak kullandıklarını belirtmiş ve bu dönemi içindeki çeşitli görsellerle de destekleyerek açıklamaya çalışmıştır. Sanatın yaratım alanlarının bir amacının olabileceği hususu üzerinde durarak sanat ve sanat akımlarını nasıl kendi ideolojilerini yayma aracına dönüştürdüklerini okurların dikkatine sunmuştur. Sanat ve propaganda kavramlarının ilişkisi, sanatın gücünün politik işlevinde kullanımının sergilendiği alanları saptamıştır.

Modern sanat alanları, propaganda tarihi ve kitle kültürü arasındaki bağlantıya değinirken kültürel bazda denetimi sadece egemen gücün kontrol etmediğini, aynı zamanda diğer alt kültürlerle olan etkisinden de bahsetmiştir. Siyasal, toplumsal değişimlerde çeşitli düşünce akımlarından yola çıkılarak kadınların toplumsal kimliklerinin farkındalığının arttığı ve kadın hakları için verilen mücadelenin de altı çizilmiştir. Ayrıca feminist sanatın ilk temellerinin atıldığını, diğer toplumsal ve sanatsal alandaki hareketlerle ilişkisini de irdelemiştir. Buna paralel olarak Nazi Almanya'sı, Faşist İtalya ve Stalin Dönemi Sovyetler Birliği gibi yönetim güçlerinin kendi propagandalarını toplumun her kesimine ulaştırmak için sanatın ve sanatçının nasıl denetim ve kontrol altına alındığını, yönlendirildiğini döneme ait sanat eserleri ile ispatlanmaya çalışılmıştır.

Bostancıoğlu, (2008) tarafından hazırlanan “İkinci Dünya Savaşı Sonrası Batı Resminde Endüstriyel Ürünlerin Resim Teması Olarak Ele Alınması” adlı yüksek lisans tezinde endüstriyel ürünlerin sanata nasıl yerleştiği ve ne gibi anlamlar yüklendiği, bu süreçte sanattaki gelişim değerlendirilmiştir. Bununla farklı anlatım dili, teknik arayışları, ürettikleri yapıtlar ve sanatın endüstriyel etkileşimi ele alınarak kronolojik bir sıra ele alınmıştır.

Akgül, 2017 yılında Nazi Almanyası’nda örneğinde propaganda afişleri yapılan çalışmada; Nazi Almanyası’nda siyasal ideolojilerini topluma benimsetme, Nazi Almanyası’nın sanatın yönünü ve estetik ölçütlerini belirleme konusundaki etkisine vurgu yapılmıştır. Geleneksel sanat anlayışı dışındaki eserleri yok sayıp “Dejenere Sanat” (Entartete Kunst) olarak estetik bir ölçüt dayatması girişimi, sanatın Nazi Dönemi politikasına dönüştürülmesinden bahsedilmiştir. Aynı zamanda Nazi propaganda afişleri, egemenliklerinin sürdürmek ve ideolojilerinin gayri meşruluğunu kabul ettirmek için sanatı nasıl araç olarak kullandıklarını ispatlamaya yönelik bir çalışma olmuştur.

BÖLÜM 3

ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Araştırmanın bu bölümü, İkinci Dünya Savaşı ve öncesi tarihsel süreçte, siyasal, sosyolojik, ekonomik olaylar çerçevesinde oluşturulan yenedünya konjonktüründe hızla değişen toplumsal düzen ve aktif rol oynayan ülkelerin ideolojileri bağlamında savaşa neden olma ana -alt başlıklar olarak ayrılmıştır.

3.1. İkinci Dünya Savaşına Giden Süreçte Siyasal, Toplumsal ve Ekonomik Olaylar

Birinci Dünya Savaşı, modern tarihin en yıkıcı savaşlarından biri olurken milyonlarca insanın ölümüne sebep olmuştur. Tarih ise eski dünya düzenin kapısını sonsuza kadar kapatıp yenedünyanın doğum sancılarına ve kasılmalarına şahitlik etmiştir. Savaşın yıkımı, felaketin boyutu, yaşanan can kaybı, savaşa katılan ülkeleri ekonomik ve kültürel erozyona uğratmış, milyonlarca bireyin rasyonel iradesinde yer alan özgürlük nosyonun eski anlamını yitirmesine ve heyecanını kaybetmesine neden olmuştur. Dört yıl süren yıkıcı felakete şahitlik eden halkın kolektif bilincine nüfuz eden savaş ve uluslararası siyasette yaşanan başarısızlık ve hayal kırıklığı, iktidar sahiplerine ve uyguladıkları politikalara duyulan güveni azaltmıştır (Hobsbawm, 1996).

Büyük savaştan sonra Avrupa'nın dünya egemenlik ve liderlik pozisyonundaki sarsılmalar, Avrupa'nın düşünsel yapısı ve kültürel değer normları üzerinde derin sorgulamalarının başlamasına sebep olmuştur. 1918'den sonra değerler sistemi, Avrupa'nın kökleşmiş düşüncelerini derinden sorgulatırken yeni düşüncelerin ise ivme kazanmasının yolunu açmıştır. Bu ortaya atılan yeni fikir ve düşünceler, geçmişin birey üzerinde yarattığı şüphe ve güvensizlik, kült ölçünlü kuralara karşı çıkanların sayısını artmasını da sağlamıştır (Roberts, 2015, s. 627).

1918, savaş sonrası yıkımdan yenilgiye uğrayan devletlerin (Almanya, Avusturya-Macaristan, Osmanlı ve Bulgaristan) imparatorları tahtlarını ve 1917 yılında Almanya tarafından yenilgiye uğratılan Rusya ise çarını kaybetmiştir. Fakat bu yenilgi, küllerinden doğacak yeni devletlerin kurulmasını beraberinde getirmiştir. Osmanlı Devleti, yerini Mustafa Kemal önderliğindeki Türkiye Cumhuriyeti'ne bırakırken Almanya faşist totaliter sisteme, Rusya ise komünist bir yapıya devretmiştir. Savaş sonrası yenilgiye uğrayan ülkelerden neredeyse sadece demokratik yönetime geçen Türkiye Devleti olmuştur (Armaoğlu, 1996, s. 77-78).

Savaştan galip olarak çıkmış olan İngiltere, yeni topraklar kazanmasına karşın Britanya İmparatorluğu büyük zararlara ve kayıplara uğramıştır. Savaş öncesi başlayan ve savaşta sonra devam eden ekonomik kriz ve demokratikleşme sürecinde burjuva soylularının kalıplaşmış gelenekleri, monarşi sisteminin uygulamaları, işçilerin daha fazla hak talebi, toplumdaki eşitsiz hak paylaşımı, toplumda huzursuzluğa sebep olurken demokratikleşme süreci kurumlarda daha fazla yer almaya başlamıştır. Aydoğan (2015)'a göre, işçi eylemlerinin artması, güçlenen sendikalar, kadın hakları savunucuları, eşit ve genel oy hakkı için gösterilen çabalar, yoksullara yönelik koruyucu tutum vb. kamu yaşamının demokratikleşmesine yol açmıştı. İşçi Partisi; Liberal Parti'nin yerini almaya aday, gittikçe büyüyen politik bir güç olmuştur.

Ayrıca İngiltere Birleşik Krallığı'nın yıllardır bünyesinde yer alan, her şartta ve durumda İngiltere'ye bağlı ve savaş sırasında ise cephede ön safta bulunan, kendi içlerinde özerk olmalarına rağmen yıllardır imparatorluğun himayesindeki dominyon ülkeler, savaşın yıkım ve kayıplarından nasiplerini almış; savaşın bitmesiyle daha fazla hak ve özgürlük talebinde bulunmuşlardır. Bu, bağımsızlık yolunda büyük bir adım olmuştur. İngiltere için prestij açısından kan kaybıyken, izlemiş oldukları geleneksel dünya politikalarına ise bir sekte niteliğindedir. Nitekim devam edecek süreçlerde İngiltere Birleşik Krallığı çatısı altındaki dominyon ülkeler (Kanada, Yeni Zelanda, Avusturalya, Güney Afrika Birliği ve İrlanda) bağımsızlık sürecinin peşini bırakmamış ve bunu takiben 1931'de gerçekleşen konferansla imparatorluk İngiliz Uluslar Topluluğu olarak revize edilmiştir. Roberts (2015)'e bu durumu karşılıklı çıkarların korunduğu ve tavizlerin verildiği ortamlarda demokratikleşme sağlanabilir şeklinde açıklamaktadır (Roberts, 2015, s. 524).

Woodrow Wilson'un tarafından anayasanın hazırlanmasına rağmen aralarında ABD'nin olmaması, Milletler Cemiyetinin önemli eksiliklerinden biri olarak nitelendirilebilir. Milletler Cemiyeti'nin (28 Nisan 1919) kuruluş amaçları; dünya barışını korumak,

uluslararası sorunlara çözüm getirmek, çıkabilecek bir savaşa engel olmaktır. Milletler Cemiyeti, Wilson İlkelerinin “Milletlerarası meseleleri sulh yoluyla çözecek uluslararası bir kurum oluşturulmalıdır” maddesine dayanarak 1919 tarihinde Paris Barış Konferansı’nda alınan kararlarla kurulmuştur. Nitekim savaşın galip ülkelerinden İngiltere ve Fransa gerçekleşen konferansta eski politikalarını devam ettirmeyi, kendi menfaatleri doğrultusunda bir yol almayı düşünmüşlerdir (Armaoğlu, 1996). Milletler Cemiyeti beklenen barış ortamını sağlama konusunda yetersiz kalmış; önleyici yaptırımlarını gerçekleştirememesi, meselelerin çözümünde oy birliği prensibinin uygulanmaması, sorunların çözümünü engellemesi, yenilen ülkelere yaptırım gücü uygulaması, özellikle İngiltere ve Fransa gibi devletlerin denetimine girmesi güvenilirliğini zedelemiştir. William (2006)’a göre demokratikleşme, barışı sağlama ve koruma, taviz mantığı; çıkar mantığının önüne geçmiştir. Birinci Dünya Savaşı sona erdiğinde geride dağılmış bir Almanya bırakmıştır. Almanlardan yaklaşık 2 milyon asker savaşta hayatını kaybederken 4,2 milyonu ise fiziksel ve psikolojik yaralarla eve dönmüştür. Fiziksel yaralardan kurtulabilirken savaşın vahşetine tanıklık edenlerin büyük kısmı ise psikolojik yaralarından kurtulamamışlardır, erkek nüfusunun %19’u savaşta kayıp verilmiştir (Weitz, 2007, s. 8-9). Ülkede yıllardır süren savaş, neredeyse bütün kaynakları tüketip sivil nüfusun beslenme yetersizliği yaşamasına neden olmuştur. Açlık, savaştan çıkan bütün ülkeler için ciddi sorun olup ölümle sonuçlanmaktaydı. Bu sonuçları en derin hisseden ülkelerden biri Almanya’ydı ve ayrıca Almanya’nın müttefikleri çökmenin eşiğine getirir. İşsizliğin yanı sıra çalışanların ağır çalışma şartları ve kötü koşullar altında çalışmaları işçileri greve götürür. Storer (2015)’a göre Almanya’nın dört yıllık mücadele ve fedakârlıktan sonra koşulsuz olarak teslim olduğunun ortaya çıkması, halkın imparatorluk hükümetine olan güvenini kalıcı olarak sarsmış ve mevcut rejime karşı büyük bir tepki doğurmaktadır.

Savaşın sonunda imparatorluk yıkılmış ve Weimar Cumhuriyeti kurulmuştur. Ancak Weimar Cumhuriyeti Almanya’da reformlaşma ve demokrasi yerine cumhuriyetçi olmayan bir yönetim doğurmuştur. Bu Cumhuriyet sağcı faşist yapıların doğmasına neden olmuştur. 28 Haziran 1919’da imzalanan Versailles Antlaşması’na göre savaşın baş sorumlusu açık bir şekilde Almanya olarak gösterilmiştir. Bu antlaşmanın gerçek gayesi Almanya’yı en ağır şartlar altında cezalandırmaktır. Savaşı kazanan devletlerden Fransa’nın bütün amacı ise Almanya’yı bir daha başını kaldıramayacak dereceye getirerek üçüncü bir saldırının önüne geçmektir (Roberts, 2015, s. 614).

İkinci Reich'in bu şekilde sona ermesinin geniş kapsamlı etkileri olmuştur. Barış antlaşması, ortada tatmin olmamış birçok milliyetçi akım bırakırken Almanya'da şiddetli bir milliyetçi öfke dalgası yaratmıştır. Versailles Antlaşması ile Almanya'nın sömürgeleri Milletler Cemiyetinin kontrolü altında İngiltere, Fransa ve ABD devredilmiştir. Aynı zamanda yeni bir sömürge sistemi olarak Manda Rejimini ortaya çıkarmıştır. Devletin silahlanması engellenmiş, mecburi askerlik kaldırılmıştır. Bunun sonucu olarak sonraki dönemde Büyük Buhran'a sebep olacak ağır bir savaş tazminatı yüklenmiştir. Bu savaş tazminatı Almanya'nın ödeme kapasitesinin çok üstündedir. Bu durum Almanya ekonomisi için felaket anlamındadır. Fransa'nın sınırlarına karşı duyduğu güvenlik korkusu ve uluslararası alanda siyasi başarı devşirmeye çalışması antlaşmanın ağır şartlarının belirlenmesinde etkili olmuştur (Armaoğlu, 1996, s. 79).

Versailles Antlaşması'nın ağır hükümlerine rağmen koşulsuz şartsız kabulünden savaş sonrası kurulan Weimar Cumhuriyeti sorumlu tutulmuştur. Weimar Almanya'sındaki ekonomik çöküş rakip devletlerin ekonomik yaptırımlarıyla daha içinden çıkmaz bir hâl almıştır. Hobsbawm (1996), göre Almanya'nın savaş sonrası ekonomik kalkınmasını istemeyen rakip devletler, savaş tazminatının ihracat ürünleri ile kapatılması yerine üretimden elde edilen nakit para ile ödenmesini istemiştir. Böylece hem Alman ekonomisinin büyüme potansiyelinin önüne bir set konulmuş olacak hem de Amerika'ya olan borçlarını ödemiş olacaktır. Almanya savaş tazminatlarını, savaş sonrası ülkede oluşan hasarın onarımı gibi kamu giderlerini karşılayabilmek için para bastırmak mecburiyetinde kalmıştır. Basılan bu paraların Merkez Bankasında karşılığı olmadığı için ülke enflasyona sürüklenmiştir (s. 120-121).

Savaş sonrası ülkede para akışının gerçekleştiği tüm kaynakların sekteye uğraması, dış borçlanma sürecinde geri dönüşlerin gerçekleşmemesi, aynı zamanda kamusal gelirlerin toplanamaması gibi sebepler dolayısıyla para bastırma girişimi gerçekleştirilmiştir. Bunun sonrasında Alman Markı düşüşe geçmiş ve ülke hiperenflasyon prosesine girmiştir. Alım gücünün düşmesi ve fiyatların yükselmesi markın değerinin savaş öncesinden çok daha düşük değerlere inmesi vahşi enflasyonu meydana getirmiştir. Almanya'da gerçekleşen ekonomik krizin etkileri mağlup ülkelerde de benzer olayları meydana getirirken açlık, yoksulluk, toplumsal huzursuzluk, grev ve ayaklanmalar sonucu daha radikal dönüşümlerin, faşist ve komünist grup siyasi yapıların etki alanlarının hızla genişlemesini tetiklemiştir (Tokgöz, 2018, s. 22).

1920 yılında kurulan Nasyonal Sosyalist Parti, Versailles Antlaşması'nın getirdiği askeri müdahalelere ve barış koşullarına karşı savaşı körüklemiştir. Devam eden süreçte uygulanan siyaset üstü tecrit politikasıyla yalnız bırakıp zayıflatma çabaları, Almanya'nın yeni bir politika ve anlayış izlemesine yol açmıştır (Esmer, 1953, s. 18-21).

Liberal demokratik düşünce, imparatorluktan miras kalan daha gelenekçi ve muhafazakâr siyasi kültür arasında bir uzlaşma teşkil etmektedir. (Storer, 2015, s. 78). 1920 ve 1923 yılları arasındaki ekonomik bunalım, Weimar Almanyası'nın çoğulcu demokrasisi sayesinde merkez sağ ve sol partileri arasında bir koalisyon oluşturulmasını zorunlu kılmaktadır (Esmer, 1953, s. 19).

Hiperenflasyonun işlemez hâle getirdiği ekonomiyi tekrar işler hâle getirmek, Almanya'nın Fransa ve Belçika'ya ödemesi gereken savaş tazminatını ödeyememesi ihtimalinde en önemli sanayi bölgelerinden biri olan Ruhr bölgesinin bu iki ülke tarafından işgal edilmesini önlemek ve ülke içindeki iç karışıklıkları ve ayaklanmaları durdurmak için merkez sağ ve sol bir araya gelir. Almanya'nın altın mimarı olarak anılan Şansölye ve Dışişleri Bakanı Gustav Stresemann'ın ismi üzerinde mutabakata varılır. 6 yıl merkez sağ ve sol hükümetlerde Dışişleri Bakanlığı yapan Stresemann'ın hem iç hem de dış siyaset düzenlemeleri ve özellikle ABD'ye karşı izlemiş olduğu politika (kredilendirme sistemi) Almanya'nın içinden çıkılmaz savaş tazminatlarını ödeme noktasında önemli gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Bu dönemle beraber Almanya savaş sonrası toparlanma dönemine başlamıştır (Tokgöz, 2018, s. 18-20).

Almanya'nın politik yönden rahatlamasını ve dolayısıyla ekonomisini düzeltmesini sağlayan, savaş tazminatının yeniden yapılandırmasıyla nispeten de olsa ferahlayan ekonomi, 1923-1929 yıllarında ise bir önceki yıllara nazaran daha istikrarlı devam etmiştir. Fransa, İngiltere, İtalya, Belçika, Polonya ve Çekoslovakya devletleri ile 1925'te imzalanan Locarno Antlaşması, Almanya'yı siyasi anlamda rahatlatan önemli gelişmelerden biri olmuştur. Bu anlaşma ile Almanya'ya uygulanan tecrit ortadan kaldırılmış ve Almanya uluslararası politikada yeniden yerini almaya başlamıştır (Armaoğlu, 1996, s. 86). 1926'da Almanya'nın Milletler Cemiyetine üye olması diğer önemli politik gelişmelerden biridir. Fakat bu iyileştirme politikalarının etkisi henüz yeni yeni kendini gösterirken 1929 yılında Amerika'da patlak veren ekonomik bunalım Almanya'ya da ulaşmış ve Almanya'da 1931 yılında ülkedeki bankaların yarısının battığını ilan edecektir (Galbraith, 1989, s. 206).

Amerika New York borsanın çökmesiyle meydana gelen Büyük Buhran, milyonlarca kişiyi tekrar işsiz bırakmış hem Amerika’da hem Avrupa’da toplumsal huzursuzluk ve hoşnutsuzluğun artmasına neden olmuştur. Storer bu durumu şu şekilde dile getirir:

Sonuçta Amerikan ekonomisi Wall Street’in Çöküşünün ardından aniden serbest düşüşe geçtiğinde yalnızca Alman ekonomisinin bel bağladığı yabancı yatırımlar suyunu çekmekle kalmadı, hem önceki kredilerin geri ödenmesini talep eden Amerikalı yatırımcıların hem de ABD’ye karşı yükümlülüklerini yerine getirebilmek için savaş tazminatlarını isteyen Britanya ve Fransa’nın Almanya’ya baskısı da gittikçe arttı. Bu baskılar altındaki Alman şirketleri iflas ederek milyonlarca kişinin işsiz kalmasına neden oldu (Storer, 2015, s. 132).



Şekil 1. Kalabalık Reichsbanner kıtaları, Weimar Anayasası’nın onuncu yılında, 11 Ağustos 1929’da Berlin’de Brandenburg Kapısı’ndan geçerek yürüyor https://www.wikiwand.com/en/Adolf_Hitler%27s_50th_birthday sayfasından erişilmiştir.

Avrupa’da savaş sonrası ekonomideki felaket, bireylerde ve politikacılarda yön­süzlük, çaresizlik duygusu yaşatmıştır. Siyasal çözümsüzlüklerin sol ve sağ kanattaki bürokrasinin eski yöntem ve usullerle bir çözüm getirmeyeceği açıktı. Nitekim kitlesel işsizlik, savaş sonrası dış borçlarla ekonominin yükselmesi ve tarım ürünlerinde ise fiyatlardaki düşüş orta sınıf ve yoksul insanların temel ihtiyaçlarını karşılamasını engelliyordu. 20. yüzyılda başlayan Avrupa’nın büyük muhafazakâr ekonomik düşüncesi zayıflayınca, liberalizm yanlısı yapıya dönüşümü beraberinde getirmiştir (Hobsbawn, 1996, s. 114- 115).

Nitekim bu sadece ekonomik alandaki bir radikalleşme olarak kalmamış, kitlesel işsizlik, yoksulluk ve işçi sınıfındaki huzursuzluk Avrupa’da başlayıp bütün dünyaya yayılacak bir

devrim hareketine dönüşmüştür. İşçi ayaklanmaları devrimci harekete dönüşürken dünyayı derinden sarsacak rejim değişikliklerine de sahne olmuştur. Özellikle durumdan memnun olmayan otoriter güç unsurları olarak sağ ve muhafazakâr kanat büyük bir reaksiyon vermektedir.

Çarlık Rusya, Birinci Dünya Savaşı sırasında hem merkezi yönetimdeki istikrarsızlık hem de ekonominin çökmesiyle içinden çıkmaz bir hâledir. Birinci Dünya Savaşı bitmemiş olmasına rağmen ülkedeki iç karışıklıklar ve ekonomik kriz 1917 yılında Çarlık Rusya'sı içinden çıkılmaz bir durumun ortasında bırakmıştır. Savaş, ülke ekonomisini ağır hasarlara uğratarak diğer alanlara yayılırken, toplumsal bunalım ve huzursuzluk kendini göstermiş, ayaklanmaların ve grevlerin etki alanı genişlemiş, başkentin her yanında ihtilalci gruplar protestolarıyla Çarlığın karşısına dikilmişlerdir. Bütün bu ayaklanma, grev ve protestolara rağmen Çarlık Rusya'nın histerikli siyasi ortamı, herhangi bir çözüm de üretememektedir. Şubat ayında olayların ve şiddetin dozu artmış; ordunun bir bölümünün de bu isyanlara dâhil olmasıyla saldırılar, kamu kurumlarına ve oradan da saraya sıçramıştır. Çarın ülkeyi terk etmesiyle şehir ele geçirilmiş ve nihayetinde devrim gerçekleşmiştir (Sadıkov, 2010, s. 102).

Böylelikle çarlık monarşisi yıkılmış ve Sovyet Rusya kurulmuştur. Ülkenin başına sürgünden dönen Bolşevik lider Lenin ise Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin inşaa çalışmalarını başlatmıştır. Devrimin bu derece güçlenmesi ve uluslararası boyutta sempati kazanması Birinci Dünya Savaşı ve sonrası dünyadaki radikalleşme sürecinin getirdiği bir durumdur (Hobsbawn, 1996, s. 87). *"1919 Mart ayında "Komintern" adı verilen Üçüncü Enternasyonal kurulduğunda amacı uluslararası sosyalist hareketin liderliğini yapmaktı"* (Roberts, 2015, s. 620). Bu düşünce Avrupa monarşisi ve burjuvası için tehlike oluştururken Alman milliyetçiliği için ise bir tepki olarak faşizmin doğmasına nedeni olarak gösterilebilir.

Lenin yönetimdeki Rusya, savaş sonrası süreci iniş ve çıkışlar ile geçirir. Özellikle 1921 yılında yaşanan kuraklık ve savaş sonrası ekonomik çöküntü 2 milyondan fazla kişinin hayatını kaybetmesine sebep olmuştur. Üstelik 1924'te Lenin'in hayatını kaybetmesi, yeni yönetimdeki liderlik sorununu ortaya çıkarmıştır. Troçki ve Stalin arasındaki iktidar mücadelesinin galibi olarak dünya siyaset tarihini değiştirecek baş figüranlardan biri olan Josef Stalin, Marksist-Leninist ideolojiyle şekillenecek yönetimin başına geçmiştir. (Marksist-Leninist ideolojisi otantisitesini farklı bir muhteviyatta bırakmıştır.) Stalin

yönetiminde, modernleşme sürecinin sanayileşme ile gerçekleşebileceği öne sürülerek 5 yıllık bir kalkınma planı oluşturmuştur (Cohen, 1996, s. 72-77).

Sanayileşmenin gerçekleşmesi için tarım alanları ile ilgili devlet denetiminde kolektif bir tarımsallaşma politikası uygulama gerekmektedir. Fakat yürütülen bu uygulamalar köylünün daha fazla sömürülmesi anlamındadır. Köylünün hem toprağına el koyan hem de tahıl alımı gerçekleştiren yönetimin kıtlığın tekerrür etmesi iktidar ile köylüleri karşı karşıya getirmiştir. Olayların büyümesiyle ortaya çıkan iç savaş, milyonlarca can kaybı ve sürgünle sonuçlanmıştır. Stalin'in yönetim şekli, çarlık otoriter yönetime nazaran daha baskıcı ve totaliter sistemle kendini göstermiştir (Roberts, 2015, s. 624-625).

Stalin yönetimi 1932 sonrası anti-Marksist, totaliter bir yapı geliştirir. 1933'te Stalin 'yeniden Ruslaştırma' düşüncesini uygulamaya koyar (Cohen, 1996, s. 80). Otoriter Çarlık Rusya'nın mirasını devralan Stalin Rusya'yı, Rus milliyetçiliğine dayalı totaliter bir federasyon hâlinde revize edip Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'ne dönüştürmüştür. İkinci Dünya Savaşı'na kadar ki süreçte ise Stalinizmin temelleri atılır ve bu, ülkenin her alanında kendini göstermeye başlar. Uyguladıkları politikanın temel ilkelerinden biri toplumun her alanına nüfuz ederek birey yerine bir nosyon yerleştirmek olur. Söz konusu ülkenin çıkarları olunca yeni rejimde devletin gözü kulağı her yerdedir. Muhbirler, casuslar, ajanlar ailelerin içine kadar yerleştirilmiştir. Yönetimle ilgili herhangi bir konu çocukların yanında bile konuşulamayacak bir mahiyet alır. Nitekim herhangi bir şüpheye mahal verilen bir durumun sonucunda hapis, sürgün ve ölümle neticelenme söz konusudur. Stalin, Lenin öğretileri ve ideolojileriyle şekillenmiş olsa da daha sonra kendi dünya görüş politikasını ortaya koyacaktır. Rus toplumsal hayatına kadınlar, 19. yüzyılla beraber dâhil edilmeye başlanmıştır. Kadınlar, Birinci Dünya Savaşı itibariyle erkeklerden boşalan alanlarda yer alırken aktif politikanın içinde de yer almak suretiyle sendikalara üye olup hakları için grevlere katılmaya başlamışlar (Sadıgov, 2019, s. 233-240). Öyleki 1917 Ekim Devrimi, Kadınlar Günü'nde kadınların başı çektiği bir grev sonucu büyük dalgalanmayla başlamış ve ülkenin her tarafını sarmıştır. Ekim Devrimi sonrasında kadınların elde ettiği haklarla ilgili Wendy ve Goldman'ın bakış açısına göre kadınlar özgür bir yaşama geçiş yaptıklarını ifade edeceklerdir:

1918 yılına bakarsak kadınlar açısından en önemli haklar; hukuk önünde eşitlik, boşanma hakkı ve ücretsiz, yasal kürtaj hakkıydı. Bu haklar, kadınların Ortodoks kilisesi ve diğer dini kurumlar gibi patriarkal yapılardan ayrıca baba ve kocalarının kontrolünden kurtularak özgür hâle gelmesi açısından temel önemdeydi. Kadınlara hukuk önünde eşitlik, ücret ve mülklerini kontrol etme, boşanma durumunda çocuklarının velayetini talep etme ve nerede yaşayacaklarına, okuyacaklarına, çalışacaklarına karar verme hakkı verdi. Söz konusu haklar devrimden önce yoktu. (Wendy & Goldman, 1990).

Lenin politikası, Çarlık Rusya'nın patriarkal otorite sistemi öteleyip kadının her alana dâhil olacağı bir sistemle ülkenin ivme kazanacağını ileri sürerken diğer koşullar altında ise dekompanasyon hâlinde olacağını iddia etmiştir. Keza Stalin yönetiminde durum tamamen değişmiş, kadına tekrar geleneksel roller atfedilerek kadın, ülkenin menfaatleri doğrultusunda çeşitli alanlarda konumlandırılmıştır.

Muhtemel ki Stalin'in önceliği totaliter merkezli yönetimde, kalkınma planını yürürlüğe sokmak, iki savaş arasında eski sanayi gücünü tekrar elde etmesini sağlamıştır. Ekonomik büyüme, mühendislik endüstrisinde ve ağır sanayi üretiminde önemli gelişmeler, inşa edilen büyük fabrikalar ulusal sanayinin hızla toparlanmaya başladığının bir göstergesidir. Mühendislik endüstrisindeki gelişmeler, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndaki silah teknolojisinde Almanya ile kıyasıya bir yarışa dönüşmüş ve bilhassa Rus tanklarının Alman tanklarına Stalingrad'da aman vermemesinde önemli katkısı olmuştur. Bu dönemle sanayi, bilim ve sanatın her alanı devlet denetimi altına alınmıştır. Her şey ve herkes devletin çıkarları doğrultusunda kullanılmıştır. Dönem içinde nihayetinde sanat ideolojilerin yayılması ve duyurulması açısından en önemli platformlardan biridir. Rusya, bunu en iyi kullanan ülkelerden biri olarak dünya tarihinde yer edecektir. İkinci Dünya Savaşı'nda tıpkı Alman Nazizmi gibi Ruslarda sanatı bir savaş propaganda aracı olarak her alanda kullanacaktır (Aksakal, 2009, s. 23-29).

Alman Nazizm'den önce Weimar Cumhuriyeti de sanatı kendi ideolojileri doğrultusunda kullanmıştır. Demirel (2017), Almanya'nın savaştan mağlup olarak çıkmasını, Weimar Almanya'sının 1920'li yıllarda sanatsal alanda politik türden eserleri ortaya çıkarmasının nedeni olarak göstermiştir. İngiltere ve Fransa gibi savaşı kazanan taraflarda ise sanatsal üretim alanları politik imgelem kullanımı ve siyasi ölçekli ideoloji aktarımından daha çok savaşın olumlu ve olumsuz yönlerini konu alan eserler ortaya koyması ile kendini göstermiştir. Hâlbuki Almanya, sanatı politik imge olarak sanatsal nesneye dönüştürme serüveninin “Yeni Nesnellik” sanat akımında vuku bulmasını istemişti ki bu bir tür ideoloji aktarımı ve benimsetme çabası olarak nitelendirilmektedir. Weimar Cumhuriyeti'nin politik ideolojisinin sanatsal alanı olan Yeni Nesnellik, Almanya sınırları içinde o döneme kaynaklık eden önemli görsel belgeler olma mahiyetindedir (Demirel, 2017, s. 33).

Diğer taraftan yeni Cumhuriyet üzerinde ABD kredi programlaması ile para akışının yanı sıra Amerikan kültürünü de Almanya üzerinden Avrupa'ya yayma girişimi içerisindeydi. Almanya'da bilhassa Berlin'de açılan caz kafeler ve barlar-Alman kültürünün alışık olmadığı farklı yaşam koşulları ve tercihler- bir taraftan özgür bir ortam vaat ederken diğer

tarafından kültürel dejenerasyon ve ahlaksal çöküşe neden olmakta ve bu durumun sorumlusu olarak Weimar Cumhuriyeti gösterilmektedir. Nihayetinde Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi toplumun ahlaki çöküşle karşı karşıya geldiği geleneksel yaşam şeklinin kasten tahrip edildiği, Alman toplum yapısını temelden zayıflattığı ve ülkede bireylerin sözde modernlik adı altında cinsel sapkınlığa ortam hazırladığını ve ahlâksızlığın yayınladığını dile getirmiş, yönetime olan nefretleri de artmıştır (Storer, 2015, s. 170).

Alman ressam, mimar ve bilim insanları Avrupa avangardının vitrini oldu ve Almanya, yeni fikirlerin ve yeni teknolojilerin kaynağı olarak itibar kazandı. Ancak pek çok Alman bu kentli modernlik kültürüne ciddi şekilde yabancılaşmıştı, Alman işyerlerinin “Amerikanlaşmasından” caz müziğine her şeye saldırıyor ve avangart sanatı; dejenere, dekadans ve Almanlıktan uzak görüyordu (Storer, 2015, s. 172).

Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında ABD’nin izlediği siyasi politikayla ABD, bir dünya devletine dönüşmüştür. ABD; savaş sırasında Batılı müttefiklerin mühimmat siparişleri, her türlü savaş teçhizatının hammaddesi, petrol gibi kaynak ve kredi yardımı gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda 1917 yılında itilaf devletlerinin yanında savaşa katılarak savaşın kazanılmasında önemli rol oynamıştır. Birinci Dünya Savaşı’nda en kazançlı ülke olarak çıkan, özellikle Avrupalı devletlere siyasi, askeri, mali ve ekonomik alanda yön veren, sözü geçen bir devlet hâline gelmiştir (Armaoğlu, 1996, s. 79). ABD’nin savaş yıllarında çalışma hızının artması, yeni üretimdeki teknolojik gelişmelerin hızlanması, Latin Amerika’yla gerçekleştirilen hammadde ve üretim mallarının ithalat ve ihracat kolunun genişlemesi, Pasifik üzerinden gerçekleşen sermaye ağı, üretim ve tüketim kapasitesinin paralel bir şekilde birbirini izlemesi, fiyatlardaki istikrar kalkınması yönünden en önemli etkilerindendir. 1920-1938 arasındaki motorlu araç üretiminde ve teknolojisinde meydana gelen olumlu gelişmeler, inşaat sektöründeki dev atılımlar, dünyanın en refah ülkesi olmasını sağlamıştır (Radelet & Sachs, 1998, s. 4).

Özellikle savaşa tepki olarak Amerika’daki eğlence sektöründe büyük bir canlanma yaşanmıştır. 1920- 1930 yılları arasındaki caz ve çarliston furyası, Amerika kökenli yeni eğlence olarak bütün dünyaya yayılır. Modern dünyadaki yeni yaşam kültürü; müzikten moda, resimden mimariye her şey bu kültürün etrafında şekillenir. Caz kültürü, savaşa ve savaş öncesi yönetimin katı tutumuna karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. İnsanlar savaşın karanlık ve çirkin yüzünden kurtulmak, geçmişin acılarını ve sıkıntılarını unutmak için müzik ve dansa yönelmiştir. Amerika Avrupa’nın başkentlerine caz barlar, kulüpler açılırken kabarelerde de art arda oyunlar sergilenmiştir. Gece yaşamı kültürüne göre şehir şekillenmiş ve mimari yapılar yeni tempoya uyumlu hâlde tasarlanmıştır. Kısa süreli

özgürleşme, bohem hayat, modernliğin getirdiği değişiklikler; toplumsal, dini veya kültürel değerlerin yozlaşmasını da beraberinde getirmiştir (Storer, 2015, s. 216).

Fakat ABD’de 24 Ekim 1929’da menkul değerler borsası çökmesiyle ekonomi de iflas bayrakları çekilir. Büyük çöküş, bütün dünyaya yayılırken en çok etkilediği ülke ise Almanya olur. 1930’ların başlarında Almanya’da karamsar hava sürerken dünya çapındaki ekonomik buhran ülkedeki milyonlarca insanı işsiz bırakmıştır. Bütün bu aksilikler Weimer Almanya’sındaki çoğulcu demokratik çözümleri zayıflatmaya başlamıştır. Bu olaylar halkın belleğinde Birinci Dünya Savaşı’nda alınan onur kırıcı yenilginin canlanmasına, ağır vergiler, işsizlik ve en önemlisi savaşın sorumlusu olarak Almanların dünyaya lanse edilmesinde, Weimar Cumhuriyet’ini suçlamaya başlar ve huzursuzlukların tekrardan ortaya çıkmasına neden olur. Amerikan kültürünün Alman şehirlerinde geleneksel yaşamını ve kültürünü yozlaştırdığını öne sürerken; Hitler politikasında, ilk günden itibaren propaganda çerçevesinde şekillenecek bir siyaset oluşmuştur. Storer: *“Nisan 1930’dan itibaren parti propagandasından Josef Goebbels sorumlu oldu. Birlikte Nazi mesajının halka nasıl sunulacağını merkezi olarak kontrol edebilmelerini sağlayan para ve gücü, kilit önemdeki alanlara yönlendirdikleri son derece etkili ve karmaşık bir propaganda mekanizması kurdular.”* (Storer, 2015, s. 218).

Propaganda siyasetinde Adolf Hitler’in Alman kültür ve değeri üzerinden yürüttüğü Alman milliyetçiliği, anti-Marksizm, antisemitizm ve antikomünizm söylemler, büyük çöküş içindeki ekonomiyi kalkındırma, Versailles Antlaşması’nı reddetme, her türlü askeri tecritti ortadan kaldırma ve orduyu güçlendirme vaatleri Alman halkı tarafından ilgi görmüş ve bu durum Hitler’in Nasyonal Sosyalist Partisi’nde seçmen sayısının artmasını sağlamıştır. Adolf Hitler, Ocak 1933’te Almanya şansölyesi olduktan sonra; Almanya’yı tek parti diktatörlüğüne dönüştürmüş ve Nazi politikası propagandası için gazete, dergi, kitap, halk mitingi ve toplantısı, sanat, müzik, sinema ve radyo gibi her türlü iletişim aracını kullanmıştır. 1933 yılında gerçekleştirilen rejim değişikliği sonrası, Almanya Versailles Anlaşması’na konulan maddeleri ret etmiş ve dünya politikasında daha saldırgan, yayılmacı bir yol izlemeye başlamıştır (Canetti, 2006, s. 184-185).

3.1.1. İki Savaş Arası Totaliter Rejim

Birinci Dünya Savaşı sonrası, imparatorlukların çöküşü ile beraber demokratikleşme sürecini de beraberinde getirmiştir. Kimi Avrupa Devletleri bu demokratikleşme sürecine sadakatle bağlı kalırken kimileri ise sözde demokratik doktrini altından totaliter veya

totalitarizm rejimlerini uygulamaya koymuştur. Sakman (2015)'a göre' totaliterizm, yönetim sahibi erek güçlerin, toplumun her alanını kendi denetim ve kontrolü altına alıp siyasi görüş ve ideolojilerini zorla benimseterek her mecrada uygulamaya koydukları yönetim şeklini tanımlamak için kullandıkları terimdi şeklinde açıklarken rejimin belirleyici mahiyetlerini ise 7 maddede sıralamaktadır: *“Totalitarizmin yedi temel özelliği bulunmaktadır: 1) Yönetimin mutlak kontrolü 2) Korku toplumu 3) Propaganda kullanımı 4) İletişim ve haberleşmenin yokluğu 5) Bireyin devlete zorunlu itaati 6) Her türlü muhalefetin yasaklanması 7) Karizmatik lider.”* (Sakman, 2015, s. 117).

Totaliter veya totalitarizm, diktatörlük nosyonu ile ilişkilendirilmiş; özellikle İkinci Dünya Savaşı öncesi başlayan ve devam eden süreçte faşist ve komünist diktatörlüklerin yönetim şekli olarak Nazi Almanyası, Mussolini İtalyası ve Stalin Rusya'sı için kullanılmaya başlanmıştır. Totalitarizmin hâkim olduğu ülkelerde devlet sistemi, statükolarına paralel bir yol izlemiş ve bu doğrultu da toplumun her kademesinde tek tipleştirilmiş insanları ortaya çıkarmıştır.

Canetti (2006), göre toplumun en alt katmanından en üst katmanına kadar emir komuta zinciri biçiminde birbirine sıkıca bağlanmış Alman Nazizm'i olarak gösterilebilir. Bu rejimlerde sistemi eleştiren, onaylamayan ve onu sıkıntıya sokacak herhangi bir hareket, olay ve kişiye karşı tepki geliştirerek sistematik olarak ortadan kaldırma girişiminde bulunulur. Veyahut toplum ve kamuoyu önünde itibarsızlaştırma, gülünç duruma düşürme, yalanlama, ihanet, suçlama, şantaj, ölümle tehdit, tecrit etme gibi yöntemlerle bireyi değersizleştirme ve sindirme yöntemleri uygulanmaktadır.

Özellikle Birinci Dünya Savaşını kaybeden ülkelerde sağ-sol otoriter ve totaliter rejimler, iktidara giden süreçte ülkenin içinden çıkılmaz hâlimden oportünüst bir şekilde yararlanıp, bütün siyasal eğilimleri, geleneksel ve kültürel yapıyı sömürerek siyasetlerine hüviyet kazandırıp yönetimi ele geçirmişlerdir (Sander, 2017, s. 257-258).

Sağ ve sol totaliter cenahların ideolojileri farklı olmalarına rağmen yönetimin başına geçme ve iktidARLARINI koruma konusundaki nazariyatta aynı yöntemleri uygulanmıştır. Bunlar tek siyasal yapı, tek lider, militarist yapı ve sıkı kolluk güç uygulamaları, propaganda yöntemi ile ideolojilerini yayma ve zorla kabul, kolektif devlet ideolojisi, ekonominin devlet denetimde tek elden yönetilmesi şeklinde sıralanabilir. Ayrıca sağ cenah “Faşizm– Nasyonal Sosyalizm” totaliter rejimleri; sol cenah, “Komünist- Marksist” totaliter rejimler kanadını oluşturmaktadır.

3.1.1.1. Faşizm İdeolojisi

Duman (2017)'a göre “faşizm” terimiyle siyasi mahiyette ilk kez 1920 yılında karşılaşılsa da etimolojik kökeni Latince “fasces” sözcüğünden gelmektedir. Eski Roma’da baltaya iyice bağlanmış sopa demeti olarak gücün temsilidir. Roma dönemi devlet yönetiminde yer alan üst düzey rütbelilerin güçlerini ispatlama ve yönetimde söz sahibi olduklarını göstermek için kullandıkları sembol, aynı zamanda kral ve imparatorluğun otoritesine itaat ve biat eden emir komuta zincirinin hâsıl olduğu mecra olarak da nitelendirilmiştir. Öyle ki faşist ideolojiler geçmişten feyz alarak balta sembolüyle milliyetçi duyguları harekete geçiremeye çalışılmış; yönetim merkezinde tek lider, onun etrafından tek ideoloji ve ortak amaçlarla bir araya gelen birbirine sınıksız bağlı insanlar topluluğundan oluşan bir devlet yönetim şeklini benimsemiştir (Duman, 2017, s. 132). Nitekim İtalya’da 1920’li yıllarda faşizmin ivme kazanmasının en önemli sebebi, Birinci Dünya Savaşı sonrası imzalanan Paris Barış Antlaşması’nda İtalya kazanan tarafta olmasına rağmen vaatlerin yerine getirilmemesi, savaş sonrası ekonomik çöküş, toplumdaki huzursuzluk, siyasal istikrarsızlık ve bunalımdır. Bu durum milliyetçi grupları harekete geçirerek yönetim değişikliğine gidilmesinin yolunu açmıştır. Totaliter bir rejimden yana olan Faşist Parti, Birinci Dünya Savaşı sırasında itilaf devletleri tarafından kendilerine verilen sözlerin yerine getirmesi konusunda ısrarcı olmuştur. Muhtemel ki savaşın ekonomi üzerindeki etkisi sarsıcı olurken verilen askeri zayıflık politik arenadaki siyasi çekişmeyi, sağ cenahı Faşist Parti lehine yöneltip aynı ideoloji altında bir araya getirmiştir. Mussolini’nin Eski Roma İmparatorluğunu gerçekleştirme düşü, ulusal birlik, beraberlik ve ekonomik kalkınma vaadi İtalyan halkının milliyetçilik duygularını okşarken partinin propagandasını ustaca gerçekleştirilmiştir (Sander, 2017, s. 24-25).

Faşizm, ortaya çıktığı andan itibaren hızla toplumsal tabana yayılarak siyasal ideolojiye dönüşmüştür. Keza 1922 seçimlerini kazanan Mussolini iktidara geçtikten hemen sonra İtalya’nın başbakanı olarak İtalya’da liberal demokratik düzeni yıkmış ve baskıcı düzen olan faşist ideoloji doğrultusunda totaliter bir yönetim yürürlüğe geçirmiştir (Çelikçi & Kakışım, 2013, s. 84-86). Böylece faşizm iki savaş arası dönemde vuku bulup bir taraftan İtalya’da 1922’de resmî ideoloji olurken diğer taraftan Almanya’da Hitler tarafından kurulacak olan korku diktatörlüğü inşasındaki milliyetçilik propagandasının baş aktörü olarak kullanılmıştır. Duman konuyla alakalı iki ülkenin ideolojileri ve rejimleriyle ilgili şu şekilde bir açıklama getirir: “*Bu iki siyasal rejimin/ideolojinin bazı noktalarda farklı vurguları bulunsun ve bu açıdan ayrı şekilde incelenebilir olsa da literatürde ortak temel*

argümanları savunan tek bir ideoloji/rejim tarzı oldukları genel kabul görmektedir”
(Duman, 2017, s. 130).

Faşizm ihtilal, gençlik ruhu, devinim, hız-hareket milliyetçilik duygusu, kütleli dışavurumu, liberalizmin alternatifi post-liberalizm, anti-Marksist ve antisemitizm söylem vurgusu yaparak kitlelerin duygularına ustaca hitap etmektedir. Oysaki söylemler bu doğrultuda olsa da faşist totaliter ideolojisi gelenekçi ve sağ cenahın menfaati ile angaje olmuş bir yönetim biçimi uygulamaya koymuştur. *“Faşizm denen çağdaş bir barbarlık sistemi temel insanlık değerlerini yok ediyor, milyonlarca özgür insanı köleleştiriyordu”* (Ataöv, 2008, s. 9).

Hitler ve Mussolini diktatörlüğe giden süreçte ortak tahakkümleri uygulamaya koymuştur. Fakat bir tefrikle Hitler faşizmi, Dünya tarihinin en kanlı ve vandal ideolojisine dönüşmüştür. Benito Mussolini 1922’de başbakan, Adolf Hitler ise 1933 yılında şansölye olduktan sonra tek partili totaliter yönetimi gerçekleştirmek için bütün muhalif parti üyelerini ya şantaj ve baskıyla istifaya zorlamışlar ya da seçim kanunu veya tüzüğünü değiştirerek siyasi partileri kapattırmışlardır (Çelikçi & Kakışım, 2013, s. 89).

Militarist uygulamalar gerçekleştirilmiş ve kolluk güçlerine farklı alanlarda farklı isimler ile görevler verilmiştir. Her iki ülke de birer polis devletine evrilmiştir. Alman SS polisleri bunun en iyi örneğini temsil etmektedir. İktidarlarını; popülist propaganda, ritüeller, semboller, dev meydanlarda yaptıkları toplantılar, milliyetçi söylemler, her türlü basın yayın, spor ve sanat alanından yararlanarak yaptıkları taraftar toplama etkinlikleri ile sürdürmüşlerdir. Devletin her kademesini ele geçirip faşist ideolojileri çerçevesinde uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Diktatörlük kültürünü oluşturma yöntemi -Mussolin’in Duçe (lider) Hitlerin Führer kültü- olarak hem devlet hem de ordunun başı ve lideri şeklinde nitelendirilme yönündedir. Diğer en ilgi çekici noktada ise her alandaki basın yayın yasağı, kitap yakma ve toplama girişimleri, bilim sanat ve öğretim üyelerine ideolojilerini dikte ettirme ya da sürgüne gönderme girişimleridir (Çelikçi & Kakışım, 2013, s. 96).

İtalya ve Almanya’nın faşist diktatörlerce ele geçirilmesi hikâyesine bakıldığında her iki faşist liderinde iktidarı ele geçiş yöntemleri benzerdir. Önce ekonomik sıkıntı çeken halkın nabzını tutmuşlardır fakat sonrasında seçim politikasına usulsüzlük katma, eski rejimi tehdit etme ve parti içi kadrolaşma ve karşı grupları sindirme gibi yöntemlere başvurmuşlardır. Faşist ideoloji yönetimi devrıldıktan sonra, kült bütün siyasal sistemleri yok sayıp iktidarın kontrolünü kesintisiz, tek elden ve bütün yetkiyle yönetmek

istemekteydiler. Bu emeli gerçekleştirmek için muhalif bütün düşünce, ideoloji ve rakipleri tasfiye ettirip, hainlikle suçlayıp sürgüne göndermiş veya idam ettirmişlerdir. Ne var ki uyguladıkları propagandayla İtalya'da Mussolini (1922-1928), Almanya'da Adolf Hitler (1932-1933) faşist ideolojilerine popülist bir karakter kazandırarak Duce ve Führer olarak hüviyet kazanacaklardır Bu hüviyet onlara sınırsız güç sağlarken iki faşist diktatörlük olarak dünyanın kaderini değiştireceklerdir (Hobsbawn, 1996, s. 153-154).

Faşizmin ortaya çıktığı döneme kadar Katolik Kilise, klasik mediumunun dışında, görünüm sergilememiştir. Fakat Hitler ve Musollini'nin iktidara geçmesiyle ideolojileri doğrultusunda sağ cenah, tarafını kiliseyle ilişkilendirmiştir. Tekçi ve kült inanç yapısına rağmen yeni iktidar sahiplerine karşı antifaşist duruş gösterilmemesinden cesaret alan her iki faşist lider, kilisenin inanç doktrinini siyasetlerinde kullanmışlardır. Nihayetinde bu olay kilise içi bürokrasi ve hiyerarşi arasında problemlere yol açarken halkın kafasında ise kiliseye karşı yeni soru işaretlerinin doğmasına neden olmuştur (Hobsbawn, 1996, s. 139).

Hitler'in Almanya'nın yönetiminin başına geçmesini sağlaması, Mussolini'nin İtalya'daki iktidarını güçlendirmesi faşizmi Yeni Dünya düzeninde yeni uluslararası siyasi akım hâline getirmiştir. Sonrasında İspanya ve diğer birçok ülkede etkisini göstermiştir. *“1933'ün başında Hitler, Almanya'da zafer kazanmış olmasaydı faşizm yaygın bir hareket hâline gelmezdi. Aslında İtalya dışındaki bütün faşist hareketler Hitler'in iktidara gelmesinden sonra kuruldu”* (Hobsbawn, 1996, s. 140).

3.2. İkinci Dünya Savaşı Öncesi Dünya - Almanya'nın Saldırgan Tutumu ve Savaşı Başlatma Girişimi

Birinci Dünya Savaşı sonrası kurulan Milletler Cemiyetinin barışı sağlama ve devamlılığını sürdürme noktasında istenilen beklentileri gerçekleştirme noktasında etkisiz kaldığı söylenebilir. Paris Barış Konferansının statükolarının İngiliz ve Fransızların çıkarları doğrultusunda olması ve namağlup devletler üzerine gerçekleştirilen yaptırımlar birçok ülkenin bu maddeleri ihlal etmesine neden olmuştur. Fransa'nın ve İngiltere'nin bu dönemdeki politik uyuşmazlıkları aralarını açarken diğer taraftan Fransa'ya sınır güvenliği hassasiyeti konusunda yeni tedbirler alması gerektiğini hatırlatmıştır. Fransızlara göre Almanya'nın sınır ihlali ve Fransa'ya saldırmaya cesaret edememesinden hiçbir ödün verilmemeli, Versalilles sistemi sonuna kadar savunulmalı ve yaptırımları devam etmeliydi. Ancak İngiltere, Fransa ile aynı fikirde değildir (Armaoğlu, 1996, s. 80-81). İngilizler Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra eski gücünü kaybetmiş, uzun savaş dönemi,

savaş harcamaları, üstelik ekonomik bunalım da üzerinde büyük baskı oluşturmaktadır. Ekonomiyi toparlama, herhangi saldırı teşebbüsünün doğmaması için denge politikası uygularken aynı zamanda Paris Barış Konferansı'nda kendine sağlanan imkânlardan vazgeçme niyetinde de değildir. Diğer taraftan İngiliz kamuoyu, Almanya'nın savaş sonrası kendilerine uygulanan yaptırımlar konusunda haklı olduğunu beyan etmiştir. Bu amaçla uygulanması gereken barışın sürdürülebilmesi için Almanya'nın taleplerini nispetten de olsa gerçekleştirecek bir politikanın uygulamaya konmasının gerekliliğidir (Roberts, 2015, s. 643). İngiliz ve Fransız politikasının gerginliği Fransa'nın Almanya'ya yaklaşmasını sağlarken aralarında bir dizi antlaşmanın imzalanmasını sağlamıştır. Fransa-Almanya arasında 1925'te imzalanan Lokarna Antlaşması ile beş yıl süren ve "Altın Çağ" olarak da adlandırılan dönemi başlatmıştır. Almanya, bu dönemi savaş sonrası toparlanma ve ayağa kalkma olarak değerlendirirken Fransa'nın geçici süreli de olsa, güvenlik kaygısını giderildiği söylenebilir (Sander, 2017, s. 11).

Bunu takiben imzalanan antlaşmalar, silahsızlanma çalışmaları, barışı koruma çabalarına rağmen 1929 yılındaki Büyük Buhran Almanya'nın iç politikasındaki olumsuz hava Nasyonal Sosyalizm İşçi Partisi'nin elinin güçlenmesi ve kışkırtıcı hareketler 1930'da "Altın Çağ" döneminin bitmesine neden olmuştur. Hitler, bundan sonraki dönemde her fırsatı değerlendirmiş ve iktidara giden süreçte her şeyi mubah saymıştır (Canneti, 2006, s. 189).

Büyük Buhran sonucunda Almanya'daki işsiz sayısı, altı milyon kişiyi bulmuştur. Toplumsal huzursuzluktan nemalanan Naziler ise bir taraftan hükümeti protesto ederken diğer taraftan işsiz kalan iş kesimini üniformalı milislere katılmaya teşvik etmişlerdir. Ne yazık ki günü geldiğinde bu milis güçler, korku imparatorluğunun "Kahverengi Gömlekliler"i olarak sokaklardaki kargaşayı dindirmek yerine şiddetin ta kendisi olacaklardır. Hitler'in her türlü olayı provoke etmesi, kışkırtıcı davranışlar sergilemesi, insanları galeyana getirmesi, toplumda kaos, huzursuzluk, bıkkınlık yaratması ve olayları sokağa taşımasının temelinde yatan sebep ise seçimlerde seçmen sayısını artırmayı hedeflemesinden kaynaklıydı (Roberts, 2015, s. 652). Nitekim uygulamaya koydukları propagandanın farkına varan komünistlerin karşı atakta bulunması olayların sokağa taşınmasına neden olmuş bu durumu avantaja çevirmek isteyen Hitler ideolojisi, halka var olan kaostan, bunalımdan kurtulmanın tek yolu olarak kendi iktidarlarını göstermiştir. Aslında Hitler diktatörlüğünün kısa sürede başarılı olmasının altında yatan en önemli sebeplerden biri de insanların korkuları ve zayıf noktalarından beslenebilmesi olmuştur.

Örneğin: İnsanların korku, kaos ve yoksulluktan bıktıkları dönemde küçük esnafı, yerli Alman halkını, alt işçi sınıfını; kızıl ve veba tehlikesinin yanı sıra eşitçi Marksist tehdidini yıkıp bu kaosa son vereceklerini söylemlerle yanına çekmeyi başarmalarıyla ilişkilendirilebilir (Shirer, 2003, s. 130-133). 1932 yılında gerçekleştirilen seçimler, içinde şaibeler barındırsa da çoğunluğun sağlanmasıyla iktidarı ele geçirmek için yeterli olmamıştır. Bu, Hitler için yıkıcı bir hüsrana demektir. Fakat Hitler pes etmeyip tekrar seçim kampanyası başlatmış ve komünist partiyi saf dışı bırakıp yeterli çoğunluğu sağlayana kadar devam edecektir (Roberts, 2015, s. 653). Temmuz 1932 yılında Nazilerin milis güçleri tarafından oluşturulan Fırtına Birlikleri, komünistlerle sokak çatışmalarına girip kanlı seçim kampanyasına neden olmuştur. Bu, aynı zamanda Hitlerin iktidara giden yolda hiçbir şeyden kaçınmayacağını da göstergesidir. Aradan geçen üç ayın sonunda seçimler tekrarlanmış ve Hitler yeterli çoğunluğu yine sağlayamamıştır. Ülke yönetimindeki istikrarsızlık ve tekrarlanan seçimler, var olan huzursuzluğu ve bunalımı daha da artırmış; gündelik yaşam âdeta felce uğramıştır. Bunun üzerine ülkeyi içinde bulunduğu durumdan kurtarmak ve aynı zamanda Ocak 1933 yılında komünistlerin genel greve çıkacağı ve bir devrim başlatacağı söylentisi sebebiyle Weimar Cumhuriyetinin halk oylamasıyla seçilen ilk Cumhurbaşkanı Paul von Hindenburg tarafından Hitler şansölye olarak görevlendirilir (Clerke & Costelle, 2011, s. 10-16).



Şekil 2. US Holocaust Memorial Museum, courtesy of B. I. Sanders https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/photo/adolf-hitler-greets-paul-von-hindenburg?parent=tr%2F11106_sayfasından erişilmiştir.

Reichstag'da Şubat 1933 akşamında çıkan yangının kundakçısı olarak komünistler hedef gösterilmiştir. Polis soruşturması sonucu olay, Hollandalı bir komünistin üstüne yıkılmış ve Hollandalı komünist idama mahkûm edilmiştir. Fakat bu olayın asıl müsebbibinin Nazi polis örgütü olan Gestapolar olması daha muhtemeldir; Hitlerin ise baştan beri amacı bütün komünist muhalifleri ortadan kaldırmak ve seçim sonuçlarını geçersiz sayarak tek başına iktidara geçmekti ki nitekim istediğini de gerçekleştirmiştir. Bu olaydan sonra Hindenburg'a imzalatılan kararname ile hükümet yetkileri Hitler'e devredilir. Böylece meclis tarafından 4 yıl sınırsız yetki ve güç verilen Hitler, öncelikle Weimar Cumhuriyeti ve demokrasisini sonlandırmış ve Üçüncü Reich'ı ilan edilmiştir (Roberts, 2015, s. 655).

Hukuki açıdan gereken silahlarla donanan Naziler, demokratik kurumları köklü biçimde yıkmayı sürdürdü. Stalin'in Rusya'sı gibi Nazi rejimi de düşmanlarına karşı acımasızca terör uyguladı. Bu terör özellikle Yahudilere karşı tamamen serbest bırakıldı. Hayretler içindeki Avrupa, en ileri toplumlardan birinde Orta Çağ'da veya Çarlık Rusya'da uygulanan türden propagandalara tanık oluyordu (Roberts, 2015, s. 655-656).

Hitlerin yönetimi devralmasından sonra ilk icraatlarından biride Komünizm ideolojisinin halk üzerindeki tesirini azaltmak için başlatmış olduğu geniş bir propaganda çalışmasıdır. Nazilerin 1933'te Komünizm'in bir temsilerinden olan 1 Mayıs'ı tatil gününü Almanya'da da ilan etmelerinin nedeni, faşist ideolojinin her kesimden oy alabilmesi için toplumun alt kesiminden, yoksul ve işçi sınıfını kitlesel olarak harekete geçirmek ve ideolojilerini empoze etme çabalarıdır. Muhtemel ki Nasyonal Sosyal İşçi Partisi'nin yürüttüğü propaganda çalışmalarında devrimcilerin kullandığı her türlü simge, amblem, sembol ve devrimin baş aktörlerin adlarını, kendi ideolojileri ve bireylerine göre yorumlamış; karşı devrime alternatif olarak devrimci hüviyeti kazanmaya çalışmışlardır (Hobsbawn, 1996, s. 142-143).

Nazi Partisi'nin kurulduğu ilk andan itibaren yürürlükte bir siyasi propagandaları bulunmaktadır. Fakat bu ideolojilerini duyurma ve hâkimiyet alanını genişletme noktasında sığ kalmaktadır. Bunun için önce Joseph Goebbels, 1930'da NSDAP'ın Reich yöneticisi rütbesinde "Reich Propaganda Sorumlusu" olarak atamışlardır. Joseph Goebbels'in, yürütmüş olduğu başarılı propaganda çalışmalarıyla bütün seçim kampanyalarının en etkili kişisi olarak ismini duyurmuştur. Hitler'in sağ kolu olarak çalışan, tanıtım ve propaganda işlerini yürüten, dönemin medya, iletişim ve sanat unsurlarını kontrol altında bulunduran ve hepsini etkili bir şekilde kullanan kişi olur. 1933 yılında Nazilerin iktidara gelmelerinin ardından 13 Mart 1933'te "Kamuoyunu Aydınlatma ve Propaganda Bakanı" olarak göreve getirilir (Clerke & Costelle, 2011, s. 23-29).

Hitler diktatörlüğünün ana politik konularından biri de Alman kültürünün zenginliği ve Alman ırkının biyolojik üstünlüğüdür. Ari ırk saplantısı iktidara geldiklerinde devlet ideolojisine dönüşmüş; Almanya’da ari olmayan bütün milletlere ve engellilere kitlesel imhanın gerçekleştirilmesi fikrini hayatta geçirmiştir.

Hitlerin ideolojisinde sistemin içinde yer alan bireyler tıpkı Darwin’in nazariyatında olduğu gibi Dünyaya en uyumlu olanın hayatını idame ettirdiği ve en güçlünün hükmettiği bir yabanıl orman içinde yaşayan bireylerdir. Üstelik tarih boyunca bu görüşe benzer görüşleri ileri süren Alman filozofları, imparator ve ordu komutanlarından feyz almıştır. O da tıpkı onlar gibi zayıfların kaybettiği ve yok olmaya mahkûm olduğu; güçlünün ise her daim kazandığı ve hükmettiği düşüncesindedir. Aynen doğada olduğu gibi büyük balık küçük balığı yer görüşü hâkimdir (Şahin, 2017).

Bu görüş daha sonraki süreçte Naziler tarafından Darwin’in “en güçlünün hayatta kalması” ile ilgili evrim teorisiyle Sosyal Darwinci nosyonu ilişkilendirilmiş ve Hitler Nazizm’ini şiddetli bir şekilde uygulamaya koymuştur. Nazilerin, ari ırkın-saf genlerin bozulmadan kalabilme, devamlılığını sürdürebilme ve kalıcı olabilmeleri için dünyada yeni ülke ve topraklar ele geçirme, genlerini daha fazla alana nüfuz ettirebilme ve diğer ırklarla sürekli bir mücadele etme gerekliliği üzerinde durmuştur (Heywood, 2013, s. 218). Bunun gerçekleşmesi yolunda keşifler, fetihler ve insanlığın ilk tarihinden itibaren süregelen savaşların yapılması doğaldır ve olması gereken budur. Sürekli bir çatışma ve savaş hâlinde olmanın tek amacı üstün ırkın ya da genin diğerlerinden daha güçlü olduğunu ispat etme çabasıydı. Çünkü dünya kaynakları sınırlıdır ve doğayla insan ise sürekli bir mücadele içindedir; bu sınırlılık içinde üreme ve çoğalmak için tek yol savaştır. Bilhassa Nazi ideolojisi, milletlerin kendi genlerinin saflığını korumak ve sürekliliğini devam ettirebilmek için en önemli husus olarak savaşı göstermişlerdir. Onlara göre her ırk kendi ırkının dışında ürememeliydi. Çünkü onlar; dünya üzerinde yer alan gen popülasyonunda, farklı genlerin girdiği ilişkiler sonucu genlerin değiştiğini, asimilasyona ve deformasyona uğradıklarını iddia etmektedirler. Öyleyse Alman saf ırkının bozulmaması ve korunması için ırksal katliam kaçınılmazdı (Amerika Birleşik Devletleri Holokost Anıt Müzesi, 2020).

Nazilerin ideolojik ırk kavramı; Yahudileri öncelikli “düşman” olarak sınıflandırmakla Romanları (Çingeneler), engelli insanları, Polonyalıları, Sovyet savaş esirlerini ve Afrika kökenli Almanları da zulmedilecek, tutuklanacak ve yok edilecek diğer gruplar olarak hedef almıştır. Naziler, ayrıca gerek Nazi rejimine bilinçli olarak karşı çıkmaları gerekse belirli bir yönüyle davranışlarının Nazilerdeki sosyal norm algısına uymaması nedeniyle siyasi muhalifleri, Yehova Şahitlerini, homoseksüelleri ve sözde asosyal kişileri de düşman ve güvenlik riski olarak tanımlamıştır. Amerika Birleşik Devletleri Holokost Anıt Müzesi. “Nazi

Döneminin Kurbanları: Nazi Irkçı İdeolojisi.”
Holokost Ansiklopedisi. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/introduction-to-the-holocaust>. [19.10.2019] tarihinde erişildi. Ortadan kaldırmanın yollarını aramışlardır.



Şekil 3. Kampın dağıtılmasından sonra Buchenwald toplama kampındaki ceset yığını. Mayıs 1945, Buchenwald, Almanya. Amerika Birleşik Devletleri Holokost Anıt Müzesi Fotoğraf Arşivi <https://encyclopedia.ushmm.org/search?query=nazi+kamplar%C4%B1&types%5B%5D=43&languages%5B%5D=en> sayfasından erişilmiştir.

Tarihin gördüğü en korkunç ve yüz karası yapılar olan Nazi Kampları, ideolojilerine karşı tehlike olarak gördükleri her bireyi ve grupları toplamak amacıyla kullanılmıştır. 1933-1945 yılları arasında milyonlarca insanın üzerinde deneyler yapıldığı, kısırlaştırıldığı, tecavüze uğradığı, aç bıkılarak çalıştırıldığı, ölümün her çeşidinin uygulandığı yaş ve cinsiyet bakılmaksızın insan onuruna ve vicdanına yakışmayacak bir katliam gerçekleştirilen yerleri yine bu kamplar oluşturmuştur.

Nazilerin, şahsına münhasır özellikleri ve ideolojilerini hayata geçirme noktasında takıntılı bir yapıları bulunmaktaydı. Almanya, Orta Avrupa’da tekrar eski gücüne dönmek, bütün Alman dil birliğine sahip milletleri bir çatı altında toplamak, Rusya’nın zengin kömür rezervlerine sahip olmak için Versailles dayatması maddeleri ihlal ederken diğer taraftan ihtiyatlı davranmayı elden bırakmamıştır. Almanlar, 1935’te silahsızlanma yasağını delerek tekrar askeri donanma ve silahlanma faaliyetlerini başlattılar (Macit, 2007, s. 31).

İtalya kendileri gibi faşist ideolojiye sahip Almanlarla ilişkilerini sıkı tutmaya çalışmış, Hitlerin de Mussolini’ye hayranlığı ise neredeyse herkes tarafından bilinmekteydi. Her iki liderin saldırgan yapısı ve dünyanın yeniden paylaşılması hususundaki istekleri aynı

noktada kesişmekteydi. İtalyan faşist diktatör Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda verilen sözlerin gerçekleşmesinde ısrarcıydı ve isteklerini kabul ettirene kadar direteceğini ifade ediyordu (Örs, 2010, s. 500-502). Verilen sözlerin gerçekleşmemesi koşulunda bunu kendisinin gerçekleştireceğini dile getirmiştir. İtalya buna müteakip 1935-1936 yıllarında Etiyopya'ya salmış ve işgal etmiştir. Avrupa'nın polisliğine soyunan İngiltere ve Fransa'nın tepkisiyle karşılaşmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası kurulan ve İtalya'nın da üyesi olduğu Milletler Cemiyeti Sözleşmesinin “Uluslararası iş birliği geliştirmek ve uluslararası barışı ve güvenliği sağlamak” maddeleri açıkça ihlal edilmiştir. Bütün ikazlara rağmen Mussolini işgalden vazgeçmemiş ve Etiyopya'yı sömürgesi hâline dönüştürmüştür. İngiltere ve Fransa ise İtalya'nın Almanya ile yakınlaşmasından korktukları için İtalya'yı sadece Milletler Cemiyetinden ihraç etmekle yetinmiştir (Armaoğlu, 1996).

İtalya ile Almanya Birinci Dünya Savaşından sonra küresel bağlamda kaybettikleri siyasi otoritelerini yeniden kazanmak, faşist ideolojiyi dünya kamuoyuna duyurmak ve Avrupa'daki konumlarını güçlendirmek noktasında İspanya'da çıkan iç savaş çıkarcı bir şekilde karşıladılar. Casanova (2015)'ya göre İspanya'da iktidarı ele geçirmek isteyen reform yanlısı cumhuriyetçiler ile reform karşıtı milliyetçiler arasında çatışmalar hâsıl olmuştur. 17 Temmuz 1936'da seçimlerle iktidara gelen “Cumhuriyetçi Halk Cephesi Koalisyonu”na karşı General Francisco Franco'nun komutasındaki milliyetçi milis ve paramilis güçlerin ayaklanmasıyla da iç savaş başlatmıştır. Hitler ve Mussolini'nin, İspanya'da çıkan iç savaşta solcu cumhuriyetçilere karşı ayaklanan General Franco'yu desteklemesiyle ise İspanya'nın iç işlerinden kaynaklanan savaş, birdenbire farklı bir boyut kazanmıştır.

Revizyonist ve anti-revizyonist devletler olarak karşı karşıya gelen ve ittifak kuran ülkelerden oluşmuştur. Anti-revizyonist hizipleri İngiltere, Fransa ve Rusya; Revizyonist hizipleri ise İtalya ve Almanya'dır. Bu durum iki tarafın diplomatik bölünmesinden çok, ideolojik bölünmesinin göstergesidir. Franco'nun arkasında kilit rol oynayan Hitler ve Mussolini, İspanya'da idari mekanizmayı manipüle etme, her türlü askeri mühimmat desteği sağlama ve ülkede yeşeren faşist ideolojinin yönetimin yeni rejimi olması konusunda ısrarcı idiler. Sonunda 3 yıl süren savaş, milliyetçilerin zaferi ile neticelenmiştir (Sander, 2017 s. 52).

Almanya'nın, 1935 yılında başlattığı yeniden silahlanma, İngiltere ve Fransa üzerinde soğuk düş etkisi yaratmasına rağmen hiçbir girişimde bulunmadılar. Nitekim “1936

Mart’ında Almanya, Locarno Antlaşmalarını geçersiz ilan etti ve silahtan arındırılmış Ren bölgesini yeniden işgal etti” (Roberts, 2015, s. 657). Almanya aradan geçen bir yılda, ikinci girişimde bulundu ve Versailles Antlaşmasının kendi politikalarına göre değiştirildiğini ve geçersizliğini duyurdu. Ardından “*Alman-İtalyan Paktı sonucu Berlin-Roma mihveri kuruldu*” (Roberts, 2015, s. 657). Ne var ki İngiltere ve Fransa iki güçlü ülke olsalar da Birinci Dünya Savaşı’nın yıkımının etkisi hâlâ devam ederken tekrar bir savaşı göze alamadılar; üstelik Almanya ile mücadele edemeyeceklerinin farkındaydılar. Sonraki süreçte ise “*Komünizme karşı 25 Kasım 1936 Alman-Japon Paktı kuruldu*” (Roberts, 2015, s. 657).

Japonya’nın iki savaş arası dönemde küresel bağlamda izlemiş olduğu politika, İtalya’nın dış politikası ile hemen hemen aynı mahiyettedir. Birinci Dünya Savaşı’nda İngiltere ve Fransa tarafında yer almasına karşın Japonlara da İtalyanlara olduğu gibi kendisine vaat edilen ayrıcalıklar devredilmemiştir. Dolayısıyla bu olay sonraki dönemde izlediği politikanın yön değiştirmesinde etkili olmuştur. Nihayetinde İtalya ve Almanya gibi faşist rejim dönemi başlamış ve dikta yönetime geçilmiştir (Armaoğlu, 1996).

Lee (1989) göre, Doğu Asya bölgesinde kendi etki sahası yaratma girişimleri, 1931 yılında Mançurya’nın ilhakı ve sonrasında 1937 yılında milyonlarca insanın katledilmesiyle sonuçlanan Çin işgali gerçekleşir. Değişen politikaları ve birleşen çıkar ilişkileri Almanya ve İtalya’nın ittifak yapmalarını sağlarken İkinci Dünya Savaşı nedeniyle ise zorunlu yol arkadaşlığı dönemi başlamıştır. İtalya, Almanya ve Japonya istilacı siyasetleri ve faşist ideolojilerini koruma doğrultusunda anti-komünist rejim taraftarı olduklarını duyurarak Berlin-Roma-Tokyo İttifakı oluşturulmuştur.

İkinci Dünya Savaşı’na giden süreçte bir taraftan bir dizi güvenlik ve ittifak antlaşması imzalanırken diğer taraftan yeni güç dengelerinin şekillendireceği haritanın taslağı için işgaller çoktan başlamıştır. Nazi Almanya’sı işgalleri ufak adımlarla girişmiştir. Hitlerin iktidara gelmesiyle başlayan antlaşma maddelerinin ihlali ve yaptırım gücü hususunda yetersiz kalan İngiltere ve Fransa’nın toleransları 1938’de Avusturya’yı ilhak etmesine sebep olurken Almanya ile Avusturya’nın birleşme sürecinde işini kolaylaştırmıştır. Muhtemel ki bunun farkına varan Hitler, Almanya’nın hegemonik güç olması yerine Büyük Almanya hayalini daha da hevesli hâle getirmektedir. Büyük Almanya hayali, Alman ırkına mensup ve Alman dilini konuşan milletlerin yaşadığı bütün kara parçalarını birleştirmekten geçmektedir. Hitlerin nispi olarak planlandığı girişim ile 1938 yılında

Çekoslovakya'nın bir bölümünü ilhak ederken geri kalan bölümü ise Mart 1939'da ele geçirilmiştir (Ataöv, 2008, s. 65-66).

İngiltere ve Fransa'nın Birinci Dünya Savaşı sonrası uluslararası politik alanda başarısızlıkları, gerçekleştirilen işgaller, sömürgelerindeki milliyetçilik ayaklanmaları, İngiltere dominyonlarının destekleme noktasındaki gönülsüzlüğü ve aynı zamanda iki ülkenin bloklaşma eğilimindeki bulanık politikaları sebebiyle Rusya'yı Almanya'ya karşı sınır ve güvenlik tedbiri alma konusunda harekete geçirmiştir. Almanya'nın Slav ülke karalarına devam ettirdiği istila politikası belliydi ve dolayısıyla Rusya, Almanya'yla müşterek bir noktada buluşmak zorundaydılar (Gözcü, 2007, s. 375).

Rusya'nın sınır garantisi, toparlama süreci, Stalin'in henüz belirlemekte kararsız olduğu Batı ülkeleri politikası Almanya ile Rusya arasında ihtiyatlı bir süreç başlatmıştır. Almanya ise istilacı politikalarını devam ettirirken Rusya'nın Birinci Dünya Savaşı'nda olduğu gibi İngiltere ve Fransa safında yer alma olasılığını göz önüne alarak uzlaşmayı seçmiştir. Uluslararası çıkar politikası ve Rusya'nın zaaflarının farkında olan Almanya, Polonya'nın paylaşılması yemini ortaya koyar (Lee, 1989, s. 71). Asıl şaşırtıcı olan *“Nazilerle komünistler birbirlerine karşı yaptıkları onca Bolşevik-Slav barbarlığı ve faşist-kapitalist sömürü propagandasından sonra Ağustos'ta Polonya'yı paylaşma konusunda anlaştılar* (Roberts, 2015, s. 660). 23 Ağustos 1939'da imzalanan Molotov-Ribbentrop Paktı ile Rusya'nın Doğu Polonya'yı; Almanya'nın Batı Polonya'yı aralarında taksim edecek şekilde anlaşması Almanya'nın istilacı siyasetine ivme kazandırır. Hitler dünyanın en büyük kıyımı olarak anılacak olan İkinci Dünya Savaşı'nı 1 Eylül 1939'da Polonya'ya saldırarak başlatılmış olur (Lee, 1989, s. 72).

3.3. İkinci Dünya Savaşı

Hitlerin asıl devleti mahiyeti için çizdiği tasvir şu şekildedir: *“Devlet amaç değil, araçtır. Üstün değerde bir medeniyetin oluşumu için devletin bulunması bir ön şarttır ama bu, medeniyetin doğrudan doğruya sebebi değildir. Medeniyet, doğrudan doğruya ona kabiliyeti olan bir ırkın mevcudiyetine bağlıdır”* (Hitler, 1980, s. 390).

Devletin varlığını amaç olarak nitelendirmeyen ve araç şeklinde konumlandıran Adolf Hitler'in şahsında, ırksal temelli ideolojinin dayatılması bulunmaktadır. Devlet kavramı içinde yer alan milletler topluluğu; aynı soy ve kan birliğinin muhafazası, saf ırkın temsili olduğu ölçüde mahiyet kazanmaktadır. Aynı topraklar üzerinde yaşayan bireyleri, topluluk

olarak görürken ırksal temellendirme düzleminde hiyerarşik eşitsizliği her seferinde dile getirmiştir (Macit, 2007, s. 75).

Naziler için birey ya da insan nosyonunun ırksal bağlamda ehemmiyeti vardır, toplulukları millileştirme ve ortak ideoloji altında toplama hayati önem atfedilmektedir. İdeolojilerindeki devlet yaklaşımı ve diktalarındaki uygulamalar, otoriter yönetimin ikinci bir dünya savaşını iştahla beklediklerini göstermektedir.

İkinci Dünya Savaşı Nazizm diktasında var olan ırksal hiyerarşinin savaşın etkisi ile nasıl değiştiğini, kendi yaşam sahasını çizmeye çalışan bireyin, yaşanan toplumsal değişimin toplulukları nasıl etkilediğini ve bireyin benlik, kimlik mefhumunu nasıl ortadan kaldırdığını gösteren çarpıcı bir örneği teşkil etmektedir (Ataöv, 2008, s. 11). Nitekim savaşın vahşeti, bireyin varlığını anlama ve sorgulama dünyasındaki mahiyetini anlamlandırma noktasında kafalarda tekrar soru işaretlerinin oluşmasına neden olmuştur. Vücut bütünlüğü, beden dokunulmazlığı ve öz saygı kavramları 20. yüzyılın belki de üzerinde durması gereken en önemli alanını ihtiva ediyordur. Freud'un ortaya attığı nazariyat, genel normlarda kabul gören kişilik ve birey nosyonu bilinenin dışında çarpıcı bir karşıtlık içermiştir. İki savaş arası süreç ve özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın devam ettiği dönemde şiddetin ayyuka çıktığı ve insani varlık olarak değersizliğin iliklere kadar işlendiği olaylar dizgesi, Marksizm ile Freud'un nazariyatı üzerinde daha fazla durulması gerektiğini göstermiştir (Roberts, 2015, s. 629). Freud'un birey ve bilinç nosyonunu algılamaya çalışırken diğer taraftan 20. yüzyılın inanç sistemi üzerine tesirini hissettirmekteydi. Nitekim bilimin hızla ilerlemesi ve her nazariyenin bilimsel temelli bir açıklamasının bulunması, gerçekliğin ve kandırılmışlığın eşlik ettiği girdapla insanı yüzleştirmiştir (Sevinç, 2019, s. 152).

Bir zamanlar dinin bireyin hüviyeti üzerindeki etkisi ve hâkimiyet alanı 20. yüzyılın ilk çeyreğiyle beraber yerini ideolojilerin ve diktaların yönetimine bırakmıştır.

Bu gelişme siyasi açıdan yeni akıldışı davranışlara ya da eski fikirlerin (örneğin milliyetçiliğin) daha şiddetli biçimde ifade edilmesine yol açtı. Hoşgörü, demokrasi ya da bireyin rasyonel iradesinin uygulamalarını korumaya yönelik eski özgürlükler artık insanları fazla heyecanlandırmıyordu. Ya da en azından Avrupa'nın bilinçli entelektüel yaşamı bunu gösteriyordu. Sanat akımları da köklü kültürel değişimler olduğuna dair bariz belirtiler sunuyordu" (Roberts, 2015, s. 629).

Totaliter yönetimler kültürel, içtimai ve tarihsel dönemde köklü dönüşüm aşamalarında bireyin varlığının tezahüründen çok kendi ideolojilerine yandaş toplama, yönetim idaresinin denetimi, sürecin işleyişinin takibi ve uluslararası politikada çizdikleri rota doğrultusunda ilerleme şeklinde bir amaca yönelmişlerdir. Muhafazakâr, faşist, sosyalist,

komünist anarşist ideolojiler birçok ülkede, bölgede, toplumda, bireyin kolektif bilinçaltında rızası veya rızası dışında ortaya çıkmıştır. Asıl dikkat çeken noktalardan biri ise birbirine tamamen zıt olan ideolojilerin, konu bireyin bilinç ve kendi iradesi noktasına geldiğinde aynı paralellikte ilerliyor olmasıdır. İster faşist isterse sosyalist-komünist ideolojiler olsun öncelik her zaman devlet bütünlüğü ve iktidarın sarsılmazlığı ilkesi önceliklidir. Temelde aynı doğrultu ve öğretilerde olan ideolojiler, ülke yönetimi ve idaresi bağlamında nispi farklılıklar barındırmıştır. Bu farklılıklar zalimlik ve diktatörlerindeki yaptırım gücü ve uygulamadaki şiddetin dozu ile ilişkilendirilebilir (Nehru, 1970, s. 79-82).

İdeolojilerin müşterek menfaat alanları içinde, hem sosyalizm-komünizm hem de faşizmin bireyin yaşam alanı ve bireysel hak ve özgürlükleri üzerinde kendilerini tayin edici ve belirleyici olarak görmesidir. İdeolojiler ve onların uygulayıcıları iktidarlarını devam ettirmek; iktidarlarını meşru hâle getirmek için iktisadi, içtimai, siyasi alandaki yaptırımlarıyla bireyin hayatı üzerinde kontrol gücünü artırarak özgürlük alanını daraltmıştır. Bu uygulamalar yönetimin ve iktidarın menfaati ve çıkarı doğrultusunda devletin işleyiş düzenine göre birey o alana konumlandırılarak gerçekleştirilmektedir (Ataöv, 2008, s. 54).

İkinci Dünya Savaşı öncesi ve takibinde başlayan ideolojiler yarışına taraftar toplama, diğer ana kıtalara da yayılarak uluslararası hüviyet kazanma ve küresel bağlamda etki alanı ile ideolojilerinin haklılığını ispatlama çabasına girmişlerdir. Bilhassa iki savaş arası süreçte yeşeren ve hızlı bir şekilde yayılan - fakat İkinci Dünya Savaşının sonunda birkaç ülkenin dışında nerdeyse tamamen silinecek - faşist ideoloji, belki de en istilacı politikayı uygulamıştır. Diğer taraftan Sovyet Marksizm'i ise Slav ülkeleri, Afrika'nın belli kesimleri, Çin ve birçok Güney Amerika ülkesiyle daha geniş coğrafyaya yayılmış fakat ideolojinin alt metni ortak içeriklere sahip olmasına rağmen farklı kavramlar ve nüanslar içermekteydi (Toprak, 2006, s. 86-87).

İkinci Dünya Savaşı'nın geniş coğrafi alana yayılması, aynı nispette insan zayıfında sarsıcı derecede milyonları bulması, küresel bağlamda bir savaş olması hususunda birçok tarihçinin mutabakata vardığı noktadır. Savaşın kaçılmaz olduğu durumlar dışında kimsenin bile isteye bu cenderenin içinde bulunmak istemesi akıl alacak bir konu değildi. Ancak emperyalist devletler ve sömürge ülkeler arasındaki bağımlı siyasal ilişki, sömürgecinin başka bir tercihte bulunmasını neredeyse imkânsız kılmıştır. İrlanda, İsveç,

İsviçre, Portekiz, Türkiye, İspanya ve Afganistan dışında bütün dünya ülkeleri gönüllü ya da gönülsüz olarak savaşın içinde yer almış veya işgal edilmiştir (Hobsbawm, 1996, s. 36).

Almanya'nın 1 Eylül 1939'da savaş ilan etmeksizin Polonya'yı işgaliyle II. Dünya Savaşı başlamıştır. Bunun üzerine İngiltere ve Fransa işgalin hemen sonlandırılmasını ve Alman birliklerinin Polonya'dan geri çekilmesini istemişlerdir. Ancak Almanya, Rusya'yla imzaladığı antlaşmayı teminat sayarak işgali sürdürmüştür. Polonya, daha önce kendisine sınır güvenliği ve saldırılmazlık garantisi veren İngiltere ve Fransa'dan yardım talebinde bulunmuş ne var ki İngiltere'nin stratejik şartları, Fransa'nın askeri ve ekonomik yönden hazırlıklı olmamasından kaynaklanan nedenler yüzünden hemen müdahale edememişlerdir. Polonya'nın yalnızlığını fırsat bilen Rusya 23 Ağustos 1939'da imzaladığı Hitler-Stalin Paktı ile kendine verilen payı almak için harekete geçmiştir (Armaoğlu, 1996, s. 185).

Savaşın en çirkin yüzlerinden biri de sözde emperyalist ve kapitalist karşıtı Rusya'nın Almanya gibi istilacı politikayla ilerliyor olmasıdır. Sovyet Rusya ve Almanya, Polonya'nın istilaya uğrayarak aralarında pay edilmesinden sonra ortak bir mutabakata vararak bir deklarasyon yayınlarlar. Polonya sorununa nihai çözüm getirdiklerini, artık Avrupa kara topraklarını tehdit teşkil edecek herhangi bir mesele kalmadığı için savaşı sonlandırdıklarını duyurmak ve barış görüşmeleri yapmak amacıyla teklif de sunulmuştur. Aynı zamanda barış tekliflerinin kabul edilmemesi durumunda bütün mesuliyetten İngiltere ve Fransa'nın sorumlu tutulacağı açıkça dille getirilmiştir. Almanya'nın sözde barış söylevini birkaç kere yenilemesi üzerine İngiltere ve Fransa ancak Çekoslovakya ve Polonya işgallerini sonlandırmaları ve bütün hakların iadesi koşulu ile barışı kabul edeceklerini deklare ettiler (Armaoğlu, 1996, s. 186).

İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sırasında gözden kaçan bir nokta vardı ki o da Hitlerin istilacı ve oportünist politikasına kesinlikle güvenilmemesi gerektiğidir. Hitler istediği hedefe ulaşma noktasında bütün planlarını yapmış ve her zaman yedekte de bir plan beklemede tutmuştur. Diğer taraftan uluslararası politikanın nabzını iyi analiz etmiş ve herhangi bir açığa mahal vermemeye çalışmıştır. Tabii ki bu dönem Amerika'nın savaşa dâhil olması Hitlerin planlarını sonradan sekteye uğratacaktır. İngiltere ve Fransa'nın "Savaş istememesine ve savaştan kaçınmak için elinden geleni yapmasına, öteki tarafın savaşı yüceltmesine ve Hitler örneğinde kesinlikle savaşı arzulamasına rağmen saldırganların hiçbirisi girdikleri savaşı istemedi ve en azından düşmanlarından birine karşı savaşa girdiklerinde kendilerini savaşın içinde buldular" (Hobsbawm, 1996, s. 57). İngiltere

ve Fransa'nın bu teklifi reddedeceğinin farkında olan Hitler ve iktidarı, Alman donanmasına takviyeler gerçekleştirip denizden karadan ve havadan istilacı politikalarına devam etmiştir. Almanya'yla oluşturduğu mihver antlaşma ve savaşı kazanacağı inancıyla İtalya da 10 Haziran 1940'ta Fransa'ya savaş açarak İkinci Dünya Savaşı'na Almanya'nın yanında katılır (Ataöv, 2008, s. 114).

1940 Haziran ayında Danimarka ve Norveç işgal edilir. Almanya'nın öncelikli rotası İngiltere ve Fransa olmasına rağmen Norveç ve Danimarka'daki maden cevheri stoklarını ele geçirerek savaşın yükünü hafifletmek daha cazip gelmiştir. Sonrasında Belçika, Hollanda ve Fransa işgal edilir ve İngiltere'nin üzerine Alman Hava Kuvvetleri tarafından ilk bombandıman uçuşları gerçekleştirilmiştir (Kürkçüoğlu vd., 1998, s. 3).

Hitler'in Avrupa sınırlarını yeniden oluşturma girişimi, batı yönünde hız kesmeden devam etmekteydi. Almanya'nın ezeli düşmanları İngiltere ve Fransa'dan Birinci Dünya Savaşı'nın onur kırıcı şartları ve yaptırımlarının intikamını almak için Almanya, hedefini Batı Avrupa'ya yöneltir. 1940 yılında Hollanda ve Belçika'nın işgalinden sonra Belçika sınırlarına asker konumlandırıp cephane yığarak taarruza hazırlanmıştır. Güçlü, zırhlı birliklerin saldırısıyla 14 Haziran 1940'ta Alman orduları Paris'e girmiştir (Gözcü, 2007, s. 374).

Polonya'nın işgaliyle başlayan savaşta yan yana duran İngiltere ile Fransa, Alman istilacı ordularının taarruza devam edip hızla ilerlemesi ve Fransa'yı işgali sonrasında ayrılmışlardır. Nitekim Alman taarruz saldırılarının başlaması üzerine Fransa, İngiltere ve ABD'den yardım talebinde bulunmuştur. Ne var ki Amerika'nın savaşın başından beri tarafsızlık çitini aşmayan bir politika izlemesi; İngiltere'nin sınır güvenliği konusundaki hassasiyeti; iki ülkenin de Fransa'nın yardım talebine kayıtsız kalmalarına neden olur. Aynı zamanda Batı cephesindeki abluka sonucu Fransa'nın Vichy bölgesi dışında neredeyse tamamı işgal altındadır (Armaoğlu, 1996, s. 189).

Bütün Fransız hava ve deniz sahaları ele geçirilmiş; donanma, askeri mühimmat ve askeri personel kontrol altına alınmıştır. *“İngilizlerin Fransız savaş gemilerini Almanların eline geçeceği korkusuyla batırması ya da el koyması Fransa için bardağı taşıran son damlaydı”* (Roberts, 2015, s. 661). Bu olaydan sonra Fransa, İngiltere ile ilişkilerini askıya almıştır.

Fransa, İngiltere ve Amerika'dan beklediği yardım talebine karşılık bulamayınca Almanya ile temasa geçerek ateşkes imzalamak zorunda kalmıştır. Ateşkes antlaşmasıyla Alman

Nazi diktası, Fransa'da özde bağımsız bir hükümetin kurulmasını kabul etmiştir. Alman Nazi iktidarının asıl amacı ise; İngiltere'yi savaşta yalnızlaştırma, Fransa'daki her türlü askerî harekâtı denetleme, cephane mühimmatından ve maden rezervlerinden tam kapasiteyle yararlanabilmektir. Böylelikle Fransa'nın Vichy kentinde, Almanya'ya bağımlı (uydu) “Vichy Fransası” kurulmuştur. Fransa'nın elinin kolunun bağlanmasını fırsat bilen İtalya gözünü Fransa'nın Kuzey Afrika'daki sömürgelerine dikerek savaşta Almanya'nın yanında yer aldığını duyurur (Hobsbawn, 1996, s. 53). Almanya'nın yanında savaşta yer alan İtalya, 1940 sonbaharında Yunanistan'a ve Mısır'a iki farklı cepheden taarruz harekâtına kalkışmıştır. Her iki cephenin yenilgi ile sonuçlanması, Almanya'yı hem korkutmuş hem de huzursuz olmasına neden olmuştur.

İşgal altında bulunan Fransa'nın sömürgelerindeki belirsizlik, İtalya'nın Akdeniz emellerinin yönünü Afrika'ya çevirmesine neden olurken; Afrika, Avrupa kıtasından sonra savaşa zorunlu olarak katılan ikinci kıta olmuştur. Fransa, İngiltere ve Amerika'dan talep etmiş olduğu desteği, aynı şekilde Afrika'daki sömürgelerinden istemiş fakat savaşın bu kıtaya sıçraması aynı zamanda sömürgelerin bağımsızlık isteği, buna engel olmuştur (Ataöv, 2008, s. 152).

Uyguladığı askeri tecrit, yalnızlaştırma politikası ve Avrupa'nın ana kara kıtasında hiç müttefikinin kalmamasını fırsat olarak gören Almanya; İngiltere'yle savaşmadan zorunlu bir barışı kabul ettirmek istemektedir. Nihayetinde yapılanlara kayıtsız kalmayan İngiltere, Dominyon ülkeleriyle karşılıklı şartlarda mutabakata vararak yanında savaşa katılmalarını sağlamıştır. “*Ayrıca Büyük Britanya, her tarafı işgal edilmiş kıtanın sürgündeki hükümetlerine ev sahipliği yapıyordu. Bunların bir kısmı kendi ordularını komuta ediyordu. Norveçliler, Danimarkalılar, Hollandalılar, Belçikalılar, Çekler ve Polonyalılar ileriki yıllarda cesurca savaşacaktı*” (Roberts, 2015, s. 661). İngiltere işgal altındaki ülkelerin desteğini alırken, Almanya ise Doğu Avrupa'daki ülkelerin isteyerek ya da istemeyerek kendi faşist diktasına destek vermesini sağlamış ve bu devletleri Mihver Devletler grubuna dâhil olmak zorunda bırakmıştır.

Almanya'nın Avrupa'da gerçekleştirdiği taarruzların zaferle sonuçlanması, hedeflerini ve stratejilerini yeniden gözden geçirme gereği doğurmuştur. Atlantik ve İskandinav limanlarının Alman deniz donanması tarafından başarı ile ele geçirilmesi, Almanya'nın Atlantik Savaşı'nı başlatmasına neden olmuştur. İngiltere'nin her türlü deniz lojistik desteğini ve ulaşımının önünü kesmek için denizaltı ve hava bombardımanı ile İngiltere'nin direnci kırılmak istenmiştir. Lakin İngiltere hükümetinin basiretli tutumu ve

iki koldan oluşturduğu tesirli savunması, Almanya'nın İngiltere'yi işgaline engel olmuştur. Bu savunma kollarından birini Kraliyet Hava Kuvvetleri diğer kolunu ise deniz donanması oluşturmuştur (Hobsbawn, 1996, s. 54).

Nitekim Winston Churchill'in izlemiş olduğu politikanın büyük etkisi bulunmaktaydı. *“Kurduğu koalisyon hükümetine o zamana kadar görülmedik biçimde dikkat çekici ve gayretli bir liderlik yaptı. Bundan daha önemlisi, radyodan hitap ettiği halkına sahip oldukları hâlde unuttukları niteliklerini hatırlatmasıydı.”* (Roberts, 2015, s. 662). Bu durum İngilizlerin milliyetçilik duygularının canlanmasını sağlamıştır. Almanların ağır bombardımanı altında yıkıcı tahrip almasına rağmen Hitler'in tehditlerini ve dayattığı yaptırımın hiçbirini kabul etmemesi, Churchill'in halkın desteğini almasında etkili olmuştur (Lee, 1989, s. 97).

Hitlerin bütün istilacı politikasına karşın asla teslim olmayan İngiltere, aynı zamanda şiddetli bombardımanına karşın büyük direniş göstererek Alman hava filolarında ağır tahripler meydana getirmiştir. Hitlerin bütün girişimlerinin neticesiz kalması ve Almanya'nın defalarca barış çağrısında bulunmasına mukabil İngiltere, hiçbir şekilde kendisine dayatılan barışı kabul etmemiştir. İngiltere'nin sergilemiş olduğu bu tutum Almanya'nın, “Atlantik Savaşı”nın kaybeden tarafı olmasını sağlamıştır (Sander, 2017, s. 212).

Almanya'nın İngiltere hattındaki yenilgisi ve Sovyetlerin 1940'lı yıllar boyunca Baltık Cumhuriyetleri, Estonya, Letonya ve Litvanya'yı Doğu Finlandiya'nın bir parçasını topraklarına katması, Almanların dikkatini Sovyet Rusya'ya çevirmesine neden olmuştur. Sovyet Rusya'nın eski çarlık sınırlarını aşması ve totaliter sistemle sağlanan istikrarlı siyasi yapılanmadaki ilerleme, Hitlerin Stalin'e karşı yeni stratejiler geliştirme zamanının geldiğini hatırlatmıştır (Armaoğlu, 1996).

Sander, (2017) çalışmasında, bu durum, Stalin'in Avrupa'ya yayılma politikasına karşı duyduğu güvensizlikten kaynaklanmaktadır. Hitler iktidarı ve Stalin Rusya'sı arasında başından beri samimiyezsiz ve güvensizlikler üzerine kurulu bir ittifak oluşmuştur. Ayrıca Nazi Faşizm diktası ile Sovyet komünizmi şiddetli bir karşıtlık içermesine rağmen iki ittifak arasında çıkar ilişkisi sebebiyle yerini geçici sükûnete bırakmak zorunda kalmıştır. Fakat Hitler sükûneti bozmak üzeridir. Her şeyden önce Hitler'in siyaseti antisemitizm ve antikomünizm üzerine kurulmuş, üstelik bu tavrından asla vazgeçmemiştir. Hitler, Batı Avrupa taarruzunu gerçekleştirdiği sıra doğu sınır güvenliğini sağlamak adına Sovyet Rusya'yla zorunlu antlaşma yoluna gitmiştir. Batı işgal rotasının sadece İngiltere

muharebesi üzerinden istediği sonuçla neticelenmediği için öngörülen Rus tehlikesi üzerine doğruya yöneletmiştir. Rus işgallerinin zaferle sonuçlanması, Hitlerin Bolşeviklere duyduğu derin kinin daha da artırken Doğu Avrupa'daki Slavları da aynı Yahudiler gibi pejarotif ırk olarak görüyor ve doğudaki hammadde kaynaklarını, köle emeği bakımından zengin olan Slav ülkelerini ele geçirmek istiyordu. Bu nedenle Ruslarla savaş kaçınılmazdı ama *“Kısa süren bir bahar seferberliği, titanların bir sonraki çarpışması için uvertür oldu”* (Roberts, 2015, s. 663).

Armaoğlu (1996) göre, 1941 Mayıs'ta Hitler ve iktidarı, Sovyetler Birliği'ni yok etme planlarına odaklanır ve yeni bir stratejik plan geliştirir; bu hareket ve stratejik planına "Barbarossa Planı" adı verilir. Ayrıca Hitler'in 1940 yılından beri Almanya ve Rusya arasında sürekli bir iktidar yarışına dönüşen Balkan sınır güvenliği meselesini bu planı harekete geçirmeden önce halletmesi gerekmektedir. Rus taarruzu gerçekleşmeden önce Romanya, Macaristan, Almanya; üçlü paktı imzalanır ve daha sonra bu antlaşmaya Bulgaristan ve Yugoslavya dâhil edilir.

Lakin Yugoslavya'nın genel politik duruşu daha sosyalist yapıda olmasından mütekellim antlaşmayı feshedilir ve Sovyet Rusya ile aralarında Saldırmazlık Paktı imzalanır. Yugoslavya'nın bu tutumu karşısında Hitler diktasını, yapılacak tek şeyin Balkanların tamamına egemen olmak düşüncesi hâkim olur. Böylelikle Alman donanması Balkan bombardımanını başlatılmıştır. Özellikle Balkan Muhasarası boyunca Almanya'nın arkasını kollayan ve her türkü askeri desteği sağlayan İtalya, kendisine verilecek payı almak için askeri harekâtı yakından takip eder. Balkan Muhasarasıyla İtalya istediği sonuca da ulaşmış; Almanya, savaş ganimeti olarak Macaristan'ı, Makedonya'yı, Bulgaristan'ı ve Slovenya'yı İtalya'ya vaat etmiştir. Daha sonra rotasını Yunanistan'a çeviren Alman orduları önce Atina'yı muhasaraya almış ve sonra Girit işgal edilerek Yunanistan'ın tamamı ele geçirilmiştir (Sander, 2017, s. 121-123).

Her ne kadar Yunanistan muhasarası sırasında İngiliz askeri güçleri büyük destek ve mühimmat takviyesi sağlasa da işgale engel olmamışlardır. Yunanistan'ın ele geçirilmesiyle Hitler iktidarı; Balkanların tamamını, Doğu Akdeniz'i ve Ege Denizi'ni ele geçirerek Balkanlardaki sınır güvenliği konusunu neticelendirmiştir. Fakat Hitlerin aklını kurcalayan bir mesele vardır. Hitlerin üzerinde hassasiyetle durduğu noktalardan biri de Rusları Boğazlardan uzak tutarak Afrika'nın sahip olduğu hammadde kaynakları ve Orta Doğu petrollerine giden hattın önünü kesmektir. Balkanlarda yaşanan gelişmeler Türkiye'nin savaştaki durumunu daha önemli hâle getirmiştir. Nitekim konunun baş

muhabatının Türkiye olması, Almanya'nın ilişkiler konusunda daha ihtiyatlı bir politika izlemesine neden olmuştur. Türkiye'nin izlediği denge siyaseti ve dış politika protokolünde kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmesi, savaş dışında kalmasını sağlamıştır (Lee, 1989, s. 103).

22 Haziran 1941'de Nazi Almanya'sının Sovyet Rusya'ya savaş ilan etmesi ile Alman nezdinde savaşın ikinci cephesi açılmış olur. Uluslararası politikada manevra yeteneği artan Almanya'nın, sözü geçen işgal ettiği ülke sınırları içinde kendi bölgelerinde binlerce asker konuşlandırmıştır. Bütün mevcut imkânları ve alternatif taleplerin hepsinin ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmesinin yapılması, hareketin zaferle sonuçlanacağı düşüncesine sebep olmaktadır (Sander, 2017, s. 130). Nitekim Hitlerin atladığı önemli bir konu vardır: o da Rusya'nın ağır kış koşullarına direnç gösterebilecekleri noktadır.

Almanya'nın Sovyet Rusya'ya savaş açmasıyla İngiltere'nin istediği fırsat ayağına gelmiştir. İngiltere ortak düşmana karşı koalisyon girişimlerinde bulunur. Başbakanı Wiston Churchill, İngiliz basınında yaptığı açıklamayla Rusya ile bir koalisyon oluşturmak istediklerini ve savaş sırasında her türlü desteği sağlayacaklarını duyurur. Nitekim iş birliği teşebbüsü Rusya tarafında ilk etapta karşılık bulmamıştır. Fakat Alman ordularının ilerleyişi üzerine Sovyet Rusya İngiltere'den gelen işbirliği talebini kabul etmiş ve aralarında Ortak Hareket Antlaşması imzalanmıştır. Sonraki adımda bu koalisyona dâhil olan Amerika, Almanya'nın kaçınılmaz biçimde devrileceği ana kadar bu koalisyona ekonomik ve askeri yardım sağlamıştır (Armaoğlu, 1996, s. 194).

İngiliz-Sovyet-Amerikan ittifakıyla yardımların ulaştırma rotası çizilir. Bu askeri yardım ancak Murmansk, Vladivostok ve Boğazlar üzerinden ulaştırılabilmektedir. Fakat Ege Denizi'nin Alman işgali altında olması ve Türkiye'nin tarafsız ülke konumunda bulunmasından yardım filolarının bu hat üzerinden geçişini olanaksızlaştırmıştır. Geriye en makul yol olan İran hattı kalır fakat İran yönetimi ise buna rıza göstermez. Bunun üzerine Sovyet Rusya-İngiltere, İran'ı işgal eder ve yönetimi değişikliğine gidilererek hattı istedikleri şekilde kullanmaya başlarlar (Sander, 2017, s. 146).

Alman ordusu ilk taarruz hareketinde Rusların yüzlerce kilometre geri çekilmesini sağlarken arkada kalan binlerce Rus askerini de esir alınmıştır. Alman birliklerinin Moskova'ya yaklaşması vahametinden dolayı Ruslar, İngiltere ile görüşerek yeni bir cephenin açılmasını talep etmişler lakin istekleri neticesiz kalır. Moskova'nın işgaline ramak kala kışın sert koşullarının bastırması ve Rusların fiziksel dayanıklılığını avantajlarına döndürmesiyle, ülkenin kaynaklarının tamamının savaş stratejisi noktasında

kullanılmasıyla Rusları karşı taarruza geçirir. Böylece Almanya geri çekilmek zorunda kalır. Hitlerin kısa sürede zaferle sonuçlanacağını düşündüğü savaş, hezimetle son bulur. Almanların Sovyet Rusya'ya savaş açmasının ardından 1941 yılının sonunda Japonya'nın Pearl Habor'a saldırmasıyla savaş küresel bazda genişlemiş olur (Hobsbawn, 1996, s. 55).

Pearl Harbor saldırısına kadar Almanların Balkanlardaki operasyonları Avrupa'da savaşın dışında kalan sadece beş tarafsız ülke bırakmıştı. Avrupa'da çok az toprağı olan Türkiye, İspanya, Portekiz, İsveç ve İsviçre; Kuzey Afrika'da Libya ve Mısır arasında gidip gelen savaş bu dönemde Suriye'ye ve Irak'a kadar uzandı. Irak'ta Alman uçaklarının desteklediği milliyetçi hükümet bir İngiliz ordusu tarafından devrildi. İran; İngiliz ve Ruslar tarafından 1941'de işgal edildi. Afrika'da Etiyopya sömürgesi İtalyan işgalinden kurtarıldı. Diğer Avrupa imparatorluklarının yıkımı Japonların elinden oldu. 1942'nin ilk birkaç ayı içinde Endonezya, Hindicini, Malaya ve Filipinler'i ele geçirdiler. Burma'ya girip Hindistan sınırına kadar dayandılar ve Yeni Gine'den Avustralya'yı bombaladılar. Bu arada denizdeki savaş devam ediyordu. Alman denizaltıları, uçak gemileri ve savaş gemileri bütün Atlantik, Arktik ve Hint Okyanuslarıyla Akdeniz'i kolaçan ediyordu. Kısa süre içinde bu devasa çatışmaya katılmayan ülkelerin sayısı çok küçük bir azınlık durumuna düştü (Roberts, 2015, s. 665).

1941 yılında Alman-Rus savaşının çıkması ve yılın sonunda Japonya'nın Birleşik Amerika'ya saldırmasıyla Japonya'nın ve Almanya'nın savaşa katılmasına karşılık Sovyet Rusya ile Birleşik Amerika da karşı tarafta yer almıştır (Roberts, 2015, s. 667).

Armaoğlu (1996), 1942 yılının Temmuz ayında başlayan Stalingrad Muharebesi 1943 yılının Şubat ayında Alman ordusunun büyük kayıplar vermesiyle sonuçlanır ve Alman Ordusu geri çekilerek doğu cephesinin gerisine taşınır. Ağır kış koşulları, mühimmat yetersizliği, Alman askerlerin yorgunluğu Mart 1943 yılında Kafkasya'dan çekilmek zorunda bırakır. Böylece Rusya için büyük tehdit ortadan kalkmıştır.

Diğer taraftan 1942 yılının Kasım'ında Amerika Hava Kuvvetlerinin Afrika çıkarması, 1943 'ün Temmuz ayında Almanya, Kuzey Afrika cephesinden de mağlup olarak ayrılmıştır. 6 Haziran 1944'te Almanya başta olmak üzere Almanya'nın Avrupa'da işgalindeki topraklar müttefikler tarafından bombalanıp Normandiya çıkarmasıyla Alman yenilgi sürecini hızlandırmıştır. 24 Ağustos 1944 yılında Almanya'nın işgal ettiği Fransa'nın başkenti Paris'i kurtarma girişimi gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte durum tersine dönecek Paris kurtarılıp Almanya girilerek topraklarının işgali başlayacaktır. 25 Nisan 1945 yılında Doğu Cephesinde Kızıl Ordu Berlin'ni kuşatırken, batıda Amerika müttefikleriyle birlikte ilerlemektedir. Kızıl Ordu ve Amerikan birlikleri Elbe Irmağında birleşirler. Yenilginin kaçınılmazlığının farkına varan Adolf Hitler 30 Nisan 1945 yılında intihar eder. Birkaç günün içinde 2 Mayıs 1945 yılında teslim olur, 7 Mayıs 1945 yılında ise kayıtsız şartsız teslim antlaşması imzalanır, böylece III. Reich dönemi de sona erer. Müttefikler Almanya'yı dört bölgeye ayırarak savaş sonlandırırlar (Erden, 2004, s. 15-16).

BÖLÜM 4

YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde sırasıyla araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, veri toplama araçları, verilerin toplanmasına ve çözümlenmesi hakkında bilgiler verilmiştir.

4.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, izlediği süreç ve konusu bakımından nitel bir araştırmadır. Araştırmanın nitel olarak belirlemesindeki amaç, üzerinde çalışılan konu hakkında geniş bir bakış açısı ve daha fazla bilgi sahibi olabilmektir. Araştırmada nitel araştırma yaklaşımları içerisinde yer alan betimsel ve içerik analizi yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Betimsel yöntem incelenen ve araştırılmak istenen konunun problemine ilişkin mevcut olan durumu ortaya çıkarmaya yönelik bir yaklaşımdır. Yöntemin en temel özelliği, araştırılacak problemin hâlihazırda bulunan durumun ortam ve koşulları içerisinde herhangi olumsuz etkiye karşılaşmadan olduğu gibi çalışmasıdır (Sönmez & Alacapınar, 2013).

İçerik analiz daha çok yazılı ve görsel kaynakların analiz edilmesinde kullanılan bir yöntemdir. Yöntem verilerin analizini tümdenvarım bir yaklaşım izlemektedir. Bu yöntemde araştırmacı ilk olarak araştırma konusu ilgili sistematik sınıflandırma yaparak kategoriler oluşturmaktadır. Daha sonra süreçte araştırılan ve ayrıntılı olarak incelenen veri dokümantasyonundan bu sınıflandırma ve kategoriler dâhilinde kaynaklar yazım ve görsel olarak işaretlenmektedir. Kategori oluşturma ve alan geliştirme aşamasında araştırmacının dikkat olması benzer araştırmayı planlayan bir diğer araştırmacı içinde aynı sonuçlara ulaşacağı kategoriler geliştirmelidir (Silverman, 2001). Tümevarımcı bir analiz türü olması araştırma konusundaki olay ve olgular derinlemesine araştıran bir yöntemdir. Kodlama ve kategoriler aracılığıyla verilerin altında yatan kavram ve başka kavramlarla olan ilişkileri ortaya çıkarmaktadır. Nitel araştırma yöntemden yararlanan araştırmacı,

topladığı verileri, tanımlayıcı ve ayrıntılı verilerle probleme ilişkin, konuları keşfetme, yeni sistemli ve anlamlı yapılara dönüştürme ve bir kuramın doğruluğunu ispatlamak için kullanılır (Şimşek & Yıldırım, 2011). "İçerik analizi sosyal bilimcilere arşivlerden, dökümanlardan ve kitle iletişim araçlarından elde edilmiş ham bilgilerin incelenmesi ve bir mana kazandırılmasında sistematik bir metadoji sağlar" (Köseli, 2014, s. 344).

Araştırmanın geçerlik ve güvenilirliği için;

- Araştırmanın yöntemi, elde edilen verileri ve verilerin analiz sistematik hale getirilip açıklanmıştır.
- Araştırılan konu, olgu ve olayların niteliği aşamalı detayları ile açıklanmıştır.
- Bulgular ve bulguların analizi aşamalarında, tüm kaynakların detaylarıyla birlikte yazılmış kaynakça kısmında yer verilmiştir.
- Alanyazın da verilerin toplanma sürecinden, verilerin kodlanmasına ve bütüncül bir anlayış ile sonuçların yazılmasına değin mantıksal bir çerçeve içerisinde birbiri ile bağlantılı değerlendirmeler yapılmıştır.
- Araştırma konusunun bir bütün olarak incelemesi, bölümler arasında tutarlık göstermesi açısından elde ettiği verileri teyit etmesine yardımcı olacak ek kaynaklara yer verilmiştir.

4.2. Evren ve Örneklem

Araştırma, alan-yazına taramaya dayalı bir araştırma olması bakımından, çalışma evreni ve örneklemini belgelere dayalıdır. Problemi saptamak adına alan-yazın taraması ile birlikte yazılı-görsel elektronik ortamlardan ulaşılan kaynaklardan yararlanılmıştır. Araştırmanın konusu ile ilgili ulaşılan her türlü görsel- yazınsal kaynak ve örnekler incelenerek problem kaynağı irdelenmiştir. Elde edilen sonuçlarla savaş sürecinde toplumsal, siyasal olayları, sanat ve sanat eğitimi üzerindeki etkileri araştırılmış; probleme yönelik ana ve alt başlıklara ayrılarak belirlenmiş bu alt problemlere ilişkin bulgular ve yorumlarla ana problem incelenmiştir. Evrenin tanımlanmasının ardından konu başlıklarının sınırlandırılması ve detaylandırılmasını sağlamak için "İki savaş arası dönemde toplumsal, siyasal olayların Sanatta ve Türk Sanat Eğitimine etkileri " örneklem olarak belirlenmiştir.

4.3. Veri Toplama Araçları

Araştırma modelinde ilk olarak tarih, eğitim ve sanatsal yaklaşımları kapsayan alanlar ilgili Tarama ve Betimleyici yaklaşım doğrultusunda kaynak taraması yapılmıştır. Nitel Veri Analizi yöntemiyle toplanan veriler tasniflenmiş, oluşturulan başlıklar ve alt başlıklar altında tanımlayıcı araştırmanın konusu açıklanmıştır.

Araştırmanın konusunun belirlenmesinin ardından, verilerin toplanması için literatür (alanyazın) taraması yapılmıştır. Kavramsal çerçevenin oluşturulmasında, araştırmanın amacına yönelik ilerlerken konuların arasında tutarlı olması bakımından önem belirtilmiştir. Bu yönden araştırmaya ait kavramsal ve kuramsal çerçevenin oluşturulmasında araştırmaya ilişkin ulaşılacak tüm birincil ve ikincil kaynaklar dergiler, kitaplar, tez, makaleler, araştırmalar vb. incelenmiş, internet taraması ile ulaşılması güç kaynakların özet bilgileri elde edilmiş ve Türkçeye çevrilmiş, tutanak, özel yazı vb. literatür gibi ilgili yazınlara başvurulmuştur. Elde edilen veriler doğrultusunda bilgilere sınıflandırılarak tezin amaç ve alt amaçlarına olarak aktarılmıştır.

4.4. Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında elde edilen veriler betimsel ve içerik analiz yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. “İkinci Dünya Savaşı ve Öncesi Toplumsal, Siyasal Olayların Sanatta Yansıması ve Türk Sanat Eğitimine Etkileri” konun ayrıntılı bir inceleme ve bütünsellik, ele alınması çözümünde anlamsal aktarımın derinlikliğine ilişkin problemin kökeni odaklanılmıştır.

BÖLÜM 5

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde araştırmanın alt problemlerine yönelik elde edilen bulgular sunulmuştur.

5.1. İki Savaş Arası Dönemde Sanat

“Savaşın geldiğini gören olmadı. Savaş; saklanmış, kılık değiştirmiş, çömelmiş, toprağın rengine bürünmüş. Kör göz hiçbir şey görmedi.” 4 Kasım 1937’de Fernand Léger

Bir savaş düşünün ki hiç sanat eserinin tahrip edilmemiş, yağmalanmamış, kendi ülke topraklarından koparılmamış, sanat simsarlarının eline düşmemiş ve savaş ganimeti olarak el konmamış olsun. Antik Çağlardan beri kralların “Ganimet hakkı” olarak adlandırdığı kültürel ve dinsel nitelikli değerli eserler, sanat ürünleri ve silahlar, savaş galibiyetinin bir nişanesi olarak algılanmıştır. Ele geçirilen bütün ganimet; krallığın gücü ve zenginliğinin göstergesi olarak nitelendirilmiş, tapınakta veya sarayda sergilenmiş ve saklanmıştır (Tülay, 2007, s. 10). Bu durum, Orta Çağ’da ganimet hakkı uygulama noktasında, mağlup ve namağlup krallıklar arasında uzlaşma sağlama yöntemlerinden biri olarak kullanılmış; galip krallara, ülkenin kıymetli mallarının yanı sıra değerli sanat ürünleri ve birer şaheser niteliğindeki silahlar takdim edilmiştir. Haçlı Seferlerinde ise Orta Doğu’daki kutsal emanetler ve her türlü sanat eseri yağmalanarak ya da el konularak Avrupa kara kıtasına taşınmıştır. Nitekim Napolyon döneminde sefer hazırlığı, taarruz geçiş rotası çizilirken aynı zamanda el konacak ve yağmalanacak eserlerin tercihi ve listesi yapılır ayrıca eserlerin sevkiyatı için ise özel birlikler oluşturulmuştur. Tarihin en eski sanat yağmacısı olarak bilinen Napolyon için sanat eseri koleksiyonunun sahibi olma, hem ülkesinin prestiji hem de güçlü bir imparatorluğun göstergesinin temsilidir. Napolyon’un çağdaşı olan Hitler ve iktidarı ise dünya tarihinde eşi benzeri olmayacak on binlerce sanat eserine el koymuş, onları yağmalamış ve halkın gözleri önünde yakılmıştır (Read, 2018).

Bu durumlar gösteriyor ki, tarihin ilk çağlarında kurulan kabilelerden kavimlere, krallıklardan imparatorluklara hatta modern dünyanın sözde demokratik yöntemlerine kadar her kuşatmada, her işgalde ve savaşta insan bedenini ortadan kaldırmakla yetinmeyip onun emeğini ve değerler ürününü ya yok ederek ya da üstüne çöreklenerek yeryüzündeki tezahürünü silme teşebbüsleri gerçekleştirmişlerdir. Küresel ölçekte düşünüldüğünde iki büyük savaşın gerçekleştiği, milyonlarca insan kaybının yaşandığı ve buna paralel değerler bağlamında telafisi mümkün olmayan tahribatın ve kaybın yaşandığı dönemlere şahitlik edilmiştir (Gombrich, 2016).

Tarihsel zaman dilimlerinde sanatın aldığı ağır tahribat ve kayıplara karşın edindiği tecrübeler, düşünceler, duyguları ifade etme ve somut objeye aktarılma noktasında farklı anlatım dilleri ve konu tercihlerinin doğmasını sağlamıştır. Tahmin edilene göre yaşanan her gelişme ve vaka sanatsal atılım olarak kendini göstermiştir. Nitekim gerek sanatçı gerekse icra ettiği sanatsal mecra, her bilimsel ve toplumsal gelişmede veyahut savaşın sebebiyet verdiği kaostan etkisiyle hem değişime hem de zaman mefhumu içinde aldığı yol, ürettiği bilgi verileri yeni sanatsal anlayışların ve ürünlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bütün bu süreç içinde sanatçı iki temel olguyu duygularıyla ilişkilendirerek varlık ve yaratım sebebini anlamaya çalışmıştır. Sanatçı sanatını hâsıl ederken içinde bulunduğu toplumun ve bireyin benlik, hüviyet kavramını ihtiva edecek şekilde mi ele almalıydı, yoksa yüzyıllardır iktidarların kendilerine dayattığı siyasi ideolojileri ve çıkarları doğrultusunda mı sanat icra etmeye devam etmeliydi? Sorularına sürekli maruz kalmıştır (Hauser, 1984, s. 176).

Mahiyeti ister dış dünyayı farklı şekillerde algılamasını sağlayan bilince dayatılan yaptırımlar sonucu ortaya çıkan eserler, ister duygu ve düşüncelerin dışa tezahürü niteliğindeki yaratımlar, isterse de tarihin taraflı ve tarafsız yönleriyle ilgili bilgilerini gözler önüne sermek için olsun amaç hep yaratmak ve yansıtmaktan geçmektedir. Ne var ki gerçekte sanat, toplumun öteki alanlarıyla dışsal bir ilişkiye giren bağımsız bir alana da sahiptir. Sanat bir taraftakiler için estetik duyarlılık sahiplerinin aşağılık ve maddiyatçı toplumdan kaçarak sığınabilecekleri apayrı bir tinsel dünya hâline gelirken öteki taraftakiler tarafından bu toplumu değiştirmekte kullanılacak güçlü bir iletişim aracı olarak görülmektedir (Shinner, 2010).

Birçok sanat tarihçisinin ve eleştirmenin mutabakata vardığı ve üzerinde hassasiyetle durduğu hususlardan biri sanatın varlığının algılandığı ve insanı etki altına alma, kontrol etme noktasının idrakine varıldığı günden beri krallar, din adamları, totaliter rejimler ve

diktalar tarafından inanç, ideolojilerini benimsetme, sağlamlaştırma, yüceltme şeklinde kullanıldığıdır. 20 yüzyılda küresel bağlamda yaşanan iki büyük savaş içine alan zaman diliminde yeni ideolojiler ortaya çıkmıştır. Bu ideolojiler, sanatı hem siyasi propagandasında kullanmışlar hem de sanatın denetim ve kontrolünü sistemleri çerçevesinde şekillendirip etki alanını ise kendi istedikleri sınırlar dâhilinde kabule zorlamışlardır (Tanilli, 2002, s. 113).

Sanatın form ve üslubunun değişimi 20. yüzyılın ideoloji ve iktidar dayatıları dışında, totaliter veya dikta rejimlere karşı gelen, tahakkümlere boyun eğmeyen savaşın yıkıcılığının insan üzerindeki etkisi, savaş öncesi ve sırasındaki ekonomik bunalımlar, işçi hareketleri ve öğrenci direnişleri, var olan dinsel tabuların geniş perspektifle gözden geçirilişi, bilimsel tabanlı “Yeni Dünya” anlayışı, doğmaların yıkılışı, anarşist bakış açısı ile sanatın şimdiye kadar var olan bütün geleneksel kalıplara bir başkaldırışı ve isyan bayrağının dalgalanışı şeklinde yorumlanabilir. Doğanın taklidinden belli konu ve anlatım dilinden arınma ile yeni biçim ve üslupla sağlam bir temel üzerine oturtulmuş salt kavramların nesnesiz, soyut, doğaya bağlı olmayan özerk bir anlatım dili ortaya çıkmaktadır (N. İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2009, s. 75).

Sanatın yönü bütün tahakküm ve yaptırımlara karşın yaşanan her türlü olayın seyri göz önünde tutularak, önce toplumun gerçeklerine, sorunlarına eğilerek gelenekselin alternatifi, bilinenden sıyrılarak sanatçının duygu ve anlatım özerkliği ilan ettiği tarafa kaymıştır. Genel çerçevede bakıldığında 20. yüzyılın ilk yarısı sanatın salt normlar hafızasını boşaltma, temelde toplumsal otoritesindeki denetim mekanizmalarından kurtulma, anti-dogmatist, asi ve anarşist bir tavırla sanat hareketleri şeklinde baş göstermişti; ardından sanatsal yaratımlar ortaya konulmuştu. Aynı zamanda bu dönemde yer alan faşizan diktaların kısa süreli iktidarlarında, ideolojileri doğrultusunda geleneksel formlar ve neo-klasik anlayışta sanatsal alanların kullanımı tercih edilmiştir (Hollingsworth, 2009, s. 101).

Macit (2006)’daki çalışmasında Birinci ve İkinci Dünya Savaşı’nın etkileri siyasal, sosyal, ekonomik, demografik, inanç ve felsefi bağlamda farklı mahiyetler kazanırken; meydana gelen olağanüstü değişim ve dönüşüm ise insanoğlunun yaşanan felaket ve yıkıma dahi nasıl mukavemet göstererek uyum sağladığını, her daim yaratım temayül ve tezahürü elden bırakmadığını sanatsal yaratım örnekleriyle göstermektedir.

Üstelik başkalaşım yaşayan bütün küreye intibak sağlayan sanatın geçmişi de içinde ihtiva edecek biçimde bir kronoloji çizerek olay-zaman-yaratım mefhumlarının tayin hakkını yaratım nesnesinin çözümlemesine bıraktığı dönemi de başlatmıştır. Her zaman diliminin

bir sonrakine eklendiği ve aktarıldığı deneyim, bilgi, duygu ve düşüncelerin içinde bulunduğu devrin hazırlayıcısı niteliğindeki savaşın; toplumsal, siyasal, ekonomik, kültür ve sosyal normlar üzerindeki değişiminin hem var olan değerler kültürünü hem de sanat ortam ve mekânlarının bambaşka bir şekle bürünmesiyle sonuçlanmıştır (Kovancılar & Kahriman, 2007, s. 39).

Birinci Dünya Savaşı sonrası, Yeni Dünya düzeni şekillenirken kitlesel olan psikolojik ve ekonomik çöküşe meydan okumak istercesine sanatçı, sanatın üslubunu ve mahiyetini tekrar gözden geçirmeye karar vermiştir. Savaşın sebebiyet verdiği milyonlarca insan zayıfatı ve değer yargıları, bireyin benlik kavramı, yaşanan vahşetin boyutu ve sonucu hakkında hâkim olan sistem üzerine yeni sorgulamalar başlatmıştır. Fakat yeni ve her alana yayılacak olan kültürel avangartlar, anarşizm, faşizm ve sosyalizm vb. gibi birçok toplumsal hareket ve rejimden etkilenerek ideolojileri doğrultuda eser verilirken radikal sanatsal duruş sergilenmiştir (Macit, 2006).

Radikal sanatsal duruş, dikta rejimlerinin ideolojileri ile çarpıcı bir karşıtlık içeren yaratımlar oluştururken daha dikkat çekici ve şiddetli bir sanat üretim süreci başlatmıştır. Özellikle iki savaş arası dönemde sanatın neredeyse sıfır noktasına ulaştığı iktidarların ve diğer bütün otoriter güçlere mukabil düşüncenin var olan olgu bağlamında somuta tahavvül ettiği farklı materyallerin kullanım miladı olarak da adlandırılan bir dönem başlamıştır. Fakat İkinci Dünya Savaşı ve ortaya çıkan yeni ideolojiler kendi sanatlarını oluşturmak için bu dönemde varoluşu ilan eden bütün modern sanatları tecrit edip kısa süreli de olsa bir mahkûmiyet dönemi yaşatmıştır (Kovancılar & Kahriman, 2007, s. 21-23).

Huaser (1984) göre sanat nosyonu; ait olduğu nazariyatının dışında diğer bütün disiplinlerle iç içe geçtiği özellikle iki savaş arasında var olan ideoloji, halk ayaklanmaları ve yeni yönetim sistemlerin tamamını kapsayacak şekilde sanat-siyaset ilişkisi açısından sanatçıya mesuliyet yüklemiştir. Önemli olan soru sanatçı, iktidara veya bütün siyasi otoriter erke karşı durarak kendi salt gerçeğini mi yansıtmalı ya da bütün tahakküm ve yaptırımlarla rağmen iktidarın hüviyet kazandırdığı asıl olmayan şeklini mi almalıydı? İdeolojilerin toplum ve siyaset üzerindeki etkisi siyaset felsefesi ilişkilendirildiğinde bir karma oluşturup sanat sorunsallığı noktasında sanatın tümelden tikele aktarımıyla; izlediği yolu, yapıtın etki sahası ve beklenilenin karşılayıp karşılamaması noktasında sanatçının ve kendisine tahakküm eden erkin hegemonyasındaki ideasının somuta dönüşen nesnesini temsil etmekteydi (s. 372-374).

Yüzyıllardır kilisenin güdümünde ve tahakkümünde olan sanat kendisine engel teşkil eden, önünü kesen, düşünmeyi ve sorgulamayı yasaklayan skolastik düşünceden sıyrılırken bu defa ise “Yeni Dünya”nın yeni düzeni ve otoriter erklerine teslim olmuştur. Ne var ki sanatın ve sanatçının özgürlük ve özgünlük kazanma sahası her defasında aynı özellikle farklı isimlerin yerini aldığı bir döngünün içine de sıkışıp kalmıştır. Nihayetinde bütün işleyişin değiştirebileceğine inananların, temel sorunsallarını dile getirme ve sorgulama noktasında kendisiyle aynı fikirlerin bir araya gelebilmiş, bu sayede seslerini çıkartabilmiş ve sanatın her alanını bu noktada yürürlüğe geçirmişlerdir. Dünyanın değişebileceği işçiler ve öğrenciler, direnişleriyle, akademiler bildirileriyle, sanatçılar yapıtlarıyla, psikologlar kuramlarıyla, sosyologlar teorileriyle, gazeteciler yazılarıyla vb. yeni bir yol ve farklı bakış açılarıyla nasıl ve neye ihtiyaç varın sancıları içinde hareketlenmeler başlamıştır (Hollingsworth, 2009, s. 112).

İki büyük savaşın ve Avrupa kıtasının sanat üzerinde kurduğu tahakkümler, sanatçının içine dönük ve soyut anlatımlı bir tavır takınmasına neden olurken Birinci Dünya Savaşı ve devam eden sürece maruz kalan sanatçı, eserin parametrelerinin kabulü ve öznelliği belirli bir formasyona da tabi tutulmuştur. Sanatın sahip olduğu tarihsel ya da toplumsal imtiyaz karşısında makul alternatif eserlerle her yönden vâkıf olmayı engelleyen, görelî ve kimi zaman yanılsamalı olmakla, kendi özerkliğine sahip çıkan bilgiye bağlı olan bireysel ve kolektif bir özgürleşmeyle cebelleşmiştir. Sanatçının üretim ve mübadele dünyasındaki yerini sanat söylemi arasındaki karşıtlık, sanatsal eylemi biçimlendirmedeki hakikatin karanlık ellerinde “*hakikatle değil, siyasetle ve o iktidarı korumakla*” ilgilendiği görülmüştür. Harold Pinter (2005) Sanat, Hakikat, Politika 2005 tarihli Nobel Ödülü konuşmasında bunu şu şekilde belirtmiştir:.

20. yüzyıl başında sanat artık doğadan, nesneden ve onların temsil ettiği gerçeklikten özgürleşmişti. Cézanne, doğayı geometrik formlara dönüştürmüş; kübizm, zamanı ve mekânı göreceleştirerek görünüşü parçalamış; Mallarmé ve sembolizm sözcükleri, işaretleri anlamlarından sökerek strüktüralizmin yolunu açmıştı. Maleviç ve süprematizm, formun sıfır noktasını keşfederek soyutu ‘kozmik’ bir ütopya morfolojisine dönüştürmüş; Kandinski gayri-nesnel sanatın felsefesini yazmış; Raymond Roussel’in “*langue trouvée*” edebiyatından etkilenen Marcel Duchamp sanat nesnesini de bir “*objet trouvé*” olarak tasavvur etmişti. Arkasından öteki ikon kırıcı darbeler geldi. Platon’dan ve Aristoteles’ten beri süregelen mimetik klasizm berhava olmuştu. Vasari’nin kurduğu Akademi ve biyografik tarih, Winckelman’ın kültürel/ulusal tarihi, Hegel’in teleolojik tarihi, Wölfflin ve Riegl’in formalist sanat tarihleri çökmüştü. Sanat, bütün önceki patronlarından, tanrılardan, prenslerden ve burjuvaziden kurtulmuştu. Lojikten ve etikten, bilimden ve dinden, doğruluk ve iyilikten özerkleşmişti (A. Artun & Artun, 2018).

Toplumsal pek çok düşünce farklılaşma ve skolastik düşüncenin etki alanını yitirmesi sekülerleşmenin toplum içinde yayılması sanatın bireysel bir mahiyet kazanması ve

özerkleşmesi yolunda etkili olmuştur. Özerklik mefhumunu geliştiren romantikler nezdinde sanat, estetik formalarda da klasik üslup ve boyutlarından arındırarak klasizmin alternatifi olarak karşı bir isyanı barındıran sanatsal bir akımı değiştirmiştir. Nitekim İkinci Dünya Savaşı sırasında Neo- Klasik üsluba, savaşın bitimiyle tekrar yerini diyalektik yeni sanatsal olgulara bıraktığı söylenebilir.

5.2. Weimar Cumhuriyeti

Sosyal demokrasi, 19. yüzyılın son çeyreğinde Almanya'da baş gösterirken bir taraftan Marksist düşünce diğer taraftan ulusal nitelikte, düzenli örgütlenmiş militan işçi hareketleri kendini iyiden iyiye siyasi güç olarak hissettirmiştir (Roskin, 2011, s. 205). Fakat Almanya 1871-1918 yılına kadar sosyal demokrasi sürecinde gelgitler yaşamıştır. Özellikle bu tarihi aralık; Almanya'nın siyasi tarihi açısından monarşi, federal devlet ağları, etnik kökenler, mezhepler ayrılığı, siyasi iktidarın yasama ve yürütme ağındaki değişim savaşın kaybedilmesiyle beraber zorunlu bir cumhuriyetin dayatıldığı zamansal sürecin cereyan ettiği dönemin menşei olarak kabul görmektedir.

Alman İmparatorluk sisteminde, siyasi sorumluluklar kayzer (imparator) yerine şansölyesine (başbakan) tarafından temsil edilmiş ve fiilen yürütülmüştür. Bu uygulama ilk Alman imparatoru, aynı zaman Prusya Kralı Kayzer Wilhelm Friedrich, Ludwing Şansölyesi olarak ise Otto von Bismark döneminde daha da önem kazanmıştır (Çam, 2000, s. 279). İktidarın ana kolunu durumundaki kayzer, ordunun en yetkili mercisiydi ve kamu kurum-kuruluşları ve yürütme alanları bakımından geniş haklara sahiptir. Kayzerin atadığı şansölye kabine oluşturma, bakanları atama yetkileriyle tek otorite sahibi olarak kabul edilmiştir. İmparatorluk yasasında eğitim, vergilendirme ve sağlık hizmeti gibi konularda merkezi yönetim ve 25 federal devlet arasında yetkiler paylaşılmıştır. İki kollu parlamentonun üst kolu federal devletlerin mümessilleri tarafından, alt kolu ise sadece erkeklerin oylarıyla seçilen mümessilleri Reichstang tarafından temsil edilmiştir (Storer, 2015, s. 30). Aynı zamanda 19. yüzyılın son dönemlerinde gizli yürütülen sosyalist faaliyet ve çalışmalar hız kazanmaya başlamış ve ilk partileşme sürecinin de adımları atılmıştır. Sosyal Parti'nin 1875'te temellendirilirken; partinin o yıllardaki adı Alman Sosyalist İşçi Partisi iken 1891 yılında Alman Sosyal Demokrat Partisi (SDP) olarak değişecek ve bunu takip eden yıllarda sesini daha fazla duyuracak ve daha tanınır hâle gelip seçmen sayısını artırarak Avrupa'nın en güçlü sosyalist partisine dönüşecektir. Kuvvetle muhtemel Avrupa'daki sanayi devrimi aynı paralellikte Alman sanayisini de etkilemiş ve nüfus,

kentlerin etrafında yoğunlaşmaya başlamıştır. Sanayileşme ile beraber ortaya çıkan işçi sınıfı, junkerler (Almancada toprak sahibi) ve her gün daha fazla zenginleşen burjuva elitizmi arasındaki siyasi oluşumlar ve sınıfsal farklılıklar, yeni bir dünya görüşüne sahip ve bu görüşü destekleyen kesimlerin oluşmasına neden olmuştur. Bu sınıfsal çatışma ve bölünme var olan normatif sistemi yok sayıp yenilerini kendi ırksal, mezhepsel ve dini görüşleri çerçevesinde şekillendirmeye başlamıştır (Peukert, 1993, s. 22-31).

Sanayileşme ve modernleşmenin getirisi olarak kadın hakları, toplumsal cinsel eşitsizlik, bireysel hak ve özgürlük arayışları, kültürel bozulma, öğrenci ve işçi hareketleri mevcut siyasi yapıyı endişelendirmeye başlamıştır (Storer, 2015, s. 31). Üstüne üstlük Sosyal Demokratların bütün olayları kendi lehine aynı zamanda mukabil tarafın aleyhine çevirmeleri, güç kazanmaları; Şansölye Bismark'ın ciddi önlemler alması gerektiğine ve durumu tersine çevirme girişimi başlatmasına neden olmuştur. Bismark yönetimi, giriştiği hummalı çalışmalarıyla işçi sınıfının koşullarını iyileştirmiş ve kısa süreli de olsa toplumsal refahın sağlandığı bir dönem yaşatmayı başarmıştır. Bununla yetinmeyen merkezi yönetim bir taraftan iyileştirici politikalara devam ederken diğer taraftan ise sosyalistlere mukabil “Sosyal Demokratların Tehlikeli Entrikalarına Karşı Kanun” yasası çıkarmışlardır (Peukert, 1993, s. 40-13). Bu yasayla sosyal demokratların hem seçimlere katılmasına engel olmak hem de istikrarlı yükselişinde tahribat yaratmak istemiş fakat gayesinde muvaffak olamamıştır. Nitekim Bismark iktidarının tek amacı olan ulusal birlik ve milliyetçi politika, çoğunluğun oyunu alıp yönetimi tek elden yürütme isteğidir (Çam, 2000, s. 277).

Aslında bütün bu olaylar silsilesine bakıldığında Weimar Demokrasinin yapılanmasında kilit noktaları oluşturmaktadır. Sonraki süreçlerde Weimar Cumhuriyeti ve onun icraları, her daim Alman halkının zihninde ırksal, mezhepsel, komünist ve sistemli olarak dayatılan, dış güçlerin planlarının hayata geçirilmesini nitelemiştir. Sosyalizme karşı nefretin aşılandığı ve salt Alman milletçiliğinin reel politikalarının mahiyeti bu döneme tekabül etmektedir (Storer, 2015, s. 31). En muğlak hâliyle Bismark'ın tüm iç politikasındaki çabasını ve hırsını dış politikasında da aynı paralellikte izleyememesi, onun kendi cenahı tarafından şansölyelikten azledilmesine neden olmuştur. Bismark'ın görevden azli sonrasında Sozialistengesetz'in (Anti-Sosyalist Yasa) kaldırılması ile sosyal demokratların siyasi çalışmaları hızlandırmış ve istikrarlı ilerleyen bir seçim rotası çizilmiştir. 1912 yılına gelindiğinde ise en fazla üyeye sahip olmuş ve Reichstag'ı temsil eden en büyük parti hâline gelmiştir (Alman Tarihi Müzesi Berlin Arnulf Scriba, 2020).

Reichstag’da Sosyal Demokrat Parti var olduğu dönemden beri ilk kez en güçlü hizip vaziyetinde bulunmaktadır. Bu vaziyet muhafazakâr, asilzade, junker ve milliyetçi tarafları giderek daha da rahatsız etmektedir. Aslında Avrupa kıtasında iç ve dış politikaları rekabet, güvensizlik ve yıllardan beri var olagelen düşmanlık üzerine kuruludur. İç denetimin kontrolü sol cenahın yüksek sesi ile çınlarken Alman merkezi yönetimi, dış politikada başarılı olmak adına uluslararası arenada saldırgan tutum sergilemiştir. Avrupa’da 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren uluslararası güç dengesi, politik üstünlük ve yoğun silahlanma Pan-Avrupa savaşının kaçınılmaz olduğunu gözler önüne sermektedir. Böyle gergin ortamın hüküm sürdüğü Avrupa kara kıtasında 28 Haziran 1914 yılında Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun varisinin, Borsa Hersek’teki ziyareti sırasında bir Sırp tarafından suikasta uğramasıyla uluslararası arenada uzun bir zaman uzlaşa sağlanmayacağıının sinyalleri verilmiştir (Peukert, 1993, s. 32). Dolayısıyla bu olay tüm dünya da şok etkisi yaratırken Almanya’yı da önemli bir kırılma noktasına da getirir. Nitekim Avusturya-Macaristan İmparatorluğu bu vahim olaydan dolayı Sırlara bazı ültimatolar dayatılır. Sırların ültimatolar şartlarını yerine getirmemesi üzerine Avusturya-Macaristan İmparatorluğu tarafından savaş ilan edilir ve müttefikleri olan Almanya da yanında yer alır. Savaş kısa sürede geniş alana yayılarak bir dünya savaşına dönüşmüştür (Armanoğlu, 1996, s. 82).

Savaşın patlak vermesiyle sosyal demokratlar, Almanya’nın savaşa girmesi konusunda kararsızdır. Önceleri savaş karşıtı bir tutum sergilerken, Kaiser II. Wilhelm’in balkon konuşmasında hiçbir siyasi hizbi ve partiyi değil sadece Almanya’yı muhatap kabul ettiğini duyurması sosyal demokratların düşüncelerinde bir karmaşa yaratmıştır. Kazyerin ulusa seslenişi etkili olduğu gözünüyordu ki sosyal demokratların (Karl Liebknecht ve bazı sosyalistler dışında) neredeyse hepsi savaş onayı vermiştir. Ne yazık ki bu olay SDP arasındaki fikir birliğini bozmuş ve bölünmelerin başlamasına neden olmuştur. Almanya’daki siyasi arenada çatlaklar yaşanırken savaş başlamış ve Almanya açısından koşullar ağır şekilde ilerlemiştir. Batı cephesinden İngiltere ve Fransa; doğu cephesinde ise Ruslarla mücadele etmekteydiler. *“Savaşın başından itibaren, savaş merkezli üretim ve müttefiklerin ablukası Alman ekonomisini çok ciddi biçimde zorlamıştı. Bankalar ve ihracat sanayisi altüst olmuş, Almanya’nın temel ham maddelerini ve gıda maddelerini ithal etme olanağı büyük ölçüde kısıtlanmıştı”* (Storer, 2015, s. 34-35). Bu durum iç ekonomide ve üretim ağında aksaklıklar yaşatırken Almanya için enflasyon, savaşla

beraber başlamıştır. İki cephe de büyük güçlüklerle yapılacak savaşı finanse edebilmek adına vergileri artırmış ve yenilerini eklemiştir.

Savaşın felaketi, yıkımı, yoksulluğu ve merkezi otoritedeki siyasal gerilim hattı; toplum genelinde mevcut huzursuzluğu körüklemekteydi. Almanya'daki erkek iş gücünün cepheye taşınması, üretimin azalması üstüne üstlük savaş masraflarının artması, ülkedeki açlığı ve sefaleti katlanılmaz hâle getirmiştir. Ülkedeki ekonomik ve toplumsal bunalım cephe ve gerisindeki olumsuz gidişatı, savaşın uzamasıyla insan zayıflığını ve maddi zayıflığı her geçen gün artırmıştır. Cephe gerisinden gelen her menfi haber Alman halkının moralini iyiden iyiye bozmuş, örgütsel ayaklanmaların baş göstermesine neden olmuştur (Shirer'den aktaran Erden, 2004, s. 5).

Dolayısıyla Merkezi hükümet SDP üyelerinin muaveneti, protestoları ve grevleri bir nebze olsa da önlemiş ve asayişini sağlayabilmiştir. Fakat bu durum Sosyal demokratlar arasındaki kırılmayı iyice derinleştirmiştir. SDP'nin burjuva ve imparatorluk saflarında yer alan sol cenah bir parti imajı ve aynı zaman da kapitalizmin yıkılması gerekliliği görüşleriyle çelişmektedir. Nitekim sosyal demokrat cenahlar başından beri emperyalist sömürge karşıtı bir ideoloji benimsemelerine karşın savaşın sadece kapitalizm ve burjuva çıkarlarını koruyan, yeni kaynak ve sömürgeler için başvurulacak bir yol olarak gördükleri söylemleriyle tamamen karşıt durumdadır. Sosyal demokratlar arasındaki ideolojik gerginlik ve SDP meclis grubu içerisinde savaş ve savaş kredisi onayına yönelik fikir ayrılığı sebebiyle 1916 yılında Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg gibi isimlerin öncülüğünde "Spartaküs Birliği" oluşturmuştur. SDP'den ayrılan diğer bir grup 1917 yılında Bağımsız Alman Sosyal Demokrat Partisi'ni (USDP) kurmuş ve Spartaküs Birliği'nin üyeleri onlara katılmıştır (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 1988).

Ekim 1917 yılında Rusya'da gerçekleşen ve bütün dünyada yankı uyandıran Ekim Devrimi, Alman işçi sınıfı ve sol cenahını nispi ölçüde tesir altında bırakmıştır. Nitekim SDP için durum biraz farklıdır; Ekim öncesi sol temayül görüşü, devrim sonrası ülkede ortaya çıkan Bolşevik tarafdari Almanların türemesi, siyasal konjonktürlerini gözden geçirerek iki cenaha ılımlı bir politika geliştirdiler (Sander, 2017, s. 18). Bütün bu siyasi kargaşa içinde Almanya'nın 4 yıl süren savaşının kaybedilmesi ve ağır şartların kabulü, halkın merkezi yönetime ve imparatora olan itimadını derinden tahrip etmiştir. Ne yazık ki savaşın kaybedilmesi, var olan ekonomik kaosun daha da büyümesine, iktidara yönelik büyük bir ayaklanmanın hâsıl olmasına neden olmuştur.

Savaştan yenik çıkmış olmasına rağmen Ekim 1918’de Alman Donanma Komutanlığı, İngiliz donanmasına mukabil nihai bir taarruz yapma kararı alır. Bu taarruz, bir intihar saldırısıdır. Kiel limanında bulunan donanma üsündeki askerler bu hükme karşı gelmiş ve isyanı başlatmışlar. İsyanın başlamasıyla erlerin yanında saf alan başta tersane işçileri olmak üzere on binlerce işçi ayaklanmaya katılır. Donanma subayları önce karşı güç kullanır fakat gösterilerin seyri şiddetlenince göstericilerin üzerine ateş açılır. Bu vahim olay, göstericileri daha da radikalleştirmiş ve olayların Almanya’nın geneline yayılmasına neden olmuştur. Merkezi yönetimin ayaklanmayı bastırması adına gönderdiği kuvvetler de eylemcilerin safında yer alınca isyan Reich’e kadar yayılır. İsyanı katılan askerler ve işçiler ülke genelinde gösteriler ve grevler düzenlenir, böylelikle birçok şehirde asker-işçi konseyleri kurulur (Storer, 2015, s. 49-50).

Kasım Devrimi ve Sonrası:

Kasım 1918 yılında Alman hükümeti grev ve eylemleri kontrol altına alamamış isyan başkente kadar ulaşmıştır. Eylem, dev kitleler hâlinde merkezi otoritenin kamu binalarına kadar ilerlemiştir. Durumun vahametinin farkına varan SDP, bu defa eylemlere dâhil olarak ve saf değiştirerek hükümetten çekilmiştir. Olayların imparatorluk sarayının içine kadar taşınması kaiser ve şansölyeyi kapana kısırmış böylece dönemin Şansölyesi Max de Bade bir deklarasyon yayınlayarak II. Wilhelm ve varislerinin imparatorluk görevlerini lağvettiklerini duyurmuştur. Bu hadise üzerine SDP grup üyeleri, politik bir manevra yaparak şansölyeyle gizlice görüşüp isyanı bastırmak ve asayiş tesis etmek adına iktidarı kendilerine devretmeleri teklifinde bulunurlar. Fakat başka çaresi kalmayan Şansölye Max de Bade hükümeti Friedrich Ebert ve SDP’ye teslim eder. Friedrich Ebert, Almanya’nın ilk sosyalist şansölyesi olur (Armaoğlu, 1996, s. 143-144).

Alman siyasi yapılanmasının yeni aktörü SDP, gösterileri bastırmak ve eylemleri durdurmak adına isyanın istenilen sonuçla neticelendiği, eylemlere bir son verilerek anayasal değişiklik sürecinde geçici bir hükümet kurulmasına yönelik bir açıklamada bulunmuştur. Fakat SDP, her ne kadar merkezi yönetimi devralsa da muhalif grup USDP - Almanya Bağımsız Sosyal Demokrat Partisi- isyan patlak verdiği andan itibaren devrimde aktif rol oynamaktadır. Bu nedenledir ki yeni anayasal değişiklik sürecinde beraber hareket etmeleri gerektiğinin farkındaydılar.

İmparatorun azledilmesinden hemen sonra, 9 Kasım Karl Liebknecht ve cenahı, imparatorluk sarayını işgal ederek işçi ve asker konseyleri ile Bağımsız Sosyalist Cumhuriyeti ilan etmişlerdir. SDP üyesi Philipp Scheidemann, Liebknecht’in Sosyalist

Cumhuriyeti ilan edeceği haberini almasına mukabil bir hamleyle hemen hemen o sırada Reichstag balkonundan Şansölye Ebert'ten habersiz, Cumhuriyet'i ilan ederek radikalleşmiş sosyalizm hareketinin önüne geçmiştir (Winkler, 1998, s. 55-57).

Scheidemann'nın devrim önleyici girişimi, muhalif grupları ve Ebert'i rahatsız etse de yeni anayasal düzenin hayata geçirildiği süreçte herkes geçici sükûnete razı gelmiştir. Diğer taraftan Weimar Cumhuriyeti'nin ilan edilmesiyle beraber İmparator II. Wilhelm ülkeyi terk ederek Hollanda'ya kaçmıştır. Bütün kaos kışkacında yeni hükümet düzenini oluşturma çalışmaları, hummalı tartışmalar altında sürdürülmüştür. Bu doğrultuda Sosyal Demokrat Parti kendi reformist tutumlarıyla paralel bir parlamenter sistemin teklifini ortaya sunmuştur. USDP ve bünyesinde bulunan ancak kendi içlerinde bağımsız Spartakistler ise "Konseyler Cumhuriyeti" sistemini önerilmiştir. Dolayısıyla USDP ve Spartakistlerin yeni anayasal süreci SDP'nin parlamenter demokrasisiyle çelişmesinden kaynaklanmaktadır. Üstüne üstlük SDP'nin parlamentarizm talepleri neredeyse bütün konseylerin saf dışı bırakılması anlamına gelmektedir (Hett, 2019, s. 89-91). Nihayetinde USDP hükümetinin yürüttüğü sözde ılımlı sosyalist, politik güncelleme ve teklif edilen merkezi otoriteyi beraber yönetme fikrine sıcak bakarken, Spartakist Birliği şiddetle reddetmiştir. Muhtemel ki Spartakist Birliği'nin USDP'den ayrılmasını, kendilerine dayatılan yeni totaliter sisteme eleştirilerini Rosa Luxemburg: "*Hükümet dört yıl boyunca Alman işçilerine ve Enternasyonale ihanet eden sözde sosyalistlerin elinde.*" şeklinde suçlamıştır (Peukert, 1993).

Spartakist Birliği Üyelerinden Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht liderliğinde 31 Aralık 1918'de Almanya Komünist Partisi (KPD) kurulur. Sosyalist kanat arasındaki derinleşen siyasi kriz ve SDP cenahının ılımlı liberal demokrasiye evrilmesi ve ona kanalize olmuş olması tansiyonları daha fazla yükseltmiştir. Belki de Spartakistlerin, SDP'nin anti-devrimci tutumlarının farkına varmalarının ve histerikli siyasetlerini teşhir etmelerinin nedeni budur. KPD'nin yalıtılmış siyasi propagandacısı durumundaki Bolşevikler, durumu fırsata çevirmek adına her türlü desteği sağlamışlardır. Ülkenin içinde bulunduğu histerikli siyasi ortamın ve yeni kurulan kışkırtıcı KPD, radikal sosyalistler üzerinde büyük tesire sahiptir. Aynı zamanda SDP'yi karşı devrimle itham etmektedir. Mevcut hükümetin kırılğan yetkilerini, icraata dönüştürecek somut adımları bir an önce atmaları gerekmiş, iktidarın paradoksal karasızlığı ve komünizm korkusu nihai bir çözümün tasavvuru Alman Komünist Partisi'nin kökten ortadan kaldırılışı ile sağlanabilir kararı verilmiştir (Winkler, 1998, s. 61-64). Ebert ve yönetimi, tasavvurları icraatta geçirmek için eski subaylardan

Freikorps (Gönüllüler Alayı) oluşturmuştur. Halkın büyük kısmı ajitatör Bolşevik komünizmdense ılımlı sosyalizmi yeğlemesi, parlamentonun kurularak seçimlerin bir an önce yapılmasını istemi Friedrich Ebert ve SDP üyelerini cesaretlendirmiştir. Nitekim Spartakistlerin liderlerinden olan Rosa Luxemburg, Kurt Liebknecht ve işçiler yönetimdeki SDP'ye mukabil tekrar meydanlara dökülmesi, trajik olayın fitilini ateşlemiştir. 5 Ocak 1919'da KPD'nin başını çektiği karşı devrim hareketi başlar (Hett, 2019, s. 112-115). SDP merkezi yönetimi tanımadıklarını ve genel grev ilan ederek bazı kamu binalarını, ulaşım noktalarını işgal ederler. 11 Ocak'ta SDP'ye karşı devrim başlatır. 15 Ocak'ta Freikorps sayesinde devrim hareketi durdurulmuş ve ele geçirilen ayaklanmacıların neredeyse tamamı ortadan kaldırılmıştır (Winkler, 1998, s. 73-74). Alman sosyalizmin sembolleri hâline gelen Spartakist öncülerinden Rosa Lûxemburg, Karl Liebknecht ve Kurt Eisner devrimin bastırılması sırasında katledilmiştir.

Alman Cumhuriyetin İlk Dönemleri:

9 Kasım 1919 yılında SDP üyesi Philipp Scheidemann tarafından alelacele ilan edilen Weirnar Cumhuriyeti pek çok açıdan demokrasiden uzak, kanlı bir Cumhuriyet'dir. SDP hükümeti devrimi engelledikten sonra dış politikada hezimetle sonuçlanan bir dünya savaşının ağır şartlarını ve sorumluluğunu kabul etmek için müzakerelere girişmiştir. Ne yazık ki 28 Haziran 1919 yılında Versailles Sarayı'nın Aynalı Salonu'nda savaşın yegâne suçlusu olduğunu bütün dünyaya duyurmuştur (Armaoğlu, 1996, s. 80). Monarşiden boşalan yeri devralan Weirnar Cumhuriyeti, iç politikada merkezi yönetim ve yeni siyasal yapılanmalarla mücadele ederken diğer taraftan uluslararası politik arenada ekonomik, siyasi baskılara maruz bırakılmıştır. Dolayısıyla ülkede siyasi, ekonomik ve toplumsal düzen sağlanamamıştır (Kolb, 2008, s. 34).

Savaşın yarattığı toplumsal yıkım, siyasi kaos, ekonomik bulanım Versailles Antlaşmasının ağır şartları merkezi yönetimi istikrarsızlaştırırken Alman kültürünü diğer taraftan yozlaştırmıştır. Savaşın mesuliyetini üzerine almasıyla yüksek tazminatlara mahkûm edilmesi, var olan ekonomik çöküşü daha da içinden çıkılmaz bir hâle sokmuştur (Kissenger, 2010, s. 234).

Savaş öncesi başlayan sosyalist yapılanmalar emperyalist, kapitalist ve otoriter güç karşıtı eylemlerin hepsi sosyalist demokrasiyi gerçekleştirme çabası olmuştur. Uzun soluklu ve kanlı mücadelenin nihayetinde bu hayalin SDP'nin iktidara gelmesiyle gerçekleşeceği umulmuştur. Merkezi yönetimin baş aktörü sosyalist bir iktidar olmasına rağmen toplumdaki derin sınıfsal eşitsizliği ortadan kaldıramamıştır. Vaat edilen tüm reformist

sosyoekonomik programlar, mülkiyet eşitliği, çalışma koşullarını iyileştirme, ulusal sanayileşme planlarının neredeyse hiçbiri gerçekleşmemiştir. Mevcut olan toplumsal eşitsizlik ve gelir dağılımı eski sistemin varlığıyla hâlâ yürürlükte ve aynı ellerin (burjuva ve muhafazalar) denetimde kalmıştır (Hett, 2019, s. 120).

Bakıldığında değişim sadece yönetimin başındakilerden ibaret olduğu gözlenmektedir. Öyle ki bu değişmeyen değişim, iktidarın öznesine yönelik öfkeyi iyiden iyiye artırmış ve halkın büyük bir kesiminin antipatisini kazanmıştır. Dönemin toplumsal atmosferindeki artan bunalım, kitlesel işçi örgütlerin hükümete karşı yaşadığı hayal kırıklığı, homojen olmayan siyasi kültür; yeni cumhuriyetin belirsizliklerinde evrilmiştir.

5.2.1. Sosyalizmin Modern Sanatta Tezahürü

Avrupa’da Aydınlanma Çağı’nın getirdiği yeni fikirler ve sekülerizmin pratik hayattaki yansımaları, farklı siyasi ideolojilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Fransız Devrimi ve sonrası 1830-1848 devrimleri sonrası toplumsal ve siyasi hareketler monarşi, burjuva ve liberalizmin egemen hakikatini; bireysel ve kolektif dimağlarda bulanıklaşma meselesi görünenin ötesindeki realitenin farkına varmasını sağlamıştır. Avrupa kara kıtasının Sanayi Devrimi ile daha da zenginleşen burjuva, işçi sınıfını daha fazla sömürerek sınıflar arasındaki uçurumu derinleştirmiştir (Kuryel & Fırat, 2015, s. 12). Geleneksel merkezi yönetim şekli ve sınıfsal ayrıcalık büstü, siyasi angajmanla sürdürdükleri mevcut sistemlerinin kanonik ve praksis yapısı, kitlesel uyanış ve özgürleşme duygusunun ortak refleksini oluşturan temel ögeyi körüklemiştir. Farklı siyasal temayül eksenindeki burjuva ve monarşinin bir taraftan müşterek menfaatler doğrultusunda ilerlerken diğer taraftan hassas iktidarlık yarışının iki zıt kutbunun temsili olmuştur. Nitekim yüzyıllardır dayatılan bu anlayış; bilim ve akılcılığın toplumları “uygarlaştırma” misyonunda bireyin konumu ve ehemmiyet meselesi kitleleri, yeni hukuksal reformların gerekliliğinde ve toplumsal örgütlerin ciddi şekilde biçimlendirmesinde harekete geçirmiştir.

Örs (2009)’e göre “*Demokrasi*”, “hukuk devleti”, “bireysel haklar”, “liberalizm”, daha sonra “insan hakları”, “çoğulculuk”, “kadın hakları”, “azınlık haklarıdır. Temsilleri ise yeni ideolojilerin hâsıl olmasıyla neticelenmiştir. Küresel bazdaki sömürgeleşme, Aydınlanma Çağı’nın zamansal dizgesinde Avrupa’da ivme kazanmaya devam etmiştir. Sanayileşmeyle paralellik kazanan sömürge mefhumu ise farklı coğrafi bölgelerde içtimai, iktisadi, siyasi, inanç ve kültürel değerler kültürünü temelden sarsmıştır. Bununla ilgili olarak da zorunlu değişime ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Dönemin iktisadi yapısı

toprağa bağı ekonomiden sanayinin egemen olduğı yapıya geçişiyle dekompanse kent merkezli yaşam süreci başlamıştır.

Bu dekompanse hâli mevcut mesleki yapıların, yeni yaşam tarzlarının, beslenme şekillerinin mevcut olanlarla yer değıştirmelerine neden olmuştur. Bu bağlamda nerdeyse yüzyıllardır sürdürülen iktisadi, toplumsal normlar üzerindeki çözümler ve dekadanlaşmaların revize edilmesi; aynı ölçüde siyasal arenanın tüm yapılandırmaları için de geçerli olmuştur (Örs, 2009, s. 6).

Bütün yapılardaki değışim siyasal organizmanın, dinin, merkeziyetçi monarşinin, burjuvazinin güdümündeki iktidarın toplum üzerindeki eşitsizliğı ve keskin ayrımı görünür kılmış, kitlelerin Yeni Dünya düzeni tayin etme hakkını kendilerinde bulma cesaretini vermiştir. Örs bu perspektifte Yeni Dünya düzenine “bilgiyle” ulaşabileceğı sonucunu, kitlelerin kolektif bilincine de yerleşmeye başlamıştır. Bilfiil önceliğı bireyin özerkliği ve aklın hâkim olduğı sistemler silsilesi Aydınlanma felsefesi ile daha da önem kazanmıştır. Toplum-birey rabitasında bireyin toplumun temel taşı olma mahiyeti, aklın özerk meftunuyla var olan siyasal yapıya mukabil kendi hakkı olanı isteme, dayatılanın reddi girişimini başlatmıştır (Örs, 2009, s. 6). Dünyada yayılan bireyin özerkliği ve hak istemi topluluklar arasında örgütlere dönüşecek en nihayetinde kitlerin sesi olarak yeni ideolojileri doğurmuştur. Bireysel aklın direnişi, örgütsel yapıya evirilerek, yönetimler üzerinde erozyonlara neden olmuş, özgür birey nosyonu da politize çarkının dışısında yerini almaya başlamıştır. Her bir aşama, diğeri bir aşamanın nüksetmesini sağlarken kolektif ayaklanma ve ortak hak arama süreci de siyasal doğal seçilimi, evrimsel mekanizmada yerini almıştır. Kitlelerin ses perdelerinde yükselişe geçen Marksizm, Sosyalizm, Kapitalizm ve Liberalizm ideolojilerinin tamamı Aydınlanma felsefesinin aktörlerinin özerk aklının ürünleri olmuştur (Harrison & Wood, 2011, s. 153-154).

Modern aklın icadı olan sanayileşme ona eşlik eden modernizm ve ondan türeyen modern sanayileşme; sınıfsal bağlamda ciddi çatışmaları ve derin çatlakların varoluşlarının sinyallerini vermiştir. Yeni tekil akıl ve öngörü, bireyin mahrum bırakıldıkları haklara sahip olma mücadelesinde yeni çözümlemeler ve farklı bakış açıları geliştirmiştir. Nispi ölçüde ortak paydada buluşan bireysel akıl, toplumsal iş birliği geliştirme, kapitalizme karşı örgütlenme ve yeni politik savların ortaya atıldığı müşterek ortamlar oluşturulmuştur. Halk tabanlı örgütlenmeler ve eylem grupları uluslararası alanda mevcudiyetlerini ispatlama ve meşru bir hüviyet elde etmek için büyük direniş hareketleri göstermiştir. Nitekim pek çok ülkede cereyan eden olaylar silsilesi Almanya’da etkisini daha sert

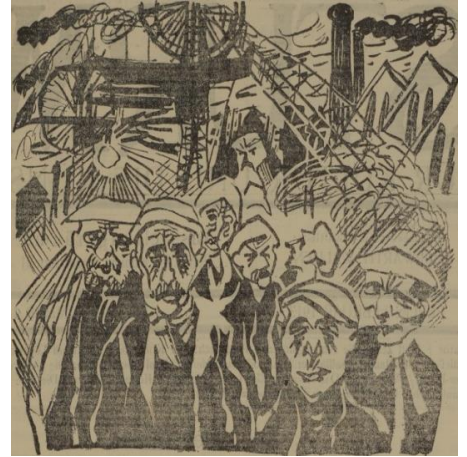
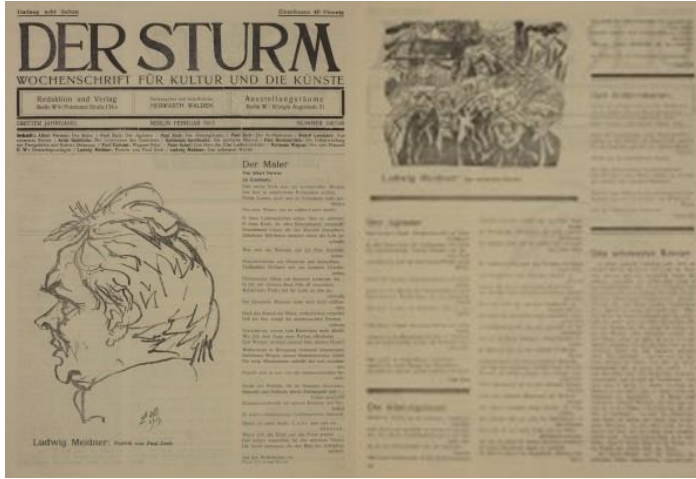
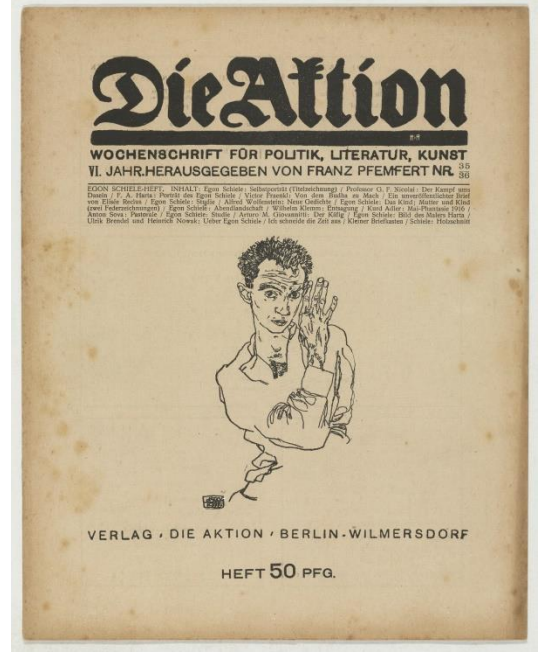
hissettirmiştir. Küresel tabanlı sanayileşme, sömürge ve güç yarışına katılma isteği; Alman halkının daha fazla çalışması ve mesai harcaması anlamına gelmiştir. Üretim ağının değişimi, merkezi kentleşme, bireysel mekân algısı ve adaptasyon sorunu; insan ilişkilerinde büyük sorunlar teşkil etmiştir. Muhtemel ki Lionel Richard'ın sanayileşme sürecinde sarf ettiği sözlere bakıldığında: *“Temelleri sarsılan Almanya'nın sanayileşmesindeki gelişmenin sonuçlarının acısını çekiyordu. Kırık dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice hızı, köleliğin her çeşidi diğer ölçüleri idi.”* (Richard, 1991, s. 19). Richard bu sözlerle içinde bulunan dönemin vahim tablosuna dikkat çekmeye çalışmaktadır. İşçi sınıfının uzun, ağır çalışma koşulları, dengesiz gelir dağılımı, sömürgecilik rekabeti üzerine patlak veren emperyalist bir dünya savaşı; bütün küreyi sağanak bir travma içine sokmaktadır.

Ekonomik krize, toplumsal buhrana, siyasi açıdan negatif sürüncemede olan ve basiretli bir tutum sergilemeyen merkezi yönetime halkın dayanacak takati kalmamıştır. Almanya'da devrim öncesi başlayan huzursuzluk sokaklara taşmaya başlanmıştır. Aynı nispete sanatçı-grupları da mevcut yönetim ve şekline mukabil direnişle muhalif bir sanat hareketi geliştirmiştir. Dolayısıyla türdeş olan tüm kurumsal yapıların mevcut feraset ve minvaller ile totalitarizme dayanak olan her şeyi yok saymıştır. Sanatın, egemen gücünün güdümünde çıkışı ve özgürlüğünün ilanı toplumsal direnişteki hareketlerle zamansal uyum içinde ilerleyişi ise tesadüfî değildir (Kreft, 2020, s. 186). Doğrusu Almaya'nın 19. yüzyılın son çeyreğindeki argümantasyonlar sanatın aynı ilintide yeni düzene mukabil, radikal tavırla içtimai bir davaya müdahil olma eğilimi başlatmıştır. Kimi bu müdahil olma durumunun Berlin'deki Dadacı protest grupla başladığını idda ederken son argümanlar Ekspresyonistlerin devşirilmiş özerk sanat mefhumunu anti-estetik tavır geliştirerek hâkim rejime ek olarak burjuvanın koordinatlarında yol alan sanatın eşgüdümünden bağımsızlaştırarak öznel bir özgürlük savını ortaya koyduğunu savunmuştur (Weinstein, 1990, s. 15).

Ekspresyonizmin başlangıçta emperyal kültüre ve burjuva liberalizmine pasif direnç göstermiştir. Fakat ardından değişimin salt realitesinin saldırısına, kapitalist ve türdeşlerinin suçlamalarına daha fazla kayıtsız kalamamıştır. Ekspresyonistler, kapitalizmin toplumun tahribatı, burjuva dekadansı Yeni Dünya'ya olan tezatlığı halkın istemini, ihtiyaçlarını göz ardı ederek maruz bırakıldığı sefaleti açgözlülükle, adetsizliği alçaklıkla ve siyasetlerini hainliklerini tereddütsüz ifşa etmeyi başlatmışlardır. Berlin ve Münih şehirleri devrim öncesi pek çok sanatçının toplandığı mekânlar hâline dönüşmüş

gelecek avangart sanatçıları adeta beslemiştir (Richard, 1991, s. 20). Üzerine SDP'nin 1912 seçimlerinde Reichstag'da merkezi yönetiminin en büyük hizip olması dönemin sanat ortamlarını daha da heyecanlandırmıştır. Ekspresyonizmin sanatta öncülük edeceği bir devrimin tasavvur etmesine neden olmuştur. Aynı yıl sol temayüllü “Die Aktion” ve “Der Sturm” adlı iki derginin ekspresyonizme dayanak olması, sosyalist ideoloji ile daha fazla anılmasına neden olmuş olabilir.

Keza bazı sanat eleştirmenleri, bu vaziyeti proleter sanat olarak değerlendirip sanatçıları ise sosyalizm yanlısı ideolojik ajitatörlük ile suçlamıştır. Ardından Der Sturm Sanat Galerisinin açılması Ekspresyonist sanatçıların sanatsal eylemleri daha fazla kavramasına vesile olmuştur. Die Aktion ve Der Sturm dergileri ileride Dadacılığın mihenk taşları olacak Hugo Ball ve hayat arkadaşı Emmy Hennings, Walter Serner, Richard Huelsenbeck, George Grosz, Wieland Herzfelde, John Heartfield; Ekspresyonist sanatçı Ludwig Meidner vb. pek çok sanatçının, yazarın ve şairin eserlerinin yayımlandığı ve fikir teatisi yaptıkları mekân haline gelmiştir (Kreft, 2020, s. 189).



Ludwig Meidner: Das schwarze Revier

Şekil 4. Der Sturm Şubat 1913'ten Sayı 148-149, Şubat 1913 (Libcom, 2010).

Ekim 1913 yılında Hugo Ball ve şair Hans Leybold tarafında çıkarılan Revolution (Devrim) adlı dergide politize sanat angajmanları, Ekspresyonizm'i devrimci sanat adayı olarak göstermiştir (Weinstein, 1990, s. 11-15). Ekspresyonizmin, atavist anlayışının aksine konu, üslup, biçim, analiz ve değerlendirmelerinde sanatçı odaklı yol izlemesi, akademizm ve muktedirlerinin sınırlarını kasıtlı ihlal ettiği anlaşılmıştır. Bu yüzdendir ki Almanya'da sosyalist direniş sürecinde burjuva ve emperyal yetkeye karşı ilk modernist kalkışma "Ekspresyonizm" in kendisidir. Ayrıca Ekspresyonizm sanatsal eylemlerini, siyasal protestocu deneyim olarak nitelendirilmiştir (Theodor, 2018, s. 35). İktidara muhalif direniş gösteren Revolution (Devrim) dergisi, Ekspresyonizmin akademik estetiğe

hasımlığı, formalist içerik çatışması ile kodlanmış kültürel edimlere bilinçli itaatsizliğine, devrime öncülük edecek potansiyele sahip sanat gözüyle bakılmıştır. Revolution (Devrim) dergisi, SDP'nin kuruluş aşamasından 1912'deki Reichstag seçimlerine değin ortak politik görüş, yönetime karşı kolektif hareket ve aynı direniş dilini kullanmıştır. Ne var ki Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Sosyal Demokrat Partisi'nin savaş karşıtı görüşleri değişmiş, üzerine hükümetin savaş kredi talebine onay vermesi parti içindeki dengeleri sarsmıştır. SDP'nin hükümeti destekler ılımlaştırma politikası, parti üyeleri arasında muhalif gruplar ihtiva ederken sosyalist sanat ortamlarına aynı şekil yansımıştır. SDP'nin evirilen politikası gelecekte Sosyalist Ekspresyonist sanatçıları birer radikal Dadaist'e dönüştürmüştür. Öyle ki derginin anarşist strüktürü, Devrimci Cumhuriyet istemi, SDP'nin bazı grup üyeleri tarafından "aşırı radikalci sosyalistler" olarak adlandırmalarına neden olmuştur (Dickerman, 2005, s. 462-473). Savaşın başlaması ile yaşanan felakete ve yıkıma şahitlik eden pek çok sanatçı, savaşın bir insanlık suçu olduğunu ve onu gerçekleştiren emperyal sultaya, imparatorluğa ve muhafazakâr milliyetçiliğe ise lanetler yağdırılmıştır. Aralarında Oxxo Dix, Walter Groupios, Emil Nolde, John Heartfield, Richard Huelsenbeck, vb. pek çok sanatçı bulunmaktadır.

Revolution (Devrim) dergisinin Ekspresyonist şairi ve kurucularından olan Hans Leybold'un cephede hayatını kaybetmesi, derginin kapanmasına neden olurken onun Ekspresyonist şiirleri ise Dadanın doğum kasılmalarına neden olmuştur (Melzer, 1994, s. 25-26). Savaşın kaybedilmesi, siyasi karışıklık içinde bulunan ülkede halk ayaklanmasına sebep olmuştur. Bir taraftan SDP'nin (Sosyal Demokrat Parti) imparatorlukla taht pazarlığı yaparken diğer taraftan USDP ve Spartakistler Birliği meydanlarda devrim hareketi başlatmıştır (Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 1988, s. 615-620).

Kitlelerin siyasi arenadaki örgütlü sokak direnişi; sanatsal alanlara da sıçramış SDP'nin durumdan faydalanma, iktidar ele geçirme isteklerinin de farkına varmıştır. Bu yüzden SDP'nin değişen politik rotası pek çok Dadacı şairin şiirlerinde hiciv unsuru olmuştur. 1917 yılındaki Berlin'de Spartakistlerin öncülüğünde savaşın kötü gidişatı, artan yoksulluk nedeniyle iş bırakma eylemleri; halkın da destek vermesiyle meydanlara taşınmıştır. Ekspresyonist sanatçılar çoktan devrim havasına kapılmış, işçiler gibi örgütlenmiş, gruplar oluşturmaya başlamıştır. Devrimin ilk artçı sarsıntılarına katılan sanatçılar, devrimsel siyasette sanatsal hareketin niteliğine ve amacına yönelik örgütlü ve planlı adım atılması gerekmiştir (Hett, 2019, s. 127-130). Ülkede bitmek bilmeyen olaylara silsilesine bir de cephede savaşın kaybedildiği haberlerinin ulaşması kitleleri daha fazla galeyana

getirmiştir. 1918 yılında Deniz Kuvvetleri Komutanlığının, son saldırı kararına karşı komutan ve subayların isyanı ile Kasım Devrimi'ni başlatmıştı. Dev kitlelerin ve işçi örgütlerin devrime desteği ile devrim bütün ülkeye yayılmıştır. Devrimin başlaması farklı seslerin ve toplumun çeşitli katmanlarının iktidara ve hegemonik ilişkilere meydan okuma direnişi her tarafa sıçramıştır. Bu sıçrayışın bir adımı da sanat ve sanatçı gruplarında gerçekleşmiştir. Sanatçıların başına çektiği bir grup, durumun vahametinden imparatorluğu ve muhafazakâr cenahı anti-pasifistiz siyasetlerini sorumlu tutup propaganda çalışmalar yürüterek devrimci hareketin avangard sanatçı hareketini başlatmıştır. Örgütlenen Ekspresyonist sanatçılar ve Dadaizmin mihenk taşları, devrimci avangard örgütlenme girişimini başlatılır (Theodor, 2018 s. 72-74). Devrimci Sanatçılar Hareket Komitesi, Sanat İçin Çalışma Konseyi ve November Gruppe gibi sanat örgütleri; akademiden tam bağımsız, özgür sanatsal yaratım alanları ve hegemonik sanat piyasasının tecrit ettirildiği toplumun her kesimine indirgenebilen sanat talebinde bulunmuştur. Devrim öncesi sanatçı grupları tarafından Ekspresyonizme biçilen rol anarşizm beklentisiyle protest sanat anlayış algısı oluşturulup devrimci cumhuriyet sürecinde ön plana çıkmasını sağlamaktır. November Gruppe ve Sanat İçin Çalışma Konseyi grupları SDP'nin devrim öncesi ve sonrası ideolojik varyasyonlarının ihtiyatlı ve basit taktiklerinin vasfına karşı çıkmaktadır. Devrimle Weimar Cumhuriyeti'nin geçici hükümetindeki SDP, henüz istikrarın sağlanamadığı böyle bir dönemde devrimle aynı adı taşıyan bir sanat örgütünü karşısına almak istemiştir. Bu nedenledir ki SDP hükümeti, bütün basın ve yayın ağının nimetlerini ayağına serecek November Gruppe ve Sanat İçin Çalışma Konseyi örgütlerinin bildirilerini ve manifestolarını yayınlanmıştır. November Gruppe grup bünyesinde anti-formalist kapitalist sanat mefhumuna ve bu piyasanın hamilerinin eleştirisi, bütün akademik estetiğin altını oymuştur (West, 2001, s. 111-113).

13 Aralık 1918 yılında kurulan November Gruppe devrimle aynı adı alma kararı alır ve devrim yanlısı grup kendilerini radikal sosyalist olarak değerlendirilir. Sanatın sulta denetimi ve kısırlığına karşı bütün Fütürist, Kübist ve Ekspresyonist sanatçılar; devrimci sanat hareketi çatısı altında birleşme çağrısında bulunur. Temel amaçları sanatın devlet tekelciliğinden sıyrılarak kültürel ve kamusal alanlarda halkın etkileşim içinde olduğu ortamların tahsis edilmesidir. Nitekim bu ancak radikal reformlarla mümkün olmuştur (Theodor, 2018, s.78). Grup, toplumsal reformlaşma sürecinin bilhassa sanatla gerçekleşebileceği bunun için günlük yaşamın içerisine yerleştirerek sanatsal alışkanlıkların değiştirilme tezini öne sürmüştür. İlk Parlamenter demokrasinin örgütlü

sanat grubu olarak varlığını, 1935 yılına kadar sürdürmüştür. Pek çok sanatsal disiplini içinde barındıran homojen yapıli grup; sahne sanatlarından mimariye, edebiyattan sinema yapımcılığına, müzikten görsel sanatlara değin farklı sanatsal unsurları kendi içinde harmanlayarak yeni sanatsal mecraların doğmasına vesile olmuştur. Grup; Ekspresyonist, Fütürist, Kübist, Dadaist vb. yaklaşık 480 sanatçıdan oluşuyordu. Paul Klee, Otto Möller, Hannah Höch, Eric Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Otto Dix, László Moholy-Nagy, Theo van Doesburg, Rudolf Belling, Walter Gropius, Max Pechstein ve George Grosz daha pek çok sanatçı Avrupa'daki avangard sanat grubunun içinde yerini almıştır (Arte & Critica, 2019).



Şekil 5. Berlin Müzesi - Berlin Sanat Sergisi 1920- Novembergruppe üyeleri <http://abca.art.br/httpdocs/para-pensar-na-liberdade-da-arte-e-do-homem-paula-ramos/> sayfasından erişilmiştir.

Novembergruppe bir taraftan devrimi, toplumsal değişimin aktif öznesi olarak sanatı ve özgür sanatı yüceltirken diğer taraftan ise yeni Weimar Cumhuriyeti rejiminin kamusal alanı genişletme ve etkisini artırma noktasında hükümet tarafgirliği yapmıştır. Gruptaki bazı Ekspresyonist sanatçılar merkezi yönetimin propaganda çalışmalarında yer almaya başlamış hatta SDP'den ayrılan Spartakistlerin kurduğu Almanya Komünist Partisi'ne (KPD) yönelik karalama politikalarını dahi başlatmıştır. Evet, Ekspresyonizm ilk defa merkezi hükümet nezdinde kabulü görmüştür. Fakat dönemin sanatı açısından önemli bir kırılma noktası da yaşatmıştır. Dolayısıyla birçok sanat tarihçisi ve dönemin Dadacıları

tarafından Ekspresyonistler, devrimci misyonları sorgulamaya başlanmış yerine Dada'yı zamanın devrimci hareketi olarak aday göstermeye başlamıştır (Arte & Critica, 2019).

5.3. Dada ve Ekspresyonizm İlişki

Münih; 1912 yılında pek çok ressamın, yazarın, şairin, müzisyenin ve tiyatrocunun bir araya geldiği sanat kenti idi. Aynı kentte dadanın asıl kahramanı ve adını koyan Hugo Ball, tiyatro oyunları sergilenmekte ve tiyatro eserlerine eleştiri yazmaktadır. Pek çok sanatçının bulunduğu kentte farklı sanat anlayışları, karşılık fikir alışverişinde bulunmuştur. Nitekim yolun başında pek çok Dadacı namzetti, Ekspresyonistlerle aynı sanat ortam ve havayı paylaşmış, müşabih sosyalist ideoloji çevresinde görüş birliğine varılmıştır. Dolayısıyla Dadacıların büyük bir kısmının yolu Ekspresyonizmle kesişmiştir (Gen, 2010, s. 113-114). Ekspresyonizmle daha önce Berlin'de tanışan Ball, akımın hükûmetin sanat anlayışına yönelik muhalif tavrında çok etkilemiştir. Ekspresyonist Şair Hans Leybold ile 1913 yılında Revolution (Devrim) adlı dergiyi çıkarmıştır. Dergi bir taraftan Ekspresyonizm'in misyonerliği yaparken diğer taraftan ise Ekspresyonist suare düzenlemiştir. Savaşın patlak vermesi ile her kesimden milyonlarca insan, kimi gönüllü kimi ise zorunlu olarak savaşa katılmıştır. Cephede yer alan sanatçıların art arda gelen ölüm haberleri sanatçıları hükûmete ve Alman militarizmine karşı nefretlerini daha da artırmıştır. Hugo Ball'ın en yakın arkadaşı olan Şair Leybold cephe hayatının kaybetmesiyle derginin yayını sona erdirmiş savaş karşıtı protestolara katılmıştır (Jones, 2014, s. 43-44).

Birinci Dünya Savaşı sonrası, Avrupa'da siyasi, ekonomik, kültürel sanatsal anlamda yaşananlara tepkisel bir yaklaşım olan Dada hareketi görülür. Dada'nın temelinde şimdiye kadar yaşananlara karşıt ve tepkisel bir bakış açısı getirmek vardır. Var olan değerlere güvenilemeyeceğini, bu değerlerin önemsizliğini göstermek için eleştirilerini, yaşam görüşlerini, kendilerine özgü eylemsel bir dil ile yaygınlaştırmaya ve duyurmaya çalışırlar. Eylemlerinde ve kendilerini ortaya koyuşlarında sanatın hemen her türünden yararlanırlar. Saçma anlamı olmayan sözcükleri sıralayarak oluşturdukları şiirleri, kolaj afişleri, kabareleri, doğaçlama çalışmaları, müzikleri, resimleriyle onları her alanda görmek mümkündür (Daldaban, 2006, s. 13-14).

Savaşın milliyetçi duyguları uyandıran ve birleştirici özelliğini savunan muhafazakâr cenah ile savaşın heyecanına kapılan şovenistler savaş gerekliliği üzerine övgüler düzmüştür. Buna rağmen milyonlarca kişinin ölümünü kapitalist sistemin ve onunla ilintili yönetimlerin başarısız iktidarların delili olarak dille getiren bir kesimde bulunmaktaydı. Savaşın uzaması etki alanlarının genişlemesi, iktidarın baskıları, protestolar, grevler, boykotlar, blokajlar ülkeyi iyiden iyiye tekinsiz hâle getirmiştir. Savaşta tarafsız bölge olarak kalan İsviçre kaçaklar için sığınak hâlini almış, ayrıca Zürih'te Alman kaçaklar için bir de

toplama kampı oluşturulmuştur. Zürih, baskı ve tehditlerinden ka an siyasetin ve sanatın devrimcilerinin de sığındığı kozmopolit bir kent hâline evrilmiştir (Lynton, 2004, s. 123).

Hugo Ball ve kendisi gibi sanatçı olan eşi Emmy Henning, 1915 Mayıs'ta gelen mülteciler arasında yer almıştır. şubat 1916 yılında kentte Kabare Voltaire adlı kulübü açılmış ve Dada doğmuştur. Kulüp bir süre sonra Dada sanatçılarının toplanma yeri hâline gelmiştir. Hans Arp, Vasili Kandinski, Tristan Tzara ve Richard Huelsenbeck bulunmaktadır (Erden, 2016, s. 219). Kul pte piyanoda klasik müzik  almakta, şiirler ve öyküler okunmakta sanat metinleri üzerine yorumlar yapılmakta, şarkılar söylenmekte, dans edililip avangard deneysel tiyatro oyunları sergilenmektedir. Kabare Voltaire'nin duvarlarında Kandinski, Picasso, Arthur Segal ve çoğunluğu has arp çalışmaları ile asılıdır. Dada avangard sanatçıları, sanatsal deneylerin, buluşların özgürce yapılabileceği kolektif bir hareketi oluşturmuştur. Sanat yapıtları, sahne gösterileriyle farklı materyalleri kaynaştırıp formlara açık saldırı bulunarak farklı duyuları uyandıran yaratma eylemleri  abasındaydılar (Lynton, 2004, s. 124). Geleneksel malzeme ve tema soyutlaması başka sanatsal eylemler içine sokarak mevcut sunumları reddedmiştir. Aslında bakılırsa başlı başına sanatın kendisi ret etmiştir. Sanata tepki olarak sanatı kullanan avangard hareket anarşist stratejisi, radikal ideolojisini sanatsal formlardan soyutlanarak yaratımdaki özle ilişkili ilerlediğinden var olduğu her kentte farklı şekillerde yansımıştır. Berlin, Kl n, Münih, New York, Paris ve Moskova her bir kentte farklı bir Dada tezahürü görülmektedir. Zürih'te Ball'ın başlattığı sanatsal eylemler, söylemlerle ihtiva olan Dada; başka bir kıtada bir grup sanatçı tarafından New York Dadacılığı yaratılmıştır (Erden, 2016, s. 219-220).

1917 yılında uluslararası  ne kavuşan Dada'da     lmeler baş gösterdi ve nitekim kısa süre sonra ise grup dağılmaya başlamıştır. Zürih'ten 1917 yılında Berlin'e dönen Dada'nın asi ruhu Richard Huelsenbeck, şehirde genel grev nedeniyle meydanlara inen Spartakistler ve işçiler eylemiyle karşılaşmıştır (Lynton, 2004, s. 124).

Lynton Huelsenbeck, Berlin'de karşılaştığı manzarayı şu şekilde yorumlamıştır: *“Berlin onun yokluğunda savaş düşkünü bir imparatorluğun başkenti olmaktan  ık mış, yenilgiyi bekleyen ve bütün bu yıkımın sorumlusu olan önderlerin ve kurumları sorguya çekmeye hazırlanan, hayal kırıklığına uğramış bir ulusun başkentine dönüşmüştü”* (Lynton, 2004, s. 124). Giderek artan siyasal iktidarsızlık ve kırılğan yönetim ağı, devam eden savaş Dada'yı giderek politik bir silaha dönüştürmüştür (Elderfield, 1974, s. 36). 1918 Kasım Devrimini destekleyen Huelsenbeck'in  nc l ğindeki Dadacılar monarşi ve burjuvazi hegemonyasında eski bütün siyasi sistemleri yıkma devrimci hareketine katılmıştır.

Devrim sonrası geçilen Parlamenter Demokrasi, eski sistemin modernleştirilmiş tezahürü olmuştur. SDP'nin değişken politikası, sözde sosyalist, özde gelenekçi yapısı eski yoldaşlarıyla çatışmasına neden olur. Spartikistlerin Aralık 1918 yılında Alman Komünist Parti'nin (KPD) kurulması ile Berlin Dada ayağı partiye üye olarak Dada'yı devrim hareketine de katılır. SDP ve KPD siyasi ayrımı ve çekişmesi, Ekspresyonizm ve Dadaizm arasında başlamıştır. Ekspresyonizm'i yeni yönetimin tarafgirliğiyle suçlayan Dada'nın Berlin ayağı şiddetli bir saldırı da başlatmıştır. Nitekim Novembergruppe'nin dergisindeki bazı ekspresyonist yazarları, SDP'nin propagandasını yaparken diğer yanda yeni hükümete muhalif Alman Komünist Partisi'ni yeren yazıları Dada'nın Ekspresyonizm öfkelerini daha da artırmıştır (Weinstein, 1990, s. 30-35).

Ocak 1919 yılında yeni hükümete karşı ayaklanan KPD ve devrimci işçi temsilcileri SDP'nin eski rejim kurumları lağvetmemesi ve ılımlı muhafazakâr politikasında ısrarcı olmasında eylemin fitilini ateşlemiştir (Storer, 2015, s. 57-59). Ocak ayaklanması başlamış, kısa sürede kanlı bir şekilde bastırılmış ve KPD üyelerinin canice öldürülmesi Dada'yı da hırçınlaştırmıştır. Dada Berlin ayağı, Sosyalist davayla bütünleşmiş ve Spartikistlerin mirasını alarak siyasallaştırır.

1919 yılında hükümete karşı propaganda için basılan broşürde: *"Weirnar Cumhuriyeti'ne karşı devrimci savaş ilan ediliyordu. "Weirnar'ı havaya uçuracağız." Dünya Devriminin Dadaist Merkez Konseyi imzasıyla basılan broşür; Baader, Hausmann, TristanTzara, George Grosz, Marcel Janco, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Franc Jung, Eugen Ernst ve A.R. Meyer tarafından kaleme alınmış"*tır (Kreft, 2020, s. 198). Berlin Dada'ya şair devrimci sanat anlayışlarına kıyasla protest, anarşist ve aktivist bir özellik de yüklemiştir. Sanat ve siyaset ilişkisi Berlin Dada avangard sanatçıları politik radikal ideolojilerini sanata bulaştırma ve sanatın özerkliğini çığneme eleştirilerinin hedefi hâline gelmiştir.

Hugo Ball, Zürih'ten ayrılınca yerini TristanTzara alır, 1919 yılında Francis Picabia'nın Zürih'e gelerek Dadacılara katılmasıyla Dada'ya yeni bir boyut kazandırır. Francis Picabia ile TristanTzara, Dada'yı Paris'e taşıma fikrinde mutabakata varılır. Dadanın kural tanımazlığı, aklın ehemmiyetini hiçe sayan kontrolsüzlüğü, Picabia'nın nihilist tavrından etkilenecek var olana yenileri implant edilerek revize süreci başlatılmıştır (Kreft, 2020, s. 201). Protest eylemci sanatsal anlatımında ve radikal sosyalist tavrında sanatın siyasetle ilişkisi, toplumun hem sanat hem de siyasetle ilişkisi sorunsalını tekrar gündeme getirilmiştir. Francis Picabia ile TristanTzara sanat, siyaset, toplum, birey ve diğer her şeye karşı enternasyonal Dada hareket hattı açmıştır. Dada Enternasyonal hareketi Zürih'ten

başlayarak Klön, Paris, New York ve Barselona'ya kadar uzanan rotadan oluşmuştur. Paris, New York hattı kilit hat konumdadır. Picabia önce Paris'i büyük Dada hareketiyle buluşturmuş daha sonra ise New York'un sanat ortamlarıyla Dada'yı tanıştırmıştır. New York'taki sanat çevresinde Duchamp ve Ray'le bir araya gelir. Avrupa'dan farklı bir kıtada birçok sanat akımının temelini teşkil edecek protest ve eylemci Dada Amerika'ya taşınır. Böylelikle Dada; Zürih, Paris, New York hattı tamamlanır (Lynton, 2004, s. 124).

5.3.1. Dada

Birinci Dünya Savaşından bir yıl önce var olmaya başlayan Dada hareketi, savaşın başlamasıyla daha duyulur hâle gelmiştir. Savaşın çıkmasına sebebiyet veren ve insanlığı büyük bir yıkım ve felakete sürükleyen otoritelere ve devletlere karşı devrim niteliğinde bir sanatsal başkaldırı gerçekleştirmiştir. Dada'nın aktivist yapısı, sanatsal protesto ve propagandalarında manifesto, tiyatro, kabare, edebiyat, resim, assemblaj, heykel, kolaj, montaj, film, fotoğraf vb. gibi neredeyse birçok sanat alandan yararlanarak gerçekleştirmiştir (Antmen, 2013, s. 123).

Savaşın karanlık yüzüyle baştan beri çatışma içinde olan Dada'nın düşünsel menşesini sanat ve sanatçı özerkleştirme sürecini başlatan romantizm ve Nietzsche'nin felsefesi oluşturmuştur. Nietzsche felsefesinin nazariyatında "Tanrının ölümüyle" Hristiyanlığın, klerikalizm olgusu ve kültleri diğer taraftan Batı metafiziği ve felsefesinin çürütüldüğü savını ortaya atmıştır. Var olan hakikatin ve doğmaların çöküşü, asıl hakikatin tecellisiyle mümkün kılınacağını; bu hususun ise sanatın meşruiyet kazanmasıyla gerçekleşeceğini öne sürmektedir (Giderer, 1995, s. 51-53). Bu meşruluk sanatın yeni form ve yeni bakış açıları kazanması, hakikatini daha değerli kılacağı sonucuna ulaştırmaktadır. Muhtemeldir ki geleneğin doğmalarından ve tiranlık denetimde çıkan, yeni mefhum ve formlar kazanmış sanat, özerkleşmiş bir sanattır. Nitekim bunun gerçekleşmediği hiçbir yaratım nesnesini sanat objesi kabul etmeyen Dada; bundan dolayı sanata ve onun nitelendiren fikre, olanları eğiten akademilere, sergileyip sunan kurum ve kuruluşlara tepkili; onu destekleyen ve güdümüne alan bütün dikta, otorite ve siyasal rejimlere karşı bir basiretli bir tutum sergilemektedir. Bilakis Dada nezdindeki düşünsel realitesinde, diktalar yoktur olsa da bu hem sanatsal yaratım hem de fikrin ve belleğinin yok oluşu demektir (A. Artun & Artun, 2018, s. 28-33).

Geleneksek bütün normları ve değerleri dışlayan savaşın ezici yıkımının yarattığı buhrana karşı başkaldıran Dadanın temel amacı; sanatta, onun yaratım alanlarına ve yaratım

nesnesine farklı bir boyut getirme gayesi değildir. Başkaldırının temel nedeni süregelen birbirinin tekrarı niteliğindeki düzene, otoritelere, totaliter rejimlere ve hatta kendi kimliğine bir karşı koyuştur (Giderer, 1995, s. 55).

Politik, anarşist ve devrimci tavrı daha önce kimsenin cesaret etmediğine soyunması, sanatın düşünsel ağırlıklı yaratım evresinin başlamasına öncülük etmiş ve bunu 20. yüzyılın en etkili sanat akımı hâline getirmiştir. Birçok akımın öyküneceği ve temelleneceği Dada, yeni mefhumların ve temayüllerin ise konfigürasyonu olarak adlandırılmıştır. Yeni bir içtimai yapısallığı öneren, sanat ve hayat arasındaki çizgileri kaldıran, çeşitli disiplinleri kendi bünyesinde birleştirip sentezlerken farklı alanların sanatla etkileşimini sağlıyordu. Sanatçı-izleyicinin katılımı ile deneyimlendiği, farklı bir etkileşime geçtiği farklı bir sanatsal yaklaşım sergileyen akımdır (Antmen, 2013, s. 126).

5.4. Weimar Cumhuriyeti Kültür Politikaları

1919 Ocak devriminin kanlı bastırılışı; Spartikist Birliğin liderleri Karl Liebknecht ve Rosa Luxembert'in Freikorps birlikleri tarafından hunharca öldürülmesi komünist cenahın, yeni rejimi sosyal faşist olarak itham etmesine neden olmuştur. Sosyal demokratların, monarşi yanlısı ılımlı tutumu Ebert'in imparatorluğun mevcut kurum ve kuruluşların işleyişindeki ısrarı ve gizli servis ağının eski faşist subaylardan oluşması eski sistemden yeni düzene geçilmediğinin göstermektedir. Bu durum karşısında Komünist Parti üyesi Berlin Dadacıları, yeni hükümet aleyhine şiddetli eleştirilerde bulunup fotomontaj ve sokak performansları sergilemiştir (Kuryel & Fırat, 2015, s. 84-85). Almanya'da radikal sol eğilimli bir sanat ortamının olması, henüz istikrarın sağlanamadığı bir ortam oldukça tehlikelidir. 1920'li yıllarda Dada'nın baskın direnişi ve eleştirisi altında ezilen Ekspresyonizm aynı zamanda yeni rejimin ve savaş çarkının dişlisi olarak suçlanmıştır. Dada tarafından alaşağı edilen Ekspresyonizm, devrim sürecinde basiretsiz tutum ve yaşanan vahşette ciddiyetsiz bir melankoli sergileyerek durumun vahametinden bihaber olarak nitelendirilmiştir. Weimar hükümetini, kendine muhalif saldıran Dada grubuna alternatif olarak Yeni Nesnelcilik (Yeni Objektiflik/ Post Ekspresyonizm) akımını desteklemiştir (Erden, 2016, s. 245).

Akım, savaş sonrası toplumun içinde bulunduğu realite, Ekspresyonizm'in öznelliğinden ve akıldışılığından arındırarak aynı zamanda Kübizm ve Fütürizmin salt plastik değerler çerçeveli bir anlatımla var olan durumları ve gerçekleştirilen olayları yansıtmada yetersiz kalacağını öne sürmektedir. Yeni Nesnelcilik, Weimar Cumhuriyeti döneminin sanat

eserlerinin farklı ideolojilerle şekillenerek farklı malzemeler ve yöntemler kullanımını yadsınmış, klasik resim anlayışının hâkim olduğu anlatıma eğilim gösterilmiştir. Alman tekrar resminin klasisizme dönüşünde iki grup vuku bulmaktadır. Doğrucu (verist) sol hizibin siyasi fikriyatının, klasikçiler ise sağ hizibin siyasi fikriyatının temsili olarak nitelendirilmiştir (Lynton, 2004, s. 156). Weimar Cumhuriyeti, siyasi iktidarsızlığın yanı sıra ekonomik düzenlemeyi de bir türlü sağlayamamıştır. 1925 yılında Amerika'dan aldığı dış borçlarla cebelleşirken diğer taraftan kendi kültürünü empoze etmeye çalışan bir ülkeyle de karşı karşıya kalmıştır. Almanya'nın adaletsiz dağılımından payını alan düşük gelirli kentler ile her daim yerlerini koruyan burjuvazi kapitalist ilişkiler ağında hiçbir değişiklik olmamıştır. Üstelik Amerikan kültürünün gece hayatı Almanya'da farklı bir kentleşme süreciyle kültürel değerler dekadansı gerçekleşmiştir (Erden, 2016, s. 246).

Weimar Koalisyonu'nun tüm partileri, hatta Marksist SDP bile, Almanya'nın, ekonomik modernliğinin alamet-i farikası olarak gördükleri ABD'nin temsil ettiği kitlesel tüketim toplumuna dönüşmesini destekliyordu. ABD'den ödünç alman Fordist "rasyonelleşme" anlayışının cumhuriyeteki ekonomik düşünme biçimine hâkim olması gibi, eğlence ve tasarımda (modadan reklam tekniklerine ve Weimar eğlence sektörünün "sınai cümbüşüne" kadar). Amerikan eğilimleri de 1920'lerde metropollerdeki Almanlar tarafından canla başla sahiplenilmişti, ta ki birileri çıkıp Berlin'in "Amerika'dan bile daha Amerikan" olduğundan yakınana kadar (Storer, Roth & Harvey 2013, s. 201).

Weimar döneminde toplumsal dönüşüm her kesim için aynı ölçüde gerçekleşmemiştir. Mevcut hiyerarşik sınıfsal yapı dağılmadan varlıklarını devam ettirip belli güç denge kontrollerini nispi ölçüde ellerinde bulundurmıştır. Asıl dönüşüm, dekadansı halk tabanında yaşanmıştır. Alman toplumsal değerleri üzerine muktedir bir Amerika eğlence kültürü implant edilmeye çalışılmıştır. Savaşın demografik hasarı, cinsiyet algısı üzerindeki dayatılar ve yeni eğlence mekânlarıyla peyda olan yeni iş sahaları; cinsel eğilim ve davranışlarda farklılıklar yaratmıştır. Erkek kıyımının yaşandığı savaşta boşalan her pozisyona ve işçi gücüne ihtiyaç olan alana kadın yerleştirme işlemi bir başka cinsiyet sömürsü dönemini başlatmıştır (Erden, 2016, s. 246).

Yeni Nesnelciliğin önemli grubunda Veristler ılımlı sosyalist görüşün temsili olarak dönemin gerçekliğini bütün çirkinliğini ve ahlaksızlığını ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Evveliyatları Dada'nın siyasi ideolojisiyle örülmüş olan grup, siyaset ve toplum rabitasının ahlaki değerler üzerindeki etkisine büyük eleştiri getirmektedir. Bireyin hayatını bir post-apokaliptik dünya olarak ele almaktadır. Veristlerin önemli sanatçıları Otto Dix, George Grosz ve Max Beckman toplumdaki yadsınamaz rasyonalizme ayna tutar tarafı olmayı yeğlemişlerdir. Bütün dünya topyekûn bir savaş içindeyken dönemin ruhu, kültürel karamsarlık içerisinde cebelleşmektedir. Weimar Cumhuriyeti'nin tüketici kültüre hızla

giriş yapması, popülerleşmiş unsurları “Amerika’dan ithal caz, alışveriş merkezleri, kitle reklamcılığı ve “yeni kadın” gibi örnekleri olan modern, kozmopolit kültürüyle gittikçe daha fazla” özdeşleştirmiştir (Storer, 2015, s. 202).



Şekil 6. Otto Dix, metropolis, üçlü pano, 181 x 404 cm, 1927 -28
<https://guzelsanat.wordpress.com/2011/11/10/otto-donemin-ruhu-otto-dix-metropolis-1928/>, sayfasından erişilmiştir.

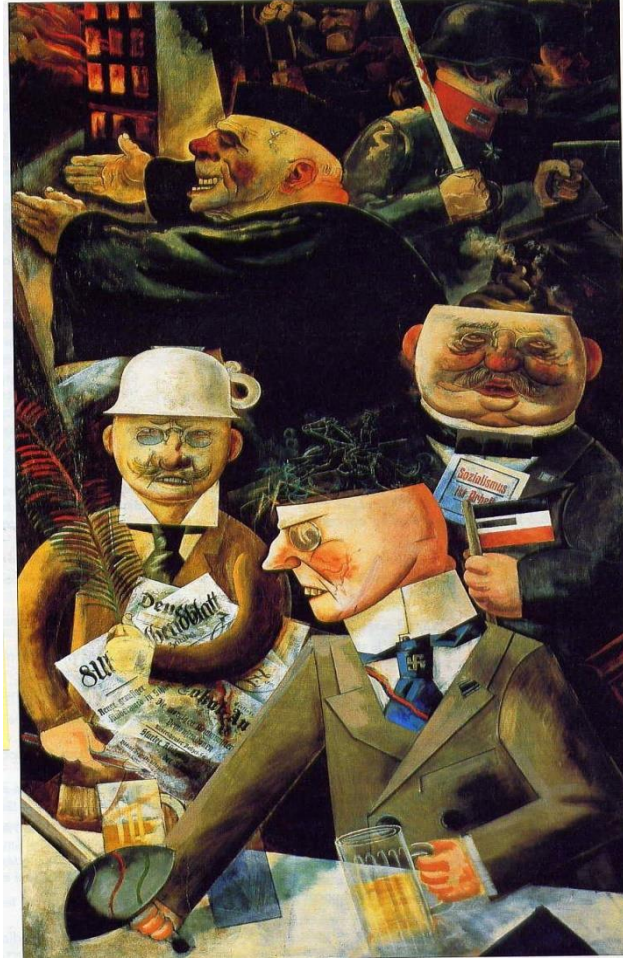
Yeni rejimin kentli cumhuriyeti, tüketici kültürünün acemiliğini yaşarken diğer taraftan da adapte olmak adına her türlü yeniliği deneyimlemiştir. Bunların ise neler ile sonuçlanacağından bihaberdir. Nitekim Berlin, Münih ve Klön kentleri bu adaptasyon sürecinde birer suç, fuhuş ve belirsizliğin yuvası olmuştur. “Otto Dix’in “Großstadt Triptych”i [Metropol Triptiği] (1927-1928), zenginlerin hedonizmiyle toplumun kenarlarındaki sakat savaş gazilerinin yoksulluğunun karşıtlığını göstermesiyle Veristlerin toplumsal vicdanın iyi bir örneği”dir (Storer, 2013, s. 199).



Şekil 7. Resim. Otto Dix, Sokakta Üç Fahişe Boyutu: 95 cm x 100 cm 1925 <https://gunde1resim.tumblr.com/post/14588933507/ressam-otto-dix-1891-1969-resmin-adi-three/embed>, sayfasından erişilmiştir.

Otto Dix, ithal edilen Amerikan kültürü de onun getirdiği yaşam tarzından hiç memnun değildir. Büyük metropol merkezlerinin duvarlarında dev posterler, ışıklı ilanlar, panolarda tüketici kültürünün yeni reklamları, ürünleri ve neon ışıklı gece kulübü tabelalarıyla hiç gece yaşanmayan yeni bir kent kültürü oluşturulmuştur. Ana kentlerde artan nüfusun yoğunlaştığı bölgelerde gösterişli barlar, genç kadınların vücutlarının sergilendiği striptiz kulüpleri, her türlü cinsel fantezinin canlandırıldığı kabareler her gece aralıksız sürüp devam etmektedir. Ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik bunalım toplumsal ahlaklıksızlaşma sorununu da beraberinde getirmiştir. Kentlerin bir kısmı şaşalı ve gösterişli hayatlar sürerken diğer yandan yokluk ve sefalet içinde kırılan diğer bir karanlık kent yüzü vardır (Farthing, 2014, s. 424-425). İşsizlik, istihdam eksikliği ve dış borçtan dolayı gelişen büyük enflasyon; insanların hayatta kalabilmek ve para kazanabilmek için her türlü işin zorunlu yapıldığı bir dönemdir. Ülkedeki ekonomik koşulların ağırlaşması “Neue Frau” (Yeni Kadın) ihtiva etmiştir. Yeni Dünya’daki yeni kadın bütün mecralarda faul olmaya başlamış ve yük işi de beraberinde artmıştır. Artık kadın ve kadın bedeninin siyasi, iktisadi ve eğlence dünyasının birinci dereceden metası olarak kullanıldığı bir

dönemi başlatmıştır. Nitekim “yeni kadın” ile yeni toplumsal ve ahlaki değer yaşam tarzı da ortaya çıkmaktadır.



Şekil 8. Resim George Grosz, toplumun temel direkleri, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 108 cm, 1926 (Farthing, 2014).

Grosz, Weimar Cumhuriyeti'ndeki toplumsal ve siyasi çelişkilerden doğan sosyal ayrımcılık karşısında duyduğu öfkeyi yansıtmıştır. Toplumun Temel Direkleri, Grosz'un dönemin siyasi yapılanmasına eleştiri getiren aşırı politik eser temsilidir. Fırsatçı iktidar, statüsünü korumak için adına yordakçılığını yapan burjuva, halkın içinde bulunduğu duruma kayıtsız kalan aşırı muhafazakâr ve otoritenin peyda ettiği basın ayağının oluşturduğu adaletsiz bir dönemin âdeta yansımasıdır. Grosz'un Dadacı temelleri ve siyasi görüşleri nesnel gerçeklikle ele alınıp formalist düzen ile tekrar bir araya gelmesinin tezahürüdür. Yönetimin savaş tarafdırlığı, militarist yapısı, meşru görülen sömürü otoritesi, burjuvanın içkin muhafazakârlığı, normalleştirilen ahlaksız bir yaşam tarzı; aynı zamanda geleneksel değerler mefhumunun yozlaşmasına kayıtsız kalan Alman toplumuna

topyekûn eleştiri getiren dönemi yansıması açısından önemli bir argümandır (Farthing, 2014, s. 422-423).

5.4.1. Bauhaus

Bauhaus'un menşei Arts and Crafts hareketine dayanmaktadır. 1750-1850 yıllarında İngiltere'de Endüstri Devrimi ile makinelerin günlük hayata girmesi dönemin sanatı, zanaatı ve tasarımını etkileyen değişiklikler vuku bulmasına sebep olmuştur. *“Üretilen mallar standarttır ve estetik kaygı ile kaliteden uzaktır. Bununla el yapımı ürünler oldukça yüksek fiyatlara satılır hâle gelmiştir. Üstelik o çağın kapitalistleri, sanatın ticari bir faktör olduğunun farkına varmışlardır”* (Bunulday, 2001, s. 3). Avrupa'da Sanayi Devrimi ile sosyal statüde eski otoriter rejim, monarklar, muhafazakâr ayrıcalıklı aileler, aristokrat soylular; boy ölçüşecek devrimler tarihi başlatıp liberalizm tarafgirliği ile yeni sınıfı hâsıl etmiştir. Yeni sistemin kural tanımazlığı, ticaretteki rekabetçi yönü ve artan girişim gücü, bulunduğu konumu kandan değil ekonomik güçten alan alt sınıf ile üst sınıf arasında yeni bir toplumsal sınıf olan burjuvanın daha da güçlenmesini sağlamıştır (Arslan, 2012, s. 60). Burjuva denetimi altındaki iktisadi kaynaklar ve yeni işletme sahaları fabrikada imal ettikleri ürünlerin tasarımı yeni sınıfın tasavvuru ve inisiyatifinde şekillendirilmektedir. Sanatsal ve estetik kaygıdan yoksun niteliksiz tasarım ürünlerinin ticarileştirme önceliği en halis şeklidir. Tarihsel evrede sanatın, yeni ellere geçmesi ve yeni hamilleri tarafında sanatsal bağlamlı tüketim alışkanlıklarıyla ilintili bir kültürün temeli atılmıştır. Toplumdaki geleneksel el sanatları ve sanatsal estetik anlayışı, fabrikasyon ürünlerle iyiden iyiye yok olmaya başlamıştır. Endüstrinin seri üretim ağının estetikten yoksun oluşu, Avrupa ana kıtasında pek çok sanatçı tarafından muarız hareketi başlatmasına neden olmaktadır (Özsoy, 2003, s. 62). Sanatın alım ve üretim gücüne sahip yeni muktedirleri, üst statüdekiler kadar rafine olan sanat alt yapılarına sahip değildir. Her ne kadar orta sınıfın tüketim alışkanlıklarını alt sınıftan kendilerini şerh etme, üst sınıf özentisiyle iki sınıfın arasında paradoksal biçiminde ıraksı ahlak tahribatı ortaya koymaktadır. Kuşkusuz toplumsal statü ve Endüstriyel Devrim sanat ve zanaatçı emeğinin sınıfsal normlar üzerinden ikirciği, sınıflar arası ayırt edici yeni yaşam tarzını temsil eden malların temini ve üretimini hızlandırmıştır. Yeni üretim ağının iş kollarında çalışan ücretli emekçiler kapitalist sistemin alt tabanında sosyal aidiyette ve somutlaştırılmış sınıfsal hiyerarşide kesin olarak aşağıya doğru ivme kazanmıştır. Bu hiyerarşik dizge ücretli işçilerden oluşan proletarya (alt sınıf), üretim araçları ve sermaye sahibi burjuvazi (orta sınıf), toprak ve

yönetim sahiplerinden oluşan soyluluk (üst sınıf); toplumsal statülerde sınıf mücadelesinin ekonomi-politik-soy kaynaklı modern kapitalist toplum dizgesini gözler önüne sermektedir (Arslan, 2012, s. 71).

Arts and Crafts (sanatlar ve el sanatları) hareketi önderi olan İngiltere'nin ilk Marksistlerinden tasarımcı, yazar ve aktivist William Morris ve kuramcı, eleştirmen John Ruskin tarafından sanat ve emek ilişkisi dile getirilmiştir. Ruskin sanat ve toplumun arasındaki rabıtayı vurgularken zanaatkârın el işçiliği, sanatçının kullandığı malzemenin yapısı ve natürelilik unsurlarına vurgu yaparken endüstriyel ürünlerin tasarım, estetik ve yaratıcılıktan mahrum mekanik düzenin hâkim olduğu bölümü kapsadığı şekilde ifade etmiştir. William Morris; Ruskin ile aynı düşüncelere sahip olmakla romantik düşünce ütopyası, Marksist estetiği aynı zamanda anti-kapitalist tavrı sanatındaki mahiyeti açısından ekonomik saplantılı, ideal toplum formulu düşüncesiyle ilintilidir. Ekonomik reformlaşma süreci, demografik dekompanse ve insan sömürü dönemine içkin kendi ütopyasını oluşturmuştur (Şahin, 1995, s. 13). Marksist ideolojik perspektifte proleter sınıfın tarafgirliği ve Marksist estetiğin mefhumu sanat, toplum ve ekonomik bütünlük noktasında bir yaklaşım oluşturmuştur. Morris'in Marksist kapitalizm öğretisi ve ücretli emekçiler işçiliğinin makine ile kıyası, el sanatlarının geri plana atılarak zanaatkârların işlevsizleştirilme, geleneksel sanatların ve değerlerin yok olmasının suçlusu olarak sanayileşme ve moderniteyi göstermektedir. Nihayetinde Morris'in ütopyasında; endüstrileşme, teknik ilerleme bilimsel janrların hamlesi, toplumda negatif etkiye neden olup ahlaki değerleri yozlaştırmıştır. Bilimsel ilerlemenin moderniteyi var ettiği ve kitlesel üretim tekniklerindeki atılımın toplumda kendisini şiddetli bir şekilde hissettirdiği; bunun bireyin kolektif algısında disiplinsiz toplumu var ettiğini savunmaktadır (Koç, 2009, s. 129-132). Oysaki *"Morris'in ütopyasında, bireyler kendilerini özgür ve eşit koşullardaki emekle (labour) gerçekleştirir ve ifade ederler. Bu ütöpik 'emek' kavramı, Morris'te 'sanatçı emeği' (artistic labour) kavramını ifade eder. Yani her çalışan, bir sanatçıdır ve her ürün de bir sanat eseridir"* (Koç, 2009, s. 127) şeklinde açıklamaktadır. Endüstri Devrimi'nden başlayarak Morris ve Ruskin standartlaşmış üretim bandının kültürel ve geleneksel el sanatları üzerindeki olumsuz etkisine mukabil bir sanatsal başkaldırıda bulunmaktadır. Geleneksel el sanatları ve tekniklerini, fabrikasyon makine estetiği mücadelesini; Art and Craft hareketiyle başlatmıştır. Morris'in endüstriyel ürünlere açtığı savaşta makineye araçsal mahiyet yüklenirken asıl olanın insan yaratıcılığıyla ortaya çıkan sanatçı, zanaatçı emeğinin var ettiği değerler olgusudur (Mutlu, 2001, s. 219). Bu olgu

1850 yılında yeni bir sanat akımı ve girişimi olmuştur. İngiltere’de sanayi ürünlerine alternatif ve tepki olarak kurulan Art and Graft, ülkede aynı zamanda yeni bir sanat ve tasarım eğitimi hareketinin doğmasına vesile olmuştur (Şahin, 1995, s. 13).

İngiltere’den başlayarak pek çok ülkede yansımalar görülen sanat ve tasarım hareketi farklı isimleri de doğurmuştur. Almanya, Avrupa’daki diğer ülkelere nazaran sanayileşme sürecini daha geç tamamlamış fakat kısa sürede arayı kapatabilmiştir. İngiltere’de sanayi, tasarım ve üretim hattındaki gereksinimler belirlenmiş sanat ve sanat tasarımı üzerinde önemli reformlaşma gerçekleştirerek başarılı biçimde uygulamaya konmuştur. Yeni sanat ve sanat eğitimi, sanayi ve endüstriyel tasarım sisteminin tetkiki için İngiltere’ye ünlü bir mimar Schinkel görevlendirilmiştir. Diğer taraftan 1896 yılında Londra’da Almanya ataşesi olarak bulunan Hermann Muthesius uzun yıllardan beri sanatsal ve endüstriyel tüm gelişmeleri takip edip kayıt altında tutmaktadır. En nihayetinde devletin yeni kültür politikası için örnek aldığı İngiltere’deki keşif projesi üzerine şimdiye değin tutmuş olduğu bütün kayıtlar rapor hâlinde Almanya yönetimine gönderilmiştir. Muthesius ataşeliği süresi boyunca pek çok sanatçı, mimar, tasarımcı, yazar, girişimci ve kültür eleştirmenleri bir araya gelerek Almanya’daki gelişen sanayi, mevcut sanat ve el sanatlarıyla yeni ekonomik saha oluşturmak adına 1907 yılında Alman Zanaatçılar Birliğini (Deutscher Werkbund) oluşturmuştur (Giedion, 1954, s. 5). Birliğin temel misyonu İngiltere’de endüstrinin ivme kazanmasıyla gerçekleşen reform hareketlerini özellikle de uygulamalı sanat okullarında zanaat ve teknolojinin konjonktürünü Almanya stiliyle hayata geçirebilmektir (Droste, 2006, s. 11-12). Hermann Muthesius’e, Kaiser Wilhelm Dönemi’nde İngiltere’de elde ettiği gözlemler ve deneyimler ışığında merkezi yönetim tarafından sanayileşmiş Almanya’da yeni kültür politikası oluşturma teklifi sunulmuştur. Endüstriyel üretim ağının sanat ve zanaatın yapılanması aşamasında uygulamalı sanat eğitimi kurumlarında ilk etapta 61 atölye açılmıştır. Ayrıca yeni uygulamalı atölyelerde zanaatın endüstriye dönüştürülmesi aşamasında geleneksel öğretim yöntemleri programlardan kaldırılmıştır. Artun (2015), *“Mimar Muthesius’un başını çektiği “endüstriyel tipler”in tasarımına ait kuram, yalnızca malzeme/işlev/form/teknoloji arasında bir uyum öngörmekle kalmaz, bunlarla hayat stilleri arasında bir özdeşlik kurar. Standart tiplerdeki ürünlerle kurulacak “düzen”, topluma da düzeni getirecektir”* şeklinde belirtmiştir. Nesnelerin yeni form ve biçimlerini yeniden var etmeye çalışılan hayat şekilleri ve koşulları tasarımın kendi formsal düzenini temsil etmektedir. Birinci Dünya Savaşı sona yaklaşırken siyasal istikrarsızlığın gölgesinde Bauhaus’un temellerine katkı sağlayacak tasarım sorununun

cevapları aranmıştır. Henry van de Velde'nin sanatçının bireysel yaratımı ve bütünsel sanat anlayışı, Peter Behrens tasarım perspektifi ve Muthesius'un gerekesimler/yaratım/tasarım ve endüstriyel uygulamalarının kamunun ihtiyaçları doğrultusunda kurumsallaşma fikri, “düşünsel” ve “uygulamalı” sanat eğitim programları Bauhaus'un dayanaklarını oluşturmaktadır.

Muthesius'un Alman sanayisinin küresel ölçekteki rekabet gücünü artırmak ve bu doğrultuda endüstrinin gereksinimlerine paralel gelişen tasarım sorununu, nesne bazındaki üretim bandında hem ticari hem de gelenekselin yeni tasarım teknikleriyle bulunduğu yeni eğitim kurumları tahsis edilmiştir. Bu amaçla hareket ederek Almanya'da sanat ve tasarım eğitimindeki reform süreci başlamış ve pek çok uygulamalı sanat okulunda tasarım estetik dönemi de açılmıştır. Bu okullardan biri de Art Nouveau'nun Belçika'daki önemli temsilcilerinden Henry Van De Velde'nin Weimar'da açmış olduğu okuldur. 1906 yılında van de Velde'ün bütüncül sanat anlayışla kurulan Saksonya Grandüklüğü Tatbiki Sanat Okulu; sanat, zanaat ve üretimi uygulamaya konduğu son derece bilimsel ve formalist çalışma hamlesini başlatmıştır (Erden, 2016, s. 252-253). Ne yazık ki Van de Velde, Birinci Dünya Savaşı ile başlayan yabancı karşıtı hareketler ve hükümetten gelen baskılar nedeniyle görevinden istifa ederek ülkesi Belçika'ya geri dönmek zorunda kalmıştır. Yerine ise Deutscher Werkbund; grubun üyesi olan endüstriyel üretimde standartlaşma, işlevselliğin doğurduğu kaliteli, ekonomik ürün ve konut fikriyle genç mimar Walter Gropius'u öneride bulunmuştur (Esen, 2015, s. 12). Walter Gropius, 1916 yılında Van de Velde'den boşalan Weimar Uygulamalı Sanat Okulundaki yöneticilik pozisyonuna atanmıştır. Gropius; Almanya'nın modernizmin endüstriyel, toplumsal ve sanatsal gereksinimlerinin yaratım aşamasına ve unsurlar meselesine nihai çözümün kültürel ve sanatsal bütünleşme ile sağlanabileceğini bildiren raporu Weimar yönetimine sunmuştur. Ancak bunun sağlanabilmesi ressam, heykeltıraş ve mimarlarla zanaat ve el işçiliği yönelimli bir sanat eğitim programı hazırlanması gereklidir. Böylelikle endüstriyel tasarım noktasındaki, estetik temelli makineleşme sorunu halledilmiş, üretilen ve yaratılan nesneler ise ekonomik açıdan ülkenin kalkınmasında da fayda sağlanacaktır (Bunulday, 2001, s. 5).

Gropius, Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'nın baş aktörü olan Almanya'da yaşanan bütün tarihsel süreçlerde politik, endüstriyel, sanatsal, iktisadi ve toplumsal devrime yakından tanıklık etmiş; kendi ideolojisi ve devraldığı mirasın çerçevesinde bir ekol yaratmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası siyasal kaos içerisinde kurulan yeni Weimar Cumhuriyeti devam eden siyasi istikrarsızlık, ekonomik bunalım ve kanlı şekilde

bastırılan devrimler içerisinde bir taraftan da sanayide ve sanatta reformlaşma dönemi başlangıç noktalarından birisidir. Ülkedeki sanayi kaynaklarının büyük kısmını elinde bulunduran muhafazakâr kanat ve burjuvazi, piyasadaki gidişattan memnuniyetsizliklerini yeni hükümete her seferinde dille getirmiştir. Aslında hükümetin sanat tasarım reformunu desteklemesi ve reform programlarının asıl nedeni toplumsal ve kültürel yenilikten çok sanayiye canlandırma ve onların muktedirlerini tatmin etmek maksatlıdır (Esen, 2015, s. 15). Nitekim savaş sonrası ülkede artan milliyetçilik ve muhafazakâr tavrın temsili olan; burjuva ve sağ cenahı karşısına almayı gözüne kestiremeyen yeni hükümetin zorunlu reformu olabilir.

Şahin (1995)'deki çalışmasında Art and Craft; sanatın, bilimin, teknolojinin toplumsal ahlaki değerleri endüstrileşmenin ve makineleşmenin tahribatından korumak maksadıyla ortaya çıkmış bir sanat hareketidir. Belli bir kesimden çok toplumun her tabanına hitap edecek sanatsal tasarım, halkla bütünleşerek işçinin (ücretli emeği) el emeği ile aynı ölçüde ve değerinde tutulup ilerleme sağlamasını hedeflemiştir. Art and Craft'ın Marksist sosyalizmi ve antikapitalist tavrı Bauhaus'da aynı şekilde tezahür etmiştir. Muhtemelen Bauhaus'un menşei olarak kabul edilen Werkbund Derneği üyelerinin neredeyse hepsi aynı Marksist, antikapitalist görüş etrafında mutabakata varmıştır.

Birinci Dünya Savaşı ve iki savaş arası dönemde pek çok sanat akımının ve yeni estetik anlayışların hâsıl olmasının nedenlerden biri de hiç kuşkusuz ideolojilerdir. Bauhaus tabanında yer alan kimi sanatçıların aşırı siyasi imajları ve sağ cenahın Bauhaus'un kurumunu komünist Bolşevik yuvası olarak suçlamasının nedeni de bu olmuştur. Almanya, neredeyse radikal siyasi ideolojilerle ortaya çıkan sanat akımları ana vatanıdır. Böyle ki Bauhaus'un sosyalist ideolojisi, Avrupa ve Avrasya kara kıtalarında totaliter sistemlere ayak direyerek İkinci Dünya Savaşı'na kadar kendi ekollerinden taviz vermeden modernleşme hareketi sürecinde önemli bir yere sahip olmuştur (Artun, 2012, s. 93).

Savaş ve ülkede yaşanan devrim sonrası kaotik siyasi atmosfer gölgesinde Walter Gropius 1919 yılında yeni bir eğitim önerisinde bulunmuştur. Bütüncül sanat çatısı altında plastik sanatlar, tasarım ve dâhil edilecek mimari programla yeni tasarım enstitüsü fikri sunmaktadır. Evrensel bir tasarım kültürü oluşturma ilk adımı olarak aynı yıl iki farklı eğitim kurumunu -Weimar Güzel Sanatlar Akademisi ve Saksonya Grandüklüğü Tatbiki Sanat Okulu- bir çatı altında birleştirilmiştir. Gropius'un uygulamalı sanat ve tasarım eğitimi veren iki kurumu birleştirerek "Staatliches Bauhaus" eğitim ve öğretim ilkeleriyle yeni bir dönem başlatmıştır (Bunulday, 2001, s. 6).

Bauhaus'un temel kabule dayanan ilkeleri:

1. Bilimsel gelişimlerin neticesinde meydana gelen teknik yeniliklerin toplumlar ve insanlık üzerindeki etkisini pozitif etme, endüstrileşmenin getirisi olan modernizemin tüketim alışkanlıklarını minimize ederek sanayinin sanatı fethetmesine izin vermeden ortak payda da buluşma vurgusu yapar.
2. Yerellikten ve gelenekselden uzaklaşmadan sanat kuralları ve estetik değerleri göz ardı etmeden toplumun ihtiyaçlarına cevap veren kaliteli tasarımlar sunar.
3. Sanat, tasarım ve mimaride yeni tekniklerin geleneksel uygulamalarla bir tasarımda birleştirilmesi ve aynı zamanda zanaatçı ve sanatçı ayrımının yapılmaması görüşünü savunur.
4. Sanatçı ve zanaatçının tasarım kuramsal sorununa yeni yöntem ve teknikler geliştirerek uygulamalı çözümler ortaya koymalıdır (Artun & Aliçavuşoğlu, 2009, s. 20).



Şekil 9. Bauhaus bünyesindeki sanatçı eğitmen kadrosu. Joost Schmidt Hinnerk Scheper, Marcel Breuer, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Herbert Bayer, Walter Gropius, Georg Muche <https://tr.pinterest.com/pin/431641945518850152/sayfasından> erişilmiştir.

Mart 1919 yılında akademileri birleştirmesine takiben Walter Gropius tarafından okulun temsil ettiği düşüncelerin yeni modern dünyaya uyumlu ve sanatın ilkelerini ortaya koyan manifestolarını yayınlamıştır. Sanatçı ve zanaatçıları Bauhaus çatısı altında toplamaya davet etmişler.ve davete icabet eden sanatçılar, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Johannes

Itten, Gunta Stözl, Oskar Schlemmer, Josef Albers, Laszlo Moholy-Nagy, Gunta Stözl, Gerhard Marcks, LyonelFeininger, Ida Kerkovius, Alma Buscher, Marcel Breuer, Herbert Bayer'dir (Candan, 2003, s. 84).

Bauhaus Uygulamalı Güzel Sanatlar Okulu eğitim-öğretim programında zanaatın tasarıma evrilmesinin yanında sanatçı ve zanaatçıların yenilikçi fikirleriyle kendi alanlarında uzman olduğu dersler verdiği bir sanat kültür merkezi hâline gelmiştir. Gropius'un: *"Sanat toplumun ihtiyaçlarına cevap vermeli, güzel sanatlar ve uygulamalı zanaatlar arasında ayırım yapılmamalıdır"* Sözü bunu desteklemektedir. Okulun sanatçıları ve zanaatçıları, modern dünyaya farklı ve yeni bir sanatsal felsefe görüşü sunmuştur (İspirli Gönülkırılmaz, 2012, s. 47).

1920'lerin Almanya'sında Bauhaus felsefesi, özellikle de dönemin sanatçı birliklerinden İşçi Sanat Konseyi ile bağlantısı olanlar, küçük bir kesime "lüks" üretmek yerine geniş bir kesime "kullanışlı" yaşam alanları yaratabilmek düşüncesi üzerine kurulmuştur (Antmen, 2013, s. 104). 20. yüzyıl modernizminin başat süreçlerini yaratan yeni felsefenin dürtüsü ile devrin ihtiyaçları, toplumun gereksinimleri ve sanatsal beğenileri çerçevesinde bir oluşum başlatılmıştır. Sanatın kısırlaştırılmış kalıplar, teknikler ve mekânlardan koparılıp sokaklara, meydanlara halkın günlük hayatının içinde var etme girişiminin öncülüğüne soyunmuştur. Sanatın pek çok kolu; farklı disiplinler ve modern tekniğin nimetleriyle sistemli ve uyumlu olarak halk tabanının ihtiyaçlarına indirgenmiş, toplumun kültürel demokratikleşme serüvenine kılavuzdur. Sanatçı, zanaatçı ve tasarımcının toplumsal sorumluluğu üstlenerek sanatı demokratikleştirme sürecinde kolektif bir çalışma oluşturup toplumun sanatla, sanatın toplumla bütünleşmesinin sağlanabileceği savını ortaya koymaktadır (Pekmezci, 2009, s. 289).

Bauhaus'un Alman solunun tasarım reformu olarak nitelendirilmesinin asıl nedeni; pek çok yazarın, ressamın, mimarın, heykeltıraşın, bilim adamının sosyoloğun ve eleştirmenin sosyal adalet, bireysel hak ve özgürlüğü sanatlarında, söylemlerinde dile getirmiş ve ideolojileri doğrultusunda harekete geçerek itiraz etmiş; yaratmış; üretmiş en önemlisi dayatılana rıza olmamasından kaynaklanmıştır. Böylece devrimci ruhun mirasını devralan Bauhaus "sosyalizm katedrali" sembolü olarak sanatı halk tabanına sunup sanatçı emeği/proleter sanat ürünlerinden toplumun her kesiminin faydalanmasını sağlayacak üretim sahası oluşturmaya çalışmıştır. Her ne kadar Bauhaus, yeni Weimar Cumhuriyeti desteğiyle kurulmuş bir kurum olsa da politika ile sanat arasındaki ilişkiyi keskin bir sınırla

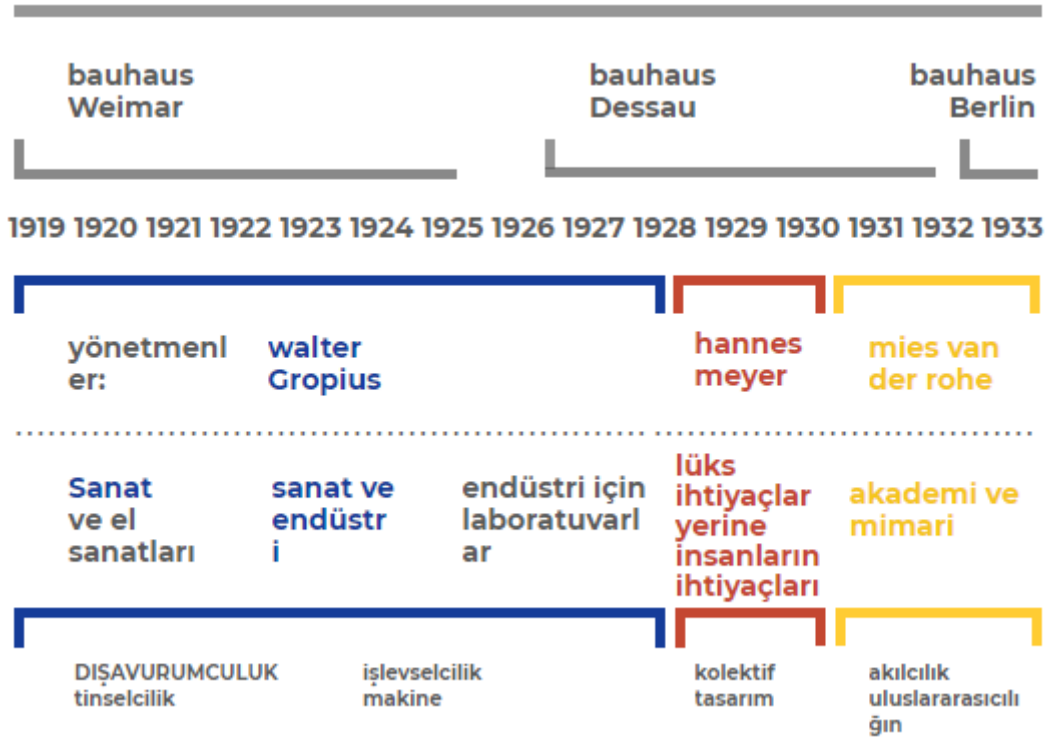
muhafaza ederek halkı taşıyıcıyı kolon olarak değerlendirip devlet kontrollü sanatı veto etmiştir (İspirli Gönülkırılmaz, 2012, s. 51).



Şekil 10. Bauhaus okulu Bauhaus (2020). *Bauhausun kadınları*. <https://v3.arkitera.com/h47253-bauhausun-kadinlari.html> 11.03.2020, sayfasından erişilmiştir.

Bauhaus'un sosyalist ve devrimci yapısı nasıl ki teknolojiyle sanat, zanaat ile sanat arasındaki hiyerarşik üstünlüğe karşı muarız bir yaklaşım sergilediyse kadın ve erkek arasındaki sosyal eşitsizliğe de aynı ölçüde tepki vermiştir. Devrin toplumsal yapısı bakımından ve cinsiyet eşitsizliği açısından feminist bir yaklaşımla kadın ve erkeklerden oluşan karma sınıflar oluşturulmuş; aynı zamanda kadın sanatçı ve tasarımcıların kendi yenilikçi fikriyle eğitim verdikleri atölyelerde kurulmuştur. Hiçbir cinsel ayrımcılığa maruz kalmadan yaratıcılıklarını ortaya koyan bu kadınlar, modern dünyanın ilk kadın sanat tasarımcıları olarak küresel nitelikte bir demokratikleşme çağı da başlatmıştır. Kadın tasarımcılar geleneksel uygulamaları, dönemin tekniklerini bir araya getirerek modern dünyanın ihtiyaçları doğrultusunda tasarımlar ortaya çıkarmıştır. Erkek egemen dünyada tasarımlarıyla modern dünyada yerini alan kadın tasarımcılar olarak Charlotte Perriand,

Gertrud Arndt, Alma Siedhoff-Buscher, Marianne Brandt Lilly Reich, Eileen Gray ve Gunta Stölzl, Benita Koch-Otte'den söz edilebiliriz (Gürcüm & Öneş, 2017, s. 401-402).



Şekil 11. Bauhaus okulu kronolojik dönemleri ve yöneticileri https://www.bauhausbookshelf.org/timeline_chronology_1919_1933.html, sayfasından erişilmiştir.

Bauhaus, ülkedeki iç çelişkiler, dış baskılar ve müdahalelere maruz kalmış; bu yüzden 1919 -1933 yıllarında üç kent değiştirmek zorunda kalmıştır.

- Weimer (1919–1925)
- Dessau (1925–1932)
- Berlin (1932-1933).

Eğitim kadrosu yönetim açısından irdelendiğinde ise Bauhaus'un üç mimar tarafından yönetildiği görülmektedir: 1919'da Weimar'da kurulan okul 1925'te çeşitli baskı ve karalamalardan dolayı Walter Gropius tarafından Dessau'ya taşınmış, 1928'de ülkedeki sağ cenahın söylemlerindeki eleştirindeki dozun artması ve tabandan dalgalanan faşizan ideolojinin müdahaleleri, Walter Gropius'un istifa etmesine neden olmuştur. Gropius'dan boşalan yere 1928-1930 yılları arasında Hannes Meyer gelmiştir. Fakat Meyer'in Marksist

ideolojisi ile yönetim arasında problemlerin baş gösterilmesiyle görevden azledilmiş ve yönetimi bu sefer 1930'dan 1933'e kadar Ludwig Mies Van der Rohe devralmıştır (Alpar, 2006, s. 7-11).

Rohe yönetiminde okulun bir mimarlık bölümüne dönüştürülmesi, Paul Klee'in istifası Kandisky ile arasında çatışmalar başlatmıştır. İzlediği eğitim programı sebebiyle yönetim ile pek çok sanatçının arası açılmış bu yüzden okul 1932 yılında Berlin'e taşınmış ve 1933 yılında da Nazilerin yönetimi devralması ile kurum komünizm yuvası olarak nitelendirilerek kapatılmıştır. Faşist Nazi rejimin baskısıyla sanatçıların çoğu ülkeyi terk ederek ABD'yi sığınak olarak kabul etmiştir. Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius, Wassily Kandisky, Lynoel Feininger ve Moholy Nagy'ni Bauhaus'un ruhunu yaşatmak için 1937 yılında Chiago'da New Bauhaus'u kurmuştur. Nazi rejiminin totaliter baskılarıyla kapanana kadar okul; sanat, zanaat, tasarım ve mimarlık alanında teori ile pratiğe, kurumsal yaklaşımla ve deneyselliği temel dayanak olarak gören eğitim programı çerçevesinde oturmuştur. Her ne kadar 1919-1933 yılları olarak tarihlendirilse de oluşturmuş olduğu tasarım dili günümüze değin etkisini hissettirmektedir (Erden, 2016, s. 262-263).

Sürrealizm: Dadaizm kapitalist sistemin üst hiyerarşik kesiminde yer alan burjuvanın, sömürgeci, geleneksel milliyetçi yapısı ve konformist tutumu nedeniyle şiddetli bir şekilde eleştirirken sanatın ise bu yaklaşımı sergileyen kişilerin hizmetinde ve denetiminde olması nedeniyle de reddetmiştir. Aynı zamanda üst tabaka tarafından tarihsel bazda oluşturulmuş geleneksel estetik formu da kabul etmemektedir. Dadaizm, 1920 yıllarına doğru birçok sanatçısının dağılması ve yönünü değiştirmesiyle sürrealizme dönüşmüştür. Antmen (2013)'e göre Avrupa'da avangart Dada hareketinin sonunu getiren sürrealizm (gerçeküstücülük), 1919-1930 yıllarında ortaya çıkmıştır. Birçok sanat tarihçesine göre sürrealizmin Dada'dan türeyen, onun söylemleri ve birçok özelliğini bünyesinde barındıran bir sanat hareketi olarak nitelendirmektedir. Sürrealizm Dada gibi geleneksel kültür anlayışını, burjuva toplum değerlerinin tümünü reddetmiş, ahlak deformasyonu ve birçok siyasi yapıya karşı bir tavır sergilemiştir (Antmen, 2013, s. 135).

Sürrealizm (gerçeküstücülük), Fransa'da psikiyatri üzerine eğitim almış olan yazar ve şair Andre Breton ve Paul Eluard tarafında Jung'un nazariyatından feyz alarak ve Sigmund Freud'un (1856–1939), özellikle düşler ve bilinçaltı kuramlarıyla sanatsal yaratma kaynağı olarak görülmüştür. Gerçekliğin temelini, bilinçaltındaki olguların oluşturduğu önerme ortaya atılmıştır. Bilinçaltının mekanizmasında meydana gelen rüyalar ise onun yansıması

olarak nitelendirilmiştir. Rüyalar; kişinin kendi iç dünyasına yönelmesi, var olan dünyanın gizemlerini keşfetme imkânlarını sunarken aynı zamanda gerçeğin kendisinden daha gerçek bir dünya sunar savı ortaya atılmıştır. Zira, uyanıkken üzerimize tesir eden her olay, bilicin bastırılmasıyla bilinçaltına atılıp rüyalarla birer simgesel olgu olarak ortaya çıkmaktadır (Richardson, 2006, s. 83-84).

Sürrealizmin yaratım nesnesine dönüştürülmesi, Freud'un nazariyatındaki bilimsel bulgulardan yararlanıp bilinçaltı dünyasındaki sırları araştırarak yeni metotlar geliştirip somut formuna kavuşmuştur.

Psikanaliz yöntemiyle bilinçaltındaki gizemi sanata aktaran sanatçılar; aynı zamanda Marksizm'e karşı hissettikleri rabıta nedeniyle salt toplumsal gerçekçiliğe mukabil süregelen düzen ve işleyişine, erkin baskılar, yaptırımları bireye ve topluma gerçekliği olmayan bir gerçeği dayatıp inandırdığı gerçekliği bozmak ve değiştirmek dürtüleriyle harekete geçmiştir. Temelde birey ve toplum üzerinde büyük yaptırımlar uygulayan, toplumsal işleyişin reddinde bir taraftan Freud'un psikanaliz nazariyatından faydalanırken diğer taraftan Paris'te Komünist Parti üyesi sürrealistler, bütün toplumsal yaptırım ve baskı sistemlerine sanatı, devrimci bir hareket olarak görüp bireye indirgemeye çalışmışlardır (Antmen, 2013, s. 137).

Ayrıca sürrealistler; içki ve uyuşturucu madde kullananlar, akıl hastaları, psişik vakalar, paranoya gibi durumlar sergileyen kişilere ayrı bir ilgi göstermektedirler. Zira Sürrealistler, aklın kontrolünün ortadan kaldırıldığı; sarhoşluk, delilik, şuur kaybı, zihinsel bozukluk gibi olaylar sırasında kişinin kendini ve benliğini olarak görülmekte; bütün bu eylemlerin ise sanatın boşaltım alanı olarak değerlendirmektedir. Kişinin sergilediği paranoyak görüntüsü, düş, sayıklama ve delilik hâli sanatsal yaratım alanında sembollerin kullanıldığı bir anlatım şekilliyle somuta evrilmektedir. Lynton (2004) bilinçaltı dünyasına daha rahatça girebilmek için uyuşturucu maddeleri ve yapay uyutma (hipnoz) yolları denediklerini ileri sürmüştür. Aynı zamanda ezoterik, kült inanışlar ve mitler tarihin nesnelleştirmesinden hiçbirini kabul etmez ve bilimsel verilerle şekillenen yeni bulgular denenmiştir. Tarihsel açıdan bakıldığında da Batı'nın bütün kültürel, ahlaki, toplumsal, siyasal, inanç sistemi ortadan kaldırılmalıdır. Sürrealizm bir yaratım alanında meydana gelen nesne objesinden çok, bir felsefe hareketinin izdüşümüdür. Nitekim Andre Breton, sürrealizmin manifestosunu yayımladıktan sonra sürrealizm devrimci bir hareket olarak ilan etmiştir.

Gerçeküstücüler akımlarını bir felsefenin zemininde gerçekleştirmeye çalışırken diğer taraftan “Marksist Diyalektik” ve “Hegel Diyalektiği” ise etkilenecek felsefelerine boyut kazandırmıştır. Koçak (2011), Marksizm “gerçeklik ilkesi” ile yola çıkan sürrealistlerin “Marksist Diyalektik” üzerinde şekillendirdiğini, Marksizm “devrim” fikri ile sürrealizmdeki “devrim” aralarında kurduğu gerçeklik ilkesiyle aynı paralellikte ilerlediğini söylemektedir. Sürrealizmdeki “gerçeklik ilkesi” inkâr durumu geniş ve sınırsız bir alanı kapsamaktadır. Gerçeğin inkâr noktası; nesnelere değil, nesnelerin gerçeklik ilkesi, vüsat ve zaman mahiyetleri üzerinden ilişkilendirilmesiyle ilgilidir. Bütün bu inkâr gerçeklik karşıtlığı değil, gerçek olmayan gerçeğin karşıtıdır. Dolayısıyla gerçek olmayan gerçeklik karşıtlığı bireyin bilinci yerine kolektif bilincin sınırsız gerçekliğini kayba uğratar; kolektif bilincin olmaması ise Marksizm ve Hegel nazariyatlarının ve fikirlerin angajeolamaması ve ilişkilendirilmesini imkânsız kılmaktadır. Sürrealizm bütün toplumsal tapuları reddederken var olan sosyal sorunların çözümünde Marksizm, varoluşçuluk ve Hegel’in diyalektiğine benzer şekilde somut diyalektikle bir bağlantı kurmadan çözümlemektedir (Koçak, 2011, s. 26).

Hegel: “Şimdi, bu ilgi, zihni dışsal tasavvurun içine çekecek kadar büyür ve aynı zamanda öznel ve yansıtıcı özelliğini koruyan mizah, nesne ve onun gerçek biçiminin kendisini ele geçirmesine izin verirse bu nüfuzdan ortaya çıkan mizah kesinlikle nesnel olur ”der. Bu olay Andere Breton’un sanatına dâhil etmesinde önemli bir adım olmuştur. Bilgi ve mizahı eşleştirirken bunu somuta geçirmenin ise zekâ sayesinde gerçekleştirildiğini savunmuştur.İki savaş arası dönemde birçok ülkede gruplar hâlinde faaliyet göstermeye başlayan sürrealizmin gerçek etki alanı, Fransa olmuştur. İkinci Dünya Savaşı ve öncesi Avrupa’daki totaliter rejimlerin baskıları, ortaya çıkan ideolojilerin dayatıları, Büyük Buhran’ın süren etkileri, ekonomik krizler, savaşın patlak vermesiyle diğer kıtalara özellikle de Amerika kıtasına büyük göç dalgası başlatmıştır. Savaşın felaketi ve yıkımdan kaçan pek çok bilim adamı, akademisyen ve sanatçı da bu zorunlu göç dalgasına katılmak zorunda kalmıştır. Nitekim farklı bölge ve ülkelere göçün gerçekleşmesiyle sürrealizm de başta Kuzey Amerika olmak üzere birçok ülkeye yayılmıştır (Lynton, 2004, s. 170).

Amerika’ya göç eden Andre Breton, Mark Ernst, Andre Masson, Yves Tanguy, Marc Changell, Salvador Dali, ve Roberto Matta kıta ağırlıkta olan soyut dışa vurumculuğun etkisi altına girmiştir. Dünya sanat merkezi olan Paris’ten New York’a göç eden sanatçılar, 1940 yılı itibarıyla Amerika’da sanat tarihini değiştirmiştir (Fineberg, 2014, s. 21).

İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması, Avrupa'nın sanat öncülüğü yönünü Amerika kıtasına kaydırmıştır. Zira Avrupa'da ortaya çıkan totaliter rejimler ve diktalar sanatı denetim altına alarak kendi ideolojileri doğrultusunda propaganda aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Sanatın ve sanatçının baskı altında tutulduğu Almanya, İtalya ve Rusya kısıtlayıcı programla başladıkları sürece her türlü sanatsal hoşgörüyü son verilmiş ve yeni sanatsal üsluplar geliştirilmiştir. Avrupa kıtasında bunlar olurken Amerika, bu baskıdan kaçan bütün sanatçılara kapılarını sonuna kadar açmıştır. Amerika, uluslararası sanat arenasında hem prestij kazanmak hem de kendi sanat tarihi ve müzeciliğini oluşturmak adına Avrupa, Asya, Afrika ve daha pek çok bölgede sanat eserleri toplamıştır (Erden, 2016, s. 226).

Artun (2014), Amerika'yı "*İtalya'dan sonraki en zengin Rönesans ve Orta Çağ hazinesine sahip olur*" şeklinde açıklamıştır. Avrupa'daki totaliter rejimleri avangard sanatlar için tüm özgürlük alanlarına kapılarını kapatırken Amerika ise sonuna kadar açmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nda hem uluslararası siyasal alanda hem de Yeni Dünya'nın yeni sanat anlayışını şekillendirip yönlendirmek adına Amerika, en kazançlı devlet olmuştur.

Köln İlericileri: Birinci Dünya Savaşı'nın bütün yıkıcılığı kendisine yüklenen ağır tazminatlar ve savaşın sorumluluğu da üzerine yüklenen Almanya'da 11 Ağustos 1919 yılında Weimar Cumhuriyeti kurulmuştur. Storer (2015); "*Bu, varlığını ilan edenler tarafından bile istenmeyen ve sevilmeyen meşruiyetten ve "cumhuriyetçilerden yoksun bir cumhuriyet" tir* " şeklinde ifade etmiştir. Gerçekten de Alman halkı tarafından kurulduğu andan itibaren kabul görmeyen ve istenmeyen hükümet olarak varlığına 1933 yılında son verilmiştir. Zira Weimar Cumhuriyeti, temelde liberal, şaşırtıcı derecede muhafazakâr ve geleneksel siyasi yapısı ile demokrasiden uzak bir tutum sergilemiştir. Başta sağ muhafazakâr kesim ile sol sosyalist parti arasında uzlaştırmacı bir politika izlemiştir (Lytton, 2004, s. 136). Fakat daha sonra sol cenahın sosyalist ve anarşist yapısı, yönetime ve onun izlediği politikaya karşı tavır geliştirmiştir. Hükümetin Amerika, Fransa ve İngiltere'nin bütün koşullarını kabul etmesi, ülkenin içinde bulunduğu ekonomik kriz, toplumsal buhranlar ve öngörülmez bir siyasi sistem ile sol cenahın hedefi olmuştur. Ayrıca "Parlamentar Demokrasi" çatısı altında kurulduğu ileri sürülse de bir süre sonra sağ muhafazakâr cenahın, ülkenin üst tabakasının konumlandığı bir yapıya dönüşmüştür (Storer, 2015, s. 78-80).

Savaş sonrası her açıdan var olan ve üzerine yenileri eklenen bütün oluşumlar toplumsal, kültürel, siyasal alanda egemen tüm değerlere meydan okumak; baskıları reddetme;

yaptırımlara başkaldırı önce sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Savaşın yarattığı karamsarlık, her şeyin anlamsızlığı ve bıkkınlığı anarşizmi tetiklerken radikal politika gerekliliğinin farkında olan sanatçılar aynı zamanda radikal sanatsal duruş da sergilemeleri gerekmektedir. Weirnar Cumhuriyeti'nin siyasi döneminde Alman sanat politikası açısından bakıldığında Bauhaus ekolü ve yeni nesnellik akımının desteklendiği görülmektedir (Erden, 2016, s. 245-246). Bunun yanı sıra devletin sözde demokratik yapısına karşı çıkan öncü, tepkisel, yaratıcı, eleştirel söylemleriyle savaş-sanat dâhil her şeye karşı protest olan Dada hareketi kadar "Köln İlericileri" grubu da anarşist eğilime sahiplerdir.

Libcom (2010), politik konstrüktivist Köln İlericileri (1929-1933), Düsseldorf ve Köln şehirleri merkez olmak üzere daha sonra Amsterdam, Prag, Viyana ve Paris ile Meksika'nın şehirlerinden sanatçı grubuna katıldılar. Grubun sanatının temeli Marksist felsefeyle beslenirken siyasi olarak savaşın ve savaş sonrası orta ve alt sınıfın daha da fakirleştiği; üst sınıfın ise daha da zenginleştiği düşüncesine hâkimdir. Bu nedenle amaç, ezilen halkın ve işçi sınıfının politik çekişmesini daha görünür hâle getirecek sanatsal yaratımlar ihtiva etmektir. Köln İlericileri grubunun temel amacı; kapitalist ve liberalist sistemin dayatılarını, sömürülerini ve nedenlerini görsel kodlamalar ile (semyoloji yöntemi) sergileyerek anarşist-devrimci politika ve düşüncelerini sanatı propaganda aracı olarak kullanarak duyurmaktır. Köln İlericilerinin, Rus konstrüktivizm ve De Stijl gibi sanat hareketleri ile ortak noktalarının yanında şiddetli şekilde ayrılan yönleri de bulunuyordu. Grubun genel amacı kurum, kuruluş ve kişiler için yaratım nesnesi oluşturmak yerine topluma ve gruplara hizmet edecek sanat üretmektir. Bu sanatsal yaratımları gerçekleştirirken içerik politik ve simgesel yapı oluşturmuştur.



Şekil 12. a. Gerd Arntz, Savaş b. Heinrich Hoerle, Die Aktion kapağı (Libcom, 2010).

Ayrıca kapitalizmde bireyin kimlik kavramını yok sayma, kişiyi bütünsel algı oluşumunda sömürü sisteminin bir parçası olarak var sayma vardır. Köln İlericileri duruma tepki olarak figüratif temalı yaratımlarda bireyi topluluk, grup ve sınıflar içinde işler. Bireyin tekilliğine saygı duyarken, bireyselliğin topluluk içindeki değeri ve grup içinde bir olma fikrini savunur; tekilliğin sanatı fikrini dışlamaktadır. Bireyselliği toplumun bir parçasının eksiklik his yarattığı sistemlere ve yönetimlere beraber direnme, harekete geçme noktasının bilinçaltına yerleştirme noktasında resimlerde kalabalık figürlü kompozisyonlar oluşturulurmuştur. Bireysel sanatı dışlarken işçi sınıfı sanatı oluşturmayı hedeflenmiştir. Böylelikle sanatın klasik anlatım, üslup ve kalıplarını reddetmiş; yeni sanatsal oluşumlar ve formlar üretmişlerdir. Meydana getirdikleri hiçbir eserin galerilerde ve müzelerde sergilenmesini istenmemiştir. Sadece halkın ve temsil ettiği işçi sınıfının anlayacağı bir sanat oluşturma çabasıydılar. Almanya’da iki savaş arası dönemde varlık gösteren yeni nesnelcilik akımı, halkı ve işçi sınıfını berbat koşullarda, sefalet içinde ve ahlaki çöküntü içinde gösterirken Köln İlericileri Grubu üsluba şiddetle karşı çıkarmıştır (Everett, 2013).

Köln İlericileri grubu üyesi Arntz, durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Grosz [...] kapitalisti çirkin ve şişko bir suçlu olarak resmeder. Ben farklı bir yol izledim. Kapitalist; yakışıklı olabilir, güzel kızları olan namuslu bir aile babası olabilir. [...] Ben kapitalistin konumunu üretim sistemi içinde göstermeye çalıştım, orada Grosz’un onu resmettiği kadar çirkin olması gerek (Libcom, 2010).

Almanya'daki siyasi otoritelerin değişmesi faşist ideolojinin ülkeye hâkim olmaya başlaması ile grup dağılmıştır. Hitlerin iktidara gećmesi ve kendi sanat propagandasını geliştirmek adına Yoz Sanat altında birćok eseri yakılarak yok edilmiştir.

5.5. Nasyonal Sosyalist Sanatı

Ekim 1929 yılında Amerika'da Wall Street Borsası'nın ćkmesi, bütün kürede büyük bir ekonomik buhrana sebep olmuştur. Ekonomik kriz, geniş halk tabanlı işsizliği artırırken var olan siyasi istikrarsızlık g paylaşımını daha da artırmıştır. Öte yandan devlet hazinesinin savaş tazminatlarıyla boğuşması, dış politikadaki saldırgan işgalci yapı gibi sorunlar toplumda güçlü ideolojik farklılıkları açığa çıkarmıştır. *“Bu etkiler hissedilmeye başladığında çoęu Alman, Weimar demokrasisinin savunucuları olan ılımlı merkez partileri bırakarak radikal çözümler sunan grupları desteklemeye başladı. Bu durum, kapitalizmin temellerinin atırdar gibi göründüğü bir dönemde hayal kırıklığına uğrayan işçilere hitap etmeye müsait olan komünistlere seçim desteğini artırdı”* (Storer, 2000, s. 212).

Almanya'daki iktisadi memnuniyetsizlik ve huzursuzluk küresel ekonomik gerilemenin etkilerinin şiddetini artırmasıyla, Alman ekonomik krizini bir felakete dönüştürmüş ve toplum üzerinde bir travmaya sebep olmuştur. Tamamen dış sermaye ve para akışına bağlı olan Alman ekonomik piyasası, pek çok şirketin iflasını diğerlerinin ise küçülmeye gitmesi on binlerce kişinin işsiz kalmasıyla sonuçlanmıştır. Büyük Buhran'ın yol atığı ekonomik kargaşandan ulusal destekli ajitatör bir hareket planı hazırlayan Nasyonal Sosyalist Alman Partisi, ülkenin içinde bulunduğu durumun sorumlusu olarak Marksist ideolojiyi ve ondan meydana gelen Weimar Cumhuriyeti'ni işaret etmiştir. Bununla yetinmeyen Nasyonal Sosyalistler, Marksizm ve Komünizme karşı saldırgan karalama propagandası başlatmış ve başarılı olmuştur. Bu aktivist olaylar Nazi Partisi'nin 1929-1932 yılları arasında Reichstag'daki genel seçimlerde oyunu artırmıştır (Peukert, 1993, s. 42-46).

Almanya'daki tek radikal milliyetçi parti olarak orta sınıftan pek çok seçmenin dikkatini cezbetmiş ve Alman toplumunun radikal sağ eğilimi göstermesine neden olurken aynı zamanda mevcut sisteme yönelik hoşnutsuzluğunu ortaya çıkarmıştır. Bu da ülkedeki seçmenin bariz şekilde ideolojik değişikliğe gittiğini göstermiştir. Durumun vahametinin farkında olan Weimar hükümetinin defalarca giriştiği koalisyon hükümeti kurma çabaları da sonuçsuz kalmıştır. Her geçen gün kan kaybeden hükümet, i ve dış sorunlar, yönetimde çoğunluğun sağlanamamasından kaynaklanan kaotik politik ortam, halk

nazarındaki prestij kaybı; seçimlere de yansımıştır. Seçmen, ekonomik kalkınmanın siyasi vaatten öteye gitmemesi ve ülkenin içinde bulunduğu durumda somut adımların atılmamasının bıkmıştır. SDP'nin ılımlı siyaseti, ihracattaki yetersizliği, dış politikadaki basiretsiz tutumu yönetim değişikliği zamanının geldiğini açıkça göstermiştir (Steinweis, 1993).

Diğer devirlere nazaran Büyük Buhran'ın derin etkisinin yanı sıra bütün dünyadaki milliyetçilik akımı doğrultusunda rabıtalı ajitprop ve aktivist hareketler sergileyerek ideolojilerinin mesajlarını kitlelere ulaştırmak ve büyük ölçekli etki yaratmak istenmiştir. Nasyonal sosyalistlerin antidemokrasi muarız yaklaşımı, radikal milliyetçiliği, yabancı düşmanlığı ve saldırgan ırkçı söylemleri toplum da kanıksamıştır. Nazi ideolojisinde siyaset ile derin kökleri bulunan kültür propagandası birbiriyle ilintilidir. Kültür ve kimlik ne kadar ön plana çıkarılırsa fanatik seçmen tabanına o kadar ulaşabileceği düşüncesine sahiptir. Bu nedenle kültür alanında geniş çapta örgütlenme hareketi yürütülmüş ve büyük mesailer harcanmıştır. Nasyonal sosyalistlerin en dikkat çekici siyasi propagandaları hâline gelen Alman kültürü ve aile yapısının üzerinde anonimlik ve ahlaki çöküş çığırıklığından ırksal soykırıma kadar her etkenden yararlanmışlardır (Petrooulos, 1996, s. 189-190)

Peukert'e (1993) göre toplumsal değer ve normların yozlaştırılmasının ancak kültür dejenerasyonu ile mümkün olduğunu öne sürerken aynı zamanda Alman toplum geleneksel yapısının temelden zayıflatılmasının tek müsebbibi olarak Weirnar Cumhuriyeti'ni göstermiştir. Her bakımdan Weirnar Cumhuriyeti'nde parçalı bir siyaset hâkimdir. Nitekim bu cumhuriyet, kaybedilmiş bir savaşın bütün sorumluluğu ile toplumsal ve siyasi olarak bölünmüş bir imparatorluğun yükünü devralmıştır. En başından itibaren dışlanmış ve hiçbir şekilde kabul görmemiş siyasi dönemin temsilidir. Almanya'nın ilk demokratik cumhuriyeti yeni devleti, ılımlı ve tavize dayalı bir siyasi sistemi ayrıca sağ cenah ile sol cenahın güçlü muhalefetiyle karşılaşmış ve kitlesel bir desteğe hiçbir zaman mazhar olmamıştır. Aslında Weirnar Cumhuriyeti'nin tüm siyasal sürecine bakılırsa Alman sağ ve sol hiziplerinin aşırı radikalleşme sürecinin bu döneme tekabül etmesi de tesadüfi değildir.

Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda yönetimi devralan Sosyalist Demokratik Parti, ardından imzalanan Versailles Antlaşması, istinasız sosyalistler ile milliyetçiler arasındaki en ihtilafli alanlardan biri hâline gelmiştir (Armaoğlu 1996). Sol cenah kendi arasında şiddetli ve kanlı parçalanmalar yaşarken sağ cenahın milliyetçi kesimi ise hem yeni hükümetin (SDP) hem de sol görüşün neredeyse tamamının Marksizm, komünizm, sosyalizm,

popülizm, liberalizm gibi ideolojiler altında vatana hainlik içerisinde faaliyetler yürütüp Alman ahlak ve kültürünü yok etmeye yönelik girişimler içinde olduklarını idda etmişlerdir. Nitekim nasyonal sosyalist fikirlerini ve ideolojilerini formüleştirmiş Alman “Aryan” ırkının ve kültürünün tehdit edildiği konusundaki Volk kültürü ile yeni bir süreci başlatmıştır. Nasyonal sosyalistler, girdiği toplumsal ve kültürel arınma sürecinde kendi ideolojileri doğrultusunda toplumu şekillendirmenin kültür ve sanatla gerçekleşebileceği düşüncesiyle bir rota da belirlemişler (Erden, 2016, s. 277).

Petropoulos, (1996) çalışmasında Nazilerin faşizan ideolojisini uygulamaya koyduğu yöntem, formülasyon, dayatılan tahakkümler ve sınırlandırılmış alanlar çerçevesinde yeni bir Alman kültürü ve sanatının inşasına başlamaktadır. Steinweis (1993), Alman ırkçılığı ve milliyetçiliği üzerine temellenen nasyonal sosyalizm ideolojisi, parti politik düşüncenin temsili iken, kültürel örgütlenme hareketinin temsilcisi Faşizan Alfred Rosenberg ve Joseph Goebbels tarafından kurulan “Alman Kültürü için Nasyonal Sosyalist Birlik” tir.

Weimar Cumhuriyeti’nin ılımlı politik siyaseti yeni demokratik sistem adıyla uğraştığı farklı görüş, ideoloji ve grupların örgütlenmesine izin vermektedir. Temelde pek çok ideolojiye bu kadar ılımlı davranmasının altında yatan sebep, ülkenin içinde bulunduğu kaotik durum; aynı zamanda demokratik bir rejim olduklarını öne süren yeni hükümetin şiddetli eleştirilere ve sağ-sol muhalif görüşlerine daha fazla maruz kalmamak için verdikleri tavizler silsilesidir. Nasyonal sosyalistlerin başlatmış olduğu kültürel arınma süreci, Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi (NSDAP)’nin 4 Haziran 1928 yılında Rosenberg tarafından “Alman Kültürü İçin Nasyonal Sosyalist Birliğinin kurulmasıyla Alman Ulusunun Kültürel Örgütlenme Hareketi başlatılmıştır. Örgütün temel amacı; Alman ulusunun ırksal, kültürel, bilimsel, ahlaksal, sanatsal ve dinsel mefhumları üzerinde Nazizm’in belirlediği ilkeler ve kurallar doğrultusunda mutabakata vararak topyekûn hareket etmektir (Petropoulos, 1996, s. 29).

Nazi rejiminin anti-kapitalist, anti-komünist, antisemitist, Alman milliyetçiliği ve ari ırkın üstünlüğü merkezli faşist görüşlerine yönelik yoğun çalışma programı uygulanmaktadır. Alman ırkı ve kültürünün yüceltildiği, ülkedeki diğer etnik kökenlere kasıtlı ve çarpıtılmış şekilde Alman milliyetçiliğinin ve şiddetli ırkçılığının savunuculuğuna soyunan ideolojisi hâline gelmiştir (Macit, 2007, s. 30).

Nasyonal sosyalistlerin yürütmüş olduğu kültürel örgütlenme programlarında seçime yönelik kayda değer bir netice alınamamıştır. Bunun üzerine Rosenberg başkanlığında daha geniş kitlelerde yankı bulacağını düşündüğü “Alman Kültürü için Mücadele Birliği”

faaliyete konmuştur. Alman Kültürü için Mücadele Birliği her ne kadar Nazi Partisi'nden bağımsız bir sistem olarak gözüke de iktidara geçtikleri dönemde neredeyse bütün parti üyelerinin birliğe katılma zorunluluğu olacaktır. Birliğin Nazi Partisi'nden ve ideolojisinden bağımsız bir çizgisi olması fikri önceden düşünülmüş ve planlanmış bir yapı olduğu, kendisini sonradan deşifre etmesiyle anlaşılmıştır. Bağımsız görüşteki hedef Nazi ideolojisini benimsemeyen entelektüel ve diğer kararsız kesimlerin de ilgisini çekmektir. Nitekim başarılı oldular da pek çok bilim insanı, sanatçı, akademisyen ve siyasi kararsızlık yaşayanlar birliğin üyesi olur (Steinweis, 1993, s. 23). Bir süre sonra Nazi ideolojisini benimsemeyen üyeler alttan alta işlenerek rejimin en tutkulu savunucuları hâline dönüştürülür.

KFDK'nin istikrarlı ilerleyişiyle 1930 yılında tarafını belli etmesi, siyasi çizgisini ortaya koyarak Nazi Partisi sözcülüğüne soyunmaya başlayacaktır. Aynı yıl Thüringen eyaletinde seçimleri kazanarak yönetime geçen Nazi Partisi'nin ilk icraatı eyaletin temsilcisi ve KFDK'nin Başkanı Hans Severus Ziegler'i "kültür sanat ve tiyatro uzmanı" olarak bakanlığına atamak olmuştur (Steinweis, 1993, s. 24). Öte yandan ise eyaletteki Zwickau Devlet Müzesinde sanat galerisi direktörü Yahudi kökenli Hildebrand Gurlitt'i görevinden alınır (Erden, 2016, s. 275). Nazi iktidarının görevden aldığı Gurlitt, Hitler'in Üçüncü Reich döneminde Hitler için tarihin en büyük sanat hırsızlığını yaparak savaş vurguncusu diye kötü bir nam kazanacaktır.

Nazi ideolojisinin modern sanat tahammülsüzlüğü Ziegler'in göreve atanmasıyla kültürel temizlik programı devreye sokulmuştur. Öncelikli olarak müzeler, kamu binaları, sanat galerilerindeki modern sanat ürünleri temizlenmiş ve modern sanatı destekleyen sanat direktörü, müze müdürü, küratörler ve yandaşları tasfiye edilmiştir (Steinweis, 1993, s. 24).

Nazi rejiminin faşist ideolojisi; Alman kültürü ve toplumu üzerinde deformasyonlara ve dejenerasyonlara sebep olan Bolşevizm, antisemitizm ve Yahudi emperyal finanslı modern sanat anlayışı ürünlerinden kaynaklandığı konusunda ısrarcıdır. 1933 yılında NSDAP'ın iktidarı devralması ile bütün ülkede uygulamaya koyacağı kültür politikası da belli olmuştur (Steinweis, 1993, s. 33).

Bu politika öyle bir hâl alacak ki Darwin'in Evrim Teorisi'ne bambaşka bir nazariyat ortaya koyarak Alman ırkının üstünlüğünü ön plana çıkaran ve Avrupa'da büyük bir insanlık ayıbına sahne olacak katliamın sebebine ve faşist ideolojilerine dayanak oluşturacaklardır. Faşizm, Sosyal Darwinizmin, yer küredeki her türlü mücadeleyi üstün grup ile

ilişkilendirerek hayvanlar alemindekine türdeş bir versiyonunu insan ırkına indirgeyecek güçlü olanın, zayıf olanı alt ettiği sistemin övücülüğünü yapacaklardır (Heywood, 2013, s. 222). Nazi faşizminde öne çıkan salt ırk sorununu, siyasetlerinin taşıyıcı kolunu hâline getirilir. Hitlerin meydanlardaki “*Tek Ulus, Tek Lider, Tek Devlet*” söylemleri, Alman ulusunun genetik algoritmalarının doğal seçim ilkelerinin dayanağı, güçlü ari ırk oluşu, “nükleotid dizilerinin mutasyona uğramaması” adı verilen mücadelenin önemini ortaya çıkarmıştır. Irksal mutasyonun gerçekleşmemesi için devletin otoriter ve etken, halkın ise itaatkâr ve edilgen şekilde kendinden beklenileni yerine getirmesi gerekmektedir (Clark, 2017, s. 65). Aynı şekilde devlet ve otoriter güç; Alman ulusunun biyolojik saikle irksal güvenliği, temel değerleri ve kültürünü korumak, devamlılığı sağlamakla yükümlüdür.

Faşizmin kafatasçılığı ve salt fiziksel tip takıntısı, bireyin irksal anlamda kategorileştirme hiyerarşisini oluşturmuştur. Nazizmin histerikli ideolojisi Alman ulusunun üstün, ari ırkının antisemitist unsurlarında ayrıştırma girişimi; Sosyal Darwinizm temelli teoremi hakkında bilgi vermektedir (Holborn, 1964, s. 547). Nazi faşizmi, Sosyal Darwinizmi uygulamaya koyarken irksal özelliklerle milliyetçi kimlik, ruhsal disiplin, devlet otoritesine teslimiyet düşüncesini toplumun kolektif bilinçlerine de nakşetmektedir. İdeolojinin fikri mesneti Almanya’da tezahürü olacak güçlü devlet realitesinin sadece üstün tip, biyolojik ırkçılık, radikal milliyetçilik ve Alman değerlerinin korunup yüceltilmesiyle sağlanabilmesidir (Neocleous, 2014, s. 53-54).

Nazi argümantasyonlarında ve Hitler’in kendi kitabında yer aldığı gibi insanlığın gelişimine ve yıkımına neden olan öğeleri üç gruba ayırarak da belirtmiştir. Medeniyetleri var edenler, devamlılığı için koruyup çaba harcayanlar ve tahrip ederek yok olmasına sebep olanlar şeklinde sınıflandırmıştır (Hitler, 2001, s. 323). “*Tabiat, zayıf bireylerin kuvvetlilerle çiftleşmelerini arzu etmediği gibi yüksek bir ırkın aşağı bir ırk ile karışmasını da hiç istemez. Çünkü bu takdirde, tabiatın insanlığı evrimleştirmek için binlerce yüzyıldan beri üstlendiği görev, bir müdahale ile boş bir hâle sokulmuş olur*” (Hitler, 2001, s. 319).

Hitler ve otoritesinin yer eden yeni medeniyeti yaratma fikriyatı, ari ırk nazariyatı onun döneminde halk üzerinde tesiri çok büyük sonuçlar doğurmuştur. Bilhassa irksal ıslaha dair korkunç fikrileri, üstün medeniyeti var etme mücadelesi dünya tarihinde görülmemiş bir insanlık kıyımına sahne olmuştur. Bu salahiyet kapsamında 1933 yılında Adolf Hitler’in şansölye olmasının hemen ardından Nazi Partisi Weimar Cumhuriyeti dönemindeki pek çok çıkan kararı hiçe sayarak ırk ve Alman kültürüne ilişkin yasalaştırma programının maddelerini hazırlatıp yürürlüğe geçirilir.

Irksal ve düşünsel bazlı bir ideoloji oluşturmak ve saf kanlık vurgusunun her şeyin üstünde tutulması gerçeğine inanılmıştır. Kanın saflığı, ari ırkın temsili niteliğindedir. Biyolojik ari ırk fikirleri, sadece Almanya'da yaşayan halkla sınırlı değildir. Aynı zamanda Adolf Hitler'in s  ylerimde defalarca dile getirdiği geçmişteki bütün Cermen kavimlerini de içerisine dâhil etmiştir.  skandinav ülkeleri ve topluluklarını, ayrıca Almanca konuşan pek çok milleti de kapsayacak şekilde ari ırk statüsü içerisinde değerlendirilmiştir. Aslında bakıldığında buradaki temel amaç, kan bağı ve genetik akrabalık geçmiş teorileri ile oluşturmuş oldukları dünya siyasetinin   n gösterimi olarak taraf toplama girişimi şeklinde de değerlendirilebilir (Harrington & Runyan, 1998, s. 391).

Nazilerin irksal geçmiş ve kan bağı propagandası, uluslararası arenada pek taraf toplayamamı  tır ama ırkçı fa  st antisemitist düşünceleriyle dünyaca   n kazanmıştır.   arpık ideolojinin baskıcı tutumu, iktidarlarının ilk günlerinden itibaren Yahudi nefretinin tezahürü mahiyetinde sıkı yaptırımlar başlatmıştır. Ne yazık ki durum   yle bir hâl almıştır ki milyonlarca kişi kendini toplama kamplarında bulmuştur. Alman halkını ve kültürünü diğer bütün unsurlardan izole etme, ülke sınırlarının dışına taşınmıştır.   kinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Avrupa'da işgal ettiği bütün ülkelerde Yahudi ırk   ayıklama süreci belki de şiddetin tozunu daha da artırarak devam ettirmiştir. Yahudiler, bulundukları bütün konumlardan ihracat ettirilmiştir (Neocleous, 2014, s. 61).

Eylül 1935'teki Nürnberg Irk Yasaları yoluyla haklarından mahrum bırakılmış, mallarına el konulmuş ve toplumdan tecrit süreci başlatılmıştır. Yeni getirilen ağır düzenlemeler ve sıkı denetimle kontrol altına alınmıştır.   deolojileri her ne kadar antisemitik bir tecrit politikası temeli ise de Alman ulusuna tehdit olarak algılanan sosyal açıdan sapkın davranışlar göstermekle suçlanan Yehova   ahitleri, eşcinseller, Bol  hevikler, komünistler ve   ingenelere de benzer uygulamalar uygulanmıştır (Heilbronner, 2004, s. 9-11).



Şekil 13. 6 Mayıs 1945 yılında ABD ordusu tarafından kurtarılan Ebensee toplama kampı esirleri https://tr.wikipedia.org/wiki/Ebensee_Toplama_Kamp%C4%B119.03.2020, sayfasından erişilmiştir.

Tanilli (2002), toplama kamplarındaki koşullara dair görüşlerini şu sözlerle açıklamaktadır: “ *Hapsedildikleri toplama kamplarında kötü muamele, yetersiz beslenme, takati aşan çalıştırma; onları moral ve beden olarak tüketir ve ölüme götürür*”. Nasyonal sosyalistler, otoriteden aldığı güçle kendinden olmayana ve rejim karşıtı her kesime orantısız şiddeti âdete normal görerek içselleştiren bir ruh hâli içerisinde kalmıştır.

Nazi ideolojisiyle ortaya çıkan “holokost” kavramı; İkinci Dünya Savaşı’nın başlaması ile başta Yahudiler, eşcinseller, engelliler, Çingeneler, Bolşevikler ve komünistlerin de içinde bulunduğu yaklaşık 6 milyon kişinin nasyonal sosyalist rejim ve işbirlikçileri tarafından sistematik ve insanlık dışı yöntemlerle katledilmesidir. Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde kurulan toplama kampları, birer ölüm merkezi olarak kullanılabilecek şekilde tesis edilmiştir. Kamplara kurulmuş krematoryumlarda (fırın) yakımlar ve zehirli gaz odalarında toplu ölümler gerçekleştirilmiştir (Tanilli, 2002, s. 267).



Şekil 14. Auschwitz Kampı 1940 – 1945, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/auschwitz>, sayfasından erişilmiştir.

1940'tan 1945'e kadar nasyonal sosyalizm rejiminin en büyük ve ünlüsü, Polonya-Krakow'un 60 km kadar batısına uzanan Auschwitz ölüm kampıdır. Nazilere bağlı özel SS güçleri tarafından yaklaşık 1 milyon 100 bin kişi öldürüldü. Auschwitz-Birkenau hattı, üzerinde üç ana aktarma merkezi ve art arda düzinelerce küçük imha kamplarından oluşmaktadır. Otorite, baskı ve şiddet üçlüsünün bir bütünün parçalarının bulunduğu Auschwitz kampının insanlar üzerinde gerçekleştireceği her türlü tasarrufu kendinde hak bulması, ceza veren iktidarın dışı vurumu niteliğindedir (Holokost Ansiklopedisi, 2020).

Hitlerin Cermen “ari ırk” ve “üstün insan” düşüncesi antik çağdan modern dünyaya kadar uzanan bir dizi düşünürün (filozof) fikriyle şekillenmiştir. Platonun üstün toplum düşüncesinden Kant ve Hegel’in Alman idealizminin, Nietzsche’nin “üstün insan” kavramından antisemitist nefretinin temeli olmuştur. Bilhassa Kant’ın Yahudilerin şehir merkezinden tecrit edilmesi gerekliliği, Ludwig Andreas Feuerbach, barbar, ahlaki davranışlardan yoksun, toplumla uyumsuz söylemleri, özellikle Hitler’in en çok etkisinde kaldığı Nietzsche felsefesi, Yahudi düşmanlığını meşrulaştırarak ve propagandasının temel dayanağı olarak halka sunulmuştur (Sherratt, 2014, s. 47-68).

Hitlerin üstün insan projesi Cermen kavimlerinin tamamını üst ırk olarak atfedip Alman olmayan herkesi dışlayan, aşağılayan tefrik eden sistemli yapısı yeni düzen kapsamında

Nazi totaliteri; dünya üzerinde hâkimiyet sağlamak, yaptırımlarını sağlam bir zemine oturtmak amacıyla ideolojilerini ete kemiğe büründürmüşlerdir. Hitler'in antik düşünürlerin fikirlerinden beslenerek feyz aldığı "üstün toplum" düşüncesi; kendi sistemi içinde üst, alt, bozulmuş ırk olarak vasıflandırılmıştır. Yahudiliği; bozulmuş, kötücül, bencil ve çıkarıcı benliğe sahip bir topluluk şeklinde nitelendirmiş ve onu her iki sınıfın dışında tutarak tabiatı gereği zayıf bir yapıya sahip oldukları düşüncesi ve katı bir kast sistemiyle ayıklama yöntemine gidilmiştir (Hyams, 1995, s, 156).

Yahudilerin üstün vasıflardan yoksun ve liderlik becerisine sahip olmadıklarından ari ırkı ve kültürünü manipüle ederek emperyalist sistemleriyle Alman ulusunu ve değerlerini sömürerek kendi hâkimiyetlerinde bir ülke yaratmayı hedeflendiklerini, onun için de büyük bir tehlikeyle karşı karşıya olduklarını belirtmektedir. Ülkenin içinde bulunduğu siyasi kaos, ekonomik dar boğaz, kültürel yozlaşma gibi pek çok nedenden Yahudiler ve azınlık gruplar sorumlu tutulmaktadır. Tabii ki bu suçlamaların temel nedeni Hitler'in soykırıma meşru bir hüviyet kazandırma çabası ve Alman halkında Yahudi nefretini inşa etmektir (Friedlander, 2016, s. 388).

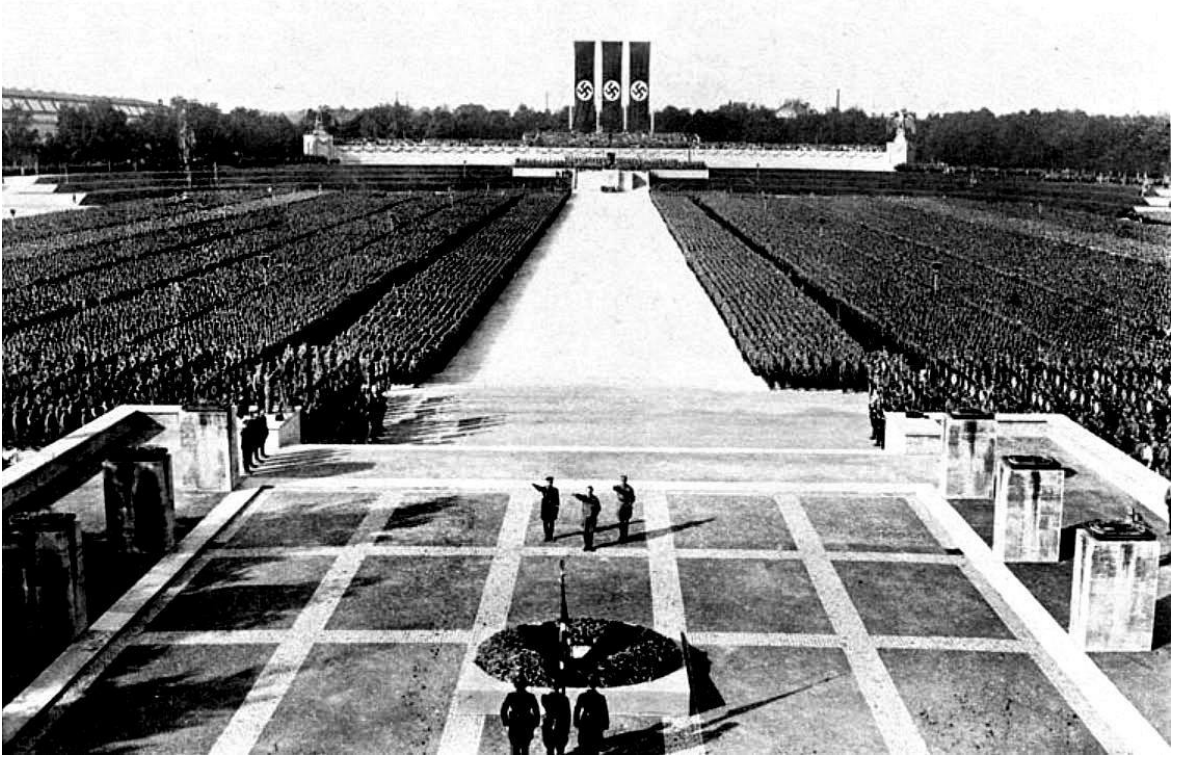
20. yüzyılın Avrupa'sında Yahudilere, azınlıklara ve engellilere dünyanın en acımasız soykırımı başlatılmış ne Alman halkı ne de diğer ülkeler bu vahşetinin önüne geçebilmişlerdir. İşgal edilen birçok Avrupa ülkesinde de benzer uygulamalar o ülkedeki Yahudi vatandaşlara uygulanmasına rağmen sözde siyasal ve toplumsal demokratik süreci yaşayan Avrupa, Orta Çağ'dan kalma sistemli ve planlı bir katliama şaşkınlık içinde tanıklık etmekten öteye gidememiştir. Ayrıca Nazizm ideolojisinin kuramcısı ve uygulatıcısı Hitler'in nazarında Yahudiler; sadece Alman ırkı için değil, bütün dünya için büyük bir tehdit kaynağıdır (Macit, 2007, s. 28).



Şekil 15. Adolf Hitler ve Mareşal Wolfram von Richthofen'in Barbara Operasyonu için askeri geçit <https://www.telegraph.co.uk/news/0/operation-barbarossa-unseen-second-world-warphotographs-field/>, sayfasından erişilmiştir.

Nazi yönetiminin korku imparatorluğunun “Nihai Çözüm” olarak adlandırdıkları antisemitik plan bütün Sami ırkları da kapsamaktadır. Bunlar İbraniler, Aramiler, Araplar, Süryaniler gibi pek çok halk ve azınlıkları kapsayan toplu imha planının kapsamındadır. Hitlerin Faşist ideolojisi dünyasında “Sami ırkı” ve “Aryan ırkı” şeklinde geniş bir nefret politika ağı da başlamıştır (Yavuzoğlu, 2003, s. 109).

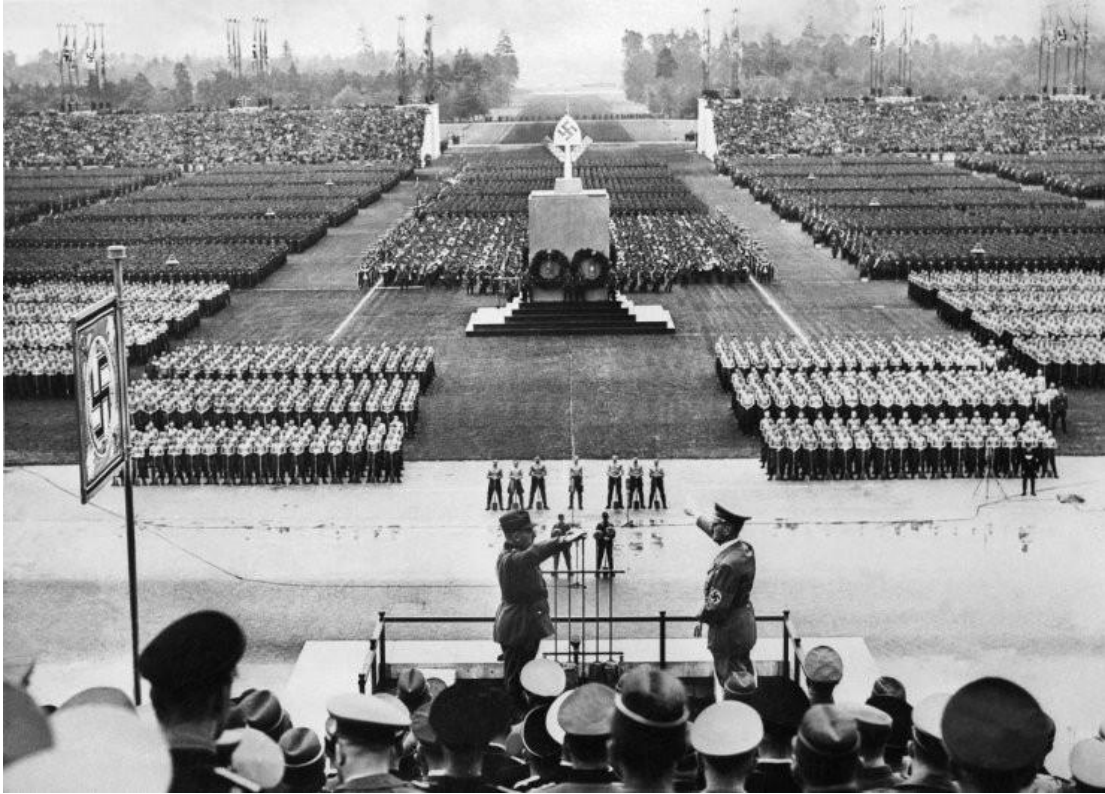
Hitler'in temel amacı; korku yönetimi ile yalnız Alman ve Alman olmayanları değil, aynı zamanda da bütün dünya üzerinde tesir gücü kuvvetli bir etki bıkarak her şeyi tahakkümü altına almaktır. Diğer taraftan Hitler politikasının olmazsa olmazlarından nizam, düzen ve sistemli çalışma, çözüm sürecinde Nazi doktrinlerinin hem uygulamaları hızlanmış hem de engel yaratacak unsurları (Yahudiler, sanatçılar, bürokratlar, eşcinseller, çingeneler, entelektüeller) manipüle edilerek getto kamplarına gönderip sistemli bir yöntemle ortadan kaldırmıştır (Macit, 2007, s. 76). Nazi diktasının etkisi ile oluşturulan totaliter rejim; devlet ve sivil hayat üzerindeki tahakkümleri, siyasi erk tarafından alınan kararların sorgulanamazlığını, hiyerarşinin en üst noktası olarak yeni düzeni oluşturmasında tayin hakkını kendinde bulundurmaktadır.



Şekil 16. 1934 mitingi aynı zamanda "Işığın Katedrali" gösterisiyle de ünlenmişti. <https://www.tarihiolaylar.com/galeriler/hitler-in-akil-almaz-nurnberg-mitingleri-679> sayfasından erişilmiştir.

Toplumun her alanına nüfuz eden Nazi korku diktatörlüğü, Alman üstün ırk kavramı; bir süre sonra neredeyse Alman kanına tapınma ritüellerine sahne olacak Kanlı Bayrak ritüeli başlatılmıştır. Önceleri 1925 yılında Hitler'e özel muhafızlık yapmak üzere kurulan SS birlikleri daha sonra Heinrich Himmler'in SS birliğinin başına getirilmesiyle iki farklı gruba ayrılmıştır. Daha sonra Himmler'in birliğin başına geçmesiyle SS'ler kısa sürede dev bir ordu oluşturulmuştur. Biri silahlı SS örgütü (Waffen-SS birliği), diğeri ise Genel SS (Allgemeine-SS) örgütü hemen hemen polislerle aynı görevi yapmaktadır. Himmler'in dev SS birliklerine Nazi ideolojisi ve aşırı Yahudi düşmanlığı aşılayan okullar ve eğitim akademileri de kurulmuştur. Himmler'in Orta Çağ'ın Almanlarını manevi torunları olarak tanımlamaktadır (Holokost Ansiklopedisi, 2020). SS birliklerinin ritüel ve sembollerinin, özellikle hançer sembolünün önemi çok büyüktür, SS birlikleri, aynı zamanda Orta Çağ ya da erken modern Alman tarihinin isimlerini kullanarak kendilerini; geçmişin, yüzyıllar öncesinin bir parçası olarak görmesi de gerekmektedir. SS birliklerinin uygulanan yoğun çalışma ve antrenmanlarla güçlü görünmesinin dışında ırksal olarak da üstün olmalıdır. Nitekim SS birliklerinin tamamının Cermen soyundan olması ve hiçbir Yahudi atasının olmadığını ispatlaması gerekiyordu. SS birlikleri saf kan olması ve daha güçlü Alman ırkı

yetiştirmek için birlik yeleri, sadece Cermen soyundan gelen kadınlarla evlenebilirlerdi. Bu evlilikler ise büyük ritüeller şeklinde gerçekleştirilir. Ritüellerin temel amacı, gelecekteki Nazi Devleti’nin nüfuslu seçmeni yapmalarının bir parçasını oluşturmaktır (Sherratt, 2014, s. 73-81). Nazi ideolojisinin Alman halkı üzerinden uyguladığı değer kültü, ulusun milliyetçilik duyguları ve ritüellerle büyülü hâle getirerek ideolojilerini kutsal atfedilmiştir. Örneğin Nazi Partisi’nin en kutsal simgesi olan “Kanlı Bayrak” ideolojilerindeki şehitlik mefhumunun özünü oluşturmuştur. Bilhassa Hitler’in Nürnberg mitinginin girişinde Kanlı Bayrak ritüeli yapılmış, Fırtına Birliklerinin bayraklarını kanlı bayrakla kutsamıştır. Bütün bu şaşalı gösterinin amacı ilahi bir olayın aktarılmasıyla halkı ve orduyu bunun bir parçası yaparak Hitler’in kudretini gözler önüne sermektir (Nazi Projesi: Himmler’in Korku İmparatorluğu Belgeseli, 2020, s.7-18).



şekil 17. 1937 yılındaki mitingden bir sahne <https://www.tarihiolaylar.com/galeriler/hitler-in-akil-almaz-nurnberg-mitingleri-679>, sayfasından erişilmiştir.

Hitler’in diktatörlüğü ülkedeki yaşamı tamamıyla totaliter rejimin kontrolündeki bütünüyle militarist oluşum içinde bulundurarak belli tahakkümler ve kurallarla çerçevelemiştir. Emir komuta zinciriyle hareket eden dikta, kısa süre içinde mutlak güce ulaşacaktır (Sherratt, 2014)

Özkan (2018)'deki çalışmasında, iktidarı sürekli kılmak, bir dünya gücüne dönüştürmek adına aşırı milliyetçi ve şovenist Alman seçmeninin desteği ile kendi katedrallerini inşa edip bir taraftan da yarattığı ideolojinin müritlerine vaaz vermektedir. Kendi tapınaklarında hem ideolojilerini yüceltip hem de Adolf Hitler'e ilahi bir vasıf yüklenmiştir. Hitler'e mükemmel lider sıfatı yükleyip kutsiyet atfederek insanüstü bir figüre dönüştürülmüştür. Öyle ki Hitler'in mitingleri ve toplantıları kilise ayinleri ile yer değiştirmiştir. Hitlerin bu kadar desteklenmesi şaşırtıcı gözüke de temelindeki sebep, halkın bir kısmının hayranlığını kazanması ve uzun süren ekonomik kaosa karşı gerçekleştirdiği iyileştirme politikasıyla ülkede refahın sağlanmaya başlamasıdır. Diğer bir sebep ise yürütmüş olduğu kara propaganda ve yaşamın her alanında uygulamaya koyduğu korku diktatörlüğüdür. Böyle ki Nazilerin gözü kulağı her yerdedir. Özel Alman gizli servisi olarak adlandırılan gestapolar yönetime karşı yapılacak büyük bir eylemde kişileri yakalayıp gettolara götürülür ve o kişilerden bir daha asla haber alınmazdı (Anderson, 2004, s. 7).

Nazilerin doktrinlerini sağlamlaştırmak için ülkedeki bütün kamu kurumlarına el koyulması; eğitim, sağlık, bürokrasi, sanat, basın yayın, müzeler vb. yerlerin kendi sultaları doğrultusunda şekillendirilmesi gereklidir. Öyle ki faşist rejim, bütün kurum ve kuruluşları kendi ideolojilerini destekleyecek ve amacına hizmet edecek şekilde yeniden tahsis etmiştir. Muhalif bütün parti, grup ve örgütler kapatılmıştır. Üyeleri ve destekçileri ya toplama kamplarına gönderilir ya da hemen orada katledilirdi. Nitekim muhalif tarafın sesini kesmek için tüm basın yayın, radyo gibi tüm kitle iletişim araçlarına el koyarak onları tamamen ekarte edilmiştir (Yalçın, 1977, s. 63-71). Nazi rejiminin Yahudi ırk izolasyonu; ülkedeki eğitim kurumlarındaki öğretmenleri, akademisyenleri, bilim adamlarını, siyaset alanındaki bürokratları, sanat ve sanat kurumlarındaki sanatçıları Alman sosyal ve kültür mecralarından dışlanmış ve onların konumları ellerinden alınmıştır (Anderson, 2004, s. 10).

Belki dünya tarihinin en trajik dönemlerinden birine sahne olan Nazi Almanyası'nda insanlık kadar modern dünyanın aklına, eserlerine ve felsefesine de büyük bir katliam gerçekleşmekteydi. İçinde bulunduğu çağın sanat ve düşünce dünyasının mihenk taşlarından olan yaratıcılar, sanatçılar ve düşünürlerden yüzlercesi aşırı tahakküm ve ağır koşullar yüzünden göç etmek zorunda kalmış; kimileri toplama kamplarına gönderilmiş kimileri ise kaçarken can vermiştir (Baraz, 2006, s. 56).

Alpyürür, ünlü Alman düşünür ve estetik kuramcısı Walter Benjamin'in Nazi ideolojisinden kaçarken hazin ölümünü şu satırlarla anlatır:

Baskıların giderek artması üzerine istemeyerek de olsa Avrupa'yı terk edip ABD'ye gitmek için yola çıkan Benjamin, 26 Eylül 1940'ta bugün İspanya'nın küçük bir sahil kasabası olan Portbou'da yaşamına son vermiştir. Trajik bir şekilde hayatı boyunca eleştirdiği savaşın getirdiği şiddetin ve baskının kurbanı olan Benjamin'in ölümünü yakın arkadaşı Bertold Brecht (1898-1956) "Hitler'in Alman edebiyatına verdirdiği ilk ciddi kayıp" diyerek tarif etse de bu kaybın sadece Alman edebiyatı tarafından verildiğini söylemek doğru olmaz. Çünkü Benjamin; düşünürlüğü, üslubu, entelektüel bilgi birikimi ve öngörü yeteneğiyle felsefe tarihinin büyük ve acı erken kayıplarından biridir (Alpyürür, 2019, s. 181).

Rejimin ari olmayan unsurların yanı sıra kendi ideolojileri dışındaki herhangi bir görüşe, düşünceye ve kimliğin ortaya çıkardığı ürüne dahi tahammülleri bulunmamaktaydı. Nitekim faşist ideolojileriyle uyuşmayan bütün sanatsal, edebi, felsefesi, tarihi, bilimsel entelektüel kaynaklar, eserler, yapıtlar aynı saldırıya ve ortadan kalkmaya maruz kalmışlardır. Bu arındırma ve temizleme sürecinde rejim, farklı yöntemler geliştirmesi gerektiğinin farkına vararak yeni hasıl olacak entelektüel güruhun sıkı bir denetimle tek bir kurum altında toplanması kararı alınmıştır. Bundan sonra hangi sanatsal, bilimsel ve düşünsel alan olursa olsun rejimin ideolojisi, perspektifi dışında herhangi bir girişim eyleme geçememiştir (Baraz, 2006, s. 64).

Hastalık derecesindeki kontrol takıntısı sebebiyle Hitler, iktidara güçlü bağlar ve kuşku götürmez bir sadakatle bağlanmaları için sistemlerinde oluşturdukları ağır tahakküm ve yaptırımların yetersiz kaldığını düşünmektedir. Ancak bireyi zihinsel olarak kontrol altına alabilirse bireyin koşulsuz bir sadakatle sisteme ve emirlerine itaat edebileceğini öne sürmüştür. Bunun en iyi yöntemi ise sistemli bir propaganda uygulamaktan geçmektedir. Bundan sonra hayata geçecek her türlü ürünün, eserin bir şekilde Nazi rejiminin propagandasını yapması gereklidir (Critchley, 2010, s. 132).

Nitekim totaliter rejim, Weirnar Cumhuriyet ve anayasasını topyekûn fes ettirdikten sonra binlerce sanat kurum ve kuruluşunu faşist ideolojilerinin denetimi altına alıp iktidarlarına rölatif mahiyet kazandıracaktır. Dönemin modernist estetik normlarının silindiği, sanatın marifetinin kendi otoriterlerinin propagandasında spekülatif rejim odaklı katkı sağladığı ölçüde sanata müsaade edecektir (Kovancılar & Kahrman, 2007, s. 29).

1933 yılında iktidarı devralmasının ardından 1928'den beri adım adım oluşturdukları kültür politikalarını uygulamaya geçilmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrası kurulan Weirnar Cumhuriyeti Dönemi'ne egemen, aşırı liberal, anarşist ve sosyalist sanatçılar, bireysel düşünce ürünü olan eserlerini Alman halkına sunulmuştur. Bireysellik kültürü ve onun düşünce ürünü, reelde klasik Alman sanatını icra eden pek çok sanatçıyı ve sanatçı grubunu modern sanat dünyasının dışında bırakmıştır. Üstelik Yeni Dünya'nın yeni estetik anlayışı hiçbir otoriteyi, akademik anlayışı ve diktayı da kabul etmemektedir. Baskın gelen

modern sanat ve ürünlerinin gerisinde kalan geleneksel Alman sanat ve sanatçıları, küçük grup ve örgütlere ayrılarak parçalanmış biçimde varlıklarını devam ettirmeye çalışmıştır. Öte yandan modern sanatın anarşist ve kural tanımaz yapısı sınıfsal hiyerarşiyi yok sayarak toplumun her kesimine yaratım nesnelerini de sunmaktadır. Alman sanatının parçalı yapısı ve bölünmüşlüğü'nün boşluğundan yararlanarak Yahudi, anarşist, Bolşevik taraftarlar gibi pek çok sanatçının; Alman kültür ve sanatına yabancı unsurun her türlü deneyime, yaratıma ve icraata müsait olan Almanya'nın, sosyal kültürel hayatında etkin rol oynadıklarını dile getirilmiştir. Bu durumun bir an önce değişmesi için Alman sanatçı ve gruplar arasındaki parçalanmışlığa son verilmeli ve Alman sanatını ve kültürel değerlerini ön plana çıkaracak sanatçıları bir araya getirmek için çağrıda bulunulmuştur (Anderson, 2004, s. 13-17). Safi Yahudi egemenliğindeki kültürel Bolşevizm ve icadı modernist estetik karşısında Aryan sanatçıların hak ettikleri yere gelemediklerini öne sürülmüştür. Ayrıca modernist estetiğin aşağılayıcı ve aptallaştırıcı Yahudi işgüzarlığının bir eseri olduğunu ifade etmişlerdir. Asıl itirazın odağı, kültür ve sanat arasındaki derin ilişkinin toplumu şekillendirmede büyük bir rolü olduğu konusuydu; bunun için de acilen bir sanatsal arınma sürecinin başlatılması şarttı. Nitekim kültürel alanda başlatılan pek çok örgüt bulunmasına rağmen sanatçı bazlı herhangi bir girişim gerçekleşmemiştir. Sonuç olarak ideolojinin sanatsal kolunu oluşturacak sanatçıların bir an önce bir çatı altında toplanması ve kültürel disiplin sürecine sokularak rejimin sanat piyasası finanse edilmeliydi. Siyasetin finansal kaynak sunduğu Alman sanat ve sanatçı örgütlenmesi kurum içinde hiçbir şekilde yabancı unsurlar ve onların Marksist, liberal görüşler barındırılmayacaktır. İdeolojinin kontrolünde kurulan kooperatif ile amaç; bütün Aryan sanatçılar, müzeciler, sanat direktörleri ve galericilerin birbirini desteklemesi ve kamusal bir etkinlik kazanmalarını sağlamaktır (Sabine, 2000, s. 401-402).

1933 yılında Joseph Goebbels'in başkanlığında açılan Reich Kültür Odası (RRK), KDFK'den farklı olarak devletin resmi bir kurumu olarak faaliyet göstermeye başlamıştır. Goebbels'in başkanlığı *“ulusun düşünsel yaşamını etkileyen bütün etkenlerden sorumlu”* olarak kültür politikasının baş aktörü hâline gelmiştir (Sabine, 2000, s. 403).

Aslında Goebbels, 1929'da NSDAP'ın propagandasının çalışmalarını yürütmeye başlamış, kısa sürede uyguladığı etkili yöntemlerle Adolf Hitler'i kitlelerin gözünde yaşayan bir efsaneye dönüştürmüştür. Alman toplumunun içinde bulunduğu korkunç durumdan kurtulmasının tek çıkış yolu olarak Hitler'i işaret göstermiştir. Halka bir kahraman, kurtarıcı ve ilahi lider olarak sunulan Hitler için *“Führer kültü”* yaratılmıştır. Bu nedenle

hiç kuşkusuz ki Nazi Partisi'nin iktidara taşınması ve Adolf Hitler'in de dünya tarihinin en tanınır isim olmasında ve etkili siyaset adamı hâline gelmesinde Joseph Goebbels'in çok büyük bir katkısı bulunmaktadır (Steinweis, 1993, s. 45).

1933 yılında Joseph Goebbels; Rusya'da Stalin yönetimi tarafından hem resmi Sovyet düşüncesi oluşturma hem de mevcut bütün sanatsal, bilimsel ve düşünsel fikirleri iktidarın boyunduruğu altına alma siyasetinden çok etkilenmiştir. Öyle ki benzer yöntemleri Nazi sanat ortamı ve neredeyse tüm disiplinleri ile bir araya getirerek kısa sürede yürürlüğe geçirmiştir. Böylelikle tek merkezden yönetilen ve devletle bütünleşmiş bir sanat hâsıl edilmiş olur. Aynı yılın sonbaharında Nazi totaliter rejiminin Propaganda Bakanı Goebbels tarafından Ulusal Kültür Senatosu (Reichkulturkammer/RKK- Reich Kültür Odası) kurulmuştur (Petropoulos, 1996, s. 26). *“Bu kurum müzik, görsel sanatlar, edebiyat, tiyatro, basın, radyo ve sinema olmak üzere yedi bölümden oluşmuştur. Her bir bölüm, alt başlıklara ayrılmıştır: Görsel sanatlar bölümü; resim, heykel, mimari, iç mimari, grafik tasarım, esnaf birlikleri, sanat yayıncılığı, pazarlama ve müzayedecilik kısımlarını içermiştir.”* Ulusal Kültür Senatosu'nun (Reichkulturkammer) yasalaştırması ve yürürlüğe geçirilmesiyle hedeflenen *“tüm sahalardaki yaratıcı birimlerin tek irade olan devlet liderliğinde bir araya toplayarak uygulamaya geçirilmesi”* olarak ifade edilen taslağı faaliyete geçirmektedir (Clark, 2017, s. 79).

Stalin modeli sanat boyundurulduğundan feyz alınarak yürürlüğe koyduğu tek merkezden yönetme kısa sürede pek çok kontrol merkezinin denetim altına alınmasında etkili olmuştur. Bu nedenle de Adolf Hitler'in imzasını taşıyan resmi evrak, ülkedeki tüm eyaletlerin bakanlıklarına gönderilmiştir. Resmi evrakta Alman kültür ve değerlerinin ön plana çıkarılması nedeniyle bütün kültürel ve sanatsal çalışmaların bundan sonra devlet denetimi altına alındığını ve Joseph Goebbels'in Propaganda Bakanlığı *“Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda”* (RMVP) bünyesinde birleştirildiğini bildirmektedir (Steinweis, 1993, s. 32-33).

Kültür, sanat, reklam, sansür kurulu gibi pek çok mecranın tek elde ve tek kişide toplanması parti içinde birtakım huzursuzluklara neden olmuştur. Özellikle NSDAP'ın kuruluşundan itibaren kültürel faaliyetleri üstlenen ve yoğun mesailer harcayan Alfred Rosenberg ve SS birlikleri ve *Alman Ulusunun Güçlendirilmesinden Sorumlu Reich Komiser* Heinrich Himmler tarafından pek hoş karşılanmamıştır (Petropoulos, 1996, s. 26).

Alman kültürel ve sanatsal alandaki tüm yetki ve denetimin Goebbels'in otoritesi altında toplanması onu, Nazi iktidarının en önemli kişisi konumuna getirmiştir. Fakat Goebbels'in yükselişi özellikle Alman Kültürel Örgütünün kurucusu muhafazakâr kültürel bakış açısı ve völkisch estetiğini destekleyen, antimodernist tutuma sahip Rosenberg tarafından parti içindeki muhalif seslerin de daha fazla yükselmesine neden olur. Rosenberg'in aksine modernist sanata karşı daha fazla sempati besleyen Goebbels bilhassa Alman Dışavurumculuğunu, Alman milletine has bir üslup ortaya koyduğuna inanmaktadır. Goebbels, Alman Dışavurumculuğunun önemli temsilcilerinden Erich Heckel; Emile Nolde, Ernest Barlach, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner gibi sanatçıların modern sanat eserlerinde ulusal kimliğe sahip unsurları bulundurduğunu öne sürmüştür. Ayrıca Alman Dışavurumculuğunda hassasiyetle üzerinde durduğu bir diğer konu ise ulusal modernizmin Dışavurumculukta saklı olduğu fikridir (Lüttichau, 1991).

Goebbels, Birinci Dünya Savaşı sonrası emperyalist ve kapitalist güçler ile onların milli ortakçıları tarafında kurulan Weimar hükümetinin neden olduğu kültürel yozlaşmayı, toplumsal melankoliği, insani değerlerin yıkılışı ile tahrip olan toplumu çok iyi şekilde yansıttığını düşünmektedir. Diğer taraftan insanın özüne, doğaya yönelişini ve kendini tekrar keşfetmesini ise ideolojilerinin vaat ettiği yeni düzenle ilişkilendirmektedir. Bu nedenle Nazi rejimi, katı muhafazakâr yapısıyla giriştiği modernist sanat davasında Alman ulusal modernizmini yaratmak için büyük bir mücadele başlatmıştır (Clark, 2017, s. 79). Goebbels, parti içindeki antimodernist ve völkisch tutuculuğuna rağmen tüm seslere kulaklarını tıkayarak 1934-1935 yılında gerçekleşen pek çok modernist sanat hareketine destek vermiştir. Propaganda Bakanlığının ilk yıllarında modernizmin savunuculuğunu yapan basın ve yayın organlarına sansür uygulamamış, çeşitli şehirlerde nizami şekilde düzenlenen modern sanat sergilerine bakanlığı tarafından finansal ve kamuoyu desteği sağlamıştır. Ayrıca Fütürist ve Soyut Sanat sergilerinin açılış törenleri bizatihi kendisi tarafından gerçekleştirilmiştir. Bir tarafta bunlar olurken diğer tarafta Rosenberg, saldırganlığın dozunu artırmasına ve daha da ağır ithamlarda bulunmasına sebep olacaktır (Barron, 1991, s. 135).

Petropoulos (1996)'daki çalışmasında, Goebbels'in sol cenahın tarafgirliği, Marksist estetiğin savunuculuğuna soyunduğunu dile getirmektedir. Kanıt olarak sol görüşlü pek çok sanatçı ile yakın ilişkide olduğu ve onların ortaya koyduğu yapıtların finansörlüğüyle suçlanmasıdır. Bütün çabalarına rağmen suçlama ve muhalif bir tavır sergileyen partinin diğer önemli şahsiyetlerinin tavırları karşısında daha fazla direneme gösterememiştir. Her

ne kadar parti içindeki muhalif tutumun Goebbels'i mücadelesinden vazgeçirdiği düşünülse de asıl kırılma noktası Adolf Hitler'in völkisch estetiğinden yana tutum sergilemesidir. Aynı zamanda 1935 yılında Nürnberg mitinginde modern sanatı ve yapıtlarını lanetleyen, dışlayan ve aşağılayan ulusa sesleniş konuşmasının etkisi fazladır.

Zaten Nazi ideolojisi, en baştan beri sanatta bireysel ve özerk tutumu reddetmektedir. Fakat modern sanat içinse bu durum tam tersidir. Genel olarak bakıldığında Hitler'in ari güzelliği ön plana çıkarma, klasik sanat anlayışındaki eserlerin halka mesajlarını ulaştırmada daha etkili olacağı ve toplum geneli tarafından daha net algılanacağı düşüncesi yatmaktadır. Dolayısıyla da tercihini klasik sanattan yana yaparken modern sanata büyük bir darbe vurmuştur. Adolf Hitler'in sanattaki bu katı tutumundan korkan Goebbels, ani bir dönüş yaparak Almanya'daki bütün modern sanat eserlerini imha edecek sert bir politika başlatacaktır (Barron, 1991, s. 137).

5.6. Nazi İktidarının Modern Sanata Karşı Tutumu ve Yoz Sanat

Sanatın sizi çevrelediği dünyayı algılamamanın ve temsillerini açıklamamanın çeşitli yolları vardır. Fakat iktidarı zapt eden baskın rejimler hem kendi sınırlarının içinde hem de diğer ülkelerde yerleşim ve yaşamın olduğu her alanda ideolojilerini evrensel gerçeklikmiş gibi yansıtan sanatı, yaratmak istemişlerdir. Hegemonyanın siyasi mücadeleleri eski hükümetten yeni yönetime geçişte nasıl ki ülkedeki bütün mevcut sistem alaşağı edilip yenileri inşa edilmişse, benzer uygulamalar sanat ve kurumları için de aynı şekilde geçerlidir. Nitekim Nazi rejimi de kendi sanat inşasında formalist, rasyonel aklın gelenekselle evirildiği, protest ve modernizmin tamamen reddedildiği, dikta denetiminde bir yaratım alanı ve propaganda sahası oluşturmuştur (Barron, 1991, s. 141). Dönemin koşullarını gerekçe göstererek köklü düşüncel değişiklik talep eden rejim, mevcut toplumsal, kültürel ve siyasal dönüşüm aşamalarının kontrolünü elinde tutan kişiler tarafından devlet politikaları belirlenmektedir. Ülkenin totaliter rejimi, ideolojilerinin neyle şekilleneceği, ne tür modifikasyonların uygulanacağı, hangi kuram ve yaklaşımların takip edileceği, belirlenen sorunların çözümleri, uygulanacak yöntemler, ne kadar kısıtlayıcı tedbirler konacağı gibi pek çok kararın plan ve programının taslağı hazırlanmaktadır (Hafmann, 1986, s. 20). Bu sıkı tedbirlerin yanı sıra faşist ideolojilerini felsefi bir zemin üzerine oturtularak, rasyonalist hüviyet barındırdığı ve düşünsel bir etkinliğin sonucunda hâsıl olduğunu ispatlayarak toplumu davalarının haklılığına ikna etme girişimlerinde kazanan taraf olmuşlardır. Örnek olarak Goebbels'in yürüttüğü planlı

propaganda çalışması Nazi faşizmine kapılan halk; Almanya ve dışında gerçekleşen görevden azletme, tutuklama, işkenceler, sürgünler ve milyonlarca kişinin katliamına gözlerini tamamen kapatıp olayları Almanların onur davası olarak gerçekleştirdiklerini ifade etmekteydiler. Bu yöndeki görüş, toplumda gerçekleştirilmesi istenilen sonuca ulaşma noktasında iktidarın işini epey kolaylaştırmıştır (Hinz, 1979, s. 77).

Görüldüğü gibi nasyonal sosyalistler ideolojilerinin halk tarafından özümsemesi için bireyle bire bir etkileşim içinde olan sanat ve sanatın altındaki felsefi olgunun şüphesiz ki farkına varmış ve onun görülebilir niteliğinden faydalanabilmek adına sanat tekelciliğine gitmiştir. Böylece Nazi rejimi kendi ideolojileri doğrultusunda bir sanat ve sanat ortamları yaratılmıştır. Bunun için de sanatçılar, sanatsal ortamlarına ağır tahakkümler uygulayarak hükümeti destekleyen ve ideolojilerini yücelten yaratımlara zorlatılmıştır. Öyle ki binlerce sanatçı, müze müdürleri, sanat direktörleri, sanat eleştirmenleri, memurlar Nazi ideolojisini benimsemelerine rağmen sırf sanatsal alanda modernizm yanlısı ve destekçisi olduğu için bütün kurumlardan dışlanmış ve ihraç edilmiştir (Hafmann, 1986, s. 25).

Sanat, siyaset, ideoloji arasındaki çelişki ve derin ilişkide totaliter rejimin salt gerçeğinin toplumun gerçeğiymiş gibi topluma sunulması, faşist ideolojilerin payandelerini güçlendirme adına sanatı tamamen araçsallaştırılmıştır. Alman kültürel değeri ve ırksal bağlamdaki propagandasında sanatın rolünü yerine getirebilmesi, kurumların tamamının salt faşist ideolojiyi yerleştirmesi ve bireylerin bu durumu içselleştirmesiyle gerçekleşebileceğine inanılmıştır. Rejimin uygulamış olduğu kısıtlayıcı koşullar kapsamı dışında kalan sanatsal yaratım desteğine sadece Nazi doktrinini aktif hâle getirme noktasında müsaade edilmiştir. Özellikle sanatın bütün mecraları, materyalleri ve nesneleri faşist diyalektiği ile ters orantılı bir korelasyon oluşturup rejimi halk tabanına indirgeyerek sözde toplumsal müdafaa kaynağıdır. Bu durum, rejimin belirlediği ilkelerin doğruluğu konusunda halka verilecek sanatsal bir eğitim süreciyle halkı iktidara koşulsuz bağlı hâle getirene kadar sürdürülecektir (Hinz, 1979, s. 83).

Aslına bakıldığında NSDAP, ilk yıllarında Alman kültürel örgütlenmesinin önemli yönetici ve üyeleri modernizmi ulusallaştırmak için çok çaba harcanmıştır. Fakat örgütün içindeki aşırı muhafazakâr cenah, völkisch sanatla gerçek antisemitizmi de içeren kan bağı ve etnik sülâle çağrışımının sağlayabileceği, modern sanatı hiçbir şekilde Alman sanatında barınmamalarının gerekliliği üzerinde ısrarla durulmuştur. Dolayısıyla bütün kurumların içindeki modernizm yanlıları teker teker temizlenmeye başlanmış ve bakışlar onlarla aynı düşüncede olan Goebbels'e çevrilmiştir. Doğrusu Nazi Partisi içindeki önemli

şahsiyetlerinden olan Goebbels'in tek elden yürüttüğü bakanlığı ilk aşamada nispi ölçüdeki özerkliği kısıtlanmış daha sonraki aşamada ise bakanlıktaki odaların görevlendirmeleri merkezi yönetim bünyesindeki yöneticiler arasında paylaştırılarak Goebbels'in otoritesi kalıcı şekilde sarsılmıştır. Bu olayın tesirde kalan Goebbels, Avrupa kara kıtasında büyük bir modern sanat ve kültür katliamı başlatmasına neden olacaktır (Peukert, 1993, s. 143).

III. Reich'te NSDAP hükümeti Alman kültür politikasına doğrudan müdahil olduğunu, sanatçı ve sanat örgütlerinin özerkliğinin merkezi otorite kararı ile belirleneceğini, rejimin sanatsal anlayışı ve estetiği dışında hiçbir yaratım nesnesine izin verilmeyeceğini; bu hususların dışına çıkanlara ağır tahakkümler uygulanacağını duyurur. Propaganda Bakanlığı tarafında 1936 yılının sonunda Entartete Kunst Aktion kapsamında Alman kültür ve modern sanat temizliği süreci başlatılır. Her ne kadar süreç 1936 yılı olarak tarihi resmiyet kazanmış olsa da aslında iktidara geldikleri 1933 yılındaki ilk icraatları Bauhaus'u kapatıp akademik kadrosunu tasfiye etmekle başlamıştır. Bauhaus'u takiben diğer modern sanat akademileri, müzeler ve eğitim kadroları boşaltılarak kapatılmıştır. *"Memurluk kanunu ile eğitim kurumlarında görevli olan sanatçılar tasfiye edilir. Aralarında Max Beckman, Oxxo Dix, Paul Klee, Käthe Kollwitz, Oskar Schlemmer gibi sanatçıların da yer aldığı birçok kişi görevden alınır"* (Erden, 2016, s. 275). Üç yıllık süreçte faşist ideoloji doğrultusundaki örgütlenme, kurumsallaşma ve modernizm estetiğinin kültürel Bolşevizm ve komünizm yuvası olduğunu, ari ırkı ve üstün Alman kültürünü dejenerasyona uğrattığını toplumun kolektif bilincine yerleştirmeye çalışılmıştır (Erden, 2016, s. 276-277).



Şekil 18. Entartete Kunst “Dejenere Sanat Sergisi’ne” ziyaret etmek için bekleyenler, Münih 1937 <https://www.e-skop.com/skopbulten/nazi-almanyasinda-avangard-dusmanligi/185524.04.2020> sayfasından erişilmiştir.

Nazi ideoloji hâsıl olduğu ilk andan itibaren arınmanın yanı sıra Weimar hükümetine ve kültür politikalarına mukabil kara propaganda başlatarak kamuoyu oluşturmaya çalışmıştır. Dönemde yoğun olarak görülen sanatın devlet nezdinde özelleştirilmesi hareketine boyun eğdiği rejimin kanunları ırksal, siyasal bazla kalmayarak cinsel eğilim, estetik değer, sanatsal yöntemleri de kayda alarak sanatsal yaratım gerçekleştirmede engel teşkil eden unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Modern sanatın yönetilmeye mukabil direnci ve iktidarın boyunduruk altına alma bağımlılığı, engel tanımayan suç eğilimi ve katliamı meşrulaştırma vasfı modern sanatın tüm unsurlarını III. Reich'ten silinme hırsı ile “Yoz Sanat” (Entartete Kunst) hareketi başlatılmıştır (Peukert, 1993, s. 146).

Goebbels, 30 Haziran 1937'de Adolf Ziegler'i, Münih'te gerçekleştirilecek “Dejenere Sanat Sergisi” için ülke genelindeki müzelerden modern sanat eserleri toplamakla görevlendirir. Ziegler, bu görevlendirme doğrultusunda kendisine yardım edecek, aralarında geçmiş yıllarda modern sanata karşı saldırgan tutum izlemiş olan sanatçıların, yazarların, bilim adamlarının bulunduğu bir komisyon kurar. Söz konusu komisyon on gün boyunca devlet müzelerini dolaşarak 5328 sanat eserini Münih'e yollar (Erden, 2016, s. 276).

Modernizm boyunca fikrin, tefekkürün ve usun düşünsel tarafsızlığa soyunduğu bir gerçekken Nazi rejimi öncesi sanat, pek çok kez esir edilmiş ve alıkonulmuştur. Fakat hiçbirinin içine bu kadar vahşet dâhil edilmemiştir. Her türlü tahakküm ve kısıtlanmaya protest bir karşılık veren sanat, bu defa anarşist yapısını kaybederek Nazi rejiminin faşist

estetikğine teslim olmuştur. Faşizm ise kültürel hegemonyasını sanat ile politik pazarlık masasında kazanan taraf olarak masadan kalkmaktadır (Artun, 2006, s. 72). Sanatsal-siyasi pratiklerin nihayetinde Nazi estetiğinin sivrilmesinin kendisinden değil, uyguladığı tahakkümler sebebiyle sağlandığı bilinmektedir. Üstelik orijinal milli hazların etrafında toplandığı estetik propagandası kadar ahlakın da ön plana çıkarıldığı aktöreci hüviyetini de içine dâhil ederek oluşturmuştur. Nazi rejiminin doğrudan dâhil ve hâkim olduğu sanatsal alan, her ne yaparsa yapsın yine de kimliksiz, temelsiz ve geçici bir sanat yaratmaktan öteye gidemeyecektir. Öte yandan Nazi ideolojisi hayata geçireceği her şeyin hazırlığı yıllar öncesine dayanmaktadır. Nitekim "Dejenere" Alman biyoloji terminolojisinin menşei "Entartet" terimden gelmektedir. Terim değişime uğramış, eski yapısını kaybederek farklılaşmış ve bütünün bir parçasının bozulmuş olduğu anlamlarına gelmektedir. Max Nordau, 1893 yılında çıkardığı Entartung kitabında kentlerdeki yaşamın ağır koşulları, zihinsel problemler sonucu ortaya çıkan davranışsal tepkinin niteliğidir. Siyasi terminolojide: *“Güçsüzlük ve düzensizliği ifade eden dejenerasyon kavramı; politik ve ırksal kirlenmeyi, hastalık ve enfeksiyon metaforlarıyla tanımlayan siyasi söylemlerle kolayca bütünleşmiştir”* (Clark, 2017, s. 81-82).

Bu terim, siyasi oluşumu başlattıkları günden itibaren Nazi diktasını oluşturan değin ırkçılığın göstergesi olarak kullandıkları en popüler terimlerden biridir. İdeolojinin temel dayanaklarından olan terim, şimdi de sanatsal yozlaşmanın inşasında kullanılacaktır. (Barron, 1991, s. 83). Alman kültür unsurlarının halka yabancılaşmasının sona ermesini, sadece klasik sanat vaat edebilir düşüncesi oluşturmaktadır. Dejenere terimi farklı bir platforma uyarlanarak, modern sanat saldırısını bir adım öteye, kamuoyuna taşımıştır. Münih 19 Temmuz 1937 Entartete Kunst “Dejenere Sanat” Sergisi; modern sanat koleksiyonlarının birer paçavra gibi halka sunulmasından başka bir şey değildir. Bu şekilde sunulması ya da lanse edilmesi Ziegler ve Goebbels; serginin açılışının halk tarafından ürkütücü, şaşırtıcı, korkutucu ve değersiz bulunacağını düşüncesinin yatmış olmasından kaynaklanmaktadır (Clark, 2017, s. 81-82). Muhtemelen serginin adının hakkını vermesini bekleyen Nazi rejiminin amacı Alman halkına neyin sanat olup olmadığını gösterirken bir sanat eserinde nelerin eksik ve yanlış olduğunu aşağılayıcı bir sergi ile gözler önüne sermektir. Örneğin Dejenere Sanat Sergisi binasının birkaç blok ötesindeki önceden açılan serginin neredeyse tamamını rejim sempatzanı sanatçılar tarafından neo-klasik ve geleneksel eserlerin sergilendiği Büyük Alman Sanat Sergisi ile birbirine tamamen zıt sanatsal anlayışa sahiptirler. Büyük Alman Sanat Sergisinde (Grosse

Deutsche Kunstausstellung) Antik Yunan ve Roma estetiğini yansıtan, eski değeri canlandıran akademik temelli yaratım nesneleri sergilenmiştir. Aynı zamanda serginin gerçekleştirildiği bina, Alman sanatı fikrinin geliştirilmesi için özel klasik mimari atavistik özellikleriyle inşa edilen ilk sanatsal mekânlardan biridir (Khanacademy, 2020).

Dejenere Sanat Sergisinde 112 sanatçının 700'den fazla eseri, iki milyondan fazla kişi tarafından ziyaret edilmiştir. Sergi, büyük Münih açılışından sonra Almanya ve Avusturya'nın pek çok şehrini dolaşarak üç milyondan fazla ziyaretçi ağırlamıştır. Bu şehirlerden bazıları Düsseldorf, Berlin, Salzburg, Weimar, Leipzig, Viyana gibi modern sanatın anarşist ruhunu taşıyıp ona ev sahipliği yapmıştır. Öyle ki Berlin, Avrupa'daki protest sanatların ve sanatçıların en çok tercih ettiği şehir olmuştur. Nazi rejiminin büyük umutlarla açtığı ve yüklü finansal destek sağladığı Büyük Alman Sergisi ise yaklaşık dört yüz bin kişi tarafından ziyaret edilmiştir. Aralarındaki büyük sayısal fark, Nazi rejimini öfkeli kılacak ve başlarında Ziegler'in bulunduğu bir kurul ikinci planı gerçekleştirecektir (Erden, 2016, s. 276-277).



Şekil 19. Otto Freundlich, Büyük Kafa 1912. Entartete Kunst (Dejenere Sanat) Sergisi broşürünün ön kapağı (1937). <https://www.e-skop.com/skopbulten/momada-alman-ekspresyonistleri-sergisi-iki-dunya-savasi-arasinda-bir-haykiris/424>, sayfasından erişilmiştir.

Sağcı popülist Nazi ideolojisi 1937'de dönemin modern sanatını aşağılamak ve sapkın Yahudi kişiliğini deşifre etmek, ırksal kirliliği gözler önüne sermek için tertiplelediği Dejenere Sanat Sergisinin broşüründe Otto Freundlich'in Büyük Kafa heykelini

kullanmıştır. Heykel akademik estetik normlardan uzaktır; arkaik bir kafa, sade form, sert hatlar ve stilize edilmiş ideal olandan vazgeçerek figür yalınlaştırılmıştır. 1912’de yapılırken Freundlich tarafından Büyük Kafa “Großer Kopf” adı verilmiştir. Fakat Nazi iktidarının ülke genelinde başlattığı modern sanat temizliği sırasında el konulmuş ve adı da “Yeni İnsan” olarak değiştirilmiştir (Clark, 2017, s. 83). Eser günümüzde de aynı adı taşımaya devam etmektedir. Sanatın, rejimler tarafından bir propaganda silahı olarak kullanılması, onun mahiyetini ve dilini radikalleştiren, toplumsal disiplini kesintiye uğratanları mimleyen ve muktedirlerin cezalandırıcı ruhlarını izafe ederek onların tapınmaları ritüelleştirmesini sağlamıştır. Modern sanatın protest sanatçısı Freundlich’in hem eserleri hem de kendisi totaliter Nazi diktası tarafından katledilecektir. Etnik kökenleri, komünist ideolojik görüşü ve modernizm yanlısı sanatçı oluşu sebebiyle 1943 yılında Polonya’daki toplama kampına gönderilmiş ve toplama kampına ulaştığının ertesi günü öldürülmüştür (<https://www.e-skop.com/skopbulten/momada-alman-ekspresyonistleri-sergisi-iki-dunya-savasi-arasinda-bir-haykiris/424> 02.02.2020)



Şekil 20. Fotoğraf: Bpk/Bavyera Eyalet Kütüphanesi/Heinrich Hoffmann. <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/moderne-kunst-und-die-nazis-kunst-unter-dem-hakenkreuz/13055198.html> sayfasından erişilmiştir.

Şekil 20’de Hitler ve Propaganda Bakanı Goebbels, beraber 1938’de birçok eyaletten el konularak Berlin deposuna gönderilen “dejenere sanat” eserlerini incelemektedir. Eserler Almanya ve Avusturya’daki şehirlerde sergilendikten sonra üç ayrı kategoriye ayrılmıştır. Bunlar; takas edilecek, satılacak ve imha edilecekler şeklinde belirlenmiştir. Depoda Adolf

Hitler'in sağında Goebbels ve hemen arkasında bulunan Adolf Ziegler yapılacak katliamdan önce diktatörlerini bilgilendirmektedir. Adolf Hitler'in, Joseph Goebbels ve Adolf Ziegler'in aşağılayıcı bakışları altında "hastalık zihinler, çürümüş ruhlar ve beceriksizlik ürünü" olarak tanımladıkları eserleri alelacele yapılmış resim ve heykeller olarak nitelendirilmiştir. Nazi faşizminin tahammülsüz ve yasakçı rejiminin zulmü karşısında umudu temsil eden sanat ve sanatçıların kaderlerini tayin ettikleri kareden bir görüntü karşımıza çıkmaktadır (Khanacademy, 2020).

Hitler'in sergi açılışındaki konuşmasından bir kısım daha okuyalım: 'Sanatın hiçbir şekilde modası olamaz. Sanat, ölümlü karakterinden sıyrılmalı ve ırkımızın hayatından değerli görüntüleri yansıtmalıdır... Kübizm, Dadaizm, fütürizm, empresyonizm gibi akımların Alman ırkıyla hiçbir işi yoktur. Şu an itibarıyla, kat'i ve değiştirilemez kararımı açıklıyorum ki politik arenada olduğu gibi sanat alanında da evimizi temizleyeceğiz, bundan sonra Alman Sanatı'nı geliştireceğiz (Khanacademy, 2020).



Şekil 21. Sanat dedektifleri Nazi müsaderelerini izliyor. <https://www.dw.com/pt-br/grande-queima-de-arte-degenerada-um-mist%C3%A9rio-de-75-anos/a-17511014> sayfasından erişilmiştir.

Şekil 21'de sergi, Nazi yasakçı rejimi tarafından işgal edilen eğitim kurumlarından biri olan Arkeoloji Enstitüsü binasının ikinci katında yapılmıştır. İkinci kattaki salona dar ve basık merdivenleri çıkarak ulaşılmaktadır. Salonun giriş kapısında kasıtlı olarak çarpık şekilde yerleştirilmiş iki büyük İsa heykeli izleyicileri karşılamaktadır. İdealist formdan tamamen soyutlanmış arkaik biçimli heykeller, giriş kapsamında izleyicileri ürkütmesi

amacıyla bilerek yerleştirilmiştir. Yine aynı şekilde giriş duvarının hemen sağına asılan Hz. İsa'nın "Çarmıhtan İndiriliş" sahnesinin dışavurum versiyonundaki kare formatta düzenlenmiş olan açık kompozisyonlu resim; bilinen Meryem portelerinden farklı olarak dönemin moda saç, makyaj ve giysileriyle resmedilmiştir (Artun, 2006, s. 82). İsa'nın gövdesini göğsünde taşıyan Meryem'in, arka tarafta duran Aziz Yahya ve üvey babası Yusuf'un deforme edilmiş vücutlarının acı ve sükûnet içindeki teslimiyetleri dışında klasik İsa betimlemeleriyle ortak hiçbir noktaları yoktur. Sergi salonundaki art arda sıralanmış geçici bölmeler oluşturulan odacıklarla alan daha da daraltılmış, karanlık ve kaotik ortam havası yaratılmaya çalışılmıştır. Zahmetsiz, ortalığa geliş güzel atılmış ve özensiz düzenlenmiş sergi; teatral şekilde modernist eğilimlerin ürünü olan, genetik aşağılığın ve toplumun ahlaki çöküşünün bir sonucu olduğunu halka kanıtlama çabasıdır. Böylelikle amaç, ziyaretçilerin modern sanat eserlerine karşı olumsuz tavır almaları ve aşağılık bir kesimin adı işleri oldukları imajını yaratmaktır (Peukert, 1993).



Şekil 22. Degenerate sanat şovu için sergi kataloğu. https://www.easynotecards.com/print_cards/59383 sayfasından erişilmiştir.

Şekil 22'de sergideki eserlerin büyük bölümünün çerçevesi bulunmamaktadır, kimileri kordon ve kemerlerle asılmıştır. Duvar ve panolara çarpık ve düzensiz yerleştirilen eserlere yeterli ışıklandırma da yapılmamıştır. Bazı eserler neredeyse loş ışık altında sergilenmiştir. Duvarların arkasına heykel ve resimlerin yanına ilâştirilmiş küçük düşürücü notlarla modern sanat ürünlerinin; ahlaksız, kutsala saygısız, sapkın ve arkaik Afrika sanatı eğilimli

“zencileştirici” menşeli olduğu iddialarında bulunulmuştur. Aynı zamanda hem duvara hem de ayrıca oluşturdukları posterlere emperyalist Yahudilerin tuzağı ve planı olan “*Kültürel Bolşevizm*” eserleri olarak ifşa edildikleri büyüklü küçüklü slogan yazıları serginin her yerine yerleştirilmiştir (Clark, 2017, s. 82).

Sanatsal bağlamda dejenere eserleri Yahudi ırkına mal ederek dışlanmış modern sanatın formlarındaki asi ve anarşist düzenlemeleri sapkın ruhlarındaki tezahür olarak ifade edilmiştir. Figür temsillerindeki deformasyon, realizm reddi, denge, uyum, ideal güzel ve mükemmelliğin zamansallığını arayan Nazi doktrinine tamamen terstir. Bu yüzden aşırı özgür olan modern sanat, itaatkâr zümre hayali kuran faşist Nazi ideolojisi için elbette büyük bir tehlike ve tehdit teşkil etmektedir (Petrooulos, 1996, s. 56).



Şekil 23. Sanatsal bağlamda dejenere eserleri. <https://www.moma.org/slideshows/221/9> sayfasından erişilmiştir.

Şekil 23’de serginin kasıtlı olarak özensiz gösterilmesinin yanı sıra eserlerin künyelerine yazılan eserin sahibi, hangi müzelerden ve nereden getirildiği, yapılış tarihi gibi bilgilendirme notlarının çoğu yanlıştır. Diğer taraftan künyelerin çoğu karıştırılarak yanlış eserlerin altına yapıştırılmıştır. Künyelerin hemen altına ayrıca şu not iliştirilmiştir: “*Parası, çalışan Alman halkının ödediği vergilerle sağlanmıştır.*” Bu notla vermek

istenilen mesaj ise Alman halkından toplanan vergilerle devletin resmi müzeler ve müdürleri tarafından vasat ve işe yaramaz ürünler alınarak halkın parasının boşa harcadığı, Nazi rejimi bu şekil çirkin işler ve uygulamalar için gereksiz masrafa girmeyeceğini ifade etmektir (Erden, 2016, s. 277). Resimlerin kenarlarına devlet müzelerinin resimleri almak için ödediği fiyatı belirten etiketler yapıştırılmış, duvarlara modern eleştirmen ve sanatçıların resimler hakkındaki demeçleri yazılmıştır (Clark, 2017, s. 82). Böylelikle ağır ithamlarla suçlanan müzeler, müze müdürleri, sanat direktörleri, sanat eleştirmenleri ve sanatçılara gözdağı verilerek yasakçı ideolojileri, kamuoyunun gözü önünde bütün entelektüel tabana gözdağı vermiştir.

5.7. Amerikan Sanatının Gelişimi

Birinci Dünya Savaşı sonrası yeni bir dev güç olan ABD'yi ortaya çıkarırken aynı zamanda siyasi, ekonomik askeri alanda da dünyaya yön veren ve sözü dinlenen bir devlet hâline getirmiştir. Savaşın ilk yıllarında tarafsız kalması, farklı kıtada bulunması Amerika'ya büyük avantajlar sağladı. Savaşı uzaktan takip eden Amerika; dev şirketleri ve bankaları, savaşan ülkelere hammadde ve silah satıp ekonomik dar boğazdaki ülkelere ise borç vererek büyük kâr sağlamıştır. Amerika bir taraftan savaş ve para politikası üzerinde yaptırım uygulayabileceği ve kendine bağlı ittifak ülkelere ithalat yapabilmeleri için destek sağlarken diğer taraftan da savaş bütçesi için ödenek oluşturulmuştur. Böylece Birinci Dünya Savaşı Amerika'yı dünyanın en büyük gücü hâline getirmekle en alacaklı devleti konumuna getirmiş ve Amerika, sonradan dâhil olduğu savaştan daha da zenginleşerek çıkmıştır (Fröbel vd., 1983, s. 6-11).

Birinci Dünya Savaşı sonrası Amerika ticaret filoları, Avrupa'ya mal taşımaya devam etmiş, hâkimiyet alanını sürdürebilmek adına 1920'lerde dünyaya, özellikle de Almanya'ya tekrar dış borç vermeye başlamıştır. Sürecin devamlılığı için Amerika Birleşik Devletleri, savaş ve sonrası ülkenin yeniden yapılandırılmasında dış politikaların yapısal uygulanmalarına sınırlandırma getirirken tam kapasiteli çalışan sanayi ve teknolojisini yenilenmiş, ihracat ağının genişlemesi ülkede istihdamı sağlarken mili geliri de artırmıştır. Bu durum ABD'yi sanayi ve teknoloji alanında dünya lideri konumuna getirmiştir. İhracattaki kapasitenin büyümesi, üretim ve dağıtımın en fazla otomotiv ve inşaat sektörlerinde gerçekleşmesi gibi gelişmeler şirketlerin hisse senetlerindeki spekülasyonları ekonomideki canlılığı artırmıştır. İki savaş arası dönemden önce sanayi ve teknolojisi gelişen ülkelerde demir ve deniz yoluyla ulaşım ve taşımacılık gerçekleştirilirken, teknolojik süreçlerin hızlanması, motorlu araçların imalatının artması ile

ulaşım ve taşımacılıkta kara yolları en çok tercih edilenlerden biri olmuştur. Buna paralel yakıt olarak kullanılan kömürün yerini ise elektrik ve petrol almıştır. Bu durum İngiltere ve Amerika'yı yeni bir kaynak arayışına sokmuştur, etkileri ise bugün bile devam etmektedir (Galbraith, 1975, s. 34).

Amerika'da 1926 yılıyla başlayan ihracat kapasitesinin önemli ölçüde daralması ve i talebin ciddi biçimde düşmesi, sanayi ve tarımsal ürünlerin de fiyatlarını dşrmştır. Ülkedeki bankaların bir kısmı borçları askıya alırken bankalara borçlarını ödemeyen üreticiler, pek çok bankanın da iflas bayrağını çekmesine neden olmuştur (Tokgöz, 2018, s. 23-24). 1929 Ekim'de New York Borsası'nın ani kşnn patlak vermesi, Büyük Dünya Buhranına neden olmuş ve dünyada uzun sürecek resesyona yol açmıştır. Kriz, dünyada gelmiş geçmiş en büyük kriz olarak görülürken ülkeler i politikalarına, dönüp dünya konjonktürüne ayak uydurmaya çalışırken işsizlik ve yoksulluk ile mücadele ederek siyasi ve ekonomik düzeyde devleti rayında tutmaya çalışmışlardır (Galbraith, 1975, s. 40-49).

20. yüzyılın başından beri Amerika Birleşik Devletleri, dünyanın süper güç olma fikriyle siyasi askerî, ekonomik yapılandırması doğrultusunda New York'u bir dünya sanat merkezi hâline getirmeyi planlamıştır. 1913 yılının şubat ayında New York'ta modern sanatın geniş izleyici kitlesiyle buluştuğu The Armory Show sergiye, Amerikalı ve ağırlıklı olarak Avrupalı sanatçılar 1600 eserle katılmıştır. New York'ta açılan sergi Boston ve Chicogo şehirlerinde de sergilenerek 300.000'den fazla ziyaretçiye ulaşmıştır (Armory Gösterisi, 2019).

The Armory Show, Amerikan modern sanat tarihi ve kültürü açısından dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. lke genelinde muhafazakâr sanat anlayışına sahip bir yapı bulunmaktadır. En önemlilerden biri Amerikan Sanat Akademisi ve ona alternatif olarak yenilikçi National Academy of Design (Ulusal Tasarım Akademisi: NAD) kurulmuştur. NAD bünyesinde yer alabilmek için onun düzenlemiş olduğu sergilere katılmış olmak gerekmektedir. Bu sergilere katılabilmenin koşulu ise NAD yelerinin oluşturduğu, jürilerinin belirlediği sanat anlayışında eser ortaya koymaktır. NAD ilk dönemlerde yenilikçi bir yapıya sahipken katılaşarak daha akademik formların temsil edildiği sanat anlayışına evrilmiştir (Armory Gösterisi, 2019).

Bu katı tutum ve kendilerine has oluşturdukları muhafazakâr sanatsal oluşuma karşı yenilikçi sanatçılar Amerikan Ressamlar ve Heykeller Birliği (AAPS) kurmuştur. Amerikan sanat piyasasının klasik anlatımlı sanat anlayışı nedeniyle modern yenilikçi ürünlerinin sanat izleyicisine ulaşmasını zorlaştırmıştır. Sanatın sınırlı ve katı dayatmalarına karşı birçok yenicilik grup ve eser oluşurken sergileme alanında büyük sıkıntılar yaşamıştır. Bu durum pek çok yenilikçi ve farklı

sanat anlayışını benimseyen sanatçılar tarafından seslerini duyurma ve harekete geçme zamanı olarak kabul edilmiştir (Sanouillet, 2015, s. 359). Bu seslere kayıtsız kalmayan Amerika'nın ilk kadın iç mimari Clara Potter Davidge, New York Madison Caddesi'ndeki sergi alanını hiçbir kâr amacı gütmeyen Amerika'nın yeni kuşak sanatçılarından mevcut sergiler tarafından göz ardı edilen veya reddedilen eserlerine tahsis etmiştir. Madison Art Gallery kısa zaman içinde birçok yenilikçi sanatçı grubunun farklı düşünce ve sanat anlayışlarını çerçevesinde fikir teatisinde bulundukları yer hâline gelmiş, mekânda art arda sergiler açılır, üstelik de kamuoyundan olumlu tepkiler almıştır. Bunun üzerine Davidge, 1912 yılında Madison Art Gallery'i kapatmış ve modern sanatın daha duyulur ve anlaşılır hâle gelmesi, daha geniş sanat izleyicisine ulaşabilmesi adına AAPS ile anlaşmıştır (Erden, 2016, s. 289-291).

AAPS üyeleri serginin Avrupa ve Amerika'daki sanatçı ve eseriyle; Davidge ise sergi için finansörler ayarlama, eserlerin yerleştirilmesi, serginin açılış ve basın koluyla ilgilenmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken hususlardan birisi de bir kadının bütün Amerika'nın katı muhafazakâr sanat kurum, kuruluş ve kişilerine karşı sergilemiş olduğu basiretli tutumdur. Nitekim sergilediği bu tutum, erkek egemen dünya sisteminde bir kadının bir ülkenin sanat tarihini değişim sürecinde kilit rol oynuyor olmasıdır (Fröbel vd., 1983, s. 19).

Clara Potter Davidge ve AAPS beraber New York'ta organize ettiği The Armory Show (International Exhibition of Modern Art) Avrupalı sanatçıların Amerika'nın sanat platformunu keşfetmesini sağlarken Amerikalı yenilikçi sanatçılar ise yakından tanık olduğu Avrupa'daki modern sanat rüzgârına daha fazla kapılmıştır. Sembolist, Empresyonist, Postempresyonist, Ekspresyonist, Fovist ve Kübist ressamların eserleri Amerikalı sanat izleyicileri, sanatçılar ve pek çok kurum üzerinde inanılmaz bir etki bırakmıştır (Sanouillet, 2015, s. 366).



Şekil 24. Uluslararası modern sanat sergisi Armory Show, Kübist oda, Galeri Chicago Sanat Enstitüsü, 24 Mart - 16 Nisan 1913 <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-1913-armory-dispelled-belief-good-art-beautiful>, sayfasından erişilmiştir.

Francisco de Goya Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Henri Matisse, Paul Gauguin, Vasily Kandisky, Pablo Picasso, Marcel Duchamp ve daha pek çok sanatçının eserleri uzun zamandır New York'ta Avrupa sanat akademisinin katı kurallarını sürdürmeye devam eden Amerika'nın muhafazakâr sanat kurumları, şiddetli tezatlığın şokunu yaşamıştır. Nitekim Avrupa sanatının skandal, radikal ve elitist duyguları kaçırın eserleri Amerika'yı hazırlıksız bir taarruzla baş başa bırakmıştır. Tess Thackara 1913 Armory Show Amerika'nın İyi Sanatın Güzel Olması Gerektiğini Nasıl Ortadan Kaldırdı sergisi hedeflediği amaca ulaşmış farklı estetik formları, düşünceleri ve bakış açıları dışlayıcı politika sergileyen NAD, Ashcan Okulu, Hudson River ekolü gibi muhafazakâr sanat yaklaşımlarını temelden etkilemiştir (Fröbel vd., 1983, s. 27).

Sergiden bir yıl sonra patlak veren Birinci Dünya Savaşı, Avrupa'dan Amerika'ya gerçekleşen göç dalgasını daha da hızlandırmıştır. Bir taraftan savaşın yıkıcılığına karşı yeni birçok protest, sanat hareketi başlatırken diğer taraftan ise pek çok sanatçının yaratımın alanları, mekânları ve ortamları sekteye uğratmıştır. Durumdan muzdarip olan Paris, Berlin/Münih ve Moskova şehirlerindeki modern sanat çevresi daha özgür sanat ortamları aramaya başlamıştır. Muhtemeldir ki savaş başlamadan önce New York'ta

gerçekleşen The Armory Show sergisi, Avrupa kıtasındaki birçok sanatçının belleğinde canlanmış ve Amerika kıtasına doğru bir entelektüel göçü gerçekleştirmiştir. Avrupalı pek çok sanatçı, savaşın felaketinden ve baskısından kurtulmak için geldiği New York'a bir taraftan adapte olmaya çalışırken diğer taraftan o dönemin sanat hareketleri, toplulukları ve sanat piyasasıyla ilişkiler kurmaya çalışmıştır (Sanouillet, 2015, s. 366).

Amerikalı sanat izleyicisi, sanat kurum ve piyasası daha önce The Armory Show sergisiyle tanıştığı Avrupalı sanatçılar; yenilikçi sanat grupları tarafından memnuniyetle karşılanırken muhafazakâr cenahın ise hiç hoşuna gitmemiştir. Anarşist ve hastalıklı düşünce yapısına sahip olduğunu düşündüğü Avrupalı avangart sanatın Amerikan sanat kültürünü olumsuz etkileyeceği konusunda muhafazakârların katı tutumları vardır. Hem üzerlerindeki olumsuz tutumu değiştirmek, kendilerini ispatlamak hem de halkın ve daha fazla sanat kurumunun avangart sanatla bütünleşmesini sağlayacak bir atılım gerçekleştirmeleri gerekmiştir (Guilbaut, 2009, s. 147).

Nitekim savaşın başlamasıyla New York'a göç eden pek çok sanatçının arasında Fransız Sanatçı Marcel Duchamp bulunmaktadır. Amerika New York merkezli, Fransız asıllı protest bir sanatçı olan Marcel Duchamp tarafından şekillenecek olan bağımsız Amerika sanat fikri yürürlüğe konacaktı. Sanouillet, Amerika sanat kurum ve kuruluşlarının sergilemiş olduğu tutucu ve ısrarcı davranışlar karşısında 1916 yılında avangart sanata ilgili duyan Amerikalı yenilikçi sanat ve gruplarını bir araya toplayarak Society of Independent Artists'i (Bağımsız Sanat Topluluğu) oluşturmuştur. Topluluk bilinirliği ve tanınırlığı daha fazla artırmak adına 1917 yılında New York'ta bir sergi düzenleyip bildirge yayınladılar. Sergi avangart ve yenilikçi sanat karşıtlığına karşı kurumları eskiye nazaran daha ılımlı hâle getirirken aynı zamanda halkın ve basın dikkatinin de tekrar modern sanata kaymasını sağlamıştır. Atılan bütün adımlar Amerika'nın modern sanat sürecini hızlandırmıştır. Ayrıca sergide yayımlanan bildirgeyle New York, ilk defa sanat ekolu olarak nitelendirilmiştir (Sanouillet, 2015, s. 368-369).

Amerikan sanat ortamı tam avangart sanat ve Avrupalı sanatçılara alışıyorlardı ki savaşın bitmesiyle birçok sanatçı ülkesine dönmüş, Amerikan ana sanat akımlarının temelinde hep Avrupalı ekolleri tarafında şekillenmiştir. Elzem bir sorun hâline gelen Avrupalı sanat üslup ve formlarından kurtulma, kendisine has bir ekol oluşturma fikri; Avrupalı sanatçıların ülkelerine dönmesi ile beraber sekteye uğramıştır. Ne var ki Bağımsız Sanat Topluluğu kayda değer bir efor gösterse de bir süre sonra süreç kendisini yine muhafazakar resim anlayışına ve yerel sanatçıların etkisine bırakmıştır. Amerikan sanatçılar ister

istememez kalıplaşmış geleneksel form ekseninde sanatsal çalışmalar ihtiva etmişlerdi fakat bu durumu kabul etmeyen bundan rahatsız olan Amerikalı sanatçılar ise Avrupa'ya gitmiştir. Guilbaut: Her açıdan dünyanın dev gücü olmasına rağmen hâlâ klasik Avrupa sanatının uzantısı bir sanat anlayışına sahip olmaları Amerika'nın dünya kamuoyundaki prestijini zedelemiştir (Guilbaut, 2009, s. 151).

5.7.1. Federal Sanat Projesi

1929 yılının başlarında etkisini hissettiren Büyük Buhran, Eylül 1929 yılında Dow Jones endeksinin düşüşü ve New York borsasının çöküşüyle neredeyse bütün dünyadaki ülkeleri etkilemiştir. Giderek artan ekonomik kriz Amerika'da milyonlarca insanı işsiz ve evsiz bırakıp açlığın eşiğine getirmiştir (Bustard, 1997, s. 2). Bruce I. Bustard, A New Deal For The Arts, The University of Washington Press, 1997 yılında piyasadaki paranın buhar olup uçması eski usul takas yöntemiyle alışverişi tekrar gündeme getirmiştir. Dev şirketlerin dahi iflas ettiği ülkede ekonomik kriz; bütün iş, sanat ve kültür sahasını sarsıcı şekilde etkilemiştir. İnsanlar yalnız para ve mallarını değil, beden ve ruh sağlıklarını da kaybetmiştir. Hopkins: 1930'lu yıllarda yoksulluk ve açlık toplumsal huzursuzluğa neden olurken çok sayıda sanatçının sol temayüllü görüşlere kaymasına yol açmıştır (Hopkins, 2018, s. 12).

Amerikan halkı, ülkenin içinde bulunduğu Büyük Buhran'ın faturasını yönetimin başında olan Hoover hükümetine kesmiştir. Dolayısıyla da Amerikan seçmeni ekonomik krizin nedenlerini ortadan kaldıracığı ve yeni düzenleme sistemi oluşturacağı sözünü veren Franklin D. Roosevelt 1933 yılında Amerika'nın 32. başkanı olarak seçilmiştir.

Başkan Roosevelt, Amerikan seçmenine verdiği sözü tuttu ve iktidara gelir gelmez New Deal (Yeni Düzen); başta ekonomi olmak üzere sosyal, siyasal ve sanatsal nitelikli bir dizi kalkınma programını uygulamaya geçirmiştir. Başkan Roosevelt ülkesinde ekonomik düzelmeyi sağlamak için liberal kapitalizm yerine, üç "R" programı Relief, Recovery ve Reform (rahatlama, iyileşme, reform) şeklinde bir ulusal iktisat politikası oluşturmaya başlamıştır. New Deal (Yeni Düzen) programı, özellikle ekonomide istihdam yaratmayı ve her türlü kamu yatırım sahaları oluşturmaya hedeflemiştir. Lynton: 1933 yılında New Deal programı tarafından oluşturulan Federal Sanat Projesi (Federal Art Project) planının görsel sanatlar kanadını oluşturmuştur (Lynton, 2004, s. 227).

Wall Street Crash borsanın çöküşü, en yıkıcı hâliyle Amerika ekonomisini vururken sol

temayüllü pek çok sanat hareketi de ortaya çıkmıştır. Sol temayüllü birçok sanatçı ekonominin ağır koşulları altında ezilen alt ve işçi sınıfın yaşadığı zorlukları ve sorunları sosyopolitik gerçekliği sanatsal formlarla ve söylemlerle dile getirmeye başlamıştır. Marksist nazariyatını derinden benimseyen ve net bir biçimde sanatına yansıtan toplumsal gerçekçilikte bilinçli ve algılanabilir tropizmin görülebilmesi için estetik forma aktarılabildiği ölçüde rasyonalist realiteye açıklık getirilebilmiştir. Sanatçıların Marksist sempaticizantlığının farkına varan Başkan Roosevelt, Federal Sanat Projesi bünyesinde kamu yapılarının duvarlarına Sovyet toplumsal gerçekçiliğe benzer nitelikte resimler çizmelerini istemiştir. Böylelikle proje işsiz kalan binlerce sanatçı ve zanaatçıya istihdam sağlarken aynı paralellikte kamusal alanlara da sanatı taşımıştır (Hopkins, 2018, s. 13). Projenin hedeflerinden biri ise Amerikan sanat ekollünün temellerini atma, kamusal alanlar uygun sanat eseri tahsis etme ve toplumda sanatsal algı oluşturarak ülkedeki sanatsal perspektifi genişletmektir.

1933-1939 yıllarında Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin iktidara geçmesiyle beraber insana yapılan soykırımın aynısı modern sanat üzerinde de uygulamaya konulmuştur. Totaliter faşist yapılar ve tahakkümleri özgür sanat ortamlarını teker teker yok ederken kendi ideolojileri dışında hiçbir gerçekliği kabul etmemiştir. Tabu saydıkları düşünceleri kendi sanat formları perspektifinde yaratım nesnesine dönüştürülür ve faşist ideolojilerinin propagandası noktasında ancak hayata geçirilebilmiştir. Bir nevi zorunlu göçe mecbur bırakılan sanatçılar, daha özgür bir sanat ortamı arayışına sokmuştur. Amerika'nın sanat destekleme politikası, özgür sanat ortamı ve savaştan kaçan sanatçılara kapılarını açması göç rotasını kendi kıtalarına kaydırmıştır (Ahmetoğlu, 2011, s. 6).

Savaştan kaçıp Amerika kıtasına gelen sanatçılar arasında yer alan Jackson Pollock, Mark Rothko 1930 yıllarından beri sanat organizasyonu, yaratım alanlarının ve imkânlarının iyileştirilmesi hususunda kurulan Sanatçılar Birliğine üye idiler. Aynı zamanda Marksist doktrinlerine sıkı sıkıya bağlıydılar. 1930'lu yılların sonlarında Avrupa'daki faşist yapının güçlenerek yayılması birçok sanatçıda olduğu gibi Rothko ve Pollock'un siyasi düşüncelerini derinden etkilemiştir. Bu süreç birçok sanatçı için sanat ve siyaset ilişkisini meşrulaştırmak adına sanatsal yaratım ve sosyalist gerçekçiliğin beraber hareket etmesi gerekliliğini savunmuştur (Hopkins, 2018, s. 13).

Federal Sanat Projesi bir taraftan savaştan kaçan sanatçıların deneyim ve tecrübeleriyle Amerikan menşeli sanat akımının tohumlarını atarken diğer taraftan ise yeni programın hazırlıklarını yapmıştır. 1933 yılında hazırlanan programda sanatçılara sadece iş istihdamı

sağlanmış fakat sanatsal yaratım alanları, sanatsal kaygılar ve bireysel üslup ön planda tutulmamıştır. 1935 yılında gerçekleşen Amerikan kongresinde Acil Yardım Ödenek Yasası çıkarılır, sanat ve sanat kurumları için 5 milyar dolarlık fon ayrılır. Aynı yılın Mayıs ayında New Deal sanat projelerinin en büyüğü olan WPA Federal Sanat Projesinin Direktörlüğüne Başkan Roosevelt tarafından Harry Hopkins getirilmiştir. Hopkins projeyi geliştirerek Ağustos ayında WPA Federal Proje NO.1'i hazırlamış ve yürürlüğe geçirmiştir (Bustard, 1997, s. 6).

Federal Proje NO.1'den pek çok sanat dalı yararlanma olanağı bulmuştur. Bunlar arasında hâlihazırda olan Federal Sanat Projesi, Federal Tiyatro Projesi, Federal Müzik Projesi, Federal Yazarlar Projesi vb. Federal Sanat Projesi, 1935-1943 yılları arasında 5.500 üzerinde sanatçı, fotoğrafçı, eğitmen, dizaynır, mimar, zanaatkar, araştırmacı yetiştirmiş ve onlara iş olanakları sunmuştur (Tomkins, 1980, s. 37).

Federal Sanat Projesi (FAD) 1943 yılında hedefine ulaşmış bir şekilde yürürlükten kaldırılmıştır. 10 bin sanatçının aktif olarak çalıştığı projede 150 bin kamu alanına yönelik sanatsal yaratım gerçekleştirilmiştir. Kamusal alan projelerinde önemli yer tutan duvar resimlerinde Meksika'nın tanınmış sanatçıları Diego Rivera, Jose Clemente Orozco ve David Alfaro Siqueiros yer almıştır. Federal Sanat Projesi binlerce sanatçıya istihdam sağlarken aynı zamanda göçmen birçok sanatçıya da kapılarını açmıştır. Bunların arasında Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna hayat veren Jackson Pollock, Mark Rothko ve Arshile Gorky bulunmaktadır (Antmen, 2013, s. 146).

Amerika, sanat politikasını istikrarlı ilerletmeye devam etmiştir. 19. yüzyıldan bu yana başlatılan müzecilik faaliyetleri birçok ülkeden özellikle de kolonilerinden sanat eserleri toplamıştır. Fakat Ezelden beri hayranlık duyduğu, sanatını dahi bu sınırlar çerçevesinde oluşturduğu Amerika; Avrupa menşeli sanat eserlerini toplama konusunda her zamankinden daha isteklidir. Öyle ki Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasını fırsat bilen Amerika, savaşın kaosundan yararlanarak sanat simsarları aracılığı ile ünlü Avrupalı sanatçıların eserlerini ülkesine getirtmiştir (Çolak, 2009, s. 28).

İyi bir sanat koleksiyonuna sahip olan Amerika, Eylül 1929 yılındaki Büyük Buhran'a rağmen aynı yılın kasım ayında Rockefeller ailesi tarafında finanse edilen New York Modern Sanatlar Müzesini (Museum of Modern Art (MoMA)) açmış; müzenin başına ise Alfred Hamilton Barr Jr. getirilmiştir (Erden, 2016, s. 292). New York, modern sanatın başkenti olmaya yolunda ilk mihenk taşını atmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda bir taraftan sanatçı göçü olurken diğer taraftan ise Avrupa'daki müze ve galeri illegal yollarla fahiş

fiyatlara eserleri toplamıştır. Öyle ki 1937 yılında Alman Nazizm'in dejenere sanat propagandası dönemi de dahil İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar şiddetli bir sanat eseri transfer ağı oluşturulmuştur. New York'taki Modern Sanat Müzesinin Direktörü Barr, Avrupa'daki sanat piyasayla yakın ilişkilere ve sağlam bağlantılara sahipti. Avrupa'daki tanıdıkları vasıtasıyla getirtilen eserlerle bir dizi modern sanat sergisi açıldı. New York, modern sanatın merkezi olma noktasında sağlam adımlarla ilerken Amerikan sanatseverler ise her geçen gün modern sanat fikrine daha fazla alışmıştır (Tomkins, 1980, s. 41).

5.8. Türkiye'de Sanat Eğitiminin Gelişimi

Tarihsel süreçte toplumsal ve siyasal gelişmelerin sanat eğitimi önemli derece etkilediği bugünün argümanlarıyla gözler önüne serilmiştir. Böylelikle farklı zaman dilimleri içerisinde “sanat yoluyla eğitim” ya da “sanat için sanat eğitimi” anlayışının ön plana çıkmasını sağlamıştır. Sanat eğitimi veren kurumlar bu iki anlayıştan birisine öncelik vererek programlarında uygulamaya geçirmişlerdir. Günümüzde sanat eğitiminde bilimsel yöntemler ve rasyonaliteyle temellendirilen uygulamalar dayanak olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda sanat eğitiminin temel hedefi; kendinden emin, bağımsız bireylerin kolektif bilince sahip olduğu yeteneğinin farkına varabilen, onu sonuna kadar kullanabilen, bugünü ve yarını hazırlayan, şekillendiren ve yönlendiren kendisine ve içinde bulunduğu topluma karşı sorumluluk sahibi, duyarlı, hassas ve saygılı insanlar yetiştirmektir (San, 1985, s. 6).

Sanat eğitiminin farklı kaynaklarda yapılan tanımları; sanat eğitimi içerik, yöntem ve süreç olarak ele almaktadır. Nitekim bu süreç insana özgü ve içkin bir gereksinim olarak varsayıldığında kişinin mental, ruhsal ve fiziksel eğilimlerini bütünleyen, içinde estetik duygular barındıran ve hepsini harekete geçiren, yaratıcılık ve yeteneklerin gelişmesine yardımcı olan sanat eğitiminin alanı olarak belirtilmiştir. Bu doğrultuda insanın bir tüm olarak ele alması kendini tanıma, bulma ve “birey” olma yolunda her şeyden arınmış daha bilinçli hareket etmesini sağlamaktadır (Artut, 2001, s. 90).

Sanat öğretimde disiplinler arası bilgi transferi ve bağlantı kurma gibi etkinliklerin insanoğlunun zihinsel gelişim sürecinde önemli katkıları bulunmuştur. Nitekim sanattaki karşıtlık duygusu, düşünceler arasında köprü görevi görmesiyle daha kapsamlı tespitler yapmasını sağlamış diğer yandan da empati gücünü geliştirmiştir. Üstelik sanat eğitiminde bireyin farklı duyu organlarını bir arada uyum içinde kullanması, daha etkili bir öğrenim süreci gerçekleştirmesine de olanak sağlamaktadır. Böylece birey, sanatın örgün ve yaygın eğitimin içine dâhil olduğu her noktada daha aktif olmuştur (San, 1979, s. 2).

Genel eğitim alanı içinde kendine has yöntem, teknik ve ilkeleri bulunan sanat eğitimi; yetenek ve yaratıcılığı artırıcı, üretken, daha donanımlı uygar bireyler yetiştirerek estetik duygusunu geliştirmeyi hedeflemiştir. Sanatın sonsuz ve değişken yapısı her türlü amaca hizmet ederken sanat eğitimi ile toplumu ileri medeniyetler seviyesine ulaştırma, bireye bilişsel ve duyuşsal kazanımlar sağlama aynı zamanda takdir etme, eleştirme, yargılama, sonuç çıkarma, gibi önemli becerilerin edinilmesinde katkı sağlamıştır (Erbay, 2013, s. 53).

Yolcu, (2009) sanat eğitiminin önemini şu cümlelerle ifade etmektedir: “ Kişiyi estetik yargı yapabilme konusunda yardımcı olmayı amaçlarken yeni biçimleri hissedip heyecanlarını doğru biçimlerde yönlendirmeyi öğretir. Demek ki sanat eğitimi, sanatçı yetiştirmeye değil; yetiştirmek durumunda olduğu her kişiyi yaratıcılığa yöneltip onu bilişsel, duyuşsal ve duygusal eğitim ihtiyaçlarını karşılamaya yöneltir” (s. 93). Bu bağlamda sanat ve sanat eğitiminin evrensel olarak insan gereksinimlerinde önemli yer teşkil etmekte ve insanı insan yapan ve insanlığa mal olan evrensel özün daima canlı kalmasını sağlayan etken olmaktadır.

Çağının gereksinimlerini karşılayan sanat, medeniyet göstergesi olarak kültürü tamamlayan ve geçmişle bütünleyen sahip olduğu varlıklara sanatsal değer atfedilmesi ancak sanat eğitimi ile gerçekleşebilir. Sanat ve sanat eğitimi bir taraftan kültürel değerlerin zenginliğini ortaya çıkarırken diğer taraftan toplumsal gelişmişliği de gözler önüne serer (S.Buyurgan & Buyurgan, 2012, s. 26). Küresel anlamda mühim bir yer tutan sanat ve sanat eğitimi, pek çok ülkenin eğitim ve kültür politikasına dâhil edilerek zamanla en hassas konu haline gelmiştir. Bir ülkenin gelişip, ilerleyip modernleşmesinde sanatın önemini fazlasıyla kavramış olan uluslar oluşturmaya çalıştıkları sanat eğitimini felsefesi ve mevcut her topluluğun kendisine göre var olan kültür ve sanat anlayışla daha sistemli, toplumun her kesiminin faydalanabileceği alan olarak geliştirilmiştir (Eti, 1995, s. 46-49).

Sanat ve sanat eğitiminin önem ve ehemmiyetini kavrayan pek çok ulus gibi Türkiye’de de 18. yüzyılda fark edilmiş, cumhuriyetin ilanıyla beraber köktenci bir yaklaşım ile bir dizi reform gerçekleştirilir. Bu doğrultuda Türk sanat eğitimini cumhuriyet öncesi, cumhuriyet sonrası ve İkinci Dünya Savaşı arası dönem olarak bölümlere ayırmak olasıdır.

5.8.1. Cumhuriyet Öncesi Sanat Eğitiminin Gelişimi

Osmanlı Devleti kuruluşundan itibaren fethettikleri yerlere kısa süre içinde eğitim kurumları oluşturmuştur. Eğitim; camiler, mektepler ve medreselerde gerçekleştirilirdi. Her köy ve mahallede bulunan sübyan mekteplerinde eğitim-öğretimin esas amacı; din, ahlak, ilkokul bilgileri ve okuma yazma öğretmektir. Sübyan mekteplerinde hemen her kız-erkek öğrenci eğitim hakkında yararlanır, bu kurumda eğitimini tamamlayan ve tahsile devam etmek isteyenler medreseye geçerdi (Taşkın, 2008, s. 344). Eğitimin bir üst kademesi olan medreselerde dini ilimlerin yanında pozitif bilimler, edebiyat, hat ve astronomi dersleri verilmektedir. Diğer taraftan Osmanlı Dönemi'nin resim sanatının temelini minyatür teşkil eder. Saraylarda özel olarak oluşturulan kurumlarca minyatür sanatçısı yetiştirilmiştir (Tanındı, 1996, s. 8).

Her açıdan İslam kültürü ve dini vecizeleri benimsemiş bir devletin batılı resim anlayışı, kavramı, teknik ve uygulamalarını hayata geçirmesi pek de kolay olmamıştır. Özellikle de heykel gibi İslam öncesi kültüründe ayınle ilgili tapınma aracı olarak kullanılan bir nesnenin kabullenilmesi, oldukça zor bir geçiş sürecinin yaşanmasına neden olmuştur. Osmanlı Devleti bu geçiş sürecine bilhassa resimli kitaplarda uygulamaya konan yeniliklerle adım atmıştır. Daha sonra pek çok Osmanlı padişahının portresini yaptırmasıyla insan tasvirinin toplum algısı üzerindeki tabuların yıkılmasını sağlamıştır. Batılı resim anlayışına daha ılımlı tutum sergilenmesi, zamanla yeni teknik ve materyallerin kullanılması önce saray erbabı daha sonra çevresi tarafından sipariş edilen tuval ve duvar resimleri ile giderek Osmanlı sanatının içine dâhil olmuştur (Renda, 2004, s. 933-947).

III. Selim döneminde sanat alanında Batılılaşma hareketini 1793 yılında kurulan Mühendishane-i Berri Hümayun askeri okulu müfredatına resim dersini alınmasıyla eğitim programı içinde sanat eğitime yer veren ilk resmi kurum olmuştur (Gören, 2002, s. 49-51). İlk dönem daha çok askeri amaç doğrultusunda uygulamaya konan teknik resimle başlanmış; zamanla Batı estetiğinin unsurlarının ön plana çıktığı ı ışık-gölge ile nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde modelleme, bilimsel plandaki perspektif çizgisi, biçim ve renk gibi öğelere yeni resim eğitimi programı içerisinde yer verilmiştir (Tansuğ, 1993, s. 43). 1834 yılında Mektebi Harbiye-i Şahanede (Harp okulu) Batılı resim anlayışı ders programına eklemiş ve yoğun bir eğitim yöntemi uygulanmamasına rağmen Avrupa anlayışıyla eser ortaya koyan sanatçılar yetiştirip mezun etmişlerdir (Ethem, 1970, s. 32).

Osmanlı'nın batılı sanatı benimsemesinin yanı sıra Avrupa'da sanayi devriminin getirdiği modernleşme sürecinin gerisinde kalmamak ve çağa ayak uydurmak adına 1839 yılının

kaotik ortamında Tanzimat Fermanı ilan edilerek tüm dünyaya Batılılaşma ve modernleşme hareketi başlatıldığı duyurulmuştur. Tanzimat Fermanı ile başlatılan Batılılaşma hareketi ilk olarak devlet kurumlarında uygulamaya konarken toplumda da yeni bir sanat anlayışı oluşturulmaya çalışılmıştır. Dönemin Osmanlı kurum, kuruluş ve toplumunda kültürel anlamda keskin bir değişim gerçekleştirilirken aynı nispette sanat anlayışı da meydana gelmiştir. Yeni sanat anlayışlarının, materyallerinin, tekniklerinin uygulanması ve denenmesiyle sanat eğitiminin önemi ön plana çıkmış; bu doğrultuda sanatın kurumsallaştığı çağın başlangıcı oluşmuştur (Renda & Erol, 1980, s. 17-76). 1847 yılında pek çok askeri okul programlarına resim ve perspektif dersleri dâhil edildiği görülür. III. Selim ile başlayan bu süreç, Abdülaziz ve II. Mahmut dönemiyle devam ettirilmiştir (Etiye & Kurtuluş, 2002, s. 343). Özellikle bu padişahların döneminde verilen sanat eğitimi askeri amaçlı teknik resim dersi oluşturmaktadır. “Osmanlı Türkiye’sinde Batı anlayışına dönük resim sanatının oluşum ve biçimlenişinde saray ve çevresinde gelişen sanatsal etkinlikler programlarında resim dersleri içeren ya da tümüyle resim eğitimi veren kurumların açılması gibi etmenler temel bir rol oynamıştır” (İskender, 1983, s. 1678).

Batılılaşma hareketleri temelleri 18. yüzyılda başlar, 19. yüzyılda ise daha da ilerleme kaydeder. Tanzimat Fermanı, Islahat Fermanı, I. Meşrutiyetin ilanı gibi reformist gelişmeler bu yüzyılda gerçekleşmektedir.

Kara Harp Okulu ile Deniz Harp Okulu gibi askeri okullarda da Batılı resim anlayışla eser ortaya koyan ilk önemli sanatçılar yetişmiştir. 1846-1887 yıllarında resim sanat eğitiminin büyük bir kısmı Fransız uyruklu ressamlar tarafından verilir ve bu kurumdan mezun olan ressamlar aynı zamanda devlet tarafından yurt dışında eğitimi almaları için yurt dışına da gönderilmiştir (Berk, 1972, s. 164-166).

19. yüzyıldaki batılılaşma hareketlerinin devamı niteliğinde öğretmen yetiştirmek için 1847 ‘de Dar’ül- Muallimin-i Rüşdi (öğretmen okulu), eğitim reformunun bir yeniliğidir. “Dar’ul- Muallimin-i Rüşdi”nin eğitim süresi 3 yıl olan rüştiye şubelerinde her dönem resim dersi verilmiştir. Bir diğer şubesi olan idadide ise beş yıllık eğitim sürecinin ilk yılı hariç diğer bütün yıllarında resim eğitimi düzenli olarak okutulmuştur. 1870 yılında Dar’ul Muallimat (Kız Öğretmen Okulu) ve aynı yıl Kız Sanat Okulu açılmıştır (Koç, 2013, s. 28-30).

Özellikle 1850 yılında “Mektebi Harbiye-i Şahane”de askeri ve birkaç sivil okulun resim derslerindeki öğretmen açığını kapatmak için "Menşe-i Muallimin" adı altında sanat eğitimi verebilecek niteliklere sahip bazı öğrencileri öğretmenler olarak yetiştirmişlerdir (Tansuğ, 1993, s. 79). Yine aynı dönemde Darüşşafaka Lisesi, Galatasaray Mekteb-i Sultanisi gibi okullar ve Batılı sanat tarzında açılan yeni sivil okullarda da resim derslerine yer verilmiştir (Cezar, 1971, s. 360).

Bu dönem okullarının genelinde sanatçı ya da sanat eğitimcisi yetiştirmek amaçlanmamıştır. Sanatçı yetiştirmeyi amaçlayan ilk resmi kurum, 1829-1835 arasında Avrupa’ya resim eğitimi için gönderilen Şeker Ahmed Paşa’nın, Süleyman Seyyid’in ve Osman Hamdi Bey’in 1870 yılında yurda dönmesi ve Osmanlı resim sanatının bir dizi önemli yenilikler yapılmasıyla başlayacaktır (Gören, 2002). Bilhassa II. Abdülhamid Dönemi’nde askeri okullar dışında sivil eğitim kurumlarında sanatçı ve sanat eğitimcisi yetiştirecek güzel sanatlar yüksekokulunu kurma düşüncesiyle ortaya çıkar. Süreç, Osman Hamdi Bey’in 1 Ocak 1882 yılında Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahaneye müdür olarak atanmasıyla başlar (Özkurt, 2018, s. 225). Sanayi-i Nefise-inin devlet desteğiyle kurulmuş olması, Osmanlı Dönemi sanat ve sanat eğitimi açısından oldukça önemli bir yeri bulunmaktadır. 1883 yılında okul binasının tamamlanması, kütüphanenin oluşturulması akademik personelin seçilmesi ve ders programının hazırlanması ile resmi eğitim süreci başlatılmıştır. Kurumda ilk aşama da resim, heykel gravür dersleri verilmeye başlanır kısa süre sonra yönetmenliğin aldığı karar ile mimarlık dersleri de program içerisine dâhil edilir. Aynı zamanda Sanayi-i Nefisede oluşturulan yönetmeliğe göre güzel sanatlar eğitimi teorik ve pratik olmak üzere iki alanda işlenmiştir (Ethem, 1970, s. 34).

Sanayi-i Nefise, güzel sanatlar eğitiminin gelişmesinde ve ilerlemesinde oldukça önemli bir yere sahipti. Okulun resim atölyelerinde yapılan tüm teorik ve pratik çalışmalar, Türkiye’deki resim eğitim programının akademik disiplin içinde yer alması yolunda önemli bir aşama teşkil etmektedir (Tansuğ, 1993, s. 52). Öte yandan hem dönemsel olarak hem de kurum olarak desen ve porte çizimlerine bilakis ehemmiyet verilip heykel ve mimarlık eğitim dersleri yabancı heykeltıraş ve mimarlar tarafından uygulamaya konmaktadır.

Genel olarak Sanayi-i Nefisede 1887’den 1908 yılına kadar Osman Hamdi’nin müdürlüğündeki eğitim ve öğretim uygulamaları sorumluluğunun büyük kısmı yabancılara verilmiştir. Osman Hamdi Bey’in Sanayi-i Nefise müdürlüğünden 10 Ağustos 1908 tarihindeki istifasından sonraki süreçte özellikle de Nazmi Ziya-Çallı kuşağının hoca gelmesiyle kurumdaki yabancı eğitmen egemenliği de son bulmuştur. Üstelik Çallı kuşağı

ile güzel sanatlar eğitiminde akademik olarak ilk öğretmenlik dönemi başlayacaktır (Turani, 1977, s. 11). En nihayetinde İskender'in deyimi ile *“Cumhuriyet dönemi resim sanatının başlangıcı ve özellikle de bu başlangıcı etkileyen Çallı kuşağını hazırlayan koşullar, bu gelişmenin doğal bir sonucu olarak varlık bulmuştur”* (İskender, 1983, s. 1678). Çallı kuşağının bilgi ve birikimleri Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde *“Resim sanatına duyulan ilgi, dönemin ileri ekonomi ve kültür modelleri sayılan İngiltere, Almanya ve Fransa gibi ülkelere özgü kurum ve etkinliklerin benzerlerini yaratma girişimlerine koşut olarak artmıştır”* (İskender, 1983, s. 1678).

1908 yılında Meşrutiyetin ilan edilmesiyle daha önce başlatılmış olan batılılaşma hareketleri hemen hemen bütün kurumlarda ve sanat eğitimi alanlarında yeni açılımlarla devam eder. 1909 yılında Türk resim sanatının ilk örgütü olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti de kurulur. Her ne kadar Batılılaşma ve modernleşme süreci hızlı bir şekilde devam etse de toplumdaki dinsel inanışların sebebiyet verdiği tasvirin sakıncalı görünmesi hâlâ tesirini sürdürmektedir. Nitekim bu dönem içerisinde bir taraftan tabular aşılımaya çalışılırken diğer taraftan ise aynı konuların benzerleri ya da bire birleri yapılarak kopyacılık geleneğinin gelişmesine katkı sağlamaktadır (Baltacıoğlu, 1932, s. 7).

1910 yılında Türk eğitim tarihinin önemli şahsiyetlerinde biri olacak İsmail Hakkı Baltacıoğlu dönemin Milli Eğitim Bakanlığı tarafından resim iş öğretimi konusunda inceleme yapması için Almanya'ya gönderilir. 1848 yılında Sultan Abdülmecid döneminde kurulan Darülmuallimin (Öğretmen Okulu) mektebine 1909 yılında atanan Satı Bey'in müdürlüğünde resim ve el işi dersleri de önem kazanır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yurda dönmesiyle bu okulda resim eğitim vermeye başlar (Akyüz, 1985, s. 256). Aynı zamanda Avrupa'daki tecrübelerini 1915 yılında yazdıklarıyla resim eğitimine önemli katkı sağlanmasının yanı sıra resim eğitim programları hazırlar ve uygulamaya konması için de teşvikte bulunur. Öte yanda Türk kadınının ilk sanat okulu olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, kız öğrencilere de sanat eğitimi vermek amacıyla 1 Kasım 1914 yılında bir yüksekokul olarak öğretime açılmıştır. Kız öğrencilerin güzel sanatlar eğitim alması, yetenekleri doğrultusunda kendini geliştirmesi ve daha önce olmadığı kadar kadınların aktif hâle gelmeleri için açılmış bir okuldur (Baltacıoğlu, 1932, s. 912). Okulda resim bölümüne ek olarak heykeltıraşlık bölümü de kurulmuştur. Böylece Türkiye'de ilk kadın heykel sanatçıları, bu dönemde ve bu okul tarafından yetiştirilecektir. Kurumda ilk Ali Sami Bey, daha sonra Mihri Müşfik Hanım okul müdürlüğü yapmış ve birçok kadın sanatçının yetişmesine önemli katkı sağlamıştır (Kaya, 1998, s. 24).

İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulması ve eğitim sürecinin başlaması, 1916 yılında Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın talebiyle sınavlı sanat atölyesinin açılması, Avrupa'ya daha fazla öğrencinin sanat eğitimi için gönderilmesi Osmanlı Devleti'nin resim sanatına verdiği desteğin somut göstergeleridir (Gören, 2002, s. 672-675). Cumhuriyetin ilanından sonra İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Sanayi-i Nefise Mektebi bir çatı altında birleştirilmiş; kız ve erkek öğrenciler, bir arada karma eğitim görmeye başlamışlardır (Naipoğlu, 2008, s. 51-52).

Eğitim alanındaki reformlaşma sürecinden II. Meşrutiyet ile toplumun genelinin yararlanması hedeflenmektedir. Örgün eğitimin yanı sıra sanat eğitiminin sistemli, deneysel, gözleme dayalı anlayış çerçevesinde uygulamalı ve teorik bir yöntem benimsetilmektedir. Dönemin siyasi ve sosyal yapısına nazaran ders içerikleri yönetmeliğin oluşturduğu müfredat doğrultusunda uygulamaya konulur. Hem yabancı uyruklu eğitimcilerin sanat anlayışları, görüşleri ve yöntemleri hem de Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin deneyim ve tecrübeleri incelenip değerlendirilerek yeni sanat eğitimi yaratılması noktasında faydalanılmaktadır.

19. yüzyıl başlarında Sanayi Devrimi ile Avrupa'daki kültür çöküşüne, bireyin kendine ve topluma karşı yabancılaşma ve kimlik kargaşasına karşı bir önlem olarak bir eğitim akımı hâsıl olmuştur. Fabrikalaşmanın ve teknolojinin bireyin yaşamı üzerinde oluşturduğu tahakkümleri ile tekdüzeleşen hayatlar, kültürel yozlaşma ve ağır hayat koşulları insanlık için tehlikeli bir sorun haline gelmiştir. Bu meseleye çözüm olarak ortaya konulan “Sanat Akımı” ve “Sanat Eğitimi Hareketi” fikriyle önce İngiltere’de “Art and Craft” daha sonra ise Almanya’da ortaya çıkan “Bauhaus” ile pek çok ülkenin sanat eğitiminde önemli etkiler yaratmıştır (Eti, 1995, s. 14).

5.8.2. Cumhuriyet ve Sonraki Dönemde Sanat Eğitiminin Gelişimi

Dünyanın sayılı imparatorluklarından biri olan Osmanlı Devleti, ittifak devletleriyle savaşın kaybeden tarafı olmuştur. Birinci Dünya Savaşı pek çok açıdan Osmanlı Devleti adına büyük kayıplara, mali çöküntüye, milyonlarca insan zayıfına ve topraklarının büyük kısmının kaybedilmesine sebep olan bir savaştır. Savaşın bitmesiyle imzalanan Mondros Mütarekesi'nin ağır şartları ve ülkenin hala işgal altında olması büyük bir sorun teşkil etmektedir (Güz, 1991, s. 2-7).

Topraklarının büyük kısmı itilaf devletleri tarafından paylaşılan Osmanlı Devleti, Anadolu ve İstanbul'la sınırlandırılır. Her türlü askeri, mali, siyasi, basın ve yayın organlarına el konan ülkenin genelinde de ağır tahakkümler, bir dizi yasaklar getirir (Toprak, 1932, s. 54). Toplumun geneline hâkim olan umutsuzluk, 1919 yılında Ulu Önder Atatürk'ün Samsun'a çıkarma yapmasıyla başlayan Milli Mücadele hareketi Türk halkının bağımsızlık sevdasını, vatan aşkını yeniden alevlendirerek maddi ve manevi tüm unsurlarla seferber olmasını sağlamıştır (Güz, 1991, s. 3-4). Kaybedilen savaşın arkasından verilen Millî Mücadele girişimi ve Kurtuluş Savaşı yıllarında fiilen yıkılmış Osmanlı Devleti'nin yerini İstanbul Hükümeti'nden bağımsız, yeni rejimli Ankara merkezli Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin temelleri atılmıştır (Güz, 1991, s. 225-229).

Büyük bir cesaret örneği sergileyerek kazanılan Kurtuluş Savaşı'ndan sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti ile uzun yıllardır süren bunalım yerini en nihayetinde büyük umut ve heyecana bırakmıştır. Yeni rejimin temsilcileri kısa süreli olsa da yaşamış oldukları esaret sürecinin bir daha tekrarının yaşamaması için yalnız devlet kurumlarını değil, bütün toplumsal yapıyı ve düzeni tamamen değiştirecek nitelikte bir değişim gerekliliğine inanılmaktadır.

Bu yüzden yalnız devlet kurum, kuruluş ile sınırlı olmayan bütün toplumsal yapıyı da içerisine dâhil ederek köktenci inkılaplar süreci uygulamaya koymuşlardır. Nitekim siyasi, mali, içtimai, hukuk, eğitim alanında pek çok düzenlemeler ve yenilikler yapılmıştır. 1 Kasım 1922'de saltanat, 1924'te hilafet ve şeriye, evkaf vekâletleri kaldırılmıştır. 1925 yılında Şapka Kanunu, çıkarılmıştır. 30 Kasım 1925 yılında tekke, zaviye ve türbeler kapatılmıştır. Atatürk, kaldırılma gerekçesini şu şekilde açıklamıştır: *"Biz medeniyetin ilim ve fenninden kuvvet alıyoruz, ona göre yürüyoruz. Başka bir şey tanımıyoruz. Tekkelerin gayesi halkı meczup ve aptal yapmaktır. Hâlbuki halk, meczup ve aptal olmamaya karar vermiştir"* (Üstündağ, 2020).

Aynı yılın aralık ayında uluslararası takvim saat ve ölçülerde değişim gerçekleşmiştir. 17 Şubat 1926 yılında İsviçre'den örnek alınarak Medeni Kanun ile aile kurumuna yeni düzenlenmeler getirilmiştir. Mayıs 1928 tarihinde uluslararası rakamlar kabul edilmiştir. 1 Kasım 1928 tarihinde 1353 sayılı Yeni Türk harflerinin kabul ve tatbiki hakkındaki kanun yeni alfabe kabul edilir. 3 Nisan 1930'da Türkiye'de kadınların siyasi haklarını kazanması adına çıkarılan yasalarla yerel seçimlerde kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmiştir. 15 Nisan 1931'de Türk tarihinin ilk ve sağlam kaynaklardan araştırılması amacıyla Türk Tarih Kurumu kurulmuştur. 1932 yılında yurdun dört bir yanına halkevleri açılır. 12 Temmuz

1932 tarihinde Türkçenin gelişmesi ve Türk dili üzerinde çalışmalar yapılması amacıyla Türk Dil Kurumu kurulmuştur (Korur, 2008, s. 1). 21 Haziran 1934'te çıkarılan “Yasanın amacı, o güne kadar kişilerin öz adlarının yanında soyadı yerine dini, sosyal ve ailevi unvanlar taşımalarının yol açtığı ayrımı ortadan kaldırmak ve nüfus işlemleri, askere alma, okul kaydı, tapu işlemleri gibi alanlarda yaşanan karışıklıkları gidermekti” (Vikipedi, 2020). Bu nedenler sebebiyle Soyadı Kanunu çıkarılmıştır. Çıkarılan yasaı takiben 26 Kasım 1934 yılında 2590 sayılı kanun ile *"ağa", "hacı", "hafız", "hoca", "efendi", "bey", "beyefendi", "hanım", "hanımefendi", "paşa", "hazret"* gibi unvan ve lakapların kullanılması yasaklandı” (Vikipedi, 2020). 1925'teki Şapka Kanunu ile erkeklere getirilen başlık düzenlemesinden sonra toplum genelindeki kadınların kıyafetlerine de bir düzenleme getirilerek 3 Aralık 1934'te bazı kıyafetlerin giyilmemesi konusunda bir yasa çıkarılmıştır. Milletvekilli seçimlerinde kadınlara da seçme ve seçilme hakkı verilmesi 5 Aralık 1934 yılında anayasa ve Seçim Kanunu'nda yapılan yasa değişikliğiyle gerçekleşmiştir (Korur, 2008, s. 1). 5 Şubat 1937'de anayasasının değiştirilmez temel niteliği olarak laiklik ilkesine yer verilmiştir. Laiklik ilkesi ile sadece dinle devlet işlerini birbirinden ayırmamış, ülkedeki tüm yurttaşların temel hakkı olan din - vicdan özgürlüğü ve inanç - ibadetlerini serbestçe yerine getirmeleri için imkân sağlanmıştır. Bütün radikal reformlaşma süreci ve devrimler; toplumun gelişimini ve ilerlemesini engelleyen tüm unsurların ortadan kaldırılması hedeflemiştir. Atatürk'ün de deyimiyle amaç: “Muasır medeniyetler düzeyine ulaşmak” için bir inkılap gerçekleştirilmiştir (Uzunoğlu, 2013, s. 156).

Cumhuriyet rejiminin gerçekleştirdiği inkılaplar ve devrimler şehirlerin günlük yaşam ve şeklini değiştirmiş, daha modern bir görüntü almasını sağlamıştır. Kadın ve erkek kıyafetlerindeki farklılık fes yerine şapka, çarşaf ve feracenin yerine çağdaş giyime uygun giysiler giyilmeye başlanmışlardır. Haremlik ve selamlık ortamlar yerine kadın ve erkeğin birlikte sohbet ettikleri ve vakit geçirdikleri alanlar çoğalmıştır. Harf inkılabı ve okuma seferberliğiyle okuma-yazma oranı artmıştır. Kadınlar için çıkarılan birçok yasa ile istedikleri okulla gidebilmiş; siyaset, sanat, ekonomi ve toplumsal hayat içerisinde daha fazla yer almışlardır. Hatta o dönemde Türk kadınına verilen seçme ve seçilme hakkı demokratik olarak adlandırılan pek çok Avrupa ülkesinde dahi hâlâ hayata geçirilmemiştir. Kadının toplumdaki yerini sağlamlaştırma ve gereken değerin verilmesi için dini nikâh yasaklanmış ve resmi nikâh ile tek eşlilik zorunluluğu getirilmiştir. Cumhuriyetin modernleşme sürecindeki kat ettiği ve kastedeceği yolu, geçireceği tüm değişimi sanatla

şekillendirmek ve dönüştürmek için aynı şekilde sanatında modern olması gerektiriyordu. Henüz bütün bu inkılaplar uygulamaya konmamış ülke, büyük bir girdabın ve savaşın içindeyken çağdaş Türkiye hayali kurulmuş ve bunun gerçekleşebilmesinin ön koşulu olarak eğitimde yapılacak büyük reform hareket ile mümkün olabilme düşüncesi olmuştur. İlhan ve İlkin durumu şu şekilde aktarmaktadır:

Cumhuriyet yöneticilerinin daha Kurtuluş Savaşı sürerken bir eğitim kongresi toplamış olmaları, savaş sonrasında çok önemli eğitim sorunlarıyla karşılaşacaklarının bilincinde olduklarının bir göstergesi olarak alınabilir. Mustafa Kemal, Ankara’da 16-21 Temmuz 1921 tarihlerinde toplanan Maarif Kongresi’nin açılışında bir yandan “Millî Maarif” vurgusu yaparken öte yandan bu kongrede eski usullerin devamını değil, yeni bir sanat ve marifet yolu bulup millete göstermek ve o yolda yeni nesli yürütmek için rehber olmak gibi mukaddes bir hizmet beklendiğini ifade etmiştir. Ancak kongre sırasında, Yunan kuvvetlerinin saldırısı karşısında başarısızlıkla sonuçlanan Kütahya Eskişehir Muharebeleri de sürmektedir. Ordu geriye çekilmeye başlayınca bu koşullarda kongre, yarım kalmıştır. Kurtuluş Savaşı kazanıldıktan sonra 15 Temmuz-15 Ağustos 1923 arasında toplanan “Birinci Heyet-i İlmiye”de, Cumhuriyet eğitim sistemi için çok yönlü bir program geliştirilmiş, uygulama için gerekli kanun layihaları ve nizamname projeleri hazırlanmıştır. 13 yıl süren bir savaştan yeni bir ulus ve devlet kuruluşuyla çıkılıyordu. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı İmparatorluğu’nun utangaç modernleşme yaklaşımını terk ederek köktenci bir modernite projesi uygulayacaktı. Böyle bir modernleşme projesinin en önemli etkinliği eğitimdi; bir diğer deyişle projenin uygulanması, eğitimde başarılı olunmasına bağlıydı (İlhan & İlkin, 2014, s. 21-22).

Cumhuriyetin ilanıyla hayatın ve diğer tüm alanlarında yapılan devrimler ve inkılaplarda olduğu gibi eğitimde de köklü değişiklikler yapılmış, Batıyı örnek alan bir tutum sergilenmiştir. Eğitim alanındaki en önemli değişiklik, öğretimin bir çatı altında birleştirilmesi için çıkarılan Tevhid-i Tedrisat Kanunu olmuştur. Kanun çıkarılmadan önce eğitim genel olarak iki farklı koldan gerçekleştiriliyordu. Dini eğitim veren kurumlar mektep ve medreselerden oluşur, din bilginlerinin egemenliğinde ağırlıklı olarak dini eğitim ve öğretimin ön planda olduğu bir eğitim anlayışıyla dersler işlenirdi. Batılı anlayışa sahip eğitim kurumlarını ise askeri okullar, yabancı kökenli bazı sivil okullar ve II Meşrutiyet Dönemi ile Osmanlı padişahları tarafından açılan birkaç okul temsil etmekteydi (Poyraz & Öztop, 2013, s. 314).

Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin hedeflediği eğitim sistemi, Osmanlı Devleti’nde uygulanan eğitim sistemine karşılık gelmiyor ve uygun olduğu düşünülmüyordu. Eğitim kurumları arasındaki karışıklık ve her okulun kendine göre oluşturduğu müfredat kurumlar arasında bir tutarsızlık oluşmasına neden oluyordu. Bu nedenle tüm okulları ortak bir paydada birleştirmek adına 3 Mart 1924 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından Tevhid-i Tedrisat Kanunu, 430 Kanun Numarası ile kabul edilip ülkenin bütün eğitim kurumlarının Maarif Vekâleti’ne bağlanmasını sağlayan yasa çıkarılmıştır (Koç, 2013, s. 73).

Her biri oldukça önemli olan bu sorunlar, Kurtuluş Savaşı’ndan yeni çıkmış, zaten sınırlı olan eğitilmiş insan sermayesini de uzun savaş yılları içinde kaybetmiş bir ülkenin kısa sürede

çözebileceği sorunlar değildi. Bu sorunların üstesinden gelebilmek için Mustafa Kemal'in Birinci Maarif Kongresi'nin açılışında söylediği gibi yenilikçi çözümlere ihtiyaç vardı. Tabii bu kolay değildi. İkinci Meşrutiyet döneminde Darülmuallimin başına getirilmiş olan Satı Bey'in başlattığı pedagoji tartışmaları, Darülfünunda pedagoji alanında İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi kişilerin yetişmiş olması ve Darülmuallimin mezunlarından bir kısmının Avrupa'da Fransa ve Almanya'ya eğitime gönderilmesi gibi hususlar dönemin pedagoji bilgisine sahip küçük ama değerli bir kadronun yetişmesini sağlamıştı. Bunlar arasında Selim Sırrı Tarcan, Cevat Dursunoğlu, Rüştü Uzel, Kadri Yörükoğlu, İhsan Sungu, Nafi Atuf Kansu, İsmail Hakkı Tonguç, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, H. Fikret Kanad, Hıfzırahman Raşit Öymen vb. sayılabilir. Cumhuriyet'in maarifi büyük ölçüde bunların elinde oluşacaktır. Bu kadronun formasyonunda iş içinde eğitim, Kerschensteiner'in "Çocuğa kendisinin bulabileceği hiçbir şeyi söyleme" ilkesi ve Alman sosyal demokratlarının programlarının paralelinde gelişmiş olan eğitim sisteminin merkezileştirilmesinin gerekliliğine olan inanç önemli bir yer tutuyordu (İlhan & İlkin, 2014, s. 23).

Cumhuriyetin temelleri atılırken tasarlanan ve daha sonra hayata geçirilen eğitim reformu, Atatürk'ün eğitime verdiği önemli bir nişane olarak değerlendirilebilir. Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile modern eğitim sistemine geçiş dönemi başlatılmıştır. Pekâlâ, Osmanlı eğitim sisteminde gerçekleştirilen birçok Batılı reforma rağmen düzensizlikler ve eksiklikler devam etmiştir. Nitekim düzeltilemeyen sorunların ve giderilmeyen eksikliklerin temelinde eğitim kurumlarının çeşitliliğinden dolayı meydana gelen karışıklık, meselenin çözümüne engel teşkil etmesi olarak gösterilebilir. Eğitimdeki bütün karışıklıkları, eksiklikleri ve düzensizlikleri ortadan kaldırmak ve gelecekte yapılacak eğitim reformlarına örnek olması açısından Tevhid-i Tedrisat Kanunu oldukça önemli bir adım olarak adlandırılabilir.

Yeni rejimin ilanıyla Türkiye Cumhuriyeti hızlı bir çağdaşlaşma sürecine adım atmış ve bu süreçte sanat ve sanatçı devlet tarafından önemli ölçüde desteklenmiştir. Sanatın gelişimi için sanat eğitiminin önemi üzerinde hassasiyetle durulmuş ve sanatçı yetiştirme konusunda kapsamlı bir çalışma oluşturulmuştur. Akademiler revize edilip yeni programlar eklenmiş, sanat ve kültürü destekleyen halk evleri kurulmuş, Osmanlı Dönemi'nde başlayan yurt dışına öğrenci gönderilmeye devam edilmiş, yeni müzeler açılarak vatandaşların bu müzeleri ziyaret etmesi teşvik edilmiştir. Yiğit, 1996'da cumhuriyetin ilanın ile oluşturulan kültür ve sanat politikasında ilk hedef "...Millileşme ve Batılılaşma yönünde radikal değişimi öngörmektedir. Bunun için bir dizi inkılâp hareketi gerçekleştirilmiş, yeni tezler ortaya atılmış ve bazı yeni müesseseler kurulmuştur. Bütün bu çalışmalar ise milli mücadeleden zafer kazanmış olarak çıkmanın verdiği yeni bir şevkle, yeni bir heyecanla..." (s. 121) gerçekleştirilmiştir. Nitekim Cumhuriyetin kurucu kadroları sanatın her kolunda özellikle müzik, resim ve heykeller ile gerçekleştirilen inkılapların anlatılması ve milli duyguların, zihinsel dönüşüm sürecindeki önemi kavramını sağlamak adına faydalanmak istemişlerdir. Bu yüzden daha kafiye sanatçıları yetiştirmek için 1923 yılında tekrardan Avrupa'ya öğrenci gönderilmeye başlanmıştır. Yeni Türkiye'nin sanat ve

kültür yaşamının revize edilebilmesi için sanatçılardan Avrupa’da öğrenmiş oldukları sanat formlarını yurda döndükten sonra gerçekleştirilmek istenen dönüşümün alt yapısını oluşturma noktasında bilgi ve tecrübelerinin aktarılması beklenmiştir (Ayvazoğlu, 2011, s. 79).

Avrupa’ya gönderilen ilk sanatçı grubunu, 1923 yılında Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi Ali Avni Çelebi gibi sanatçılar oluşturur. 1924 yılından ise Eşref Üren, Refik Epikman (Giray, 1997, s. 32-196), Malik Aksel ve Turgut Zaim’dir. Avrupa’ya eğitim için gönderilen ilk kuşak sanatçıları son derece hareketli bir sanat ortamı karşılaşmıştır. Eğitim için gönderilen bu sanatçılardan 5 yıllık eğitim süresi içerisinde hem Batılı sanat anlayış ve formlarını öğrenmeleri hem de Avrupa’nın kültürel süreç ve evrelerini özümsemeleri istenmiştir (Giray, 1997, s. 35). 1928 yılından sonra giden ikinci grupta ise Cemal Tollu, Nurullah Berk Zeki, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Faik İzer vb. sanatçılar yer almaktadır (Tansuğ, 1993, s. 166-173). Münih ya da Paris’te aldıkları eğitime devam eden öğrenciler için bu şehirlerde bulunan müzeler sanatsal açıdan büyük kaynak oluşturmuştur. Burada Batı sanatının tarihsel gelişimini bire bir görme fırsatı yakalamış, dönemsel olarak pek çok klasik üsluba sahip sanatçının eserlerinin röprodüksiyonlarını çalışmışlardır (Giray, 1997, s. 35). Bu öğrenciler akademik anlayışa sahip Lucien Simon, Ernest Laurent, Paul-Albert Laurens’den gibi üstatlardan sanat eğitimi almalarına rağmen bir türlü benimseyememişlerdir (Gören, 2003, s. 100-110). Diğer taraftan klasik anlayışını, ne kadar özümseyemedilerse aynı akademide de hayranlıkla takip ettikleri ve ders aldıkları hocaları; Andre Lhote, Fernand Leger, Hans Hofmann, Raoul Dufy, Marcel Gromaire ve Othon Friesz vb. gibi Fovist, Kübist ve Dışavurumcu modern sanat anlayışlarını yansıtan eserlerin daha fazla etkisinde kalmışlardır (Tansuğ, 1993, s. 170-183). Nitekim eğitimlerini tamamladıktan sonra yurda döndüklerinde bir kısım sanatçı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adı altında toplanırken (Tansuğ, 1996, s. 166) diğer kısım ise geleneksel olan ile modern sanat anlayışını harmanlayarak D Grubu kuracaklardı (Güvemli, 1987, s. 248).

Devletin himayesiyle sanata ve bilhassa resme karşı daha yönlendirici ve düzenleyici bir siyaset izlenmeye çalışılmıştır (Erol, 1991, s. 8-9). Atatürk devrimleri gerçekleştirirken sanatın yeni modern toplum üzerinde oluşturacağı tesirin farkına varmış, sanatsal alanların gücünü artırmak ve bu alanda uğraş gösteren her sanatçıyı yüreklendirmek istemiştir. Bu sebepten sanatın incelikleri keşfedilmiş, üzerinde hassasiyetle durulmuş, ölçülmüş, biçilmiş içinde barındırdığı derin anlamlar kavranmış ve anlayışın topluma katacağı

değerlerden sonuçlar çıkararak Türk milletinin bundan faydalanması için büyük uğraşlar gösterilmiştir (Özsoy, 2003). 1936 yılında Atatürk, güzel sanatlarda başarı göstermeyen milletlerin her alanda başarısız olacağı düşüncesini kamuoyu ile paylaşmak adına Cumhuriyet gazetesi yazarı Cevat Abbas Gürer ile yaptığı söyleşide şu ifadeleri kullanmıştır: “*Güzel sanatlarda muvaffakiyet; bütün inkılâpların muvaffak olduğunun en kat’i delilidir. Bunda muvaffak olamayan milletlere ne yazıktır. Onlar, bütün muvaffakiyetlerine rağmen medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanınmaktan daima mahrum kalacaklardır*” (Kocatürk, 2005, s. 263-264). Atatürk’ün tasarladığı bütünleştirici çağdaşlaşma süreci, Türk inkılaplarının birleştirici ve tamamlayıcı unsurlarını teşkil etmektedir. Ancak güzel sanatların değerinin farkına varmış ve o değerle eser üretmiş milletlerin geleceğin ileri medeniyetleri olma yolunda olduğunu belirtmiştir (İnan, 1968, s. 5). İleri medeniyetlerin bir göstergesi olarak gösterilen güzel sanatlar çağdaşlaşmanın ana kıstaslarından birini temsil etmektedir. Bu sebeple güzel sanatlarda ortaya konacak her başarıyı ve atılımı Türk inkılabının ana gayesi ve temel dinamikleri olarak gösteren Atatürk, “Bir millet ki resim yapmaz, heykel yapmaz, bilimin gerektirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin ilerleme yolunda yeri yoktur. Oysaki bizim ulusumuz, gerçek nitelikleriyle uygarlığa erişmeye lâyıktır, uygarlığa erişecektir ve ilerleyecektir” (Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, 1997, s. 71) şeklinde belirttiği ifadesinde güzel sanatlar hakkında görüşlerini yinelemektedir.

Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin, ilke ve inkılâplarından milliyetçilik, devletçilik, Atatürk medeniyetçiliği gibi üç temel üzerinde prensipler inşa edilmiştir. Bu doğrultuda yapılan bütün devrimlerle aynı perspektifte ilerlemiş, dolayısıyla güzel sanatlar alanında devlet destekli milli ve medeni niteliklere sahip bir sanat anlayışı var etmeye çalışmışlardır. Her tür taklit, kopya ve ezberci sanat anlayışı reddedilmiştir, temelleri Türk milletinin değer yargıları ve kültürel birliği üzerine kurulu, muasır medeniyetler düzeyine erişebilen Batılı sanat anlayışı ve tekniği ile özüne mahsus bir Türk sanatı ortaya çıkarmak asıl istenendir. “Cumhuriyetin daha ilk yıllarında devletin talebi üzerine yabancı heykeltıraşların yaptıkları ve ulusal bilincin güçlendirilmesine yönelik olarak kentlerin meydanlarına dikilen anıtlar ile yakın geçmişin acı günlerini ve zaferle sonuçlanan Ulusal Kurtuluş Savaşı’nı belleklerde canlı tutma amaçlanır” (Öndin, 2002, s. 59). Türklerin İslamiyet’i kabulü ile heykel sanatının İslamiyet öncesi politeist inanç sisteminden izler taşıdığı ve İslam inancını zedeleyecek unsurlar barındırdığı gerekçesiyle “put” olarak nitelendirilip yasaklanmıştır. Fakat bu durum yeni cumhuriyette 1920 yılında anıt ve heykellerin kamusal alanlarda yer

almaya başlanmasıyla İslam inancındaki üç boyutlu, insan tasvir ve figürüne getirilen yasağın kaldırılmasıyla sonuçlanmıştır. Böylelikle figüratif anıtsal heykel anlayışının önündeki en büyük engelli teşkil eden unsur ortadan kaldırılmıştır (Gür, 2001, s. 150).

1924 yılında cumhuriyetin ilk önemli anıtı Türk ordusu tarafından Yunan birliklerinin vatan topraklarından çekilmeye zorlandığı Afyon’da dikilmiştir. Kurtuluş Savaşı’nda ölen isimsiz kahramanları ölümsüzleştirmek adına yapılmış heykelin açılışı bizzat Atatürk tarafında gerçekleştirilmiştir. Törenin açılış konuşmasında Atatürk: “*Bu heykelin kanları ülkeyi koruyan gerçek kahramanları simgelediğini*” ifade ederek kahraman Türk askerine minnetini de dile getirir (Daşdemir, 2002, s. 87-95).

Kamusal heykellerin ve anıtların cumhuriyetin ilk döneminde dikilmesinin temel amacı; Atatürk’ün siyasi, askeri ve entelektüel dehasıyla Kurtuluş Savaşı’nda verilen insanüstü mücadelenin anlamının toplumun kolektif belleğinde yer etmesini sağlamaktır. Aynı zamanda bu heykeller, Atatürk ve kadrosunun yeni rejiminin kamusal milli kimliğini oluştururken kültürel unsur, tarihsel geçmiş, muasır medeniyet ve laik devlet vurgusu üzerine bir Türkiye inşa etmek istenmesidir.

Cumhuriyetin kuruluşunu izleyen yıllarda yurt dışında eğitim alıp yurda dönen öğrenciler; natürmort ve peyzaj resimlerinin milli ve kültürel duygulardan yoksun yaratımlar ortaya koyduğunu öne sürerek eleştirmişlerdir. Ortaya atılan bu eleştiriler güzel sanatların iki ana konu üzerinde gelişim göstermesine neden olmuştur. Bu nedenlerden ilki Atatürk ilke ve inkılaplarının yanı sıra milli mücadele konularının Türk resminin ana teması şeklinde işlenmesiyle “milli sanat” anlayışını oluşturmasıdır. Diğer karşıt unsur ise modern Batı sanatının teknik ve biçimsel öğeleri örnek alınarak yeni Türk resim anlayışı arayışına dayanmasıdır (Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 1983, s. 1748). Nitekim cumhuriyetin erken dönem devletinin kültür politikası, ulusal bilincin inşası ile sanatı, topluma hem öğretmek hem de sevdirmekti. Resim ve heykellerin kamusal alanlarda boy göstermesiyle başlayan süreç, akademik destekli sergiler, halkın sanatla buluşturulması ve tanıştırılmasıyla toplumun güzel sanatlara karşı bakış açısı değiştirilmeye çalışılmıştır. Eğitim alanındaki reformlarla resim dersleri zorunlu hale getirilmiş, pek çok öğretmen okulunda Resim-İş Öğretmenliği bölümü açılması ve akademilerde Güzel Sanatlar alanında yeni eğitim programları oluşturma politikalarının birer parçasıdır (Tansuğ, 1991, s. 55-64).

Cumhuriyetin birinci yılı kutlama etkinliği kapsamında genç dimağların çeşitli eğitim-öğretim programlarına alınması ve farklı disiplinlerden bilgi transferi gerçekleştirilmesi ile

köktenci bir değişim talep etmişlerdir. Bu nedenle siyasetçiler, ekonomistler, felsefeciler, eğitimciler, hukukçular, bilim adamları ve sanatçılar yetiştirilmesi için yabancı uzmanlardan yararlanılmak istenmiştir (Yaman, 1994, s. 156). 1924 yılında Atatürk'ün isteği üzerine MEB Başkanı Vasıf Çınar tarafından ülkenin eğitim sistemini düzenlemesi ve çağdaşlaştırması adına dönemin ünlü ABD'li Eğitim Bilimci ve Düşünür Prof. John Dewey ülkeye davet edilir. Dewey, mevcut eğitim sistemini yerinde görmek ve tespit etmek için Türkiye'de bir süre kalarak yurdun dört bir yanını dolaşmış, bir rapor hazırlamıştır. Çalışma süreci boyunca Hasan Ali Yücel ve İsmail Hakkı Tonguç tarafında da asiste edilmiştir. Nitekim bu iki önemli isim Türk eğitim tarihin mihenk taşları arasında yer alacak ve Dewey'in hazırladığı raporlardan esinlenerek Köy Enstitüsü projesini hayata geçireceklerdir. Dewey'in hazırlamış olduğu kapsamlı raporda Türk gençliğinin güçlü sanatsal yeteneklere sahip olduğu, yeterli eğitim ve imkânlarla sahip oldukları takdirde sanatsal bağlamda yapacakları katkının ülkeyi çağdaş medeniyetler seviyesine ulaştırmada ve kültürel gelişimin artmasında önemli etkiler yaratacağı vurgusu üzerinde durmuştur (Özsoy, 1998, s. 59-60). John Dewey okulların mevcut durumu hakkında, sanat eğitimi açısından oluşturduğu raporunda: Örgün eğitim sistemini içinde yer alan okulların her türlü donanımdan faydalanmaları, aynı olanakların görsel sanatlar alanında da geçerli olması için resim iş atölyeleri kurulması gereklidir. Görsel sanatlarda yeteneklerin geliştirilmesinde bireysel yetenek ve çabanın yanı sıra toplumun sanata verdiği değer ve önemin etkisi üzerinde durulmalıdır. Eğitim hayatına devam etmeyen bireye yönelik gerekli bilgi ve beceriler kazandırılmalı, özellikle elişlerine ehemmiyet verilmelidir. Ayrıca Sanayi Nefise ayrıntılı olarak incelemiş, akademinin amaç ve işlevleri doğrultusunda yeni mekân, teknik araç-gerece ihtiyaçları olduğunu belirtmiştir (Kırışlıoğlu, 2002, s. 37-39).

1926 yılında Türkiye'ye davet edilen bir diğer yabancı uzmanı ise Leipzig Pedagoji Enstitüsü Profesörlerinden Alman Eğitimci Stiehler'dir. Türkiye'deki ilk ve ortaokullarda resim ve el işi dersleri öğretiminde hem teorik hem de uygulamalı temele dayalı bir programın düzenlemesinde öğretmen ve sanatçıların bilgilendirilmesi için eğitimler de vermiştir. Aynı zamanda Stiehler sanat eğitiminde programın yapılandırması için yapılan bir dizi araştırma:

1. Örgün eğitim müfredatında yer alan tarih, coğrafya, fen, doğa bilimleri, tabiat incelemeleri, geometri gibi derslerde görsel sanatlardan yararlanarak sanat aracılığıyla öğretimin gerçekleştirilmesini önerir.
2. M. Satı Bey tarafından okullardaki sergilerin daha kapsamlı, nitelikli şekilde düşünülmesi ve resme hüviyet kazandırılması için "Mektep Müzesi" 1926 yılında Maarif

Vekâleti binasında açılmıştır. Stiehler bu atölyede yapılan derslerin içeriğini, kullanılan araç ve gereçleri detaylı inceleyerek Milli Eğitim Bakanlığına “Sanat Terbiyesi Hakkında” bir rapor sunar.

3. Resim ve el işi derslerinde farklı tekniklerin uygulanması öğrencilerin yaratıcı zekâlarını geliştirerek sanat nesnesinin ortaya çıkmasını sağlayacak, bu noktada yaratım sürecinde tüm evrelerini deneyimleyen öğrenci sanat eserine yeterli değer verilmesinin gerekliliğini kavrayacaktır.
4. Güzel Sanatlar alanındaki tüm derslerde içinde yaşadığı toplumun yurt bilgisi ve geleneksel halk sanatlarının dikkatle incelenip ele alınması gerektiğini aynı zamanda ders programı içerisinde teorik ve uygulamalı olarak işlenmesini önermiştir.
5. Stiehler’in üzerinde hassasiyetle durduğu konulardan birisi ise görsel eğitim dersleri için alanında uzman ve özel yetişmiş branş öğretmenlerine ihtiyaç olduğunu belirtmiştir. (Özsoy, 1998, s. 59).

1927 yılında ilk defa Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde “Resim Öğretmenliği Kursu” hayata geçirilmiştir. Kurs, akademide öğrenim gören öğrencilerin resim öğretmeni olmak için İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun oluşturduğu programı takip etmeleri ve verdiği “Resmin Öğretim Metodu” derslerini alma zorunluluğu getirilmiştir. Bir yıl eğitim süresi olan kurs, kuramsal ve uygulamalı olarak işlenen derslerden sınava tabi tutulur başarılı olanlar öğretmen olmaya hak kazanırdı (Özsoy, 2003, s. 72). Aslında bakıldığında böyle bir programın uygulamaya konmasının sebebi ise o dönemde alanında uzman resim öğretmeni yetiştirecek herhangi bir bölümde olmayışıdır.

Nitekim 1924-1926 yıllarında Türkiye’ye davet edilen Ünlü Eğitim Bilimciler John Dewey ve G. Stiekler’in hazırladığı raporlar ile yerli akademik eğitimci yetiştirme kararı alınmış, bu doğrultuda önce 1926 yılında Ankara’da Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü (Gazi Eğitim Enstitüsü) kurulmuş, 1932’de kendi bünyesinde resim bölümü açılmıştır. Aynı dönemde yabancı eğitimcilerle yapılan ortak çalışma neticesinde resim öğretmenliğinde “gezici öğretmenlik” statülerinin kaldırılması için bir yasa çıkarılır ve meslektaşlarının sahip olduğu hakları kazanmış olurlar (Tonguç, 1932, s. 11-12).

5.8.3. Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümünün Açılması

Yeni cumhuriyetin ilk üniversitesi olarak Türkiye’de eğitimci ve bilim kuruluna nitelikli kadro yetiştirmek için Atatürk ve arkadaşları Ankara’da bir enstitü kurmayı planlamışlardır. Ancak Ankara’da bir enstitünün ihtiyaçlarını karşılayacak nitelikte bir yapı bulunmadığı ve Konya’daki Çelebi Mehmet Konağının öğretime daha elverişli olduğu düşüncesiyle 1926 yılında “Orta Muallim Mektebi” adıyla açılmıştır (Altunya, 2006, s.

65). Ankara'nın ilk görkemli yapısını oluşturmak için enstitünün konumlandırılacağı alan titiz bir araştırma sonucu belirlenmiş ve Ünlü Mimar Kemalettin Bey'e hazırlatılan projeye çağının en donanımlı ve kullanışlı yapılarından biri olarak tasarlanıp 8 Ağustos 1927'de temelleri atılmıştır. 1929-1930 yıllarında öğretim dönemine Ankara'daki enstitü binasında başlarlar. Aynı yıl Atatürk'ün izniyle adı "Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü", 1946 yılında "Gazi Eğitim Enstitüsü" olarak değiştirilir. Okulun eğitim kadrosunda pek çok yerli ve yabancı eğitimci yer almıştır (Katoğlu, 1984, s. 431).

İsmail Hakkı ve İsmail Tonguç yerli sanat eğitimciler yetiştirmek bir bölüm kurmayı düşünmüşlerdir. John Dewey, G. Stiekler gibi yabancı eğitimcilerin hazırlamış oldukları raporlarda üzerinde ivedilikle durduğu noktalardan biri de resim-iş öğretimi yetiştirecek ayrı bölüm kurulması gerekliliğidir. Bu fıkirden hareketle 1928 yılında Almanya ve Fransa'ya eğitim amaçlı gönderilen Şinasi Barutçu, İsmail Hakkı Uludağ, Şerif Akdik, Malik Aksel, Mehmet Ali Atademir, ve Hayrullah Örs gibi sanatçılar yurda döndükten sonra resim öğretmeni yetişmek için 1932 yılında İsmail Hakkı Tonguç'un öncülüğünde Resim – İş Bölümünün programını hazırladılar (Alakuş, 2003).

Bölümün yapılandırılmasında özellikle Alman sanat eğitim ekolü ve kurumlarında uyguladıkları programlardan önemli ölçüde faydalanılmış ve milli unsurlarla birleştirilerek özgün bir eğitim modeli oluşturmuşlardır (Altunya, 2006, s. 517). Böylelikle İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve İsmail Hakkı Tonguç'un başkanlığında "Gazi Terbiye Enstitüsü" bünyesinde 1932-1933 yılında nitelikli resim öğretmeni yetiştirmek amacıyla Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü açılmıştır (Telli, 2006, s. 25). Bölümünde ilk aşamada resim ve iş kolları ayrı ayrı düşünülerek kurulur. Fakat sınıf mevcutları az olan orta dereceli okullarda yalnız üç saatlik resim dersi için bir öğretmen tahsis edilmiştir. Diğer taraftan farklı bir ders olan "iş" için ise ayrı bir iş öğretmeni vermesi gereklidir. Nitekim devletin iki farkı dersin öğretmenine maaş verecek bütçesi bulunmadığı için şube açıldıktan bir yıl sonra iki dal birleştirilerek Resim-İş Bölümü olarak eğitim sürecine devam etmiştir (Özsezgin, 1999, s. 43). "Cumhuriyetin açmış olduğu sanat müesseselerinden önemli bir varlık olan Gazi Terbiye Enstitüsündeki resim şubesinde öğrenciler, üç sene resim tahsilini yaptıktan sonra memleketin çeşitli vilayetlerine dağılarak resim öğretmenliği yapmışlardır. 1938 yılına kadar resim şubesi dört devre mezun vermiştir" (Epikman, 1938, s. 9).

Pekmezci, bölümü için ifade ettiği sözler şunlardır: Resim-İş Eğitim Bölümü'nün kuruluş amacı asla sadece resim öğretmeni yetiştirmek olmamıştır. Yetiştirmiş olduğu sanat eğitimcisinin, Türk toplumuna sanatı sevdirmek, tanıtmak ve yaygınlaşmasını sağlama

misyonu da yüklenmiştir. Nitekim bu durum belli zaman içinde öğretmen-sanatçı profilinin doğmasını sağlamıştır. Kuruluşundan itibaren bölümün ana felsefesi haline gelen toplumcu sanat anlayışının uygulayıcısı olmuştur. Felsefenin temelinde “her şey vatan için” düşüncesinin oluşturduğu hissiyat hiçbir zümrenin, kurum ve kuruluşun tekelinde olmayan sanat, Türk milletin her bireyinin yaratıcı zekâsını ve yeteneğini ortaya çıkardığı ve bu yolla ifade etmeye değer gördüğü inancı yansıtmaktadır (Pekmezci, 2006, s. 65).

Gazi Eğitim Enstitüsünün kuruluşunda önemli katkıları olan Sanat Tarihçisi ve Ressam Malik Aksel, Resim-İş Bölümünde uzun yıllar yöneticilik ve öğretmenlik yapmıştır. Aksel cumhuriyet öncesi ve sonrası sanat ortamındaki birlik, grup, örgüt ve temsil ettikleri sanat anlayışları dışında kalarak kendine has bir kimlik oluşturan ender sanatçılardan biri olmuştur. Dönemin standartlaşmış biçim anlayışından sıyrılarak yeni cumhuriyetin kültür politikası, milli unsurlar, kendine has üslubu ve sanat anlayışını harmanlayıp bu doğrultuda ortaya çıkardığı sanat eserleriyle dikkat çekmiştir (Üstünipek, 2005, s. 20). Aksel sergilemeye çalıştığı tutumu için şöyle bir açıklama yapmaktadır: “Ankara’da cumhuriyetin ilanından sonra iki akım her alanda karşı karşıya geliyordu. Kendimize dönme, Batı’ya yönelme” olarak belirtmiştir (Aksel, 2000, s. 83). Sanatçı- öğretmen Malik Aksel’in eserlerinden de anlaşılacağı gibi iki unsur da bir arada kullanmış ancak “Kendine Dönme”nin daha ağır bastığı görülebilmektedir.

Yatılı eğitim veren okulun öğretim süresi üç yıldır. Başlangıçta ekonomik nedenlerden dolayı birlikte verilen resim-iş dersleri zaman içinde Bauhus Okulunun eğitim programları ayrıntılı şekilde incelenip tasarım ve görsel sanatlar alanlardaki derslerin beraber verilmesinin yeni yaklaşımlar ve yaratımlar ortaya çıkardıklarını görmüşlerdir. Bu perspektifte Bauhaus’un sanat eğitimi temelinde yatan sanat ve zanaatın birleştirilmesiyle toplum odaklı, işlevsel, kalıcı, sanatsal nitelikli ürünler ortaya koymaya çalışan bu ekol; temel tasarım, sanatsal, teorik ve uygulamalı disiplinlerle toplumun her katmanını da eğitime dâhil etme anlayışını benimsemiştir (Özsoy, 2003, s. 71-72). Bölümün Bauhuas ekolünün anlayışıyla paralel eğitim programında yeni bir yapılandırma süreci yaşadığı görülmektedir. Programın yürürlüğe konması ile öğretim sürecinde sadece sanat eğitimi ya da el işi dersleri verilmemesi sanat ve el işini araç olarak kullanarak öğrencinin teorik ve pratik uygulamaları bir arada kullanarak eğitme düşüncesi oluşmuştur (Pekmezci, 2006, s. 62-63). Bu genel perspektiften bakıldığında oluşturmak istenen imaj tasarlayan, üreten, eğiten sanatçı ve eğitimci yetiştiren bir kurum profili oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Erken (2006) çalışmasında, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim- İş Bölümü malzeme, teknik, yöntem dersin içeriğini anlama, kullanılacak yardım materyeli ve disiplinleri tanıma, çalışma sürecini özünseme bakımından Bauhaus eğitim sistemini model almıştır. Ancak bu eğitim modeli birebir kopyalanarak alınmamış, yerel unsurlar, milli özellikler de yerleştirilip uyarlanma denemeleri ile programın içeriği oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede kurulan atölyelerde, ağaç, mukavva, demir, karışık teknik, el işi ve pedagoji eğitimi verilmiştir. Atölyelerde canlı model üzerinde desen çalışmaları, kültürel etkinlikler, farklı disiplinlerden dersler verilmektedir.

1950 yılına kadar bölümde “iş” dersleri ağırlıklı bir program uygulamaya koymuştur. Ancak bu uygulama zaman içinde sanatsal çalışmaların ve derslerin geri planda kalmasına eneden olmuştur. Bu nedenle aynı yılın sonlarında Adnan Turani ve bölümde diğer öğretmenlerden bazıları sanatçı-öğretmen yetiştirmek istediklerini “iş” derslerinin yaratıcı zekâyı ve sanatsal yeteneği körelttiğini özellikle de bütünsel sanat eğitimi engellediği görüşünü öne sürmüşlerdir (Erol, 2006). İtirazın karşılık bulması ancak 1955 yılında yapılan bir yeni düzenlemeyle resim atölye ders saatleri artırılmış ve resim dersleri ağırlıklı bir program izlenmiştir. Bugünkü Resim-İş Bölümü binasına 1980 yılında taşınmıştır. 1982 yılında MEB tarafında öğretmen programı yüksek eğitim kurumlarına bağlanmış ve eğitim süresi dört yıllık lisans düzeyine çıkarılmıştır (Coşkun, 2007, s. 28-29).

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü; geçmişte olduğu gibi günümüzde de ilkökul, ortaokul ve liselere resim-iş öğretmeni, yükseköğretim kurumlarına akademik kadro yetiştirmiştir. Bölümün bugünkü eğitim müfredatında yer alan dersleri, mesleki eğitim ve sağlam bir genel kültür ile donanımlı, kalifiye eğitimciler yetiştirerek ülkenin her yanına göndermektir. Aynı zamanda resim-iş öğretmeni yetiştirmenin yanında, genç yetenekleri ve başarılı sanatçıları ülkeye kazandırdığı söylenebilir. Bütün gösterilen çaba ve emeklerin Türkiye Cumhuriyeti’ni muasır medeniyetler seviyesine ulaştırma konusundaki büyük azmin bir göstergesidir.

5.8.4. Halkevleri

Erken Cumhuriyet Dönemi’nde kültürel reformlaşma halkı laikleşme ve Batılaşma siyaseti içinde dönemin özgün yapılarının başında gelen Halkevleri yer almaktadır. 1930 yılında, ülkede sosyal, siyasi, hukuki, kültürel alanlarda bir dizi devrim gerçekleştirilmiştir. Fakat halkın yerleşmiş geleneksel yaşayış, inanış ve öğretileri yerine getirilecek yenilikler, yeni olgular, değer, kazandırılması toplumun her aşamasında yaşamının içine yayılması

gerekmektedir. Bu nedenle toplumdaki her bir bireyin faydalanabileceği, herkesin kolayca ulaşabileceği okul dışı kültürel ve sanatsal sivil kuruluşlarına ihtiyaç duyulmuştur. Halkın her katmanının yeni Cumhuriyetin getirmiş olduğu ilke, inkılaplarla çağdaş değerlerin ve yeni yaşam tarzının özümsemeleri, bütün uygulamaların anlamını kavramalarıyla gerçek gelişmiş medeniyetler seviyesine ulaşılabilirdi (Katoğlu, 1984, s. 433).

Cumhuriyetin ilanıyla beraber, yeni rejim benimsenmesi, toplumun geneline yayılması, kabul görmesi onu ayakta tutacak yeni nesiller yetiştirmek fikriyle gerekli görülen bir diz düzenlemeler ve eğitim hamleleri gerçekleştirilmiştir. Bir eğitim, kültür ve sanat kurumu olarak planlanan Halkevleri, eğitimde reformun uygulandığı kurumlarından biridir. Kültür ve sanat çalışmalarının önemli bir yer alan bu kurum aydınlar ile halkı biraya getirerek toplumsal kaynaşmayı, dayanışmayı imceli işbölümü, çağdaş demokrasi kültürünü içselleştirme, yeni Cumhuriyet rejimine tabi vatandaşlar yetiştirilmek istenmiştir (Tunalı, 2013, s. 60).

19 Şubat 1932 yılında milliyetçilik, halkçılık ve çağdaşlaşma alt yapıli kültürel politika uygulamasıyla sosyal reformlaşma sürecini toplumun her katmanını dâhil edildiği kurum Halkevleri kurulmuştur. Halk arasında sanatı tanıtmak ve yaygınlaştırmak halkı daha bilinçli şekilde yönlendirmek için Anadolu'nun köylerine kadar yayılmış olan bu sivil kurum (Dilmaç, 2010b, s. 66) aynı zamanda Türk Ocakların yerini alarak toplumun, ideolojik, politik, kültürel gelişimine katkı sağlama amacı da taşımaktadır. Türk Ocakları modelinin yeni örgütün yapılanmasında önemli bir payı ve örneği olduğunu da görölmektedir (Cumhuriyet Ansiklopedisi, 2002, s. 198). “Milliyetçiliğin bir ideoloji olarak halka yayılması kadar, halk kültürünün aydınlar tarafından araştırılıp, öğrenilmesine hizmet eden kitle olan Halkevleri, Batı'daki örneklere göre” (Öndin, 2002, s. 67) oluşturulmuştur.

Halkevlerinin kuruluş aşaması 1929 yılında Dünyayı saran Amerikan Wall Street Hisselerin düşüşü ile başlayan Büyük Buhran yeni Türkiye Cumhuriyeti'ni de etkisi altına almıştır. 1930 yılında başlayan ekonomik, toplumsal ve Serbest Fırka deneyimiyle halkın huzursuzluğunun açığa çıkması üzerine Atatürk kapsamlı bir yurt gezi gerçekleştirilerek durumu yerinde tespit etmek istemiştir (Çeçen, 1990, s. 100). Gerçekleştirmiş olduğu yurt gezisinde sonrasında Türk Ocaklardan milli unsurları ve değerleri devralıp Halkevleri fikri ortaya koymuştur. Cumhuriyet rejiminin çağdaş ideolojisinin çerçevesinde oluşturulan Halkevlerin kurulma amacı;

Halk ile aydın arasında bilgi-deney alışverişi; köylüyü layık olduğu yüksek düzeye çıkarma; meslekler, seviyeler, sınıflar arasında etkileşim; ölkü birliğini sağlamak; çalışkanlık, fedakarlık, karşılıklı yardım, millet için çalışma gibi konularda kişinin fazilet ve ahlak

değerlerinin yükseltilmesi; batı bilgisi ve uygarlığı ışığında ulusal kültür, sanat ve yaşama geçme; çağdaş uygarlığa varmak için halk gücünü örgütlemek; ülkeyi ve insanı manevi değerlerle tanıma; rejime karşı fesatla savaş; ulusun kendi kendini tanıması; Kemalist gençliğin yetişmesi; kişinin teklikten ve aylaklıktan kurtulması; etkin ve aktif katılan halk yaratmadır (Karadağ, 1998,s. 66)

Karadağ, (1998) göre, Cumhuriyet Halk Fırkası, merkezi yönetimi Halkevleri ile uzvi rabita içinde bulunuyor, rejimlerinin kültür kolu olarak nitelendirip bu kuruma büyük önem atfediyorlardı. Parti içindeki Cumhurbaşkanı, başbakan, bakanlar, parti genel yönetim kurulu üyelerinin hepsi, Halkevlerinin bütün sorunlarıyla bilakis yakından alakadar oluyorlardı (s. 68). Öndin, göre “...Halkevleri, kuruluş talimatnamesinde belirtildiği gibi tüm yurttaşlara açık olma ilkesini benimser Halkevlerinin tüm yurttaşlara açık olma ilkesi, Halkevlerinin milli ve sosyal kurumlar olarak tüm yurttaşların müşterek malı olduğu fikrinin toplumda yaygınlaştırılması ve böylece Halkevlerine katılımın yoğun olacağı düşüncesinden kaynaklanır” (Öndin, 2002, s. 71).

CHP’nin bünyesinde, tek partili dönemde, merkezi bir dernek oluşum şeklinde kurulan Halkevleri faaliyetlerini il, ilçe ve mahalle birimlerinin aracılığıyla sürdürmüş, köydeki etkinlikler için ise halkodaları küçük yapılar oluşturulmuştur. Devletçe girişilen etkinliklerin Halkevleri faaliyetler merkezi kültürel yapısı çevresinde güzel sanatlar, dil ve edebiyat, halk dershaneleri ve kursları, tarih, spor, müze, kütüphane ve yayın, köycülük, temsil olmak üzere dokuz kolla ayrılmıştır. Oluşturulan bu kollarda uzmanlık alanı, yetenek ve tercihlere uygun bir çalışma alanı oluşturup yapılan uygulamaların değerlendirmeleri yapmıştır. Bu üç daldan “Güzel Sanatlar”, “Dil ve Edebiyat”, ile “Temsil” alanı sanatsal çalışmalara yönelik olarak oluşturulmuştur (Tunalı, 2013, s. 60).

Halkevleri örgütünün kollarından Güzel Sanatlar Kollunun kurulma temel amacı, güzel sanatlara halkla tanıştırma, yaygınlığını sağlama ve ilgisini arttırmak aynı zamanda Ankara ve İstanbul sınırlandırılmış sanatın yurdun her kesiminde insanına ulaştırmaktır. Böylece sanatta ilgisi olan genç yaratıcı yetenekler keşfedilmiş ve sanatsal eğitimden yararlanma imkânı sağlamış olacaktır (Özsezgin, 1999, s. 35). İsmet İnönü Halkevlerindeki güzel sanatlar programı için “memleketin en derin alakasını uyandırmayı ve güzel sanatlara olan muhabbeti milletin içinde her tabakaya, her vesileyle yayıp öğretmeyi maksatlarımızın başında sayıyoruz” ifadelerini kullanmıştır (İnönü, 1933, s. 100).

Bu kurumlarda diğer sanatsal alanlarda olduğu gibi resimde yerel ve geleneksel unsurlardan hareketle ulusal, Cumhuriyet ilke ve inkılaplarında içine dâhil edildiği konuların işlenmesi istenmiştir. Sanatçılardan halk konuları çevresinde Türk motiflerin

evrenselleştiği ulaştığı batılı anlayışta resimlerin ortaya çıkarılması tasarlanmıştır. Konu, üslup yerel, anlatımda evrenselliği eğilimli bir anlayış benimsemeleri beklenmiştir. Kurumdaki resim etkinliklerin temel hedef, resimlerin konuları ile bağlantılı olarak halkın elinden çıkması, yetenekli halk sanatçıların desteklenmesi, milli resim anlayışı oluşturma ve teşvik etme aynı zamanda bu doğrultu üretilen eserlerle sergi düzenlemek ve armağanlar vererek halkı daha da cesaretlendirmek amaçlanmıştır (Baltacıoğlu, 1950, s. 151).

Şehirlerde kurulan Halkevlerinde, atölyeler bütün halka açık tutulmuş, resme yeteneği olan ve ilgisi olan herkes katılabilmekteydi. Atölye de dersler canlı model etütleriyle başlar, Avrupa’da eğitim görmüş ve akademiden resim ve heykel bölümünden mezun olan eğitimciler tarafından plan bir şekilde hafta dört gün olmak üzere derslerden oluşmaktadır. Resim ve heykel bölümündeki eğitimciler dönem sonunda beğendikleri çalışmalarını hem atölyelerde hem de tertipledikleri sergilerde sergilemişlerdir. Halkevlerin bünyesine çalışanlar, sanatçılar ve eğitimciler maddi-manevi olarak destek verilmiştir. Öte yandan Halkevlerinde kurs ve eğitim alan bireylerin sanatsal çalışmalarındaki malzemelerde kurum tarafından temin edilmiştir (Ankara Halkevi Yayın Organı, Ankara 1937-1938, s. 124).

Baltacıoğlu (1950) göre “kültürü yaşama yerleri” olarak nitelendirdiği Halkevlerinde halkın, kolektif bilinçlendirme, bilgilendirme, aydınlatma ve eğitime de sanatın önemli bir araç olarak kullanıldığı, ulusal, yerel kültürlerin teşhisinde, düzenlemesinde, planlamasında ve toplumun farkındalığının artmasında önemli katkıları olduğu görülmektedir. Kurumun alt birimleri olarak ülkenin geneline ve köylere ulaştırmada oluşturulan “Halkodaları” pek çok kültürel etkinliği, uygulamayı resmi ve sivil toplum örgütlerince yürütmüştür (s. 100-102).

Tunalı (2013), dönemin il, ilçe, üniversite, sivil toplum örgütleri ve belediye yöneticileri tarafından yürütülen, bu boyutlarda kitlesel ve nitelik bakımından oldukça kapsamlı bir çalışmanın büyük başarı göstermesi açısından önemli bir yere sahiptir. Halkevleri, planlı, programlı ve uygulamalı bu tür bir çalışmanın verimli, nitelikli bir o kadar pratik çalışmanın nasıl olabileceğinin en güzel örneklerinden birini sunmuştur.

Toplum bütün katmanlarının, farklı sınıfsal kesimleri bir arada toplamayı başaran, milli unsur, kültürel değerlerle sanatın harmanlandığı, sanatsal çalışmaların sergilendiği ortak nokta konumunda olmuştur. Devlet tarafından oluşturulan ve giderleri devletin bütçesinde

karşılanan kurum, ortaya konan sanatsal yaratımların yeni Cumhuriyet'in yapılandırmasında, değerlerin topluma aktarılmasında, yerel, ulusal, kültürel ve sanat öğelerinin bir arada işlendiği çalışmalarla, rejime bağlı yurttaşlar yetiştirilmesine katkı sağlanması tasarlanmıştır. 1950 yılında siyasi çekişmenin kurbanı olanı olarak kapatılan Halkevleri, bugün dahi toplumun genelin oluşan kültürel ve sanatsal boşluk hala kapatılmış değildir (Çeçen, 1990).

5.8.5. Köy Enstitüleri

Cumhuriyet aydınlanması, özgün ve etkili bir eğitim seferberliğine ihtiyaç duymaktaydı. Yeni cumhuriyette nereden bakılırsa bakılsın gerek kentlerde gerek kasabalarda gerekse nüfus yoğunluğunun büyük kısmını oluşturan köylerde ciddi bir eğitim problemi ile karşı karşıyadır. Yeni rejimin gerçekleştirdiği inkılaplar, uygulamaya konduğu yasalar ve oluşturduğu yapılandırma çalışmalarına rağmen bu büyük problem bir türlü çözümlenememiştir. Ülkede 1935 yılında yapılan istatistiklerde “yaklaşık 16 milyon olan nüfusumuzun 14 milyonu yani yüzde 82’si köylerde yaşıyordu. Bu nüfusun okuryazar olma oranı, erkeklerde yüzde 17, kadınlarda yüzde 4,2 olarak ortalama yüzde 10,5 idi; kimi bölgelerde bu oran yüzde bire kadar düşüyordu” (Tanili, 2004, s. 72). Erken Cumhuriyet Dönemi’nde köylerin durumu hiç de iç açıcı değildir. Köylüler bir taraftan savaşın büyük kayıplarını üzerlerinden atmaya çalışırken diğer taraftan ise yeni sisteme alışma evresindedir. Üstelik gerçekleşen pek çok reform ve çalışma ise köylere ya geç ulaşmış ya da hiç ulaşmamıştır. Başta ulaşım yolları ve bazı durumlardan dolayı köyler birçok hizmetten mahrum kalmıştır. Eğitim, bu hizmetlerin başını çekmektedir ve haliyle okuryazar oranı köylerde oldukça düşüktür (Tunç, 2007, s. 74-75).

Köylerdeki okul sayısının azlığı, derslerin işleneceği sınıfların elverişsizliği, öğretmen eksikliği, mevcut öğretmenlerin olumsuz ve ağır şartlar altında görev yapmak istememeleri ve göreve başlayanların ise kısa sürede geri dönmelerinden eğitim-öğretim imkânları köylerde oldukça kısıtlıdır (Aysan, 2005, s. 270). Ülkenin içinde bulunduğu bu duruma kökten bir çözüm gerektiğini fark eden yeni hükümet, aynı zamanda köylüyü rejimin en önemli kaynaklarından biri olarak görmektedir. Öyle ki köyler hem nüfusun büyük bölümünü barınması hem de ülkedeki üretim-üretici kısmının temellerini teşkil etmesi açısından çok önemlidir.

Cumhuriyet fikri ve sahip olduğu çağdaş ve refah bir medeniyet oluşturma misyonu karşısında köylerin içe dönük gelenek, görenek ve törelere dayalı kurallarla dışa kapalı bir

yaşam sürdürmeleri yeni rejimle karşıt durum oluşturmaktadır. Bu bakımdan yeni rejimin misyonun öneminin köylüler tarafından anlaşılması ve özümsemişi için eğitim-öğretim elzemdir. Köylüleri demokrasiyi yaşatacak Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı niteliğine ulaştırmak için oldukça çaba harcamak gerekmektedir. Özellikle 1930-1936 yıllarında köylerin istek, beklenti, ihtiyaç ve eksikliklerinin giderilmesi için girişimlerde bulunulmuş fakat tam anlamıyla karşılanamamıştır. Bu nedenle Modern toplumun bütün gereksinimlerini karşılamak ve hayata geçirebilmek için önceliğin eğitim ve eğitim koşullarının tüm ülkede eşit imkân ve olanaklar sağlanmasıyla gerçekleştirilebilir, düşüncesini oluşturmuştur (Altunya, 2002, s. 26). Köylerde gerçekleştirilecek reformlaşma sürecinde onların dilinden anlayan, istek ve ihtiyaçlarını karşılayabilen, içlerinden çıkan aydın insan tipine ihtiyaç vardır. En nihayetinde bu özellikleri karşılayan, kendisi de bir köylü çocuğu olan Büyük Eğitim Bilimci İsmail Hakkı Tonguç bu göreve adaydır. Tonguç'u bu göreve uygun bulan ilk kişi Mustafa Kemal'in eski kurmaylarından Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan'dır. Arıkan'dan sonra Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel de Tonguç'un Köy Enstitüsü fikrine sahip çıkmış ve desteklemiştir (Altunya, 2002, s. 26). 1935 yılında İlköğretim Genel Müdürlüğüne getirilen Tonguç, 1936 yılında köyleri incelemeye başlar. Yapılan inceleme ve araştırmadan sonra köylerdeki eğitimde nelerin eksik olduğu, nüfusun köylerde yoğun olmasına rağmen okul sayısının oldukça yetersiz veya bazı köylerde hiç olmadığı tespit edilmiştir. Köylerde eğitim probleminin dışında çok önemli problemler de bulunuyordu, insanların hayatlarına devam edebilmesi için ağır şartlarda beden gücü ve geleneksel yöntemlerle çalışmaları eğitimi arka plana atmalarına neden olmuştur (Tunç, 2007, s. 76). Ülkede sağlık hizmetleri, ulaşım, temiz su, elektrik gibi kaynakların hizmetlerinden neredeyse hiç yararlanamıyorlardı.

İsmail Hakkı Tonguç görev başladıktan sonra köylerde önceden yapılmış tüm çalışmaları yeniden incelemiş ve yeni sayısal veriler ile eskileri karşılaştırarak tekrar bir değerlendirme sonucu çıkarmıştır. Ortaya çıkan sonuç değerlendirmesinin ardından 20 yıllık bir planlama taslağı oluşturmuştur. Hazırlanan bu plana göre 1954 yılına gelindiğinde neredeyse tüm köylerde koruyucu sağlık hizmetleri, zirai çalışmalarına destek sağlayacak tarım teknisyeni, hem eğitim kurumları hem de öğretmen ihtiyaçları karşılanmış olacaktı. Tespit edilen bu hedeflere ulaşabilmek için onları oldukça zor bir süreç beklemektedir (Altunya, 2002, s. 26). Öztürk (2012) çalışmasında: Bu süreçlerin en zorlayıcı kısımlardan bir tanesi Köy Enstitülerinde okur-yazar öğrenci bulmak olmuştur. Eğitim verecek personel sıkıntısına klasik eğitimcilerin karşı çıkmasına rağmen 1936 yılında Eskişehir Çifteler'de

askerliğini tamamlamış okur-yazar gençlerden seçtiği dört aylık kısa dönem eğitim kursu açılmış “eğitmen” sıfatıyla geçici olarak görevlendirilmiştir. Ankara’daki köylerde görevlendirilen ilk geçici 84 eğitmenin başarı göstermesi kursların çoğaltılmasına ve ülkenin diğer yerlerinde de açılmasına vesile olmuştur. Köylerde açılan Köy Enstitülerinin ilk binaları da yine ilk eğitim adayları tarafından inşa edilmiştir.

Kursun açılış amacı ile köylerde bir an önce eğitimin başlaması için pratik, yaratıcı, etkili çözümlerle kısa yoldan öğretmen eksikliğinin giderilmesi hedeflenmiştir. Bu uygulamanın etkili ve başarılı olması 11 Haziran 1937 yılında 3239 Sayılı “Köy Eğitimcileri Kanunu”nun onaylanmasını sağlamıştır. Aynı zamanda bu kanunla eğitimlik yasal olarak da tanınmış ve sonraki süreç olan Köy Öğretmen Okulları açılmıştır (Aysan, 2005, s. 273). Kurslarda kısa süreli eğitim aldıktan sonra köylerinde göreve başlayan öğretmenler, buradaki çocukları üç yıllık eğitim sürecinden sonra mezun ederek yerine yeni öğrenciler almaktadır. Diğer taraftan köylerde görevlerine başlayan eğitimcilerin eğitimleri “Gezici Başöğretmenler” ile iş başındayken devam ettirilmiş ve eksikleri tamamlanmaya çalışılmıştır. Köylerdeki eğitimcilerin görevleri sadece öğretmekle sınırlı değildir. Modern tarım teknikleri ve uygulamalarını öğretmek, köydeki sağlık sorunlarını ve ihtiyaçlarını yetkili birimlere bildirme, akşam okullarında yetişkinlere okuma- yazma, pratik matematik ile hesaplamalar ve milli unsurların ön planda tutulduğu bir cumhuriyet devleti anlayışının benimsendiği sorumlu yurttaşlık nasıl olunur gibi şeyleri öğretmekle görevlendirilmiştir (Altunya, 2002, s. 26).

Köylerdeki eğitim kursları olarak inşa edilen binalar, köy öğretmeni okuluna tahsis edilerek eğitim faaliyetleri başlatılmıştır. Bu uygulamanın da hedeflenen başarıya ulaşmış olması tasarlanan “Köy Enstitüsü” hareketinin başlatılması kararında etkili olmuştur. Köy Öğretmen Okulları, Köy Enstitülerinin âdete prototipi şeklindeki hazırlık aşaması için oluşturulan kurumlardır. Enstitülerin öncüsü niteliğindeki bu okullar, uzun süreli bir yapılandırma sürecinde taşıyıcı kolon görevi görmüş; Mart 1940’ta 3803 sayılı Köy Enstitüleri Kanunu tasarısının meclis alt kuruluna verilmesi ve 17 Nisan 1940’ta genel oturumda onaylanmasına kadar ki süreci üstelenmiştir. 1940 yılında tüm Köy Öğretmen Okulları, Köy Enstitülerine dönüştürülmüştür (Aysan, 2005, s. 273).

Köy Enstitüleri, köy öğretmeni yetiştiren beş yıllık karma eğitim yapan kurumlardır. Köy Enstitüleri, izlediği eğitim metotları bakımından da pedagoji biliminin dikkatle incelediği bir model oluşturmaktadır. Dersler üç gruptu. %50 kültür dersleri ve genel bilgi dersleri (Türkçe, tarih, coğrafya, yurttaşlık bilgisi, matematik, fizik, kimya, yabancı dil, öğretmenlik bilgisi, müzik, resim, kitap okuma, tartışma, piyes, gezi, araştırma vb.), % 25 tarım (tarla, bahçe, zooteknik, kümes hayvancılığı, arıcılık, ipek böcekçiliği, balıkçılık, su ürünleri vb.) ve % 25’i de teknik dersler ve uygulamalar (demircilik, tenekecilik, ev ve el sanatları vb.). Derslerde

uygulanan metotların özü, öğrencileri çalışmalara yönlendirerek onlara bilgiyi iş içinde iş aracılığıyla öğretmekti (Artun & Aliçavuşoğlu, 2009, s. 457).

Köy Enstitüleri eğitim-öğretim döneminin başladığı ilk andan itibaren tüm dersler ve konular bütünleştirilmiş bir biçimde işlenmiştir. Enstitüsünün çok yönlü eğitim programında genel kültür, alan-branş dersleri ve özel yetenek, genel ve el beceri desteklenecek öğretim sistemi oluşturulmuştur (Artun & Aliçavuşoğlu, 2009, s. 457). İsmail Hakkı Tonguç “Köy Enstitüleri” eğitim misyonunu şu sözlerle ifade etmektedir: “...Tüm eğitim etkinliklerinin sağlam kuramsal bir temeli olmalıdır. Onun amacı bilineni yenileyen “amele yetiştirmek” değil, bilinçli ve üretken bireyler yetiştirmektir” (Altunya, 2000, s. 26). Açılan bu kurumlarla halkın gerçek ihtiyaçlarını karşılayacak meslek alanları ve elemanları yetiştirilecek, ezbere dayalı günlük hayata tatbik edilemeyen bir eğitim yerine teorik–uygulamalı bir programla toplum ve ülkenin gelişimine katkı sağlayacak sistem olarak umut edilmektedir. Tonguç, Köy Enstitülerinde uygulanacak eğitim programının alt yapı hazırlıklarında daha önce eğitim için gittiği Alman eğitim sistemini feyz almıştır. Almanya’da edinmiş olduğu bilgi ve deneyimleri, öğretim yöntem ve teknikleri; ülkemizdeki eğitim programındaki eksiklikleri ve yanlışlıkları düzenleyecek şekilde uygun hale getirerek eğitim sistemine uyarlamıştır (Artun & Aliçavuşoğlu, 2009, s. 455-456).

1940 yılından itibaren başlatılan "iş için iş içinde eğitim" mottosu ile halkın özellikle köylünün teknik alanlarda eğitilmesi amaçlanmıştır. Hazırlanan eğitim programında gözlem-deney, teorik-pratik, iş-üretim, tecrübe-yaraticılık olmayan sistemde bireysel ve toplumsal olarak hiç fayda sağlamayacağını düşünüyorlardı. Böylece eğitim programı iş aracılığıyla üretim alanına katkı, yaraticılık ve üretkenlik; eserler ortaya koyma, ideal toplum inşasını kendi gerçekleştirebilen bireyler yaratacaktır (Tanili, 2004, s. 76). Enstitülerde oluşturulan kütüphanelerde öğrenciler pek çok dünya klasiğini okuyor, farklı tarz müzikleri dinliyor, resim ve tiyatro ile yenedünyanın kapılarını aralıyorlardı. Eğitimci ve öğrenciler dünya klasiklerinin yanında yerli ve kendi yazdıkları piyesleri oyun sahnesine taşımışlardır. Her türlü sanatsal faaliyetin her öğrencinin hakkı olduğu düşüncesiyle edebiyat, tiyatro, müzik ve resim dersine branş dersleri gibi ehemmiyet gösterilir, köylünün çağdaşlaşmanın her alanını tanıması ve onlardan faydalanması da istenilmiştir. Köy Enstitülerinin mesleki eğitim-öğretim ana amacı etrafında köylüyü hem üretici, üretken duruma getirmek hem de Atatürk ilke ve inkılapları doğrultusunda şekillendirmektir (Artun & Aliçavuşoğlu, 2009, s. 459). “Kısacası, cumhuriyetin aydınlanma hedefleri, ülke gerçekleri ve çağdaş eğitim-bilim verileri arasında yapılmış

başarılı bir sentezin ürünü olan Köy Enstitüleri; köy insanının bilimin aydınlığında bilinçli bir liderlikle kendi yazgısını değiştirmeye yönelik bir harekettir” (Altunya, 2002, s. 26).

Köy Enstitüleri II. Dünya Savaşı’nın sınırlara dayandığı, dünya ve ülkemizde kıtlığın, kuraklığın ve salgın hastalıkların kol gezdiği bir dönemde tüm imkânsızlıklara rağmen kurulmuştur. Yeni kurulmuş cumhuriyetin her yönden kaynakları sınırlıdır ve neredeyse hiç yoktur. Mevcut bütün kaynaklar ve paranın büyük kısmı sınırlara dayanan savaş ekonomisi için ayrılmıştır. Birinci Dünya Savaşı, Milli Mücadele Dönemi ve Kurtuluş Savaşı sonrası erkek nüfusunun bir kısmı cephede şehit olmuş, geri kalan kısmı ise yeni başlayan savaş nedeniyle askere alınmıştır. Ülke nüfusunun büyük bölümünü kadın ve çocuklar oluşturmaktadır. Köylerde de durum aynı zafiyettir. Köy Enstitüleri böyle bir ortamda “çocuk iş gücü” ile kurulmaya çalışılmış lakin köylünün iş gücü dayanağı olarak ellerinde tek kalan çocukları okula göndermek istememişlerdir. Özellikle kız çocukları gerek muhafazakâr yapı gerekse ev işleri, tarım ve hayvancılık işlerinde çalışmak zorunda oldukları için aileleri tarafından okul asla bir öncelik olarak düşünülmemiştir. İnsan zayıflığının neden olduğu iki büyük savaşın yaşandığı bu dönemde diğer taraftan ise önemli bir sorun ise bulaşıcı hastalıklardır. Ülkede yeni doğan bebek ölümü ve bulaşıcı hastalıklardan kaynaklanan çocuk ölümleri de büyük sorun teşkil etmektedir (Başaran, 1974, s. 161-165).

Tanili (2004) çalışmasında belirttiği üzere günümüzde Köy Enstitülerinde çocukların ağır işlerde ezildiğini ve zor şartlar altında çalıştırıldığı bu koşullara dayanamayan pek çoğunun hayatını kaybettiği konusunda kuruma sert eleştirilerde bulunulmuştur. Fakat içinde bulunan dönem her açıdan kaotik, zorlayıcı, her konuda yetersizliklerin, kıtlığın, salgınların ve art arda savaşların yaşandığı gerçeğini gözden kaçırmaktadırlar. Öyle ki köylerde bulunan çocukların birçoğunun yetersiz–dengesiz beslenme ve bulaşıcı hastalıklardan kaynaklı ölümleri hesaba katılmamıştır. Elbette ülkede geriye kalan nüfusu “iş gücü” ile bu yola çıkıldığının farkındaydı, aynı zamanda zor olacağını da bilmektedir. Çocuklar, enstitünün ağır ve yorucu işlerini yapmışlardır fakat bir taraftan ise modern yöntem ve teknikleri kullanarak yetiştirdikleri ürünlerle daha iyi beslenmiş, oluşturulan sağlık, eğitim hizmetleri ile geleneksel yöntemlerden sıyrılarak çağdaş-akılcı uygulamalarla tanışmış bu şekilde tedavi olmuşlardır. Eğer köydeki çocuklar, o günkü şartlar altında çalışmamış olsaydı 700 bin eğitim, sağlık ve zirai kurum binası inşa edilmemiş, binlerce dönüm arazi tarıma açılmamış, on binlerce hayvan ve milyonlarca insan yetişmemiş olacaktı (s. 81-84) şeklinde ifade etmektedir. Gösterilen bütün çaba,

özveri ve emek Yeni Türkiye'nin on yıllarca eğitim-öğretim ve bilimin aydınlığından mahrum kalan çocukları için yapılan bir mücadeledir.

Köylerde ilk kurulan enstitüler yeni kurulanlara destek ekipler gönderir; yeni kurumun bulunduğu bölgede gezi, gözlem, deneyler yapar; öğretmen ve halk iletişimi, geleneksel değerler, kültürel etkileşimle kaynaşma sağlanarak dayanışma ortamları oluşturulurdu. Gerçekleştirilen bütün uygulama ve etkinlikler köy hayatının backgroundunu anlama, modernleştirme sürecine geçişte hangi bilgi, yetenek ve kazanımlar kazandırabileceğine dair ipuçları toplanmış ve raporlandırılmıştır (Altunya, 2002, s. 26) Enstitüsü hareketini Altunya (2002) şu ifadelerle açıklamıştır: “...Kendi ülkemizin beyin gücü, yaratıcılığı ve yurtseverliği örgütlenerek toplumun en yoksul çocuklarının kendi emekleriyle ücretsiz öğrenim görebileceklerini, kısıt olanaklarla da çağdaş eğitimin olabileceğini, demokrasinin sözle değil yaşanarak öğrenilebileceğini kanıtlamıştır” (s. 26).

5.8.5.1. Köy Enstitülerinde Sanat Eğitimi

Bir milletin çağdaşlık düzeyini gösteren önemli unsurlardan biri de o milletin sahip olduğu kültürel ve sanat değerleridir. Yeni cumhuriyetin genel eğitim ve kültür politikaları sanatın her alanını destekleyerek kültürün gelişimine olanak sağlamaktır. Rejimin sanatsal ideolojisi bütüncül sanat anlayışı ile sanatı günlük yaşamın bir parçası haline getirmek ve üretimin kendiliğinden canlanmasını sağlayarak ulusal refahı çağdaşlaşma yolunda bir kamu görevi niteliğinde görmüşlerdir. “Köklü toplumsal değişim ve dönüşüm yaşayan başka toplumlarda olduğu gibi Türkiye’de de ulus- devlet kurma sürecinde yeni toplumu yaratmak ve yaratılan yeni toplumun ihtiyaçlarına ve değerlerine uygun yeni insan yetiştirmek için eğitime merkezi bir rol biçilmiştir” (Gök, 1999, s. 5). Türkiye Cumhuriyeti’nde Türk devrimiyle bütünleşen, Atatürk ilkeleriyle birbirlerini tamamlayan, Batılılaşma, modernleşme programıyla ülkenin her yerinde uygulamaya konan bir eğitim dönemi başlatılır. Gök’e (1999) göre: “Eğitimde bir yandan yeni topluma uygun ve rejimi güçlendirecek insan yetiştirmesi beklenirken diğer yandan özellikle kapitalizmin giderek güçlenmesiyle ekonomik amaçlara hizmet edecek insan gücü yetiştirmesi bekleniyordu” (s. 5). Bu nedenle ülkedeki her bireyin eğitilmesi ve yetiştirilmesi gerektiği fikriyle yola çıkılır. Nitekim insan nüfusunun büyük kısmı köylerde barınmaktadır. Köylüyü toplumsal, ekonomik ve kültürel alanda daha etkin hâle getirmek ve ulusal bilinç düzeyine ulaştırmak adına eğitim seferberliği başlatılmaktadır.

Dönemin koşullarıyla şekillenen sistemin ürünü olan Köy Enstitülerinde köylünün bilinçlendirilmesi, köy ile kent arasındaki keskin farkların ortadan kaldırılmasında sanatsal ve kültürel etkinliklere önem verilmiştir. Bu doğrultuda eğitim programlarında sanatın ve sanatsal etkinliklerin çok önemli yeri vardır. Köy Enstitüleri fikrinin temellerinde oluşmasında, gelişmesinde ve faaliyete geçmesinde laik–aydınlık cumhuriyetin ana ilkeleri, dönemin siyasi yapısı ve yöneticilerinin sanata yaklaşımlarında rolü oldukça fazladır (Hasan Yücel Sempozyum, 1998, s. 38).

20. yüzyılda meydana gelen iki büyük savaş ve Avrupa’da siyasal, toplumsal ve ekonomik olaylar sanata çok farklı şekilde nüksederek peş peşe birçok sanat akımı hâsıl etmiş ve yeni sanat anlayışları, yöntem, teknik ve uygulamaları, sanat eğitimi etkileyerek yeni anlayışlar getirmiştir. Başta Almanya olmak üzere pek çok Avrupa ülkesinde “iş okulu” ve “sanat eğitimi” akımları ve dönemin teknolojik unsurları bir araya getirilmiş, görsel sanatlar derslerinde yeni amaç ve yöntemler geliştirilmiştir. Görsel sanatlar derslerindeki yeni teknik ve yöntemlerle öğrenciler gördüklerini, zihinsel olarak algılayıp resim, heykel vb. öğelerle anlatma beceresi geliştirmiş; yaratıcı zekâ, tasarım becerisi ile sanat ve sanat eserlerini tanıma, analiz etme, değerlendirme ile estetik beğeni geliştirebilme ve öğrencilere sanatı sevdirecek ilgi sanata duymalarını sağlamaktır (Kurtuluş, 2004, s. 50).

Öğrenci merkezli bir program uygulayan enstitülerinde yaparak, yaşayarak öğrenme, sanat, tasarım ve iş kolu disiplinlerinin bir arada olduğu eğitim-öğretim prensipleri benimsemişlerdir. Sanat, eğitimin ve yaşamın bir parçası haline getirilmeye çalışılmış, hazırlanan bir eğitim programı ile hem kendileri öğrencilerine hem de öğrencilerinin gelecekteki öğrencilere aktarması için çabalamışlardır (Ülkü, 2008, s. 43). Kurumundan mezun olmuş öğrencilerin sanat eğitiminden edinilen bilgi, tecrübe ve deneyimlerini öğrencilerine aktarma beceresi kazanmış, eğitim-öğretim yöntem ve tekniklerinde esneklik göstermiş, bireysel farklılıklar ve yetenekleri göz önünde tutulmuş, idealist öğretmenler yetiştirmek hedeflenmiş ve bu doğrultuda program uygulamışlardır.

Avrupa’da 20. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan oluşum ve yapılanmalar sanat hareketlerine de yansımış; yeni anlayışlar, ideolojiler ve felsefeler sanat eğitiminin önündeki büyük engellerin de ortadan kaldırılmasında etkili olmuştur. Avrupa’da başlayan köklü değişimler sanat eğitimi programlarına tezahür etmiştir. Bu dönemde Avrupa’da eğitim programı için bulunan İsmail Hakkı Tonguç’un yeni öğretim yöntemlerini deneyimleyip hâsıl olan Sanat Eğitimi Hareketine bire bir şahitlik eder ve eğitim sistemindeki büyük değişimi, sanat eğitimi reform hareketi olarak değerlendirir (Tonguç’tan aktaran Kurtuluş, 2002, s. 31).

İsmail Hakkı Tonguç, Almanya'daki ihtisasındaki deneyimlerimden sonra sanatın birey ve toplum üzerinde ne denli etkili ve yararlı olduğunu kavramış bu doğrultuda eğitim rotası oluşturmuştur. Kurtuluş (2003) çalışmasında Tonguç'un sanat bakışını şu şekilde değerlendirmiştir: Güzel sanatların öğrencilerin beğenilerini, kişilik ve benliklerini geliştirirken daha mutlu bireyler olmalarını da sağlamaktadır. Resim-iş dersleri de benzer nitelikler içerir; sanatsal yaratıcılığı barındıran tasarı yetisi, yaratıcı zekâ, elle biçimlendirme beceresi öğrencinin düşünce ve hayal gücünü geliştiren kazanımlardır. Onun eğitim ideolojisinde çağın gereklerine uygun geleneksel yöntem ve ezberci uygulamalar terk edilmiş, “sanat” - “iş” aracılığıyla öğrencinin kendiliğinden etkin hâle gelmesi prensibi önem kazanmış denilebilir.

Avrupa'da dönemin kültürel, felsefi ideolojilerinin etkilerinden çıkan sanat eğitim reformu savaş sonrası çöküşten kurtulmayı, bireyin ve toplumun eğitimine adanmış, tümel ve yaratıcı bir eğitim sistemini öngörmüştür. Sanat Eğitimi Hareketinin radikal değişimi daha çok siyasal ideolojilerin biçimlendirdiği uygulamaları reddetmiştir. Toplum ve kültür felsefesinden, sanatın bilim ile rabıtasından hâsıl olan genel eğitim sorunlarını içine almaktadır (San, 1983, s. 64-67). Bilim ve sanat ilişkisi, eğitim psikolojisindeki gelişmeler incelenmiş “yaratıcılık”, “yaratı zekâ”, “kendini ifade etme” ve “benlik kavramı” gibi unsurların öne çıkmasıyla çocukta duyarlılığının artırılması ve eğitilmesi önem kazanmıştır.

Almanya'da büyük savaşlar 1918 ve 1945'in sonunda, okul reformları çabalarında bir canlılık gösterir. İki dünya savaşı arasındaki dönemde okul kuruluşlarını ve eğitim-öğretim karakterize eden bu yeni sistem, teoride ve pratikte bir takım aksaklıkları gidermek adına büyük eğitim reform süreci başlatır. Tonguç'un yazmış olduğu Resim-Elişleri ve Sanat Terbiyesi kitabında “*Avrupa'daki okullarda iş okulu ve sanat eğitimi denen iki eğitim bilim akımının resim öğretiminde değişikliklere yol açtığı*” diye belirterek yeni sanat eğitiminin hedef ve ilkeleri açıklanmıştır. Görsel Sanatlarda, resim derslerinin amacının tasarım, yaratıcılık, yetenek, beceri, estetik duyarlılık ve yargı eğitimi, entelektüel beğeni ve estetik haz gelişimine katkı sağlamasıdır. Elde edilen kazanımların özümsemesi için diğer alan derslerinde de görsel sanatlardan yararlanarak disiplinler arası eğitici-öğretici görevler yüklenmektedir (Tonguç'tan aktaran Kurtuluş, 2002, s. 32).

Köy Enstitülerinde eğitim programının hazırlığını bilimsel yönetmeliklerle belirleyen Tonguç, Avrupa'daki sanat ve eğitimdeki yenilikleri izlemiş bundan hareketle sanat eğitimini, örgün eğitimin güçlü bir bileşeni olarak görmüş ve ülkenin sosyokültürel

yapısına ve toplumun ihtiyaçlarına cevap verebilecek ölçekte bir uygulama hazırlamıştır. Genel eğitim ile sanat eğitiminin bütüncül yapıdaki hangi alanda yeniliklere gereksinim olduğu belirlenmiş bilimsel, sanatsal yöntem ve çağdaş görüşler ile yerel dili birleştirip Türkiye Cumhuriyeti'ne özgü bir model oluşturmuştur (Tonguç, 1933, s. 12-14). “Aslında cumhuriyetin kurulmasından sonra Köy Enstitüleri formülü olumlu-olumsuz denemeler sonucunda bulunmuştur. Köy Enstitülerinin gücü, milli oluşundan ve gerçeklerimizin zorlamalarından doğmuştur. Far Kirby, “Köy Enstitüleri düşüncesinin hiçbir yabancı eğitimciye borcu yoktur” derken bu özgün kuruluşlardan söz etmektedir (Artun & Aliçavuşoğlu, 2009, s. 456).

Köy Enstitülerinin sistemleştirilmesinin ana prensiplerinden biri “iş içinde eğitim” ilkesi özdeş “sanat yoluyla eğitim” ilkesini temellendirir. Eğitim aracılığıyla iş içinde meslek, iş aracılığıyla da eğitim hedeflenmiştir. Böylelikle Sanat yoluyla eğitim ilkesi, yaşamsal temel bilgileri vererek “iş”, “meslek” ve “eğitim” enstitülerde yaşam biçimi, koşullar ve üretim temelli bir sisteme dayalıdır. Güzel sanatlardaki uygulama ve etkinliklerin örgün eğitim içinde yer alması, öğrencinin teorik olarak sadece izleyen, dinleyen değil; aktif biçimde her aşamada bire bir katılımcı ve uygulayıcı olması istenmiştir (Kurtuluş, 2001,32). Köy Enstitülerinde sanatın, kültürün en önemli ve büyük kolunu oluşturduğunu bu nedenle de iş eğitimi, mesleki eğitim, sanat eğitimi ve üretim içinde eğitimi bir bütünlük içinde işlemiştir (Telli, 2004, s. 42). Aynı zamanda sanatsal ürün ve çalışmalar bilimsel çalışmalarla muadil görülmüştür. Nitekim gerek sanatsal gerekse bilimsel çalışmalar kopya ve ezberci yöntemlerden uzak; akılcı, nesnel, yaratıcı iş ve ürün odaklı özelliklere sahiptir. Sanatsal ve bilimsel çalışmaların ortak noktası bireyin akılcı ve yaratıcı kişilik gelişimine yardımcıdır (Tonguç, 1997b, s. 159).

Enstitünün sanat eğitiminde öğrencinin yeteneğini, yaratıcılığını, el beceresini, estetik duyarlılığının geliştirilmesi ve uygulamalı eğitimler ile iki farklı alan odaklı, teorik ve pratiği birleştiren bir program görünümündedir. Programda da sanat eğitiminde iki disiplinin teşviki aracılığıyla becerilerini geliştirmesi ve içselleştirmesi açısından önemli olabilir. Programda öğrencinin yaratıcılığının geliştirilmesinde, kendi temposu doğrultusunda ve eğitime elverişli konularla eleştirel düşünebilmenin yanında fiziksel ve psikolojik gelişimlerin de pratik değeri olan uygulamalı “iş” ürünlerine de yer verilmektedir (Kurtuluş, 2001, s. 95).

Enstitülerde resim-el işi dersleri, önem verilen ders olmuş; öğrenci gözlemlerinde resim, tasarım, çizim, desen, kroki gibi unsurlarla estetik biçimleri anlatabilme, denge, ritim espas

ve renk bilgisi ve estetik beğeniler çerçevesinde sanat ürünü yaratma beceresi kazandırmak hedeflenmiştir. Geleneksel desenler incelenmiş, yerel milli motifler ayrıntılı ele alınarak üzerinde çalışma ve değerlendirme yapılarak yeni desenler, motifler oluşturma yaratıcılığı ve becerisi geliştirilmesine önem verilmiştir (Koç, 2013, s. 281). Oğuzkan'a (1990) göre esnek ve serbest uygulamalar öğrencinin hayal gücünün ön planda tutulduğu basit teknikli kara kalem, mürekkep veya farklı boya çeşitleri ile resimlerde geometrik, basit planlı ve perspektif gibi pratik bilgiler resimlerde uygulamalı dersin hedefleri arasında yer almaktadır.

Köy Enstitülerinde temel ilkelere göre resim-el işi derslerinin amacı öğrencilere yaratıcılık ve beceri kazandırma aracılığıyla sanat zevki aşılmasıdır. Nitekim bu derslerin içeriklerinden biri de enstitü ve çevresini sanatsal ürünlerle güzelleştirmektir. İlk aşamada haftada bir saat olarak resmi müfredatta yer alırken zaman içinde ders saatleri artırılmıştır. Dersler atölyenin dışında doğada da yapılır. Zaman içinde atölyelere düzenlemeler getirilmiş, derslikler ve araç- gereç gibi pek çok eksiklik temin edilerek öğrencilerin yaratıcılığını ve yeteneklerini ortaya çıkarmasına olanak sağlayacak revizyonlar gerçekleştirilir (Türkoğlu, 1997, s. 278-280).

Enstitülerde sanat eğitiminin öğrencilere duyu organlarını kullanmasını, gözlemlediği ve çıkarsadığı olay ve olgular araları ilişkilendirerek hayattan, doğadan, sanattan ve sanatsal yaratımdan aldığı zevkleri değerlendirme fırsatı sunmaktadır. Bu aynı zamanda çocuğun yaratıcılığını da keşfetmesine olanak sağlamaktadır (Tonguç, 1997b, s. 152-153). Böylelikle öğrenciler; resim derslerinde kavram ve tekniği birleştiren, kopyacılığı devre dışı bırakan, yapılandırılmış ve odaklanmış bir öğrenme deneyimi sunulabilir. Tonguç'un "Çocukta Yaratıcılık" konusunu ele aldığı Köyde Eğitim çalışmasında her yaratma etkinliğini sanatsal ürün olarak nitelendirmez. Nitekim çocuk da sanatçı değil ancak nitelik ve kapsam olarak sahip olduğu yaratma potansiyelini, akıl, göz ve el kondisyonu ile bilinçli bilinçsiz gözlemlerini deneyime aktararak pratik ve ideal normları, hayatla da ilişkilendirerek elindeki materyalleri ve malzemeyi şekillendirir.

Bu nedenle resim – el işi ders programında:

1. Çeşitli materyal ve teknikle resim yapma.
2. Kağıt işleri.
3. Baskı çeşitleri ve teknikleri
4. Mukavva, karton ve ağaç işleri

5. Modelaj çalışmaları gibi uygulamalar derslerde işlenmiştir (Özkucur, 1990, s. 72).

Köy Enstitülerini oluşturan yönetim kadroları güzel sanatları sadece toplumun elit kesime ve onların beğenilerine hitap eden bir alan olmadığını, ülkedeki her bireyin ondan faydalanarak estetik beğeni oluşturmaya istenmiştir. Bu düşünceyle bir program oluşturulmuş, öğrencilerin derslere düzenli ve aktif katılımı sağlanmaya çalışılmıştır. Programda ısrarcı oldukları düzenli ve aktif katılımın altında öğrencinin psikolojik gelişimi açısından fayda sağlayacağı düşüncesi yatmaktadır (Türkoğlu, 1997, s. 274).

Köy Enstitülerde toplumun bütünleşmesinde kadın ve erkeğin aynı yolda, aynı koşul ve imkânlar sağlanarak gerçekleşeceğine inanmaktadır. Enstitü, eğitim politikalarında karma eğitim anlayışı uygulayacaklarını bunun dışında herhangi bir uygulamanın mümkün olmayacağını belirtmişlerdir. Ülkedeki fırsat eşitliği, kadın istidamın temellerini Köy Enstitülerinin oluşturacağını her fırsatta dile getirmişlerdir. Tonguç'un cumhuriyetçi bir rejimin gerekliliği hakkında 1940 yılında Köy Enstitüsü Müdürlerine yazdığı mektupta “Müesseselerimizdeki kız talebe işi, pek çok emeğinizi harcamanız lâzım gelen çok ciddî, önemli ve büyük bir meseledir. Kızları bir tarafa, erkekleri de diğer tarafa ayırarak müesseseyi iki kafes haline getirmek asla doğru değildir” ifadelerini kullanmıştır (Gökalp, 2017). “Köy Enstitüsü hareketi; kendi ülkemizin beyin gücü, yaratıcılığı ve yurtseverliği örgütlenerek toplumun en yoksul çocuklarının kendi emekleriyle ücretsiz öğrenim görebileceklerini, kısıt olanaklarla da çağdaş eğitimin olabileceğini, demokrasinin sözle değil yaşanarak öğrenilebileceğini kanıtlamıştır” (Altunya, 2002, s. 26).

Köy Enstitüleri, toplumun temel dayanağını oluşturan köylünün çağdaş, akılcı, bilimsel bir bakış açısı ile düşünen, okuyan, gözlemleyen ve eleştirel değerlendirme yapabilen bireyler olarak yetiştirmek istemişlerdir. Halkçılık ilkesi, ulusça çağdaşlaşma, Atatürk'ün muasır medeniyetler hayalini gerçekleştirme yolunda eğitime, bilime sanat ve her türlü yeniliğe açık olma, vatanın her şeyin üstünde tutma, yüreği insan sevgisiyle sosyal bilinci yüksek, barışçıl bir tutum içinde kardeşçe yaşamak kendisine, çevresine ve doğaya saygılı yeni nesiller yaratmaktır. Aynı zamanda demokratik yapı, eğitimde işbirliği ağı, sanat eğitimine ilişkin bilimsel bir yönetim sistemi, sorun ve zorluklarda ımece yöntemi ve güçler birliği çözümleme, kurumsal ve düzenleyici yönetimlerin benimsediği ilkelerdir. Bütün halkın kültürel değerlerini özümseyen, kendi milli unsurlarını çağdaş tasarım ve sanat ürününe dönüştüren bir eğitim rotası benimsenmektedir.

Köy Enstitülerinde sanatın çeşitli alanlarında dersler verilmiş, programda yer alan dersler edebiyat, şiir, tiyatro, müzik, resim-iş, halk oyunları, el sanatları ve zanaatları

kapsamaktadır. Öğrenci merkezli, bireysel yaklaşım sistemin rafine edilmiş tarzda, önemli içeriğe sahip eğitim metodu uygulanmış ve kullanılan metotla öğrencilerin yeteneklerine paralel sanat eğitimi verilmesi hedeflenmiştir (Ülkü, 2008, s. 37).

Örmeci (2020) II. Dünya Savaşı sonrası ülkede çoğulculuğun benimsendiğini ortaya koyan siyasal oluşumlar baş göstermiştir. Daha önce denenmiş olan çok partili siyasal rejim denemeleri ilk adımı 1924'te Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nı (TCF) ardından Atatürk'ün teşviki ile 1930 yılında Serbest Cumhuriyet Fırkası'nı (SCF) kurulmuş fakat ömürleri çok kısa olmuştur. 1946- 1950 yılları arası çok partili siyasi düzene geçişte çok önemli bir dönemi teşkil edecektir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı yenedünya düzenin şekillendirilecek ülkeler ve siyasetler kendilerini iyiden iyiye hissettirmiştir. Savaşın sonlarına doğru Stalin liderliğinde Sovyet Rusya ulusal politikada söz sahibi olmak adına Türkiye ultimatomla bulunarak Ardahan, Artvin, Kars'ı ve Boğazlardan üs istemesi üzerine, İsmet İnönü ABD ile anlaşarak destek talebin bulunmuştur. ABD istenilen desteği Truman Doktriniyle yerine getireceğini karşılığında ise Türkiye'nin siyasal yapılanmasında tam bir demokratikleşme süreci başlatarak serbest seçimlere dayanan tek partili yapıdan, çok partili siyasi düzene geçmesini talep etmiştir. Diğer yandan liberal ekonominin teşvik ile 5 yıllık kalkınma planı hazırlanması, Sovyet sistemine benzer her tür kurum, kuruluş, basın yayın gibi organların ve bunların içine dâhil edilen "Köy Enstitüleri"nde kapatılması karşılığında taleplerine cevap vereceklerini bildirmişlerdir (İnce, 2009). Yapılan antlaşmadan sonrası önce ekonomide batılılaşıma, dış sermaye talebi, destek fonu gibi dış etkenlerin denetimde bir sermaye alanı; öte yandan mevcut iktisadi düzenin gelişmeyi sınırlandıran devletçi yapı yerini daha liberal bir ekonomik düzenin gerekliliği dile getirilmiştir. Nitekim 1945 yılındaki Çiftçiye Topraklandırma Kanunu karşı çıkmamasının en büyük nedeni yeni muhalif yapının liberal ekonomi talebidir. Mumcu (2014) 1945 yılında çıkarılan "Toprak Reformu" Köy Enstitüleri tarafından yürütülmesi önerilir. Nitekim kooperatifler, köy birlikleri, köylü ile ortak olan işletmeler ve Köy Enstitüleri yürütülecek "Toprak Reformu" ile beraber hem önem hem de daha işlevsellik kazanacaktır. CHP'nin kendi içindeki sağ cenah çiftçiye topraklandırma kanunu muhalefet ederek yönetiminde liberal düzenlemeler yapılmasını öne sürerek projenin gerçekleştirilmemesine karşı koyarlar (s. 113-114).

Zira daha önce çok partili düzene geçiş denemeleri gerçekleşmiş lakin kısa süreli olmuşlardır. En nihayetinde Atatürk ve kurmayları Türkiye Cumhuriyet kurarlarken demokrasi temelli bir devlet yapısı tercih etmişlerdir. Fakat erken dönem Cumhuriyetin alt

yapısının oluşturulduğu bu süreçte ülkedeki imkânlar ve olanaksızlıklar sonucunda ancak 1945 yılında Milli Şef İsmet İnönü dönemi ile gerçekleşebilmiştir (Kaya, 1977, s. 293). İsmet İnönü'nün ABD ile yaptığı Marshall Planı antlaşmasından sonra aynı yıl içinde muhalefet partilerin kurulabileceğini duyurmuştur. Toprak Reformu sebebiyle CHP ve kabinesinden, sağ cenahtan Adnan Menderes, Fuad Köprülü ve Refik Koraltan gibi parti üyeleriyle araları iyice açılmış, üstelik sağ cenahın muhalif duruşundaki ısrarı ve liberal düzen talepleri partiden ihraç edilmelerine neden olmuştur. Kısa bir süre sonra ise Yusuf Hikmet Bayur, kendi isteği ile partiden ayrılır ve bu üçlüye katılarak “Dörtlü Takrir”e imza atanlar olarak 1946 yılında Demokrat Parti’yi (DP) kurarlar. Demokrat Partinin Türk siyasi tarihinde yer almaya başlamasıyla toplumsal, siyasal, sanayi ve eğitim alanlarında pek çok şeyi kökten değiştirecek etkiler yaratır (Gök, 1999, s. 6-7).

Şengör (2016) Demokratik Parti’nin girişimi, siyasi elitler ve asker kökenli siyasetçilerin elinde bulunan devlet yönetimi bu dönemle girişimci, toprak sahibi siyasetçilerde rol almaya başlar. Tek partili yönetim devletçi ekonomi düzeni yerine liberal ekonomi alır, yeni bir toplumsal düzenin oluşturulurken tarımda makineleşme, nüfus artışı, iç göç, kentleşme, pek çok alt katmanı etkileyerek eğitim politikalarına da sıçramıştır. Cumhuriyet’in ilanı ile başlayan eğitim reformu, yeni siyasi partilerinde ana konusudur. 1946 yılındaki seçimlerde ana muhalefet partisi merkezi yönetimi Köy Enstitüleri üzerinde ağır eleştire maruz bırakılır (s. 20). Köy Enstitüleri, Cumhuriyet modernleşmesine uygun yeni ulus inşası projesinden ve yeni insan tipini yaratmakta eğitimi araç olarak kullandıklarını ifade eder. Anlaşılan “Köy Enstitüleri” devletin tüm imkânları kullanılarak oluşturulmaya çalışılan bir Cumhuriyet ideolojinden çok özünde Halk Fıkrası’nın projesidir. Öyle ki enstitü milli unsurlar ve dini inançlardan yoksun, özgün bir proje olmayıp başını ABD’li John Dewey çektiği batılı eğitimcilerin oluşturdukları raporların ürünüdür (Uygun, 2013).

Tonguç’un Makarenko’nun “Kolektif Üretim Okulu” ve ünlü Sovyet komünist eğitim pedagogu Blonski’nin “Politeknik Okulu” modelleri örnek alarak ülkeyi sol eğilimli-komünist yapıya evirmiştir. Muhafazakâr yoğunluğun olduğu köylerde ulaşarak seküler bir toplum yapısı içinde olduklarını belirtmektedir. Enstitüleri’nin müfredatında dini derslerinin hâsıl etmek istedikleri insan tipinden kaynaklanmaktadır. Bu projeleri siyasi elitlerin, modernleşme sürecinde dini gerek devlet gerekse toplum hayatı içinden uzak tutama üzerine kuruludur (Uygun, 2013, s.26). Köy Enstitülerinde belli dönem öğretmenlik yapmış olan Sabahattin Eyüboğlu enstitüyü, Türk eğitim tarihinin en özgün ve yüksek

nitelikli bir eseri, aynı zamanda yeni Cumhuriyetin en başarılı kurumu olarak değerlendirir. Eyüboğlu, “(.....) öğretmenın eğitmen olmasını, bir çeşit inkılâp misyonerliği, Cumhuriyet imamlığı yapmasını istiyordu”. Enstitünün rasyonaliteye, bilimsel ilke – yöntemlere, deney – gözlemlere ve titiz saha çalışmaları doğrultusunda kurulan enstitülerin, dönemin gerici fikirleri tarafından tehdit olarak algılandığı bu sebepten ötürü şiddetli eleştirilerine maruz kaldıklarını aşikâr olduğunu ifade etmektedir. Enstitülerin gerek eğitim, gerek mesleki, gerekse sosyo-kültürel gereksinimlerini tam anlamıyla karşılayan yegâne bir kuruma yönelik tepkileri bağnazlık ve gericilikle itham ederek eleştirmektedir (Gökalp, 2020).

Köy enstitüleri kuruluşundan birkaç yıl sonra sağ hizip tarafından komünist eğilimli, milli, dini değer ve inançları yok etmeye yönelik faaliyetler oldukları iddiası öne sürülmüştür. Kız - erkek öğrencilerin bir arada olduğu karma eğitimi iffetsiz olarak nitelenmiş, Türk toplum ve aile yapısına uygun olmayan, davranışların öğrenildiği kurumlar olarak eleştirilmiştir. Oysaki bu kurumlar köylü çocukları, yatılı okutulup mezun olduktan sonra öğretmen olarak görevlendirilerek köylerine geri dönmüş köyün kalkınmasına en önemli katkılar sağlamıştır. Enstitülere yönelik eleştirilerin tozunun artması üzerine görevden alınmalar başlatılır. 5 Ağustos 1946 yılında Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, İsmail Hakkı Tonguç ve Ferit Oğuz Bayır görevden uzaklaştırılır ve Milli Eğitim Bakanlığına Reşat Şemsettin Sirer atanır (Eren, 1992, s. 94). Reşat Şemsettin Sirer bakanlığına atanması ardından, hem muhafazakâr Demokratik Parti hem de sağ cenahın Rus Sovyet hayranı, komünist yetiştiren kurumlar olarak adlandırılıp enstitülere yönelik eleştirilerin şiddetini artırmışlardır. Bu sebeple enstitülere yönelik yapılan eleştirilen kaynağını araştırmak için kurumlara denetimler yapılmıştır. Üstelik bu denetimler sırasında kurumunla ilgili doğru olmayan haberlerin çıkmasına neden olmuş enstitünün adını daha fazla lekelemiştir (Eyüboğlu, 1999, s. 86).

Önce 1948 yılında Hasanoğlu Yüksek Köy Enstitüsü ardından, kurumun tüm programlarında kapsamlı bir incelemeyle köklü program değişikliği gidilir ve 1951 yılında Öğretmen Okulluna dönüştürülmüştür. 1952 yılında Talim ve Terbiye Dairesi’nce değişiklik şu şekilde açıklanmaktadır. “Uygulama, hem öğretmen, hem de ziraatçı veya sanatkâr yetiştirmenin mümkün olmadığını ve öğretmenin çalışmasını bu şekilde bölmenin okulun zararına olduğunu gösterdi. Böylece, ‘üretici ve sanatkâr’ yani Devlete fazla malî yük getirmeyecek öğretmen yetiştirme isteğinin gerçekleşmediği görüldü ve vazgeçildi” (Taşkaya, 2008, s. 17). Muhtemel bütün bu denetimler ve değişiklikler Köy Enstitülerinin

kapatılacağıının sinyallerin verilmiş olabilir. Enstitünün yönetim ve akademik kadrosundaki değişiklik eski gücünü kaybetmesine kurumda meydana gelen bazı olumsuz olaylar kapatılmasına neden olmuştur. Merkezi yönetimdeki Demokrat Parti'nin Ocak 1954 yılında çıkarılan 6234 Sayılı Kanun'la Köy Enstitülerinin kapattırması, bütün enstitülere “İlköğretmen Okulu” adı verilmiştir. Bu okullar ise 1974 yılında Öğretme Liselerine dönüştürülmüştür (Akdoğan, 2016, s. 83).

Türkiye Marshall Yardımı ile tarımsal makineleşmede büyük bir sıçrayış yaparak Avrupa ülkelerine tahıl ihraç edecek duruma gelmiştir. Makineleşmeye gerçekleşen dönüşüm, iş gücüne ihtiyacı azaltırken köyden kentte büyük bir göç dalgası başlatır. “50’li yıllar, Türkiye’nin çok partili hayata geçişi ve Amerika ile kurduğu yeni ilişkilerle belirlenen bir dönemin tanıklığını yapar. Savaş sonrası ekonomik sıkıntılar içindeki Türkiye, pek çok Avrupa ülkesi gibi Amerika’nın Marshall yardımından yararlanmış, böylelikle Amerikan yaşam şekliyle tanışmıştı” (Cumhuriyet Modaları, 1999, s. 63). 1950 yılında gerçekleşen hükümet değişikliği, Türk Eğitim Tarihinin 1940’ta kurulan dönemine damgasını vuran Köy Enstitüleri ve kadrosunun değiştirmiştir. Başta İsmail Hakkı Tonguç ve enstitünün beyin takımının kurumdan ihraç edilmiştir. Dolayısıyla bu değişiklikle beraber Avrupa menşeli eğitim yaklaşımlarının yerini Amerikan menşeli yaklaşımlarının uygulamaya konduğu dönemi kapsamaktadır (Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, s.668). Milli Eğitim Bakanı Tevfik İleri’nin döneminde Amerika’dan gelen profesörlerin incelemeleri ve raporlarıyla eğitim sistemi Avrupa’dan Amerika’ya yönünde büyük bir dönüşüm göstermektedir.

5.8.6. Bauhaus Eğitim Sistemi

Bauhaus Weimar hükümetin teklifi ve devlet destekli kurulmuş bir kurum olmasına rağmen eğitim-öğretim ilkeleri açısından devletin belirlediği programdan bağımsız bir sanat okuludur. Bauhaus’un içinde bulunduğu dönem ve konum itibarıyla dünyanın en kaotik ortamında sanatla günlük yaşamı ve insanlar arasındaki ilişkileri güçlendirme, böylesi bir dönemi daha sorunsuz atlama sorumluluğunu üstlenmişlerdir. Bu bağlamda toplumsallaştırılmış sanat fikrinde altını çizer. Klasik sanat eğitiminin günlük yaşamdan bağlarının kopuk, ezberci yöntemler ve katı akademik öğretilerin bütün yaratıcı düşüncelere ket vurulduğu bir sisteme karşı çıkar. Sanatın yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu, sanatsız bir yaşamın her daim mutsuz toplumlar neden olacağı bu açıdan yaşamı bütünleyen ve iyileştiren sanatın vazgeçilmezliğini savunur (Artun & Aliçavuşoğlu, 2009,

s. 28, 29). Bu düşünceden yolla çıkan kurum günlük yaşamda kullanılan nesneleri, sanatın yaratıcılığı ile yeniden tasarlayarak hem sanat eğitiminde bir devrim hem de günlük yaşam alışkanlıklarının radikal bir değişimleri neden olduğunu söyleyebiliriz.

Sanat eğitimde köklü değişikliklerin Bauhaus’la başlaması hiçte şaşırtıcı değildir. Art and Craft’’tan devraldığı mirası, dönemim sanayi teknolojileriyle birleştirerek yeni bir tasarım anlayışı geliştirmiştir. Şahinkaya (2009), “Sanat ve Teknoloji-Yeni Bir Birlik” solgunuyla yola çıkan Bauhaus; biçim, renk, malzeme, teknik, tasarı, işlevlik, ergonomi, uygulama ve yaratım alanlarında işvelselci bir anlayışla sanat ve tasarımsal teknolojik yaklaşımı ve plastik sanatları, bilimsel tekniklerle bir araya getiren yeni bir sanatsal ifade var etmiştir. Okul sanatsal değer taşıyan eserlerle, tasarım ürünlerin aynı nispette değere vakıf olabilmesi içinde zanaat yeni teknolojik uygulamaları içine yerleştirilmiştir. Sanatçının tasarım deneyimleme devrelerinde zanaat retorikleri ile yetenek ve yaratıcılıkla bir araya getirerek, sanatsal yaratım nesne ile endüstriyel ürün arasındaki keskin farklılıkları yumuşatmıştır (s. 13).

Tasarım teknolojisindeki sanatsal yaratım aşamalarını zihinde canlandırmadan sonra tasarı, planlama, uygulamaya yönelik çözümler ile somutlaştırma yolunda belli aşamalara gerek duyulurken, zanaat alanında bütün bu aşamalar yaratım nesnesinde öğrenilen bilgiyle değil, ustanın bütün bilgi ve tecrübesini çırağına uygulatarak aktarmasıyla gerçekleşebilir. Özetle buradaki esas eğitim usta- çırak ilişkisiyle gerçekleşmektedir (Bağlı, 2001, s. 46). Bauhaus’un bu iki yöntemi birleştirmesinin gerekliliğini Gropius şu sözler açıklar; ... “bir insanın yaratıcı çalışmalarının kalitesi kabiliyetleri arasında kurmuş olduğu dengeye bağlıdır. Sadece birini çalıştırmak yeterli olmaz. Her ikisinin de aynı derecede çalıştırılması ve geliştirilmesi gereklidir. Buradan yola çıkarak teorik ve uygulamalı bilginin beraber verilmesi gerektiğini savunur” (Gropius, 1967, s. 39). Bauhaus’ta eğitim programında iki farklı eğitim sürdürülür, bunlardan bir tanesi her atölye bulunan form ustası, ikinci ise ana atölye ustası tarafından gerçekleştirilen derslerdir. Ders programındaki bu işleyiş biçimi sanat ve zanaatın bir arada öğretildiği bütüncül sanat anlayışı idealinden kaynaklanmaktadır. Nitekim kurumun kendi ifadesi ile “Bauhaus’da öğretmen öğrenci değil usta çırak vardır” (İpşiroğlu, 1993, s. 86).

Bauhaus’da uygulanan eğitim ve öğretim programı üç ana bölümünde oluşmaktadır. “Hazırlayıcı öğretim (Temel sanat eğitimi), teknik öğretim (Mesleki temel sanat eğitimi), strüktürel öğretim (mesleğe yönelik çalışmalar, proje çalışmaları)”. Hazırlayıcı Temel Sanat Eğitimi iki dönemlik bir öğretim sürecini kapsayan, her öğrencinin almak zorunda

olduğu bir derstir ” (Bingöl, 1983, s. 26). Öğrenciler daha önce almış oldukları her türlü teknik, üslup ve anlayıştan tamamen sıyrılarak öğretim dönemine sıfırdan başlatılır. Böylelikle öğrenci edinmiş olduğu deneyim, gözlem, tecrübelerin bir kenara bırakarak yeni malzeme, teknik ve yöntemlere ön yargısız şekilde başlayabilir. “Örneğin, Itten’ in kurslarının amacı, öğrencilerin yeteneklerini ölçmek, sanatla ilgili koşullandırılmış ön bilgi ve alışkanlıklardan arındırmak ve teknik eğitime hazırlamak olmuştur”. Kandinsky, Temel Sanat derslerinde analitik resim çözümleme, analitik çizim dersleri, renk- biçim ilişkisi ve düzenlemeleri hakkında renk semineri düzenlemiş, aynı konuların öğrenciler tarafından algılanıp algılamadığını ölçmek için araştırma, sunum ve deneysel uygulamalar yaptırmıştır. Renklerin kompozisyonel düzeni, bunların biçimsel, fiziksel ve psikolojik yönlerinin kuramsal bilgi deneyimleri araştırılmıştır. Paul Klee’nin düzlem, çizgi, ve çizgi çeşitleri üzerinde gerçekleştirdiği incelemelerle, denge, dengesizlik, betimsel anlatı, karşıtlık fenomenoloji için görsel ifade oluşturmuştur. Öğrenci merkezli eğitmen Klee atölye dışında derslerle doğayı tekrar tekrar resmettirerek, doğa yasalarını birebir deneyimlemelerini; nesneler var olan denge, yoğunluk, enerji, geometri, uzamsal mekân, uzay geometrik düzlem ve konstrüksiyonları üzerinde araştırmalar ve incelemelerle klasik yöntemden oldukça farklı bir yöntemle ders içeriği oluşturmuştur (Budumlu, 2018, s. 326).

Temelde Uygulamalı Güzel Sanatlar Okulu olan Bauhaus aynı zamanda alanlarında uzman ileri görüşlü, entelektüel hocaların ders verdiği bir sanat kültür merkezi konumdadır. Çağının etkili olduğu felsefe, bilim, sanat ve kültür ana akımlarıyla bağlantılı küp, kare, dikdörtgen gibi geometrik biçimler meydana getirdiği strüktürler ve formlar Bauhaus akımını biçimsel yapısını olarak kabul edilmiş ve yapısalcılıktaki tasarıları sahası minimalizme doğru evirilmektedir.

Özellikle 20.yıllın bütün geleneksel yapı ve anlayışında ret giden bir tutumla, mevcut sanat yöntemlerindeki teorik ve pratik bütünlüğü revize ederek uygulamalı sanat ve serbest sanat ikirciğini ortadan kaldırmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda anti – akademik anlayış geliştirerek, “Kunstschulreform” (Sanat Eğitimi Hareketi), Sanat Eğitimde gerçekleştirdiği radikal kararlar ve uygulamalarla kurumun modernist ve reformist yapısını vurgu yapılır. (Alpar, 2006, s. 37). Wick’e (1997) göre Sanat Eğitimi Hareketi/ reformu beş madde ile belirtilir

- I. Anti-akademik tavır ile klasik eğitimin karşıtlığı
- II. El İş eğitimli temelli, sanat eğitimi.

III. Farklı disiplinlerin, uygulamaların, teknik ve malzemelerin kullanıldığı dışarı atölye çalışmalar.

IV. Mimarlık alanında her türlü sanat ve zanaat öğeleri serbest kullanma

V. Vorkurs, (Ön kurs-Hazırlık Kurs) biçimlendirme ve desen orunlarını çözömlleme.
(Wick'ten aktaran Alpar, 2006, s. 37).

Bauhaus'un sanat eğitime en büyük katkılarında biri de hiç şüphesiz ki Temel Tasarım eğitimidir. Sanat eğitime farklı bakış açısı geliştiren Temel Sanat / Tasarım Eğitimi, yaratıcı zekâyla sanatı, yetenekli kişiliklerde görsel algı ve düşünmeyi geliştiren ana eğitim olarak programı yer almasıdır. Bir yıl "Basic Design" (Temel Tasarım) dersi olarak uygulanan ders, üst sınıflarda, öğrencilerin istek ve yetenekleri doğrultusunda bölüm/dallara göre ayrılmış şekilde dersin devamı sürdürölmüştür" (İpşiroğlu, 1993, s. 91).

Bauhaus fikrinin temelinde formu ve yeni tasarım anlayışları ile hem içinde bulunduğü dönemi, modern sanat eğitimini, gelişimi Alman endüstrisinin getirdiğü yenilikçi düşünce ve tasarım gücü ile Alman tasarım kültürünü kökten değışim getirmiştir. Kendi döneminde parlayan ve birçok ölkenin sanat eğitime uyarladığü veya birebir örnek aldığü ekol küresel bazda etkisini her geçen artmış, Modern Tasarım Kültürünün de menşeyini oluşturmuştur (Artun & Aliçavuşoğlu, 2009, s. 180).

Bauhaus'un en önemli katkısı ise Güzel Sanatlar ile Uygulamalı Sanatlar arasındaki büyük uçurumu da ortadan kaldırarak her iki alanı bir araya getirerek birbirlerinden etkilenecek yararlanılmasını sağlamıştır. Kurumun amaçları arasında, eğitim-öğretim programının beceriler geliştirme, yaratıcılığı harekete geçirmenin atölye sistemli bir tabanın üzerine oturtulmak istenmiş fakat asla zanaatkar yetişmek odaklı olmamıştır. Atölyeler bilimsel araştırma laboratuvarlar gibi kullanmak, sanat, tasarım ve teknolojik bütönselliğüyle olan kullanım nesneleri ve modöülleri hazırlanmıştır (Alyanak, 1998, s. 108)

Bauhaus disiplini ve eğitim sistemiyle, ölkemizde kurulan kurumlarda; eğitimin ilk yıl, Temel Sanat Eğitimi olarak nitelendirilen hazırlık dersleri, desen çalışmaları, sanat eleman ve ilkelerin uygulamaya geçirecek temel kavramları kapsayan, somut-soyut ilişkisiyle doğrultusunda kompozisyon oluşturma içeriğinin bir uyarlaması uygulanmaktadır (Bingöl, 1985, s. 32).

5.8.6.1. Bauhaus'un Türk Sanat Eğitime Yansıması

Cumhuriyetin ilanı ile beraber çağdaş ve ileri bir medeniyet olma yolunda yapılacak tüm yenilikler ve reformlar açık bir ulus doğmuştur. Bu yeniliklerle toplumun refahı, huzurunun sağlanabilmesi, dünyada hızla gelişen sanayi ve teknikleri gelişimleri yakalayabilmesi için biran öne harekette geçilmesini gerektirmiştir. Nitekim Cumhuriyet'in temelleri atıldığı ilk andan itibaren ortaya konan hedeflere ulaşabilmenin temel şartı eğitim reformudur. Ancak eğitim alanında yapılacak köklü değişimler muasır medeniyetler seviyesine ulaştırabilirdi. Diğer yandan ülkede 1950 yılında atağa geçen sanayide, yeni ihtiyaçlar ve bu alanlarda çalışacak kalifiyeli eleman ve tasarımcı ihtiyaç vardır (Ekren, 2006, s. 74).

Yeni Türkiye'nin hızla gelişen sanayinin gerisinde kalması, Avrupalı sanayi ve sanayi ürünleri altında bir pazar alanı olarak tekrardan bağımlı ülke hale gelmesi demektir. Ayrıca bu sadece ekonomik anlamda bir bağımlılık değil, açılacak yeni piyasada insani ve kültürel bir sömürünün de anlamına gelmektedir. Şayet herhangi bir tedbir alınmadığında ucuz endüstriyel mallarının iç piyasaya yayınlaşarak toplumumuza özgü geleneksel el sanatları üretimde büyük bir gerilemeye sebebiyet verecektir. Bu durum üzerinde yüzyıllardır yaşadığımız topraklar, sahip olduğumuz kültürel geçmişimizle şekillenen estetik değerlerimiz üzerine olumsuz etkilere de neden olacaktır. Kültürel değerlerimiz, geleneksel el sanatlarımızın estetik ve biçimsel olarak itikâlla uğramaması için acil çözüm gerekmektedir. Ekonomik alanda başlatılacak bir kalkınma, kültürümüzün estetik anlayışınıza özgü endüstriyel ürünler yaratma olanağı sunacağından, hızlı bir sanayileşme sürecine geçilmesi şarttır. "19. Yüzyılın ortalarında yoğunlaşan Türkiye'ye Batı'dan sanayi ithali, Cumhuriyetin ilanı ile ulusal sanayileşmeye gereken önem verilerek, bir yerli üretim seferberliğinin yaratıldığı yeni bir süreçle karşılanmıştır" (Tansug, 1986, s. 226). Aslıer'e (1971) göre özellikle sanayileşme yarışının yaşandığı böyle bir çağda, toplumsal refah ve düzeni sağlayabilmek için, uluslararası yaşam koşullara sahip olmanız için ise uluslararası piyasaya, bilim, sanat, eğitim ve endüstri ürünlerinizin yer alması zorunluluğu vardır. Bütün bu zorunluluklar gerek endüstri sahasının kapsadığı alanı genişletmek gerekse endüstriyel ürünlerin özellik ve niteliklerini de geliştirilme zorunluluğu vardır.

Avrupa'nın endüstriyel teknolojisi ve tasarımları kopyalanarak ya da benzerlerini yaparak batı piyasasında yer almak neredeyse imkânsızdır. Üretilen malların hem iç piyasada hem de Avrupa piyasasında yer alması ve tutunabilmesi için üretilen ürünlerin özgün kendi kültür özellikleri taşıyan yaratıcı ürünler olması gerekmektedir.

Muhtemelen sanayileşmede geri kalmış ülkelerde, ithal endüstri ürünleri yerli ve geleneksel sanatları piyasanın dışı çarklarında ya yok olmasına ya da geri plan da kalması, bu ülkelerin pazar olarak sömürülmesinin halkının ise yoksullaşmasına yol açmaktadır (Yada, 1966, s. 21).

Bütün bu durumlar göz önüne alındığı ifade Ekren'e (2006) göre ülkemizde Cumhuriyetle hız kazanmaya başlayan sanayileşme, Avrupa'nın Sanayi Devriminde karşılaştığı problemlerin benzerlerini yaşamaktadır. Nitekim Avrupa ile ülkemiz arasında çok büyük iki fark bulunmaktadır. Batı'da Aydınlanma Çağında gerçekleşen Sanayi Devrimi yeni oluşmakta olan toplumsal yapısı, sınıflar arası farklılıkların getirdiği sorunlara, aydınlanmanın akılcı düşüncesiyle çözümlenmeye çalışılmıştır. Ülkemizde ise Avrupa'dan ithal edilen sanayi gibi sorunların çözümlerinde de aynı yöntemi kullandıkları kaynakları almışlardır. Hâlbuki ithal edilen bu çözümlerin uygulamasında, ülkemizin beklediği sonuçlar neticelenmeyecekti, çünkü başka kültüre ait bir yapıyı kendi kültürünüze uyarlanması oldukça zordur. Onun yerine örnek uygulamaların içinde yaşadığınız toplumsal yapının istek ve ihtiyaçlarınıza göre revize edilerek hayatta geçirebilirsiniz (s. 75). "Bu gelişmeler, kendi yerel geleneğimizin ürünü olan halk sanatlarına da yeni bir bakış açısı ile bakmamızı gerekli kılmış, endüstriyel gelişmelerle kendi geleneğimizin ürünü olan halk sanatlarını birleştirecek yeni açılımların arayışını getirmiştir" (Koçan, 2005). Sanayileşmenin büyümesi, el sanatlarıyla beraber düşünülmesi işlevselliğin ve yaratıcılığın bir araya getirildiği yeni ürünler tasarlamasa fikri, içine toplumun ve değerlerinin de dâhil edildiği bir dönemi ve yeni kurum oluşturma sorunu başlatır.

II. Dünya Savaşı sonrası hızlı bir şekilde çoklu siyasal düzene geçen ülkemizde, yeni Türkiye Cumhuriyet'inin tek partili döneminde, oluşturulan ilk kadroları tarafında eğitimde reformlaşmaya öncelik rol verilmiş, modern toplumun oluşumunda eğitim ne derece önemli olduğunun da farkındadırlar. Savaş sonrası 1946 yılında Türkiye için hem siyasal, ekonomik hem de eğitim tarihi açısından oldukça dönüştürücü etkililerin yaşandığı dönem olmuştur. Çok Partili Siyasi oluşumlar, devletçi ekonomik anlayışın yerine liberal ekonomi talepleri, uluslararası ekonomide yer alma çabaları, makineleşme, hızlı kentleşme, eğitim reformunda değişiklik isteme ve itirazlar, Amerika ile yakın ilişkiler ve yardımlar, Amerika kültürü tanıma ve kurumların Avrupa'dan ekollerinden ayrılarak Amerikalaşma sürecini kapsamaktadır (Gök, 1999, s. 11).

Çağdaş eğitim hareketi, öğretmenler vasıtasıyla Anadolu'nun dört bir yanına taşınması için Gazi Eğitim Enstitüsü ve Resim Bölümü açılmıştır. Baltacıoğlu'nun teklifiyle yurt dışına

gönderilen Malik Aksel, Hayrullah Örs, İsmail Hakkı Tonguç, Sait Yada ve Şinasi Barutçu gibi kişiler Almanya'daki eğitim uygulamalarına birebir tanık etmiş, sanat eğitimi programında oldukça etkilenmişlerdir. Gropius'un "Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamalar, 'hepimiz zanaatlara dönmeliyiz'" sözlerinden yola çıkarak, yurda döndüklerinde Bauhaus'un ekolünü Türkiye sanat eğitiminde uygulamaya geçmesinin ilk adımları atılır (Forgacs aktaran, Budumlu, 2018, s. 328).

Erken Cumhuriyet Döneminde oluşturulan yeni kabinenin toplanmasıyla Bakanlar Kurulunun aldığı karar endüstrileşen dünyaya yaratıcı tasarımcılar ve geleneksel el sanatların elemanları yetiştirmek ayrıca teknoloji ile geleneği bir araya getiren tasarı fikri yeni ürünler ortaya koyacak bir okullu açılmasına planlamıştır. Tasarı okullu ilk olarak Gazi Eğitim 'in Resim Bölümünde başlamış fakat derslerin yapılacağı atölyeler olmadığı için Mimar Kemalettin tarafında inşa edilen Cumhuriyet Devri bina geçtikten sonra aktif katılımlı dersler başlatılmıştır. Ancak iller ki yıllarda Resim- İş Bölümünün hem öğretmen yetiştirme hem de el sanatlar ve endüstriyel alanda öğrenci yetiştiren bölüm farklı bir kurum daha ihtiyacı duyduklarını ifade ederek ilk defa "Tatbiki Güzel Sanatları" düşüncesinin ortaya çıkarır (Gezgin, 2007, s. 18).

1940 yılında Bauhaus'un kolektif iş eğitimine dayanarak kurulan Köy Enstitüleri, toplumun ihtiyaçlarına yönelik, halkla sürekli ilişki içinde olan bir kurum olmuştur. Bauhaus'un eğitimin programına benzer bir müfredat oluşturulmuş, ilk yıl temel bilgiler ve hazırlık kursları uygulanırken sonraki dönemlerde öğrencilerin yetenekleri ve istekleri doğrultusunda farklı bölümlere ayrılarak daha kapsamlı ders programlarına geçilmiştir. Derslerin işleyişi teorik ve uygulamalı olarak yürütülür, öğrenciler yetenekleri doğrultusunda yerleştirildikleri atölyelerde aynı zamanda stajlarını da yaparlar. İki kurumunda ders dışı etkinlikleri, disiplinler arası eğitim programları, öğrenci merkezli eğitim sistemleri örnekler verilebilir (N. İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, s. 84).

Köy Enstitüleri, sanat eğitim sisteminde, Bauhaus'ta olduğu gibi üç ana esas üzerine kurulmuştur. Her iki kurumda da en önemli ilk eğitim El İş'dir. Bauhuas'un atölyelerinde sürdürülen program; taş duvarcılar, heykeltıraşlar, alçı ve seramik işçileri, çilingirler, metal dökümcüler, demirci ve nalbantlar, marangozlar, ahşap oymacıları, cam nakkaşları, mozaik işçileri, sırcılar, ressamaları, kabartmacılar, ahşap gravürcüler, taşbasmacılar, oymacılar ve dokumacılar ya staj görüp, çırak olurlar ya da seçtikleri atölye ustaların yolunu ilerler. Eğitim programına aday tüm öğrenciler "El İş" eğitimi almak zorunluluğu vardır. Okullun

kuruluş programında özellikle İş eğitimin gerekliliği vurgulanmaktadır (İpşiroğlu'ndan aktaran, Gürcüm & Kartal, 2017, s. 1782).

Bauhaus'un, bütün atölyeleri ve pek disiplini tek çatı altında bir araya getirerek sanatlar birliğini oluşturmaya çalışmıştır. Endüstrinin bütün değerler üzerinde olduğu bu dönemde sanat yolu ile endüstrinin kontrolünü elinde tutma, insanı endüstriye karşı sanatla eğitme ve bilinçlendirme yolunu seçmiştir. İnsanlığı boyunduruğu altına endüstrinin oluşturduğu sistem, birey üzerinde gerçek veya gerçek olmayanı ayırt etme algısında dekadansalar oluşturmuştur. “Yaratıcı toplum ideali bugün pek çoklarına bir ütopya olarak görünmektedir” (N. İpşiroğlu & İpşiroğlu, 1993, s. 105). Fakat Bauhaus kurulduğu ilk andan itibaren ideal alanı savunmuştur. Yaratıcısı Walter Gropius Bauhaus için şu ifadeleri kullanarak: “Bauhaus, makine çağında sanatçının gereken yerini alabilmesi için nasıl yetiştirilebileceği sorusuna iyi bir cevaptı. Amaç sanatı hayata entegre etmektir” (Bingöl, 1983, s. 26) şeklinde açıklama getirmiştir. Bauhaus'ın bünyesindeki sanatçı ve eğitmenlerin içinde yaşadığı toplumun, dönemin sosyal meselelerine kafa yoran, yetiştirdiği her bireyi bilinçlendiren ona sorumluluk yüklemeyi misyon edinen bir kurumdur. Kuruma göre sanatla toplumun sorunlar dille getirebilir, sanatçı farkındalığıyla, sorunların çözümünde sanat, etkili ve doğru şekilde kullanarak hem çok gerçekçi çözümler getirilebilir hem de sorunu ehemmiyetini kitlelere duyurabilirdi. Sorunların çözümde hümanist bir anlayış geliştiren Bauhaus, bu doğrultuda sanatçılar ve eğitmenler yetiştirmeyi amaç edinmiştir. Benzer etki ve anlayışlara sahip olduğunu fark ettiğimiz Köy Enstitülerinde amaç toplumu bilinçlendirme, sorumluluk yükleme kolektif hareket ederek konu insan ise sanat ve eğitim ile faydalı bir anlayış geliştirmeyi görev edinmişlerdir (N. İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, s. 84-86).

Köy Enstitülerinin Türk Eğitim sistemindeki halkı tavrı ve devrimci yapısı Bauhaus'la birçok açıdan benzeştiği su götürmez bir gerçektir. Bauhaus'un devrimsel sanat eğitim anlayışı ve eşitlik üzerine kurulmuş yapısı dünya pek çok eğitim kurumu üzerinde iz bırakmıştır. Köy Enstitülerin de benzer cesaret örnekleri göstermesi açısından takdire şayandır. Ortak bilinçle toplumlarındaki temel sorunları kendi eğitim anlayışlarına dayanak oluşturarak çözüm getirme çabaları belki her iki kurumun ortak kaderi paylaşımlarının nedeni olmuştur. Her ikisi de gerici ve tutucu güçlerin tepkisi nedeniyle kapatılmıştır. Bauhaus Türkiye'deki pek çok sanat kurumunun yapılanmasında ve oluşumunda hem örnek olmuş hem de fikir babalığı yapmıştır” (Bingöl, 1983, s. 26). Fakat sanat ve eğitimin

toplumdaki her bireyin hakkı olduğu görüşü ve eğitim ve sanatla halkla ilişki getirilmesi bakımında en fazla yansımayı Köy Enstitülerinde görebiliriz.

Bauhaus kendi döneminde toplum için sanat ilkesinden hareketle düşünsel ve yaratımsal devrimci tavra sahiptir. Kurumda yaş, cinsiyet, ırka bakılmaksızın eğitimler kurulu tarafından yeterli görülen herkes okuldaki kontenjana elverdiği ölçüde yerleştirilmiştir. Ayrıca kurum sadece sanat hamililer, zengin zümre ve seçkin kişilere değil bütün halka tabanlarına açıktır (Gropius, 1990, s. 27). Bauhaus ekolünün oluşturduğu sanat eğitim anlayışı, günümüz modern sanat akademilerinin öncüsüdür. Okuldaki yaşam dönük eğitim, endüstri tasarım ürünler ve seri üretim tasarımlar, mimaride minimaliz etkilerle hayatı kolaylaştıran, sadeleştiren, ürün yerine insanın odaklı eğitim ön planda tutulduğu en ilerici eğitim yapısıdır (Çevik, 1992, s. 41).

Köy Enstitüleri ve Bauhaus'un benzer yanlarından biri "İş içinde Eğitim" ya da "Eğitim içinde İş" anlayışı oluşturmaktır. Bu eğitim yöntemle öğrencilerin yetenekleri doğrultusunda alanlarda ilerlemesi sağlayabilmektedir. Her iki kurumda farklı alanlarda farklı uygulamalar öğrencinin farklı beceriler edinerek, kendi yaratıcılığın keşfinde onların yönlendirmektir. Aynı zamanda her iki kurumda komünizmin yuvası olarak yaftalanmış bu sebepten kapatılmıştır (Artun & Aliçavuşoğlu, 2009, s. 459).

Köy Enstitüleri kapıldıktan sonra, ülkede meydana gelen siyasi yapıların yapısına bağlı baskı, gruplaşmalar, kadrolaşmalar, kendi fikirlerini parti ideolojilerini şeklinde yayma adına bir dizi uygulama ile eğitim kurumların sağlık işleyiş yönündeki gelişimi engel konmuştur. Çok partili sisteme geçişle yeni hükümetin iktidarlarının devamı istikrarı için kendi düşünceleri perspektifinde eğitimde bir dizi yapısal değişikliği gidilmiştir. Eğitimdeki birçok yapısal değişikliğin olumlu ve olumsuz yanlar olmuş fakat Akademilerde ve Yüksekokulların içine dâhil eden dönemde koşulları göz alındığında eğitim ve sanat alanında ilerici yöntem – uygulamaların önüne büyük bir set konulmuştur (İpşiroğlu'ndan aktaran, Gürcüm & Kartal, 2017, s. 1783).

Cumhuriyetin ilk temellerinde itibaren gerçekleştirilen kültür reform hareketleri arasında üniversite kavramı ilk defa Darülfünun 'un 1933 yılında kapatılarak yerine İstanbul Üniversitesi'nin açılmasıyla karşılaşmaktayız. Ülkemizdeki bu büyük reformun yaratıcısı ve başa aktörü olarak Albert Malche olarak görülebilir. Ayrıca Albert Malche Türkiye'de bulunduğu dönemde çok sayıda yabancı eğitimcinin ülkemize gelmesinde teşvikleri olmuştur. Genel olarak 1933 yılında başlatılan akademik hareket ile birlikte İstanbul

Üniversitesi'nin değişik fakültelerinin bünyesinde bulunan pek çok Alman profesör, doçent ve akademik personel Ankara'nın Yüksek Okullarında, Bakanlıklarında ve daha çok sayıdaki kurum ve kuruluşta görevlendirilmiştir (Katoğlu, 2003, s. 190-191).

Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Parti'nin seçimleri kazanması ve hükümetin başına geçmesi ile beraber, kendi ideolojilerinden olmayan herkese tecrit politikası uygulamışlardır. Nazi baskısından kaçarak ülkemize sığınan pek çok önemli isim bir tanesi de Sosyalist Mimar Bruno Taut'tur. Deutscher Werkbund ilk temsilcilerinde olan ve Bauhaus'un mimarı alanında feyz alınan Bruno Taut dönemin en önemli mimarındandır. Taut Türkiye'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Mimarlık Bölümü'nde profesörlüğü ve Milli Eğitim Bakanlığı'nda inşaat bölümü şefliği yapmıştır. Bruno Taut, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Mimarlık Bölümü'nde ilk dönem verdiği Temel Tasarım/ Temel Sanat dersleri ile Bauhaus'un eğitim anlayışını ve uyguladığı yöntemleri ülkemizdeki müfredatla tanıştıran iki isimden biridir. Sanatçı eğitmen, Bauhaus mimari üsluba ait ülkemizde çok sayıda eser inşa etmiştir. Bu eserler; 1936-1938 yılları arası Ankara Üniversitesi, Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi, 1937 yılında Ankara Teknik Üniversitesi, 1938 yılında hem Parlamento Binası, hem de Mustafa Kemal Atatürk için Katafalk, Ankara gibi inşa etmiştir (Bektaş, 2020).

Yeni Cumhuriyetle beraber, Hitler Almanya'sından kaçan, sanatçı, bilim adamı, düşünür ve akademisyen Türkiye'ye gelerek çok sayıda kurum ve kuruluşta görev almış, ülkelerindeki batılı anlayışı kendileriyle beraber buraya taşımışlardır. Nazi İktidarının ırksal ve siyasal zulmünden ülkemizde gelen bu aydınlar, yeni Türkiye'nin genç Cumhuriyet'in gerek yapısal anlamda gerekse yükseköğretim sistemi içerisinde önemli görev alarak bu gelişime büyük katkı sağlamışlardır.

Türkiye İkinci Dünya Savaşında, ülkenin toprak bütünlüğünü sağlamak ve bağımsızlığını korumak adına basiretli bir duruş sergileyerek hiçbir taviz vermeden tarafsızlığını ilan ederek savaşın dışında kalmayı başarmıştır. Savaşın en şiddetli olduğu dönemlerle başarılı bir denge politikası yürüterek uluslararası platformda dikkatleri üzerine çekmiştir. Avrupa'da İkinci Dünya Savaşının sonuna kadar devam eden beyin göçünün bir rotası da savaş tarafsızlığı ilan ederek savaşa girmeyen yeni Türkiye Cumhuriyeti olmuştur. Bu göç Türkiye'nin çağdaş Akademik kurumlarının belirlenmesinde ve yapısal biçimlendirmede önemli bir yere sahiptir (Sarıay, 2000, s. 865).

Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu:

Günümüzde Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kökenleri oluşturan Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu fikri Gazi Terbiye Enstitüsünde ortaya atılır. Yeni okullun temelleri için titiz inceleme gerekli duyulur bunun üzerine Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümünün ilk mezunlarından yetenekli üç kişi seçilir 1935 yılında pek çok ülke tarafından model alınan Almanya'ya eğitime gönderilmiştir. Fakat okullun açılması 1957 yılında bulunur. Hüsamettin Koçan durumu şu şekilde açıklar:

1950'ler, Türkiye açısından önemli bir eşiğin açıldığı yıllardır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından çok-partili rejime geçilirken, 14 Mayıs 1950'de Demokrat Partinin iktidara gelişi siyasal tarihimizde bir dönüm noktası olarak nitelendirilir. Devletçi bir ekonomiden, liberal serbest Pazar ekonomisine geçişin hızlandığı bu dönemde, özellikle tarım ve sanayi gibi alanlardaki modernleşme hamleleri gündelik yaşamın bütün cephelerine yansımıştır. Bu açıdan bakıldığında, Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun ülkemizde türünün tek örneği olarak 1950'li yıllarda kurulması bir rastlantı değildir (Koçan, 2005).

Aslier (1971), Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun açılma planlarıyla ilgili girişimler 1955 yılında başlatılmıştır. Dönemin Mesleki ve Teknik Öğretim Genel Müdürü Ferit Saner'in tekrar başlattığı açılış hazırlıkları 1 Kasım 1955 yılında Bakanlar Kurulu kararı ile gerçekleştirme yoluna gidilmiştir. Artun ve Aliçavuşoğlu (2009), Bakanlar Kurulu, endüstrisi ve el sanatlarına yaratıcı etkisini sağlayacak öğrencilerin yetiştirilmesi için Alman Mimar Prof. Dr. Ing Adolf G. Schneck'le yeni okullun açılması için Milli Eğitim Bakanlığıyla bir sözleşme kararı alır (s. 303). Ancak okullun açılışı birkaç yıl daha uzayarak önemli bir tarihe denk getirilmiştir. Bu dönem çok partili düzene geçişte merkezi hükümeti partisi DP'nin ekonomik kriz ve muhalif parti ile çekişmeden dolayı yönetimlerin hasar almamaları için seçimleri öne aldığı tarihle aynıdır. Okullun açılışı ve seçimler yapıldığı Ekim 1957 yıldır (Aslier, 1971).

Stuttgart Güzel Sanatlar Akademisi Profesörü Dr. Adolf G. Schneck okullu öğretim programları belirleme, öğretim kadrosunu oluşturma ve öğretim yapılacağı binasını tespiti için bir uzman olarak davet edilmiştir. “23 Temmuz 1956 Tarihli sözleşme ile göreve başlayan Profesör Schneck, Türkiye'ye gelip kuruluş şartlarını incelemiş ve ilk program tasarımlarını hazırlamıştır” (Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu tanıtım Kitapçığı, 1971).

Prof. Schneck okulun programını hazırlama aşamasını titiz bir inceleme doğrultusunda Türkiye'nin çok sayı şehri gezip toplumun ihtiyaçlarını yerinde tespit ederek bir rapor hazırlamıştır. Prof. Schneck Almanya'da çağdaş yöntem-tekniklerle eğitim almış sanat, tasarımcı, eğitmen, Bauhaus ekolünü çok iyi bilen, başta Almanya olmak üzere pek çok ülke sanat akademilerinin açılmasında görev almış ve bu alanda uzmanlaşmıştır. Yılların tecrübe ve deneyimleriyle Türkiye'deki tablosu dikkatli incelendikten sonra Tatbiki Güzel

Sanatlar Okulu'nda beş bölümün açılmasını teklif etmiştir. Bu bölümler Grafik Sanatlar, Tekstil Sanatları, Dekoratif Resim, Mobilya ve İç Mimarlık ve Seramik Sanatları alanlarından oluşmaktadır. Okul 1957 yılı Ekim ayında, Almanya'dan Batılı anlamda bir eğitim verebilecek ve Türkiye'den çağı yakın olarak takip edebileceği düşünülen uzman öğretim elemanlarından oluşan bir kadro ile ilk olarak Beşiktaş'ta Dolmabahçe Sarayı Baltacılar Dairesi'nde öğretime başlanmıştır (Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Tanıtım Kitapçığı, 1971). Prof. Oran ve Prof. Schneck ilk çekirdek kadroyu oluştururken Federal Almanya'dan 7, Türkiye'den 9 öğretim elemanı görevlendirdikten sonraki yıllarda Almanya, Japonya, Avusturya'dan farklı zaman dilimlerinde uzman, sanatçı ve öğretim görevlisi daha davet edilerek yabancı uyruklu öğretim kadrosu 23 kişiye çıkarılmıştır (Kara, 2009).

Aydoğan, (2010) Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nu eğitim kadrosu Almanya'dan ve Türkiye'de davet edilen öğretim elemanları bir araya gelmesi ile oluşturulmuştur. Üstelik Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nün kurucularından olan İsmail Hakkı Tonguç, Hakkı Uludağ, Hakkı İzzet, Hayrullah Örs, Ferit Apa, Sait Yada, okulun kurucu kadrosunda yer almıştır. Ayrıca;

Doç. Dr. Sabri Oran Okul Müdürü, Fethi Duyar Müdür Yardımcısı, Hakkı İzzet Seramik Bölüm Başkanı, Sait Yada Grafik Bölümü'nde . . . ve İç Mimarlık Bölümü'nde Cevdet Koçak . . . , Prof. H. Ruland [Tekstil Bölümü], H. Metzger [Umumi Hazırlık Bölümü], H. Schubert [Dekoratif Sanatlar Bölümü], A. Vollme [Mobilya ve İç Mimarlık Bölümü] kurucu kadroda yer almışlardır (Kara, 2009, s. 28-29).

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun gelen yapısı, derslikleri, atölyeleri, fiziki durumu Almanya'nın ünlü tasarım ve mimarlık okulu Bauhaus'un eğitim anlayışı ve programı örnek alınarak hazırlanmıştır (Ertosun, 2006, s. 115). Eğitim –öğretimi programı başlangıçta 3 yıl olarak gerçekleştirilmiş, sonraki yılda 4 yıl olarak belirlenmiştir. İlk eğitim yılında Temel Sanat Eğitimi Dersi/ Temel Tasarım Dersi tüm bölümlerde zorunlu olarak verilmiş, ikinci yıl öğrencilerin yetenek ve tercihleri doğrultusunda seçtikleri bölümlerin yanında sürdürülmeye devam etmiştir. Okullun, bölüm uzmanlık alanları bağlı olarak oluşturulan atölyelerde dersler verilmiştir. Bu derslerde uzman hocalar eşliğinde öğrencilerin el-kol koordinasyonu, yaratıcı zekâ ve yetenekleriyle geliştirilmesi için farklı, teknik, yöntem, malzeme ve uygulamalarla serbest çalışmalarına izin verilmiştir (Boduroğlu, 2010, s. 45-46).

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda bütün bölümlerin çalışma programı, Bauhaus'un eğitim modelinden örnek alınarak biçimlendirilmiş ve üç grupta birleştirilmiştir:

- “1. Malzemeyi Şekillendirme: Malzeme yardımı ile form araştırmaları yapmak.
2. Teknik ile Form Güzelliğini Birleştirme: Konstrüksiyon formları, yeniden şekil verme.
3. Endüstriyel Şekillendirme: Çoğaltma (röprodüksiyon), uygulama” (Artun & Aliçavuşoğlu’ndan aktaran Boduroğlu, 2010, s. 46).

Okulun bir diğer özelliği de eğitim ve öğretim programında usta-çırak ilişkisi doğrultusunda bir yöntem izlemeleridir. Aynı zamanda teknik, tasarım ve endüstriyel alanda uzmanlaşması planlanan öğrenciler, gece ve gündüz kurslarına devam eder, seminer, konferanslara katılır, sunumlar gerçekleştirir, bölümlere yönelik okul yayınları ile öğrenciler mümkün olan bütün eğitim imkânlarından yararlanmaları için çalışılmıştır (Boduroğlu, 2010, s. 45-46).

Bauhaus’un eğitim programına göre oluşturulan bu uygulama Türkiye’nin için bulunduğu koşullara göre uyarlanmış, tasarımı geliştirme ve uygulama yönelik projeler çerçevesinde her bölüme güçlü ve donanımlı teknik atölyeler kurulmuştur. Aslıer’e (1971) göre “En az kendi bölümünün mühendisliğini bitirmiş kişilere, metal, ahşap, kâğıt, gibi bütün maddeleri işleyebilecek atölyeler kurmaya başladık. Bauhaus’da da böyleydi. Bu gibi okullarda, bu teknolojiyi uygulama ve geliştirme derinliğinde yapılan atölyeler sınıflardan daha büyüktü.”

Temel Sanat Eğitimi Dersi/ Temel Tasarım Dersi ve bölüm derslerinin dışında, sosyal bilimler, sanat tarihi, gelenek kültür ve bütün alanlarda yaratıcı düşünce yetilerini geliştirme üzerine genel bir eğitim programı uygulanmıştır. Genel eğitim- öğretim programı uygulanırken öğrencilerin birer aydın yurttaş, sanatçı, tasarımcı ve eğitimci olmaları için insan, kültür, sanat, çevre, toplum ve meslek ilişkilerini bilimsel yöntemlerle olarak işleyip, değerlendirme seviyesine ulaşmada yardımcı uygulamalar müfredatın içerisine konmuştur (Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu tanıtım Kitapçığı, 1971).

Devlet Tatbiki Yüksek Okulu 1957 yılından 1982 yılına kadar Yüksek Öğretim Programlarının dört yılda bir uygulayıp deneyimleyerek yenilemiş, yeni öğretim yönetmeliği programının doğrultusunda, çağdaş ve lisans düzeyinde bir eğitim – öğretim düzenleme gerekliliği kararı alınmıştır. 1957 yılında Bauhaus eğitim sistemi model alınarak kurulan Devlet Tatbiki Yüksek Okulu 20 Temmuz 1982 tarihli 41 sayılı Yüksek Öğretim Kurumları Teşkilatı hakkında kanun hükmündeki kararnamenin YÖK yasasının 14. maddesi uyarınca, Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi olarak Marmara Üniversitesi’ne bağlanmıştır (Demir, 1990).

Boduroğlu (2010), 1982 yılında olarak Marmara Üniversitesi'ne bağlandıktan sonra, ülkemizde kurulan birçok Güzel Sanatlar Fakültesinin eğitim programında ve öğretim kadrosunda konusunda yardımcı olmuştur. 1983 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun kurulmasında yol göstermiş, eğitim programının içeriğini oluşturma, atölyelerin işleyişi ilgi konularda büyük katkıları olmuş ve Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde pek çok öğretim üyesinin okulda uzun yıllar çalışması sonucu kurumun açılmasına karar verilmiştir.

Farklı bir kıtanın farklı kültür ve yapısına sahip olan bir eğitim sisteminin kendi ülkemizdeki eğitim yapısına bire bir alınarak hayatta geçirilmesi ve uygulama başarı sağlama ihtimali oldukça düşüktür. Bu nedenle Bauhaus'un eğitim sisteminin uyarlanarak uygulamaya konması açısından Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'ndan oldukça başarı bir örneği teşkil etmektedir. Bugünün Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi, Bauhaus eğitim modelinin diğer ülkelerde kurulan kurumlarla mukayese edildiğinde çok daha iyi bir sistemle kurulduğunu aynı ölçüde başarı olduğu ülkemizdeki sanat eğitimi kalitesini arttırdığını söyleyebiliriz.

BÖLÜM VI

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu bölümde savaşın neden olduğu siyasi-toplumsal olayların sanata yansması ve Türk Sanat Eğitimi etkisi üzerine yapılmış olan alinyazın taramasından elde edilen bulgulara dayanarak hazırlanan ve araştırmanın amacına yönelik sınıflandırılıp derlenen sonuç, tartışma ve öneriler bölümü yer almaktadır.

6.1. Sonuç ve Tartışmalar

20. yüzyılda hem siyasi arenada hem de sanatsal alanda değişimin ve dönüşüm yaşandığı devrimci bir süreç başlamıştır. İki büyük savaşın meydana geldiği ana karada toplumsal huzursuzluk, ekonomik buhran, siyasi istikrarsızlık, radikal görüş farklılıkları halk tabanında örgütlenme dönemi başlatmıştır. Radikal sağ ve radikal sol cenahın yeni bir dünya düzeni tayin etme mücadelesi, küresel bazda ve toplumsal hayatta köklü değişikliklere neden olmuştur. Felaketin ilk adımı olan Birinci Dünya Savaşı sonrasında birçok coğrafyada siyasi haritaların değişmesi ve eski monark rejimlerin lağvedilip yeni siyasi adımların atılması, demokratikleşme dönemini başlatmıştır (Hobsbawm, 1996). Nitekim yeni siyasi oluşumlar ve eski rejim tarafları ve sosyalist demokratlar arasında büyük bir iktidar savaşı ve ideoloji doktrinleri savaşı başlamıştır. Avrupa’da Nazilerin ve diktatörlerin faşist ve yasakçı ideolojisi peyda olmuştur. Colin (2015) çalışmasına göre aynı dönemde Asya ve Avrasya bölgesi önce Rus sosyalizmi ve onun radikalleşmiş hali olan Lenin komünizmini yaşarken daha sonra Stalin’in elinde faşist bir ideolojiye dönüşmüş; özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya’da kurulan zorunlu Weirnar Cumhuriyeti her açıdan toplum tarafından sevilmeyen ve istemeyen bir demokrasi olmuştur. Weirnar Cumhuriyeti iktidarı, sosyalist görüşün siyasi bir yansıması olmasına rağmen kendi içinde parçalanmış daha radikal bir görüşü ortaya çıkararak yeni demokratik yönetimden hoşnutsuz bir kesim oluşmasına neden olmuştur. Aynı dönemde aynı paralel

istikrarsızlık ve yönetimden hoşnutsuzluk Sovyet Rus yönetimi için geçerli olmuş fakat ağır tahakküm ve müddeiye süreci iktidarın ilk günlerinde uygulamaya konmuştur. Almanya yönetiminin daha ılımlı politikası Adolf Hitler gibi dünya siyasi tarihinin en kanlı diktatörünün sahneye çıkmasına neden olmuştur. Weirnar Cumhuriyeti'nin ödemek zorunda olduğu ağır tazminatlar, ekonomik dar boğaz ve Amerika kültürüyle şekillenen yeni toplumsal hayat Alman toplumunda kültürel yozlaşmayı iyice artırmıştır. Weirnar Cumhuriyeti'nin siyasi döneminde pek çok anarşist sanat grubu ve protest sanat örgütü avangard sanat hareketini başlatınca, sanat tarihinin bilenen anarşist sanatları dünyanın farklı kıtalarında yeni sanatsal olayların menşeyini oluşturmuştur. Ekspresyonizm, Dadaizm, Köln ilerici, Bauhaus, Yeni Nesnelcilik sanat ve tasarım alanında anarşist radikal sosyalist grupları, akımları olarak pek çok sanat akımının kökenini oluşturmuştur. Diğer taraftan dünya güç dengeleri 1929 yılında Amerika'da meydana gelen Wall Street Borsa hisselerinin düşüşü sonucu değişmiştir. Bu olay "Büyük Buhran" ile sonuçlanırken küresel alanda tekrar bir kaos oluşturmuştur. Almanya'daki ekonomik kriz Nazi Partisi'nin elini güçlendirmiş ve daha fazla seçmen kazanmasına neden olmuştur. 1933 yılında Almanya'daki seçimleri kazanarak yönetimi devralan Adolf Hitler, faşist bir dikta meydana getirerek mevcut bütün sistem uygulamalarını ortadan kaldırmış, tamamen ırksal ve etnik kökene dayanan bir dünya politikası ortaya çıkarmıştır. Hitler'in amacı "Kökenciliğe" dayanan politika ve sanat yoluyla kültürel yaşantı ve entelektüel beğenilerin bulunduğu bir otoriter yapıyı merkezileştirerek kendi ideolojileri doğrultusunda kültür politikası oluşturmaktır. Totaliter Nazi rejimi, sanatı yalnızca siyasi maksatlarıyla propaganda aracı yapmamış aynı zamanda modern sanatın özerk ve bireyciliği tam teslimiyet isteyen diktalar için tehlike unsuru olarak değerlendirmiştir. Bu doğrultuda sanat ve sanatçıları denetim altına alan totaliter rejim kendi estetik ölçütleri çerçevesinde rejimlerini destekleyen sanat ve sanat ortamları oluşturmuşlardır. İki savaş arası dönemdeki siyasi yapılanmayla paralel ilerleyen kültürel politika, Alman ve Rus sanatının kontrolü tamamen devletin denetimi altına girmiş ve siyasallaştırılmış bir sanat alanı oluşturmuştur. Nitekim her iki ülke birbirine tamamen zıt siyasi görüşlere sahip olmalarına rağmen tamamen iktidarın menfaatine hizmet eden ve modern sanattan soyutlanmış, millileştirilmiş klasik anlayışta bir anlatım dilini tercih etmişlerdir. Nazi iktidarı, modern sanat ürünlerini Yahudi sapkınlığının ürünü ve toplumsal ahlakın yozlaşması olarak değerlendirmektedir. Bu nedenle iktidara gelir gelmez ilk icraatları Bauhaus okulunu komünizm yuvası olarak yaftalayarak kapatmak, bütün eyaletlerdeki modern sanatı destekleyen müzeler, galeriler ve kurumları sonlandırmak; onlarca müze müdürü, sanat

direktörü, sanat eleştirmeni ve memuru tasfiye etmek olmuştur. Benzer uygulamalar Rusya’da da başlamış, nitekim Ruslar olayı bir adım daha öteye taşıyarak bütün sanat eğitim kurum ve kuruluşlarını sanat grup ve topluluklarını tek bir merkezde toplayarak devlet denetimli sanat odaları oluşturmuştur. Aynı uygulamayı örnek alarak hayata geçiren Almanya Propaganda Bakanı Joseph Goebbels ise modern sanat karalama faaliyetleri oluşturarak dejenere sanat propaganda girişimini başlatmıştır. Totaliter yönetimler ideolojilerine hizmet eden ve salt propaganda aracına dönüştürdükleri sanatı, ilkeleri doğrultusunda ari unsurları ön planda tutarak oluşturulan klasik estetik anlayışını övgüye değer bulmuşlardır (Erden, 2016, s. 280-284). Sanatçı, özerklikten uzak yaratım nesnesini oluştururken rasyonel aklın hayal ürünlerinden ziyade ahlaki normlar ve yönetimin belirlediği temel ilkeler çerçevesindeki toplumsal bilinç düzeyinde eserler hâsıl etmek sorumluluğunu taşımıştır. Sistem, her türlü tahakküm, şiddet ve kısıtlamayı gerekli gören totaliter ve faşizan yönetime mukabil olarak kimi zaman tarafgir sanatçılar yaratmış kimi zaman ise anarşist ve protest bir başkaldırma hâlinde kimlikleri yadsımıştır. Her daim ideolojileri dogmalar ve tapınma kültleri yaratan rejimler, toplumların ve bireylerin hâkimiyetini, sanatın misyonu ile kontrol altına almaya çalışmıştır. Öte yandan kontrol altına alınan modern sanat alanları, kurum, kuruluş ve koleksiyoner bünyesinde bulunan binlerce sanat eseri toplatılarak dejenere sanat projesi başlatıldığı görülmüştür.

Almanya’nın tüm eyaletlerinde başlayan modern sanat avı 1937 yılında ‘Dejenere Sanat Sergisi’ kapsamında halka açıldığında amaç sapkın ve hastalıklı zihniyetlerin ürünü olarak modern sanat eserlerinin kamuoyuna takdim etmek, izleyicilerin karşısında eserleri aşağılayarak ve küçümseyerek mevcut prestijlerini zedelemek ve antisemitik, etnik köktencilikle Alman olmayan bütün unsurların tecridini başlatmak ve ideolojilerinin haklılığını ispatlamaktır. ‘Dejenere Sanat Sergisi’ sonunda eserlerin bir kısmı açık ve kapalı pazarlıklarla gerçek sahiplerinden zorla alınıp el konularak başka kişilere satılmış ve sanatsal gelir sağlanmıştır. Kalan 5800’den fazla eser ise halkın gözü önünde ateşe verilmiştir. Nazi ideolojisinin iktidara geldiği andan İkinci Dünya Savaşı’nın son bulduğu ana kadar izlediği yayılmacı politika ve uyguladığı tahakkümlere, yaptırımlara mukabil olan modern sanat, anarşist ve protest yapısını kaybetmesine neden olan faşist rejim karşısında farklı bir kıtaya taşınarak liberal Amerika temsillerine dönüşmüştür (Clark, 2017, s. 82). Nitekim 20. yüzyılda Avrupa kıtası modern sanat katliamına sahne olurken Avrasya’da yaşanan yasakçı Sovyet Rusya Stalinizm’i sanatı benzer uygulamalarla baskı altına almaya çalışmaktadır. Stalin’in sanat komiseri, sanatın özerkliği fikrini yok sayıp

modern sanat alanında Konstrüktivizm, Rayonizm, Süprematizm vb. gibi pek çok akımı engelleyerek Rus toplumsal gerçekçiliğini devlet-sanat anlayışına dönüştürmüştür. Nitekim Avrupa ve Asya'da değer görmeyen, dışlanan modern sanat ve sanatçıları Amerika kıtasında bambaşka bir hüviyet kazanarak resmi olarak ilk Amerika soyut sanatının taşıyıcı kolonlarını oluşturmuştur (Lynton, 2004, s. 229-234). Sanatın merkezi Avrupa'dan, Amerika kıtasına taşınırken, avangart sanatsal yaratımlar peş peşe açılan modern sanat galerilerinde, üniversitelerin sanat tarihi derslerinin düşünsel başlangıçlarında ve pek çok sanat akademisinin atölyelerinde yer almaya başlamıştır. II. İkinci Dünya Savaşı öncesi ve onu izleyen yıllarda başlayan, defalarca tecrit ve hırpalanmalara maruz kalan modernizm, değişime mecbur bırakılırken bir yandan içinde bulunduğu çağın hem Avrupa'da hem Amerika'da hem de Türkiye'de sanat ve sanat eğitimi üzerinde köklü dönüşümlere neden olmuştur.

Diğer yandan iki savaş arası dönem ve İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşananlar bütün dünyayı derinden etkilemiş, kitlesel yıkımların yaşandığı dönemde aynı ölçüde büyük tepki hareketleri ve ayaklanmalar gerçekleştirilmiştir (Selçuk, 2011, s. 3885). Bu büyük direniş hareketlerine kayıtsız kalmayarak bazı noktalar birebir ayaklanmanın baş aktörü olarak tepkisel hareketlerde sanatın sorgulayan ve başkaldıran kısmını ayağa kaldırmıştır. Sanatın dönemin totaliter rejimleri tarafından propaganda aracı olarak kullanılması, bazı sanat ortamlarında sanat icra eden ile savaşı çıkarının da insanoğlu olmasından dolayı sanatı riyakâr ilan ederek sanatı yıkma eylemine girişildiği görülmüştür.

Clark (2017)'a göre sanat yıkma eylemine girişen sanatçı, sanatın işlevsel bir araç olarak propaganda malzemesine dönüştürülmesi, rejimlerin keyiflerince yasaklayıp, bazı durumlarda destekler nitelikteki tutumları, salt çıkar ve ideolojilerine hizmet nesnesine dönüştürülmesine öfkelenmiş ve tepkisel direniş yoluna mecbur bırakılmıştır. Bu süreçte sanatçı yaratımı ortaya koyarken, düşünsel yönde yorumlamayı önde tutarak estetik normları öteleyerek, olması gerekeni ve daha önceden yapılmayanı yaparak sanatsal yaratımları insan bilicini uyanık tutma ve halkın olayların farkına varmasını sağlamaya yönelik bir amaca dönüştüğünü ifade etmektedir (Clark, 2017, s. 45). Clark'ın ifade ettiği sanatçı uyanışı ve uyandırma amacı modernizmin tecriti, post- modernizmin ilk adımlarını atma, sanatçıların bilinci uyandırma halini de beraberinde getirmiştir denebilir. Özellikle Dada, Bauhaus, Verizm, Köln İlerici Grubu, Sürrealizm vb. gibi akımlar, sanatta anarşist ve protest çıkışları ile modernizmden post-modernizm geleneğine geçiş adımlarını atmış, buna bağlı olarak yeni sanat anlayışı ve yeni tip sanatçı ortaya çıkarken, değişen dünya

dengeleriyle birlikte sanat eğitiminde köklü değişiklikleri meydana getirdiği görülmüştür. Dönemin kaotik durumu göz önüne alındığında gerçekleşen sanat eğitimi uygulamaları, devletler için önemli bir yere sahip olup sanat, tasarım, mimarlık ve eğitim gibi alanlarda uzmanlar yetiştirilmesi gerekliliğine dikkat çekmişlerdir. Bu bağlamda gerek dünya gerekse ülkenin konjonktürünün oluşturduğu duyarlılıklar yeni tip sanat ve sanat okullarını gündeme getirmiştir. Nitekim sanat uygulamaya başladığı tarihten, günümüze değin birçok değişiklikle karşı karşıya kalmıştır. Teknik ve uygulamadaki pek çok değişiklik yöntem farklılıklarını ortaya da çıkarmıştır. Sanat eğitimdeki yöntemler sanatçı ve eğitmen tarafından değişikliklere uğradığı gibi dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik ve teknolojik koşullar sebebiyle zaman içinde değişikliklere uğramıştır (Erbay, 1997, s. 65). Nitekim 20.yüzyılı kadar uygulanan sanat eğitim programları usta-çırak öğretimine dayanan zanaat temeli bir yapılanma şeklinde gerçekleştirilmiştir. Dönemin ilk yarısından itibaren atölyelerdeki kurumsallaşma, sanat-zanaat birlikteliği ve teknik gelişim ile devreye giren tasarım akademik anlayışını ve yöntemlerini de değiştirmiştir. Sanat eğitim sisteminin bilimselliğe eğilimli bir alana rasyonalite ve ampirizme dayanması gerekliliğine ilişkin progresivist ve pragmatist felsefelerin yaklaşımı doğrultusunda Rousseau, Fellenberg, Pestalozzi, Dewey ve Leipzig düşünürlerin fikrîlerinden faydalanılarak yeni bir uygulama yoluna gidilmiştir (Alkan, 1991, s. 2).

Küresel anlamda 19. Yüzyılın sonlarında başlayan ve egemenlik alanını genişleten modernizm, Türk sanatı üzerinde yeni fakat etkili bir tesire sahip olmuştur. Geleneksel-yerel estetik anlayışı ve yöntemiyle kendine has bir sanat anlayışı oluşturma çabaları dinsel inançları ve mutlak yöntemi geleneksel yapısı tarafından koşullandırılmış bir tutum sergilenmiştir. Cumhuriyet döneminde başlayan modernizmde, aydınlanma düşüncesi, Osmanlı geleneksel anlayışları, yerel değerlerle uyumlu ve uzlaşıcı politika ve 1950 yıllarına kadar olan süreçte yeni devletin reformlaşma süreci, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik ve inkılapçılık ilkeleri belirleyici olmuştur. Özellikle Erken Cumhuriyet Dönemi'nde gerek sanat eğitimi gerekse sanat üretim ve tüketim sahasının gelişmesi için birçok kurum, kuruluşun halkı teşkilatlandırarak sanata yönlendirdiği görülmektedir (Artun, 1994, s. 9-13).

Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilk modern sanat eğitim anlayışının adımlarının atılması, öğrencilerin yurt dışına gönderilmesi ve öğrencilerin döndükten sonra okulun eğitim kadrosunu oluşturması, modern eğitim anlayışlarının aktarılması açısından oldukça önemli bir başlangıç olmuştur. 1938 yılında Cumhuriyet Halk Partisi hükümeti Anadolu'nun

değişik yerlerine her yıl on sanatçıyla sanat tetkik seyahati tertiplenmesi kararı almıştır (Duben, 2007, s. 207). Anadolu'da 1938-1944 yılları arasında resim sanatçıları, yurt gezilerinde milli unsurların ön planda olduğu ve devletin kültür politikası çerçevesindeki inkılapların resmedildiği sergiler açmıştır (Duben, 2007, s. 217). Bu sergiler bağlamında sanat, sanatçı ve halk ilişkisi çerçevesinde sanatı tanıtmak amaçlanmıştır.

Halk sergilerinde sanatı tanıtmak ve modernizm kültür hareketlerinin II. Dünya Savaşı'na kadar olan döneme kadar Türk Sanatı ve sanat eğitime yönelik bir kimlik tasarlama sürecine girilmiştir. Batıda dönemsel olarak ideolojik değişikliklerin sanat ve sanat eğitimi üzerindeki etkisinin bir tezahürü olarak gelişen yansıtma arayışları ortak etkiye sahip olmuştur. Keza yeni Cumhuriyet, İslam'ın tinsel özünü Batının biçimsel kodlarına yansıtma fikri ile modern sanata dini, milli ve yerel anlayışta yansıtan görünümler eklenmesini istemiştir. Nitekim devletin modern devlet savını destekleyici nitelikte çağdaş olan ile yerelin birleştiği bir tezi var etme ve geleneksel içkin bir örneğini yaratma isteği vardır (Artun, 1994, s. 14-15). Artun (1994) ayrıca 20. yüzyılın ilk yarısındaki Batılı rejimlerin kendi ideolojileri çerçevesinde bir sanat ve sanat eğitimi yaratma çabalarının bir benzerinin yeni Türkiye Cumhuriyeti hükümeti tarafından kendi ideolojileri doğrultusunda sanat ve sanat eğitimi oluşturma girişimi şeklinde devam ettirildiğini ifade etmektedir. Görüşleri tamamen uymamakla birlikte her rejimin yerel ve milli unsurları ön planda tutan bir sanat anlayışı geliştirmek istedikleri bir gerçektir. Fakat kuşku götürmez bir gerçek ortadadır ki yeni Cumhuriyet'in attığı her adım, giriştiği her yenilik ve gerçekleştirdiği bütün yenilikler gönüllük esası, halkın rızası ve ülkenin gelişip kalkınmasıyla paralel şekilde ilerlemiştir.

Yeni Cumhuriyet yalnız Avrupa'daki sanatsal anlayışlardaki değişim ve gelişimleri değil aynı zamanda sanat eğitimindeki yeni yaklaşımları da yakından takip etmiştir. Öyle ki sistemin yakından incelenmesi için özel olarak oluşturulan öğrenci kadrolarını Avrupa'ya göndererek çağın koşullarına ayak uydurmaları, yeniliklerini yerinde tespit etmeleri ve farklı bakış açıları ile yurda dönerek Türk sanat ve sanat eğitime katkı sağlanmaları beklenmiştir. Ayrıca Avrupa'daki özellikle de Almanya'daki uygulamalı sanat kurumlarının eğitim programları incelenmesinde Türkiye'de açılacak olan sivil örgütlerin, okulların, akademilerin ve enstitülerin temelinin yapılanmasında önemli örnek teşkil ederek büyük bir katkı sağlamıştır. Bu incelemeler çerçevesinde kurumlardan birini Köy Enstitüleri oluşturmaktadır.

Osmanlının son dönemiyle başlayan köylünün gelişimine yönelik girişim Cumhuriyetin ilanıyla birlikte devam ettirilmiş ve aynı zamanda yeni rejimin meşruiyetinin sağlanması noktasında nüfusun büyük bölümünü barındıran köylerin kalkınması için de büyük bir program başlatılmıştır. Bu program dâhilinde modernleşme ve ileri medeniyetler seviyesine ulaşmada toplumsal zihniyet inşasında yoğun bir reformlaşma sürecine girilmiştir. Cumhuriyetin elitist yapısının batılılaşma hedeflerinin başarıya ulaşılabilmesi için geleneksel yaşam biçiminin yaygın olduğu ve toplumun geniş kesiminin yaşadığı köylerde modernleşme kaçınılmaz olarak görülmektedir. Bu gerekçelerle 1938’de başlayan yapılandırma çalışmaları kapsamında 1940 yılında uygulamaya konan Köy Enstitüleri ülkeye sadece öğretmen yetiştirmek için değil, teknisyen, sağlık görevlisi ve elverişli arazileri değerlendirecek ziraat işlerini yapabilecek kalifiye personel yetiştirmek için kurulmuştur (Altunya, 2002, s. 26). “Köklü toplumsal değişim ve dönüşüm yaşayan başka toplumlarda olduğu gibi Türkiye’de de ulus-devlet kurma sürecinde yeni toplumu yaratmak ve yaratılan yeni toplumun ihtiyaçlarına ve değerlerine uygun yeni insan yetiştirmek için eğitime merkezi bir rol biçilmiştir” (Gök, 1999, s. 5). Dönemin koşullarıyla şekillenen sistemin ürünü olan Köy Enstitülerinde köylünün bilinçlendirilmesi için köy ile kent arasındaki keskin farkların ortadan kaldırılmasında sanatsal ve kültürel etkinliklere önem verilmiştir. Köy Enstitüleri fikrinin temellerinin oluşmasında, gelişmesinde ve faaliyete geçmesinde laik–aydınlık cumhuriyetin ana ilkeleri, dönemin siyasi yapısı ve yöneticilerinin sanata yaklaşımları da önemli bir yer tutmaktadır.

Sorunların çözümünde hümanist bir anlayış geliştiren Bauhaus, bu doğrultuda sanatçılar ve öğretmenler yetiştirmeyi amaç edinmiştir. Benzer etki ve anlayışlara sahip olduğunu fark ettiğimiz Köy Enstitülerinde amacın toplumu bilinçlendirme, sorumluluk yükleme, kolektif hareket ederek konu insan ise sanat ve eğitim ile faydalı bir anlayış geliştirmek olduğu görülmektedir (N. İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2017, s. 84-86).

Köy Enstitülerinin Türk Eğitim sistemindeki halkçı tavrı ve devrimci yapısının Bauhaus’la birçok açıdan benzeştiği görülmektedir. Bauhaus’un devrimsel sanat eğitim anlayışı ve eşitlik üzerine kurulmuş yapısı dünyanın pek çok eğitim kurumu üzerinde iz bıraktığı gibi Köy Enstitülerinde de önemli etkiye sahip olmuştur. Bauhaus’un eğitim programı içerisinde yer alan “İş içinde Eğitim” ya da “Eğitim içinde İş” anlayışını Köy Enstitüleri de benimsemiştir. Bu eğitim yöntemi öğrencilerin yetenekleri doğrultusundaki alanlarda ilerlemesini sağlayabilmek, farklı alanlardaki uygulamalar ile öğrencilerin yeni beceriler edinmesini ve kendi yaratıcılıklarının keşfinde olmalarını göstermek amacındadır.

Gökalp (2017)'e göre hükümetin Demokrat Parti (DP)'ye devredilmesi ile gittikçe artan bir muhalefetle karşılaşan Köy Enstitülerinin, Sovyet Rus hayranlığı, komünizm yuvaları ve toplumsal ahlaksızlaşmanı yaygınlaşmasını yetiştiren kurumlar olarak teşhir edilmesi ve bir dizi soruşturma, uzaklaştırma, yöntem kadrosunun ihracı kurumun kapatılmasına neden olmuştur. Cumhuriyetin çağdaşlaşma projesi olarak ortaya konan dönemin batılılaşma anlayışlarının özelliklerini içinde barındıran Köy Enstitüleri, İkinci Dünya Savaşının cereyan ettiği bu süreçte Türkiye'deki siyasal yapılanmanın etkilerine bağlı olarak kapanmak zorunda kalmıştır. DP'nin dış siyasal konjonktürü olarak Amerika destekli ılımlı siyaset izlemesi, kurumun kapatılmasında önemli bir etken olmuştur. Nitekim 1950 yılından sonra eğitim ve sanat eğitim sisteminin Amerikan ekolünün görünümünü yansıttığı görülmektedir.

Nitekim siyasi yapının şekil değiştirmesi, parti içi muhalif tavrın kendini göstermesi, parti içi artan baskılar, kadrolaşmalar yeni kurulan partinin siyasi ideolojileri doğrultusunda bir politika izlemesi nedeniyle kapatılan enstitüden sonra eğitim kurumlarında bir dizi yapısal değişikliğe gidilmiştir. Bu değişimlerin negatif ve pozitif yönlerini görmekle birlikte içinde bulunan çalkantılı dönem açısından ülkemizdeki üniversiteler ve yüksek eğitim kurumlarının ilerici gelişimi engellenmiş ve bağınaz bir zihniyetin kurbanı oldukları görülmüştür.

Geçmişte uygulanan geleneksel ve akademik uygulamalara, dönemin sanat anlayışına gösterdiği radikal duruşu, Endüstri Devrimi ile oluşan toplum ihtiyaçlarını karşılaması, endüstriyel ürünleri tasarlayarak eğitimin yapısını işlevci konuma kavuşturan Bauhaus, sadece sanat ve tasarım eğitiminde değil yarattığı etki alanı açısından aynı derecede mimarlık alanında da bir ekol yaratmıştır. Hem kendi dönemi hem de günümüz sanat eğitiminde pek çok okulun Bauhaus'u bir model aldığını söylemek mümkündür. Çağında oluşturduğu devrimci nitelikteki yöntem, teknik, uygulamalar ve eğitim programı ile birlikte Türkiye'de geniş bir etki sahası yaratmış Halk Evleri, Köy Enstitüleri, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu vb. gibi pek çok kurumun kuruluşunda örnek oluşturması açısından önem teşkil etmektedir.

Bauhaus eğitim sisteminden yola çıkarak, geliştirdikleri eğitim-öğretim programlarıyla çok sayıda tasarım ve uygulamalı bölümler açılmış, bu dönemde de yurt dışına öğrenci gönderilmeye devam edilmiş, dönenlerin bir kısmı mevcut olan okulların öğretim kadrolarında yer almış, diğerleri ise yeni okulların kurulmasında görevlendirilmiştir. Özellikle araştırma kapsamında incelenen Türk Sanat Eğitimindeki yansımaları ve etkileri

açısından pek çok okul ve kurumun temelinde örnek teşkil etmesi bakımından yeni Türkiye'nin hem sanat eğitimi hem de nitelikli öğretmen yetiştirilmesi, öğrencilerin kültür ve sanat anlayışlarının Batılı yapıya erişmesinde Bauhaus'un önemli katkılar sağladığı görülmektedir.

Aynı zamanda İkinci Dünya Savaşında Almanya'dan kaçıp gelen veya davet edilen yabancı pek çok sanatçı, profesör, doçent ve akademik personel açılan üniversite bölümlerinde ve atölyelerde görev almış, bilgi ve deneyimlerini öğrencilerine aktarmış, bugünün en önemli isimlerinin yetiştirilmesinde ve ülkemizde çok sayıda Bauhaus mimari üsluba ait eser inşa edilmesine de büyük katkılar sağlamışlardır.

İkinci Dünya Savaşı öncesi başlayan modern sanat eğitimi kavramı ülkemizde Cumhuriyetin ilanından sonra kendini göstermiş; teknik yöntem içeren pedagojik uygulamalı sanat eğitim programı, 1950'li yıllarda ulusal, yerel ve geleneksel yapıyla sentezlenerek batılı anlayışta özgün bir Türk Sanat Eğitimi oluşturulmaya yönelik çaba harcanmıştır. 1957 yılında birçok alanda farklı kültür ve yapılanmaya sahip ülkeden örnek alınarak, ülkemize uyarlanmaya çalışılsa da temelde Bauhaus'un bir yansıması olarak nitelendirilen Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu kurulmuştur. Günümüzde Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi olarak adı değiştirilen ve Bauhaus eğitim kurumundan etkilenecek tasarım ve uygulamalar yapılan okulda 'temel sanat eğitimi' ya da 'temel tasarım' derslerinde yeni teknikler, malzemeler ve yöntemlerin uygulamaya koyulduğu görülmektedir.

Sanayileşme sürecine batılı ülkelere nazaran daha geç başlayan ülkemiz arayış kapatma, yeni iş sahalarını açma, sanat ve tasarım alanında yeni bölümleri oluşturma gereksinimi duymaktadır. Bu nedenle Bauhaus'u model alan teknoloji-sanat-tasarım işbirliğiyle Güzel Sanatlar Fakültelerinde, grafik, animasyon, iç mimarlık, seramik-cam vb. gibi yeni bölümler açılmıştır. Ancak 1946 yılından başlayarak günümüze kadar siyasi değişiklikler ve fikri ayrılıkların etkisiyle sanat eğitimine ilk ve orta öğretim kurumlarında yeterli ilgi gösterilmemiş, günümüze değin estetik duyarlılıktan yoksun bireylerin her geçen gün artmasına neden olmuştur. Bu sorun, okul öncesi öğretim kurumlarından başlayarak üniversiteye kadar, yaşamın her alanında sanat ve sanat eğitiminin dâhil edildiği, estetik duyarlılığın, sanat bilincinin artırıldığı uygulamayla çözümlenebilir.

Araştırmanın sınırlılıkları açısından eğitim modelleri için Türk Sanat Eğitimi yansımalarının etkileriyle oluşturulan ülkemiz sanat eğitimi sistemi içerisinde uygulamaya konan akım ve anlayışların etkisiyle bütün sanatsal yaklaşımların ele alınması mümkün

olmadığından Sanat Ağırlıklı Sanat Eğitimi Yaklaşımının kullanıldığı Bauhaus temelli eğitim kurumları örnek gösterilmektedir.

Bauhaus esaslı Batılı konstrüksiyon biçimlendirilmesini örnek alarak kurulmuş olan Halkevleri, Köy Enstitüleri, Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve daha pek çok Güzel Sanatlar Fakülteleri bugün hale eğitim süreçlerine devam etmektedir. Toplumun geniş kesiminin sanat alanının faydalandığı Halkevlerin ve Köy Enstitülerin kapatılması ile estetik duyarlılığın ve sanat bilincinin yayılması engellenmiştir. Aynı zamanda Köy Enstitüleri ve Halkevlerinin kapatılması, Atatürk'ün deyişi ile ileri medeniyetler seviyesine ulaşmanın, köylünün kalkınmasının ve öğretmen yetiştirilmesinin önüne konulmuş en büyük set olarak nitelendirilebilir.

6.2. Öneriler

Bu bölümde araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda yapılan öneriler sunulmuştur.

Uygulamaya yönelik öneriler:

1. Bu araştırmanın sonuçlarını siyaset, sanat, eğitim bölümünde düşünsel yaklaşım ve kavramsal alan ile ilgili boşluğun doldurması açısından kaynak olarak önerilebilir.
2. Bu araştırmanın sonuçları sanat ve sanat eğitimi alan güzel sanatlar öğrencileri için bir kaynak olarak kullanılabilirliği önerilebilir.

İleri araştırmalara yönelik öneriler:

1. Sanat ve sanat eğitimi yaklaşımlar doğrultusunda oluşturulan çalışmanın çözümleme gidiş yolunun alana yönelik başka araştırmalar üzerinden de uygulanarak, analiz ve yorum yapılması önerilebilir.
2. Farklı bir araştırmada seçilen tez konusunun ilişkisel yaklaşım doğrultusunda ele alınarak incelenmesi, betimsel analizinin yapılarak sanatsal ve ideolojik içeriklerinin değerlendirilmesi önerilebilir.
3. Sanat eğitimi alanında belli dönemlerde umut verici hamleler gerçekleştirilmiş olmasına rağmen, siyasi yapıların politik görüşleri çerçevesinde dönem dönem sanat ve sanat eğitimi alanında planlı ve programsız değişiklikler uygulanarak niteliği ve kalitesi

düşürülmüş bir eğitim sistemi oluşmuştur. Güzel Sanatlar fakültelerinin, sivil toplum örgütlerinin, öğrenci temsilcilerinin, diğer sanat kurum ve kuruluşlarının temsilcilerinin katılımları ile Türkiye’de milli bir sanat eğitimi politikaları oluşturulabilir. Ayrıca alanında uzman kişilerin ‘sanat eğitimi’ ve ‘sanat’ ile ilgili konularda bir şura oluşturularak burada alınan kararlar doğrultusunda bir politika uygulanmasına gerek duyulmaktadır.

4. Araştırma kapsamı dâhilinde, Türkiye’de Batılı Sanat Eğitimi yöntemleriyle oluşturulan Türk Sanat Eğitiminin Geleneksel Sanat Eğitimi Yöntemlerine olumlu- olumsuz değişimleri, yerine konan yeni yaklaşımların ve bunlara ilişkin örnek uygulamalara sığ olması açısından yeni araştırma alanları sunmaktadır.

KAYNAKLAR

- Ahmetoğlu, Ü. (2011). *Soyut dışa vurumculukta anlam ve renk zenginliği*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Akdoğan, E.M. (2016) *Köy Enstitülerinde Eğitim Anlayışı ve Tarih ve Yurttaşlık Bilgisi Öğretimi*, (Basılmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü İlköğretim Ana Bilim Dalı, Erzurum.
- Akgül, R. F. (2017). Nazi Almanyası'nda örneğinde propaganda afişleri. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 35, 1-22.
- Akpınar A. Bakay G. (2009). *Kadın ve mekân*, İstanbul: Turkuvaz.
- Aksakal, H. (2009). Stalin ve İkinci Dünya Savaşı bağlamında milliyetler politikası. *Karadeniz Araştırmaları*, 1(21), 23-30.
- Aksakal, H. (2009). Stalin ve İkinci Dünya Savaşı bağlamında milliyetler politikası. *Karadeniz Araştırmaları*, 6(21), 23-30.
- Akyüz, Y. (1985). *Türk Eğitim Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Alkan A. (2009). *Cins cins mekân*, İstanbul: Varlık.
- Alpar, S. (2006). *Bauhaus'un Sahne Tasarımına Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Alpar, S. (2006). *Bauhaus'un Sahne Tasarımına Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Alpyürür, F. (2019). Estetize edilmiş savaş: Walter Benjamin'in savaş eleştirisi. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi (FLSF)*, 1(27), 169 – 183.
- Altunya, N. (2002). Köy Enstitüleri. *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, 3, 26.

- Alyanak, Ş. (1998). Bauhaus Dokuyor. *Bauhaus''un Tekstil Atölyeleri; Arredamento Mimarlık*, 108.
- Alyanak, Ş. (1998). Bauhaus Dokuyor, *Arremento Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, 108, 21.
- Anderson, M. M. (2004). *Hitler sürgünleri*. (Y. Gündoğdu, Çev.). İstanbul: Aykırı Dünya.
- Ankara Halkevi Yayın Organı, *Ankara Halkevleri Faaliyet Raporu*, Ankara 1937-1938.
- Annabella M. (1994). *Dada and surrealist performance*. Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University.
- Antmen, A. (2013). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (5. Baskı). İstanbul: Sel.
- Armaoğlu, F. (1996). *20 Yüzyıl Siyasi Tarihi* (cilt 1-2: 1914-1995). İstanbul: Alkım.
- Armaoğlu, F. H. (1995). *Yirminci yüzyıl siyasî tarihi 1914-1995*. İstanbul: Timas.
- Armory Gösterisi (2019). *Britannica Ansiklopedisinin editörleri*
<https://global.britannica.com/event/Armory-Show-art-show-New-York-City>, sayfasından erişilmiştir.
- Arslan, Z. (2012). Geçmişten bugüne eleştirel bir orta sınıf değerlendirmesi. *Toplum ve Demokrasi*, 6(13-14), 55-92.
- Arte and Critica (2019). Para pensar na liberdade da arte e do homem.
<http://abca.art.br/httpdocs/para-pensar-na-liberdade-da-arte-e-do-homem-paula-ramos/>.
- Artun, A. (1994). 1950-2000 Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Çağdaş Türk Sanatı Koleksiyonu. (Ankara: TCMB) kataloğu içinde, 9-18.
- Artun, A. ve Altınıyıldız Artun N. (2018). *Dada kılavuz 1913-1923: Münih, Zürih, Berlin, Paris*. Ankara: İletişim.
- Artun, A. (2014). *Sanat müzeleri 1: Müze ve modernlik*. İstanbul: İletişim.
- Artun, A. ve Aliçavuşoğlu, E. (2009). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim.
- Artun, A. ve Aliçavuşoğlu, E. (2009). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim.
- Artun, A., E. Aliçavuşoğlu. (Der.). (2009). *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*. İstanbul: İletişim.

- Artun, A., ve Aliçavuşoğlu, E. (2009). *Bauhaus: modernleşmenin tasarımı*. İstanbul: İletişim.
- Aslier, M, (1971). Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu.
- Aslier, M. (1970). Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu. *Türkiyemiz*, 1, 29-36.
- Aslier, M. (1971). *Sanatlar Yüksek Okulu*, İstanbul: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu.
- Ataöv, T. (2008). 2. *Dünya Savaşı*, 1. baskı, İstanbul: İleri.
- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, (1997). C.I-III, Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü yayınları, Ankara.
- Aydoğan; M. (2015). <http://www.guncelmeydan.com/pano/birinci-dunya-savasi-sonrasi-ingiltere-1918-1939-metin-aydogan-t40041.html> 08.01.2020.
- Aysan, N. (Kasım 2005). Anadolu'da Aydınlanma Hareketinin Doğuşu: Köy Enstitüleri, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, (35-36), 267-282.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1950). *Halkın Evi*, 1. Baskı, CHP Halkevleri Bürosu Kılavuz Kitaplar, Ankara.
- Baltacıoğlu, İ.H. (1932). *Resim Muallim Mektebi*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Baraz, Y. (2006). Nazizm'in Sanat Sürgünleri ve Göçmenleri. *RH Sanat içinde*, 31, 56-60.
- Barron, S. (1991). *Degenerate art: the fate of the avant-garde in Nazi Germany*. New York: Harry N. Abrams.
- Barron, S. (1991). *Degenerate Art: The fate of the avant-garde in Nazi Germany*. New York: Abrams.
- Barron. S. (1991). *The Fate of Avantgarde in Nazi Germany*, Harry N. New York: Abrams Inc.
- Bauhaus (2020). *Bauhausun kadınları*. <https://v3.arkitera.com/h47253-bauhausun-kadinlari.html> 11.03.2020, sayfasından erişilmiştir.
- Bektaş, C. (2018). *Toplumcu bir Alman Mimarı: Bruno Taut* <https://www.arkitera.com/gorus/toplumcu-bir-alman-mimari-bruno-taut/>

- Bennett J.M. (2006). *History Matters: Patriarchy And The Challenge Of Feminism*, University of Pennsylvania Press.
- Berk, N. (1973). 50. Yılda Resim Sanatımız ve Gelişimleri, *Kültür ve Sanat. Ekim*.
- Beyazova, P. (2012). Bauhaus'ta bir dokuma ustası: Gunta Stölz. *Journal of International Social Research*, 10(51), 33-39.
- Bingöl, Y. (1993). Bauhaus ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitime Etkileri. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sempozyumu, 20-23 Mayıs*.
- Bingöl, Y. (1993). Bauhaus ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitime Etkileri. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sempozyumu, 20-23 Mayıs, 1993*.
- Boduroğlu, S. K. (2010). *Türk sanat eğitiminin tarihsel gelişimi ve Bauhaus ekolünün Türk sanat eğitime yansımaları*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Bostancıoğlu, B. (2008). *İkinci Dünya Savaşı sonrası batı resminde endüstriyel ürünlerin resim teması olarak ele alınması*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Budumlu, G. (2018). Bauhaus Ekolü; Sanat Eğitime Katkıları, Etkileri ve Temel Sanat Eğitiminde Yansımaları. *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, 5(27), 322-329.
- Budumlu, G. (2018). Bauhaus Ekolü; Sanat Eğitime Katkıları, Etkileri ve Temel Sanat Eğitiminde Yansımaları” *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, 5(27), 322-329.
- Bunulday, S. (2001). *Bauhaus'un Türkiye'deki sanat eğitime etkileri ve yansımaları*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Bunulday, S. (2001). *Bauhaus'un Türkiye'deki sanat eğitime etkileri ve yansımaları*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2012). *Sanat eğitimi ve öğretimi*. Ankara: Pegem A.
- Candan, A. (2003). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Canetti, E. (2006). *Kitle ve İktidar*. İstanbul. Ayrıntı.
- Cantril, H. (1938). Propaganda analysis. *The English Journal*, 27(3), 1-5.

- Carter, B. (2019). *Hett'in 'Demokrasinin ölümü; Hitler'in yükselişi ve Weimar Cumhuriyeti'nin çöküşü'*. İstanbul: Profil.
- Casanova J. (2015). *İspanya iç savaşının kısa tarihi*. İstanbul: İletişim.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve propaganda* (3. Basım), İstanbul: Ayrıntı.
- Clerke, I. ve Costelle, D. (2011). *Apocalypse: Hitler (Kıyamet: Hitler'in Yükselişi)*.
<https://www.imdb.com/title/tt2094220/>
- Cohen, A. (1996). *Russian imperialism: Development and crisis*. London. Praeger.
- Critchley, S. (2010). *Sonsuz talep, bağlanma etiği, direniş siyaseti*. İstanbul: Metis.
- Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cumhuriyet Döneminde Sanat ve Estetik Milli Sanat" Düşüncesinin Biçici Eğilimle Maddesi"*. İstanbul: T.C. İletişim.
- Çakı, C., ve Gülada, M.O. (2018). 2. Dünya Savaşı'nda kullanılan Sovyet propaganda posterlerinde coşku çekiciliği bağlamında kadınların temsili. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 1(2), 157-176.
- Çam, E. (2000). *Çağdaş devlet sistemleri*. İstanbul: Der.
- Çeçen A. (1990). *Halkevleri*, 1.baskı, Ankara: Gündoğan.
- Çelikçi, A. S. ve Kakışım, C. (2013). İtalyan Faşizmi ve tarihsel gelişimi. *Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 83-99.
- Çelikkan, M. (2002). *Sinema Dahisi Nazi Kaltak, Radikal Cumartesi eki, 27 Nisan 2002*.
<https://m.bianet.org/bianet/kultur/9848-sinema-dahisi-nazi-kaltak> sayfasından erişilmiştir.
- Çolak, C. (2009). Modern sanat ve MOMA. *Artist Modern*, 97, 23-29.
- Dafydd J. (2014). *Dada 1916 in theory: Practices of critical resistance 30 Haziran 2014*
New York: Oxford University.
- Daşdemir, L. (2002). *Atatürk'ün Afyonkarahisar Ziyareti*, Ankara.
- Davidoff L. (2002a). *Aile Paradoksu: Tarihçilere Bir Çağrı*", *Feminist Tarih yazımında Sınıf ve Cinsiyet içinde*, İstanbul: İletişim.
- Demir, C. (1990). DTGSYO'da YÖK Öncesi Yönetmelik Özerlik, 19 Haziran 1990
Cumhuriyet Gazetesi.

- Demirel, M. R. (2017). Weimar Cumhuriyeti kültür politikaları ve altın yirmili yıllar. *Akademik Sanat*, 2(4), 30-42.
- Detlev Peukert, J.K (1993). *The weimar republic the crisis of classical modernity*. The New York Times Book Review Translated by Richard Deveson.
- Dilmaç, O. (2010b). 1914-1940 yılları arasında Avrupa’da eğitim alan sanatçılarımızın ülkemizdeki sanat eğitimine katkıları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(23), 63-78.
- Doğumunun 100. yıl Dönümünde Hasan Ali Yücel Sempozyumu, Bildiriler İzmir Üniversiteleri Öğretim Elemanları (İzünider) 1. Baskı, İzmir Ağustos-1998 s. 38.
- Domenach, J. M. (1995). *Politika ve propaganda* (2. Basım). İstanbul: Varlık.
- Droste, M. (1990). *Bauhaus, Bauhaus archiv, 1919-1933*. Berlin: Benedikt Taschen.
- Duran, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*. İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Ekren S.E. (2006). *Türkiye’de bir eğitim modeli Bauhaus*, M.Ü.G.S.E Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Entartete, K. (1937). “Dejenere Sanat Sergisi’ne” ziyaret etmek için bekleyenler, Münih <https://www.e-skop.com/skopbulten/nazi-almanyasinda-avangard-dusmanligi/185524.04.2020> sayfasından erişilmiştir.
- Erbay, M. (1997). Sanat eğitimi yöntemleri üzerine tartışmalar. *Anadolu Sanat Dergisi*, (6), 62-67.
- Erbay, M. (2013). *Sanat eğitimi üzerine*. İstanbul: BETA.
- Eren, N. (1992). *Poyraz Köyünden Köy Enstitülerine*, Ankara: Gündoğan.
- Eric, D. (2007). *Weitz, Weimar*. Germany: Promise and Tragedy, Princeton.
- Ertosun, A. (2006). *Türkiye’deki grafik sanat eğitimi ile Amerika’daki grafik sanat eğitiminin karşılaştırılması*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Esen, E. (2015). *Bauhaus eğitim anlayışının günümüz temel tasarım eğitimine etkileri*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Esmer, A.Ş. (1953). *Siyasi tarih (1919-1939)*. Ankara: Siyasal Bilgiler Fakültesi.
- Eşen, A. C. (2015). *Resim sanatı tarihinde devrimler ve karşı devrimler*. İstanbul: Kaynak.
- Ethem, H. (1970). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*. İstanbul.

- Etike, S. (1995). *Sanat Eğitimi Yazıları*. Ankara: İlke.
- Etike, S., Y. Kurtuluş. (2002). *Türkiye Cumhuriyetinin Temeli Kültürdür*. Cilt II. Bölüm 5. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Evelyn, R. (2003). *Bilim ve cinsiyet ayrımı*. İstanbul: Payel.
- Eyüboğlu, S. (1999). *Köy Enstitüleri Üzerine*, İstanbul: Cumhuriyet.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın tüm öyküsü*. İstanbul: Hayalperest.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze, sanat, varlık stratejileri*. İzmir: Kara Kalem.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu*, (M. A. Kılıçbay Çev.), Ankara: İmge.
- Friedländer, S. (2016). *Nazi Almanya'sı ve Yahudiler zulüm yılları (1933-1939)* İstanbul: İletişim.
- Fröbel, F. (1983). *Dünya ekonomisi, bunalım ve siyasal yapılar*. İstanbul: Belge.
- Galbraith J.K. (1989). *Kuşku çağı*, (2.Baskı). İstanbul: Altın.
- Galbraith, J. K., and Williams, A. D. (1975). *The great crash 1929*. Great Britain: Penguin,
- Gen, E. (2010). *Sanat manifestoları: Avangard sanat ve direniş*. İstanbul: İletişim.
- Gezer, Ö. (2017). Sanat siyaset ilişkisi: Propaganda ve protesto. *İdil*, 6(39), 3091-3110.
- Gezgin, Ü. (2007). Mustafa Aslier ile Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi'nin Geçmişi Üzerine, *Bahariye Sanat Gazetesi*, İstanbul.
- Giedion, S. (1954). *Walter gropius - Work and teamwork*. Newyork: Reinhold.
- Giray, K. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- Gök, F. (1999). *Yetmiş Beş Yılda İnsan Yetiştirme, Eğitim ve Devlet, Yetmiş Beş Yılda Eğitim*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Gökalp İ. (2017). Bir Değişim ve Dönüşüm Projesi Olarak Köy Enstitüleri. <https://muderrisidris.blogspot.com/2017/10/bir-degisim-ve-donusum-projesi-olarak.html>
- Gören, A. K. (2002). Yenileşme Döneminden Cumhuriyet Dönemine Türk Resim Sanatının Evreleri. *Türkler Ansiklopedisi*. C. 1. 697-717.

- Gören, A. K. (2004). *Yeni Belgeler Işığında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atelyesi ve Resim Kurslarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecindeki Yeri*, Baykan Sezer'e Armağan-Baykan Sezer ve Türk Sosyolojisi, Sosyoloji Yıllığı- Kitap 11, İstanbul.
- Gropius, W., Bayer, H., and Gropius, I. (1990). *Bauhaus, 1919-1928*. NewYork: Museum Modern Art.
- Guilbaut, S. (2009). *New York modern sanat düşüncesini nasıl çaldı*. E. Gökteke (Çev.), İstanbul: Sel.
- Gür, F. (2001). Türkiye'de Resmi Tarihin Görselleşmesi: Atatürk Heykelleri, *Toplum ve Bilim*, 90, 147-166.
- Gürcüm, B. H. ve Kartal, S. (2017). Bauhaus ile Tasarıma Dönüşen Zanaat. *İdil*, 6(34), 1767-1798.
- Gürcüm, B. H., ve Öneş, A. (2017). Bauhaus'ta bir dokuma ustası: gunta stölz. *Journal of International Social Research*, 10(51), 1-5.
- Güvemli, Z. (1987). *Resim Sanatı ve Türk Resmi*. İstanbul: Ak.
- Güz, N. (1991). *Türkiye 'de Basın İktidar İlişkileri (1920-1927)* Ankara: Gazi Üniversitesi, Basın Yayın Yüksek Okulu.
- Harrington, A., and Runyan, W. M. (1998). The changing meanings of holism: From humanist synthesis to Nazi ideology. *Contemporary Psychology*, 43(6), 389.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2011). *Sanat ve kuram, 1900-2000, değişen fikirler antolojisi*. Birinci basım. İstanbul: Küre.
- Harvey, E. (2001). *Culture and society in weimar Germany: The impact of modernism and mass culture*. Germany: Twentieth Century.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın toplumsal tarihi*. İstanbul: Remzi.
- Hauser. A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Remzi.
- Heilbrunner, O. (2004). German or Nazi Antisemitism?. In *The historiography of the holocaust* (pp. 9-23). London: Palgrave Macmillan.
- Heywood, A. (2013). *Siyasi ideolojiler*. A. K. Bayram, Ö. Tüfekçi, H. İnaç, Ş. Akın, ve B. Kalkan (Çev.), (5.Basım), Ankara: Liberte.

- Hinz, B. (1979). *Art In The Third Reich*, New York: Pantheon.
- Hitler, A. (1972). *Kavgam* (6. Basım), İstanbul: Kağan.
- Hobsbawm, E. (1996). *Kısa 20. yüzyıl 1914-1991 aşırılıklar çağı*. İstanbul. Hakkı Sarmal.
- Holborn, H. (1964). Origins and political character of Nazi ideology. *Political Science Quarterly*, 79(4), 542-554.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: İnkılap.
- Hyams, B. (1995). Weininger and Nazi ideology. In N. Harrowitz and B. Hyams (Eds.), *Jews and gender: Responses to otto weininger* (pp. 155-168). Philadelphia, PH: Temple University.
- Işık, M., ve Eşitti, Ş. (2015). I. Dünya Savaşı propaganda afişlerinde kadın temsillerinin toplumsal cinsiyet bağlamında göstergebilimsel incelenmesi. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, 70(3), 655 – 682.
- İnan, A. (1968). *Atatürk'ün Güzel Sanatlara Verdiği Önem*, Devlet Tiyatrosu, C. 39, Ankara.
- İnönü, İ. (1933-2). İlerleme ve Yükselme Yolu, *Ülkü, Birinci Teşrin*, 2(9), 161.
- İnternet: Cengiz Bektaş Toplumcu bir Alman Mimarı: Bruno Taut
<https://www.arkitera.com/gorus/toplumcu-bir-alman-mimari-bruno-taut/> 12/08/2020.
- İnternet: <https://dom-ikony.ru/product/ikona-bozhey-materi-bogolyubskaya-art-dnl-251/>
Tanrı'nın Annesi Bogolyubskaya
- İnternet: <https://www.arkitera.com/gorus/toplumcu-bir-alman-mimari-bruno-taut/>
22/08/2020.
- İnternet: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/federal-art-project> Ben Shahn / VAGA, New York ve DACS Sitesi, Londra 2020. 02.02 2020.
- İnternet: <https://www.visituffizi.org/artworks/the-ognissanti-madonna-by-giotto/>
- İnternet: https://www.wikiwand.com/en/Adolf_Hitler%27s_50th_birthday sayfasından erişilmiştir.
- İnternet: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/photo/adolf-hitler-greets-paul-von-hindenburg?parent=tr%2F11106> sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://encyclopedia.ushmm.org/search?query=nazi+kamplar%C4%B1&types%5B%5D=43&languages%5B%5D=en> sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <http://abca.art.br/httpdocs/para-pensar-na-liberdade-da-arte-e-do-homem-paula-ramos/> sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://guzelsanat.wordpress.com/2011/11/10/otto-donemin-ruhu-otto-dix-metropolis-1928/>, sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://gunde1resim.tumblr.com/post/14588933507/ressam-otto-dix-1891-1969-resmin-adi-three/embed>, sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://tr.pinterest.com/pin/431641945518850152/> sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://v3.arkitera.com/h47253-bauhausun-kadinlari.html> 11.03.2020, sayfasından erişilmiştir.

İnternet: https://www.bauhausbookshelf.org/timeline_chronology_1919_1933.html, sayfasından erişilmiştir.

İnternet: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ebensee_Toplama_Kamp%C4%B1 19.03.2020, sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/auschwitz>, sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://www.telegraph.co.uk/news/0/operation-barbarossa-unseen-second-world-warphotographs-field/>, sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://www.tarihiolaylar.com/galeriler/hitler-in-akil-almaz-nurnberg-mitingleri-679> sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://www.tarihiolaylar.com/galeriler/hitler-in-akil-almaz-nurnberg-mitingleri-679>, sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://www.e-skop.com/skopbulten/nazi-almanyasinda-avangard-dusmanligi/185524.04.2020> sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://www.e-skop.com/skopbulten/momada-alman-ekspresyonistleri-sergisi-iki-dunya-savasi-arasinda-bir-haykiris/424>, sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/moderne-kunst-und-die-nazis-kunst-unter-dem-hakenkreuz/13055198.html>

İnternet: <https://www.dw.com/pt-br/grande-queima-de-arte-degenerada-um-mist%C3%A9rio-de-75-anos/a-17511014>

İnternet: https://www.easynotecards.com/print_cards/59383 sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://www.moma.org/slideshows/221/9> sayfasından erişilmiştir.

İnternet: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-1913-armory-dispelled-belief-good-art-beautiful>, sayfasından erişilmiştir.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1993). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1993). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Remzi.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1978). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Ada.

İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2016). *Sanatta Devrim*, İstanbul: Ada.

İspirli Gönülkırılmaz, Y. (2012) *Bauhaus'un Türkiye'deki iç mekan tasarımlarına yansımaları*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.

Kalkan, B. (1978). *Faşizm*. Ankara: Liberte.

Kara, İ. M. (2009). *Türkiye ve uluslararası bauhaus sanat ve tasarım fakültelerinde grafik eğitimi program içerikleri ve işleyişler*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Karadağ, N. (1998). *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (1932-1951)*, Ankara.

Karataş, Z. (2015) Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri sosyal hizmet. *E-Dergi Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 74-82.

Katoğlu, M. (1984). *Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat, Türkiye Tarihi*. İstanbul: Cem.

Katoğlu, M. (2003). Cumhuriyet'in İlk On Yılında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü, *Sanat Dünyamız*, 89, 180.

Katoğlu, M. (2003). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatı'nın Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü. *Sanat Dünyamız*, 89, 179-84.

Katoğlu, M. (t.y.). *Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat, Yakınçağ Türkiye Tarihi 1, 1900-1980*, İstanbul, C.I, 415-520.

Kaya Y. K. (1977). *İnsan Yetiştirme Düzenimiz*, İstanbul: Nüve.

- Kaya, Ş. (1998). *Cumhuriyet Döneminde Güzel Sanatlar (Resim-Heykel-Mimari)*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kennedy, P., Yükseliş, B.G., ve Çöküşleri, Ç. (2008). *Birtane karanakçı*, (13. Baskı), İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Keser, N. (2005). *Sanat sözlüğü* Ankara: Ütopya.
- Khanacademy (2020). Khanacademy '<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/art-between-wars/neue-sachlichkeit/v/paul-troost-house-of-german-art-1933-37> sayfasından erişilmiştir.
- Kissenger, H. (2010). *Diplomasi*. İ. H. Kurt (Çev). (9.Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Koç, N. (2013). *Türk kültür tarihi içerisinde Köy Enstitüleri*. İstanbul: İdeal.
- Koç, Y. (2012). Sosyalist ütopya ve modernite: Morris'in hiçbir yerden haberler'i. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3(18), 123-137.
- Koçak, H. (2011). *Sürrealist bir edebiyat olanaklı mıdır? Kuramsal bir araştırma*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr>, sayfasından erişilmiştir.
- Koçan, H. (2005). *Bir Düş Tanımlaması*, Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi kataloğu, İstanbul.
- Koçan, H. (2005). *Bir Düş Tanımlaması*, Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi kataloğu, İstanbul.
- Kolb, E. (2008). *The weimar republic*. The Great Britain: Routledge.
- Kreft, L. (2008). *Sanat ve siyaset*. 6. Baskı. İstanbul: İletişim.
- Kurtuluş, Y. (2001). *Köy Enstitülerinde Sanat Eğitimi ve Tonguç*. Ankara: Güldiken.
- Kuryel, A. ve Özden Fırat, B. (2015) *Küresel ayaklanmalar çağında direniş ve estetik*. İstanbul: İletişim.
- Kürkçüoğlu, Ö. Sabuncu, Y. Akşin, S., Suğur, N. Yurdusev, A. N. ve Yurdusev, E. (1998). *Dünyanın ve Türkiye'nin yakın tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Lee Lody E. (1989) *The war years*. London: Unwin Hyman.
- Libcom (2010). *Bir silah olarak sanat: Franz Seiwert ve Köln ilerleyenler - Martyn Everett* <https://libcom.org/history/art-weapon-frans-seiwert-cologne-progressives-martyn-everett>. Sayfasından erişilmiştir.

- Locke J. (2008). *Second Government Treatise*, Jonathan Bennett.
- Lüttichau, M. A. (1991). *Entartete Kunts Munich 1937, Fate of Avangarde in Nazi Germany*.
- Macit, H. (2007). *Faşizm ve Nazizm* Ankara: Savaş.
- Macit, M. H. (2006). *Faşizm ve Nazizm*. (İkinci basım). Ankara: Savaş.
- Macit, M. H. (2007). *Faşizm ve Nazizm*. Ankara: Savaş.
- Malinowski, B. (1989). *İlkel toplumlarda cinsellik ve baskı*. İstanbul: Kabalcı.
- Mertens, M. (2020). *Die Geschichte der SDP*.
<https://www.bpb.de/politik/grundfragen/parteien-in-deutschland/42082/geschichte>
17.02.2020.
- Moretti, F. (2015). *Burjuva*. İstanbul: İletişim.
- Mutlu, B. (2001). *Mimarlık tarihi ders notları*. İstanbul: Mimarlık Vakfı Enstitüsü.
- Naipoğlu, S. (2008). *Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Sanat Tarihi Yaklaşımı ve Vahit Bey*.
Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi, Ankara.
- National Geographic, (1983). Nehru, J. (1970). *Sosyal devrimler, ulusal savaşlar*. İstanbul: Ant.
- Nehru, J. (1970). *Sosyal devrimler, ulusal savaşlar*. İstanbul: Ant.
- Neocleous, M. (2014). *Faşizm*. D. B. Kılınç (Çev), Notabene.
- Nolan, M. (1994). *Visions of modernity: American business and the modernization of Germany*. New York: Oxford University.
- Norbert, L. (2004). *Modern sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi.
- Öndin, N. (2002). *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Kültür Politikalarının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Yansımaları*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.
- Örmeci. O, (2020). *Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş ve Karşılaşılan Sorunlar*
<http://www.tuicakademi.org/turkiyede-cok-partili-hayata-gecis-ve-karsilasilan-sorunlar/>
- Örs, H. B. (2009). Postmodern dünyada İdeolojinin dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, (40), 1-12.

- Özkucur, A. (1990). *Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü*, Ankara: Selvi.
- Özkurt M.Ç. (2018). *Sanayi-İ Nefise Mekteb-İ Âlisi'nin yapılandırılmasında iki öncü: Osman Hamdi Bey ve Alexandre Vallaury. Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. İstanbul.
- Özsezgin, K., (1999). *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi*, İstanbul: İş Bankası.
- Özsoy, V. (2003). *Görsel Sanatlar Eğitimi*. Ankara: Gündüz Eğitim.
- Özsoy, V. (2003). *Görsel sanatlar eğitimi; resim-iş eğitiminin tarihsel ve düşünsel temelleri*. Ankara: Gündüz Eğitim.
- Öztürk, E. (2012). *Cumhuriyet Dönemi Aydın Kimliği, sekülerleşme ve köy enstitüleri*, İstanbul: Rağbet.
- Pekmezci, H. (2006). *Türk Sanat Eğitiminde ve Sanatında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü. Üç Kuşak Gazi Eğitimli Sanatçılar*. Akalan G. (Ed.). Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Petropoulos, J. (1996). *Art as Politics in the Third Reich, 1996*. Chapel Hill: Kuzey Carolina Üniversitesi.
- Poyraz, C ve Öztop, F. (2013). 19. Yüzyılda Yabancıların Gözüyle Osmanlı Eğitimi, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 308-316.
- Pratkanis, A. R. Aronson, E. ve Haliloğlu, N. (2008). *Propaganda çağı: iknanın gündelik kullanımı ve suistimali*. İstanbul: Paradigma.
- Radelet, S., Sachs, J. D., Cooper, R. N., and Bosworth, B. P. (1998). The East Asian financial crisis: diagnosis, remedies, prospects. *Brookings papers on Economic activity*, 1998(1), 1-90.
- Reed, E. (1994). *Kadının evrimi I/ anaerkil klandan ataerkil aileye*. İstanbul: Payel.
- Renda, G. ve Erol, T. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 1. İstanbul: Tıglat Sanat Galerisi.
- Renda, G. ve İnalçık, H. (2004). *Osmanlı Uygarlığı II*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi*, (2. Baskı), B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş (Çev), İstanbul: Remzi.
- Richardson, M. (2006). *The surrealist religion*. London: Verso.

- Sabine, G. (2000). *Yakınçağ siyasal düşünceler tarihi*. (Dördüncü basım). İstanbul: Cem.
- Sadıgov, R. (2019). Bolşeviklerin geçici hükümeti devirme girişimi: 1917 Temmuz ayaklanması. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 34(1), 229-268.
- Sadıkov, R. (2010). Şubat devriminden sonra Rusya'da iktidar mücadelesi: Ekim Devrimi'ne giden yol. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 29(48), 101-118.
- Sakman, M. (2015). İdeolojik hegemonya içerisinde örgütlenen siyasal bir sistem olarak totalitarizm. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(55), 117-126.
- San, İ. (1985). *Sanat ve Eğitim*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi.
- San, İ. (2010). *Sanat eğitimi kuramları*. Ankara: Ütopya.
- Sander, O. (2008a). *Siyasi tarih ilkçağlardan 1918'e*. Ankara: İmge.
- Sander, O. (2017). *Siyasi tarih 1918-1994*. Ankara: İmge.
- Sanouillet, M. (2015). Dadacılığın kökenleri: Zürih ve New York, E. Batur (ed.). *Modernizmin serüveni-bir temel metinler seçkisi*. İstanbul: Sel.
- Sarınay, Y. (2000). Atatürk'ten Günümüze Türk Dış Politikası Hakkında Genel Bir Değerlendirme. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 16(48), 857-886.
- Sarınay, Y. (2000). Atatürk'ten Günümüze Türk Dış Politikası Hakkında Genel Bir Değerlendirme. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 16(48), 857-886.
- Schapiro, J. S. (1966). *Çağdaş düşüncede toplumsal tepki*. İstanbul: Köprü.
- Sevim, J. (2001). *Tanrının sesi kadın*. İstanbul: Remzi.
- Sevinç, K. (2019). Freudyen Psikolojide Bilinçaltı ve Bilinçdışı Kavramları Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar. *Kilitbahir*, (15), 125-158.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın icadı, bir kültür tarihi*. (İkinci Basım). İstanbul: Ayrıntı.
- Shirer, W. L. (2002). *Nazi İmparatorluğu: doğuşu, yükselişi ve çöküşü* (İkinci Baskı). R. Güran (Çev.). İstanbul: İnkılap.
- Silverman, D. (2001). *Interpreting Qualitative Data: Methods for Analysing Talk, Text and Interaction*. London: SAGE.
- Steinweis, A. E. (1993). *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*. Chapel Hill: University of North Carolina.

- Steinweis, A. E. (1993). *Art, ideology, and economics in Nazi Germany: The Reich chambers of music, theater, and the visual arts*. Carolina: University of North Carolina.
- Storer, C. (2015). *Weimar Cumhuriyetinin kısa tarihi*. İstanbul: İletişim.
- Şahin, Ş. (1995). *Türkiye’de sanat eğitiminin tarihçesi*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Şahinkaya, S. B. (2009). *Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri*. Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahinkaya, S. B. (2009). *Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri*. Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şenel, A. (1998). *Siyasal düşünceler tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Şengör, A. M. (2016). Celâl, Hasan–Ali Yücel ve Türk Aydınlanması, İstanbul: Tübitak.
- Şimşek, H. ve Yıldırım, A. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.
- Tanıncı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Tanili, S. (2004). *Nasıl Bir Eğitim İstiyoruz?* İstanbul: Adam.
- Tanilli, S. (2002). *Yüzyılların gerçeği ve mirası 20. yüzyıl: yeni bir dünyanın aranişında* (Dördüncü basım). İstanbul: Adam.
- Tansug, S. Ç. (1986). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın görsel dili*. İstanbul: Remzi.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın görsel dili*. İstanbul: Remzi.
- Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi.
- Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi.
- Tansuğ, S. Ç. (1986). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi.
- Taşkaya, S. M., ve Akbaşı, S. (2008). Okuma yazma öğretiminde Köy Enstitülerinin yeri. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(1).
- Taşkın, Ü. (2008). Klasik Osmanlı Dönemi Eğitim Kurumları, *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(1), 343-366.

- Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu tanıtım kitapçığı. (1971). İstanbul: İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu.
- Tekeli, İ. ve İlkin, S. (2014). *İkinci Dünya Savaşı Türkiye'si*. 1. Baskı, İstanbul: İletişim.
- Telli, H. (1995). Tonguç'un resim, iş ve yazı öğretimine kalkılan. A. Ferhan Oğuzkan (Ed.), *Hakkı Tonguç Yaşamı ve Hizmetleri*, Türk Eğitim Derneği III. Anma Toplantısı (25 Ekim 1995), Ankara: TED Eğitimcilerimizi Anma ve Tanıtma Dizisi.
- Telli, H. (2006). *Cumhuriyetimizin Bir Ant Kurumu, Karanlıktan Aydınlığa. Üç Kuşak Gazi Eğitimli Sanatçılar*. Akalan G. (Ed.). Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Theodor, W. (2018). *Estetik ve politika realizm-modernizm çatışması*. İstanbul: Siyaset İletişim.
- Tokgöz, E. (2018). Birinci dünya savaşı sonrasında dünya ekonomisinde değişen dengeler. *Ufuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(1), 7-28.
- Tomkins, C. (1980). *Off the wall- robert rauschenberg and the art world of our time*. Pennsylvania: Penguin.
- Toprak, Z. (1932). Türkiye'de Millî İktisat (1908-1918), Ankara: Yurt.
- Toprak, Z. (2004). Türkiye'de 'sol faşizm'ya da otoriter modernizm 1923-1946. *Toplum ve Bilim*, 100, 84-99.
- Tunalı, S. (2013). Halkevlerinde Yürütülen Sanat Çalışmaları (1932-1950). *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(2), 59-76.
- Tülay, A. S. (2007). *Eski eser yağması*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Türk Dil Kurumu (2018). *Türkçe sözlük*. Ankara: TDK.
- Türkkaya A. (2008). *İkinci dünya savaşı*. İstanbul: İleri.
- Uygun. S. (2013). Bir Toplumsal İnşa Aracı Olarak Köy Enstitüleri ve Algısı, *Eğitime Bakış Dergisi*, 9(26), 71-99.
- Uzunoğlu, M. (2013). Kültür-sanat ilişkisi bağlamında Cumhuriyetin ilk yıllarında özgün Türk resmi oluşturma çabaları. *İdil*, 2(10), 150-169.
- Üstündağ, A. (2020). Ne zaman Atatürk'ün fikirlerini Anlayabileceğiz” <http://blog.milliyet.com.tr/ne-zaman-ataturk-un-fikirlerini-anlayabilecegiz/Blog/?BlogNo=89255>

- Weinstein, J. (1990). *The end of expressionism: art and the november revolution in Germany, 1918-19*. Chicago: University of Chicago.
- West, S. (2001). *The visual arts in Germany, 1890-1937: Utopia and despair*. Germany: Manchester University.
- William R. L. (2006). Ends of British Imperialism. The Scramble for Empire, Suez and Decolonization: Collected Essays. *The English Historical Review*, 123(501), 526-528.
- Winkler, H.A. (1998). *Weimar 1918-1933: die Geschichte der ersten deutschen demokratie*. München: CH Beck.
- Yada, S. (1966). El ve Halk Sanatları Eğitimi, *Yeni İnsan*, 45, 21.
- Yada, S. (1966). El ve Halk Sanatları Eğitimi, *Yeni İnsan*, 45, 21.
- Yalçın, A. (1977). *Faşizmin doğuşu*. Ankara: Ekonomik ve Sosyal.
- Yavuzoğlu, A. (2003). *20. yy.'da faşist paranoya*. İstanbul: Sayfa.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. Baskı). Ankara: Seçkin.
- Yılmaz, D.(2005).*Anj-Sanat, gerçek ve politika*.
<http://16beavergroup.org/articles/2005/12/08/anj-art-truth-and-politics/> sayfasından erişilmiştir.
- Yolcu, E. (2009). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Nobel.
- Yvonne, S. (2014). *Hitler'in filozofları*. İstanbul: Say.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...