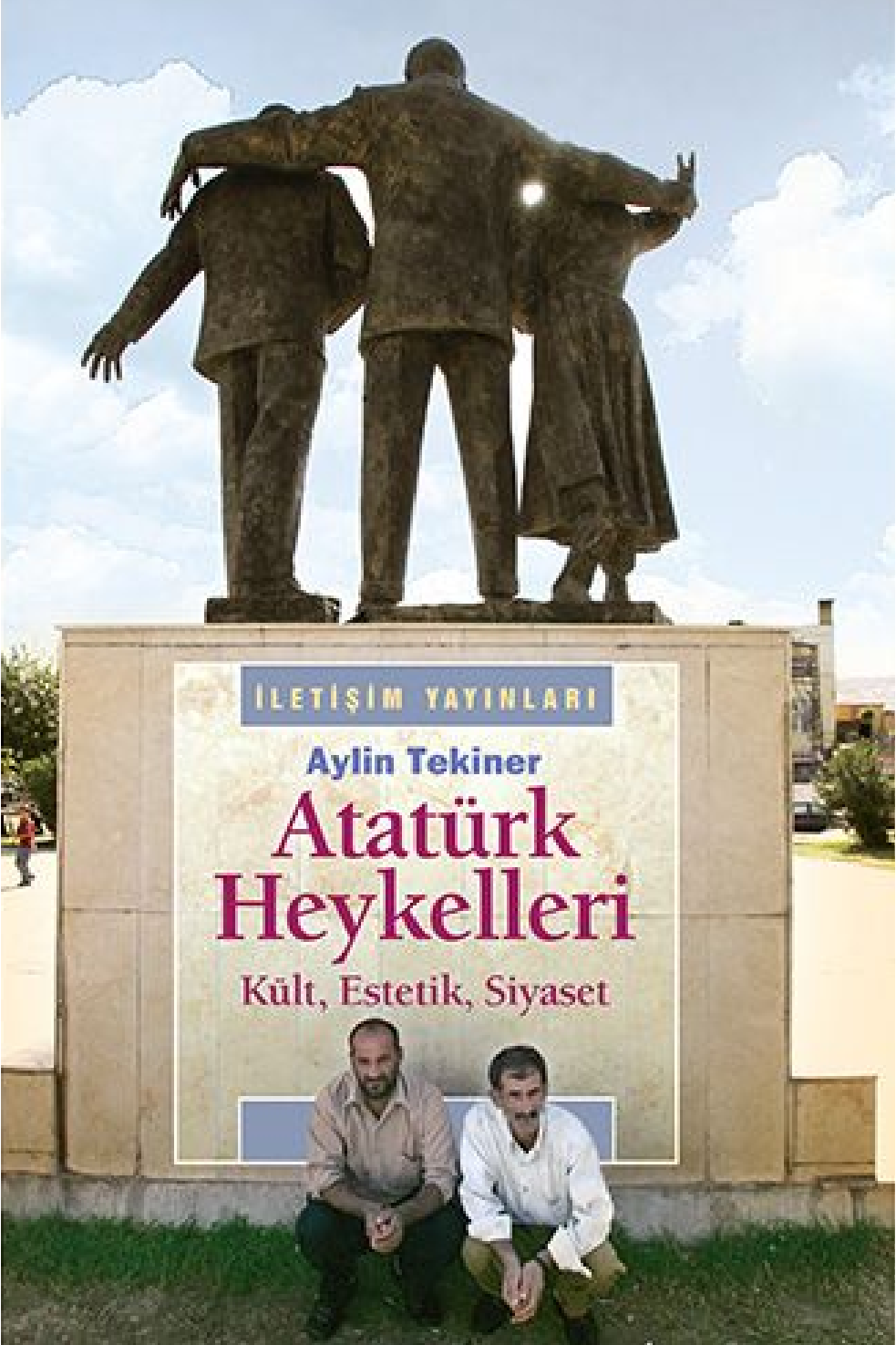

İLETİŞİM YAYINLARI
Aylin Tekiner
Atatürk Heykelleri
Kült, Estetik, Siyaset

Ü. AYLİN TEKİNER 1978 Nevşehir doğumlu. 1999 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nden mezun oldu. 2003 yılında aynı bölümde yüksek lisansını, 2008 yılında ise Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı'nda doktorasını tamamladı. 1996 yılında açtığı heykel atölyesinde çalışmalarına devam ediyor.

İletişim Yayınları ??? • Araştırma-İnceleme Dizisi ??
ISBN-13: 978-975-05-07??-?
© 2010 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2010, İstanbul

EDİTÖR Tanıl Bora
DİZİ KAPAK TASARIMI ?????????????
KAPAK Suat Aysu
KAPAK FOTOĞRAFI Ümit Bektaş
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Begüm Güzel
BASKI ve CİLT Sena Ofset
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Ü. AYLİN TEKİNER

Atatürk Heykelleri

Kült, Estetik, Siyaset

iletişim

Dilimden ne düşse eksik kalır.
Bize onurlu bir yaşam bırakan sevgili babama;
Mehmet Zeki Tekiner'e hasret ve sevgiyle...

İÇİNDEKİLER

Teşekkür 7

GİRİŞ 11

ERKEN CUMHURİYET'TEN 1980'E ANIT DENEYİMİ 31
Osmanlı'dan Cumhuriyet'e heykel mirası 31
Anıtların "kaidesi" olarak Atatürk kültü 44
Siyasal-mekânsal dinamikler 59
Döneme ait Atatürk anıtlarının çözümlenmesi 65
Sarayburnu Atatürk Anıtı 69
Krippel'in Konya Atatürk Anıtı 76
Ankara'nın ilk Atatürk anıtı: Etnoğrafya Müzesi önü 79
Ulus Zafer Anıtı 87
Taksim Cumhuriyet Anıtı 97
Yerli sanatçılar, Kenan Yontunç ve Edirne Atatürk Anıtı 109
"Görkemli" üslup ve Bursa Atatürk Anıtı 117
Samsun Atatürk Anıtı 120
Kurtuluş imgesi ve İzmir Atatürk Anıtı 124
Ankara Güvenlik Anıtı 127
Milli ikonografi, kadın ve Adana, Çorum, Kayseri anıtları 133
Afyon Utku Anıtı 139

"Duraklama", estetik tartışmaları ve Bolu Atatürk Anıtı 148
DP dönemi, Çankaya Atatürk Anıtı ve "put" tartışmaları 157
1960-1980 dönemi anıtları, bir kampanya ve Atatürk imgesinde değişimler 167
ODTÜ Atatürk Anıtı 175
12 Mart darbesi ve Yalova Atatürk Anıtı 178
"Sol" Kemalizm ve Kayseri Atatürk Anıtı 183

1980'DEN GÜNÜMÜZE ATATÜRK ANITLARI 187
12 Eylül darbesinin siyasal ortamı 187
Atatürk imgesinin değiştirilmesine yönelik adımlar 191
Atatürk anıtı çılgınlığı 194
Döneme ait Atatürk anıtlarının çözümlenmesi 198
12 Eylül'ün anıt kampanyası, Necati İnci ve Kaş Atatürk Anıtı 199
Samsun İlk Adım Anıtı ve "çıplak" sorunu 204
Yerel yönetimlerin artan inisiyatifi ve Kayseri'ye "otoriter" Atatürk Anıtı 207
Atatürk ve Harbiyeli Anıtı 210
Groteskliğin bir uç örneği: Emirdağ Atatürk Anıtı 214
Anıt fabrikasyonu ve nutuk 219
Altı Nokta Körler Vakfı Atatürk Anıtı 225
Bir başka absürdlük: Bodrum Atatürk Anıtları "yarışı" 227
Yine fabrikasyon sorunu ve Atatürk ve Adalet Anıtı 230
İrtica-laiklik tartışmaları ve '90'ların anıt pratikleri 234
"Rövanş" olarak Atatürk Anıtı (Sultanbeyli örneği) ve Atatürk sembolizmi 237
Sincan Lale Meydanı ve "gülen" Atatürk "problemi" 244
"Dev anıt" tutkusu, Beşiktaş Atatürk, Cumhuriyet ve Demokrasi Anıtı 251
2000'ler: Absürdlüğün devamı 254

SONUÇ 265

EKLER 269

Teşekkür

Elinizdeki kitap, farklı sıfatlardaki –kaynak sunan ya da yol gösteren, birikimlerinden yola çıkarak destek veren ve bu çalışmanın gerekliliğine inanan– kişi ve kurumların tereddütsüz sundukları katkılarla ete kemiğe büründü. Doktora dönemiyle başlayan bu paylaşımlarda katkı sunan kişileri unutma ihtimalimi ve dolayısıyla özrümü baştan belirterek teşekkürlerimi sıralamak isterim.

Türkiye'nin en önemli kütüphanelerinden Türkiye Büyük Millet Meclisi Kütüphanesi arşivinden ve mikrofilm ünitesinden yararlanmamı sağlayan, bir araştırmacının kaynak bulmada karşılaştığı güçlükleri dile gelmeden sezen ve bu yönde tüm nezaketi ve sevecenliğiyle kütüphane çalışanlarını seferber eden TBMM Kütüphanesi Müdür Yardımcısı Dr. Tuncer Yılmaz'a teşekkürü bir borç bilirim. Arşiv taramada titizlikle ve saatlerce bana eşlik eden depo birimi çalışanlarından sevgili Ertan Çevik'e de teşekkür etmezsem olmaz. Diğer yandan, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü çalışanlarından ressam Hasan Mutlu'ya ve Melih Turan'a Genel Müdürlüğün anıt arşivini kullanmamda göstermiş oldukları yardımlar ve birikimlerini paylaşmaları dolayısıyla şükranlarımı sunuyorum.

Bir araştırmanın sağlıklı ilerlemesinde ve zenginleşmesinde

en önemli aşama doğru zamanda doğru kaynağa ulaşmaksa eğer sevgili Okay Bensoy'a çok şey borçluyum. Yine kaynak sağlamada hiçbir yardımı esirgemeden benim için ek bir mesai yapan ve iyi "gözüyle" çalışmama destek sunan gazeteci dostum Ateş Yalazan'a da sonsuz teşekkürler. Bu kitaba kaynaklık eden doktora tezimin yola girmesinde eleştirileriyle büyük katkılar sunan tez jürimin saygıdeğer üyeleri Prof. Dr. Eser Köker ve Doç. Dr. Ayhan Yalçınkaya'ya da teşekkürlerimi sunmak isterim.

Bu türden bir çalışmaya girişmek aslında Türkiye'nin anıt külliyatını da çıkartmak anlamına geliyordu. Görsellerine ve künyelerine ulaştığım Atatürk anıtı sayısı bu süreçte azımsanmayacak sayıya ulaştı. Bu anıtların fotoğraflarını edinmem ise başlı başına bir mesai gerektiriyordu ve bunun altından yardımsız kalkmam imkânsızdı. Bu süreçte desteğini esirgemeyen sevgili kuzenim Ayşem Tekiner'e, arkadaşlarım Nur Keçeci, Burak Esen, Zafer Akkaş, Hasan Tüfekçi, Rahime Songül Pakoğlu, Arzu Algan, Başak Avcı, Mert Görür, Mustafa Yılmaz'a ve incelediğim anıtların bulunduğu il ve ilçelerdeki tüm valilik, kaymakamlık ve belediye çalışanlarına anıt fotoğraflarını temin etmemde gösterdikleri yardımlar için teşekkür ederim.

Sincan Lale Meydanı'na yerleştirilemeyip davalık olan "Gülen Atatürk" anıtının sahibi, Türkiye'nin önemli heykeltıraşlarından Burhan Alkar'a bilgilerini (anıtın yapım sürecini, dava sürecini, bilirkişi raporlarını, nihai kararı) paylaştığı için çok teşekkür ederim. Türkiye'de en çok Atatürk anıtı üreten İnci Heykelciliğin sahibi Necati İnci'ye de yaptığı anıtların bilgilerini paylaştığı için teşekkürlerimi sunmak isterim.

Doktora süreciyle başlayan bu serüvende İngilizce çeviri işleriyle büyük zahmetler verdiğim çok sevgili heykel öğrencim filolog Sezgi Törüner ve arkadaşlarım Zeynep Tanıtkan ile Aslı Toksabay Esen'e de sonsuz teşekkürler. Çocuk yaşlarımdan itibaren estetik birikimlerinden yararlandığım ve beni sanata hazırlayan ressam İsmail Gümüş'e, nam-ı diğer Gümüş amcama ve ustam Ali Suat Kızıltuğ'a yaşamımda olduğu kadar anıt incelemelerimdeki yol göstericiliklerinden ötürü de teşekkür etmek isterim.

Değerli zamanını vererek derin birikimini esirgemeyen ve baştan beri beni cesaretlendiren güzel dostum Mustafa Şahin, sana hangi sözlerle teşekkür edeceğimi bilmez haldeyim. Sözcükler emeğinin yanında sığ kalır, iyi ki varsın. Mustafa'yla sabahladığımız günlerde çayımızı eksik etmeyen Necla Teyzeciğim, senin de ellerin dert görmesin. Her kafa karışıklığımda telefonun öte ucundan beni aydınlatan, sezgisine ve bilgisine güvendiğim sevgili dostum Dr. Ali Murat İrat'a da borcumu nasıl öderim bilemiyorum.

Elbette bu kitabın tasarlanması, geliştirilmesi ve hayata geçmesinde baştan beri desteğini esirgemeyip beni cesaretlendiren, danışmanlığına tereddütsüz başvurduğum ve editörlüğüyle kitabın tadına lezzet katan sevgili Tanıl Bora'ya ne kadar teşekkür etsem azdır. Her zamanki nezaketiyle tıkandığım yolları açmamı sağladığı, her buluşmamızda mizah yüklü ve zenginleştirici makaleleri elime tutuşturduğu, hiçbir mailimi cevapsız bırakmadığı gibi inanılmaz bir hızla geri dönüp derdime derman olduğu için, yani her şey için kendisine tekrar tekrar teşekkür ederim.

Omzumda hep elini hissettiğim ve yaşamı koşulsuz paylaşmanın içini hakkını vererek doldurduğuna yürekten inandığım can dostum Gülcan Barut; gazeteciliğinin bilediği araştırmacı zekâsının tüm nimetlerinden yararlanmamı sağladığın ve elimin kolumun bağlandığını hissettiğim anlarda sabırla beni bana döndürdüğün için sana yüreğimden teşekkür ediyorum.

Gelelim sanatla yaşamanın bir hayli zor olduğu Türkiye'de bana kol kanat geren, doğru yolları bulmamda ön ayak olan ve yaşamımı her daim güzelleştiren sevgili aileme. Bizi sevgisi, özverisi ve güveniyle yücelten bir tanecik annem Birsen Tekiner'e, bir araştırmacının olmazsa olmazını, yani kitap okuma alışkanlığını küçük yaşlarda bana kazandıran ve gerçekçiliğiyle ayaklarımı yere bastıran canım ablam Ayşe Tekiner Çelen'e, sezgisine ve beni her zaman şaşırtan bilgeliğine hayran olduğum, teknoloji karşısında çaresiz kaldığımda beni o bilinmez dehlizlerden çıkaran canım ağabeyim H. Bülent Tekiner'e, ailemize her gün yaşam tohumları eken bir tanecik yeğenim

Deniz Çelen'e, bir şeye ihtiyacım olduğunda her daim imdadıma yetişen eniştem Yalçın Çelen'e ve çok sevgili kuzenlerim Mustafa Murat Baki ve Ayşem Tekiner'e desteklerini esirgemedikleri için minnettarım. Hayatı beraberce daha da üretmek için hakkınız bende saklıdır.

GİRİŞ

Bu kitap, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'ne sunduğum "1980 Sonrası Atatürk İmgesinin Yeniden Üretiminde Anıt-Heykellerin Rolü" başlıklı doktora tezimden yola çıkılarak hazırlandı. Bu konuyu ele almamdaki ilk itici güç, bir heykeltıraş olarak benim de Türkiye'de bürokrasinin anıt yaptırma zihniyetine doğrudan tanıklık etmiş olmamdı. Tek tip Atatürk anıtlarından birine 2000 yılında ben de imza atmıştım. Anıtı yaptığım ilçenin mülki idare amiri 2000 yılında bir Atatürk anıtı isteğinde bulunmuş ve kısıtlı bir bütçeyle yola çıkmıştı.[1] Kısa bir süre sonra tayini çıkacağı için vakit kaybetme-

1 Öncelikle 1/10 ölçekli bir maket hazırlayarak kaymakama nasıl bir anıt tasarladığımı üç boyutlu olarak anlatmıştım. Atatürk'ün bir fotoğrafından yararlanarak yaptığım makette uzun cepkeni ve gömleğiyle Atatürk ayakta, sol eli göğsünde, sağ el parmakları ise pantalonunun küçük cebindeydi. Tasarımı beğenen kaymakamın tek talebi Atatürk'ün eskiyi çağrıştıran cepken yerine modern ceket ve kravatla betimlenmesiydi. Talep üzerine 230 cm. boyunda modern kıyafetli bir Atatürk figürü çalıştım ancak anıtın kil hali tamamlandıktan sonra kaymakam sol el parmakları pantolon cebinde duran Atatürk'ün yeterince ciddi görünmediği gerekçesiyle bu hareketin değiştirilmesini talep etti. Söz konusu hareketin bir ciddiyet sorunu yaratmak bir yana anıta vakur bir hava kattığını söylemem kaymakamı ikna etmeme yetmedi. Oysa bir anıt için maket üzerinde mutabık kalınmışsa bu aşamadan sonra herhangi bir değişiklik söz konusu olamazdı. Yine de, ilk anıtını yapan genç bir heykeltıraş olarak anıtın tasarımını alıcının isteği doğrultusunda değiştirdim ve Atatürk'ün

den bir Atatürk büstü ya da anıtı yaptırması gerektiğini belirten kaymakamın bu aceleciliği, Türkiye'de Atatürk anıtı yaptırma refleksini sorgulamamı da beraberinde getirecekti. Alıcının tek kıstası, örneklerini gördüğü diğer anıtlarda olduğu gibi Atatürk'ün ayakta, sivil kıyafetle ve mutlaka "resmî" biçimde betimlenmesiydi. Mezuniyetimin hemen ardından gelen bu cazip fırsatı, yetkinliğimi gözden geçirmeden kabul etmiştim. Türkiye'nin başta gelen güzel sanatlar fakültelerinden birini bitirmiş olmama karşın, lisans eğitimimizde gerek anıta dair teknik rasyonalite (anıtsal duruş, boyut, ölçeklendirme, anıtın içine yerleştirilen iskelet, malzeme, montaj vs.) gerekse çevre düzenlemesi bağlamında hangi ölçütlerle yola çıkılması gerektiği konusu kısıtlı bir teorik bilgiyle sınırlı tutulmuştu. Yani genç bir heykeltıraş olarak anıt yapmayı ancak piyasada deneyimleyip öğrenebilecektim. Türkiye'nin önemli fakültelerinde doçent ve (çoğu) profesör olan heykel hocalarının yapmış oldukları tek tip Atatürk anıtları da yönlendirici nitelikte değildi. Yarışma yöntemine başvurmayıp sipariş usulünü tercih eden hâkim zihniyet, kamusal alanın bir deneme tahtasına dönüşmesinin yolunu hocalardan sonra bir kez de benim için açmıştı. Sistem, istihdam sorunu yaşayan heykeltıraşları mesleklerini icra edebilmek için Atatürk anıtı yapmaya itiyordu. Çünkü Türkiye'de kamusal heykel anlayışı büyük oranda anıt piyasasından, daha sınırlandıracak olursak Atatürk anıtlarından ibaretti.

---

sol kolunu yana sarkıttım. Kaymakam, bu değişikliği görmeye gelirken anıtı "kontrol etmesi" için bir heykel hocası arayışına koyulmuştu. Görüştüğü çoğu heykel hocası bu teklifi geri çevirirken kendisi de piyasaya anıt yapan birisi bu teklifi kabul etmiş ve kaymakamla birlikte anıtı kil aşamasındayken görmek için "bilirkişi" sıfatıyla atölyeme gelmişti. Gerek kaymakamın gerekse heykel hocasının asgari nezaketi ihlal eden bu davranışı, sözleşmesi olmadan koca bir anıtı tamamlayan genç bir heykeltıraşı emek maliyetini hiçe sayacak noktaya getirmişti. Bu nezaketsizliğin ardından kaymakama anıtı yerine yerleştirmeyeceğimi, herhangi bir sözleşme yapılmadığı için de kendisinin bir sorumluluğunun olmadığını nezaket çerçevesinde izah ederek bu macerayı sonlandırmıştım. Geçen iki yılın ardından görevi devralan yeni kaymakam, "devlette devamlılık esası" ilkesine dayanarak yapılan yanlışlığı gidermek üzere anıtın yerleştirilmesine ve kaidesine ek olarak kabartmalar yapılmasına karar verdi. Sonuç itibariyle anıt 2002 Mayısı'nda yerine yerleştirildi.

Anıt kültürünün hâlâ Atatürk anıtlarıyla sınırlı olmasına, dünyada hiçbir liderin anıtının bu sıklıkta ve süreklilikte yapılmamasına, hatta toplumun büyük bir çoğunluğunca heykel denince akla doğrudan Atatürk'ün geliyor olmasına karşın bu konunun yeterince ele alınmamış olması dikkat çekiciydi. 1980'den günümüze *Hürriyet Gösteri, Milliyet Sanat, Sanat Çevresi* gibi sanat dergilerinde de bu konunun pek ele alınmadığını, olsa olsa anıt yarışmalarına tepkiler ya da yerel yönetimlerin heykellere sansür uygulamaları türünden güncel olaylar çerçevesinde gündeme getirildiğini görürüz. Atatürk anıtları üzerine ülkemizde yapılan sınırlı sayıda çalışmada genellikle anıtların sadece künye bilgilerinin içerildiği görülmektedir. Bu bilgilerin de 1923-1946 döneminde yoğunlaştığı, çok partili siyasal yaşamın anıt gerçekliği hakkında ancak çok cılız denebilecek bir birikimin bulunduğu söylenebilir. Literatürde anıtları konu eden çalışmalardan temel çıkarımım şu oldu: Anıt gerçekliğinin, heykel alanının teknik düzeyinin terminolojisi ve metodolojisi içinden kavranması güçtür. Anıtlar, içinde ifadesini bulduğu formasyonun siyasal, mekânsal, toplumsal, kültürel ve daha birçok boyutu ile etkileşim halindedir. Özellikle kurucu-lider bir kişilik olarak ulus-devletin inşa sürecine damgasını vuran Atatürk örneğinde anıt gerçekliği, siyasal dinamiklerin çözümlemelere dahil edilmesini gerektirir. Okuduğunuz çalışma da anıt alanını incelerken, kavramsal ve metodolojik düzeyde belirttiğim sınırlılıkları aşmaya yönelik siyasal-mekânsal çözümlemelere başvurmaktadır.

Bu kitapta maksat üzüm yemek değil bağcıyı dövmek aslında. Fakat burada bağcının kim olduğuna karar vermek gerekiyor. Günümüzde tabiri caizse mafyalaşan anıt piyasasına hizmette kusur etmeyen birtakım "anıtçı"lar mevcuttur. Genel olarak çoğaltma yöntemiyle anıt pazarlayan bu heykeltıraşları etik açıdan değerlendirmek ayrı bir tartışma konusudur ve bu tartışma, ideolojinin yeniden üretimi hakkında ancak cılız cevaplar verebilir. Bu pastadan en büyük payı alanlarla yaptığım görüşmelerde, ürettikleri ve Türkiye'nin dört bir yanına gönderdikleri ürünlerin aslında anıt olmadığını, başka yapıtlarıyla

değerlendirilmek ve anılmak istediklerini söylemeleri manidardır.[2] Türkiye'de anıt yapan heykeltıraşın "üreten" değil sadece "ileten" olması, daha açık bir ifadeyle resmî ya da egemen ideolojinin sözünü iletmesi, rotayı sanatçı ekseninden sisteme çekmeyi gerektirdi. Her daim Atatürk üzerinden üretilen ideolojiyi tek tip anıtlar yoluyla ileten ve somutlaştıran "sanatçı"dan çok, sistemin bunu üretme biçimini ve niyetini ele almakta fayda vardı. Kitapta Atatürk anıtlarından yola çıkarak görsellik üzerinden kurulan/desteklenen resmî ideolojinin haritası çıkarılmaya çalışıldı.

Kitapta keskin bir dönemleştirmeye gitmemekle birlikte, 1980 öncesinin özellikle de ilk anıtlaşma deneyiminin yaşandığı tek parti döneminin anıt bilgisi önemli bir yer tuttu; 1946'ya hatta 1950'ye kadar olan anıtlar bu dönemin tezahürleri olarak kendi içinde dönemleşti. Bu dönemi önemsememin temel nedeni, 1980 sonrasının anıt alanındaki değişiminin ancak tek parti dönemiyle devamlılık ve mukayese içinde anlaşılabileceğiydi. Cumhuriyet'in ilk anıtlaşma hamlesine ivme kazandıran yabancı heykeltıraşlara ait toplam on Atatürk anıtının yanı sıra ilk yerli Atatürk anıtlarından başlayarak altmışın üzerinde anıt ele alındı. Bu anıtların büyük bir bölümü, estetik ölçütlerle de değerlendirildi. Estetik çözümleme yapılırken anıtlar öncelikle betimlendi, sonrasında oran (nispet), ritim, denge, anıt-mekân/parça-bütün ilişkisi, malzeme, anıtsallık, üslup açısın-

2 Bu yüzleşememe sorunu günümüzle sınırlı değildir. Bedri Rahmi, "abideciliği bir meslek olarak gören ve yalnız arslan postuna bürünmekten hoşlanan" sanatçıların bu gerçekle yüzleşemediklerini, sanatsal ortamlarda bu gerçekten köşe bucak kaçtıklarını belirttiği bir yazısında bu gerçeği gözler önüne serer: "Şurası muhakkak ki Avrupa'dan gelen heykeltıraşlardan daha da güzel yapmışlardır. Fakat gel gör ki abide bittikten sonra heykeltıraşlarımıza bir kasvetli hal arız olur. Atölyelerine gittiğiniz zaman koskocaman abidenin küçücük bir fotoğrafına bile rastlamazsınız. Size göstere göstere on sene evvel yaptığı küçük bir büstü, bir etüdü gösterir. Abide lafı açacak olursanız:

– Aman Allahım abide mi? Bir daha Allah göstermesin, derler. Sorarım size, senelerden beri abideler yaptırıyoruz. Aynı seneler içinde Ankara'da Devlet sergileri de açıyoruz. Bu sergilerden hiçbirisinde abidelerimiz için yapılmış ve sanatkarlarımızın hususiyetlerini taşıyan bir baş, bir tors, bir at etüdüne rastladınız mı? Hayır rastlayamazsınız da. Çünkü onlar bu abide işini korkulu bir rüya gibi uyutmaya çalışırlar" (Eyüboğlu, 2005: 124-125).

dan değerlendirildi. Anıtların biçim-içerik çözümlemesiyle birlikte yapıldıkları dönemle ilgili göndermeleri çözümlendi. Afşar Timuçin'in de belirttiği gibi estetik araştırma bir nitelikler araştırmasıdır (2003: 49) ve burada ortaya koyduğumuz yargılar nitelik yargısıdır. Eagleton'ın değindiği geleneksel estetiğin temel öğeleri olan güzellik, uyum, bütünlük ve görünüm (2003: 413) bu değerlendirilmenin sezgisel temelini oluşturmuştur. Klasik uyum yasalarına ve orantıya dayalı bu yaklaşım estetiğe nesnel bir bakış açısını da içerir (Kirişoğlu, Stokrocki, 1997: 1-8). İyi bir anıtta konu, biçim ve teknik uyumludur. Peşinen söylemek gerekirse, özellikle tek tip üretimin damgasını vurduğu 1980 sonrasına ait anıtların sunduğu göstergeler geçmiş örneklerin yanında cılız kaldığı ve estetik açıdan üzerine söylenecek pek bir şey olmadığı için geliştirilen estetik ölçüt, söz konusu döneme ancak kısmen uygulanabildi. Atatürk anıtları kutsallaştırılıp her resmî törende salt önüne çelenk bırakılan bir fetiş nesnesine dönüştükçe bu anıtlar, estetik niteliğine bakılmaksızın yaptırılmaya devam edeceğe benziyor.

Yapıldıkları döneme bağlı olarak geniş bir olgusal çeşitliliği barındıran Atatürk anıtlarının çözümlenmesinde siyasal-mekânsal dinamikler ile anıtlar arasındaki ilişki *araçsallaştırma* kavramıyla ele alınmıştır. Bu kavrama, Türkiye'de anıt birikiminin oluşumu ve gelişimi sürecinde anıtların, öznenin (siyasal) amacına göre değişen niteliksel ve niceliksel boyutlarda kullanılabilme, bu anlamda anıtsal alanın kurucu ilkelerini ve özerkliğini koruyamayan bir edilgenlik halini ifade etmek üzere başvurduk. Araçsallaştırma anıt bağlamında dört öğenin çözümlenmesiyle açığa çıkarılmıştır: bellek-hatırla(t)ma, imge-simge, gösterge-görselleşme ve kültleştirme. Bu öğeler araçsallaştırmanın yoğunluğuna göre değişen kombinasyonlar oluşturabilir. Araçsallaştırma öğelerin bütün içerisindeki ağırlığı düzeyinde ve her bir öğenin yoğunluk derecesinde kendini gösterebilir. Kültleştirme dışındaki üç öğe, çeşitli dozlarda anıt gerçekliği içinde zorunlu yer bulurlar. Kültleştirme ise siyasalın tercihlerinin öznel yükünü işaretler. Bu tercih, yeni rejimlerin inşa sürecinde baskındır. Erken Cumhuriyet döneminin kah-

ramanlık söylencesi ve önder kişilik etrafında organizmacı millet kurgusuyla belirlenen hâkim atmosferin, Atatürk anıtlarının dışındaki sanatsal açılımları büyük ölçüde engellediği söylenebilir. Çünkü sanat burada ulusal ritüelin bir parçası olarak araçsallaşır ve özgün yaratımdan çok didaktik biçim ağırlık kazanır. Dönem itibarıyla Atatürk anıtları üzerinden gelişen estetik gerçeklik ayrıca incelemeye değerdir. İki Dünya Savaşı arası dönemde, yeni rejimlerin inşa sürecini yaşayan başka toplumlarda da Türkiye kadar süreklilik göstermemekle beraber benzer kültleştirme deneyimleri gözlenmiştir. Sovyetler Birliği'nde Lenin ve Stalin'in kültleştirilmesi, İtalya'da Mussolini (şef anlamında *duce*), Almanya'da da Hitler (şef anlamında *Führer*) figürleri anıt alanının araçsallaştırılmasının uç örneklerini temsil etmektedir ve yeni rejimlerle özdeşleşen bu önder kişilikler kahramanlığın ötesinde kültleşen isimler olarak anılabilirler.[3]

Araçsallaştırma kavramının hatırla(t)ma-bellek, imge-simge, görselleşme-gösterge ve külleştirme öğelerine "anıt" kavramı bağlamında kısaca değinmekte yarar görüyorum. Türkçe'de "anmak" fiiline bağlanan "anıt" sözcüğüne, Osmanlıca'da "abide" sözcüğü karşılık gelir. "Abid" sözcüğü, "ebedi" kökünden gelir; bu kökün anıyı sonsuz kılmayı ima ettiği söylenebilir. Bütün Romen dillerinde, İngilizce ve Fransızca'da kullanılan "monument, monumento" sözcüğü de Latince'de "hatırlamak" anlamına gelen "monere" kökünden gelir ve benzer bir anlam taşır (Kuban, 1973: 6). İngilizce'de "anıtsal" anlamına gelen "monumental" kelimesi genellikle "sıra dışı büyüklük ve güç" yan anlamlarıyla kullanılır. Tarihsel özelliği olan büyük ve önemli bir olayı, ulusça sevilen, sayılan, tarihe geçmiş bir kimseyi gelecek kuşaklara tarih boyunca anımsatmak için yapılan ya da dikilen, göze çarpacak büyüklükte, simge niteliğinde bir yapı (Püsküllüoğlu, 2003: 89) olarak tanımlanan anıt, bir heykel olabileceği gibi mimari bir yapıt da olabilir.

3 Faik Gür'ün de belirttiği gibi tarihte çok az lider kendisi yaşarken heykelinin dikildiğini görecek kadar şanslıydı. Lenin, Stalin ve Atatürk bu şanslılar arasında yer aldılar. Atatürk, kendisi hiçbirine katılmasa da birçok heykelinin açılışını basından izlemişti (Gür, 2001: 156).

Anıtlar bulunduğu mekânı tanımlama, kültürler arası bir kaynaştırma öğesi olma ve daha önemlisi sınır koyucu öğe olarak bulunduğu yere ve genel olarak topluma kimlik kazandırma gibi işlevlere sahiptir. Bu türden anıtlar siyasal olanın, kendi amaçları, idealleri ve eylemleri için simge olarak yarattığı sınır işaretleridir ve iktidarlar tarafından tarihe düşülen birer kayıttır. Kaynaklandıkları döneme ve kurucu ilkeye süreklilik kazandırmak ve kalıcı kılmak amaçlı tasarlanmış olan anıtlar, gelecek kuşaklara seçili bilgiyi aktarma ve kültürel mirasın taşıyıcısı olma görevini üstlenirler. Anıtlar aynı zamanda, insanların ortak güç ve belleklerini imgeleştirme isteğini tatmin ederler. Bu işleviyle anıtlar, toplulukların birlik duygularını pekiştirmede de etkili bir araçtır. Örneğin *Eski Ahit*'te yer alan Babil Kulesi öyküsünde, eski imparatorlukların dev mimarisine ilişkin bir anlatı, anıtsallığın bir toplumun yaşamında ne denli önemli bir gereksinim olduğunun göstergesidir (Özdal, 1999):

> "Gelin bir kent ve tepesi gökyüzüne kadar uzanan
> bir kule yapalım.
> Yapalım ki, adımız sonsuzluğa kadar kalsın."

Tarihte de örneğine rastlanan en önemli anıtlar, bu ortak gücün düşünce ve duygularını ifade edenlerdir (Giedion, 1958: 49). Her topluluğun kendi simgelerini anıtlaştırması mümkün değildir çünkü anıt ancak kabul görmüş bir "erk"le inşa edilebilir.

Bellek sanatı ve hatırlama kültürünün temel öğelerinden olan anıt, "belirli bir kurguya oturtarak söylemini yaratır ve görselliğe dayanan doğası, onun bellek üzerindeki en etkili uyaranlardan biri olmasını sağlar" (Yalım, 2002: 183). Yaşanan anın bellekte kalıcı olabilme kapasitesi ve geleceğe eklemlenme isteği ve inancı, anıt üretmenin kaynağını oluşturan önemli etmenlerdendir. Bütün nesneler anlaşılmaları ve kullanılmaları için, toplumsal olarak kurulmuş anlam alanları içinde varlık kazanırlar (Gottdiener, 2005: 86).

Tarih, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel açıdan zengin toplumlarının, bu gücü perçinleyecek nitelikte anıtları ve güçleri-

ne güç katan devasa yapıları inşa etmekte gecikmediğine tanıklık eder: devlet binaları, anıtkabirler, lider anıtları ve devasa yapılar. Sennett'e göre bu devasa yapılar, şimdi yöneten ve şimdi itaat eden kuşaklardan sonra da varlığını sürdürecek egemen iktidar düzenini simgeler. "Otorite" kavramının Latince karşılıklarından biri olan "*auctor*"un bir anlamı da, otoritenin kalıcılık vurgusuna denk gelir. Bu otorite anıtlarında simgelenen güç, tarihe ve zamana bir meydan okumadır (Sennett, 2005: 27). Resim, heykel, karikatür, edebiyat veya tiyatro gibi diğer sanatsal dışavurumların, iktidar karşıtı yapıtlar üretebildiği görülürken bu karşı duruşun anıtlarda sergilenebilmesi daha güçtür. Çünkü anıtlar genel olarak siyasal olanı görünür kılmak için inşa edilirler ve iktidarı karşısına alan anıt tasarımları ancak iktidarın demokratikleşme derecesine bağlıdır. İktidar karşıtı hareketlerin anıtla ilişkilendirilmesinin ise ancak anıtın yıkımı sırasında gerçekleştiğini tarihte pek çok örnekten izleyebiliriz. Her iktidarın geçmiş iktidarı ve onun meşruiyetini tasfiye etmek için ilk hamlesi ondan kalan anıtları yıkmaktır.

Zaman, anıtlara simge olma niteliği kazandırır. Yapıldığı dönemde büyük coşkuları karşılayan, toplumların kahramanlık mitleriyle örülen anıtlar zamanla daha tarafsız bir konum kazanmıştır. Kuban'a göre gerçek anıt çağıyla değil, kendinden sonra yaşayandır (1973: 6). Bunun için, birincisi tarihsel olguyu yansıtmasıyla gerçekleşen simgeleşmenin, ikincisi, anıtın kendine özgü estetiğiyle ortaya çıkan simgeleşmenin vuku bulması gerekir. Marx ve Engels'in bir çağın sosyal yapısının o çağın ürünlerine yansıdığı savı (1995: 13) bu simgesel süreçlerin bir taşıyıcısı olan ve toplumsal belleğe etkin müdahalede bulunan görsel ideolojiye işaret eder.[4] Bu müdahale hiç kuşkusuz Lefebvre'nin de belirttiği gibi öncelikle ideolojinin istediği toplumsal düzenin "mekânını" üretmesiyle mümkündür (Lefebre, 1991). Ortak bir geçmişin ve idealin geleceğe devredilmesiyle

4 Hadjinicholao, görsel ideolojiyi, bir resmin, insanların yaşamlarını varoluş koşullarıyla ilintileme biçimlerini dile getirdikleri biçemsel ve izleksel öğelerin özgül bir bileşimi, toplumsal bir sınıfın tümel ideolojisinin tikel bir biçimini oluşturan bileşim olarak tanımlar (1998: 103).

ve hatırlama yoluyla diri tutulan toplumsal bellek, üretilen imge ve simgelerle görünür kılınır.

Harvey'e göre toplumlar, ürettikleri mekânı –bilinçli ya da bilinçsiz– kendi imgeleri olarak algılarlar (1997). Yaşanan her tarihî olay ya da belli bir kitle tarafından kabul görmüş her özne/kimlik toplumsal bellekte bir iz bırakır ve bunu kavram ve simgelerle gerçekleştirir. Assmann'ın (2001) bu ilişkiden doğan bir olgu olarak tanımladığı "hatırlama figürleri" toplumdan topluma ve zamandan zamana farklılıklar gösterir. Anlam ağını önemli ölçüde şekillendirme gücünü barındıran anıt gerçekliğinin, siyasal olanla etkileşim halinde olduğu hatta siyasal tarafından belirlendiği açıktır. Bu etkileşim sonucunda ortaya çıkan gerçekliğin iç dinamikleri öncelikli olarak toplumsal bellekten seçilen imgelerin yeniden üretilmesiyle işler. Simge ile nesnesi arasındaki ilişki ve çözülme, kitlenin benimseme sürecinden sonra imgede olduğu ölçüde çeşitlilik göstermez. Çünkü simgede "göstereniyle gösterileni arasında doğal bir bağ izine rastlanır" (Saussure, 1998: 113). Simge, üzerinde az çok bir uzlaşmaya varıldığı ve alışkanlığa bağlı bir ilişkiyi barındırdığı için toplumsal niteliği daha baskın bir alana göndermede bulunur. Simgede belli bir kesime, gruba veya ulusa ait bir temsiliyet söz konusudur.

Anıtın bir diğer önemli özelliği temsiliyetle ilişkilidir. Temsiliyet, birincisi, anıtın öznesini hatırlatır düzeyde bir yansıtma gücüne sahip olmalıdır. Sanatçının öznelliği, akademik anlayışta üretilmiş bir figüratif anıtın temsiliyetiyle yani imlediği ve betimlediği kişiyle sınırlıdır; figür temsil edilen özneyi doğrudan imlemelidir. İkincisi, temsil ve işaretleme öğesi olarak anıt, sadece kendi nesnesine göndermede bulunmaz. Anıt sadece temsil ettiği özneyi göstermez, bununla beraber siyasal olanı açığa çıkarır. Anıt, var olan ideolojinin geçmişte ve gelecekte mekân üzerindeki sonsuz hâkimiyetini işaret eder (Bakçay, 2005: 45). Figüratif anıtlardaki temsiliyet beklentisinden yola çıkarak, bu temsiliyeti var eden teamüllere de kısaca değinmek gerekir. Toplumlara benimsetilen teamüller de tabiatıyla siyasaldır. Herhangi bir imgenin "görünüş" tarzının kısmen belir-

li bir tarihsel dönemde geçerli olan temsil teamülleri tarafından belirlendiğine işaret eden Leppert'e göre teamül, herhangi bir işi toplumun onay verdiği belli bir tarzda yaparken izlenen yoldur. Toplumsal bağlamda teamüller, ideolojinin bilinçdışı bir özellik kazanmış dışavurumlarıdır (Leppert, 2002: 21). Siyasal aidiyetler de "mekân üzerinden kurgulanır ve temsil edilir"ler (Batuman, 2002: 66).

Halbwachs'a göre toplumsal bellek, sosyal bir kurgunun ürünüdür ve bellek, sosyal yapı tarafından belirlenir (1992). Bellek oluşumunda başat rol oynayan geçmişin, bugünün anlam ağında bir yer edinebilmesi gerekir. Estetik gerçekliğin, geçmişi, bugünü ve geleceği belleğe aktarmadaki gücü göz önüne alındığında, toplumsal belleğin oluşumunda ve sürekliliğinde belirgin estetik modellerin oynayacağı rolü kestirebiliriz. Belleğin, büyük oranda egemen ideolojinin ve o ideolojik çerçeve içindeki estetiğin ürettiği maddi öğelerle gün yüzüne çıkabildiği ve görünür kılındığı kabul edilebilir (Eagleton, 2003). Anıtların, bugüne ve geleceğe bilgi aktarma aracı olarak taşıdığı bilgi türü kavramsal bir bilgiye değil, "görünür kılma" olarak da nitelendirilebilecek bir estetik etki yaratma edimine denk düşer. Kısacası anıtların seçili bilgiyi "estetik" yolla aktardığı söylenebilir. Anıtlar da diğer sanat yapıtları gibi, yapıldıkları dönemin siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel kodlarını bünyesinde barındıran önemli bir veri kaynağıdır.

Sanat tarihi, bir toplumun sanatsal gelişiminin, bugüne kadar getirebildiği, yeniden üretebildiği ve geliştirerek dönüştürdüğü maddi kültürle orantılı olduğunu gösterir. Maddi/görsel kültür ürününü simge olma açısından düşünce ürününden ayıran Kuban, görsel ürünlerin, kültürlerin duygusal, coşkusal (*emotive*) yanlarını daha çok yansıttığını belirtir (1973: 6). Çünkü bu ürünler, benzetme ilişkisiyle bir gönderene bağlanırlar. Örneğin; aynı döneme tarihlenen iki maddi kültür ürünü, 16. yüzyıla ait bir şiirle, Mimar Sinan'ın anıtsal mimari örneklerinden Selimiye Camii (1575) ele alındığında, bugünün değerleriyle Baki'nin şiiri beğenilmeyebilir veya içeriği tartışılabilir ancak Selimiye aynı "kolaylıkla" yadsınamaz çünkü hâlâ bu-

günü etkileyen mekânsal bir etki alanına sahiptir. Burada vurguladığımız, görsel nesnenin topluma ulaşabilirlik seviyesindeki ayrıcalıktır.

Siyasal-mekânsal sınırların belirlenmesinde, şekillendirilmesinde hatta akışkanlaştırılmasında kullanılan anıtlar, toplumların kurucu ilkelerini görünür kılarak sınırlarını oluşturmada başvurdukları temel göstergelerindendir.[5] Gösterge; bir gösterenin bir gösterilenle birleşmesinden doğan bütündür (Saussure, 1998: 111). Göstergenin bir uyarıcı olduğunu ve uyandırdığı belleksel imgenin zihnimizde başka bir uyarıcının imgesine bağlandığını belirten Guiraud'ya göre gösterge, hep bir anlam amacının belirtisidir (1994: 39). Nesnesini temsil edebilecek her çeşit biçim, nesne ve olgu gösterge olabilir. Göstergeler, nitel/tek(il)/kural göstergeler, görüntüsel göstergeler (simge/ikon), belirti-simge-sözcebirim (terim) ve önerme-kanıt (çıkarım) olmak üzere üç temelde sınıflandırılırlar (Rifat, 2000: 129-136). Çalışma alanımızla doğrudan ilişkili olan gösterge biçimi, "varlığına işaret ettiği nesneyle bir benzerlik ilişkisi içinde olan" (Rifat, 2000: 133) görüntüsel göstergelerdir. İkon, bir benzerlik ilişkisi içerisinde bir gösterilene (anlam) göndermede bulunan görsel bir biçimdir (Kıran, 1996: 111). Dolayısıyla nesnesini doğrudan doğruya canlandırması nedeniyle bu gösterge türü, istem dışı "belirti"nin tersine "nedenli bir göstergedir" (Kıran, 2002: 52). İkonun en tipik örneklerinden biri de anıtlardır. Tabiatıyla, çalışma konusunun ana figürü olan Atatürk anıtları da ikon sınıfına girer.

Çalışmanın sorunsalı açısından, Türkiye'de anıt gerçekliğinin çözümlenmesinde, 20. yüzyılın siyasal-mekânsal dinamiklerinin iki radikal uç örneğini teşkil eden Almanya ve Sovyetler

5 Kurucu unsur, bir totem, bir ağaç vs. olabileceği gibi topluluğun kendisi ya da bir simge (İncil, Kur'an-ı Kerim gibi) olabilir. Topluluğun kurucu unsurla kurduğu ilişki dinamiktir. Bu dinamizm, kurucu öğenin değişimini de sağlayabilir. Siyasal olanın topluma içkin olmasına karşın Gauchet, kurucu unsurunun dışarıda belirdiğini söyler ve ona göre sosyal kuruluşun bu dışsallığı insanlık tarihinin ilk olgularından birisidir (2005: 35). Bu bağlamda imge, toplumsalın dışında kurulan ve giderek siyasal olanın niteliğini belirleyen "kutsal"ın toplumdaki her özneye rahatlıkla ulaşmasını sağlayan bir araç olarak önem kazanmaktadır. Anıtlar, bu imgeleri görselleştiren önemli yapılardandır.

Birliği'nde gelişmiş anıtlaşma çizgileri önem taşır. Her ne kadar Türkiye 20. yüzyılda modern kapitalist bir gelişim çizgisini benimsese de kuruluş birikimi sürecinde Türkiye'nin anıtlaşma deneyimi Batı deneyimiyle benzeşmez.[6] Türkiye'nin anıt deneyimi 18. ve 19. yüzyıldaki Batı'nın anıt birikiminden (teknik rasyonalite bağlamında) beslenirken, hatırla(t)ma-bellek, imge-simge, gösterge-görselleşme ve kültleştirme öğelerinin Batı geleneğinden farklı kullanıldığını görürüz. Teknik rasyonalite açısından Almanya ve Sovyetler Birliği'yle[7] benzerlikler vardır ancak Türkiye, liderin anıtlaşma çizgisindeki sürekliliği bakımından özgünlüğünü korur.

Ortaçağda heykel, mimarinin tamamlayıcı öğeliğinden çıkıp yavaş yavaş meydanlara yayılmaya başlarken,[8] 19. yüzyıla gelindiğinde figüratif anıtlar "kamusal alan" için önemli öğeler

---

6 Gecikmiş modernliğin Batılı olmayan toplumlardaki işlerliğine dikkat çeken Jusdanis, ithal edilen modellerin Avrupa'daki muadilleri gibi işlev görmediğini belirtir (1998: 11).

7 Sovyet devleti ilk zamanlar farklı sanatsal açılımları desteklemiştir. Konstrüktivistler, süpramatistler ve avangardlar (fütüristler-kübistler-rayistler) bu çeşitliliğin taşıyıcılarıdır. Ancak ilerleme olarak tarih fikrini savunan Rus avangardları, devletle iç içe olmanın yaratıcı özgürlüğü kısıtlayacağı düşüncesiyle zamanla anarşist bir söylem geliştirmişler ve Leninistlerle ters düşmüşlerdir. Müteakip dönemde, ilerleme fikrini tekelinde bulunduran partiyle aynı doğrultuda gitmeyen her türlü sanat, karşıdevrimci ve geri kalmış olarak nitelendirilmiştir. Parti ve avangardlar arasındaki bu huzursuzluktan avangardlar büyük yara almıştır. Bu huzursuzluk, avangardizmin devrimci bir strateji olarak güvenilirliğini kaybetmesine neden olmuş ve "Sovyetlerin hikâyesi içinde 'sanatın' gelişimindeki tarihsel bir uğrağa indirgenmiştir" (Morss, 2004: 75). Sonrasında sanat büyük ölçüde, partinin toplumsal dönüşüm üzerindeki tekelini eleştirmeden mevcut yapıyı olumlayan bir görünüme doğru yol almıştır. Araçsallaştırmanın yoğun olmasına karşın, geleneksel sanatın yaygınlaşmasıyla birlikte Stalin dönemi de dahil olmak üzere Sovyet sanatında tekbiçimli bir sanat biçeminden yine de söz edemeyiz. Bu bağlamda sözünü ettiğimiz tekbiçimlilik konusunda Sovyet örneğinin bir istisna olduğunu söylemeliyiz. Tekbiçimliliğe gidilmemiş olması şaşırtıcıdır. Çünkü, tek parti rejimlerinde ya da totaliter rejimlerde genel olarak devlet, kendini ifade ettiğine kâni olduğu bir biçemi seçer ve gerisini dışlar. Hatta seçmiş olduğu biçemi yaygınlaştırmak için zorunlu ve resmî kılar.

8 Bunun ilk örneğini, Sicilya Messina'da 1570'te Lepanto Fatihi'nin onuruna yapılmış olan anıtta görmekteyiz. Bu, 300 yıllık bir sürecin başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Bu süreçte anıtlar, monarşik ve aristokratik katı sınırlardan kurtulmaya başlamış, burjuva politik kültürünün ve betiminin korunması söz konusu olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Michalski, 1998.

haline gelmişti. Bu yüzyılda Avrupa'da anıt sayısı hızlı bir artış gösterir, asıl patlama 1870'li yıllarda olur. Bu dönemde artistik geleneklerin[9] yeni politik zorunluluklarla birleştiği ve bir toplumsal anıt anlayışının ortaya çıktığı görülür. Bunun bir sonucu olarak, "kamusal alana" ait anıt ile heykel arasında ve kavram ile uygulama arasındaki ayrımlar giderek bulanıklaşır. Bu anıtların çoğu, özellikle de Paris'teki anıtlar, yapay bir imge yaratmaya yöneliktiler. Bir zamana, bir kişiye değil daha evrensel bir kavrama gönderme yapmaktaydılar. Örneğin Leopold ve Charles Morice'in 1889'da Paris'te yaptığı *Cumhuriyet Anıtı*'nın alt kompozisyonundaki üç kadın figürü özgürlük, eşitlik ve kardeşliği simgelerken tepedeki Bartholdi Özgürlük Anıtı'nda meşale ve zeytin dalıyla cumhuriyet temsil edilir. Bu tamamen politik anlamda simgesel bir anıttır ancak pek çok benzeri gibi o da 20. yüzyıldan itibaren politik gücünü yitirerek kentin dekoratif figürlerinden birine dönüşmüştür (Michalski, 1998). Bu dönemden itibaren (1913-1918) kişiler adına o kadar çok anıt dikilmiştir ki "heykel çılgınlığı" anlamına gelen, küçültücü bir anlamı da içeren "statuomania" terimi kullanılmaya başlamıştır. Daha sonraları ise "statuomania" yerini, heykel yılgınlığı/bıkkınlığı da diyebileceğimiz "statuophobia"ya bırakır.[10]

20. yüzyılın ilk yarısının, yeni rejimlerinin siyasal-mekânsal dinamikleri, anıt alanında önemli bir oluşuma işaret eder. Örneğin aynı kategoride değerlendirilemeyecek iki ayrı yeni rejim, SSCB ve Nasyonal Sosyalist Almanya, birbirine taban tabana zıt olan bu ideolojileriyle, pratikte yer yer kesişirler. Nazizm ile Stalinizmin bu kesişmesi totalitarizm terimi etrafında ele alınmıştır.[11] Arendt'e göre Nazizm ve Stalinizmi totaliter kı-

9 Daha çok barok gelenek belirleyicidir. Avrupa'da anıtsal figürlerin Barok etkisinden (abartılı bezemelerden) sıyrılması zaman almıştır.

10 İki dünya savaşı arasında yapılan anıt sayısı, geçmişe oranla belirgin bir düşüş gösterirken, 1914 öncesi anıtlarla izleksel ve sanatsal açıdan olumsuz yönde büyük farklılıklar vardır. Nazizm, var olan estetik ve politik simgelerle ilgili bir nefret üretmiş ve bunun sonucu olarak 1940-1944 yılları arasında Paris'te yüze yakın anıt yıkılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Michalski, 1998: 44-51.

11 Morss, Nazi-Sovyet saldırmazlık anlaşmasının imzalanması üzerine, faşizmle Stalin'in Sovyet rejiminde yarattığı çarpıtmayı ilk özdeşleştiren kişinin Troçki olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra Arendt, çok farklı bir siyasi konumdan, fa-

lan zulüm ve işkencenin boyutu değil "determinizm ve gururun" eşsiz bileşimi, birbirleriyle çelişen iki ilkeye olan inançlarıdır (Canovan, 1992: 12-13). Totalitarizm, farklılıkları ve çelişkiyi yok sayan bir rejimdir. Bu rejimde resmî ideolojiye bağımlılık zorunludur ve kod farklılıklarını yok eden ilkeyi temsil eden otoritenin kanonu kabul edilir (Assmann, 2001: 118).

Giovanni Gentile totalitarizmi kapsamlı, her şeyi kucaklayan, yayılmış total devlet olarak tanımlar (akt. Marshall, 2005: 761). Tabiatıyla, merkezî yoğun denetimin sanatı da kuşatması kaçınılmazdır. Bu denetimin, baskı ve yönlendirmenin aydınlar ve sanatçılar ile otorite arasında gerilimli bir ilişki yaratacağı açıktır (Lizz, 1983: 26). Bu gerilimli ilişkiye karşın sanat ve eğitimin, totaliter rejimin devamında ve pekişmesinde resmi ideolojinin en önemli araçları olarak kullanıldığı göz ardı edilmemelidir. Totaliter anlayış, Almanya, İspanya, İtalya, Çin ve SSCB'nin (Stalin dönemi) sanat alanını doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiştir.

Totaliter rejim ile tek parti rejiminin de pek çok ortak bileşeni vardır. Bunlardan başlıcası *tek olma* eğilimidir.[12] Her ikisi de tek merkezden bütünü kuşatır ve denetim altında tutar. Sanat alanında da bir ortak bileşen vardır. Yeni bir sanat anlayışının doğmasını beraberinde getiren tek parti rejimleriyle totaliter sanatın temel taşlarının paralellik gösterdiğini belirten Golomstock'a göre (1990, XIII):

> Devlet, sanatı ve kültürü bir bütün olarak ideolojik bir silah ve güç için verilen mücadelenin bir aracı olarak tanımlar;
>
> Devlet, ülkenin sanatsal hayatına dair tüm göstergeler üzerinde bir tekel konumundadır;
>
> Devlet, sanatın kontrolü ve yönetiminde söz sahibi olabilmek için bir düzenek oluşturur;
>
> Devlet, artistik akımların en muhafazakâr ve gereksinimlerine en yakın olanını seçer ve bu akımı resmî ve zorunlu kılar;

şist ve Sovyet formlarını ele alan totalitarizm teorisi geliştirmiştir (2004: 294).

12 Duverger tek olma eğilimini, totaliter karakterin bir sebebi olmaktan çok bir sonucu olarak değerlendirir. Bir parti totaliter yapıda olduğu için tek olma eğilimi gösterir, yoksa tek olmak istediği için totaliter bir yapı almaz (1974: 335).

> Son olarak devlet, sınıflara, insanlığa, ırklara, tek partiye veya devlete, sosyal veya sanatsal gelişime düşman ve karşıt olarak geliştikleri gerekçesiyle diğer tüm tarz ve akımlara ölümüne savaş açar.

Totaliter kültür çalışmalarında hangi kaynağa dönülürse dönülsün (liderlerin söylevleri, parti belgelerinin metinleri ya da sanatçı birliklerinin demeçleri) sanatın bireysel bir etkinlikten öte, önceden belirlenmiş bir amaca hizmet ettiği görülecektir.[13] Araçsallaştırmanın dört öğesini totaliter sanatın genel biçim dili üzerinden okuyabiliriz.

Kült nesne, tarihöncesinden bu yana sanat tarihi içinde bağlamı değişerek de olsa var olagelmiştir. Sanatın laikleşmesiyle birlikte otantiklik, kült değerinin yerini almaya başlamıştır (Benjamin, 2007: 80). Sanat dinsel işlevinden sıyrılıp özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında siyasalın yoğun olarak beslendiği lider kültüne doğru yeni bir savrulma yaşamıştır. Her ne kadar sanatın laikleşmesi, sanat eserinin "kutsal varlık" olarak algılanmasının ve ona tapınmanın önünü kesmiş olsa da "kutsal" kavramı, lider kültünün yoğun yaşandığı 20. yüzyıl ulusdevlet oluşumlarında kendine yeni bir alan inşa etmiştir. Totaliter sanatın da önemli bir türü olan lider anıtlarında kültleştirme, liderin idealize edilmesiyle gerçekleşir. 18. ve 19. yüzyılın romantik coşku öğeleri taşıyan gerçekçiliğinden, ikonun olumlu niteliğini ön plana çıkaran vakur ve donuk bir hareketsizliğe doğru değişim söz konusudur. Totaliter sanat ürünlerinde lider, büyük özne olarak belirir ve kurgu lider merkezlidir.

Rejimi ve lideri imleyen göstergeler, toplumsal belleğin inşa-

13 Sanat yapıtlarının toplum üzerindeki etkisini kanıtlamak için kimi din ve devlet adamlarının, iktidarı ellerine geçirince ilk iş olarak neden güzel sanatlara el koyduğuna değinen Suut Kemal Yetkin kitabında, totaliter rejimin ortaya koyduğu sanat-iktidar ilişkisine ve bu ilişkinin sanatı ne denli etkilediğine yer verir: "Devlet yönetimini ellerinde bulunduranlar ulusu diledikleri çizgide yaşatmak için, sanatı bir araç olarak kullanmışlardır. 20. yüzyılda bile bir ulusu türlü yollarla ele geçiren diktatörler, ilk iş olarak güzel sanatlara el koymadılar mı? Bunun iki korkunç örneği Hitler'le, Stalin'dir. Bu iki diktatörün yaşamları boyunca, sanatçı ve edebiyatçılar ya kaçıp başka ülkelere sığınarak çalışmalarını sürdürmüşler ya canlarına kıymışlar ya da ülkelerinde kalarak kısırlaşıp yitmişlerdir" (1979: 65).

sında büyük rol oynamıştır. "Tek şef, tek ulus, tek devlet" siyasasının bir göstergesi olarak büyük meydanlara yerleştirilen devasa lider anıtları ya da anıtsal mimari yapılar, siyasal-mekânsal olanın görsel simgelerini topluma sunar. Totaliter sanat ürünlerinde devasalık devletin bekasını imlerken daha çok liderin ezici boyuttaki ikonlarından yararlanılır. "Normal" ölçülerdeki ikonlarda verilen vakur ve katı ifade de aynı amaca hizmet eder.

Yasama, yürütme ve yargının tek parti veya lider tekelinde olduğu totaliter rejimlerde liderler kritik bir öneme sahiptir.[14] Dolayısıyla bu rejim, lider kültünün oluşmasına elverişli bir alan yaratır. Belirgin ideolojik farklılıklar içerseler de bunun örneklerini Stalin kültünde ve Hitler kültünde görmekteyiz. Resim ve anıtsal heykellerde liderin üniformalı tasvir edilişi, totaliter sanatın bir işareti ve türü olarak belirir. Totaliter sanatta ikinci önemli tür olan "tarihsel izlek"te de lider ikonlarına önem verilmiştir. Bu ikinci türde liderler; tarihi yönlendiren kişiler olarak görselleşirler. Hitler'in Nasyonal Sosyalist Parti'nin ilk kongrelerinden birinde yaptığı konuşma anını resmeden Otto Hoyer'in tabloya verdiği isim (Başlangıçta Dünya Vardı) doğrudan İncil'den alıntıdır ve resim benzer göndermeleri olan imgelerle doludur. Golomstock'a göre bu tablolardaki dinsel içerik, isimlerden çok Hıristiyan ikonografisinin yapısal öğelerine olan benzerliğiyle açığa çıkar (1990, XXI). Lideri kültleştirme eğilimi salt bu ülkelerde değil totaliter rejim altındaki tüm sanat uygulamalarında baskın bir karakteristiğe sahiptir. Burada lider tüm kişisel özelliklerinden soyunup alegorik bir figüre dönüşür, hatta bir savaşçı ve tanrıyla doğrudan ilişkili doğaüstü bir varlık halini alır.[15]

Hitler döneminin hâkim siyasal-mekânsal dinamikleri, anıt alanını araçsallaştırmaktan öte hiçleştirmiştir. Bu tercih anıt-

14 Duverger'e göre, otoriter rejimlerin karşılaştıkları başlıca güçlük, liderlerin daima kütlelerden kopmalarıdır. Oysa tek parti bütün ülkeye, bütün halk tabakalarına, bütün sosyal çevrelere dağılmış binlerce hücre ve ocağıyla bu kopmayı önler. Tek parti, hem alıcı hem verici görevini gören radyo istasyonları gibi, liderlere ülkenin sesini, ülkeye de liderlerin sesini duyurur (1974: 338).

15 Tıpkı Taust'un *Hitler ve Tanrı* tablosu ya da Lanzinger'in savaşçı veya şövalye kostümüyle resmettiği *Hitler* tablosunda olduğu gibi.

ları mimarinin içinde eritmek biçiminde kendini göstermiştir. Dolayısıyla faşizmin sanatsal düzleminde aslolan mimari ürün olup heykel-anıt birikimi, o ürünlere ancak girdi oluşturabilmiştir. Diğer bir özellik, lider kültünün anıt alanı yerine resim sanatı üzerinden kendini üretmesidir. Nasyonal Sosyalist Almanya'da anıt dikme eğilimi yaygın olmadığı gibi, işgal edilen ülkelerdeki anıtlar yıkılmıştır.[16] Bilinenin aksine Naziler, iktidarları süresince yalnızca bir iki anıt dikmiştir. Nazilerin az sayıda anıt dikmesi sadece iktidar sürelerinin kısa olmasıyla açıklanamaz. Hitler ve Naziler monarşik düzenin korunması olarak gördükleri burjuva "statuomania"sını (heykel çılgınlığı) en baştan beri eleştirmiş ve halka-millete ait meydanları ve bahçeleri kirlettiğini düşünmüşlerdi. Büyük simgesel bina eğilimlerinin yanı sıra Nazilerin sürekli yürüyüşler ve festivaller gibi propaganda yollarına ağırlık vermeleri nedeniyle de anıtlar ikincil planda kalmıştır. Nazi sanat tarihçisi Werner Rittich'e göre anıtsal heykeller sadece mimarinin hizmetinde olan simgesel öğelerdir, süslemelerdir (akt. Michalski, 1998: 98).

SSCB ise anıt alanına gösterdiği ilgi açısından diğer uç örneği teşkil eder. Lenin döneminde geniş bir alana hızlı sayılabilecek sürelerde çok sayıda anıt yapılır.[17] Bolşevik yönetiminin ilk on yılının karakteristik özelliği, anıtsal propagandaydı. Zaman çok önemliydi ve öncelikle "tarihin anlamı inşa edilmekteydi" (Morss, 2004: 57). Malzemenin sınırlılığı nedeniyle çeşitli dayanıksız malzemelerden (alçı ve beton) hızla üretilen anıtlar, Çarlık dönemine ait heykellerin yerine yerleştiriliyordu. Bu anıtların özellikle ilk örneklerinde, anıtların kalıcılığı yani malzemenin niteliği gözetilmemiş, anıtta içerik ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Lenin döneminin kültür bakanı Lunaçarski, başkentin uygun köşelerine dikilecek anıtların, ölümsüzlük amacından çok, büyük propaganda amacına hizmet et-

16 Naziler, Polonya'daki birçok anıtı yıktıkları gibi 1940'ta Paris'e girdiklerinde de kesinlikle "kabul edilemez" buldukları birkaç anıtı yıkmışlardır. Hatta Paris'teki Vichy otoritesi, bir kararname çıkartıp madeninden yararlanmak için bazı anıtları erittirmiştir (Michalski, 1998: 50).

17 Örneğin 1918'de Radishchev, Lassalle, Dobroliubov, Marx, Chernyshevskii, Heine ve Shevchenko anıtlarının açılışı yapılmıştır.

mesi (Bown, Taylor, 1993: 21) ve mütevazı olması gerektiğini yazıyor ve "Her şey geçici olsun," diyordu (Morss, 2004: 306). Hatta Lunaçarski'ye göre bu malzeme eksikliği, demokratik bir avantaja dönüşecek ve halka bu anıtların kalıcı malzemelere dönüştürülmeden önce eserin değeri hakkında kendi yargılarını belirtme hakkı verilecekti (Taylor, 1991: 59). Geçici malzemelerle yapılan bu anıtlarda[18] bellek oluşturmayı ve ulusun kahramanlık destanlarının ebedileşmesini amaçlayan anıt mantığından öte bir anlayış hâkimdir. Michalski, bu anıt anlayışının yirmi yıl kadar iktidarda kalmış olan Stalin'in klasisizmiyle sona erdiğini belirtir (1998: 112).

Lenin döneminde bireysel kahramanlaştırmaya ve kültleştirmeye gerek duyulmazken Stalin dönemi anıtlarına bakıldığında kültleştirme öğesinin yoğun olarak işlendiği görülür. Lenin'in ölümünün ardından 1924'te Mayakovski "Bronz Lenin anıtı istemiyoruz," derken Stalin bu kültü yaratmayı özellikle tercih eder.[19] 1925'te çıkarılan bir kararnameyle Bolşevik devrimin liderinin putlaştırılmasının önü açılır. "Lenin'in Anısını Ölümsüzleştirme Komitesi"[20] Lenin büstlerinin, rölyeflerinin ve resimlerinin onarımını üstlenir. Böylece Stalin, "Doğmakta olan Lenin furyasını denetleme mekanizmasını da bu komiteyle kurmuştur" (Michalski, 1998: 115). Bu tarihten itibaren resmî dairelerde, okullarda Lenin köşeleri oluşturulmuş, Lenin'in sağ kolunu ileri uzattığı bilindik hareketiyle üretilmiş anıtları ve büstleri kasabalara kadar gönderilmeye başlamıştır. Michalski'ye göre Lenin anıtlarda tarihsel sürecin bir parçası

18 Dayanıksız ve geçici malzemelerle yapılan bu anıtların, ileride daha kalıcı malzemelere dönüştürülmesi planlanmış ancak gelen her iktidar kendi iktidarını meşrulaştırma amacıyla anıt yaptırdığı için bu mümkün olamamıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bown, Taylor, 1993: 21. Michalski'ye göre ise, sadece halk tarafından kabul edilen anıtlar bronza veya taşa dönüştürülmüştür. Sovyet liderleri, Marx, Engels, Spartaküs, Roberspierre vb. gibi önemli tarihsel şahsiyetlerin anıtlarını dikmeyi tercih ediyorlar ve evrensel olarak kabul ettikleri bu kişilerin anıtlarını kalıcı malzemelerden yaptırıyorlardı (1998: 109).

19 Michalski'ye göre, Stalin Doğu'ya özgü dalkavukluğun da etkisi altındadır (1998: 114).

20 1981 yılında da Türkiye'de kurulan *Atatürk'ün Doğumunun Yüzüncü Yılı Kutlama Komitesi*, Atatürk'ü kültleştirmeye yeni bir ivme kazandırırken, günümüze de uzanan Atatürk anıtı furyasına damgasını vurmuştur.

olarak gösterilirken, anıtlarında tanrısal olmasa bile *hieratic*,[21] hareketsiz bir görünüm sunan Stalin kendini bir "özet", bir nihai sonuç olarak betimletmeyi tercih etmiştir (1998: 116). Stalin'in heykellerinde hareketsiz, mesafeli, vakur, hükmedici ve katı ifadeli duruşu dikkat çeker. Stalin anıtları Lenin anıtlarından azdır ancak anıtsal nitelik açısından daha güçlü yapılardır. Devlet binalarının toplantı salonlarında bulunan askerî kıyafetli yarım heykellerin dışında 1945'ten önce devasa bir Stalin anıtına da rastlanmaz.

Lenin imgesi kültleştirilirken, 1938'de dev bir Lenin anıtı tasarlayan Shchuko ve Gelfreikh'in projesi Stalin tarafından durdurulmuştur.[22] Buna karşılık, 1930'lardan itibaren neredeyse her Sovyet kasabasında Lenin anıtları demirbaş malzeme gibi zorunlu olarak bulundurulur. Stalinist rejim, sanat alanını şu ilkeyle düz(en)lemek istemiştir: "Devlet komisyonları, sanatçının maddi geçiminin ana ve tek kaynağı olmalı ve aynı zamanda ürünlerin arkasındaki tek ilham olmalıdır" (Golomstock, 1990, 100). Sosyalist gerçekçiliğin Stalinist uygulamasında, "sansür organları biçiminde kendini gösteren devlet otoritesinin, kanonu ileri sürerek sanatçılarına müdahale et"miştir (Assmann, 2001: 118).

Stalin'in yarattığı lider kültü sadece Sovyetler Birliği'nde değil, Doğu Avrupa'daki reel-sosyalist ülkelerde de varlık göstermiştir. Kültleştirmenin bu ülkelerde iki farklı yöntemle gerçekleştiğini görüyoruz. Doğu Almanya, Polonya ve Romanya devasa anıtlar dikmek yerine büyük saraylarını veya meydanlarını, hamileri olarak gördükleri Stalin'e adarken Çekoslovakya ve Macaristan, Stalin anıtları dikmiştir. Çek komünistler, Stalinist havanın zayıfladığı 1955'in atmosferinde, Prag'ın her cephesinden görünen Letna Tepesi'ne devasa bir Stalin anıtı[23] dikmişlerdir.

---

21 Rahip sınıfına ait.

22 Michalski, Lenin kültünün kendisini bastıracağına inandığı için Stalin'in bu anıt projesini durdurduğunu belirtir (1998: 116).

23 Bu anıt 1962'de kaldırıldı. Heykeli söken ekipten, Stalin figürünün altında ezilen iki işçi, Stalin'in son iki kurbanı olarak anılır (Michalski, 1998: 140).

1930'lara gelindiğinde, Stalin'in 1920'lere ait anıtları yıktığını, 1950'lerin sonunda ise Stalin döneminde üretilen neredeyse bütün anıtların bu kez Kruşçev tarafından yıkıldığını görmekteyiz (Golomstock, 1990). Böylece var olan eserlerin kalıcı kılınması da zorlaşmakta ve her yeni yönetim kendini ya selefinin anıtlarını tek tipleştirerek ya da yıkarak, yok ederek var etmekteydi. 1956 Şubatı'ndaki ünlü konuşmasıyla anti-Stalinist süreci başlatan Kruşçev, Stalin kültünün sonunun geldiğini belirtir ve bunu adım adım kaldırdığı anıtlarla göstergeleştirir. Kruşçev, Stalin döneminin propagandif mimarisini, gereksiz bir maddi gider olarak görmüş, güzelliğe değil "aşırılığa" karşı olduğunu belirterek (Bown, Taylor, 1993: 103), sosyalist gerçekçiliğin daha işlevsel yapıtlar vermesi gerektiğini savunmuştur. Böylece SSCB'de lider kültü olabildiğince zayıflama yoluna girmiştir.

Atatürk heykellerinin en dikkate değer özelliklerinden biri, günümüze dek uzanan sürekliliklerdir. Elinizdeki çalışmada anıtlaşma çizgisinin zamanla hangi konularda farklılaştığı ya da süreklilik taşıdığını da ele aldık. Cumhuriyet'in mekân üretiminde anıtların nasıl araçsallaştığı, merkezî otoritenin buna hangi saiklerle önem verdiği, Milli Mücadele'nin, Kemalist ideolojinin ve "Tek Adam"ın nasıl imlendiği ve nasıl bir ikonografya yaratıldığı incelendi. Anıtların biçimsel özgünlüğünden çok, dönemin ve anıtı yaptıran öznenin ideolojik kodlarının belirleyici olduğu gösterildi. Aynı fason/tek tip anıtlar, farklı özneler ve ihtiyaçlar çerçevesinde Atatürk'ün farklı vecizeleriyle, bunların konduğu kaidelerle kullanarak farklılaşmaktaydılar. Bunların yanı sıra önderin bedeni üzerinden kurulan ikonografinin Atatürk kültüyle ilişkisi de çalışma nesnelerimizden birini oluşturdu. Bu sorunsallarla, anıtların yapısal anlamı işlendi ve olabildiğince anıt merkezli bir çözümleme yapıldı. Bu anıtlar üzerinden nasıl bir bellek oluşturulduğu ve bu belleğin toplumun zihniyet dünyasının nasıl bir estetik muhayyileyle yeniden üretildiği, anıtların her yerde hazır ve nazır olma hali (*omnipresence*) ve anıtlarda tercih edilen ortak formların nasıl dikte edici bir işlev gördüğü çalışmanın temel izlekleri olarak işlendi.

ERKEN CUMHURİYET'TEN 1980'E ANIT DENEYİMİ

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e heykel mirası

Türkiye'de Batılı gelenekle bir anıt yapma/yaptırma/dikme olgusu ancak Cumhuriyet dönemiyle süreklilik kazanabilmiştir. Bu dönemin siyasal-mekânsal dinamiklerini ortaya koymadan önce, "heykel"in Osmanlı'daki kökenine inmek gerekir. Osmanlı sanatında ayrı bir heykel sanatından söz etmek mümkün değildir. Tanzimat dönemi öncesinde çok küçük çapta heykel çabaları, Tanzimat sonrasında ise payitaht İstanbul'la sınırlı cılız girişimler vardır. Bu nedenle, söz konusu dönemde "Türk Heykel Sanatı" yerine "Türk Heykeli" nitelemesini kullanmak daha doğru olacaktır.

Birçok medeniyete ev sahipliği yapmış Anadolu'nun zengin bir kültür mirasına sahip olmasına karşın,[1] Batılı gelenek bağ-

1 1890 yılında yapılan kazılar, MÖ 1300'lerin sonunda Anadolu topraklarında bir heykel atölyesinin varlığını ortaya çıkarmıştır. Tarihte bilinen ilk açık hava heykel atölyesi olan Yesemek, Hitit İmparatoru Şuppillulima zamanında MÖ 1375-1335 yılları arasında açılmış ve burada bölgenin yerli halkı olan Hurlar çalışmıştır. Atölyenin takriben 1 km. batısında taşçı ustalarının ve işçilerin evleri ile muhtelif aletleri (taş çekici, balyoz, taş kalemi vb.) bulunmuştur. Eski yakın doğunun en büyük açık hava heykel atölyesi ve taşocağı olduğu, aynı zamanda bir heykel okulu niteliği de taşıdığı kimi kaynaklarda ayrıca belirtilmiştir ("Yesemek Açık", 2009).

lamında bir Türk heykel tarihi ancak Tanzimat dönemiyle başlatılabilir. Göçebe yaşam biçimine ait alışkanlıkların devam etmesi ve İslamiyetin tasvir yasağı bu uzun süreli kopuşun temel nedenidir. Ancak tasvir yasağının, Anadolu topraklarında uygulanmasının da zaman aldığını belirtmek gerekir.[2] Osmanlı dönemine baktığımızda ise özellikle 15. yüzyıla kadar suret fikrinin ve tasvirin keskin biçimde reddine tanık oluruz. Hatta o güne kadar yapılmış tüm tanrı heykelleri lanetlenmiş ve bu heykeller put kabul edilip yasaklanmıştır. Buna karşın özellikle 15. ve 16. yüzyıldan itibaren sultanların kendi portrelerini resmettirmekten çekinmediklerini hatta böyle bir gelenek yarattıklarını ancak heykelin tabu olmaya devam ettiğini görüyoruz. Osmanlı'nın en yetkin örneklerini sunduğu minyatür sanatında da portre özelliği taşıyan birçok örnek olmasına karşın[3] figüratif heykel, suret fikrini uyandırması yani üç boyutlu olması ve "yere gölge düşürmesi" (Gezer, 1984: 8) gerekçesiyle putla ilişkilendirilmiştir. Heykel, inançla çatışan bir sanat dalı olarak algılandığı için bütüncül bir yasaklamaya maruz kalmıştır. İmparatorluğun büyük yükselişini yaşadığı Kanuni dönemi, görkemini Osmanlı mimarisinin altın çağı olarak nitelendirebileceğimiz anıtsal mimari örnekleriyle görselleştirirken, heykelcilik taş süslemeciliğiyle (tezyinatı) sınırlı kalmış ve tasvir yasağı devam etmiştir.[4]

2 Selçuklu sanatında insan ve hayvan figürlü kabartmalara (rölyef) rastlanır. İnsan figürünü, Selçukluların saraylarına ait çinilerde, mezar taşlarında ve kabartmalarda görebilmekteyiz. Konya Kalesi'ndeki 1220 tarihli Selçuklu kabartmasındaki melek figürü en belirgin örnekler arasındadır. Buradan, Ekinci'nin de belirttiği gibi Selçuklu'nun, heykelin Anadolu'daki son temsilcisi ve koruyucusu olduğu sonucuna varabiliriz (2005: 24).

3 16. yüzyıldan itibaren padişah portreciliği geleneği başlamış ve 18. yüzyıla kadar minyatür tekniğinde Sultan Osman'dan başlayarak tüm padişah portrelerinin yer aldığı albümler hazırlanmıştır. Batılı gelenekte resim tekniği ise daha çok 18. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmış ve yağlı boya padişah portreleri ağırlık kazanmıştır.

4 Heykele ilişkin tasvir yasağı, 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman ile Mohaç Seferi'ne katılan İbrahim Paşa'nın yaşadığı bir olayla daha iyi anlaşılabilir. Sadrazam İbrahim Paşa, Budin'den (Budapeşte) getirdiği Herkül, Apollon ve Diana heykelleri ile Macar Kralı Mathias Corvino'nun tunç heykellerini İstanbul'un bazı yerlerine ve Sultanahmet'teki kendi sarayına yerleştirir. Ancak Paşa'nın bu tutumu hoş karşılanmaz, hatta tenkit ve hicivlere konu olur.

Bu yasakçı tutuma karşın Osmanlı fethettiği yerlerdeki anıtları ve yapıları birkaç istisna dışında yıkmadan korumuştur. Örneğin, antik ve hıristiyan kültürlere karşı özenli tutumuyla tanınan ve Bizans mirasını devralan Fatih Sultan Mehmed, birçok anıtı koruma altına almış, sadece "Doğu Roma İmparatorluğu'nun simgesi olan Justinianus Heykeli'ni kaldırtmıştır" (Renda, 2002: 139).

Tasvire ilişkin birtakım önemli girişimlerin yine Fatih döneminde ivme kazandığını görüyoruz. İtalyan ressamı Gentille Bellini ve Constanzo da Ferrara'ya portre resmini yaptıran Fatih Sultan Mehmed, anıtını yaptırmaz ancak Avrupa'dan getirttiği Padualı heykeltıraş Bartolomeo Bellano'ya, üzerine portresinin işlendiği madalyalar yaptırır. Sultan portrelerinin işlendiği, devletin bekasını simgeleyen madalyonlar haleflerince de yaptırılarak gelenek haline gelir.[5]

Tasvir ve surete ilişkin bir diğer radikal hamle II. Mahmud'dan (saltanatı 1808-1839) gelir. II. Mahmud, Batı'da hükümdar portrelerinin ideolojik ve siyasal propaganda aracı olarak kullanıldığını III. Selim'den[6] görerek öğrenmiş ve bir hamle daha yaparak batılı giysileriyle (ceket, pantolon, fes) resmedilmiş yağlıboya portrelerini resmî dairelere ilk kez astıran padişah unvanını almıştır.[7] Bu adet izleyen yüzyılda Cumhuri-

Aşağıdaki beyiti nedeniyle paşanın emriyle asılan Figani, Nemrut'un bütün heykellerini kıran peygamber Halil İbrahim ile sadrazam arasında bir ilişki kurarak hicvetmiştir:

"Bir Halil evvel gelip, esnamı kılmıştı şikest;
Sen Halil'im şimdi geldin, halkı kıldın putperest" (Gezer, 1984: 7-8).

5 II. Mahmud'un Tasvir-i Hümayun (padişahın portresi) adı altında hayata geçirdiği nişan türü bu gelenek bağlamında bir istisnadır. Fildişi üzerine minyatür üslubuyla portresi işlenen sultanın otoriter ıslahatçılığının bir göstergesi olan bu nişan ya zincirle boyuna takılır ya da devlet dairelerine asılırdı. Zamanla bu nişan, adeta II. Mahmud'un alamet-i farikasına dönüşür ve Abdülmecid döneminde devam ettirilse de sonraki padişahlarca pek tercih edilmez.

6 III. Selim, Avrupalı hükümdarların portrelerini propaganda amacıyla kullandıklarını gören ilk Osmanlı padişahıdır. O, poz verip portresini yaptıran ve dağıtılmak üzere bastıran ilk padişahtır (Renda, 2000: 442).

7 II. Mahmud, teşrifat merasimini değiştirmiş ve Berkes'e göre Tanrı'nın yeryüzündeki gölgesi olarak önünde yerlere kapanılan bir hükümdar olmaktan çıkmıştır (1973: 152). Kendi portresini devlet dairelerine astırması da iktidarı kendi temsili üzerinden meşrulaştırması olarak okunabilir. 23 Temmuz 1836

yet Türkiyesi'nde devlet dairelerindeki Atatürk resimleriyle devam edecektir.

Bu girişimlerin yanı sıra, kentsel doku içerisinde anıt fikrinden söz etmek pek kolay görünmemekle birlikte kentteki bazı işlevsel yapıları anıt-heykellerle ilişkilendirmek mümkündür. 18. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan meydan çeşmeleri buna bir örnektir. Renda'ya göre bu çeşmeler adeta birer meydan heykeli görüntüsündedirler (2002: 140). Osmanlı çeşmeleri taş süslemeciliğinin (tezyinatı) en yetkin örneklerini sunarken, kimisi aynı zamanda bir anlam da iletir.[8]

Osmanlı'da anıtsal yapı olarak değerlendirilebilecek bir diğer önemli mekânsal öğe saat kuleleridir. Saat kuleleri, kent yaşamına zaman boyutunu katan önemli bir eleman olarak belirirken siyasal olanın taşıyıcılığını da üstlenirler. Şair Fani Efendi'nin ifade ettiği gibi "bu saat kulelerinde zahiren saat çalar, manen hükümet seslenir" (akt. Yeşilkaya, 2002: 148). Ni-

tarihinden itibaren II. Mahmud'un portresi; Selimiye, Rami, Taksim kışlalarıyla Mekteb-i Harbiye ve Bâb-ı Âli'ye asılır. II. Mahmud'un kavuk ve poturu yasaklaması ve portresini devlet dairelerine astırması üzerine, Şeyh Saçlı adında bağnaz bir kişi Haliç Köprüsü üzerinde padişahın atının dizginlerine sarılarak "gâvur padişah" diye bağırmıştır (http://www.ilhan-arsel.org/ Aydin_ve_Aydin/a214.htm, 15 Mart 2007).

Batılı reformlarla muhafazakâr kesimin tepkisini çeken Sultan Mahmud'un ölümüyle Tasvir-i Hümayun'un kullanımı azalmış ve devlet dairelerindeki portre resimlerinin üzeri örtülmüştür. Berkes; başarılar döneminden çok başlangıçlar dönemi olarak nitelendirdiği II. Mahmud dönemine ait Batılılaşma girişimlerinin Atatürk'ün ölümüyle biten tarihinde iki lider arasında paralellikler kurar. Berkes'e göre; İslam gelenekleriyle hiçbir bağı olmayan fesi ancak Mahmud gibi bir hükümdarın idaresi kafalara oturtmuş ve o fesi ancak Atatürk gibi bir önderin gücü o kafalardan çıkartabilmişti (1973: 172-180). Her ikisinin de gerçekleştirdiği kıyafet devrimini öncelikle kendi portreleriyle yaymaya çalıştığını görüyoruz. Batılı kıyafetleriyle Osmanlı'da devlet dairelerine portre resmî asılan bu ilk padişahın ardından, Cumhuriyet Türkiyesi'nin kamu kurum ve kuruluşlarının duvarlarında da Milli Şef dönemi hariç sadece Atatürk portreleri yer alır. Atatürk'ün devlet dairelerine asılan portre resimlerinde genel olarak sivil kıyafetli ve yer yer de şapkalı betimlendiği görülmektedir. Askerî kıyafetiyle betimlendiği portre resimler daha çok 1980 sonrasında okullara asılmaya başlanır. Tek parti döneminde yapılan anıtlarında ise Atatürk, istisnai olarak sivil kıyafetle betimlenmiştir.

8 Örneğin II. Mahmut Türbesi'nin çeşmesinde yer alan küre, Osmanlı'nın Batılılaşma serüveninin adeta kabesi olarak kabul gören Fransa'da olduğu gibi "bilimi ve ussal devrimi" (Akın, 1994: 265) simgeler. Bu örnek, Yeşilkaya'ya göre, kentsel mekânda yer alan anıtların erken bir örneği sayılmalıdır (2002: 148).

şan taşları da kent merkezlerinin anıtsal yapıları olarak değerlendirilebilir. Sultanların atış yaptıkları yerlere dikilen bu taşların üzerlerinde dönemin şairlerine ait; sultanı ve imparatorluğu öven yazıtlar yer alır. Bugün Acıbadem, Nişantaşı, Okmeydanı gibi semtlerde bulunan bu taşların kitabelerindeki yetkin hat örnekleri ve bitkisel bezemelerdeki ustalık Renda'ya göre bu taşları birer anıt görünümüne sokar (2002: 140).

Tanzimat dönemi yöneticileri Avrupa'da önemli siyasal olaylar ve kişiler adına anıtlar dikildiğini öğrenmişler ve 1839'da Tanzimat'ın ilanının ardından Gülhane Parkı'na bir adalet taşı dikilmesini, ayrıca Beyazıt Meydanı'na,[9] üzerine Gülhane Hatt-ı Şerifi'nin tüm metninin yazılacağı bir anıt yapılmasını planlamışlar ancak gerçekleştirememişlerdir.[10]

Türkiye'nin heykel plastiğiyle tanışması 19. yüzyılda başlar. 1871 yılı bir dönüm noktası niteliğindedir. Giray'a göre bu tarih, heykelin Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal yaşamına katılmasının kesin eşiğidir (1998: 3055). Bu olay, Avrupa'yı resmen ziyaret eden ilk Osmanlı padişahı olan Sultan Abdülaziz'in bu gezisinin hemen ardından gerçekleşir. Bir Osmanlı sultanı ilk kez kendi büstünü ve küçük boyutta bir heykelini yaptıracaktır.[11] Abdülaziz, Batı kentlerinde gördüğü, Batılı im-

---

9 İstanbul'un fethinden itibaren büyük dinî toplantıların düzenlendiği meydanlar Osmanlı'da yerini cami ve külliyelere bırakmıştır. Bunun yanı sıra Osmanlı'da anıt dikme geleneğinin yokluğuyla bağıntılı olarak meydanlar da kent düzenlemesi içinde yeterince yer alamamıştır.

10 Tanzimat dönemine ait bir diğer anıt projesi Paris'te yetişmiş olan mimar Artin Bilezikçi'ye aittir. Bu proje 1855 Paris Sergisi'nde sergilenmiş ancak üzerindeki kitabede Kırım Savaşı'ndaki Fransız, İngiliz ve Osmanlı ittifakı vurgulandığından Osmanlı yönetimi bu projeyi kabul etmemiştir.

11 Abdülaziz, büstü ve heykeli yapılan ilk Osmanlı sultanı olduğu gibi karikatürü de çizilen ilk sultandır. Ancak, Abdülaziz, heykele olan ilgi ve duyarlılığını karikatür sanatına karşı göstermez. 1869'da *İstanbul* gazetesinde basılan Abdülaziz karikatürünün ardından gazetenin bu sayısı toplattırılmıştır. Gazetenin toplattırılmasına neden olan karikatürde; Abdülaziz'in Fransa'ya ziyareti sırasında İmparator II. Napolyon tarafından istasyonda karşılanışı işlenmiştir. Karikatürün altında Abdülaziz'in ağzından şu sözlere yer verilmiştir: "Terakki ve medeniyet iyi şeylerdir fakat her bir şeyin mahdudu makbuldür. Hududu tecavüz eden medeniyet zarardan başka fayda hasıl edemez. Yenilerin, eskilere itaat etmesi ve akl-ı selimin iktisasındandır. Yaşasın terakki, yaşasın medeniyet'" (Çeviker, 1997: 338).



Resim 1: Sultan Abdülaziz Büstü, C.F. Fuller, 1872, mermer, Topkapı Sarayı Müzesi.

paratorların at üzerinde kahramanlık heykellerini anıştıran bir heykelini yaptırmaya karar verir. 1869'da İstanbul'a gelen Fuller'a öncelikle büstünü sipariş eder (Resim 1).[12] Ancak, bir saray yetkilisi Fuller'a valide sultanın, oğlunun kendisine modellik etmesini onaylamadığını, ancak hazırlanmış bir alçı kütle üzerinden padişahı her görüşte düzeltmeler yapabileceğini söylemiştir (Renda, 2002: 141). Sanatçı, padişahı çeşitli vesilelerle şehirde at üzerinde dolaşırken görme olanağı bulmuş, atının ölçülerini almış ve padişahı bu atın üzerinde gösteren bir heykel yapmıştır (Resim 2).[13] Fuller, heykeli Floransa'da tamamlamış, Miller[14] Münih'te bronz dökümünü gerçekleştirmiştir.

Osmanlı'nın ilk resmî heykeli olması açısından bu eserler önemlidir.[15] Heykelde sultan, Batılı giyim tarzıyla, salta-

12 C.F. Fuller imzalı 1872 tarihli mermer Abdülaziz büstü bugün Topkapı Sarayı'nda bulunmaktadır.

13 Bu arada, çalışmalar yapılırken Sultan Aziz'in Abdullah Biraderler tarafından 1868'de çekilmiş profil fotoğrafından ya da bir başka fotoğraftan yararlanılmış olabilir. Çünkü bu fotoğraftan yararlanılarak bir İtalyan usta tarafından yapılan *cameo* tekniğinde (kabartmalı oyma/kakma tekniği) bir büst portre mevcuttur (Renda, 2000: 526).

14 Heykelin yapım öyküsünü bronz dökümcüsü Miller yazmıştır. Miller, bronz heykelin gemiyle İstanbul'a vardığında valide sultanın heykeli gemiden attırmak istediğini ancak eserin kurtarıldığını söyler (Renda, 2002: 141).

15 Eskiye ait anıtların yönetim değişimlerinde yerlerinden kaldırılmaları, gizlenmeleri veya yok edilmeleri "yazgısını", Abdülaziz heykeli de yaşamıştır. Sultan 1876'da tahttan indirilince heykel Beylerbeyi Sarayı'ndan Topkapı Sarayı'na, 1922'de Sultan Abdülmecid tarafından Bağlarbaşı'ndaki Mecid Efendi Köşkü'ne, Cumhuriyet'in ilanından sonra da 1924'te müze olan Topka-

nat koşumlarıyla donatılmış bir at üzerinde betimlenmiştir. Diğer tüm portrelerinde olduğu gibi Sultan Aziz'in göğsünde hamail (kılıç kuşağı) ile iki nişan yer alır. İmparatorluk gururu ile aydınlanan yüzü kararlı ve keskin bakışlarla ileriye doğru bakmakta (Giray, 1998: 3056) atın hareketinin yarattığı rüzgâr, sultanın ceketini havalandırmakta ve Batılı kıyafetinin ayrıntılarını açığa çıkarmaktadır. Her ne kadar bu hareketle bir anıtsallık yakalanmaya çalışılsa da atın sultanın gövdesini taşıyamayacak orantısı bu etkiyi zayıflatır ve heykeli naif kılar. Bu heykeli siyasal simgesellikle ilişkilendirmekten ziyade dönemi içinde özgün ve cesur bir girişim olarak nitelemek daha doğru olacaktır. Suret fikrine hazır olmayan bir toplumsal kültürde, sultanın ancak küçük çaplı bir girişimde bulunması ve bunun da sarayla sınırlı tutulması kaçınılmaz görünmektedir. Cezar'ın da dediği gibi, tıpkı minyatür resimlerin kitap sayfalarının arasına saklanması gibi Sultan'ın heykeli de halkın göremeyeceği bir yere, saray duvarlarının arasına saklanmıştır (1986: 84). Saray sınırlarında yapılan bir diğer girişim, Abdülaziz'in, Sultan Osman'dan başlayarak Osmanlı padişahlarının tamamının fildişi portresinin *cameo* tekniğiyle (kabartmalı oyma/kakma tekniği) işlendiği bir levha yaptırmasıdır. İmparatorluk soyağacının[16] bu levhası, devletin bekasını ve sürekliliğini görselleştir-



Resim 2: Sultan Abdülaziz Heykeli, C.F. Fuller, 1872, bronz, Beylerbeyi Sarayı.

pı Sarayı'na taşınmıştır. Şu anda ise heykel, ilk yeri olan Beylerbeyi Sarayı'nda bulunmaktadır.

16 Tüm Osmanlı hükümdarlarını oval madalyonlar içerisinde betimleyen soyağacı tabloları ilk olarak Sultan I. Abdülhamid döneminde yapılmıştır. Yağlıboyayla yapılan bu tablolar 19. yüzyıldan itibaren bir geleneğe dönüşmüştür. Bu

miş ve soyağacı geleneğine teknik bir yenilik getirmiştir.

Abdülaziz döneminde yapılan bir diğer heykel hamlesi, İstanbul'daki konak ve saray bahçelerine konmak üzere Paris'ten getirtilen hayvan heykelleridir. Örneğin bugün Kadıköy'de bulunan boğa heykeli[17] Beylerbeyi Sarayı'ndaki I. Bonheur imzalı boğa heykelinin bir benzeridir. Boğa, geyik, aslan ve at heykelleri yavaş yavaş dış mekânlarda kendini göstermeye başlamıştır.

Bu alanda bir başka önemli olay 1882'de Beyoğlu'nda açılan balmumu heykel sergisidir. İtalyanların düzenlediği, giyimli balmumu heykellerin sergilendiği bu sergi hakkında gazeteler gezilmesinde bir sakınca olmadığını yazmışlardır. Böylece "iktidar gizlemek zorunda kaldığı heykeli ilk kez bu şekilde toplumla paylaşma cesaretini göstermiştir" (Parten, Yavuz, 2005: 147). Ancak hiç kuşku yok ki bu dönemin heykel sanatındaki en önemli ve kalıcı girişimi, 1882'de Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin (Güzel Sanatlar Akademisi) kurulması olmuştur.[18] 2 Mart 1883'te öğretime başlayan akademide öncelikle resim, heykel, mimarlık ve gravür eğitimine başlanmıştır.

Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin kurulması, Batılı anlamda eğitim verecek olan bir kurumun varolması demekti. Ancak bu akademi, Batı'da zanaatten sanata evrilmesi yüzyıllar sürmüş olan heykel sanatının vardığı noktanın, söz konusu evrim yaşanmadan kabulünü öngörüyordu. Klasik dönemini tamamlamış, farklı akımların tartışma ve rekabetine sahne olan Batı'ya gönderilen ilk sanatçıların, özellikle Cumhuriyet dönemi sanatçılarının yurda dönüşlerinde bu sorunu birebir yaşadıkları bilinmektedir. Çünkü kültürel-toplumsal değişimin alımlanışı-

madalyonlar bir ağacın dallarına asılıdır ve hanedanın babadan oğula geçişini simgeler biçimde birbirlerine dal ya da kurdelelerle bağlıdır. Genel olarak en üstte hanedanın kurucusu olan I. Osman, sonunda ise saltanat süren padişah yer alır (Renda, 2000: 445).

17 Bu heykel, Cumhuriyet döneminde kapalı konak bahçelerinden çıkartılıp parklara yerleştirilen heykeller arasındadır (Gezer, 1984: 13).

18 "Osman Hamdi'nin Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurması, Türk heykeltıraşlığının rönesansının ilk tezahürü olarak telakki edilebilir. Çünkü böyle bir mektebin, yani plastik sanatları tedris eden bir müessesenin kuruluşu, o devre kadar olanca hızıyla devam eden taassuba vurulan ilk darbe idi" (Berk, 1937: 11).

nı belirleyen şey kültürel birikim ve geleneklerdir (Kahraman, 2002: 33-34). İslam inanç sistemiyle ters düştüğüne inanılan heykelin mektebinin açılması büyük bir atılım ve cesaret eseriydi. Mektebin açılması, toplumun heykelle buluşma ve tanışmasını hazırlayacaktı. Ancak toplumun heykelden önce heykel fikrine alışması için biraz daha zamana ihtiyaç vardı. Batı'daki akademilere (1563) göre yaklaşık 250 yıllık bir gecikmeyle kurulan Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin gerekçe yazısı ve kadro cetvelinde, heykel bölümünün adının "Oymacılık" diye kaydedilmesi bunun bir göstergesidir (Cezar, 1986: 84).

Akademinin kurulduğu dönemde, Roma'da eğitimini tamamlayıp yurda dönen Yervant Osgan (1855-1914) ülkenin tek heykeltıraşıydı. İlk Müslüman heykeltıraş İhsan Özsoy da 1882'de Sanayi-i Nefise'ye girmiş ve Oksan Efendi'den sonra Akademi'nin heykel bölümünü yönetmiştir. 1882'den 1923'e kadar geçen sürede isminden söz edebileceğimiz heykeltıraşlar sınırlı sayıdadır: İhsan Özsoy (1867-1944), İsa Behzat (1875-1916), Mahir Tomruk (1885-1949), Nijad Sirel (1897-1959), Mehmed Bahri, Mesrur İzzet ve Basri Bey.[19]

Sanayi-i Nefise'nin kurulmasının ardından, Osmanlı İmparatorluğu'nun hayata geçirilemeyen anıt projelerinin yanında, iki

19 Akademinin ilk hocaları ve ilk öğrencileri elbette heykel yapmışlardır ancak bu çalışmalar hakkında bilgi ve belgeye ulaşmak bir hayli zordur. Mustafa Cezar'ın, Adolphe Thalasso'nun "Les Premiers Salons de Constantinople" adlı eserindeki kısa bilgi ve belgeler ile *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin 11, 16 ve 17. sayılarındaki resimlerden elde ettiği bilgiler doğrultusunda bu dönem heykeltıraşlarının eserleri şunlardır: Yervant Osgan'ın Mimar Sinan Üniversitesi'ndeki "Osman Hamdi" büstü, İstanbul Resim Heykel Müzesi'ndeki "Naile Hanım" büstü, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'ndeki "Kılıçla Danseden Zeybek" heykeli ve Adolphe Thalasso'nun eserindeki "Tavukçu Kadın" heykelinin resmi; aynı gazetede heykel bölümü mezunlarından İsa Behzat'ın "Saz Şairi" heykeli, bir erkek modelin büstü ve kanatlı bir kadın rölyefinin resmi, yine İsa Behzat'ın Resim Heykel Müzesi koleksiyonundaki alçıdan başka bir erkek büstü ve "Kitap Okuyan Yahudi" rölyefi; ilk mezunlardan Mehmed Bahri'nin *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'ndeki alçıdan iki erkek büstünün resmi; yine aynı gazetede mezunlardan Mesrur İzzet'in bir genç başından oluşan alçı büstlerinin resimleri, ilk mezunlardan Basri Bey'in Resim Heykel Müzesi'ndeki alçıdan bir erkek başı rölyefi ve yine aynı koleksiyonda İhsan Özsoy'un "Kerime Salahur" büstü ve alçıdan bir kadın büstü (Cezar, 1986: 84-85).



Resim 3: Abide-i Hürriyet Anıtı, Mimar Muzaffer Bey, 1911, mermer-bronz, İstanbul.

adet non-figüratif anıttan, dikili taştan söz edebiliriz.[20] Bunlardan ilki, 31 Mart olaylarını bastıran Hareket Ordusu şehitleri anısına dikilen ve Jöntürklerin şehitliği sayılan, 1911'de Mimar Muzaffer Bey'in (1881-1920) tasarladığı Abide-i Hürriyet Anıtı'dır (Resim 3). Bu anıt, "çağdaşlığın, demokrasinin ve laikliğin simgesi olmasıyla" (Batur, 1993: 58) Batılı geleneğe yakın bir anlayışta tasarlanmış ilk anıttır. Geleneksel mimari çizgisini ve Birinci Mimarlık Akımı'nı[21] temsil eden bu üsluptа-

20 Dönemin ilk figüratif anıtı olarak tasarlanan ancak yarım kalan Konya Ziraat Anıtı'nı bir istisna olarak gösterebiliriz. Mimar Muzaffer Bey'e ait bu anıt (1915-1916), tarımda büyük yararlılık gösteren Konyalı kadınların anısına dikilmek üzere Konya Valisi Muammer Bey tarafından sipariş edilmiştir. Anıtın orijinal projesinde; kaide üzerinde kağnı, buğday demetleri ve köylülerden oluşan bir kompozisyon vardır. Bu anıt tamamlanmış olsaydı, saray ve payitahtın sınırlarını aşarak kamusal alana yerleştirilen ilk figüratif anıt olma özelliğini taşıyacaktı. Birinci Dünya Savaşı nedeniyle tamamlanamayan anıtın kaidesi daha sonra, Cumhuriyet Türkiyesi'nin ikinci Atatürk heykelinin taşıyıcısı olacaktır.

21 Simetri, cephelerde Rönesans mimarisinin üçlü bölünmesi ve malzemede kesme taş gibi öğeler, Birinci Mimarlık Akımı'nın özellikleri arasındadır.

ki ikinci anıt ise, İstanbul Fatih'e dikilen Tayyare Şehitleri Anıtı'dır (Resim 4). 1914'te İstanbul-Mısır seferi sırasında düşen uçakta şehit olanlara adanan bu anıt, 1916 yılında Mimar Tek tarafından yapılmıştır. Bir olayı, bir anı yaşatmayı ve hatırlatmayı amaçlayan bu anıtlar, Osmanlı dönemine ait, anıt mantığıyla tasarlanmış ilk yapıtlardır. Ancak görüldüğü üzere bu anıtlar, heykel sanatçılarınca değil mimarlarca tasarlanmıştır.



Resim 4: Tayyare Şehitleri Anıtı, Mimar Vedat Tek, 1916, mermer-bronz, İstanbul.

Bu ilk anıt örneklerinde adı geçmeyen ilk Osmanlı heykeltıraşları, Cumhuriyet döneminin ilk heykel sanatçılarını yetiştirme görevini üstlenmişlerdir. Ayrıntılardan yola çıkarak bütüne ulaşma çabasını sürdüren bu sanatçılar heykel çalışmalarını genel olarak akademik anlayış içerisinde[22] icra etmişlerdir. Teknik açıdan oldukça kısıtlı kalmış, mal-

22 Her ne kadar ilk nüvesi MÖ 4. yüzyıla kadar uzansa da akademi terimi Rönesansla birlikte geniş bir kullanım alanına kavuşmuştur. 1563 yılında Floransa'da Cosimo de Medici tarafından kurulan gerçek anlamdaki ilk Desen Akademisi'nden itibaren 18. yüzyılın sonuna kadar İtalya'da yeni akademilerin kurulmasına devam edilmiştir (Chilvers, 1996: 103). Rönesans'la birlikte kurulan akademilerde Antikite geleneğine yoğunlaşılmış, Antik Yunan'a ait heykeller etüt edilmiş ve elde edilen değerler genelleştirilerek akademilerin temel ilkelerini oluşturmuştur. Sanat alanında gittikçe tutucu tavrını belirginleştirmesi nedeniyle akademilerin gücü zayıflamaya başlamış, buna karşın 19. ve 20. yüzyılda da varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bunun bir örneği de Sanayi-i Nefise Mektebi'dir ve Batı akademilerindeki model özellikle ilk elli yıl burada da temel alınmıştır. Burada yetişen ilk heykeltıraşlar klasik kökenin gerektirdiği doğacı ilkeleri gözetirken ifadeci anlayışın gereklerini de olabildiğince yerine getirmeye çalışmışlardır. Akademik anlayış, ilerici bir çaba-

zeme olarak çoğunlukla alçı, taş ve bronz kullanmışlardır. Döküm ve büyütme tekniklerinin yetersizliği nedeniyle daha çok büst ve rölyef gibi küçük ölçekli işler üretmişlerdir. Zaten bu ilk heykeltıraşların saray tarafından desteklenerek heykel siparişi aldıklarına ilişkin de herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.[23] Osmanlı döneminde anıt projelerinde yer alamayan heykeltıraşlar projelerini ancak, uluslaşma sürecinde anıtlaşma fikrine büyük önem veren Cumhuriyet Türkiyesi'nin bulvarlarında, parklarında ve devlet kurumlarının önünde sergileyebileceklerdir.

Kaynaklara göre Cumhuriyet'in ilanından önce kentsel mekâna yerleştirilen ilk figüratif anıt, dönemin Sivas valisi Muammer Bey tarafından Keverek adında Ermeni bir taş ustasına yaptırılan ve 1915-1916'da Sivas'ın Hafik ilçesinde 8-10 metre yüksekliğinde bir taş sütunun üzerine dikilen Osman Gazi büstüdür (Elibal, 1973; Gezer, 1984). Arkaik düzeyde de olsa kıyafet, sakal, kaş ve göz bebeğinin detaylandırıldığı büstün (Resim 5) 1936 yılında kırıldığı[24] ve 1943 yılında valilik tarafın-

---

nın ürünü olmayan, genelgeçer ilke ve kurallar doğrultusunda oluşturulmuş (Sözen, Tanyeli, 1994: 14) veya klişeleşmiş sanat anlayışını benimseme ve tartışmasız bir şekilde kabul etme anlayışı doğrultusunda üretilmiş sanat eserlerini nitelemede kullanılan (Keser, 2006: 29-30) olumsuz imalı bir terimdir.

23 Heykel siparişinde bulunmamasına karşın saray, dönemin heykeltıraşlarını yurtdışına eğitime göndermiştir. Devlet, Yervant Osgan'ı 1873'te Roma'ya 1878'de Paris'e, İhsan Özsoy'u 1890'da Paris'e, Mahir Tomruk ve Nijad Sirel'i 1916'da Almanya'ya sanat eğitimine yollamıştır. Bu sanatçılar yurda dönüşlerinde Sanayi-i Nefise'de görev almışlardır. Resim sanatının ve ressamların ise bu dönemde saray tarafından çok daha belirgin biçimde desteklendiğine tanık oluyoruz. Örneğin 1914 ya da Çallı Kuşağı olarak bilinen ve Türk resminin izlenimcileri olarak nitelenen ressamların başlattığı Galatasaray Sergileri (1916-1951) saray tarafından desteklenmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Enver Paşa'nın emriyle İstanbul'un Şişli semtinde bir resim atölyesi kurulmuş ve ressamlar bu atölyede savaş sahneli kompozisyonlar icra etmişlerdir. Hatta bu resimler 1917'de Galatasaraylılar Yurdu'nda "Harp Levhaları" adıyla ilk defa sergilenerek halka gösterilmiştir. Bu hâkim tema, Cumhuriyet resminin de temel ilgisi içinde olmuştur. Cumhuriyet Türkiyesi'nde de Galatasaray Sergileri Osmanlı'dan devralınan bir gelenek olarak varlığını sürdürmüştür. Hatta 20 Temmuz 1923 tarihinde beşincisi düzenlenen serginin açılışına halife Abdülmecid Efendi adına Ekrem Bey, Mustafa Kemal Paşa adına Hamdullah Suphi Bey katılmış, Mustafa Kemal, hakem heyetinin seçeceği üç tabloyu satın alacağını bildirmiştir.

24 Büstün kim tarafından kırıldığı bilinmemektedir. Dönemin Sivas Müze memuru, büstün koparılarak sütun üzerinden yere indirildiğini, valiliğin duru-

dan müzeye teslim edildiği ve büstün altında yer alan işlemeli taş sütunun Hükümet Konağı'nın önüne getirilerek üstüne Atatürk büstünün yerleştirildiği söylenmektedir. Anıtın bir diğer parçası ilçe merkezindeki Tepebaşı Camii'nde musalla taşı olarak kullanılmakta, kalan diğer parça ise ilçeye bağlı Çınarlı Köyü Camii avlusunda bulunmaktadır.



Resim 5: Osman Gazi Büstü, Keverek, 1915-1916, kalkerli taş, 60x91 cm, Sivas-Hafik.

Tanzimat'la birlikte artan bu sınırlı ilgi ve girişimlerin Cumhuriyet Türkiyesi için bir hazırlık teşkil ettiği zamanla görülecektir.

Modern Türkiye'nin siyasi rejimi, Karpat'a göre üç aşamadan geçmiştir (1996: 354). Birinci aşama; siyasi partiler, meşrutiyet ve parlamentarizm gibi kavramların Türkiye'ye girmeye başladığı, Cumhuriyet öncesi dönemi kapsar. İkinci dönem; 1945'e kadar süren tek partili Cumhuriyet yönetimidir ve demokrasinin sosyal ve ekonomik temelleri-

---

ma el koyduğunu ve 1943 yılında da büstü müzeye teslim ettiğini belirtirken, o dönemde Hafik PTT müdürlüğü yapan Rahmi Türker anıtın bizzat Sivas valiliğince yıkıldığını iddia etmektedir: "Bulunduğum sırada, 1936-1937 yılında, Sivas Valisi Nazmi Toker, Jandarma Komutanı (Yüzbaşı) Faruk Sayınsoy'a anıtın yıktırılması buyruğunu vermiş. Bu yıkım için de gerekçe olarak bu tarihlerde Atatürk heykel-anıtından başkasının gereği olmadığı gösterilmişti. O günlerin Hafik Maarif memuru Turan Bey ise yıkıma karşı çıkmıştı. 'Bu heykel eski bir eserdir, Türkiye'deki tek heykeldir, yıkılmaması gerekir,' demişti. Direnmişti ama, anıt yıkıldı... Büst kısmının sonradan Sivas Müzesi'ne gönderildiğini bilirim. Bizler ve Hafik halkının bu heykeli yadırgadığımız söylenilemez..." (Elibal, 1979: 47-49).

nin bu dönemde atıldığı söylenebilir. 1946'yla başlayan ve günümüzde de devam eden üçüncü aşama ise, demokratik temeller üzerine oturtulmuş çok partili bir rejimin oluşum sürecidir. Çok partili dönemin kendi içinde de bir dönemleştirmeye ihtiyaç vardır. Bu ayrım, 1946-1960, 1960-1980 ve 1980 sonrası dönemleri kapsar. Atatürk anıtlarını anlamlandırmada dönemin siyasal-mekânsal dinamiklerinin irdelenmesi kaçınılmaz olduğu kadar, bu anıtlar dönemi anlamada bir yol gösterici işlevi de görebilirler.

Bu kitapta, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasından itibaren, Cumhuriyet'in mekân üretiminde anıtların nasıl araçsallaştığı, merkezî otoritenin buna neden ve ne derece önem verdiği, inşa edilen anıtların Milli Mücadele'yi ve Kemalist ideolojiyi nasıl imlediği ve nasıl bir ikonografya yarattığı üzerinde durulacaktır. Önderin bedeni üzerinden kurulan ikonografinin Atatürk kültüyle olan etkileşimi de temel izleklerimizden biridir. Bu anıtlar üzerinden nasıl bir bellek oluşturulduğu ve aynı zamanda toplumun zihniyet dünyasının nasıl bir estetik muhayyileyle yeniden üretildiği, anıtların her yerde hazır ve nazır olma hali ve anıtlarda tercih edilen ortak formların nasıl dikte edici bir işlev gördüğü de metnin sürekli takibinde olacaktır.

Anıtların "kaidesi" olarak Atatürk kültü

Bilindiği gibi Atatürk kültü, Türkiye'nin siyasal kültüründe belirleyici bir yere sahip olmasına karşın yeterince anlamlandırılıp çözümlenmemiştir. Atatürk imgesinin her daim yeniden üretimini sağlayan kült olgusu, Erken Cumhuriyet dönemiyle yapımına başlanan ve süregelen Atatürk anıtlarının "kaidesini" oluşturur; bir anıt-kült etkileşiminden söz etmek yanlış olmayacaktır.

Ulus-devletlerin oluşum süreçlerinde, dil, din, kan bağı, toprak (*territory*) gibi "özsel" etmenleri imgeleştiren bayrak gibi simgelerin yanında karizmatik bir lider ya da elit bir grubun etkisini görürüz. Özellikle kuruluş sürecinin simge ve mitleri, sürekli atıfta bulunularak ulus-devletin ve onun ideolojisinin yeniden üretimini sağlarlar.

Türkiye Cumhuriyeti'nin oluşum sürecinin Osmanlı İmparatorluğu'ndan tam anlamıyla bir kopuş mu olduğu yoksa önemli devamlılıkları mı barındırdığı sorusu, Türkiye'de hala ihtilaflı ve canlı bir tartışma konusudur. Devrik Osmanlı egemen sınıfının, neredeyse bütün sosyal gruplar arasında dinsel bir bağ kurduğunu belirten Ahmad'a göre, bir devrimin bile bu ağı bir gecede yıkması mümkün değildir (1996: 161).[25] Dinsel bağlarla örülü geleneksel yapıyla ilgili reddimiras sürecinin toplumsal kabul görmesini sağlamak için laikleşmenin özellikle şehirli kesimde yarattığı manevi boşluğun bir yarı-din haline getirilen ulusçulukla aşılmaya çalışılması (Tunçay, 1992: 325), Atatürk kültünün oluşumuna ivme kazandıran bir dinamiktir.

Tek parti dönemi, (1923-1946) resmî ideolojinin hüküm sürdüğü, ekonomide olduğu gibi düşünsel boyutta da korumacı ve kapalı (otarşik) bir döneme işaret eder. Erken Cumhuriyet olarak nitelenen 1923-1933 dönemi, uluslaşma sürecinin radikal bir tutumla ilerlediği, Atatürk'ün siyasette etkin rol aldığı, bunun yanı sıra elit içinde hesaplaşma ve tasfiyelerin yaşandığı bir dönemdir. Dönemin aydınları için genel olarak iki tercih söz konusudur.[26] Rejime ve kurucu ataya bağlılıkları kuşku götürmez/kanıtlanmış olan birinci grup Cumhuriyet elitleri olarak adlandırabileceğimiz gruptur. Meclis'te çoğu Atatürk'ün yakın arkadaşları ve Kurtuluş Savaşı'nın komutanlarının yer aldığı İkinci Grup,[27] Cumhuriyet Halk Fırkası'na

---

25 Falih Rıfkı Atay da, padişahlığın ve halifeliğin bir meclis kararı ile ilga edilebileceğini, ama bu kurumların tehdidinden tümüyle kurtulabilmenin; onlara güç veren fikirlere ve faaliyetlere karşı uzun yıllar mücadele etmeye bağlı olduğuna işaret eder (akt. Ahmad, 1996: 161).

26 Muhalif iki düşünce akımını bunun dışında tutmak gerekir. Bunlardan birincisi, sistemi içeriden eleştiren Türkçü akımken diğeri komünist/sol muhalefettir.

27 Mustafa Kemal Paşa'nın önderi olduğu Birinci Grup için İkinci Grup; mürtecilerden kurulu bir topluluktu ve siyasi iktidar mücadelesi içinde hesaba katılması gereken en önemli ve güçlü muhalefet akımını temsil ediyordu (Koçak, 2002: 130). Genel kabul olarak mürteci/gelenekçi/muhafazakâr olarak nitelenmelerine karşın Ahmet Demirel, İkinci Grup mensupları arasında müftü, müderris, şeyh gibi din adamlarının oranının, Birinci Grup'takinin üçte biri kadar (%9,9'a karşı %3,2), medresede okumuş olan mebusların oranının da, Birinci Grup'a oranla daha az olduğunu belirtir (1994: 144-150). Özgül bir programı olmayan, gevşek bağlarla bir araya gelmiş bir muhalefet koalisyonu

(CHF) karşı liberal unsurlar da içeren gelenekçi-muhafazakâr muhalefeti oluşturmuştur. Her ne kadar Atatürk ve kurmayları, kurmakta oldukları rejimin Osmanlı devletiyle hiçbir ortak özellik taşımadığını ve çürümüş geçmişten tam bir kopuşu ifade ettiğini (Ahmad, 2005: 11) vurgulasalar da, Osmanlı İmparatorluğu'nun idari ve siyasi yapısının hemen hemen tamamı Cumhuriyet Türkiyesi tarafından devralınmıştı.[28] Bu durum yeni rejimin radikal reddi mirasçı tutumunun benimsenmesini bizzat elitler içinde de güçleştiriyordu.

Erken Cumhuriyet döneminin gözünü Batı'ya diken pozitivist modernleşme projesinin demokrasi boyutu büyük ölçüde eksikti. Savran bu dönemde; Batı'da burjuva demokratik devrimlerin çözdüğü demokrasi, kent/kır ilişkisi gibi konularda ürkeklik gösterildiğini hatta bu sorunların derinleşmesine yol açan adımlar atıldığını belirtir (1992: 54-56). Otoriter tek parti ideolojisinin kurumlaşması kapsamında, Takrir-i Sükûn Kanunu'na dayanarak hükümete muhalif olan basın organlarının kapatılması veya gazete sahiplerinin mahkûm edilmesi,[29] İstiklal Mahkemelerinin kurulması, 1925'te muhafazakâr liberal muhalefetin platformu Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın kapatılması ve 1927'de CHF Parti Yönetmeliği'nde yapılan değişiklikle Atatürk'ün milletvekili adaylarını bizzat kendisinin

olan İkinci Grup (Zürcher, 1992: 37), yönetici kadro içinde hayli sivrilmiş bir "Tek Adam"ın iktidarı bütünüyle kendi elinde toplamasından ve bunun sonucunda da kişisel bir yönetim kurulmasından çekiniyordu.

28 Yeni devletin daha önceki devlet ideolojisinin geniş ana hatlarını koruyarak devraldığını belirten Şerif Mardin'i (2005: 65), Kemal Karpat (1996: 64) da destekler ve Osmanlı'nın geniş memur kadrosundan devletin bir hayli istifade ettiğini belirtir. İhsanoğlu ise, son yıllarda yapılan bir araştırmaya göre, Cumhuriyet Türkiyesi'nin, Osmanlı devletinin ordusunun % 93'ünü ve idari yapısının % 85'ini tevarüs ettiğini vurgular (2003: 46).

29 Örneğin; "Gazi ve Türklük aleyhine" yayın yapmaktan dolayı, *Resimli Ay* dergisi aleyhine dava açılır (22 Ocak 1930). *Resimli Ay* dergisi davası, mahkûmiyet kararı ile sonuçlanır (27 Şubat 1930). *Cumhuriyet Ansiklopedisi* (2003) İstanbul: YKY, cilt 1, s. 160. Sabiha Zekeriya Sertel'in resmî ideolojiye muhalif olan *Resimli Ay* dergisinin Mart-Nisan 1930 tarihli (Sertel, 1930, 6) 1. sayısında yayımlanan savunması, kadir-i mutlak "Tek Adam" zihniyetine karşı bir tepkiyi içerir: "Müddei Umumi Bey, 'Türkiye'de lider yalnız reis-i cumhurdur, halkın intibaı bu merkezdedir,' dediler. Türkiye'de lider yalnız reis-i cumhur değildir. Her işin başında yaratıcı kabiliyeti haiz bir lider vardır."

seçmesi gibi kararlar[30] bu türden adımlardır. Türkiye'nin yönetim biçimini Zürcher, "otoriter tek parti yönetimi, açıkçası bir diktatörlük" (2004: 257) olarak nitelerken,[31] egemenliğin ve meclis üstünlüğünün, tek parti egemenliğine indirgendiği, onun da karizmatik bir önder tarafından yönetildiği bir rejimden söz eden Özkazanç; burada kişisel bir diktatörlükten çok, iktidar bloğunu bir araya getiren tek partinin kurumsal gücünün önemli olduğunu vurgular (1998: 146).

Tek parti döneminin ültimatomu niteliğinde olan *Nutuk*, Atatürk tarafından 15-20 Ekim 1927 tarihleri arasında CHF Kongresi'nde okunmuştur.[32] *Nutuk*, Milli Mücadele ve Erken Cumhuriyet döneminin algılanma tarzının standardını koymuş

---

30 1927'de milletvekili adaylarını belirleme yetkisinin CHF Genel Başkanı'na devredilmesine ilişkin tüzük değişikliğiyle Mustafa Kemal, meclis içi muhalefeti tasfiye edebileceği bir ortam yakalamış; Kâzım Karabekir, Refet Bele, Rauf Orbay gibi eski yakın arkadaşlarını tamamen siyasi hayatın dışına çıkartmış ve Kâzım Karabekir'in ifadesiyle "paşaların hesaplaşması" böylece sona ermiştir (Kaynar, 2008: 61). Yeni seçimlere muhalefetsiz giren Cumhuriyet rejiminin, Gazi Mustafa Kemal'in arzu ettiği gibi, edilgen bir meclisle ülkenin geleceğini belirleme olanağına 1927'de büyük ölçüde kavuştuğunu söyleyen Kuyaş'a karşın (2003: 10), Serbest Fırka başkanı Fethi Bey anılarında; Atatürk'ün kendisine Türkiye'nin bir diktatörlüğe benzemesini ve ulusuna miras olarak totaliter bir rejim bırakmak istemediğini söylediğini anlatır (akt. Ahmad, 2005: 76). Duverger, 1923'ten 1946'ya kadar tek parti olarak faaliyet göstermiş olan CHP'nin gerek felsefesi gerek yapısı itibarıyla gerçek anlamda totaliter olmadığını belirtir (1974: 359). Yakup Kadri, diktatörlüklerin diktatörün ömrüyle sınırlı olduğunu söyleyip Atatürk'ün bir diktatör olmadığının, bir devlet kurucusu ve inkılapçı olduğunun altını çizer (Karaosmanoğlu, 2007: 84). Falih Rıfkı da Atatürk'ün Hitler ve Mussolini gibi, demokrasi aleyhtarı olmadığı, O'nun yobazlığa, geriliğe düşmanlık beslediği kanaatindedir (Atay, 2006: 599).

31 Şevket Süreyya ise Atatürk devrini "tek şef, tek parti ve otoriter hükümet nizamı" olarak niteler. Ancak bu otoriter sistem, bir askerî dikta veya oligarşi istibdadı değil de, "halka rağmen halk için" bir idareyse bu idare bir İnkılap Rejimidir ve Atatürk rejimi de böyle bir rejimdir (Aydemir, 1975a, 50).

32 Bu kongre, CHF'nin ilk kongresi olmasına karşın "Cumhuriyet Halk Fırkası İkinci Kongresi" olarak lanse edilmiş ve 1919 Sivas Kongresi'ni ilk kongre olarak kabul eden CHF, "böylece ulusal kurtuluş hareketinin özdeşliğini vurgulayarak kurtuluş hareketinin mirasını kendi tekeline almıştır" (Zürcher, 2004: 256). Bunu, tarihin yeniden üretimi olarak niteleyen Mete Kaynar, Sivas Kongresi'nin Milli Mücadele'nin merkezîleştirilmesinde önemli bir aşama iken 1927 Kongresi'ni de tek parti yönetiminin kurulmasında önemli bir aşama olarak niteler ve her ikisinin başında da Mustafa Kemal'in yer aldığını vurgular (2008: 59).

(Ünder, 2002: 143), kendinden sonrasının tarih yazımını, tıpkı kutsal kitapların dinler tarihine hiza verdikleri gibi belirlemiştir (Dede, 2008: 179-180; Karpat, 2007: 61). Kimi araştırmacı tarafından bir günah çıkarma,[33] kimisince Atatürk'ün olağanüstü saydığı dönemlerde başvurduğu bir hesap verme eylemi ve belgesi (Tunaya, 1977) kimisince bir hesap vermeden çok bir hesaplaşma (Tunçay, 1992: 179) kimisince de Sevr'i imzalamış ve ulusal güçleri "hain" ilan etmiş karşı-devrimci cepheyle bir hesaplaşma (Timur, 1997: 252) olarak nitelendirilen *Nutuk*, her ne kadar 1919-27 yıllarını kapsasa da ağırlıkla TCF ve kurmaylarına karşı gerçekleşen tasfiyeye yoğunlaşır. Atatürk *Nutuk*'ta, mücadele arkadaşlarını ötekileştirirken[34] kendisini söylemsel düzeyde, baştan beri hareketin tek yöneticisi[35] ve büyük öznesi olarak vurgular. *Nutuk*'un okunduğu tarihsel kesitte (15-20 Ekim 1927) çizilen iki karikatür, res-

33 Zürcher (2004: 255)'e göre *Nutuk*, 1925-1926 yıllarındaki Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'na yönelik temizlik hareketinin bir savunmasıdır.

34 Mete Kaynar, tasfiye edilenlerin *Nutuk* aracılığıyla "öteki"ler "hainler" haline getirilmesine karşın tasfiyelerin resmen muhaliflerin bir kişi olarak Mustafa Kemal'e karşı olmalarıyla değil, "halktaki tekamül istidadını, gelişim eğilimini" görememeleriyle gerekçelendirildiğini belirtir (2008: 62).

35 Yakup Kadri'ye göre inkılap tarihi, bu bir tek kahramanın ulvi ve hazin sergüzeştinden ibarettir. O hercümercin içinde, nereden gelip nereye gittiğini ve ne yapıp ne yapmayacağını bilen bir O'dur (2007: 173). İsmet İnönü daha 1921'de Mustafa Kemal'in tebrik telgrafına cevaben onu "zulüm ve istibdat dünyasının en zalimane hücumlarına karşı yalnız ve şaşkın kalan milletimizin maddi ve manevi kuvvetlerini ruhundaki ateşle toplayıp harekete getiren Büyük Millet Meclisi'nin reisi" diye niteleyecektir (Karaosmanoğlu, 2006: 37). Buna karşın Atatürk 23 Mart 1923'te Afyonkarahisar Belediye Meclis Üyelerine yaptığı konuşmada bir kahramanın tek başına hiçbir şey başaramayacağını ve gücünü milletten aldığını belirterek milletle kendi arasında bir özdeşlik kurar: "Efendiler, bir millette güzel şeyler düşünen insanlar, fevkalade işler yapmaya kabiliyetli kahramanlar bulunabilir, lakin öyle kimseler yalnız başına hiçbir şey olamazlar, meğer ki bir hissi umuminin amili, ifadesi, mümessili olsunlar. Ben milletimin efkar ve hissiyatına yakından vakıf olmaktan, aziz milletimde gördüğüm kabiliyet ve ihtiyacı ifadeden başka bir şey yapmadım. Onun bu kabiliyet ve hissiyatına olan vukufumla müftehirim. Milletimdeki bugünkü muzafferiyatı tevlid edebilecek hassayı görmüş olmak, bütün bahtiyarlığım işte bundan ibarettir" (Atatürk, 1959: 161). Bu özdeşlik, kahramanın milletin cevherini keşfetmesiyle başlayıp yavaş yavaş onu yönlendiren "ben"e dönüşecektir. Bkz. Parla, T. (1997). *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları, Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri* (cilt 2). İstanbul: İletişim Yayınları, s. 233-242.

mî tarihin görselleşmesi açısından önemli ipuçları verir. Ramiz Gökçe'nin *Nutuk*'a dair çizdiği karikatürlerden ilki 17 Ekim, diğeri de 25 Ekim 1927 tarihli *Akbaba* dergisinde yayımlanır. *Akbaba*'nın kuruluş amacı İstanbul yanlısı olduğu iddiasıyla kapatılan *Aydede*'nin boşluğunu doldurmaktır ve dergi 1923-1955 arası yayın hayatında CHP iktidarından yana bir çizgi izlemiştir. Ramiz Gökçe'nin *Nutuk* konulu ilk karikatüründe Atatürk gökyüzünden uzanıp inkılap düşmanlarının yüzlerindeki maskeleri çıkaran bir el metaforuyla, ikincisinde ise inkılap düşmanlarının hüviyetlerini aydınlatan bir güneş metaforuyla kendini gösterir[36] (Resim 6). *Nutuk*'ta "hain" olarak nitelendirilenlerin her iki karikatürde de ötekileştirildiği görülür. O günün *Akbaba* dergisinin karikatür anlayışı resim sanatına daha yakın dururken, Atatürk'ün karşısında duran figürlerin grotesk biçimde karikatürize edilmeleri manidardır. Özellikle 24 Ekim tarihli karikatürde "hainler" birer cüce olarak betimlenirken, güneşin içindeki Atatürk portresi benzetmeye ve yüceltmeye dayalı resmedilmiştir. Karikatürlerin altında yazan ifadeler de bu yaklaşımı destekler niteliktedir. Kurtaran (halaskâr), koruyan (hami), kuran (bani), yetiştiren (mürebbi) ve yol gösteren (mürşit). Bani'nin *Nutuk*'ta "muhalefet vadisinde ileri gitmek isteyenler", "muhalif cereyanlarda teşvikçi rolü oynayanlar", "grubun çalışmasını zorluklara uğratanlar", "olumsuz direnişlerini... tecrübe edenler", "olumsuz ve karamsar rol yapanlar", "düşmana ümit verenler", "şaşkın ve cahil beyinler" (Parla, 1994: 100) şeklinde nitelediği muhalefet, bu karikatürde güneşin tepeden baktığı ve ona yumruk sallama cüretinde bulunan cücelerdir.

---

36 Atatürk, özellikle 1925'li yıllardan itibaren milletini Osmanlı'nın karanlığından çıkarıp aydınlığa kavuşturan bir güneş metaforuyla temsil edilmiştir. Özyürek'e göre güneş imgesi; Atatürk'ün Batılılaştırıcı devletinin ve Aydınlanma söyleminin –buna göre dindar Osmanlı geçmişi karanlık dönem, laik Cumhuriyet'in geleceği de aydınlığa ulaşma dönemi olarak tanımlanmaktadır– soyut otoritesini doğallaştırmaktadır (2008: 142). Ramiz Gökçe'nin *Nutuk*'a ilişkin bu karikatüründe ve *Nutuk*'un okunmasından dokuz gün sonra 29 Ekim 1927 tarihinde açılışı yapılan Etnografya Müzesi'nin önündeki Atatürk Anıtı'nın kaidesinde güneş imgesinin kullanılması, resmî tarihte Atatürk'ün güneş imgesiyle özdeşleştirilmesinin başka örnekleridir.



Resim 6: "Gazi, inkılap düşmanlarının yüzlerindeki maskeleri çıkarıyor... İç yüzleri!..." Ramiz Gökçe, 17 Ekim 1927, *Akbaba* dergisi; "Gazi, inkılap düşmanlarının hüviyetlerini bir güneş gibi aydınlattı... Şemse [güneş] yumruk sıkan birer cüceyiz!..." Ramiz Gökçe, 24 Ekim 1927, *Akbaba* dergisi.

Nutuk'un belirlenimindeki resmî tarih,[37] kültleştirmenin önünü açan etmendir. Yakın tarihi de kontrolüne alan tek parti rejimi, otorite tesisinin bir aracı olarak Weberyen anlamda karizmatik lider[38] imgesini de geliştirmiştir. Atatürk imgesi pek çok alanda görselleşerek, Atatürk simgeciliğini oluşturarak rejimin taşıyıcılığını üstlenir. Başta Ankara olmak üzere Türkiye'nin pek çok

37 Falih Rıfkı, Atatürk'ün *Nutuk* gibi bir kitabı kaleme almaması gerektiğini, bütün o vesika ve tutanakların dosyalarda kalacağı için tarihçileri hükümlerinde etkileyeceğini düşünür (Atay, 2006: 625). Aydemir'e göre ise *Nutuk* ne bir anı ne de bir tarihtir. Büyük Söylev; tarihî değerde bir siyasi belgedir. Ve elbette ki, bütün siyasi belgeler gibi, zamanın şartları içinde değerlendirilmelidir (1975: 321).

38 Willner ve Willner'a (akt. Barnes, 1978) göre karizma, Weber'den fazla uzaklaşmayarak liderin, takipçilerinde riayet, hürmet ve korku duygularını açığa çıkarma kapasitesi olarak yeniden tanımlanabilir. Kim ki bir grup üzerinde bu etkiye sahiptir, O, karizmatik bir liderdir. Taha Parla, Atatürk örneğini tanımamış olmanın Max Weber için büyük bir kayıp olduğunu kaydeder. Çünkü *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, *Nutuk* vb. Weber'in tanımlamaya çalıştığı büyük adam ve otorite tipini doğrulayan çok açık öğeler hatta kanıtlar içermektedir (1997: 238).

yerine yerleştirilen Atatürk anıtlarının yanı sıra, banknotların[39] ve pulların[40] üzerine Atatürk portreleri basılır; gazete ve dergilerde karikatürleri yer alır;[41] pek çok Atatürk şiiri kaleme alınır,[42] resmî bayramlar için önder merkezli dövizler hazırlanır,[43] cadde ve

39 Tıpkı yeni tebaasını yenilmez olduğuna inandırmak için kendi portresini kullanabileceğini keşfeden Büyük İskender gibi Atatürk de, başta kendi olmak üzere pek çok yeni imgeyi kolayca ulaştırabileceği yol olarak parayı seçmişti. Cumhuriyet'in ilk yıllarında para bastırılamadığı için 1927 yılının sonuna kadar Osmanlı İmparatorluğu'ndan intikal eden evrak-ı nakdiyeler kullanılmıştır. İlk olarak 5 Aralık 1927'de, 1 Kasım 1928 Harf Devrimi'nden önce basıldığı için ana metinleri eski yazı Türkçe, kupür değerleri Fransızca olarak piyasaya sürülmüş olan elli, yüz ve beş yüz liralık kupürlerin üzerinde Atatürk portresi vardır ve farklı Atatürk portreleri 1940'a kadar kesintisiz banknotların ön yüzünde yer almaya devam etmiştir. Cumhuriyet Türkiyesi'ni simgeleyen mimari yapılar, anıtlar, demiryolları ve köprülerin banknotların üzerine basılmasıyla, Yeni Türkiye'nin simgeleri de yurdun her köşesine tanıtılır. Ankara Kalesi, bozkurt, karasabanla çift süren köylü, Meclis binası, eski Başbakanlık binası, köprü (Ankara), Afyon'dan bir görünüm, bir köy resmi, Sivas'tan bir görünüm, Sivas Gökmedrese, Sakarya demiryolu hattı, 1927-1939 yıllarını kapsayan birinci emisyon grubuna ait kupürlerde yer alan yurt görüntüleridir.

40 "Lozan Sulh Hatırası" olarak, 1 Ocak 1924'te tedavüle çıkarılan, Türkiye'nin kurtarılmasına ve kurulmasına öncülük eden büyük kumandan Mustafa Kemal'in askerî kıyafetli portresi ilk kez 8 adet basılan pul serisinde görülür. 19 Eylül 1931'de basılmış olan "I. Atatürk Serisi" de, Atatürk'ün ölümü üzerine Ulus Matbaası'nda, matemi görselleştirme anlamında siyah bantla sürşarj edilir (Sözer, 1965: 68-69).

41 Mustafa Kemal, 1919'dan başlayarak karikatürlerde de görülmeye başlar. Atatürk'ün, ölümünün ardından karikatür sanatı için daha da yoğun bir ilgi odağı haline geldiğini görüyoruz. 10 Kasımların dışında, toplumsal sarsıntı dönemlerinde de Atatürk karikatürcüler için temel başvuru simgesi halini almıştır. Çeviker'in de belirttiği gibi; bu zengin birikime bakıldığında, Atatürk'ün ve Cumhuriyet Türkiyesi'nin çizgili bir tarihi gözlemlenebilir. Karikatürcüler Derneği 10 Kasım 1988'de İstanbul'da üçü yabancı altmış sekiz karikatürden oluşan "Karikatürlerde Atatürk" adlı bir sergi düzenler. Sergide, genel olarak resimleme anlayışıyla betimlenen Atatürk karikatürlerinin ezici çoğunluğu O'na ve Milli Mücadele'ye destek verir niteliktedir (Çeviker, 1997: 319). Bir tek Ahmet Rıfkı'nın çizdikleri bu görüşün dışına çıkar. Çünkü Ahmet Rıfkı, 1922'de Refik Halit'in çıkardığı, Anadolu hareketine ve Kemalistlere muhalif yayın yapan bir mizah dergisi olan *Aydede*'nin çizeridir (Çeviker, 1997: 322; Şen, 2006: 295).

42 *Nutuk*'un okunduğu dönemden başlayarak Atatürk'ün ölümüne kadar (1927-1938) yazılan şiirlerin çoğunda Atatürk; Tanrı tarafından görevlendirilmiş hatta yer yer tanrısal bir varlık gibi ya da İslami geleneğin Tanrı'ya biçtiği imgelerle betimlenir. Ancak Nişanyan'ın da işaret ettiği üzere açık-seçik tanrılık iddiasından bir adım geri durulmuştur (2008: 122).

43 Parti sloganlarında ya da resmî törenler için düzenlenen dövizlerde zaman zaman Atatürk'e rağmen bir kültleştirmeden de söz edilir. Falih Rıfkı'ya göre,

yer isimlerinde de[44] belirgin simgesel isimler kullanılır (Ulus, Zafer Meydanı, Gazi Mustafa Kemal Bulvarı, Atatürk Orman Çiftliği, Gazi Meydanı, Atatürk Bulvarı, Atatürk Parkı vb.).

İdealist tarih görüşünü destekleyen anlayışa göre güçlü liderler, tarih yapan ve yaratan olarak tanımlanırlar (Lawlor, 1996). Tarihin idealist yorumu önemli kişileri saltıklaştırır (Hançerlioğlu, 1992: 33), kişi tapımını (kült) oluşturur. Önderlerin rollerini abartılı biçimde algılayan ve onları tarihin belirleyicisi sayan bir bakış açısıdır bu.[45] 20. yüzyılın birçok dünya lideri Türk basınında lider kültü algısını besleyen söylemlerle ele alınmıştır.[46] 1930'lardan itibaren diğer dünya liderlerini yücelten yayınlar artar. Örneğin 5 Nisan 1933 tarihli *Yedigün* dergisindeki "Hitler nasıl yaşar?" başlıklı yazıda, Almanya'daki siyasal oluşumlar hakkında hiçbir düşüncesi, bilgisi olmayan okurlara Alman diktatör, siyasi yaşamından soyutlanarak örnek bir kişilik olarak sunulur: "Siyasi hayatı söz götürecek mahiyette olan Hitler'in hususi hayatı, tamamiyle lekesizdir" (Rıza, 1933a, 3).

Cumhuriyet'in on ikinci yıldönümü için hazırlanan dövizlerde; "Atatürk bizim en büyüğümüzdür", "Atatürk bu milletin en yükseğidir", "Türk milleti asırlardan beri bağrından bir Mustafa Kemal çıkardı" türünden ifadelere yer verilmeye çalışılmış, dövizler listesini gözden geçiren Atatürk hepsini çizmiş ve şunu yazdırmıştır: "Atatürk bizden biridir" (Atay, 2006a: 132-133).

44 Türkiye Cumhuriyeti'nin yer adlandırma politikasının Osmanlı'dan çok Sovyet anlayışını yansıttığını belirten Nişanyan'a göre bu politikanın özünde ideolojik gerekçeler yatar. Ankara hükümetinin onayıyla 1922 Eylülü'nde Kemalpaşa, Mustafakemalpaşa, Kemaliye ve Mustafapaşa adı verilen Nif, Kirmasti, Eğin ve Sinasos kasabaları, iktidardaki devlet reisinin adını alan ilk yerleşim birimleridir (Nişanyan, 2008: 130). Buna karşın Falih Rıfkı, İstanbul ve Ankara şehirlerinden birine "Atatürk" adı verilmesi için bir kanun teklifi hazırlandığını ancak Atatürk'ün tasarıyı okuduktan sonra arkadaşlarına itiraz ettiğini aktarır: "Bir adın tarihte kalması ve ağızlarda söylenmesi için, şehirlerin temellerine sığınmak şart değildir. Tarih zorlanmayı sevmeyen nazlı bir peridir. Fikirleri tercih eder" (Atay, 2006a: 130).

45 Örneğin Sherill'in gözünde Mustafa Kemal, bir bağımsızlık savaşçısı olarak ikinci bir George Washington, laiklik savunucusu olarak ikinci bir VIII. Henry ve bir din reformcusu olarak ikinci bir II. Martin Luther'dir (Kreiser, 1986: 536).

46 *Hicret* gazetesi ve *Yenigün* dergisinde İtalya'nın "Duce"si (Benito Mussolini) "İtalyan kütlelerini kalbinin ateşi ile eriterek bir millet vücuda getiren kahraman" (Rıza, 1933b, 5) olarak tanımlanırken, Rusya'nın Çelik Adamı'nın (Stalin) "Kremlin Sarayı'ndaki dairesi, Rusya'nın adeta mihveri" (Rıza, 1933c: 5), Mao ise "Çin'in hiç kımıldamadan yerinde duran ve bütün öteki yıldızları çevresinde döndüren bir kutup yıldızı" (Anonim 1979b: 17) olarak nitelenir.

Kemalist devrimin ve önderinin devrim anlayışı yukarıdan aşağı, velayetçi ve vesayetçidir[47] ve bu, önderi "tek adam" kılmada elverişli bir zemin oluşturur, çünkü düşünen, tasarlayan ve uygulayan O'dur.[48] Kültleştirme sürecinde, Atatürk'ün bir peygamber olarak tanımlanabildiğini de görmekteyiz. Hem dinsel boşluğun doldurulması ve eskisinden farklı bir aidiyet hissiyle ikamesi doğrultusunda; hem de Atatürk'ü nitelendirmede başvurulan sıfatların gitgide kifayetsiz kalması karşısında; onun kişiliği, mücadelesi ve gerçekleştirdikleri, dinsel terminoloji kullanılarak ve kutsiyet atfedilerek ele alınacaktır (Dede, 2008: 150). Buna bir örnek Firuzan Hüsrev Tökin'in şu sözleridir:

> "Eğer Atatürk, peygamberler döneminde gelseydi, bir peygamber olurdu. Atatürk, bugün ulusal kurtuluş hareketlerinin peygamberi niteliğini taşımaktadır. Bizim Kur-an'ımız *Nutuk*'tur. Bizim Ravza-i Mutahharamız Atatürk'ün Anıt Kabri'dir" (Tökin, 1979: 2).

Atatürk'ün Firüzan Hüsrev Tökin gibi kimi yazarlarca; peygamber, insanüstü (fevkalbeşer) bir varlık/tanrı olarak tanımlanması[49] ya da kimi yazarların 1928'de *Türkün Altın Kitabı* ve

47 "Benim elime büyük selahiyet ve kudret geçerse, ben hayatı içtimaiyemizde arzu edilen inkılabı bir anda ve birden, yani, bir 'coup'ta tatbik edeceğimi zannederim. Zira ben bazıları gibi, alimlerin fikirlerini yavaş yavaş benim düşündüğüm işler derecesinde tasarlamak ve düşünmeye alıştırmak suretiyle bu işin yapılabileceğini kabul etmiyorum. Böyle harekete karşı ruhum isyan ediyor. Neden bu kadar senelik yüksek tahsil yaptıktan sonra, hürriyetten zevk almak için, hayatımı ve vakitlerimi harcadıktan sonra avam mertebesine ineyim? Onları kendi mertebeme çıkarırım. Ben onlar gibi değil, onlar benim gibi olsunlar" (Aydemir, 1975: 506).

48 "Ne hızlı O! İstilalar önledi. Saldırganlıklar yendi. Tahakkümleri yere serdi. Kökleşmiş kudretleri söküp önüne kattı. Saltanatları dört bir yana savurdu. Yurdunun ordusu mağlup düşmüştü; galip etti. Devleti yıkılmıştı; devlet kurdu. İdaresi bozulmuştu; düzgün etti. Bağımlıydı; bağımsız etti. Yıkılan devlette hükümranlık bir tek sülalenindi. Devletin adı onun adı idi. Kurduğu devlette hâkimiyet milletin oldu. Milletin adı, devletin adı oldu" (Ünaydın, 1998: 14). Atatürk dönemi yazarlarından Ruşen Eşref Ünaydın'ın vurguladığı tekillik, Atatürk kültünün nasıl vücut bulduğunu örnekler.

49 Atatürk; Hamdullah Suphi'nin gözünde, ismi her milletin dilinde anılan, daha yaşarken tarih olmuş, hayalin ufuklarında ve kat kat şafaklar içinde yüzen efsanevi bir kahraman; Ahmet Ağaoğlu'nun gözünde, hiçbir peygamberin icra edemediği ölçüde bir rehber; Burhan Cahit'in gözünde, kaderin büyük milletlere

Türkün Yeni Amentüsü gibi, "Gazi'yi Allah'ın en sevgili kulu ve Türklüğü bir iman konusu yapan" yayınlar çıkarmaları, (Ünder, 2002: 143) diğer yandan Atatürk'ün "tek adam"lığının kabulüne bağlı olarak güdülen klientalist bir yaklaşım, bir iktidara yaranma çabası olarak da okunabilir.

Ancak Atatürk imgesinin toplumu derin bir biçimde etkilediği ve resmî kültleştirmenin yanı sıra güçlü bir popüler mitolojinin de oluştuğu görülür. Lord Kinross'un aktardığı gibi, Atatürk'le tokalaşma şansını yakalayan bir çocuk haftalarca elini yıkamamakta veya yaşlı bir köylü kadına yaşı sorulduğunda "on yedi" cevabını vererek, yaşamının Kurtuluş Savaşı sırasında O'nu ilk kez görmesiyle başladığını belirtmektedir (1964: 474). Atatürk'ün ölümünden sonra, sağlığında O'nu yücelten yazılar yazan hiçbir yazar "Korktuğumuz, mecbur olduğumuz için yüceltmek zorundaydık," dememiştir (Ünder, 2002: 152).

Atatürk, ilkeleri arasına "her türlü dogmatizme ve taassuba karşı direniş, fikirleri dondurmamak ve insanları putlaştırmama"yı (Aydemir, 1975: 564) koymasına karşın, 24 Kasım 1934'te "Türklerin Babası, Atası" anlamına gelen "Atatürk" soyadını bizzat almış[50] ve bu soyadı yalnızca ona tahsis edilmiştir. Onun kişisel varlığını Türk ulusu kavramına bitiştirmesindeki

---

nasip ettiği büyük habercilerin sonuncusudur. Yusuf Ziya Ortaç da Atatürk'ü bir peygamber olarak niteler: "Atatürk'e Ekber! Atatürk'e Ekber! Ancak O var: Atatürk! Evliya O'dur, peygamber O'dur, sanatkâr Atatürk / Tarihe hâkim, zekâya önder, doğma serdar Atatürk / Bunları geçti insan büyüğü: Kendi kadar Atatürk". Aka Gündüz'ün gözünde ise bir tanrıdır Atatürk: "Biz sana tapıyoruz! Biz sana tapıyoruz! (...) Varsın! Teksin! Yaratansın! Sana bağlanmayanlar utansın!" Bkz. Soyak, H., S. (1973), *Atatürk'ten Hatıralar*, cilt II, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları; Necatigil, B. (1963). *Atatürk Şiirleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları; Özden, Y., G. (1999). *Atatürk Şiirleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.; Gündüz, A. (4 Ocak 1934). "Yürekten Sesler", *Hâkimiyet-i Milliye*, s. 3.

50 Kanun dolayısıyla mecliste söz alan İsmet Paşa ise "Atatürk" soyadını kendilerinin teklif ettiğini söyleyecektir: "Arkadaşlar, Büyük Önderimiz Cumhur Reisimizin soyadı için bir kanun teklif ediyoruz. Düşündük ki Soyadı Kanunu tatbik olunurken Büyük Önder'in taşıyacağı adı tayin etmek Büyük Millet Meclisi'nin borcu ve hakkıdır. Kanunda biz 'Atatürk' adını teklif ediyoruz. İnanıyoruz ki, ulusun en değerli varlığı olan Cumhur Reisimizin adını söylerken derin sevgi ve saygı duygularımızı birlikte sezdirmiş olacağız. İnanıyoruz ki 'Atatürk' adı ile Büyük Türk Ulusu en büyük oğluna en saygılı hitabını yapmış olacaktır" (Anonim 1934: 1).

amaç Migdal'e göre, gelişmekte olan ulus düşüncesine kutsallık ve dokunulmazlık duygusu kazandırmaktır (2005: 214). Falih Rıfkı zaten Mustafa Kemalsiz Türk, Türksüz Mustafa Kemal'in anlaşılamayacağı fikrindedir: "İkisi birbirinde buluştular; birbiri içinde sürüp gideceklerdir... Adı, kendine, kendi, adına kutlu olsun" (Atay, 1934: 1). Soyadı Kanunu'nun kabulüne kadar Atatürk'ün kullandığı unvanı da ihmal etmemek gerekir.[51] Cihada katılmış Müslüman anlamına gelen "Gazi" unvanının kullanılması, İslami bir meşruluk takviyesi sağlarken, buradaki sembolizm çok açıktır ve onun iddia edildiği gibi, İslama karşı olmadığının da kanıtı işlevi görmüştür (Ahmad, 2005: 81).[52] 1936 yılından itibaren Atatürk için bir başka unvan daha kullanılır; parti-devlet bütünleşmesinin ardından "Şef" olarak anılır. Atatürk'ün karizmatik lider imgesini besleyen türden isim ve unvanları, yeni bir ulus bilinci ve bellek yaratmada rol oynamıştır. "Ulusun babası[53] ve öğretmeni"[54] Atatürk'e yönelik yü-

51 "Gazilik unvanı ulusalcıların Osmanlılardan isteyerek devraldıkları en bariz mirastı. Eskiden şeyhülislam tarafından verilen bu unvan, Kemal Paşa'ya Millet Meclisi tarafından Yunanlılara karşı sürdürülen savaş sırasında verildi. Laikliğe bağlı olmasına rağmen, Mustafa Kemal, bu unvanı 1934'e kadar kullandı" (Ahmad, 2005: 26-27).

52 Gazi unvanı başlı başına bir imza olarak, herhangi bir gaziyi değil, sadece O'nu işaret edecek, yayın organları kendisinden "Gazi Hazretleri" biçiminde bahsedecektir (Dede, 2008: 149).

53 Atatürk üzerine yapılan yayınların (kitap, makale) isimlendirmesinde de "baba" vurgusu kendini gösterir; Kurt, M., Lanz, R., B. (2008). *Atatürk: The Father of Turks*. Ankara: MK Publications; Kinross, L. (1965). *Atatürk: A Biography of Mustafa Kemal Father of Modern Turkey*. New York: Morrow; "*In The Name of The Father*". (8 Ocak 1998). *Economist*. 00130613, Vol. 348, Issue 8079; Lawlor, E. (1996). "*His Name Meant 'Father Turk,' And That He Was*". Smithsonian. 00377333, Vol. 26, Issue 12; Atay, F., R. (2006a). *Babanız Atatürk*. İstanbul: Pozitif Yayınları vb. *Babanız Atatürk* kitabının yazarı Falih Rıfkı, kitabını ithaf ettiği çocuklara bu ismi seçme nedenini şöyle açıklar: "Sevgili çocuklar! Her birinizin bir babası ve bir annesi var. Onlar olmasaydı dünyaya gelmezdiniz. Eğer Atatürk, milletinin ve ordularının başında Anadolu savaşlarını kazanmasaydı, bu dünyada vatansız ve hürriyetsiz kalırdınız. Asıl öksüzlük budur. Onun için kitaba *Babanız Atatürk* adını koydum. Hayatınızı ana-babanıza, hür, şanlı ve şerefli Türklüğünüzü Atatürk'e borçlusunuz. Size babanız Atatürk'ün nasıl yetiştiğini, neler yaptığını, nasıl bir insan olduğunu anlatmak istiyorum" (Atay, 2006a: 6).

54 Atatürk, 8 Ağustos 1928 tarihinde Millet Mekteplerinin genel başkanlığını ve başöğretmenlik unvanını kabul etmiştir.

celtmeler, 1934'te "Türk Devrim Tarihi"nin zorunlu ders haline gelmesi ve resmî tarihin O'nun üzerinden kurgulanmasıyla bütünlenmiştir. Zürcher'e göre bu yüceltme, Türkiye'de resmî kültürün önemli bir parçasıdır (2004: 266).[55] Bunun yanı sıra Atatürk'ün 1935 CHF 4. Büyük Kurultay'ı görüşmeler tutulgasında "altı ilkeyi Kemalizm yolu olarak adlandırması" (Mardin, 2003: 181) kültleştirmede kendisinin de rol oynadığını düşünenleri destekler niteliktedir. Yabancı bir muhabirin doğum tarihini sorması üzerine Atatürk "19 Mayıs 1919" tarihini vermiş (Volkan, Itzkowitz, 1984: 127) ve resmî olarak kayda geçmese de doğum tarihi "19 Mayıs 1881" diye söylenmiştir.[56] Milli Mücadele'nin başlangıç noktasını ve modern Türk ulusunun doğum tarihini kendi doğumuyla özdeşleştiren Atatürk'le Türk ulusu arasında, sadece ülkede değil dünyada da öylesine bir özdeşlik kurulur ki, "Ünlü dergi adının da gösterdiği gibi, ülke *La Turquie Kemaliste* olarak anılır" (Migdal, 2005: 213-214).

Napolyon Bonapart,[57] Lenin, Stalin, Hitler, Mussolini, Gandi, Nasır, Şah Rıza, Ben-Gurion vb. birçok lider karizma ve "kült" konusu olmuştur. Aydınlanma önderi olarak tanımladığı Atatürk'ün karizmatik kişiliğinin "kült"e dönüşmesinin olumlu sayılamazsa da anlaşılabilir olduğunu belirten Timur'a göre bu kült 1930'lara girerken oluşmuştur (1997: 293). Atatürk'ün yüceltmeler ve övgüler karşısında, en belirgin özel-

55 Kültleştirme öyle bir aşamaya gelir ki; Edirne mebusu Mehmet Şeref Aykut, 1936'da *Kamalizm* adlı yapıtında Kemalizmi bir ideoloji olarak tanımlamakla yetinmeyip bütün prensiplerini ekonomik temeller üzerine kuran bir *din* olarak kabul eder (Tunçay, 1992: 327).

56 İngiltere Büyükelçisi Morgan, 10 Kasım 1936 tarihinde, Dışişleri Bakanlığı'na yazdığı yazıda, İngiltere Kralı VIII. Edward'ın, doğum günü nedeniyle, kendisine özel ve samimi bir tebrik telgrafı çekmek istediğini söyleyerek, Atatürk'ün doğum tarihinin bildirilmesini rica eder. Bu ricaya karşılık, 12 Kasım 1936 günü gönderilen resmî yazıya "Cumhurbaşkanı Atatürk'ün 19 Mayıs 1881 tarihinde doğmuş olduklarını arz ederim" şeklinde cevap verilir. (Kaynar, 2008: 85).

Yakup Kadri'nin, ferdin kolektivite içinde "eriyip meczoluş" hadisesi (Karaosmanoğlu, 2007: 32) olarak nitelediği yekvücut olma hali özellikle ilk dönem anıtlarında belirgin olarak hissedilir.

57 Napolyon Bonapart figürü, liderlerin salt anıtlarla, resimlerle değil müzikle de ölümsüzleştirilebildiğini göstermesi açısından önemlidir. Ludwig van Beethoven'in 3. Senfonisi (Eroica), Napolyon'un hayatını simgeleyen bir başyapıttır (Birkan, 2000).

liği olan gerçekçiliğini ve sağduyusunu koruduğunu belirten Ünder, O'nun bunlara karşı çıkmama nedenini, kurduğu ve ulusun yararına olduğuna kuvvetle inandığı rejimin pekişmesine yardımcı olacağına inanmasına bağlar (2002: 152).[58] Arif Payaslıoğlu ise, tapmaya alışık bir halkın karizmatik-otoriter bir önder yaratma eğiliminde olduğu, önderin de yarı-gönülsüz olarak kendisine böyle bakılmasına cevaz verdiği bir döngünün kurulduğuna işaret eder (Tunçay, 1992: 329). Kült ve imge üzerinden yapılan hesaplaşma ve tartışmaların yoğunluğu ve bunların zaman içinde sürüp gitmesi, karizmatik kişiliğin "önem ve anlamını da belirleyen" (Kreiser, 1986: 551) bir ölçüttür. Siyasalın "olağanüstü nitelikler atfedilen karizmatik simaya" (Schoeder, 1996: 24-25) odaklanmasıyla Atatürk kültünün oluşturulması, böylesi bir rutinleşmeye de neden olur. Türkiye'de bu kültün rutinleşmesine simgesel-mekânsal örüntüler[59] ve kurumsal yapılar[60] da katkıda bulunmuştur. Kema-

58 Taha Parla, Atatürk'e yakıştırılacak olan yüceltici ve ululayıcı sıfatların hepsinin zaten *Nutuk*'ta açık ya da dolaylı ve örtük, Atatürk'ün öz yakıştırmaları olarak bulunabileceğine dikkat çeker (1994: 168).

59 "Atatürk, simge ve kavram olarak yaşamaya devam etti. Heykelleri her yerdeydi ve sözleri binaların yüzeylerine kazınmıştı. Fotoğrafları hükümet binalarına koyuldu, adı bulvarlara, parklara, stadyumlara, konser salonlarına, köprülere ve ormanlara verildi. Atatürk'ün mental ve fiziksel betimleri ve temsilleri, Türk ruhunun simgesiydi. Bu nedenle O, ölümsüz hale geldi" (Volkan, Itzkowitz, 1984: 345-346).

60 CHF Üçüncü Büyük Kongresi'nin ardından parti Genel Sekreterliğine getirilen Recep Peker, partinin devlet örgütü ile hükümet üzerinde denetim kurabilecek ölçüde güçlü bir siyasal kuruluş olmasına çaba göstermiş, CHF'nin siyasal alanda tam bir tekel kurmasına ve siyasal niteliği de olan kuruluşların parti içinde eritilmesine yönelik programı hızla uygulamaya koymuştur (Koçak, 2002: 154-155). 10 Nisan 1931 tarihinde Türk Ocaklarının lağvedilmesiyle partiye bağlı olarak Türk Ocakları yerine Halkevleri kurulur. 19 Şubat 1932'de açılan Halkevleri, "misyoner" bir anlayışın ürünüdür (Katoğlu, 2002: 433) ve kültürel alanın parti ilkeleri doğrultusunda düzenlenmesini üstlenir. Halkevleri, genç Cumhuriyet'in yeni kültür politikasını yaymak ve "ideallerini yeni nesillere aşılamakla görevli, doğrudan doğruya partiye bağlı bir örgüt olarak planlanmış" (Ayvazoğlu, 1998: 2950) ve milletin kafasının, kalbinin ve vücudunun bir anda işlendiği yer olmuştur (Toksoy, 2007: 480). Ülke çapında sayısı 1939'da 163, 1946'ya gelindiğinde 455'e ulaşan Halkevleri (Yeşilkaya, 2003: 80) 1951'de Demokrat Parti iktidarınca çıkartılan özel bir kanunla kapatılmıştır. Rejimin topluma "yedirilmesinde" bir diğer önemli eğitim kurumu Köy Enstitüleridir. Nüfusun büyük çoğunluğunu oluşturan köylü nü-

lizmin ideologlarından Falih Rıfkı Atay'ın 1931'de, Rusya'da öğrendiği propaganda teknikleri ve Lenin-Stalin kültünden etkilenerek "Kemalist inkılapçıların baş işlerinden biri M. Kemal'i daha iyi tanıtmaktır. Her tarafta Fırka ocaklarında M. Kemal köşesini hemen yapmağa başlamalıyız" (Ünder, 2002: 144) demeci ya da *Kadro*'nun teorisyenlerinden Şevket Süreyya Aydemir'in 1975 yılında "Mecburduk inkılabımızı oturtmaya ve Atatürk'ü putlaştırmaya" (Ünder, 2002: 147) ifadesi, toplumsal sadakat ve rıza üretiminde kültleştirmeye yapılan yatırımın işaretleridir.[61]

1933-1946 yılları, parti-devlet bütünleşmesinin gerçekleştirildiği, Atatürk'ün dil-tarih çalışmalarına ağırlık verip etkin siyaset yaşamından uzaklaşmasından ötürü eleştirildiği yıllardır. Aynı zamanda Batılı görüntüsünün, yaşam tarzının ve "karizma"sının altının daha çizildiği bu döneme ait Atatürk imgesi, Batı basınında şöyle yer bulmuştur (Anonim 1998a: 337):

> "Herkesin önünde Atatürk, karizmatik bir hatip, müthiş bir varlıktır. Gamzeli çenesi, mavi gözleri; her ne kadar bir zamanlar ordulara komuta etmiş, isyanlar başlatmışsa da, ona bir film aktörü görünümü vermektedir. Muhteşem dans eder, dayanılmaz bir çekiciliği vardır. Beyaz kravatı ile Viyanalı bir beyefendiyi andırır."

Türk basınında yer yer Atatürk karşıtı ya da en azından taraftar olmayan yazılar da yayımlanmış ve burada özellikle Atatürk'ün yaşam biçimi ağır biçimde eleştirilmiştir. Başta *Yedigün* dergisi olmak üzere bazı yayın organlarında Hitler'in, Mussolini'nin ve Stalin'in yaşamları "mütevazı ve perhizci" ola-

---

fusun yeni rejime uyumunu ve modernleşme sürecinde saf tutmasını hedefleyen, 17 Nisan 1940'ta kurulan Köy Enstitüleri de, 1954 yılında İlköğretmen Okulları şeklinde düzenlenerek varlığını ve etkisini yitirmiştir.

61 Soğurulmanın bir diğer yolu da çalışma konumuzun alanını oluşturan anıtlarla gerçekleşir. Akıncı, bu süreci şöyle dile getirir: "'Ölüler, dirileri yönetir'. Bu söz, ulusların hayatında şaşmaz bir gerçektir; büyük olayların, büyük adamların 'ölmüşlüğü' söz konusu olamaz. Onlar itici bir kuvvet olarak süreklice topluma yön verirler. Uluslar, büyük günlerini, büyük adamlarını yaşatmak için adlarına anıtlar dikerler. Onları sanat eserleriyle ölümsüz kılarlar" (Akıncı, 93-94).

rak nitelenirken, Atatürk'ün yaşam biçimi "hazcı" bir imgeyle resmedilmiştir (Rıza, 1933a, 1933b, 1933c).[62]

Siyasal-mekânsal dinamikler

Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus-devlet sürecinde kendine model aldığı Batının "estetik formüllerini, elitizmini, evrenselleştirici iddialarını ve araçsal rasyonelliğini" (Bozdoğan, 2005: 134) uygulamaya koyma tarzı genel olarak tepeden inmeci bir yaklaşım olarak değerlendirilir.[63] Modernleşmeyi, piyasa toplumunun ve ulus-devletin doğuşuna eşlik eden "toplumsal yaşamdaki çeşitli dönüşümleri özetleyen genelleştirilmiş imajlar" şeklinde tanımlayan Kasaba'nın yanı sıra (2005: 15) tepeden inmeci modernleştirme ile kendi kendini oluşturan toplumsal bir süreç olarak modernleşme arasındaki önemli ayrıma işaret eden Keyder'e göre Türkiye'nin deneyimine en uygun düşen kavram,[64] "modernleşmek" değil, "modernleştirmek"tir (2005: 31). Köker, sosyal bilimlerde "modernleşme"nin bir teorik inşa olarak, "geleneksel toplum"dan "modern toplum"a doğru ilerleyen bir değişim sürecini anlattığını vurgular (2002: 101-

62 Çankaya sofralarına dahil olan yakın çevresi ise Atatürk'ün gösterişten çok uzak bir kişilik olduğu üzerinde birleşir. Falih Rıfkı, Atatürk'ün gösterişçi, alayişçi ve "zevahir" düşkünü olmadığını, protokolün, boğazını sıkan dar bir yaka gibi kendisini her vakit rahatsız ettiğini söyler. Atatürk'ün, general olması gereken başyaverlerini daima küçük rütbeli subaylar arasından seçmesini de mütevazı yaşam biçimine bağlar (Atay, 2006: 588). Karaosmanoğlu ise Atatürk'ün oturduğu evin çok sade ve her türlü gösterişten uzak olmakla beraber, yaverleri, nöbetçileri, resmî kabul şeraitiyle kendisi gibi bir genç gazeteci üzerinde tesir yapacak bazı merasimden de uzak olmadığı belirtir (2007: 48-49).

63 Feroz Ahmad, Fransız devrimci ve Jakoben geleneğinin İttihatçıların ardından Kemalistler için de bir esin kaynağı olduğunu belirtirken (2005: 96) Taner Timur, günümüzde Kemalizmin "terör"e indirgenmiş bir Jakobenizmle suçlandığını ancak her devrimin egemen ve ayrıcalıklı bir sınıfı tasfiye ettiği ölçüde bir demokratik devrim olabileceğini belirterek bu tavrı meşru sayar (Timur, 1997).

64 Türkiye söz konusu olduğunda "modernleşme ve Batılılaşma ideolojisi", hem Cumhuriyet ideolojisini hem de Kemalizmi kapsayan daha geniş bir kavram olarak kullanılmakta (Çulhaoğlu, 1998: 39), Kemalizm ideolojisi sanki modernleşme teorisinin Türkiye'deki izdüşümü gibi algılanmaktadır (Köker, 2002: 106). Hatta Yakup Kadri, ikinci Rönesans devri olarak kabul ettiği 20. yüzyılı, *Modernizm Çağı* yerine *Kemalizm Çağı* olarak nitelemekte tereddüt etmez ve gelecek tarihçilere bu yönde telkinde bulunur (Karaosmanoğlu, 2007: 37).

102). Benzer biçimde Migdal, modernleşme projesinin amacının, geçmişin aile, kabile ve din temelindeki toplumsal bağlarından kurtulan insanların anlaşmaya dayalı yeni ilişkiler kurabileceği bir alan yaratmak ve bunu sürekli genişletmek olduğunu belirtir (Migdal, 2005: 209). Kendini reddimiras üzerinden tanımlayan Türkiye Cumhuriyeti'nin "yeni başlangıç yapma düşüncesi ile kendini milatlaştırması" (Bora, 1998: 56) ise baskın bir kopma ve kırılma arzusuna işaret eder.[65] Cumhuriyet rejiminin, Osmanlı'nın son döneminde ivme kazanan modernleşme hareketiyle süreklilik arz etmekle beraber, eski düzen ile

65 Reddimiras, aydınlar arasında süregelen bir tartışmadır. Çulhaoğlu, bu tartışmada ancak ideolojik süreçlerin irdelenmesiyle anlamlı bir sonuca varılabileceği kanısındadır: "Türkiye'de tek tek üstyapı öğeleri ve bunlara ilişkin özel pratikler ele alındığında, Cumhuriyet'in, Osmanlı'dan kimi yerlerde radikal biçimde ayrıştığını söylemek mümkündür. Gelgelelim, süreci genel hatlarıyla ve bir bütün olarak düşündüğümüzde, bu kez sürekliliklerin öne çıktığını da görebiliriz. Siyasal ve ekonomik değişimler, yerleşik ideolojik oluşumların değişiminden çok daha kesin ve belirgin olabilir. Toplumsal-siyasal yaşamın özneleri, bir birikim modelinden bir başkasına doğru görece hızlı bir geçişi gerçekleştirebilirler; bir ülkedeki anayasal düzen, hukuk sistemi köklü biçimde değiştirilebilir. İdeolojiler planında ise, örneğin resmî ideoloji de böyle köklü denebilecek bir değişime tabi tutulabilir. Ama ideolojiler alanı bir bütün olarak alındığında, iradi çabaların ve dar tarih kesitlerinin, bu alandaki köklü kopuşlara yetmeyeceği görülecektir. Çünkü ideoloji, belki de en çok, insanların kafalarının içinde olanlarla ilgilidir. Ve bunları köklü biçimde değiştirmek de o kadar kolay değildir" (Çulhaoğlu, 1998: 59-60). *Kadro*'nun kurucularından Yakup Kadri ise yeni Türkiye'nin yoktan var edildiğini ve Türk milletinin bu yıkıntıdan ayrı bir varlık olarak çıktığını belirterek Osmanlı mirasını reddediyordu (2007: 69). Ancak onun bir başka ifadesi, içinde paradoks barındırır; Yakup Kadri yoktan var olma imgesine karşın Osmanlı ve Cumhuriyet Türkiyesi'ni anlatırken yer yer ana/çocuk metaforuna başvurur (2007: 147). Çulhaoğlu'na göre özellikle Cumhuriyet döneminin ilk evresinde, kökeni ve nüveleri Osmanlı'ya (II. Meşrutiyet dönemine) dayanmayan ciddi ideolojik oluşumlara rastlamak mümkün değildir: korporatizm, milliyetçilik ve popülizm (1998: 65-66). Ahmet Yıldız ise Kemalist Batılılaşmayı bir başlangıç noktası olarak ele alanların, Kemalizmi tarih-dışı, evrenselci bir yaklaşımla değerlendirdiklerini ve Kemalist tecrübeyi bütün tarihî süreç ve içinde tekrarlanabilir/tekrarlanması gereken bir "çıkış yolu" ilmihali olarak değerlendirdiklerini belirtir. Ancak Kemalizmin, Geç Osmanlı dönemi reformlarıyla süreklilik noktalarına rağmen, geçmişten ideolojik ve kültürel planda radikal bir kopuşu da temsil ettiğine dikkat çeker (2007: 291-293). Osmanlı, dinin etkisini kırma amacı bakımından Türkiye Cumhuriyeti'nin dayanak noktası olamazdı. Çünkü, Mardin'in de belirttiği gibi; İslamiyet yalnız bir din olarak değil, bir sosyal kimlik aracı olarak işlev görür (2009).

kopuşu[66] gerçekleştiren bir devrim boyutu taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır (Özkazanç, 1998: 145). Kopuş, en net biçimde modernleşmenin mekânı olarak düşünülen kent üzerinden gerçekleştirilir.[67] Çünkü bilincin kesinkes mekân içinde üretileceğini, bilincin mekândan doğrudan etkileneceğini modernizm bir an dahi unutmaz (Kahraman, 2002: 179). Modernizmde mekân, yeni gerçekliğin algılanmasını kolaylaştıran ve ideolojinin görselleştiği bir alana işaret eder; çünkü "uluslaşma, modernleşmenin görselleşmesinden geçmektedir ve ulusu simgeleme sürecinde mekânın yeniden düzenlenmesi, en soyut ve en etkili olanıdır" (Gür, 2001: 151). Mekânın görsel öğelerle örülmesi, modernite için siyasal olanın önemli bir aracıdır, özünde bir hiyerarşi barındırır ve siyasal olanı dışa vurur (Kahraman, 2002: 181). Bunun yanı sıra modernizmde mekân, bir kimlik ve bellek yaratma alanı olarak da kendini gösterir.

Türkiye'nin ulus inşasında, Atatürk kültü örneğinde de gördüğümüz gibi, görsel ve imgesel söylem alanında dinsel alanın yerine Avrupa uygarlığının söylem unsurlarını koymak, sistematik denebilecek kadar ısrarlı bir yöntem olmuştur (Zürcher, 2004: 272). Türkiye'nin modern dünyaya uyumunu sağlayacak, "yeni bir ideoloji ve yeni simgeler yaratmaya" dönük bir gelenek inşasından söz edebiliriz (Ahmad, 2005: 73). Türkiye'de mekân kurgusu da büyük oranda geçmişi yok sayarak Kemalist ideolojinin bu modernleştirme tasarımının görselleştirilmesine dayanmıştır. Mekânsal düzenlemede amaç, "Yeni Türkiye Cumhuriyeti'ni her alanda inşa etmek" (Yıldırım, 1998: 3090) ilkesi etrafında şekillenir. 1930'lardaki Kemalist programın benzersiz yanı Bozdoğan'a göre, şeylerin biçimini değiştirmeye ya-

66 Tekeli'ye göre Cumhuriyet hem ezelini bulmak hem de kopuşunu gerçekleştirmek sorunuyla karşı karşıya gelmiştir. Cumhuriyet yalnız kopuşunu inşa etmek durumunda değildir, sürekliliğini de inşa etmek durumundadır. Bu bağlamda, göreceğimiz gibi mekânsal tercihler ve mimari kurgu da devreye girer.

67 Mekân kurgusu ve mimari inşa o denli önemlidir ki Yakup Kadri, yeni kurulan devleti tek adamın vücuda getirdiği bir bina metaforuyla anlatır: "Bu bina bir katedral gibi muğlak ve azametli değil, bir Panteon kadar sade ve ölçülüdür. Bunun içindir ki, nice katedraller yıkıldıktan sonra, o gene ayak üstünde duracaktır ve Fidyas'ın yekta şaheseri gibi bütün gelecekteki mimarların başvuracakları bir örnek abide olarak kalacaktır" (Karaosmanoğlu, 2007: 91-92).

tırılan "haddinden fazla" zaman ve enerji ile Cumhuriyet'e özgü görsel bir modernlik kültürünün resmen üretilmesi, denetlenmesi ve yayılmasıdır (2002: 74). Yaratılmak istenen elit zümrenin ve burjuva kimliğin bu görsel öğelerle kendini var ettiği kamusal alan aynı zamanda, bu zümrenin toplumda üst-yapısal düzeyde hegemonyasını kurduğu düzlemdir de (Batuman, 2002: 46). Kurucu elitin bu inşayı gerçekleştirmek için attığı adımlar toplumun homojenleşmesini zorlarken, kamusal alan devletle özdeşleşmiş ve sınırlanmıştır. Sınırsız biçimde genişleyen siyasal erk toplumu avucuna alarak onun üzerinde mutlak bir kontrol mekanizması oluşturmaya yönelmiştir (Çaha, 1998-1999: 86-87). Bu, elitist bir Batılılaşma anlayışının devlet merkezli bir kanona dönüşmesidir. Devletçe sınırları çizilmiş kamusal alanda toplumun neye göre ve nasıl hareket edeceğinin yanıtını veren kanon kendini en görünür biçimde mekânda ifade eder.

Siyasal-mekânsal düzlemi de kavrayan bu görsel kanon, Cumhuriyet Türkiyesi'nin estetik standartlarını ve değerlerini belirlemiştir.[68] Bu değerlerin kamusal alanda nasıl ve ne biçimde vücut bulduğunun saptanması, bu biçimler üzerinden hem ulus-devlet sürecini hem de resmî ideolojinin taşıyıcılığını üstlenen anıt birikiminin okunmasını olanaklı kılar. Erken Cumhuriyet döneminde, devrim ideolojisinin görsel kültür öğelerinin topluma yazı diline oranla daha doğrudan "bilgiler" sunduğunu görürüz.[69] Okuma-yazma oranının çok düşük olduğu bir toplumda rejim, sanatı yalnızca estetiğin konusu olarak değerlendirmez. Sanat, toplumun eğitilmesi yönünde siyasal bir misyon yüklenir ve "yeni olan"ı imleyen bir propaganda aracı ola-

68 Bu tepeden inmeci yapılanma içinde benimsetilen estetik değerleri Bozdoğan, modern mimarinin bürokratlar, mimarlar ve planlamacılar tarafından halka dayatılan kültürel ve estetik baskısının bir biçimi olarak görebileceğimize işaret eder. Gelgelelim, iktidar yalnızca baskıyla değil güç kazandırmayla da ilgili bir şeydir ve sömürgecilik sonrası ulus-devletler de, başlangıçta modern mimari ve şehirciliği, "milli bağımsızlık, gurur ve ilerlemenin ifadeleri olarak benimsemişlerdir" (Bozdoğan, 2002: 23).

69 Batı'da da görsel kültürün böyle bir işlevi olmuştu. Örneğin Kilise için resim, okuma-yazma bilmeyen bir halkın eğitilmesinin başlıca araçlarından biridir (Leppert, 2002: 154).

rak işlev görür.[70] Mimariyle, heykelle, resimle yani topyekûn bir görsel inşayla vücut bulan ideolojik sunumda görülecektir ki bu estetik ürünler genel olarak halihazır gerçekliğin yüceltilmesini beraberinde getirir. Burada ürünlerin estetik niteliğinden çok, ideolojiyi ne ölçüde taşıyabildiği önem kazanır. Bir diğer yandan dönemin gerek mimarisi gerek resim ve heykeli, toplumun estetik eğitimini de gözetir. Özellikle mimari alanda bu ülkü dönemin sanat dergilerinde savunulur: "Genç Türk mimarı iki iş başaracaktır. Bir taraftan güzel eser yaratırken, diğer taraftan da; 'güzel eser'in ne demek olduğunu anlatacak ve öğretecektir" (Ünsal, 1935: 120). Kültür politikası kendi ereklerini gerçekleştirmek için sanata başvururken, sanat da kültür politikasına koşut olarak biçimlenir (Öndin, 2003). "Anlaşılır" bir içerikte ve formda yaygın birer eğitim nesnesine dönüşen görsel unsurlar *didaktik* bir işlev kazanır. Güzel sanatların ve mimarlığın, devletin emrinde gönülü bir "telkin" ve "terbiye" aracı olduğuna değinen Yeşilkaya, mimarın ve genelde sanatçının, halka güzeli öğretmekle kalmayıp, estetik beğeniyi "yeni" olana göre yön-

70 1932'de Roma'da *Mostra della Rivoluzione Fascista*'yı ziyaret eden mimar Aptullah Ziya, faşist İtalya ile Cumhuriyet Türkiyesi arasında bir karşılaştırma yapar. Sanatın inkılap yolunda kullanılması gerektiğini vurgulayan Ziya, Türk milletinin faşist Roma'nın inkılap dediği hareketten çok daha büyük bir inkılap yapmasına karşın, bir tarafının noksan kaldığını söyler. Türk inkılabı, eserlendirilmemiştir (Ziya, 1933: 317). Özellikle 1933-1936 yılları arasında gazete ve dergilerde yoğun tartışılan bir konudur "İnkılap Sanatı". Tartışma; sanatın bir inkılabın propagandacısı olmasının hiç de yadırganmaması gerektiği üzerinde yoğunlaşır. Edebiyatı olduğu kadar güzel sanatları da inkılaba mal etmeli ve sanat, gönüllü olarak inkılabın emrine girmelidir. Bu tartışmada daha mutedil fikirler ortaya koyanlara karşı, inkılap hareketlerinin halka tam anlamıyla mal olması, halkın ruhuna tam olarak sinmesi için; sanatın elinde parlaması, sanatın imbiğinden geçmesi gerektiği fikri ağırlık kazanır. Bkz. Yakup Kadri, 1943, "İnkılap Edebiyatı", *Harman,* sayı 3; Burhan Asaf, 1934, "İnkılap Sanatına Varmak Yolları", *Kadro,* sayı 29; Yaşar Nabi, 1933, "Sanatın Himayesi Meselesi", *Varlık,* sayı 11; Ressam Ali Sami, 1934, "Güzel Sanatları İnkılaba Nasıl Maledebiliriz", *Ülkü,* sayı 9; Behçet Kemal Çağlar, 1935, "Gönüllü Sanat", *Ülkü*, sayı 23; Kazım Nami Duru, 1937, "Sanat ve İnkılap", *Yücel,* sayı 28; Behçet Kemal Çağlar, 1935, "Biz Varız. Sanatta da Yeni Bir Ankara Kuracağız", *Yücel,* sayı 8; Nafi Atuf Kansu, 1937, "İnkılap ve Sanat", *Yücel,* sayı 25; Muhtar M. Körükçü, 1936, "Ankara Sanatı", *Yücel,* sayı 19; Hasan Ali Yücel, 1937, "Sanat ve İnkılap", *Yücel,* sayı 27; Yaşar Nabi, 1933, "İnkılap ve Vazife", *Varlık,* sayı 9; Selim Nüzhet, 1933, "Cumhuriyetin Onuncu Yıldönümünde Yapılan Neşriyat", *Ülkü,* sayı 12.

lendirdiğine, devrimin getirdiği "yeni" biçimlere halkı alıştırıp "yeni zevki" aşıladığına işaret eder (2003: 116-122).

Gerek resim sanatında gerek heykel sanatında figüratif dilin tercih edilmesinde didaktik kaygı güdülürken, dönemin Avrupası'nda hâlâ etkisi süren akademik anlayıştan yararlanılır. Aslına bakılırsa bu anlayış Osmanlı'dan devralınmıştır. Tanzimat döneminde açılan Sanayi-i Nefise-i Şahane'nin (Güzel Sanatlar Akademisi) heykel eğitiminde temel aldığı akademik anlayış, Cumhuriyet kuşağınca da devam ettirilmiştir. Hemen her sanat dalında (resim, heykel, müzik, sahne sanatları) olduğu gibi anıt alanında da Batı kaynaklı resmî norm ve standartların oluşturulduğu gözlenir.[71] Batı'nın sorgulanmaksızın devralınan 19. yüzyıl sonu akademik anlayışı Cumhuriyet Türkiyesince de sürdürülmüştür. Batı'ya sanat eğitimi için gönderilen sanatçılar,[72] hâkim ekollerin biçim dillerinin Türkiye'ye "ithal" edilmesinde kilit rol üstlenirler. Ancak bu sanatçıların kişisel heykel uygulamaları dışında, resmî makamlarla birlik-

71 Örneğin, Kasaba ve Bozdoğan (2005: 3), bu dönemde modernleşme projesi çerçevesinde inşa edilen fabrikalar, barajlar, opera, bale gösterileri, modern binalar, anıtlar gibi birçok yapı taşının, birer medeniyet simgesi olmakla kalmayıp her türlü biçim ve davranışı ölçüp yargılamaya yarayan resmî standartları da belirlediğini söylerken "estetik" bir standarttan söz ederler. Atatürk heykellerinin, resmî ideolojinin görselleşmesinde kilit rol oynadığını belirten Ünder'e göre bu anıtlar, kamusal estetik anlayışına da damga vurmuştur (2002: 151).

72 Avrupa'ya öğrenci göndermek daha önce de değindiğimiz gibi Tanzimat yöneticilerinin başlattığı bir uygulamadır ve Cumhuriyet yönetimi bu geleneği sürdürür. Mete Tunçay, Osmanlı'da olduğu gibi Cumhuriyet'te de eğitimin bir manivela olarak düşünüldüğüne ve Türkiye'nin entelektüel kaymağının Avrupa'ya eğitime gönderilen bu öğrencilerden oluştuğuna dikkat çeker (2005: 17). Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun ardından planlanan yurtdışı eğitimi uygulaması, Cumhuriyet'in birinci kuruluş yıldönümünde açılan Maarif Vekaleti Avrupa Sınavı'yla hayata geçirilir. 1924'ün Ağustos ayında düzenlenen konkur sonucu yirmi iki kişi Almanya, Fransa ve Belçika'da öğrenim görme başarısı kazanır. Bu ilk grupta üç ressamla (Refik Epikman, Şeref Akdik ve Mahmud Cüda) bir heykeltıraş (Sabiha Bengütaş/1925 İtalya) yer alır. Cumhuriyet döneminde Avrupa'da eğitime gönderilen ikinci kuşak heykelciler ise; Ali Hadi Bara (1927/Paris), Zühtü Müridoğlu (1928/Paris) ve Nusret Suman'dır (1929/Almanya). Yurtdışına gidecek öğrencilere çektiği telgrafta Atatürk şöyle diyecektir: "Sizi birer kıvılcım olarak gönderiyorum. Volkan olup dönmelisiniz". Bkz. Şarman, K. (2005). *Türk Promethe'ler. Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da.* İstanbul: İş Bankası Yayınları.

te gerçekleştirdikleri anıtlardaki hâkim biçimsel öğeler, çağdaş akımlara bağlanmadığı gibi[73] akademik öğretinin çizgilerini de yeteri düzeyde yansıtamaz. Bu durum, sanatın tarihî gelişim çizgisinde arkaik-klasik-barok aşamalarını deneyimlemeksizin herhangi bir akıma dahil olmanın geçiş sancıları/sorunları olarak görülmelidir.[74]

Modern Türkiye'nin kurumsal, sosyal, simgesel ve "estetik" ifadelerinin seksen yılı aşkın toplumsal belleğimizin önemli bir parçasını oluşturduğu göz önüne alındığında bu görsel öğelerin, "bir imparatorluğun kalıntıları üstüne yepyeni ve tümüyle modern bir ulus inşa etme etosunun en güçlü görüntüleri" (Bozdoğan, Kasaba, 2005: 3) olduğu söylenebilir. Siyasal-mekânsal dinamiklerin görselleşmesinde önemli araçlardan olan anıtlar da, Türkiye'de modernleştirme hamlesinin aktörlerinden biri olmuştur. Bu anıtlar, toplumsal belleğin oluşumuna katkı sağlamış, "zaman ve olayları belirli bir kurguya oturtarak söylemini yaratmıştır" (Yalım, 2002: 182-183). Anıt fikri, İslam geleneğine bağlı Osmanlı geçmişinden koparak, Batılılaşma şiarıyla modern bir ulus-devlete yönelen ideolojik programın hem simgesi hem de etkili bir aracı olarak ithal edilmiştir. Mete Tunçay, müzikte, heykelde ve öteki plastik sanatlarda çağdaş Batı örneklerinin benimsenmesini, temel yasal düzenlemelere konu olan laikleşmenin adımları arasında sayar (1992: 228). Cumhuriyet ikonografisi kuşkusuz sadece anıtlarla değil, cadde isimleri, altı oklu bayraklar, resmî bayramlar ve parti sloganlarıyla oluşmuştur.

Döneme ait Atatürk anıtlarının çözümlenmesi

Yeni rejimi simgelemede ve görselleştirme yoluyla yeni bir bellek inşa etmede kullanılan tüm bu araçlardan özellikle Atatürk anıtlarının kültleşmede başat rol oynadığını görürüz. Düzenle-

73 Nilüfer Öndin, Türk heykeltıraşlarının heykelde akademik (resmî) sanat anlayışına bağlı kalmalarının temelini Batı'daki yeni sanatsal gelişmeleri hazırlayan sosyolojik bağlardan kopuk olmalarına bağlar. Ayrıca devletin resmî görüşünün akademik anlayış doğrultusunda olması da bu tercihte etkilidir (2003: 155).

74 Ödekan ise, 1923-1950 arasındaki gelişmelerin büyük bir boşluğu kapatarak gelecekteki çalışmalara sağlam bir temel oluşturduğu kanısındadır (2002: 577).

nen meydanlar, parklar ve kamu alanlarında Atatürk'ü ayakta, at sırtında, sivil veya askerî kıyafetlerle gösteren heykeller yapılmış, her kamu binasında liderin portre ve büstleri sergilenmeye başlamıştır.[75] Halkın geniş bir kısmının suret fikrine hâlâ yabancı olduğu bir toplumsal yapıda, karizmatik lider figürü, bu yabancılığı kırmaya dönük bir araç olarak da düşünülmüştür. Kısa süre içinde sadece başkentte değil muhafazakâr illerde de yükselen Atatürk anıtları, heykel fikrine tepki duymasına karşılık Atatürk'ün kişiliğine minnet duyanları etkileyebilmiş, yüzyıllar boyunca reddedilen heykel sevgi ve saygı sembolü olabilmiştir (Gezer, 1973).

Yenileşme hareketlerinin topyekûn bir kültür devrimi olarak nitelendiği (Katoğlu, 2002: 417-519; Ayangil, 1998: 2989) ve Atatürk kültünün filizlenmeye başladığı 1923-1927 döneminde, "idare mekanizmasını adeta elinde tutan tek adam" (Cantek, 2003: 29), Yeni Türkiye'nin görselleşmesindeki ilk adımları da bizzat kendisi atar. Bu dönemde, Atatürk imgesinin en belirgin ve kalıcı göstergesinin, Atatürk'ün Kurtuluş Savaşı'ndaki rolünü ve siyasi yaşamdaki tek adamlığını görselleştiren heykeller olduğunu söylemek yanlış olmaz (Ünder, 2002: 143).

Atatürk'ün modernleşme projesi bilim ve teknoloji yanında Batı'nın "estetik" ifade biçimlerini de kapsayan[76] ve "ülkenin kültürel yaşamının akla gelmeyecek köşelerine kadar uzanan" (Mig-

---

75 Resmî dairelere asılan Atatürk portreleri ve kamu binalarının önüne yerleştirilen Atatürk anıtları, dönemin resimlerinde de önemli bir imge olarak yerini almıştır. Feyhaman Duran'ın "Atatürk Heykeli" isimli tablosunda, Ankara Etnografya Müzesi önündeki atlı Atatürk anıtının baktığı yöne doğru bir Ankara manzarası konu edilmiştir. Şefik Bursalı'nın 1945 tarihli "Bursa'da Cumhuriyet Meydanı" isimli tablosunda da Bursa Atatürk Anıtı ana figürler arasındadır. Malik Aksel'in "Yeni Mektep" isimli tablosunda; bir sınıfın duvarında resmin ana dokusuna uyumlu silik bir imaj olarak sivil kıyafetli bir Atatürk portresi asılıdır. Bir diğer örnek de Emel Korutürk'ün "Türk Çocuğunun Atatürk'e Şükranı" tablosudur. Tabloda sivil kıyafetiyle yarım boy Atatürk portresinin karşısında elinde çiçeğiyle saygı duruşunda bulunan bir kız çocuğu arka plandan gösterilmiştir.

76 Atatürk, Rıza Şah'ın Türkiye'ye gelişi şerefine, Türk-İran dostluğunu vurgulayan ve konusunu Şehname'den alan "Özsoy" adlı bir opera yazdırmıştı. Ayvazoğlu'na göre bu operayla Atatürk, konusunu milli tarihten ve efsanelerden alan yerli opera hedefine işaret etmiştir (1998: 2951).

dal, 2005: 214) bir anlayışa dayanıyordu. Estetik üretimi devrimin yaygınlaştırılmasında, "dolayısıyla zihni dönüşümü kolaylaştırmada önemli bir vasıta" (Ayvazoğlu, 1998: 2954) olarak gören kurucu elit kadro, görsel propagandaya büyük önem verir. Çünkü görsellik inkılap simgelerinin "kült figür haline gelerek ölümsüzleştirilmesi için en önemli araç"tır (Gür, 2001: 152).

Türkiye'de Batılı anlamda heykelin resim sanatını çok geriden izlediğinin farkında olan Atatürk, Cumhuriyet'in ilanından önce 22 Ocak 1923'te Bursa'da yaptığı konuşmada bu soruna değinir. İslamiyetin getirdiği tasvir yasağının tamamen putperestlikle ilişkili olduğunu, heykel yapmanın ise putperestlik olmadığını anlatır. Aynı zamanda, devrimin yayılması ve oturmasında heykellerin rolüne değinerek zihinleri yapılacak olan anıtlara hazırlar.[77]

Kurucu elit kadro, kurtarıcının ve milli mücadelenin yüceliğini vurgulayacak olan anıtları Cumhuriyet ideolojisinin ve devletin bekasının simgeleri olarak da tasavvur ediyordu.[78] Sivil ve askerî giysili Atatürk heykellerinin ve halkın betimlendiği devrim kabartmalarının amacı; okuma yazma oranı çok düşük olan bir topluma doğrudan seslenebilmektir.[79] "Devletin vereceği terbi-

77 "Münevver ve dindar olan milletimiz, terakkinin eshabından biri olan heykeltıraşlığı azami derecede ilerletecek ve memleketimizin her köşesi, ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlatlarımızın hatıralarını güzel heykellerle ilan edecektir" (Atatürk, 1959: 66-67). Atatürk, her ne kadar ecdadımızın ve bundan sonra yetişecek evlatlarımızın hatıralarını heykellerde yaşatacağı taahhüdünde bulunmuş olsa da sağlığında kendi anıtlarından başka sadece Meçhul Asker Anıtı (1925) ve Menemen Şehit Kubilay Anıtı (1932) yapılacaktır.

78 Atatürk anıtlarının ve büstlerinin, yurdun dört bir yanına yerleştirilmesinin yanı sıra, sınır koyucu-tanımlayıcı işleviyle de araçsallaştırıldığı söylenebilir. Yerleştirildiği mekânı tanımlayan, belirleyen ve sınır çeken bu simge-nesnelere, 1974 Kıbrıs Harekâtı'ndaki Atatürk büstleri örnek gösterilebilir. Vamık Volkan ve Norman Itzkowitz, kuzeye doğru ilerleyen ordunun varılan her Türk köyüne bir Atatürk büstü dikildiğini belirtirler (1984: 345-346). Bu örnekte, işgal edilen, kazanılan veya geri alınan bir toprak parçasına (*territory*) dikilen bu büstlerin, birer tanımlama nesnesi olarak adeta "devlet mührü" işlevini gördüğü söylenebilir.

79 "O zamana kadar, böyle bir konunun varlığından haberi olmayan halk, bir anda şehirlerinin meydanlarında değişik, seyredende bambaşka etki yapan, ilgi çekici yapıtlarla karşılaşıyordu. Orada, yakın geçmişin acı günlerini hatırlatarak içini burkan, kazandığı zaferin gururuyla göğsünü kabartan 'şekilli anlatımlar' bulunuyordu. Onların odak noktasında da ya at üstünde asker ünifor-

ye, inkılabın yerleştireceği, tamim edeceği fikir ve kanaatleri telkin etmek için güzel sanatlar en anlayışlı ve açık lisandır" (Anonim 1933a, 252). Kemalist rejimi ve önderini gösteren anıtların resimleri banknotların üzerine basılarak da çoğaltılmıştır.[80]

Dönemin sanatçılarının özgün ve kişisel uygulamalarına baktığımızda heykel ve anıtın keskin biçimde ayrı kategorilerde ele alındığını görürüz. Heykel soyuta ve soyutlamaya açık bir kategoride ele alınırken anıtlar figüratif, anlatımcı bir dille sanatsal kaygıdan çok milliyetçi bir kaygının ürünü olarak işlev görmüştür. Anıtlarda kullanılan malzemenin de rejimin ve devletin gücünü simgeleme ereğiyle örtüştüğü görülür. Bu dönem anıtlarında yer alan figürlerin tamamı bronz döküm olup kaidelerde mermer kullanılmıştır. Taş ve bronzun kalıcılığı ve dayanıklılığı devletin bekası imgesine uygundur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında anıtlar ülkede henüz yetkin heykeltıraş olmadığı gerekçesiyle Heinrich Krippel,[81] Pietro Canonica, Anton Hanak ve Josef Thorak gibi yabancı sanatçılara yaptırılır.[82] Cumhuriyet Türkiyesi'nin ilk figüratif anı-

---

ması ya da sivil giysisiyle, kendisini ezik, yenik düşüren bir düzenden çıkarıp zafere ulaştıran, incinen gururunu yükselten büyük kurtarıcısının şeklini görüyordu" (Gezer, 1984: 19).

80 Roma İmparatorluğu'nda Augustus döneminde (MÖ 31- MS 14) imparatorun kült heykelleri, diğer imparatorluk imgelerinden, daha kalıcı oluşlarıyla ayrılırdı (Price, 2004: 292-293) ve bunun önemli bir göstergesi imparatorluk tapınaklarının ve anıtların sikkelere de basılması olmuştu. Banknotlarda Atatürk ve devrimi simgeleyen anıtların resimlerini de ilk olarak ikinci emisyon grubuna ait kupürlerde görürüz. 5 Kasım 1937 tarihinde tedavüle giren 5 liralık kupürün arka yüzünde Ankara Güvenlik (Zabıta/Emniyet) Anıtı'ndaki; hasta adam Osmanlı ile Genç Türkiye'yi temsil eden figürlerin olduğu bölüm resmedilmiştir. 25 Nisan 1939'da tedavüle giren iki buçuk liralık kupürün arka yüzünde Ulus Zafer Anıtı (Ankara), 15 Haziran 1939'da tedavüle giren bin liralık kupürün arka yüzünde ise Güvenlik (Zabıta/Emniyet) Anıtı'nın arka yüzeyinde Atatürk figürünün yer aldığı kompozisyon resmedilmiştir.

81 1925 yılında Türk hükümetinin davetlisi olarak Türkiye'ye gelen Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde Profesör Hemler atölyesinden yetişmiş bir sanatçıdır. Avrupa'da portre, büst ve mezar taşları üzerine çalışmalarıyla tanınan Krippel, Türkiye'de kaldığı on üç yıl boyunca altı anıt uygulaması gerçekleştirmiştir.

82 Yabancı sanatçılardan yararlanma düşüncesi anıtlarla sınırlı kalmamış, heykel eğitimi için de gerekli görülmüştür. Maarif Vekili Mustafa Necati Bey, resmin ve heykelin Batı dünyasındaki rolüne değinerek, güzel sanatlarımızın heykel-

tı[83] Krippel'e ait Sarayburnu Atatürk Anıtı'dır. Canonica'ya ait Ankara Sıhhiye Zafer Alanı'ndaki ve Etnografya Müzesi önündeki Atatürk anıtları da başkent Ankara'nın ilk anıtlarıdır. Atatürk'ün ölümüne kadar ülkenin birçok yerine bu heykeltıraşlarca toplam on bir Atatürk anıtı yapılır. Ancak bu durum zamanla, Türk sanatçılarında tepkiye yol açar; mesele gazete ve dergilerde tartışılır. Nurullah Berk, *Türk Heykeltıraşları* kitabında, Ali Hadi Bara'nın yaptığı Adana Atatürk Anıtı'nı (Resim 27) anıtsal nitelik açısından överken, yabancı sanatçılara yaptırılan anıtlarda "teknik faikiyetlerden sarfı nazar bu histe, bu içtenlikte en ufak bir parça bile bulamazsınız," (1937: 52-53) diyecektir. Böylece sanatsal ve estetik yaratıda "milli duyguların" rolü devreye girmiştir.[84]

Sarayburnu Atatürk Anıtı

Bu tartışmalara zemin hazırlayan anıt Sarayburnu Atatürk Anıtı'dır.[85] Yeni ulusun "uygar imajını korumaya yönelik"

cilik bölümünü kısa sürede en yüksek etkinliğe getirmek için yabancı uzmanlardan yararlanmak zorunda olduğumuza dikkat çeker (İnan, 1980, 123).

83 Türkiye'de Batılı anlamda figüratif anıt yapımı Atatürk anıtlarıyla başlamıştır. Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu ve Taşçı Kadri'nin 1925'te Dumlupınar'a yaptığı "Meçkul Asker Anıtı" Cumhuriyet döneminin ilk anıtıdır ancak figüratif öğeler barındırsa da bu anıtta daha çok geleneksel mimari anlayış kendini gösterir. Anıtın öyküsü şöyledir: 30 Ağustos Zaferi'nin ertesi günü Atatürk savaş alanını gezerken bir kolu havada kaskatı kalmış, elindeki Türk Bayrağı'nı bırakmayan ölü bir er görür. Bayrağı bırakmayan şehidin kimliğinin araştırılmasını ister ancak askerin üzerinde künyesi bulunamaz. Bu olay, anıtta şehit Mehmetçik'in kolu ve tuttuğu sancakla sembolize edilir. Anıtın kaidesinde de bir Mehmetçik künyesi yazılıdır: *Adı: Mehmetçik; Soyadı: Yenen Er; Baba Adı: Türk; Ana Adı: Türkiye; Sanatı: Askerlik; Doğumu: Tarihten Önce; Ölümü: Yoktur*. Daha o günlerde kendini kurmaya başlayan ideolojik sanat, halkın kolay anlayabileceği figüratif dille dayanıklılık, cesaret, kahramanlık, yenilmezlik ve güç imgelerini yoğun biçimde işlemiştir. Meçhul Asker Anıtı, bu imgeleri barındıran ilk örnek niteliğindedir. Tercih edilen malzemenin mermer olması da bu imgelerin altını çizer.

84 Benzer bir görüş Zühtü Müridoğlu'na aittir:

"Ben size Türk şiirini ecnebi mi Türk mü yazmalıdır diye bir sual sorsam ne cevap verirsiniz? Türk harbini nasıl Türk askeri kazandı ise muhakkak ki Türk harsını da Türk sanatkârı yaratır. Madem ki abideler harsımızı gösteren en büyük eserdir. Şu halde bunu bizler yaparız" (akt. Yaman, 2002: 158-159).

85 Sarayburnu Anıtı, rejimin sıkılaştığı, inkılapların hızlandığı, bunların yanı sıra *Nutuk*'un yazılma hazırlıklarının başladığı sıralarda yapılmıştır.



Resim 7: Sarayburnu Atatürk Anıtı, Heinrich Krippel (1883-1945), 1926, bronz-mermer, heykel 3 m ve kaide 3 m, İstanbul.

(Nalbantoğlu, 2005: 158) inşa edilen Atatürk anıtlarının yapımına 3 Ekim 1926'dan itibaren başlanmış, ilk anıt, zannedilenin aksine başkent Ankara'ya değil İstanbul'a; bir zamanlar Gülhane Parkı'nın bir parçası olan Sarayburnu Parkı'na yerleştirilmiştir (Resim 7).[86] Köklü toplumsal değişimlerin ilk hissedildiği alan olarak kentler ya yeni olanı soğurur ya da yeni olan tarafından geçici bir süre geleneğe terkedilir. Altınyıldız, geleneksel şehirlerde geçmişin mekânı ile yeniliğin ve değişimin mekânı olmak arasındaki gerilimden söz ederken; Cumhuriyet yönetiminin, İstanbul'a imparatorluk ve gelenek imgesini yapıştırıp Ankara'yı yeniliğin ve değişimin mekânı olarak kurmakla İstanbul'u bu gerilimden azat ettiğini belirtir (2004: 180). Bu azat ediş, geleneğe ve "eski"ye özlem duyan muhafazakâr elitin de ötekileştirilmesi anlamına gelir.[87] Erken Cumhuriyet

86 Tanzimat Fermanı'nın okunduğu Gülhane Parkı'nın bir dönem parçası olan Sarayburnu Parkı'na dikilen Atatürk anıtının ardından, Osmanlı'nın kültürel ve entelektüel geçmişinden kopuşun köklü hamlelerinden biri de Harf Devrimi'yle atılmış ve 1928'in 9'unu 10'una bağlayan gece Atatürk, Harf Devrimi'ni bu parktan halka duyurmuştur. Mete Tunçay'ın, düşünülebilecek en köktenci kültür değiştirme girişimi (2002: 94) olarak tanımladığı, Falih Rıfkı'nın Türk kafasının Arap kültürü köleliğinden sıyrılmasının miladı olarak nitelendirdiği (Atay, 2006: 580) Harf Devrimi'nin ve İslamiyetin suret yasağı geleneğine meydan okuyan Atatürk anıtının, Osmanlı Batılılaşma hareketlerinin simgesel mekânını paylaşması manidardır.

87 Saktanber, İstanbul'un, Türk uluslaşma hareketinin kurmayı amaçladığı "ebedi geçmişin", yani İslamiyet öncesi "yüce Türklüğün" temellendirildiği bir tahayyülün simgesi değil, tam da kendisinden bağımsızlaşmak istenen, "çökmüş" bir geçmişin, yani Müslüman Osmanlı'nın simgesi haline geldiğini belirtir (2005: 203). Zürcher, Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası mebuslarının Ankara'nın ge-

döneminde hatta 1950'lere kadar kendi haline bırakılan, yangınlarla ve göçle harabeleşmeye başlayan İstanbul'da uzun süre "yeni"nin inşasıyla meşgul olunmamasına karşın, "yeni olanı" imleyen Atatürk Anıtı'nın ilk olarak İstanbul'a konması dikkat çekicidir.[88] Atatürk, bilindiği üzere 1924'te boğazdan vapurla geçmesine karşın 1 Temmuz 1927'ye kadar İstanbul'a adım atmamıştır.[89] Anıtı kendisinden önce –bir ara Bizans olarak nitelendirdiği– İstanbul'a ayak basmış[90] ve stratejik öneme sahip

niş çaplı imarıyla ilgili tasarılara karşı çıkmalarını, hükümetin er geç İstanbul'a taşınacağı düşüncesini taşımalarına bağlar (Zürcher, 1992: 119).

88 Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın en çok coşku yarattığı ve en etkin olduğu kentlerin başında İstanbul gelir. Parti kuruluşundan iki buçuk ay sonra İstanbul'un on bir bölgesinde şube açmıştır (Zürcher, 1992: 87-88). Sarayburnu Anıtı, Erken Cumhuriyet döneminin muhalif kanadına kendi kalesinde verilmiş bir cevap olarak da düşünülebilir. Anıtın açılış tarihi ile İzmir Suikastı arasında da yaklaşık üç ay vardır. Krippel, Ankara'ya yapılacak olan anıt projesinde birinci olması nedeniyle ülkeye gelmiş olmasına karşın Ankara Yeni Gün (Ulus) anıtından önce (24 Kasım 1927), ani bir kararla sipariş usulü peşpeşe Sarayburnu ve Konya Atatürk anıtlarını yapmıştır.

89 İstanbul-Ankara çatışmasının izlerini dönemin resim sanatında da gözlemek mümkündür. İstanbul'a karşı Ankara üzerinden yeni bir beğeni oluşturmak, payitaht İstanbul'un karşısında Cumhuriyet Ankarası'nı/başkentini ideal model olarak sunmak ve sanatçıların dikkatini Ankara'ya yöneltmek Cumhuriyet resminin ilgi ve "görev" alanı içinde olmuştur. Döneme ait resimlerde Ankara ve Anadolu yüceltmesi yoğun olarak hissedilir. Hatta birkaç istisna dışında Atatürk'ü İstanbul'da betimleyen bir resme rastlamak güçtür. Türk izlenimci kuşağın güçlü temsilcilerinden olan Mehmet Ruhi Arel'in (1880-1931) 1927 tarihli "Atatürk'e İstikbal/Karşılama" tablosunda Atatürk, *Ertuğrul* yatıyla temsil edilir ve izleyiciye doğrudan gösterilmez. İstisnai örneklerden biri yine Ruhi Arel'e ait 1927 tarihli "Türk Ordusunun İstanbul'a Girişi" tablosudur. Eserde Atatürk bu kez Taksim Meydanı'nda Türk ordusunun resmigeçidini izlerken betimlenmiştir. Erken döneme ait bu iki istisnai örnek, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır. 25 Temmuz 1924 tarihinde altıncısı düzenlenen Galatasaray Sergisi'nde yer alan eserlerin çoğunun Ankara konulu olması ve bu eserlerin önemli bir bölümünün resmî kurumlarca satın alınarak sanatçıların bu yönde teşvik edilmesi de (Şanlıer, 2003: 112) Ankara'nın belirgin biçimde bir simge olarak öne çıkarıldığını doğrular.

90 Yakup Kadri'nin Siirt mebusu Mahmut Bey'e yazdığı 26 Temmuz 1924 tarihli bir mektuba dikte ettiği cevapta Atatürk İstanbul'u Bizans olarak niteler ve Cumhuriyet'in Bizans'ı "elbette ki ve muhakkaka (behemehal) adam edeceğini, hal-i tabii ve nezihine (temiz haline) icra eyleyeceğini (döndüreceğini)" söyler (Aydemir, 1975: 313).

Sarayburnu Anıtı'nın açılış töreninin ardından, anıtın siparişini veren İstanbul Belediye Başkanı (Şehremini) Muhittin Bey, Mustafa Kemal'e bir telgraf çekerek durumdan haberdar etmiştir (Gezer, 1984: 87):

bir yere dikilmiştir. Yeni Türkiye'nin kurucusunun ilk yapılan anıtının buraya dikilmiş olması, kültleştirme işlevi yanında siyasal-mekânsal iddiasıyla da önemli bir göstergedir. Anıt, yeniyi imlemek adına sınır koyucu ve tanımlayıcı bir simge olarak belirir.[91]

Bu ilk anıtın ardından kentlerde hızla bir anıt dikme girişimi başlayacak ve "tek adam"ın heykelleriyle birlikte bu imgeyi güçlendiren kitabelere yer verilecektir. Yeni Türkiye'nin siyasal kültüründe "tek adam" imgesinin gövdelenmesinde kuşku götürmez milat olarak kabul edebileceğimiz *Nutuk* ile, anıt kaidelerine yazılan ve çoğunlukla Atatürk'ün ifadelerine yer veren kitabeler arasında dönemsel bir ilişki kurmak mümkün görünüyor. *Nutuk*'un okunmasından (10-15 Ekim 1927) bir yıl önce yapılan iki anıtta (Sarayburnu Atatürk Anıtı/3 Ekim 1926 ve Konya Atatürk Anıtı/29 Ekim 1926) ve *Nutuk*'un okunma tarihinden hemen sonra yapılan iki anıtta (Ankara Etnografya Atatürk Anıtı/29 Ekim 1927 ve Ankara Sıhhiye Zafer Alanı Atatürk Anıtı/4 Kasım 1927) kitabe yoktur. Ancak, *Nutuk*'un üzerinden bir ay geçtikten sonra dikilen ve Cumhuriyet'in beşinci anıtı olan Ulus Zafer Anıtı'ndan itibaren "tarih yapan ve ya-

"Büyük gücünüzün yarattığı derin devrimin uygar meyvelerini birer birer topluyoruz. Bugün size bağlı binlerce kişi heyecan ve sevinç gözyaşlarıyla kutsal sembolünüzü ıslatmak mutluluğuna eriştiler. Minnet ve teşekkür duygularıyla çalkalanan İstanbul çocukları, heykelinizin etrafında dolaşmak mutluluğunu buldular. Bundan doğan mutluluk ve öğüncü sunmaktan memnunluk duymaktayım."

Mustafa Kemal bu telgrafa cevaben şunları yazmıştır (Elibal, 1973: 194):

"Muhterem İstanbul halkının ilk defa heykelimi dikmek suretiyle gösterdiği yüksek kadirşinaslıktan ve resm-i küşat münasebetiyle hakkımda izhar buyurulan necip hissiyattan dolayı samimi teşekkürlerimi arz ederim. Sözün bundan sonrası heykeltıraşlarındır."

91 Sarayburnu, Haliç'in başlangıcına, Marmara Denizi'ne ve Boğaz'a egemen bir konuma sahiptir. Ayrıca burası Antik dönemden beri şehrin akropolünün ve Osmanlı İmparatorluğu'nda da sarayın bulunduğu yerdir. Sarayburnu, Osmanlı'nın padişah portreciliğinde de sıkça kullanılan bir imge olmuştur. Sultanların portrelerinin arkasında sultanın yaptırdığı mimari bir yapıyla birlikte genellikle Sarayburnu yer almıştır. *Bandırma* vapurunun 16 Mayıs 1919'da İstanbul Boğazı'na doğru ilerlerken işgal gemilerince Sarayburnu'nda demir atmaya zorlanması da onun stratejik imgesini pekiştiren bir tarihsel kayıttır. Atatürk'ün ilk anıtının açılışına sahne olan Sarayburnu, on iki yıl sonra 19 Kasım 1938'de Atatürk'ün naaşının Ankara'ya naklindeki ilk durak olacaktır.

zan" önderin sözleri ve *Nutuk*'tan alıntılanan ifadeler anıt kaidelerinde yerini almaya başlayacaktır.[92] İmgelerin ikonografisi, devletin egemenliğini tek adam figürüyle ifade ederken kaidede ideolojik temsilini perçinler. Anıt kaidelerindeki bu yazıtlar/imgeler anıtı topyekûn bir söylem nesnesine dönüştürürler.

Sarayburnu Anıtı, anıtlar üzerinden bellek inşasının ilk adımı olması nedeniyle de önemlidir. Az önce de değinildiği gibi mekânsal tercih, anıtın teknik rasyonalitesinin ötesine geçen bir anlam arz eder. İmge-simge, hatırla(t)ma-bellek, gösterge-görselleşme ve kültleştirme öğeleri kendilerini bu mekânsal uğrak üzerinden konumlandırır. Anıtın anlam ağını kurgulayan içkin kodlara bakacak olursak; Birinci Mimarlık üslubuyla inşa edilmiş bir kaidenin üstünde, sağ ayağı bir adım önde, sol eli belinde ve sağ eli yumruk halinde betimlenen Atatürk'ün sırtı Avrupa yakasına yüzü ise Anadolu'ya dönüktür. Milli Mücadele kahramanının şahsında anıt, "egemenliğini geçici süre için kaybetmiş ama bu kaybedişten bir ulusun doğmakta olduğunu 'dosta-düşmana' haber verme görevini üstlenmiştir" (Gür, 2001: 160). Tiryakioğlu'na göre anıt, Atatürk'ün her türlü resmî ve askerî sıfattan sıyrılarak "sine-i millet"e döndüğünü ve ulusu kurtarmak için Anadolu'ya geçmek, düşmanla savaşmak azminde olduğunu gösterir (1971: 5). Figür sağ ayağını Anadolu yönünde atarak adeta gücünü ve ivmesini Anadolu'dan aldığını imlemektedir. Sağ elini yumruk yaparak Batı'ya ve karşıdevrimcilere kafa tutan figürün vücut jestinde bu kararlılığın izlerini okumak mümkündür.

Buna karşın, ilk Atatürk anıtında amaçlanan kararlı duruşun yeterince yansıtılamadığı gerekçesiyle Sarayburnu Atatürk Anıtı ve sanatçısı Heinrich Krippel, dönemin gazete ve dergilerinde ağır eleştirilere uğrar. Ahmet Haşim bu anıt hakkında: "Bu bronz yığını için fazla söz söylemeye ne lüzum? Elverir ki, aynı hataya bir daha düşmeyelim," diyerek (akt. Elibal, 1973: 251) yabancı sanatçılara yöneltilecek yergilerin zeminini

92 Tek parti döneminde *Nutuk*'tan, özellikle de "Gençliğe Hitabe"den fragmanların yer aldığı anıtlar şunlardır: Amasya Atatürk Anıtı/1929, Tekirdağ Atatürk Anıtı/1929, Çorum Atatürk Anıtı/1931, Tokat Atatürk Anıtı/1935.



Resim 8: "Yaşa!", Ramiz Gökçe, 28 Ekim 1926, *Akbaba* dergisi, sayı 401, s. 1.

hazırlamış olur. Şu da var ki, bu tek figürlü kompozisyondaki anıtsal öğelerin zayıflığı gerçekten dikkat çekicidir.[93] Öncelikle, atletik anatomisiyle bir sporcuyu anımsatan figür Atatürk'ün karakteristik özelliklerini yansıtmakta yetersizdir. Bunun yanı sıra, figürün kendi içindeki ve kaideyle olan oran ilişkilerinin iyi hesaplanmış olduğu söylenemez; baş ve gövde bütüne oranla büyüktür.[94] İnce bir kumaş etkisi veren dar kesim ceket ve yine dar kesim ve paçaları oldukça kısa çalışılmış olan pantolon, başın oransızlığını belirginleştirir ve anıtı cılız kılar. Anıttaki bu karikatürvari oransızlık ve sakillik, Ramiz Gökçe'nin *Akbaba* dergisindeki 28 Ekim 1926 tarihli karikatürüne yansır (Resim 8).

Osmanlı'nın Batılılaşma hareketleri içinde önemli yer tutan ve Cumhuriyet'le bir devrim niteliği kazanan giyim-kuşam değişiminin de bir simgesi gibi düşünülebilecek olan bu anıtta geleneği yıkan adam, fes takmamış, üniforma veya frak yerine ceketiyle betimlenmiştir. Askerî ve sivil kıyafet arasındaki

93 Zühtü Müridoğlu bu anıtı formsuz ve ahenksiz bulmasına karşın (1937: 4) Osma vücudun dinamik duruşu ve yüzdeki mimiklerle bir kararlılık ifadesini barındırdığını ifade etmektedir (2003: 33).

Sarayburnu Atatürk Anıtı'nın karşısına yıllar sonra 1973'te Kenan Yontunç tarafından, 13 metre yüksekliğinde, Atatürk figürü ve "Gençlik, Atatürk'ün devrimleri ve yaşantısı ve Milli Mücadele'yi" konu alan yaklaşık 50 metre uzunluğunda bir anıt kompozisyonu tasarlanmıştır. Bu bronz anıt, Sarayburnu Anıtı'ndan yıllar sonra yapılarak "Sarayburnu karşısında yanıt, soru ve tümlenmeyi amaçlamış olacaktır" (Elibal, 1973: 261).

94 İdeal klasik ölçüye göre baş oranı vücut oranının 1/8'idir. Belli bir mesafeden (göz hizasının altından/uzaktan-yakından) anıta bakılacağı için baş ölçüsünün büyük tutulmasında yarar vardır ancak bu hesap bu anıtta yeterince gözetilmemiştir.

fark Berkes'e göre değişime açık olma derecesiyle ölçülür. Sivil kıyafetten farklı olarak askerî kıyafet çok daha az moda değişikliğine uğrar (1973: 172). Atatürk'ün anıtlarda sivil mi askerî kıyafetiyle mi temsil edildiğine bakmak önemlidir. Her ne kadar resmî tarih anlatısının işaret ettiği gibi Atatürk büyük zaferden sonra askerî kıyafetini bir daha giymemek üzere çıkartıp[95] Batılı giyim tarzını öne çıkarmış olsa da, bunu anıtlarında gözlemek pek mümkün görünmüyor. Çünkü, tek parti döneminde sivil kıyafetli Atatürk anıtlarının sayısı azınlıktadır.[96] Atatürk'ün bir rol modeli olarak benimsediği Batılı sivil giyim tarzı ile anıtlarla yaratılmaya çalışılan Atatürk imgesi bir tezat oluşturur. Askerî kıyafetli lider figürleri, özellikle iki savaş arası dönemde totaliter sanatın temel konu ve ilgisi içinde olmuştur.[97] Kemalizmin totaliter anlayışı reddetmesine karşın[98] gör-

95 Yakup Kadri Atatürk'ün, askerliğin, ulusların talihiyle bir oyuncak gibi oynayanlarca zedelendiği düşüncesiyle ve kendi meşru üniformasının şerefini esirgediği için milleti arasında daima bir "ferd-i millet" olarak dolaşmayı tercih ettiğini belirtir (Karaosmanoğlu, 2007: 118). Türkiye'de dört Atatürk anıtı yapan İtalyan sanatçı Pietro Canonica da anılarında şunları anlatır: "At üzerindeki heykelini yapabilmem için, Kemal'in hiç değilse bir defa, Yunan Savaşı'ndan sonra bir daha giymek istemediği üniforması ile ata binmesi gerekiyordu. Kendisine at üzerindeki duruşu hakkında kesin fikir edinebilmem için hiç değilse bir kez üniformayı giymesini rica ettim. Bir sabah onun üniformasını giymiş, aynı yapıda yakışıklı bir subayı atın önünde buldum. Subayın yanında duran paşa gülerek 'Kafaya bakmayın gerisi aynı,' dedi" (Eyice, 1986: 22-23).

96 Tek parti döneminde yapılmış olan toplam otuz sekiz Atatürk anıtından sadece yedisinde Atatürk sivil kıyafetle, birinde ise çıplak betimlenmiştir: Sarayburnu Atatürk Anıtı/Sivil (1926), Taksim Cumhuriyet Anıtı/Sivil (1928), Tekirdağ Atatürk Anıtı/Sivil (1929), Isparta Atatürk Anıtı/Sivil (1931), Ankara Güven Anıtı/Sivil (1935), Afyon Utku Anıtı/Çıplak (1936), Ankara Sümerbank Atatürk Anıtı/Sivil (1938), Çankırı Atatürk Anıtı/Sivil (1945).

97 Falih Rıfkı, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki diktatörlerin (Hitler, Mussolini, Stalin) sivil olmalarına karşın mareşal üniformasını çıkarmayarak milletlerini savaş için hazırladıklarını, Birinci Dünya Savaşı diktatörlerinden sayılan Atatürk'ün ise, asker ve mareşal olmasına karşın zaferden sonra üniformasını çıkardığına dikkat çeker (Atay, 2006a: 128). Sadece 20. yüzyılın ilk yarısında değil, Roma İmparatorluğu'nda imparatorluk kültünün ürünü olan heykellerde en yaygın görülen tasvirler "savaşçı imparator" imgesinde yoğunlaşıyordu. İmparatorun savaşçı olarak tasviri, dinsel bir anlam da taşır çünkü, özellikle Grek geleneğinde tanrılar genellikle savaşçı olarak betimlenmiştir (Price, 2004: 295-298).

98 Levent Köker (1990: 112), Kemalizmin eylemde olmasa bile söylem düzeyinde, toplumu topyekûn değiştirme tasavvuruna sahip olduğu için, totaliter bir mahiyet arz ettiği fikrindedir.

sel olarak totaliter sanatın dilini kullanıyor olması kayda değerdir. Bu anlayışın Türkiye'deki ilk anıt örneği Konya Atatürk Anıtı'dır.

Krippel'in Konya Atatürk Anıtı

Heinrich Krippel'in yaptığı bu ikinci anıt Konya İstasyon Caddesi'nde Hükümet Meydanı'na yerleştirilmiştir. İkinci Atatürk anıtının Ankara'dan önce Konya'da inşa edilme nedeni, Cumhuriyet düşüncesinin ve ideallerinin Anadolu'da yaygınlaştırılmasının ilk adımı olmasından çok, Konya Belediye Başkanı Kazım Bey'in Gazi'den izin alarak buraya bir anıt yaptırma kararlılığından kaynaklanır. Erken Cumhuriyet döneminde, "devlete sadakati gösteren bir laiklik üniforması haline gelen" (Kandiyoti, 2005: 109) kravat ve şapka takmak gibi, Atatürk anıtı yaptırmak da, Kemalist ideolojinin yanında saf tutmanın ve eski Osmanlı bürokratlarının "yeni siyasal otoriteye bağlılıklarını bildirmesinin önemli yöntemlerinden biri olmuştur" (Gür, 2001: 156). Elibal'ın söyleyişiyle: "Konya ili de hemen bu çabalarda atbaşı denilebilecek bir bilinç hızı göstermekten geri kalmamıştır" (1973: 197).

İkinci Atatürk anıtının Konya'ya dikilmesi, dönemin siyasal gerilimiyle de ilişkilendirilebilir. Milli Mücadele döneminde İstanbul Hükümeti'nin tahrikleriyle yer yer iç savaşın yaşandığı büyük merkezlerden biri Konya'dır (Timur, 1997: 28). Muhafazakâr (onun yanında reaksiyoner) tabana hitap eden Terakkiperver Fırka'nın kapatılmasının ardından ikinci "tek adam" anıtının Konya'da yapılmasını bir görsel tahakküm hamlesi olarak nitelemekte beis yoktur.[99]

Belediye tarafından Krippel'e sipariş edilen Konya Atatürk Anıtı'nın açılışı, Sarayburnu Anıtı'ndan tam yirmi altı gün sonra 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı'nda yapılmıştır (Resim 9). 23 Nisan 1921'de ilan edilen Milli Egemenlik ve Çocuk Bayramının ardından 19 Nisan 1925 tarihinde 29 Ekim'in mil-

99 Karşıdevrimci anlamında sakıncalı sayılan Konya'nın Cumhuriyet yönetimince denetim altında tutulma çabasının bir diğer göstergesi Halkevleri projesidir. 1932'de ilk on dört Halkevi'nden biri Konya'da açılmıştır.

li bayram sayılması hakkında kanun çıkarılmıştı.[100] 29 Ekim imgesi, Atatürk'ün ilk cumhurbaşkanlığına seçildiği tarihi de ifade eder. Bu bayramlarla birlikte resmî törenler, devletin kamu alanındaki gücünü sergilediği yarı-dinî ritüellere dönüşür (Bozdoğan, 2002: 296). İdeolojik bir ritüele ve kült ayinine dönüşen anıt açılış seremonilerini "milli" günlere, bayramlara denk getirme geleneğinin ilk adımı da bu anıtla atılmıştır.

Cumhuriyet'in bu ikinci Atatürk anıtında figür; askerî kıyafetle ayaktadır, sağ ayağı diğerine göre öndedir ve sol eliyle kılıcının kabzasını tutar.[101] Hafifçe öne uzanmış olan sağ eliyle de bir başak demetini okşar. Anıt, tek parti dönemine hâkim olan anti-sivil Atatürk imgesinin ilk örneğidir.



Resim 9: Konya Atatürk Anıtı, Heinrich Krippel (1883-1945), 1926, bronz-mermer, heykel 2,80 m ve kaide 6,50 m, Konya.

Anıtın kaidesi Krippel'e değil, Abide-i Hürriyet'in de sanatçısı olan Mimar Muzaffer'e aittir. 1915-1917 yıllarında, Konyalı kadınlar için "Ziraat Anıtı" olarak Birinci Milli Mimarlık üslubunda ve Konya Karatay Medresesi'nin modeli olarak tasarlanan bu anıtın, 1926'da Atatürk anıtının kaidesi olarak kullanılmasına karar verilir.[102] Kaidenin geçmişte *Ziraat Anıtı* olarak tasarlanmış olması nedeniyle üzerine yerleştirilen Atatürk heykeli de tarımı simgeleyen başak demetiyle ilişkilendirilmiş-

100 Bu kanun, hem "dincilik-gericilik" hem "Kürtçülük" zanlısı isyan lideri Şeyh Sait'in yakalanmasından bir hafta sonra çıkarılmıştır.

101 Bu dönemde Türk askerinin kullandığı kılıç düz ve kısa iken Atatürk figürünün tuttuğu kılıç, kavisli ve daha uzun betimlenmiştir.

102 Her ne kadar Krippel, "tereddüt göstermeden, önceden yapılmış bu kaideyi kabul etmiş olsa da" (Elibal, 1973: 198) kendi kaide tasarımının bu üslupta olmayacağı açıktır.

tir.[103] Atatürk anıtının başakla ilişkilendirilmesi, ulusal kalkınmayı ve Anadolu aydınlanmasını simgelemesi bağlamında da anlamlandırılmıştır. Böylelikle Konya Atatürk Anıtı; anıtlarda Atatürk'ün değişik konu ve alanlarla –örneğin; *Atatürk ve Tarım, Atatürk ve Yerel Hizmet Anıtı* veya *Atatürk ve Sanayi Anıtı* vb.– ilişkilendirilmesi geleneğine de kaynaklık eder. Diğer yandan, iki farklı üslupta yapılan heykel ve kaidede belirgin olarak hissedilen karşıtlığın, "eski" ile "yeni"nin bir arada sunulması biçiminde yorumlanması da mümkündür.

Cumhuriyet Türkiyesi'nin anıtlaşma fikri tek parti döneminde kendini en yoğun biçimde başkent Ankara'da gösterir. Ulus-devlet kurgusunun taşıyıcı mekânı olan Ankara, "bellek sanatı"nda mekânın topyekûn bir kurguya ait olmasına (Assmann, 2001: 63) uygun biçimde, anıtsal mimari yapılarla[104] ve anıtlarla bir bütün olarak algılanmalıdır. Gür'e göre Ankara; barındırdığı yüzlerce Atatürk büst ve heykellerinden öte, bizzat anıtsal bir heykel olarak sahnede rol almıştır (Gür, 2001: 165). Bu süreç, mekânsal bir stratejiyle "Türkiye'nin kalbi olarak be-

103 Askerî kıyafetiyle Atatürk'ün bir başak demetini okşaması ile Roma imparatorluk heykelleri arasında imgesel düzeyde bir bağ kurmak mümkün görünüyor. Price, Roma döneminin imparatorluk heykellerinde üç kategoriden söz eder; cevşenli, çıplak ve sivil. İmparatorun tüm görünümleriyle tasvir edilmesi, Roma iktidarının tüm mesleki ve sosyal sınıflar tarafından içselleştirilmesini sağlar. Sözünü ettiğimiz imparator heykellerinde kimi zaman birden fazla kategoriyi bir arada görmek olasıdır. Örneğin; Bergama'daki Hadrianus heykeli çıplaktır ancak omuzunda askerî pelerini, yanındaysa zırhı bulunmaktadır. Bir diğer karmaşa, mısır ve buğday başağı, haşhaş veya asa gibi tanrısal yüklemlerdir. Bu yüklemler, tanrıların insan olarak temsil edilme stratejisine esneklik katar ve kutsal olanı çağrıştırır (Price, 2004: 295-308). Buradan hareketle, mareşal kıyafetiyle Atatürk'ün bir buğday başağını okşaması, bir tür iktidar göndermesi olarak da yorumlanabilir. Anadolu topraklarında buğday her daim kutsala işaret eder.

104 Bozdoğan'ın da belirttiği gibi Erken Cumhuriyet'in mimari kültürü, "modern" olanı "milli" olanla uzlaştırmaya yönelik büyük bir çabadan ibarettir (2002: 19). Birinci Milli Mimarlık anlayışını (Osmanlı canlandırmacılığı) yani geleneksel çizgiyi sergileyen ilk yapılar zamanla (1930'lardan sonra) yerini, simetrik planlamanın olduğu, giriş akslarının, anıtsal ölçekli merdivenlerin ve giriş hollerinin devlet otoritesini hissettirdiği, resmi törenlere elverişli ve Nazi Almanyası'nda da kullanılan Alman-Avusturya ekolüyle inşa edilmiş anıtsal mimari yapılara bırakır. 1940-1950 yıllarında ise dönemin mimari söyleminin temel kaygısını teşkil eden milliyetçiliğin etkisiyle yerel ve tarihsel atıflara yeniden başvurulur.

timlenen ve Kemalist devrimin simgesi olan" (Ahmad, 2005: 112) ve "biraz da Mustafa Kemal demek olan" (Aydemir, 1975: 17) başkent Ankara üzerinden kurgulanmıştır. Ankara, bir model olarak üretilecek ve diğer kentler başkente göre biçim alacaktır.[105] Ankara'nın 1927 yılına ait on yıllık imar planına bakıldığında anıtların ve meydanların ne ölçüde önemsendiği görülür (Yavuz, 1973: 29-30). Kentlerin makro düzeyde kurgusu içinde meydan-anıt tümleşmesi dönemin karakteristik özelliklerinden biridir.[106] Özellikle köklü dinsel ve politik değişimlerde mimari iletinin yetersiz kaldığı durumlarda heykel öne çıkar. Birinci Mimarlık üslubunda yapılan veya Osmanlı'dan devralınan binaların yanında Atatürk anıtları yeni olanı imleyişleriyle simgesel düzlemde bir tür balans işlevi de görmüştür.

Ankara'nın ilk Atatürk anıtı: Etnoğrafya Müzesi önü

Milli Eğitim Bakanlığı'nın (Maarif Vekaleti),[107] yarışma sonucu heykeltıraş Pietro Canonica'ya[108] yaptırdığı, Etnografya Mü-

105 Eski Ankara cumhuriyetçi elitler tarafından bir kasaba hatta köy olarak algılanmış ve Ankara'nın ancak Cumhuriyet'le birlikte bir kent imgesi kazandığı düşünülmüştür. Falih Rıfkı Ankara'yı, istasyon, sonra bataklık, sonra mezarlık, onun sonunda da kerpiç ve hımıştan, kaldırımsız, eğri büğrü sokaklı bir köy olarak betimler (Atay, 2006: 587). Oysa aynı Ankara, tarihteki en görkemli dönemini MS 2. yüzyılda bir Roma metropolisi olarak yaşamıştır (Atauz, 2004: 70-80).

106 Bu mekânsal kurgunun önemli elemanlarından biri de Halkevleridir. Yeşilkaya, Cumhuriyet meydanlarının mekânsal tanımında Halkevi binalarının ve Atatürk anıtlarının önemli roller üstlendiğini vurgular (2002: 151).

107 1923'ten 1970'lere kadar Cumhuriyet Türkiyesi'nde kültür ve sanat hizmetleri Milli Eğitim Bakanlığı'nın görev alanındaydı. Bu dönemde anıtların yapım ve denetimini ağırlıklı olarak Milli Eğitim Bakanlığı yürütmüştür. 1 Aralık 1937 yılında çıkarılan 2/7814 sayılı Bakanlar Kurulu Kararı; anıtların Milli Eğitim Bakanlığınca kurulacak jüriler tarafından denetlenmesine, jürinin uygun bulmadığı anıtların, meydanlara, parklara konulamayacağına hükmeder. Ancak zamanla bu uygulama etkinliğini kaybeder ve jüri toplanmadan uygulamalar hayata geçirilmeye başlar.

108 Canonica Türkiye'ye gelerek Atatürk'le tanışmış ve ilk deneme olarak onun bir büstünü yapmıştır. Dört günde tamamlanan sivil kıyafetle betimlenmiş olan bu büst Atatürk tarafından beğenilmiştir. Büst, pişmiş toprak halinde çoğaltılıp 1928-1930 yılları arasında ülkenin dört bir bucağına yayılmış, bürolarda, okullarda, evlerde Büyük Kurtarıcı'nın sembolü olarak en seçkin yerini almıştır (Gezer, 1984: 80). Canonica'nın bu denemesi, Türkiye'de çoğaltılan ilk Atatürk büstüdür.

zesi önündeki Atatürk Anıtı başkent Ankara'nın ilk anıtıdır ve ilk atlı kompozisyondur. Anıtın açılış töreni Başbakan İsmet İnönü başkanlığında, Meclis Başkanı Kâzım Paşa, Belediye Başkanı Asaf Bey ve hükümet erkânının da katılımıyla 29 Ekim 1927 tarihinde yapılmıştır. Bu tarih Cumhuriyet Bayramı günüdür ve Cumhuriyet'in dördüncü yıl dönümüdür. Tarihi daha ilginç kılan nokta, *Nutuk*'un okunmasından on gün sonraya, Atatürk'ün ikinci kez cumhurbaşkanlığına seçilmesinden de iki gün önceye denk gelmesidir. *Nutuk*'ta çizilen *author*, tek adam, *authority*, ata-Türk özellikleri taşıyan Mustafa Kemal portresinin, *Nutuk*'un okunmasının hemen öncesi ve sonrasına denk gelen tarihsel kesitte dikilen heykellerde de kendisini ifade ettiği görülebilir (Kaynar, 2008: 92). Bu anıtın peşi sıra iki Atatürk anıtının açılışı daha yapılacaktır; Sıhhiye Zafer Alanı Atatürk Anıtı (4 Kasım 1927) ve Ulus Meydanı Zafer (Yeni Gün) Anıtı (24 Kasım 1927).

Ankara'daki ilk Atatürk anıtı, kente hâkim bir noktadan Ankara Kalesi'ne, "ulus-devletin kimliğini dayandıracağı en temel geçmiş ve aynı zamanda başlangıç noktası" (Yalım, 2002: 177) olan Ulus'a ve "kentin simgesel giriş kapısı" (Nalbantoğlu, 2005: 155) ve "düzenin temel belirleyicisi ve başlangıç noktası" (Yıldırım, 1998: 3094) olarak nitelenen Gar binasına tepeden bakar. Eski namazgâh[109] olan tepede yer alan ve ileride Halkevi olan Türk Ocağı binasının çaprazına, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikasının önemli mekânlarından Etnografya Müzesi'nin önüne yerleştirilmiştir. Namazgâhın dikili taşının yerine Atatürk anıtının konması da manidar bulunabilir. Bu müzenin Cumhuriyet'in ilk müze binası olması[110] (25 Mayıs 1928) ve henüz inşaatı tamamlanmadan önüne bir Atatürk anıtı yapılması da dikkat çekicidir. Uygar bir ulus inşa etmede müzelere büyük önem veren Atatürk'ün[111] bu anıtı, yi-

109 Açıkta namaz kılmak için hazırlanmış olan ve kıble yönüne doğru dikili bir taşı bulunan yer, musalla.

110 Ankara Etnografya Müzesi'nden önce Adana, Edirne (1925), İstanbul Türk ve İslam Eserleri, İzmir, Amasya, Tokat (1926) ve Sivas (1927) müzeleri açılmıştır ancak, müze binası olarak inşa edilen ilk bina Ankara Etnografya Müzesi binasıdır.

111 "Kurtuluş Savaşı yıllarında Sakarya Meydan Savaşı esnasında (23 Ağustos-13 Eylül 1921) savaşın zaferle sonuçlanacağına ve Misak-i Milli sınırları için-

ne eski-yeni karşıtlığını belirgin kılar. Müze ve anıtın simgelediği daimi olma fikri, devletin bekasına işaret ederken kültleştirme üzerinden bellek inşasına harç koyar. Yıllar sonra, Etnografya Müzesi, on beş yıl süreyle Atatürk'ün kabri işlevi de görecektir (21 Kasım 1938 - 10 Kasım 1953). Müzenin önünde yer alan ve savaşçı hükümdar imgesiyle temsil bulan Atatürk anıtı, müzenin anıtkabir işlevi gördüğü süre zarfında adeta ölüme meydan okuyacaktır. Beri yandan, Yakup Kadri'nin aktarımına bakılırsa, Atatürk'e göre müze mazidir ve mezardır. Müze artık, yeniden vücut bulmasına imkân olmayan eşyanın mahzenidir... Tüm medeniyet belgeleri, şan ve şerefin hatırası, insanlık tarihinin bergüzarıdır (anısıdır). Fakat neye yarar? Kuvvet ve zaferin gerçek timsalleri, kim bilir hangi batmış imparatorluğun mezarı olan şu topraklar altındaki defne taklidi paslı çelenkler değil, o toprakların üstünde dalgalanan altın başaklardır ve yaşamak hakkı bunları ekip biçenlerdedir (Karaosmanoğlu, 2007: 96).

1932'de Halkevlerinin açılmasıyla dönüşüme uğrayan Türk Ocağı binasının çaprazındaki anıt, Türkiye'de hükümet binalarının yanı sıra Halkevi binalarının önüne/yakınına yerleştirilen Atatürk anıtları için de önemli bir örnektir. Özellikle, parti-devlet bütünleşmesinin yoğun olarak hissedildiği 1930'lu yıllarda, çoğunlukla "Cumhuriyet Meydanı" olarak adlandırılan meydanlarda yer alan Halkevi binalarına, Hükümet Konağı kadar büyük önem verilirdi ve "Cumhuriyet meydanlarının mekânsal tanımında Halkevi binası ve Atatürk heykelinin önemli görevi vardı" (Yeşilkaya, 2002: 151). Ankara Halkevi binası ve Atatürk anıtı, "eski ve yeni şehirler arasında ortada bir yere yerleştirilerek, coğrafi olarak da bir gerilimi yansıt-

---

de bir Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurulacağına o kadar inanıyordu ki, Ankara'nın 90 km. ötesinde Sakarya Meydan Savaşı'nın tüm hızı ile devam ettiği, top seslerinin Ankara'ya ulaştığı günlerde, Ankara da, Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nin temelini oluşturan bir Eti müzesi kurulması emrini vermesi işgal güçlerine 'biz müzemizi de kurduk bir ulus olarak geliyoruz. Bu toprakların geçmişi de geleceği de bizim' mesajını iletmek istemesi ile açıklanabilir ki, müzelerin bir ülkenin bekası için ne denli önem taşıdığına iyi bir örnektir" ("Atatürk ve Müze", 2008).



Resim 10: Etnografya Müzesi Önü Atlı Atatürk Anıtı, Pietro Canonica (1869-1962), 1927, bronz-mermer, heykel 5 m ve kaide 3 m, Ankara.

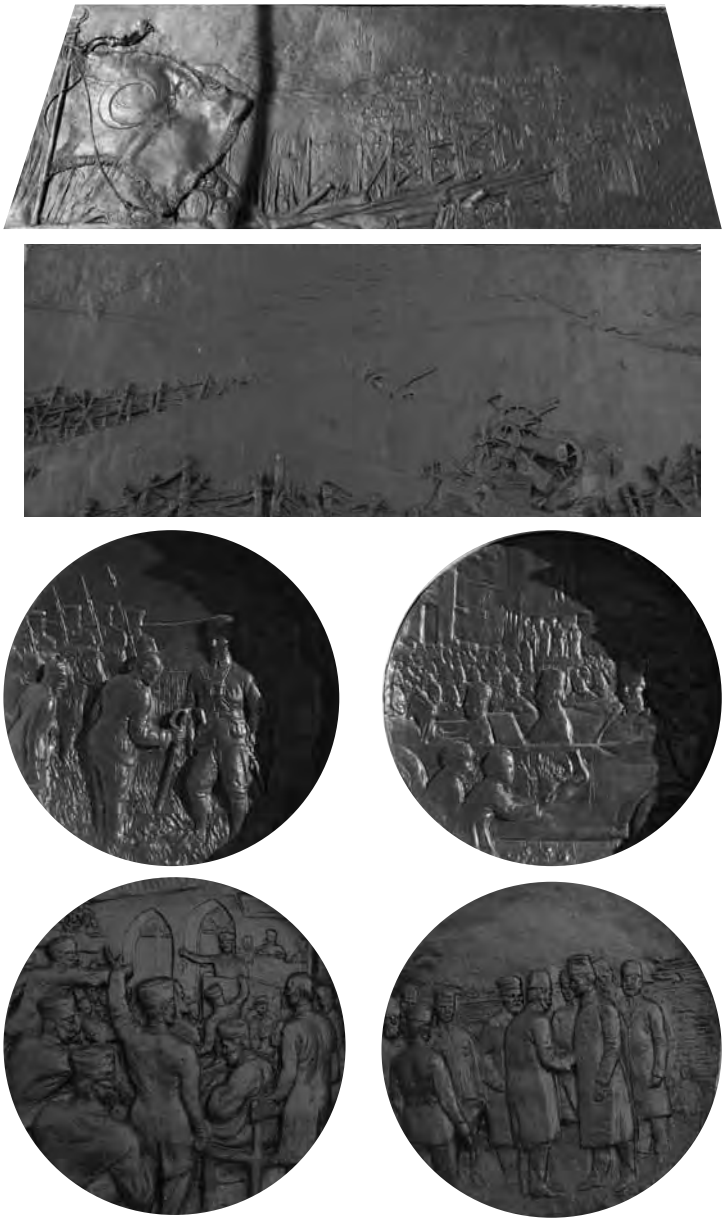
makta" (Batuman, 2002: 54) ve bu gerilim, anıtın tepeden bakan hâkim tavrını desteklemektedir.

İlk atlı kompozisyon olan bu anıtta Atatürk figürü; sol ayağı ileri hamle yapmış ağır adımlarla ilerleyen bir at üzerinde, mareşal üniforması ve peleriniyle, atın dizginlerini tutar konumda Batı'ya bakarken betimlenmiştir (Resim 10). 19. yüzyılın asker ve yöneticilerinin anıtlarında, "dizginlenemez tutku, heyecan ve özgürlüğün simgesi" (Germaner, 1998: 38) olan at figürü, bu anıttan itibaren sıkça görülecektir. İlk Atatürk anıtlarındaki at figürlerinin hareketleri, göstergebilimsel açıdan değerlendirilmeye değerdir. Etnografya Müzesi önündeki atlı kompozisyona baktığımızda; sakin olduğu kadar gerilimli bir hareketi de yansıtan at, önderin komutuna göre yoluna devam edecek kararlı bir duruş sergiler. Gergin atın sırtında dingin bir biçimde sol tarafa bakan Atatürk'ün duruşuyla, Cumhuriyet imgesi yüceltilir.

İki kademeli kaidenin üst kademesinin sağında ve solunda iki rölyef, alt kademenin yan yüzlerinde girlandlarla çevrili üçer tane, ön ve arka yüzünde ise ikişer tane madalyon yer almaktadır. Ön ve arkadaki madalyonların içinde bronz rölyefler vardır. Üst ve alt kademenin ön, arka ve yan yüzünde bronz panolar yer alır (Resim 11). Üst kademedeki rölyeflerden sağdaki, Kurtuluş Savaşı'nın ardından bakımsız ve harap düşmüş Ankara'da güneşin doğuş sahnesini, soldaki ise Sakarya'nın savaş meydanını konu almıştır. Devrilmiş toplarla yıkılmış savaş arabalarının arkasından hafifçe bir duman yükselir ve dumanın ardından bir kuş sürüsü geçer. Alt kademenin ön yüzündeki madalyonların sağında, esir düşen Yunan Başkumandanı General Trikopis'in 3 Eylül 1922'de kılıcını Atatürk'e teslim edişi;[112] solunda, 10 Eylül 1922'de İzmir'e gelen Atatürk'e zafer çiçeklerinin verilme sahnesi yer alırken, arka yüzdeki iki küçük madalyondan soldakinde Atatürk'ün Meclis kürsüsünde konuşmasını dinleyenler, sağdaki madalyonda ise son Osmanlı padişahı Vahdettin ve hanedanının 17 Kasım 1922'de İngiliz gemisi *Malaya* ile İstanbul'dan ayrılmadan önceki veda sahnesi görülmektedir. Oran açısından anıt iyi hesaplanmıştır, kendi içinde ve kaideyle ilişkisinde rahatsız edici bir oran sorunu göze çarpmaz. Atın sol ayağı ile Atatürk figürünün aynı eksen üzerine yönlenmesi veya atın dizginlerinin atın gövdesini düzlem olarak karşılaması, kostümdeki hareketli kıvrımlar, atın arka ayağı ile kuyruğu arasındaki ilişki ve her iki figürün baş hareketlerindeki gerilme türünden öğeler anıtın devingen ritmini görünür kılar. Ritmi oluşturan bu öğelerin aynı zamanda dengeyi de oluşturduğu söylenebilir. Heykelin hareketini ve vurgusunu açığa çıkaran bir diğer unsur, kaidedeki biçimsel sadeliktir.

Atatürk'ün atın dizginlerini çekerek ve arkaya doğru gerilerek yarattığı hareket anıta vakur bir hava katar. Bu duruş, atın baş hareketiyle de desteklenir ve adeta ulus-devleti yaratan ve

112 Bu kompozisyon, elinizdeki kitabın yazarının büyük dedesi ressam Seyid Baki'nin yapmış olduğu bir yağlı boya tablodan, Atatürk'ün talimatıyla Canonica tarafından birebir olarak rölyefe dönüştürülmüştür. Kompozisyon, ilerleyen yıllarda sıklıkla resimlere konu olmuştur.



Resim 11: Etnografya Müzesi önü Atlı Atatürk Anıtı rölyefleri.

gözleyen "tek adam"ın Ankara'yı Milli Mücadele'nin merkezi olarak seçme anı vurgulanır. Kaidedeki rölyeflerde işlenen konular, anıtın taşlarından olması idealine hizmet eder, rölyeflerin altında yer alan zafer çelenkleri de, Cumhuriyet ikonografisini pekiştirerek Milli Mücadele'yi yüceltir ve önderini kahramanlaştırır.

Bir yapıtın, Cumhuriyet ikonografisini ne denli yücelttiği ve devrim ideolojisiyle ne denli örtüştüğü meselesi, Cumhuriyet sanatında zaman zaman estetik olanı ikincil kılmıştır. Malik Aksel'in ifadesiyle; "Bazen ikinci derecede bir sanat eseri birinci derecede bir inkılap eseri olabilir. Onun için eserlerin yalnız sanat bakımından değil memleketin dününü, bugününü ve yarınını anlatması bakımından da rolleri ehemmiyetlidir... Eserlerin kıymeti, yalnız sanat bakımından değil yurt ve memlekete olan ilgisi bakımından da ölçüye vurulur" (Aksel, 1943: 25). Bunun başlıca nedeni, ülkede sanata ivme kazandıracak güçlü bir burjuva sınıfının olmaması nedeniyle sanat alıcısı olarak devletin mesenlik[113] görevini üstlenmesidir. Ancak, devletin sanat üzerindeki nüfuzunda, anıtlara müdahalesi resim sanatına göre çok daha fazladır. Dönemin resimlerine bakıldığında temalar sadece devrim ideolojisi ve önderiyle sınırlanmazken anıtlar sadece bu temayı takip ederler. Tek parti dönemi resmine bakıldığında ve dünyadaki örneklerle karşılaştırıldığında, sanatçıların üslup ve konu bakımından devletin doğrudan bir yönlendirmesine ya da direktifine tabi olduğu söylenemez. Devletin sanatçılara koyduğu sınır, eserlerin devrim ideolojisine herhangi bir eleştiri getirmemesidir.[114] Oysa ki anıtlarda bu türden bir seçenek söz konusu değildir. Tema Atatürk'le sınırlıdır ve devrim ideolojisi önderin bedeni üzerinden temsil edilir.

Etnografya Müzesi önündeki Atatürk Anıtı'na geri dönecek olursak; kaidede en dikkat çeken rölyeflerden biri Kurtuluş Savaşı'nın ardından Ankara semalarında güneşin doğma sahnesi-

113 Mesenlik, Roma İmparatoru Augustus'un danışmanı Gaius Clinius Maecenas'ın isminden gelir ve Maecenas'ın adı, birçok dilde bilim ve sanatın koruyucusu olarak yerleşmiştir.

114 Dönemin resim sanatının ideolojiyle olan ilişkisi için Bkz. Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.

dir. Yanagisako ve Delaney, milliyetçi imgeleri ve devlet imgelerini doğayla özdeşleştirmenin iktidar ilişkilerini kaplamak için kullanılan yaygın bir strateji olduğundan söz ederler (akt. Özyürek, 2008: 142). Atatürk'ün milletini Osmanlı'nın karanlığından çıkarıp aydınlığa kavuşturan güneş imgesiyle temsil edildiğini görüyoruz. Güneşin doğması metaforu yeni bir ulusun doğuşuna da gönderme yapar.[115] Bir diğer rölyefte, toza dumana karışmış Polatlı semalarında uçuşan bir kuş sürüsü işlenmiştir. Kuşlar, Gazi'nin büyük zaferini muştularken diğer yandan ölüm/yaşam ve Osmanlı/Cumhuriyet karşıtlığını simgeler. Aynı döneme ait bir resimde, Çallı Kuşağı sanatçılarından Feyhaman Duran'ın "Atatürk Heykeli" tablosunda, Etnografya Müzesi önündeki Atatürk Anıtı Ankara semalarına bakarken, arka peyzajda bacası tüten bir ev resmedilmiştir. Atatürk anıtı devletin bekasını simgelerken bacası tüten ev imgesi sosyal refaha göndermede bulunur. Anıtın kaidesinin arka yüzündeki iki küçük madalyondan soldakinde Atatürk'ün Meclis kürsüsündeki götüntüsü yer alır. Bu tasarımda, büyük olasılıkla TBMM'de "Başkomutanlık Kanunu" tartışmalarının yapıldığı sahne betimlenmiştir. Rölyefte; Atatürk'ün kürsüde konuşma yaptığı esnada ayağa kalkıp muhalefet eden birkaç figür bu tasarımın Başkomutanlık tartışmalarıyla ilişkili olduğu savını güçlü kılar.[116]

---

115 Atatürk 26 Mart 1937'de Ankara Halkevi'nde gençlere yaptığı konuşmada 1919'da Samsun'dan Anadolu'ya hareket ettiklerinde bozuk arabada yardımcısına "Dağ başını duman almış" şarkısını söylettiğini, Türk ufuklarından bir gün mutlaka bir güneş doğacağına, bunun hareket ve kuvvetinin bizi ısıtacağına, bundan bize bir güç çıkacağına çok emin olduğunu, bunu sanki gözleriyle gördüğünü, o şarkıyı okutup tekrar ettirmekle Türk'ün bu güneşi doğunca başarılı olacağını anlatmayı amaçladığını söyler (*Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, Cilt II, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 1997, s. 328).

116 Bilindiği gibi, Atatürk'e karşı Meclis içinde gelişen muhalefet, ordunun başına geçmesi için baskı yaparak Atatürk'ü Ankara'dan uzaklaştırmayı, bu sayede de Enver Paşa'nın iktidarını amaçlamaktaydı. Başkomutanlık görevini; TBMM yetkileriyle birlikte Atatürk'e veren kanunun kabulü ve daha sonra da süresinin uzatılması tekliflerinin görüşülmesi sırasında Meclis'te çok şiddetli tartışmalar yaşanmıştır. Kanuna muhalefet eden milletvekillerine karşın kanun, üçer aylık sürelerle üç defa uzatılmış ve 22 Temmuz 1922'de yapılan değişiklikle, Atatürk'ün "Başkomutan" sıfatıyla sahip olduğu yasama ile ilgili yetkileri geri alınmış, "Başkomutan" unvanı ise süresiz uzatılmıştır (Demirel, 1994: 432-436; Tanör, 1996: 211).

Kongar, bu kanunun kabulüyle Atatürk'ün yalnız fiilen değil, yasal olarak da "tek adam" haline geldiğine dikkat çeker (Kongar, 1983: 347).

Ulus Zafer Anıtı

Ankara için ikinci anıt projesi Etnografya Müzesi Atatürk Anıtı'ndan beş gün, *Nutuk*'un okunmasından ise on beş gün sonra yapılır. Yapılan yarışma sonucu yine Pietro Canonica'ya yaptırılan anıt, Cumhuriyet Türkiyesi'nin dördüncü anıtıdır. Petersburg'da (Leningrad) Çar II. Aleksandr'ın atlı heykeli veya Bağdat'da Kral I. Faysal'ın da anıtlarını yapan sanatçının ikinci Atatürk konulu anıtının açılışını yine İsmet İnönü yapar. Bu anıt, Zafer Alanı Anıtı'dır ve Ankara'nın kent merkezi Ulus ile Çankaya'yı bağlayan hatta yer alan Sıhhiye'de bulvar üstüne yerleştirilmiştir (Resim 12). Ulus-Çankaya hattında yapılan ilk iş Atatürk bulvarının ve peyzajının tamamlanması olmuş, akabinde bu aks üzerine ilk anıt yerleştirilmiştir. Cumhuriyet ve önder, kentin ana aksları üzerinde temsilini buluyordur. Bu anıtta imge-simge, gösterge-görselleşme öğelerinin yoğunluk derecesi düşüktür.



Resim 12: Sıhhiye Zafer Alanı Atatürk Anıtı, Pietro Canonica (1869-1962), 1927, bronz-mermer, heykel 1,75 m ve kaide 2 m, Ankara.

Atatürk; yüzü Çankaya'ya dönük ayakta, kaputu ve mareşal aksesuarlarıyla ve iki eli kılıcının kabzasında birleşmiş biçimde betimlenmiştir. Figürün kıyafeti oldukça hareketsiz ve katı formlardan oluşur. Dört bir yanında bronzdan zafer çelenkleri bulunan kaidede herhangi bir yazıt yoktur. Dünyadaki totaliter döneme ait anıt örnekle-

riyle benzerlik taşıyan anıta ilişkin bir diğer özellik mekânsal tercihle ilgilidir; Zafer Alanı'nda yer almasıyla, kazanılan zaferi daimi kılma ve aşkın özneyi bu zaferin doğrudan taşıyıcısı olarak görme eğilimini yansıtır. Malzeme, diğer dört anıtta olduğu gibi bronz ve mermerdir. Anıt-mekân ilişkisine bakıldığında, gelişmekte olan kentin imar gelişmesinin yeterince tahmin ve tespit edilemediği anlaşılmaktadır. Milli bayram ve kurtuluş yıldönümlerinde çelenklerle süslenen anıt bugün, yoğun trafiğin ve yüksek binaların olduğu bulvarın ortasında sıkışıp kalmış ve anıtsallığını bir hayli yitirmiştir. Görece gösterişsiz ve iddiasız ölçülere sahip olan bu anıt, biçimsel sadeliği ve kararlı duruşuna karşılık sözü edilen kent koşulları nedeniyle etkisi zayıflamıştır.

Ankara'nın üçüncü anıtı olan, Heinrich Krippel tarafından yapılan Ulus Zafer/Yenigün Anıtı, üzerinde en çok yazılan çizilen anıt olma özelliğini halen sürdürür. Çünkü yapıt, o günün Ankarası'nı ve dolayısıyla Cumhuriyet Türkiyesi'ni biçimsel pratikler üzerinden okumanın doğrudan aracı olarak görülmüştür.

Ulus-devletin sembolik odağı ve yeni şehir burjuvasının sosyal mekânı (Batuman, 2002: 55) olan Ulus'un eski adıyla Hâkimiyet-i Milliye Meydanı'na (Taşhan Meydanı) yerleştirilen bu anıt, yine ulus-devletin mekânsal olana "işlenmesi" bakımından önemlidir. Bu mekân politikasında Ankara vurgusu son derece önemlidir. Atatürk'ün, Cumhuriyet'in dışa dönük propaganda yayını olan *La Turquie Kemaliste*'de yer alan bir demecinde de belirttiği gibi Ankara, "İstiklal Mücahedesi tarihinde en aziz bir mevki muhafaza edecektir" (Anonim 1937: 94). Dönemin resmî ve popüler yayınlarında Ankara'yı "ulusun kalbi" gibi simgesel bir anlamla yükleyen bir başka niteleme Cumhuriyet Türkiyesi'ni doğuran iyiliksever anne metaforudur (Bozdoğan, 2002: 83). Askerî savunma gerekçelerinin yanı sıra Ankara: "ilim, irfan ve nur merkezi" (Kayalı, 1990,88) ve Cumhuriyet fütürizminin simgesi (Yaman, 2002: 227) olarak da düşünülmüştür. Ankara'nın önemli bir mevkiine yerleştirilen Zafer/Yenigün Anıtı, Cumhuriyet'in var etmeyi amaçladığı "kamusal

alanın", topyekûn kurgulanmasında mimariyle[117] birlikte başat rol oynar. Hâkimiyet-i Milliye Meydanı, başkentin ve dolayısıyla Türkiye'nin temsil alanı olarak "yeni"yi imleyen görsel ve biçimsel pratikler yoluyla, toplumu doğrudan bu yeni yaşam biçimine çekmeyi amaçlar.[118] Türk modernleşmesi, ihtiyacını duyduğu yeni insanı Atatürk'ün heykel ve anıtlarında simgelemiştir (Gür, 2001: 164). Yeni inşa edilen devlet binalarına oranla anıtlar toplumun deneyimlemesine daha açıktır. Çünkü, Yakup Kadri'nin de *Ankara* romanında (2003) sıkça yer verdiği *Ankara Palas* bile ancak elit bir kesim tarafından kullanılır (Yalım 2002: 187). Dolayısıyla Ulus Zafer Anıtı (Resim 13), Cumhuriyet'in yarattığı yeni "kamusal alanın" önemli bir temsil nesnesi olarak toplum tarafından kolayca soğurulacak ve özellikle yeni neslin belleğinde derin iz bırakacaktır. Bu anıtın toplumsal bellek üzerinde doğrudan ve güçlü bir biçimde yer edinmesinin yanı sıra, "etrafında tanımlı eylem alanı yaratarak kamusal bir mekânı tanımladığı" (Yalım, 2002: 197) meydan kavramının önemini vurguladığı (Baydar, 1992) da söylenebilir.

---

117 Koşulların yetersizliği nedeniyle kurucu kadro, kurumlarını yerleştirmek üzere Osmanlı'ya ait devlet binalarını kullanmıştır. Örneğin, İttihat ve Terakki kulüp binası Birinci Meclis olurken, Hükümet Konağı bakanlıklar, Darülmuallimin de vekillerin yatakhanesi olarak tesis edilmiştir (Yalım, 2002: 179). Geleneksel çizgiyi yansıtan Birinci Mimarlık üslubuyla yapılan yeni binaların ise, zamanla Cumhuriyet'in çağdaşlaşma çizgisine ters düştüğünü fark eden devrimci kadro, hızla anıtsal mimariye yönelmiş ve Batılı şehir bölgeciler ve mimarlarca kent yeniden tasarlanarak eski, yeniyle uyumlu hale getirilmiştir. 1926'dan itibaren, Mimar T. Post, C. Holzmeister, Egli, M. Elsaesser, B. Taut ve V. Vietti, yalın, soyut ve kübik biçimlerin baskın olduğu bir modern mimariyi devlet binalarında uygulamışlardır (Yıldırım, 1998). Modern mimari ve şehircilik tanım gereği, yeni ve bütünüyle modern bir millet yaratmaya yönelik bu arzunun en güçlü görsel simgeleridir (Bozdoğan, 2002: 78).

118 Edebiyat ve şiirdeki mekân tasvirleri de, bu alış(tır)ma sürecinin temel göstergeleri arasındadır. Kemalist kadronun önemli figürlerinden olan Yakup Kadri'nin romanlarında olduğu gibi, modernistlere karşı saf tutan Necip Fazıl'ın da yapıtlarında, "modern Türkiye'nin 'mekân' düzenlemelerindeki değişimleri anlattığına" (Mardin, 2005: 67) tanık oluruz. Yakup Kadri, Kemalist ideolojinin bir savunucusu olarak, mekân tasvirlerini, yanlış Batılılaşmanın kurbanı olmuş elit zümre aracılığıyla yaparken Necip Fazıl doğrudan, mekân tasvirlerini eski-yeni, gelenek-modern karşıtlığı üzerinden keskin bir eleştiriyle sunar.



Resim 13: Zafer/Yeni Gün Anıtı, Heinrich Krippel (1883-1945), 1927, bronz-mermer, Ankara.

Ulus Zafer Anıtı, 1927 yılında *Yenigün* gazetesi[119] sahibi Yunus Nadi Abalıoğlu'nun yürüttüğü bir kampanyayla, Ankara halkının ve Yurttaş Komitesi'nin maddi desteği alınarak yapılır. Her ne kadar Cumhuriyet'in ilk anıtı olarak tasarlanmış olsa da maddi imkânsızlık nedeniyle beşinci anıt olabilmiştir. Yarışma şartnamesinde sivil giysili ve ayakta betimlenmesi istenmişken Atatürk'ün at üstünde askerî kimliğiyle heykelleştirilmesini Benli, dönemin siyasi atmosferine bağlar (2000, 134). Atatürk'ün, atı *Sakarya*'nın sırtında askerî üniformayla betimlendiği anıt, 24 Kasım 1927'de Meclis Başkanı General Kazım Özalp, Başbakan İsmet İnönü ile mülki ve askerî erkânın katıldığı bir törenle açılır. Anıt Komitesi Başkanı sıfatıyla Yunus Nadi'nin konuşmasının[120] ardından şair Mehmet Emin Yur-

119 1918'de İstanbul'da yayın hayatına başlayan *Yenigün* gazetesi, 16 Mart 1920 tarihinde İstanbul İngilizler tarafından işgal edilince Ankara'ya taşınır ve Anadolu'daki mücadeleye destek amacıyla 10 Ağustos 1920 tarihinden itibaren "Anadolu'da Yenigün" adıyla çıkartılır. Cumhuriyet'in ilanının ardından ise 7 Mayıs 1924 tarihinde, Mustafa Kemal'in önerdiği *Cumhuriyet* ismiyle İstanbul'da çıkmaya başlar. Gazete, Cumhuriyet'in ikonu olan Ankara'yla o denli özdeşleşmiştir ki anıt bir süre Yenigün adıyla bilinmiştir.

120 Yunus Nadi halka şöyle seslenir: "Aziz vatandaşlar, bu meydan TBMM'nin açılış törenlerinden daha başka toplantılara da sahne oldu. Zaman oldu ki bura-

dakul tören için yazdığı "Zafer" adlı şiiri okur (Benli, 2000: 136).[121] Maliyeti Ankara halkının maddi ve manevi desteğiyle karşılanan bu anıt, o güne kadar yapılmış en büyük Atatürk anıtıdır ve "doğmakta olan bir ulusun savaş halinde kararlı bir sahnesini betimler" (Gür, 2001: 161).

Atatürk'ün Canonica gibi Krippel'i de köşkte misafir ettiğini, sanatçıya anıtın tasarımına ilişkin önerilerde bulunduğunu ve poz verdiğini kaydetmek gerekir (Elibal, 1973: 202).

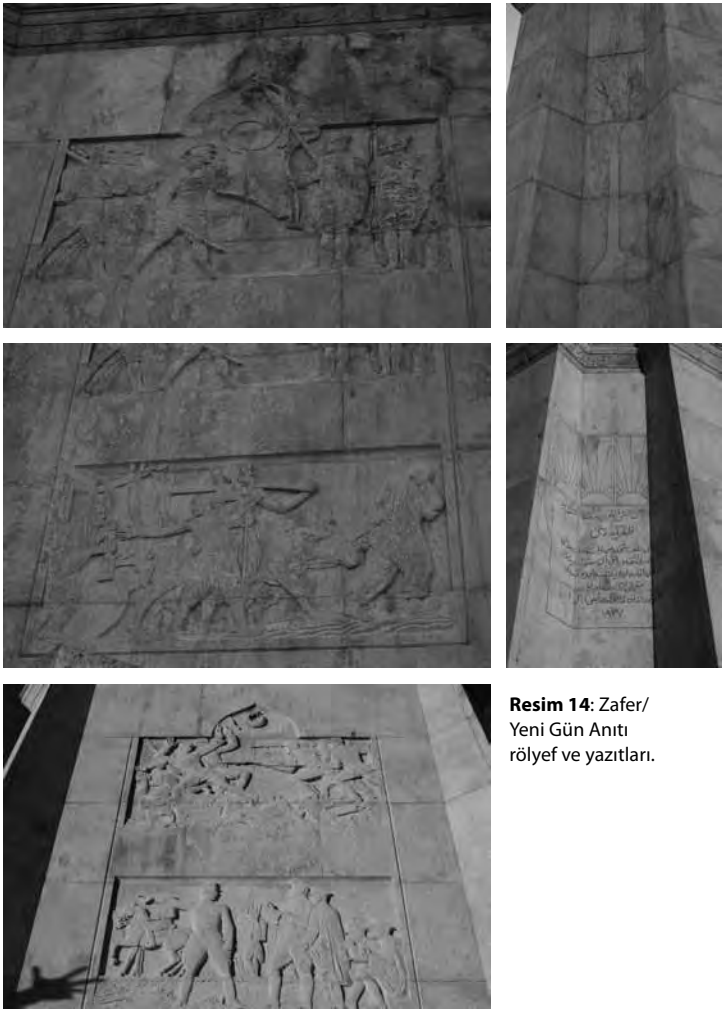
Kompozisyonda birbirinden ayrı dört figür, kaidede ise kabartma ve yazıtlar vardır (Resim 14). Anıtın en alt bölümünde yer alan üç figürün tam ortasında, çokgen bir kaide üzerinde yine çokgen plana sahip, daralarak yükselen ve atlı Atatürk heykelinin bastığı asıl kaide bulunur. Kaidenin sol yüzeyindeki kabartmada Türk bayrağını selamlayan Türk askerleri, sağ yüzeyinde ise Başkumandanlık Meydan Muharebesi'nde Atatürk ve askerler tasvir edilmiştir. Bu kabartmada Atatürk ile İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak birlikte betimlenmişlerdir. Kaidenin arkasında yer alan nişe, kökleri dışarı uzanan, bir dalı kırılmış ve kırık dalın içinden filizlenen bir hayat ağacı motifi yontulmuştur. Mermer kaidenin ön yüzündeki nişin üst kısmında, dört adet doğan güneş motifi ile bunları çevreleyen çelenk motifi bulunur. Anıtın kaidesindeki yazıtlar eski harflerle yazılmış, harf devriminden sonra Türkçeleştirilmiştir. Zafer Anıtı'nın, daralarak yükselen kaidesinin en üst kısmı altın varakla: "Türk milleti, muzaffer istihlâs ve istiklâl cidalini ve mu-

---

da toplanarak, vatanın uğradığı kanlı zulüm ve öldürülüşe, türlü haksız saldırışlara karşı kalplerimizin derinliğinden gelen kutsal isyanın ateşini bütün medeniyet dünyasını protesto ederek yağdırdık. Zaman oldu yine burada toplanarak, güzel İzmir'in yasını tuttuk. Yeşil Bursa'nın işgaline ağladık. Fakat hep hatırlarsınız değil mi? Her toplanışta, bu meydandan yasını tuttuğumuz kölelik zincirlerini behemehal kıracağımıza emin olarak ayrıldık. Büyük kurtarıcı ve liderle onun en yakın arkadaşlarının ellerinde yükselen Kurtuluş ve İstiklal Savaşı'nın en büyük abidesinin ne olduğunu hepiniz biliyorsunuz: Hür ve bağımsız Türkiye Cumhuriyeti" (Anonim, 1998a, 19).

121 Beş kıtadan oluşan şiirin son kıtası şöyledir:

İnönü, Sakarya ve Dumlupınar...
Bunlara mağrur ol, sen ey Muzaffer!
Ölümün yonttuğu bu yalçın taşlar
Hak için dikilmiş tunç tunç abideler.



Resim 14: Zafer/ Yeni Gün Anıtı rölyef ve yazıtları.

azzam asrî inkılâplarını, en mânidar bir remz ile, en iyi ifade edebilecek şekli, yukarki hakiki timsalde buldu: Başkumandan Gazi Mustafa Kemal" yazısıyla çevrelenmiştir. Anıtın ön yüzünde; "Artık bademâ, sinei millette bir ferdi mücahid olarak çalışacağım. 8.07.1919, Erzurum" ifadesi yer alırken; kai-

denin sağ yüzeyinde "Düşman ordusunu behemahal ana yurdumuzun harimi ismetinde boğarak halas ve istiklal olacağız. 6.08.1919" satırları yazılıdır. Kaidenin sol yüzünde ise "Düşmanın anâsırı asliyesi imha edilmiştir. Ordular hedefiniz Akdenizdir, ileri. Dumlupınar. 1.09.1922" satırları yer alır ve zafere giden yol bir kabartmayla betimlenir. Ayrıca, kaidenin sağ tarafında andezitten yontulmuş, altında kurnası olan ve Ergenekon Destanı'nı simgeleyen iki adet kurt başı bulunmaktadır.

Kaidenin oturduğu üçgen yüzeyin üstünde, birbirinden bağımsız hareketlerle betimlenmiş üç figür vardır. Üçgen sathın sol köşesinde, askerî kahramanlığı simgeleyen, Polatlı ufkunu gözetleyen bir Türk onbaşısı, sağ köşesinde askerlerine hücum emrini veren bir çavuş ve kaidenin arka hizasında da, sırtında obüs mermisi taşıyan bir kadın figürü yer alır. Bu figürün bastığı yerin hemen önündeki levhada "Bulunur kurtaracak bahtı kara maderini. 13 Kanun-ı Sani 1337. (Bulunur kurtaracak talihsiz anneyi. 13 Ocak 1921)" ifadesi yazılıdır. Bu ifadeyle birlikte figür anıtta milli mücadeleye destek veren "fedakâr Türk annesi"ni temsil eder. Kaidenin üzerine, *Sakarya* isimli atının sırtında mareşal üniforması ile betimlenmiş bir Atatürk heykeli yerleştirilmiştir. Atatürk, atın dizginlerini tutarak tam karşıya bakarken, at durur pozisyonda betimlenmiştir. Heykel, Atatürk figürünün aslına yeterince benzemediği ve diğer iki asker figürünün de Türk'ten çok yabancıya benzediği eleştirisiyle karşılaşmıştır.[122] Buna karşın kompozisyonun içindeki her bir figür, kendi etki alanını yaratabildiği gibi aynı zamanda anıtın bütünselliği içinde de yerini alır. Bu anıt, ritim yönünden de başarılıdır. Üç figürün devingen hareketlerinin ve vücut jestlerinin hemen üstünde Atatürk ve atının durağanlığı, anıtta ritimle beraber dengeyi oluşturur.

Biçim-içerik ilişkisine bakıldığında ilk dikkat çeken nokta, başkentin üçüncü anıtında da Atatürk'ün askerî kıyafetle tasvir edilmiş olmasıdır. "Kahraman Atatürk" imgesi büyük oran-

122 Bu iki asker Alman ordusu miğferleriyle tasvir edilmiş ve askerlerden birinin kaputunun etekleri, yalnız Fransız ordusunda usulden olduğu gibi tersine düğmelenmiştir (Eyice, 1986: 11-12).

da ve öncelikle asker kimliğiyle var edilmiştir. Tıpkı Roma İmparatorluğu'nda savaşçı hükümdar tasvirlerinin dinsel bir anlam yüklenmesi gibi, Müslüman halkını karanlıktan kurtarmak için cihada girmiş Gazi'nin askerî kıyafetli tasviri, heykel fikrine henüz alışmaya başlayan bir toplumun dinsel algı kalıplarına oturan bir meşruiyet zemini yaratır. Dolayısıyla bu dönemde Gazi'nin askerî kıyafetli tasvirleri, figüratif heykele ilişkin toplumsal rızanın bir aracı olarak okunabilir. Ancak, 1934'te "Atatürk" unvanı "Gazi" unvanının önüne geçtikten sonra da bu tercihin uzun yıllar sürmesi daha önce de belirttiğimiz gibi siyasal konjonktürle ilişkilidir. Yabancı sanatçıların eserlerini model alan Türk sanatçıları da, askerî kıyafetli tasvirleri uygulamaya devam ederek bu eğilimin kalıcılaşmasına katkı yapacaklardır.

Anıtta dikkat çeken ayrıntılardan bir diğeri, kaidenin sağ yüzeyinde yer alan rölyefte temsil edilen şahsiyetlerdir. Üçbeş anıtta daha devamını göreceğimiz bu temsiller siyasi bağlamda önemli bir ileti sunarlar. Başkentin üçüncü anıtı da *Nutuk*'un hemen sonrasına denk gelen tarihsel kesitte yerleştirilmiştir. Anıt ve rölyeflerde işlenen Kurtuluş Savaşı ikonografisi *Nutuk*'ta gözetilen anlayış doğrultusundadır. Amasya Tamimi'ni yayımlayan ve Kurtuluş Savaşı'nı başlatan kadronun Atatürk'ün dışında hiçbir üyesi *Nutuk*'ta olduğu gibi anıtlarda da yer bulamaz. *Nutuk*'ta Atatürk'ün en sadık mücadele arkadaşları olarak vurgulanan İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak, ilk kez bu anıtta temsil edilmişlerdir.

Taha Parla'ya göre *Nutuk*'ta örülen imge şöyledir: O kurtarandır (halaskâr), koruyandır (hami), kurandır (bani), yetiştirendir (mürebbi), yol gösterendir (mürşit), denetleyendir (vasi), önder olandır (pişüva), layık olandır (liyakatli), şaşmaz olandır (layetezelzel), baş-başkandır (reis), havarileri olandır, tekdir ("Ben"), en büyük babadır (Atatürk) (Parla, 1994: 167-168).[123] Mete Kaynar, *Nutuk*'ta Atatürk, sistemin "Author"u,

123 Taha Parla'nın tanımladığı bu "Atatürk", 1935 tarihli Mustafakemalpaşa Atatürk Anıtı'nın kaidesinde de kendini gösterir: "Bu sayın anıt ulusu kurtaran, cumhurluğu kuran, acuna yeni bir tarih yazan Kemal Atatürk'ündür. Bu büyük kurtarıcının öğütlerini unutma, önünde saygı ile eğil".

"tek adam"ı olmaya doğru yol alırken; millet, kendisinin de farkında olmadığı özelliklerden devşirilen siyasaların asli faili, başarının gerçek sahibi olarak mitleştirilir (Kaynar, 2008: 86). Birbirini besleyen bu iki imge anıtta rahatlıkla okunabilir. Polatlı ufkunu gözetleyen Türk onbaşısı ulusun akıllı, zeki ve temkinli yanını, diğer asker figürü ise cesaret ve eylemliliği temsil eder. Sırtında obüs mermisi taşıyan kadın da Anadolu insanının özverisini simgeler. Atatürk, Milli Mücadele ve ulusla özdeşleştirilmiş[124] ve "savaşın hatırlanması ilk olarak bu ölümsüzleştirilecek kişi etrafında kurgulanmış ve yoğunlaşmıştır" (Yalım, 2002: 197-198). Yarışma şartnamesinde "milli kahraman" olarak nitelenen Atatürk'ün, Milli Mücadele'yi bünyesinde toplayan özne olarak anıtın ana figürü olma nedeni şartnamede; "düşmana ve saraya karşı verilen çift yönlü savaşın mücadeleci ruhunu kişiliğinde barındırması" (Benli, 2000: 134) ifade edilmiştir.[125] Bu heykelin ideolojik yönü, öncekilerden daha belirgindir ve heykel aracılığıyla tasarlanan görsel ideoloji, kaideye eklenen yazılarla desteklenerek pekiştirilir (Kaynar, 2008: 94). Merkezinde Atatürk heykelinin olduğu anıttaki diğer figürler de, savaş anından kesitleri alegorik biçimde canlandırırlar. Kurtuluş Savaşı ikonografisini kuran bu imgeler, pek çok yazarın; her şeye kadir ve her an her yerde olan atasının etrafında kenetlenmiş/toplanmış (Delaney, 1995;

124 Açılış günü yaptığı konuşmada Naşit Hakkı Uluğ halka şöyle seslenir: "Şimdi yukarı bakınız, şimdi sert, çok sert bakınız! Çünkü, hem tek tek kendinizi, hem birbiri ile kenetlenmiş milletimizi temsil eden muzaffer Gazi Mustafa Kemal'i göreceksiniz" (Uluğ, 1997: 192). Yakup Kadri de millet ile Atatürk'ün özdeşliğine değinir: "On dört milyonluk perişan insan sürüsü, dağınık dilekleri, müphem gayeleriyle tek bir adamın, bir idam mahkumunun şuurunda ve iradesinde birleşiyordu... Bir adam; nasıl bir millet haline girer? Bir millet, kendini bir tek adamda nasıl bulur? Fertle kollektivite arasındaki bu 'eriyip meczoluş' hadisesi, ne gibi esrarlı cemiyet kanunlarının tesirleri altında vuku bulur?" (Karaosmanoğlu, 2007: 32).

125 Yakup Kadri'ye göre; Türk milletinin manevi vasıflarını incelemek isteyen herhangi bir ecnebi tetkikçi, Atatürk'ün şahsında bu vasıfların bütün karakterlerini toplanmış bulabilirdi. Tek bir insanın bir millet haline bu temessülü (cisimlenmeyi) tıpkı, Pagan dinlerin bazı ilahi misterlerini andırıyordu ve zaten, onun millet yolunda her hareketinin bir sembolik ayinden farkı yoktu (Karaosmanoğlu, 2008: 108).

Ünder, 2002) olarak tanımladıkları "ulus"u imler ve Türk halkını fiziksel gücü ve dayanıklılığı yansıtan formlarla temsil eder (Öndin, 2003: 153).

Biçim-içerik bağlamında bir diğer önemli nokta atın hareketidir. Atın dört ayağı yere basar konumda ve başı binicisinin emrini bekler biçimde boyun eğmiştir. Burun delikleri, çok koşmuş bir atınki gibi şişkindir. Yan anlam açısından bakıldığında atın durağanlığının, oturmaya başlamış yeni rejimi simgelediği söylenebilir; artık her şey denetim altındadır. Şişkin burun delikleri, verilen kurtuluş mücadelesini çağrıştırır. Atın yere bakan baş hareketi, öndere olan bağlılığı simgeler. ABD'nin eski Ankara Büyükelçisi General Charles H. Sherrill, heykelde Atatürk'ü, hükümet merkezi Ankara'yı kurtarmak için 22 günlük Sakarya Savaşı'na atılırken veya bir yıl sonra Eskişehir'den Afyon'a kadar uzanan kuvvetli hatlarını parçalamaya ve Yunanlıları İzmir'de denize dökmeye giderken görür gibi olduğunu belirterek figürdeki kararlı duruşa dikkat çekmişti (akt. Benli, 2000: 137).

Osmanlı İmparatorluğu'nu tasvir eden çınar ağacının kırılmış dalından filizlenen hayat ağacı motifi, Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin derin, kökenine ve "tazeliğine" gönderme yapan metaforik bir öğedir. Aynı zamanda, kaidede vurgulanması gereken bir diğer ayrıntı, stilize edilmiş kurt başlarıdır. "Türk kimliği nosyonunun neredeyse hiç var olmadığı bir toplum devralan" (Ahmad, 2005: 97) Kemalistler, "Anadolu'nun 'manevi tapusu'nu çıkartma harekatı" içinde bu kimliği açığa çıkaracak ve köklendirecek bir çaba içine girmişlerdir (Akşin, 2001: 192). Türk Tarih Tezi ve Güneş-Dil Teorisi'nin de temelini oluşturan, Türk milletinin kökenini ve devlet sürekliliğini Osmanlı'ya vurgu yapmadan, çok daha eskilere dayandırma eğilimi, anıttaki kurt motifiyle kendini gösterir. Kurtuluş Savaşı mitolojisini Ergenekon Destanı esinleriyle bağdaştıran girişimler de olmuştur.[126]

126 Benli, Ergenekon destanındaki gibi belki dağların yarılmadığını, ancak, dağlarda ve devlere karşı mücadele verildiğini söylemenin abartı sayılmayacağını belirterek, bunların ilişkilendirilebilir destanlar olduğuna dikkat çeker (2000, 133).

Anıt-mekân ilişkisi açısından, anıt, Hâkimiyet-i Milliye Meydanı'nı var eden temel simgelerden biri olarak varlık gösterir. Şehrin giriş kapısı olarak nitelenen Gar binasının ana ekseni ile Hâkimiyet-i Milliye Meydanı'nın kesişme noktasındaki yerinin değiştirilmesine ve sonrasında arkasına yüksek bir bina inşa edilmesine karşın Ulus Zafer Anıtı, bugün de anıtsal etkisini korur.

Taksim Cumhuriyet Anıtı

Cumhuriyet'in en önemli anıtlarından olan Taksim Cumhuriyet Anıtı'nda Atatürk, bu kez askerî değil sivil kıyafetli görünecektir. Türk heykeltıraşlarından Ali Hadi Bara ve Sabiha Bengütaş'ın da asistanlığını yaptığı[127] heykeltıraş Pietro Ca-

127 Ahmet Banoğlu, anıt komisyonunca Sabiha Bengütaş ve Ali Hadi Bara'nın seçilme sürecini söyle anlatır: "Taksim Abidesi Roma'da yapılırken Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılacak bir müsabakada birinciliği kazanacak bir heykeltıraşın staj görmek üzere Kanonika'nın yanına gönderilmesine karar verilmişti. Müsabakada birinciliği Sabiha Ziya adında genç bir kız, ikinciliği Hadi Bey adında bir öğrenci kazanmıştır. Atatürk Heykelini Yaptırma Komisyonu Sabiha hanımı göndermekte tereddüde düştü. Sabiha hanım bekârdı, 22 yaşında idi, Fransızca okuyup yazabiliyor, konuşulanları anlıyabiliyor fakat pratikten mahrum bulunuyordu. Hadi Bey ise iyi Fransızca biliyordu. Komisyonu asıl tereddüde düşüren Sabiha hanımın genç kız oluşu idi. Önce Kanonika'ya bir mektup yazılarak mütalâası soruldu. Kanonika verdiği cevapta şöyle diyordu: "Fikrime göre heykeltıraşlık gibi bir sanat için bir erkek veya bir kadın talebe tercihi lâzım gelirse zannedersem erkeği tercih etmek doğru olacağını açıkça söylemek lâzım gelir." 27 Nisan 1927 tarihinde Maarif Vekili Mustafa Necati Taksim Abidesi Komisyonu Başkanlığı'na gönderdiği bir yazıda şöyle diyordu: "Yüksek Komisyonunuzca Mösyö Kanonika yanında çalışmak üzere gönderilmesi kararlaştırılan bir helkeltıraş öğrencisinin Güzel Sanatlar Encümeni tarafından yapılan müsabakada seçildiği ve yalnız bu öğrencinin kadın olması itibarı ile komisyonca gönderilmesinde tereddüte düşülerek heykeltıraştan sorulduğu İstanbul Belediye Reisi tarafından vekâletimize bildirilmiştir. Vekâletimizce Avrupa'ya gönderilecek öğrenciler için müsabaka açılır ve kadın erkek ayırt edilmiyerek kazanan gönderilir. Yüksek Komisyonunuzca böyle bir ayırma yapılması kadın ve erkek mekteplerimizde tamamiyle müsavi hukuka malik olan öğrenciler arasında kötü tesir yapacaktır. Kadın veya erkek meslekle-rinde devamları aynı derecede garantili olduğundan başka, hatta memleketemizde de hâlâ sanatla iştigal eden kadınların yekûnu erkeklere yakındır. Mösyö Kanonika'nın çalışması hayli ilerlemiş olduğundan fazla vakit kaybedilmeyerek musabakada kazanmış bulunan Sabiha Ziya hanımın bir an evvel Roma Elçiliği'ne bir tavsiye ile gönderilmesi ve heykeltıraşın da neticeden haberdar edilmesi muvafıktır kanaatindeyim." Elimizde mevcut belgelerden anlaşıldığına göre bu tartışma epey sürmüş, en nihayet 27 Temmuz 1927 tarihinde ge-

nonica tarafından yapılan anıt, Cumhuriyet rejiminin altıncı, İstanbul'un ikinci anıtıdır. Yaptırılmasına 1925'in sonlarında karar verilen ve 1928'de tamamlanan anıtın açılış tarihi (9 Ağustos 1928) yine bir tarihsel kesişmeyi gösterir. Atatürk, Osmanlı'nın kültürel ve entelektüel geçmişinden kopuşun köklü hamlelerinden olan harf devrimini 1928'in 9'unu 10'una bağlayan gece Sarayburnu Parkı'ndan halka duyurmuştur. Anıtı görmek için Taksim Meydanı'na gelen 30.000'i aşkın yurttaş (Gezer, 1984: 89), akşam 18.00'da başlayan ve bir ritüele dönüşen kutlamalarla Cumhuriyet'in ve kurucusunun temsiline coşkuyla selam durmuşlardır. Bu tezahüratın, aynı günün gecesinde Harf Devrimi'ni ilan etmek için Atatürk'e cesaret verdiği düşünülebilir.

Atatürk İstanbul'da olmasına karşın anıtın açılışı, TBMM Başkanı Kazım Özalp başkanlığında yapılmıştır. Törene Atatürk'ü vekaleten Cumhurbaşkanlığı Başkâtibi Tevfik Bıyıkoğlu ve Başyaver Rüsuhî katılır. Atatürk, hiçbir anıtının açılışına katılmamış, açılışlar hakkında telgraflarla bilgilendirilmiştir. Atatürk'ün, yapılan ilk anıtlara müdahale etmesine,[128] hatta Krippel ve Canonica gibi sanatçılara modellik yapmasına karşın açılışlarına katılmaması halk nezdinde, anıtlarının, kendinden bağımsız bir girişim hatta bir hediye olarak algılanmasını kolaylaştırır. Aynı zamanda kendisinin yerine temsilinin halkı selamlaması, imgenin zenginleşmesini sağlayarak kutsiyet yo-

---

ne Maarif Vekili Mustafa Necati, İstanbul Belediyesi Taksim Abide Komisyonu Başkanlığı'na aşağıdaki yazıyı göndermiştir. 22 Temmuz 1927 tarihli yazınıza cevaptır. "Sabiha Ziya hanımın helkeltıraş Mösyö Piyetro Kanonika nezdine izamı vekâletçe kararlaştırılmıştır. Türk ahlâk ve seciyesi muhitin tesirlerinden hiçbir veçhile müteessir olamıyacağı cihetle sanatkâr tarafından dermiyan edilen mütalâat varit değildir efendim." Maarif Vekâleti'nin bu yazısından sonra Sabiha Ziya staj yapmak üzere Canonika'nın yanına ayda 1.500 liret ücret ödemek sureti ile gönderilmiştir" (Banoğlu, 1992: 113).

128 Kızılordu'nun kurucularından Ukraynalı General Frunze ve Kızılordu generallerinden Voroşilov'un Atatürk'ün direktifiyle Taksim Cumhuriyet Anıtı'nda temsil edilmesi veya Afyon Utku Anıtı'nın rölyeflerinden birinde Fevzi Çakmak'ın bir masada oturup yumruğunu sıkarken betimlenmesini istemesi gibi. Frunze Kurtuluş Savaşı sırasında Sovyetler Birliği'nin desteğinin ifadesi olarak Anadolu'ya gelip gözlemlerde bulunmuştur. Voroşilov ise Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarına katılmıştır.

lunu açar. Anıtları dikilirken O bir eylem adamı olarak devrimlerine devam edecektir.

Atatürk'ün İstanbul'da olduğu bu tarihlerde namına bir etkinlik daha düzenlenir. Atatürk'ün sağlığında adına düzenlenmiş olan tek kupa Gazi Büstü Kupası'dır. 10 Ağustos 1928'de Galatasaray ve Fenerbahçe'nin üç takımı birden Tayyare Cemiyeti tarafından ödül olarak konulan Gazi büstü için Taksim Stadyumu'nda karşılaşacak ve 30 Ağustos'a kadar sürecek olan bu maçlar neticesinde galip takım Gazi'nin büstünü kazanacaktır. Türkiye'ye ilk defa Etnografya Müzesi Atatürk Anıtı (1927) için gelen Canonica'ya ait olan ve dört günde tamamlanan, sivil kıyafetle betimlenmiş bu büst, Atatürk tarafından beğenilmiştir. Bunun üzerine, pişmiş toprak halinde çoğaltılıp 1928-1930 yılları arasında ülkenin dört bir bucağına dağıtılmıştır. Gazi Kupası'nda galip takıma verilen büst de bu kopyalardan biridir. Üç hafta süren maçların ardından Gazi büstünü Galatasaray takımı kazanır.[129] İlk kez tescillenerek çoğaltılan bu Atatürk büstü, halen Galatasaray Müzesi'nde 10 Kasımlarda kullanılmak üzere bulundurulmaktadır.

Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın açılışına dönecek olursak; milletvekilleri, şehrin temsilcileri, parti delegeleri ve daha birçok davetli törende ceket ve silindir şapkalarıyla hazır bulunmuştur. Milletvekillerine gönderilen davetiyelerde resmi kıyafet ve silindir şapka zorunlu tutulmuştur (Gezer, 1984: 89). Tören, gazetelerde şöyle anlatılacaktır: "Cumhurbaşkanı Orkestrası İstiklâl Marşı'nı çalmaya başladı. Bütün şapkalar başlardan çıkarıldı. Bu sırada silindir şapka ve ceketiyle Kâzım Paşa iki adım ileriye yürüdü. Eline küçük bir çakı aldı. Rüzgârın tesiri ile uçuşan beyaz örtünün iplerini bir vuruşta kesti. Şimdi örtü düşmüş ve Abide bütün ihtişamiyle ortaya çıkmıştır. Sanki o anda, koca Taksim Meydanı yerinden sarsıldı, otuz kırk bin insanın hep bir ağızdan çıkan 'Yaşa!' sesleri gök gürültüsüne ben-

129 1 Eylül 1928 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde haber şöyle yer alacaktır: "Oyun bittikten sonra Galatasaray oyuncuları, Gazi Hazretlerinin büstü önünde dizildi. Heykel, merasim-i mahsusa ile İstanbul şampiyonuna verildi. Bir taraftan mızıka çalarken, bir taraftan da Galatasaray'ı sevenler, sevinçlerinden oynuyorlar, sinama makinası da oyuncuların resmini alıyordu" ("Gazi Kupasını", 2009).

zeyen yankılar içinde devam etti" (Banoğlu, 1992: 119). Açılış konuşmalarını yapmak üzere sırasıyla Anıt Komisyonu Başkanı İstanbul milletvekili Hakkı Şinasi Paşa, İstanbul Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ, şair Mehmet Emin Yurdakul ve Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati Uğural kürsüye çıkmışlardır.[130]

130 Hakkı Şinasi Paşa açılış konuşmasında şunları söyleyecektir: "Ey Türk! İstanbul'un düşman ayakları altında en çok ezilen ve için için kanayan meydanı! Bütün bu kurtuluş ve yükseliş tarihini en canlı çizgilerle belirten bu şanlı Abideyi göğsünde taşımaya lâyık olan sendin, bunun için onu senin göğsüne diktik. Bu Abide'yi saklayan örtü düştüğü zaman, Türk'ün hayatında açılan bu parlak sabahı temsil eden kutsal levha ile karşılaştık. Onu hep beraber selâmlarız". Muhittin Üstündağ ise konuşmasında; Büyük Gazi'nin salahiyetli sözleriyle, Türk vatanının ziyneti ve Türk tarihinin serveti olan İstanbul'un, bu muhteşem ve pek manalı nefis eserle yeni bir ziynet ve yeni bir servet kazandığını belirtir. Ardından şair Mehmet Emin Yurdakul konuşmasına Atatürk'e seslenerek başlar: "Sen bir İskender, bir Atillâ, bir Yavuz olmaktan sakındın. Yalnız taçsız ve tahtsız bir Mustafa Kemal olarak kaldın. Mikelanj'ın yonttuğu Musa'nın heykeli nasıl bir ilhamın eseri ise bu büyük sanatkârın hemşehrisi Kanonika'nın tunçlara dil veren bir ruh ile canlandırdığı Mustafa Kemal de, aynı menbaın bir harikasıdır. Çünkü Musa ve Mustafa Kemal aynı cinsten kurtarıcıdırlar. Mustafa Kemal bu asra göre Musa'nın yaptığını yapmıştır. Bu kahraman da zamanın firavunlarına karşı tunç yumruğunu kaldırmış, milletini esaretten hürriyet yoluna çıkarmıştır". Son olarak Mustafa Necati Uğural söz alır ve o da sözlerine Atatürk'e seslenerek başlar: "Ey Türk milletinin maneviyatının mümessili olan kahraman, ey faziletlerin ve büyüklüklerin muhassalası olan aziz kurtarıcı. Heykelinin etrafında toplanan binlerden, on binlerden aşkın sana bağlı olanlara, senin gözlerine bakarak hitap ediyorum. Aziz Türk milleti, bir gün yeni bir vaka, yeni bir fırtına doğurursa korkma... Sen binbir felâket ve ızdırap dalgaları içinden kurtulmuş bir varlıksın... Cihanın en büyük fırtınası senin başından geçti. En büyük kasırgalar senin göğsünde çarptı. Bundan sonra senin için yeni bir felâket doğamaz. Fakat herhangi bir günde bir ızdırap ruhunu yakar, bir alem dimağının mevcudiyeti içinde sana azap verirse, başı kutsal ellerle halelenen, kalbi binbir mukaddesatın ve binbir büyüklüğün toplamı olan bu büyük Türk çocuğunun gözlerine bak. O gözler sana gideceğin yolu gösterir. O yol seni kudret ve muvaffakiyete götürür. Kardeşler, gözlerinize bakıyorum, geniş göğsünüzün içinde mânalar okuyorum ve aziz liderimin heykeli karşısında duyduğum ilhamların bana verdiği kuvvetle onun ağzından müjdeliyorum ki: Milletimizin mesut istikbali büyüktür. Onun büyüklüğü kadar büyüktür ve büyük olacaktır. Aziz Mustafa Kemal, üzerlerinde vaktiyle yabancı izcilerin, mağrur ve yabancı askerlerin dolaştığı bu meydana toplanan, hep senden ve senin âşıkın olan on binlerce insan, senin açtığın yoldan ve senin arkandan gelmek için can atmaya hazırlanan âşıklarındır. Onlar her istediğin yerde emrine, işaretine muntazır, bekliyorlar. İlerleyen ve yürüyen eserinizin önünde hürmet taşıyan kalplerin selâm ve minnetlerini kabul et. Bu heykelin önünden geçecek olanlar biliniz ki, bu millet iradesinin, kudretinin işaretlidir" (Banoğlu, 1992).



Resim 15: Taksim Meydanı Cumhuriyet Anıtı, Pietro Canonica (1869-1962), 1928, bronz-mermer, ön sırada yer alan heykeller 2 m ve kaide 11 m, İstanbul.

Canonica'nın tasarımının sipariş usulü (Gezer, 1984: 89) veya yarışma sonucu (Eyice, 1986: 10) yapıldığına ilişkin farklı anlatımlar olmakla birlikte anıtın maketinin Milli Eğitim Bakanlığınca onaylandığı (Banoğlu, 1992: 109), bir anıt komisyonunca denetlendiği ve gerekli maddi desteğin İstanbul halkı ve esnafının katkılarıyla sağlandığı bilinmektedir. Taksim Cumhuriyet Anıtı (Resim 15), figür yönünden o güne kadar yapılmış olan en kalabalık kompozisyondur. Anıt, Cadde-i Kebir olan ismi Erken Cumhuriyet döneminde İstiklal Caddesi olarak değiştirilen ve "İstanbul'un Batılı yüzünü simgeleyen" (Yeşilkaya, 2002: 151) caddenin çıkışındaki Taksim Meydanı'na yerleştirilir. Bu anıtta, İstanbul'u, dolayısıyla Osmanlı'yı imleyen pek çok öğeyle bir karşıtlık ilişkisi kurulmuştur.[131] Araç-sallaştırma öğelerinin yoğunluk derecesi yüksek, buna karşılık kültleştirme öğesi diğer pek çok Atatürk anıtına oranla olduk-

131 Açılışla ilgili Ağustos 1928 tarihli *Şehremaneti* mecmuasının 48. sayfasında Ali Suat imzasıyla şu sözlere yer verilecektir: "...Bu eseri bir vatan meydanına dikilmiş görmek için yıllarca çalışan Gazi'nin, şark ile garba birer nusret bayrağı çekerek, şimal ile cenuba (kuzey ile güneye) müteveccih iki devre ait iki nazarını işte bu abidede bütün haşmet ve azametiyle görüyoruz" (akt. Gezer, 1984: 89).

ça düşüktür. Mücadele arkadaşlarıyla ve toplumun farklı kesimleriyle beraber hareket eden Atatürk figürü "tek adam" vurgusunu taşımaz.

Bu anıt, Canonica'nın en iddialı ancak en çok da tartışılan anıtı olmuştur. Anıt üzerine yapılan ilk tartışma, Atatürk'ün, paşaların ve halkın hangi kıyafetle betimleneceği üzerinedir. İlk öneriye göre (Banoğlu, 1973: 15-16), figürler kalpaklı değil, günün üniformasıyla ve başı açık olarak betimlenecekti. Oluşturulan bir anıt komisyonu bu öneriyle başlayan tartışmayı bir sonuca bağladı.[132] Karara göre (Banoğlu, 1973: 20); "ta-

132 26 Ağustos 1926 tarihinde Diyarbakır Milletvekili Müfettiş Dr. İbrahim Tali İstanbul Belediyesi'ne gönderdiği bir yazıda şöyle diyordu: "Taksim'de dikilmesi kararlaştırılan Gazi Paşa hazretlerinin heykellerinin at üzerinde ve Müşir (Mareşal) üniforması ile ve şapkalı olarak yapılması münasip görüldüğünden bu hususun Abide Cemiyeti'ne tebliğini ve Cemiyet'in faaliyeti hakkında devamlı olarak malûmat verilmesini rica ederim." 4 Şubat 1927 tarihinde Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati de İstanbul Belediyesi'ne çektiği bir telgrafta şöyle diyordu: "Taksim'de dikilecek Gazi hazretleriyle kumandan paşalar, zabit ve neferlerimizin ve ahalinin heykelleri kalpaklı olarak yapılmayacak ve bugünkü üniforma ile veyahut başı açık olarak yapılacaktır. Neticenin bildirilmesi." Abide Komisyonu 9 Şubat 1928 yılı Perşembe günü Hakkı Şinasi Paşa'nın başkanlığında toplanarak Abide'deki heykeller hakkında Maarif Vekâleti ile Komisyon arasında geçen tartışmaları karara bağlamıştır. Tarihî önem taşıyan bu kararı aynen veriyoruz: "Taksim'de dikilecek olan Gazi hazretleri ile kumandan paşalar ve zabit ve neferlerimizin ve efrad-ı ahalinin heykellerinin kalpaklı olarak yapılmayacağını ve bugünkü üniforma ile veyahut baş açık yapılacağına ve neticenin bildirilmesine dair Millî Eğitim Bakanlığı'nın telgrafı komisyonumuzun bugünkü toplantısında incelenmiştir. Taksim'de vücuda getirilmesi kararlaştırılan eser münferit heykellerden ibaret veya münferit bir hâdiseyi temsil eden bir eser ve müessese olmayıp Millî Mücadeleye başlanmasıyla neticelenmesini temsil edecek büyük bir abidedir. Ve bu abide dört cepheli bir takın etrafında muhtelif tarihî hâdiseleri temsil eden birtakım heykeller ile süslenmiştir. Bu cephelerden birisi inhilâle sevk edilmek istenilen Türkiye'nin mukabil ihtilâl ile millî infialinin nasıl başladığını ve büyük Reisimizin bu yolda millete ne suretle önder olarak cihat arkadaşları ile nasıl mücadeleye atıldığını gösteren büyük hâdiseyi temsil eder. Burada tarihî hakikatlere boyun eğmek ve o günün kıyafetiyle içtimaî durumunu tespit etmek zaruridir. Tarihi, kimsenin tahrif etmeye salâhiyettar olmadığı düşünce ve kanaatiyle bu cephede Gazi Dumlupınar taarruzunda enstantane bir fotoğrafla Kocatepe'de tespit edilen meşhur harp kıyafetiyle temsil edilmiş ve erler de kabalaklı ve o günün kıyafetini taşıyarak gösterilmiştir. Diğer cephesi Cumhuriyet'in ilânını göstermektedir. Burada Gazi hazretleri arkadaşlarıyla sivil kıyafetle ve açık başlı olarak görünüyordu. Takın sol taraflarında bulunan Erkân-ı Harbiye Reisi muhterem Fevzi Paşa hazretleri ve yaverleri bugünkü askerî üniforma ile ve kasket ile yapılmıştır. Diğer iki cephede bulunan ve ellerinde sancak taşıyan askerler bugün-

rihî hakikatlere boyun eğmek ve o günün kıyafetiyle içtimaî durumunu tespit etmek zaruri" olarak görülmüş ve anıtın Taksim yönüne bakan bölümünde 30 Ağustos 1922 zaferinden bir savaş sahnesi temsil edilmiştir. Anıtın diğer yüzünde ise, Mareşal Fevzi Çakmak ile bir figür hariç, tüm figürler sivil kıyafetle betimlenmiştir. Canonica, Taksim Anıtı'nın ardından büyük yergiler alacaktır. Örneğin Mithat Cemal Kuntay, Milli Mücadele'yi ve önderini işleyen bir yapıtın ancak Türk sanatçılar tarafından yapılabileceğine ilişkin daha önce de aktardığımız itirazı Canonica'ya yazdığı şiirde, yergi dolu sözlerle şöyle dile getirmiştir (akt. Banoğlu, 1973: 46-47):

"Elbette bilirsin O'nu herkes gibi kimdir,
Lakin O'nu sen anlatamazsın O, bizimdir.
Bilmem ki bu ellerle O temsil edilir mi?
Her neyse... Nedir malzemen taş mı, demir mi?"

Anıtın kaidesi, mimar Guilio Mongeri tarafından tasarlanmıştır. Sivri kemerlerin birleşmesiyle dört cepheden oluşan kaidenin iki ana cephesinin niş olarak tanımlayabileceğimiz alanında grup heykeller yer alır. Anıt projesinde, kaidenin bir havuz üzerinde yer alması ve çeşmelerden akan suyun kurnalardan taşarak havuza akması tasarlandıysa da bu gerçekleşmemiştir. Canonica'nın tasarıma meydan çeşmesi görünümü katmak istediği söylenebilir. "Tek ulus, tek lider, tek devlet" siyasasının hüküm sürdüğü İtalya'dan gelen ve Mussolini[133] tara-

kü üniforma ile ve başları demir miğferlidir. Heyet-i umumiyesi bir tarihî devreyi canlandırdığı için bu abidenin başka türlü yapılmasının muvafık olmadığına, komisyonumuz sanatkârın vaktiyle bu şekilde açıklanan teklifini kabule şayan görmüş ve siparişini vermiştir. Esasen daha sipariş verilmeden Abide'nin maketi heykeltıraş Kanonika tarafından yapılarak Ankara'da yüksek makamlara arz edilmiş, tasvip ve muvafakat alınmıştır" (Banoğlu, 1992: 112-115).

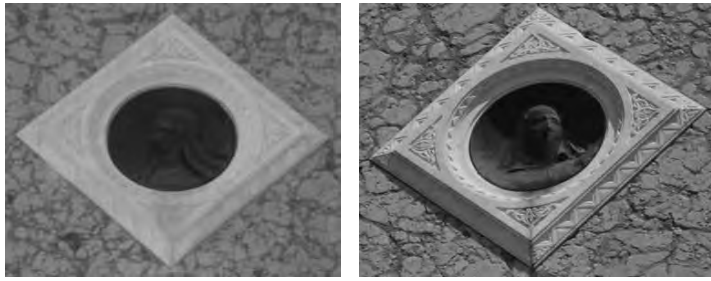
133 Mussolini, anıtın açılışı için Atatürk'e bir tebrik telgrafı göndermiştir:
"Türkiye Reisicumhuru Gazi Mustafa Kemal Hazretlerine,
Türkiye Cumhuriyeti Abidesinin resmi küşadı İstanbul'da icra edildiği sırada zatı âlilerine en samimi selamlarımı göndermek, benim için büyük bir zevktir. Türk milletinin yeni hayatını tebcil eden (yücelten) meşhur İtalyan sanatçılarının eseri, İtalyan Hükümeti ve milletinin ahiren iki memleket arasında aktolunan muahede ile müheyyidi, dostane hissiyatına tekabül etmektedir. Mussolini".

fından da anıt projelerinde görevlendirilen Canonica, bu kaide tasarımında faşist estetiğin klasik öğelerden belirgin biçimde yararlanmıştır. Farklı kompozisyonlarla bir bütün oluşturan anıtın güney cephesinde, en önde Atatürk, sağında İsmet İnönü, solunda Fevzi Çakmak; arkasında elinde fötr şapkası ve modern kıyafetiyle bir genç adam, kasketiyle Anadolu insanını simgeleyen bir figür, genç ve yaşlı insanlar, askerler ve en arkada da bayrak taşıyan figürler kademe kademe sıralanır. Atatürk'ün hemen arkasına, Kızılordu'nun generallerinden Frunze ve Voroşilov figürü yerleştirilmiştir. Atatürk ve arkasında duran tüm figürler, başlarını hafifçe yukarı kaldırmış, karşıda aynı noktaya bakarlar. Atatürk, kravat, yelek ve frağıyla sivil kıyafette, sol elinde tuttuğu eldiveniyle frağını aralamış, sağ eli öne doğru uzanmış, sağ bacağıyla öne bir adım atmış, halka hitap ederken betimlenmiştir. Yüz ifadesi ve jestleriyle son derece rahat bir duruş sergileyen Atatürk'ün sağında; sol eli ile frağını tutmuş, sol bacağı önde yürür konumda İsmet İnönü, sağında ise askerî kıyafetiyle, iki kolunu kenetlemiş ve sağ bacağı önde, yürür konumda betimlenen Fevzi Çakmak yer alır. Kemerin sağında ve solunda kemer biçimindeki nişlerin önüne, kahramanlığı simgeleyen, kendinden emin ve rahat izlenim veren, biri harp diğeri sulh sancağını taşıyan birer asker figürü yerleştirilmiştir. Kaidenin batı cephesinin üst bölümünde, nişin üzerinde madalyon biçiminde, modern Cumhuriyet Türkiyesi'ni simgeleyen peçesini sıyırmış gülen bir genç kız kabartması yer alırken, doğu cephesindeki madalyona, Osmanlı'yı temsil eden peçeli, ağlayan bir kadın portresi çalışılmıştır (Resim 16).

Anıtın kuzey cephesi Milli Mücadele'yi simgeler. Kocatepe sırtlarında kalpağıyla Atatürk, O'nun yanında topun namlusunu tutan bir asker, sağında, kucağında bebek taşıyan bir kadın,

---

Atatürk, bu telgrafa cevaben gönderdiği telgrafta şunları söylemiştir:
"Roma'da Mösyö Mussolini Hazretlerine,
Cumhuriyet Abidesinin resmi küşadı münasebetiyle gönderdiğiniz telgrafı aldım. İtalyan millet ve hükümetinin bunda izhar ettiğiniz dostane hissiyatına teşekkür ederim. Bu hissiyat, tamamen Türk millet ve hükümetininkine mutabıktır. Samimi selamlarımı gönderirim. 09.08.1928. Gazi Mustafa Kemal" (Gezer, 1984: 90).



Resim 16: Taksim Meydanı Cumhuriyet Anıtı madalyon rölyefleri.

arkalarında ise askerler ve halkı temsil eden figürler yer alır. Figürler, 26 Ağustos 1922 Taarruzu'nu temsil eden bir sahneyi canlandırırlar.[134] Atatürk askerî kıyafetli, kalpaklıdır ve vücudunun ileri doğru hamlesi, arkasındaki figürleri yönlendirir. Atatürk'ün başı, kaidenin dışına taşar. Anıtta figürler arası oranlar iyi hesaplanmıştır ancak kaide ile kompozisyon arasındaki oranlamada sorun vardır. Kaidenin alt bölümündeki hantal yapının kompozisyonun etkisini azalttığı hatta kompozisyonu yuttuğu ve kaidenin, hem tarz hem de boyut açısından kompozisyonla bir uyumsuzluk gösterdiği görülür. Ritim yönünden ise karmaşık bir yapı söz konusudur. Anıtın her iki yönünde yer alan hareket yoğunluğundaki zıtlık, bir ritim unsuru olabileceği gibi, bir uyum sorunu olarak da algılanabilir. Ana kompozisyonun her iki yanında yer alan asker figürlerinin ve bayrakların hareketi, ritmi besleyen unsurlar arasındadır. Özellikle savaş sahnesinin betimlendiği bölümdeki hareketliliğin de, kaidenin hantallığını biraz azalttığı ve dolayısıyla ritmi açığa çıkardığı söylenebilir.

Biçim-içerik ilişkisine bakıldığında ise, Cumhuriyet Türkiyesi'nin betimlendiği bölümde figürlerin Osmanlı hanedanlığını temsil eden kemerli yapıdan çıkıp yeni bir yola adım atmalarıyla, Cumhuriyet imgesi ve gelecek fikri simgeleştirilir. Midhat Cemal bir yandan da kendini gösteren süreklilik im-

134 Canonica'nın, Kocatepe'de 26 Ağustos Taarruzu'nu fotoğraflayan *Milliyet* gazetesi fotoğrafçısı Ethem Hamdi Bey'in bir fotoğrafından yararlanarak bu kompozisyonu yaptığı söylenir ("Cumhuriyet İdeolojisi Bağlamında", 2006).

gesini olumsuzlayarak kemerli yapıyı şöyle anlamlandırır: "Bu şanlı kafile mazinin kapısından çıkıyor, o kapının arkasında da bin bir bela ve tehlikenin korkunç imtihanı var" (akt. Demirkan, 1968: 4). Bu kemerli yapı, sosyal bilimlerin pek çok farklı disiplininde süregelen süreklilik-kopuş tartışmalarına adeta görsel bir argüman sunar.

Leppert'e göre, anıttaki portreler sadece "sıfatları değil aynı zamanda da kimlikleri tesis ve idame edilmeye çalışılan belli birtakım insanlara dairdir" (2002: 200). Özellikle Kızılordu'yu temsil eden iki figür bu anlamda önemlidir. Atatürk ve diğer figürlerin rahat yüz ifadeleri veya askerî mücadelenin yerini hukuk, eğitim, kültür alanında verilecek mücadelenin almasıyla kendi işinin bittiğini imlercesine Fevzi Çakmak'ın kollarını kenetlemesi, Yeni Türkiye'nin aydınlık geleceğine duyulan inancın anıtlaştırılmasıdır. Atatürk'ün sağ elini öne uzatması, ulusuna Cumhuriyet'i armağan etmesini imler. Her ne kadar anıtın bütününe tek adam imgesi sinmemiş olsa da bu imge, kültleştirmeyi teyit eder. Ulus Zafer Anıtı'nda olduğu gibi (Resim 13) bu anıtta da halk, önderiyle birlikte betimlenmiştir? Ancak bu anıtta halk sadece Anadolu insanı değildir. Batılı giyim tarzının simgeleri olan fötr şapka, ceket ve kravatla betimlenen erkek figürleri dikkat çeker. Bu, Osmanlı'nın etno-kültürel çeşitliliğinin göstergesi olan farklı kıyafetlerin yerine modern giyimli homojen bir toplum yaratma idealini ortaya koyar. Ancak, ilk anıtlarda Batılı giyimin öncelikle erkekler üzerinden sunulduğu, "yeni devletin modernliğini simgeleyen ve rejimin ikonografisinde kilit önem taşıyan" (Kandiyoti, 2005: 112) modern kadın imgesinden bir adım geri durulduğu dikkat çeker. 1935'te Hadi Bara'nın yaptığı Adana Milli Kurtuluş Anıtı'na (Resim 27) kadar yapılan anıtlarda kadın figürlerine temkinli yer verilmiş; kadın, başı yarı açık (saçların perçem halinde görüldüğü baş örtüsü veya şal kullanılmıştır) ve geleneksel kıyafetiyle betimlenmiştir.[135] Anıtın, Cumhuriyet'in

135 29 Ekim 1935 tarihinde açılan Adana Milli Kurtuluş Anıtı'na kadar yapılmış olan yirmi bir anıtın sadece dördünde kadın tasviri görüyoruz. Bu dört anıtın ikisinde heykel olarak kadın figürüne yer verilirken (Ulus Zafer Anı-

ilanının temsil edildiği güney cephesinde çarşaflı ancak yüzü açık üç kadın figür şehirli kadını temsilen yer almakta ve dikkat kesilerek Atatürk'ü dinlemektedirler. Bu anıtta kadın, Milli Mücadele'ye destek veren "fedakâr Türk annesi" imgesiyle konumlandırılmıştır. Atatürk'ün tam arkasına hizalanan ve sancağın hemen önünde duran en arkadaki kadın figür ise İstanbul kadınlarının taktığı ve hatta Halide Edip'in de simge örtünme biçimi olan baş bağlama stilini anımsatır biçimde başı yarı açık biçimde betimlenmiştir. Ancak, gelenekselden moderne geçiş sürecinin bir simgesi niteliğinde olan bu kadın figürün kompozisyon içinde diğer çarşaflı figürler kadar kolay seçilemez olması dikkat çekicidir. Batılı giyim tarzının erkekler üzerinden temsili de bu dönem anıtlarında resimlerde olduğu kadar yaygın değildir.[136]

Anıtın kadın ve erkek toplam on altı figürünün yer aldığı güney cephede, Cumhuriyet'in getirdiği çağdaş yaşam simgelenir. Atatürk kompozisyonun en önünde, en yakın mücadele arkadaşı İnönü Onun bir adım gerisinde modern kıyafetle betimlenmiştir. Atatürk'ün Ankara ve Anadolu'dakilerin tersine İstanbul'daki ikinci anıtında yine sivil olarak betimlenmiş olması dikkat çekicidir.

Bu anıtın bir diğer farkı, örneğine sonrasında da az rastlanacak biçimde Atatürk'ün iki mücadele arkadaşıyla birlikte anıtlaştırılmasıdır. Nutuk'tan taşarak Ulus Zafer Anıtı'nın rölyefine yerleşen İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak, Taksim Cumhuriyet Anıtı'nda bu kez heykel olarak vücut bulurlar.[137] Bun-

tı/1927, Taksim Cumhuriyet Anıtı/1928), diğer ikisi rölyeftir ve bunlarda yine geleneksel Türk kadını temsil edilmiştir (Edirne Atatürk Anıtı/1931 ve İzmir Cumhuriyet Anıtı rölyeflerinde/1932). Bu dört anıttaki geleneksel kıyafetle betimlenmiş "fedakâr anne/kadın" imgesinin de ancak Adana Milli Kurtuluş Anıtı'ndan itibaren "münevver anne/kadın" imgesine doğru evrildiği görülür. Bu imgenin kullanımının da yine hayli az olduğunu belirtmek gerekir.

136 Hale Salih Asaf'ın "İsmail Hakkı Oygar Portresi" ve İbrahim Çallı'nın "Portre" adlı yapıtlarında Batılı giyim tarzıyla betimlenen erkek figürlerini dönemin başka resim örneklerinde de görmek mümkündür.

137 Taksim Anıtı'nın yapımında kullanılmak üzere büyük finans kuruluşlarının maddi desteği için hazırlanan "Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretlerinin rekz olunacak heykeli için hisse-i iştirak bedelidir" ifadesinin yazılı olduğu makbuzlardan da anlaşılacağı gibi (Gülersoy, 1986: 27) başlangıçta sadece

dan önce olduğu gibi bu anıttan sonra da Atatürk'ün yanında bir başka şahsiyet temel anıt figürleri arasında yer alamayacak, Atatürk'ün yanında ancak ulusu temsil eden anonim figürlere yer verilecektir. Dolayısıyla Taksim Anıtı'ndaki Atatürk öznesi, diğer anıtlarda olduğu kadar aşkın bir özne değildir.

Anıtın diğer tarafındaki kompozisyonda ise, Atatürk'ün Kocatepe sırtlarındaki görüntüsüyle Milli Mücadele sahnelenir. Anıtın sanatçısı Canonica'nın fikrince: "Bir anıtta sanırım ki, ilk defa olarak hem harp, hem de sulh temsil edilmektedir" (Elibal, 1973: 209). Kemerli yapının her iki yönünde yer alan, biri harp diğeri sulh sancağını taşıyan asker figürleriyle, Cumhuriyet'in bekçileri ve otoritenin göstergesi olarak ulusun sebatkârlığı ve bağımsız kalma gücü tahayyül edilmiştir (Behnan, 1934: 17). Askerlerin arkasında yer alan kemer biçimindeki nişin üzerinde yer alan ve anıtta doğuyu, bir anlamda "geri kalmışlığı" ve eskinin esaretini temsil eden kabartmada "vatanın felaketine ağlayan yaşlı hanım etrafına keder dağıtırken" (Demirkan, 1968: 4) bunun karşıtı olarak, batı cephesine "muasır medeniyet"i temsilen peçesini sıyırmış, gökyüzüne coşkuyla bakan bir kadın portresi yerleştirilmiş, böylelikle Batı ve Batılılaşma fikri olumlanarak simgeleştirilmiştir.

Heykel kompozisyonunun tamamı bronz dökümdür, kaide ise mermerden yapılmıştır. Taksim Cumhuriyet Anıtı, tek parti döneminde yapılan en pahalı anıttır (140.000 TL). Türkiye'nin en önemli meydan anıtlarındandır ve trafik yoğunluğuna rağmen hâlâ anıtsal etkisini koruyabilmektedir. Taksim Cumhuriyet Anıtı resmî tören ve bayramların uğrak mekânı olduğu kadar, ant içme ya da protesto gösterilerinin de odağı olagelmiştir. Bunun ilk örneği Atatürk'ün ölümünün ardından gerçekle-

---

Atatürk'ü simgeleyecek bir anıt yaptırılması düşünülmüştür. Sonrasında anıtın sanatçısı Canonica'nın önerisi üzerine, Atatürk'ü mücadele arkadaşları ve Türk halkı ile birlikte anıtlaştıran bu proje hayata geçirilmiştir: "Bendenize kalırsa İstanbul'da inşa edilecek bir abide yalnız Gazi Paşa hazretlerinin heykeli ile iktifa etmeyip millet arasında millî mücadele canlandırılmalıdır. Bu esaslar dahilinde heykeltıraşlık ile mimarlığa büyük bir yer verilmiş olur. Böyle bir abide tarihî heybeti ve mimarisi ile Taksim Meydanı'nı süslemiş ve genişletmiş olacaktır" (Banoğlu, 1992: 112).

şir; 13 Kasım 1938'de bir grup genç, Taksim Cumhuriyet Anıtı önünde toplanarak Atatürk'ün kurduğu Cumhuriyet'i koruyacaklarına ant içerler.[138] Anıt önünde ant içme, tepki dile getirme ya da saygı duruşu türünden ritüeller bakımından Taksim Cumhuriyet Anıtı bir tür başlangıç misyonu taşır. Hatta bu anıt, İstanbul'da toplumsal tepkilerin dile getirilmesinde bir muhatap olarak kabul görmüş, bir tür ziyaret ve şikâyet makamına dönüşmüştür.[139] Taksim anıtı aynı zamanda önemli bir kent simgesidir de. Döneme ait kartpostal, fotokart ve bayram kartlarında hep bu anıt görülür. Murat Şen, Türkiye'nin en ünlenmiş ve günümüze kadar en çok fotoğrafı çekilen anıtının Taksim Anıtı olduğunu belirtir (2005: 191).[140]

Yerli sanatçılar, Kenan Yontunç ve Edirne Atatürk Anıtı

Gördüğümüz gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan anıtlar büyük oranda yabancı menşelidir ve bunların tamamı, yer yer Cumhuriyet ikonografisiyle bütünleşen Atatürk anıtlarıdır. Atatürk'ün ölümüne kadar ülkenin birçok yerine bu heykeltıraşlarca toplam on bir Atatürk anıtı yapılmıştır (1926-1938). 1926-1928 yılları arasında yabancı sanatçıların yaptığı altı Atatürk anıtından sonra, anıt piyasasına yavaş yavaş Türk heykel sanatçıları da dahil olmaya başlar. Bu sanatçıların ilk deneyimi, Taksim Anıtı'nda Sabiha Bengütaş ve Ali Hadi Bara'nın Canonica'ya asistanlık yapmalarıydı. Bağımsız bir tasarım ola-

138 "On binlerce genç, Atatürk abidesinin önünde ebedi Şefin hatırasını yadettiler. Söylenen heyecanlı hitabeler, hıçkırık ve gözyaşları arasında dinlendi, gençler rejime sadık kalacaklarına bir kere daha and içtiler" (Anonim 1938: 1).

139 Anıtın 1 Mayıslarla bağlantılı sembolik görsel anlamının yanı sıra Eylül 2007'de İsviçre'nin Cenevre kentinden bisikleti ile birlikte "Mayınsız bir dünya" sloganı ile yola çıkan iki bacağı protezli Armin Köhli'nin Bulgaristan üzerinden Türkiye'ye gelerek Taksim Cumhuriyet Anıtı etrafında bisikleti ile tur atması, diyabet hastalarının yürüyüşünün Taksim Anıtı'nda sonlanması, Cumhurbaşkanlığı Bisiklet Turnuvası'nın anıtın önünden başlaması veya Taksiciler Günü'nün anıtın önünde kutlanması türünden pek çok örnek, anıtın kullanım alanına dair fikir vermektedir.

140 Araştırmacı; İzmir, Samsun ve Bursa Atatürk anıtlarının da Taksim Cumhuriyet Anıtı'nı takip ettiğini belirtir. Bunun yanı sıra Şen (2005: 192) bu kartların gelenek olduğu üzere yılbaşı haricinde sadece dinî bayramlarda gönderilmesine de dikkat çeker.

rak ilk yerli anıt uygulaması Kenan Yontunç'a aittir ve 1929'a tarihlenir. Sanatçı bu anıtın ardından, art arda beş anıt uygulaması daha yaparak (Tekirdağ, Kırklareli, Edirne, Çorum ve Isparta) yerli anıtların ilk altısına imzasını atacaktır. Yontunç'un 29 Ekim 1929 tarihinde Amasya Göğüs Hastalıkları Hastanesi'nin bahçesine konan ilk anıtının ardından 1930'lardan itibaren yerli sanatçılar anıt piyasasını ele geçirir ve anıt projeleri çoğalır. 1929-1938 kesitinde toplam yirmi iki anıt yapıldığını ve bu anıtlardan sadece beşinin yabancı sanatçılara ait olduğunu görüyoruz. Gerçi, yabancı sanatçılara ait bu beş anıt dönemin en büyük ve anıtsal projeleridir ve İzmir, Samsun, Afyon, Ankara gibi resmî tarihin başat mekânlarına yerleştirilmişlerdir. Yerli sanatçılarca yapılmış on yedi anıta baktığımızda ise anıt piyasasında "pastanın" daha o günden adil dağıtılmadığı anlaşılıyor. Bu yıllarda Ali Hadi Bara iki, Nijad Sirel ve Nusret Suman üçer Atatürk anıtı yapmasına karşın Kenan Yontunç'un dokuz anıt uygulaması vardır. Kenan Yontunç'un bir ayrıcalığı daha göze çarpar. Sanatçı, kendisine bir gece geç vakitten gün ışıyana dek poz veren Atatürk'ün büstünü bire bir çalışma imkânı bulan ilk ve tek Türk heykeltıraşıdır (Elibal, 1973: 258).[141] Sanatçının 1928 yılında, Atatürk'ün sabaha kadar süren meşhur Çankaya sofrasında, akşam 21.00'den sabah 06.00'ya kadar aralıklarla verdiği pozlar sırasında yaptığı mask, Atatürk'e çok benzediği için çoğaltılmış ve yurdun çeşitli yerlerine dağıtılmıştır (Resim 17). Atatürk'ten bire bir çalışılan tek masktır ve 1943 yılında "Atatürk'e en benzeyen büst" olarak seçilmiştir. Bu nedenlerle bu mask, benzetme anlamında bir standart halini almıştır (Güner, 1981: 18-21).

Kemalist yönetici kadronun yeni yetişen Türk heykeltıraşlarını anıt projelerine dahil etmesindeki amacı, bu heykeltıraşlardan Kenan Yontunç şöyle dillendirir: "Şahsında cumhuriyetin timsalini kıyamete kadar taşıyacak olan Atatürk'ün Allah'a yaklaşan başını modele etmek (biçimlendirmek) yüreğimiz-

141 Kenan Yontunç'a ayrıcalık ve nüfuz kazandıran bir özelliği, Atatürk'ün yakın çevresinden general Kazım Sebüktekin'in (Benli Kazım Paşa) kızıyla evlenmesi ve bu yolla Atatürk'e yaklaşma olanağı bulmasıdır.

de taşıdığımız mukaddes bir emel olmuştu" (Elibal, 1973: 259). Böylece hem Türk heykeltıraşları Ata'ya ve rejime bağlılıklarını göstererek "büyük amaca" hizmet edecekler hem de devlet patronajı[142] daha düşük maliyetlerle daha fazla Atatürk anıtı yaptırma imkânı bulacaktır. Taksim Cumhuriyet Anıtı'nın ardından sanatçı Canonica ile Amasya Atatürk Anıtı için bir görüşme yapılmış, ancak sanatçının 75.000 TL talep etmesi üzerine anlaşma sağlanamayınca anıt Kenan Yontunç'a 7.000 TL karşılığında yaptırılmıştır (Osma, 2003: 51). Aradaki büyük fark, Türk heykeltıraşlarının anıt uygulamalarının desteklenmesi için yeterli bir gerekçedir. Ancak, anıt piyasasına hızlı giren ve 1929-1931 yılları arasında altı anıt yapan Kenan Yontunç'un da bu ilk anıtından sonra maddi taleplerinde belirgin bir artış olduğu gözlenir. Amasya'dakiyle benzer tasarımlar olmasına karşın örneğin; Edirne Atatürk Anıtı'nı (1931) 12.000 TL, Isparta Atatürk Anıtı'nı (1931) ise 14.000 TL karşılığında yapmıştır.



Resim 17: Atatürk maskı, Kenan Yontunç, 1928.

1926-1930 yılları arasında Türkiye'de toplam sekiz Atatürk anıtı varken, 1930-1935 yılları arasında bu sayının neredeyse

142 Erken Cumhuriyet döneminden itibaren devlet patronajının sanat üzerindeki etkisi belirgindir. 1933 yılında Ankara Halkevi'nde açılan sergide yer alan eserlerin isimleri, bu patronajı doğrular niteliktedir: *Cephane Taşıyan Köylü Kadınlar* (Halil Dikmen); "*Cumhuriyetin Gençliğe Tevdii"* (Arif Bedii Kaptan); "*Okuyan Köylü Kadınlar"*, "*Eski Ankara'dan Yeniye"* (Cemal Tollu); "*Millet Mektebi"* (Şeref Akdik); "*İzmir'e Doğru"* (H. Çizel); "*Atatürk Kocatepe'de"* (Ş. Arel); "*İnkılap Yolunda"*, "*Şükran"* (Zeki Faik İzer); "*Gemlik Atatürk büstü"* (Ali Hadi Bara).

iki katına çıktığını görüyoruz.[143] Bu artışı, Türk heykeltıraşlarının yetişmesinin yanı sıra dönemin siyasal atmosferiyle ilişkilendirmek gerekir. Yeni Türkiye'nin siyasal yaşamının ikinci demokrasi denemesi olan, güdümlü nitelikteki (Tunçay, 1992: 245) Serbest Cumhuriyet Fırkası, Atatürk'e ve CHF'ye sadık bir muhalefet yürütmek üzere kurulmasına karşın toplumsal muhalefetin hızla SCF mecrasına akması, iki partili sistemin sonunu hızlandırmıştır.[144] Resmî görüş, Serbest Fırka'yı karşıdevrimcilikle damgalayarak tek parti idaresinin kurumsallaşmasına vesile yapmıştır. Ahmad'ın belirttiği gibi, reformların hayatlarını (belki henüz) olumlu bir yönde değiştirmediği ve tüm dünyayla birlikte 1930'ların Büyük Buhranı'nı yaşamakta olan halk yığınları hâlâ geleneklere ve geçmişin sembollerine bağlıydılar (2007: 108). Bu dönemde Menemen'de patlak veren reaksiyoner ayaklanma, iktidarın, halkın rızasını kazanmaktaki eksikliğinin ayırdına varmasını sağladı ve rejimin ideolojisi-

143 1930-1935 yılları arasında on beş anıt yapılmıştır: Kenan Yontunç, *Kırklareli Atatürk Anıtı*, 12 Mayıs Mayıs 1930; Kenan Yontunç, *Edirne Atatürk Anıtı,* 23 Nisan 1931; Kenan Yontunç, *Çorum Atatürk Anıtı,* 1931; Kenan Yontunç, *Isparta Belediye Parkı Atatürk Anıtı*, 1931; Nijad Sirel, Mahir Tomruk, *Bursa Atlı Atatürk Anıtı,* 29 Ekim 1931; Heinrich Krippel, *Samsun 19 Mayıs Anıtı*, 15 Ocak 1932; Pietro Canonica, *İzmir Atlı Atatürk Anıtı*, 28 Temmuz 1932; Nijad Sirel, *İzmit Atatürk Anıtı*, 29 Ekim 1933; Kenan Yontunç, *Elazığ Atatürk Anıtı*, 20 Kasım 1933; Kenan Yontunç, *Silifke Atatürk Anıtı*, 19 Mayıs 1934; Nusret Suman, *Tokat Atatürk Anıtı*, 8 Şubat 1935; Kenan Yontunç (Elibal, 1973: 261), Tavlasunlu Nazmiye Hanım (Doğan, 2007: 155), *Kayseri Atatürk Anıtı*, 1 Mart 1935; Nusret Suman, *Bursa Mustafa Kemal Paşa Hükümet Konağı Meydanı Atatürk Anıtı*, 15 Temmuz 1935; Ali Hadi Bara, *Adana Milli Kurtuluş Anıtı*, 29 Ekim 1935; Anton Hanak-Josef Thorak, *Ankara Güven (Zabıta) Anıtı*, 1934-1935.

144 Feroz Ahmad, Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın Atatürk'ün tasarrufunda olmayan bir girişim olmasına karşın, SCF'yi kurmasını arkadaşı Fethi Okyar'dan bizzat kendisinin istediğini, ancak ülkedeki havayı yanlış hesapladığını ve yeni partinin göreceği büyük desteği sezemediğini belirtirken (Ahmad, 2007: 108) Cemil Koçak, bunu bilmesi halinde Atatürk'ün kesinlikle SCF'nin kurulmasına izin vermeyeceğini iddia eder (2006: 628). Kemal Karpat ise, Atatürk'ün Serbest Cumhuriyet Fırkası'nı kendisi için bir tehlike olarak gördüğünü ya da İsmet Paşa'nın nüfuzunu frenleme amacıyla bu partiyi kurdurma girişiminde bulunduğunu düşünen araştırmacılara karşı çıkar. Ona göre Atatürk'ün 1930'lardaki prestiji, her seçimi kolayca kazanmasını sağlayacak kadar büyüktü. İkinci olarak, Serbest Fırka'nın lideri Fethi Bey –her ne kadar Atatürk bu tekliften memnun kalmasa da– kendisine hayatı boyunca cumhurbaşkanı olmasını teklif etmişti (1996: 75).

ni gözden geçirmeye sevk etti. Halkın dinî simge ve dinle örülü geleneksel kodlardan uzaklaşmasını sağlayacak bir ideolojiye ihtiyaç olduğu kanaatine varıldı. Serbest Fırka denemesinin başarısızlığa uğraması ve 1930'lar boyunca etkisi süren ekonomik buhran, Türkiye'de ekonomik olduğu kadar siyasal yönden de bir büzülme ve kapanmayı beraberinde getirmiştir. İdeolojik tahkimat ihtiyacı, CHF Üçüncü Kurultayı'nda altı kurucu ilkeyle Kemalizmin doktrinleştirilmesi ve altı okun rejimin ideolojik programı olarak kabul edilmesiyle karşılanmıştır.[145] Bu hamlenin altında yatan bir diğer saik, CHF'nin, iktidarını Atatürk olmadan koruyamayacağının farkına varması ve "Kemalizm" adı altında Atatürk kültünü güçlendirme arayışına girmesi olabilirdi.[146]

Tek parti iktidarı, Kemalizmi her alanda "temsil ettirmeyi" şiar edinir. Ekonomik buhranın bütçeyi olabildiğine daraltmasına karşın Atatürk anıtlarındaki belirgin artış dikkat çekicidir ve ideolojinin yaygınlaştırılmasında, yer yer de toplumsal muhalefeti sindirmede bu anıt artışının etkisi göz ardı edilemez. 1931'den itibaren aktif siyasetten uzaklaşıp kültür alanına yönelen Atatürk'ün kendisi yerine demirden temsilinin daha fazla görünür olması, bir ulaşılmazlık duygusu yaratarak Atatürk kültünü de pekiştirmiştir. 1930-1935 döneminde yapılan on beş anıtın on üçünün mareşal kıyafetli olması da dönemin ruhu hakkında ipucu verir.

Anıt piyasasındaki canlanmaya karşın, büyük anıt uygulamalarında yine de yabancı sanatçılar görevlendirilmiş, yerli heykeltıraşlara ikinci plandaki anıtlar kalmıştır. Bu dönemdeki anıt uygulamalarıyla Türk heykel sanatçılarının acemiliklerini attıkları söylenebilir. 1939'da yayımlanan *Anadolu'da Yol Notları*'nın yazarı Nahid Sırrı Örik, kitabında Edirne Atatürk Anıtı'nı (Re-

145 Mete Tunçay, CHF'nin Üçüncü Büyük Kongresi'ni bir dönüm noktası olarak niteler. Bundan sonraki on beş yıl tek-parti yönetimi altında geçecektir ve 1931-1945 dönemi 1923-1931 dönemine oranla önemli birtakım nitelik farkları gösterir (1992: 308).

146 Buna karşın Cemil Koçak, beklenenin ve belki de arzu edilenin tam aksine, SCF'nin siyasi sahnede Atatürk'ü zayıflattığını ve İnönü'yü yeniden güçlendirdiğini belirtir (Koçak, 2006: 680).



Resim 18: Edirne Atatürk Anıtı, Kenan Yontunç (1904-1995), 1931, bronz-mermer, heykel 3,80 m ve kaide 3,80 m, Edirne.

sim 18) acemiliği bakımından yerer. Gazi Mustafa Kemal'in gençlik yıllarında olmasına karşın anıtta; yüzünün buruşuk, sırtının adeta kambur ve vücudunun öne eğik ve kollarının neredeyse dizlerine yaklaştığını gözlemleyen yazara göre: "Kenan Yontunç'un yapıtı acemilik devresinde iken yapmış olduğu açıktır" (2000, 74).

Edirne Atatürk Anıtı, 23 Nisan 1931'de Gazi Parkı'na dikilmiştir. Anıtın büyük açılış merasimi,[147] 23 Nisan Bayramı'na denk getirildiği gibi Atatürk'ün yaklaşık on gün sonra üçüncü kez cumhurbaşkanlığına seçilecek olmasını da muştular. Ekim 1930'da yapılan belediye seçimlerinde Trakya'nın genelinde olduğu gibi Edirne'de de hayli zorlu bir yarış yaşanmıştır[148] ve Tunçay'a göre seçimlerde geniş ölçüde baskı yapıldığına şüphe yoktur (1992: 271). Yine de, Edirne anıtını Serbest Cumhuriyet Fırkası tehdidiyle ilişkilendirmek mümkün

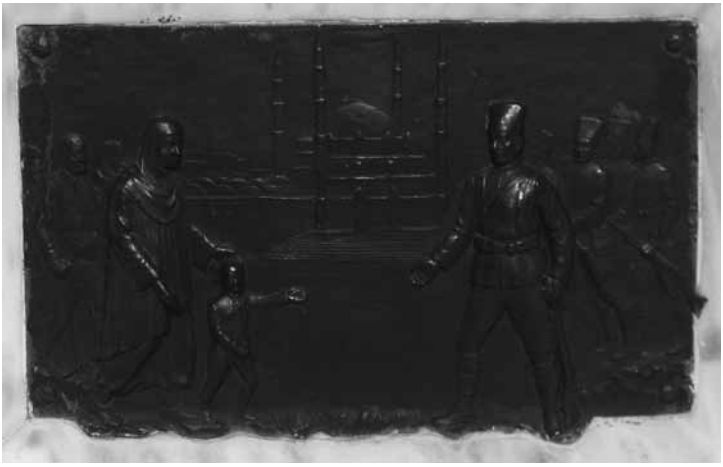
147 İçişleri Bakanlığı tarafından Başbakanlığa yazılan 25.04.1931 tarih, 1502/319 sayılı yazıda merasimden şöyle söz edilmektedir: "Reisicumhur Gazi Mustafa Kemal Hazretlerinin Edirne'de rekzolunan Heykellerinin 23 Nisan 1931 tarihinde binlerce ahali ve bilcümle mektep şakirdanı ile memurin hazır bulunduğu halde fevkalade merasimle açılmış olduğu Edirne Vilayeti'nden iş'ar olunmuştur" (Anonim, 1931).

148 Edirne'deki Bulgaristan Başkonsolosu, Edirne'deki seçimleri şöyle değerlendirir: "Trakya'nın öteki şehirlerinde olduğu gibi Edirne'de de 17 gün süren bu seçimler özgür olmamıştır. Örneğin, muhalefet partisinin kırmızı oy pusulalarını taşıyan seçmenlerin oylarını kullanmalarına, adlarının kütükte olmadığı gerekçesiyle izin verilmemiştir. Edirne'de seçim, belediye binasının önünde, polis müdürü ile yardımcısının gözü önünde yapılmıştır. İlk kez, bu seçimlere kadınlar da katılmıştır. Seçimler özgür koşullarda yapılsaydı ve oy kullanmada yolsuzluklar olmasaydı, Edirne'de ve Trakya'nın her yerinde SCF kazanırdı" (Tunçay, 1992: 271-272).

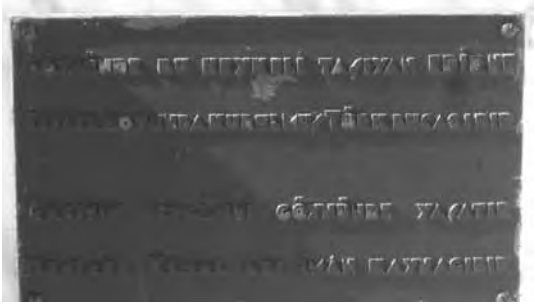
görünmüyor. Çünkü daha 1929 yılında Valilik ve Belediye Başkanlığı, Edirne'de yapılması düşünülen Atatürk anıtı için bir yarışma düzenlemiş ve uygulama, Vali Emin Arda başkanlığındaki bir komisyon tarafından (Bağman, 1982: 134) Kenan Yontunç'a verilmiştir. Edirne Atatürk Anıtı, Amasya (29 Ekim 1929), Tekirdağ (26 Aralık 1929) ve Kırklareli (12 Mayıs 1930) Atatürk anıtlarının ardından yapılan dördüncü yerli anıttır.

Anıtta Atatürk, pelerini ve askerî üniformasıyla, sağ ayağı önde, yürür vaziyette betimlenmiştir ve yüzü hafifçe batıya dönüktür. Sağ eli sol eline göre öndedir ve işaret parmağı batıyı işaret eder. Sol eli ise yere dayanmış kılıcının üstündedir. Her iki kolu da dirsekten bükülmüştür ve sol dirseği gövdesine göre geridedir. Figürün üstüne bastığı mermer kaidenin batı, güney ve kuzey cephelerinde bronz kabartmalar vardır (Resim 19). Doğu cephesinde, bronz bir levha üzerinde "Göysünde bu heykeli taşıyan Edirne, çember boyunda kurulmuş Türk bucağıdır. Gazinin sevgisini göynünde yaşatır, Mustafa Kemal adı iman kaynağıdır" ifadesi yer alır. Güney cephedeki kabartmada 24 Kasım 1922'de Edirne'nin işgalden kurtarılışı ve Edirne halkının Atatürk'e şükranlarını sunması betimlenirken, kuzey cepheye ait kabartmada Edirne'nin simgesi olan Selimiye Cami işlenmiştir. Batı cephesindeki kabartmada ise Atatürk'ün "İlk hedefiniz Akdeniz'dir, ileri!" komutunu vermesiyle ordunun harekete geçişi kompoze edilmiştir.

Bu anıt da "tek adam" vurgusunu yineler. Kapalı bir hareket sergileyen anıt, totaliter döneme ait anıtlardaki katı durağanlığı yansıtır. Mekânın içkin kodlarının işlenmesi (Selimiye Camii motifi gibi) toplumsal belleğin geçmişin simgelerini devralarak kendini yeniden üretmesini sağlayacaktır. Kaidede yer alan yazıtın son cümlesi, anıtın kültleştirici mesajını sözelleştirir: "Mustafa Kemal adı iman kaynağıdır". Bu, daha sonraki anıtlarda da sıkça göreceğimiz bir mesajdır. Anıtın yerleştirildiği Gazi Parkı da kültleştirici anlam ağının bir öğesidir. Her kentin mutlaka bir Cumhuriyet Meydanı, bir Atatürk/Gazi Mustafa Kemal Paşa caddesi veya bulvarı olduğu gibi, bir de Gazi ilkokulu veya parkı vardır.







Resim 19: Edirne Atatürk Anıtı rölyef ve yazıtları.

"Görkemli" üslup ve Bursa Atatürk Anıtı

Özellikle 1930'lu yıllardan itibaren hükümet konakları ile Halkevi binalarının yer aldığı cadde ve meydanlara, unvanlarıyla beraber Atatürk'ü ve Cumhuriyet'i çağrıştıracak isimler verilerek yeni bir bellek kurgulanıyordu. 1930'lu yıllar, Kemalizmin modernist atılımının zirveye ulaştığı ve görsel bileşenin çok güçlü olduğu son derece ilgi çekici bir on yıldır (Bozdoğan, 2002: 26). Topyekûn bir (yeniden) inşa söz konusudur ve ideolojik propaganda tüm hızıyla ders kitaplarından,[149] parti afişlerine, banknotlara, edebiyata, şiire, adeta ritüele dönüşen kutlamalara, yurt gezilerine, meydanlara, anıtlara yani tümüyle kamusal alana yayılmıştır. 1930'lu yıllar, aynı zamanda, görkemli Atatürk anıtlarına dönüş yıllarıdır. 1928-1931 yılları arasında yapılan anıtlar, Cumhuriyet'in ilk anıtları kadar büyük bir görsel iddia ortaya koymamışlardı. Bu topyekûn ideolojik inşanın bir parçası olarak Bursa Cumhuriyet Meydanı'ndaki Atatürk Anıtı'nı da örnek verebiliriz. Bugün bulunduğu *Heykel* semtine adını veren anıt, Atatürk Caddesi'ne bakar. Halkevi binasına yönlenen (Yeşilkaya, 2002: 151) anıt, Cumhuriyet kurumlarının topyekûn sergilendiği Cumhuriyet Meydanı'nın tanımlayıcı öğelerindendir. Anıtla, Kemalizme olduğu kadar devletin bekasına da vurgu yapılır. Anıtların yer aldığı bu türden meydanlar, devleti olduğu kadar yeni giyim ve yaşam tarzının sergilendiği kamusal alanı da belirler. Bu anıtın açılışı Cumhuriyet'in sekizinci yıl kutlamalarında yapılmıştır.[150]

---

149 Belirgin biçimde resmî ideolojiyle kurgulanan ders kitapları için Bkz.: Muallim Abdülbaki Gölpınarlı (2007). *Yurt Bilgisi*. İstanbul: Kaynak Yayınları; Sadri Etem Ertem (2007). *Türk İnkılabının Karakterleri*. İstanbul: Kaynak Yayınları; Birol Caymaz (2008). *Türkiye'de Vatandaşlık, Resmi İdeoloji ve Yansımaları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları; Copeaux, E. (2000). *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*. (çev. Ali Berktay), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

150 1926'dan 1950'lere kadar neredeyse her yıl resmî bayramlarda en az bir Atatürk anıtının açılışı yapılmıştır: Heinrich Krippel, *Konya Atatürk Anıtı*, 29 Ekim 1926; Pietro Canonica, *Ankara Etnografya Müzesi Önü Atlı Atatürk Anıtı*, 29 Ekim 1927; Kenan Yontunç, *Amasya Göğüs Hastalıkları Hastanesi Bahçesi Atatürk Anıtı*, 29 Ekim 1929; Kenan Yontunç, *Edirne Atatürk Anıtı*, 23 Nisan 1931; Nijad Sirel, Mahir Tomruk, *Bursa Atlı Atatürk Anıtı*, 29 Ekim 1931;

Bursa Cumhuriyet Meydanı'nda bulunan atlı Atatürk Anıtı, Nijad Sirel (1897-1959) tarafından 29 Ekim 1931'de yapılmış ve Mahir Tomruk da (1885-1949) anıtın yapımına katkıda bulunmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi ve Milli Eğitim Bakanlığı'nın taslağını onayladığı anıt Valilik tarafından sipariş edilmiştir (Anonim 1932: 4). Maliyetin bir bölümü *Yeni Fikir* gazetesinin çağrısı üzerine Bursa halkı ve kuruluşları tarafından karşılanmıştır (Akkılıç, 1988: 54). Nijad Sirel'e, anıtın yerleştirileceği yer ve Atatürk'ün at üzerinde betimlenmesi koşulu dışında müdahalede bulunulmamıştır. Atatürk'ün, yapılan anıtlar içerisinde en çok kendisine benzeyeninin bu anıt olduğunu belirttiği söylenir ("Bursa Atatürk", 2006). Bu övgüde, anıtları teşvik etme ve sanatçıları bu yönde güdüleme amacı da hissedilir. Bursa anıtı (Resim 20), yazar ve sanatçılarca da övgüyle karşılanır. Nurullah Berk *Türk Heykeltıraşları* adlı kitabında bu anıttan, "Krippel ve Canonica'nın yapmış oldukları benzerlerine kıyas etmek şöyle dursun, faikiyetini (üstünlüğünü) pek kolaylıkla müşahede edebiliriz," diye övgüyle söz eder (1937: 27).

Yerli sanatçıların uyguladıkları anıt estetiğinde, tepkilere konu olan yabancı sanatçılarla temel bir ayrımdan söz edemeyiz. Türk heykeltıraşlar da Atatürk öznesini askerî ya da sivil, ayakta ya da at sırtında merkez alan anıtları yine akademik estetik doğrultusunda yapmaya devam etmişlerdir. Dolayısıyla, 1929 yılına kadar yapılmış olan Atatürk anıtları, Türk heykeltıraşlar için aslında model işlevi görmüştür. Türkiye'de akademik anıt anlayışının ötesine bugün dahi geçilememiş olması, heykeltıraşların yeti ve ufuklarından çok, kamusal alanda sanatın Atatürk anıtlarıyla sınırlı tutulmasıyla ve devlet patronajının bunu devam ettirmedeki ısrarcı tutumuyla ilişkilidir. Bu sorunun sü-

---

Nijad Sirel, *İzmit Atatürk Anıtı*, 29 Ekim 1933; Kenan Yontunç, *Silifke Atatürk Anıtı*, 19 Mayıs 1934; Ali Hadi Bara, *Adana Milli Kurtuluş Anıtı*, 29 Ekim 1935; Ali Hadi Bara, *İstanbul Harbiye Atatürk Anıtı*, 23 Nisan 1937; Nusret Suman, *Muğla Atatürk Anıtı*, 29 Ekim 1937; Kenan Yontunç, *Mersin Atatürk Caddesi Atatürk Anıtı*, 30 Ağustos 1944; Kenan Yontunç, *Çankırı Atatürk Anıtı,* 29 Ekim 1944; Kenan Yontunç, *Tarsus Atatürk Anıtı*, 23 Nisan 1946; Sabiha Ziya Bengütaş, *Çankaya Cumhurbaşkanlığı Köşkü Atatürk Anıtı*, 19 Mayıs 1951.

rekliliğini ve katlanarak aşılmaz bir hal almasını, 1980'li yılları irdelediğimiz bölümde kapsamlı biçimde ele alacağız.

Askerî kıyafeti ve pelerini içerisinde at üzerinde betimlenen Atatürk figürü mermer bir kaide üzerine yerleştirilmiştir. Atatürk, sol eli ile atın dizginlerini tutarken yüzü doğuya dönüktür ve sağ kolu göğsünün üstündeyken batıyı işaret eder. Kaidenin ön yüzünde, "Bu aziz heykelin önünde duran Türk, hürmetle eğil. O, milletini kurtaran, Cumhuriyeti kuran, aleme yeni bir tarih yaratan Gazi Mustafa Kemal'dir" ifadesi, kaidenin sağ tarafında "29.I.Teşrin.1339 (1923) Cumhuriyetin kuruluşu"; sol tarafında ise "11 Eylül 1338 (1922) Bursa'nın kurtuluşu" ifadeleri yer alır. Fazla durağan ve Atatürk figürüne göre biçem yönünden daha arkaik olması nedeniyle at devasa bir görünüm sergiler. Bu oran yanılsaması, iki figür arasındaki oransızlıktan çok aralarındaki biçem farklılığından kaynaklanır. Anıt ritim yönünden zayıftır ve durağan yapıya ritim kazandıran tek öğe pelerinin kıvrımlarıdır. Atatürk'ün el hareketindeki artistik duruş da anıta bir derece ritim katar.



Resim 20: Bursa Atlı Atatürk Anıtı, Nijad Sirel (1897-1959), Mahir Tomruk (1885-1949), 1931, bronz-mermer, heykel 5 m ve kaide 5 m, Bursa.

Anıtta Atatürk'ün doğuya bakarak sağ eliyle batıyı göstermesi, "Muasır Medeniyet Seviyesi"ni imler. Atatürk anıtlarının birçoğunda batıyı işaret etme ya da batıya doğru bakma hareke-

ti kullanılmıştır. Bu yapıttaki arkaik biçem donuk, katı ve totaliter anlayışta bir anıtsallık etkisi yaratır. Kaidede yer alan "Bu aziz heykelin önünde duran Türk, hürmetle eğil," diye başlayan yazıtın, Bursa'daki Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'ndan Serbest Cumhuriyet Fırkası'na uzanan muhalefet potansiyeline bir göndermede bulunduğu düşünülebilir.[151]

Dönemin zengin anlam dağarcığına sahip anıtlarından biri de Samsun Atatürk Anıtı'dır. Samsun, belediye seçimlerinde tercihini SCF'den yana kullanmıştı. SCF'nin kapatılmasının ardından yurt gezilerine başlayan Atatürk'ün ilk duraklarından biri de Samsun'dur. *Nutuk*'ta Samsun'u Milli Mücadele'nin başlangıç yeri olarak simgeleştiren önder, buraya yeniden ayak bastığında beklenen ilgi ve özenle karşılanmaz.[152] Bu yurt gezilerinin ardından 1931'de Atatürk üçüncü kez cumhurbaşkanlığına seçilir, CHF Üçüncü Kongresi'yle birlikte tek partinin kurumsallaşma süreci tam olarak işlemeye başlar ve dikkat çekici biçimde SCF'nin büyük destek gördüğü Samsun ve İzmir gibi iki önemli kente devasa Atatürk anıtları yerleştirilir. Tan'a göre bu heykeller halka uslu durmaları için verilmiş bir tembih veya bir gözdağı gibidir (Tan, 2006).

Samsun Atatürk Anıtı

"Samsun halkı" tarafından (Osma, 2003: 71) 15 Ocak 1932 tarihinde Heinrich Krippel'e sipariş usulü yaptırılan ve Samsun Hükümet Konağı'nın yanındaki park içine yerleştirilen 19 Mayıs Anıtı (Resim 21), Atatürk anıtları arasında en devingen

151 16 Aralık 1924'te Bursa'daki ara seçimi Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın desteklediği Nurettin Paşa kazanmış ancak sonuç Meclis çoğunluğunca geçersiz ilan edilmiş, 5 Şubat 1925'te tekrarlanan seçimi yine Nurettin Paşa almıştır (Zürcher, 1992). 1930'da düzenlenen belediye seçimleri sırasında Serbest Cumhuriyet Fırkası Bursa'da yoğun bir seçim propagandası yürütmüştür. Bir CHF belgesine göre SCF'li üyeler kazandıkları takdirde "Şapka isteyen giyecek, istemeyen giymeyecek, Kur'an okunacak, eski harfler okunacak" türünden taahhütlerde bulunmuşlardır (Koçak, 2006: 333).

152 22 Kasım 1930'da Samsun'da, Şevket Süreyya'nın ifadesiyle; O'nu, adeta yeni zapdedilmiş bir düşman şehrine sokar gibi, askerler, polisler, inzibat kuvvetleri ve emniyet kuvvetleri ile karşılarlar (Aydemir, 1975: 424). Hatta belediye seçimlerini kazanan ancak kapatılmış olan SCF'nin Belediye Başkanı Boşnakzade Ahmet Resai Bey, Gazi şerefine verilen yemeğe çok sonradan katılır.



Resim 21: Samsun 19 Mayıs Anıtı, Heinrich Krippel (1883-1945), 15 Ocak 1932, bronz-mermer, heykel 4,75 m ve kaide 5,70 m, Samsun.

ve iddialı anıtlardandır. Anıt, Atatürk'ün Samsun'a ayak bastığı ve Milli Mücadele'nin başlangıç yeri olarak simgeleşen noktaya yerleştirilir. Ancak iskelenin yanında bulunan anıt, sahilin doldurulmasıyla içeride kalmıştır. Anıtın açılışının Birinci İnönü Zaferi'nin yıldönümü olan 10 Ocak'ta yapılması düşünülmüş ancak teknik yetersizlikler nedeniyle açılış 15 Ocak'ta yapılabilmiştir (Osma, 2003: 73).[153]

Anıtta Atatürk, resmî üniformasıyla, şaha kalkmış bir atın sırtında, sol eliyle atın dizginlerini tutarken ve sağ eliyle kılıcını[154] kınından çıkartmak üzereyken betimlenmiştir. Gövdesinin üst bölümü sağa yönelmiştir, yüzü batıya dönüktür ve kıyafeti beden hareketini açığa çıkaracak biçimde üzerine oturmuştur. Atatürk'ün yüzü gençlik yıllarını yansıtır biçimde çalışılmıştır. Atın arka iki ayağı ve kuyruğu yere dayanır. Şaha kalkan atın hareketi, ileri atılma hırsıyla anıtlaştırılmıştır. Anıtın

153 Heykelin bronz tabanının bir yüzünde "Bu heykel Samsun vilayeti halkı tarafından 29. Birinci Teşrin 1931 (29 Ekim 1931) tarihinde dikildi" ifadesi yer alır.

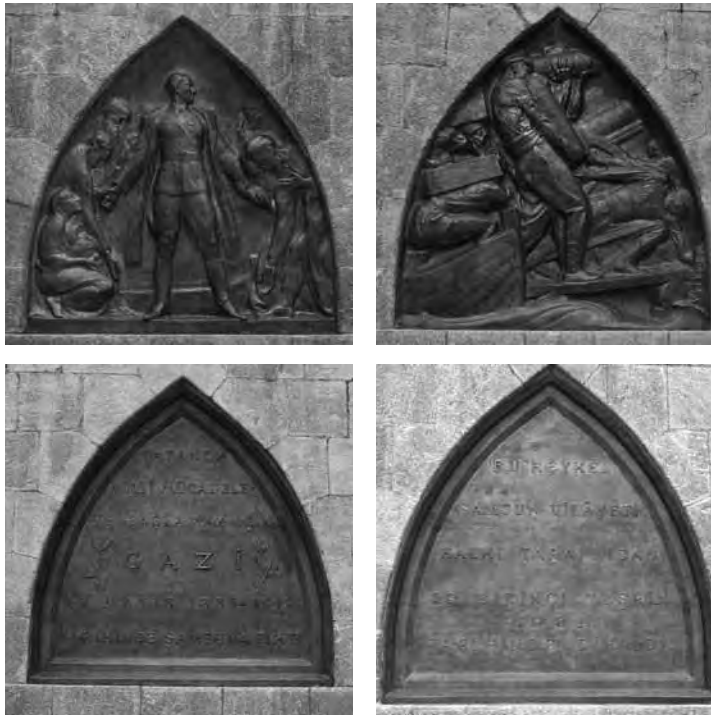
154 Osma, dönemin Türk subaylarının kullandığı kılıcın bu uzunlukta olmadığını belirtir (2003: 74).

kaidesindeki sivri kemerli nişlerin içine yerleştirilen bronz kabartmalarda, Kurtuluş Savaşı ikonografisi yer alır (Resim 22). Kaidenin sağ yüzündeki bronz levhada, mareşal kıyafetiyle betimlenen Atatürk'ün ellerine sarılmış, diz çökmüş figürlerle Türk halkı temsil edilir. Sol yüzeydeki kabartmada ise sahile yanaşmış bir kayıktan cephane indiren halkı temsil eden atletik figürler işlenmiştir. Kaidenin arka cephesindeki yazıtta: "Vatanda milli mücadeleye başlamak için Gazi 19 Mayıs 1335/1919 tarihinde Samsun'a çıktı" ifadesi yer alırken ön cephedeki yazıtta "Bu heykel Samsun vilayeti halkı tarafından 29. Birinci Teşrin 1931 tarihinde dikildi" ifadesi yazılıdır. Bu anıt, ritim ve denge yönünden tatmin edici bir anıttır; harekete hâkim olan gerilim ve devingenlik son derece dengelidir ve bu dengenin yakalanmasında her iki figürün hareketindeki ritmin payı büyüktür. Atın gövdesi ile Atatürk'ün gövdesinin ters tarafa yönelmesi ve atın arka iki ayağı ve kuyruğu üzerinde dengeli bir biçimde durması, devingenliği güçlendirir.

Atatürk anıtlarının sembolik mekânsal uğraklara yerleştirilmesi bir siyasal tercihtir. Bu anıt da, resmî tarihte "bir ulusun ve modern bir devletin doğuşu olarak algılanan" (Gür, 2001: 161) 19 Mayıs'ın Atatürk ile özdeşleştirmesi bağlamında önemli yer tutar. Daha önce ele aldığımız atlı Atatürk anıtlarındaki durağanlığın tersine bu anıttaki şaha kalkmış at, bir meydan okumayı ve kahramanlaştırmayı imler.[155] Atatürk'ün atı dizginlemeye çalışması; bağımsızlık için sabırsızlanan bir ulusu soğukkanlılığa çağırma, dizginlere hâkim oluşu da güç ve becerinin vücuda gelmesidir. Atatürk, bu anıtta da üniformalıdır ve diğer anıtlarına göre daha atletik bir yapıdadır. Diğer anıtlarda, Milli Mücadele'ye komuta eden ve soğukkanlılıkla gözleyen bir önder olarak imgeleştirilirken bu anıtta, adeta ulusun fizik-

155 Sabih Şendil'in "İstiklal Savaşı'nda Mustafa Kemal" adlı şiirinin son dizeleri, sanki bu anıtı dillendirir (Özden, 1999: 223):

Şöyle bir doğruldu kahramanlar kahramanı
Kır atının üstünde göklere doğru
Sabah oluyorken güneşin ilk ışıkları altında
Tunçtan bir heykele benziyordu.



Resim 22: Samsun 19 Mayıs Anıtı rölyef ve yazıtları.

sel mücadelesinin görsel simgesi haline gelmiştir. Kaidenin arka cephesinde yer alan yazıtta, *Nutuk*'un ilk cümlesi olan "1919 senesi Mayısının 19'uncu günü Samsun'a çıktım" ifadesi, üçüncü tekil şahısta dillendirilir. Kaidenin sağ yüzündeki bronz levhada, mareşal kıyafetiyle kaskatı betimlenen Atatürk'ün ellerine sarılmış, diz çökmüş figürler "tek adam" vurgusunu perçinler. Anıtlarda hiç rastlanmayan bu harekette Atatürk'ün iki elini de uzatarak buna rıza göstermesi dikkat çekicidir. SCF'nin büyük ilgi gördüğü Samsun'da Atatürk'ün alışıldığının aksine pek de coşkuyla karşılanmamış olmasına karşın, anıtta yerel halkın Atatürk'ün ellerine sarılarak şükranlarını sunarken betimlenmesi manidardır.

Kurtuluş imgesi ve İzmir Atatürk Anıtı

Samsun Anıtı'nda öne çıkarılan 19 Mayıs imgesi büyük atılımın başlangıcının mekânsal uğrağı iken mücadelenin sonunu simgeleyen 9 Eylül imgesi de İzmir'de anıtlaştırılır. Samsun'da olduğu gibi İzmir'de de kurtuluş imgesi Atatürk üzerinden cisimlenir. İzmir Atatürk Anıtı, SCF'nin temsil ettiği muhalefetin adeta sonlandırılmasının da bir simgesidir.

Pietro Canonica'nın Türkiye'deki son tasarımı, Atatürk'ün ise Ege kıyılarındaki ilk temsili olan bu anıt (Resim 23), İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşunun ve elde edilen kesin zaferin anısına Atatürk'e şükran sunmak amacıyla 28 Temmuz 1932'de Cumhuriyet Meydanı'na dikilmiştir. Belediye ve valilik tarafından sipariş edilen[156] ve heykeltıraş İhsan Özsoy, şehir meclisi azasından Kemal Bey, vali ve belediye başkanından oluşan bir anıt komisyonunca[157] denetlenen anıtın açılışını Başbakan İsmet İnönü yapmıştır. Anıtın "ebedi şefi" temsil işlevini İnönü, açılış konuşmasında şöyle dile getirir (Unat, 1945: 42):

> "Senin heykelin Türk Milleti'ne büyük davasını daima hatırlatan yanılmaz işarettir. Senin heykelin Türk Milleti'nin iradesini tecessüm ettiren bükülmez bir demir pençedir."

İnönü, açılış konuşmasında şu sözlere de yer verir:

> "Bu abide yalnız zaferin bir işareti değil, asırlardan beri Akdeniz'e yerleşmiş olan Türkün, dünya medeniyetinde vazifesini ifa için, daima yerleşip kalacağı, Akdeniz'in remzidir. Millet daima bu abideden gelecek nesilleriyle birlikte, hız ve kuvvet alacaktır" (Anonim, 1934a, 223).

156 O tarihe kadar uygulanan anıtların büyük çoğunluğunun sipariş usulü gerçekleştirilmesi birtakım eleştirilere neden olurken, İzmir Anıtı için ilk aşamada bir yarışma düzenlenmesi düşünülmüş ancak yarışma açmanın kentin heykele kavuşma süresini uzatacağı düşüncesiyle anıt Canonica'ya doğrudan sipariş edilmiştir (Osma, 2003: 67).

157 Komisyon 1929'da anıtın yüzünün Akdeniz'e dönük olmasına ve etrafında Kurtuluş Savaşı'nı ve inkılapları canlandıran yapıtlar bulunmasına karar verir. Heyet 1931 yılında anıtın milli benliğimize uygun olup olmadığını incelemek üzere anıtın yapıldığı Roma'ya gider. İnceleme sonunda komisyon, kabartmalarda kimi değişiklikler yapılmasını uygun görür. Bu dönemde yapılan anıtlar böylesi bir denetime tabi tutulmuştur.

Anıtın kaidesinde neredeyse üç cepheyi kaplayacak biçimde tasarlanmış bir yüksek kabartma kompozisyon yer alır (Resim 24). Kaidenin ön yüzeyine, "Ordular, ilk hedefiniz Akdeniz'dir, ileri! Başkumandan Gazi Mustafa Kemal Eylül 1922." ve "Büyük kurtarıcıya İzmir'in minnet ve şükranı. Kurtuluş: 9 Eylül" ifadesi bronz harflerle yazılmıştır. Kaidenin üstünde duran heykelde Atatürk, mareşal üniformasıyla atının üstündedir, gövdesi ve başı sola dönüktür, sol eliyle atın dizginlerini tutarken, sağ eliyle ileriyi gösterir. Sağ ayağı ileri adım atmak üzereyken betimlenmiş olan at tam karşıya bakar. Kaidenin ön cephesinde, yüksek kabartma tekniğiyle çalışılmış, sağ ayağı önde, Türk bayrağı taşıyan, şalvarlı ve beli hançerli bir kadın figürü, hemen arkasında ise askerler ve halk yer alır. Kabartmanın sol cephesinde, Türk ordusunu sevinçle karşılayan İzmir halkı betimlenmiştir. Askeri kucaklamak üzere kollarını açmış başı örtülü bir kadın, savaş dönüşü babalarına kavuşan çocuklar ve oğluna kavuşan bir yaşlı adam figürü, İzmir halkını temsil eder. Kabartmanın sağ cephesinde, Kemalpaşa yolundaki Belkahve mevkiinden ordu İzmir'e yürürken tarihî bir çınar ağacının altındaki bir çeşmeden başkumandanın su içtiği an sahnelenmiştir. Rölyefe ayrıca, cephane dolu bir kağnı ve İzmir Körfezi de işlenmiştir. Kaide mekâna hâkim olacak boyutta yüksektir çünkü anıtın yer-



Resim 23: İzmir Atlı Atatürk Anıtı, Pietro Canonica (1869-1962), 1932, bronz-mermer, İzmir.



Resim 24: İzmir Atlı Atatürk Anıtı rölyefleri.

leştirildiği meydan deniz kenarındadır ve devasalık, anıtın mekânda kendisini var etmesi açısından gereklidir. Ritim açısından da zengin bir anıt olduğu söylenebilir.

Bu anıt, atlı Atatürk anıtlarının bir halkasını oluşturur. Ancak, Ankara'daki atlı Atatürk anıtlarındaki durağanlıktan farklı olarak Samsun ve İzmir anıtlarındaki Atatürk figürleri ataktır ve bir mücadele anını alegorik biçimde görselleştirirler. Atatürk, bu anıtlarda kararlı bir kumandan olarak imgeleştirilmiştir ve kültleştirme öğesi yoğundur. İzmir Atatürk Anıtı, kadını, ulusal mücadelenin ve toplumsal yaşamın başat öznesi kılan birkaç anıttan biridir. Anıtın bütününde Atası etrafında toplanan millet imgesi belirgindir. Biçim-içerik ilişkisi bağlamında önemli bir nokta kaidenin, 1926'dan itibaren kullanılan modern mimari biçemle tasarlanmış olmasıdır. Özellikle modernist kanonun egemen olduğu 1930'lu yıllarda bu türden biçemlerin tercih edilmesi, Bozdoğan'ın da belirttiği gibi estetik bir tercihten öte, ilerici bir siyasi mesajı da içerir (2002: 78). Kaide, Batı'nın yalın, soyut ve kübik formlarıyla yapılmıştır ve kaidenin içinden adeta fışkıran, coşkun bir toplum imgesiyle "muasır medeniyet"e gönderme yapılır. Kaidede izlenen

modernist kanona karşın, rölyef alanının sağında Atatürk'ün tarihî bir çınar ağacının altında bir Osmanlı çeşmesinden su içerken gösterilmesi, Osmanlı imgesinin de gözetildiğine işaret eder. Hatırlanacağı üzere, Ulus Zafer Anıtı'nın kaidesinde kırık daldan filizlenen bir hayat ağacı motifi yontulmuştu (Resim 14). Hatta kurucu elitin Osmanlı öncesi bir geçmiş icat etme stratejisi çerçevesinde Ergenekon Destanı'na gönderme niteliğinde kurt başları kullanılmıştı. Aradan beş yıl geçtikten sonra, Osmanlı'yı çağrıştıran motiflerin kullanılması dikkat çekicidir. Türk Tarih Tezi'yle ters düşen bu Osmanlı imgesinin kullanımı, muhalefetin güçlü olduğu bu coğrafyada iktidarın zımni bir rıza arayışının göstergesi olarak okunabilir.

1930'lu yılların ideolojik yapılanması Türkiye'de radikal İslam ve liberalizm hariç bütün siyasal akımların kaynağını oluşturur (Çulhaoğlu, 1998: 69). Bu yapılanma içerisinde anıtlar, etkin bir ileti aracı olarak işlev görür. Anıtlaşma hamlesinin hızlandığı tek parti döneminde doruk anı, Atatürk'ün 10. Yıl Nutku'nu okuduğu 29 Ekim 1933 tarihidir. Cumhuriyetin onuncu yıl kutlamaları çerçevesinde yirmi gün arayla iki anıt birden dikilir; 10. Yıl Nutku'nun okunduğu gün valiliğin Nijad Sirel'e yaptırdığı İzmit Atatürk Anıtı'nın, 20 Kasım'da da Kenan Yontunç'a ait Elazığ Atatürk Anıtı'nın[158] açılışı yapılır. İzmit Atatürk Anıtı'nın kaidesinin sol cephesinde "Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü 29 1inci Teşrin" yazılıdır. Anıtın açılışı filme alınmış, önce İstanbul'da sonra İzmit ve Ankara'da gösterilmiş, Ankara'dan sonra İstanbul'da tekrar gösterilmesine karar verilmiştir (Anonim, 1933: 6). Bu, ideolojinin görsel yolla yaygınlaştırılmasında dönemin teknolojik olanaklarının kombine edilmesine bir örnektir.

Ankara Güvenlik Anıtı

1927 yılında ardarda üç anıtın dikildiği Ankara'da 1934'e kadar başka bir anıt yapılmaması dikkat çekicidir. 1934 yılında

158 Kenan Yontunç, Elazığ Atatürk Anıtı (1933) ve Kayseri Atatürk Anıtı'nı (1935), Çorum Atatürk Anıtı'nın (1931) kalıbından çoğaltarak yapmıştır. Türkiye'nin ilk anıt çoğaltan sanatçısı Kenan Yontunç olmuştur.

yapılan anıt Güvenlik/Zabıta Anıtı'dır. O yıllarda Kızılay/Yenişehir Meydanı, ulus-devletin kendini tanımladığı yeni bir "simge mekân"a dönüşmüştü. Kent hayatı belirgin olarak Ulus'tan Kızılay'a kaymaktaydı. Ulus'la Çankaya'yı birbirine bağlayan aks üzerinde konumlandırılan Kızılay'da yer alan Güvenlik Anıtı, Sıhhiye'den itibaren kolaylıkla algılanabilen, mekânın tanımlayıcı öğesi olma özelliğini taşımaktaydı.

Dünyada ve Türkiye'deki siyasal konjonktürün okunması açısından Güvenlik Anıtı'nın önemi büyüktür. Diktatörlük ve tek parti rejimlerinin yarattığı sanat anlayışıyla mukayese ederek, Güvenlik Anıtı'nın da yoğun biçimde Nazi üslubunun izlerini taşıdığını söylemekte beis yoktur. Anıtın hem Kızılay'a bakan cephesinde yer alan iki bronz figür hem de arka cephedeki taş kabartma, Nazi sanatının öykündüğü Antik Yunan anlayışının abartılı bir örneğidir. Öykündükleri biçemden farklı olarak, figürlerde klasik anatomiyi aşan bir abartı, "Aryan ırk"ın temsil edildiği anatomik yapı, savaşçı duruş, sert ifadeler ve keskin hatlar dikkat çeker. Her ne kadar Türkiye İkinci Dünya Savaşı'nda "tarafsız" kalsa da 1930'ların sonlarında ve 1940'ların başlarında Türkiye'nin sanatı, heykelciliği ve mimarisi, Nazi Almanyası ve faşist İtalya'nın ilhamlarına tanıklık eder (Bozdoğan, 2002: 292).

Bozdoğan'ın milliyetçi dönemin belki de en paradigmatik anıtı olarak nitelediği (2002: 305) Güvenlik Anıtı'nda gücü simgeleyen abartılı anatomi, dönemin beden terbiyesi politikasını vurgulaması bağlamında da önemlidir. "Dinamizm, yirminci asrın her sahada başlıca prensibidir" (Baydar, 1943: 1) fikrini benimseyen Kemalist kadro, "Türk genci kuvvetli ol!", "Gücüne güvenen meydan okur", "Kuvvet refah yoludur", "Kuvvet saadet alametidir" (Anonim 1943: 51) türünden sloganlarla bir "sağlam vücut" propagandasına yönelmiştir. Güvenlik Anıtı, kaidesinde yazan "Türk Öğün, Çalış, Güven" sloganıyla beraber bu politikanın görsel tezahürüdür. Heykeltıraş Thorak, Nazi Almanyası'nın militer beden tasarımını anıtta belirgin kılmıştır.

2 Aralık 1929 tarihli *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinde yer alan "Zabıta Abidesi Nasıl Olacak?" başlıklı haberden de anlaşı-

lacağı üzere[159] yaptırılması düşünülen anıt, güvenlik güçlerine adanmıştır. Proje önce aile/ev, koru(n)ma ve güvenlik kavramlarının alegorik bir biçimde anlatımını içerirken, giderek tek parti siyasasını aşkın bir özne etrafında imgeleştiren nasyonal sosyalist/faşist sanatın ilhamıyla biçimlendirilmiştir. Bu aşkın özne, anıtın kimi motiflerinde siyasalı imlerken kimi noktalarda da öndere işaret eder. İsmi Zabıta Anıtı'ndan Güvenlik (Emniyet) Anıtı'na dönüşen anıt, yine güvenlik güçlerine ithafen yapılsa da anlam değişimine uğramıştır. Belli bir zamana ve mekâna ait olmayan güçlü erkek figürleri, gerilimli bir güvenlik hissi uyandırır; bu anıt, Batuman'ın da belirttiği gibi "Tanımı belirsiz aşkın bir iktidar odağının tehditgâr bakışını, Yenişehir sakinlerinin gündelik hayatları üzerine düşürür" (2002: 52-53).



Resim 25: Ankara Güvenlik (Zabıta) Anıtı, Anton Hanak (1875-1934), Josef Thorak (1889-1952), 1934-1935, bronz-andezit, bronz figürler 6 m ve kaide 37 m uzunluğunda, orta blok 8 m yüksekliğinde, Ankara.

Kızılay'da, adını verdiği Güven Park'ın içinde yer alan anıtın (Resim 25) Avusturyalı mimar C. Holzmeister'ın tasarladığı projesi Anton Hanak'a verilmiş ve ön cephenin açılışı 1934 yılında yapılmıştır. Sanatçının ölümü üzerine, Hanak'ın tasarımına sadık kalınarak Josef Thorak tarafından tamamlanan anıt 1935 yılında açılmıştır. Elibal, anıtı tasarlarken Hanak'ın bronz figürlerle iki müzisyen yaratmak istediğinden söz eder (1973:

159 "Abidede halkın, cemiyetin hücresi olan aile ile temsili düşünülüyor. Ortada sükun ve saadet içinde yaşayan bir aile ve etrafında da bunların o saadetini temin için bir taarruza karşı koyan ve cürum yapanlarla mücadele eden jandarma alegorik gruplarla temsil edilecektir" (akt. Batuman, 2002: 50).

219). Sanatçının tasarımında genç ve güçlü müzisyen, yaşlı müzisyenin önünde durur ve yaşlı olanın ayakta durmasını diler gibi ona bakar. Elibal'a göre bu iki figür, "birer yüksek ses, birer yankı olarak ele alınır" (1973: 219). Buna karşın, dönemin pek çok gazete ve dergisinde olduğu gibi *Ar* dergisinde de bu teatral yapıtın, "Ankara'nın ahenkli ufuklarında kötü bir nota gibi gözlerimizi hırpaladığı" (akt. Giray, 1998: 3058) yönünde eleştirel yazılara rastlanır.

İki cepheden oluşan Güvenlik Anıtı'nın her iki cephesinde de yüksek kabartma tekniğiyle yapılmış figürler yer alır. Dikey blokların taşıdığı bu kabartmaların her iki yanında yatay bloklar ve onların üzerinde de arkalı önlü kabartmalar bulunur. Anıtın Kızılay'a bakan cephesinde biri genç, diğeri yaşlı iki bronz figür vardır. Genç olan figür yaşlıya göre bir adım önde, bir basamak aşağıda durur. Dev yapılı, saçları eski Roma usulü bu iki figür ellerinde gladyatör sopalarını andıran stilize edilmiş tüfekleri sıkıca tutarlar. Yaşlı figür, sol eliyle arkasındaki duvara dayanmış, sağ eliyle düşmekte olan tüfeği tutmaya çalışır. Heykel formunda olan bu bronz kabartmaların altına gelen bölüme Atatürk'ün "Türk Öğün, Çalış, Güven" sözü bronz harflerle yazılmıştır. Ön yüzün sağ bölümünde, bronz bir plaka üzerinde: "Güvenlik Anıtı Kemal Atatürk T. Cumhurreisi, İsmet İnönü Başbakan, Şükrü Kaya İçişleri Bakanı, Nevzat Tandoğan Ankara İlbayı ve Uraybaşkanı iken Türk milletinin jandarma ve polisine sevgisi ve hoşnutluğunu göstermek için vilayetlerin yardımıyla yapılmıştır. MCMXXXV" ifadesi yer alır. Yatay rölyef alanlarının sağ bölümündeki kabartmada polisin, soldaki kabartmada da jandarmanın halka yardımı anlatılır. Anıtın arka cephesinde ise, yüksek kabartma tekniğiyle taştan yontulmuş, yan yana ve ayakta duran beş figür yer almaktadır. Kompozisyonun ortasındaki figür Atatürk'tür, yanındaki figürlere göre daha büyük betimlenmiştir ve yanındakilerin tersine çıplak değildir. Atatürk'ün sağ kolu, gladyatör giysisini andıran paltosunun içinde dirsekten bükülüdür ve sol eliyle paltosunu gererek çekmektedir. Atatürk'ün son derece sert bir ifadeyle betimlenmiş olan yüz anatomisinin, aslını andırmakla birlikte

özel bir yorum olduğu söylenmelidir. Atatürk'ün yanında yer alan ve ön cephedeki bronz figürlere benzer biçimde abartılı bir anatomiye sahip olan dört figür, elele tutuşmuşlardır. Bu kompozisyonun altında yer alan kaidenin tam ortasına da Romen harfleriyle tarih yazılmıştır (MCMXXXV). Anıtın arka yüzündeki kaidenin her iki yanında diğer cephede olduğu gibi kabartmalar vardır (Resim 26).



Resim 26: Ankara Güvenlik (Zabıta) Anıtı rölyefleri.

Rölyef alanının sağında köylü ve çiftçi motifleri işlenirken sol taraftaki kabartmada zanaatkâr, bilim adamı ve sanatçı temsil edilmiştir. Yanındaki figürlere oranla daha büyük betimlenmiş olması oransal ilişki açısından Atatürk'ü baskın kılar. Ancak, bu figürün de kendi içinde oran sorunları göze çarpar; Atatürk'ün başı abartılı bir biçimde büyük betimlenmiş (1/5 oranda) ve sol kolu sağa göre uzun çalışılmıştır. El oranı, baş oranına göre normaldir, ancak vücut oranına göre büyüktür.[160]

Biçim-içerik ilişkisi açısından bakıldığında, ön cephede, yaşlı figür Osmanlı İmparatorluğu'nu, genç figür ise Türkiye Cumhuriyeti'ni temsil eder. Genç figürün bir basamak ön-

160 Genel olarak figüratif anıtlarda, anıtsal etkinin elde edilebilmesi için el ve ayak betimlerinde oransal abartıya sıkça başvurulur. Güçlü, büyük eller ve yere sağlam basan ayakların, anıtsal etkiyi artırdığı düşünülür.

de olması ve elindeki tüfeği düşürmek üzere olan yaşlı figürün tersine, tüfeği kendinden emin ve güvenli bir biçimde tutmasıyla anıt, güvenli ve dinamik bir yaşam vaadini simgeleştirir. Bozdoğan'a göre, Almanya ve İtalya'da olduğu gibi Türkiye'de Erken Cumhuriyet rejimi de güçlü bir gençlik ve sağlık kültü inşa etmişti. 30 Eylül 1926'da Türkiye İdman Cemiyetleri Ortaklığı'nın yıllık kongresinde bir konuşma yapan Atatürk'ün "Bu koca milleti biraz zayıf, biraz hasta, biraz cılız bulmuştuk. Efendiler; gürbüz ve yavuz evlâtlar isterim," sözleri bu gençlik kültünün bir ifadesidir.[161] İdealize edilen gençlik ve "sağlık" nitelikleri, "yaşlı imparatorluk"la ya da Osmanlı İmparatorluğu'na 19. yüzyılda verilen adla "Avrupa'nın yaşlı adamı"yla bağlarını koparmış diri bir devleti imliyordu (2002: 91).

Orhan Taylan'a göre, çok abartılmış adaleli vücutları sergileme kolaylığı vermek üzere bu anıtta çıplaklıktan yararlanılmıştır ve ceberut bakışlı bu dev adamlar her an dövüşmeye hazırdırlar (1986: 89). Her iki figürün de ari ırkı temsil eden abartılı bedenleri ve yüz ifadeleri, tedirginlik verici bir egemenlik imgesi yaratır. Yarı tanrı dev imgesiyle vücut bulan bu figürlerin ezici hâkimiyetleri yüksek kaideyle de desteklenir. Kaidenin ön yüzünde yazılı olan "Türk Öğün Çalış Güven" ifadesi toplumu güdüleyen bir emir kipiyle özgüven aşılamaktadır. 1933-1952 yılları arasında Türkiye'de çalışan Alman hukukçu Hirsch, bir Türk asistanını Güven Anıtı'nın önüne götürerek ezikliğini atmasını sağladığını anlatır (Ünder, 2002: 141).

Anıtın arka cephesinde yer alan figür grubu toplumda dayanışma ve güven duygusunu uyandırmayı ve kaynaşmış toplum imgesini yaratmayı amaçlar. Atatürk'ün merkezde yer alması ve diğer figürlerin bu merkezden aldıkları güç ve kudretle kararlı bir duruş sergilemeleri, kültleştirmeyi beslerken, iktidarın gücü sayesinde ayakları üstünde emin bir biçimde duran güçlü toplum imgesini anıtlaştırır. Bunun yanı sıra devlet merkez-

161 Bu konuşmasında Atatürk bütün millet ve bütün memleket evlatlarını sportmen yapmak için harcanılacak çalışmanın Türk ordusunca da benimsenmesini istemiştir. Bunun yanı sıra Atatürk beden eğitiminin bir ırk sorunu, ırkın iyileştirilmesi sorunu, ayıklama ve hatta uygarlık sorunu olduğunu belirtir ("Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri", 2009).

li bir anlamlandırma da yapılabilir. Güvenlik Anıtı Bozdoğan'ın ifadesiyle, bireyi devletin ezici mevcudiyetinin karşısında ufacık bırakan heybetli bir anıtsal yapıdır (2002: 301).

Malzeme olarak anıtta andezit taşı (Ankara taşı) ve bronz kullanılmıştır. Anıtın ön cephesini karşıda büyük bir havuz karşılamakta ve bu havuz anıtın uzaktan izlenmesini sağlayacak mesafeyi sağlamaktadır. Devasa boyuttaki bronz figürlerin izleyiciyle arasına koyduğu mesafe, aynı zamanda anıtsallığın algılanmasını sağlar. Kentsel doku ve yapı zamanla değiştiği için anıt –hâlâ nefes alacak düzeyde bir mekâna sahip olmakla birlikte– artık gökyüzüne açılamamakta ve çevre düzenlemesindeki çarpık yapılanma (peyzaj, çevredeki mimari yapılar, trafik akışı vb.), anıtsal etkiyi kırmaktadır. Anıtın ön cephesindeki figürlerde idealizm hâkimken arka cephede daha arkaik bir biçem tercih edilmiştir. Her ne kadar tasarım Thorak'a ait olsa da, onun ölümü üzerine anıtın arka cephesinin yapımını üstlenen Hanak'ın bu biçem değişiminde etkisi olduğu söylenebilir.

Milli ikonografi, kadın ve Adana, Çorum, Kayseri anıtları

Yabancı sanatçıların simgesel anlamlarla yüklü mekânlara yerleştirdikleri bu türden büyük kompozisyonların ardından, yerli heykeltıraşlar da yavaş yavaş çok figürlü alegorik yapıtlar yapmaya başlayacaklardır. Bu türden ilk anıt uygulaması Adana Valiliği ve Belediyesi tarafından yaptırılan ve Ali Hadi Bara'nın ilk anıt çalışması olan Adana Milli Kurtuluş Anıtı'dır (Resim 27). Açılışı 1935 yılının Cumhuriyet Bayramı'nda yapılan bu anıt, Türk heykeltıraşları tarafından o güne kadar yapılmış en ayrıntılı ve ikonografik anıttır. Bu yapıt, yabancı heykeltıraşların yaptığı anıtlara bir nevi yanıt olarak görülerek kamuoyunda büyük övgüyle karşılanacaktır. *Ağaç* dergisi, Müridoğlu'nun Adana Anıtı'na ilişkin şu ifadelerine yer verir (Müridoğlu, 1936: 7):

> "Türk heykeltıraşı olmadığını söyleyenlerin bu grubu görmesi ve sözlerini geri alması icap eder. Daha otuz yaşında bir Türk



Resim 27: Adana Milli Kurtuluş Anıtı, Ali Hadi Bara (1906-1971), 1935, bronz-mermer-Toprakkale taşı, Atatürk figürü 3,20 m, atlet figürü 2,40 m, kuzeydoğu figür grubu 2,40 m, güneydoğu figür grubu 2 m ve kaide 4 m, Adana.

> gencinin bunu yapması artık onları inandırmalıdır ki, Türk heykeltıraşlığı ecnebiye muhtaç değildir. Adana âbidesi, artık ecnebi sanatkâr diye bir sürü dökümcü ve taşçıyı memlekete dolduranları susturmalıdır."

Bu anıt, yerli bir sanatçı tarafından yapılan en kalabalık kompozisyon olma özelliğiyle birlikte, tıpkı Ulus Zafer Anıtı ya da İzmir Atatürk Anıtı'nda olduğu gibi bizi, sistemin *author*'u/*banisi* ile beraber millet kavramının da nasıl örüldüğünü düşünmeye iter. *Nutuk*'ta Atatürk anlatının yöneticisiyken millet bu anlatının hem kahramanı hem dinleyicisi olarak belirir. Kaynar'ın gösterdiği gibi, hikâyeyi yazan/anlatan –*author*– dinleyenlere, hikâyenin başkahramanının ve failinin kendileri olduğunu söyler. Rolleri o dağıtır; kahramanın kahramanlığı, failin kim olduğu, hainlerinin kimler olacağı ve neden hain oldukları onun *authority*'siyle belirlenir. (Kaynar, 2008: 85-86).

Anıt, yüksek bir kaide üzerinde merkezde yer alan mareşal üniformalı Atatürk figürünün altında, daha alçak bir kaide üzerine oturan figür gruplarıyla çevrelenmiştir. Atatürk figürünün

sağında ve solunda grup heykeller, arkasında da genç bir erkek figürü vardır. Atatürk, iki eliyle kılıcını kavramış ve vücut ağırlığını sağ ayağına vermiş, sol ayağı diğerine göre önde konumlanarak ileri doğru bakmaktadır. Peleriniyle, askerî kıyafetiyle ve elleriyle kılıcını kavradığı bu duruş, pek çok Atatürk anıtında kullanılan bir pozdur. Kaidenin batı cephesinde "Bende bu vekâîn ilk teşebbüsü bu memlekette bu güzel Adana'da doğmuştur. K. Atatürk" ifadesi yer alır. Figürün kendi içindeki oran ilişkisinde sorunlar vardır. Omuz genişliği, figürün boyuna göre fazla tutulduğu için gövde de aynı oranda genişlemiş ve bu da figürün boyuyla ilgili bir kısalık hissi yaratmıştır. Baş oranının büyük tutulması da figürün kısa ve oransız görünmesini destekler. Kaide ile birlikte toplam 7,20 m olan heykele aşağıdan bakan bir izleyicinin heykeli orantılı biçimde algılayabilmesi için perspektif kuralları gereği en yüksekteki uzuvların abartılması teknik bir kuraldır ancak buradaki abartı hesapsızca fazladır. Bir diğer oran sorunu, kol boyunun çok uzun tutulmuş olmasıdır. Figürün parmak ucu, dizkapağının altına denk gelmektedir.

Atatürk'ün sağında yer alan figür grubunda, yaralanmış bir askerin elindeki tüfeği almış, sağ eli pençe gibi havaya kaldırmış, sırtı dik, ileri hamle yapmak üzere karşıya bakan bir köylü kadını betimlenmiştir. Yaralı asker figürü ellerini göğsündeki yaraya bastırmış, sol dizinin üstüne çökmüş, arkaya doğru devrilmek üzeredir. Atatürk'ün solundaki ikili heykel grubunda, ayakta duran genç bir Türk askeri ve onun elinde tuttuğu Türk bayrağını öpen diz çökmüş modern giysili genç bir kadın betimlenmiştir. Anıtın arka kısmında ise tek bir figür ayakta durur. Bel kısmındaki bez parçası dışında çıplak olarak betimlenmiş olan bu genç erkek sağ elinde altı ok tutar. Üç ayrı kompozisyonda yer alan figürler, merkezde yer alan Atatürk figürünün ve kaidesinin altında ezilecek ölçüde küçük boyuttadırlar. Kaidenin merkezinde yer alan Atatürk figüründeki durağan yapıyı, kaidenin üç köşesinde yer alan figür ve figür gruplarının devingenliğinin dengelediği ve anıtın bütününe ritim kazandırdığı söylenebilir (Resim 28).



Resim 28: Adana Milli Kurtuluş Anıtı figürleri.

Anıtın merkezinde yer alan Atatürk'ün, anıtın geneline oranla devasa bir boyuta sahip olması özneyi aşkınlaştıran tek adam kültünün ve Kurtuluş Savaşı ikonografisinin bu aşkın özne etrafında oluşturulmasının alışılagelen bir örneğidir. Atatürk figürünün arkasında yer alan ve Antik Yunan heykellerini çağ-

rıştıran erkek figür ise elinde olan 6 Ok'la[162] parti-devlet bütünleşmesini idealleştirir.

Modern giysili, diz çökmüş kadının bayrağı öpmesi, vatana ve rejime bağlı Türk gençliğini simgeler. Geleneksel Türk kadınının yanında modern dünyaya uyum sağlamış çağdaş Türk kadınına ilk kez bu anıtta rastlıyoruz. Erken Cumhuriyet ideolojisinde modern ve eğitimli kadının asli görevi, vatana millete hayırlı evlat yetiştirmektir. Birincil görevi annelik olan kadının kamusal alandaki varoluşu eğitmenlik ve öğretmenlikle gerçekleşecektir (Saktanber, 2002: 327).[163] Eğitmenlik görevi evlatlarla sınırlı kalmayıp, geleneksel Türk kadınının modernleşmesine rol modeli olarak öncülük etmeyi içerir. Cumhuriyet'in "peçesiz yeni kadını" koyu renkli kostümler, kısa saç ve makyajsız yüzlerle kamusal alana girmiş ve böylece erkeklerin şerefinin kadınların davranışlarıyla yakından bağlantılı olduğu bir toplumda cinsiyetsizliği adeta bir erdem haline getirerek kamusal varlığını meşrulaştırabilmiştir (Saktanber, 2002: 328; Kandiyoti, 1997: 179). 1934'te kadınlara seçme ve seçilme hakkının verilmesinden yaklaşık bir yıl sonra ilk olarak bu anıtla Türk kadını, peçesinden, başörtüsünden ve geleneksel kıyafetinden sıyrılmış, modern kıyafetiyle bir anıtta sahne alır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, tek parti dönemi anıtlarında kadının tasvirinde hep bir adım geride durulmuş, temkinli davranılmıştır. Bu dönemde yapılan otuz sekiz Atatürk anıtından sadece sekizinde kadın tasviri görürüz. Ulus Zafer Anıtı, Taksim Cumhuriyet Anıtı ve Adana Milli Kurtuluş Anıtı dışında diğer beş anıtta kadın tasvirine ancak rölyeflerde yer verilmiş ve Adana Milli Kurtuluş Anıtı hariç tüm anıtlarda kadın geleneksel kıyafetleriyle Milli Mücadele sahnesinde tasvir edilmiş-

162 1927 yılında yapılan CHF İkinci Kongresi'nde kabul edilen Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık ve Laiklik ilkelerinin ardından 1931 tarihinde düzenlenen Üçüncü Büyük Kongre'de bunlara Devletçilik ve İnkılapçılık da eklenir. 13 Şubat 1937'de anayasaya yazılan 6 Ok tamamlanır. Böylece, parti ilkeleri aynı zamanda devletin de temel ilkeleri haline getirilmiş olur.

163 Kamusal alanda görece erkeksi ve cinsiyetsizleştirilmiş olan kadından özel alanda beklenen neşeli, alımlı, bilgili ve doğurgan olmasıdır. Bu iki alan arasında sıkışan kadın, modern Kemalist toplum idealinin iç çelişkisini oluşturur (Saktanber, 2002: 330).



Resim 29: Kayseri Atatürk Anıtı, Kenan Yontunç / Tavlasunlu Nazmiye Hanım, 1935, bronz-mermer, Kayseri.

tir. Cumhuriyet'in modern kızlarının anıtlarda yerlerini alması epeyce zaman alacaktır.

Adana Milli Kurtuluş Anıtı'yla aynı yıl içinde yapılan bir başka önemli anıt Kayseri Atatürk Anıtı'dır (Resim 29). Anıtın açılışının yapıldığı 1 Mart 1935 tarihinde Atatürk dördüncü kez cumhurbaşkanlığına seçilmiş ve on sekiz kadın milletvekilinin katıldığı beşinci dönem TBMM çalışmalarına başlamıştır. Bu anıtı ilginç kılan asıl nokta, konduğu meydanın, farklı iktidar dönemlerinde (1974/1980) farklı anlamlarla yüklü iki Atatürk anıtına daha tanıklık edecek olmasıdır.

Belediye tarafından yaptırılan anıtın sanatçısı hakkında kesin bir bilgiye sahip değiliz. Sanayi-i Nefise mezunu Tavlasunlu Nazmiye Hanım (Doğan, 2007: 155) ya da Kenan Yontunç'a ait olduğu (Elibal, 1973: 261; Gezer, 1984: 125) yönünde görüşler vardır. Ancak anıtın Kenan Yontunç'a ait Çorum ve Elazığ Atatürk Anıtları ile büyük benzerlikler göstermesi bunun da onun elinden çıkmış olabileceğini düşündürür (Resim 30). Nahid Sırrı Örik'in heykelin diğer nüshasının Elazığ'da olabileceği yönündeki yergi yüklü anlatımı bu ihtimali güçlendirir: "Yapan sanatkârın mutlak surette aynı olan bir eşini de bir başka şehrimize sattığı söylenilen bu heykel, Türk tarihinin en kara günlerini eşsiz bir şan ve zafer destanıyla kapayıp unutturan adama hiç de layık değildir" (Örik, 2000: 97).

Anıt, kaide ve heykel olmak üzere iki bölümden oluşur. Mareşal kıyafetli Atatürk'ün sol ayağı diğerine göre öndedir ve ağırlığını bu ayağına vermiştir. Kaputu ve askerî şapkasıyla betimlenen Atatürk, sol eliyle boynuna asılı duran dürbününü tutarak tam karşıya bakar. Anıtın kaidesinde defne yapraklarından oluşan bir bronzdan zafer çelengi vardır.




Resim 30: Çorum Atatürk Anıtı, Kenan Yontunç, 1931, bronz-mermer; Elazığ Atatürk Anıtı, Kenan Yontunç, 1933, bronz-mermer.

Anıt, Ankara Sıhhiye Zafer Alanı Atatürk Anıtı'nda gördüğümüz gibi totaliter dönem biçemindedir. Askerî kıyafet ve katı formlar bu anlayışı belirgin kılar. Dürbün, askerî bir aksesuar olmakla birlikte Osma'ya (2003: 91) göre ayrıca Atatürk'ün ileriyi görme yetisini simgeler. Ülkede hızla yayılan Atatürk temsilleri salt lider ve tek adam kültüne işaret etmekte, devlet kültünü de pekiştirmektedir. Bu türden anıtlarla, kadir-i mutlak ve her yerde hazır ve nazır devlet imgesi anıtı/özneyi izlenen olmaktan çıkarıp izleyen konumuna getirir. Anıtlar devletin denetleyen gözü gibi görünürler. Anıtın açılışının Atatürk'ün dördüncü kez cumhurbaşkanlığına seçildiği güne denk getirilmesi, dönemin yerel bürokratlarının şefe ve rejime bağlılık gösterisinde bulunmalarının bir göstergesi olarak da okunabilir.

Afyon Utku Anıtı

Tek parti döneminde yapılan anıtlar arasında birisinin üzerinde ayrıca durulması ve farklı açılardan çözümlenmesi gerekir. Atatürk'ün, 1937'deki ziyaretinde, bu anıtı, Afyon Utku Anıtı'nı "Büyük Zafer'i en iyi yansıtan anıt" olarak tanımlamış

olması da[164] bu özel dikkati destekler niteliktedir. O güne kadar yapılmış anıtlarda Atatürk askerî ya da sivil kıyafetle, ayakta ya da at sırtında formel bir imge etrafında betimlenirken bu anıtta keskin bir imge dönüşümüne tanık oluruz. Atatürk çıplaktır, eril bir devlet imgesiyle bütünleşir ve otorite açıktan bedenle inşa edilir. Hatta burada şiddeti estetize etmek üzere Atatürk öylesine insanüstü bir bedenle inşa edilmiştir ki tıpkı Yakup Kadri'ni tasvir ettiği gibi: "ateşte yanmaz, vücuduna kurşun işlemez ve zırhların attığı gülleler başının üstünden munisleşmiş yırtıcı kuşlar gibi geçip gider" (Karaosmanoğlu, 2007: 26). Anıt, bu imgeyi kabulü zor bir dille ve biçemle ortaya koyar. Bu zorluğu yansıtan bir yergi anıtın sanatçısı Krippel'e dönük olarak yine *Ar* dergisinden gelir (akt. Giray, 1998: 3058):

> "Bir teşrih (anatomi) gösterisini andıran ve bütün adeleleri, damarları ve kemikleri dışarıya fırlamış figürleri, gülünç denebilecek derecede mübalağalı sembolik tavırları ile, M. Krippel'in 'abideleri' abidede aradığımız vasıfların hiç birine malik değildirler."

Anıt valilik tarafından, 1925'ten 1938'e kadar on üç yıl boyunca Türkiye'de konuk sanatçı olarak kalan Heinrich Krippel'e yaptırılmıştır. Anıtın açılışı, Başbakan İsmet İnönü, CHP Genel Sekreteri Recep Peker, pek çok bakan ve Afyon Halkevi müdürünün katılımıyla 24 Mart 1936 günü gerçekleşir.[165] Anıtın açılışında yaptığı konuşmada Başbakan İnönü, Atatürk'ün şu sözlerini yineleyecektir:[166] "Vatanın harim-i ismetinde düşman, saldırgan, boğulmaktadır..." (Resim 31)

Bugün Afyon Belediye Parkı'nda yer alan anıtın arka yüzü Afyon Kalesi'ne, ön yüzü şehre bakar (Resim 32). Anıt, Atatürk ve silah arkadaşlarının karargâh olarak kullandıkları ve taarru-

164 "Anıtlarla Afyonkarahisar", 2007.

165 Afyon Utku Anıtı'nın açılışının ertesi günü de (25 Mart 1936) Afyon-Karakuyu/Bozanönü-Isparta Demiryolları işletmeye açılmıştır. Bu anıt da "topyekûn inşa"yı destekleyen ve toplumsal belleğe kazıyan bir işlev görür.

166 5 Ağustos 1921'de Başkomutanlığa getirilmesinin ardından Mustafa Kemal orduya ve millete bir bildiri yayımlayarak "Düşmanın ülkenin harim-i ismetinde boğulması için her şeyin yapılacağını" yinelemişti (Çaycı, 2002).



Resim 31: İsmet İnönü Utku Anıtı'nın açılış konuşmasını yaparken.

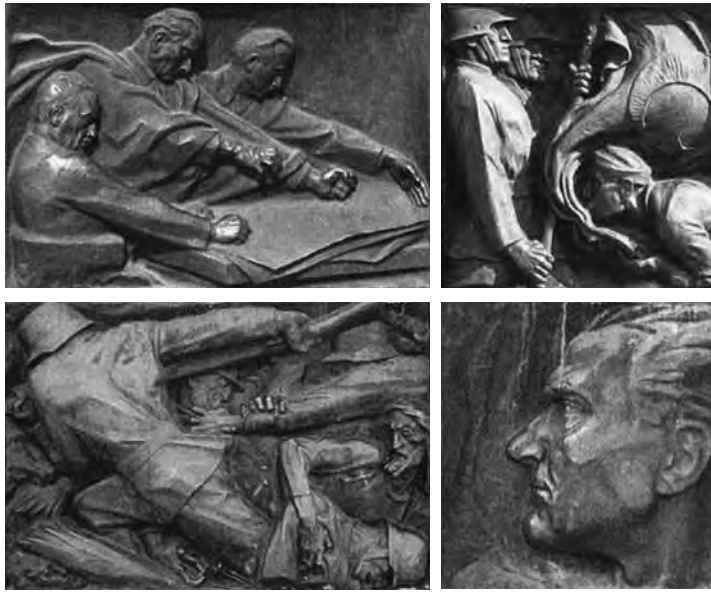


Resim 32: Afyon Zafer (Utku) Anıtı, Heinrich Krippel (1883-1945), 1936, bronz-andezit, heykel 4,07 m ve kaide 2,50 m, Afyonkarahisar.

zun planlandığı mevkiye dikilmiştir. Hatta burada önceden Paşa Cami'nin bulunduğu ve anıt için caminin yıkıldığı (Osma, 2003: 104) söylenir.

Anıt; ikili heykel kompozisyonu ile dört yüzeyinde bronz kabartma olan bir kaideden oluşur. Figürlerin ikisi de çıplaktır[167] ve biri dikey, diğeri yatay olmak üzere bir kayanın üstünde betimlenmişlerdir. Heykel grubunun toplam yüksekliği yaklaşık dört metredir. Ayakta duran figürün sol eli yumruk yapılmıştır, sağ eli pençe gibi açılarak yukarı doğru kalkmıştır. Önde duran sağ ayağı ile arkada duran sol ayağının arasında, yerde bir figür yatmaktadır. Hareketleri son derece canlı olan figürlerden yerde yatanın başı aşağı sarkmıştır ve yüzünde acı ifadesi vardır. Ayaktaki figürün yüzünün Atatürk'e benzerliği dikkat çekicidir. Figürün gerilmiş abartılı kasları ve şişmiş boyun damarlarıyla, yüzdeki sert ifade desteklenmiş; ayakları altında yatan figüre yukarıdan bakarak onu ezmek üzereyken betimlenmiştir. Yerde yatan figürün ayağının altına denk gelen bir kayanın üstünde: "Afyon Şehri düşman orduları tarafından ilk defa 28 Mart 1921'de, ikinci defa 13 Temmuz 1921'de işgal edilmiş, 27 Ağustos 1922'de kurtarılmış ve bu anıt milli orduya ve milli kahraman Atatürk'e Afyonluların şükran hatırası olarak dikilmiştir" ifadesi yazılıdır. Heykel grubunun altında yer alan kare kesitli kaide 2,50 metre yüksekliğindedir ve her bir yüzeyinde Cumhuriyet ikonografisinden kesitler yer alır (Resim 33). Kaidenin batı cephesindeki kabartmada profilden görünen sert ifadeli bir Atatürk portresi vardır. Kuzey cephedeki kabartmada ise masa başında haritaya yumruklarını uzatarak oturmuş Mareşal Fevzi Çakmak, hemen onun yanında yumruk halinde sıkılmış sol eli masada duran Atatürk ve en arkada sol eli ile sınırı gösterir biçimde ayakta duran İsmet İnönü yer alır. Doğu cephesinde yer alan kabartmada yan yana dizilmiş profilden görünen Alman miğferli üç asker ve bir sancaktarın karşısında, dalgalanan bayrağı eğilerek öpen yerel halktan biri (Haşhaşçı Ali) betimlenmiştir. Güney cephedeki kabartmaysa bir savaş

167 Ayakta duran figürün orijinalde mevcut olan cinsel organı, 1950'li yıllarda ahlaka aykırı bulunarak kesilmiştir (Osma, 2003: 105).



Resim 33: Afyon Zafer (Utku) Anıtı rölyefleri.

sahnesini gösterir. Aslanapa, bu kabartmalarda işlenen konuların bizzat Atatürk tarafından seçildiğini belirtirken (1993: 46) Elibal da (1973: 201), Mareşal Fevzi Çakmak'ın masada oturmuş yumruğunu bir haritanın üzerine vururken kompoze edilmesini bizzat Atatürk'ün istediğini kaydeder.

Özellikle ayakta duran figürde ciddi bir oran sorunu göze çarpar. Uzuvlar arasında idealleştirmeyi ve metaforik anlatımı öne çıkaran bir oransızlık ve abartı söz konusudur. Ayaktaki figürün baş oranı küçük, gövdesi genel orana göre oldukça iri ve el ile ayaklar büyüktür. Ellerin büyük olması, bedendeki temel vurgunun ve hareketin ellerde toplanmasını kolaylaştırır. Anıtın yerleştirildiği alan eğimli olduğundan ve kademeli olarak yükseldiğinden, anıtın (özellikle de yatay figürün) aşağıdan da algılanabilmesi için kaidenin yüksekliği yeterlidir. Anıt son derece devingendir ve figürler zıt eksenlerde de olsa her birinin hareketi ritmik biçimde bir diğerini karşılar.

Afyon Zafer Anıtı, 27 Ağustos 1922 tarihinde Yunan ordusunun bozguna uğratılışını eril bir beden inşasıyla simgeler. 20. yüzyılın lider kültü geleneğinde hiçbir figür (Hitler, Mussolini, Franco, Stalin, Lenin, Mao vb.) anıtlarda çıplak olarak betimlenmemişken bunun ilk örneğini Afyon Utku Anıtı'nda görürüz. Yerdeki düşmanın üstüne doğru abanan Atatürk figürünün, Antik Yunan'ın mitolojik kahramanı Herkül'e baktığını belirten Gür'e göre: "Herkül çaresiz bir şekilde Türk kahramanının ayakları altındadır. Yüzünde yenilgi ve çaresizliğin ifadesi vardır" (2001: 163). Yakup Kadri'nin "kudret ve heybetini sinirlerinden ve adalesinden almayan; Promete'nin uluhiyeti (tanrı niteliği, tanrısallığı) gibi sırf akıldan, zekâdan, ruhtan gelen insani bir kahraman" (Karaosmanoğlu, 2007: 57) olarak nitelediği Atatürk, bu kez bambaşka bir dille vücut bulur. Siyasal otoritenin eski çağlardan beri kullanageldiği bu dil,[168] örneğin, Mezopotamya'da MÖ 2500'lere tarihlenen Agade kralı Naram-sin'e ait anıttaki bir kabartmada kendini gösterir (Resim 34). Galip gelmiş kralı düşmanın vücudunu çiğnerken, öteki düşmanları ise kendisinden acıma dilerken betimleyen bu türden anıtların ardındaki düşünce, Gombrich'e göre salt zaferlerin anısını canlı tutmak değildir: "Hiç olmazsa ilk zamanlarda, imgelere duyulan eski inanç, belki bu imgeleri yaptıranları etkiliyordu ve bunları yaptıran kişi, alt edilmiş düşmanın boynuna ayağını basmış kralın imgesi varolduğu sürece, boyunduruk altına alınan kabilenin bir daha başkaldıramayacağına inanıyordu" (Gombrich, 1992: 44).

Cumhuriyet Türkiyesi'ne damga vuran ideolojik oluşumlardan pek çoğunun Osmanlı'dan devrolduğunu daha önce belirtmiştik. Çulhaoğlu, bu devamlılık içindeki ideolojik leitmotifin (veya ana temanın) sosyal Darwinizm olduğu fikrindedir (Çulhaoğlu, 1998: 61-62). Sosyal Darwinist zihniyet dünyasına göre Türkiye, bu acımasız ve karmakarışık dünyada ayakta ka-

168 MS 359'a ait İsa'nın ilk betimlerinden biri de buna örnek gösterilebilir. "İsa, Aziz Petrus ve Paulus arasında" adlı tasvirde heykelci, İsa'nın göklerin egemeni olduğunu belirtmek için, onun ayaklarını eski gökler tanrısının sırtlandığı koca bir gökkubbenin üstüne bastırır (Gombrich, 1992: 90).



Resim 34: Kral Naram-sin'e ait anıt. Susa'da bulunmuştur. MÖ 2500 dolayları. Paris, Louvre.

labilmek, tarih sahnesinden silinmemek ve güçlülerin arasında yer almak için güçlü olmalı ve gücü her daim yüceltmelidir. Afyon Utku Anıtı bu tasavvurun görsel bir temsili gibidir. Sosyfal Darwinist tasavvur, Afyon Utku Anıtı'nın görsel imgelerinde, "şiirlerinde kan, şiddet ve savaşı estetize ederek sunan" (Bakırezer, 2002: 353) Nihal Atsız'ın Türkçülüğüyle resmî ideolojinin buluşma zeminidir.[169] Atsız'da şiddet ve sertlik hem "estetik" hem de ahlaki bir değer mertebesindedir; onu metinlerinde Türk, "sert bakışlarla ve gülmek bilmemekle karakterize edilir" (Bora, 2005: 256). Benjamin'in vurguladığı gibi faşizm,

169 *"Anlamayız hayatı felsefeyle, ilimle*
Hayat çelik ellerle atılan zar olmalı.
Rahat yatakta ölmek acap olmaz mı çile?
Kanlı sınır boyları bize mezar olmalı."
Hüseyin Nihal Atsız (akt. Bakırezer, 2002: 353).

duyusal algılamanın sanatsal düzlemde doyuma ulaştırılmasını savaştan bekler (2007: 79). Sonuçta, Afyon Anıtı'nda, savaşın ve "güç"ün estetize edilişi uç noktaya ulaşır. Faşist estetiğin beden tasarımı ve bunun siyasal erkin taşıyıcı öğesi olarak görselleşerek bir aşkınlık imgesi yaratması, hem Ankara Güven Anıtı'nda hem de Afyon Zafer Anıtı'nda belirgin olarak görülür. Krippel, Afyon Zafer Anıtı'nda beden inşasında güce, dinçliğe, saldırganlığa ve çevikliğe vurgu yapmış ve anıtın kurgusunu "faşist devletin tasarlanmış özelliklerini yansıtacak şekilde" (Clark, 2004: 95) oluşturmuştur. Yine faşist sanatın alametlerinden olan, altın çağa dönüş hayalini yansıtan arkaik imge ve biçimler (Clark, 2004: 73) Güven ve Zafer anıtlarında barizdir. Güven Anıtı'nda daha çok biçimsel bir arkaizm söz konusuyken Afyon anıtında arkaik biçimlerin yanı sıra arkaik imgelere de yer verildiği görülür. Rölyeflerde izlenen temalar bir taraftan da adeta resmi tarihin birer görsel temsil elemanıdır.

Figürler ve kaidede yer alan kabartmalar bronz dökümdür ve kaide kesme andezit taşıyla kaplanmıştır. Merdivenlerle kademeli olarak yükselen mekânın en üst bölümünde yer alan anıtın ön bölümünde bir havuz vardır ve bu da izleyicinin anıtı belli bir mesafeden algılamasını sağlar. Anıtın arkası dağa ve ufka bakmaktadır, dolayısıyla mekânın en alt kademesinden bakan bir izleyici anıtın siluetini rahatlıkla algılayabilir. Gerek mekânla ilişkisiyle gerekse kompozisyonun dili ve devasalığıyla anıtsal etki yakalanmıştır.

Afyon Utku Anıtı'nda kullanılan dil ve eril güç bağlamında bir diğer örnek de Kayseri Bez Fabrikası'ndadır. Birinci Beş Yıllık Sanayileşme Planı (1930) kapsamında Sovyetler Birliği'nden alınan krediyle kurulan tesis 1935 yılında hizmete açılmıştır. Bu fabrika Türkiye'de sanayileşme hamlesini başlatan ve devlet tarafından yapılmış ilk sanayi tesisidir. Kalkınma odaklı sanayileşme hareketi Cumhuriyet sonrasının modernleşme serüveninin önemli bir parçasıdır ve uluslaşma sürecinde sanayileşme ve modernleşme ülküsü kendini mekânsal olarak da inşa etmiştir. Sanayileşme hamlesinin önemli sacayaklarından olan Sümerbank'ın 1935 yılında kurulan Kayseri Bez Fabrikası'na

yerleştirilen heykel de sanayileşme imgesinin pekişmesine katkı sağlar (Resim 35).

Heykel, figür ile makine dişlisi olarak betimlenen bir dişli daireden oluşur. Figür yine Atatürk'tür ve bu tasarımda da Atatürk alışılanın aksine askerî ya da sivil kıyafetle değil çıplak betimlenmiştir. İleri doğru bir vücut hareketiyle Atatürk figürü iki eliyle makine dişlisini tutmakta ve kaslarıyla dişliyi bir hayli güç vererek çevirdiğini imlemektedir. Profilden görülen Atatürk atletik bedeniyle bir makine dişlisini çevirir. Bu hareket, eril güç tarafından işletilen devlete ve onun tek işleticisi olan Atatürk'e göndermede bulunur. Tasarım bir yandan Nazi estetiğinin ipuçlarını verirken diğer yandan dönemin beden terbiyesi politikalarının da somut bir ifadesi gibidir. Faşist estetiğin tüm unsurlarının kullanıldığı bu tasarımda, sanayileşmenin ve kalkınmanın simgesi olan makine dişlisi ancak genç Türkiye'nin önderince döndürülmektedir. Ve ülke önderiyle birlikte yol alabilecektir. Bu tasarımda da yoğun bir tek adam imgesine tanık oluruz.

Türkiye'nin 1935-1938 döneminin anıt birikimine baktığımızda (toplam on anıt) faşist estetiği en belirgin biçimde işleyen iki anıtın (Güven Anıtı ve Afyon Utku Anıtı) yapıldığı



Resim 35: Sümerbank Kayseri Bez Fabrikası Atatürk Heykeli, anonim, 1935, alçı, Kayseri.

1935-1936 yıllarının ardından 1938-1940 yılları arasında bir duraklama olduğunu görürüz. Bu duraklama, Atatürk'ün ölümünün sarsıcı etkisiyle ve siyasal iktidarın konumunu sağlamlaştırma çabasında olmasıyla ilişkilendirilebilir. Feroz Ahmad bu sancıyı şöyle özetler: "Birçok kişi için Atatürksüz bir Türkiye düşünmek imkânsızdı, çünkü o yeni nesil, bildikleri herşeyin onunla birlikte öldüğünü düşündü. Birçok kişi için Atatürksüz bir Türkiye düşünmek imkânsızdı, çünkü o yeni Türkiye'yle, Cumhuriyet'le eşanlamlı hale gelmişti. Bu sebeple, Atatürk'ten sonra gelen yöneticiler, olgunlaşma dönemine girmiş olan bir ülkeyi yönetebilmek için kendi otoritelerini kurmak gibi zor bir görevle karşı karşıya kaldılar" (Ahmad, 2007: 113).

"Duraklama", estetik tartışmaları ve Bolu Atatürk Anıtı

Bozdoğan'ın (2002: 306), ölümünün ardından Atatürk'ün "tanrı" statüsüne çıkarılmasının tamamlandığını belirtmesine karşılık 1938-1940 yılları arasında hiçbir Atatürk anıtı dikilmemiştir.[170] Bu duraklamayı, daha önce belirttiğimiz genel nedenler yanında, İkinci Adam imgesinin yerleşmesi için başvurulan bir ertelemeyle, ayrıca bir tür kutsiyet duygusuyla da ilişkilendirmek mümkün görünüyor. Ölümünün ardından ülkeyi saran yas, Atatürk kültüne bir yandan da onun kült nesne olarak temsiline ket vurmuştur. Bu dönemden başlayarak Atatürk imgesinde ve Atatürkçülük yorumlarında ardarda değişimler görülecektir. Radikal uçlar dışında neredeyse her siyasal görüşün zorunlu referans noktasına dönüşen/indirgenen Atatürk imgesi, Atatürk kültünü pekiştirerek yeniden üretir.

26 Aralık 1938'de toplanan CHP Olağanüstü Kurultayı'nda Atatürk partinin kurucusu ve Ebedi Şefi, Cumhurbaşkanı İsmet İnönü ise Milli Şef ilan edilir.[171] İnönü, artık sadece devle-

170 1938 yılında Atatürk ve İnönü anıtları için bir anıt yarışması düzenlenmiş ve bu yarışmanın birincisi olan Sabiha Bengütaş'a ait projeler 1950'lerde yerine yerleştirilmiştir. (Çankaya Atatürk Anıtı ve Mudanya İnönü Anıtı).

171 Kurultayın İnönü'ye bağlılığını bildiren önerge katip Adnan Menderes tarafından okunur: "Partimizin değişmez Genel Başkanlığına intihap olunan Türkiye Devletinin Büyük Reisicumhuru ve Kahraman Türk Ordusunun yüce Baş-

tin başı ve ordunun başbuğu değildir, tek parti siyasi iktidarının değişmez başkanı ve Milli Şefi olmuştur. Şevket Süreyya'ya göre bir ülke bir devrim geçirmiş ve bu devrim henüz son sözünü söylememişse, o ülkede "Kahramanlar Devri" sona ermemiş demektir. O devrimin tarlasını hazırlayan, tohumlarını saçan ve bu tohumların ilk mahsullerini devşiren Milli Şef, "kahraman" bir önderdir (Aydemir, 1975a, 49). Böylece, Tek Adam'ın yerini alan İkinci Adam'a, devrimleri devam ettirme gibi tarihî bir görev yüklenmiştir. İnönü, bu ikinci Adamlık misyonuyla, hem Kemalist hem anti-Kemalist cepheden sorgulanmıştır.[172] "Şartların getirdiği adam" (Aydemir, 1975a: 24), hem Atatürk'ün devrimlerine ve hatırasına sahip çıkacak[173] hem de kendi önderliğini ortaya koyacaktır.

Tek parti ve tek şef döneminde, ulusal kültürü Batı uygarlığının anlayış ve araçlarıyla inşa etme yönündeki girişimler sürdürülmüştür. Milliyetçi özcülük arasındaki kompleks ilişki, çelişkili sonuçlar da doğurur. Bu paradoksun en belirgin yaşandığı alanlardan biri mimari olmuştur. 1930'ların sonlarında başlayan mimaride millileşme kaygısı, diğer tüm mimari kaygıların önüne geçmiş, fütürist devrimci ruh yerini Alman ve İtal-

---

buğu, Milli Şef İsmet İnönü'ye Büyük Kurultayın yürekten saygı ve bağlılığının arzına karar verilmesini ve bu kararın kendisine sunulmasını, derin saygılarımızla teklif ederiz..." (Aydemir, 1975a, 38).

172 Örneğin, İslamcı *Tevhid* gazetesine göre: "İsmet Paşa da 'Atatürkçüyüm' diyerek siyaset sahnesine çıktı. İsmet Paşa'nın Atatürkçülüğü, Atatürk'ün Atatürkçülüğü değildi. Ama kimse çıkıp da, İsmet Paşa'ya, 'Senin Atatürkçülüğün, Atatürk'ün Atatürkçülüğüne benzemiyor' diyemezdi. Çünkü, İsmet Paşa bir diktatördü. İsmet Paşa'nın başa geçer geçmez yaptığı ilk iş, Atatürk'ün resimlerini paralardan, pullardan kaldırmak oldu. Yıllar sonra bu davranışı çok eleştirildi ama, nidelim ki, tarihsel bir gerçekti. İsmet Paşa, yeni Atatürk heykelleri diktirdi mi, diktirmedi mi, iyice anımsamıyorum. Fakat, kendi heykellerini diktirmek istedi. İstanbul'da Taksim'de, bir zamanlar adına İnönü gezisi denilen alana dikilecek heykellerin gövdesi, hâlâ orada durur. Heykelin kendi ise, demokratlar iş başına geçtikten sonra bir otobüs garajında kırık, dökük yerlere atılmış olarak bulundu. Bu da İsmet Paşa'nın Atatürkçülüğü idi." (Anonim 1979: 16)

173 Atatürk'ün ölümünün birinci yıldönümünde Halkevi'nden gençlerin düzenlediği törene Cumhurbaşkanı'nın katılmaması ve hükümet erkânının sınırlı katılımı dikkat çeker. Ancak sonradan anlaşılır ki, tören sırasında İnönü, herhangi bir gösterişten kaçınarak Etnografya Müzesi'ne gelip kabrin üstüne bir menekşe demeti bırakıp gitmiştir.

yan milliyetçi mimari eğilimlerin etkilerine ve İslam-öncesi Türk anıtlarından alınan ilhama bırakmıştır. Bunun sonucunda 1930'ların başlarındaki modernist estetikten uzaklaşılarak devlet iktidarını ve milliyetçi tarih yazımını yansıtan daha klasik ve anıtsal bir mimari tarza yaklaşılmıştır (Bozdoğan, 2002: 27-28). 1940-1950 dönemine damgasını vuran ve "İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi" olarak adlandırılan anlayış, katı çizgileriyle öylesine bir milli simgeciliğe ve iktidarı önceleyen bir anıtsallığa ulaşır ki, dönemin kimi mimarınca bu dönem "Taş Devri" olarak anılır. "Bu dönemde yapı sahnesine abartılı ölçeklerde anıtsal kamu binaları, taş cepheler ve ciddi, süsten arınmış bir klasisizm egemen olmuştur" (Bozdoğan, 2002: 292).

Gerek mimaride gerek resim ve heykelde sanatın millileşme sorunu gelenek tartışmasını da beraberinde getirmiştir. Anthony Smith (2002: 225), şu soruyu sorar: "Niçin toplumlar yeniliklerini meşrulaştırmak için geçmişe, özellikle de 'kendi' geçmişlerine dönerler? Geleneksel bir toplumda da emsal ve töre arasında bir bağlantı olması beklenebilir; fakat niçin 'modernleşen' yenilikçi toplumlarda bu bağlantıya acil ihtiyaç duyulur?" Bu, geçmişin aşılmasına yönelik iradeden kaynaklanır. Bir soğrulmayla değil de kopuş ve yeniden inşayla oluşturulan toplumlarda genel olarak bu çaba görülür. Türkiye özelinde sanatın sorunsallarından birini oluşturan gelenek kavramı, Kahraman'ın (2002: 41) dikkat çektiği gibi ilginç bir şekilde tersine işler; Batı, moderni geleneğin içinde tartışırken, Türkiye tam tersine geleneği modernin içinde tartışmıştır. Sanatta yenilik, ulusallık ve evrensellik tartışmasının bu çizgide ilerlediği söylenebilir. Bu bağlamda Türk plastik sanatının çıkmazı, klasiğini yaşamamış olmasıdır. Türk sanatçılar büyük sıçramalar ve öykünmelerle çağdaş çizgiyi yakalamak için uğraşırken, daha klasiği özümsemeden kendilerini Avrupa'nın sanat ortamının kaynayan kazanının içinde bulmuşlardır. Avrupa'da eğitimini alıp yurda dönen ressamlar kübik resme, heykeltıraşlar ise soyut formlara yönelseler de Batı sanatını var eden koşullardan kopuk olmaları onları çelişkiye düşürmüştür. Mimaride olduğu gibi heykel alanında da "milli" bir sanatın oluşma-

dığı yönünde tartışmalar baş gösterince dönemin sanatçıları bunun faturasını öncelikle yabancı heykeltıraşlara keser. Zühtü Müridoğlu, sorunu akademik-modern tartışmasından çok, heykelin toplum yaşamına nüfuz edip etmeme üzerinden kurar. Çünkü heykel, ancak toplumca benimsendiği ölçüde millileşebilir[174] ve benimsendiği sürece sanat ne geçmişin tutsağı olur ne de ideolojinin propaganda aracına dönüşür.[175] Sanatçıya göre bunun birincil koşulu Cumhuriyet'in anıtlarını Türk heykelcilerinin yapmasıdır. Bu talep karşılığını bulur ve Atatürk'ün ölümünün ardından hiçbir Atatürk anıtı siparişi yabancı bir sanatçıya verilmez.



Resim 36: Bolu Atatürk Anıtı, Ratip Aşir Acudoğlu (1898-1957) (Elibal, 1973: 231) veya Nijad Sirel (Gezer, 1984: 69-74), 1940, bronz-kesme taş kaplama, heykel 3 m ve kaide 4 m, Bolu.

Bolu Atatürk Anıtı, hem Atatürk heykellerinin yapımındaki duraklamayı sona erdirmesi hem de dönemin atmosferiyle ilgili göndermeleri bakımından önemlidir.

Bolu Atatürk Anıtı, Menemen Anıtı'nın da sanatçısı olan Ratip Aşir Acudoğlu'na aittir (Elibal, 1973: 231) (Resim 36). Anıtın yapımında Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü Başkanı Alman sanatçı Rudolf Belling de katkıda bulunmuştur (1973: 231).

Anıt, figür ve kaide olmak üzere iki parçadan oluşur. Atatürk, diğer askerî kıyafetli anıtlarında olduğu gibi mareşal kıyafeti, sırtında pelerini ve kılıcıyla betimlenmiştir ancak bu kez

174 Müridoğlu, Z. (1943). "Milli Sanat İçin", *İstanbul, 2,* 6-7.

175 Müridoğlu, Z. (1944). "Sanatta Üslubun Milliliği", *İstanbul, 4,* 15.

başında askerî şapkası yoktur. Sol bacağı dizden bükülüdür ve sol ayak diğerine göre bir adım önde, bir yükseltinin üstünde durur. Figürün sağ eli, en önde yere dikey duran kılıcın kabzasındayken, yana sarkmış sol eli *Nutuk*'u tutar.[176] Hafifçe sola bakan Atatürk figürünün yüz hatları aslına benzer biçimde çalışılmış ancak, diğer anıtlara oranla Atatürk çok daha heybetli bir bedenle sunulmuştur. 3 m yüksekliğindeki figürün bastığı kaide 4 m yüksekliğindedir ve ön cephesinde "Eşsiz Kahraman Atatürk" ifadesi yer alır.

Atatürk figürünün yüzündeki sert ifadeye ve mareşal üniformasına karşın anıt, sivil hayata ilişkin kodlar içerir. Kitap askerî bir mühimmat değildir, buna karşılık (Atatürk'ün başında yer almayan) şapka, üniformanın olmazsa olmaz bir parçasıdır. Şapkanın olmaması, devlet adamlığını öne çıkarma kaygısını ifade ediyor olabilir. Elde tutulan *Nutuk* da, toplumu Kemalist ideoloji doğrultusunda biçimlendirme ülküsünün bir göstergesidir. Kılıç askerî hedefe ulaşmanın aracıyken *Nutuk* sivilmedeni yaşamda ilerlemenin rehberi olarak imlenir. Dolayısıyla okunmaktan çok referans verilen, tartışmasız hakikati temsil eden bir tür kutsal kitap gibi başvurulan (Kaynar, 2008: 45) *Nutuk* bu anıtta, görsel bir kült simge olma yolunda ilk kez kullanılır. Anıttaki figürün rahat ancak kontrollü duruşu, devletin her şeyi denetlediğini, *Nutuk* kılavuzluğunda toplumun gelişimini gözlediğini imler.

İnönü döneminde hiç basılmamasına karşın[177] *Nutuk* neden bu dönemde yapılan ilk anıtta yer almıştır? İnönü'nün, cumhurbaşkanı olunca yaptığı ilk işlerden biri *Nutuk*'ta tasfiyeleri uzun uzadıya gerekçelendirilen önder kadroyu yeniden siyaset arenasına davet etmek olmuştu. Mart 1939'da yapılan seçimle-

176 Atatürk'ün elinde tuttuğu kitabın *Nutuk* olduğunu varsayıma dayanarak söylüyoruz. '90'lı yıllardan itibaren il-ilçe merkezlerinde ve köylerde, üzerinde *Nutuk* yazılı kitap tutan tektip ve çoğaltma Atatürk anıt tasarımlarına sıklıkla yer verilecektir.

177 Atatürk hayattayken, bir defa eski (1927), iki defa da (1934-1938) yeni harflerle basılan *Nutuk*, İnönü liderliğindeki tek parti döneminde hiç basılmamıştır. 1938 yılındaki baskıdan sonra *Nutuk*, ilk kez, 1950 yılında Demokrat Parti döneminde yayımlanmıştır (1. cilt 1950, 2. cilt 1952, 3. cilt 1959). (Kaynar, 2008: 42).

rin ardından ikinci seçmenlere sunulmak üzere bizzat İnönü tarafından hazırlanan listede, *Nutuk*'ta "paşalar komplosu" olarak ele alınan oluşumun aktörleri yer alacaktır: Kâzım Karabekir, Fuat Cebesoy, Refet Bele gibi komutanların yanı sıra Serbest Cumhuriyet Fırkası lideri Fethi Okyar da listededir. Rauf Orbay ve Adnan Adıvar gibi tasfiyeye uğramış şahsiyetler de ya önemli diplomasi görevlerine ya da Meclis'te görev alarak yeniden aktif konuma getirilirken, Atatürk'ün yakın çevresinde olan Kılıç Ali, Şükrü Kaya ve Tevfik Rüştü Aras gibi isimler liste dışı bırakılırlar. İnönü, küskünleri barıştırma hamlesini şöyle dile getirir: "Atatürk'ün Milli Mücadele arkadaşları olan eski önder şahsiyetleri küskün halinden çıkarıp, cemiyet hayatına onları tekrar sokmayı görev saydım. Ve ciddi olarak çalıştım..." Bunun için tek şart olarak Atatürk'ün şahsıyla uğraşılmamasını koşar: "Eğer Cumhuriyeti ve inkılapları korumak ve devam ettirmek fikrindeysek, Atatürk'ü korumak vazifedir" (Aydemir, 1975a, 45). Bolu Atatürk Anıtı'nda ilk olarak görselleşen *Nutuk*'un, yeniden siyaset arenasına çağrılan küskünlere yönelik bir uyarıyı temsil ettiğini de düşünebiliriz.

Bolu Atatürk Anıtı'ndan sonra 1941 yılında Nusret Suman Artvin, Tekirdağ ve Yozgat Atatürk anıtlarını, 1944 yılında Nijad Sirel ve Hakkı Atamulu Malatya Atatürk Anıtı'nı, aynı yıl içinde Kenan Yontunç Mersin Atatürk Caddesi Atatürk Anıtı ve Çankırı Atatürk Anıtı'nı yapmışlardır. Tek parti döneminin son anıtları olarak da 1946 yılında Zühtü Müridoğlu ve Ali Hadi Bara Zonguldak Atlı Atatürk Anıtı'nı, Kenan Yontunç Tarsus ve Bilecik Atatürk anıtlarını yapmışlardır.[178] Bu anıtlar arasında Çankırı Anıtı dışındaki tüm anıtlarda Atatürk yine askerî kıyafetlidir. Atatürk, 1960'lardan itibaren ağırlıkla sivil kıyafetle betimlenmeye başlayacaktır.

1945 yılı, faşist rejimlerin Sovyetler Birliği ile İngiltere, Fran-

178 1946-1980 döneminde yapılmış olan Atatürk anıtlarının kronolojik listelenmesinde, Hüseyin Gezer (1984) ve Gültekin Elibal'ın (1973) kitaplarından yararlanılmıştır. Tek parti döneminde yapılmış olan Atatürk anıtlarının künyelerine ulaşmak daha olanaklıyken, 1950'lerden itibaren yapılan anıtların belgelenmesinde aksamalar gözlenmiştir. Birçok anıtın üzerinde sanatçı imzasının ve tarihinin yazılı olmaması, anıta ilişkin bilgiye ulaşmayı zorlaştırmaktadır.

sa ve ABD'nin oluşturduğu ittifakça yenilgiye uğratıldığı bir dönemdir. Özkazanç, Kemalist meşruiyet söyleminin ana teması olan muasır medeniyet seviyesini temsil eden Batı dünyasında liberal-demokratik düzenlerin fazişme karşı kazandığı zaferin, Türkiye'nin çok partili düzene geçiş kararında önemli bir etken olduğunu vurgular (1998: 155). Tek parti rejimi Türkiye'de, özel teşebbüse ve çok partili düzene gereksinim duyan bir toprak sahibi ve girişimci sınıf yaratmıştı. 7 Ocak 1946'da kurulan Demokrat Parti bu yönelişin sonucudur. Ünder'e göre tüm bu gelişmelerle kahramanlar dönemi de sona ermiştir (2002: 153).[179]

Bununla birlikte, yeni dönemde –özellikle de '60'lardan itibaren– Atatürk anıtlarının üretiminde hızlı bir artış gözlenir. Çok partili dönemin ilk anıtlarından biri Tarsus Atatürk Anıtı'dır. Cumhuriyet Meydanı'na konan anıtın açılışı 23 Nisan 1946 tarihinde yapılmıştır (Resim 37). Halkevi'nin yakınına konan anıtın sanatçısı Kenan Yontunç'tur. 1,80 cm. boyundaki bu iddiasız anıtta Atatürk mareşal kıyafetlidir ve tam karşıya bakar, sağ kolu dirsekten kıvrık, göğsüne dayalı, sol kolu ise yana sarkıktır. Heykel oldukça küçük boyutlarda olduğu için kaidenin devasalığıyla yakalanmaya çalışılan anıtsallık, bugün altına konan rölyef-kaideyle birlikte tamamen kaybolmuştur.

Anıtın orijinal kaidesinde "Ne mutlu Türküm diyene" ifadesi yazılıdır. Tarsus Atatürk Anıtı'nı önemli kılan, 12 Eylül 1980'den sonra yapılan anıtların kaidesinde sıkça kullanılacak olan, Atatürk'ün Onuncu Yıl Nutku'nu bitirirken söylediği bu sözün kullanıldığı ilk anıt olmasıdır.[180] Tarsus Atatürk Anıtı'nın

179 Yine de Türk siyasal yaşamında kahraman yaratma eğilimi sona ermeyecektir. 17 Şubat 1959'da Londra Gatwick Havaalanı'nda çoğu yolcunun öldüğü uçak kazasından Başbakan Menderes'in sağ kurtulması, örneğin, onun kahramanlaştırılmasında uç noktalara gidilmesine yol açacaktır. "Türk radyosu ve parti tarafından iyice kullanılan onun bu mucizevi kurtuluşu, birçok dindar Türk'ü, Menderes'in Allah tarafından halkı yönetmek için seçilmiş insanüstü bir şahsiyet olduğuna inandırmıştı" (Zürcher, 2004: 349). Türkiye'nin her tarafında çoğunu DP'nin ve hükümetin finanse ettiği söylenen yüzlerce koç kurban edilmiş ve Başbakan'a adeta dinsel bir imaj atfedilmişti (Ahmad, 2007a: 473). 1970'lerde Bülent Ecevit, "Karaoğlan" lakabıyla, yine güçlü bir kahraman figürüne dönüşecektir.

180 1933'ten sonra bu ifadenin kullanıldığı bir diğer anıt da Gemlik Atatürk Anıtı'dır. Kaynaklarda 1930'lu yıllara tarihlenen bu anıtın sanatçısına dair bir



Resim 37: Tarsus Atatürk Anıtı, Kenan Yontunç, 1946, bronz-kesme taş kaplama. (Sağdaki fotoğraf, anıtın bugünkü halidir ve Atatürk heykeli, başka bir sanatçıya ait rölyeflerden oluşan bir kaidenin üzerine yerleştirilmiştir.)

kaidesine sonradan 17 Mart 1923'te Tarsus'ta Atatürk'ün ayağına kapanan Adile Çavuş adında bir kadına söylediği "Ey kahraman Türk kadını! Sen yerde sürünmeye değil, omuzlar üzerinde göklere yükselmeye layıksın" ifadesi yazılmıştır. Çok partili dönemin ilk anıtı olan Tarsus Atatürk Anıtı'nda Atatürk'ün askerî kıyafetle betimlenmiş olması da dikkati çeker. 1946-1960 döneminde yapılan on Atatürk anıtından yedisi askerî kıyafetliyken, 1960-1970 yılları arasında yapılan elli dokuz anıtta on dört anıt askerî kıyafetlidir. Bu on dört anıtın bir kısmında da Atatürk kalpağıyla betimlenmiştir. Bu imgesel değişim, Atatürk'e yüklenen anlamın görsel yansımasıdır.

Dünyada totaliter rejimler gücünü kaybetmiş ve Türkiye çok partili yaşama geçmiş olmasına karşın, anıtlardaki anlayışın değişmesi biraz zaman almıştır. 1946 yılından itibaren Cumhuriyet rejiminin ve modernleşme projesinin uygulayıcılığı misyo-

bilgi mevcut değildir. "Ne mutlu Türküm diyene" sözünün bu anıta inşasında mı sonradan mı yazıldığı kesinlik kazanmadığı için Tarsus Atatürk Anıtı'nı bu ifadenin kullanıldığı ilk anıt olarak değerlendirdik.

nunu üstlenen elit zümrenin etkisi yavaş yavaş azalmış ve ülkenin sosyo-kültürel yapısında bir değişim kendini göstermiştir. Ancak DP iktidarı, Halkevleri ve Köy Enstitüleri dışında genel olarak resmî ideolojinin içeriğini oluşturan kültürel yapıya ve kurumlara fazla müdahalede bulunmadığı için kültürel iktidarı, Batıcı seçkinlere bırakmıştır (Ayvazoğlu, 1998: 2961). DP, kalkınma söylemine dayanan, zenginleşme vaat eden bir ideolojik hegemonya kurmayı öncelemiştir. Bu dönemde Avrupa modernizmine alternatif olarak Amerika'nın pragmatist modernleşme tecrübesi referans haline gelirken, bir Amerika hayranlığı rüzgârı esmiştir. Bilimci, katı laisist ve rasyonalist Avrupa modernizmine karşı Amerika, pratik-teknisist, aynı zamanda "dine hürmetkâr" bir modernleşmeyi temsil ediyordu. Bu yönelim zamanla anıt piyasasını da etkileyecek, bir yüzeyselleşme kendini gösterecek ve özgün tasarımlara yönelmek hatta teknik ve estetik açıdan mevcudu korumak yerine belli şablonlardan yararlanarak kolay, hızlı ve ucuz ancak vulgarize üretime doğru ilk adımlar atılacaktır. Döküm tekniklerinin uygulanmaya başlamasıyla[181] gerçekleşen niceliksel artış açıktır. Çok partili dönemden itibaren on dört yılda (1946-1960) toplam on iki Atatürk anıtı üretilmişken, sonraki on yılda (1960-1970) bu sayı kendini neredeyse beşe katlamıştır. Heykel dökümü yapan yerli döküm sanayinin oluşmaya başlaması bu artışta kayda değer bir etkiye sahiptir.

181 Cumhuriyet'in ilk yıllarında heykellerin dökümleri için de zorunlu olarak yurtdışındaki dökümhanelere başvurulmuştur. Bu durum hem mali açıdan sorun yaratmış hem de Türk sanatçıların elini kolunu bağlamıştır. En nihayetinde dönemin anıt piyasasını elinde tutan heykeltıraş Kenan Yontunç, 1937 yılında Fidzek Karoly adında bir Macar döküm ustasını İstanbul'a getirmiş ve Fidzek, Tünel başındaki Narmanlı Yurdu'nda ülkenin ilk dökümhanesini kurmuştur. Türkiye'ye yerleşen usta, yanına aldığı Orhan Yurdagül, Hayrettin Kocaer ve İzak Amon'u yetiştirmiştir. 1958'de Fidzek'in ölümünün ardından Hayrettin Kocaer ve Orhan Yurdağül ayrı dökümhaneler açmışlar, Kocaer'in hastalığı nedeniyle bıraktığı dökümhaneyi heykeltıraş Ferit Özşen devralmış ve ilk mum yok etme tekniğiyle döküm uygulamasına başlamıştır. İlk zamanlarda üretimde titizlenilirken, heykel için verilen paranın yetersizliği ve bronz-kalay fiyatlarının yüksekliği dökümcüleri kalitesiz bronz eşya parçalarını kullanmaya itmiştir. Dökümhaneye giren heykellerin orijinalliklerinden büyük fireler vererek sanatçılara teslim edilmesi, bronz anıt uygulamalarındaki çarpıklıkların, olumsuzlukların nedenleri arasındadır.

DP dönemi, Çankaya Atatürk Anıtı ve "put" tartışmaları

Çok partili döneme geçildikten sonra CHP iktidarında Zonguldak, Tarsus, Bilecik, Trabzon, Manisa, Gönen ve İskenderun'a Atatürk anıtları yapılır. Yirmi yedi yıllık CHP iktidarına son veren 14 Mayıs 1950 seçimlerinin ardından, DP iktidarında yerine konan ilk anıt ise Çankaya Atatürk Anıtı'dır. 1938 yılında Atatürk ve İnönü için açılan heykel yarışmasında birincilik kazanan, Türkiye'nin ilk kadın heykeltıraşlarından[182] Sabiha Ziya Bengütaş, Atatürk Anıt Projesi'ni Çankaya Köşkü'ne uygular. 1946 yılında Roma'da tamamlandığı söylenen anıtın açılışı 19 Mayıs 1951 tarihinde yapılır (Resim 38). Anıtın kaidesi için de bir yarışma düzenlenmiş ve kaide, birinci olan mimar mühendis Mesut Evren ve Nihat Hasekioğlu'na yaptırılmıştır (Anonim, 1951f, 3-5). Ancak kaide 1961 yılında yenilenmiş ve kaidedeki yazıtlar değiştirilmiştir.

Semavi Eyice, *Atatürk ve Pietro Canonica* adlı kitabında (Eyice, 1986: 13) bu anıtın aynısının bronzunu Canonica ismiyle anar ve Çankaya Atatürk Anıtı'yla Canonica'nın kitapta yer alan tasarımı arasındaki benzerlik hatta aynılık dikkat çeker. Roma Büyükelçiliği'nden verilen bilgiye göre, İtalyan Kültür Bakanlığı Eski Eserler Genel Müdürü Prof. Gugtielmo Triches, Roma'da sanat çevrelerinin devam ettiği bir atölyede bulduğu bir kalıbın bir Atatürk heykeli kalıbı olduğunu belirler. Kalıp Canonica tarafından yapılmıştır. Bu kalıbı, Canonica'nın Türkiye'de yapacağı Atatürk heykelleri için bir model, daha doğrusu bir deneme olarak niteleyen Semavi Eyice, bu heykelin boyutları dışında, Ankara Sıhhiye Zafer Alanı Atatürk Anıtı'na benzerliğine de dikkat çeker (Zafer anıtında Atatürk pelerin yerine kaputla betimlenmiştir vs.) ancak bu heykelin aynısı değil bir benzeri olduğunu belirtir. Kalıbı ve kalıbın menşeini bulan Triches, ilk Atatürk heykeli olarak nitelenebilecek olan bu eserden bir döküm yaptırarak Roma'daki Türk Büyükelçiliği'ne hediye eder. 10 Kasım 1984 tarihinde düzenlenen bir törenle açılan heykel, burada muhafaza edilmektedir.

182 Sabiha Bengütaş'ın döneminden diğer kadın heykeltıraşlar Nermin Faruki Sirel (1914-2001), İraida Barry ve Mari Gerekmezyan'dır (1915-1947).



Resim 38: Çankaya Cumhurbaşkanlığı Köşkü Atatürk Anıtı, Sabiha Ziya Bengütaş (1910-1992), 1946-1951, Karara mermeri-mermer-bronz, heykel 3,05 m ve kaide 3 m, Ankara.

Semavi Eyice, Zafer Alanı Atatürk Anıtı'yla bir benzerlik arasa da aslında bu heykel, malzeme ve boyut dışında Sabiha Bengütaş imzalı Çankaya Atatürk Anıtı'nın aynısıdır (Resim 39).

Bu iki heykel arasındaki kesişmeyi, Sabiha Bengütaş'ın İtalya'da eğitim görmesiyle açıklamak mümkün görünüyor. Sabiha Bengütaş, 1924 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nin kız bölümüne girer. Henüz kız bölümünde heykel dersleri başlamadığı için iki yıl süreyle resim çalışır, ardından İhsan Özsoy'un atölyesinde heykel eğitimine başlar. Bir süre sonra, Taksim

Cumhuriyet Anıtı için toplanan Anıtlar Komisyonu'nun, Pietro Canonica'nın yanında çalışmak üzere seçeceği bir öğrenci yarışmasının birincisi olarak İtalya'ya gider (1925-1926). "İşinin yarısını çıraklarına yaptırdığı söylenen, sanatta asgari mesai ve azami istifade sistemini pek mesut bir şekilde tatbik eden Pietro Canonica" Nurullah Berk'e göre Sabiha Bengütaş'ı tatmin edememiş (1937: 35) o da Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde Luppi'nin atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Bu süre zarfında Sabiha Bengütaş, Taksim Anıtı çalışmalarında Canonica'yı asiste eder. Buradan hareketle, iki ihtimal beliriyor. Sabiha Bengütaş'ın Canonica'nın tasarımını/maketini bire bir heykele dökerek işçiliğini yaptığı ihtimali geçerliyse, yüzyıllardır süregelen usta-çırak ilişkisine göre tasarım ve dolayısıyla eser Canonica'ya aittir. Yani, Sabiha Bengütaş imzalı Çankaya Atatürk Anıtı, bugün Roma'daki Türk Büyükelçiliği'nde duran Pietro Canonica'ya ait Atatürk heykelinin büyütülmüş bir kopyası olabilir. Bir diğer ihtimal, elçilikte bulunan bu heykelin, Roma'da yontulan Çankaya Atatürk Anıtı'nın ölçekli bir make-



Resim 39: Roma'daki Türk Büyükelçiliği Atatürk Heykeli, Pietro Canonica/ Sabiha Bengütaş, bronz, Roma.

ti olmasıdır. Bengütaş, Karara mermerini yontmak için ölçekli bir Atatürk heykeli yapmış ve bu heykelden ölçeklendirerek taşa şekil vermiş olabilir. Her iki durumda karşımıza iki garip ihtimal çıkıyor: Ya Canonica'ya ait olduğu söylenen Roma'daki heykel Sabiha Bengütaş'a ya da Sabiha Bengütaş imzalı Çankaya Atatürk Anıtı Pietro Canonica'ya aittir!

Çankaya Atatürk Anıtı, heykel ve kaide olmak üzere iki parçadan oluşur. Atatürk figürü ayakta, mareşal üniformasıyla betimlenmiştir. Yere dayanmış olan kılıcının kabzasını iki eliyle kavramıştır ve sert bir ifadeyle tam karşıya bakar. Anıtın orijinal kaidesinin ön cephesinde: "Hürriyet ve istiklal benim karakterimdir. Ben aşkı istiklal ile meftur bir adamım. Mustafa Kemal, 1921" ve "Kemal Atatürk seni sevmek milli ibadettir. Celal Bayar, 1952" ifadesi yer alırken 1961 yılında bu ifadeler yerini: "Benim naçiz vücudum elbet birgün toprak olacaktır fakat Türkiye Cumhuriyeti ilelebet paidar kalacaktır. 19 Haziran 1926 K. Atatürk" ifadesine bırakır. Figürün geneline durağanlık hâkimdir ve hareket salt ellerde toplanır. Figür 3,05 m, kaide de 3 m olmasına karşın anıtın boyutu mekâna göre biraz küçük kalmıştır ancak bu, anıtsallığı etkilememiştir. Anıtsallığın tek ölçütü devasalık değildir; formlardaki sadelik, devamlılık, akışkanlık ve figürün jestleri eseri anıtsal kılmaktadır.

Tasarımın, Ankara Sıhhiye Zafer Alanı Atatürk Anıtı (Resim 12) gibi diğer pek çok Atatürk anıtına benzerliği dikkat çeker. Ancak bu anıt, yerleştirildiği mekân ve içerdiği ifadelerle türdeşlerinden simgesel olarak ayrılır. Çankaya imgesi, devletin merkezine veya "zirvesine" işaret eder. Osmanlı'nın saray geleneğinden kopuşu temsil eden bu mekân ilk kez, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk cumhurbaşkanı Atatürk tarafından kullanılmıştır. Çankaya'ya dikilen bu anıtta Atatürk figürünün dengeli, kararlı duruşu ve sert ifadesi, devletten ve kurucu ilkelerden taviz verilmeyeceğini imler. Bu ifadenin altında yer alan Celal Bayar'a ait "Kemal Atatürk seni sevmek milli ibadettir" sözü ise açıktan Atatürk kültünü besler. Bu ifade tıpkı Yakup Kadri'nin "Onu unutturmamak kutsal bir vatan borcudur" (Karaosmanoğlu, 2007: 12) ifadesinde olduğu gibi, ahde vefa-

ya milli kutsiyet atfeder. Atatürk'ün yaşadığı yıllardan itibaren onu yüceltmek için edilen sözlerde dinî kutsallardan uyarlamalar yapıldığına daha önce değinmiştik. Bu eğilim, Atatürk'ün herhangi bir sözünün, yazısının ve davranışının benzer bir kutsiyet alanının parçası olarak değerlendirilmesini kolaylaştırır (Dede, 2008: 178).[183]

DP iktidarı, demokratikleşme sürecine katkı yapacak köklü reformlar yapmazken; devlet aygıtını, orduyu, üniversiteleri ve basını elinde tuttuğundan emin olamadığı için "milli irade" referansını fetişleştirmiş (Ahmad, 2007a: 58), bunu yaparken de daha çok dinsel referansları araçsallaştırarak halk desteğini güçlendirmeyi hedeflemiştir. DP ve Menderes, kendi meşruiyet zeminini genişletip siyasal rakibi İnönü'nün karizmasını ve CHP'yi yıpratmak adına "Atatürk Mirası"na sahip çıkma misyonu da üstlenir.[184] Bu "misyon"la ilgili şu örnekleri hatırlatabiliriz: Resmî kuruluşlarda yalnız Atatürk fotoğraflarının asılmasına, bu kuruluşlardaki İnönü fotoğraflarının kaldırılıp üçüncü cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın resimlerinin de asılmamasına karar verilir (30 Mayıs 1950). İnönü portreli banknotların basımı durdurulur ve ön yüzünde Atatürk resmi bulunan 50 liralık banknotlar tedavüle girer (1 Aralık 1951). İnönü liderliğindeki tek parti döneminde hiç basılmayan *Nutuk* ilk kez DP döneminde yeniden yayımlanır. Okul kitaplarından tek parti idaresini öven bölümler çıkarıldıysa da devlet reisini öven sözler ve kısımlar sonradan yeniden kitaplara konu-

183 Atatürk'e ait sözlerin kutsiyetinden yararlanmak isteyenler, Atatürk'e ait olup olmadığı ya da kullanıldığı alanla bir anlam ilişkisinin bulunup bulunmadığına bakmadan bu sözleri kullanmaktadırlar. Örneğin bir taksi durağının kartvizitinde "Türk şoförü en asil duygunun insanıdır. K. Atatürk" yazması gibi.

184 Şevket Süreyya Aydemir, Menderes'in 20 Mayıs 1950'de okuduğu hükümet programında Atatürk'ün adının bir kez bile geçmediğini, 14 Mayıs 1950 seçim sonuçlarını ülkede yapılan devrimlerin en büyüğü olarak nitelediğini, 15 yıl müfettişliğini sürdürdüğü Halkevleri için "faşist gençlik teşekkülleri" yakıştırmasını yaptığını belirtir (akt. Mazıcı, 2002: 556). Menderes, 4 Mayıs 1951 tarihli Meclis konuşmasında da Atatürk'ün demokratik inkılabı başaramadığını, hazırlayıcı bir inkılap gerçekleştirdini söyler (Anonim 1951a, 60). Kısacası Menderes zaman zaman doğrudan veya zımni olarak Atatürk'e ve Kemalizme eleştiriler de yöneltmiştir.

lur.[185] Atatürk ve devrimler aleyhine yazdığı yazılar nedeniyle Haysiyet Divanı'na verilen DP Samsun Milletvekili Hasan Fehmi Ustaoğlu partiden ihraç edilir (9 Aralık 1952). Atatürk'ün naaşı, İnönü döneminde inşasına başlanan Anıtkabir'e nakledilir ve Selanik'teki evi müze yapılır (10 Kasım 1952). Kısacası DP, böylece bir yandan Mustafa Kemal'e gösterdiği ilgi ve hürmet ile rejime bağlılığının altını çizerken, diğer yandan Mustafa Kemal'le CHP arasındaki özdeşleşmeyi koparark siyasal rakibine yüklenebileceği alanı genişletmiştir (Kaynar, 2008: 53-54). Toplamda Atatürk kültü pekiştirilirken, Atatürk'ün partilerüstü simge değeri de güçlendirilmiştir.

Bu dönemde, bir yandan da özellikle *Büyük Doğu, Sebilürreşad* gibi İslamcı yayınlarda zımnen veya doğrudan Atatürk karşıtı yayınlar yapılırken, bu İslamcı tepkiselliğin hedefi öncelikle Atatürk heykelleri olmuştur. İkonoklast misyonunu yüklenen Ticani tarikatı mensuplarınca bazı yerlerde Atatürk büstlerinin parçalanması dönemin skandal olarak algılanan olayıdır. Bunun üzerine İçişleri Bakanlığı tüm valiliklere Atatürk heykellerinin korunması için önlemlerin alınmasını emreden bir tebligat çıkarır ve Temmuz 1951'de "Atatürk'ün mânevi varlığına ve maddi hatıralarına vâki tecavüzler hakkında" yasa tasarısı tartışmaya açılır. 12 Temmuz 1951 tarihli Anayasa Komisyonu Raporu'nda gerekçelendirilen tasarı[186] 25 Temmuz 1951 tarihinde yasala-

185 Karpat, K. (1996). *Türk Demokrasi Tarihi*. İstanbul Afa Yayıncılık. s. 275.

186 "Atatürk, memleketin kurtarıcısı, cumhuriyet ve inkılaplar rejiminin sembolü olması hasebiyle hatırasına ve kendisini temsil eden şeylere karşı vaki tecavüzler, dolayısıyla Cumhuriyet ve İnkılaplar rejimine karşı bir nevi husumet izharı mahiyetinde oldukları cihetle amme efkârında derin akisler yaratmakta ve cemiyetin huzur ve sükununu bozmaktadır" (Anonim, 1951b).

Yasa tasarısı görüşmelerinde, iktidar adına söz alan Muhlis Tümay konuşmasında İçişleri Bakanı Halil Özyörük'ün, Atatürk'ün ölümünden itibaren 14 Mayıs 1950'ye kadar manevi varlığına 51, fotoğrafına 12, heykel ve büstlerine 4 olmak üzere 67 tecavüz olduğu; 14 Mayıs 1950'den 1 Nisan 1951'e kadar ise büst ve heykellere 9, manevi şahsiyetine 5 ve fotoğrafına 1 olmak üzere 15 tecavüzde bulunulduğu yönündeki sözlerini tekrarlayarak, bu türden tecavüzler başarılı olduğu takdirde, sıranın ondan sonra hakiki hedefe, inkılaplara geleceğini belirtir (Anonim, 1951: 84). Ana muhalefet adına söz alan Kamil Boran, bu tasarının sadece Atatürk'ün manevi varlığıyla sınırlı tutulduğunu, inkılaplarının özellikle koruma altına alınmadığını, Atatürk'ün bu memlekete bıraktığı eserlerden, resim ve heykellerini daha öncelikli (rüçhanlı) gören anla-

şır.[187] Taner Timur, Atatürk heykellerinin kırılmasına zemin hazırlayanların "Atatürk'ün dış görünüşüne" dokunulmazlık bah-

yışı kabul etmediğini belirterek, tasarıyı kifayetsiz bulur (Anonim, 1951a: 55). CHP Meclis Grubu başkanvekillerinden Faik Ahmet Barutçu da şunları dile getirir: "Aziz arkadaşlarım hiç şüphe yoktur ki, Atatürk'ün heykellerine vaki olan tecavüzler inkılap eserlerine karşı beslenen kinin ve garazın bir tezahüründen ibarettir. Atatürk'ün heykeline heykel fikrini getirdiğinden dolayı tecavüz ediliyor. Atatürk'ün eserlerine heykel fikrini getirdiğinden dolayı tecavüz ediliyor. Atatürk'ün eserlerine tecavüz ediyor ve inkılap düşmanlığının tezahürü olmak üzere tecavüz ediyor... Bu inkılap eserlerine tecavüz edenler, hürriyeti vicdanı kabul etmiş kimseler değillerdir... İnkılabın eserleri gibi gene bize emanet olan teneffüz ettiğimiz hür havanın teminatı olan anayasa esaslarını da korumak lazımdır ve muhafaza etmeliyiz. Öyle bir metin olmalıdır ki hem inkılabın eserleri muhafaza edilsin, hem bu konunun istihdaf ettiği maksat temin edilsin. Yani bütün inkılap eserlerine şamil olsun ve aynı zamanda Anayasa'nın bize temin ettiği haklara aman dokunulmasın. Titizlik burada" (Anonim, 1951d: 1-4). İktidar partisi milletvekili Bedi Enüstün ise, Türk milletinin en hakiki simgesinin Türk bayrağı olduğu, daha ulvi bir simge yaratmaya gerek olmadığı, yaranmak ya da ticari kazanç nedeniyle yapılan heykellerin ise ne Atatürk'ün ne de Türk milletinin simgesi olamayacağı fikrindedir (Anonim, 1951a: 48). Mustafa Ekinci, bu simgeleştirmeyi putlaşma olarak nitelerken (Anonim 1951a: 49) Firuzan Tekil, Atatürk heykellerinin inkılapların simgesi olduğunu belirtir (Anonim, 1951a: 66). DP milletvekili Hüseyin Avni Başman da Atatürk'ün hatırasına tecavüz suçunda "alenilik" koşulu aranmasını, büst ve heykellere yapılan tecavüzlerin evlerde olması halinin istisna edilmesini ister ve "aleni" kaydının maddeye konulması kabul edilir (Anonim, 1951e: 1-2).

187 24 Şubat'ta Kırşehir Cumhuriyet Meydanı'ndaki Atatürk Heykeli'nin burun ve çenesinin kırılması ya da Ankara'da Atatürk büstünün parçalanması (Anonim, 1951a: 59) ve daha pek çok Atatürk heykel ve resmine yönelik saldırı üzerine iktidar, tartışmaya sunulan tasarı doğrultusunda 25 Temmuz 1951'de Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkında Kanunu yürürlüğe koyar (Kanun No: 5816). 25 Temmuz'da Mecliste kabul edilen 5816 sayılı kanunun tam metni şöyledir (Anonim, 1951c):

Madde 1. Atatürk'ün hatırasına alenen hakaret eden ve söven kimse bir yıldan üç yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır. Atatürk'ü temsil eden heykel, büst ve abidelere veyahut Atatürk'ün kabrini tahrib eden, kıran, bozan veya kirleten kimseye bir seneden beş seneye kadar ağır hapis cezası verilir. Yukarıdaki fıkralarda yazılı suçları işlemeye başkalarını teşvik eden kimse, asıl fail gibi cezalandırılır.

Madde 2. Birinci maddede yazılı suçlar, iki veya daha fazla kimseler tarafından toplu olarak veya umumi veya açık mahallerde yahut basın vasıtasıyla işlenirse, hükmolunacak ceza yarı nisbette arttırılır. Birinci maddenin ikinci fırkasında yazılı suçlar, zor kullanılarak işlenir veya bu suretle işlenmesine teşebbüs olunursa, verilecek ceza bir misli arttırılır.

Madde 3. Bu kanunda yazılı suçlardan dolayı Cumhuriyet Savcılıklarınca re'sen takibat yapılır.

Madde 4. Bu kanun yayımı tarihinden itibaren yürürlüğe girer.

Madde 5. Bu kanunu Adalet Bakanı yürütür.

şedip bir kanun çıkardığı 1951 yılında Türkiye'nin en karşı devrimci dönemini yaşadığı kanısındadır (Timur, 1997: 303). Feroz Ahmad da bu yasayı, hükümetin, gelişen irtica olaylarında sorumluluğu üstünden atmak için bir hamle olarak niteler (Ahmad, 2007a: 66). Kemal Karpat ise, bu yasadan bağımsız bir uzlaşma zemininin varlığına işaret eder. Çok partili hayata geçiş sürecinde tüm siyasi partilerin ve kamuoyunun mutabakatıyla bazı konuların politik tartışmaların dışında bırakıldığını, bunların başında, Türkiye Cumhuriyeti'nin sembolü ve bütün siyasi grupları birleştirebilecek bir simge sayılan Atatürk'ün şahsının geldiğini belirtir (Karpat, 1996: 206).

İster Atatürk'ün manevi hatırasını korumak, ister Atatürk üzerinden rejimi veya iktidarı kollamak adına olsun bu yasanın kültleşmeye ivme kazandırdığı ortadadır. Yasanın kapsamı "Atatürk'ün manevi şahsına ve temsillerine aleni bir saldırıyı önleme" çerçevesini aşmış ve anıt alanında da farklı bir yöne kaymıştır. Bu tarihten sonra yapılan her türlü Atatürk anıtı estetik açıdan da dokunulmazlığını ilan edecek, üzerinde konuşulacak bir sanat nesnesi olmaktan tamamen uzaklaşıp tam bir kült nesneye dönüşecektir. Estetik niteliği ne olursa olsun bir anıtı kaldırma girişimi Atatürk düşmanlığı ithamını beraberinde getirecektir. Benzer tasarımlarla sayısı artan, adeta bir tür korku nesnesine dönüşen tek tip anıtlar, Atatürk imgesinin donuklaşmasına neden olacaktır. Anıtlar farklı hükümetlerin birbirlerine güç gösterisi yapmak için koydukları ya da kaldırdıkları iktidar nesneleri haline gelecektir (Kahraman, 2005: 289-298).

İktidar değişimlerinin ve ideolojik mücadelenin anıtlar üzerindeki etkisini belirgin biçimde gösteren örneklerden biri de son konu ettiğimiz anıt olan Çankaya Atatürk Anıtı'dır. 27 Mayıs askerî müdahalesinden sonra, 1961 yılında Atatürk'ün ve Celal Bayar'ın kaidede yer alan ifadeleri kaldırılmış ve yerine Celal Bayar'ın sözüne adeta cevap maksadıyla şu ifadeye yer verilmiştir: "Benim naçiz vücudum elbet bir gün toprak olacaktır fakat Türkiye Cumhuriyeti ilelebet paidar kalacaktır."[188] 1960

188 Atatürk, İzmir Suikastı'nın hemen ardından Anadolu Ajansı'na verdiği demecini bu ifadeyle sonlandırmıştır.

ve 1970'li yıllarda, özellikle yükselen sol akımın etkisi altında, devrimciliğiyle, modernleşme azmiyle, bağımsızlıkçılığıyla ve halkçı Kuvayı Milliye ruhuyla yüceltilen yeni "Mustafa Kemal" imgesi, Atatürk kültünün karşısına dikilmiştir. Bu, dinsel çağrışımlardan arındırılmış, daha dünyevi bir imgedir ve kültleştirmeyi geriletmiştir. Anıtın kaidesinde yer alan ifadenin değiştirilmesi, bu değişime uyar. Beri yandan, söz konusu anıtta Atatürk figürünün bir tür ulaşılmazlık hissi uyandırdığı ve devleti simgelediği unutulmamalıdır.

Anıtların 1950'lerden itibaren kentlerin içinde konumlanış biçimindeki değişim, hızlı kentleşmenin sonuçlarına dair göstergeler sunar. Popülist ekonomi politikaları ve göçe bağlı olarak yaşanan hızlı kentleşme, mimaride ve kent dokusunda büyük bir dönüşüme neden olmuştur. Örneğin Erken Cumhuriyet döneminde sözünü ettiğimiz "İstanbul" algısı farklılaşmış ve Ankara karşısında İstanbul yeniden itibar ve güç kazanmıştır.[189] Ancak, tek parti döneminde kendi haline bırakılan İstanbul'un 1950'lerde kapsamlı biçimde ele alınarak onarıldığı da söylenemez. Altınyıldız'a göre iktidarlar, şehirdeki Osmanlı mirasının kendisine değil çevresine dokunur, geçmişten kalanın kendisiyle değil temsiliyle uğraşır (2004: 185).

Sözü edilen kentsel değişimi başkent Ankara'da da görürüz. Batuman, DP iktidarının yeni bir "modernite" anlayışını her türden geleneksel, dinî ve ilerleme karşıtı unsurla eklemleyerek hegemonik bir kurgu örgütlediğini belirtir (2002: 55).[190]

189 Altınyıldız, Atatürk'ün yıllarca İstanbul'u ziyaret etmekten kaçınmasına karşın, Menderes'in devlet işlerini neredeyse İstanbul'dan yürüttüğünü belirtir. Böylece, gelenekçi iktidarın olağanüstü ilgisi sayesinde, İstanbul için "üzüntülü ve elemli bir devre" kapanmış olur. Menderes'in dile getirdiği gibi, artık onu "yeniden fethetme" zamanıdır (2004: 184).

190 Yenişehir'in fiziksel kurgusu Atatürk Bulvarı'nın eski kent merkezinden Çankaya'ya doğru çizdiği aksa göre şekillenmiştir. Güvenlik Anıtı ise, bu aks üzerinde, inşa edildiği dönemde, Sıhhiye'den itibaren algılanan hâkim bir konumdadır. Buna karşılık 1980'lerde tamamlanan Kocatepe Camii, Sıhhiye'den başlayıp Mithatpaşa Caddesi boyunca yükselen yeni bir aksın sonundaki tepeye yerleşerek, Bulvar'a alternatif bir bakış açısı oluşturur. Öte yandan bulvar aksı üzerine yerleştirilen gökdelen, anıtı bastırarak yeni bir simge olarak öne çıkar. Sıhhiye'den Çankaya'ya doğru bakıldığında, yapı adaları arasında iki aks ve bunlar üzerinde hâkim iki yapı olarak cami ve gökdelen yer alacaktır (Ba-

Bir yandan bu yeni modernite anlayışıyla kent merkezlerinde gökdelen ve apartman nizamı yapılar inşa edilirken bir yandan da dinsel vurguyu açığa çıkaracak olan cami projesi geliştirilmiştir.[191] Bu değişimi anıtların konumlanışı üzerinden okumak da mümkündür. Anıtlar Erken Cumhuriyet dönemine kıyasla yeni mekân kurgusuna çok daha az dahil edilmiş, kenti tanımlayan simge olma özelliğini başka yapılara kaptırmıştır. Tek parti döneminin alan düzenlemelerinde büyük oranda meydan ve anıt tasarımları baskınken, 1950'lerden sonra trafik arterlerinin konumlanışı belirleyici olmuştur. 1946-1960 arası dönemde Ankara'ya sadece bir yeni Atatürk anıtı dikilirken (Çankaya Atatürk Anıtı), 1960'lardan itibaren bu sayı artmış ancak bu yeni anıtlar belirgin bir biçimde büyük alanlardan, parklardan ve meydanlardan çekilmiştir. 1946-1980 arası dönemde Ankara'da yapılan dokuz Atatürk anıtının yerleştirildiği mekânlara baktığımızda bu anıtların kurumları tanımlama işlevi üstlenmeye başladığını görürüz. Türkiye genelinde kendini gösteren bir diğer değişim de 1960-1980 arası dönemde yapılan anıtlarda Atatürk'ün daha çok sivil kıyafetle betimlenmiş olmasıdır.[192]

---

tuman, 2002: 58). 1970'lerde CHP'li Vedat Dalokay'ın belediye başkanlığı döneminde Ankara'nın amblemi olarak seçilen Hitit güneşini temsilen 1978'de CHP'li Belediye Başkanı Ali Dinçer tarafından yaptırılan heykel de bir başka gerilimi işaretler. Bu gerilim, 1995'te milliyetçi muhafazakâr Refah Partili belediye tarafından Ankara'nın ambleminin Hitit güneşi yerine camili bir eklektik figüre dönüştürülmesiyle doruğa varmıştır.

191 1950'lere kadar "minaresiz kent" olarak anılan başkentte, 1970'lerdeki İslami canlanmadan sonra Ankara "kendi Süleymaniyesi'nin gene bir tepenin üzerine ve kentin profiline hâkim olacak biçimde inşa edildiğine tanık oldu" (Ahmad, 2005: 114). Turgut Özal'ın 1983'te iktidara gelmesinden sonra tamamlanan Kocatepe Camii, Ahmad'a göre "İslamcıların zaferini sembolize etti ve Ankara sonunda 'minareli bir kent' oldu" (Ahmad, 2005: 114). Sibel Bozdoğan, Anıtkabir'in millet kavramının "laik din" olarak yeniden tanımını simgelediğini, dinî ritüel, ibadet ve maneviyata ilişkin mekânların milliyetçi bir ikamesi olduğunu (2002: 306-308), bugün Anıtkabir'in, Ankara'nın bir başka tepesindeki daha yakın tarihli bir anıtla, Kocatepe Camii ile çekiştiğini; bu iki yapının da laik milliyetçilik ile İslam'ın son dönemdeki yükselişi arasındaki hesaplaşmayı simgelediğini belirtir (2002: 351).

192 1946-1980 arasında Ankara için yapılan Atatürk anıtları şunlardır: Sabiha Bengütaş/Pietro Canonica, *Çankaya Atatürk Anıtı*, 1951 (Askerî kıyafetle betimlenmiştir); Nusret Suman, *Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi Atatürk Anıtı,*

1960-1980 dönemi anıtları, bir kampanya ve Atatürk imgesinde değişimler

1960-1980 arası dönem, Türk siyasal yaşamında siyasal ayrışma ve kutuplaşmaların belirginleştiği, resmî ideolojinin etkisinin azaldığı, devlet dışı ideolojinin sergilendiği, en sivil denebilecek dönemdir. Aynı zamanda merkez partiler kavramının (merkezin solu CHP, merkezin sağı AP) oluştuğu ve İslami kimliğin siyasallaştığı bu dönemde, her toplumsal alan ve tema politize olmuştur. '30'lu ve '60'lı yılları özel ideolojik birikim ve yeniden düzenleme dönemleri olarak düşünen Çulhaoğlu'na göre bu iki tarihsel kesitin ortak yanı; her birinde, geçmişten gelen ideolojik oluşumlara belirli bir biçim verilerek geleceğe aktarılmasıdır. Resmî ideolojinin "komünizm tehlikesi"ne karşı bir ideolojik tahkimat aracı olarak dinci ideolojiye başvurması da '60'larda yerine oturmuştur. 1960'lı yıllarda tıpkı 1930'lardaki gibi (Halkevleri, Köy Enstitüleri, Altı Ok'un anayasaya girmesi vb.) yeni Anayasa, "sosyal devlet" ve "sosyal adalet" anlayışı vb. kurumlar, hukuksal düzenlemeler ve aygıtlar özel işlevler yüklenmiştir (Çulhaoğlu, 1998: 66-68).

Özkazanç, 27 Mayıs askerî müdahalesini, elitlerin, çevrenin kültürel değerlerinin meşrulaştırılmasına karşı verdikleri bir Kemalist manifesto olarak nitelendirir (1998: 161). Şerif Mardin'in, merkez-çevre çatışmasının Türk siyasetinin temelinde yatan en önemli toplumsal ayrışma ekseni olduğu yorumunu izleyerek (2003: 37) 1946-1960 sürecinde güç kaybeden elitlerin, 27 Mayıs'ı izleyen süreçte konumlarını Kemalizm üzerinden yeniden var ettiklerini söyleyebiliriz. Ancak Kemalizm/Atatürkçülük kavramı veya "göstereni", bu anlayışla sınırlı değildir. 1960'lardan itibaren Cumhuriyetçi elitler ve on-

1964 (Sivil kıyafetle betimlenmiştir); Hüseyin Gezer, *Ankara Polatlı Atatürk Anıtı*, 1965 (Mareşal kıyafetiyle at üstünde); Şadi Çalık, *ODTÜ Atatürk Anıtı*, 1966 (Sivil kıyafetle); Tamer Başoğlu, *ODTÜ Ata ve Devrimleri Anıtı,* 1966; Hüseyin Anka Özkan, *Ankara Odalar ve Borsalar Birliği Atatürk Anıtı,* 1969 (Sivil kıyafetle); Hüseyin Anka Özkan, *Ankara Kredi Yurtlar Kurumu Atatürk ve Gençlik Anıtı,* 1970 (Sivil kıyafetle); Hüseyin Gezer, *Hacettepe Üniversitesi Atatürk Anıtı,* 1971 (Sivil kıyafetle); Gürdal Duyar, *Ankara Maden Tetkik ve Arama Enstitüsü Atatürk ve Madencilik Anıtı,* 1971 (Sivil kıyafetle).

lardan kopma eğilimine girmekle birlikte etkileşimi süren sol siyasi eğilimler "Kemalizm" adını yeğlerken milliyetçi-muhafazakâr çevreler "Atatürkçülük" demeyi tercih edecektir (Köker, 2002: 97).

Atatürk imgesi, Türk siyasal yaşamında gerek sağ (Bora ve Taşkın, 2002) gerek sol cenahta (Alpkaya, 2002) neredeyse tüm siyasal yapılanmalar için meşrulaştırıcı tutamak olmuştur. Çulhaoğlu'nun "siyasal pragmatizmin ideolojik oluşumlar üzerindeki aşırı ve kestirme belirleyiciliği" olarak nitelendirdiği bu araçsallık, ideolojilerin kendi doğal mecralarından akmalarını da engeller (1998: 60). Öte yandan, Atatürkçülüğü/Kemalizmi benimseyenler de hep Atatürk'ün bu yaygın ve pragmatist araçsallaştırılmasından yakınarak "gerçek" Atatürkçülüğü ayırt etme çabasına girmişlerdir. Doğan Avcıoğlu'nun ortaya attığı "Menderes Atatürkçülüğü"nden, Atilla İlhan'ın "İnönü Atatürkçülüğü"nden yakınması, Suna Kili'nin "Sözde Atatürkçülük" terimini ortaya atması (akt. Akyaz, 2002: 183), İlhan Selçuk'un "Gardırop Atatürkçülüğü"[193] bunun örnekleridir.

'70'lerin siyasal ayrışma ve politizasyon döneminde, doğrudan doğruya Atatürk'ün görsel imgesi de tartışma konusu olmuştur. Örneğin açıkça anti-Kemalist çizgide saf tutan *Hicret* gazetesi, dünyadan örnekler vererek Atatürk'ün putlaştırılmasına tepki gösterir. Gazete, Mao'nun heykellerinin yıkılması üzerine, Kwang adında bir gencin sözlerini aktarır: "Büstlerle heykellerin kaldırılması, Mao'nun, Mao Zedung düşüncesinin değil, Mao'nun putlaştırılmasının kaldırılmasıdır" (Anonim, 1979b: 17). Karşıt siyasi görüşte olmalarına karşın, Ke-

193 "Türkiye'de hiç kimse gardırop Atatürkçüsü kadar Atatürkçülüğe zarar vermedi. Hiç kimse gardırop Atatürkçüsü kadar devrimleri kemiremedi. Hiç kimse Türkiye'nin çağdaş medeniyet seviyesine erişmek çabasını gardırop Atatürkçüsü kadar baltalayamadı. İngiliz kumaşında, Fransız kravatında, İskoçya viskisinde, İtalyan şapkasında, Batı medeniyetini başlatıp bitiren zavallı. Bir gardırobun eni boyu ve yüksekliğinde dünyası çizilen entelektüel... Milliyetçiliği milliyetsizlerin, müslümanlığı sahtecilerin elinden kurtarmak gerektiği gibi Atatürkçülüğü Atatürkçülüğün A'sından nasipsiz bu Osmanlı tenperestlerinin dilinden kurtarmak gerekir. Bugün Asya'nın ve Afrika'nın mazlum milletlerinin emperyalizme baş kaldırmasını yeren kişiler, şapka da giyseler, çarşafa karşı da olsalar, yeni yazıya taraftar da olsalar, Atatürkçü sayılmazlar. Onlar devrim hareketlerini gardırop değişikliği sanan zavallılardır" (Selçuk, 1966).

malist kanatta da putlaştırma eğiliminin varlığını teslim edenlerin olduğunu göstermek adına *Hicret* gazetesi, Hıfzı Veldet Velidedeoğlu'nun bir yazısından alıntı yapar.[194]

1960'lı yılların Atatürk anıtlarıyla ilgili en önemli girişimi *Milliyet* gazetesinden gelir. *Milliyet* gazetesi, 27 Mayıs'ın rüzgârıyla, 1963 yılının 31 Ekim-31 Aralık tarihleri arasında Atatürk Anıtı olmayan on bir ile anıt dikmeyi amaçlayan bir kampanya başlatır ve kampanya süresince toplam 429.855 Türk lirası toplanır (Gezer, 1984: 21). Ardından 31 Mart-14 Mayıs 1964 tarihleri arasında bir anıt yarışması düzenlenir. Kendi olanaklarıyla anıt yaptıramayan illere anıt hediye etmeyi amaçlayan bu yarışmanın jüri başkanı Rudolf Belling'dir.[195] Belling başkanlığındaki jürinin üyeleri: Prof. Ahmet Sabri Oran, Sabahattin Eyüboğlu, Marüf Önal, Burhan Felek ve Turhan Selçuk'tur (Elibal, 1973: 296). Yarışmaya katılan sanatçılar 1/1 boyutundaki maketlerini, 15 Haziran 1965 tarihinde Galatasaray Lisesi'nin bahçesinde değerlendirmeye sunmuşlardır (Elibal, 1973: 248). Yarışmaya yirmi sekiz heykeltıraş katılmış; Hakkı Atamulu, Şadi Çalık, Hüseyin Gezer, Hüseyin Anka Özkan, Zühtü Müridoğlu, Nusret Suman, Gürdal Duyar ve İsmail Gökçe'nin projeleri kabul edilmiş ancak Atamulu'nun Giresun'a uygulayaca-

194 Velidedeoğlu yazısında şunları söyler:

"Atatürk'ten çok bahsedilince, birçok çevrelerde sinsi sinsi dişler gıcırdıyor, şahısların putlaştırıldığı ileri sürülüyor. Esefle söylemek gerekir ki, 25 yıldan beri gerçek Atatürkçülük ilkelerinin geliştirilmesi ve yerleştirilmesi yerine, heykeller yapılması, büstler dikilmesi, sosyal ve ekonomik içeriği bulunmayan Atatürk nutukları verilmesi, Atatürk bayramları ve matemleri yapılması olaylarına, bu ülkede daha çok yer verilmiştir. Ve bu davranışlar 'Atatürk'ü putlaştırma' iddialarına adeta hak verdirecek biçimde sürüp gitmiştir. Böylece Atatürk, büstleriyle, heykelleriyle, bayram ve matem günleriyle, Anıt Kabir ziyaretiyle güya unutulmamış, fakat Atatürkçülüğün özü silinmeye, onun açtığı yol, şurasından burasından yer yer aşınmaya başlamış ve böylece bizlere çağdaş uygarlık ve refah yolunu açan büyük devrimin temelleri sarsılma tehlikesiyle karşı karşıya gelmiştir" (Anonim, 1979b: 17).

195 Birçok bilim insanı ve sanatçının yaşam hakkının elinden alındığı Hitler Almanyası'ndan Türkiye'ye davet edilen heykeltıraş Rudolf Belling 1937'de Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nün başına geçmiştir. Görev yaptığı yıllarda gerek yönetici, denetleyici, gerekse jüri üyeliği yapan Belling, 1954 yılına kadar akademideki görevini sürdürmüş ve bu süre zarfında iki anıt uygulamasına imzasını atmıştır: Ankara Ziraat Fakültesi İnönü Anıtı (1940), İstanbul Taşlık Parkı İnönü Anıtı (1944).

ğı proje Devlet Sanat Jürisi'nden geçmediği için bu anıtın yapımını da kura sonucu İsmail Gökçe üstlenmiştir. Sekiz il (Bitlis, Bingöl, Muş, Tunceli, Mardin, Van, Uşak ve Giresun), başarılı görülen 1/1 ölçekli maketlerin sahiplerine dağıtılmış, sanatçılar yörelerin özelliklerini öğrenmek ve kaide planını oluşturmak için illere gönderilmiş, peşinden anıt uygulamaları başlatılmıştır (Resim 40a-h). Uygulanan heykeller Devlet Sanat Jürisi tarafından bir daha denetimden geçirilerek döküme gönderilmiştir (Gezer, 1984: 21). Projelere uygulanan sıkı denetim dikkat çekicidir.[196]

Bu anıtların neredeyse tamamında Atatürk sivil giysiyle betimlenmiştir. Gürdal Duyar'ın Uşak Anıtı hariç diğer yedi anıt, akademik anlayışta yapıtlardır. Gürdal Duyar'ın çalışması ise akademik çizgiden uzak, kütleyi ve dokuyu ön planda tutan dışavurumcu bir anlayış sergiler. Anıtların genel görünümüne baktığımızda; hiçbir anıtın hareketi birbirine benzememesine karşın tüm kompozisyonların ayakta duran tek figür üzerinde yoğunlaşmış olması, tek tip anıt üretiminin sinyallerini verir. Bu anıtlar, hem bir heyecanı ve duyguyu yansıtabilme bağlamında hem de biçimsel anlamda anıtsal etkiden yoksundur. Betim gücü ve benzerlik açısından, Bitlis, Mardin ve Giresun anıtlarının görece etkileyici, diğerlerinin bu anlamda da zayıf olduklarını belirtmek gerekir. Gürdal Duyar'ın Uşak anıtı yoğun bir coşkunluğu içerse de belirgin anatomik ve "estetik" sorunlar bu farklılığı anlamsızlaştırır.

27 Mayıs, Türk siyasal yaşamında ve Atatürk imgesinin yeniden üretim sürecinde daha önce de vurgulandığı üzere önemli bir tarihsel dönemdir. Meydanında Atatürk anıtı olmayan illere, özellikle de dikkati çeker oranda Doğu ve Güneydoğu il-

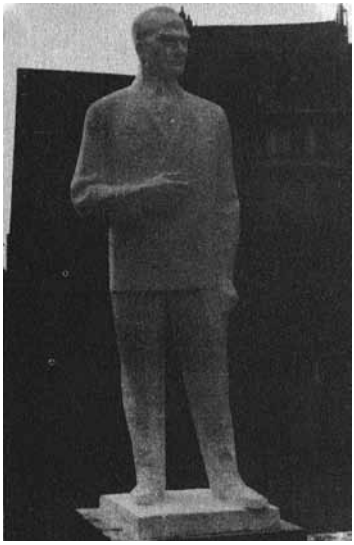
196 Devlet Sanat Jürisi, Yüksek Mimar Asım Mutlu başkanlığında, Yük. Mim. Müh. Ertuğrul Menteş, Yük. Mim. Muhlis Türkmen, Yük. Mim. Müh. Prof. Doğan Erginbaş, Yük. Mim. Marüf Önal, Ressam Sabri Berkel, Ressam Edip Hakkı Köseoğlu, Heykeltıraş Tamer Başoğlu ve Raportör Kerim Silivrili'den oluşmaktaydı. Bu jürinin 19 Şubat 1965 tarihinde gerçekleştirdiği ilk toplantıda Tunceli, Uşak ve Muş projeleri onaylanmış, Mardin, Bingöl, Bitlis, Giresun ve Van projeleri uygun görülmemiş, 7 Nisan 1965 tarihinde gerçekleşen ikinci toplantıda, ilkinde onaylanmayan ya da tavsiyelerde bulunulan projeler onaylanmış, Giresun projesi ise yine geri çevrilmiştir (Elibal, 1973: 297).

lerine Atatürk anıtı yapılması, resmî ideolojinin bir tür bellek tazeleme, hatırlatma hatta yeniden tanımlama kaygısını yansıtır. 27 Mayısçılar DP'nin "yüzeysel" ve "saptırıcı" buldukları Atatürk imgesini, "özgürlük" ve "bağımsızlık" sloganlarıyla yeniden üretme iddiasındaydılar. Ancak anıtlardaki tektipleşme eğilimi ve estetik nitelik yoksunluğu, bu iddianın ve girişimin esasen devlet otoritesinin simgesi olarak araçsallaştırıldığına işaret eder. 1960'larda bir basın kuruluşunun bu politikayı destekleyen bir kampanya yürütmesini, büyük basının "devletin ideolojik aygıtı" olma işlevinin bir göstergesi saymak yanında, Atatürk imgesinin metalaştırılmasının ilk önemli adımı olarak nitelemek de yanlış olmaz.[197] Boş görülen her kamusal mekâna bir Atatürk anıtı dikme geleneğinin başlangıcına işaret eden bu kampanya imgeyi iki açıdan araçsallaştırır. Bir yandan; devletin her an her yerde olduğunu imlerken diğer yandan bir devlet ikonuna dönüşen bu anıtları yaptıran kurumun, devletin resmî ideolojisini onayladığını gösterir. 1960'larda bu anıtların, "En Büyük Türk Atatürk"ü vurgulayarak, Menderes karizmasını bastırmayı amaçladığı da ileri sürülebilir.

Bu kampanya döneminin eserlerinde anıtsallık ortaya koyulurken boyut kültünden yararlanılmıştır ancak bu kült etkisi daha çok kaidelerden kaynaklanmıştır. Heykeller, Türk heykeltıraşlarının genel olarak tercih ettiği 2,5-3 m yüksekliğindedir ancak kaideler ezici bir boyutta tasarlanmıştır. Bu ezici devasalık Atatürk kültüne olduğu kadar devlet mitosuna da işaret eder. Devlet mitosunda devlet bir aygıt olmaktan öte bir amaçtır, devlet toplum için değil toplum devlet için vardır. Giresun Atatürk Anıtı'nın açılışı 19 Mayıs 1966, Van Atatürk Anıtı'nın açılışı 30 Ağustos 1966 tarihinde yapılırken diğer anıtlar 10 Kasım 1965 tarihinde açılmıştır. Tarih seçimleri de açılışların kültleştirme ritüeli olarak işlev gördüğüne işaret eder.

27 Mayıs'ın ardından Atatürk anıtlarında ciddi bir artış kendini gösterir. 1960-1970 döneminin anıt birikimi 1946-1960

197 Metalaşma, 1990'lı yıllardan itibaren kendini çok daha belirgin biçimde gösterecektir. Atatürk imgesinin metalaşması üzerine bkz. Özyürek, E. (2008). *Modernlik Nostaljisi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.



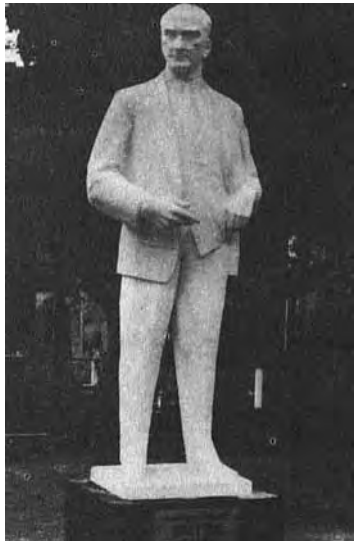
Resim 40a: Bitlis Atatürk Anıtı, Şadi Çalık (1917-1979), 10 Kasım 1965, bronz, 3 m, Bitlis.



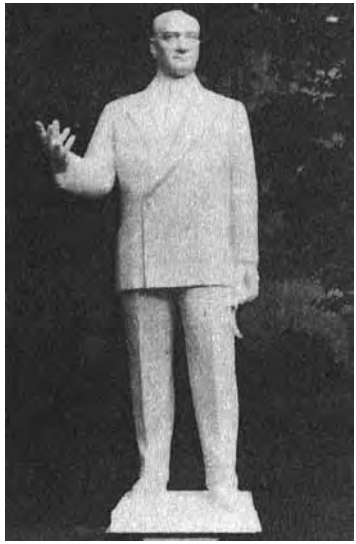
Resim 40b: Bingöl Atatürk Anıtı, Nusret Suman (1905-1978), 10 Kasım 1965, bronz, 2,50 m, Bingöl**.**



Resim 40c: Muş Atatürk Anıtı, Zühtü Müridoğlu (1906-1992), 10 Kasım 1965, bronz, 2,75 m, Muş.



Resim 40d: Tunceli Atatürk Anıtı, Hüseyin Gezer (1920-), 10 Kasım 1965, bronz, Tunceli.



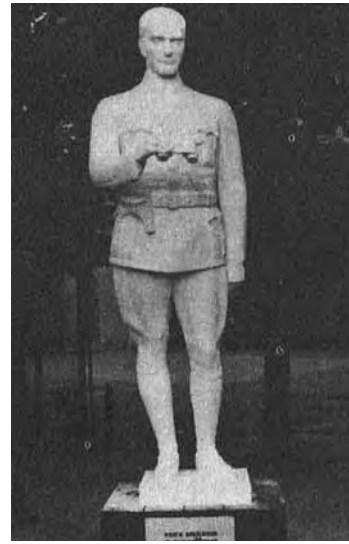
Resim 40e: Mardin Atatürk Anıtı, İsmail S. Gökçe, 10 Kasım 1965, bronz, 5,10 m, Mardin.



Resim 40f: Uşak Atatürk Anıtı, Gürdal Duyar, 10 Kasım 1965, bronz, Uşak.



Resim 40g: Giresun Atatürk Anıtı, İsmail S. Gökçe, 19 Mayıs 1966, bronz, 3,50 m, Giresun.



Resim 40h: Van Atatürk Anıtı, Hüseyin Anka Özkan, 30 Ağustos 1966, bronz, 2,75 m, Van.

yıllarıyla karşılaştırıldığında sayı neredeyse beşe katlanmıştır. Geçmiş on dört yılda toplam on iki Atatürk anıtı yapılmışken 1960-1970 döneminde bu sayı elli dokuza yükselmiştir. Atatürk anıtı furyasında 12 Eylül dönemiyle boy ölçüşemese de 27 Mayıs bir eşiktir. Bu furyada farklı tasarımlar ve yenilikler de yok değildir. 1965 yılında Ortadoğu Teknik Üniversitesi yerleşkesine konmak üzere açılan "Atatürk Anıtı" yarışmasında birinci ve ikinci olan eserler anıt alanındaki bu yeni açılımın ilk önemli temsilleridir. Şadi Çalık'ın Atatürk ilkelerini anlatan eseri birincilik, heykeltıraş Tamer Başoğlu'nun betonarme anıt projesi ikincilik ödülünü almış ve bu projeler yerleşkede yerini almıştır.

Milliyet gazetesinin düzenlediği yarışmada Bitlis Atatürk Anıtı'nı yapan Şadi Çalık, 1960'lı yıllarda Türk anıt heykelciliğine önemli bir yenilik getirir. O güne kadar yapılan Atatürk anıtlarından tamamen farklı olarak, mekân ve kütle ilişkisine odaklanan tasarımlarıyla çağdaş soyut heykel ile figüratif dili birleştiren ilk Atatürk anıtına imzasını atar. Türk resminde çağdaş formlara ancak resmî ideolojiyi yücelttiği ölçüde olanak tanıyan devletin kültür politikası karşısında bu türden form arayışlarının deneyimlenebilmesi zaman almıştır. Resim alanında yeni ve çağdaş form denemeleri sınırlı olmakla birlikte (D grubu, Yeniler vb.) hayat bulurken, heykel alanında bir gruptan çok Zühtü Müridoğlu, Hadi Bara, İlhan Koman, Şadi Çalık gibi sanatçıların bireysel çabalarından ve biçim dillerinden söz edebiliriz. Ancak bu sanatçıların çağdaş biçim denemeleri ve bu denemelerden süzdükleri üslubun kamusal mekâna taşınması pek kolay olmaz. 1954 yılına kadar Akademi'nin heykel bölümünün başında duran Rudolf Belling'in "az gelişmiş ülkeye temel eğitim olarak antik" anlayışı, 1930'lardan itibaren Türk heykel sanatçılarının beslendiği temel biçimsel öğreti olmuştur. Resmî sanat, heykeltıraşları didaktik öğeyi öne çıkaran akademik anlayışta eserler vermeye yöneltmiş ve Türk heykeltıraşları da kendilerinden istenen ve maddi kazanç sağladıkları işleri hep bu anlayış doğrultusunda uygulamaya koymuşlardır. Figüratif anıt geleneğine sıkı sıkıya bağlı, Belling öğretisiyle ye-

tişmiş ve devletin bu yönde desteklediği Türk heykel sanatçıları bugüne dek bu yönde ürünler vermeye devam etmişlerdir. 1960'lı yıllar ve Şadi Çalık'ın, neoklasik öğeleri temel tasarım ilkeleriyle harmanlayan çalışmaları bu bakımdan istisnaidir ve yeni bir nefestir. 1979 yılında *Milliyet Sanat* dergisi tarafından "Yılın Sanatçısı" seçilen Şadi Çalık'ın bu çizgideki ilk anıt tasarımı ODTÜ Atatürk Anıtı'dır (Resim 41).

ODTÜ Atatürk Anıtı

Beton üzerine bronz giydirme tekniğiyle yapılan ve mimari öğelerle inşa edilen anıt, mekânı kaplayan ve izleyiciye altı cepheden form sunan bir bütünlüğe sahiptir. Karşıtlık ilişkisinin hâkim olduğu anıtta, büyük kütlelerin çizgi ve satıh düzeyinde birbirinden keskin biçimde ayrıldığı ama aynı zamanda da her bir parçanın birbirini karşılayarak bütünü oluşturduğu görülür. Bir diğer karşıtlığı da figüratif olanla çağdaş biçim dilinin bir aradalığı oluşturur. Bu büyük yüzeylerin neredeyse tamamı, birer kitap sayfasıymış gibi bir devamlılık içerisinde Atatürk'e ait vecizelerle donatılmıştır. Anıtta figüratif



Resim 41: Ortadoğu Teknik Üniversitesi Atatürk Anıtı, Şadi Çalık, 1966, bronz, Ankara.

biçim diliyle işlenen cephenin en önünde peleriniyle Atatürk yer alır. Arkaya doğru genişleyen yüzey üzerine peşi sıra dizilmiş genç kadın ve erkek figürler betimlenmiştir. Atatürk ve diğer figürlerin hepsi sivil kıyafetlidir ve kıyafetler gayet sadedir. Atatürk'ün peleriniyle adeta korumaya aldığı Türk gençliği, ondan aldığı cesaretle bilgiyi üretecektir. Bir kitabın sayfaları gibi tasarlanmış olan yüzeylerde Atatürk'ün tek bilgi kaynağı gibi sunulması dikkat çekicidir. Karşıtlığın kütle-boşluk arasında da yapılandığı anıtta koca bir kütle her an yerleştirildiği tepeden uçup gidecekmiş izlenimi verir. Bu eserin Türk heykelciliğine kattığı bir diğer yenilik de alışılagelmiş kaide-heykel düalizminin kırılması olmuştur. Heykel ve kaide bir bütün olarak yükselir ve kaide heykelin üzerinde durduğu bir yükseltiden heykelin temel bir parçasına yani heykelle bütünleşen plastik bir eleman olmaya evrilir.[198]

ODTÜ yerleşkesine konulmak üzere düzenlenen Atatürk Anıtı Yarışması'nda Çalık gibi çağdaş bir anıt tasarımı sunarak ikincilik ödülünü kazanan diğer sanatçı Tamer Başoğlu'dur. Atatürk ve Devrimleri Anıtı'nın açılış töreninde dönemin Rektörü Kemal Kurdaş, Atatürk'ün kurduğu Türkiye Cumhuriyeti'nde ilimde, teknolojide modern bir zihniyetle atılım yaptıklarını, Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nin bütünüyle bir bilim ağacı olduğunu belirterek Türkiye'de modern anlamda bilimin, teknolojinin ve yeni bir zihniyetin başladığını anlattığı için esere "Bilim Ağacı" adının verilmesini önermiştir. Bugün yerleşkenin girişinde bulunan heykel o günden bu yana "Bilim Ağacı" olarak anılmaktadır (Resim 42).[199]

Anıt, üniversitenin isminin yazılı olduğu dairesel bir platformun üstüne yerleştirilmiştir. Tarih öncesinden bu yana kullanılagelen hayat ağacı motifini çağdaş bir yorumla sunan sanatçı, biçim diline olduğu kadar malzemeye de bir yenilik getirir. O güne kadar yapılmış anıtlarda yoğun olarak bronz ya da taş kullanılırken burada ilk kez betonarme bir anıt tasarı-

198 Çalık kuşağından heykeltıraş Hüseyin Gezer de bu anlayışta anıt üreten sanatçılardandır.

199 http://www.oidb.metu.edu.tr/kilavuz/klavuz2/anit.htm. 21 Mart 2007.



Resim 42: Ortadoğu Teknik Üniversitesi Atatürk ve Devrimleri Anıtı/Bilim Ağacı, Tamer Başoğlu, 1966, Ankara.

mı hayata geçirilmiştir. Hayat ağacının gövdesinden yatay ve sonra dikey olmak üzere altı temel dal yükselir. Tamer Başoğlu bu anıtın, Türkiye'de Atatürk ve devrimlerini soyut olarak anlatan ilk heykel olduğunu, yıkık ve viraneye dönmüş bir Anadolu şehrinde dinamik ve güçlü bir kök üzerinde atom bombasının mantar şeklinde patlayışını andıran Atatürk ve devrimlerini anlatmak istediğini belirtir. Heykelde yükselen her uç bu devrimleri sembolize eder. 6,40x5,50x4,70 m boyutundaki anıtta Atatürk'e dair hiçbir figüratif unsur kullanılmadan bir temsiliyet kurgulanmıştır. Atatürk Türkiye Cumhuriyeti'ni var eden ve devrimleriyle coşan/fışkıran hayat ağacı metaforuyla anlatılmıştır. Ülkeyi çağdaş uygarlık düzeyine yükselten el de Atatürk'ü imler. Taksim Cumhuriyet Anıtı'nda da Atatürk, Cumhuriyet'i eliyle sunar/hediye ederken betimlenmişti.

Türkiye'nin anıt birikimine taze kan getiren bu iki anıtın ardından gerek biçimsel gerek teknik açıdan gerekse anıtsallık açısından yeni açılımların geldiğini söylemek güçtür. Bu anlayışta anıtlar elbette yapılmıştır ve günümüzde de yapılmaktadır ancak bunlar öncellerini ya teknik açıdan yakalayamıyor ya da tekniğin fazla ön plana çıktığı mimari yapılarla anıtsallığı ve sa-

mimiyeti gözden kaçırıyorlar. Figüratif anıtlara göre çok daha ciddi bir teknik kadro ve malzeme gerektiren bu türden anıtların maliyetleri nedeniyle kurumlarca az tercih ediliyor olması da kamusal mekânların yine figüratif Atatürk anıtlarıyla dolup taşmasında pay sahibidir. 1970-1980 arası dönemde kırk dokuz Atatürk anıtı yapılmış ve bu anıtların neredeyse tamamı benzer biçim diliyle üretilmiştir.

12 Mart darbesi ve Yalova Atatürk Anıtı

Türkiye'de 1970'li yıllar, siyasal ortamın ileri düzeyde gergin olduğu bir dönemdir. 12 Mart 1971'de ordunun yönetime el koyması 27 Mayıs'ın getirdiği göreli özgürlüğün kısıtlanmasıyla sonuçlanmıştır. Özkazanç, 12 Mart'ı birçok açıdan 12 Eylül'ün yarım yamalak bir provası olarak niteler. Amaçlarından hiçbirine erişememiş, otoriter müdahalesinin sonucunda istikrar daha da bozulmuştur (1998: 181). 27 Mayıs'ın hemen ardından Talat Aydemir'in liderliğindeki cuntanın "27 Mayıs'a ideolojik bir temel verme gereği"ni savunarak yeni bir darbe girişiminde bulunması Atatürkçülüğün bir darbenin "maskesi" olarak kullanılabilmesini gündeme getirmiştir (Akyaz, 2002: 181). 12 Mart 1971 Muhtırası, Atatürkçülüğün gerekçesi olarak kullanılması alışkanlığının yerleştiğini gösterir. Atatürkçülüğü tahkim etme ihtiyacını vurgulayan ideolojik söylemi güçlendirmiştir. 1971 sonrasında ordu öncelikle kendi bünyesi içinde Atatürkçülük anlayışını standartlaştırmaya girişecektir. Atatürkçülük, diğer "sapık" ideolojilerin karşıtı ve alternatifi olarak görülmeye başlansa da bir ideoloji olarak tanımlanmasından kaçınılmış, bunun yerine "dünya görüşü" ya da "düşünce sistemi" kavramları tercih edilmiştir (Akyaz, 2002: 183-184). 12 Eylül'le birlikte Atatürkçülüğün otoriter-milliyetçi çizgide doktrinleştirilmesinin altyapısı, 12 Mart sonrası restorasyonla hazırlanmıştır. 1970-1980 arası sol-sağ kutuplaşmasının kısmi iç savaşa dönüştüğü koşullarda. Atatürkçülük doktrinini yeniden inşa etme çabasının siyasal-mekânsal dinamiklerini kavramamıza yardımcı olacak bir örnek, Yalova Atatürk Anıtı'dır. Anıt, Haluk Tezonar tarafından 1971 yılında yapılmıştır ve o güne kadar yapılmış

en büyük Atatürk anıtlarından biridir. Kaidesiyle birlikte 12 m yüksekliğinde olan anıt (Resim 43), diğer pek çok şehirde görüldüğü gibi Cumhuriyet Meydanı'nın tanımlayıcı öğesi ve temel figürü olarak kendini gösterir. Haluk Tezonar, açılış töreninde yaptığı konuşmada, anıtta Atatürk'ü ve Türk halkını bir araya getirdiğini, Türk halkını Türk bayrağı altında toplayarak tüm rölyef grubunu, temel figür olan Atatürk'e yönelttiğini ve böylece anıtta Atatürk'e bağlı, inançlı ve güçlü bir imge yarattığını belirtmiştir (Elibal, 1973: 302-303).



Resim 43: Yalova Atatürk Anıtı, Haluk Tezonar (1942-1995), 1971, bronz-beton, heykel 6 m ve kaide 2x10 m, Yalova.

Kaide ve heykel olmak üzere iki parçadan oluşan anıtta Atatürk, sivil giysiyle ve yürürken betimlenmiştir. Sol ayağı önde, sağ kolu dirsekten bükülü biçimde yukarıda ve sol kolu geriye doğru açılmış olan figürün başı öne doğru eğiktir. Aşağı doğru bakan figürün her iki eli de pençe hareketini anımsatır. Heykelin hemen altında yer alan kuşakta "Ne Mutlu Türküm Diyene" ifadesi yazılıdır. Kaide hilal biçimdedir ve üzerinde yer alan kabartmada, sağda ve solda, rahat konumda ayakta duran birer Türk askeri, tam ortada Atatürk ve iki yanında da ona doğru yönelmiş figürler durur. Ritim açısından figür, kimi hareketleri içeriyor olsa da son derece durağan bir izlenim uyandırır ve mekanik bir duruşla bu durağanlığı destekler. Bu durağanlığın nedeni biçimlerdeki stilizasyondur. Rölyef alanındaki izlenimci anlayışla figürde soyutlamalar, buna karşılık el ve yüzde klasik heykel üslubu, biçem bütünlüğünde çelişki yaratır. Sanatçı da sadece el ve yüzde ayrıntıya girdiğini, kıyafet konusunda ayrıntıya özellikle girmediğini ve gövdede yalınlaştırmalara gittiğini belirtir (Elibal, 1973: 303). Bu yalınlık, anıta estetik bir nitelik katmaktan çok, bir tür anatomik sorun yaratır. Ancak figür öne doğru meyilli durmasına karşın boynun, vücudun ağırlık noktasına göre çok geride kalması, bir denge sorununu açığa çıkarır.

Atatürk'ün her iki elini pençe yaparak aşağı doğru bakması, iki savaş arası dönemin totaliter sanatını hatırlatır. Figürün öncelikle altta duran rölyef alanında, sonra Cumhuriyet Meydanı'nda ve oradan da izleyici üzerinde kurduğu tahakküm, barizdir. İlk defa Afyon Utku Anıtı'nda (Resim 32) ellerini pençe yapmış olarak betimlenmiş olan Atatürk bu kez çıplak değil giyiniktir ve ayağının altında ezdiği bir düşman da yoktur. Saldırıya hazır biçimde elini pençe yapan figürün üzerinde baskı kurduğu özne doğrudan izleyicidir. Hükmeden, saldırgan ama aynı zamanda koruyucu bir imgeyi içeren bu figür, "tek adam"a vurgu yaparken devletin bekasını da temsil eder. 1970'li yıllarda yapılan Yalova Atatürk Anıtı, 1960'larla başlayan "devrimci ve özgürlükçü Mustafa Kemal" imgesine karşın "ebedi şef" Atatürk kültünün yeniden üretimine dönüş sinyali-

ni verir. Bu sinyalin, 1971'de, ordunun iktidara el koyduğu bir dönemde verilmiş olması, anlamlıdır. Baskı dönemlerinde anıtlar genellikle ezici bir devasalıkla inşa edilir ve devletin gücü bu devasalık üzerinden görselleşir.

Heykel ve kaidede yer alan rölyef bronz dökümdür ve kaide beyaz çimentodan kalıplanarak inşa edilmiştir. Anıtın yerleştirildiği Cumhuriyet Meydanı, 1990'lardan sonra otoparka dönüştürüldüğü için, meydan etkisi kaybolmuş, dolayısıyla anıtsal etki de azalmıştır. Atatürk Anıtı, izbe bir alan olan otoparkın adeta bekçisi görüntüsünü kazanmıştır. 2000-2009 yılları arasında Arbaretum Müzesi'nin bahçesinde tutulan anıt Cumhuriyet Meydanı'nın yeniden düzenlenmesiyle 2009 yılında eski yerine kavuşur.

1970'lerde Yalova Atatürk Anıtı'ndan sonra, Atatürk kültünün takviyesine ivme kazandıran en önemli olay Cumhuriyet'in 50. Yılı anısına düzenlenen kutlamalar olmuştur.[200] Atatürk kültüyle birlikte devlet kültünü de yücelten kutlama ritüellerine büst, anıt ve poster gibi görsel unsurlar damga vurmuştur. Örneğin 1973'te Kültür Bakanlığı, heykeltıraş ve ressamların Atatürk'ü yakından tanıyanların, basın kuruluşlarının ve üniversite temsilcilerinin yer aldığı bir jüri ile "Atatürk Büstü Yarışması" düzenler. Ancak yarışma sonuçlanıp ödüller verilmesine ve çoğaltma hakkı Bakanlıkça devralınmış olmasına karşın, bu tescilli modeller beklenilen düzeyde çoğaltılıp dağıtılmaz; sanat değeri taşımayan, alüminyum, beton ve plastik nesnelerin üretimine devam edilir (Gezer, 1984: 34-35). Cumhuriyet'in 50. yıl kutlamaları kapsamında genellikle cumhuriyeti ve banisini konu alan anıt yarışmaları da açılmıştır. Ancak, İstanbul'daki yirmi heykel uygulamasında farklı bir yaklaşım kendini göstermiş, sanatçılar özgür bırakılmış, farklı biçimsel ve tematik eserlere imza atılmıştır. Dolayısıy-

200 Cumhuriyet'in ilk büyük kutlaması 10. yılda gerçekleşmiş ve bu gelenekselleşerek 15. yıl, 25. yıl, 50. yıl, 75. yıl ve 85. yıl kutlamalarıyla devam etmiştir. 15. yıl kutlamaları Atatürk'ün hastalığı nedeniyle hüzünlü geçmiş, 25. yıl kutlamaları canlı olmakla birlikte 10. yılın yanında sönük kalmış, 50. yıl kutlamalarına Bekir Sıtkı Erdoğan'ın bestelediği ancak belleklerde pek yer etmeyen 50. Yıl Marşı damgasını vurmuştur.

la 1973 yılı da kamusal alanda heykel uygulamaları açısından bir dönüm noktası niteliğindedir. 1972 yılının Mayıs ayında İstanbul valisi başkanlığında toplanan Cumhuriyet'in 50. Yılını Kutlama Kurulu, başlangıçta 50. yıl anısına elli eser düşünür ancak ödeneğin yetersizliği nedeniyle bu sayı yirmiye düşürülür. 29 Ekim 1973'ten önce, İstanbul'un çeşitli alanlarına Cumhuriyet'in 50. yılı anısına heykeller yerleştirilmesine ve projelerin propaganda niteliği baskın figüratif anıtlarla sınırlandırılmamasına karar verilir. Böylece heykel sanatçılarının Atatürk teması dışında tasarladıkları ve o güne kadar müzelerde ya da kişisel atölyelerde toplumun sınırlı bir kesimiyle paylaşılan eserlerin kamusal mekâna kazandırılması sağlanır. Seçilen 20 sanatçının gönderdiği eskizler ve fotoğraflar kurul üyeleri tarafından onaylanır.[201]

1970'li yıllar, Türkiye'de tek parti döneminden itibaren baskı altında tutulan sol hareketin CHP'yi de etkileyerek meşruiyet

201 Burcu Pelvanoğlu kabul edilen ve uygulanan yirmi heykel projesini ve bu heykellerin zamanla nasıl tahrip edilip kaldırıldığını anlatır: Gürdal Duyar'ın "Güzel İstanbul"u "müstehcen" bulunur; Muzaffer Ertoran'ın "İşçi"si saldırılara hedef olur; Nusret Suman'ın "Mimar Sinan"ının akıbeti bilinmez; "Namık Denizhan'ın "İkimiz"i dış etkenlere bağlı tahribat nedeniyle kaldırılır (Sıkıyönetim döneminde Şişli Belediye Başkanlığı yapan bir albayın emriyle de kaldırıldığı söylenir); Mehmet Uyanık'ın Beşiktaş'ta yer alan "Birlik"i 1986 yılında park düzenlemesi sırasında belediye kompresör tabancasının hedefi olur; Bihrat Mavitan'ın Harbiye Hilton Oteli önündeki "Yükseliş"i 1984 yılında yol yapım çalışmalarına kurban edilir; Ferit Özşen'in Arnavutköy Akıntıburnu'nda yer alan "Yağmur"u doğanın gazabına uğrar; Füsun Onur'un Fındıklı Parkı'ndaki "Soyut Kompozisyonu" 1985 yılında Bedrettin Dalan Belediyesi döneminde ortadan kaldırılır; Seyhun Topuz'un 4. Levent girişinde yer alan heykeli 1984 yılında doğal şartlardan dolayı yıkılır; Tamer Başoğlu'nun Yenikapı'daki "Soyut Heykeli" 1986 yılında yok olur; Yavuz Görey'in Taşlık Parkı'ndaki "Soyut Heykel"inin malzemesinin çalındığı (bronz) tahmin edilmektedir; aynı şekilde Metin Haseki'nin "Soyut Heykel"i de malzemesinin bakır oluşu nedeniyle hiç edilir. 20 heykelden geriye Kamil Sonad'ın Gülhane Parkı'ndaki "Çıplak"ı; Zerrin Bölükbaşı'nın Harbiye Orduevi bahçesindeki "Figür"ü; Aloş'un (Ali Teoman Germaner) Bebek Parkı'ndaki "Soyut Heykel"i; Zühtü Müridoğlu'nun Fındıklı Parkı'ndaki "Dayanışma"sı; Hüseyin Anka Özkan'ın Gümüşsuyu Parkı'nda yer alan "Yankı"sı; Kuzgun Acar'ın Gülhane Parkı'ndaki "Soyut Heykel"i kalmış sayarsak şayet Muzaffer Ertoran'ın "İşçi"si ve oradan oraya sürüklenen "Güzel İstanbul" ile Hakkı Karayiğitoğlu'nun "Bahar"ı kalır. Kalanların büyük çoğunluğunun da hali ortadadır... İlk kez resmî söylemin dışında heykelle tanışan kent, heykeline sahip çıkmamıştır" (Pelvanoğlu, 2005).

kazandığı ve –sağdan bakıldığında– "CHP'nin kültürel mirasını devralarak, kültürel iktidarını doruk noktada yaşadığı" (Ayvazoğlu, 1998: 2961) bir dönemdir. 1974'te CHP'nin iktidara gelmesi sanat çevrelerini, sanat ve kültür politikasının yeniden ele alınacağı yönünde umutlandırır. Yetkilileri harekete geçirmeye dönük bildiriler yazılır, toplantılar düzenlenir. Ancak Kıbrıs sorunu ve koalisyon ortağı MSP'yle keskin görüş ayrılıkları CHP'nin iktidarda kısa süre kalabilmesine ve kendi anlayışını yeterince ortaya koyamamasına neden olur[202] ve umutlar 1978'e ertelenir. 1978 sonrasında da umutlar 12 Eylül darbesiyle sekteye uğrayacaktır. Bu sırada Kemalizmin sol yorumuyla sosyal demokratlaşma arasında salınan CHP, kendi sanat ve estetik anlayışını belediyeleri aracılığıyla Atatürk anıtlarına taşımaya çalışır. Örneğin 1974'te Kayseri'ye, faşist sanatın izlerini taşıyan Yalova Atatürk Anıtı'ndan farklı bir anlayışla bir Atatürk anıtı yapılır. 1974 yılında, dönemin CHP'li belediye başkanı Niyazi Bahçecioğlu tarafından Gürdal Duyar'a yaptırılan anıt, Kayseri Cumhuriyet Meydanı'nın ikinci Atatürk anıtıdır. Bu anıt, meydanın Park Caddesi tarafında duran ve Atatürk'ün dördüncü kez cumhurbaşkanı seçildiği gün dikilen mareşal kıyafetli Atatürk anıtının (Resim 29) yakınına yerleştirilir.

"Sol" Kemalizm ve Kayseri Atatürk Anıtı

1970'li yıllarda Türkiye'de sol, evrensel sosyalist düşüncenin etkileriyle Kemalizme eklemlenme arasında kısmen ayrıştığı kısmen de gidip geldiği bir yükseliş yaşamıştır. Bu dönemde sol tahayyülde Mustafa Kemal, anti-emperyalist bir imgeye dönüşür. Bu arada, önceki örneklerde ulaşılamazlık üzerinden in-

202 CHP kültür-sanat alanında koalisyon ortağı karşısında dirayetli bir tutum takınamamıştır. Bunun bir örneği, Gürdal Duyar'ın Cumhuriyet'in 50. yılı için yaptığı, Karaköy'de Bankalar Caddesi'ne yerleştirilen ve uzanmış çıplak bir kadını betimlediği "Güzel İstanbul" heykelinin; MSP'li içişleri bakanının, "Türk anasının böyle çırılçıplak teşhir edilemeyeceği"ni söylemesi üzerine Yıldız Parkı'nın ücra bir yerine taşınmasıdır. Kıbrıs krizinin tırmandığı sıralarda koalisyon ortağı MSP'yle bozuşmayı göze alamayan CHP bu konuda tarafsız kalmayı tercih eder. Hatta tarafsız kalmakla da yetinmez, CHP'li belediye başkanı "halkın görüş ve duygularıyla çelişen bir durumun ortaya çıkmasına izin verilmeyeceği"ni söyleyerek koalisyon ortağıyla aynı safta yer alır.

şa edilen Atatürk imgesinin, yerini daha ulaşılabilir, daha dünyevi bir Mustafa Kemal imgesine bıraktığı görülür. Bu dönemin sol tahayyül dünyasında "egemen mekân temsilinin" (Doğan, 2007: 162) tipik bir öğesi olan ikinci Kayseri Atatürk Anıtı (Resim 44); genci, yaşlısı, kadını, çocuğu tüm halkla birlikte, yan yana mücadele veren ve emperyalizme meydan okuyan "Kuvayı Milliyeci" Mustafa Kemal imgesine göndermede bulunur.

Kayseri Atatürk Anıtı iki parçadan oluşur ve heykelin altında, kısa bir kaidenin üzerinde yüksek kabartma figürlerden oluşan bir kütle yer alır. Alegorik bir betim dilini yansıtan anıt, kademeli olarak yükselir ve Atatürk figürü en tepede at üzerinde durur. Şaha kalkmış atın üzerindeki figür kalpaklıdır, sağ kolu yukarıdadır ve kılıcını havaya kaldırmıştır. Pelerini yıldırımdan bir kanat şeklinde betimlenen figür, sol eliyle atın eyerini tutar. Yukarıya yönlenen atın gövdesi, arka bacakları kompozisyonun içinde kalacak biçimde öne fırlar. Atlı kompozisyonun altında, anıtın ön yüzeyinde şalvarlı bir köylü kadınının obüs mermisi taşıdığı, onun yanında da silah taşıyan çocuk figürünün olduğu bir yüksek kabartma yer alır. Rölyef kompozisyonunun sağ yüzeyinde yine yüksek kabartma tekniğiyle, üzerinde Atatürk'ün altı ilkesinin yazdığı bir kitap tutan modern giysili genç bir erkek ve kadın figürü vardır. Kaidenin sol yüzeyinde yer alan kemerli yapının altına ise top ve tüfeklerin olduğu bir savaş sahnesi çalı-



Resim 44: Kayseri Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı (ikinci anıt), Gürdal Duyar, 1974, betonarme, toplam 6 m, Kayseri.

şılmıştır. Atatürk figürü, ata oranla büyük, atın bacakları gövdesine oranla kısa, Atatürk figürünün başı gövdesine oranla küçük ve bacaklarının alt bölümü incedir. Atatürk figürünün hareketi ve sırtından çıkan yıldırımdan kanat tasviri, anıtın en temel ritim öğesi olarak öne çıkar. Bir diğer ritim öğesi de formlarda uygulanan doku zenginliğidir. Buna karşın, Atatürk figürünün atın üzerindeki eğreti duruşu bir denge sorunu olarak belirir. Atın kompozisyonun dışına fırlamış olması bir denge sorunu olarak düşünülse de, bu hareketin yarattığı gerilim, anıtın coşkusallığını öne çıkarır.

Yıldırımdan bir kanat gibi betimlenen pelerinin Atatürk'ün gövdesinden çıkması, milli mücadeleyi başlatan özneye göndermede bulunur. Atın gövdesinin Türk toplumunu simgeleyen rölyef alanından çıkması, Atatürk'ün Türk milletiyle iç içe olduğuna, ondan beslenerek ve esinlenerek bu mücadeleye girdiğine dikkat çeker. Rölyef kompozisyonunda yer alan figürler de, öncüye olan inancı ve mücadelenin, toplumun her kesimince sahiplenildiğini gösterir. Atatürk anıtlarında Kemalist ideolojinin temel ilkelerinin görselleşmesine uzun süre ara verilmişken, bu dönemde bu anıtla yeniden gün yüzüne çıkmaları manidardır. Tek adam olarak imgeleştirilen mareşal kıyafetli Atatürk anıtının yakınına farklı bir Atatürk imgesiyle konan bu anıt, Cumhuriyet Meydanı'nı yeniden tanımlayarak dönemin Kemalizm algısını ve tartışmalarını imler. Bununla birlikte, her iki anıt da yapıldığı dönemin göstergeleriyle kültleştirmeyi yeniden üretirler.

Bu anıt da 1960'ların ortasından itibaren kullanılmaya başlanan betonarme malzemeden dökülmüştür, kompozisyonun altında yer alan kısa platform mermer kaplamadır. Her ne kadar her bir parça bir diğerinin içinde eritilmiş olsa da bir eğretilikten söz edilebilir. Bu sorun anıtsallığı da olumsuz yönde etkiler ancak toplamda hâkim olan coşkusallık bu bütünsellik sorununu bir nebze örter. Anıtın abartıya dayalı ve akademik anlayıştan uzak bir biçim diline sahip olduğu söylenebilir.

1980'DEN GÜNÜMÜZE ATATÜRK ANITLARI

12 Eylül darbesinin siyasal ortamı

12 Eylül darbesi Cumhuriyet tarihinde önemli bir kırılmaya işaret eder. Bu darbeyi izleyen rejim bir muhafız rejim[1] niteliğinde olmasına karşın, toplumsal ve siyasal yapıda önemli bir dönüşüme temel oluşturmuştur. 1980 sonrası sürecin, tıpkı Osmanlı'nın son yüzyılı gibi önem arz eden bir zihniyet dönüşümüne sahne olduğunu söylemek abartı sayılmamalıdır (Çaha, 1998-1999: 88-89). 27 Mayıs 1960 darbesi Ahmad'a göre, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin hiyerarşik yapısı dışında yapılan ilk ve son başarılı askerî müdahale, 12 Eylül darbesi ise Yüksek Komuta Kademesi'nin merkezî kararının bir eseridir (Ah-

1 Muhafız rejim, ülkede yaşanan karışıklığı gidermek üzere geçici bir süre (2-4 yıl) yönetime el koyar ve bir süre sonra yönetimi tekrar sivillere devreder. Hale (1996: 260-266), muhafız rejimlerin tüm askerî rejimler gibi baskıcı olduklarını fakat, iktidar süresinin sınırlı olacağına dair beklentinin, ekonomik ve toplumsal yapılar üzerindeki denetim derecelerini sınırlandırdığını ve Türkiye'deki üç darbenin de muhafız tipi müdahalede bulunduğunu belirtir. Milli Güvenlik Konseyi'nin 12 Eylül 1980'de *Resmî Gazete*'de yayımlanan bildirisinde de darbenin amacı benzer bir biçimde tanımlanmıştır. Buna göre girişilen harekâtın amacı ülke bütünlüğünü korumak, milli birlik ve beraberliği sağlamak, muhtemel bir iç savaşı ve kardeş kavgasını önlemek, devlet otoritesini ve varlığını yeniden tesis etmek ve demokratik düzenin işlemesine mani olan sebepleri ortadan kaldırmaktır (akt. Tanör, 2004: 117).

mad, 2005: 147). Darbeyle birlikte parlamento dağıtılmış, kabinenin görevine son verilmiş, milletvekili dokunulmazlığı kaldırılmış, bir süre sonra tüm siyasi partiler kapatılmış,[2] mal varlıklarına el konulup arşivleri imha edilmiş, iki radikal sendikanın (DİSK ve MİSK) faaliyetleri durdurulmuş, muhalif basına büyük sınırlamalar getirilmiş, tüm ülkede olağanüstü hal ilan edilmiş ve yurt dışına çıkışlar yasaklanmıştır. 1982'de, 1961 Anayasası'nın hak ve özgürlüklerini kısıtlayarak toplumun denetimini esas alan yeni bir anayasa Danışma Meclisi'nce hazırlanmış ve baskı altında gidilen bir referandumda kabul edilmiştir. 1982 Anayasası'yla sonlanan diktatörlük dönemi, politikayı itibarsızlaştıran ve "tehlikeli" gösteren bir anlayışı topluma nüfuz ettirmeye çalışmıştır. Aynı zamanda tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de siyasetin giderek daha fazla medya odaklı hale geldiği bir döneme girilmiştir. Siyasal fikirlerin derinleşmesine 1960-80 döneminde aşırı politizasyon engel olurken, 1980 sonrasında da aşırı depolitizasyon ket vurmuştur. Türkiye'nin siyasal yaşamındaki sığlaşma, siyasal ve toplumsal hafızasızlıkla da pekişmektedir.

12 Eylül dönüşümünün iktisadi arka planına bakacak olursak, 1970'li yılların ikinci yarısında Türkiye ekonomik ve siyasal bir buhrana girmiş ve dış ticaret açığının hızla artmasıyla patlayan 1977 ekonomik krizinin ardından, 1979'dan itibaren sermaye çevrelerinin isteğiyle yeni bir birikim modelinin koşullarını oluşturan "24 Ocak Kararları" benimsenmiştir (Boratav, 2004: 139-147). Türkiye kapitalizminin neo-liberal dönüşüm temelinde yeniden inşası ve sosyal devlet anlayışının çözülmesi, geleneksel siyaset kültüründe de değişikliklere neden olacaktır. Özkazanç'a göre; bu yozlaşmanın boyutları, devlet ile toplum arasındaki tüm demokratik temsil ve müdahale biçimlerini etkisizleştirecek kadar büyüktür (1998: 206). Neo-liberal dönüşüm, sosyal ve kültürel alanda da, özellikle tüketim

2 Darbecilerin bakış açısından kapatmanın nedeni, siyasal alandaki kutuplaşma ve çatışmanın yoğunluğunun devlet örgütlenmesine taşınmış olmasıdır. Heper bu anlayışı, siyasal alan ile devlet alanını birbirinden ayırma ve devleti siyasetin etkilerinden koruma maksadıyla meşrulaştırır (akt. Özkazanç, 1998: 188).

kültürü ve metalaşma sürecinin derinleşmesiyle kendini gösterecektir.

12 Eylül darbesinin ve rejiminin lideri Kenan Evren'i bu dönüşüm sürecinin simge kişiliği olarak ele alabiliriz. Yeniden çok partili hayata geçilen 1983 seçimlerine kadar hem Genelkurmay Başkanı hem de Devlet Başkanı olarak görev yapan Kenan Evren,[3] dönemin simgesi haline gelmiştir. Özkazanç, Evren'i darbenin siyasi rasyonalitesinin resmî yüzünü mükemmel bir biçimde ortaya koyan tek ve yetkili kişi olarak niteler (1998: 244). Kenan Evren'in selefleriyle karşılaştırıldığında "mesafeli protokol adamı kimliğinden bir hayli uzak" (Taşkın, 2002: 571) duruşu ve entelektüel karşıtı tutumu da döneme damgasını vurmuştur. Murat Belge, Evren'in bu özelliklerinin "sokaktaki adama" hitap gücüne dikkat çeker (akt. Taşkın, 2002: 572). Evren'in bu dönemde "halkın dilinden anlayan biri" üslubuyla dinsel vurgularla Atatürk'e birarada yer veren bir söylem (Atatürk ilkelerini Kur'an ayetleriyle açıklaması vb.) kurarken; "baston ve fötr şapka ile dolaşarak Atatürk rolüne girdiği" (Ünder, 2002: 154), hatta kimilerince Evren'in bu rolünü destekleyen değerlendirmelerin yapıldığı görülür.[4] "Evren karizması" idol olmaktan çok simge niteliği taşır ve daha çok karikatürlere konu edilmiş; Kenan Evren politik mizah litera-

---

3 Cem Eroğul, "devlet başkanı" sözcüğünün ilk kez 27 Mayıs 1960'ta, seçimden çıkmadıkları için "cumhurbaşkanı" nitelemesini tercih etmeyen Milli Birlik Komitesi tarafından kullanıldığını, 12 Eylül darbesinden sonra da Milli Güvenlik Konseyi Başkanı'nın aynı sıfatla anıldığını belirtir (2006: 134). 12 Eylül 1980 tarihinde yapılan askerî darbe ile ülkenin askerî cunta yönetiminin başına geçen Kenan Evren, 9 Kasım 1982 tarihine kadar "Devlet, Milli Güvenlik Konseyi ve Genelkurmay Başkanı", 1 Temmuz 1983 tarihine kadar "Cumhurbaşkanı, Milli Güvenlik Konseyi ve Genelkurmay Başkanı" olarak görev yaptı. 7 Kasım 1982 tarihinde halkoyuna sunulan ve kabul olunan Anayasa'nın geçici birinci maddesi ile Türkiye'nin 7. Cumhurbaşkanı olarak göreve başlayan Evren, 1 Temmuz 1983 tarihinde kendi isteği ile Genelkurmay Başkanlığı görevinden emekliye ayrıldı.

4 Aydınlar Ocağı ileri gelenlerinden Muharrem Ergin (1988: 239), Türk tarihi açısından son altmış yılın birinci büyük olayı olarak Atatürk harekâtına işaret ederken, 12 Eylül harekâtını ikinci büyük olay sayar. Ergin'in: "Birinci hadisede harekâtın başında Atatürk'ün bulunması Allah'ın Türk milletine en büyük lütfu idi. İkinci hadisede de Kenan Evren'in başta bulunması Allah'ın bir lütfudur" sözleri bu "eş koşma"nın örneğidir.

türünü uzun süre beslemiştir (Taşkın, 2002: 572). Tan Oral'ın, kadınlara kapanmamaları için Kur'an'dan ayetler okuyan Evren karikatürü meşhurdur.

"Biz ne sağdayız ne soldayız, Atatürk'ün yolundayız,"[5] diyen Evren'in yurt gezilerinde yaptığı konuşmalarda Atatürk'ün "Yurtta sulh, cihanda sulh" sözüne de sıkça yer verdiği görülür. Tıpkı Atatürk'ün söylev ve demeçleri gibi *Nutuk*'un da 12 Eylül darbesi sonrasında okumaktan ziyade adı zikredilerek ve fragmanter olarak alıntılanarak kültleştirildiğine işaret eden Tanıl Bora, bu kullanımın, Atatürkçülüğü otoriter bir milliyetçilik temelinde doktrinleştiren bir kullanım olduğuna da dikkat çeker (2008: 137). Herhangi bir düzenlemenin, girişimin, eylemin, kararın vb. adil, eşitlikçi, akılcı ve alternatifsiz, dolayısıyla desteklenmeye değer olduğunu gösterme çabası olarak "meşrulaştırma" (Çulhaoğlu, 1998: 44) sadece 12 Eylül döneminde değil sonrasında da çoğunlukla Atatürk'e ait sözler üzerinden gerçekleştirilmiştir.

12 Eylül rejimi ve sonrasında Atatürk imgesi, önceki dönemlerden de daha fazla, hemen her siyasal hareketin adeta mecburi referansı haline gelecektir. Giderek heykellerinin, büstlerinin adeta Atatürk'le özdeş sayılıp, doğrudan muhatap kabul edildiği görülebilecektir. Can Dündar'ın hatırlattığı birkaç örnek (*Milliyet*, 10 Kasım 2008) bu konuda fikir vericidir: İşsiz bir genç şehir meydanındaki Atatürk heykelini rehin alıp silahını heykelin kafasına dayanarak polisi "Yaklaşırsanız sıkarım," diye tehdit etmiş, yakalanmasının ardından heykelin önüne çiçek koyarak Atatürk'ten af dilemiştir. "Hükümet haklarımızı vermezse ne yapacağımızı biliyoruz," diyen bir sendika liderinin genel grev çağrısı yapması beklenirken "Atatürk'e gidip hükümeti şikâyet edeceklerini" söylemesi de düşündürücüdür. İstanbul'da kaçak yapılanan bir esnaf kompleksinin yıkımını engellemek için toplanan esnaf, binaların önüne bir Atatürk büstü koymayı akıl edince otuz yıl kadar rahat nefes almıştır. Çarpıcı bir örnek de, Ankara Büyükşehir Belediye Baş-

5 http://www.byegm.gov.tr/yayinlarimiz/AyinTarihi/1983/temmuz1983.htm, 18 Nisan 2007.

kanı Melih Gökçek sayesinde pek çok heykele imza atan heykeltıraş Ragıp Çeçen'in belediyeden alacaklarını tahsil edemediği için Temmuz 2006'da Kızılay Kavşağı'ndaki refüje korsan bir biçimde üç metrelik Atatürk heykeli dikerek Gökçek'i protesto etmesidir. Pek çok kişi ya da kuruluş, derdini anlatmak için Atatürk imgesine ve heykellerine başvurmaktadır.

Atatürk imgesinin değiştirilmesine yönelik adımlar

12 Eylül 1980 darbesiyle kurulan otoriter rejim, Kemalizmin restorasyonunu beraberinde getirmiştir. 12 Eylül yönetimi, bütün kamusal pratikleri ve gündelik hayatın her alanını "Atatürkçülüğün" hükmü altında düzenlemeye yönelerek Kemalizmin, otoriter-faşizan bir yorumunu geliştirmiştir (Bora ve Can, 1999: 147). Bu Atatürkçülük anlayışı, 12 Eylül'den sonra toplumu ve devleti yukarıdan aşağıya doğru yeniden düzenleme ve denetlemeye dönük "güçlü devlet-otoriter yönetim" şiarına denk düşüyordu (Akyaz, 2002: 188). Cunta yönetiminde yeniden tanımlanan Atatürkçülük, aşırı milliyetçi, anti-komünist ve İslami göndermeleri de olan muhafazakâr bir çizgidedir. Dindar bir Atatürk imgesinin üretilmesi de bu stratejinin bir parçasıdır.[6]

Kemalizm/Atatürkçülük ideolojisi, öncesinde daha çok modernleşme teorisinin Türkiye'deki izdüşümü gibi görünürken (Köker, 2002: 106) 12 Eylül'le başlayan süreçte otoriter bir "düzen ve istikrar" ideolojisi niteliğini kazanmıştır. Tabii bu ideolojik yönelimin, Erken Cumhuriyet döneminin korporatist anlayışı ve bireyi ulus içinde eritmeye dönük tektipleştirme arzusuyla devamlılığı da görmezden gelinemez. Kemalizmin otoriter muhafazakâr restorasyonu, Türk Tarih Tezi'nden Türk İslam Sentezi'ne geçiş süreciyle de açıklanır. (Copeaux, 1998). Askerî rejim sonrası ANAP ve Özal döneminde (1983-1991)

6 1983'te Devlet Planlama Teşkilatı tarafından hazırlanan "Milli Kültür Özel İhtisas Raporu"nda Atatürk'ün "Türk milletinin dindar olması gerektiği" doğrultusundaki "direktif"lerinin vurgulanması (Bora, Can, 1999: 175) devlet aygıtlarınca üretilen "dindar Atatürk" imgesine örnek teşkil eder.

ekonomik (neo)liberalizmle otoriter milliyetçi-muhafazakârlığı birleştiren Yeni Sağ çizgi (Özkazanç, 1998: 316), bu sürecin politik yüzüdür. 1980 ve 1990'lı yıllara damgasını vuran tek tipleştirme politikası ve depolitizasyon, neo-liberalizmin "ideolojiler öldü" sloganıyla buluşmuştur (Kozanoğlu, 1995: 7).

Resmî ideoloji tektipleştirme ve homojenleştirmeye yönelirken, 1980'lerin ikinci yarısından itibaren, Türkiye'de toplumsal çözülme belirtilerinin güçlendiği görülür. Bu eğilimin bir cephesi, neo-liberal ideolojinin ve sosyal devletin aşınmasının etkisiyle sınıfsal ve toplumsal eşitsizliklerin derinleşmesidir. Daha çarpıcı sonuçlar doğuran ayrışma ise, İslam ve Kürt sorunu temelinde, politik düzeyde ortaya çıkmıştır. Bu iki konu, devletin ve resmî ideolojinin tehdit algısını besleyerek homojenleştirme baskısını artıracak, bunun aracı olarak da yine öncelikle Atatürk imgesine başvurulacaktır. 1992'den beri ordunun inisiyatifiyle Milli Güvenlik Komitesi (MGK) bünyesinde hazırlanan Milli Güvenlik Siyaseti Belgesi'nde Soğuk Savaş sonrasındaki tehdit olarak Kürt milliyetçiliği ve terörü tayin edilmiş, 29 Nisan 1997'den sonra "irtica" da öncelikli tehdit düzeyine çıkarılmıştır (Cizre, 2002: 178).

Atatürkçülük söyleminin ve Atatürk imgesinin, otoriter ve milliyetçi bir rejimin ana malzemesi olarak giderek daha yoğun kullanımından söz ettik. Bu kullanım, Atatürk'ün Selanik'teki evinin tıpkı üretiminden Atatürk konulu resim yarışmalarına, cadde isimlerine, Atatürk'e ya da Atatürk'e aitmiş gibi uyarlanan ve bağlamından koparılarak fragmanter biçimde alıntılanan sözlerin yazıldığı bina cephelerine[7] ve ders kitaplarına ka-

7 Thompson'ın ideolojinin işleyiş modları adı altında sınıflandırdığı "hikâyeleme" bir inşa stratejisi olarak bununla ilişkilendirilebilir. "Hikâyeleme", belirli bir güncel girişimi, kendisiyle ilişkili olmayan bir geçmişle gerekçelendirme uğraşıdır (akt. Çulhaoğlu, 1998: 44-45). Kuruluşlar, kendilerini görsel olarak tanımlama ihtiyacı duyduklarında geçmiş ile bugünün anlam ağını bir şekilde kesiştirme yoluna giderler. Özkazanç, şu trajikomik örneği verir: *Nutuk*'ta geçen "Küçük kıvılcımlardan büyük yangınlar çıkar" ifadesi, bir itfaiye binasının ön cephesine yazılmıştır (1998: 271). Veya örneğin Samsun 19 Mayıs Üniversitesi Ziraat Fakültesi'nin önünde duran *Atatürk ve Tarım Anıtı*'nda (Resim 69) altın varakla renklendirilmiş Atatürk figürünün gerçek bir traktöre bindirilmesi veya *Atatürk ve Yerel Yönetimler Anıtı*'nda Atatürk figürünün arkasındaki platforma İzmir belediye başkanlarının maskının yerleştirilmesi gibi ge-

dar geniş bir yelpazeyi kapsar. Özellikle 1980 sonrasında bir tür doktrin dersi olarak kurumlaştırılan Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi dersinin müfredatı, Atatürkçülük üzerinden anti-komünist, İslamcı ve milliyetçi öğelerin de yoğun olarak işlenmesine olanak sağlayacak biçimde kurgulanmıştır. Copeaux'nun (1998: 96) "Cumhuriyet'in metin dışı simgeler bütünü" olarak tanımladığı İstiklal Marşı metni, Türk bayrağı, Atatürk resmi, Gençliğe Hitabe ve Öğretmen Marşı ile Türkiye haritasının yanı sıra kimi ders kitabının kapağında ata binmiş Atatürk heykelinin resmi, ders kitaplarının standartları arasındadır. Copeaux, bir kişiyi kendi görüntüsüyle (fotoğraf ya da resim) değil de heykelinin fotoğrafı ile sunmanın onu insan olmaktan çıkarıp efsaneye dönüştürmek anlamına geldiğini ve böylelikle onun şahsında bir tarihin sunulduğunu belirtir (1998: 98). Özellikle ders kitaplarındaki Atatürk imgesinde, bir yanda bu imgenin bizzat kutsallaştırılması; diğer yanda kutsallaştırılan Atatürk imgesi üzerinden dindar-muhafazakâr ideolojinin kendini meşrulaştırma çabası söz konusudur. Kemalizmin resmî din algısı[8] Ümit Cizre'nin tabiriyle hijyen bir din algısıdır. 12 Eylül döneminde askerî yönetim bu çizgide kalmayı hedefleyerek Atatürkçülük ile din arasında simbiyotik bir bağ oluşturmuştur. Atatürk'ün cuma namazında çekilmiş fotoğrafının popülerleşmesi, zorunlu ders olarak konan Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersi müfredatında neredeyse her konunun bir şekilde Atatürk'le ilişkilendirilerek anlatılması, Evren'in konuşmalarına Atatürk'ün dinle ilgili sözlerinden alıntılarla başlaması bu simbiyotik ilişkiyi örnekler. Diğer yandan bu pragmatist yönelimden yine pragmatist biçimde yararlanan muhafazakâr ve İslamcı çevreler, özellikle Türk-İslam Sentezi söylemini benimseyen Aydınlar Ocağı gibi milliyetçi-muhafazakâr odaklar, bu

---

rek anlam gerek estetik açıdan absürd uygulamalara rastlanır. Bir diğer örnek de, Altı Nokta Körler Vakfı'nın bahçesindeki kör bastonu tutan Atatürk anıtıdır (Resim 57).

8 Nuray Mert, Kemalist laisizmin, dine cephe almadığını, ancak "çarpıtılmasını" ya da "siyasallaştırılmasını" engelleme savıyla, dinin içeriğine ve düzenlenmesine müdahaleci olduğunu ve "gerçek din"in mümessilliğine talip olduğunu belirtir (Mert, 2002: 206).

zemini, dindar ve itaatkâr bir toplum tasarımını yayma imkânı olarak kullanacaklardır.

Atatürkçülüğü böylesine "bayraklaştıran" 12 Eylül döneminin bir ilginç tartışması, Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu'nun, 17 Ağustos 1983'te Milli Güvenlik Konseyi'nce kapatılıp yerine Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu'nun açılması üzerine yapılmıştır. Baskın Oran (2005: 46) 12 Eylül Cuntası'nın, "Atatürkçüyüz" sözünün arkasına sığınarak Atatürk'ün kurduğu kurumları yok ettiği ya da yozlaştırdığı kanısındadır. Bu iki özerk kurumun devlet denetimi altına alınarak tamamen devlet denetiminde, otoriter milliyetçi-muhafazakâr bir kültür politikasının hizmetine verilmesi dönemin anlayışına uygundur. Bu dönemde Milli Güvenlik Konseyi'nin, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve TRT gibi kurumların yetkilerini de büyük oranda kullanması veya devralması konumuz açısından son derece önemlidir. Atatürk'ün Doğumunun Yüzüncü Yılı kutlamalarından kültür sanat etkinliklerine kadar oldukça geniş bir alanda yetki kullanan MGK, dönemin kültür ortamına ağır darbe vurmuştur.

Atatürk anıtı çılgınlığı

1981 yılı, Atatürk imgesinin yeniden üretiminde ve kültleştirme sürecinde yeni bir milat olarak kabul edilebilir. Darbenin ilk yılının Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılına denk gelmesini çok iyi değerlendiren askerî yönetim Atatürk'ü otoriter-faşizan bir yorumla tam bir kült nesne haline getirmiştir. Atatürk'ün 1981 yılında, doğumunun yüzüncü yılı nedeniyle yapılan UNESCO toplantısında 152 ülke temsilcisinin imzaladığı bir kararla "çağa damgasını vuran önder" olarak kabul edilmesi ve 1981 yılının tüm dünyada "Atatürk Yılı" ilan edilmesiyle birlikte (Akdeniz, 2007) bir dizi etkinlik düzenlenir. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nin kurulması, Erzurum Yüzüncü Yıl Anıtı'nın yapılması, Ankara'da Yüzüncü Yıl semtinin kurulması, Yüzüncü Yıl Uluslararası Atatürk Boks Turnuvası'nın düzenlenmesi, Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılı nedeniyle bas-

tırılan altın ve gümüş hatıra paraların satışa çıkarılması, Merkez Bankası'nın yüzüncü yıl anısına madalyon yaptırması ya da Mersin Uluslararası Yüzüncü Yıl Atatürk Festivali gibi pek çok girişimin de gösterdiği üzere, "yüzüncü yıl" asli bir devlet etkinliği haline gelmiştir. Bu etkinlikleri denetlemek ve desteklemek üzere "Yüzüncü Yıl Kutlama Koordinasyon Kurulu Başkanlığı" kurulmuştur. Bunun yanı sıra, Atatürk'ün Doğumunun Yüzüncü Yılının Kutlanması Hakkında Kanun çıkarılmıştır.[9] Yoğun etkinlik programlarıyla üretilen Atatürk imgesi, askerî yönetimin de bir meşruiyet ve referans kaynağı olmuştur. Devlet Başkanı Orgeneral Kenan Evren 1981 yılında Kırıkkale'de Makine Kimya Endüstrisi Kurumu tarafından yaptırılan Atatürk Anıtı'nın açılış töreninde yaptığı konuşmada, "Bir taraftan kalkınacağız, bir taraftan Atatürk'ü yaşatacağız,"[10] der.

1981 yılının, "Atatürk anıtı, büstü ve madalyonu yılı" olduğunu söylemek yanlış olmaz. 1981'den itibaren, Atatürk anıtı sayısında büyük bir artış olacaktır. Yüzüncü Yıl Kutlama Ko-

9 *Kanunun Amacı*

Madde 1 - Bu Kanunun amacı, Cumhuriyetimizin kurucusu Atatürk'ün doğumunun 100. yılı dolayısıyla, Türk devriminin, Türk ve insanlık tarihi içindeki yerini ve önemini, büyüklüğünü, bütünleştiriciliğini, milliyetçiliğini, laiklik ve eğitim anlayışını, Atatürk'ün milli bağımsızlık hareketlerindeki öncülüğünü, dünya görüşünü, insanlık anlayışı ve barışçılığını, devlet adamlığı niteliklerini belirtmek, yaymak ve yaşatmaktır.

Kanunun Kapsamı

Madde 2 - Amacı gerçekleştirmek için;

Atatürk'ün doğumunun 100. yılı olması dolayısıyla, 1981 yılını, "Atatürk Yılı" olarak kutlamak; bu maksatla yurt içinde ve dışında, çeşitli toplantılar, yarışmalar, törenler düzenlemek, düzenlenmesini teşvik etmek ve desteklemek;

Atatürkçü anlayışı ve davranışı her türlü yayın, yayım, kültür, sanat, eğitim araçlarıyla ve çalışmalarıyla tanıtmak ve benimsenmesine yardımcı olmak;

Atatürkçü anlayıştan ve davranıştan hareketle milli birlik, beraberlik ve bütünlük duygusunu, düşüncesini ve şuurunu geliştirici, birleştirici, toplayıcı ve kaynaştırıcı Türk Milliyetçiliğini güçlendirecek çalışmalar yapmak;

Atatürk'le ilgili her türlü yayın, yayım, inceleme, araştırma ve çalışma yapan resmî ve özel kurum ve kuruluşlar arasında koordinasyonu ve işbirliğini sağlamak;

Atatürk'ün anısına armağan olmak üzere ve Cumhuriyetin sembolü olarak 1981 yılında Ankara'da temeli atılacak olan Atatürk Kültür Merkezi'ni kurmak (Anonim 1980, 86).

10 http://www.byegm.gov.tr/yayinlarimiz/AyinTarihi/1981/aralik1981.htm, 18 Nisan 2007.

ordinasyon Kurulu Başkanlığı'nın yanı sıra Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı Plastik Sanatlar Daire Başkanlığı ile Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin ortak olarak yürüttüğü bir çalışmayla, Atatürk anıtlarına ilişkin bir denetim kurulu oluşturulur. Bu kapsamda yapılan Atatürk anıtlarının uygun olup olmadığına, çoğaltılıp çoğaltılamayacağına ya da aynı kalıptan kaç tane çoğaltılacağına karar veren kurulda,[11] Güzel Sanatlar Genel Müdürü Mehmet Özel[12] başkanlığında, genel müdürlük çalışanlarından ressam Hasan Mutlu ve Tunç Tanışık, kurum dışından sanatçı olarak da Vural Yurdakul ve Mustafa Özden yer almıştır. Bu kurulun gözetiminde, devlet desteğiyle anıtı olmayan il ve ilçelere Atatürk anıtı gönderilmiş ve bu gönderilen anıtlar çoğunlukla aynı kalıptan üretilmiştir. Tıpkıbasım ya da fabrikasyon olarak nitelendirilebilecek olan bu anıtlar, genellikle, heykeltıraş-mimar-peyzaj mimarı işbirliği olmaksızın, il ve ilçe yönetimlerince yaptırılan kaidelerin üzerine yerleştirilmişlerdir.

1980 sonrası yapılan Atatürk anıtlarının siyasal-mekânsal ve estetik çözümlemesine geçmeden önce bu dönemin anıt envanter çalışmasında gözlediğimiz birtakım sorunları dile getirmekte yarar var. 1950'li yıllardan itibaren anıt künyelerinin (sanatçısı, yılı, kim tarafından yaptırıldığı, malzemesi vb.) yeterli ölçüde belgelenmemiş olduğuna değinmiştik. Bu sorunun, 1980 yılından bu yana iyice belirginleştiği görülmektedir. Anıt sayısının ciddi oranda artması ve yerleştirildiği mekânların geç-

11 Yüzüncü Yıl Kutlama Koordinasyon Kurulu Genel Sekreteri Sadri Karakoyunlu'nun imzasını taşıyan bir belge, Atatürk anıtlarının, büstlerinin ve maskılarının sanat jürisinin denetiminden geçirildiğini kanıtlamaktadır. Belgede, Necati İnci'ye ait Atatürk maskı ve büstünün, yetkili sanat jürisi tarafından incelendiği ve yapımına onay verildiği yazmaktadır (Bkz. EK 1).

12 Başbakanlık sanat danışmanlığından 1971 yılında Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü görevine atanan, yirmi sekiz kültür bakanıyla çalışan ve Türkiye'nin en uzun süre görevde kalan bürokratı olan Mehmet Özel, 19 Mayıs 2001 yılında yaş haddinden emekliye ayrıldı (http://www.milliyet.com.tr/content/dosya/almanak2001/turkiye2001.html, 23 Kasım 2006). Başkanlığı sırasında kızı Binnur Özel, Genel Müdür Yardımcılığı görevine atandı (*Resmî Gazete*, 19 Ağustos 2000). Türkiye'de çoğaltma Atatürk anıtı üretimini başlatan ve uzun yıllar bu üretimi destekleyen Mehmet Özel bugün, Genelkurmay Başkanlığı sanat danışmanlığı görevini yürütmektedir.

miş döneme göre epeyce çeşitlilik göstermesi (sivil toplum kuruluşları ve vakıf bahçeleri, okullar, üniversiteler, hastaneler, holdingler, alışveriş merkezleri, benzinlik vs.) envanter çıkarmada büyük zorluklar yaratmıştır. Ulaşılan anıtların künyelerinin sorumlu kurum ya da kuruluşlarca kayıt altına alınmamış olması, anıtı yapan sanatçının ismini ve yapılış tarihini anıtın üzerine yazmaması türünden sorunlar envanter çalışmasını daha da zorlaştırmaktadır. Bu araştırmada, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde yapılan arşiv çalışması,[13] sanatçılarla yapılan görüşmeler, alan çalışmaları ve 4982 sayılı Bilgi Edinme Hakkı Kanunu çerçevesinde valiliklerden edinilen bilgi doğrultusunda,[14] 1980 sonrasında Necati İnci, Tankut Öktem ve Metin Yurdanur tarafından çoğaltılmış olan Atatürk anıtlarının bilgilerine ulaşılmaya çalışılmıştır.

---

13 En üst düzeyde sorumlu olan bu kurumda 2008 yılında yapılan çalışma sırasında, anıt envanterinin son derece sınırlı ve pek çok yanlış veriyle dolu olduğu gözlenmiştir. Örneğin Genel Müdürlüğün İl Kültür Turizm Müdürlüklerinden edinilen bilgiler doğrultusunda düzenlediği, farklı il ve ilçelere ait 1.842 adet veriden oluşan "Anıt, Büst, Rölyef ve Heykellere İlişkin Bilgi Formu"nda Antalya Kaş Atatürk Anıtı'nın yapılış tarihi 1981 olmasına karşın 2005 olarak kayda geçerken, Bolu'da bulunan İzzet Baysal Anıtı Atatürk Anıtı olarak belgelenmiştir. Her anıtı Atatürk anıtı gibi "gören" toplumsal şartlanmanın bu yanlış kayıtta payı elbette büyüktür. Ancak bir İl Kültür Müdürlüğü yetkilisinin bu yanlışa düşmesi bilhassa kayda değerdir.

14 Anıtlara ilişkin talebimiz Adıyaman, Amasya, Ankara, Antalya, Artvin, Bartın, Bitlis, Burdur, Çanakkale, Denizli, Diyarbakır, Eskişehir, Gaziantep, Gümüşhane, Hakkari, Isparta, İstanbul, İzmir, Kahramanmaraş, Kars, Karaman, Kastamonu, Kayseri, Kırıkkale, Kırklareli, Kırşehir, Kilis, Konya, Kütahya, Manisa, Muğla, Nevşehir, Osmaniye, Rize, Samsun, Sinop, Sivas, Şanlıurfa, Şırnak, Tunceli, Yalova, Yozgat, Zonguldak valiliklerince eksiksiz olarak cevaplanmıştır. Diğer valiliklerden gönderilen resmî belgelerde birtakım eksiklikler olmakla birlikte toplanan belge sayısı iki yüz kırk dördü bulmuştur. Toplanan belgeler doğrultusunda, Türkiye'nin farklı il ve ilçelerinde; Necati İnci'ye ait EK 2'de listelenmiş olan Atatürk anıtından iki yüz on üç, Tankut Öktem'e ait EK 3'te listelenmiş olan Atatürk anıtından seksen ve Metin Yurdanur'a ait EK 4'te listelenmiş olan Atatürk anıtından da otuz dört adet bulunduğu saptanmıştır. Ulaşabildiğimiz ölçüde listelediğimiz bu çoğaltma anıtların sayısının bununla sınırlı kaldığı kanaatinde değiliz. Çünkü bu anıtların yerleştirildikleri mekânlar, alışveriş merkezinden üniversite kampüslerine, holding girişlerinden benzinliklere kadar bir çeşitlilik gösterdiği için, valilikler kanalıyla edindiğimiz bilgiler tam sayıyı vermemekte ve bu sayı her geçen gün artmaktadır.

Döneme ait Atatürk anıtlarının çözümlenmesi

Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılı kapsamında yurt çapında devlet/ordu desteğiyle başlatılan Atatürk anıtı furyasının önemli örneklerinden birini Antalya'nın Kaş ilçesindeki anıt oluşturur. Bu anıtın önemi, hem Atatürk'ün yüzüncü doğum yılında yerleştirilmesinden (10 Nisan 1981) hem de heykeltıraş tarafından yaklaşık iki yüz adet çoğaltılarak Türkiye'nin farklı il ve ilçelerine dağıtılmış olmasından kaynaklanır.[15] Kaş Anıtı 1980 sonrası yapılan anıtlar için neredeyse bir şablon işlevi görmüştür. Bugün Türkiye'nin farklı il ve ilçelerinde başka sanatçılara ait, bu anıtla aynı görünümde veya ona çok benzer pek çok anıt mevcuttur. Heykeltıraş Necati İnci (Balcıoğlu, 1987: 19) "Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılı kutlamaları nedeniyle nasıl mal yetiştireceğimizi bilemez olduk," diyerek 12 Eylül sonrasında "işlerin açıldığını" anlatır. Maltepe'deki heykel fabrikasında[16] yaptığımız görüşmede de Necati İnci, 1980-1982 yılları arasında doğuya gönderilen anıtların yüzde sekseninin kendi yapıp çoğalttıklarından oluştuğunu belirtmiştir.[17] Necati İnci'nin, Tunceli'nin bütün heykel tedarikini sağladığına değinen Balcıoğlu (1987-19), Tunceli'de bu heykellerin karşılanışını gösteren bir video filminden söz eder: "Kamyonlar içinde geçen sıra sıra Atatürk büstleri, heykelleri... Nutuklar... Bandolar... Bir şenlik ki anlatılır gibi değil". Dönemin "Heykel Atatürkçülüğü"nü anlamak için aşağıdaki fotoğrafa bakmak yeterlidir (Resim 45). Sözünü ettiğimiz bu anıtların temel bir özelliği, kolay üretilebilir olmalarıdır. Tıpkı Ekim Devrimi'nin ardından üretilip dağıtılan propaganda amaçlı alçı heykeller-

15 Bu anıtın modelinin sanatçısı Mehmet İnci'dir. Ölümünden sonra oğlu Necati İnci (İnci Heykelcilik), anıtın üzerinde küçük değişikler yaparak anıtın çoğaltma kalıbını almıştır.

16 En çok Atatürk anıtı üreten bu heykel fabrikasının web sitesinin giriş sayfasındaki "İnci Heykelcilik'ten 68. Yıla Özel: 15 Ocak 2010 tarihine kadar heykellerde %20 indirim" ifadesi de metalaşma sürecinde gelinen noktayı gözler önüne serer. Bkz. http://www.inciheykelcilik.com/

17 16 Ekim 2007 tarihinde Necati İnci'yle yaptığımız görüşmenin tam metni için Bkz. Ek 14.



Resim 45: Kenan Güven'in Tunceli valiliği yaptığı dönemde Tunceli'ye dağıtılmak üzere getirilen Necati İnci'ye ait Atatürk anıtları, Hozat-Tunceli.

de olduğu gibi bu heykellerde de, bronza nazaran daha az kalıcı olan beton ya da polyester/fiberglas malzeme tercih edilmiştir.[18] Amaç, anıtları hızla ülkenin en ücra köşelerine dağıtmaktır. Oysa ki 20. yüzyılın başında heykelin kendine temel aldığı öğeler hacimlerin yoğunluğu, yüzeylerin birliği, sert malzeme ve eserin uzun ömürlü olmasıdır. Cumhuriyet'in ilk yıllarına ait anıtlardaki akademik anlayış '80 sonrasında doğrusuyla yanlışıyla devam ettirilmeye çalışılsa da kalıcılık ilkesi hep göz ardı edilmiş, hızlı ve ucuz üretim öncelenmiştir.

12 Eylül'ün anıt kampanyası, Necati İnci ve Kaş Atatürk Anıtı

27 Mayıs'ın ardından 1964'te Atatürk anıtı olmayan iller için *Milliyet* gazetesinin düzenlediği kampanyadan farklı olarak 12 Eylül askerî yönetimi toplu bir Atatürk anıtı dağıtımı başlatmış ve yine 27 Mayıs'taki kampanyadan farklı olarak anıtlar bir yarışma sonucu değil sipariş usulü yaptırılmıştır. 1980'den itiba-

18 Polyester/fiberglas, yanıcı ve kırılmaya müsait bir malzeme olup, belli aralıklarla bakım görmediği takdirde zamanla yüzeyi dökülen bir malzemedir.

ren özellikle doğu illerine topluca gönderilen tıpkıbasım anıtlar, estetik bilgi donanımına sahip bir jüri veya kişiler tarafından değil herhangi bir asker ya da bürokrat tarafından değerlendirilmiştir.

12 Eylül sonrası Atatürk heykelleri kampanyasının sanatçısı Necati İnci, totaliter devletlerde tabulaştırma işleminin devlet kademelerinden gelen emirle yapıldığı, yapılan anıtların liderlere bir dokunulmazlık sağladığı, liderlerin devrilmesiyle anıtların da devrildiği ancak Türkiye'de durumun böyle olmadığı, Atatürk sevgisinin millet için ibadet haline geldiği fikrindedir (Balcıoğlu, 1987: 19-20). Böylece Atatürk anıtlarını çoğaltmayı etik bir meşruiyet zeminine oturtmaya çalışan İnci'nin, aşağıda incelenecek olan anıtı (Resim 46), Türkiye'de en çok çoğaltılan üç Atatürk anıtından biridir.[19] Kendisiyle yaptığımız görüşmede Necati İnci bu anıtın en çok çoğaltılan anıtlardan biri olmasını, kolay yapılmasına ve maliyetinin –örneğin atlı kompozisyona göre– düşük olmasına bağlamıştır. İnci (Akman, 1997: 18) maliyetin düşüklüğünü "Akademiye giremememin hıncından, akademisyenlerle olan sürtüşmemden dolayı fiyatları daima çok aşağıda tuttum," diye açıklar. Merkezi İstanbul Maltepe'nin Başıbüyük Mahallesi'nde bulunan İnci Heykelcilik'in sahibi Necati İnci, yaklaşık beş yüzün üzerinde Atatürk anıtı çoğaltıp dağıttığını belirtmiştir.

Kaş Atatürk Anıtı, figür, kaide, ankesörlü telefon ve pirinç harflerden oluşur. Ayakta duran figürün sağ eli yeleğinin üstünde, sol eli pantolon cebindedir. Sağ bacağı dizden bükülü, sağ ayağı diğer ayaktan bir adım öndedir. Durur pozisyonda tam karşıya bakan Atatürk figürü sivil kıyafetle betimlenmiştir. Figürün kendi içindeki oran ilişkisi sağlamdır.

Cunta döneminin ilk anıtlarından birinde Atatürk'ün asker

19 Necati İnci, çoğaltılan bu anıtın nerelere gönderildiğini isteğimiz üzerine hatırlayabildiği ölçüde listelemiş ve belli aralıklarla satış bilgilerini muhasebe kayıtlarını gözden geçirerek güncellemiş ve nihayetinde bu bilgi 4982 sayılı Bilgi Edinme Hakkı Kanunu kapsamında valiliklere yapılan başvuruya gelen cevaplarla da tamamlanmıştır. Edinilen bilgiler doğrultusunda bu anıttan iki yüz on üç adet çoğaltılarak Türkiye'nin farklı bölgelerine gönderildiği saptanmıştır. Bkz. EK 2.

kimliğiyle değil de sivil kıyafetle betimlenmesi dikkat çekicidir. Buradan, cunta yönetiminin yarattığı baskı ortamının sivil kıyafetli bir betimle yumuşatılmaya çalışıldığı sonucuna varmak peşin bir hüküm olur. Askerî yönetimi anıtların niteliğinden çok niceliği ilgilendirmiştir. Bu anıtın asker-bürokratların gözetiminde Ankara Gazeteciler Cemiyeti tarafından yaptırılmış olması da ilginçtir.[20] Dönemin Atatürk anıtları, birkaç istisna dışında, ister askerî ister sivil kıyafetli olsun bir ortak paydada mutlaka birleşirler: yüzdeki sert ifade. Avrupa portreciliğinde seçkinlerin kimlikleri önemli ölçüde fiziksel kapalılıkları –görsel ulaşılamazlıkları– ile tanımlandığından, bu tavrın bugün bile devlet adamlarının fotoğraf portrelerinde büyük ölçüde benimsendiğinden söz eden Leppert, işgal ettikleri mevkinin toplumsal prestijinin devlet adamlığının hassalarına, yani ciddiyet ve vakara bağlı olduğunu belirtir (Leppert, 2002: 22). Teamüle göre, seçkinlerin dişleri görünecek biçimde gülerken betimlenmesi bir yana gülümsemeleri dahi tercih edilmez. Devlet adamlarının ciddi ve vakur duruşla betimlendiği eserlerde belirgin bir idealleştirme de gözlenir, kişi güzel gösterilmeye çalışılır. Özellikle 1980 döneminden itibaren ya-



Resim 46: Kaş Atatürk Anıtı, Necati İnci, 1981, fiberglas-yöresel taş, ankesörlü telefon, heykel: 2,70 m, toplam: 5,70 m, Kaş-Antalya.

20 Kaş Atatürk Anıtı, Beyhan Cenkçi başkanlığındaki Ankara Gazeteciler Cemiyeti tarafından yaptırılmış ve Kaş Belediyesi'ne hediye edilmiştir. Kaş Belediyesi Zabıta Müdürü Mustafa Atılgan'la yapılan 20 Ağustos 2007 tarihli görüşmede edinilen bilgi, Kaş'a Atatürk anıtı yaptırma işinde ordunun da katkısı olduğu yönündedir.

pılan anıtlarda ise Atatürk, portreciliğin teamüllerinin tersine bir hayli çirkin figürasyonlara malzeme edilir. Anıt birikimimize göz attığımızda adeta bir kanona dönüşen asık yüzlü ve sert ifadeli Atatürk portreciliğinin faturasını çok daha eskilerde Yakup Kadri sanatçılara kesmiş ve bunu bir yetkinlik sorunu olarak değerlendirmişti: "Ne yazık ki birtakım acemi sanatkârlar O'nu resim olarak heykel olarak kendi Büyük Adam anlayışlarına göre iddialı, kibirli bir devlet başkanı ya da sert, keskin bakışlı bir kumandan halinde şekillendirmişlerdir" (Karaosmanoğlu, 2007: 140). 1980'e kadar yapılan anıtlara bakıldığında da portre heykelciliğimiz, sertlik ve şiddeti ahlaki ve estetik bir değer olarak kodlarken gülmeyi zayıflık ve gevşeklik olarak niteleyen Nihal Atsız'ın fikirlerini izler gibidir. Ancak, 1980 sonrasında bu sertlik geçmiş dönemlere göre çok daha manidar bir görsellik sunar. Kaş anıtına dönecek olursak, Atatürk'ün yüz ifadesindeki sertlik ile vücut hareketindeki rahatlık da bir karşıtlık oluşturur. Adeta askerî yönetimin kendinden eminliğini yansıtan rahat duruşa karşın yüzdeki sert ifade, devletin gözetleyen ve denetleyen gözü gibidir. Kaş Atatürk Anıtı, tüm meydana hâkim bir şekilde konumlandırılmıştır. Anıtın kaidesinde yer alan "Yurtta sulh cihanda sulh. K. Atatürk" ifadesi askerî yönetimce yaptırılan pek çok anıtın kaidesinde kullanılmıştır.

Anıtın önemli bir ayrıntısı da, kaidenin ön yüzeyinde, yazının hemen sağında yer alan ankesörlü siyah telefondur. Telefonun ahizesi kaldırılıp tuşlara basıldığında, dört ayrı dilde (Türkçe, İngilizce, Fransızca, Almanca): "Ben Mustafa Kemal Atatürk. 1881'de Selanik'te doğdum..." diye başlayan kısa bir yaşam öyküsü dinlenebilmektedir. Telefonun sürekli bozulması nedeniyle 1997'de kaldırıldığını da eklemek gerekir! Ritüel (içsel bütünlüğün) iki farklı biçimi olarak "tekrarlama" ve "canlandırma"dan söz eden Assmann'a göre: "Canlandırma işlemi kutsal metni yorumlama anlamına gelen bir tür güncelleştirmedir" (2001: 22). Kurucu özne olarak Atatürk'ü, birinci tekil şahısta bir canlandırmayla dört dilde anlatmak, bir tanıtım faaliyeti olarak değerlendirilebileceği gibi, kült işlevini de akla getirir.

Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılı nedeniyle yapılan bir diğer anıt Dinar Atatürk Anıtı'dır. Bu anıt bir meydan anıtı olmayıp, hükümet konağı gibi sınırlı bir alana yerleştirilmiş, 1980 sonrasında sayısı hızla artan kurum önü anıtlarındandır. Erken Cumhuriyet döneminde benimsenen Batılı anıt mantığı; kentle bütünleşmiş, kenti tanımlayan, toplumun belleğini diri tutan, bir meydanı karşılayan ve toplumla iletişim kuran bir yapıya sahipken 1980 sonrasında kamusal alanın sınırlandırılmış bir bölümü olan kurum bahçelerine yerleştirilen Atatürk anıtları bu anıt mantığına tekabül etmez. Kamusal heykel anlayışını kısırlaştıran bu tarz, Türkiye'de heykel denince Atatürk heykelinin anlaşılmasını pekiştirmiştir çünkü neredeyse her devlet kurumunun önünde bir Atatürk anıtı vardır. Dinar Hükümet Konağı önüne konan bu anıt da Cumhuriyet ikonografisini, kurucu ilkeleri ya da ulusun banisini anıtlaştırmaktan çok devleti tanımlar ve temsil eder; kültleştirme Atatürk üzerinden devlet imgesine yönelir. Bu, anıtın sadece bir Atatürk figüründen ibaret olmasıyla açıklanamaz. İlk dönem anıtlarında da benzer bir anıt temsili vardır ancak o anıtlar, toplum tarafından deneyimlenebilecek (etrafında oturmak, önünde fotoğraf çektirmek vb.) biçimde konumlandırılırken 1980 sonrasında anıtların devlet kurumlarının demirbaş malzemesine dönüşmesiyle anıt ile toplum arasındaki iletişim iyice kopmuş veya toplumu resmî bir iletişime yöneltmiştir. Bu anıt, tarih öncesi dönemden bu yana yapılagelen anıtlarda olduğu gibi sınır koyucu bir özellik de taşır. Devleti imleyen bir sınır koyuculuktur bu. Dinar Atatürk Anıtı'nda (Resim 47) figürün katı durağanlığı, jestlerdeki buyurgan ifade ve sert bakış kaidede yer alan "Türk Öğün Çalış Güven" ifadesiyle desteklenir. 1995 yılında gerçekleşen Dinar depreminin ardından zarar gören bu anı-



Resim 47: Dinar Hükümet Konağı Atatürk Anıtı (eski), heykeltıraş bilinmiyor, 1981, bronz-mermer, heykel: 3 m, kaide: 3 m, Afyonkarahisar.

tın yeri, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün kendi bünyesinde oluşturduğu bir komisyonca düzenlediği yarışma sonucu yaptırılan ve çoğaltılan yeni anıtın[21] gelmesi nedeniyle değiştirilmiştir. Künyesi belgelendirilmemiş olan eski anıt 8 Kasım 2006 tarihinde Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun kararı ile yerinden kaldırılmış ve Dinar Kaymakamlığı tarafından Dinar'a bağlı Kınık beldesinin Cumhuriyet Meydanı'na "sürülmüştür".

Samsun İlk Adım Anıtı ve "çıplak" sorunu

Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılı nedeniyle yurdun dört bir yanında düzenlenen etkinlikler kapsamında Samsun İl Kutlama Komitesi de bir anıt yarışması düzenler ve jüri, heykeltıraş Hakkı Atamulu'nun bronz döküm "İlk Adım Anıtı" projesini seçer. Atatürk ve arkadaşlarını simgeleyen üçlü figür ile bir kız ve erkek figürden oluşan anıtın döküm işleri Budapeşte'de yapılır. Anıt, 15 Mayıs 1982 tarihinde Yaşar Doğu Spor Salonu'nun yanına yerleştirilmiştir (Resim 48). 19 Mayıs 1982 yılında Samsun'u ziyaret eden Devlet Başkanı Kenan Evren, kompozisyonda yer alan, barış ve özgürlüğü simgeleyen, Grek tarzda idealize edilmiş kadın ve erkek figürünü çıplak ve muzır oldukları gerekçesiyle kaldırtır. "Bunlar çıplak! Yöresel kıyafetli heykeller olsaydı daha iyi olurdu. Ayrıca bu heykellere tepki gösteren çok sayıda mektup aldım"[22] sözlerini sarfeden aynı Kenan Evren, emekli olduktan sonra nü resimler yapacak ve bunları kamuya açacaktır. Türkiye'de anıtlar dönem dönem sansür girişimlerine maruz kalmıştır ancak bu yöndeki müdahaleler "halk tepkisinden" kaynaklanmıştır. Örneğin, 1947 yılında heykeltıraş Nijad Sirel ve Hakkı Atamulu tarafından yapılan Malatya'daki Atatürk ve Gençlik Anıtı'nda elinde bayrak taşıyan erkek figürün çıplak olmasına halktan tepkiler gelmiş ancak yöneticiler doğrudan bir müdahalede bulunmamışlardır.

21 İnayet Türkoğlu, Azmi Sekban ve Hüseyin Alpaslan'ın ortak çalışması olan bu yeni anıtın aynısı (tıpkıbasım), Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün önerisiyle, Erzurum-Şenkaya, Kayseri-Hacılar, Giresun-Alucra, İstanbul-Kumburgaz ve Kırıkkale-Çerikli'ye de yerleştirilmiştir.

22 http://image.haber7.com//haber/41925.jpg, 11 Ocak 2007.



Resim 48: İlk Adım Anıtı, Hakkı Atamulu, 1981-1982, bronz-taş, Samsun.

Heykeldeki figürün cinsel organları bazı şahıslarca parçalanmış, sonrasında Malatya'ya gelen Bakan Nihat Erim'in anıtı ziyaretinde, önceden hazırlanmış bir yaprak motifi figürün mahrem bölgesine hemen orada monte edilmiştir. 1982 yılında ise heykele bizzat Devlet Başkanı Evren tarafından müdahale edilmiş ve İlk Adım Anıtı'nın iki figürü çıplak ve muzır oldukları gerekçesiyle kaldırılarak on sekiz yıl bir depoda saklanmıştır. Bu iki figür 16 Mayıs 2000 yılında Samsun Garnizon Komutanı Tümgeneral Doğu Silahçıoğlu'nun talimatıyla depodan alınıp yerine konacak ve önlem olarak emniyet güçleri anıtın başında yirmi dört saat nöbet tutacaktır.

İlk Adım Anıtı beş figürden oluşmaktadır. Üçgen alana oturan kompozisyonun bir köşesinde, iki silah arkadaşıyla birlikte Atatürk figürü yürür konumda betimlenmiştir. Bu kompozisyon, üçgen alanın diğer köşelerinde yer alan figürlerden daha yüksek bir platformda yer alır. Atatürk figürü, silah arkadaşlarından bir adım önde, sol ayağıyla adım atar konumda, askerî kıyafeti, kalpağı ve peleriniyle betimlenmiştir. Silah arkadaşlarını temsil eden iki figürden soldaki yana dönük olarak, sağdaki ise Atatürk'ün arkasından yürür vaziyettedir. Bu iki figür de askerî kıyafetli ve kalpaklıdır. Bu figür grubunun arka-

sında sağda, elinde güvercin tutarak yürüyen bir erkek figürü, solda ise elinde defne yaprağından bir çelenk tutarak yürüyen bir kadın figürü yer alır. İdealize edilmiş bu iki figür çıplaktır, cinsel bölgelerini bir örtü örtmektedir. Kadın figürün hareketi tam karşıya yönelmişken erkek figürün hareketi sola dönüktür. Bu figürlerin Erken Cumhuriyet dönemindeki gibi bir Antik Yunan ilgisini temsil etmesi dikkate değerdir [1980 sonrasında bu ilgi, özellikle müfredatta, belirgin biçimde aşınacaktır (bkz. Copeaux, 2000: 84)]. Anıttaki oran ilişkisine bakıldığında; Atatürk figürünün baş ölçüsü büyük, kolları kısa ve omuzları küçüktür. Arkasında yer alan iki figürün ise baş ölçüleri ve kolları vücutlarına oranla küçüktür. Heykel grubundaki her bir figürün hareketli konumuna karşın ritim eksikliği nedeniyle anıt durağan bir yapı sergiler. Anıta ritim kazandıran en belirgin öğe, arkada yer alan atletik vücutlu iki figürdür (Resim 49).

Bilindiği gibi Samsun, Milli Mücadele hareketinin başlangıç noktası olması nedeniyle bir simge-mekândır. Atatürk'ün yabancı bir muhabire verdiği demeçte doğum gününü 19 Mayıs 1919 olarak söylediğinden (Volkan ve Itzkowitz, 1984: 127) ve resmî olarak kayda geçmese de doğum tarihinin 19 Mayıs 1881 olarak lanse edildiğinden daha önce de söz etmiştik. İlk



Resim 49: İlk Adım Anıtı ayrıntı.

Adım Anıtı'nın kaidesinde yer alan, "1919 senesi Mayısı'nın 19'uncu günü Samsun'a çıktım. Gazi M. Kemal" ifadesi de Milli Mücadele'nin doğuşunu hatırlatır. Ancak, bu mekânsal kodlamalara karşın anıtın yerleştirildiği mekânın coşkusunu yeterince yansıtabildiği söylenemez. Geçmiş dönemdeki anıtlarda ender olmakla birlikte Atatürk'ün yanında yer alan silah arkadaşlarının kimlikleri tanımlıyken –örneğin Taksim Anıtı'nda İnönü ve Fevzi Çakmak figürleri gibi– bu anıtta Atatürk'ün yanında yer alan figürlerin kimi temsil ettiği belirsizdir. Atatürk figürünün de aslına uygun çalışıldığı ve temsil ettiği özneye benzediği söylenemez. Anıtın merkezinde yer alan üçlü kompozisyonda en önde yer alan Atatürk figürü bu anıtta, diğer pek çok Atatürk anıtına nazaran tek adam vurgusunu imlemez. Anıtta vurguyu merkezde toplamayı amaçlayan üçlü kompozisyonu oluşturan Atatürk ve diğer iki figürün jestleri, Milli Mücadele'nin ruhunu ve coşkusunu yansıtmaktan ziyade hantal da bir yapı sergiler. Bu coşku yoksunluğunu figürler arası kopukluk da destekler. Anıt bronz dökümdür ve kaide andezite benzeyen yerel bir kesme taştan yapılmıştır. Anıtta parça-bütün ilişkisini olumsuz yönde etkileyen bir nokta, üçlü grup ile arkadaki figürler arasındaki biçem farkının yarattığı kopukluktur. Sonuç itibarıyla İlk Adım Anıtı'nın anıtsal bir nitelik taşıdığı söylenemez.

Yerel yönetimlerin artan inisiyatifi ve Kayseri'ye "otoriter" Atatürk Anıtı

Konumuz açısından 12 Eylül 1980 sonrasına ilişkin önemli bir uygulama da yerel yönetim yetkilerinin ve gelirlerinin artırılmasıdır. Bu değişim sermayenin akışkanlığını ve serbest piyasanın gelişmesini kolaylaştırmıştır. Demokrasi adına yerel yönetimi savunan partilerin hep sosyal demokrat, sol, sosyalist partiler olduğunu hatırlatan Güler'e göre, devlet otoritesini tahkim eden 12 Eylül rejiminin bunu gerçekleştirmiş olması bir paradokstur (2002). 1984 yılında *Büyükşehir Belediyelerinin Yönetimi Hakkında Kanun Hükmünde Kararnamenin Değiştirilerek Kabulü Hakkında Kanun*'un yürürlüğe girmesiyle yerel

yönetimlerin yetkileri yasal olarak artırılır. Böylece kentsel altyapı ve üstyapıları yeniden ele almalarına olanak tanınan yerel yönetimlerin gelirlerindeki artış, anıt alanında bir pazar oluşmasına katkıda bulunmuştur. Bu olanaklar, yönetimi devralan her yerel insiyatifin kendi estetik tercihini sergilemesini de beraberinde getirmiştir. Cumhuriyet'in topyekûn inşa sürecinin önemli ayaklarından olan kent tasarımı, sanayileşme ve göçe bağlı olarak ilkin '50'lerden sonra sekteye uğrasa da en büyük darbeyi '80'lerin ikinci yarısından sonra almıştır. Modernist kanon bu dönemden itibaren yerini, sanatsal unsurların hepten gözardı edildiği, *kitsch* olarak nitelendirebileceğimiz bir anlayışa ve eklektik yapılara bırakacaktır.

Bunun örneklerinden birini Kayseri'den verebiliriz. Kayseri Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı, Cumhuriyet Meydanı'na dikilen üçüncü anıttır. Meydanın ilk anıtı, 1935 tarihlidir (Resim 29). Solun Kemalizme eklemlenmesini simgeleyen ikinci Atatürk anıtı da (Resim 44) 1974 yılında meydandaki birinci anıtın yakınına yerleştirilmişti. 12 Eylül'ün ardından ise 1981'de meydana, *Hürriyet* gazetesinin yaptırdığı bir Atatürk büstü konur. Doğan bu büstü, (2007: 156); 1970'ler CHP'sinin modernleşmeci sol esinli görece sivil Kemalizminin yerini, otoriter devletçi Kemalizmin almasının göstergesi olarak değerlendirir. Bu büstün ardından, meydanı yeniden tanımlayacak olan üçüncü Atatürk anıtı ise Atatürk Anıtı Yaptırma Derneği (Kayseri valisi, Büyükşehir Belediye Başkanı, Ticaret ve Sanayi Odası Başkanları ve daire müdürleri) tarafından düzenlenen yarışma sonucu 14 Aralık 1984 tarihinde heykeltıraş Haluk Tezonar'a yaptırılır. Bu anıt, Atatürk Anıtı Yaptırma Derneği'nin yerel halktan topladığı 30 milyon TL'ye mal edilmiştir (Resim 50).

Meydanın '70'lerde yapılan ikinci anıtında Atatürk, mücadelenin birebir içinde olan ve "ne yaptıysa halkıyla yapmış bir lider olarak" (Doğan, 2007) imgeleşirken 1984'te yapılan anıtta meydanı bir otorite simgesi olarak karşılar. Milliyetçi-muhafazakâr çevrelerin ikinci anıtı "komünist işi" diye eleştirdiklerini ve "kuyruklu Atatürk heykeli" diye alay konusu yaptık-

larını belirten Doğan'a göre 1984'te yapılan üçüncü anıt, askerî dönemden beri Türk-İslam sentezini benimsemiş devlet ricalinin, milliyetçi-muhafazakâr bir zeminde yerel sermaye çevreleri ve belediyeyle kurduğu ittifakın bir işaretidir (2007: 161). Cumhuriyet Meydanı'na farklı dönemlerde yerleştirilen her bir Atatürk anıtıyla, imge yeniden üretilmiş ve meydan her seferinde yeniden tanımlanıp, anlamlandırılıp deneyimlenmiştir. Üç anıtın imge dilinde birtakım ortaklıklara da rastlanır. Bunlardan biri askerî kimlik diğeri ise boyut kültüdür. Atatürk'ün asker olarak Kayseri'ye hiç gelmemesine karşın yapılan üç anıtın da asker kıyafetli olduğuna dikkat çeken Karatepe, anıtsallığı fiziki büyüklükle algılayanların, daha Atatürkçü olduklarını kanıtlamak için, her seferinde bir öncekine göre irileşen heykeller yaptırdıklarını vurgular (2003: 197). Daha önce de örneklerine rastladığımız bu türden anıtlar, iktidarların yoğun baskı dönemlerinde devletin bekasını devasalık üzerinden görselleştirerek sunar. Totaliter döneme ait sanat ürünlerinde bu devasalık, genellikle liderin ezici boyuttaki ikonlarıyla görselleşir. Anıtın form dili ve figürün jestleri devasalığın ima ettiği totaliterliğin baskısını derecelendirir. İster normal ister devasa boyutlarda olsun, liderler anıtlarda ulaşılmaz bir ideal statüsüne yükseltilerek insanüstü bir "tapınma objesine" (Golomstock, 1990: 204) dönüşürler.



Resim 50: Kayseri Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı (Üçüncü Anıt), Haluk Tezonar, 1984, bronz-taş, figürün toplam yüksekliği: 5 m, anıtın toplam yüksekliği: 15,80 m, Kayseri.

1995 yılında, Kayseri valisi Saffet Arıkan Bedük'ün de imzasını taşıyan bir kurul kararıyla birinci anıt Büyükşehir Belediyesi binasının önüne, 1974 tarihli ikinci anıt ise Cumhuriyet Meydanı'ndan Anadolu Fuar alanına taşınmıştır. Dolayısıyla, 1995 yılına kadar bu üç anıt da meydanın farklı yerlerinde durmuş ancak devlet törenleri üçüncü anıt etrafında yapılmıştır.

1984 yılında yapılan üçüncü anıt, figür kompozisyonu ve kaide olmak üzere iki parçadan oluşur. Figür kompozisyonu bronz döküm, kaide ise beton üzerine kesme taş kaplamadır. Atatürk, at sırtında kompoze edilmiştir. Mareşal kıyafeti ve peleriniyle betimlenen Atatürk, tam karşıya bakar ve sağ eli dizinin üzerindeyken sol eliyle atın eyerini tutar. At yürür konumdadır ve başı eğik biçimde yere bakar. Bu kompozisyon, 10,80 metre yüksekliğinde bir kaidenin üzerine yerleştirilmiştir. Kaidenin sol yüzeyinde Atatürk'ün Kayserililere hitaben yaptığı konuşmanın yazılı olduğu pirinç bir levha asılıdır. Ritim açısından bakıldığında, durağanlığın baskın olduğu anıtta, atın havada duran sol ayağı ile Atatürk'ün sol kolunun hareketi, atın kuyruğu ile arka sol bacağının hareketi birbirini karşılamakta ve bu da anıta bir ritim kazandırmaktadır. Bir diğer ritim öğesi, atın beline dökülmüş olan Atatürk'ün pelerinidir. Bu anıtta da Atatürk'ün "tek-adam" olarak imgeleştirildiği görülür. Askerî yönetimin izlerinin taze olduğu 1984 Türkiyesi'nde iktidar, tek adam imgesi üzerinden kendi otoriter anlayışını dayatır. Anıtta Atatürk'ün jestlerindeki rahatlık, atın sakin salınımı ve başını eğmiş olması, devletin "duruma hâkimiyetinin" ve "sükûneti" sağlamış olmasının göstergesi gibidir.

Atatürk ve Harbiyeli Anıtı

Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılı nedeniyle yapımına başlanan Atatürk ve Harbiyeli Anıtı önemli bir projedir. Anıtı önemli kılan pek çok özellik sıralanabilir. Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılı anısına yapımına başlanması, 1980 sonrasında anıt alanındaki en büyük pazarı oluşturacak olan askeriye tarafından yaptırılması, yapıldığı dönemde Türkiye'nin en büyük, dünyanın dördüncü büyük anıtı olması, Atatürk'ün 1923

ve 1927 yıllarından sonra 1990'larda *Time* dergisinin kapağında bu anıtla yer alması (Resim 51) anıtın önemini ortaya koyar.

Time dergisinin Cumhuriyet'in ilanından önce yayımlanan bir sayısının kapağında (24 Mart 1923), Atatürk'ün kalpağıyla ve yüzündeki belirgin tebessümle betimlendiği karakalem bir desen görürüz. 21 Şubat 1927'ye ait kapakta ise Atatürk'ün sivil kıyafetli bir fotoğrafı kullanılmıştır. *Nutuk*'un okunmasından sekiz ay önce yayımlanan sayının kapağındaki portreye bu kez düşünceli bir ifade hâkimdir. 1980'li yıllara ait bir *Time* sayısının kapağında ise Atatürk'ün bir anıtla temsil ediliyor olması anlamlıdır. Hatırlarsak, Copeaux'ya tekrar kulak vermek gerekir. Copeaux, 1980 sonrasına ait kimi ders kitabının kapağında yer alan Atatürk heykeli fotoğraflarına dikkat çekmiş ve bir kişiyi kendi görüntüsüyle (fotoğraf ya da resim) değil de kendi heykelinin fotoğrafı ile sunmanın onu insan olmaktan çıkarıp, efsaneye dönüştürmek anlamına geldiğini belirtmişti (1998: 98).

"Atatürk ve Harbiyeli" anıtı için 1981 yılında muhtelif sanatçılar proje sunmuş ve Tankut Öktem'in projesi beğenilerek Devlet Başkanı Kenan Evren'in de onayı alınmıştır. Kara Harp Okulu'nun girişine konmak üzere 1981 yılında yapımı kararlaş-



Resim 51: Sırasıyla; *Time* 24 Mart 1923; *Time* 21 Şubat 1927; *Time* 12 Ocak 1998.

tırılan anıt Sabancı Vakfı'nın katkıları ile 1988 yılında tamamlanmış ve açılışını Cumhurbaşkanı Kenan Evren yapmıştır. Toplam üç bölümden oluşan anıtın genişliği 6 metre, yüksekliği 24 metredir (Resim 52). Anıtta toplam 550 figür kullanılmıştır. 80 ayrı döküm parçasının birleştirilmesiyle oluşturulan anıtın toplam ağırlığı 85 tondur. Anıt, o güne kadar yapılmış olan figüratif anıtların ve alışılan anıt mantığının dışına çıkan örneklerdendir ve Türkiye'nin anıt birikimi açısından önemli ve başarılı bir teknik denemedir. Anıt üç bölümden oluşur: kaide işlevi gören, üzerinde rölyeflerin de olduğu çınar ağacı motifi, Atatürk ve arkasında iki asker figürünün daha bulunduğu heykel kompozisyonu ve beş yüzün üzerinde asker figürünün işlendiği rölyef platformu. Kompozisyonun en altında yer alan ve kaide işlevi de gören bölümde bir çınar ağacı çalışılmış ve ağacın gövdesinde oluşturulan yivlere Atatürk'ün Harbiye'deki öğrenci numarası ve o döneme ait bir fotoğrafından yararlanılarak yapılmış rölyefi, Kocatepe'de ve Conkbayırı'ndaki o bilindik profilden görüntülenen iki hareketi, at sırtında savaşı komuta edişi ve birkaç yerde de sivil yaşama ait kabartmalar işlenmiştir. Üç metre yükseklikteki çınar ağacı motifli kaidenin üstünde kademeli olarak arkaya uzanan üçlü bir figür grubu yer alır. Atatürk mareşal kıyafetiyle en önde ve ağacın dallarına yakın dururken, bir metre arkasında sağlı sollu birer er konumlanır. Her üç figür de uygun adımda yürürken betimlenmişlerdir. Anıtın üçüncü bölümü ise, Atatürk'ün arkasında sağlı sollu yer alan iki asker figürünün hemen ardından başlar. Çapraz tutuşta ve uygun adımda yürüyen beş yüzün üstünde asker kabartması kademeli olarak yükselir. Bu rölyef platformunun üst tarafında ise bir Atatürk maskı yer alır.

Çınar ağacı motifini (hayat ağacı motifi) Cumhuriyet'in ilk döneminden itibaren birkaç anıtta daha izlemiştik (Ulus Zafer Anıtı-1927, İzmir Atatürk Anıtı-1932, ODTÜ Atatürk ve Devrimleri Anıtı-1966). Tarih öncesinden bu yana kullanılagelen hayat ağacı motifi, bir gelenek ve köken vurgusunu içerir. Atatürk'ün askerlik dönemine ait kodlamaları içeren bu anıt, orduya bu anlamda bir gelenek, hatta "kökeni oluşturan"



Resim 52: Atatürk ve Harbiyeli Anıtı, Tankut Öktem, 1981-1988, bronz, anıtın toplam yüksekliği: 24 m, Ankara.

bir tarihsel misyon atfeder. Harbiyelilerin Atatürk'ün etrafında kenetlenmesiyle yapılan birlik-beraberlik ve eril güç vurgusu anıtın devasalığıyla perçinlenir. "Kök" olarak orduyla birlikte Kurucu Ata'nın öne çıkarıldığı bu kompozisyonda yine "tek adam" vurgusu hâkimdir. Komutan Atatürk figüründen yukarı doğru bakıldığında izleyici bu kez farklı bir Atatürk imgesiyle karşılaşır. Rölyef platformunun üst tarafında yer alan Atatürk maskı birkaç anlamı bir arada izleyiciye sunar. '80'li yıllarda çok görecek olduğumuz demirden, keskin ifadeli ve çatık kaşlı bu Atatürk temsili, hem Türk askerinin arkasındaki tanrısal gücün ifadesini hem Atatürkçülüğü ilkelerden bağımsız bir kült nesneyle gövdelendirerek içini boşaltan dönemin hâkim siyasal algısını hem de izleyiciyi yukarıdan ezen ve denetleyen bir göz olarak faşizan otoriteyi çağrıştırır. Dünyanın dördüncü büyük anıtını yaptırarak "en Atatürkçü" olduğunu kanıtlayan askerî yönetim ve ordu, Atatürk'ün Harbiyeliliği üzerinden de kendine bir meşruiyet devşirmiştir.

Groteskliğin bir uç örneği: Emirdağ Atatürk Anıtı

Askerî yönetimin 1983'te yönetimi sivillere devretmesi ve Turgut Özal'ın başbakan olmasıyla kendini gösteren görece yumuşamaya karşın, anıtlardaki katılık devam eder. Her Cumhuriyet Meydanı'na ya da her kurumun önüne bir Atatürk anıtı koyma geleneği önü alınmaz biçimde yaygınlaşır ve artan talebin karşılanmasında estetik ölçülerin gözetilmemesi nedeniyle grotesk, absürd anıt örnekleri kendini göstermeye başlar. Bunlardan biri de Afyonkarahisar'ın Emirdağ ilçesinin Cumhuriyet Meydanı'ndaki Atatürk Anıtı'dır (Resim 53). Anıt tahminimizce sanat eğitimi almış bir ere yaptırılmıştır. Güzel sanatlar fakültesinden ya da eğitim fakültelerinin resim-iş öğretmenliği bölümünden mezun olan ve hiçbir anıt deneyimi olmayan erlere askerlik süresince anıt yaptırılması günümüzde de başvurulan bir yöntemdir. Bu türden çalışmaların gerek teknik gerek malzeme gerek estetik açısından zaaflı olacağı, kolayca kestirilebilir.

Bu anıt estetik bir değerlendirmeye alınamayacak düzeyde oran ve anatomi sorunlarıyla doludur. Askerî kıyafetiyle Ata-

türk karikatürvari bir abartıyla betimlenmiştir. Başın vücuda oranla çok büyük olması (baş vücudun 1/7 oranında olması gerekirken neredeyse 1/4 oranındadır), baş oranına göre çalışılan omuzlara bağlı olarak gövdenin iriliği, ellerin diz altına denk gelecek uzunlukta olması (kaputun kol seviyesiyle el ve kolun oranına bakıldığında sorun daha net anlaşılacaktır) ve başka ciddi anatomik hatalar, pigme görüntüsü veren figürü grotesk kılar. 1980 yılında Afyon Garnizon Komutanlığınca Emirdağ Kaymakamlığı'na "hediye edilen" bu alçı yığını, yirmi beş yıl kadar meydanda durduktan sonra, 2005 yılında tesadüfen ilçeden geçen bilirkişilerce "fark edilecektir". Yirmi beş yıl kadar bu estetik düzeye mecbur bırakılan veya bu estetik düzeyin içine doğan yerel halkın anıttan kurtuluş prosedürü de trajikomiktir. Türkiye'de öznesi Atatürk olan anıtlar bürokratlar tarafından imha edilemez ve daha ücra bir kaza ya da köye "sürülmeleri" âdet olmuştur. 2005 yılında tesadüfen ilçeden geçen Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün bilirkişileri tarafından kaldırılması sağlanan Emirdağ Atatürk Anıtı bir süre sonra şaibeli bir biçimde ortadan kaybolur. İlçede, anıtın Anıtkabir'e götürüldüğü ya da çok değerli olduğu için satıldığı yönünde söylentiler çıkar.[23] Oysa ki anıt, Emirdağ Belediyesi İtfaiye Amirliği Binası'nın bahçesindedir. Bu söylentiler ortaya çıkınca heykele sabotaj yapılmasından korkan belediye yetkililerinin uykuları kaçmaya başlar.



Resim 53: Emirdağ Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı (eski), heykeltıraş bilinmiyor, 1980, alçı (bakır renginde patine edilmiş), figürün toplam yüksekliği: 1,50 m, Emirdağ-Afyonkarahisar.

Türkiye'nin en çok çoğaltılan üç anıtından biri olan, Tankut

23 Erbil, Ö. (Eylül 2007). Gömdüler Ama Yerini Kimse Bilmiyor! http://www.milliyet.com/2007/09/30/guncel/axgun03.html.

Öktem'e ait Atatürk anıtının bir örneğinin 2005 yılında Emirdağ Cumhuriyet Meydanı'na da yerleştirilmesi ile ilgili incelememiz sırasında, kaymakamlığa önceki anıtın nereye gönderildiğini sormamız üzerine sorun patlak verir. Kaymakamlık verdiği yazılı cevapta, 2005 yılına kadar meydanda bulunan Atatürk anıtının iklim koşullarından dolayı yıpranmış olması nedeniyle imha edildiğini bildirerek imha tutanağını ve buna ilişkin fotoğrafları ekte sunar.[24] İmha tutanağında, Atatürk anıtının imha edilmesi için oluşturulan komisyonun (İlçe Milli Eğitim Müdür Vekili, Veri Hazırlama ve Kontrol İşletmeni, Özel İdare Müdür Vekili ve Emirdağ Belediyesi İnşaat ve Fen İşleri Amiri) yaptığı inceleme sonucu, alçıdan yapılmış olan heykelin kullanılamayacak durumda olduğu, bakımının mümkün olmadığı, heykelin bu haliyle ortada kalmasının Yüce Atatürk'ün manevi şahsiyetine uygun düşmeyeceği anlaşıldığından, bahse konu heykelin, muhafaza edildiği Emirdağ Belediyesi İtfaiye Amirliği arazisine, büyük bir çukur kazılarak gömülmek suretiyle imha edilmesine oy birliği ile karar verildiği yazılıdır (Resim 54).

Üzerinden iki yıl geçen bu imha olayının ardından basının haberdar olması üzerine AKP'li Belediye Başkanı Lütfi İhsan Dağ, "can havliyle" açıklamalarda bulunur. Anıtı küçük ilçelere, okullara teklif ettiklerini ancak "heykel sorunlu" diye kimsenin almak istemediğini, zaten son zamanlarda heykelin bir kolunun kırıldığını ve eteğinden parça koptuğunu anlatır. Makamını altı ayrı Atatürk resmiyle süsleyen ve üstüne basa basa Atatürkçü olduğunu vurgulayan Başkan: "Alnıma silah dayasanız size heykelin nereye gömüldüğünü yine de gösteremem. Çünkü bilmiyorum. Gömüldüğü yeri komisyondan başka kimse bilmiyor. Çünkü sabotaj yapılmasından korkuyoruz. Biz bu kadar titizlik yapmamıza rağmen yine de bakın dedikodu çıkıyor," der.[25] Heykeli başka yerde değerlendirme imkânları olmadığını belirten Emirdağ Kaymakamı Gürsoy Osman Bil-

24 Kaymakamlık makamının tarafımıza göndermiş olduğu 18 Temmuz 2007 tarihli yazı ve 22 Temmuz 2005 tarihli imha tutanağı EK 5'tedir.

25 Erbil, Ö. (Eylül 2007). Gömdüler Ama Yerini Kimse Bilmiyor! http://www.milliyet.com/2007/09/30/guncel/axgun03.html.

gin ise şu açıklamalarda bulunur: "Kullanılamayan heykelin Atatürk'ün maneviyatına uygun şekilde imha edilmesi kararına varıldı ve bu ekip tarafından heykel imha edildi. İtfaiyenin bahçesinde belirli bir alan kazılmak suretiyle heykeli kırmadan, dökmeden, yıpratmadan, yakılmadan oraya gömerek bu imha gerçekleşti."[26]

Bu trajikomik olay yani Atatürk anıtının gömülerek imha edilmesi, "kuramsal" diyebileceğimiz bir korkuya ve çıkmaza işaret eder. 1951'de kabul edilen Atatürk'ü Koruma Kanunu çerçevesinde Atatürk'ü temsil eden heykel, büst ya da anıtları tahrip etmek, kırmak, bozmak, kirletmek ya da bu eylemleri azmettirmek ağır hapis cezasına tabidir. Dolayısıyla bir Atatürk anıtının estetik nitelikten tamamıyla yoksun olması, figürün Atatürk'le uzaktan yakından ilgisi bulunmaması bu anıtın gönül rahatlığıyla imha ettirilmesi için yeterli ve geçerli neden değildir. Bir bürokrat ancak yenisini yaptı-



Resim 54: Emirdağ Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı'nın imha fotoğrafları.

26 "Muhabirler, Gömülen Atatürk'ün Görüntüsünü Almak İsteyince Tartaklandılar". (Eylül 2007). http://www.nethaber.com/Toplum/39177/Muhabirler-gomulen-Ataturkun-goruntusunu-almak-isteyince-tartaklandilar.



Resim 55: Emirdağ Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı (yeni), Tankut Öktem, 2005, bronz, figürün toplam yüksekliği: 3 m, anıtın toplam yüksekliği: 5,40 m, Emirdağ-Afyonkarahisar.

rarak bir Atatürk anıtını kaldırabilir ve estetik niteliği ve yıpranmışlığı her ne olursa olsun eski anıta yeni bir yuva bulmakla yükümlüdür.

Atatürk anıtını her ne sebeple olursa olsun kırarak imha etmek "mürteci" ve "Atatürk düşmanı" ithamına maruz kalma anlamına geleceği için, "saygıda kusur etmeden" anıtı gömmek "akıllıca" bir hamle olsa gerektir. Emirdağ Kaymakamlığı'nın talebi üzerine[27] 2005 yılında Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nce ilçeye gönderilen yeni anıt, Türkiye'nin anıt estetiğindeki düzeysizliğin en büyük nedenlerinden biri olan çoğaltma/fabrikasyon anıtlardan biridir. Genel Müdürlük tarafından ilçeye hediye edilen anıt, Tankut Öktem'e aittir ve açılışı 28 Şubat 2005 tarihinde yapılmıştır (Resim 55). Eski anıtın imhasından yaklaşık beş ay önce yerine dikilen bu yeni anıtın açılışının 28 Şubat'a denk gelmesi de dikkat çekicidir. Dönemin kaymakamı anıtı bu tarihte açmakla AKP'li belediyeye bir mesaj verme kaygısı güttü mü bilinmez ancak "Atatürk'ü gömmekle" itham edilecek olan ve odasına ikon gibi çeşit çeşit Atatürk posteri asan belediye başkanı için bu anıt açılışının bir

27 Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün anıt talepleriyle ilgili olarak uyguladığı mevcut bir mevzuat yoktur. Ancak anıt yaptırmak isteyen kamu kuruluşları, konunun birinci derecede muhatabı olarak görüp danıştıkları için, Genel Müdürlük'te bir yönlendirme geleneği oluşmuştur. Müdürlüğe gelen talep doğrultusunda ve bakanlığın anıtlar için ayırdığı yıllık bütçe ölçüsünde, Kültür Bakanı ve Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, anıt talebinde bulunan yerlere para yardımında ve heykeltıraş önerisinde bulunurlar. Genellikle anıt için ayrılan bütçenin kısıtlı olmasını gerekçe gösteren genel müdürlük, anıt yaptıracak olan kurumu çoğaltma anıt yapan heykeltıraşlara yönlendirir, hatta bazen doğrudan kendisi bu bağlantıyı kurup çoğaltma anıtlardan birini istenilen yere gönderir. Bu usul, 1990'lı yıllardan itibaren yapılan çoğu Atatürk anıtının çoğaltma anıt olmasının başlıca nedenidir.

emniyet supabı işlevi gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. 28 Şubat'ın simge mekânı olan Sincan Lale Meydanı'na da aynı çoğaltma Atatürk anıtından konmuş, burada figürün elinde tuttuğu kitabın üzerine *Nutuk* yazılmıştır.

Anıt fabrikasyonu ve nutuk

Emirdağ Cumhuriyet Meydanı'na yerleştirilen yeni Atatürk anıtının dikkatimize getirdiği bir başka nokta, ana model üzerinde birtakım oynamalarla onlarca türevin farklı boyutlarda çoğaltılıyor olmasıdır. Örneğin, Kaş Atatürk Anıtı'ndaki (Necati İnci), Yargıtay Binası önünde duran Atatürk Anıtı'ndaki (Metin Yurdanur) ve Emirdağ Atatürk Anıtı'ndaki Atatürk figürü, bu fabrikasyon üretim zincirinin üç ana halkasıdır. Tankut Öktem'in yaptığı Emirdağ Atatürk Anıtı ve türevleri de, Metin Yurdanur'un yaptığı Yargıtay binası önündeki Atatürk anıtı gibi, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü aracılığıyla çoğalttırılıp dağıtılmıştır. Bu ürünleri anıt olarak pazarlayanların, estetik bir değerlendirme söz konusu olduğunda bunları "saymayıp" başka büyük kompozisyonlarını anıt kategorisinde öne çıkarmaları etik açıdan tartışmaya açıktır.[28]

Bir model figürün üzerinde yapılan değişikliklerle nasıl bir ürün çeşitliliğine kavuşulduğunu en iyi anlatan figür, Emirdağ Atatürk Anıtı'ndaki figürdür. Bu değişiklikler çoğunlukla heykeltıraşın atölyesinde çalışan teknik kadro tarafından gerçekleştirilir. Ayrı ayrı dökülmüş/hazırlanmış baş, gövde, kol, bacak, el ve aksesuar (şapka, baston, kitap, zeytin dalı) parçalarının kompozisyona göre birleştirilmesiyle elde edilen değişiklikleri örneklersek... Figürün 5 m boyutunda uygulanması, kitabın üstüne "Hukuk, Bilim, Sanat" yazılması (Resim 56a); elinde tuttuğu kitaba "*Nutuk*" yazılması (Resim 56b); kitaba "Sanat (Hukuk) ve Bilim" yazılması (Resim 56c); sol bacağının bir adım öne alına-

28 Kendisiyle yapılan telefon görüşmesinde Tankut Öktem, Metin Yurdanur'a benzer bir yaklaşımla, başka anıtlarıyla anılmak istediğini, bu figürün iyi ve dengeli bir figür olduğunu ancak anıt kategorisine girmediğini belirterek bu anıtın nerelere gönderildiği ve ne kadar çoğaltıldığı bilgisini vermemiştir. Bu nedenle, anıta ilişkin bilgiler, Bilgi Edinme Hakkı Kanunu kapsamında valiliklere yapılan başvuru sonrasında elde edilebilmiştir. Bkz. Ek 3.

rak figüre yürüme hareketinin verilmesi, sol kolunun kaldırılıp eline zeytin dalı verilmesi ve anıta *Atatürk ve Barış* adının konması (Resim 56d); figürün başının sağ veya sol yöne çevrilmesi (Resim 56e); sağ veya sol bacağının bir adım öne alınarak figüre yürüme hareketinin verilmesi, sol kolunun yana doğru hafifçe açılması ve sağ elinde tuttuğu kitabın üstüne "*Nutuk*" ya da "Bilim (Hukuk) ve Sanat" yazılması (Resim 56f ve 56g); sağ veya sol bacağının bir adım öne alınarak figüre yürüme hareketinin verilmesi, sol kolunun yana doğru hafifçe açılması, sağ elinde tuttuğu kitabın üstüne "Bilim ve Sanat" yazılması ve açık olan kolunun altına bir çocuk figürünün yerleştirilmesi (Resim 56h); figürün kollarının iki yana açılarak başka figürlerin de olduğu bir heykel kompozisyonunun içinde kullanılması (Resim 56i)... Bu kombinasyonları çoğaltmak mümkündür. Adeta yapboz mantığıyla bu türev anıt üretimini yapan heykeltıraşlar genellikle anıtı kaidesinden ayrı düşünürler ve kaideyi önemsemeyerek, seçimi (oran, biçim, malzeme, kaidenin üzerine yazılan vecize vs.) alıcı kuruma bırakırlar. Anıtın yerleştirme aşamasının takip edilmemesinden kaynaklanan sorunlu Atatürk anıtı sayısı azımsanmayacak sayıdadır. Daha çok tören alanlarına konan kutsiyet yüklü bu fetiş nesneleri, mekânla hiçbir bağ kurmadan, katı duruşlarıyla bir kült nesneye dönüşür; resmî günlerde önüne çelenk bırakılmaktan öte bir toplumsal deneyime konu olmaz ve anıt mantığına içkin coşkuyu barındırmazlar.

Bu fabrikasyon anıt uyarlamalarından biri özellikle dikkat çekicidir. Elinde *Nutuk* tutan Atatürk figürü, 1990'lardan itibaren en fazla üretilip çoğaltılan anıtlardan olmuştur. '90'ların ikinci yarısından 2000'lerin ikinci yarısına kadar kurum önlerine ya da Sincan Lale Meydanı gibi önem arz eden simge mekânlara bu anıtlardan konmuştur. 28 Şubat'ın geride kalmasıyla 2000'li yıllarda bu çoğaltma anıtların üzerindeki *Nutuk* yazısı yerini giderek "Sanat, Hukuk ve Bilim" yazısına bırakmıştır. Lider kültünde lidere ait kimi jest[29] ve nesneler bir kutsiyet-

29 Örneğin Lenin'in 1917'de silahlı bir araç üzerinden kalabalığa seslenirken sağ kolunu ileri doğru uzatması mitleşmiştir ve bu jest, Lenin temalı pek çok resim ve anıtın da model hareketi olmuştur.



Resim 56a: Ankara Emniyet Sarayı Atatürk Anıtı.



Resim 56b: Hakkari Hükümet Konağı önü Atatürk Anıtı.



Resim 56c: İzmir Mordoğan Atatürk Anıtı.



Resim 56d: Çanakkale Küçükkuyu Atatürk ve Barış Anıtı.



Resim 56e: Muş Malazgirt Atatürk Anıtı.



Resim 56f: Mardin Yenişehir Belediyesi karşısı Atatürk Anıtı.



Resim 56g: İzmir İnciraltı Kavşağı Atatürk Anıtı.



Resim 56h: Uşak Sivaslı ilçesi Atatürk ve Gençlik Anıtı.

le simgeleştirilir. *Nutuk* gibi bir simge-nesne, örneğin Bismarck'ın anıtlarında da gözlenir. Bismarck, aktif siyaset dönemine ait anıtlarında ya üniforma içinde ya da mahkeme kostümü ve elinde Reich Anayasası (1871) ile anıtlaştırılmış ve bu anıtlar azımsanmayacak sayıda üretilmiştir.[30] Bir Junker (toprak sahibi asker-aristokrat) olan Bismarck'ın otoriter eğilimlerini yansıtan bu anayasayla anıtta, liderin otoritesi kadar burjuva aristokrasisi de temsil edilir. Her iki liderin anıtlarında da öznesiyle özdeşleşen nesneler kullanılmıştır ancak dönemler itibarıyla (aktif siyaset döneminde/sonrasında, yaşarken/öldükten sonra) simge-nesne kullanımında bir farklılık kendini açığa vurur. Atatürk anıtlarının en önemli simge-nesnesi olan *Nutuk*,[31] ne Atatürk'ün aktif siyaset döneminde ne de yaşamı süresince yapılan anıtlarda kullanılmıştır. Bu simge-nesnenin ilk kullanıldığını varsaydığımız anıt



Resim 56i: Karabük Safranbolu Misak-ı Milli Atatürk Anıtı.

30 1890'da yeni imparator II. Wilhelm'in isteği üzerine istifa ederek etkin politik yaşantısını sonlandıran Bismarck'ın bu dönemden sonra yapılan anıtlarında belirgin bir fark göze çarpar. Bu dönemden itibaren üniformasız ve hatta köpeğiyle betimlenmeye başlayan Bismarck imgesi, kahraman politikacıdan ebedi mitolojik kahramana dönüştürülür. 1914'te Birinci Dünya Savaşı başladığında yaklaşık beş yüz kadar Bismarck anıtı olduğunu belirten Michalski'ye göre Bismarck kültü özellikle hızlı endüstrileşmeye maruz kalan bölgelerde sosyopolitik bir birleştirme aracıdır (1998: 75).

31 Atatürk anıtlarında simge-nesne olarak nitelendirebileceğimiz gösterge sayısı sınırlıdır. İlk döneme ait atlı kompozisyonlardaki atın Atatürk'ün atı *Sakarya* olması, ya da kimi anıtta kalpağıyla betimlenmesi dışında simge-nesne olarak geriye bir tek *Nutuk* kalır. Bu figürün yüze yakın sayıda çoğaltıldığı düşünüldüğünde, anıtlarda kullanılan en önemli simge-nesnenin *Nutuk* olduğunu söylemek yanlış olmaz.

1940 yılına tarihlenir. Yani *Nutuk*, ancak Atatürk'ün ölümünden sonra yapılan bir anıtta kullanılacaktır. Atatürk imgesinin yeniden üretiminde belirgin bir artışa tanık olduğumuz '90'lı yıllardan itibaren üretilen Atatürk anıtlarında *Nutuk* önemli bir "simge-nesne"ye dönüşür. İlk olarak 1940 yılında Bolu Atatürk Anıtı'yla (Resim 36) başlayan, elinde *Nutuk* tutan Atatürk tasvirinin, '90'ların sonlarına doğru çok kullanılan bir figüre dönüşmesindeki nedenlere bakmak gerekir.

Özellikle 1970'lerin sonundan itibaren ordu yalnızca kendi personeline değil orta ve yüksek öğrenim gençliğine de Atatürkçülüğü öğretme çabasına girişmiş ve *Nutuk*'u temel kaynak olarak göstermiştir (Akyaz, 2002: 186-188). Müteakip dönemde *Nutuk*, Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılı nedeniyle "Yüzüncü Yıl Kutlama Koordinasyon Kurulu"nca hazırlatılıp, 1984 yılında ilgili ve yetkili mercilerin değerlendirmesinden geçirilerek bastırılmış, sonra Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu ve Atatürk Araştırma Merkezi'ne devredilmiş ve bu güncelleştirilmiş *Nutuk* çevirisi 44 defa basılmıştır.[32] Bugün *Nutuk*'un artık yirmiden fazla yayınevi tarafından basıldığına dikkat çeken Mete Kaynar, yayımlandığı ilk günden bu yana az sayıda yayınevi tarafından basılarak görece yüksek ücretlerle satılırken, gittikçe daha ucuza satılmaya, hatta çeşitli kurumlar tarafından parasız dağıtılmaya başladığına dikkat çeker (Kaynar, 2008: 43). Ancak, tıpkı çok satılması ile okunması arasında doğrudan bir orantı kuramayacağımız gibi, elinde *Nutuk* tutan Atatürk figürünü üretip çoğaltmanın da *Nutuk*'un içeriğinden çok onu "göstermekle" ve metalaştırmakla ilgili olduğunu söylemek gerekir. Burada bizi ilgilendiren konu, neo-Kemalizmin kendini görsel olarak tanımlamada *Nutuk*'u bir simge

32 Mete Kaan Kaynar, *Nutuk*'un Atatürk döneminden sonraki basım tarihlerine yer verdiği "Nutuk'u Okumak" adlı makalesinde *Nutuk*'un 1963 yılında bir heyet tarafından sadeleştirilip Türk Dil Kurumu tarafından *Söylev* adı ile basıldığını, 1973 yılında hem Milliyet Yayınları tarafından hem de "1000 Temel Eser" projesi kapsamında Kültür Müsteşarlığı ve Kültür Bakanlığı tarafından birinci cildinin yayımlandığını, ikinci cildin ise 1975 yılında basıldığını, Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yıldönümüne armağan olarak da 1981 yılında üç cilt halinde ilkin Mobil Firması tarafından yayımlandığını belirtir (Kaynar, 2008: 43).

olarak kullanma tarzıdır. 12 Mart ve 12 Eylül'ün ardından Atatürkçülüğü bir doktrin olarak ortaya koyan restorasyon girişimlerinde, *Nutuk*, Atatürkçülüğün temel başvuru kaynağı olarak, aslında ondan da fazla "kutsal kitabı" olarak popülerleşmiştir. *Nutuk*, topluma doğru yolu bulması için sunulan bir kılavuz imgesine dönüşmüştür. 1990'larda, Atatürkçü Düşünce Derneği, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği gibi neo-Kemalist sivil toplum örgütlerinin, –kimileyin resmî Atatürkçülük anlayışına da muhalefet ederek– yürüttükleri faaliyetler, hem Mustafa Kemal kültüne hem de *Nutuk*'un kültleştirilmesine yeni boyutlar kazandırmıştı. Özellikle 28 Şubat dönemine yakın gelen Cumhuriyet'in 75. Yıl Kutlamalarıyla ivmelenen metalaşma sürecinde bir Cumhuriyet ikonu olarak *Nutuk* bu pazarın en önemli ürünlerinden biri haline gelmiştir. Sadece kitap olarak yayımlanmakla kalmamış, belli kurumlarca promosyon olarak verilmek üzere (örneğin 29 Ekim'de düzenlenen Cumhuriyet şenliklerinde kimi belediyelerin ya da kaymakamlıkların halka, parti il başkanlıklarının il örgütlerine ya da üniversite rektörlüklerinin yeni kayıt yaptıran öğrencilere dağıtmaları vs.), içinde Atatürk'e ait fotoğrafların olduğu ve *Nutuk*'un tam metninin seslendirildiği interaktif CD ve DVD'ler de basılmıştır. Anıtlarda Atatürk'ün eline tutuşturulması da *Nutuk*'un araçsallaştırılmasının bir mecrasıdır.

Altı Nokta Körler Vakfı Atatürk Anıtı

Emirdağ'da rastladığımız grotesk anıt örneklerinden bir başkasını İstanbul Reşitpaşa'dan vererek devam edelim. Altı Nokta Körler Vakfı'nın bahçesine konan bu anıtta Atatürk'ün eline kör bastonu tutuşturulmuştur. 1993 yılında 25.000 TL'ye yine anıt fabrikatörlerinden Necati İnci'ye yaptırılan Altı Nokta Körler Vakfı Atatürk Anıtı'nın (Resim 57) neyi imlediği ve bulunduğu mekânla nasıl ilişkilendirildiği üzerinde durmak gerekir. Bilindiği gibi anıt görsel bir anlatı elemanıdır ve sınır koyucu özelliğiyle bulunduğu mekânı tanımlayıp anlamlandırır. Kent mekânını toplumsalla mekânsalın birbirini karşılıklı etkilediği bir yer olarak kavramsallaştıran sosyo-mekânsal diyalektik anla-



Resim 57: Altı Nokta Körler Vakfı Atatürk Anıtı, Necati İnci, 1993, bronz-taş, heykel; 2,70 m, anıtın toplam yüksekliği: 5,50 m, İstanbul.

yış (Doğan, 2007: 269) çerçevesinde bakıldığında toplumsal olan, mekânın üretiminde her zaman için daha etkindir ancak bu mekânsal üretim, toplumsalı da belirler ve dönüştürür. Dolayısıyla, üretilen mekân ve bu mekânı var eden öğeler deneyimlendiği ölçüde değişir ve dönüşür. Altı Nokta Körler Vakfı ya da Ankara Göreneller İlköğretim Okulu gibi görme engelliler için düzenlenmiş iki alanın bahçesine konan Atatürk anıtları –her iki anıt da Necati İnci'ye aittir– bu etkileşime olanak tanımazlar. Altı Nokta Körler Vakfı Atatürk Anıtı'nda izleyici kitle hiç gözetilmemiştir, hatta anıtın yerleştirildiği mekâna ilişkin bir hedef kitlesi yoktur.

Figür ve kaide olmak üzere iki parçadan oluşan bu anıtta Atatürk figürü ayakta durmakta ve tam karşıya bakmaktadır. Sivil kıyafetle betimlenmiş olan figür sağ eliyle ileri doğru eğimli duran bir baston, sol eliyle ise eldiven tutar. Figürün sağ bacağı bükülü ve bir adım öndedir. Sağ kolu dirsekten bükülü biçimde geride duran figürün sol kolu hafifçe bükülüdür ve sol eliyle eldiven tutar. Figürün bastığı kaidenin ön yüzeyinde "Ne mutlu Türküm diyene. K. Atatürk" yazılıdır. Bu ifade bir plaka üzerine körler alfabesiyle de işlenerek kaideye eklenmiştir. Biçim-içerik ilişkisi bağlamında ilk olarak Atatürk'ün elindeki baston göze çarpar. Figürün kol hareketi incelendiğinde, bastonun eğimli değil dik durması gerektiği, bastonun son anda verilen bir kararla eğik biçimde ele tutuşturulduğu anlaşılır.[33] Gerek biçimsel gerekse içerik açısından bu eğretilik tüm anıta egemendir. Figürün bu bastonu tutuşu, görme engellilerin bas-

33 Heykeli yapan Necati İnci, Ekim 2007'de kendisiyle yaptığımız görüşmede, bastonu eğik biçimde ele iliştirmeye son anda karar verdiğini belirtmiştir.

ton tutuşuyla benzerlik taşır. Atatürk'ün eline bir kör bastonunun verilmesi, ancak heykeltıraşın işgüzarlıkla son anda verdiği bir kararla, Atatürk anıtını, eğreti durduğu mekânın anlamsal kodlarıyla ilişkilendirme çabası ile açıklanabilir. 1980 sonrası yapılan pek çok anıtta, "Tarım ve Atatürk", "Sanayi ve Atatürk", "Türk Esnafı ve Atatürk", "Bilim ve Atatürk", "Çocuklar ve Atatürk", "Yerel Yönetimler ve Atatürk" türünden ilişkilendirmelerle zorlama anıt kompozisyonlarına tanık oluruz. Son ele aldığımız örnekte ise bu zorlama, trajikomiklikle groteskliğin bir bileşimini yaratmıştır.

Bir başka absürdlük: Bodrum Atatürk Anıtları "yarışı"

En az "Kör Atatürk Anıtı" kadar absürd bir diğer örnek Muğla'nın Bodrum ilçesindedir. Buradaki absürdlük; Bodrum Belediye Binası'nın önündeki eski Atatürk anıtının iki metre önüne rakip bir atlı Atatürk anıtının konması ve bu "yarışın" yaklaşık on iki yıl sürmesidir.[34] Yeni anıt, 1975 yılında Nusret Suman tarafından yapılan taş yontu Atatürk anıtını perdeleyecek biçimde onun önüne yerleştirilmiştir. Her iki anıtı arka arkaya gösteren net bir fotoğraf tüm araştırmalara karşın bulunamamıştır ancak, aşağıdaki fotoğraflara dikkatle bakıldığında, Nusret Suman'a ait taş yontu arkada seçilecektir. Cumhuriyet'in ilk döneminden kalma Atatürk anıtlarının yıprandığı gerekçesiyle kaldırılıp yerine yenilerinin yapılması ve eski anıtların daha küçük beldelere sürülmesi –örneğin Yozgat Cumhuriyet Meydanı–[35] ya da Kay-

34 Eskisinin önüne konan bu atlı Atatürk anıtı 2005 yılında, Bodrum Belediye Binası'nın önünden kaldırılarak, Bodrum Mahinur-Cemal Uslu İlköğretim Okulu bahçesine konmuştur. Bu anıtın aynısı İzmir Ödemiş Belediyesi'nin önünde de yer almaktadır.

35 Yozgat Cumhuriyet Meydanı'nın ilk anıtı 1940'lı yıllara aittir ve Nusret Suman imzası taşır. Necmettin Yağcı'nın yaptığı yeni Atatürk anıtının yerleştirilmesi nedeniyle bu anıt, 1999 yılında yerinden kaldırılarak Yozgat Boğazlıyan ilçesine bağlı Uzunlu beldesine gönderilmiştir. Şubat 1999'da dönemin belediye başkanı Mehmet Erdemir'in seçim çalışması olarak yaptırdığı meydanın ikinci anıtında, dökümden kaynaklanan sorunlar nedeniyle sanatçı düzeltme için zaman istemiş ancak talebi kabul edilmemiştir. Başkan seçimi atlatmış ancak bu sorunlu anıt yedi yıl kadar yerinde kalmıştır. 2006 yılında kaldırılan bu ikinci anıtın ardından, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğünce Aslan Başpınar'a yaptırılan üçüncü Atatürk anıtı meydana dikilmiştir.







Resim 58: Bodrum Belediyesi önü Atatürk Anıtı (ilk anıt), Nusret Suman, 1975, taş, Muğla; Bodrum Belediyesi Önü Atatürk Anıtı (ikinci anıt), Hüseyin Yüce, 1993, heykel: 2,50 m, kaide: 2 m, Muğla. (En alttaki fotoğraf, anıtın yeni yerinde çekilmiştir).

seri Cumhuriyet Meydanı'nda olduğu gibi, üç ayrı döneme ait üç ayrı Atatürk anıtının meydanın farklı yerlerinde durması alışıldık ve nispeten anlaşılır bir durumdur. Her iktidar veya "her devir" kendini anıtlaştırmak, toplumsal belleğin egemen belirleyicisi olarak yeniden bir bellek inşa etmek, kamusal alanı kendi simgeleriyle yeniden kurmak ister. Ancak, Bodrum örneğinde mekân kurgusu hem etik hem de ideoloji bağlamında tartışmaya açıktır (Resim 58). 1980'le başlayan anıt furyasında iyice fetiş nesnesine dönüşen Atatürk anıtlarından biri kaldırılıp yerine diğeri konduğunda, tek tip olmaları ve hiçbir mekânsal kodu barındırmamaları nedeniyle aslında pek bir fark göze çarpmayacaktır. Ancak Bodrum örneğinde eski anıtın önüne konulan yeni anıt, otoriter zihniyeti ve onun her alana yayılan tahakkümünü simgeler. Anıt-mekân ilişkisi bağlamında başlı başına bir yanlışlık hatta "saçmalık" olarak nitelenebilecek olan bu konumlandırmada bizi asıl ilgilendiren, otoriter-faşizan yaklaşımın anıt üzerinden mekâna sızmada kullandığı yeni/farklı yoldur.

1993 yılında yapılan atlı Atatürk anıtı, heykel kompozisyonu ve kaide olmak üzere iki parçadan oluşur. Atatürk figürü, at üzerinde askerî üniforması ve peleriniyle be-

timlenmiştir ve sola doğru bakar. Sağ eliyle ileriyi hedef gösteren figür, sol eliyle de atın eyerini tutar. Hareket halinde olan ve sağ bacağı havada duran atın başı sağa dönüktür ve Atatürk figürünün sağ eliyle gösterdiği yöne doğru bakmaktadır. Heykel kompozisyonu dikdörtgenler prizması şeklinde bir kaidenin üzerinde durur. Kaidenin üç yüzeyine de yayılan bir rölyef kompozisyonunda Türk askeri ve yerel halk betimlenmiştir. Gerek heykel kompozisyonu gerekse kaide planı ve rölyef alanıyla bu anıt, 1932 yılında Canonica tarafından yapılan İzmir Atatürk Anıtı'nın adeta küçültülmüş bir kopyasıdır (Resim 23). Kompozisyonun oran ilişkisi iyi hesaplanmıştır ancak kaide heykel kompozisyonuna oranla küçüktür ve onun altında ezilmektedir. Atatürk figürünün sağ kolu, atın başı ve atın sağ bacağının hareketi birbirini karşılayıp bir ritim yaratırlar. Bir diğer ritim öğesi de pelerinin dökümü ve kıvrımlarıdır. Atatürk'ün "Ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir, ileri!" komutunu verdiği hareket daha önceki anıtlarda da işlenen izleklerdendir ancak bu kompozisyonda diğer örneklere göre daha iyi çözümlenmiştir ve bu yetkinlik anıtta dinamizmi hâkim kılmıştır. Tetikte sahibinin komutunu bekleyen atın dinamizmi, milli mücadelenin nasıl göğüslendiğini imlerken aynı zamanda lidere/tek adama bağlılığı ve inancı da açığa vurur.

1975 yılında belediye binasının önüne yapılan ilk Atatürk anıtı ise o güne kadar yapılmış anıtlardan farklı bir biçim ve imge diline sahiptir. Anıtlardaki Atatürk'ün alışıldık/olmazsa olmaz sert ifadesi, vakur ve mağrur duruşu ve izleyici üzerinde yarattığı tahakküm bu anıtta gözlenmez. Demirden bir ifadeyle hep karşıya bakmasına alıştığımız Atatürk, bu anıtta hafifçe başını öne doğru eğmiştir ve yüzünde düşünceli ama dingin bir ifade hâkimdir. Taş bir kütlenin içinden çıkan ve bitmemişlik hissi veren figür hümanist bir imge etrafında betimlenmiştir. 1993 yılında bu anıtın önüne yerleştirilen ve kutsiyet yüklü bir fetiş nesnesi olan atlı Atatürk anıtı ise bir savaş anını canlandırır. Atlı kompozisyonun, eski heykelin önüne konup onu otoriter devlet imgesiyle adeta "kapatması" ve iki anıtın on iki yıl boyunca böyle kalması anlamlıdır. Birini/kendinin-

kini "gerçek" diğerini "sahte" Atatürkçülük olarak yaftalayan ve "Atatürk"leri kapıştıran/yarıştıran zihniyet burada da kendini açığa vurur. Hümanist imgeyi kapatan/gizleyen devlet, toplumun görmesi ve öğrenmesi gereken Atatürk'ün asker-otoriter Atatürk olduğunu bu yolla "anlatmıştır". On iki yıl boyunca cezalandırılan "hümanist Atatürk" önünde duran atlı kompozisyonun 2005 yılında kaldırılıp bir okul bahçesine konmasıyla özgürlüğüne kavuşmuştur.

Yine fabrikasyon sorunu ve Atatürk ve Adalet Anıtı

Tek parti döneminde yapılan Atatürk anıtlarının, yeni rejimin taşıyıcı öğesi ve "kamusal alanın" belirleyici simgelerinden biri olarak, kentin Cumhuriyet Meydanı'na ya da rejimin halk eğitimi kurumu olan Halkevi binalarının önüne yerleştirildiğini belirtmiştik. 1950'li yıllardan 1980 yılına kadar yapılan Atatürk anıtlarının ise büyük çoğunluğu, Halkevlerinin kapatılması (ve sonra açılınca da radikal sola kayması) nedeniyle Cumhuriyet Meydanlarıyla sınırlanmış, ardından valilik ve kaymakamlıkların ya da belediye binalarının önünde yer almaya başlamıştır. 1990'dan itibaren yeri genellikle devlet kurumlarının önü olan Atatürk anıtlarında, iki yaklaşım göze çarpar. Bunlardan birincisi tek Atatürk figürü ikincisi Atatürk'ün kurumu tanımlayan kavramlarla ilişkilendirildiği kompozisyonlardır. Türkiye geneline bakıldığında, devlet kurumlarının önüne yerleştirilen Atatürk anıtlarında birinci yaklaşımın ağırlıkta olduğu görülür. Şimdi ele alacağımız Atatürk ve Adalet Anıtı ise ikinci anıt yaklaşımını yansıtır (Resim 59). Adalet Bakanlığı'nın, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü aracılığıyla sipariş usulü yaptırdığı ve Metin Yurdanur[36] ile Said Rüstem'in

36 Anıtın sanatçısı Metin Yurdanur'la yapılan telefon görüşmesinde sanatçı, bu figürün anıt olmadığını, bu heykeli pek çok yere bağış usulü gönderdiğini, bu heykelin değil yapmış olduğu diğer büyük anıtların konu edilmesi gerektiğini belirtmiş; çoğaltttığı bu heykelin nerelere gönderildiği ve kaç kez çoğaltıldığı bilgisini vermemiştir. Bu nedenle, bu anıta ilişkin bilgiler de 4982 sayılı Bilgi Edinme Hakkı Kanunu kapsamında valiliklere yapılan başvuru sonrasında elde edilebilmiştir. Elde edilen bilgiler doğrultusunda, Metin Yurdanur'a ait bu modelden üretilmiş otuz dört anıt saptanmıştır. Bkz. EK 4.



Resim 59: Atatürk ve Adalet Anıtı, Metin Yurdanur ve Said Rüstem, 1994, bronz-mermer, 2,50 m, Ankara. Atatürk figürü (Metin Yurdanur) 3 m, kadın figürü (Said Rüstem) .

ayrı ayrı betimledikleri figürlerden oluşan bu anıt, 22 Aralık 1994'te Yargıtay binasının girişine yerleştirilmiştir.

Atatürk ve Adalet Anıtı'nı incelemeye değer görme nedenlerimizden biri, bu kompozisyondaki Atatürk figürünün, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü aracılığıyla çoğalttırılıp tek figür olarak farklı il ve ilçelere gönderilerek meydanlara ya da devlet kurumlarının girişlerine yerleştirilmiş olmasıdır. Dolayısıyla Atatürk ve Adalet Anıtı, sözünü ettiğimiz her iki anıt anlayışına da hizmet eder. Çoğaltılan Atatürk figüründe göze çarpan bir diğer nokta, kimi uygulamalarda figürün kolunda oynama yapılarak yeni bir hareketin elde edilmiş olmasıdır (Resim 60). Eli ceket cebinde betimlenen anıtın kolu kesilerek hareketi değiştirilmiş ve eline *Nutuk* tutuşturulmuştur. Ancak, eldeki eğretilik hemen göze çarpmaktadır. Yapılan bir diğer değişiklik, bu Atatürk figürünün bir başka figür kompozisyonunun içinde değerlendirilmesidir (Resim 61). Bu "yöntemden", Emirdağ Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı'nın türevi olan anıtları anlatırken de söz etmiştik (Resim 56h-56i). Tüm bu türevlerin



Resim 60: Finike Yunuslupark Atatürk Anıtı, Metin Yurdanur, 1998, fiberglas-granit; Atatürk figürü 3 m olup, anıtın toplam yüksekliği 5,40 m, Antalya.



Resim 61: Çeşme Cumhuriyet Meydanı Atatürk Anıtı, Metin Yurdanur, 1996, bronz-granit, 3 m x 3m. x 4 m (h), İzmir.

üretildiği ana model, Kaş Atatürk Anıtı gibi Türkiye'de en çok çoğaltılan üç Atatürk anıtı modelinden biridir. Bu anıtlar, çoğaltma kalıbından üretildiği için anıt piyasasının altında fiyatlara satılmakta, bu nedenle bütçesi yeterli olmayan il ve ilçeler tarafından tercih edilmektedir.

Atatürk ve Adalet Anıtı, iki ayrı figürden ve kaideden oluşur. Metin Yurdanur'un yaptığı Atatürk figürü Yargıtay binasının ana giriş merdiveninin solunda durur. Sivil kıyafetle betimlenmiş olan figür, ayaktadır ve sağ yöne bakar. Sol bacağı dizden bükülüdür ve ayakları yan yana durmaktadır. Sağ kolu düz aşağı sarkmakta, sağ eli ise hafifçe bükülüdür. Sol dirseği arkaya doğru açıktır ve başparmağı dışarıda kalacak biçimde sol eli ceketinin cebindedir. Atatürk figürünün bastığı kaidenin ön yüzeyinde "Egemenlik kayıtsız şartsız milletindir" ifadesi yazılıdır. Binanın ana giriş merdiveninin sağında ise Said Rüstem'in yaptığı kadın figürü durur. Ayakta duran figüre, ayakları gö-

rünmeyecek biçimde uzun bir elbise giydirilmiştir. Başında, kıvırcık uzun saçlarını göz hizasında çevreleyen bir bant vardır. Dirsekten bükülü biçimde öne uzanan sağ eli, ucu yere dayalı olan kılıcın üzerindedir. Sol elini dirsekten itibaren havaya kaldıran figürün elinde, dengede duran bir terazi vardır. Bu figürün bastığı kaidenin ön yüzeyinde "Adalet mülkün temelidir" ifadesi yer alır. Atatürk figürünün oran ilişkisi sağlamdır. Kadın figüründe ise, başın vücuda oranla küçük olması gibi birtakım oran sorunları vardır ancak bu sorun, figürün geneline hâkim olan idealleştirmeden kaynaklanır. Figürün baş hareketi ve sağ elindeki jest, anıtın durağanlığını kırdığı gibi, bir ritim de yaratır. Bunun yanı sıra, sol kolun ve sol bacağın hareketi de birbirini karşılayarak ritim oluşturur. Durağanlığı kıran ve ritmi destekleyen bir diğer öğe de yüzeyde uygulanan dokudur. Kadın figürü de ritim yönünden zengindir. Figürlerin arkasında bulunan Yargıtay binasının sütunları ile figürlerin dikeyliği uyum gösterir ve bu uyum anıtsal bir etki yaratır. Merdivenin mekânın kurgusundaki öneminin ve figürlerdeki teatral duruşun anıtsallığı beslediği söylenebilir.

Kadın figürü adalet ve düzen tanrıçası Themis'i temsil eder. Adı, "koymak", "yerleştirmek" ve "oturtmak" anlamına gelen bir kökten türeyen Themis, evrensel ve ölümsüz doğa yasasının temsilcisidir. Elindeki kılıç, adaletin verdiği cezaların gücünü ve caydırıcılığını; terazi adaleti ve onun dengeli dağıtılmasını; kadın ve bakire olması, bağımsızlığı; gözünün bağlı olması da tarafsızlığını simgeler. Yargıtay binasının girişine konan figürde Atatürk Türkiye'de hukuk devletini kuran bir devlet adamı olarak imgeleşirken kadın figürü, evrensel bir değer olarak adaleti temsil eder. Kadın figürü mekânla ilişkilendirilme bağlamında belirleyici ve tanımlayıcıdır. Atatürk figürü evrensel adalet kavramını Türkiye özeline çeker ve anlamın bu temel üzerinde kurulmasını sağlar. Diğer yandan, Atatürk'e ait bu vecizenin ilk kez bu anıtta kullanılması dikkat çekicidir.

İrtica-laiklik tartışmaları ve '90'ların anıt pratikleri

Her ne kadar 1992 yılında Milli Güvenlik Siyaseti Belgesi'nde güvenlik tehdidi olarak bölücülük ve terör tayin edilse de '90'ların ikinci yarısından itibaren irtica öncelikli tehdit düzeyine çıkarılmıştır (Cizre, 2002: 178). 1994 yerel seçimlerinde İslamcı eğilimli Refah Partisi'nin yükselişi ve bu yükselişe koşut olarak canlanan laiklik tartışmaları bu tehdit algılamasını oluşturmuştur. 23 Şubat 1994 tarihinde başını Refah Partisi milletvekili Hasan Mezarcı'nın çektiği, Refah Partisi, DEP, Doğru Yol Partisi ve Büyük Birlik Partisi'nden on iki milletvekilinin Atatürk'e suikast planı sanıklarının iade-i itibarını isteyen araştırma önergesini meclise sunması, zaten meclisten dışlanan DEP'in yanı sıra RP'nin de ötekileştirilip sistem dışı ilan edilmesini hızlandırmıştır. Bu ortamda belediyeciliğe dair en az şeyin tartışıldığı seçimden (Doğan, 2007: 78) dördüncü parti olarak çıksa da Refah Partisi'nin büyükşehirlerde gösterdiği başarı dikkat çekiciydi. On beş büyükşehirden altısını kazanmıştı ve bunlardan ikisi İstanbul ve Ankara'ydı. Bu gelişmenin yükselttiği tansiyon, devlet kurumlarının önüne hızla yerleştirilen anıtlarla da dışa vuracaktı. Gerek devlet, gerek Atatürkçü STK'lar gerekse de Atatürkçü olduğunu vurgulama gereği duyan özel kuruluşlar irtica tehdidine karşı gelişen toplumsal reaksiyonu Atatürk anıtı yaptırarak gösterme yoluna gittiler. Atatürk imgesinin köktencilikle savaşmak için "şuursuzca" kullanıldığına dikkat çeken Aslı Daldal'ın tabiriyle, neredeyse "onların Allah'ı varsa bizim de Atamız var!" duygusuyla hareket ediliyordu (1998: 36).

RP'li büyükşehir belediyeleri ise bir dayatma olarak algıladıkları bu anıtlara mukabil yavaş yavaş kendi kültürel ve estetik açılımlarını sunmaya çalışıyorlardı. 1994 yerel seçimlerinin ardından kendi sosyo-mekânsal tahayyüllerini (Osmanlı ve Selçuklu'ya ait geleneksel motiflerden esinlenerek yapılmış kent mobilyaları, ibrikler, kendi mekân temsillerine uygun figüratif anıtlar, iftar çadırları, şelaleler vb.) kentsel alana nü-

fuz ettirmeye giriştiler.[37] Bu projeler Kahraman'a göre (2005: 293) seçkinciliğin karşısına kiçi *(kitsch)* dikerken, yaklaşık yetmiş yıldır süregelen Batı eksenli Aydınlanma projesine kafa tutmaktadır. Atatürk ve Adalet Anıtı'na dönecek olursak; kaidede "Egemenlik kayıtsız şartsız milletindir" sözünün kullanılması, İslamcıların "Hâkimiyet kayıtsız şartsız Allah'ındır" şiarına bir tepki olarak okunabilir. 2000'li yıllarda ise RP'nin haleflerinden Adalet ve Kalkınma Partisi'nin lideri "Hâkimiyet kayıtsız şartsız milletindir" şiarını üstüne basa basa kullanacak; 1994'te RP'ye karşı bir laiklik işareti olarak kullanılan vecize, 2000'li yıllardan itibaren AKP hükümetinin orduyu hedef alarak kullandığı bir demokrasi kalkanına dönüşecektir.

Yargıtay binası önüne yerleştirilen bu anıtın, Türkiye'de en çok çoğaltılan anıtlardan biri olduğunu belirtmiştik. Bu modelden çoğaltılarak Mersin Kızkalesi'ne gönderilen anıtın başına gelenler de dikkate değer. Mersin'de 8 Aralık 2001 tarihinde yaşanan sel felaketi, Kızkalesi Cumhuriyet Meydanı'nda belediyenin yaptırdığı Atatürk anıtını denize sürükler ve günlerce dalgıçlara heykel aratan belediye başkanı sonunda heykelin parçalanıp yok olduğuna hükmeder. Denize sürüklenen Atatürk anıtı on günlük bir yolculukla 201 deniz mili katederek (Mersin Kızkalesi-Antalya Serik arası kara yolu: 330 km.) Antalya ili Serik ilçesi Belek sahiline vurur. Belek Jandarma Karakol Komutanlığı, sahilde bulduğu heykeli Dikmen Köyü Muhtarlığına teslim eder. Ayakları kırılmış olan anıt, bileklerinden betonla yere gömülerek Dikmen Köyü İlköğretim Okulu'nun bahçesine yerleştirilir. Böylece, kütüphanesi, bilgisayarı olma-

37 Hasan Bülent Kahraman, Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı Melih Gökçek'in "Tükürürüm ben böyle sanatın içine," deyip kaldırttığı heykelin yerine hiçbir şey koymadığını, çünkü bu siyasetin henüz o noktaya erişecek kadar incelmediğini, fakat mutlaka bir şey sunması gerekirse bunun kesinkes arabesk kültürün, kiç kültürün, popüler kültürün bir serpintisi olacağını belirtir (Kahraman, 2005: 293) Nitekim böyle de olmuştur. Süregelen bu belediyecilik anlayışı zamanla kendi estetiğini daha doğrusu "kitsch"ini yaratmış ve dayatmıştır. Nilüfer Ergin, kamusal alanları dolduran ibriklerin, horozların, Van canavarlarının ve keçilerin toplumun kültür, sanat algısı üzerinde büyük bir yozlaşma yarattığına ve toplumun sanatla ilgili beklentisinin niteliğinin değiştiğine dikkat çeker (Ergin, 2005: 108).



Resim 62: Dikmen İlköğretim Okulu Atatürk Anıtı, Metin Yurdanur, 2002, fiberglas, Serik-Antalya.

yan köy okulu denizden gelen bir sürprizle Atatürk anıtına kavuşur (Resim 62). Serik ilçesi yetkililerinin heykeli geri vermemesi durumunda Kızkalesi Belediyesi'nin dava hakkı doğmasına karşın belediye başkanı dava açmayı düşünmediklerini açıklar.

Anıtın batmadan 201 deniz mili katetmesi elbette ki haber niteliği taşıyan atipik bir hadisedir ancak anıtın bu serüvenini incelemeye değer kılan Antalya Milli Eğitim Müdürü Süleyman Akyüz'ün bu olayı Allah'ın bir lütfu olarak değerlendirmesidir: "Allah Atatürk'ü koruma görevini bize verdi. Ne isterseniz ona ulaşırsınız. Demek ki bizim de içimizden böyle bir şey geçmiş, deniz onu bize gönderdi. Geri vermeye niyetimiz yok. Gerekirse yenisini yaptırırız, bunu vermeyiz."[38]

Atatürk'ü dinsel bir figür, Kemalizmi ise bir din olarak değerlendiren geleneğin köklerini ve tarihsel gelişimini irdeleyen makalesinde Kadir Dede, kutsal metinlerdeki içsel, saklı olan gerçeği bulmaya yönelik ezoterik yöntemin izlerini *Nutuk*, Atatürk şiirleri, Atatürk nitelemeleri ve Atatürk konulu kitaplarda arıyordu. Atatürk'ün hem sağlığında hem de ölümünün ardından din terminolojisine ait sıfatlarla nitelenmesi, Atatürk'e ait vecizelerin ve metinlerin de kutsiyet kazanmasına neden ol-

38 Armutçu, E. (Kasım 2006). "Denizden Gelen Atatürk Nasıl Paylaşılamadı?" http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2002/10/26/199307.asp.

muştu. Kemalizmin bir din gibi dogmatikleşmesi veya bir dinmişçesine rasyonellikten uzak şekilde müdafaa edilmesi, ona bir dinin mensubuymuşcasına bağlanılması ve törenlerinin, ritüellerinin onun "özü" haline gelmesi bu sürecin görünümleridir (Dede, 2008: 178-190). Bir Atatürk heykelini çok istedikleri için Tanrı ve deniz tarafından ödüllendirildiklerine inanan, anıtı adeta ilçenin bir uğur nişanesi olarak algılayan Milli Eğitim Müdürü, bu kutsallık algısının nüfuzuna bir örnektir.

"Rövanş" olarak Atatürk Anıtı (Sultanbeyli örneği) ve Atatürk sembolizmi

1994 yerel seçimleri öncesinde başlayan ve 24 Aralık 1995 genel seçimlerinde Refah Partisi'nin elde ettiği başarının ardından belirginleşen laik/anti-laik kutuplaşmasının doruğu kuşkusuz 28 Şubat sürecidir. İrticanın bir numaralı tehdit konumuna yükseltildiği 28 Şubat sürecinin zembereği, RP'nin iktidara gelmesiyle boşalır (Akpınar, 2001). 1990'lı yıllarda İslami hareketin yükselişine karşı tepkisini Atatürk imgesinin kullanımını alabildiğine çoğaltarak ifade eden Kemalist kesim 28 Şubat sürecinde Atatürk anıtlarına yüklediği anlamı da büyütecektir. İstanbul'un dış mahallelerinden Sultanbeyli'ye dikilen Atatürk anıtı, bu bakımdan tipik bir örnektir. 1992 yılında ilçe olan Sultanbeyli kırsal göçle oluşmuş ve Refah Partisi'nin güçlü destek bulduğu bir bölgedir. 28 Şubat öncesinde, Atatürk ve Cumhuriyet karşıtı tavırlar sergiledikleri ve resmî törenlere katılmadıkları gerekçesiyle İçişleri Bakanlığı'nın irticai faaliyetler soruşturması kapsamında incelemeye alınan Refah Partili belediye başkanlarından biri de Sultanbeyli belediye başkanı, müftü kökenli Ali Nabi Koçak'tır. Hakkında, 2. Zırhlı Tugay Komutanı Tuğgeneral Doğu Silahçıoğlu'nun ısrarlarına rağmen Koçak'ın ilçeye Atatürk anıtı yaptırmadığı, ücretsiz yaptırılacağı belirtildiğinde ise ısrarla yer göstermediği, ardından Silahçıoğlu'nun yaptırdığı Atatürk anıtını "yer değiştirme" bahanesiyle yıktırmak istediğini anlatan bir rapor hazırlanmıştır. Sultanbeyli'de tek bir Atatürk büstü dahi olmadığından şikâyet eden Doğu Silahçıoğlu, 10 Kasım 1996 ta-



Resim 63: Sultanbeyli Atatürk Anıtı, Necati İnci, 1996, fiberglas-taş, heykel, 2,70 m, Sultanbeyli-İstanbul.

rihinde belediyeden habersiz, Fatih Bulvarı'na[39] askerî kıyafette bir Atatürk anıtı diktirmiş (Resim 63) ve askerlere anıtın başında yirmi dört saat nöbet tutturmuştur. Dönemin Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanı ve eski sendikacı Necati Çelik, bu anıtın dikilişine şu sözlerle tepki göstermiştir: "Omuzu dolu olan, elinde silah olan adam ben güçlüyüm, dedi. Heykeli oraya dikti. Niye Susurluk'u konuşuyorsunuz? Bugün Türkiye'de hak hukuk güçlü değildir. Kaba kuvveti elinde bulunduran güçlüdür" ("Genel Kurmay", 1997). "Omzu dolu silahlı adam" sözleri askerleri öfkelendirmiş, bunun üzerine Bakan, Silahçıoğlu'na hakaret etmediğini söylemiş, ancak "Oraya buraya Atatürk heykeli dikmek ve yakaya rozet takmakla Atatürkçü olunmaz," demekten de geri durmamıştır (Akpınar, 2001; Akel, 1998). RP milletvekili Mustafa Kamalak, "Meclis giderek zayıflıyor. Milli Savunma Bakanı Genelkurmay'ın, hükümet Milli Güvenlik Kurulu'nun, Meclis de askerin gölgesi altında" sözleriyle bu tepkiyi sürdürmüştür (Akpınar, 2001).

İmgelerin kazandıkları anlam, yalnızca kendilerine özgü içeriklerine ve insanların bu içerikleri nasıl tanımladıklarına bağlı değildir. Bu anlamı belirleyen bir başka faktör bunların sergilendiği yer, yani fiziksel mekândır (Leppert, 2002: 25). İstanbul'da İslami cemaat ilişkilerinin etkili olduğu Sultanbeyli, meydana yerleştirilen anıtın anlam ağını genişleten bir mekânsal kodu taşır. Sultanbeyli Belediyesi ile TSK arasındaki mücadelenin kodlarını da temsil eden Atatürk anıtın-

39 Aynı yıl, Doğu Silahçıoğlu'nun girişimiyle Fatih Bulvarı'nın ismi de Atatürk Bulvarı olarak değiştirilmiş (İba, 1999), 2000'li yıllarda eski isme geri dönülmüştür.

da "asker Atatürk" imgesinin vurgulanması anlamlıdır. Bir koluyla ileriyi hedef gösteren Atatürk, meydana ve yerel yönetime meydan okur gibidir. Atatürk'ün işareti, bir uyarıyı ve bir emri imler. 1983 yılında Samsun'da yapılan İlk Adım Anıtı'nda Devlet Başkanı Kenan Evren'in "muzır" olduğu gerekçesiyle kaldırttığı çıplak kadın ve erkek figürünü 2000 yılında yeniden yerine yerleştiren ve yine emniyet güçlerine anıtın başında yirmi dört saat nöbet tutturan aynı Doğu Silahçıoğlu'nun, 12 Eylül'ün cunta estetiğini canlandıran bir asker-Atatürk anıtını Sultanbeyli'ye yerleştirmesi de ironiktir. Sultanbeyli Atatürk/Fatih Bulvarı'na 1996 ve 2006 yılında yerleştirilen iki ayrı Atatürk anıtının kaidesindeki ifadeler de 28 Şubat'ta doruğuna ulaşan ideolojik mücadelenin kodlarını taşır. İlk anıtın kaidesini çevreleyen "Devrimlerinin bekçisiyiz; Vatan sana minnettardır; Cumhuriyeti sen kurdun biz yaşatacağız" ifadeleri içerik çözümlemesinde her ne kadar "tek adam"a yoğun vurgu yaparken görece bir çağdaşlık imgesi de sunsa anıtın biçim dili otoriter-milliyetçi imalarla yüklüdür. 2006 yılında bulvarın düzenlenmesi gerekçesiyle yerinden kaldırılarak Sultanbeyli Kaymakamlığı'nın önüne dikilen ilk anıtın (Resim 63) kaidesinde yer alan bu ifadelere karşın, bulvara aynı yıl yapılan sivil kıyafetli Atatürk anıtının[40] kaidesine "Egemenlik kayıtsız şartsız milletindir" ifadesi yazılmıştır (Resim 64). İkinci anıtın kaidesine yazılan bu Atatürk sözü 28 Şubat'ın rövanşını temsil etmek üzere araçsallaştırılmıştır. Millet iradesine atıf ve onu temel meşruiyet kaynağı olarak yüceltmek, DP-AP üzerinden AKP'ye uzanan merkez sağın siyasal çizgisidir. Cepheleşen ideolojik yapılanmalar kendilerini Atatürk'ten vecizelerle meşrulaştırırken, tek tip anıt anlayışında birleşmekte, böylelikle toplumun kültürel/estetik algısı da dondurulmaktadır.

1950'den 1990'lı yıllara kadar Türkiye'de yaşanan bunalımların ekonomik ve siyasal yanlarının ön plana çıktığını, buna-

40 Bu yeni Atatürk anıtı da kaldırılan anıtın sahibi Necati İnci'ye aittir ve yüzlerce çoğaltılmış olan Kaş Atatürk anıtındaki figürün aynısıdır. Necati İnci, 1996 yılında ilçeye verdiği askerî kıyafetli Atatürk anıtını Sultanbeyli'ye hediye ettiğini, Silahçıoğlu'nun sadece malzeme masraflarını karşıladığını belirtmiştir.



Resim 64: Sultanbeyli Fatih Bulvarı Atatürk Anıtı, Necati İnci, 2006, fiberglas-granit, heykel, 2,70 m, Sultanbeyli-İstanbul.

lımın ideolojiler alanına özel bir birikimle yansımadığını belirten Çulhaoğlu'na göre ülkede 1990'lı yıllardan itibaren yaşanan bunalımın ayırt edici özelliklerinden biri, ideolojiler alanındaki bunalımın baskın hale gelerek, ekonomik ve siyasal bunalımla atbaşı gitmesidir (1998: 73). İdeolojik bunalımın kendini gösterdiği alanlardan biri kuşkusuz dindir. Resmî din anlayışının konjonktüre bağlı olarak zaman zaman dini kamu alanından radikal biçimde dışlayıcı, zaman zaman da içerici pratikler geliştirdiğini belirten Ümit Cizre devlet seçkinlerinin 12 Eylül'ün ardından dine karşı müsamahakâr tutumları ile 28 Şubat sonrasında siyasal İslam'ı öncelikli iç tehdit saymaları arasındaki farka işaret eder (2002: 161-163). 1990'larda resmî ideoloji ve Kemalist orta sınıflar, her türlü dinsel imayı ve geleneği bu tehdit algılaması çerçevesinde değerlendirmeye yönelirken, İslamcı akım da Kemalist referansları açıktan veya zımnen sorgulamaya yönelmiştir. Atatürk imgesi, anıtları ve anma ritüelleri, toplumun bir kesiminde anti-laik hareketlerin yükselişine karşı bir referans olarak görülürken, İslamcılar ve resmî ideolojiyi sorgulayanlar bu simgeleri çağ dışı ve dayatmacı olarak nitelendirmeye başlamıştır. Etienne Copeaux, bu dönemdeki Kemalist imge ve ritüel kültürünü istibdat dönemine benzetmekte sakınca görmez (1998: 99).

1990'lı yıllarda neo-Kemalist çizgideki STK'lar da etkili bir dinamik oluşturmuştur. Necmi Erdoğan, neo-Kemalist dalganın ortaya çıkmasında rol oynayan önemli etkenlerden birinin, Kemalist çevrelerin Türk-İslam Sentezi'ni sahiplenen 12 Eylül

rejimi ile birlikte devlete karşı duydukları güvenin sarsılmasına, Kemalizmin devletin birleştirici/eklemleyici ilkesi ve etnik ve dinsel hareketler karşısında Kemalist siyasal projeyi yeniden öne sürmek gereği duymalarına bağlar (2002: 585). Beri yandan Türk Silahlı Kuvvetleri'nin, siyasal, toplumsal hatta kültürel vesayetine meşruiyet sağlayan, onun "bekçilik rolü"nü (Cizre, 2002: 156) destekleyen en önemli mecra da neo-Kemalist çizgideki STK'lar olmuştur. TSK'nın ideolojiyi taşıma kapasitesini mümkün olduğunca çok sayıda kuruluşa aktarmak ve aşılamak arzusunda olduğuna işaret eden Çulhaoğlu'na göre; Ekonomik Sosyal Konsey, Atatürkçü Düşünce Derneği, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği, "Cumhuriyet Okurları" ve benzeri kuruluşları, bu ideolojik manipülasyon süreçlerinin taşıyıcıları, giderek devletin ideolojik aygıtları olarak görmekte sakınca yoktur (1998: 42-43). Bu manipülasyon sürecinde ordunun yükselen siyasal özerkliğinin sırrı Cizre'ye göre TSK'nın "hegemonyaya rıza gösteren vatandaş üretme" projesine medya ve STK'ları katarak eğilmesinde yatar (2002: 172). Örneğin Genelkurmay'dan brifing alan sivil toplum örgütü temsilcileri, sorunun sivil destekle çözümüne yardımcı olma amacıyla komutanlarla görüşmeyi sürdürürler. STK'ların önderliğinde hükümete karşı başlatılan toplumsal muhalefet kendini ilk kez belirgin biçimde 10 Kasım 1996 günü gösterir. Cumhuriyet tarihinde ilk kez yaklaşık 1 milyon kişi, "Şeriata geçit yok" pankartlarıyla Anıtkabir'i ziyaret eder.

Kitlelerin tüketimi için poster, afiş, rozet ve dev fotoğraflarla yeniden üretilen Atatürk imgesinden yola çıkarak Sibel Bozdoğan, modern Türkiye'de Atatürk suretleri üretmenin, Katolik ve Ortodoks cemaatlerde dinî ikonlar üretimini andıran, önemli bir sanayi haline geldiğinden söz eder (2002: 304). 1980 yılından itibaren başlayan Atatürk anıtı furyasının ardından ve 1990'lı yıllarda devlet kurumlarının önünde yer alan Atatürk anıtı sayısındaki hızlı artıştan söz etmiştik. Türkiye'de çoğaltma tekniğiyle en çok Atatürk anıtı üreten İnci Heykel Atölyesi'nin yöneticilerinden Zeynep İnci, 1997'de *Sabah* gazetesine verdiği bir demeçte, siparişleri yetiştirmekte zorlandık-

larını belirtmiştir.[41] Sanatsal üretimi portre heykellerden ibaret sayan ve fabrikasyon üretimin etik yanını tartışma gereği duymayan "devlet heykeltıraşları", piyasayı solumayı özellikle 1990'ların söz ettiğimiz atmosferinde öğrenmiş hatta yeni talep alanlarını gözeterek fazla arz yaratmaya da başlamıştır. Kişisel ilişkilerle ve pazarlama teknikleriyle yol alan bu heykeltıraşlar, siyasi atmosfere göre hareket ederler. Yaptıkları anıtların kahraman figürü elbette Atatürk'tür; bunda askerî ya da sivil kıyafet tercihine ve tercih edilen vecizelere dayanan "farklar" yaratılır.

Özellikle 12 Eylül zihniyetinin anıtlarda yarattığı Atatürk imgesi, kendini ulaşılmazlık üzerinden ve otoriter-faşizan-milliyetçi bir anlam ağıyla kurarken, 1990'ların sonundan itibaren Atatürk simgeciliğinde bir farklılaşma kendini göstermeye başlar. Gerek afişlerde, posterlerde, reklam panolarında gerekse anıtlarda Atatürk'ün ulaşılmaz bir kült figür olmaktan zaman zaman çıkarılıp insani yönlerini yansıtan tasarımlarla sunulduğu görülür. Özellikle resmî dairelerde görmeye alışık olduğumuz sert bakışlı Atatürk resimleri yavaş yavaş yerini Atatürk'ün gülümseyen görüntülerine bırakmaya başlar. Bu anlayışın heykel alanına yansıması ise 2000'li yıllara denk gelir. Atatürk'ün İsmet İnönü ile sohbeti esnasında çekilen bir fotoğrafın heykele dönüştürülmesi, Atatürk'ün kucağında bir çocuk tutması ya da bir kayanın üstüne oturup çocuklarla sohbet etmesi (Resim 65) türünden birkaç kompozisyon anıt alanındaki göreli imge çeşitlenmesini gösterir. Bu yeni kompozisyonlarda Atatürk sivil kıyafetten öte, günlük kostümlerle betimlenir ve "sıradan" insani yönleri (sohbet eden, çocukları seven, gülümseyen, oturan vb.) ortaya konurken, bu tasarımlar alışılagelmiş yüksek kaidelerden izleyicinin göz seviyesine indirilmiştir. İzleyici artık heykelin yanında oturabilir, etrafında dolaşabilir, ona dokunabilir. Bu tasarımların anıt kategorisinden çıkıp heykele dönüşmesinde imgenin değişimi kadar bu ulaşılabilirlik duygusunun da rolü vardır.

41 "Atatürk İçin Sıra". (2007, Ekim). http://www.inciheykelcilik. com/basinda_biz.htm adresinden 15 Ekim 2007'de alınmıştır.







Resim 65: Atatürk ve İnönü Anıtı, Tankut Öktem, Mut-Mersin (en üstte); Esbaş Çocuk Yuvası Atatürk ve Çocuklar Anıtı, Zafer Dağdeviren, Derya Ersoy, Ali Yaldır, Konak-İzmir (üstte solda); Atatürk ve Zeytin Dalı Uzatan Kız Çocuğu Anıtı, Tankut Öktem, Zeytinli/Edremit-Balıkesir (üstte sağda).

Bu çeşitlenmede tektip anıtların sayısının olağanüstü artmasının ve yeni tasarımlarla piyasada bir farklılık yaratma arayışının payı elbette vardır. Ancak üstüne basa basa şunu belirtmekte fayda var: Atatürk'ün insani yönünü açığa vuran bu yeni tasarımlara, yerleştirildiği yerde önünde tören yapılabilecek başka bir "tören anıtı" varsa ancak imkân tanınır. Çünkü tören ciddiyetinin katı duruşlu, sert ifadeli bir Atatürk'le sağlanabileceğine inanılmıştır. Batı resmi de, hazzı temsil ettiği için gülümsemeyi küçümsemiş ve resme konu olacak önemde görmemişti. Klasik portre sanatında zaten ani duygu değişimlerine (şaşırma, korku, gülme vb.) yer yoktur. Herkeste olana, sıradanlığa da işaret eden gülümseme çocukları yetişkinlerden, alt tabakadan olanları sorumluluk sahibi olan "üst"lerden ayırır (Leppert, 2002: 241). Bu teamül lider portrelerinde bir hayli belirgindir. 28 Şubat sürecinin simge mekânı olan Sincan Lale Meydanı için tasarlanmış olan Gülen Atatürk Anıtı, Türkiye'de bu teamülü kırmaya yönelik ilk anıt denemesi olarak önemlidir.

Sincan Lale Meydanı ve "gülen" Atatürk "problemi"

Sincan Lale Meydanı'na konması planlanan ancak Sincan-Etimesgut-Yenikent Sanayici ve İş Adamları Derneği'nin (SİSİAD) sanatçı Burhan Alkar'dan davacı olması nedeniyle yerine yerleştirilemeyen anıt, iki açıdan incelemeye değerdir (Resim 66). 31 Aralık 1996 tarihindeki Kudüs Gecesi, Sincan'ı irtica yanlısı bir mekân olarak toplumsal belleğe kazımıştır. 28 Şubat'ın hemen ardından, SİSİAD, Sincan Kaymakamlığı ve Atatürkçü Düşünce Derneği Sincan Şubesi, bu Sincan imgesini değiştirme ve Atatürk'ün kurduğu bu yerleşimi "yeniden Atatürk'e yaklaştırma" amacıyla ilçeye bir Atatürk anıtı yaptırmaya karar verir. İvedilikle, yarışma düzenlemeye gerek duymadan sanatçı Burhan Alkar'a anıt siparişi verilir. Kasım 2007 tarihinde yaptığımız görüşmede Burhan Alkar; kendisine anıt talebiyle gelen kişilerin (Kaymakam, SİSİAD Başkanı, ADD üyesi ve Sincan eşrafından bir kişi) Atatürk'ü Sincan halkına sevdirme, Sincan'ın çehresini bu anıtla değiştirme ve Kudüs Gecesi'ni unutturma isteklerini dile getirdiklerini belirt-



Resim 66: Sincan Lale Meydanı Atatürk Anıtı, Burhan Alkar, 1998, bronz, Ankara. Atatürk figürü oturur konumda 1,70 m, ayakta 2,50 m'dir. Kız öğrenci ise 1,60 m'dir. (Anıt yerine yerleştirilemediği için, her iki figür de birbirinden ayrı şekilde sanatçının atölyesinin bahçesinde durmaktadır. Bu nedenle bu fotoğrafı temel almak zorundayız.)

miştir. Toplumun belleğinde yer etmiş askerî üniformalı ya da sert ifadeli devlet adamı kimliğiyle betimlenen Atatürk anıtlarından farklı olarak, bu anıtta Sincan halkını kucaklayan, sevgisini paylaşan bir Atatürk imgesi yaratılmaya çalışılmıştır. Tasarımda Atatürk, Sincan halkının sevgi, saygı ve şükranlarını ifade eden ve Sincan'ın simgesi laleyi sunan bir kız çocuğunu kucaklamaktadır.

Bu talepler doğrultusunda hazırlanan taslağı, anıtın 1/7 alçı maketini, 1/1 kil uygulamasını (modelajı), fiberglas ve bronz dökümünü her aşamada gören ve onaylayan alıcı, bedelinin neredeyse tamamını sanatçıya ödemiş olmasına karşın, bronz dökümünün ardından anıtı teslim almamıştır.[42] Heykelin Ata-

42 Sincan Lale Meydanı Atatürk Anıtı'nın toplam bedeli 2.300.000 TL'dir. Sözleşmede yazdığı üzere; sözleşmeyi takiben ödenen bedel 500.000 TL, 1/1 kil orijinal uygulamasının kabulü sonrasında ödenen bedel 1 milyon TL, bronz döküm aşamasında ödenen bedel 500.000 TL, anıtın montajından sonra öde-

türk'e benzerliği, Türk milletinin imgesindeki Atatürk'ü yansıtıp yansıtmadığı, kıyafetinin uygun olup olmadığı konusunda kararsızlığa düşen alıcı, Burhan Alkar'a dava açmış ve anıt için ödenmiş olan bedeli talep etmiştir. Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği (GESAM) tarafından mahkemeye sunulan ilk bilirkişi raporunda: "anıt-heykellerde genel kanının, heykeli yapılan şahsın karakterini yansıtmak olduğu ancak sanatçının, bu anıtta özgür iradesiyle fotoğrafik nesne görüntüsünden uzak duran bir biçim dilini tercih ettiği, anıtın özgün ve sözleşmeye uygun olduğu" belirtilmiştir.[43] SİSİAD bu rapora itiraz ederek; "Atatürk'ün yüz ifadesinin Türk halkının bilincinde sahip olduğu Atatürk imajına benzemediği, vücut ve yüzdeki ifadenin heykel plastiği açısından düzeltilmesinin mümkün olmadığı, baş-boyun-gövde, kol ve bacak oran ve ilişkilerinde anatomik ve 'estetik' açıdan bozukluklar olduğu ve kompozisyonel unsurların yetersizliği saptanmış olup, tespit isteyenin olabilirlik konusuna ilişkin inceleme isteminin ise, taraflar arası sözleşmenin amaç ve jürinin görevine ilişkin hükümlerine göre tarafların yükümlülükleri dikkate alınarak öncelikle hukuksal açıdan incelenmesinin gerekli olduğu" doğrultusunda başka bir rapor hazırlatmıştır.[44] Bunun üzerine üçüncü bir bilirkişi raporu istenmiş, bu sefer de "anıtın her aşamasının alıcı tarafından onaylandığı, anıtın refüze edilmesinin hiçbir etik değerle bağdaşmayacağı, her sanatçının eserini kendi bilgi birikimi ve duygusuyla oluşturduğu, eserde gerçeğin doğrudan doğruya ifadesinden çok, kendi sanatsal öğelerinin simgesel betimlemelerini algılamak gerektiği ve son olarak, sanatçıya anıtın her aşamasında ödenen bedelin, sipariş eden ile sanatçı arasında bir sorun ya-

necek olan bedel 250.000 TL'dir. Montaj bedeli hariç, sanatçıya bu bedellerin ödenmiş olması, alıcının tüm bu aşamaları onayladığını gösterir. Bkz. EK 6.

43 GESAM adına Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğretim üyelerinden Necmettin Yağcı, Oya İslimyeli ve Osman Altıntaş tarafından hazırlanan bilirkişi raporu 19 Ekim 1998 tarihinde düzenlenmiştir. Bkz. EK 7.

44 Bu rapor 20 Ekim 1998 tarihinde, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü öğretim üyelerinden Doç. Mete Demirbaş, Yrd. Doç. Şinasi Tek ve Öğretim Görevlisi Bora Türkkan tarafından hazırlanmıştır. Bkz. EK 8.

şanmadığını kanıtladığı için, eserin plastik yeterliği ve Atatürk'e benzerliği ne olursa olsun sipariş eden tarafından teslim alınması gerektiği" tespit edilmiştir.[45] SİSİAD'ın avukatı Nimet Gürsoy mahkemeye verdiği yazılı beyanda; "toplumda iki yaş ve üstündeki çocukların dahi Atatürk büstü görünce 'Atatürk' diye bağırdıkları yüce insanın büstünün Atatürk'e benzemesi gerektiğini, bunun dışında Atatürk'e benzemeyen eserlerin toplum içine çıkarılmaması gerektiğini, bunun yüce önderin kendisine yapılacak en büyük saygısızlık olduğunu" belirtmiştir.[46]Aradan geçen on iki yılın ardından mahkeme nihayetinde görevsizlik kararı çıkarmış ve dava süreci tamamlanmıştır.[47]

"Estetik" ve plastik değerler bir yana, basına da yansıyan bu anıt "davasında" temelde Atatürk imgesine yönelik bir kararsızlığın yaşandığını görüyoruz. Burhan Alkar tepkilere "Ben heykeltıraşım, fotoğrafçı değil. Atatürk hepimizin içinde yaşayan bir iradedir, güçtür. Ben duygusuz bir şekil yaratamam," diyerek cevap verir. GESAM Başkan Yardımcısı Osman Altıntaş da, Atatürk'ün toplumdan kopuk, çatık kaşlı bir insan olmadığını, bu algının yanlış bir zihniyete dayandığını ve kalplerde yaşayan Atatürk'ü gülümserken betimlemenin güzel bir düşünce olduğunu belirterek sanatçıyı destekler. Buna karşın Kaymakam Ali Gün, "Biz toplumda genelgeçer kabul edilmiş bir Atatürk heykeli istiyoruz," diyerek gülümseyen Atatürk anıtını kabul etmez (Tütüncü, 1998). Türkiye'nin anıt fabrikatörlerinden Necati İnci de, gülümseyen bir heykelin olanaklı olmadığını çünkü hem Gazi'nin bu türde çok az fotoğrafının olduğunu hem de onun düşünmekten tebessüm etmeye zaman bulamadığını belirterek, her durumda yontunun bir ciddiyet işi olduğunu vurgular (Akman, 1997).[48] "Estetik" ve plastik değerleri

45 Bu rapor, heykeltıraş Necdet Can, ressam Vural Yurdakul ve Tunç Tanışık tarafından 2001 yılında düzenlenmiştir. Bkz. EK 9.

46 Bkz. EK 10.

47 Bkz. Ek 12

48 Bu dikkate değer söyleşinin tam metni için bkz. EK 13. Uluengin (1997: 22), Necati İnci'den yola çıkarak yaratılmak istenen Atatürk imgesini şu sözlerle yorumlar: "Zira, Necati İnci aslında ideolojinin talep ettiği Atatürk'ü üretiyor. Çatık kaşlı, ciddi, standart ve fabrikasyon... Üstelik İnci, sanatçı maharetine

tartışılabilir olmakla beraber yeni bir şey söylemeye çalışan bu tasarımın yerine, 1998 yılında Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü aracılığıyla Tankut Öktem'in elinde *Nutuk* tutan Atatürk figürü çeşitlerinden (Resim 56a-56b-56c-56e-56f-56g-56h) birinin yerleştirilmesi, teamülün ve tektipleşmenin yerinden oynatılamazlığının bir kanıtıdır.

Anıtın çevre düzenlemesiyle beraber bir bütünlük içerisinde değerlendirilmesi gereğini öncelikle belirterek Sincan'a bir türlü konamayan anıtın projesine bakacak olursak; anıt iki figürle birlikte, 40 cm. yüksekliğinde üstüste binmiş iki silindir platformdan oluşan bir kaide ve bu kaidenin bir bölümünü çevreleyen içbükey bir rölyef duvarından oluşur.[49] Atatürk figürü, bir set üzerinde oturur konumda betimlenirken, önlüklü küçük kız çocuğu ayaktadır. Projede yer alan kaidede kız çocuğu, iki kademeli silindir platformun üstündedir ve Atatürk figürünün baktığı yönde durmaktadır. Sol bacağı basamakta sağ bacağı platformun üzerinde olan figür, Atatürk'e lale uzatmaktadır. Sivil kıyafetle betimlenmiş olan Atatürk figürünün sağ kolu yere paralel dururken sol kolu dirsekten bükülü olarak öne uzanır. Her iki elinin parmakları da açıktır. İki dizi ayrık olan figürün topukları birbirine yakındır. Atatürk figürünün kıyafeti aslına uygun değildir, oldukça bol birtakım elbise giydirilen figürün ayaklarında postala benzer bir ayakkabı bulunur. Anıt pro-

---

sahip olmadığı için Mustafa Kemal'i anatomik yönden de ıskalıyor. Ama bu ideoloji açısından önem taşımıyor. İdeolojinin rakı içerken kahkaha atan, Rumeli lehçesiyle şaka yapan, çoğulu şahsında yaşayan ve yaşatan insani ve insancıl bir Mustafa Kemal Atatürk'e ihtiyacı yok. Bu onu ilgilendirmiyor. Onu, Kemal adını gaspederek ve Kemal'in amacıyla tamamen çelişir biçimde inşa etmiş olduğu çatık kaşlı ve yekpare ideoloji için aynı tür semboller ve tabular yaratmak ilgilendiriyor. Estetiği umursamıyor. Göz adabına aldırmıyor. Dolayısıyla, Necati İnci'nin heykellerindeki Atatürk, yaşamış olan Atatürk değil. Felsefi bir maneviyatta da değil, artistik bir maddiyatta da değil... Heykeldeki Atatürk standartlığında yontulmamız ve kalıbında dökülmemiz istenen ideolojinin taştaki ve madendeki tezahürü. Mermer ve tunç yanılsama... Vefatının elli dokuzuncu yıldönümünde, ben, estetik ve anatomi fukarası heykellerle empoze edilmeye çalışılan Mustafa Kemal Atatürk'ü değil, insani ve insancıl; çoğul ve çoğulcu Mustafa Kemal Atatürk'ü seviyorum. Çok seviyorum."

49 Bu kaide, SİSİAD tarafından yaptırılmış ancak anıt yerine yerleştirilemediği için bir süre sonra kaldırılmıştır. Bkz. EK 11.

jesinde tasarlanan kaidede heykel kompozisyonunun solunda yer alan bir yüzey üzerinde eğitimle ilgili kısa bir yazı ve devamında da bir rölyef vardır. Bu rölyef kompozisyonunda, Atatürk tarafından kurulan Sincan'ın, evleriyle betimlenmesi düşünülmüştür. Atatürk figüründe birtakım oran sorunları göze çarpar. Figürün bacaklarına oranla gövdesi, özellikle kolları zayıf kalmıştır ve parmak-el-kol-omuz bağlantısında oransal sorunlar vardır. Bunun yanı sıra bacaklarda ve ayaklarda abartılı betimler göze çarpar. Ancak her iki figürün hareketinin ve kumaş kıvrımlarının birbirini karşılayarak bir ritim yarattığı söylenebilir. Kız figürünün eteğinin uçuşması ya da Atatürk figürünün kravatındaki, ceketindeki ve pantolonundaki hareketin devamlılığı bu ritmi destekler.

Kız çocuğunun Sincan'ın simgesi olan laleyi Atatürk'e sunması, Sincan halkının Atatürk'e duyduğu şükranı imlerken Atatürk'ün çocuğu kucaklamak için kollarını açması bu ilişkiyi karşılıklı kılar. 28 Şubat sürecinin kodlarını ve izlerini taşıyan bu anıtta Atatürk'ün bu biçimde imgeleştirilmesi, Sincan'ın "irticai" imgesini unutturmaya, "telafiye" yönelik olarak tasarlanmıştır. Atatürk'ün "Türk ulusunun babası" kimliği vurgulanmıştır. Sincan Atatürk döneminde Rumeli göçmenlerinin yerleşmesi için kurulmuş bu yerleşimdi. Hayata geçirilemeyen rölyef kompozisyonunda yer alan göçmen evleriyle Sincan'ın Atatürk'le "yeniden bağlantılandırılması" sağlanacaktı.

Basında da yer bulan bu proje, figürün Atatürk'e hiç benzemediği eleştirilerine maruz kalmıştır. Yüz, bireyin özgül göstergesi ve kimliğin saptandığı ana bölgedir (Leppert, 2002: 156). Vücut oranından oturuş biçimine ve kılık kıyafetindeki özensizliğe kadar Atatürk'ü yansıtmayan bu figürün yüzünün de uzak ya da yakın mesafeden öznesini iyi temsil ettiği söylenemez. Bu tartışmalar bir diğer sorunu açığa çıkarıyor. Atatürk, 1980'li yıllara kadar ne tiyatro oyunlarında ne de Kurtuluş Savaşı'nı konu alan filmlerde bir aktör tarafından canlandırılmıştır.[50] Kimi araştırmacının Hz. Muhammed'in canlandı-

50 Atatürk, 1930'lu yıllarda birkaç belgeselde rol almıştır ancak bir aktör tarafından canlandırılmamıştır. Bu belgesellerden bazıları: Zafer Yollarında (Fu-

rılmamasına benzettiği bu tabu, Atatürk'ün ölümünden sonra yaklaşık kırk yıl sürmüştür. Doğumunun yüzüncü yılı sebebiyle yapımına karar verilen ve 1980'lerin sonunda tamamlanan ilk filmde Atatürk, Belçikalı bir aktör tarafından temsil edilmiş veya "edilebilmiştir." 1990'ların sonuna gelindiğinde ise Atatürk'ü kimin oynayacağı konusunda bir sınır kalmaz (Özyürek, 2008: 149-150). O halde, 1980'lere kadar Atatürk'ün canlandırılması konusundaki tabuya karşılık, Atatürk'ün ilk anıtından (1926) 1998 yılına kadar yapılan anıtlarda benzerlik konusu kamuoyunda neden hiç tartışılmamıştır? Oysaki akademik anıt anlayışında sinema ya da tiyatroya nazaran benzetme kaygısının çok daha yüksek olması beklenir. Çünkü portre heykelciliğinde en önemli ölçüt, yapıtı öznesine bire bir benzetmektir. Buna karşın bürokratlar ve diğer ilgililer 1998 yılında gülen bir Atatürk anıtı yapılana kadar böyle bir hassasiyet göstermemiştir. "Gülen Atatürk" benzerlik sorununu tartışmaya açmıştır, çünkü Atatürk'ü günlük ve insani çehresiyle göstermek onun kutsallık halesinin kalkmasına yardımcı olacak ve onun ete kemiğe bürünmüş, reel bir lider olarak algılanmasını kolaylaştıracaktır. Elbette bu dünyevileşmeye, demistifikasyona direnişin altında Atatürk'ü Koruma Kanunu'nun rolü vardır ancak kanımızca temel neden, katılık ve ulaşılmazlıkla imgelenen liderin bedeniyle aslında devleti temsil ediyor olmasıdır. Anıtın içindeki devlet, diğer Atatürk temsillerine göre (sinema, tiyatro vs.) anıtın benzerlik ölçütüne ve estetik niteliğine yönelik toplumsal beklentiyi de geriye iter.

---

at Uzkınay, 1934), Türk İnkılabında Terakki Hareketleri (Ester Shub, 1937) ve Türkiye'nin Kalbi Ankara'dır (Sergei Yosipoviç Yutkevich, Lev Oskaroviç 1934). Atatürk'ün direktifiyle sinemalarda, okullarda, kışlalarda, yaz günlerinde meydanlarda perdeler kurularak oynatılan Yutkevich'in belgeseli, Atatürk'ün ölümünden sonra belli dönemlerde gösterime girmiş ancak komünizm propagandası yapıldığı gerekçesiyle her seferinde sansürlenerek, parçalanarak verilmiştir (Kemal, 1983: 182-183). Orijinali 135 dakika olan filmden geriye bugün ne yazık ki kurgusu karışmış 56 dakikalık bir puzzle kalmıştır. Atatürk, kimi oyunlarda yüzü görünmeden, sesi duyulmadan temsil edilmiştir. Örneğin Özdemir Nutku'nun 1973 yılında yazdığı *Söylev* adlı tiyatro eserinin birinci bölümünde, sahnenin sol tarafına yerleştirilen masada, sırtı seyircilere dönük, Atatürk'ü temsil eden bir oyuncu oturur. Lokal ışıkla aydınlatılan oyuncunun yüzü hiç görünmez, sürekli yazı yazar ve oyun boyunca hiç sesi duyulmaz (Nutku, 1973).



Resim 67: "Gülen ve Gülümseyen Türkiye" sergisi davetiyesi, Hanri Benazus, 26 Ekim-7 Kasım 2009, Anadolu Ajansı-Ankara.

Atatürk'ün bir anıtta gülerken temsil edilemeyeceği çünkü zaten gülecek vakti olmadığı için gülen bir fotoğrafının da olmadığı gerekçesinin ortaya atılmasının ardından on iki yıl geçer ve bir tarihçinin koleksiyonundan "gülen Atatürk" fotoğrafları gün yüzüne çıkar. Hanri Benazus'un fotoğrafları arasından yapılan seçkiyle, 26 Ekim-7 Kasım 2009 tarihleri arasında Anadolu Ajansı Sanat Galerisi'nde "Gülen ve Gülümseyen Türkiye" isimli bir sergi düzenlenir (Resim 67). Serginin gördüğü büyük ilgi, belki bir ölçüde de 12 Eylül'ün otoriter-faşizan zihniyetinin demirden Atatürk imajlarından toplumun sıkılmasının bir işaretidir.

"Dev anıt" tutkusu, Beşiktaş Atatürk, Cumhuriyet ve Demokrasi Anıtı

Farklılığını imge üzerinden değil de biçim ve boyut kültü üzerinden kurma yolunu seçen tasarımlar da vardır. Bunlardan biri de İstanbul Beşiktaş Barbaros Bulvarı Meydanı'na yerleştirilen Atatürk, Cumhuriyet ve Demokrasi Anıtı'dır. Cumhuri-

yet'in 75. Yıl Kutlamaları[51] kapsamında çok büyük bir organizasyon yapılmış, yerel yönetimler de büyük bütçeler ayırmıştır. Cumhuriyet'in 75. yılı anısına Beşiktaş'a dikilen bu anıt o güne kadar yapılmış projeler içinde en büyük bütçenin ayrıldığı anıtlar arasındadır. Bu anıt teknik, malzeme ve biçem açısından da incelemeye değerdir. 2886 sayılı Devlet İhale Kanunu'nun 51/i pazarlık maddesine göre[52] heykeltıraş Tamer Başoğlu'na yaptırılan anıtın açılışı 19 Eylül 1999 tarihinde yapılır ve dikildiği andan itibaren de büyük tartışmalara neden olur (Resim 68).

Tartışmaların odağına anıtın boyutu, malzemesi, yerleştirildiği mekânla kurduğu ilişki ve anıta harcanan para yerleşir. Anıt 35 metre yüksekliktedir ve çelik konstrüksiyon üzerine granit kaplama üç ayağı vardır. Üç cephesi temperli camla giydirilmiş olan anıt bir gökdeleni andırır. Cam yüzeylerin üzerinde paslanmaz çelikten üç adet yüksek kabartma yer alır. Yüzeylerden birinde 3,20 m boyutunda Atatürk, Türkiye haritasının içinden çıkmakta ve sol eliyle haritaya dokunurken sağ elinde bir kağıt tutmaktadır. Bu yüzeyin sağ yanındaki yüzeyde ise, sol elinde meşale, sağ elinde kılıç tutan bir genç kız var-

---

51 Daha önce de belirttiğimiz gibi Cumhuriyet'in en görkemli kutlaması 10. yılda gerçekleşmiş ve bu etkinlik gelenekselleşerek 15. yıl, 25. yıl, 50. yıl, 75. yıl ve 85. yıl kutlamaları olarak devam etmiştir. 15. yıl kutlamaları Atatürk'ün hastalığı nedeniyle hüzünlü geçmiş, 25. yıl kutlamaları canlı olmakla birlikte 10. yılın yanında sönük kalmış, 50. yıl kutlamalarına Bekir Sıtkı Erdoğan'ın bestelediği ancak belleklerde pek yer etmeyen 50. Yıl Marşı damgasını vurmuştur. Toplumsal coşkuyu canlandırmak için 75. Yıl Kutlamalarına devlet bütçesinden 2 milyon dolar ödenek ayrılmıştır. Bu ödenek, Cumhuriyet Bayramı kutlamalarında harcanan gelmiş geçmiş en yüksek rakamdır. Esra Özyürek, 75. Yıl Kutlamalarında Türk siyasetçilerinin, on yıllar boyunca stadyumlarla ve okul bahçeleriyle sınırlı tutulan kutlamalara yeni mekânsal ve zamansal boyutlar getirdiğine dikkat çeker. Siyasetçiler, kutlamaları resmiyetten kurtarıp şenliğe dönüştürmek için öncelikle etkinlikleri kent merkezlerine taşımışlar, katılımcıların siyasal ifadelerinde keskin bir değişimin de yolunu açmışlardır. Siyasal konuşmaları izlerken alkışlayarak karşılık veren izleyici kitlesine, konser eşliğinde düzenlenen yeni kutlamalarla katılım olanağı sunulur. Sabah düzenlenen stadyum etkinliklerinin yanında asıl kutlama Cumhuriyet Bayramı Konserleri kapsamında gece saatlerindedir. Bu "kayma", kutlamaların siyasal boyutunu gölgeler (Özyürek, 2008: 180-186).

52 '80'li yıllardan itibaren herşeyin piyasa ekonomisi koşullarında metalaşmasına koşut bir heykel piyasası da oluşmuş ve heykelin ihale yasalarına tabi tutularak pazarlanmasının yolu açılmıştır.



Resim 68: Atatürk, Cumhuriyet, Demokrasi Anıtı, Tamer Başoğlu, 1999, çelik konstrüksiyon-granit-paslanmaz çelik-temperli cam, anıtın toplam yüksekliği: 35 m, Atatürk figürünün boyutu: 3,20 m, Beşiktaş-İstanbul.

ken diğer yüzeyde sağ elinde kitap, sol elinde çarkın içinden çıkan zeytin dalını tutan bir erkek figür yer alır. Anıtı ayakta tutan üç ayağın etrafına da Atatürk'ün ilkelerini simgeleyen "Altı ok" yerleştirilmiştir.

Anıtlarında dikey formları tercih eden Tamer Başoğlu'nun bu anıtı, akademik anlayışta figüratif anıtlara bir alternatif olarak dursa da ciddi sorunları bünyesinde taşır. 35 metrelik anıt, boyut kültüyle iktidarı yüceltirken figürlerin biçim dili de Nazi estetiğini anımsatır. Anıtsallığın tek ölçütünü boyut kültüyle çözümleyen zihniyet, kendini "çok" veya "daha" Atatürkçü olarak göstermenin yolunu yine devasalık üzerinden bulmuştur. Anıtta simgesellik hâkimdir. Türkiye haritası, altı ok, kılıç, meşale, zeytin dalı ve kitap alışıldık göndermelerdir. Cumhuriyet'in 75. yılı ve 28 Şubat konjonktürü anıtın izleğine başka bir hassasiyet de yükler. Kadın figür, elinde tuttuğu kılıç ve meşaleyle demokrasiyi temsil ederken, yan yüzeydeki erkek figür elindeki kitap ve çarkın içinden çıkan zeytin dalıyla Cumhuriyet'i ve barışı imler. Kitabın temsil ettiği *Nutuk*'la birlikte çark "ilerlemeyi" işaretler. Atatürk sırtında "Altı ok"u temsil eden bir pelerinle betimlenmiştir. Kurucu atanın sol eli güneydoğunun üstündedir. Yüzünde sert bir ifade hâkimdir ve ulusuna söyleyecekleri vardır. Anıtın üç yüzeyinde yer alan rölyefler figüratif çalışmalar için zor ve sınırlı bir malzeme olan paslanmaz çelikten yapılmıştır. Çeliğin rahat biçimlendirilemez bir malzeme oluşu figürlerin biçim dilini sertleştirir ve malzemenin soğukluğu bu dili faşizan bir etkiye yaklaştırır.

2000'ler: Absürdlüğün devamı

2000'li yıllara gelindiğinde de anıt talebinde bir azalma olmamış ve absürdlük derecesi öncekileri aratmayacak pek çok örnek kamusal alanı işgale devam etmiştir. Hatta bu öyle bir seviyeye ulaşır ki 2004 yılında Türk Standartları Enstitüsü (TSE) "Atatürk Anıtı Standartları" gibi yeni bir absürdlüğe imza atma gereği duyar.[53] Bu işgalin bir diğer ayağını da ülkede sayısı

53 TSE'nin Atatürk Anıtı Standartları için bkz. EK 15



Resim 69: 19 Mayıs Üniversitesi Ziraat Fakültesi Atatürk ve Tarım Anıtı, Necati Kıvrak, 2004, fiberglas-metal-mermer, heykel: 1,80 m, toplam yükseklik: 3,50 m, Kurupelit-Samsun.

hızla artan güzel sanatlar fakültelerinin[54] öğretim görevlilerince yapılarak üniversite kampüslerine yerleştirilen anıtlar oluşturur. Bunlardan biri de Samsun 19 Mayıs Üniversitesi Ziraat Fakültesi'nin önüne yerleştirilen anıttır (Resim 69). Aynı üniversitenin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğretim görevlilerinden Yrd. Doç. Necati Kıvrak'a yaptırılan anıtın maliyeti (malzeme, nakliye, montaj vs.) fakülte tarafından karşılanmış, sanatçı bir bedel talep etmemiştir.

Anıtı absürd kılan unsurlar, Atatürk figürünün, Ali Çakıroğlu isimli bir şahıs tarafından fakülteye hibe edilen gerçek bir traktöre bindirilmiş olmasında ve kaidesinde yer alan ifadede saklıdır. Sanatta hazır nesne kullanımının yeri vardır ancak ne bu anıt sanat kategorisine girer ne de sanatçının hazır-nesne kullanmak gibi bir derdi vardır. Bu tamamen, eldeki malzemeyi (hibe edilen traktörü) değerlendirmeye dönük işgüzarca bir yaklaşımın ürünüdür. Figürün kendi içindeki prob-

54 1981 yılında Yüksek Öğretim Kurulu'nun kurulmasıyla birlikte güzel sanatlar fakülteleri yapılandırılmaya başlamış, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren güzel sanatlar fakültelerinin sayısı, alt yapı, teknik donanım ve kadro yetersizliğine karşın hızla artmıştır. Günümüzde toplam elli yedi güzel sanatlar fakültesi vardır ve bunlardan otuz beşi devlet üniversiteleri bünyesindedir.

lemler de dikkat çekicidir ve altın varakla boyatılıp parlatılması tüm bu yetersizlikleri daha da açığa çıkarır. Bu anıt, daha önce de değindiğimiz, anıtı yaptıran kişi ve kurumların Atatürk'ü kendi alanlarıyla ilişkilendirme tutkusuna da örnek teşkil eder. Bu "gelenekte" Atatürk hem kurumun varlık amacını imleyen nesnelerle ilişkilendirilir hem de bu amaca uygun bir sözü kaideye yazılır. Samsun'daki bu anıtta da Atatürk'ün ziraatle ilgili iki sözüne yer verilmiştir. Ön yüzde "Milli ekonominin temeli ziraattir. K. Atatürk" arka yüzde ise "Ben de çiftçi olduğumdan biliyorum. Makinasız tarım olmaz. El emeği güçtür. Birleşiniz. Birliklerle makina alınız. Yılda yüz dönüm ekeceğinize on misli, yüz misli ekersiniz. Ülkemiz gerçek çiftçi ülkesidir. Henüz bu duruma tam olarak gelmiş değiliz. Fakat tarım ülkesi olacağız. Bu da makine ile olacaktır. K. Atatürk" ifadeleri yazılıdır. Bu türden anıtlarda, gerek teknik rasyonalite gerekse kullanılan vecizeler bakımından artistik-sanatsal bir etki aranır. Atatürk'ün 1925 yılında yaptığı bir konuşmadan alıntılanan ifade ise makineleşmeye vurgu yapan, gayet pratik, pek vuruculuğu olmayan ve pek de "özlü söz" niteliği taşımayan bir ifadedir. Anıtsallığın gerek görsel gerek sözel unsurları tamamen zorlamadır.

Bu zorlamacılığın 2000'li yıllardaki en can alıcı örneğinin, 2008 yılının haziran ayında Deniz Kuvvetleri Komutanlığı'nın karargâh duvarına uygulanan Atatürk rölyefi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Türkiye'nin o güne kadarki en büyük Atatürk rölyefi sıfatını kazanan bu tasarımın mimarı yine Tankut Öktem'dir. Ancak sanatçının 2007 yılında ani ölümü üzerine rölyef, kızı Oylum Öktem İşözen tarafından uygulamaya konmuştur. Bu tasarımın gerçekleştirilmesine katkıda bulunan bir diğer kişi, otuz yıla yakın süre hiçbir iktidarın ve darbenin yerinden edemediği eski Güzel Sanatlar Genel Müdürü, Genel kurmay Başkanlığı'nın sanat danışmanlığı görevini üstlenen, anıt piyasasının önemli aktörlerinden Mehmet Özer'dir. Yüksekliği 20,5 metre, eni 13 metre olmak üzere toplam kapladığı alan 266,5 metrekare olan rölyef, iki buçuk ay gibi kısa sürede üretilmiş ve karşılığında 375.000 TL para ödenmiştir (Resim 70).

1932 yılında Jansen Planı'nın onaylanmasından sonra başkentin çehresini yeniden oluşturmaları için davet edilen Avrupalı mimarlardan biri de Avusturyalı mimar Clements Holzmeister'di. Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Holzmeister'in tasarladığı bakanlıklar kompleksinin içinde yer alır. 1990'lı yıllardan itibaren bu komplekste yer alan binaların trafik akışının olduğu yönlerden de görülebilecek alanlarına pek çok anıt yapılmıştır. Genel Kurmay Başkanlığı'nın ön cephesinde iki grup heykel, girişinde iki rölyef, yan cephesinde bir rölyef, Jandarma Komutanlığı'nın yan cephesinde bir heykel, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı'nın ön cephesinde bir grup heykel, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin yan cephesinde bir rölyef, içeri bölümünde bir grup heykel olmak üzere alanın anıt ihtiyacı fazlasıyla karşılanmıştır. Dolayısıyla bakanlıklar kompleksinin en göz önünde olan bir noktasına Türkiye'nin o güne kadar yapılmış olan en büyük Atatürk rölyefinin yerleştirilmesi dikkat çekicidir.



Resim 70: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Atatürk Rölyefi, Tankut Öktem-Oylum Öktem İşözen, 2008, fiberglas, 20,5x13 m, Ankara.

Atatürk'ün gemide çektirdiği bir fotoğraftan esinlenilerek yapılan tasarım, Atatürk portresi ve gemici merdiveninin işlendiği ip rölyeflerden oluşur. Onun deniz sevgisini ve Türk donanmasına güvenini konu alan rölyefin üzerinde Atatürk'ün kabartma portresi ve "Mükemmel ve kaadir bir Türk donanmasına malik



Resim 71: Kuvayı Milliye ve Atatürk Anıtı, Tankut Öktem, 2006, fiberglas, anıtın toplam yüksekliği: 65 m, Manisa.

olmak gayedir. K. Atatürk" ifadesine yer verilmiştir. Tasarımda kullanılan maskın yine Tankut Öktem'e ait, Türkiye'nin en büyük dünyanın ise üçüncü büyük anıtı olan (sıralamadaki yeri Rio'daki İsa heykeli ve New York'taki Özgürlük Anıtı'ndan sonradır) Manisa Kuvayı Milliye ve Atatürk Anıtı'ndaki yedi metre boyutundaki maskla benzerliği dikkat çekicidir. Kanımızca Deniz Kuvvetleri'ndeki rölyefte kullanılan mask, Tankut Öktem'in sıkça başvurduğu çoğaltma yöntemiyle bu model kalıptan üretilmiştir (Resim 71).

Ancak bu model kalıbın üzerinde birtakım oynamalar ve eklemeler yapılarak elde edilen yeni rölyefte belirgin teknik hatalar gözlenir. Bu hatanın temel nedeni, orijinalinde tam karşıya bakan Atatürk maskını Deniz Kuvvetleri Komutanlığı'na da sunan heykeltıraşın, sağa doğru baktırmak için maskın sol arkasına dolgu yapmasından kaynaklanmıştır. Rölyefte yüzey üzerinde yapılan yülseltme ve çökertmelerle illüzyon ve üç boyut hissi yaratılır. Çoğaltma kalıbından üretilen maskın orijinalinde asıldığı yükseklik ve baktığı yön değiştiği için bu illüzyon sekteye uğramış ve rölyefe vuran ışığın da etkisiyle rölyef dudaklarını büzmüş, mahzun ama bir taraftan da boş bir ifadeyle bakan bir figüre dönüşmüştür. Başkentin '90'ların sonundan itibaren görmeye alıştığı

ibrikler, yunuslar ve keçilerini güden çoban örneklerine ilave, devasa bir "kiç" olarak yerini almıştır. Türkiye'nin o güne kadar yapılmış en büyük Atatürk rölyefinin, trafik akışının yoğun olduğu ve ancak belli açılardan ve kısa bir zaman diliminde görülebilecek bir mekâna yerleştirilmesi de yanlış bir tercihtir.

Bu örnekte de boyut kültü belirgindir. Her ne kadar rölyefin açılışında konuşma yapan Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Metin Ataç, heykelleri büyük yapmakla Atatürk'ün büyük olmayacağını söylese de Atatürk'ün eserlerinin ve devrimlerinin arkasında olduklarını tüm dünyaya ifade etmek için bu yolu tercih ettiklerini söylemesi dikkat çekicidir. En büyük Atatürk temsilini yapma yarışının hangi noktalara vardığının bir diğer örneği İzmir Buca'dan verilebilir. 28 Şubat sürecinde tasfiyeye uğrayan Refah Partisi'nin halefi konumundaki AKP'nin bir belediye başkanının bu yarışa önderlik etmesi de dikkate değerdir. 2006 yılında AKP'li belediye başkanı Cemil Şeboy, daha önce yaptırdığı Mevlana heykeli gibi dünyanın en büyük anıtları arasında yerini alacak bir Atatürk rölyefi yaptırmak ister. Atatürk'ün bir dünya lideri olduğu, bu kadar büyük bir lidere ancak dev bir projenin yakışacağı, ayrıca bu projenin tıpkı Özgürlük Anıtı gibi ülkeyi simgeleyeceği, turizmi ve dolayısıyla kentteki yenilenmeyi tetikleyeceği iddiasıyla projeyi başlatır. Bir Atatürk dağı yapılacaktır. Anıt için uygun görülen kayalıkların seçilme nedeni, kayalıkların çevre yolu üzerinde işlek bir yerde bulunması ve buradan İzmir'in birçok bölgesinin görünmesidir. Mask tamamlandığında Atatürk, İzmir'i tepeden izleyecektir. Bu iddialı Atatürk rölyefinin, Cumhuriyet'in kuruluşunun 85. yıl kutlama etkinlikleri çerçevesinde, 29 Ekim 2008'de açılması hedeflenmiş ancak yerel seçimler nedeniyle açılış ileri bir tarihe atılmıştır.

İzmir'in Yeşildere bölgesinde, Gürçeşme Yarması kayalıkları üzerindeki Atatürk anıtına Buca Belediyesi tarafından 4,2 milyon TL harcanmıştır. Proje 42 metrelik boyuyla, Brezilya'nın 32 metre yüksekliğindeki ünlü Reedemer Heykeli'nin (İsa Heykeli) önüne geçerek dünyanın en yüksek on heykeli arasına girmiştir. Anıtı yapan Harun Atalayman Atatürk maskı-



Resim 72: Rushmore Dağı Anıtı, John Gutzon Borglum, 1936-1950, granit, rölyeflerin yüksekliği: 18-20 m, ABD.

nın dünyadaki en büyük mask olduğunu hatta *Guinness Rekorlar Kitabı*'na girmesini beklediğini belirtmiştir. Bu anıtın görsel açıdan benzeri[55] 1950 yılında tamamlanan Rushmore Dağı Anıtı'dır. Cemil Şeboy, Amerika Birleşik Devletleri'nin Güney Dakota eyaletinde Rushmore Dağı'ndaki Amerikan başkanlarının (George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt ve Abraham Lincoln) kayalara oyulmuş masklarından esinlendiklerini belirtmiştir (Resim 72).

Belirlenen alanda detaylı jeolojik, jeofizik ve jeodezik etütler yapılmıştır. Rölyefin konumlandırılacağı tepenin topografik fotogrametrik yöntemlerle hali hazır kotları alınmıştır. Heykeltıraş Harun Atalayman tarafından hazırlanan bir metrelik maket aynı fotogrametrik yöntemle taranmış ve bu model üzerinde projelendirme çalışmaları yapılarak kırk iki metre yüksekliğinde, otuz beş metre enindeki rölyef çalışması başlatılmıştır. Aynı yöntemle maskın altına Atatürk'ün "Yurtta barış, dünyada barış" ifadesi yazılmıştır. Üç boyutlu fotogrametrik tarama sonucu elde edilen verilerden, rölyef iç konstrüksiyonu ile tepe

55 Bir benzeri de Antalya Kepez'deki 22 metrelik Atatürk maskıdır.



Resim 73: Buca Atatürk Rölyefi/Maskı, Harun Atalayman, 2009, beton-çelik konstrüksiyon-çelik hasır, 42 m, İzmir.

bağlantılarını sağlayacak olan yatay çelik konstrüksiyon kiriş bağlantıları tamamlanmıştır. Rölyefin yapımında tahminen 50 ton çelik hasır, 500 m püskürtme beton ve 300 ton çelik konstrüksiyon kullanılmıştır. Bu çalışmalar Sedat Üstündağ İnşaat firması tarafından üstlenilmiş, tüm bu teknik planlama ve projelendirmeyi Dokuz Eylül Üniversitesi ve Ege Üniversitesi'nin 25 öğretim üyesi yapmış, Yıldız Teknik Üniversitesi de projeye katkıda bulunmuştur (Resim 73).

Anıtın açılışı 29 Mart 2009 yerel seçimlerinin ardından Buca belediye başkanlığını devralan CHP'li Ercan Tatı ve aynı partiden İzmir Büyükşehir Belediye Başkanı Aziz Kocaoğlu tarafından 10 Eylül 2009 tarihinde yapılır. Ercan Tatı, eski başkan Cemil Şeboy ve proje ekibinin yargılanmasına yol açan anıt için harcanan 4,2 milyon TL'nin okul veya yurt yapımında kullanabileceğini söylerken Aziz Kocaoğlu 9 Eylül'den bir gün sonra maskın açılışını yaptıkları için mutlu olduklarını belirtir.

Başlangıcından bitimine kadar tartışmaları beraberinde getirse de teknik açıdan yeni bir anıt denemesi olan Buca Atatürk Rölyefi'nin, tek tip anıt anlayışına bir soluk getirdiği açıktır.

Anıt, benzetmeye dayalı akademik anlayışın iyi örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Türkiye'de farklı biçim dillerine halen kapalı olan anıt anlayışı, figüratif anıt anlayışında ısrarcı olmuş ve belleğe kazınacak olan büyük çaplı tasarımlar tek tip anıt üretimine alışık zihniyetlerce kuşkuyla karşılanmıştır. Anıt için sınırlı bütçelerle yola çıkan her mülki idare, belediye ya da okulun önüne bir demirbaş anlayışıyla önderin heykelini dikme modası, her defasında topluma bu fabrikasyon anıt estetiğini dayatmaktadır.

Tüm örneklerden de anlaşılacağı üzere 1980-2009 dönemi Atatürk anıtları da geçmiş dönemlerde olduğu gibi farklı yaklaşımlarla araçsallaştırılmıştır. Bu dönemin anıt gerçekliği ve teknik rasyonalitesi (hızlı üretim, çoğaltma tekniği, kullanılan malzeme vb.), belirgin bir tektipleşmenin yolunu açmıştır. Estetikten yoksun pek çok anıt, erki vurguladığı otoriteyi temsil ettiği için devletin dokunulmaz, eleştirilmez bir demirbaşı olarak kabul görmüş, bunlara yönelik herhangi bir eleştiri doğrudan Cumhuriyet'e yönelik bir tehdit olarak algılanmış; ancak 2000'li yıllardan itibaren bu çirkinliği dillendirmeye cesaret edenler çıkabilmiştir.

Araçsallaşmanın dört öğesi olan hatırla(t)ma-bellek, imge-simge, gösterge-görselleşme ve kültleştirmenin yoğunluk dereceleri bu dönem anıtlarında da değişkenlik gösterir. 1980-2009 dönemine ait Atatürk anıtlarında, sözü edilen tüm öğelerin yoğunluk derecesi yüksektir. Bu yoğunluk, dönemin yeniden inşa ettiği toplumsal belleği, yeniden ürettiği Atatürk imgesini ve dönemin siyasal-mekânsal kodlarını içeren imge-simge düzlemini içermesinden kaynaklanır. Siyasal-mekânsal değişimlere bağlı olarak, bu öğelerin geçmiş anıt birikimindeki kullanım biçimiyle bu dönem arasında bir farklılaşma söz konusudur. Özellikle 1923-1946 dönemi anıt gerçekliği ulusa ve öndere dair bir ileti sunarken, 1980-2009 dönemi anıtlarında bu dört öğenin yoğun olarak devlete vurgu yaptığını, devlet ve iktidar kültünün "eziciliğinin" arttığını görüyoruz.

Atatürk anıtları örneğinde, sanat-iktidar ilişkisini sanatın kendi iç dinamikleriyle bağlantılı tasarlamak ise güç görünü-

yor. Batı'yla karşılaştıracak olursak, piyasaya yönelik yapılan sanat eserleri elbette belli bir estetiğin parçasıdırlar ancak öncelikli kaygı, sanat piyasasına kan verecek bir sirkülasyonu sağlamaktır. Figüratif anıt yapan bir sanatçı, elbette üslubunu ve sanata dair kaygısını belli ölçülerde anıta yansıtır. Ancak bu türden çalışmalar daha çok yeni sanatsal açılımlar için maddi bir katkı olarak kabul görür. Türkiye'deki örneklere baktığımızda ise, "sanatsal" üretim denince sadece figüratif anıt üretmeyi anlayan bir zihniyetin, sanat ekonomisine bir katkısı olmadığı gibi bu alanı açıkça baltalamaktadır.

SONUÇ

Cumhuriyet'in ilk dönemi hatta tek parti dönemine ait Atatürk anıtları, yeni rejimin inşasıyla yakın ilişkili bir bağlamda araçsallaşmıştır. Gelecek kuşaklara seçili ideolojik motiflerle yüklü içerikte bir tarih kesitinin sunulması ve görselleşerek kalıcı kılınması siyasal farkındalık içinde belirli bir programatiğin konusu olmuştur. Toplumsal bir ülkünün görselleşmesi büyük oranda bu anıtlar üzerinden gerçekleşmiştir. Tek parti döneminde bizatihi anıtın konusunun ve Atatürk'ün hayatta olduğu veya yeni rejimin inşa sürecinin temel aktörlerinin mevcut süreçlere hâkim olduğu bir konjonktürde anıt alanının ürünleri nitelik açısından belirli bir gelişmişlik düzeyine sahiptir. Başka bir ifadeyle, anıtın konumlandığı mekânsal tercihler, kompozisyona verilen özen, sunduğu ileti belirli bir tamamlayıcılık ilişkisi içinde bir görünüm arz eder. Bu dönemdeki araçsallık formu, alanın özerkliğinden ziyade anıt alanının bilgi ve birikimini özenli kullanmayı tercih etmiştir. El yordamıyla da olsa ülkeye getirdiği yabancı heykeltıraşların ürettiği anıtları bir asgari ölçün olarak anıt üretim sürecine entegre etmesi bu tercihe işaret eder. Cumhuriyet anıtları olarak hâlâ ilk Atatürk anıtlarının hatırlanması bu toplumsal ülkünün sonucu olarak düşünülebilir. Ancak, her ne kadar belli bir özeni içerse de bu dö-

nemde yapılan anıtların da genel olarak sanatsal kaygıdan uzak olduğunu ve tıpkı Murat Belge'nin belirttiği gibi sanattan çok ulusal ritüelin bir parçası olduklarını söylemek gerekir. Dolayısıyla bu süreçle birlikte anıtsal alan sadece Atatürk anıtlarıyla sınırlı tutulduğu için bu algı Türkiye'de anıt birikimini ve gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir.

Erken Cumhuriyet dönemine ait mevcut anıt birikiminin teknik ölçümlerinin müteakip süreçlerde de kabul edildiği ve hatta tekrarlayarak yavaş yavaş bir bozuma gidildiği görülmektedir. Tek parti dönemini takip eden süreçlerde, gerek mekânsal tercihlerde gerek toplumun aidiyet duygusunu güçlendiren imge-simge düzlemindeki gerileme, siyasal olanın temsiliyetinin meşru kılınmasında da bir farklılaşmaya neden olmuştur. Daha açık bir ifadeyle, anıtlar ulus bilincini ve rejimi görselleştiren yapıdan yavaş yavaş devlet imgesine ve devletin sınır belirleyiciliğine doğru bir değişim göstermiştir. 1980 sonrasında yapılan Atatürk anıtlarının, bir toplumsal ülküyü hatırlatmadığı ve bir etki yaratmadığı göz önüne alındığında, bu anıtların toplumda hangi gereksinimi karşıladığı sorusu belirmektedir. Kanımızca, ortak kullanım alanlarındaki (park, meydan, anlam atfedilen uğraklar vb.) anıtlarla kurulan iletişim, aidiyet ve temsiliyet ilişkisi yerini, devlet kurumlarıyla özdeş bir tasarım içinde zayıflayan bir ilişkiye ve yer yer karşıtlık ilişkisine bırakmıştır. Tüm toplum kesimini kapsayan bütüncül bir ulus inşasını önder etrafında toplayan geçmiş dönem anıtlarına nazaran toplum ayağının bu dönemde daha az işlenmesi "tek adam" vurgusunu daha da belirgin kılmıştır. Tabiatıyla kültleştirme olgusunda geçmiş dönemlere göre daha açık bir vurgu kendini gösterir. Toplumun kurucu unsurunun belirgin olarak topluma dışsal biçimde inşa edilmesi, itaatkâr bir toplum yaratmada etkin olmuştur. Bu töreye, geleneğe karşı gelinemez ve bu inşa sorgulanamaz.

1951 yılında çıkan Atatürk'ü Koruma Kanunu kapsamında, temsili nesnelere yapılacak her türlü saldırının ceza hükmüne bağlanması kuşkusuz, anıtlara müdahale noktasında (yenisiyle değiştirmek için imha etmek, yerini değiştirmek vb.) bir

kaygı yaratmıştır. Bir diğer kaygı da kanımızca, çalışmamız için önemli gösterge alanlarından olan laik/anti-laik kutuplaşması ekseninden kaynaklanır. Atatürk anıtlarının, siyasal alanın meşruiyetine farklı iktidar bakışları içinden yorumlar getirdiğini daha önce söylemiştik. Daha açık bir ifadeyle, siyasal görüşleri ve duruşları ne olursa olsun genel olarak her siyasal örgütlenme meşruiyetini ortaya koymada Atatürk anıtlarından yararlanmaktadır. Tabiatıyla, Atatürk anıtı yaptırmak meşruiyet kaynağını beslerken, anıtların kaldırılması ya da imha edilmesinin bu kaynak için büyük bir risk taşıması kaçınılmazdır. 1980'li yılların Türkiye siyasasında açtığı derin yaralardan anıt alanının da nasibini alması kaçınılmaz olmuş ve Atatürk imgesinin kullanım alanı en yoğun biçimde bu hat üzerinden ilerlemiştir. Diğer yandan, farklı siyasal örgütlenmelerin bu süreçte aynı anıt tercihlerinde birleşmiş olmaları dikkat çekicidir. Dolayısıyla buradan çoğaltma anıt tekniğini kullanan sanatçıların belirgin bir duruş sergilemedikleri, her siyasal sürece uyum sağlayabilecek türde olan bu çoğaltma anıtları üretmeye devam ettikleri ve kaidelere yazılan ifadelerle anlam ağı kolayca değişebilen türde özgün olmayan anıtlar ürettikleri sonucuna varılabilir.

Tüm bu değerlendirmelerin ışığında, 1980-1998 dönemi Atatürk anıtlarının Atatürk kültü üzerinden yoğun biçimde devlet kültünü beslediğini söylemek yanlış olmaz. Devlet ricalinin 1980'lerde başlattığı anıt furyası, bürokrasi ve hatta sivil insiyatif içerisinde bir tür geleneğe dönüşmüştür. Bu gelenek aynı zamanda bir yaptırım gücüne de sahiptir. Siyasi düşünce ve örgütlenmelerin genel olarak meşruiyetlerini sağlamada temel görsel göstergelerden olan Atatürk anıtlarına başvurmaları, sözü edilen geleneğin sürekliliğini artırmaktadır. Kanımızca, Atatürk anıtları bütünleyici/kapsayıcı özne olarak bizatihi devleti temsil etmekte ve hatta bir anlamda devlet mührü işlevini üstlenmektedir. Gösterge bağlamında baktığımızda; gösteren Atatürk figürüyken gösterilen büyük oranda devlettir. Ancak devletin varlık sebebini ve bekasını yoğun olarak Atatürk anıtları üzerinden görselleştirirken, tarihöncesinden bu yana

mevcut anıt birikiminden ve anlayışından yeterince yararlanmadığı açıktır. Devlet, bekasını anıtsal nitelikte yapılarla görselleştirmek ve gelecek kuşaklara aktarmak yerine kendini, tek tip/şablon anıtlarla sürekli biçimde üretmeyi tercih etmektedir. Bu tercih açık biçimde, Atatürk figürünün bir simgeye dönüştüğüne işaret eder.

Aynı zamanda, bu kurumlarca yaptırılan Atatürk anıtlarındaki nicelik artışının nedeni de, bir tür anıt modası olarak değerlendirilebilir. 1980'li yıllardan günümüze uzanan süreçte 1800'lerin sonunda Fransa'da yaşandığı gibi bir tür "heykel çılgınlığı" (*statuomania*) yaşanmaktadır. Atatürk anıtı yaptırıp açılışını yapmak bir anlamda moda haline gelmiştir. Bunun yanı sıra, tektipleşme üzerinden kendini var eden yeni anıt gerçekliğinin toplumda bir heykel bıkkınlığına (*statuophobia*) yol açması kaçınılmazdır ve bu yaklaşım dönüştürülmeye muhtaçtır.

EKLER

EK 1

YÜZÜNCÜ YIL KUTLAMA KOORDİNASYON KURULU BAŞKANLIĞI'NIN NECATİ İNCİ'YE AİT ATATÜRK BÜSTÜ VE MASKINA VERDİĞİ ONAY BELGESİ

100. Yıl
Kutlama Koordinasyon Kurulu
Başkanlığı

Türkiye Büyük Millet Meclisi - Ankara

Sayı : 050.2/1694
Konu : Büst ve Maskalar Hk.

Sayın
Necati İNCİ
İnci Mermer ve Heykel Atölyesi
Yavuz Selim Cad. No:22
ANTAKYA

Tarih : 12.5.1981 ... gün ve ..... sayılı yazınız.

İlgi yazınız ekinde gönderilen örnekler .....
yetkili sanat jürisi tarafından incelenerek 20.5.1981 tarih
ve ....5..... sayılı kararıyla 90 cm. boyunda fiberglas Atatürk büstü
ile küçük alçı maskın yapımı uygun görülmüştür.

Bilgilerini rica ederim.

Fahri KAHVECİOĞLU
Kutlama Koordinasyon
Kurulu Genel Sekreteri

Tel: 25 10 42 - 18 49 80

EK 2

NECATİ İNCİ'YE AİT KAŞ ATATÜRK ANITI'NDAKİ ATATÜRK FİGÜRÜNÜN ÇOĞALTILARAK GÖNDERİLDİĞİ İL VE İLÇELER

Abdülkadir Cengiz (Şahıs),

Adapazarı Akyazı, *Adapazarı* İşmont Okulu,

Adana Abem Okulları, *Adana* İsmet İnönü Parkı, *Adana* Karaisalı, *Adana* Keşan, *Adana* Kozan Hükümet Konağı önü, *Adana* Seyhan Belediye Hizmet Binası önü,

Adıyaman Besni, *Adıyaman* Kahta,

Afyon Kocatepe Üniversitesi,

Ağrı Doğubayazıt, *Ağrı* Eleşkirt, *Ağrı* Merkez,

Amasya Alpaslan, *Amasya* Taşova,

Ankara Bilkent Koleji, *Ankara* Fokurtu Cafe, *Ankara* Göreneller (görme engelliler okulu) İ.Ö.O., *Ankara* Kültür Sanat Vakfı, *Ankara* Yükseliş Koleji,

Antalya Alanya İskele Meydanı, *Antalya* Beykonak, *Antalya* Dalyan, *Antalya* giriş, *Antalya* Kaş Cum. Meyd., *Antalya* Kumluca, *Antalya* Mavikent, *Antalya* Karaduman Matbaacılık,

Ardahan Göle,

Artvin Borçka, *Artvin* Hopa, *Artvin* Şavşat,

Aydın Bozdoğan, *Aydın* Germencik, *Aydın* Kuşadası Güzelçamlı, *Aydın* Kuşadası Davutlar Beldesi, *Aydın* Valiliği,

Balıkesir Altınoluk, *Balıkesir* Dursunbey, *Balıkesir* Dursunbey Beyce Köyü, *Balıkesir* Edremit, *Balıkesir* Susurluk,

Bayburt Merkez,

Bilecik Yenipazar, *Bilecik* Vezirhan Belediyesi,

Burdur Gölhisar Cum. Meyd.,

Bursa Çeltik, *Bursa* Demirtaş, *Bursa* Eras Petrol, *Bursa* Mustafa Kemal Paşa İmam Hatip Lisesi,

Çanakkale Çan, *Çanakkale* 18 Mart Üniversitesi Biga Kampüsü,

Çorum Mecitözü,

Denizli Çal,

Diyarbakır Gaffar Okkan Polis Okulu, *Diyarbakır* Lice, *Düzce* girişi,

Edirne Lalapaşa, *Edirne* Uzunköprü İpsala,

Elazığ Fırat Üniversitesi,

Erzurum Dumlu, *Erzurum* Narman, *Erzurum* Oltu, *Erzurum* Olur,

Eskişehir Alpu İlçesi,

Gaziantep Koleji Vakfı, *Gaziantep* Kipaş Okulları,

Gümüşhane Özkürtün, *Gümüşhane* Yeşilbük,

Hatay Altınözü, *Hatay* Cilvegözü, *Hatay* Denizciler, *Hatay* Hacılar Reyhanlı, *Hatay* Kumlu, *Hatay* Reyhanlı, *Hatay* Yayladağı Hükümet Konağı önü,

İstanbul Acıbadem Proje Yönetimi, *İstanbul* Akkim Kimya, *İstanbul* Aktaş A.Ş., *İstanbul* Akyılmaz İş Ortaklığı, *İstanbul* Altı Nokta Körler Vakfı, *İstanbul* Bahçeşehir Günde Koleji, *İstanbul* Bahçeşehir Belediye Başkanlığı, *İstanbul* Bakırköy Hükümet Konağı önü, *İstanbul* Bayrampaşa, *İstanbul* Beykoz, *İstanbul* Büyükçekmece Tepecik, *İstanbul* Büyükçekmece Yakuplu, *İstanbul* Cevizli Sigara Fab., *İstanbul* Çanta, *İstanbul* Çatalca Dursunbey Muhtarlığı, *İstanbul* Dopa Koleji, *İstanbul* Dünya Ticaret Merkezi, *İstanbul* Esenler, *İstanbul* Etiler Polis Okulu, *İstanbul* Eyüboğlu Koleji, *İstanbul* Florya, *İstanbul* Fokurtu Cafe, *İstanbul* Gayrettepe T.E.V., *İstanbul* Gözaçan Kültür Hiz., *İstanbul* Halkalı merkez, *İstanbul* Halkalı Toplu Konut Kooperatifi, *İstanbul* Heybeliada, *İstanbul* İstek Vakfı İ.Ö.O., *İstanbul* Kadıköy Doğa Koleji, *İstanbul* Kadıköy Eyüboğlu Koleji, *İstanbul* Kadıköy Maktaş Makine, *İstanbul* Kartal Köy Hizm., *İstanbul* Kıraç, *İstanbul* Kredi Yurtlar Kurumu, *İstanbul* Küçükçekmece, *İstanbul* Maltepe, *İstanbul* Maltepe Emniyet Müdürlüğü, *İstanbul* Me-Ka İnşaat, *İstanbul* Mermerler Polis Okulu, *İstanbul* Mimarsinan, *İstanbul* Otim Ticaret Merkezi, *İstanbul* Samandıra, *İstanbul* Sarıgazi, *İstanbul* Selimpaşa, *İstanbul* Silivri Celaliye Belediye Başkanlığı, *İstanbul* Silivri Ziraat Odası, *İstanbul* Soyak Olimpia Kent, *İstanbul* Sultanbeyli, *İstanbul* Şile Ağva, *İstanbul* Şişli, *İstanbul* Şükrü Balcı Polis Okulu, *İstanbul* Tuzla, *İstanbul* Zeytinburnu, *İstanbul* Silivri Beyciler Köyü,

İzmir Çiğli Atatürk Organize Sanayi, *İzmir* Kredi Yurtlar Kurumu, *İzmir* Torbalı 81. Yıl İ.Ö.O.,

Karaman Belediye önü, *Karaman* Ayrancı İlçesi Üçharman Köyü,

Kastamonu Cide,

Kayseri Yeşilhisar, *Kayseri* Develi Yeniköy,

Kıbrıs Alsancak, *Kıbrıs* Doğu Akdeniz Üniversitesi, *Kıbrıs* Lapta,

Kırıkkale Koçubaba Beldesi,

Kırklareli Lüleburgaz Büyükkarıştıran, *Kırklareli* Pınarhisar, *Kırklareli* Trakya Organize Sanayi,

Kocaeli Akmeşe Beldesi, *Kocaeli* Çayırova, *Kocaeli* Gebze Darıca Belediyesi önü, *Kocaeli* Gebze Mass Arıtma, *Kocaeli* Gebze Özen İş A.Ş., *Kocaeli* Gölcük Hükümet Konağı önü, *Kocaeli* Hereke, *Kocaeli* Hükümet Konağı önü, *Kocaeli* Körfez 1, *Kocaeli* Körfez 2, *Kocaeli* Tavşancıl, *Kocaeli* Yıldız Sunta Mdf A.Ş.,

Konya Altınekin, *Konya* Doğanhisar, *Konya* Kulu,

Kütahya Tunçbilek,

Malatya Arguvan, *Malatya* Yeşiltepe, *Malatya* Yeşilyurt Hükümet Konağı önü, *Malatya* İnönü Üniversitesi Kampüsü,

Manisa Kırkağaç, *Manisa* Kula, *Manisa* Sarıgöl,

Mersin Öz Ata Eğitim Kurumu, *Mersin* Yenişehir Belediyesi önü, *Mersin* Taşucu Belediye Başkanlığı,

Muğla Mumcular, *Muğla* Ortakent, *Muğla* Sınırsızlık Meyd., *Muğla* Zeytinalan, *Muğla* Ula,

Ordu Güzelyurt, *Ordu* Özel Seçkin İ.Ö.O.,

Rize Çamlıhemşin Behice Köyü Muhtarlığı,

Sakarya Akyazı, *Sakarya* Pamukova Cum. Meyd.,

Samsun Dikbıyık Cum. Meyd., *Samsun* 19 Mayıs Hükümet Konağı önü, *Samsun* 19 Mayıs Polis Okulu,

Sivas Ulaş,

Sinop Gerze, *Sinop* Türkeli,

Tekirdağ Balabancık, *Tekirdağ* Barboros, *Tekirdağ* Çerkezköy, *Tekirdağ* Muratlı, *Tekirdağ* Saray Hükümet Konağı önü, *Tekirdağ* Şarköy, *Tekirdağ* Velimeşe Çorlu,

Trabzon Maçka, *Trabzon* Sürmene, *Trabzon* Tonya, *Trabzon* Vakfıkebir Hükümet Konağı önü,

Tunceli Çemişgezek, *Tunceli* Fertek, *Tunceli* Hozat, *Tunceli* Mazgirt, *Tunceli* Nazimiye, *Tunceli* Pertek, *Tunceli* Pülümür,

Uşak Ulubey,

Van Hükümet Konağı önü,

Yozgat Çekerek, *Yozgat* Şefaatli Cum. Meyd., *Yozgat* Valiliği,

Zonguldak Kozlu, *Zonguldak* Kilimli.

EK 3

TANKUT ÖKTEM'E AİT BU FİGÜRDEN TÜRETİLMİŞ ATATÜRK ANITLARININ ÇOĞALTILARAK GÖNDERİLDİĞİ İL VE İLÇELER

Adana Hacı Ömer Sabancı Kültür Merkezi,
Afyonkarahisar Bolvadin, *Afyonkarahisar* Emirdağ,
Ankara Emniyet Sarayı önü, *Ankara* Park Oran Sitesi, *Ankara* Sincan Lale Meydanı,
Aydın Çine, *Aydın* Karacasu, *Aydın* Mursallı, *Aydın* Ortaklar,
Balıkesir Havra,
Burdur Karamanlı Hükümet Konağı önü,
Çanakkale Bayramiç, *Çanakkale* Çan, *Çanakkale* Eceabat, *Çanakkale* Ezine, *Çanakkale* Gelibolu, *Çanakkale* Kaklım, *Çanakkale* Küçükkuyu, *Çanakkale* Merkez, *Çanakkale* Şiran,
Çorum İskilip, *Çorum* Osmancık,
Denizli Çameli, *Denizli* Bekilli, *Denizli* Acıpayam,
Diyarbakır Ergani,
Edirne Keşan,
Eskişehir Beylikova, *Eskişehir* Han, *Eskişehir* İnönü,
Gaziantep Oğuzeli Hükümet Konağı önü,
Giresun Piraziz,
Gümüşhane Şiran,
Hakkari Hükümet Konağı önü,
İstanbul Ataköy Cumhuriyet Lisesi, *İstanbul* Beşiktaş, *İstanbul* Küçükçekmece Atatürk Parkı,
İzmir Aliağa, *İzmir* Bergama, *İzmir* Bergama Göçbeyli, *İzmir* Buca Meydanı, *İzmir* Güzelbahçe, *İzmir* İnciraltı, *İzmir* Mordoğan İskele Meyd.,
Karaman Ayrancı,
Karabük Safranbolu,
Kars Akyaka,
Kırklareli Kofçaz, *Kırklareli* Pehlivanköy,
Kütahya Domaniç,
Manisa Ahmetli,
Mardin Yenişehir Belediyesi önü, *Mardin* Nusaybin,
Mersin Mut Cum. Meyd.,
Muğla Turgutreis, *Muğla* Ula, *Muğla* Marmaris Evrenpaşa İ.Ö.O.,

Muş Merkez,
Nevşehir Gülşehir, *Nevşehir* Hacıbektaş,
Osmaniye Hükümet Konağı Önü, *Osmaniye* Kadirli,
Sakarya Karasu,
Sivas Gemerek, *Sivas* Koyulhisar, *Sivas* Suşehri, *Sivas* Şarkışla, *Sivas* Zara,
Şırnak Cizre, *Şırnak* Cum. Meyd.,
Tekirdağ Şarköy Mürefte,
Tokat Almus, *Tokat* Gürçeşme Cum. Meyd.,
Trabzon Tonya İlçesi İskenderli Beldesi,
Uşak Sivaslı,
Yalova Armutlu İskele Meydanı, *Yalova* Çiftlikköy,
Zonguldak Alaplı, *Zonguldak* Çaycuma A.D.D. önü.

EK 4

METİN YURDANUR'A AİT ATATÜRK VE ADALET ANITI'NIN BİR PARÇASI OLAN ATATÜRK FİGÜRÜNÜN ÇOĞALTILARAK GÖNDERİLDİĞİ İL VE İLÇELER:

Adıyaman Tut,
Afyonkarahisar,
Ankara Anadolu Ajansı, *Ankara* Çayyolu Atapark, *Ankara* Evren İlçesi, *Ankara* Keçiören, *Ankara* Ufuk Üniversitesi girişi, *Ankara* Yargıtay, *Ankara* Yenimahalle Kültür Park, *Ankara* Büyükhanlı Kardeşler İlköğretim Okulu, *Ankara* Hacettepe Üniversitesi,
Antalya Finike Turuçova Cum. Meyd., *Antalya* Finike Yunuslupark, *Antalya* İbradı,
Balıkesir Karaağaç,
Diyarbakır Adliye Sarayı, *Diyarbakır* Dicle Üniversitesi Kampusü,
Eskişehir Sivrihisar Hükümet Meyd.,
İzmir Çeşme,
Karaman Sarıveliler,
Kastamonu Araç,
Kırıkkale Keskin, *Kırıkkale* Merkez,
Malatya Alapgir,
Mersin Çamlıyayla Belediye önü, *Mersin* Kızkalesi (yeni yeri Antalya Serik, Dikmen Köyü İ.Ö.O. bahçesi),
Muğla Ula,
Niğde Ulukışla Belediye önü,
Rize İyidere İlçesi, *Rize* Kalkandere,
Sakarya Hendek Cum. Meyd.,
Sivas Merkez,
Tunceli Merkez Belediye önü,
Yozgat Akdağmağdeni.

EK 5

AFYONKARAHİSAR EMİRDAĞ ATATÜRK ANITI'NIN İMHA TUTANAĞI

T.C.
EMİRDAĞ BELEDİYESİ
İnşaat Fen Amirliği

Sayı : 13 / 509
Konu: Atatürk Büstü

25.07.2005

KAYMAKAMLIK MAKAMINA,
EMİRDAĞ

İlgi: 29.06.2005 tarih ve 956 sayılı yazımız

İlgi yazıya konu olan ilçemiz Cumhuriyet Meydanından kaldırılan eski Atatürk Heykeli'nin imha edilmesi için komisyon oluşturulması istenmiş ve bu nedenle, İlçe Milli Eğitim Müdürü Giyasettin TAŞ'ın izinli olması sebebiyle İlçe Milli Eğitim Müdür Vekili Ali COŞKUNER Başkanlığında, Veri Hazırlama ve Kontrol İşletmeni Ramazan Sami KİLCİ, Özel İdare Müdür Vekili Ömer KAYA ve Emirdağ Belediyesi İnşaat – Fen Amiri Şükrü Alper AKIN'dan oluşan komisyon, 22.07.2005 tarihinde, saat: 14:00'te, Emirdağ Belediye Meclis Salonu'nda toplanmıştır. Bahse konu heykelin, imha edilmesi ile ilgili olarak tutulan "İmha Raporu" ve Atatürk Heykeli'ne ait 6 adet resim yazımız ekindedir

Bilgilerinize arz ederim.

Lutfi İhsan DAĞ
Bld. Bşk.

Eki: - İmha Raporu (1 sayfa)
- Atatürk Heykeli'ne ait resimler (6 adet resim; 2 sayfa)

İMHA TUTANAĞI

İlçemiz Cumhuriyet Meydanından kaldırılan eski Atatürk Heykeli'nin imha edilmesi için komisyon oluşturulması istenmiş ve bu nedenle, İlçe Milli Eğitim Müdürü Gıyasettin TAŞ'ın izinli olması sebebiyle İlçe Milli Eğitim Müdür Vekili Ali COŞKUNER Başkanlığında, Veri Hazırlama ve Kontrol İşletmeni Ramazan Sami KİLCİ, Özel İdare Müdür Vekili Ömer KAYA ve Emirdağ Belediyesi İnşaat – Fen Amiri Şükrü Alper AKIN'dan oluşan komisyon, 22.07.2005 tarihinde, saat: 14:00'te, Emirdağ Belediye Meclis Salonu'nda toplanmıştır. Heykeli incelemek üzere, halen heykelin muhafaza edildiği Emirdağ Belediyesi İtfaiye Amirliği Binası'na gidilmiştir. Yapılan inceleme sonucunda; alçıdan yapılmış olan heykelin kullanılamayacak durumda olduğu, bakımının mümkün olmadığı ve heykelin bu haliyle ortada kalmasının Yüce Atatürk'ün manevi şahsiyetine uygun düşmeyeceği anlaşıldığından; bahse konu heykelin, muhafaza edildiği Emirdağ Belediyesi İtfaiye Amirliği Binası arazisine, büyük bir çukur kazılarak gömülmek suretiyle imha edilmesine oy birliği ile karar verilmiştir. 22.07.2005

Ş. Alper AKIN Üye	Ömer KAYA Üye	R. Sami KİLCİ Üye	Ali COŞKUNER Komisyon Başkanı

Eki: Heykele ait resimler (6 adet resim; 2 sayfa)

EK 6

SİSİAD VE SANATÇI BURHAN ALKAR ARASINDA DÜZENLENEN SİNCAN ATATÜRK ANITI SÖZLEŞMESİ

SÖZLEŞME

TARAFLAR
Bir taraftan SİNCAN SANAYİCİ VE İŞ ADAMLARI DERNEĞİ SİSİAD-,ile diğer tarafta 11.sok.No:8/ Ostim-ANKARA adresindeki Burhan ALKAR (heykeltıraş) aşağıda aşağıda yazılı şartlar dahilinde iş bu sözleşmed.....tarihinde 2 Nüsha olarak hazırlanmıştır.

KONU
Atatürk Anıtı
Anıt iki bölümden oluşmaktadır.Çizimde görüldüğü gibi=
a-Atatürk ve Sincan'ın simgesi işleyiş duyuşu sunan Küçük Kız .(Beş ile Figürde bronzdan)
b-40 cm. çapında iki silindir ve içbükey duvardan oluşan betonarme sandeabrit beton)

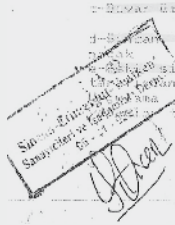
AMAÇ
Anıtın,Sincanlılar tarafından Sincan'ın merkezi ve odak noktası sayılan Uğur alanında geçmişi anan ve bütünle bağlantı kurmak,ona olan vefa borcumuzu yerine getirmek ve bunu gelecek kuşaklara taşımak amacı ile gerçekleştirdik.Bu anıtta estetik,plastik ve moral değerler üst seviyede ulaşmaktır.

JÜR.: ÜYELERİ - Sincan Kaymakamı A.İ. ÖMER,SİSİAD Başkanı YAVUZ ÖNER,Mimar YAŞAR KOROĞLU,İş Adamı DERVİŞ DALOĞLU.

JÜR.NİN GÖREVİ = a-Anıtın Özellikle tasarım,ebat ve 1/1 Orijinalkil aşamasında ,teşvik,öneride yönlendirmeleriyle sanatçıya yardım ederek anıtın,daha mükemmel olmasına yardımcı olur,kalkış bulunur.
b-Uygulama aşamaları sonunda sanatçının davası üzerine azami 3 gün içinde ehliyete getirilen,ödemeler olumlu görüş sonucu iki gün içinde sanatçıya verilir|veya hesabına yatırılır.1/1 orijinal kil uygulama bu bakımdan anıtın en önemli ve üzerinde durulması gereken aşamasıdır.

SANATÇININ YAPACAĞI İŞLER =
a-Anıtın maketinin ve yakın çevresinin çizimi=Bu çizim sözleşmenin imza tarihinden itibaren 5 gün içinde teslim edilecektir.
b-Çizimde görüldüğü gibi Atatürk ve Atatürk'e ilde sunan Sincanlı küçük kız bronz
c-Duvar üzerinde Atatürk'e ait 4-5 kelimelik vecize söz bronz.

d-Sözleşme tarihi ile ilgili plaket,davanın arka cephesine ko-
e-Atatürk ve Sincan modeli ile ilgili röliyef 1/1 tasarım sanatçı
f-Ölçü alınması yapılacak (ALÇI)
g-Anıtın yapılacağı yontucular tarafından yapılacak.Ödeme kalemleri [illegible] tarafından verilecek.



2.250.000.000 TL. bir milyar

İŞİN BEDELİ = KDV hariç ~~2.000.000.000~~ TL. (ikimilyar TL)
dir.

ÖDEME = Ödeme 6 defada yapılır. 500.000.000 milyon TL,
a-Mukavele yapımını takip eden 3 gün içinde ~~500.000.000~~ TL.
b-1/1 kil orijinal uygulamasından kabulünü takip eden 3 gün içinde 1.000.000.000 TL.
c-Beton dökum aninda 500.000.000 TL.
d-Anitin yerine montajından sonra 250.000.000 TL olmak üzere KDV hariç 2.000.000.000 TL (ikimilyar TL) ödenir.

SÜRE =
Ödemeler zamanında yapılmaması şartıyla Anıt ~~22.12.199~~ tarihinde açılacaktır. Ancak mukavelenin ve ilk ödemenin ~~15.3.1997~~ tarihine kadar yapılması da gerekli.

GECİKME =
Mukavele başlama tarihinde ve ödemelerde gecikme olmadığı takdirde doğacak gecikmelerden dolayı her gün için 500.000 TL ceza olarak müteahhitten kesilir.

DİĞER HÜKÜMLER =
a-Sanatçı anıtın nakliye ve yerine montajından da sorumludur.
b-Bu sözleşme ile ilgili olarak doğacak her türlü ihtilafların çözümlenmesinde Ankara Mahkeme ve İcra daireleri yetkilidir.
c-Bu sözleşme imzalanmak ve ilk ödemenin yapıldığı tarihten itibaren geçerlidir.

T.C.
Ankara Büyükşehir Belediyesi
Sanatçılar ve İşadamları Derneği

EK 7

SİNCAN ATATÜRK ANITI İÇİN TÜRKİYE GÜZEL SANAT ESERİ SAHİPLERİ MESLEK BİRLİĞİ (GESAM) TARAFINDAN DÜZENLENEN BİLİRKİŞİ RAPORU

GESAM
TÜRKİYE GÜZEL SANAT ESERİ SAHİPLERİ MESLEK BİRLİĞİ

19/10/1998

Sayı : 242
Konu :

Sincan Kaymakamlığı'na
ANKARA

İlgi: 5.10.1998 tarih ve 20/360 sayılı yazınız.

İlgi yazınızda, sanatçı Burhan ALKAR tarafından yapılan Atatürk heykeli hakkındaki isteğiniz üzerine, Birliğimizce bir heyet teşkil edilmiş olup, ilgililerden alınan rapor ilişiktedir.

Bilgi ve gereğini arz ve rica ederim.

Saygılarımla.

Prof.Dinçer ERİMEZ
Yönetim Kurulu Başkanı

EKİ: 1 Rapor (4 sayfa)

C.M.K. Bulvarı 63/4, 06570 Maltepe/ANKARA • Tel: 231 10 62 - 229 66 27 • Faks: 231 23 34

TÜRKİYE GÜZEL SANAT ESERİ
SAHİPLERİ İLETİŞİM BİRLİĞİ BAŞKANLIĞINA

KONU : Sincan a konacak Atatürk Anıtı ile ilgili görüş istemi.

15.10.1998 günü Sincana konacak Atatürk heykelinin yapıldığı Burhan Alkara ait Ostim 11. cd. 61 nolu atölyeye gidildi.

Atölyede Sincana konacak heykel görüldü.

HEYKELİN DURUMU

Heykel oturan bir Atatürk heykeli ve ayakta duran bir kız çocuğu figürlerinden oluşmaktadır.

Atatürk heykelinde kollar yana açılmış sağ kolu yere paralel sol kolu hafif aşağı eğimli ve açık durumda biçimlendirilmiştir. Bu figürün karşısında Atatürke lale sunan bir kız çocuğu mevcuttur.

Atatürk figürü oturmuş durumda 170 cm kız çocuğu 160cm boyunda Bronz dökümü tamamlanmış montaja hazır durumda olduğu görüldü.

HEYKELİN PLASTİK(BİÇİMLENDİRİLİŞ) AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Burada yapılan heykel kompozisyonunda Sanatçı, kişisel uslup anlayışı ile istenen temaya uygun bir anlatım dili ile eseri oluşturduğu görüldü.

Eserde Atatürk, Sincan halkının sevgi,saygı ve şükranlarını ifade eden sincanın simgesi olan Laleyi sunan bir kız çocuğu betimlenmiştir.

Anıt heykellerde genel kanı heykeli yapılan şahsın karekterini (benzemesi) yansıtmasıdır.

Atölyede bulunan heykelin genelde karekteristik özellikleri sanatçının kendi uslup anlayışı ile yansıtıldığı görüldü. Heykelde kendisine çiçek sunan bir çocuğu sevgiyle kucaklayacak bir kompozisyon oluşturulmuş.

Çiçek sunan bir çocuğa sevincini gösteren bir duygu ile ifade edilmiştir. Bu da Atatürk ün gülümsemesidir.
Şimdiye kadar konan Atatürk heykellerinin büyük bir kısmında Atatürk şahin bakışlı sert bir ifade ile biçimlendirilmiştir. Türk Halkı "Atatürk ü" yapılan bu heykellerle tanıdı. Heykellerin çoğu Asker Atatürk veya çok ciddi bakan sert imajlı bir devlet adamı olarak tanıdı. Atatürkün çekilen fotoğraf veya yapılan resimlerinde bu atmosfer oluşturuldu.

Atatürkün de her insan gibi duygularını yansıtabileceği unutuldu. Bazı sanatçıların bu duyguyu hele çiçek sunan bir çocuğa gülümsemesi gibi çok doğal olan bir ifadeyi biçimlendirmesi toplum tarafından yadırganıyorsa, eleştiriyi mantıklı bir nedene bağlamak gerekecektir.

Çiçek sunan bir çocuğa gülümsemeyen kuru donuk bir yüz ifadesi ile çocuğa bakan bir devlet adamının hele hele Cumhuriyetin kurucusu ve yarınlarımızı o çocuklara emanet eden Atatürkün o heykel de oluşturacağı duygu atmosferini düşünemiyoruz.

SONUÇ

Bu heykel de sanatçı o duyguyu kendi Artistik kabiliyeti ile sunmaktadır.

Heykelde baş kısmının Atatürke benzemediği söylenmektedir. Heykelde ve Resimde kişilerin fotoğrafta yansıtıldığı gibi aynı şekilde çıkarmanın bir anlamı yoktur. Sanatçı kendi plastikanlayışı ile içerikle bütünleştiren bir biçimlendirme yolu izlemiştir.

Vucuttaki soyutlama ve deformasyon kafa kısmında da tekrarlanmıştır

Sanatçı, piyasada bolca bulunan heykel örneklerinde bulunan uslup özelliğinden uzak durmaya çalıştığı görüldü.

Dış mekanda konulacak Anıt heykelin proporsyon, ışık-gölge, doku, denge, ritim gibi plastik unsurların oluşturduğu bir kompozisyon biçimlendirmiştir. Psikolojisiyle yer yer geometrik biçimlemeye kaçan estetik kaygının ön planda olduğu Fotoğrafik nesne görüntüsünden uzak durun plastik biçim özellikleri taşıyan bir heykel yapmıştır.

Portrenin dekoratif ve kiç bir anlayışla biçimlendirilmesi, içinde Heykel Sanatçısı veya Heykel sanatından anlamayan bir jüriyi endişelendirmektedir. Jüri alışıla gelmiş bir sanat beğenisi ile kendi estetik kavramını oluşturmuştur. Sanat Eserlerinde sanatçının yaptığı deformasyon ve soyutlamanın (sanatçının uslup özelliği) sonucu ortaya çıkan bu Atatürk heykelinin Atatürke benzemediğini söylemiş olabilir. Heykelin, tasarımı kil model aşaması ve polyester dökümlü model aşamalarında jürinin denetleme ve eleştiri görevlerini yerine getirmeleri gerekir. Bu aşamalrda kaygılarını belirten jürinin istemleri sanatçı tarafından yerine getirilebilir. Bu aşamalardan sonra eserin metal dökülmesi jüriniheykeli denetlemiş, görmüş ve beğenmiş sonucunu çıkartmaktadır. Zira hiç bir sanatçı model yapımı aşamasında herhangi bir sorun taşıyan eserini, sorun çözümlenmeden maddi kayıp, zaman ve büyük emek isteyen metal dökümaşamasını gerçekleştirmez.

Model yapımı aşamasında endişelerini belirtmeyen heyet sanatçının yaptığı eseri kabul ediyor demektir.

Sonuç olarak Sanat eseri düşünceyle duygu ile oluşur. Sunduğu eser gerçeğin doğrudan doğruya ifadesinden çok sembolüdür. Sanatçı bunu yaparken kendi dilini(uslup özelliğini) kullanır.

Nesnel gerçekliğini kendi plastisitesi çerçevesinde sanatsal biçimi ni sunmuştur.

Anıtı yaptırmak isteyen kişi veya kurumların Sanatçıların bu özelliğini bilerek bunlara eser siparişleri verdikleri gerçeğini gözardı etmemek gerekir. Eser sözleşmeye uygundur,özgündür.

Necmettin YAĞCI (Öğretim Üyesi)
Oya İslimyeli (Öğretim Üyesi)
Osman Altıntaş (Öğretim Üyesi)

Gazi Üniversitesi
Gazi Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
Heykel Sanatı Eğitimcisi

EK 8

SİNCAN ATATÜRK ANITI İÇİN SİSİAD'IN HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ HEYKEL BÖLÜMÜ ÖĞRETİM ÜYELERİNDEN TALEP ETTİĞİ BİLİRKİŞİ RAPORU

ANKARA 25. ASLİYE HUKUK MAHKEMESİ SAYIN HAKİMLİĞİNE

BİLİRKİŞİ RAPORU

Dosya No: 1998/94 D.İş

Tesbit İsteyen : SİSİAD Sincan-Etimesgut-Yenikent Sanayicileri ve İşadamları Derneği

Karşı Taraf : Burhan ALKAR

Sayın Mahkemece resen bilirkişi seçilmiş olduğum, tarafları yazılı tesbit davası dosyası 20 Ekim 1998 günlü Keşif'den sonra Rapor düzenlemek üzere tarafıma verilmiştir.

Tesbit Konusu:

Tesbit isteyen SİSİAD Sincan-Etimesgut Yenikent Sanayicileri ve İşadamları Derneği tarafından Heykeltraş Prof. Burhan ALKAR'a Sözleşme ile yaptırılı sipariş edilmiş olan Anıt'daki ATATÜRK heykelinin "benzerlik" ve "olabilirlik" yönünden incelenmesidir.

İnceleme:

Tesbit isteyen Dernek, 16 Ekim 1998 günlü dilekçe ile Mahkeme'ye başvurarak tesbit konusu Anıt'daki "heykelin baş kısmının ATATÜRK'e benzemediği ve Türk halkının sahip olduğu ATATÜRK imajını taşımadığı kanısı ile tereddüte düşülduğu"nden bahisle benzerlik ve olabilirlik durumunun bilirkişi marifetiyle tesbit edilmesi isteminde bulunmuştur.

Dernek, 20 Ekim 1998 günlü dilekçe ile de; heykelin giysisi yönünden de bilirkişi incelemesi yaptırılması istemiştir.

Keşif sırasındaki incelemelerim ve çektiğim fotoğraflar ile dosyada bulunan fotoğraflar çerçevesinde yaptığım inceleme sonucunda:

1- ATATÜRK heykelinin benzerliği, giysisi ve anlatımı ile ilgili tereddüte katılmakla birlikte, tesbit konusu sipariş işinin bir emek ürünü olduğu ve sanat eseri niteliğinin dikkate alınması gereği,

2- Aynı sanat dalının yorumcusu olarak, tesbit konusu ATATÜRK heykeli ile ilgili değerlendirmemin bir sanat eleştirmeninin bakış açısından olamayacağı gibi kişisel sanat anlayışımı yansıtan görüş olduğu,

3- Tesbit isteyenin "olabilirlik" konusuna ilişkin inceleme isteminin ise, taraflar arasındaki Sözleşme'nin "Amaç" ve "Jürinin Görevi"ne ilişkin hükümlerine göre tarafların yükümlülükleri dikkate alınarak öncelikle hukuksal açıdan incelenmesinin gerekli olduğu,

görüş ve kanaatine varılmıştır.

SONUÇ:

Sunulan görüşler çerçevesinde Mahkeme'ce oluşturulacak bir Bilirkişi Kurulu marifetiyle inceleme yapılmasının uygun olacağına ilişkin görüşümü Sayın Mahkeme'nin takdirlerine arz ederim.

Saygılarımla,

Bilirkişi
Doç. O.Mete DEMİRBAŞ
(Heykeltraş)



Ankara

Bilirkişi Raporu

Dosya No: 98-1553

Tespit İsteyen: SİSİAD

Karşı Taraf: Prof.Burhan Alkar

Sayın mahkemece resen bilirkişi seçilmiş olduğumuz taraflarca yazılı [illegible] dosyası 30.12.1998 günlü keşiften sonra rapor düzenlenmek üzere [illegible]

'miştir

'spit Konusu

'eykeltıraş Prof.Burhan Alkar'a [illegible] 'ından Atatürk Heykelinin [illegible] 'e ,, benzemediği ve Türk halkının sahip olduğu Atatürk imajını taşıyıp taşımadığı, plastiği bakımından yapılan uygunluğu incelenerek aşağıda [illegible] 'şilen tarafından ,, kanaate varılmıştır.

İnceleme:

1) Atatürk Anıt Heykelinin yüz ifadesi (yüzün modelaj edilme biçimi) Türk halkının [illegible] inde sahip olduğu Atatürk imajına benzemediği, vücut ve yüzdeki ifadenin heykel plastiği bakımından da düzeltilmesinin mümkün olmadığı görülmüştür.

2) Yapılan Atatürk figürünün baş-boyun-gövde, kol ve bacak oran ve ilişkilerinde anatomik ve estetik açıdan bozukluklar olduğu kompozisyonel unsurların yetersizliği saptanmıştır.

SONUÇ

Tespiti istenen anıtın Atatürk'e benzerliği olmadığı ve bu nedenle üzerinde bazı düzeltmeler yapılarak onarılmasının mümkün olmayacağı tarafımızdan oy birliğiyle kabul edilmiştir. Sunulan görüşler çerçevesinde Atatürk Anıtı, plastik ve imaj açısından değerlendirilerek sayın mahkemenin takdirine arz edilmiştir.

Bilirkişi	Bilirkişi	Bilirkişi
Doç.O.Mete Demirbaş	Yrd.Doç.Şinasi Tek	Öğr.Gör.M.Boca Turkkan
Heykeltıraş	Heykeltıraş	Heykeltıraş

EK 9

SİNCAN ATATÜRK ANITI İÇİN BURHAN ALKAR'IN ANKARA RESİM HEYKEL MÜZESİ'NİN SANAT KURULUNDAN TALEP ETTİĞİ BİLİRKİŞİ RAPORU

T.C
ANKARA
VALİLİĞİ İL HUKUK MÜŞAVİRLİĞİ

Dosya No: 2001/10[illegible]

Sayın Hakimliğinize;

A) Söz konusu [illegible] SİSAD tarafından Heykeltıraş Burhan Alkar'a sipariş edilerek yaptırılan SİNCAN ATATÜRK ANITI ile ilgili anılarında yapılacak sözleşmede yer alan iki taraf olarak SİSİAD ile SANATÇI ARASINDAKİ anlaşmazlıktır.

B) Sanatçı Burhan Alkar'ın Türk Heykel Sanatı içindeki yeri: Dünyanın en büyük bilim adamı kabul edilen Albert Einstein "DÜŞ GÜCÜ BİLİMDEN ÜSTÜNDÜR" diyor. Bu bağlamda yaratıcı hayal gücü sonucunda ortaya konulan ürünler olan sanat eserleri, insanlık tarihinin kültür mirasların oluşturmuştur.

Bir diğer söylemle; "BİR ULUSUN KÜLTÜRÜNÜ ALANLARI VE MEYDANLARI YANSITIR" denilmektedir. 1927 Ulustaki "ATLI ATATÜRK ANITI" (Heinrich Krippel) 1988 Güven park yanındaki "TOPRAK MAHSULLERI HASAT SONU ANITI" (Burhan Alkar) g.b.[illegible] Nereden bakarsanız bakın 150 200 yıl kadar mazide olan ve Asker Ressamlar dönemiyle başlayan "TÜRK PLASTİK SANATLAR TARİHİ" içinde heykeltıraş BURHAN ALKAR'ın önemli [illegible] yeri vardır. ŞÖYLEKİ "Bir milletin resim yapamıyor, heykel yapamıyor, fenrin gerektirdiği eserleri yapamıyor, o milletin ilerleme yolunda yeri yoktur" ve yanısır. "Sanatçı ışığı alanında ilk hissedan kişidir" diyerek Sanat ve Sanatçıya verdiği önemi en yakın göstergesiyle vurgulayan yine öncerimiz ATATÜRK, Filozof Montesquieu'nun " Sanatta devrim yapılmadıkça devrimler tam sayılmaz! Tümcesini dikkate düşürmüyordu. 22 Ocak 1923'te ise Bursa'da yaptığı konuşmada: "Anıtlardan söz açan arkadaşlarımızın amacı heykel olsa gerektir. Dünyada uygarlığa ulaşmak, ilerlemek, gelişmek isteyen herhangibir ulus ister istemez heykel yapacak ve heykelle [illegible] göstermektir" diyordu.

Bu düsturdan hareketle, Cumhuriyet döneminde 1924 den itibaren dışarıya öğrenci gönderme ve dışarıdan heykel öğreticisi sanat öğretmeni çağırma dönemi başlar. Sanatçının görsel dünyasını daha da zenginleştirmek, hızlı bir gelişim ve eğitim için bu konuda deneyimi birden fazla olan Paris Münih g.b. batı sanat merkezlerine, yetiştirilmek üzere bursla öğrenciler gönderilir. Bu ülke, olumlu sonuçlarını göz önünüzünün sağlığında (1937) Hitler rejiminden kaçarak sanayi nefise mektebinde hocalık görevine verilen Rudolf BELLING'in öğrencilerinde almaya başlamıştır. Örneğin; Zühtü Müridoğlu - Hüseyin Anka Özkan - Hakkı Atamulu g.b. Heykeltraşlar bu okulun ürünlerine olmak Müzemiz olan ANITKAHİR'de ülkemiz mal olmuşlardır. Bu kuşağın saatleyici Cumhuriyet Türkiyesinin 2. kuşağı heykeltıraşları arasındaki en önemli isimlerden biri de Heykeltıraş BURHAN ALKAR'dır. Burhan ALKAR yurtdışındaki ilkeden hocaketle Paris'e öğrenime gönderilmiş, yurda dönüşünde de kendisine döneminin en önemli sanat eğitimi veren iki kurumundan biri olan Gazi Eğitim Enst. de hocalık görevini sürdürmüştür. Burhan Alkar Sanat Eğitimcisi olarak ülkemizde isim yapmış önemli sanatçılar yetiştirmesi yanısıra (bilindiği üzere) birçok önemli Anıtsal çalışmalara imza atmıştır. Ve bu sanatçı kişiliği ile TÜRK PLASTİK SANATÇILARI ANSİKLOPEDİSİ'ndeki yerini almıştır (Ek: [illegible])

C) Heykel Geleneği ve anıtsal çalışmaların nasıl yönlendirildiği:

Cumhuriyet döneminde heykel sanatının gelişip güçlenmesinde Atatürk anıtlarının özel ve önemli bir etkisi olmuştur. İlk olarak yabancı heykeltıraşların yurdumuza adım atmasıyla başlayan bu gelenek, kısa sürede yetişen ulusal sanatçılarımızında; gerek sipariş yoluyla - gerekse yarışmalar yoluyla ürettikleri eserler sonucunda halkımızın heykele ısınmasına ve heykel sanatına karşı ilginin artmasına yardımcı olmuştur. Heykeltıraş Burhan Alkar'da bu yolda verdiği uğraşlarda sevgi ve saygı sembolü olmuş sanatçılarımızdan biridir.

Söz konusu TİSİAD tarafından Heykeltıraş Burhan Alkar'a yaptırılan "Atatürk ve ona çiçek sunan kız çocuğu" şeklinde betimlenen Anıtsal çalışma; taraflar arasındaki imza altına alınmış sözleşmede de ifade bulduğu üzere sanatçıya sipariş edilmesi marifetiyle gerçekleştirilmiştir.

Buradan hareketle alışılageldiği üzere; heykel yaptırma ve ya/da anıtsal çalışma yaptırılması, ya sanatçı kişiliğine güven duyduğunuz bir heykeltıraşa doğrudan SİPARİŞ edilmesi; ve yahut da; konusu ve kapsamı tüm istenen detayları ile birlikte hazırlanmış şartname esaslarına uyulması kaydıyla YARIŞMA açılarak, kazanan heykeltıraşa sipariş edilmesi marifetiyle gerçekleştirilmektedir.

Dünyaca meşhur MUSA heykelini gerçekleştiren Michcal Angelo'yu İtalya'da dönemin kardinali çağırarak 400 duka altın vererek PIETA (İsa'nın çarmıhtan indirildiğinde annesi Meryem'in kucağında betimlenen) heykelini (Ek 2) sipariş eder. Büyük bir atılım süreci olan Rönesans döneminde; o yıllarda en muazzam bir heykel atölyesinin bir yıllık kirasının 5 altın olduğu kıyaslandığında, sanatçı ve sanatçıya verilen ehemmiyet ve güven anlaşılmaktadır. Bizde de MARİFET İLTİFATA TABİDİR sözü yanısıra, SANAT MÜLTEFİT OLMADIĞI YERDEN UZAKLAŞIR söylemleri adeta geleneksel leşmiş olmasına karşın son dönemlerde bu geleneğe uyulmadığının olumsuz yöndeki örnekleriyle karşı karşıya bulunmakta olduğumuzu ifade etmemiz mümkündür.

Ülkemizde; gerek yarışma yoluyla, yada sipariş etmek yoluyla da olsa yaptırılan hiçbir anıtın yerine konması ile ilgili bir sanat kurulu marifetiyle denetimden geçmesi gibi bir husus söz konusu değildir.

Belediye Başk. Sn. Melih Gökçek İngiltere'de yaşayan Heykeltıraş Azade Köker'in bir çalışmasını Ank.Atlın Pazarından kaldırdığında itilafa düştükleri sanatçıya dış mekanda bir heykelin nasıl konuşlandığını sorduklarında; İngiltere'de bir sanatçının heykelinin nereye konacağı ve konacak heykelin sipariş edilen ile uygunluğu ilgili sanat kurulu marifetiyle gerçekleştirilmiş olacağı nedeniyle, bir daha hiçbir gücün o eseri yerinden oynatamayacağını ifade etmişti (Heykeltıraş Azade Köker).

Benzer konuda Türk Standartları Enstitüsü (T.S.E) nün (sadece) "konuya ait yerlerde Atatürk büst ve maskalarının nasıl ve ne şekilde bulundurulacağı hk. genel kurallar" diye hazırladıkları standart esasları bulunmaktadır (Ek 3). İncelendiğinde görüleceği üzere, kapsam bölümünde "..... askeri yerlere bulundurulma şekline dair kuralları kapsamaz" denildiği g.b. diğer bütün maddelerinde de yalnızca boyut, mekan oranları renk veçeve ilişkileri belirtilme cihetine gidilmiştir. Oysa ki esas ifade bulması gereken; modle, betimleme ve yapacağı etki yönüyle ifade biçimleri hk. herhangibir maddeye yer verilememiştir.

Kaldı ki esas konu etmekte olduğumuz Atatürk Heykel ve Anıtları hususunda bugüne değin uyulması gereken herhangi bir yaptırım ve ya/da kurallar standardı hiçbir kurum tarafından ifade edilmemiştir.

D) Heykeltıraşın maddeyi kullanışı:

Sanatçının; toplum, doğa ve teknoloji ile olan karşılıklı ilişki zincirinin yansıması olan yapıt, zihinsel tasarımdan bittiği ana kadar bir dizi oluşum ve değişime uğrar. Bu nedenle sanatsal ürün olan Heykel son çözümlemede, bitiş anına değin ardındaki birikim ile varılır ve bu biçimi ile değerlendirilir.

Sanatçı kullandığı olumlemeleri sentezleyen kişidir. Konu ne olursa olsun kişisel üslubu ile diğerlerinden ayrılır. Heykeli heykel yapan sadece sağlam bir forma sahip olması değildir.

Formla beraber bütünleşen diğer plastik anlatım elemanlarıdır. Sanatçının, görsel form dağarcığı doğadan ve kendisinden önce gerçekleştirilmiş yapıtlardan oluşturması yanısıra; görsel formlar yönünden birçok deneyime sahip olması ona büyük yaratma olanakları sağlar. Heykelin biçimsel görünüşünü yeni birçok şeyin ortaya konulmasına kadar geçen süre belirler. Yapıtın biçimsel görünüşünü belirleyen süreç yapıta bakan kişi içinde geçerlidir. Ayrıdıkları tek nokta çevreyle olan ilişkilerinin belirlediği kişi farklılıklarıdır. Bu da her birey için nesnenin yeni bir anlam kazanmasında önemli bir yer tutar. Sanat yapıtı yalnızca bir beğeni sorunu değil, aynı zamanda algılama ve görme sorunudur.

E) Sonuç olarak ;

1- Bahis konusu heykelin siparişi edilmesinde sanatçı seçimi; Türk Plastik Sanatlar Tarihi içinde yer alan Heykeltıraş Burhan Alkar yönünde kullanılmıştır.Burhan Alkar (Ek 1) de görüldüğü ve yukarıda açıklanan kişiliği ile ülke genelinde gerçekleştirdiği birçok yapıtıyla, tanınmış bir sanatçı olması vasfıyla böylesi bir eseri gerçekleştirebilecek niteliklere haiz bir sanatçıdır.

2) İşveren konumundaki kurum SİSİAD (Ek 1) de sanatçı kişiliği ve heykel plastiğinde modle nitelikleri belli olan Burhan Alkar'ı herhangi bir yarışma yapmaksızın doğrudan Sincan Atatürk Anıtı yapımı için seçmiş ve kendisiyle eserin eskiz çiziminden kil modle safhasına kalıp ve döküm aşamasından yerine montajına kadar ayrıntılı sözleşme yapılarak imza altına alınmıştır.

3) Bu olayın gelişimi sürecinde: a)Düşünce safhasında, b) Eskizlerinin çizimi safhasında, c) Kil modle safhasında (ki bu safha bire bir eserin biçimlendirilmesi safhasıdır) işveren tarafından hiçbir itiraza mahal vermeden kabul edilmiştir.

4) Yerine montaj safhasında (3. maddedeki safhaların kabulüne rağmen) işveren tarafından, eserin reddi ediliyor olması, yukarıdan buyana açıklanmakta olan hiçbir etik değerle bağdaşmaz.

5) Ülkemizde bu mekanlarda uygulanmakta olan "anıtsal çalışmaların çevresiyle, mimari dokusuyla ve peyzajıyla estetik bütünlüğünü dikkate alarak yerine konulmasını denetleyen hiçbir kanun, kuruluş ve ya/da sanat kurulu yoktur. "Zaten olsaydı hiçbir anıtsal eser yetkin olmayan sağır yargılarıyla müdahale edilemezdi.." Bu bağlamda hiçbir anıtsal çalışmanın yerinden kaldırılması veya/da yerine konulmaması hususunda da hiçbir kural yoktur. " Eğer olsaydı öncelikle Mithatpaşa cd. S.S.K. Genel Müd.ğü önündeki; (heykel konusunda yetkinleşmiş bir mimar ile müze memuru bir hanımın birlikte çalışması olan) Atatürk Anıtının kaldırılması gerekirdi. (Bu Anıtın inşası için dikkate alınmasında yarar olacaktır).

Bu ankarada da ülkemizin güzide sanatçılarından Burhan Alkar imzası taşıyan bir çalışma için bu denli olumsuz yaklaşım ve tavırlı söylemlerin, hangi etik değerler ile bağdaşabileceğini düşünmek bile çok zor olsa gerektir.

6) Her sanatçı eserini kendi bilgi birikimi ve duygusuyla oluşturur. Sunduğu eserinde gerçeğin doğrudan doğruya ifadesinden çok kendi sanatsal öğelerinin sembolik betimlemelerini algılamak gerekir. "Değerli sanatçı ve sanat öğretücisi hocalarımızdan Prof. Adnan Turani tuvalindeki nesnelerin benzerliği üzerine bir soruya şöyle yanıt vermişti: Ben tuvalimde öyle bir patlıcan ifade ediyor ki o sevimsiz meyveyi çiğ çiğ yiyesiniz gelir. Ancak o resim değil patlıcan olur demişti".

Sanatçı Burhan Alkar'ın ürünleri (ek 1) de ve tüm eserlerinde bellidir. Sözkonusu heykelin siparişinde de bu değerden hareket edilmiştir.

Şöyleki; Düşünce adam Heykelini yapan Dünyaca meşhur RODIN'in ekte örnek olarak sunduğum (örneğin BALZAC yorumunu) bir heykelini beğenmeme hakkımız varmıdır? Veya/da hangi etik değere bağlı olarak yerinden kaldırabilirsiniz? (e.k. 4)

MARİFET İLTİFATA TABİDİR

Necdet CAN

02.01.1993

Vural Yurdakul

K. Tunç TANIŞIK

Şerh: Sanatçıya sipariş edilen bir anıt heykelin yapımı öncesinde [illegible] aşamalarında sipariş edenle sanatçı arasında bir problem yaşanmadığı, ödemeler düzenli olarak yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle eserin plastik yeterliği ve [illegible] benzerliği ne olursa olsun sipariş eden tarafından teslim alınması ve parasının tamamının ödenmesi gerekir. Ancak, Eserin yerine konup konmaması konusunun sipariş eden [illegible] insanın yerinde olacağını düşünmekteyim

K. Tunç TANIŞIK

EK 10

SİSİAD'IN AVUKATI NİMET GÜRSOY'UN EK 16'DA YER ALAN BİLİRKİŞİ RAPORUNA İTİRAZ YAZISI

ANKARA (3.) ASLİYE HUKUK MAHKEMESİ HAKİMLİĞİ'NE

DOSYA NO :2001/1001 E.
BİLİRKİŞİ RAPORUNA
İTİRAZ EDEN(DAVACI): SİSİAD
VEKİLİ :Av.Nimet GÜRSOY
KARŞI TARAF :Burhan ALKAR
İTİRAZ NEDENLERİ :

Sayın Mahkemeye sunulan bilirkişi raporu kabul edilmesi imkansız,taraflı kaleme alındığı açıkça anlaşılan bir rapor olup itiraz ediyoruz.Şöyle ki; Raporun ilk iki sayfası tamamen Burhan ALKAR'ın kim olduğu,nasıl yüce bir sanatçı olduğu anlatılmış,sanat tarihi dersi niteliğinde ve dava konusu ile alakası olmayan beyanları içermektedir.Açtığımız dava ayıplı eser için açılmış bir davadır.Sanatçının kişiliği,sanatsal niteliklerinin üstünlüğü,toplumdaki konumu bu davada hiçnu hiç öneme sahip değildir.Bilirkişi mevcut duruma yönelik yani bu eser.n Ata'ya benzeyip benzemediğini irdelemek yerine,eserin sözleşmeye uygunluğunu tartmak yerine tamamen, yanlı olarak sanatçıyı övmeyi,sanatçının herzaman korunması anlamında bir rapor tesis etmiştir.Sayın Burhan ALKARA'ın sanaçı yönüne,öğretim üyeliğine,dünya çapında bir sanatçı oluşuna saygı duyulması gerekir Ancak bütün bunların davamızın özü ile hiçbir alakası yoktur.

Bilirkişi hakimin yerine kendisini koyarak dava ile ilgili raporun son sayfasına sadece bir şerh düşmüştür;"eser teslim alınmalıdır ve ücretin tamamı ödenmelidir."Ancak eser Ata'ya benzemekte midir,Sinan'ın en işlek ve her türlü etkinliğinin yapıldığı bir meyden olan Lale Meydanına konulabilir mi bu konuya hiç değinmemekte bu durumda da eseri görmediğini itiraf etmektedir.Toplumda 2 yaş ve üstündeki küçük çocukların dahi Atatürk bustu görünce "Atatürk "diye bağırdıkları yüce insanın büstü Atatürk'e benzemelidir Bunun dışında Atatürk'e benzemeyen her eser toplum içine çıkarılmamalıdır zira bu yüce önderin kendisine yapılacak en büyük saygısızlıktır.Kaldı ki Anakara 5.Asliye Ticaret Mahkemesi'nin 1998/1553 D.İş. sayılı tespit dosyasına verilen bilirkişi raporunda "Atatürk figürünün baş-boyun-gövde,kol ve bacak oran ilişkilerince anatomik ve estetik açıdan bozukluklar olduğu,Türk Halkının bilincinde sahip olduğu Atatürk imajına benzemediği"belirtilmiş biz bu ön rapor üzerine davayı açmış bulunmaktayız.Bilirkişi hukuki konularda görüş bildiremez sadece kendi ihtisas konusuna giren işi yapar ve son sözü mahkemeye bırakır.*Ancak önümüzdeki rapor sadece hukuki konuda görüş bildirmekte,ihtisas bile gerektirmeyecek derecede açık olan kusuru gözardı etmektedir.*

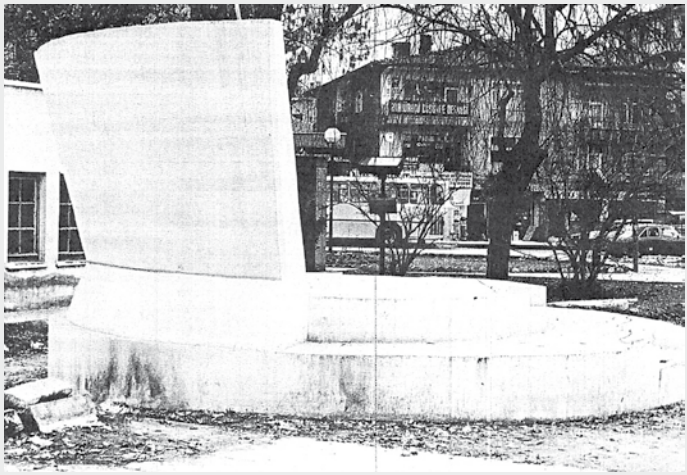
Mahkemenin 13.11.2002 tarihli oturumunda,hukukçu bilirkişi sabit kalmak üzere diğer iki bilirkişinin re'sen seçilmesine karar verilmişken,keşfte de hukukçu bilirkişi olarak Fethi ONUR tayin edilmesine rağmen son raporda Fethi ONUR'un imzası bulunmamaktadır.Bu durum hukuka aykırılık teşkil eder.

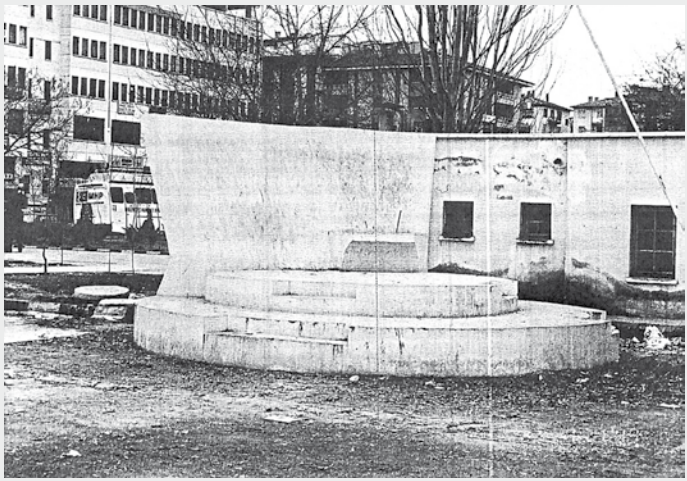
İleri sürdüğümüz tüm hususlar değerlendirilerek dosyanın tarafsız bir bilirkişi heyetine tevdiini saygı ile arz ve talep ederim.

Av.Nimet GÜRSOY

EK 11

SİNCAN ATATÜRK ANITI'NIN KAİDESİ





EK 12

SİNCAN DAVASININ SON KARARI

T.C
Ankara
Fikri ve Sınai Haklar Hukuk Mahkemesi

K A R A R

Esas No	:	2004/641
Karar No	:	2004/260
Hakim	:	Serdar ARIKAN 25465
Katip	:	Aysel DUMAN 8430
Davacı	:	Sisiad
Vekili	:	Av.Nimet Gürsoy –Atatürk Mah. İrem İşhanı no:2/1 Sincan /Ankara
Davalı		Burhan Alkar
Vekili		Av. Suzan Sezen – Atatürk Bulv.175/15 Bakanlıklar / Ankara
Dava	:	Tazminat
Dava Tarihi	:	02.05.2001
Karar Tarihi	:	26.10.2004

Yukarıda açık kimliği yazılı bulunan davacı vekilinin mahkememizde açmış bulunduğu davanın yapılan açık yargılaması sonunda:

GEREĞİ DÜŞÜNÜLDÜ: Davacı Sincan Sanayiciler ve İşadamları Derneği vekili Av. Nimet Gürsoy, müvekkili Dernek'in davalı Burhan Alkar ile yaptığı bir eser sözleşmesi ile, Sincan ilçesi Lale Meydanında sergilenmek üzere bir Atatürk anıtının yapımı konusunda anlaştıklarını, yapılan sözleşmeye göre davalı heykeltraşın yapacağı eserin karşılığı olarak 2.250.000.000.-Tl. ücret alacağını, nitekim bu paranın da kendisine ödendiğini, ancak davalı Burhan'ın yapıp tamamladığı heykelin yapılan kontrolü sonucunda Atatürk'e benzemediğinin saptandığını, Ulu Önder'e benzemeyen böyle bir anıtın Lale Meydanına konulmasının olanaklı olamayacağını, bu olgunun Ankara 5. Asliye Ticaret Mahkemesinin 1998/1553 Değişik İş sayılı dosyasından yaptırılan delil tespiti sonucunda da aynen belirlendiğini, bunun üzerine davalıya ödenen miktar ile tespit masrafları ve heykelin oturtulacağı kaidenin inşası için harcadıkları toplam 2.988.177.444.-Tl.'nin geri ödenmesi için Sincan Noterliğinden 6.1.1999 tarih ve 416 sayılı ihtarnamenin keşide edildiğini, ancak davalının ödemeye yanaşmadığını bildirerek, anılan miktarın 16.1.1999 tarihinden itibaren reeskont faiziyle birlikte davalıdan tahsiline karar verilmesini talep etmiştir.

Davalı Burhan Alkar vekili Av. Suzan Sezer açılan davanın yerinde olmadığını, dava konusu Atatürk heykelinin davalı heykeltraşın kendi yorumuna göre tamamlanıp teslime hazır olduğunu, eserin biçim ve imal şeklinin müvekkilinin eser sahibi olmasından kaynaklanan münhasır hakları olduğunu, bu nedenle de davacı tarafın sipariş edilen heykeli almak zorunda olduklarını söyleyerek davanın reddini istemiştir.

5846 sayılı FSEK.'in 76. maddesinde özetle, anılan kanunun uygulanmasından doğan uyuşmazlıkların değerine bakılmaksızın ihtisas mahkemesi olan FSHHM,'lerinde görülüp sonuçlandırılması gerektiği vurgulanmıştır. Somut uyuşmazlıkta ise, davalı Burhan Alkar tarafından yaratılan Atatürk heykelinin eser olduğu ve bu eserin sahibinin davalı bulunduğu tartışma konusu değildir. Yine davalının yarattığı bu eser üzerinde FSEK.'in 14, 15 ve 16. maddelerinde koruma altına alınmış manevi hakları ile 21, 22, 23, 24 ve 25. maddelerinde düzenlenmiş maddi haklarının ihlal edildiği iddiası da dava konusu yapılmamıştır. Şu halde ortada 5846 sayılı FSEK.'in uygulanmasını gerektiren bir uyuşmazlık ve anılan yasanın tatbiki zorunlu bir maddesi söz konusu değildir. Nitekim davacı vekili dahi mahkememizce yapılan 26.10.2004 tarihli oturumda bu olguyu aynen tekrar etmiştir. Esasen taraflar arasındaki sözleşme Borçlar Kanununun 355 ve devamı maddelerine göre düzenlenmiş bir istisna (eser sözleşmesi) akdi olup, uyuşmazlık da anılan yasanın 360. maddesinde belirtilen eserdeki ayıplar ve eksiklikler nedeniyle davacı Dernek'in eseri teslim alıp almayacağı noktasında toplanmaktadır. Böyle bir sorunun çözümünde 5846 sayılı yasanın değil, Borçlar Kanunun ilgili hükümleri uygulanacaktır. Hal böyle olunca da mahkememiz bu davayı görmekte gö-

revsiz olup, görevli ve yetkili mahkeme Ankara Nöbetçi Asliye Hukuk Mahkemesidir. Açıklanan nedenlerle mahkememiz görevsiz olduğundan dava dilekçesinin reddine karar verilip aşağıdaki karar tesis edilmiştir.

KARAR: Yukarıda açıklanan nedenlerden ve tüm dosya kapsamından:

Mahkememizin bu davayı görmekte görevli olmadığı anlaşıldığından dava dilekçesinin reddine

Dosyanın istem halinde görevli ve yetkili Ankara Nöbetçi Asliye Hukuk Mahkemesine gönderilmesine

Kararın temyiz edilmeksizin kesinleşmesi durumunda, HUMK.'nun 25. maddesi gereğince istem halinde dava dosyasının merci tayini için Yargıtay 20.Hukuk Dairesi Başkanlığına gönderilmesine

Harçlar Yasasına göre hesaplanan 10.100.000.-Tl. maktu karar harcının peşin alınan 40.339.579.-Tl.'den mahsubu ile bakiye 30.239.579.-Tl.nin istem halinde davacıya iadesine

Avukatlık ücret tarifesine göre hesaplanan takdiren 1.100.000.000.-Tl. vekillik ücretinin davacıdan alınıp davalıya ödenmesine

Yapılan yargılama giderlerinin bu aşamada davacı üzerinde bırakılmasına dair karar taraf vekillerinin huzurlarında temyiz yolu açık olmak üzere açıkça okunup anlatıldı. 26.10.2004.

Katip

Hakim 25465

EK 13

NURİYE AKMAN'IN NECATİ İNCİ'YLE YAPIĞI RÖPORTAJ METNİ

"Atatürk Heykellerini Tartışmaya Açalım", *Sabah* gazetesi, 9 Kasım 1997, s. 18.

Necati İnci, yurdun dört bir yanındaki meydanlarda, okullarda ve işyerlerindeki Atatürk heykelleriyle tanınıyor. İstanbul'daki İnci Heykelcilik'in sahibi olan Necati İnci, orantısız yapılan Atatürk heykellerinden ve heykel sanatının Türkiye'deki durumundan şikâyetçi. Bir komisyon kurulmasını ve bozuk Atatürk heykellerinin değiştirilmesini istiyor.

Ankara'dan karayolu ile İstanbul'a her gidişimde E-5 karayolu üzerindeki bahçesi Atatürk heykelleriyle dolu bir imalathane dikkatimi çeker. Tam Maltepe Kavşağı'nda, benim gibi oradan geçen herkesi 8,5 metrelik dev bir Atatürk heykeli karşılar. Türkiye'deki Atatürk heykellerinin çoğunun burada üretildiğini hep duyarım da, içeri girip çalışanlarla sohbet imkânı bulamamışımdır. Yarın 10 Kasım. Atatürk'ü Anma Haftası etkinlikleri başlıyor. Tam zamanıdır diye düşünüp bu "Atatürk fabrikası" gibi çalışan İnci Heykelcilik'in sahibi Necati İnci ile tanıştım. İnci ile Atatürk heykelciliğini ince ince konuştuk. Özetleyemeyeceğim kadar öğretici oldu.

• *Atatürk heykelleri denilince akla neden siz geliyorsunuz?*

– Ben merhum heykeltıraş Mehmet İnci'nin oğluyum. Babam için Türkiye'nin Michelangelo'su deseler yeri var.

• *Bu biraz iddialı bir değerlendirme değil mi?*

– Yaptıkları ortada. Bizim anladığımız manada heykeltıraşlık, blok mermerden bir sert malzemeyi yontarak üç boyutlu bir eser vermektir. Kırkağaç, Keşan, Adana Seyhan Barajı Atatürk heykelleri onun blok mermerden yaptığı heykellerdir.

• *Ne eğitimi aldınız?*

– Arkeloji'yi 5'inci sömestirden bıraktım. Güzel Sanatlar'ın Heykel Bölümü sınavlarına iki sefer girdim, kazanamadım. Babam aslında taş yoncutusuydu. Mermer atölyemiz vardı. Küçük yaşta çekiç kullanmasını çok iyi öğrendim. Babamdan bilhassa göz terbiyesi aldım, bakmayı öğrendim. Göz terbiyen olmazsa elin yaptığını da göremezsin. Mesela babam "Heykellere çok yakından bakma," derdi.

• Babanızın dönemin trendlerini iyi değerlendirerek, Atatürk heykellerine yönlenmesi uzak görüşlülük müydü?

– Babam üstün bir zekâydı ama bir tokat yüzünden okulundan ayrılmıştı. O zamanın şartlarında bir insanın kendini kanıtlaması zordu. Babam o şaşaalı İtalyan heykellerinden çok etkilenmiş. Ayrıca Selanikli olması, Atatürk'e hayranlığı da babama yardımcı olmuş. Benim Güzel Sanatlar'a giremeyişime de ünlü bir heykeltıraşımızın Tokat'taki Atatürk heykeli sebep oldu. Sınavda bu heykeli anlatmamı istediler. "Bronz yığınından başka bir şey değil," dedim. Atatürk çok hassas giyim terbiyesi olan bir insandı. Hiçbir zaman şapkasını emir erinde unutmazdı. Resmî heykelin şapkasının olmaması garibime gitmişti.

• Sizin neden hiç gülen bir Atatürk büstünüz yok?

– Atatürk'ün çok az gülümseyen resmi vardır. Hayatında o kadar çok düşünmüş ki gülmeye pek fırsat bulamadı.

• Ama heykeltıraşlık bir sanat işi. Sanatçı, heykelini yapacağı kişiyi istediği gibi yorumlayamaz mı? Kahkaha atan bir Atatürk büstü olamaz mı?

– Lider heykellerinde yorum olmaz. Kahkaha attığı zaman mimiklerini bile toparlayamazsınız. Görmemişiz. Görmediğiniz bir şeyin hayalini nasıl yapacaksınız?

• Hayalleriniz ne güne duruyor? Diyelim ki biri cesaret etti yaptı bu heykeli. Bu eserin bir meydanda yaşama şansı var mıdır?

– Yok. Meydanlara dikilen heykeller, resmî toplantıların, anma törenlerinin saygı odak noktası oluyor.

• Kahkaha atan bir insan saygıyı hak etmez mi yani?

– Belki, bizim toplumumuz için biraz zor.

• Peki ağlayan bir Atatürk heykeli de olmaz mı?

– O olur, hatta şimdi şöyle gözünü çevirse Türkiye'ye, nasıl olsa ağlayacaktır.

• Burası bir heykel fabrikası mı?

– Bütün dostlarım, valiler, paşalar dahil, tanıştırırken dostlarına beni, heykel fabrikasının sahibi diyorlar. Tabii burası bir imalathane.

• Bu durumda siz Atatürk heykelleri imalatçısı mısınız?

– İnci Heykelcilik bir ekoldür. Heykeltıraşlar, heykel mastırı yapmış, öğretim üyesi sıfatını kazanmış kişiler de burada gelip hizmet verir. Okullarda en büyük zorluk, anatomi hocasının layıkıyla bulunmaması. Akademiye yeni gelmiş bir talebe ne kadar yeteneği olursa olsun yontulmamıştır. Onu pırlanta haline getirmek için en ağırlıklı dersin anatomi olması lazım. Bütün hayvan, insan figürlerini, kemik ve kas yapısını çok iyi bilmesi lazım.

• Siz şimdi Atatürk'ün kemik ve kas yapısını en iyi bilen insan mısınız?

– Yok, o kadar iddialı olmayayım.

• Babanız için Türkiye'nin Michelangelo'su demiştiniz. Kendinizi kime benzetiyorsunuz?

– Babamın sadece küçük bir çırağıyım. Ona ulaşmam mümkün değil. Babamın dengelediği yüz hatlarını hiçbir şekilde değiştirmiyorum. Neden? Bugün Başbakanlık'taki ve Dış Ticaret Müsteşarlığı'ndaki iki tane, kaynaksız, tek parça dökülmüş büstler Atatürk'e en benzer, en anlamlı sima kabul edildi.

• Simanın en çok neresinde başarılısınız?

– En zor kısım gözlerdir, bakışları ifade etmektir. Tabii mermer, bronz ya da fiberglas olmasına göre de anlam değişir. Tabii fiyatlar da. Fiberglas büstler boyutlarına göre 60 milyondan başlayarak, 450 milyona kadar gidiyor. Bronz olduğu zaman 3-4 misli fiyat artıyor. Aşağı yukarı 150 kalıbım var. 500 milyara değişmem elimdeki kalıpları. İlk fiberglas Atatürk heykellerini ben yaptım. Bugün Türkiye'nin hemen her yerinde, 300 küsur yerleşim merkezi, ayrıca fabrikalar, okullarda benim heykellerim var.

• Son zamanlardaki en pahalı anıt heykeliniz Sultanbeyli'deki mi?

– Biz Doğu Paşa'yla para konusunu ortaya atmadık. Lütfettiler malzeme yardımında bulundular. Yani bir para alışverişimiz olmadı. Ama geçen yılın fiyatlarıyla 600 milyondan, bugünün fiyatlarına göre 1,5 milyardan aşağı yapılmazdı bu heykel. Yine geçen yıl Adana Büyükşehir Belediyesi'ne 2 milyarlık bir anıt armağan ettik.

• Bunların ne kadarı masraftır?

– Bunlar hep global masraflarla yapılır. Bu, 60 senenin birikimidir. Tabii yüzde 50'den aşağı bir kazançla idame ettiremezsiniz işi. Ben şimdi Afyon Kocatepe Üniversitesi Mermercilik Bölümü'nde öğrenciyim. Oraya 600

milyon değerinde bir heykel hediye ettim. Onu görünce öğretim üyeleri "Kültür Bakanlığı'ndan geçen yılın fiyatlarıyla 8-10'ar milyar liraya 2-3 tane heykel geldi, Atatürk'e hiç benzemiyor, Necati Bey şunlara Allah aşkına bak," diye dert yandılar. Benim heyecanım heykel yapmak. Senede 2 tane heykele nasıl olsa 5-6 milyara müşteri bulurum. Türkiye büyük devlettir, bu kadar çaba sarfetmeme gerek olmaz ama benim amacım Atatürk heykellerinden aman aman para kazanmak değil. Benim bir dairem dahi yok.

• Nasıl olur, Türkiye'nin her tarafı sizin heykellerinizle dolu?

– Oluyor işte. Akademiye giremememin hıncından, akademisyenlerle olan sürtüşmemden dolayı fiyatları daima çok aşağıda tuttum. Bugün 3 metrelik bir heykeli 5-6 milyardan aşağı kimse yapmaz. Ben 1,5-2 milyarı geçmiyorum.

• Türkiye'de en çok Atatürk heykeli mi yapılıyor?

– Evet. Heykelcilik Atatürk'le başlamıştır. Yani heykel deyince Atatürk, Atatürk deyince heykel konumu sanki bir dengeleme olmuştur. Sadece ben 350 tane yaptım.

• Bir ülke ki en fazla yapılan heykel Atatürk'ün. Türk heykeltıraşlığı için bu nasıl bir durum?

– Bu yanlış bir olay. Sanat açısından bir güdüklük, bir tıkanıklıktır.

• Ama Atatürk heykelleri para getiriyor.

– Ben bu açıdan bakmıyorum. Cumhuriyet'in ilk Atatürk anıtı Sarayburnu'ndakidir. Ondan itibaren Samsun, Ankara, İzmir, İstanbul'da Canonica ve Krippel adlı iki heykeltıraş büyük hizmetler vermiştir ve Türkiye'de heykeltıraşlık akımına başlanmıştır.

• Ama Canonica, Henry Krippel ve bir de Thorak'a o günlerde Türk heykeltıraşları ateş püskürüyordu. Bakın Ar *dergisinden nasıl sesleniyorlar kamuoyuna: "Fecaat! Estetiğin hazin tecellisi! Gülünç, mübalağalı. Memleketimizi tecrübe tahtasına çevirdiler." Çünkü bunlar heykelde tekel hakkını almışlar Türkiye'den. Bizim sanatçılara çalışacak bir alan bırakmamışlar. Hatta Ahmet Haşim, "İnönü'den şuraya bir koca kaya parçası getireydik de şu fecaati görmeyeydik," diyor Taksim Anıtı'nı gördüğü zaman.*

– Tabii, heykeli herkes kendine göre tenkit eder. Şişli'deki Uğur Mumcu Anıtı'nı akademisyenler yaptı. Gidin bakın Uğur Mumcu'dan eser var mı? Samsun ve Sarayburnu'ndaki anıt fevkalade dinamik heykellerdir. Ama

Atatürk'ün öyle kıvırcık saçı yoktur. Öyle algılamıştır, çünkü bu memleketten yetişmiş, aynı heyecanı duymuş kişiler değil, ithal heykeltıraşlardır. Tabii Sarayburnu Anıtı'nda, o anotomideki bir insan o kadar abartılı bir kılıcı, o kınından çıkaramaz. Ama bugün Michelangelo sağ olsaydı, bir Atatürk heykeli yaptırsaydık acaba o mitolojik heykelleri gibi muvaffak olabilecek miydi?

• Sonuç olarak o heykelleri bizim heykeltıraşlarımız sevmemişler.

– Beni de hiç sevmiyorlar, yerin içine batırıyorlar hatta Meclis'ten karar çıkartmaya kadar gittiler. Tabii 40 yıl evvel beni akademiye bir heykel tenkiti yüzünden almayanlardan, bunun acısını çıkarttım.

• Nasıl? Türkiye'yi Atatürk heykelleriyle donatarak mı?

– 350 tane heykelin hepsini kendileri yapacaklardı. Fiyatı aşağı aldım, fiberglas çalıştım. Tabii herkesin, her okulun bir alım gücü vardır.

• Ya bundan sonra hiç kimse ve hiçbir kurum Atatürk heykeli sipariş etmese ne yaparsınız?

– Diğer birikimlerimi kullanırım. Ama yine armağan niteliğiyle de olsa heykelleri devam ettiririm. Şimdi de mermercilik profesörü olana kadar mücadele edeceğim. Şahsımı bırakalım, öyle muvaffak gençler var ki, öğretim üyeleri onları istedikleri gibi kullanıyor, kendilerinin önüne geçmelerine fırsat tanımıyor. Ben dahil Türkiye'de heykeltıraş olmadığını iddia ediyorum. Atölyeler çok yetersiz. Eğer talebeler Marmara Üniversitesi'nin Heykel ve Seramik Bölümü'ne gidip orada vakit harcayacağına Anadolu Hisarı'ndaki çamurcu Hasan Usta'ya gitseler daha iyi çalışırlar. Bir TV programında buyursunlar hep beraber Türkiye'deki heykelleri tartışalım. Bir komisyon oluşturalım heykellerin bozuk olanlarını değiştirelim.

• Sizinkilerin ne kadarı bozuk çıkar?

– Tabii karga da kendi yavrusunu dünyanın en güzel şeyi olarak gösterir.

• Yani başkalarınınkilerle sizin Atatürk heykellerinizi mi yarıştıralım?

– Yarıştıralım değil. İnsan tenkit ederken kendi bir yerde olacak.

• Ama sizin de babanızın da adı belli başlı heykeltıraşlarımız listesinde yok.

– Beni bırakın, babamın tamamen geçmesi lazım. Barbaros Anıtı'nın maketini bile büyültemediler, babam büyüttü. O anıtın hakiki heykeltıra-

şı durumundadır babam. Bizim adlarımızın geçmemesinin nedeni bir tekelleşme vardır. 1 tane heykel yapanın ismi vardır 350 tane heykel yapanın yoktur. Bir liderin bu kadar heykelini yapan kişi rekorlar kitabına girer.

• *Yine de içlerinde en iyisi benim mi diyorsunuz?*

– 5 ay kadar önce Emlak Bankası'nın bir profesör heykeltıraşa yaptırdığı ve Kumburgaz Ortaköy beldesine dikilen Atatürk heykeli, 48 saatte geri indirildi. Yerine tarafıma sipariş edilerek beğeni kazanan heykel dikildi. Daha sonra bu indirilen heykelin Emlak Bank Bahçeşehir Meydanı'na dikildiğini okudum ve çok üzüldüm. Bu heykel engizisyon mahkemesi reisi kıyafetinde ve suratında. Atatürk'le alakası yok. Geçen gün de yine akademisyenlerin diplomalarına güvenerek detaylara girmemelerinden dolayı, Aydın'daki bıyıksız ve şekilsiz Efe Anıtı'nın, paldır küldür indirilmesini hicranla izledik.

• *1.12.37 tarihli bir Bakanlar Kurulu kararı var. Atatürk heykellerinin plastik açıdan yetkinliklerine karar verecek bir jüriye dair. Bugüne kadar bu jüriye tek bir Atatürk heykeli girdi mi?*

– Onu bilmiyorum. 12 Eylül'den sonra Atatürk heykelleri, büstler, maskları yapılıyor her yerde harıl harıl. Bunu herkes bir ticari meta haline getirmesin diye bir Heykel İzin Komisyonu kuruldu. Meclis'e bir mask, bir rölyef götürdüm. General Karakoyunlu bana, "Sen Mehmet İnci'nin oğlusun değil mi? Sizin için değil bu izin belgeleri, yeni çıkan müessesler için," dedi ve hemen izin belgesini imzaladı. Şimdi yeniden böyle bir komisyon toplanmalı ama jüriye akademisyenler, heykeltıraşlar hiçbirimiz girmeyelim.

• *Jüriye heykelden anlamayanlar mı girsin?*

– Hayır, ama sırf heykeli yapan heykelden anlar diye bir saplantıya girmeyelim. Mesela ben ressam değilim ama resmin en azından genel değerlendirmesini yapabilecek biriyimdir.

• *Peki kendi heykelleriniz sizi heyecanlandırıyor mu?*

– Heyecanlandıranlar var, hepsi değilse bile.

• *O zaman neden piyasa işlerini bırakıp sadece heyecan veren heykeller yapmıyorsunuz?*

– Artık yenisinin değişimini yapmanın da bir anlamı yok. Bugün eğer TC Devleti üst yöneticilerinin de kabul ettiği bir sima varsa bunu ben de-

ğiştirip acaba şu nasıl olur bu nasıl olur diye arayış içinde olmama gerek yoktur.

• *Sanatçı hep bir arayış içinde olmamalı mıdır?*

– Bu ancak değişik taleplerle olur. Bizde heykeltıraş yetişmemesinin bir sebebi de bu. Avrupa'da yetişen büyük sanatçıların arkasında prensler, krallar vardı.

• *Atatürk heykellerinin arkasında da devlet var.*

– Devlet var derken, bu bir mali güç konusu. Diğerinde sınırsız bir yaşam garantisi var. Ben belediyelere verdiğim heykellerin bile parasını almakta zorlanıyorum. Belediyeler maaş ödeyemiyor, okullar yakıt alamıyor, gündelik ihtiyacını gideremiyor ama mecburi tamimle yapılması lazım Atatürk büstü. Onu bile para toplayarak yapıyorlar.

• *Bu kadar heykelden sonra Atatürk rüyalarınıza giriyor mu?*

– Rüya görmüyorum da her yerde Atatürk siması arıyorum. Nerede bir resmini görsem saklıyorum. Hatta arkadaşlar bana "Atatürk'ü yapa yapa Atatürk'e benzemeye başladın," diye takılıyor.

• *Heykellerin Atatürk sevgisine katkısı oluyor mu?*

– Sevgisi değil de ilkelerine oluyor. Çünkü onun askerî giyim tarzı bile bir atılımın ifadesidir.

• *Teşekkür ederim.*

EK 14

16 EKİM 2007 TARİHİNDE ARAŞTIRMACININ NECATİ İNCİ İLE YAPTIĞI GÖRÜŞME METNİ

16 Ekim 2007 tarihinde Necati İnci'nin İstanbul Maltepe'deki atölyesinde yaptığımız görüşmede Necati İnci şu ifadelerde bulunmuştur:

"Babam Mehmet İnci, alaylıydı ama imkân tanınsa Türkiye'nin Michelangelo'su olabilirdi. Akademili pek çok kişinin yaptığı Atatürk anıtlarının yüz detayını babam vermiştir. Ben de onun yanında yetiştim. Ondan bana iki Atatürk anıtı ve iki büst kalıbı miras kaldı. Kalıplarda küçük değişiklikler yaptım ve bu kalıplardan pek çok çoğaltma yaptım. Bu kalıplardan biri, Kaş'taki Atatürk anıtının kalıbıdır. 1980-1983 yılları arasında Doğu illerine gönderilen anıtların yüzde sekseni bana aittir ve bu kalıplardan çoğaltılmıştır. Bunun yanı sıra aynı dönemde, ordunun isteğiyle E-5 karayolunun üzerindeki çoğu dükkanın önüne konmak üzere Atatürk büstü de çoğalttım. Valilerin çoğu o dönemde asker kökenli olduğu için onlardan da çokça Atatürk anıtı siparişi aldım. Kenan Evren, büyük bir devlet adamıydı ama kendisinin büstünü yapmak nasip olmadı. Anıtlarda ilk fiber malzemeyi ben kullandım ve piyasa fiyatının çok altında anıt pazarladım. Piyasayı kırmamın iki nedeni vardı. Birincisi, Selanik göçmeni olduğumuz için babam gibi benim de Atatürk'e karşı başka bir gönül bağım var. Diğeri ise, beni akademiye kabul etmeyen hocalara duyduğum tepkidir. Hatta hiçbir bedel almadan anıt verdiğim de olmuştur. Elimdeki çoğaltma kalıplarından bugün de üretim yapmaya devam ediyorum. Kaş'ta bulunan anıttan hatırlayamadığım kadar çok yere verdim. Türkiye'deki en dengeli anatomiye sahip olan anıt bu anıttır. Bu nedenle çok tercih ediliyor ben de çoğaltıyorum. Anıtların sipariş edilmesi konusuna gelince; anıt komisyonları aslında olumlu bir şeydir. Bu komisyonlar, belediye başkanı, kaymakam, banka müdürü ya da eşraftan oluşur. Bu komisyonlarda işleyiş genel olarak ihale usulü değil sipariş usulüdür. İhalelerde de genelde sanatçı üçlü teklif düzenler. Türkiye'nin her yerinde o yerin komutanı da, anıt komisyonlarının kurulmasında öncü olmuştur. 1980-1990 yılları arasında ihtiyaç olan il ve ilçelerde bu komisyonlar kurulmuştur ancak, çok iyi hizmet verenler olduğu gibi buralarda çokça suistimaller de olmuştur. Belediyelerin özerkleşmesiyle heykel piyasası ivme kazandı, pazar genişledi. Türkiye'de

benim atölyemden çıkan beş yüzün üzerinde Atatürk anıtı vardır. 12 Eylül sürecinde olduğu gibi, 28 Şubat sürecinin öncesinde ve sonrasında da çok anıt yaptım. Mesela Sultanbeyli'de belediye başkanı ve kaymakamın dinci tavrı ile Zırhlı Tugay Komutanı Doğu Silahçıoğlu'nun çatışması sonucu Doğu Paşa benden acele bir Atatürk anıtı istedi. Elimdeki kalıplardan bir anıt döktüm, üç gün içinde yerine yerleştirdim ve hiçbir bedel talep etmedim. 10 Kasım'da anıtın karşısında tören düzenlendi. Belediye başkanının yüzünü görmeniz lazımdı. Türkiye'de çok kötü anıt örnekleri var, bir çoğu da akademili sanatçılara ait bu anıtların. Atatürk'ün hakkını vermek lazım. Benim anıtlarım kabul görmüş iyi anıtlardır. Atatürk'ü hele ki şu dönemde yaşatmak şart. Bu yüzden pek çok yere maliyetine hatta bedelsiz olarak anıtlar veriyorum."

EK 15

TÜRK STANDARTLARI ENSTİTÜSÜ'NÜN 2004 YILINDA BELİRLEDİĞİ ATATÜRK HEYKELİ STANDARTLARI

23 Mart 2004 tarih TS13074 nolu karar

Türk Standartları Enstitüsü (TSE), kamuya ait yerlerde bulunan Atatürk heykellerine standart getirdi.[1] Standarda göre, Atatürk heykellerinin yakınında görüntüyü bozacak reklam panoları ve telefon direkleri olmayacak.

TSE'nin belirlediği standarda göre, "kamuya ait yerlerde Atatürk'ün yüksek şahsiyetini ve bilinen imajını koruyacak benzerlikte ve sanatsal değeri olan figür ve anıt heykeller" bulundurulacak. Atatürk figür ve anıt heykellerinin belirlenmesi, seçilmesi ve değerlendirilmesi sanat kurulları tarafından yapılacak.

Anıt heykellerin yapılacağı yerler belirlenirken doğa, kültürel, tarihî ve estetik değerlerin göz önüne alınması gerektiğine işaret edilen standartta, büyük boyutlu anıt ve heykellerin yanında çocuk oyun alanları ve dinlenme köşelerinin bulundurulması önerildi.

Standarda göre, yapı alanının zemini çevresindeki yapıların temel sistemleri ve derinlikleri, yeraltı su seviyesi, yer üstü su kaynakları, su kotları belirlenecek, zemin etüdü yapılacak ve deprem gibi doğal afetlere karşı dayanıklı olacak, yapı zeminin altından yağmur suyu şebekesi, pis su şebekesi ve içme suyu hattı olmayacak, yakınında sondaj kuyusu, yer altı suyu kaynağı ve içme suyu temin kuyusu bulunmayacak.

Standartta, Atatürk anıt ve figür heykellerinin çok yakınlarında görüntüyü bozacak şekilde elektrik, telefon direkleri, reklam panoları, trafik işaretlerinin bulundurulmaması koşul olarak getirilirken, heykellerin çevresinde sıkışmış yüksek binalar köprü benzeri yapıların bulundurulmaması ve çevresindeki yapıların rengi ve şeklinin de heykellerle uyum içinde olması istendi.

Öte yandan Atatürk anıt komplekslerinin çevresi tören, kutlama gibi etkinliklerin gerçekleştirilebileceği şekilde düzenlenecek. Atatürk figür ve anıt heykelleri, kent meydanı, yüksek tepeler veya tören alanlarında yapılması halinde, ölçüsü "küçük ve etkisiz kalmayacak boyutlarda" olacak.

---

1 http://www.tumgazeteler.com/?a=679548.

TSE'li bir Atatürk figür ve anıtında, Atatürk'ün temsil ettiği manevi ve fiziksel özellikler en iyi şekilde tasvir edilecek ve heykeller insan boyutuna yakın olacak, çok yüksek boyutlarda yapılarak insanlardan uzaklaştırılmayacak.

Standartta, bozulan Atatürk heykellerinin onarılması istenirken, kullanılan malzemenin insan sağlığına zarar vermemesi ön koşul olarak getirildi. Standartta, Atatürk anıtının yakınlarına çöp ve çöp benzeri atıkların dökülmemesi istendi.

Standartta, Atatürk figür ve heykelleri için istenen diğer özellikler şöyle:

- Atatürk figür ve anıt heykelleri uygulama projelerinde belirlenen yerlerde yapılmalı, yeri ve konumu değiştirilmemelidir.

- Yapılan heykellerde renk kaybı çatlama oluşmaması için yüzeye koruyucu uygulanmalıdır.

- Heykellerin aydınlatılması; bakış açısı ölçüleri, malzemesi, rengi, bulunduğu yerin konumu, eğimi, fiziki koşulları ve çevresindeki diğer yapı elemanları dikkate alınarak yapılmalıdır.

- Atatürk figür ve anıt heykellerinin tek bir yönünün çok karanlıkta veya çok aydınlıkta bırakacak şekilde aydınlatma yapılmamalı; verilmek istenen konu, biçim, renk ve konu net olarak görülebilmelidir.

Standart Atatürk heykellerinin askerî yerlerde bulundurulma şekillerine dair kuralları kapsamayacak.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Ahmad, F. (1996). *İttihatçılıktan Kemalizme*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

— (2005). *Modern Türkiye'nin Oluşumu.* İstanbul: Kaynak Yayınları.

— (2007). *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

— (2007a). *Demokrasi Sürecinde Türkiye*. İstanbul: Hil Yayınları.

Akel, A. (1998). *Erbakan ve Generaller*. İstanbul: Şura Yayınları.

Akıncı, G. (Tarihsiz). *Atatürk ve Erzurum Kongresi Anıtı, Erzurum Kongresi ve M. Kemal Atatürk*. Ankara: Harita Matbaası.

Akkılıç, Y. (1988). *Atatürk ve Bursa.* Bursa: Kanaat Matbaası.

Akpınar, H. (2001). *28 Şubat: "Postmodern" Darbenin Öyküsü.* Ankara: Ümit Yayıncılık.

Akşin, S. (2001). *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi (1789-1980)*. Ankara: İmaj Yayıncılık.

Aslanapa, O. (1993). *Türkiye'de Avusturyalı Sanat Tarihçileri ve Sanatkarlar*. İstanbul: Eren Yayıncılık.

Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (çev. Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Atatürk, M., K. (1959). *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II*. N. Unan (Der.). Ankara: Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları.

Atay, F., A. (2006). *Çankaya.* İstanbul: Pozitif Yayınları.

— (2006a). *Babanız Atatürk*. İstanbul: Pozitif Yayınları.

Aydemir,Ş.,S. (1975). *Tek Adam Mustafa Kemal (1922-1938) Cilt III*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

— (1975a). *İkinci Adam (1938-1950) Cilt II*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Bağman, L. (1982). *Atatürk'ün Yaşamında Edirne*. İstanbul: Günlük Ticaret Gazetesi Tesisleri.

Banoğlu, N., A. (1973). *Taksim Cumhuriyet Abidesi: Şeref Defteri*. İstanbul: İtimat Basımevi.

Behnan, E. (1934). *Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Dönümü Nasıl Kutlandı?, 1923-1933*. Ankara: Hâkimiyet-i Milliye Matbaası.

Benjamin, W. (2007). *Pasajlar*. (çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berk, N. (1937). *Türk Heykeltıraşları*. İstanbul: İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayını.

Berkes, N. (1973). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Birkan, Ü. (2000). *Dinleyicinin Kitabı*. İstanbul: Borusan Yayınları.

Bora, T. (1998). *Türk Sağının Üç Hali, Milliyetçilik, Muhafazakarlık, İslamcılık*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Bora, T., Can, K. (1999). *Devlet, Ocak, Dergah*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Boratav, K. (2004). *Türkiye İktisat Tarihi (1908-2002)*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Bown, M., C., Taylor, B. (1993). *Art of the Soviets*. New York: Manchester University Pres.

Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası. Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.

Cantek, F., Ş. (2003). *"Yaban"lar ve Yerliler. Başkent Olma Sürecinde Ankara*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Canovan, M. (1992). *Hannah Arendt: A Reinterpretation of Her Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Caymaz, B. (2008). *Türkiye'de Vatandaşlık, Resmi İdeoloji ve Yansımaları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Chilvers, I. (1996). *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*. New York: Oxford University Press.

Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda. Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. (çev. Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Copeaux, E. (2000). *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*. (çev. Ali Berktay), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Cumhuriyet Ansiklopedisi (2003). *Cilt 1-2-3*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çaycı, A. (2002). *Gazi Mustafa Kemal Atatürk, Milli Bağımsızlık ve Çağdaşlaşma Önderi (Hayatı ve Eseri)*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi.

Çeviker, T. (1997). *Karikatür Üzerine Yazılar*. İstanbul: İris Yayınları.

Çulhaoğlu, M. (1998). *İdeolojiler Alanı ve Türkiye Örneği*. Ankara: Öteki Yayınları.

Demirel, A. (1994). *Birinci Meclis'te Muhalefet: İkinci Grup*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Demirkan, S. (1968). *İstanbul Taksim Cumhuriyet Anıtı Ne Maksatla Yapıldı?* İstanbul: Sıralar Matbaası.

Doğan, A., E. (2007). *Eğreti Kamusallık-Kayseri Örneğinde İslamcı Belediyecilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Duverger, M. (1974). *Siyasi Partiler*. (çev. Ergun Özbudun), Ankara: Bilgi Yayınevi.

Eagleton, T. (2003). *Estetiğin İdeolojisi*. (çev. Bülent Gözkan, Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil, Banu Kıroğlu), İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Elibal, G. (1973). *Atatürk ve Resim-Heykel.* İstanbul: İş Bankası Yayınları.
Ergin, M. (1988). *Türkiye'nin Bugünkü Meseleleri.* Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
Ertem, S., E. (2007). *Türk İnkılabının Karakterleri.* İstanbul: Kaynak Yayınları.
Eyice, S. (1986). *Atatürk ve Pietro Canonica.* İstanbul: Eren Yayıncılık.
Eyüboğlu, B., R. (2005). *İnsan Kokusu.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
Gezer, H. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli.* Ankara: İş Bankası Yayınları.
Giedion, S. (1958). *Architecture, You and Me*, Cambridge Mass.: Harvard University Press.
Golomstock, I. (1990). *Totalitarian Art.* Great Britain: Harper Collins Publishers.
Gombrich, E., H. (1992). *Sanatın Öyküsü.* (çev. Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler.* (çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
Gölpınarlı, M., A. (2007). *Yurt Bilgisi.* İstanbul: Kaynak Yayınları.
Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim.* (çev. Mehmet Yalçın), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
Gülersoy, Ç. (1986). Taksim. İstanbul: Turing Otomobil Kurumu.
Hadjinicolaou, N. (1998). *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi.* (çev. Halim Spatar), İstanbul: Kaynak Yayınları.
Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
Hale, W. (1998). *Türkiye'de Ordu ve Siyaset 1789'dan Günümüze.* (çev. Ahmet Fethi), İstanbul: Hil Yayınları.
Hançerlioğlu, O. (1992), *Felsefe Ansiklopedisi, 5.* İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
Harvey, D. (1997). *Justice Nature and the Geography of Difference.* Oxford: Blackwell Publishers.
İba, Ş. (1999). *Milli Güvenlik Devleti.* İstanbul: Çiviyazıları.
İnan, M., R. (1980). *Mustafa Necati Kişiliği, Ulusal Eğitime Bakışı, Konuşma ve Anıları.* Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür.* İstanbul: Metis Yayınları.
Kahraman, H., B. (2002). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye.* İstanbul: Everest Yayınları.
— (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri.* İstanbul: Agora Kitaplığı.
Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar.* İstanbul: Metis Yayınları.
Karaosmanoğlu, Y., K. (2003). *Ankara.* İstanbul: İletişim Yayınları.
— (2006). *Politikada 45 Yıl.* İstanbul: İletişim Yayınları.
— (2007). *Atatürk, Biyografik Tahlil Denemesi.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Karatepe, Ş. (2003). *Kendini Kuran Şehir.* İstanbul: İz Yayıncılık.
Karpat, K. (1996). *Türk Demokrasi Tarihi.* İstanbul: Afa Yayınları.
— (2007). *Türkiye'de Siyasal Sistemin Evrimi.* Ankara: İmge Kitabevi.
Kemal, M. (1983). *Türkiye'nin Kalbi Ankara.* İstanbul: Çağdaş Yayınları.
Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü.* Ankara: Ütopya Yayınevi.
Kıran, Z. (1996). *Dilbilim Akımları.* Ankara: Onur Yayınları.
— (2002). *Dilbilime Giriş.* Ankara: Seçkin Yayınları.

Kinross, L. (1964). *Atatürk: The Rebirth of a Nation*. Londra: Weidenfeld and Nicolson.
— (1965). *Atatürk: A Biography of Mustafa Kemal Father of Modern Turkey*. New York: Morrow.
Kirişoğlu, O., Stokrocki, M. (1997). *İlköğretim Sanat Öğretimi*. Ankara: YÖK Yayınları.
Koçak, C. (2006). *Belgelerle İktidar ve Serbest Cumhuriyet Fırkası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
Kongar, E. (1983). *Atatürk Üzerine*. İstanbul: Hil Yayınları.
Kozanoğlu, C. (1995). *Cilalı İmaj Devri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
Köker, L. (1990). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
Kurt, M., Lanz, R., B. (2008). *Atatürk: The Father of Turks*. Ankara: MK Publications.
Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers.
Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Lizz, J., J. (1983). *Totaliter ve Otoriter Rejimler*. (çev. Ergun Özbudun), Ankara: Siyasi İlimler Türk Derneği Yayınları.
Mardin, Ş. (2003). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
— (2009). *Din ve İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
Marx, K., Engels, F. (1995). *Yazın ve Sanat Üzerine-1*. Ankara: Sol Yayınları.
Michalski, S. (1998). *Public Monuments*. Londra: Reaktion Books Ltd.
Morss, S., B. (2004). *Rüya Alemi ve Felaket*. (çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.
Necatigil, B. (1963). *Atatürk Şiirleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
Nişanyan, S. (2008). *Yanlış Cumhuriyet*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
Nutku, Ö. (1973). *Söylev (Belgesel Oyun)*. Ankara: Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Yayınları.
Osma, K. (2003). *Cumhuriyet Dönemi Anıt Heykelleri (1923-1946)*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi
Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat: 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
Örik, N., S. (2000). *Anadolu'da –Yol Notları– /Kayseri, Kırşehir, Kastamonu/ Bir Edirne Seyahatnamesi*. İstanbul: Arma Yayınları.
Özden, Y., G. (1999). *Atatürk Şiirleri. Nereden Baksa Güzel, Nereden Baksa Güzel*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
Özkazanç, A. (1998). *Türkiye'de Siyasi İktidar ve Meşruiyet Sorunu: 1980'li Yıllarda Yeni Sağ,* Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Özyürek, E. (2008). *Modernlik Nostaljisi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
Parla, T. (1994). *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları, Atatürk'ün Nutuk'u (cilt 1)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
— (1997). *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları, Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri (cilt 2)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
Price, S., R., F. (2004). *Ritüel ve İktidar*. (çev. Taylan Esin), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Püsküllüoğlu, A. (2003). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Rifat, M. (2000). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-1*. İstanbul: Om Yayınları.

Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (çev. Berke Vardar), İstanbul: Multilingual.

Savran, S. (1992). *Türkiye'de Sınıf Mücadeleleri*. İstanbul: Kardelen Yayınları.

Schroeder, R. (1996). *Max Weber ve Kültür Sosyolojisi*. (çev. Mehmet Küçük), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sennett. R. (2005). *Otorite*. (çev. Kamil Durand), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Smith, A., D. (2002). *Ulusların Etnik Kökeni*. Ankara: Dost Kitabevi.

Soyak, H., S. (1973), *Atatürk'ten Hatıralar (cilt II)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sözen, M., Tanyeli, U. (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şarman, K. (2005). *Türk Promethe'ler. Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Şen, İ. (2006). *Asi'den Gazi Atatürk'e (1919-1938): Karikatürlerde Mustafa Kemal ve Milli Mücadele*. Ankara: Tanı Yayıncılık.

Tanör, B. (1996). Osmanlı Türk Anayasal Gelişmeleri. İstanbul: Afa Yayınları.

Taylor, B. (1991). *Art and Literature under the Bolsheviks. The Crisis of Renewal, 1917-1924*. Londra: Pluto Press.

Timuçin, A. (2003). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Timur, T. (1997). *Türk Devrimi ve Sonrası*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Toksoy, N. (2007). *Bir Kültürel Kalkınma Modeli Olarak Halkevleri*. Ankara: Orion Yayınevi.

Tunçay, M. (1992). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)*. İstanbul: Cem Yayınları.

Uluğ, N., H. (1997). *Hemşehrimiz Atatürk*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Unat, F., R. (1945). *İsmet İnönü*. Ankara: Maarif Matbaası.

Ünaydın, E.R. (1998). *Atatürk'ü Özleyiş 1*. İstanbul: Yedigün Basın Yayın.

Volkan, V., Itskowitz, N. (1984). *Immortal Atatürk*. Chicago: The University of Chicago.

Yeşilkaya, N., G. (2003). *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yetkin, S., Y. (1979). *Estetik ve Ana Sorunları*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

Yıldız, A. (2007). *Ne Mutlu Türküm Diyebilene*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Zürcher, E.J. (1992). *Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası*. (Çev. Gül Çağalı Güven), İstanbul: Bağlam Yayınları.

— (2004). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çev. Yasemin Saner Gönen), İstanbul: İletişim Yayınları.

Makaleler

Akın, G. (1994). "Mahmud II Türbesi ve Sebili". *İstanbul Ansiklopedisi (cilt 5)* (264-265). İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.

Akman, N. (9 Kasım 1997). "Atatürk Heykellerini Tartışmaya Açalım". *Sabah Gazetesi*, s. 18.

Aksel, M. (1943). "Yirmi Yıllık Sanat Hareketleri", *Ülkü, 51,* 25.

Akyaz, D. (2002). "Ordu ve Resmi Atatürkçülük". A. İnsel (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 2, Kemalizm.* (180-191). İstanbul: İletişim Yayınları.

Alpkaya, F. (2002). "Bir Yirminci Yüzyıl Akımı: Sol Kemalizm". A. İnsel (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 2, Kemalizm.* (477-518). İstanbul: İletişim Yayınları.

Altınyıldız, N. (2004). "İmparatorlukla Cumhuriyet Arasındaki Eşikte Siyaset ve Mimarlık". A. Çiğdem (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 4, Milliyetçilik.* (352-357). İstanbul: İletişim Yayınları.

Anonim (1931). Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 25.04.1931 Tarih, 630.10. Fon Kodu, 1.2.21. Yer No'lu Belge.

— (1932). "Gazi Abidesi, Bursa: Proje ve Tatbik Heykeltıraşı Ali Nijat". *Mimarlık, 1,* 4-6.

— (1933). "Gazi Heykeli: İzmitliler Büyük Halâskârın Güzel Bir Heykelini Yaptılar". (20 Kasım 1933). *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 6.

— (1933a). "Güzel San'atların Memleketimizde İnkişafına Dair Proje ve Kanun Lahiyaları Esbabı Mucibe Raporu". *Mimar (Arkitekt), 8,* 252.

— (1934). "Atatürk, Kemal Özatlı Önderimiz Bu Soyadını Aldı". (25 Kasım 1934). *Hâkimiyeti Milliye Gazetesi*, s.1.

— (1934a). *İzmir Rehberi, İzmir ve Havalisi Asar-ı Atika Muhipleri Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul, 9,* s.223.

— (1937). "Cumhuriyet Etkinlikleri: Ankara". (1937). *La Turquie Kemaliste, 21-22,* p. 94.

— (1938). "Gençliğin Muazzam Mitingi". (14 Kasım 1938). *Cumhuriyet Gazetesi,* s.1.

— (1943). "Sporla İlgili Atasözleri". *Beden Terbiyesi ve Spor, 43*, s. 51-53.

— (1951). *TBMM Tutanak Dergisi.* (1951a). Cilt 7, Birleşim 73, s. 78-131.

— (1951a). *TBMM Tutanak Dergisi.* (1951b). Cilt 7, Birleşim 72, s. 28-74.

— (1951b). *TBMM Tutanak Dergisi.* (1951c). Cilt 9, Birleşim 103, s. 248-294.

— (1951c). "Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkında Kanun". (31.07.1951). *Resmî Gazete.* Sayı: 7872.

— (1951d). "Atatürk Kanunu". (24.07.1951). *Ulus Gazetesi.* s. 1-4.

— (1951e). "Atatürk Kanunu Meclis'ten Geçti". (26.17.1951). *Ulus Gazetesi.* s. 1-2.

— (1951f) "Çankaya'da Atatürk Heykel Kaidesi Müsabakası". (1951). *Mimarlık, 1-2,* s. 3-5.

— (1979). "Dil Yaresi ve Atatürkçülük". (16 Temmuz 1979). *Tevhid Gazetesi,* s. 16-17.

— (1979a). "Bravo Çin'lilere. Putları Deviriyorlar". (22 Ekim 1979). *Hicret Gazetesi,* s.16-17.

— (1979b). "Hala Ölmedi O". (26 Kasım 1979). *Hicret Gazetesi,*17.

— (1980). "Atatürk'ün Doğumunun Yüzüncü Yılının Kutlanması ve "Atatürk Kültür Merkezi Kurulması" Hakkında Kanun". (26.09.1980). *Resmî Gazete.* Sayı: 17117. s.86.

— (1998). *Cumhuriyet Dönemi (1927-1938) Ankara'da Atatürk Anıt ve Heykelleri.* İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

— (1998a). "In The Name Of The Father". (08. 01.1998). *Economist.* 00130613, Vol. 348, Issue 8079, p. 71.

Asaf, B. (1934). "İnkılap Sanatına Varmak Yolları", *Kadro* 9.

Atauz, A. (2004). "Kale ve Sur: Ankara Kal'ası". T. Bora (Edt.), *Şehrin Zulası Ankara Kalesi.* (s. 61-221). İstanbul: İletişim Yayınları.

Atay, F., R. (25 Kasım 1934). "Atatürk". *Hâkimiyeti Milliye Gazetesi*, s. 1.

Ayangil, R. (1998). "Cumhuriyet'in Müzik Devrimi". *Yeni Türkiye, 23-24,* 2984-2995.

Ayvazoğlu, B. (1998). "Cumhuriyet'in Estetik Macerası". *Yeni Türkiye, 23-24,* 2947-2970.

Bakçay, E. (2005). "Türkiye'de Açık Alan Heykelinin Gelişimi". *Kocaeli Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı.* (s.43-55). Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını.

Bakırezer, G. (2002). "Nihal Atsız". T. Bora (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 4, Milliyetçilik.* (352-357). İstanbul: İletişim Yayınları.

Balcıoğlu, S. (4-10 Eylül 1987). "12 Eylül'den Sonra İşler Açıldı". *2000'e Doğru Dergisi,* 18-20.

Banoğlu, N., A. (1992). "Taksim Cumhuriyet Abidesi'nin Tarihçesi". *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, 25,* 109-125.

Barnes, D.,F. (1978). *Charisma and Religious Leadership:An Historical Analysis.* Journal For the Scientific of Religion 17 (1):1-18.

Batur, A. (1993). "Abide-i Hürriyet". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi.* İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Batuman, B. (2002). "Mekan, Kimlik ve Sosyal Çatışma: Cumhuriyet'in Kamusal Mekanı Olarak Kızılay Meydanı". G. A. Sargın (Edt.), *Ankara'nın Kamusal Yüzleri* (s.41-77). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baydar, L. (1992). "Ankara-Atatürk Bulvarı". *Ankara Dergisi, 4,* 45-56.

Baydar, N. (1943). "Spor Ne İçin?" *Beden Terbiyesi ve Spor, 43*, 1.

Benli, H., T. (2000). "Ulus Heykeli". *Kebikeç-Dosya Ankara, 9,* 131-137.

Bora, T., Taşkın, Y. (2002). "Sağ Kemalizm". A. İnsel (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 2, Kemalizm.* (529-546). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, T. (2005). "Analar, Bacılar, Orospular: Türk Milliyetçi-Muhafazakar Söyleminde Kadın". A. Öncü, O. Tekelioğlu (Edt.), *Şerif Mardin'e Armağan* (241-281). İstanbul: İletişim Yayınları.

— (2008). "Nutuk ve Milliyetçilik". F. Başkaya, M., K. Kaynar (Edt.), *Resmi Tarih Tartışmaları-5.* (117-139). Ankara: Özgür Üniversite Yayınları.

Bozdoğan, S. (2005). "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış". S. Bozdoğan, R. Kasaba (Edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s.118-136). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Bozdoğan. S., Kasaba, R. (2005). "Giriş". S. Bozdoğan, R. Kasaba (Edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s.1-11). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Cezar, M. (1986). "19. Yüzyıl Türkiye'sinde Heykel Plastiği Sorunu", *Hürriyet Gösteri, 66,* 83-85.

Cizre, Ü. (2002). "Egemen İdeoloji ve Türk Silahlı Kuvvetleri: Kavramsal ve İlişkisel Bir Analiz". A. İnsel (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 2, Kemalizm.* (156-179). İstanbul: İletişim Yayınları.

Çağlar, B., K. (1935). "Gönüllü Sanat", *Ülkü, 23.*

— (1935). "Biz Varız. Sanatta da Yeni Bir Ankara Kuracağız". *Yücel, 8.*

Çaha, Ö. (1998-1999). "İdeolojik Kamusalın Sivil Kamusala Dönüşümü". *Doğu-Batı, 5,* 73-93.

Daldal, A. (1998). "Mustafa Kemal Kültünün Toplumsal ve Ruhbilimsel Temelleri üzerine Bir Ön Çalışma". *Birikim, 105-106,* 36-49.

Dede, K. (2008). "Ezoterizm, Kemalizm ve Din: Kutsal Bir Kitap Olarak Nutuk". F. Başkaya, M., K. Kaynar (Edt.), *Resmi Tarih Tartışmaları-5* (s.139-198). Ankara: Özgür Üniversite Yayınları.

Delaney, C. (1995). "Father State, Motherland, and the Birth of Modern Turkey". S. Yanagisako and C. Delaney (eds.), *Naturalizing Power: Essays in Feminism Cultural Analysis,* (p. 177-200). New York: Routledge.

Dündar, C. (10.11.2008). "Dogmalarla Savaşan Bir Lideri Dogma Haline Sokmak". *Milliyet Gazetesi.*

Ekinci, O. (2005). "Heykel ile Kent". *Kocaeli Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı.* (s.23-28). Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını.

Erdoğan, N. (2002). "Neo-Kemalizm, Organik Bunalım ve Hegemonya". A. İnsel (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 2, Kemalizm.* (584-592). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ergin, N. (2005). "Kentsel Alanda Heykel ve Bir Eğitim Modeli Önerisi". *Kocaeli Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı.* (s.107-111). Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını.

Eroğul, C. (2006). "Çok Partili Dönemin Kuruluşu: 1945-1971". İ., C. Schick, E., A. Tonak (Edt.), *Geçiş Sürecinde Türkiye.* (s. 112-158). İstanbul: Belge Yayınları.

Gauchet, M. (2005). "Anlam Borcu ve Devletin Kökenleri. İlkellerde Din ve Siyaset". C. B. Akal (Edt.), *Devlet Kuramı* (s.33-71). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Gerçek, S., N. (1933). "Cumhuriyetin Onuncu Yıldönümünde Yapılan Neşriyat". *Ülkü, 12.*

Germaner, S. (1998). "Oryantalist Resimlerde Arap Atları Fantazyalar". *P Kültür Sanat Dergisi, 11,* 37-51.

Gezer, H. (1973). "Cumhuriyetimizin Elli Yıllık Döneminde Türk Heykeli". *Kültür ve Sanat, 2,* 38-55.

Giray, K. (1998). "Cumhuriyet Dönemi Türk Resim ve Heykel Sanatı Gelişim Çizgisi". *Yeni Türkiye, 23-24,* 3044-3060.

Gündüz, A. (4 Ocak 1934). "Yürekten Sesler", *Hâkimiyet-i Milliye Gazetesi*, s. 3.

Güner, S. (1981). "Atatürk'ün Poz Verdiği Türk Heykeltıraşı". *Türkiyemiz, 34*,18-23.

Gür, F. (2001). "Atatürk Heykelleri ve Türkiye'de Resmi Tarihin Görselleşmesi". *Toplum ve Bilim, 90,* 147-167.

İhsanoğlu, E. (2003), "Modern Türkiye ve Osmanlı Mirası". *Doğu-Batı Dergisi, 25, 41-58.*

Kandiyoti, D. (2005). "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar". S. Bozdoğan, R. Kasaba (Edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s.99-118). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Kansu, N., A. (1937). "İnkılap ve Sanat". *Yücel, 25.*

Karaosmanoğlu, Y., K. (1943). "İnkılap Edebiyatı", *Harman, 3.*

Kasaba, R. (2005). "Eski İle Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm". S. Bozdoğan, R. Kasaba (Edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s. 12-29). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Katoğlu, M. (2002). "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Eğitim, Kültür, Sanat". S. Akşin (Edt.), *Türkiye Tarihi (Cilt 4)* (s. 417-519). İstanbul: Cem Yayınevi.

Kayalı, K. (1990). "1930'lar Sonrasında Ankara'nın Kültürel Görünümü". *Ankara Dergisi, 1,* 87-95.

Kaynar, M. (2008). "Nutuk'u Okumak". F. Başkaya, M., K. Kaynar (Edt.), *Resmi Tarih Tartışmaları-5* (s.35-105). Ankara: Özgür Üniversite Yayınları.

Keyder, Ç. (2005). "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu". S. Bozdoğan, R. Kasaba (Edt.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s. 29-42). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Koçak, C. (2002). "Siyasal Tarih (1923-1950)". S. Akşin (Edt.), *Türkiye Tarihi (Cilt 4)* (127-227). İst:Cem Yayınevi.

Köker, L. (2002). "Kemalizm/Atatürkçülük: Modernleşme, Devlet ve Demokrasi". A. İnsel (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 2, Kemalizm.* (97-102). İstanbul: İletişim Yayınları.

Körükçü, M., M. (1936). "Ankara Sanatı". *Yücel, 19.*

Kreiser, K. (1986). "Modern Avrupa Tarihi İçinde Atatürk". *Çağdaş Düşünce Işığında Atatürk.* 517-556. İstanbul:Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.

Kuban, D. (1973). "Anıt Kavramı Üzerine Düşünceler". *Mimarlık Dergisi, 7,*5-6.

Kuyaş, A. (2003). "Yeni Rejim". *Cumhuriyet Ansiklopedisi, 1,* 10-14. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Lawlor, E. (1996). His Name Meant "Father Turk" and That He Was. *Smithsonian*, 00377333, Vol. 26 Issue 12, p.116, 12p.

Mardin, Ş. (2005). "Modern Türk Sosyal Bilimleri Üzerine Bazı Düşünceler". S. Bozdoğan, R. Kasaba (Edt.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik.* (s. 54-70). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Mazıcı, N. (2002). "27 Mayıs Kemalizmin Restorasyonu mu?" A. İnsel (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 2, Kemalizm.* (555-569). İstanbul: İletişim Yayınları.

Mert, N. (2002). "Cumhuriyet Türkiyesi'nde Laiklik ve Karşı Laikliğin Düşünsel Boyutu". A. İnsel (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 2, Kemalizm.* (197-210). İstanbul: İletişim Yayınları.

Migdal, J., S. (2005). "Olgu ve Kurgunun Buluşma Zemini". S. Bozdoğan, R. Kasaba (Edt.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik.* (207-216). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Müridoğlu, Z. (1936). "Hadi ve Adana Abidesi". *Ağaç Dergisi, 10,* 7.

— (1937). "Abidecilik". *Ar Dergisi, 5,* 4-7.

— (1943). "Milli Sanat İçin". *İstanbul, 2,* 6-7.

— (1944). "Sanatta Üslubun Milliliği", *İstanbul, 4,* 6-15.

Nalbantoğlu, G., B. (2005). "Sessiz Direnişler ya da Kırsal Türkiye ile Mimari Yüzleşmeler". S. Bozdoğan, R. Kasaba (Edt.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik.* İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Nayır, Y., N. (1933). "Sanatın Himayesi Meselesi", *Varlık, 11.*

— (1933). "İnkılap ve Vazife". *Varlık, 9.*

Ödekan, A. (2002). "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980)" S. Akşin (Edt.), *Türkiye Tarihi (Cilt 4).* (523-603). İstanbul: Cem Yayınevi.

Parten, A., Yavuz, S. (2005). "Kültür Politikaları Bağlamında Türk Heykel Sanatı". *Kocaeli Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı.* (s. 146-155). Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını.

Renda, G. (2000). "Portrenin Son Yüzyılı". S. Kangal (Edt.), *Padişahın Son Yüzyılı.* (s. 440-543). İstanbul: İş Bankası Yayınları. (s. 440-543).

Renda, G. (2002). "Osmanlılarda Heykel". *Sanat Dünyamız, 82*,139-147.

Oran, B. (2005). "12 Eylül". *Hayvan Dergisi, 41,* 46-47.

Rıza, Ö. (5 Nisan 1933a). "Hitler Nasıl Yaşar?" *Yedi Gün Dergisi, 4, 3.*

— (12 Nisan 1933b). "Mussolini". *Yedi Gün Dergisi, 5,5.*

— (10 Mayıs 1933c). "Çelik Adam Stalin". *Yedi Gün Dergisi, 9,5.*

Saktanber, A. (2002). "Kemalist Kadın Hakları Söylemi". A. İnsel (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 2, Kemalizm.* (323-343). İstanbul: İletişim Yayınları.

— (2005). "Mekan, Millet, Muhayyile: Geçmişle Gelecek Arasında Bir Kopuş ve Süreklilik Tasavvuru Olarak Başkent Ankara ve Ahir Zaman Ankara Mitleri". A. Öncü, O. Tekelioğlu (Edt.), *Şerif Mardin'e Armağan* (201-239). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sami, A. (1934). "Güzel Sanatları İnkılaba Nasıl Maledebiliriz", *Ülkü, 9.*

Selçuk, İ. (9 Eylül 1966). "Gardrop Atatürkçülüğü". *Yön Dergisi 180, 5.*

Sertel, S. Z. (Mart 1930). "Sabiha Hanımın Müdafası". *Resimli Ay Dergisi, 1,* 5-7.

Sözer, V. (1965). "Pullarla Son Yüzyılın Hikayesi". *Hayat Tarih Mecmuası, 6,* 65-69.

Şanlıer, Z. (2003). "Sanat ve Toplum İçin On Yıllık Bir Döküm". *Sanat Dünyamız, 89,* 105-143.

Şen, Y., M. (2005). "Kent Meydanlarında Heykel İnsan İlişkisi ve Fotoğrafa Yansımaları". *Kocaeli Üniversitesi Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı.* (s. 187-197). Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını.

Tanör, B. (2004). "Siyasal Tarih (1980-1995)". S. Akşin (Edt.), *Türkiye Tarihi (Cilt 5).* (27-163). İstanbul: Cem Yayınevi.

Taşkın, Y. (2002). "12 Eylül Atatürkçülüğü ya da Bir Kemalist Restorasyon Teşebbüsü Olarak 12 Eylül". A. İnsel (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 2, Kemalizm.* (570-583). İstanbul: İletişim Yayınları.

Taylan, O. (1986). "Heykelciliğimizdeki Durum Üstüne". *Hürriyet Gösteri, 66,* 89-90.

Tiryakioğlu, S. (30 Aralık 1971). "Atatürk'ün Anıtları Ne Anlam Taşıyor?" *Milliyet Gazetesi, s.5.*

Tökin, F., H. (5 Kasım 1979). "Selametçiler Ayıp Ettiniz". *Hâkimiyet Gazetesi, s.2.*

Tunaya, T., Z. (15 Ekim 1977). "Siyasal Belge Olarak Nutuk". *Cumhuriyet Gazetesi Söylev Özel Ek.*

Tunçay, M. (2002). "İkna (İnandırma) Yerine Tecebbür (Zorlama)". T. Bora, M. Gültekingil (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cilt II, Kemalizm,* (s.92-97). İstanbul: İletişim Yayınları.

— (2005). "Türkiye'nin Bütün Entelektüel Kaymağı". K. Şarman (Yzr.), *Türk Promethe'ler. Cumhuriyet'in Öğrencileri Avrupa'da,* (s.17-19). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Uluengin, H. (11 Kasım 1997). "Heykeldeki Atatürk". *Hürriyet Gazetesi*, s. 22.

Ünder, H. (2002). "Atatürk İmgesinin Siyasal Yaşamdaki Rolü". A. İnsel (Edt.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, cilt 2, Kemalizm.* (138-156). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ünsal, B. (1935). "Mimarlıkta Gerçeklik". *Mimar (Arkitekt), 4,* 116-120.

Yalım, İ. (2002). "Ulus Devletin Kamusal Alanda Meşruiyet Aracı: Toplumsal Belleğin Ulus Meydanı Üzerinden Kurgulanma Çabası". G. A. Sargın (Edt.), *Ankara'nın Kamusal Yüzleri* (s.157-215). İstanbul: İletişim Yayınları.

Yaman, Z. Y. (2002). "Cumhuriyet'in İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel (1923-1950)". *Sanat Dünyamız, 82*, 155-171.

Yavuz, Y. (1973). "Cumhuriyet Dönemi Ankarası'nda Mimari Biçim Endişesi". *Mimarlık Dergisi, 11-12,* 26-44.

Yeşilkaya, N., G. (2002). "Osmanlı'da ve Cumhuriyet'te Anıt-Heykeller ve Kentsel Mekan". *Sanat Dünyamız, 82,* 147-153.

Yıldırım, S. (1998). "Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşunda Mimar ve Mimarlık", *Yeni Türkiye, 23-24,* 3090-3096.

Yücel, H., A. (1937). "Sanat ve İnkılap". *Yücel, 27.*

Ziya, A. (1933). "İnkılap ve San'at", *Mimar, 9-10,* 316-318.

Elektronik Kaynaklar

Akdeniz, F. (Kasım 2007). "Atatürk Bilinci İle Atatürk'ü Anlamak". http:// turkoloji. cu.edu.tr/ATATURK/arastirmalar/akdeniz_03.pdf adresinden 17 Kasım 2007'de alınmıştır.

"Anıtlarla Afyonkarahisar". (Ocak, 2007). http://www.afyonkarahisar. gov.tr/haber/karahisar.asp adresinden 5 Ocak 2007'de alınmıştır.

Armutçu, E. (Kasım 2006). "Denizden Gelen Atatürk Nasıl Paylaşılamadı?" http:// webarsiv.hurriyet.com.tr/2002/10/26/199307.asp adresinden 6 Kasım 2006'da alınmıştır.

"Atatürk İçin Sıra". (2007, Ekim). http://www.inciheykelcilik. com/basinda_biz.htm adresinden 15 Ekim 2007'de alınmıştır.

"Atatürk ve Müze". (2008, Ocak). http://www.anadolu medeniyetlerimuzesi.gov.tr/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF2B81939FD5B60AFA6863F99721CA420D adresinden 28 Ocak 2008'de alınmıştır.

"Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri". (2009, Ocak). http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=SoylevDemecler adresinden 19 Ocak 2008'de alınmıştır.

"Bursa Atatürk Anıtları". (Kasım 2006). http://www.kenthaber. com/IlDetay.aspx?ID=555 adresinden 13 Kasım 2006'da alınmıştır.

"Cumhuriyet İdeolojisi Bağlamında Başlangıcından Günümüze Anıt Uygulamaları ve Estetiği". (2006, Ekim). http://www.sanalmuze.org/ sergiler/contentz.php?imgid=3554&ic=45&sergi=569&pg=0&order=10 adresinden 21 Ekim 2006'da alınmıştır.

Erbil, Ö. (Eylül 2007). Gömdüler Ama Yerini Kimse Bilmiyor! http://www.milliyet.com/2007/09/30/guncel/axgun03.html adresinden 30 Eylül 2007'de alınmıştır.

"Gazi Kupasını Galatasaray Kazandı". (Nisan 2009). http://www.galatasaray.org/kupalar/pages/ataturkbustu.php adresinden 26 Nisan 2009'da alınmıştır.

"Genel Kurmay Çalışma Bakanı Çelik İçin Dava Açılmasını İstedi". (Ocak 1997). http://arsiv.sabah.com.tr/1997/01/10/f01.html adresinden 8 Ekim 2007'de alınmıştır.

Güler, B., A. (8 Kasım 2002). "Savaş Konusu". http://listweb.bilkent. edu.tr/turkmath/2003/Jan/0027.html adresinden 10 Aralık 2007'de alınmıştır.

"Muhabirler, Gömülen Atatürk'ün Görüntüsünü Almak İsteyince Tartaklandılar". (Eylül 2007). http://www.nethaber.com/Toplum/39177/Muhabirler-gomulen-Ataturkun goruntusunu-almak-isteyince-tartaklandilar adresinden 30 Eylül 2007'de alınmıştır.

Özdal, H. (1999, Eylül). "Babil Kulesinden Beri". http://www. evrenselbasim.com/kultur/93d.html adresinden 8 Ağustos 2003'te alınmıştır.

Pelvanoğlu, B. (15 Mayıs 2005). "Kamusal Alanda Çağdaş Heykel". http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=571 adresinden 20 Ocak 2005'te alımıştır.

Tan, F., S. (2006, Kasım). "Atatürk Heykelleri Üzerine".http://www.izlenimler.net/2006/11/21/ataturk-heykelleri-uzerine/ adresinden 21 Kasım 2006'da alınmıştır.

Tütüncü, İ. (12 Ekim 1998). "Sincan'da Atatürk Tartışması". http://www.milliyet.com.tr/1998/10/12/siyaset/siy06.html adresinden 13 Ekim 2007'de alınmıştır.

"Yesemek Açık Hava Müzesi". http://www.wardom.org/yesemek-acikhava-muzesi-t164195.html?s=7974cf596ace3788fc199d7a3b23b371&p=1454668 adresinden 14 Nisan 2009'da alınmıştır.

http://www.milliyet.com.tr/content/dosya/almanak2001/turkiye2001.html 23 Kasım 2006.

http://image.haber7.com//haber/41925.jpg, 11 Ocak 2007.

http://www.ilhan-arsel.org/Aydin_ve_Aydin/a214.htm, 15 Mart 2007.

http://www.oidb.metu.edu.tr/kilavuz/klavuz2/anit.htm, 21 Mart 2007.

http://www.byegm.gov.tr/yayinlarimiz/AyinTarihi/1981/aralik1981.htm, 18 Nisan 2007.

http://www.byegm.gov.tr/yayinlarimiz/AyinTarihi/1983/temmuz1983.htm, 18 Nisan 2007.

Türkiye'de heykel denildiği zaman, en azından "halk arasında", esasen Atatürk heykeli anlaşılır. Atatürk heykelleri, ülkede heykel estetiğini belirleyen baskın unsur niteliğini taşıyor. Bu heykeller, aynı zamanda kamusal mekânlara nizam veriyor, kentin merkezini belirliyorlar. Aylin Tekiner, titiz çalışmasında, öncelikle Atatürk heykelleri rejiminin politik bir tahlilini yapıyor. Başka deyişle, Atatürk heykelleri üzerinden bir siyasi tarih okunması gerçekleştiriyor: Bu heykeller topluma nasıl mesajlar vermek üzere tasarlandı? Mesajlar, Cumhuriyet tarihi boyunca ne ölçüde devamlılık gösterdi, dönemlere göre nasıl farklılaştı? Erken Cumhuriyet döneminde oluşturulan kişi ve devlet kültüyle dönemin totaliter rejimlerinin estetik politikaları arasında ne gibi benzerlikler görülebilir? Özellikle 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasındaki Atatürk heykeli yaptırma kampanyaları nasıl bir toplum tasarımının ifadesiydi?

Kitaptaki diğer analiz düzlemini ise, Türkiye'deki Atatürk heykelleri envanterinin estetik açıdan ve görsel mesajlar açısından yorumlanması oluşturuyor. Sadece belli başlı "anıtsal" örnekler değil, pek bilinmeyen, kenarda köşede kalmış heykeller de bu gözle inceleniyor. Ayrıca, defalarca yeniden üretilen kalıp-modeller olgusuna ve bunun gitgide büyüyen "piyasasına" dikkat çekiliyor.

Kentsel peyzajın bir sabitine dönüşen ve heykel algısını bir kalıba sokan Atatürk heykelleri hakkında, geniş perspektiften, analitik bir inceleme.

İLETİŞİM 1501
ARAŞTIRMA İNCELEME 250