



Ulusal Sosyal Araştırmalar Dergisi
The Journal of International Social Research
Cilt: 10 Sayı: 52 Volume: 10 Issue: 52
Ekim 2017 October 2017
www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581
Doi Number: <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2017.1916>

ALTHUSSER'İN DEVLETİN İDEOLOJİK AYGITLARI IŞIĞINDA CUMHURİYET DÖNEMİ DEVLET VE SAHNE SANATLARI ELEŞTİRİSİ

ALTHUSSER'S CRITICAL STATE AND STAGE ARTS CRITICISM IN CONSIDERATION OF THE GOVERNMENTAL IDEOLOGICAL EQUIPMENTS

Aytunç ÖZER*

Öz

Fransız Filozof Louis Althusser'in siyaset düşüncesine göre; devlet yönetimini elinde bulunduran sınıf, kişi ya da zümrelerin, devlet iktidarını kalıcı olarak ellerinde tutabilmeleri için kendi ideolojik anlayışlarını kalıcı olarak topluma yerleştirmeleri gerekmektedir. Bu da ancak 'Devletin İdeolojik Aygıtları' adını verdiği sistem içerisinde; devlet ideolojisinin dinsel kurumlar, eğitim kurumları, hukuki kurumlar, siyasal durumlar, sendikalar, aile, haberleşme ve kültürel kurumlar vasıtasıyla toplumun en küçük birimine kadar yayılmasıyla mümkün olabilecektir. Bu makale de Cumhuriyet'in ilanından Mustafa Kemal'in ölümüne kadar olan süreç içerisinde, Althusser'in belirtmiş olduğu 'Devletin İdeolojik Aygıtları' sisteminden yola çıkarak; Kemalist ideolojinin, sahne sanatları üzerinden topluma yayılma ve etkileme süreci irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Althusser, İdeoloji, Devletin İdeolojik Aygıtları, Kemalizm, Sahne Sanatları.

Abstract

According to the philosophy of the French philosopher Louis Althusser; it is necessary for the class, person or group holding the state government, to place their own ideological understandings to the society, in order to keep state power permanently in their hands. This is only possible within the system called 'State Ideological Equipments'; that exists to spread the state ideology to the smallest unit of society through religious institutions, educational institutions, legal institutions, political situations, trade unions, family, communication and cultural institutions. With this article, that is based on Althusser's 'State of Ideological Equipments' system, during the process starting from the publication of the Republic until the death of Mustafa Kemal, the process of collective spreading and influencing of the Kemalist ideology through performing arts has been examined.

Keywords: Althusser, Ideology, State Ideological Equipments, Kemalism, Performing Arts.

Giriş

Bugün, dünya üzerinde en çok tartışılan siyasal terimlerden bir tanesi hiç şüphesiz ki; ideoloji kavramıdır. David McLellan (2009: 1)'in 'İdeoloji' adlı çalışmasının daha ilk cümlesinde; "*İdeoloji, bütün sosyal bilimlerin en kaygan kavramı*" olarak sunulmaktadır. Bu sunumun özünde ise ideoloji kavramının, insanın en temel fikirlerinin dayanaklarını ve geçerliliğini sorgulaması yatmaktadır. Dolayısıyla da ideoloji kavramı, kendi benliği itibarıyla, tanım ve kullanım açısından tartışmalı bir kavram olarak ihtilafını sürdürmektedir. Buna karşın Andrew Heywood (2012: 41), sosyal bilimsel bağlamda ideoloji tanımlamasını, bugün kullanılan en geniş haliyle; "*belli bir türde örgütlenmiş siyasal eyleme temel sağlayan ve belli bir tutarlılığa sahip fikirler seti*" şeklinde yapmaktadır.

Esasında kelimenin ilk kullanımına Fransız Devrimi döneminde yaşamış olan Antonie Destutt de Tracy ile rastlanılmaktadır. Tracy, fikirlerin kökenlerinin nesnel olarak ortaya çıkartılabileceği görüşünden yola çıkarak 'fikirler bilimi' (idea-oloji) düşüncesini yaratmış; var olan ve de olacak olan tüm araştırma ve soruşturma faaliyetlerinin de fikirlerden türediğini kabul ederek, ideolojiyi tüm bilimlerin zirvesine yerleştirmiştir. Ancak yine de belirtmek gerekir ki; ideolojinin siyaset bilimine kaynaklık etmesi, Karl Marx'ın yazılarında bu terimi kullanması ile başlamaktadır (Heywood, 2009: 22).

Marksist ideoloji anlayışı: "*sınıflı toplumun tutarsızlıklarını gizleyerek yönetici sınıfın menfaatlerine hizmet eden ve bu sayede, aşağı konumdaki sınıflar arasında siyasal edilgenliği ve yanlış bilinci güçlendiren fikirler*" (Heywood, 2012: 41) şeklinde betimlenmektedir. Daha derinlemesine incelendiğinde ise Marksist ideoloji anlayışının belli başlı üç özelliği dikkat çekmektedir. Bunların ilkinde göre; ideoloji, yanlış bir dünya görüşünü¹ ifade ettiğinden ötürü yanıltıcıdır ve de bilim ve hakikat karşısında düşünsel olarak gizemleştirme ile ilgilidir. İkinci olarak; yönetici sınıfın çıkarları ve bakış açısını yansıttığından ötürü

* Tiyatro Yönetmeni, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Drama ve Oyunculuk Ana Sanat Dalı Sahne Sanatları Sanat Dalı Yüksek Lisans (Tezli) Programı, aytuncozer@yahoo.com.

¹ Daha sonraları Engels'in 'yanlış bilinç' olarak nitelendirdiği 'yanlış bir dünya görüşü'; Marksist teoride, Burjuva sınıfının görüşünü betimlemektedir.



bünyesinde içkin olan çarpıklığı barındırarak sınıf sistemi ile ilişkilidir. Üçüncü olarak da sömürülen proleterden sömürüldüğü gerçeğini gizlemek suretiyle iktidar tezahürüdür. Marksist ideoloji anlayışının tüm suçlamaları da buradan doğmaktadır. Tüm sınıflı toplumların içerisinde yer alan paradoksu kapatmaya çalışması ve de eşitsiz sınıf iktidar sistemini onaylamasıyla; ideoloji, mutlak biçimde kötü bir şeydir. Burada unutulmaması gereken ise ideolojinin sürekliliğinin onu doğuran sınıf sisteminin ayakta kalması ile doğru orantılı olduğudur. Marksizmin yanılması da tam olarak bu noktada başlamaktadır. Zira dünya üzerinde var olan tüm sınıflar (proleter sınıfı da, burjuva sınıfı da dahil olmak üzere) birer ideolojiye sahiptirler (Heywood, 2009: 22-23). Vladimir İlyiç Lenin'in ve 20. yüzyıl Marksistlerinin de üzerinde durduğu ideoloji anlayışı, aynen bu görüşü yansıtmakta ve de bu yeni ifade biçimiyle, kavrama yüklenen bütün olumsuz ve aşağılayıcı çağrışımlar temizlenmektedir. Buna göre; *"ideoloji (kavramı), belli bir sosyal sınıfın kendine özgü fikirleri, sınıfsal konumunu dikkate almadan, bu sınıfın çıkarlarını artıran fikirleri"* (Heywood, 2009: 23) yansıtmaktadır. Dolayısıyla Karl Marx'ın ideolojiye yüklediği; bilimin karşısında yer alma ve de yanlışlık ve gizleştirme imalarının, 20. yüzyıl Marksistleri tarafından kavramdan arındırıldığı söylenebilmektedir.

Marksist ideoloji teorisini ileri safhalara taşıyan en önemli temsilcilerden birisi hiç şüphesiz ki; Antonio Gramsci'dir. Gramsci'nin önderlik ya da hakimiyet anlamları yüklediği hegemonya çalışmaları, ideoloji düşüncesiyle birleşerek; burjuva fikirlerinin karşısında, çağın sağduyusunu ifade eden ideolojik hegemonya üzerine şekillenmiştir. Burjuva hegemonyasının siyasi ve entelektüel düzeyde aşılabilirliğini savunan Gramsci, ideolojinin sanatta, edebiyatta, eğitim sisteminde, kitle iletişiminde, günlük dilde ve popüler kültürde; yani tüm toplumsal düzeylerde son derece güçlü olduğunun altını çizmiştir (Heywood, 2009: 23-24).

Fransız Filozof Louis Althusser'in Marksist ideoloji kavramına katkıları ise yadsınamayacak kadar değerli bir çalışmadır. Althusser düşüncesinde, Marksist ideoloji kavramının iki temel fikir doğrultusunda şekillendiği gözlenmektedir. Bunların bir tanesi, insanların toplumsal rollerinin taşıyıcısı olarak görüldüğü determinist bir toplum algısı; diğeri ise ideoloji ve bilim arasında net bir ayırım oluşturulmasıdır. Filozofa göre ideoloji, insan zihninin bir ürünü değildir. İdeoloji, insan zihninin ne düşündüğünü belirleyen yarı maddi bir varlıktır ve de egemen sınıfın ideolojisi; kiliseler, sendikalar ve okullar gibi toplumda var olan 'Devletin İdeolojik Aygıtları' aracılığıyla vücut bulmaktadır (McLellan, 2009: 34).

Althusser'in Marks'ın üretim koşullarına değindiği 'İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları' ismini taşıyan çalışmasında; üretim koşullarının sağlanabilmesi için üretimin koşullarının yeniden üretilmesi gerektiği üzerinde durulmaktadır. Bunun yolu ise siyasi ve ekonomik iktidarı elinde bulunduran hegemonyanın ikna sürecinde yatmaktadır. Althusser'in toplumun var oluş süreci için gerekli gördüğü ve de üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin sağlandığı ideoloji anlayışında bu durumun somutlaşması; 'Devletin Baskı Aygıtları' ile 'Devletin İdeolojik Aygıtları' arasında gerçekleşebilecek ikili bir alan içerisinde mümkün olabilecektir. Zira Althusser'in düşüncesinde; devlet, 'Devlet İktidarı' ve de 'Devlet Aygıtı' olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Öte yandan; 'Devlet Aygıtı' da 'Devletin Baskı Aygıtı' ve 'Devletin İdeolojik Aygıtları' şeklinde ikiye ayrılmaktadır. Buna göre; fiziki baskı da dahil olmak üzere baskıya öncelik verilen ve tümüyle kamu alanında yer alan hükümet, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler vb. kurumlar 'Devletin Baskı Aygıtı (DBA)'nı; dağınık görünümlü ve çok sayıda yapıdan oluşmasına karşın, daha çok özel alanda yer alan ve de tümüyle ideolojiye öncelik verilen dinsel kurumlar, eğitim kurumları, hukuki kurumlar, siyasi durumlar, sendikalar, aile, haberleşme ve kültürel kurumlar ise 'Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA)'nı oluşturmaktadır (Gürçınar, 2015: 450-452; Althusser, 2014: 50-51). Burada altı çizilmesi gereken önemli bir husus ise 'Devlet Aygıtı'nı bir araya getiren gerek baskıcı, gerekse ideolojik tüm aygıtların; hem şiddeti (baskıyı) hem de ideolojiyi bünyelerinde barındırarak salt öncelik bakımından birbirlerinden ayrılmalarıdır (Althusser, 2014: 52).

Sistemin devamlılığının esas olduğu DİA'lar, birbirleri arasında farklı özellikler barındırsalar dahi tüm DİA'lar üretim ilişkilerinin yeniden üretimine yönelmekte ve bu da her birinin kendisine has yöntemiyle gerçekleşmektedir. Yani DİA'lar, devletin 'egemen sınıfın devleti'; ideolojinin de 'egemen sınıfın ideolojisi' olduğu noktada sisteme kaynaklık etmektedirler. Dağınık görünümdeki DİA'ları birleştiren de tam olarak bu ortak payda olarak kabul edilebilmektedir. Örneğin; 'Siyasal DİA' toplum içerisinde yaşayan bireyleri, devlet aygıtına egemen olan sınıfın ideolojisine, yani 'egemen ideolojinin' siyasi ideolojisine yöneltirken; 'sendikal DİA' ise o toplumdaki bireyleri 'egemen ideolojinin' ekonomik yapısına dönüştürmektedir (Şimşek, 2009: 124-130). Althusser (2014: 53) de, iktidara sahip olan *"hiçbir sınıf, Devletin İdeolojik Aygıtları içinde ve üstünde kendi hegemonyasını uygulamadan, devlet iktidarını kalıcı olarak elinde tutamaz"* görüşünün defaatle altını çizmektedir. Bu durumda; kurulmak istenen proletarya devletinin de yeni ideolojik aygıtları olmak zorundadır. Bunun aksi durumunda, yani 'proletarya ideolojisi' geçmiş DİA'lar aracılığıyla çalıştığında; yeni bir toplum kuruluşu da imkansızlaşacaktır. Zira yeni bir toplum anlayışı için



baskı aygıtını ortadan kaldırmak tek başına yeterli değildir. Devletin İdeolojik Aygıtlarını da ortadan kaldırarak; yerine, yenilerini koymak gerekmektedir (Şimşek, 2009: 130-131).

1. Kemalizm Öncesi Osmanlı Modernleşmesi ve Batıcılık

Samuel P. Huntington (2012: 96), batılı devletlerin sömürgecilik eksenindeki yayılmacı politikalarının, batılı olmayan toplumların modernleşmesine ve batılılaşmasına sebep olduğunu; ancak bu toplumların entelektüelleri ve politikacılarının, bu duruma reddetme, Kemalizm (hem modernleşmenin, hem de Batılılaşmanın kabul edilmesi) ve reformculuk (modernleşmenin benimsenip, Batılılaşmanın reddedilmesi) olmak üzere üç farklı şekilde tepki verdiklerinden söz etmektedir. Filhakika; bu coğrafyada gerçekleştirilen reform hareketlerinin, Osmanlı İmparatorluğu'nun Lale Devri olarak adlandırılan III. Ahmet döneminde matbaanın kurulmasıyla başladığı söylenebilir.

16. yüzyılda altın çağını yaşamış olan İmparatorluk, 17. yüzyılda Avrupa devletleri karşısında arda sıra yenilgiler yaşayarak; Doğu Avrupa'daki toprak hakimiyetinde ciddi oranda kayıplar yaşamıştır. Tarihinden bu yana Osmanlı'nın ekonomik, sosyal ve siyasal yapılanması ile askeri başarıları doğru orantılı bir şekilde yürüdüğünden ötürü; bu durum, devletin var olan tüm düzeninin sarsılmasına da yol açmıştır. Böylesi bir tablo karşısında da Osmanlı yöneticileri özellikle de 1718 yılında III. Ahmet döneminde imzalanan Pasarofça Antlaşması ile Osmanlı askeri yapısının Avrupa'dan geri kaldığını kabul etmiş bulunmaktadır. Bu açığın kapatılabilmesi adına; tarihçilerce 'Lale Devri' olarak adlandırılan dönemde, Avrupa ülkelerine elçilik heyetleri gönderilmiş, matbaa Osmanlı'ya getirilmiş ve de gemicilik ve denizcilikte Batının kullandığı teknikler kullanılmaya başlanmıştır (Önen, 1996: 146-147). Devam eden süreçte; asıl gaye olan, Avrupa'nın savaş tekniğini Osmanlı ordusuna entegre edebilmek adına çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Kısa ömürlü dahi olsa bunların ilk önderi olarak Bonneval Ahmet Paşa (Fransız Comte de Bonneval)'nın 1735'te Osmanlı Humbaracı Ocağı'ndaki İslah çalışmaları sayılabilmektedir. Bu kurumun; klasik medrese eğitiminden farkı, Batı bilim ve teknik eğitimine sınırlı da olsa yer vererek yeni bir yapılanma özelliği taşımasıdır (Kaçar vd., 2012: 39-40).

Osmanlı modernleşme hareketinin; 1773 yılında Sultan III. Mustafa döneminde, Osmanlı'nın tersane ve donanmasının geliştirilmesi ve tersane halkının yetiştirilmesi amacıyla eğitime başlayan Mühendishane-i Bahr-i Hümayun ve de 1795 yılında Sultan III. Selim tarafından inşaat alanında faaliyet göstermek üzere kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun ile devam ettiği gözlemlenmektedir (Kaçar vd., 2012). Askeri anlamdaki esas modernleşme hareketi ise 1793'te Nizam-ı Cedid adıyla kurulan ve geleneksel Osmanlı ordu düzeninin dışında teşkilatlanan yeni bir ordu biçiminde karşılık bulmaktadır. Ne var ki; bu kurum, eski düzenin askerleri tarafından çıkarılan bir ayaklanma sonucu kısa ömürlü olmuştur. Daha sonraki süreçte II. Mahmut'un 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nı kapatarak, onun yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediyye adıyla Batılı anlamda yeni bir ordu kurması ve 1834'te Batılı tarzda eğitim vermek üzere Harbiye mektebinin açılmasıyla Osmanlı modernleşmesi anlam kazanmış bulunmaktadır. İlk defa eğitim için yurtdışına öğrenci gönderimi de yine bu dönemde dört kişilik bir öğrenci gurubuyla gerçekleşmiş; devam eden süreçte bunu başka gruplarda izlemiştir (Önen, 1996: 147).

Hanioğlu (Akt. Önen, 1996: 148), bir yazısında: *"./../ Paris'e göndereceği talebeleri şehir dışındaki bir konak da ikamet ettirerek, aralarında yalnızca Arapça ve Türkçe konuşturarak, en müktedir hocalardan ders aldırarak ve bütün bunların sonucunda; onları Batının zararlı olarak algılanan kültür ve değerleriyle hiçbir ilişkiye geçmeden, birer teknoloji ithalatçısı olarak ülkeye döndürmeyi amaçlayan Osmanlı yöneticileri ./../"* saptamasını yapmaktadır. Buradan çıkan sonuca göre; Osmanlı, batının tekniğini almak suretiyle ideolojisini dışarıda bırakmak gayesi gütmektedir. Nitekim 1770'lerden beri faaliyet gösteren askeri, teknik ve eğitim kurumlarında Fransa'dan gelen subay, teknisyen ve eğitimcilerin görev alıyor olması; her ne kadar o güne değin gerçekleştirilen tüm ıslahat çalışmaları, Devlet İdeolojisinde modernleşme hareketi olarak sınırlı tutulsa da Fransız düşün ve felsefe akımlarının da Osmanlı topraklarına taşınmasına sebep olmuştur (Önen, 1996: 148).

1839'da Sultan Abdülmecid döneminde ilan edilen ve kimi tarihçilerce Osmanlı Rönesans'ı olarak kabul edilen Gülhane Hatt-ı Hümayunu ya da bir diğer adıyla Tanzimat Fermanı ile artık modernleşme ile birlikte fikri anlamda Batılılaşma serüveninin de ilan edildiği söylenebilir. Tanzimat Fermanının akabinde yayımlanan; 1856 İslahat Fermanı ve 1858 Arazi Kanunnameleri ile özel mülkiyet haklarında kuramsallaşma ve Osmanlı toplumu içerisinde yaşayan tüm halkların kanun önünde eşitliği sağlanmıştır. Yapılan bu hareketlerle bir anlamda da gerek Avrupa'da öğrenim görmüş; gerekse Avrupa'dan gelen eğitimciler tarafından yetiştirilen Osmanlı aydınlarının yeni zihniyeti ürün vermeye başlamış bulunmaktadır.

Tanzimat sonrasında ortaya çıkan Batılılaşma düşüncesi; temelinde, Batı ile Doğu'nun kaynaştırılması gayesi gütmektedir. Bu noktadan sonra Jön Türkler ve İttihat ve Terakki içinde yer alan kişilerce, devletin içine düştüğü zor durumdan çıkabilmesinin yolu; Avrupa siyasal kurumlarının Osmanlı



Devleti içinde geçerli kılınmasıyla mümkün kılınacaktır görüşü benimsenmeye başlamış; diğer bir yandan da İslamiyet'in toplumsal içeriğinden yararlanmaya çalışılarak bir senteze ulaşılmaya çabalanmıştır. Diğer bir deyişle; Jön Türklerin oluşturmak istedikleri, Batılı anlayıştaki burjuva siyasal düzeni ile Osmanlı'nın kültürel ve manevi değerlerinin harmanlanmasını kapsamaktadır (Önen, 1996: 149). Huntington (2012: 99)'da üçüncü seçenek olarak sunmuş olduğu 'reformculuk' hareketini, "modernleşmeyi toplumun yerli kültürünün temel değerleri, uygulamaları ve kurumlarını koruyarak gerçekleştirmeye çalışmak" şeklinde tanımlamaktadır. Belki de Osmanlı'nın temel hatası; modernleşme hareketini, DBA ve var olan DİA'ya tam anlamıyla yansıtamamış olmasıdır. Zira Meşrutiyetin ikinci kez ilan edildiği sırada dahi ideolojik bakımdan; Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük ve Batıcılık olmak üzere birbirinden oldukça farklı düşünce akımları, Osmanlı modernleşmesinin tam karşısında bulunarak devletin çöküşünü hızlandırmıştır.

2. Kemalist İdeoloji

1918'de Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra İtilaf Devletleriyle Osmanlı arasında imzalanan Mondros Mütarekesinin ağır şartları; yeni bir ideolojinin ve de devletin kimlik kazanmasına vesile olmuştur. Mustafa Kemal Atatürk tarafından oluşturulan, temelinde Türkçülük ve Batıcılık olan ve de Kemalizm olarak isimlendirilen bu yeni ideoloji; Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılapçılık olmak üzere altı ana ilke çevresinde toplanmaktadır. Bu ilkeleri kısaca şu şekilde açıklamak mümkündür:

"Cumhuriyetçilik İlkesi, ulusal egemenlik amacını en iyi uygulayan devlet modeli olarak cumhuriyet idaresini görür. /.../ Milliyetçilik ilkesi, Türk milliyetçiliğini, ulus devlet oluşturmakta toplumsal bir proje olarak kabul eder. /.../ Halkçılık imtiyazsız, sınıfsız kaynaşmış bir kitle olarak halkın kendi kendini yönetmesi düşüncesine dayanır. /.../ Devletçilik, ekonomik bakımdan Batılı ülkelerden geri kalmış olan Türkiye'nin gelişmesini sağlayan ilke olarak kabul edildi. Buna göre devlet, özel girişimciliğin yetersiz olduğu sektörlerde bir girişimci olarak ve aynı zamanda diğer alanlarda düzenleyici bir faktör olarak ekonomiye müdahale edecektir. /.../ Laiklik ilkesi, devlet işleri ve din işlerinin ayrı yürütülmesine dayanır. /.../ İnkılapçılık ilkesi, /.../ Atatürk devrimlerine ve bu devrimlerle doğan Atatürk ilkelerine bağlılığı içerir" (Özkan, 2007: 150).

Elbette ki; Kemalist ideolojinin oluşması ve de yukarıda yer alan ilkelerin ilan edilmesi belli bir sürece yayılmıştır. Fikri anlamda; Kemalizm'in oluşmaya başlaması, Mustafa Kemal'in askeri okul yıllarına dayansa da uygulaması, milli mücadele yılları ile birlikte hayata geçmeye başlamıştır. İstanbul'daki Meclis-i Mebusan'ın 18 Mart 1920'de İngiliz işgal kuvvetlerince basılarak Heyet-i Temsiliye vekillerinin tutuklanması ya da sürgüne gönderilmesi neticesinde; Meclisin Ankara'da yeniden çalışmaya başlaması kararlaştırılmış ve 23 Nisan 1920'de Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM) adıyla çalışmalarına başlamıştır. Yasama ve yürütmenin başı olarak görev yapacak TBMM Başkanlığına ise Mustafa Kemal Atatürk seçilmiştir (Mango, 2011: 151). Bu noktadan sonra da Kemalist ideolojinin koşullar elverdikçe DİA'lar aracılığıyla peyderpey gerçekleştirilmeye çalışıldığı ve yine DİA'lar vasıtasıyla halk üzerinde benimsenmeye sevk edildiği gözlenmektedir.

2.1. Müzik

Mustafa Kemal'in gerçekleştirmiş olduğu hiç şüphesiz ki; bir devrimdir ve Althusser'in de belirttiği gibi her devrimin kalıcılığını koruyabilmesi için kendi ideolojisini tüm kurumlar üzerinden halka yayması ve benimsetmesi gerekmektedir. Bu nedenle de Cumhuriyet'in kuruluş felsefesinin uygulanmasında kültür ve sanata ciddi bir önem ve destek verilerek, Atatürk ilke ve inkılaplarının halk tarafından benimsenerek kabul edilmesi sağlanmak istenmiş; kültür politikaları da ulusalcı ve Batıya dönük bir anlayışla şekillenmiştir. Bu bakımdan; tarih sahnesinde kitleleri en hızlı şekilde etkileyen sanat dalı olarak müzik, Mustafa Kemal'in kültür devrimleri arasında ilk sırayı almıştır (Birkiye, 2013: 49; İlyasoğlu, 2009: 297; Say, 2006: 513). Bu bağlamda 1924'te yürürlüğe giren 'Tevhid-i Tedrisat Kanunu' ile gerçekleştirilen eğitim reformu ile laik eğitim ve öğretimin ilkeleri saptandığı gibi müzik dersleri de müfredata dahil edilmiştir. Daha sonrasında ise hızla kurumsallaşmaya gidilerek 1923'de İstanbul'da yer alan 'Darüelhan' içerisine Garp müziği bölümü yeniden eklenmiş; 1924'te de Ankara'da ortaöğretim ve lise kademelerine müzik öğretmeni yetiştirmek gayesiyle 'Mûsikî Muallim Mektebi' hizmete girmiş; 27 Nisan 1924'te İstanbul'da saraya bağlı bulunan 'Muzika-i Humayun', Ankara'ya getirilerek 'Riyaset-i Cumhur Mûsikî Heyeti' adını almış, bir süre sonra da 'Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası' olarak adlandırılmıştır. 1926'da ise Darüelhan'daki batı müziği bölümü Milli Eğitim Bakanlığınca onaylanan bir müfredat çerçevesinde İstanbul Belediyesi'ne bağlanarak Konservatuara dönüştürülmüştür. Bütün bu gelişmeler yaşanırken bir yandan da Batı müziğinin yaygınlaşması için Halkevleri vasıtasıyla konserler düzenlenerek; bu kurumlarda piyano, keman ve mandolin kursları düzenlenmiştir (Say, 2006: 513; Birkiye, 2013: 49).

Mustafa Kemal'in gerçekleştirmiş olduğu devrimler içerisinde en çok tartışılan disiplinlerden bir tanesi yine hiç şüphesiz ki; müzik devrimi olmuştur. Müzikte yeniliği savunanlar ile geleneksel makam



müziği savunucuları arasında gerçekleşen tartışmalar bugün dahi geçerliliğini korumaktadır. “Yeni Türk toplumuna yeni bir müzik gerektiğini söyleyen Atatürk, geleneksel makam müziğinin mevcut haliyle yüz ağartıcı olmadığını ve Türk ulusunun canlı, dinamik karakterine uymadığını, bazı söylev ve demeçlerinde belirtmiştir” (Gökçedağ, 2007: 1). Ancak belirtmek gerekir ki; müzik devrimi düşüncesinin Cumhuriyet’in de resmi ideoloğu olarak gösterilen Ziya Gökalp’in düşünceleri çerçevesinde olduğu söylenebilmektedir. Gökalp, ‘Türkçülüğün Esasları’ isimli eserinde ‘Millî Musıkî’ başlığı altında şu ifadelere yer vermektedir:

“Avrupa Musıkîsi girmeden evvel, memleketimizde iki çeşit musıkî vardı. Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans’tan alınan Şark Musıkîsi, diğeri eski Türk Musıkîsinin devamı olan halk melodilerinden ibaretti. Şark Musıkîsi de, Garp Musıkîsi gibi Yunan Musıkîsinden doğmuştur. ... Acaba hangisi bizim için millîdir? Şark musıkîsinin hem hasta, hem de gayrı-millî olduğunu gördük. Halk musıkîsi harsımızın, Garp Musıkîsi de yeni medeniyetimizin musıkîleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde Millî Musıkîmiz, memleketimizdeki Halk Musıkîsiyle, Garp Musıkîsi’nin uyuşmasından doğacaktır. Halk Musıkîmiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp Musıkîsi usulünce armonize edersek, hem millî, hem de Avrupai bir musıkîye sahip oluruz. Bu vazifeyi yerine getirecek olanlar arasında Türk Ocakları’nın musıkî heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün musıkî sahasında programı, esas itibariyle bundan ibaret olup bundan ötesi milli musıklarımıza aittir” (Akt. Sayan, 2003: 3-4).

Nitekim; Mustafa Kemal’de 1 Kasım 1934’te Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin 4. dönem, 4. toplanma yılının açılış söylevinde şu sözlere yer vermiştir:

“Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır; Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan, Türk musikisidir. Bir ulusun yeniyi almasında ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki, yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel, son musiki kurallarına göre işlemek gerekir; ancak bu düzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir” (Akt. Say, 2006: 513).

Ziya Gökalp ve Atatürk’e göre Osmanlı mûsikîsi Bizans’tan, Arap’tan ve Fars’tan alınmış bir türdür ve de Türkiye Cumhuriyeti’nin büyük devrimlerini yansıtabilecek ehemmiyette değildir. Bu nedenle de devrimsel müzik; özünü halk müziğinden alan çoksesli müzik olmalıdır. Bu gaye doğrultusunda 1927’de Darülelhan’ın Şark Mûsikîsi bölümü kapatılarak yalnız araştırma yapılan bir alan olarak faaliyet göstermiştir. Zaten 1926’dan itibaren bu araştırma alanı daha çok folklorla kaydırılmış; Anadolu’nun farklı bölgelerine, farklı tarihlerde beş ayrı gezi düzenlenerek Anadolu’dan eserler derlenmek yoluyla, ‘Halk Türküleri’ adıyla 14 defter halinde yayımlanmıştır. Bu dönemde Ulusal kültür ve sanatın kaynağı Anadolu’daki töre ve geleneklerde görüldüğü için yapılan bu derlemeler de yeni Türk bestecilerine ulusal motif ve tema malzemesi sağlamak amacıyla gerçekleştirilmiştir (Tunçay, 2009: 20-28). Yeni müziği yaratma görevi ise Avrupa’ya devlet hesabına öğrenci olarak gönderilen veya o dönem içerisinde Avrupa’da kendi hesabına müzik öğrenimi görüp, sonradan devlet bursuna bağlanan gençlere verilmiştir. İleriki yıllarda ‘Türk Beşleri’ olarak anılacak olan müzik insanlarının üretmiş oldukları kompozisyonlar incelendiğinde de bu durum açıkça görülebilmektedir. Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses adlarını taşıyan bestecilerimiz; coğrafyaya hakim olan Türk makam müziğinin modal yapısı ile geleneksel halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapılarını Batı müziğinin biçim ve teknik yapısıyla harmanlamak suretiyle yeni bir polifonik müzik oluşturmaya gayret etmişlerdir.

1933 senesinde Ankara’da bulunan Musiki Muallim Mektebi’nde dönemin Maarif Vekili Hikmet Bayur başkanlığında, okul müdürü Zeki Üngör, okul öğretmenleri Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Ekrem Üngör ve de okulun şan eğitmeni Çekotoviski’den oluşan uzman bir heyet; Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin 25 Haziran 1934 tarihinde kabul edeceği Maarif Vekilliği, Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanun tasarısını hazırlamışlardır. Genel olarak “Memlekette ilmi esaslar dahilinde Milli Musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak; sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek; (ve) Musiki muallimi yetiştirmek” (Tunçay, 2009: 49) gayeleri güden akademinin amaçlarıyla birlikte; akademi, Musiki Muallim Mektebi, Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası ve temsil bölümlerinden oluşacak; temsil bölümünde ise tiyatro, opera, bale ve koro kolları yer alacaktır. Kararlaştırılan bu hükümlere karşın; temsil bölümü 1936 yılına değin kurulamamış ve bu kurum eskiden olduğu gibi ‘Musiki Muallim Mektebi’ olarak idame etmiştir (Tunçay, 2009: 50).

26 Kasım 1934’te ise Mustafa Kemal’in direktifi doğrultusunda ve Maarif Vekili Abidin Özmen başkanlığında, müzikle ilgili konuları konuşmak üzere başta Cevat Memduh Altar, Halil Bedi Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin ve Nurullah Şevket Taşkıran gibi İstanbul ve Ankara’nın önemli müzik insanlarından oluşan bir heyet Ankara’da bir araya getirilerek bir müzik kongresi düzenlenmiştir. Bu kongreye çağrılan isimlerden olan Cemal Reşit Rey, anılarında kongreye dair şunları aktarmaktadır:



"Toplantı açılıp nazikane nutukların teatisinden sonra Maarif Vekili, sevimli şivesiyle bizlere 'Ey, hadi bakalım, müzik inkılabı yapacaktıysanız, bunu nasıl yapacağız?' demesi üzerine, kongrede bir şaşkınlık havası esmeye başladı. Toplantı, dört saat kadar devam etti. Arada sırada Maarif Vekili'ni telefona çağırıyorlardı. Son telefonda sonra, Abidin Özmen heyecanla bizlere: 'Paşa Çankaya'dan bir kaçtır telefon ettiriyor. Müzik inkılabı ne yoldadır diye soruyo?' dedi. Biz, büsbütün şaşkına döndük, ne gibi bir karar alınacağını bir türlü kestiremiyorduk. Nihayet, hatırlamadığım birisi, 'Memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesini' teklif etti! Bunun üzerine ben kalktım ve dedim ki: 'Bir çoban, faraza davarını otlatırken şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?' (Akt. İlyasoğlu, 2005: 236)"

Her ne kadar Cemal Reşit'in anılarında bu kongrenin sonuçsuz kaldığı yönünde bir görüş belirtilse de; bu kongre, 'Türkiye Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi'nin ana çizgileri' isimli bir rapor oluşturulmasına sebebiyet vermiştir. Tiyatro eğitimi üzerine herhangi bir bulgunun yer almadığı raporda; musiki bölümünün nasıl işlemesi, kaç sınıfa yayılması, neler okutulması, öğrencilerin nasıl alınması ve yetiştirilmesi gerektiği ve de kurumun devlete karşı ne gibi bir sorumluluk yükümlülüğünde olmaları gerektiği en ince ayrıntısına kadar belirtilmiştir (Tunçay, 2009: 52). Bu raporun vücut bulmuş hali ise bugün, Hacettepe Üniversitesi'ne bağlı bulunan Ankara Devlet Konservatuvarı olarak kabul edilmektedir.

Döneme ilişkin belirtilmesi gereken bir diğer husus ise radyolarda alaturka müziğin yasaklanmasıdır. Yukarıda da belirtilen Mustafa Kemal'in 1 Kasım 1934'te yapmış olduğu TBMM konuşmasına istinaden; 2 Kasım 1934 tarihinde Dahiliye Nazırlığına bağlı Basım Yayın Müdürlüğü'nce İstanbul ve Ankara radyolarında alaturka musiki yayını kaldırılmıştır. Bu konu ile ilgili dönemin Basım Yayın Müdürü Vedat Nedim Tör anılarında: "Atatürk'ün bu nutkunu işittikten sonra, hemen İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'ya gittiğini ve ona 'Paşa böyle dediğine göre, herhalde alaturkanın yasaklanmasını istiyor. Yaparsanız sevinir' dediğini ve Şükrü Kaya'nın da yasakladığını" (Akt. Tunçay, 2009: 55) anlatmaktadır. Yaklaşık olarak 2 yıl gibi bir süre boyunca radyolarda yasaklanan alaturka müziğin neden yasaklandığı bugün bakıldığında da çok büyük anlam karmaşasına sebep olmaktadır. Mustafa Kemal'in kişisel müzik zevkinin alaturka musiki olduğu bilinen bir gerçektir. Bu uygulamayı gerçekleştiren Mustafa Kemal olmamasına karşın, görülmektedir ki; yasağın konmasına da karşı çıkmamıştır. Elbette ki bu durumun açıklanması ancak Althusser'in de belirttiği gibi egemen ideolojinin, Kültürel DİA aracılığıyla kabul görmesinin istenmesi şeklinde açıklanabilmektedir. Uygulamanın ne derece başarılı olduğu da tartışılması gereken bir husustur. Zira radyolarda alaturka müziğin yasaklı olduğu tarih içerisinde; kültürel anlamda yaygın olmayan çoksesli müziğin halka zorunlu kılınması neticesinde; halk, radyo vericilerini kulağına tanıdık gelen Arap radyolarına yönelmiş ve böylelikle de arabesk müziğin temelleri de devlet eliyle atılmıştır.

2.2. Opera

Mustafa Kemal'in çağdaşlaşma yolunda kurulması ve gelişmesini istediği bir diğer disiplin ise opera sanatı olmuştur. Bu gaye doğrultusunda; 1934 yılında, İran Şehinşahu Rıza Şah Pehlevi'nin Türkiye'ye yapacağı son derece hassas, diplomatik ve politik ziyaret için gelişmekte olan Türk toplumunun başarısını gözler önüne sermek düşüncesiyle Ahmet Adnan Saygun'a bir opera sipariş edilmiştir. Böylelikle Ziya Gökalp'in de "Avrupa müziğini doğuran en üstün sanat dalı" (Akt. Aracı, 2007: 81) şeklinde nitelendirdiği opera sanatı yeni ve üstün Türk medeniyetini taçlandıracaktır. Cumhuriyet tarihi Türk operasının ilk eseri olan 'Özsoy' adlı bu operanın librettosu İranlı şair Firdevsi'nin 'Şahname'sine dayanılarak Atatürk tarafından Münir Hayri Egeli'ye hazırlanmıştır ve de bizatihi kendisi tarafından metinler özenle kontrol edilmiş ve de üzerinde düzeltmeler yapılmıştır. Türk ve İran uluslarının, mitolojik hikayelerindeki gibi kardeşçe birbirlerine yaklaşması amacıyla sipariş edilen 'Özsoy' operası böylelikle ilk Türk operası olduğu gibi; içerdiği politik mesajlar ve devlet eliyle sanatın politika uğruna kullanılması bakımından önem arz etmektedir (Altar, 2001: 221; Aracı, 2007: 81). 1980 senesinde operayı yeniden elden geçiren Adnan Saygun, operanın amacını ve konusunu şu şekilde anlatmaktadır:

"Anlaşıldığına göre Atatürk İran Şahı'nın ziyaretinden azami ölçüde faydalanmak ve Türkiye ile İran arasındaki siyasi münasebetleri müsbet bir yolda geliştirme esbabını hazırlamak istiyordu. Türkiye hakkında Şahda müsbet bir kanaat uyanmasına elbette ki Türk ordusu, yeni yeni yapılmakta olan fabrikalar, okullar, ilh... yardımcı olurdu. Ancak bütün bunlar, az çok farklı da olsa İran'da da vardı. Bu itibarla Şah için yeni ve şaşırtıcı şeyler olamazdı. Ayrıca Şah bütün bunlar karşısında kıskançlık duymasa bile 'neutre' kalabilirdi. Halbuki, Atatürk, anladığıma göre, İran Şahının gönlünü elde etmek istiyor ve bunun için İranlılarda olan bir efsaneye dayanmak istiyordu. İşte bu maksatla 'Feridun Efsanesi' üzerinde durmuş ve efsanedeki Tur'dan -ki efsanede Türklerin Şahıdır- Türklerin ve İraç'tan -ki İran'ın hakimidir- Türklerin ve İranlıların türediği tefsirine dayanarak konunun işlenmesini istemişti. Eserin ikinci ve üçüncü perdeleri türlü vak'alarla günümüze kadar gelir. Ahriman'ın gazabına uğrayan fakat Tanrılarca ebedi hayata mazhar kılınmış bulunan Tur ve İraç, yani Türkler ve İranlılar yüzyıllar boyunca birbirlerinden uzak kalmışlardır. Fakat sonunda her iki millet, başlarına geçen Tur ve İraç sayesinde birbirlerine kavuşurlar. Eserin, tekrar efsane havasını getiren son sahnesinde Feridun ve ötekiler hep sahnede hazır; ancak Tur ve



İraç yoktur. Feridun sorar: 'Tur ile İraç'ı göremiyorum. Nerededirler?' Buna 'Ozan' Halkevindeki locasından İnan Şahı ile birlikte temsili seyreden Atatürk'ü işaret ederek şöyle der: 'İşte Tur (İnan Şahını işaret ederek) İşte İraç. Her Türk bir Tur, her İranlı bir İraç'tır. Türkçeyi Azeri şivesiyle çok iyi bilen Şahın bu sözler üzerine Atatürk'e sarılıp 'Kardeşim' diye ağladığını, temsilden sonra bana heyecanla anlattıklarını çok iyi hatırlarım" (Akt. Aracı, 2007: 81-82).

Özsoy operasının prömiyerinde Aysim rolünde sahneye çıkan Semiha Berksoy'un anlarında ise semiyotik anlamda devrin güncel konularından fazlaca yararlandığı ve de Kemalist ideolojinin öğelerine özenle yer verildiği gözler önüne serilmektedir:

"Aysim rolünde önce bir Anadolu kızı ve sonra da modern Türkiye'yi temsilen modern giysiler içinde bulunan ben, operanın finalinde 'Bugün 23 Temmuz 1923, Lozan muahedesi imzalanıyor ve memleket kurtuluyor' diye bağırıyor, sonra sevinçli bir şarkı okuyordum." (Akt. Aracı, 2007: 83).

1934'te Mustafa Kemal tarafından verilen ikinci opera siparişleri ise kendisinin Ankara'ya gelişinin yıl dönümü münasebetiyle; konuları yine kendisi tarafından seçilmiş olan birer perdelik operalar şeklinde yeni müziği oluşturmakla görevli olan genç kuşak bestecilerimize verilmişlerdir. Cumhuriyet Devrimlerini yansıtabilecek nitelikteki bu operaların librettolarını yine Münir Hayri Egeli yazmış; kontrol ve düzeltmeler de yine Atatürk'ün bizzat kendi kaleminden geçmiştir. 'Türk Destanı' olarak da tanımlanan bu operalardan, Mustafa Kemal'i anlatan 'Bayönder' Necil Kazım Akses'e; yeni bir nesil yetiştirmeyi anlatan 'Taşbebek' Ahmet Adnan Saygun'a ve devrimlerin amaçlarını anlatan 'Ülkü Yolu' ise Ulvi Cemal Erkin tarafından bestelenmişlerdir (Aracı, 2007: 89). Bu girişimle birlikte görülmektedir ki; Cumhuriyet Devrimleri içerisinde opera sanatı, ulusalcı Kemalist politikanın yayılması için bir araç olarak kullanılmıştır.

2.3. Bale

Cumhuriyet'in ilk yıllarında; ağır bir savaştan yorgun ve başı dik bir şekilde çıkmış olan Türk ulusundan çağdaş, üretken ve sanatsaver bir ulus oluşturulması gayesi yerleşik bir bale kurumunun oluşturulması düşüncesini de beraberinde getirmiştir. Zira sosyal, siyasal, hukuki vb. alanlarda birbiri ardınca gerçekleştirilen devrimler; kültür ve sanat alanındaki atılımlarca pekiştirilerek yeni cumhuriyetin düşünce altyapısı benimsetilmek istenmiştir. 1934 senesinde kabul edilen 'Milli Müsiki ve Temsil Akademisi' Teşkilat Kanunu'nda bale bölümünün kurulması hususundan söz edilmesine karşın; Atatürk'ün sağlığında bu girişimler sonuçsuz kalmıştır. Bunun nedeni olarak ise müzik ve opera alanlarında kısmen de olsa yetişmiş sanatçıların bulunması, fakat bale alanında ehil sanatçıların olmaması olarak gösterilebilmektedir (Evcı, 2008: 14-15).

2.4. Tiyatro

Kemalist ideoloji anlayışının, sanat alanında belki de en fazla karşılık gördüğü disiplin tiyatro sanatı olarak gösterilebilmektedir. Cumhuriyet Halk Partisi'nin altı temel ilkesi olan; Cumhuriyetçilik, Laiklik, Devletçilik, Devrimcilik, Halkçılık ve Milliyetçilik ilkeleri gerek tiyatro eserleri içerisinde, gerek de tiyatronun çeşitli alanlarında uygulama alanları bularak; Türk ulusunun erdemleri, ülküleri ve değerleri tarihten alıntılarla sahne üzerine aktarıldığı gibi; devrimlerin korunması ve övgüsü de çeşitli oyunlar vasıtasıyla halka anlatılmak istenmiştir. Öte yandan; Türk kadınının fedakarlığı, bireylerin vatan uğruna canlarını siper edebilecekleri gibi konular işlense de genel atmosfer açısından bu oyunlar da yarına güven ve iyimserlik hakimiyeti mevcuttur. Bir yandan da dönemin oyunlarında, konu itibarıyla iç ve dış düşmanlar ama özellikle de Metin And (2011: 156)'ın nitelemesiyle; "Osmanlı tortusu ile ülkücü kuşağın çatışmasına yer veren oyunlar yazılmıştır."

Bu oyunların tüm yurttaki sahnelenmesinde Halkevlerinin büyük bir payı vardır. Mamafih Cumhuriyet Hükümeti de ilkelerini, tiyatro sanatının eğitici ve birleştirici yönüyle halka yayma düşüncesinden yola çıkarak tiyatroya büyük bir özen ve destek göstermiştir. Ancak bu uğurda İçişleri Bakanlığına bağlı bulunan Basın Yayın Genel Müdürlüğü'ne de sıkı bir denetim görevi verilmiştir. Bunun nedeni ise derme çatma tiyatro topluluklarının gelişigüzel oynadıkları oyunlarının etkisinden halkı korumak ve de yobazlık ve din sömürücülüğünün önüne geçebilmektir (And, 2011: 157; Tanili, 2012: 476).

Metin And (2011: 158), Atatürk ve onun tiyatro görüşü için 'Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi' adlı çalışmasında şu satırlara yer vermektedir:

"Atatürk yepyeni bir devlet kurarken sanat ve edebiyata, özellikle tiyatroya büyük önem veriyordu. Atatürk, fırsat buldukça tiyatroya gidiyor, daha önemlisi gösterimden sonra sanatçıları yanına kabul edip, onlarla tiyatronun sorunlarını görüşüyor, gerçek bir önder olarak sanatçılara özgüvenlerini kazandırıyor. Atatürk Türkiye'nin ilk dramaturgudur. Yazarlara oyunlar ısmarlıyor, konuları öneriyor, sonra yazılan metinleri okuyor, el yazısıyla metin üzerinde değişiklik önerileri getiriyor, bu değişikliklerin gerçekleşmesini, oyunu yeniden okuyarak ve provalara hazır bulunarak denetliyordu."



Mustafa Kemal'in bu tutumu; bir yandan tiyatro sanatını geliştirmiş, diğer bir yandan ise Althusser'in belirttiği gibi devlet ideolojisinin tiyatro sanatı üzerinden halka yayılmasına sebebiyet vermiştir. Yine de belirtmek gerekir ki; Meşrutiyet Döneminde batılı tarzda tiyatro düşüncesinin gelişmiş olması ve halk tarafından kabul görmüş olması, Cumhuriyet ideolojisinin tiyatro sanatı üzerinde, diğer sahne sanatlarından azade kullanımına olanak tanımıştır.

Sonuç

Sanat, yüzyıllar boyunca kitleleri en hızlı etkileyebilen alan olarak; yeryüzünde varlık göstermiş ya da gösteren ideolojiler tarafından bir araç olarak görülmüştür. Althusser'in de belirtmiş olduğu: 'yeni bir toplum anlayışı yaratmak için 'Devletin İdeolojik Aygıtları'nı da değiştirmek gerekir' görüşü kapsamında, Cumhuriyet'in ilanından Mustafa Kemal'in ölümüne değin geçen süreç incelendiğinde; Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik ve İnkılapçılık olmak üzere altı ana ilke çevresinde toplanan ve de toplumun her alanında modernleşme ve Batılılaşmayı nitelendiren Kemalizmin, Kültürel DİA içerisinde yer alan sahne sanatları disiplinlerince bu görüşü uygulamak istediği gözlenmiştir.

KAYNAKÇA

- AKŞİN, Sina (2012). *Kısa Türkiye Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ALTAR, Cevad Memduh (2001). *Opera Tarihi (Cilt 4)*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ALTHUSSER, Louis (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.
- AND, Metin (2011). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARACI, Emre (2007). *Ahmet Adnan Saygun - Doğu Batı Arasında Müzik Köprüsü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BİRKİYE, Selen Korad (2013). *Tiyatro, Opera, Bale, Dans, Festival, Performans, Kültür Merkezi Yönetimi İçin Bir Rehber - İşletmek ya da İşlet(e)mek, İşte Bütün Mesele Bul*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- EVCI, Muzaffer (2008). *60. Yılında Türk Balesi*, Ankara: Devlet Opera ve Balesi Özel Yayını.
- GÖKÇEDAĞ, N. Levent (2007). *Atatürk Dönemi Müzik İdeolojisi ve Günümüze Yansımaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜRÇİNAR, Pınar (2015). "Althusser ve Marks'ın İdeoloji Kavramlarının Karşılaştırılması", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 8, S. 41, s. 449-457.
- HEYWOOD, Andrew (2011). *Siyasî İdeolojiler: Bir Giriş*, çev: Ahmet Kemal Bayram, Özgür Tüfekçi, Hüsamettin İnaç, Şeyma Akın, Buğra Kalkan, Ankara: Adres Yayınları.
- HEYWOOD, Andrew (2012). *Siyasetin Temel Kavramları*, çev: Hayrettin Özler, Ankara: Adres Yayınları.
- HUNTINGTON, Samuel P. (2012). *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*, çev: Mehmet Turhan, Y. Z. Cem Soydemir, İstanbul: Okuyan Us.
- İLYASOĞLU, Evin (2009). *Zaman İçinde Müzik - Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İLYASOĞLU, Evin (2005). *Cemal Reşit Rey - Müzikten ibaret Bir Dünyada Gezintiler*, İstanbul: Dünya Kitapları.
- KAÇAR, Mustafa; ZORLU, Tuncay; BARUTÇU, Burak; BİR, Atilla; CEYHAN, C. Ozan; NEFTÇİ, Aras (2012). *İstanbul Teknik Üniversitesi ve Mühendislik Tarihimiz*, İstanbul: Mehmet Karaca, İstanbul Teknik Üniversitesi, Maden Fakültesi Jeoloji Mühendisliği Bölümü ve Avrasya Yer Bilimleri Enstitüsü.
- MANGO, Andrew (2011). *Türkiye Tarihi - Cilt IV Modern Dünyada Türkiye, 1839-2010. Atatürk*, ed. Reşat Kasaba, İstanbul, s: 139-167.
- MCLELLAN, David (2009). *İdeoloji*, çev: Barış Yıldırım, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ÖNEN, Nizam (1996). *Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti ile Cumhuriyet Halk Fırkası'nın Karşılaştırmalı İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZKAN, Abdullah (2007). *Atatürk'ün Anlatımıyla Kurtuluş Savaşı - Cumhuriyet*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- SAY, Ahmet (2006). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SAYAN, Erol (2003). *Müziğimize Dair*, Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları.
- ŞİMŞEK, Serkan (2009). *Althusser Düşüncesi Işığında İdeoloji ve Sanat İlişkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TANİLLİ, Server (2012). *Uygurluk Tarihi*, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- TUNÇAY, Çağlar (2009). *Atatürk döneminde müzik alanında yapılan çalışmalar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü.