

# Kemalist Estetiğin Sanatsal Politikası

Efe BAŞTÜRK\*

**Öz:** Bu makale, Kemalizm'i politik estetik bağlamda tartışmayı amaçlamaktadır. Politik estetik, modernizmle birlikte ortaya çıkan sanatsal temsil biçimlerinin politik alandaki yansımaları olarak düşünülebilir. Politik estetik, özellikle uluslaşma süreci yaşayan toplumlarda, kitlelerin estetize edilmiş bir birlik imgesi olan Ulus'ta sanatsal düzeyde temsil edilmesi yoluyla görünürlük kazanır. Bu açıdan politik estetik, modern temsil rejiminin sanat ile siyaseti bir araya getirdiği düzlem olarak ortaya çıkar. Bu makale, kendisi de modernleştirici bir ulus tasarımı süreci olan Kemalizm'i modern temsil rejiminin sanatsal politikası üzerinden incelemeye çalışacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Estetik-politika, ulus, temsil, Kemalizm, modernleşme.

## Artistic Politics of Kemalist Aesthetics

**Abstract:** This article aims to discuss Kemalism in a political-aesthetical context. Political aesthetics can be thought of as the reflection of artistic forms of representation emerging with modernism in the political field. Especially in societies that examine the process of nationalization, the political aesthetic gains its visibility through the artistic representation of the masses within the notion of the Nation that is aestheticized image of unity. In this respect, political aesthetic emerges as the frame where the modern representation regime brings art and politics together. This article will attempt to examine Kemalism, which is also a process of a nation designation, through the artistic politics of modern representation regime.

**Keywords:** Aesthetic-politics, nation, representation, Kemalism, modernism.

## Giriş

Sanatın bir temsil biçimine indirgendiği tarihsel evre olan modernizm ile politikanın *Ulus* adı altında kitleyi temsil etmesinin kurumsal ve söylemsel biçimleri arasındaki örtüşme, adına *politik estetik* diyebileceğimiz bir gösterge rejimini ortaya çıkarmıştır.<sup>1</sup> Bu gösterge rejiminde politik temsil ile sanatsal temsil, birbirini tamamlayan ve birbirini destekleyen tarzda bir araya getirilerek, politikayı estetiğin konusu haline getirmenin, yani duylulara ve duygulara hitap eden bir benlik

\* Doç. Dr., Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü. ORCID: 0000-0001-7117-0734

Makale geliş tarihi : 21.01.2020

Makale kabul tarihi: 06.06.2020

<sup>1</sup> Politik estetik ifadesi daha çok faşist rejimlerde yaşanmış olan özgül temsil biçimlerini vurgulamak için kullanılır. Bu açıdan politik estetik, politik olanı kuran veya belirleyen savaş ve milliyetçilik gibi olguların, duylur düzlemi baz alan bir estetizasyon çerçevesinde kitleye aktarılması ve kitlenin bu estetizasyon dolaşımı ile kurulmasını ifade eder (Zamponi, 2016: 30-49).

algısı yaratmanın olanağına dönüşmüştür. Politik estetik, her ne kadar iki savaş arası dönemin özgül tarihsel bağlamı olarak *faşist estetik* başlığı altında düşünülmüş ve sorunsallaştırılmış olsa da aslında kökleri çok daha önceye, modernizmin başlangıç evresine giden bir tarihsel olgu olarak değerlendirilmelidir (Champagne, 2013: 42-44; Griffin, 2007: 18-21). Bu tarihsellik, modernite ile birlikte ortaya çıkan bir dizi sosyolojik ve ekonomik gelişmenin etkisi altında gelişen ve dönüşen politik bağlamın aldığı yeni biçimlerle yakından ilişkilidir. Bu evre, politikanın, daha genel anlamıyla temsil ilişkisinin mahiyetini ve özünü saptamaya dönük olarak geliştirilen politika felsefesinin, ulus adı verilen müphem -ya da soyut- varlığı görünür kılmaya dönük olarak aldığı temsili biçimlerin üstlendiği rol ve bunun doğası ile daha rahat anlaşılabilir (Redfield, 2003: 55).

Kitlenin ulus adıyla işaret edilerek temsile açılmasındaki kritik husus, bu temsil biçiminin, özünde, sanatsal bir bağlamda cereyan etmesidir. Bu temsil biçimi, yine modern çağda ortaya çıkan ve sanatın bağlam değiştirmesine olanak sağlayan ikili bir düzenek yoluyla mümkün olmuştur: birincisi, sanatın yalnızca kendisine ait sayıldığı konu ve ilgi bağlamındaki paradigma değişikliğidir. Bu paradigma değişikliği içerisinde sanatın konusu, aşkınlığın saf ve eksiksiz bilgisini yansıtmak olarak değil, aşkınlığın temsil biçimlerinin yaratımı, kavranışı ve biçimlenmesi olarak yeniden kurulur. Diğer bir deyişle, sanatın amacı ve işlevi, bu evrede, aşkın hakikati duyulur düzeyde vermek olarak değil, onun bir yansımaları sunabilmek için somutlamak ya da onu anlamlı bir nesne biçimine sokmaktır. Bu, çerçevesini Kant'çı öğretinin çizdiği üzere, yücelik ile güzellik arasındaki farkın yavaş yavaş yakınlaşmaya ve temsile doğru açıldığı bir mimetik bağlamı işaret eder (Zepke, 2017: 41; Crowther, 1989: 84). Sanat, buradan itibaren, yüce olanı arayışın sonuçsuz ifadesi olarak değil, yüceliğe benzer olanı ya da onunla ilişkilenebilen olanı (güzel) tasarımılayabilme yetisi olarak anlaşılacaktır. Böylece sanat, burada bir tür teolojik forma bürünür: sanat, bir taraftan aşkın olan idealin yüce bağlamını muhafaza edecek bir anlam rejimi kurmakta, fakat diğer taraftan, yüceliği *bilinbilir* kılmaktan ziyade *kavranabilir* kılmak için bu aşkınlığı somutluk düzeyinde temsil edecek bir gösterge aracılığı ile sağlamanın olanaklarını araştırmaktadır. Sanatsal teoloji, diğer bir deyişle, politik estetiğin kurucu ilkesi olarak çalışır; çünkü politikanın estetizasyonu, politik temsilin imlediği idealin duyulur düzlemde kavranabilir kılınmasıyla mümkün olur. Bu kavranabilirlik rejimi, aşkınlığın tam anlamıyla indirgenemediği bir gösteren rejiminin estetik kavrayış ile desteklenmesi yoluyla mümkün hale gelir. Diğer bir deyişle, politik estetik temsil biçimi, kitle ile politik iktidar (devlet) arasında bir farklılaşmanın göstergesi olarak addedilebilecek olan *hukuki* bağlamın dışına taşarak, belirli özdeşleşme formlarını içeren ve bu anlamda kitlenin politik temsilde soğrulduğu, politik temsilin ise kitlede vücuda geldiği bir ontoloji düzleminde anlaşılabilir hale gelir.

İkincisi ise, sanatın, kendisini bir üretim biçiminde, fakat yalnız meta düzeyinde değil aynı zamanda duyular evreninde anlaşılabilir kılınmasına olanak sağlayan bir şeyleşme ya da fetişleşme kültürünün toplumsal alanı kuşatması ve onu yeniden biçimlendirmesidir. Şeyleşme ve[ya] fetişleşme, modern kitle çağının hem sonucu hem nedeni olarak, öznenin nesne-yoluyla-kavrayış düzlemine indirgenmiş olduğunun bir göstergesidir. Burada fetişleşme, Marksçı çözümlemeyi aşarcasına, fetişizmi yalnızca üretilmiş metalar üzerinden değil, aynı zamanda bu metaların sahipleri olan özneler ile onların inşa edilmeleri üzerinden kavrar (Adorno ve Horkheimer, 2008: 77). Şeyleşme ve fetişleşme, böylece, nesnelere yoluyla varoluş, algılayış, üretim ve temsil nosyonlarını içeren geniş spektrumlu bir sembolik ekonomi bağlamında değerlendirmeye alınmış olur.

Kitlenin *Ulus* adı altında temsile açılmasındaki politik estetik, öyleyse, yukarıda çerçevesi çizilen bu iki bağlam üzerinden meydana gelen bir işleyiş olarak düşünülebilir. Bir tarafta, kitlenin kendisini bir Ulus olarak görmesine olanak sağlayan estetik kavrayış ve bu kavrayışı olanaklı kılan bir sanatsal teolojinin politik işleyişi bulunur; diğer tarafta ise ulusun temsil edildiği ve ulusun bu temsil ile kendisini hukuki ve politik olanın ötesinde aynı zamanda duyulur düzeyde de bağladığı veya kendisiyle özdeş kıldığı bir estetik gösteren vardır. İlki, ulusun, bir var olma tarzı olarak kendisini tarihte görme ve orada konumlandırma tarzıyla ilişkili iken; diğeri ulusun, kendini görme tarzını tamamlayan ve destekleyen estetik bir gösteren aracılığı ile temsil edilmesi ile alakalıdır. Politik estetik, bu nedenle, politika ile kitle arasındaki farklılaşmanın ya da asimetrisinin yerini özdeşleşmenin aldığı yeni ilişki biçiminin anlaşılabilir kılınmasına olanak sağlar. Politik estetik, *ulus*, *ulusçuluk* ve *ulusal temsil* gibi nosyonların *politik* ve *hukuki aidiyet* düzeyindeki karşılıklarıyla ilgilenmez; politik estetik, esas itibarıyla, politikanın kendisini öncelikle bir temsil biçimi olarak görür ve politikanın hangi biçimler altında neyi nasıl temsil ettiği ile ilgilenir. Politik estetik, tam da bu nedenle, sanatın nesnelere aracılığı ile aşkın idealleri yansıtan nesnelere dönüştüğü ve öznenin algıları ile ilişki tarzlarının şeyleşme kültürü içerisinde metalaşmaya indirgenmediği modern kitle çağının bir konusu olarak ortaya çıkmıştır.

Bu estetik kültürü, politikanın bizatihi şeyleşmesi ile oluşan bir sanatsal temsil düzeneği ve kültürünü yaratmıştır. Sanatsal temsil, ulusun varlığının bir simgesi ve işareti olarak politikanın estetik düzeyde temsile açılmasındaki duyuşsal yaratım ve algılayış arasındaki birliğin göstereni olarak temerküz eder. Diğer bir deyişle, politikanın sanatsal temsili, yani politikanın estetik bir gösterge olarak belirlenmesi, politikayı duyuşsal bir algının, etkinliğin ve görünürleşmenin sembolik biçimine dönüştürmenin aracına dönüşür (Hewitt, 1996: 6). Böylece politika; yönetme, baskı, tahakküm, vb. asimetrik konumlanmaların sonucu olarak beliren bir farklılaşmanın göstergesi olarak değil, tersine estetik kavrayışlar ve temsiller

yoluyla iç içe geçmelerin ve özdeşleşmelerin sembolik aparatı olarak anlaşılmaya başlanır. Bu özdeşleşme ilkesinin temelinde yatan şey, yönetilen kitlenin politik temsilin merkezi olan ideoloji, lider, vb. ile birleşmesinin sembolik düzeylerde gerçekleştirilmesidir. *Ulus*, işte böylesi bir özdeşleşme ve aynılaşmanın yoğunlaşarak yarattığı molar-birliktelik olarak tarif edilebilir: kitle, *Ulus* göstereninde, bir *multitudo*, yani anlamsız ve işlevsiz bir kalabalık olmaktan çıkarak, belirli bir duyuşsal temsilde anlaşılabilir kılınan bir gösterge halini alır (Polanska, 2016: 80-82). Politika, tam da bu aralıkta, kitleyi yönetmenin ya da zapt etmenin bilgisi ya da işlevi olmanın ötesinde, kitlenin görünmez kılındığı, fakat temsil edildiği gösterge üzerinden kitlenin varlığa geldiği bir biçime dönüşür.

Aşkın ideallerin şeyleştirme yoluyla belirli bir imgede görünürlüğe açılması ve bu görünürlük rejimi üzerinden ulusun özdeşleşebileceği bir politik temsil biçiminin tasarımı, özellikle geç uluslaşma deneyimi yaşayan ülkelerde görülen tarihsel bir olgu olarak kaydedilebilir. Almanya ve Türkiye, bu olgunun belki de en bilinen örnekleridir: her ikisi de ulusun kendisini inşa edebilecek merkezi bir ulus-devletin yokluğunda, hatta bu ulusun kendisinin olmadığı bir durumda, öncelikle bu devleti yaratacak olan ulusun kendisinden önce, onun imgesini inşa etmenin olanaklarını aramışlardır (Ahmad, 1991: 63-64; Schulze, 2000: 98-99). Bu bakımdan Almanya ve Türkiye, ulus-devletleşme anıyla birlikte benzer deneyimleri yaşamışlardır: her iki ülkede de kitleyi kendi bedenselliğinde soğurarak temsil eden ve kitleyi tam da bu aşkın bedende eritilmişliği üzerinden yönetme imkanı ve kabiliyetine sahip bir “tek adam” rejimine giden yolların önu açılmış ve her ikisinde de politikanın işlevi, ulus ile devleti bir arada özdeşleştirecek aşkın bir imgenin yaratılmasına indirgenmiştir. Fakat bu aşkınlık imgesi, imgeyi kitle nezdinde anlaşılabilir kılabacak bir dizi somut politik biçimlerle desteklenmiştir. Bu bakımdan her iki ülkede de ulusu yaratma görevi ve işlevi, kitleyi yalnızca idare etmekle görevlendirilmemiş, fakat kitleyi aşkın bir ulusal bedeni temsil edecek düzeyde yeniden biçimlendirme gücü, kapasitesi ve en önemlisi de bu minvalde bir estetik algıya sahip bir milliyetçi bürokrasiye devredilmiştir (Demirci, 2008: 105; Tunçay, 2015: 14-15). Bu nedenle Almanya ve Türkiye’de, fetişleştirilmiş bir ulus imgesine dayalı olarak tasarlanması planlanan ulus devlet, tam da fetişleştirilmiş niteliğinden dolayı, politikanın estetik bir biçime aktarıldığı ya da politikanın doğrudan sanatsal bir etkinlik üzerinden gerçekleştirildiği bir gösterge biçimini almıştır.

Bu makalenin amacı, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş evresi olarak anılan ve Mustafa Kemal Atatürk’ün şahsiyle özdeşleşen “Kemalist” evrede, politikanın hangi estetik temsil formlarıyla ve hangi sanatsal biçimler yoluyla ulus imgesini ve bu imgenin somut -ve sanatsal- tezahürü olan ulus-devleti biçimlendirmiş olduğunu tartışmaya açmaktır. Bu amaçla makale, Kemalizm’i bir politik estetik

form olarak düşünmenin imkanlarını ve biçimlerini, içinde Kemalizm'in kendisini kavrayabileceğimiz bir geniş spektrumlu düzlem olan estetik-modernist bir hat bağlamında çözümlmeyi hedeflemektedir. Kemalizm'in politik estetik bir biçim olarak düşünülebilmesinin temel nedeni, Kemalizm'in, kendisini, verili halde olmayan, daha doğrusu tamamlanmış bir varlık halinde mevcut olmayan bir ulusal varlığın politik temsili ya da onun ereksel formu olarak sunmasıdır. Bu sunma tarzı, politikanın bir estetizasyon bağlamında gerçekleşmesidir; çünkü politika, tıpkı bir sanat etkinliğindeki gibi, duylara hitap ederek, anlamı doğrudan duyusallığa hitap eden göstergeler aracılığı ile sunmaktadır. Kemalizm'in sunduğu şey, ya da onu sanatsal bir politik estetik biçimi olarak örgütleyen şey, ulusal kimliği inşa ederken başvurduğu estetik pratiklerdir. Bu estetik pratikler, ulusal kimliği hem biçimlendirmekte, fakat hem de bu kimliğin ereksel mahiyetini oluşturmaktadır. Böylece politik estetik, kitleyi hem ulus adı altında örgütlemenin hem de kitlenin kendisini politik temsil biçimi ile özdeşleştirmesinin bir olanağı olarak gelişir.

Kemalist estetik, kitlenin kendisini ulus olarak kavrayabileceği ve bu kavrayış yoluyla politik temsiller düzeneğinde kendisine ayrı bir özdeşlik alanı bulabileceği bir dizi gösterge rejimi yaratmıştır.<sup>2</sup> Modernleştirici bir hareket olarak Kemalizm, yalnız baskı ve zor aygıtı olan devletin idaresini ve kontrolünü elinde tutmayı amaçlayan politik bir strateji geliştirmek yerine, devlet ile özdeşleştireceği bir ulus yaratma amacıyla topyekun kitle yaratma stratejisi geliştirmiştir. Kemalizm, diğer bir deyişle, devlet alanını kitleden bağımsızlaştırmak üzerine kurulu bir farklılaşma siyaseti izlemekten ziyade, kitle ile devleti bir arada toparlayacağı ve kitleyi devletin ideolojik kimliği ile özdeşleştireceği bir yeniden yaratma stratejisi benimsemiştir.<sup>3</sup> Bu nedenle Kemalizm, en genel anlamda, "ulus yaratma projesi" olarak düşünülmelidir. Ulus yaratma projesi, bir özdeşlik alanı ve ilişkisi tesis etmeye odaklı olduğundan, tüm toplumsal yaşam bu stratejinin hedefi ve konusuna dönüştürülmüştür. Bu projenin temelinde, bireyin, toplumun, toplumsal ilişkilerin, öznelliklerin, kamusal alanların, vb. yeniden dönüştürülmesi, hatta sıfırdan dizayn edilmesi olgusu bulunmaktadır. Kemalizm'in ulus yaratma projesi, toplumun en küçük parçası olan birey ile toplumun anlamlı bir birlik olarak kaydedildiği ulus göstereninin imgesi arasında uyumlaştırma ve örtüşme olanağı kurmayı hedeflediği için, bu uyumlaştırmayı estetik bir rejim aracılığı ile sağlamaya çalışmıştır. Amaç, bireyden topluma, insanların kendilerini ulusun parçası olarak kavrayabilecekleri estetik deneyimi yaratmaktır. Bu estetik deneyim, politikanın sanat ile buluştuğu, daha doğrusu politikanın bizi sanatla bir bağlama dönüştürüldüğü özgül bir momenti göstermesi nedeniyle önem arz eder.

<sup>2</sup> Gellner'in ifadesiyle söyleyecek olursak, modern toplumlarda kiteselleştirici siyasetin en önemli biçimi daima ulusçuluk olmuştur (Gellner, 2008: 103-108).

<sup>3</sup> Zürcher'e göre Kemalizm'in yeniden yaratma kaygısının temelinde, süreklilik arzusu vardır. Bu sürekliliği sağlayabilecek olan şey, ulusal kimliği tarihsel ve kültürel açıdan bir "kopuş" olarak gösterebilme yetisidir (Zürcher, 2009: 44).

## Politik Estetiğin Kökenleri ya da Politikanın Sanatsal Temsili

Ünlü sanat ve siyaset kuramcısı Jacques Ranciere, *Estetiğin Huzursuzluğu* adlı metninde, sanatsal temsilin politik düzeylere indirgenebilir bağlamını inceler. Ranciere'e göre, bir yapma tarzı olan *poiesis* ile ondan etkilenen bir var olma tarzı olan *aisthesis* arasındaki ilişkinin belirli bir uyum mantığına göre düzenlenmesi, sanatın siyasetini, daha doğrusu sanatın temsil siyasetini oluşturur (Ranciere, 2012: 13). Burada temsil siyasetinden kast edilen, var olma tarzı olan *aisthesis*'in, kendisini ön belirleyen bir yapma tarzına tabi kılınmasıdır. Bu yapma tarzının göstergesi olarak yapıt -şüphesiz bu politik bir inşa biçimi, örneğin bir egemenlik tesisi olabilir- anlamını deneyimleyecek olan kitlenin onu kavrama biçimini belirli bir uyum mantığı formunda dizayn eder. Bu uyumlaştırma, kitlenin fantezileri ile yapıtın anlamı arasında bir eş-anlamlılık rejimi kurulması ile gerçekleşir: yapıt, kitlenin arzuları, beklentileri ve özlemlerinin bir yansıması olarak kurulması ile dolaylı olarak politik temsile dönüşür. Temsil siyaseti, yapıtta görünür kılınan anlamı kitleselleştirir; çünkü yapıttaki anlam, dolaylı olarak, kendisini anlamlı bulan bir kitlesel kavrayışa hitap ettiği varsayımıyla biçimlenmiştir. Bu biçimlenmenin içkin nedeni, Ranciere'in deyişiyle, sanatın kendi estetik formundan kopması ve estetik deneyimi kendisinin dışındaki bir uzamda yansıtmasından kaynaklanır (Ranciere, 2008: 144-145).

Ranciere'in sanat ve siyasete ilişkin çözümlenmeleri tarihsel ve kuramsal açıdan önemlidir, çünkü Ranciere, estetiğin sanatın dışına çıkararak doğrudan politik olanın konusu ve ilgisine dönüşmeye başladığı bir tarihsel anı işaret etmeye yeltenmiştir. Bu tarihsel anda, sanat siyaset ile buluşmuş ve estetik de politikanın ilgi alanına girmiştir. Böylece sanat ile siyaseti birbirine bağlayan mimetik bağın, temsil nosyonu olduğu söylenilebilir. Nitekim modern kitle siyasetinin ayırt edici bağlamı, kitlenin demokratik temsil biçimleri aracılığıyla kendisini siyasetin bir parçası olarak görme ve gösterme arzusudur (Jonsson, 2013: 25). Öyleyse demokratik temsil, temsil eden şeyde temsil edilme kaygısından türeyen özdeşlik merkezli bir ilişkinin arayışıdır.

Sanat ile siyasetin temsil nosyonu üzerinden birleşmesi, estetiğin rolünü ve işlevini yeniden belirleyen bir uğrağın göstergesidir. Estetik, burada, kendisi de bir temsil biçimine dönüşen politikanın konusu ve ilgisi olmaya başlar, çünkü politik temsil, tıpkı sanatsal estetikteki gibi, temsil eden göstergenin (örneğin yapıt), temsil edilen (yapıtın seyircisi) ile özdeş kılınmasını, yani her ikisinin de belirli bir anlam rejiminin merkezinde uyumlaştırılmasını amaçlamaktadır. Bu, kitle ile yapıt arasında bir uzlaşmanın varsayımsal birliği üzerine temellenen ve kitlenin yapıtta kendisini algılamasına olanak veren bir temsil biçiminin politik varlığını gösterir ve Ranciere'in ilgi alanı da tam olarak buraya yöneliktir. Ranciere açısından sanatsal siyaset ya da politik estetik, bakışın ve kavrayışların,



gösterenlerin karşılık geldiği anlamın merkez imgesinde toparlandığı bağlamın adıdır (Ranciere, 2012: 30). Sanatın siyaset ile irtibatındaki bu estetik moment, tam da Ranciere'in tanımladığı haliyle, düzenleyici ve adlandırıcı bir rejimin kurulumu anlamındaki siyasete karşılık gelir. Siyaset, bu anlamda, ortaklaşmış nesnelere ortaklaştırıcı görüntüsünün temsil edildiği bir yer olarak, öznelere de bu nesnelere kendilerini bir araya getiren ortaklık görüntüsü olarak algılamalarını sağlayan uyumlaştırıcı düzenektir (Ranciere, 2005: 24). Öyleyse, siyasetin bizatihi kendisi, özünde sanatsal bir etkinliktir: uyukların kavrayışlarını, onların ilgilerini ve çıkarlarını ve en önemlisi birbirleriyle bir araya gelme nedenlerinin biçimsel görüntüsünü yansıtan ortaklaştırıcı ve uyumlaştırıcı etkinliktir.

Siyasetin sanatsal biçimde vuku bulması, politik estetiğin temelini oluşturur. Fakat politik estetik, politikaya özgü ilişki kurma biçimlerinin estetize edildiği bir uzam olmanın ötesinde, politik ilişkilerin algılanma tarzı ile ifade biçimlerinin belirli bir düzenlilik ve uyumluluk çerçevesinde inşa edildiği genel bir adlandırma rejiminin yapılandırılmasına dayanır. Böylece politik estetik, ya da politikanın estetize edilmesi, her şeyden önce görme, konuşma ve kavrama gibi kolektif süreçlerin rejimsel adlandırılmasıdır. Eğer politika, Platon ve Aristoteles'ten beri, topluluğun yöneten-yönetilen ilişkisi çerçevesinde bir araya gelmesinin belirli bir düzenlilik bağlamındaki icrası ise, o halde politikanın başlangıçtan beri tam da Ranciere'in formüle ettiği düzeyde estetik bir etkinliğe dayandığı söylenebilir (Mechoulan, 2009: 56). Çünkü estetik, burada, politikayı olanaklı ve zorunlu kılan dağıtım, düzenleme ve yerleştirme süreçlerindeki zor ve tahakküm edimlerini gizleyen ve tüm bunları ortaklaşmacı bir görüntü halinde sunan uyumlaştırıcı bir işlem olarak anlaşılır. Siyasetin kendisi de bir topluluğun ortaklığının görüntülenmeye açık hali olmasıyla, estetik bir temsilin genel biçimi olarak düşünülmelidir.

Ranciere'in çözümlenmeleri, yani politikanın kendisini bir sanat etkinliği ve estetik görünüm olarak kavrama önerisi, özellikle modern *temsili* siyaset içerisinde anlam kazanır (Ranciere, 2009: 2-3). Fakat temsili siyasetten kasıt, kitlenin belirli temsilciler (kişiler) aracılığı ile politik olana dahil edilmesi anlamındaki parlamento usulü bir siyaset değildir.<sup>4</sup> Temsil, bir adlandırma ve işaret rejiminin doğrudan göstereni olarak, kitlenin -bir düzenleme, yerleştirme ve adlandırma rejimi olarak- politika ile ilişkilene düzeyinde belirli bir ortaklaştırma biçiminin oluşturulmasıdır. Temsili siyaset, Rousseau'dan ya da Hobbes'dan mülhem, siyasal varlığı oluşturan uyukların, belirli bir özdeşleşme ve ortaklaştırma ilişkisi bağlamında ve bir gösteren düzeyinde siyasal varlıkta görünür kılınmalarına ilişkin olarak tasarlanan bir *adlandırma* rejimi olarak düşünülebilir. Bu önerme

<sup>4</sup> Parlamento usulü siyaset, temsil ilişkisini doğrudan belirli bir mekana dayalı yetkesel bir ilişki olarak tanımlayan modern kavrayışın bir tezahürü olarak, demokratik temsili doğrudan parlamento merkezli bir temsil siyaseti ve yetkinin sürekliliği ekseninde ele alır (Bassett, 2006: 4).

içerisinde siyasallık, kitle ile mesafelenmiş ve yetkinin toplandığı bir farklılaşmış merkez olarak değil, kitlenin yeniden adlandırıldığı ve yeni bir gösteren rejimi içerisinde biçimlendirildiği bir gösterge olarak anlaşılır. Bu gösterge içerisinde politika, estetik bir deneyimin mekanına dönüşür. Bu estetik deneyim, kitle ile politikanın karşılıklı konumlandığı bir *antinomik* ilişki olarak değil, tersine, birbirlerinde içerilme tarzı meydana getiren bir *duyulur ortaklığının* tesis edilmesi ile tecrübe edilir.<sup>5</sup> Kitle, bu estetik deneyim vasıtasıyla, politikanın bir uzantısı veya bileşkesi olarak kurulur. Bu kurulum vasıtasıyla politika, kitlenin kendini kavrayış biçimi ile bu kavrayıştan beslenen öznellik tarzını temsil eden bir göstergeye dönüşür.

Bu dönüşümün temelinde, politik iktidarın doğrudan toplumsalın içerisinde çıkarsandığı, daha doğrusu politikanın kendisinin bizatihi toplumsaldan türetildiği sözleşmecî kuramın varsayımları vardır. Sözleşme kuramı, Makyavelci politika önermesinden radikal bir kopuş göstererek, kitle ile politika<sup>6</sup> arasındaki ilişkiyi farklı bir mecrada ele almayı önermiştir. Bu mecra, politikanın temellendirildiği bağlamdaki değişimi gösterir; çünkü bu noktadan itibaren politika, artık Makyavelci hükümlerlik (hükmetme, iktidarı elde etme) ile değil, iktidarın yöneltildiği kitle ile kurulan temsil ilişkisinin göstergesi nezdinde anlaşılır (Baumgold, 2010: 23 ve 63). Nitekim Hobbes açısından politikanın temelinde bulunan egemenliğin tesisi meselesi, söz konusu egemenliğin üzerinde kurulacağı çokluğun (*multitudo*) siyasal düzeyde yeniden biçimlendirilmesi nezdindeki bir problemle birlikte düşünülür. Diğer bir deyişle, Hobbes açısından politikanın koşulu ve amacı olan egemenliğin yegane olanağı, çokluğun, ayrıştırılmaksızın, yani kendisini meydana getiren tekil parçalara indirgenmeksizin, bir arada toparlanması ve anlamlı bir bütüne dönüştürülmesidir (Hobbes, 1998: 175). Bu toparlama ifadesi, Hobbes'un *çokluk* adıyla andığı kitlenin politik bir gösteren tarafından içeriye alınmasını belirten bir nitelemedir ve politik estetiğin gerçekleşme biçimidir. Diğer bir deyişle, Hobbes'çu politika felsefesinde *çokluktan yurttaşlığa geçiş* (Hobbes, 2007: II-XIX), esas itibariyle, kitlenin politik olanın içerisine dahil edilmesinin ve kitlenin politika tarafından dönüştürülerek bizatihi politik düzeyde yeniden tanımlanmasının estetik biçimini oluşturur.

Bu estetik biçim, Hobbes'un *doğa durumu* olarak tarif ettiği ve yaşamın her tür anlamlı gösterenden yoksun olduğu bir momentin geride bırakılmış ol-

<sup>5</sup> Mouffe ve Ranciere, politikanın tanımına ilişkin radikal bir karşılaştırma olanağı sunmaktadırlar. Mouffe açısından politika, iktidarın elde edilmesine yönelik bir mücadele alanıdır ve Mouffe bu alanı hegemonya kavramı ile beraber okur. Ranciere ise politikayı hiçbir şekilde bir mücadele alanı ya da iktidarı ele geçirme stratejilerinin hedefi olarak görmez. Ranciere için politika, daima, üzerinde konuşulmakta olan şeyler üzerinde konuşma hakkının ve olanağının nasıl belirlendiğine ilişkin ontolojik bir problemdir (Ranciere, 2005: 49-54; Mouffe, 2005: 10-12).

<sup>6</sup> Makyavelci düşünce açısından politika daima hükümlerliğin elde edilmesi ya da muhafaza edilmesi problemiyle alakalıdır. Bu nedenle burada politika sözcüğü *hükümlerlik* nezdinde düşünülmelidir.



duğunun göstergesi olan *sivil toplum*da deneyime açılır (Read, 1991: 510; Lund, 1988: 225). Sivil toplum, yalnızca anarşinin veya kaosun belirli bir düzen dahilinde zapturapt altına alındığı bir yer ya da durum değildir; sivil toplum, aynı zamanda, her tür belirsizliğin, düzensizliğin ve kaosun varoluşsal biçimi olan doğa durumunun üzerinin örtüldüğü, kapatıldığı ve gözden kaybedildiği bir biçimdir. Diğer bir deyişle, doğa durumu, sivil toplum tarafından tamamen dışarıya atılamayacak ya da önlenemeyecek mutlak bir gerçeklik olarak, daima temerküz etme potansiyeline sahip bir içkinliktir. Sivil toplumun, yani devletin fonksiyonu tam da bu noktada belirginleşir: devlet, kendisinin hem nedenselliğini fakat hem de mutlak ötekiliğini ima eden bu mutlak gerçekliği, yeni bir gösterge rejimi içerisinde işaretlemek suretiyle hem kendi varoluş alanını belirli bir düzen ve meşruluk düzlemine oturtmakta, hem de kendi mutlak ötekisini bütünüyle farklı bir gösteren rejimi içerisinde yeniden adlandırma olanağına sahip olmaktadır.

Öyleyse Hobbes'un, doğa durumunu, kaçınılacak ya da bastırılacak bir varoluş biçimi olarak tanımlarken, esas itibariyle politikayı estetez etmekte olduğu ileri sürülebilir. Zira Hobbes, Ranciere'in ifade ettiği gibi, duyulurun paylaşımı, daha doğrusu hiyerarşik bir pay etme stratejileri üzerinden politik olanın sınırını ve içeriğini belirlemektedir. Ancak bu, basitçe ikilikler veya dışlamaya dayalı hiyerarşik dizilimler oluşturmak değildir; politik olanı tüm içerimleriyle bir bütün olarak temsil eden bir gösterge dahilinde görünürlüğe açmaktır. Hobbes, bu nedenle, politik olanı estetik bir gösterge aracılığıyla, duyulurun pay edildiği ve bu pay edilişin belirli bir anlam ve mantığa yerleştirildiği teatral bir temsil sistemi düzeyinde tasarlar (Vieira, 2009: 73). Hobbes'un burada yararlandığı estetik temsil biçimi *korkudur*. Hobbes, korku üzerinden politik olanı kapsayıcı ve kuşatıcı düzeyde topluma içkinleştirir (Esposito, 2018: 40). Korku, duyulurun paylaşımı olarak toplumu oluşturan ve politik olanın koşulunu belirleyen içkin deneyimdir. Korkunun siyasetin kökenine yerleştirilmesi ile Hobbes, politik olanı, doğrudan kendisine köken olarak kılınmış bu içkin gösterge ile politik estetik düzeyde temsil eder (Tralau, 2014: 113). Zira Leviathan'da egemenin (Leviathan) temsil biçimi, tam da bu politik estetik formun bir yansıması olarak sunulur. Hobbes, burada, egemeni, toplumu içkin olarak kuran duyulur formun -yani korkunun- aşkın simgesi olarak tasarlayarak, egemene dönük itaati de buradan türetir (Hobbes, 2007: I-XI).

## **Politik Estetiğin Teolojisi: Şeyleşme, Kültleştirme, Fetişizm**

Hobbes'çu politik estetik, Ranciere'in işaret ettiği üzere, duyulurun düzleminin dolaylı olarak politik olanın içerisinde temsil edilmesine ilişkin ilk modern hattı sunmaktadır. Modernizmin politik estetiğe dair geliştirmiş olduğu ikinci hat, estetiğin kendisine ilişkin kavrayışın yüceltildiği bir bağlama tekabül eder. Burada,

birbiriyle ilişkili iki unsur arasında bir geçiş vardır: bir tarafta estetik kavrayışın yöneltildiği nesnenin nesne-olmaktan çıkartıldığı teolojik bir yüceleştirme girişi mi, diğer tarafta ise söz konusu yüceleştirmenin kendisini kültleştirilmiş ve fetişleştirilmiş bir nesne aracılığı ile temsil etmesini sağlayan estetik bir özdeşlik deneyimi vardır.

Sanatsal teoloji, Kant'ın, aşkınlığın bir duyu nesnesi olarak kavranabilmesine olanak sağlayan bilgi biçimini inceleme yönteminin doğrudan sanat alanı çerçevesinde yeniden yorumlanmasına dayalı ya da onunla benzeşen bir önerme biçimidir (Abrams, 1981: 81-85; Louw, 2001: 328-331; Begbie, 1991: 35-39). Kant, sanat eserindeki bilgi türü olarak estetik formun, hem onu gören öznel bilinçten fakat hem de görülen nesnenin şey-niteliğindeki özgül formundan bağımsız ve aşkın bir göstergeyi temsil ettiğini savunmuştur (Kant, 2018: 8). Kant'çı anlamıyla sanat, bu anlamda, eserin bağlamını aşan ve eseri hem anlamlı kılan fakat hem de onun algılanma biçimini hem bir erek hem de bir neden olarak yönlendiren aşkın bir ilkenin belirleyici olarak ortaya çıkmasını sağlayan bilgi biçimidir. Sanat, bu nedenle, öznel bir algı aracılığıyla bu algıyı yönlendiren ve anlamlı kılan yüceliği anlaşılabilir kılar (Austin, 2005: 4). Fakat Kant'a göre sanat eserinin bilgi türü olarak estetik, yüce'nin bilgi formu olarak duysal deneyimin ötesindeki bir mekanı işaret etse de, yine de duysal evrenden tümüyle kopmaz, hatta kendisi bu evrene sıkıca bağlıdır. Zira estetik, duysal bir formun bağlamı çerçevesinde gelişerek düşünceye dönüşür. Yüce'ye dair düşünce, öyleyse, öznel olanın ötesindeki bir aşkınlığın bilgisinin tümüyle öznel bir duysal deneyim vasıtasıyla oluşmasıdır. Böylece Kant'çı estetik, bir düşüncenin duysal deneyim ile ifade edilmesi sürecini bahse açar. Örneğin, bir "ihtişam" düşüncesi, kendisine denk düşen bir duysal deneyim ve bu deneyimin düşünce ile özdeşleşebileceği bir gösteren vasıtasıyla desteklenmeksizin oluşamaz (Rush, 2013: 31).<sup>7</sup>

Sanatsal teolojinin politikası ise, öznel algılama biçimi olan *estetik* ile bu algıyı anlamlı kılan yönlendirici rejim olarak *yücelik* arasında oluşması beklenen bağının temsil biçimleri aracılığı ile nasıl kurulduğuna odaklanır. Temsil biçimleri, estetik algıyı yönlendiren belirli bir iktidar sistematığının, bu algıyı hangi ereksel ve nedensel biçimler ile kurmakta olduğunu gösteren yapılarıdır. Bu bağlamda, yüce olan, aşkınsal vasfını, söz konusu aşkınlığa uygun olarak biçimlenmiş ve anlamlı kılınmış bir güzellik duygusu ve estetiği aracılığı ile kazanır. Diğer bir deyişle, bir aşkınlık göstereni olarak yücelik, kendini algılanabilir kılan ve bu bağlamda somut bir gösterge içerisinde kavranılabilir olan bir güzellik mef-

<sup>7</sup> Rush, Kant'tan mülhem, "ihtişam" fikrinin estetik tamamlayıcısı olarak "Jüpiter'in kartalı" imgesinin işlevini tartışır. Rush'a göre imge, düşüncenin (ihtişam fikrinin) algılanabilirlik evrenini öznel olarak oluşturur ve bu sayede "yüce", aşkınlığın kavranamaz evreninden çıkıp bilinebilir, duyumsanabilir ve deneyimlenebilir bir somutluğa dönüşür.

humu aracılığı ile var-olur. Sanatsal teoloji, bu bağlamda, yüceliği açığa çıkaran güzellik veya aşkınlığı bir algı nesnesine dönüştüren öznel duygulanımlar arasındaki bağıntıyı esas alarak, aşkınlığın estetik dışavuruma dayalı bir sorunsallaştırmaya tabi tutulmasına dayanır. Sanatsal teoloji, bu açıdan değerlendirildiğinde, estetik algının belirli bir aşkınlık formunun deneyimlenmesine dönük olarak programlanmış bir anlam rejiminin incelenmesine odaklanmıştır.

Bu husus, sanatsal teolojinin neden ve nasıl politik bir okumaya tabi tutulabilir olduğunu göstermesi nedeniyle önemlidir. Sanat eserinin, aşkınlığın algılanmasına dönük olarak programlandırılmış ve yönlendirilmiş bir algı (güzellik) ile bu algıyı yöneten adlandırma biçimleri (yücelik) arasındaki ilişkisi, esas itibarıyla politik bir durumu yansıtmaktadır; çünkü sanat eseri, kendinde taşımakta olduğu aşkın anlamı, aynı zamanda bu eserin muhatabı olan izleyiciye (algılayıcı) dolaylı olarak dayatmaktadır. Böylece eser, doğrudan saf bir sanatsal biçim olmaktan ziyade, kendisine dönük bakış aracılığı ile açığa çıkacak olan bir aşkınlığın aracı olmaya indirgenir. Bu noktayı kavramak, esas itibarıyla, sanatın değişen morfolojisini ve onun politika ile ilişkilenebileceği düzeyini kavramanın olanağını oluşturur; çünkü sanat, özellikle modern kitle çağında yaşanmış -ve etkisini halen sürdürmekte- olan bir kültürel paradigma nedeniyle, kendi saf varlığına indirgenemeyen ve bu ölçüde algılanışı veya kullanılışı kendi saf bilgi alanına ait olamayan bir temsil biçimine dönüştürülmüş durumdadır (Kreft, 2011: 9). Diğer bir deyişle, sanatın kendi saf varlığı ile algılanmadığı, ya da sanatın kendisini oluşturan yargıların artık sanatın içinden değil, sanatı işlevsel bir bağlama dönüştürmüş birtakım dışsal unsurlar tarafından belirlendiği bir evrede ya da biçimde, artık sanatın kendisi bir politik gösterene dönüşmüştür. Zira sanat, bu evre ve biçimsellik içerisinde, aşkınlığın kendisinde açığa çıktığı veya görünür hale geldiği bir aralığa indirgenmiştir. Sanat, diğer bir deyişle, kendisinde görünür hale gelen aşkınlığın gözden kaybetildiği bir zemine dönüşmüştür.

Sanatın politik işlevi, onun *şeyleşmesinde*, yani kendisi dışında bir anlamsal bağlamı işaretleyen bir nesneye indirgenmesinde -kısaca kültürelleştirilmesinde- görülebilir. *Şeyleşme*, özellikle eleştirel kuramcıların dikkat çektikleri bir olgudur. Horkheimer, şeyleşme mefhumunu kültürel bir unsur olarak, modernizmin bütünlüğü içinde algılar. Horkheimer'a göre şeyleşmeyi yaratan şey fetişizmdir; nesneleştirici düşünme tarzı, nesneye yüklemiş olduğu ideolojik anlam yoluyla hem nesnenin kullanımını, hem de nesneye yüklenmiş ve nesnenin algılanabilirlik anlamını birlikte üretir (Horkheimer, 2010: 41-42). Bu birlikte üretim içerisinde nesne, yalnızca kullanım ilişkisi içinde belirlenmiş bir meta olarak değil, kullanımı ön belirleyen belirli bir tüketim ilişkisindeki arzu edilme nedeni olarak yeniden tasarlanır. Diğer bir deyişle, nesne, şeyleşme yoluyla, kendisine yüklenmiş olan anlamın kullanım ilişkisi ötesinde bir tüketime açılır. Bu tüketim ilişki-

si, Adorno'nun deyişiyile "kültür endüstrisi" mefhumunu yaratan şeydir. Kültür endüstrisi, kültürel öğelerin kendi varlık alanlarından koparılarak, metalaştırılma ilişkisi yoluyla nesnelere aktarıldığı ve böylece nesnelere hapsedilmiş olarak yalnızca metalaştırılmış göstergeler aracılığı ile kavrandığı bir bağlama tekabül eder (Adorno, 2016: 8). Bu bağlamda kültür endüstrisi, yalnız maddi tüketim nesnelere olan metaların değil, fakat maddi olmayan çeşitli kültürel unsurların da tüketim nesnesine indirgenmelerine olanak sağlayan bir üretim tekniğinin egemenliğini işaret eder. Adorno'ya göre kültür endüstrisi, üretimin üretilmesi anlamında, metalaştırmanın sonsuz sürekliliğidir (Adorno, 2003: 77). Bu sonsuz süreklilik içerisinde yalnız meta değil, metayı kullanma biçimi ile metayı kullanan özne de üretilen bir nesneye dönüştürülür. Adorno, bu açıdan, Lukacs ile paralel düşünmektedir: her ikisinde de şeyleşme, öncelikle, doğanın bir hammaddeye indirgenmesi bağlamında düşünülür (Lukacs, 2006: 174). Fakat Adorno, şeyleşme mefhumunu, metalar ile onları kullanma biçimine dek varan özneleşme süreçlerine kadar ilerleterek, metalaşma süreçlerinde açığa çıkan anlamların nesnelere aktarımlarındaki fetişizm olgusuyla birlikte düşünmeye çalışır. Adorno'ya göre fetişizm, öznenin nesneyi algılama biçimindeki yanılsamayı işaret etmektedir. Bu yanılsamanın kökeninde, nesnelere yüklenmiş anlamlar tarafından etki altına alınmış insanların nesnelere bağlı kılınmalarına olanak sağlayan bir diyalektik vardır. Adorno, burada, fetişizmi insanların kendilerini de nesnelere yoluyla algıladıkları bir bilinç durumu olarak tarif ederek meseleyi daha geniş bağlama kaydırır (Adorno, 2007: 43). Bu geniş bağlam, politik estetiğin özgül bir formu olarak faşizmin ve faşist sanatsal temsilin eleştirel teorisi tarafından tartışılmıştır.

## **Politik Estetiğin Özgül Formu Olarak Faşist Estetik**

Faşizmin neden bir estetik biçimi olarak ele alınması gerektiği, faşizmin tarihsel örnekleri ile sınırlandırılmaz. Zira faşizm, bir ideoloji olmanın ötesinde, kitlenin kalbini kazanma ve iktidarı bu destek aracılığı ile kurma ve sürdürme biçimidir (Rehmann, 2017: 273). Bu, faşizmin ortaya çıktığı tarihsel koşullarda neden ve nasıl bir kitle mobilizasyonu geliştirdiğini göstermesi bakımından önemlidir. Faşizm, kitleyi güdüleme ve harekete geçirme stratejilerinden desteklenen ve bu yönüyle halkın aşırı derecede popülize edildiği bir siyasal söylem olarak okunmalıdır (Germani, 1978: 49-52). Bu yönüyle faşizm, kendi siyasal doğasını, kitlenin politik biçimler aracılığıyla inşa eder. Bu kitlenin oluşturulmuş politik biçimler, Finchelstein'in belirttiği üzere, faşizmi halk ile devlet arasındaki tüm mesafelerin ve çelişkilerin giderildiği total bir özdeşleşme haline getirir.<sup>8</sup> Bu özdeşleşimin temsili ise politik estetiğin özgül bir formu olan faşist estetiği yaratmıştır. Faşist

<sup>8</sup> Finchelstein'in faşizmi popülizm üzerinden çözümlemesi, faşizmin kitlesel kaynağını göstermekten ziyade, onun kitle yaratıcı bağlamını işaret etmesi bakımından son derecede önemlidir. Buna göre faşizm, verili bir kitleyi politize etmek suretiyle işlemez; o, daha ziyade yeni bir kitle yaratır (Finchelstein, 2019: 40-43).

estetik, politik estetiğin saf biçimi olarak, halk ile devletin birbirilerinde temsil edilmeye açık hale getirildikleri ilişkinin yansıtılma biçimidir.

Faşizmin politik estetik düzeyde tartışılması iki boyutludur: birincisi, kitle yaratıcı bir bağlam olarak faşizmin siyasal olanı doğrudan popülize etmesi yoluyla politikanın kitleleştirilmesidir. İkincisi ise, bunun hem karşılığı hem de yeniden üretici boyutu olarak, halkın bizatihi politize edilmesi, hatta devletleştirilmesi ya da devlet-gibi davranmaya çağırılmasıdır. Bu açıdan faşizmin sivil bir dine benzetilmesi manidardır (Gentile, 1990: 230). Gentile, faşizmin sivil dine tekabül etmesindeki mefhumun, politikanın dinselleştirilmeye açık hale geldiği modern seküler zamanın bir sonucu olduğunu belirtir. Gentile'ye göre faşizm, total bir siyasetin gölgesi altında belirlenmiş ortak amaç, ortak birlik ve ortak yaşam gibi dinsel içerikli temaları sunmaktadır (Gentile, 1990: 234). Faşizm, öyleyse, öncelikle siyasetin bizatihi kutsallaştırıldığı ya da kutsal amaçlar dahilinde kavrandığı bir momentin tezahürü olarak gelişmektedir (Gentile, 2019: 415). Fakat Gentile, burada açıkça bir fark belirler: ona göre siyasetin kutsallaştırılması, siyasal gücün kutsal addedilmesi anlamına gelmeyeceği gibi, toplumda hüküm süren dinin de siyasallaştırılması anlamına gelmez (Gentile, 2019: 421). Faşizmde kutsallaştırılan siyaset, siyasal olana farklı ve özerk bir dinsel boyutun eklenmesidir ve Gentile, bunu, yurttaşlar topluluğunun yeni bir dinsel-politik cemaate dönüştürülmesi olarak kavrar (Gentile, 2019: 419). Böylece halk, bu cemaat birliği içerisinde, politik olanla, tıpkı Tanrıyla kurduğu dinsel ilişki benzerinde bir etkileşime girer.

Bu etkileşimin en özgül boyutlarından bir tanesi, faşizmin kitleleştirici siyasal söylemini cemaat kurucu bağlamda icra edebildiği *savaş* mefhumunda görülebilir. Faşizmde savaş, ordular arasında gerçekleşen ve devletin güvenliğini baz alan uzmanlaşmış bir ilişki olarak değil, bizatihi halkın içine çekildiği ve daha doğrusu halkın savaşı kutsal bir vazife gibi algıladığı bir dinsel deneyim olarak kavranır (Ravetto, 2001: 103). Bu deneyimin dinsel boyutunun temelinde, faşizmin, kitleyi, ulusun kurtuluşu ve -bu bağlamda- topyekun kurtuluş gibi fütüristik ve ilahi vurgularla savaşa çağırması vardır (Andreotti, 1992: 76). Böylece savaş, devlet için yapılan zorunlu bir yurttaşlık vazifesi olmanın ötesinde, kitlenin kendini özdeşleştirdiği ve kendiyile bir-olarak gördüğü ulusu için hayatını feda etme görevi, misyonu ve arzusunun bir timsali olarak kavranır.

Faşizmin savaş üzerinden kurguladığı dinsel deneyimin eleştirisini yapan Benjamin, bu deneyimin birbiriyle bağlantılı iki unsuruna dikkat çeker: birincisi, aydınlanmanın yaratmış olduğu araçsal aklın bir tezahürü olarak teknik ve teknolojinin insanı silikleştiren doğası karşısında insanın bizatihi kendisinin araçsal bağlama indirgenmesi; ikincisi ise, bu bastırılmışlığın geriletilmesi arzusu olarak kitlenin kendini gösterme isteği ve talebinin kitle mobilizasyonu yoluyla anlam-

landırılması (Benjamin, 2015: 101). Benjamin'in Jünger eleştirisinde odaklandığı husus, teknoloji çağında artık deneyimi imkansız olan *heroik (savaşçı)* ruhun faşist bir estetik yoluyla Alman faşizminin içerisinde diriltilmesidir. Bu diriltme hareketi, kitleyi yaratan ve harekete geçiren bir ruhani söylem içerisinde anlam bulur. Bu ruhani söylem, Benjamin'e göre dekadansın, yani tarihsel bir gerilemenin ve yaklaşmakta olan çöküşün kitlelerce ve onların savaşçı ruhlarıyla geriletelebileceği inancını pekiştiren bir siyasal fantezi yoluyla ayakta durur (Benjamin, 2015: 102). Kitleler, dekadansın önlenebileceği bir Mesiyanik zamanın özneleri olarak kurulmakta, böylece dinsel tavır ile siyasal varoluş iç içe geçirilmektedir. Benjamin, bu tarz bir kurulumda doğrudan estetik bir hareket görmektedir: yitirildiği ve bastırıldığı düşünülen bir mitik tarihsel zaman, kitlelerin savaşçı ruhuy-la şimdiki zamana aktarılmaktadır (Hillach, 2015: 57).

Faşizmin, savaşı ve politikayı dinsel bir deneyim bağlamında iç içe geçirdiği bu varoluşsal moment, kitlelerin devletleştirildiği, daha doğrusu politik sorumluluğu üstlenmeye çağrıldıkları bir zamanı oluşturur. Kitle, açık biçimde, ulusun mitsel varlığının kendini dışavurduğu somut biçimi olarak doğar. Tıpkı hakikatin -ya da aşkın bir form olarak yüce'nin- bir sanat eserinin uygun biçimselliğinde kendini açığa çıkarması ve biçim üzerinden görünürlüğe açılması gibi, kitle de kendini var eden mitik ulusal varlığı kendinde görünür kılan biçimsel forma dönüşür. Bu tartışma hattı, yani estetik ve politika arasındaki ilişkinin çözümlenmesine dönük yapılan tartışmalar, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da yükselen ulusçuluk hareketlerinin faşizme doğru evrilmesindeki tarihsel anları deşifre etme amacıyla popülerleşmişti. Bu tarihsel an, yani kitleleştirilmiş faşist söylemlerin estetik bir marjda kitle yaratıcı bağlamda temerküz edişi, modern çağın hayal kırıklığının politik ve toplumsal temsiller içeren soyut göstergeler eşliğinde ifade edildiği *dışavurumculuk* ilkesi çerçevesi üzerinden açıklanmaya çalışılmıştı (Bloch, 1980: 19-21). Bu sanatsal estetiğin politika tarafından gerçekleştirilmesindeki tarihsel ve toplumsal moment, kitlelerin ütöpic fantezilerine yanıt bulamadıkları gerçekliğin yerinden edilmesini vaat eden kurtuluş müjdecisi bir siyasal söylemin popüler oluşudur. Alman faşizminin eleştirel kuramcıları, bu nedenle faşizmi pür siyasal bir form olarak görmekten ziyade, siyasetin iç içe geçtiği kitle söylemlerine odaklanmışlardır.

Bu kitle söylemi, mitik tarihin dışavurumculuk ile vücut bulabileceği estetik bir varoluş formu nezdinde tasarlanmıştır. Benjamin'in Alman faşizminin estetiğinde kavradığı şey, tam da bu estetik varoluşun kendinde açığa çıkarmış olduğu mitsel anlamın somut temsil sisteminde politik düzeyi yansıtmı biçimidir. Benjamin, burada, modern sanat içinde gelişen "sanat için sanat" söyleminin faşist savaş algısının bir tezahürü olarak yeniden biçimlendirilişindeki estetik rolün önemine değinir. Buna göre, nasıl ki sanat sanat içinse, savaş da savaş içindir;



diğer bir deyişle, savaşın kendisi bir gerçeklik olarak var olmanın yegane hakiki biçimini almıştır (Benjamin, 2015: 103). “Sanat, sanat içindir” düsturu, sanatçının öznel duygu ile aşkın güzellik kavramı arasında kurmuş olduğu mutlak bağın göstergesidir. Yani sanat, ancak kendisi aracılığı ile aşkın ideali görünür kılabilir. Savaşın yalnızca savaş için olması, savaşta temsil edilen aşkınlığın -Ulus ideası- ancak savaş yoluyla varlığa gelmesidir. Savaşın varoluşsal form nezdinde kavranışı, kitlenin, kendini – hayal kırıklıkları ve ütopyik fantezileri ile birlikte – ancak savaşın içinde kavrayabileceği bir tarihsel süreci başlatmıştır. Tam da bu yüzden kitle ve deneyim biçimleri, kendi somut bağlamlarının dışına, daha doğrusu teolojik bir aşkınlığa atılarak yeniden anamlanırlar: savaşçı *Ulus*’ta; savaş ise *Ulus’un Savaşı*’nda, örneğin *Kurtuluşu*’nda, fark edilebilir bir bağlama dönüşür.

Bu fark edilebilirliği sağlayan şey yalnızca teolojik bir yer değiştirme stratejisi değildir. Zira ulus imgesinin kitleleştirici bağlamı modern öncesi zamanlara, hatta geç Hıristiyanlık dönemine kadar geriletilebilecek bir olgudur. Kitlenin mitik Ulus imgesi nezdinde dönüşümünün modernizm içinde aldığı yeni biçimin temelinde ise bambaşka bir boyut vardır ve Benjamin bu boyutu “teknik vasıtasıyla yeniden üretilebilirlik” adıyla kavrar. Benjamin’e göre yapıtın modern bağlamı, onun teknik yoluyla yeniden üretilebilir olmasını sağlayan kitleleştirici bağlamda aranmalıdır, çünkü bu kitleleştirme sayesinde yapıt kendisinin olmaktan çıkarak kitlenin onda kendisini gördüğü, duyduğu ve böylece belli bir aidiyet ilişkisi kurduğu bir mülke dönüşür (Benjamin, 2018: 167). Bu mülkleştirme, kendisini, özellikle hakikiliğin yitirilmesi bağlamında gösterir; çünkü yapıt, tekniğin yeniden üretilebilir bağlamı sayesinde zamansal ve mekansal olarak kendi ötesine taşınır. Örneğin fotoğrafın, resmin yerini almasında olduğu gibi, yapıt, artık onu yaratan eylemin formuyla değil, pay edildiği olanakla ve onun kapasitesiyle birlikte anılır hale gelir. Zira yapıt, burada, kendi mekanından koparak, izleyicinin ayağına getirilir (Benjamin, 2018: 170).

Kitleleştirme, öyleyse, yapıtın kendine aitliğinin sadece mülk anlamında değil, fakat zaman-mekan dizgesinde de terk edilmesi olarak anlaşılmalıdır. Savaşçı ruhun yitirilmesi ile sanat yapıtının teknik ile yeniden üretilebilirliği bu nedenle birbirilerini destekler: her ikisinde de yitirilen şey hakikiliğin kendisidir ve her ikisi de bu yitirme nedeniyle dışsal temsillerin egemenliği altına girerler. Benjamin, bu nedenle yeniden üretilebilirliği doğrudan kitlesel bağlamda okur; çünkü tekniğin yeniden üretimi sayesinde yapıt defalarca yeniden üretime girer ve onun bir defaya özgü varlığının yerine, onun kitlesel varlığı geçirilir (Benjamin, 2018: 171). Kitle, böylece, hakikiliğinden sıyrılmış bir yapıtın yeniden üretildiği temsil mekanına dönüşür ve kitlesel temsile açılan bir yapıtın politik niteliği de burada belirginleşir. Habermas’ın da işaret ettiği üzere, nasıl ki modern iletişim tekniklerinin kitlesel yayılımı kamusalığın iletişim formunda üretilme-

sini sağladıysa (Habermas, 2018: 182-185), aynı şekilde yapıtın yeniden üretilmesi de onun kitlesel bir forma aktarılmasının ve böylece yapıtın dolaylı olarak kitleyi temsil eden bir göstergeye dönüşümünün önünü açmıştır.<sup>9</sup> Kitleleştirme, öyleyse, yapıtın hakikiliğini gizlediği gibi, yapıtın muhatabı olan kitleyi meydana getiren insanların da varlığını silikleştirir; çünkü insanlar, yapıt ile girilen kitlesel kullanım veya yapıtın kitlesel kavranışı nezdinde bir araya getirilerek türdeş bir varlığa dönüştürülürler.

## **Kemalist Estetiğin Politikası**

Kemalizm, siyasetin kutsal bir forma büründürüldüğü, devletin bir kişi kültü nezdinde yapılandırıldığı, demokratik talep ve süreçlerin askıya alındığı, siyasal varlığın tümüyle olağanüstü hal ekseninde aktüelize edildiği, belirgin bir milliyetçi söylemin egemen kılındığı ve devlet ile kitle arasında belirli bir özdeşliğin sağlanmaya çalışıldığı korporatist ve solidarist bir ideoloji, hatta sivil bir din olarak gelişmiştir (Atalay, 2019: 61-72; Alaranta, 2014: 24-34; Parla, 1989: 53-58). Ancak Kemalizm, tüm bunların yanı sıra, aynı zamanda siyasal varlığın teknik, teknolojik ve ideolojik bir modernizasyon çerçevesinde yeni baştan tasarlandığı ve kitlenin de buna göre yeniden biçimlendirmeye çalışıldığı özgül bir tarihsel ve toplumsal inşa biçimine tekabül eder (Eisenstadt, 1984: 6-9). Bu makalenin amacı ve iddiası açısından bu ikinci düzey, bir önceki cümlede belirtilen hususları estetik bir form içerisinde bir arada toparlayan genel bir çerçeve sunmaktadır. Zira Kemalizm, siyasal ve toplumsal alanı inşa ederken, bunu, belirli bir ideolojik hedef doğrultusunda kitleye sunmak istenciyle, özgül bir söylem tarzı geliştirmiştir. Bu özgül söylem tarzı, “muasır medeniyet” seviyesine ulaşmak amacıyla gerekli olan modernleşme sekanslarını içeren topyekun değişim ve dönüşüm çağrısından ileri gelir (Köker, 2009: 99). Kemalizm, söz konusu çağrının merkezi unsuru olarak, kendisini, toplumu modernleştirecek olan ve onu muasır medeniyet seviyesine götürecektir olan temel referans olarak sunar. Bu haliyle Kemalizm, kendisini, yönetici ya da otorite düzeyinde algılamak ya da göstermekten ziyade, toplumu aydınlatacak olan misyon olarak temsil edilir (Herzog, 2009: 23-25).

Bir modernleştirme ideolojisi olarak Kemalizm, erken Cumhuriyet evresinden itibaren, çok aşamalı bir seyir izlemiştir. Ancak tüm bu aşamalar, modernleştirme merkezli bir paradigma dahilinde işlevsel kılınmıştır. Devlet ve bürokrasinin modernist örgütlenmesi (Parla ve Davison, 2004: 277), kentlerin modernize edilmesi (Üngör, 2012: 298), toplumsal ilişkilerin hukuki dayanaklar nezdinde modernleştirilmesi (Özman, 2010: 70) ve nihayetinde Türk insanının zihniyet

<sup>9</sup> Hillach, Jünger’in derlemesinde savaştın simgesel düzeydeki kurulumunun, kendisi dışındaki estetik bir gösterge düzeyinde temsil edildiğini öne sürerken “üniforma” örneğini verir. Üniforma, askerin bedeninde Kayser’in hükmünü taşıdığı bir göstergesi olarak hem askerin varlığını siler, hem de böylece Kayser nezdinde temsil edilen Ulusal varlığın askerin bedeniyle özdeşleşmesini sağlar (Hillach, 2015: 58).

dünyasını ulusçuluğa dayalı olarak ilerici kılma arzusu ve kaygısı (Kili, 1980: 388), Kemalizm'in asli hedefi ve misyonu olagelmıştır. Kemalizm, bu nedenle, toplumu yalnızca dönüştürmek gibi ilerici bir misyonu gütmekle kalmamış, fakat toplumun geleneksel kodlarını da dönüşüme uğratma hedefinde olmuştur.<sup>10</sup> Bu tarihsel kopuş yaratma fikri ve stratejisi, esas itibarıyla, Kemalizm'in siyasetin dışına taşan bağlamını ortaya koymasından önemlidir. Çünkü Kemalizm, verili toplumu yönetmek fikri yerine, yeni bir toplum inşa etme arzusundadır. Bu nedenle Kemalizm açısından birincil hedef, siyasal aygıtın elde tutulmasından çok, kitle yaratma stratejisinde gelişen bir paradigmayı devreye sokmak ve siyaseti tümüyle bu paradigma üzerine inşa etmektir.<sup>11</sup>

Kemalizm'in kitle yaratmaya dönük stratejisi iki aşamadan oluşur: birincisi, genel modernleştirme ideolojisi içerisinde kitlenin ilişkisel, kurumsal ve öznel düzeylerde modernize edilmesine dayalı yeni örgütlenme tarzları ve biçimlerinin kurulumudur. Bunların, Türk toplumunu geleneksel yapılarından, kurumlarından ve ilişkilerinden koparacağı gibi, yeni bir kitle tasarımının da genel olanağını yaratacağı düşünülmüştür. Bu nedenle, kitlenin yeniden dönüştürülmesini mümkün kılacak ve modernist ve milliyetçi inşa pratiğinin bileşenlerinden biri olan eğitim, Kemalist inşacılığın en önemli biçimi haline gelmiştir (Roy, 2005: 116). İkincisi ise, birinciyi tamamlayacak biçimde, yaratılacak olan yeni kitlenin bir idea çerçevesinde tasarlanması ve mevcut topluma incelikli biçimde sunulmasıdır. Bu, Kemalist estetiğin ana motifini oluşturur; çünkü burada Kemalizm'in siyasal hedefleri ile toplumsal inşa arzusu birbiriyle örtüştürülmektedir. Kemalist estetik, ideal toplumu yaratmak adına, bu toplumsal yapıyı devrimci ve dönüştürücü bir total siyaset aracılığıyla dizayn etmek yerine, toplumsal dönüşümü estetize edilmiş unsurlar aracılığıyla sağlamayı amaçlamıştır. Diğer bir deyişle, Kemalizm, siyasal amaç ve programın kültür örüntüleri ardına gizlenmesi ve incelikli biçim-

<sup>10</sup> Kemalizmi, ideolojik açıdan kaynağını aldığı Tanzimat modernizmi ve onunla gelişen Anayasacılık hareketi geleneğinden ayıran temel etmen de budur: Kemalizm, devleti hukuki ve bürokratik bağlamda modernleştirmekten ziyade, modern devlete uygun düşen bir ulus tasarımı azminde olduğundan, tüm dikkatini bu noktaya yöneltmiştir. Bu açıdan bakıldığında, Kemalizm'i evvela bir medenileştirme projesi olarak gören Tekin Alp'in görüşlerini zikretmek gerekir. Alp, Kemalizm'i, Türklüğü Avrupa medeniyeti ve Avrupalı insan fikri ile birleştirecek topyekun inşa olarak görmekteydi ve bu nedenle Alp'e göre Kemalizm, yalnız devleti değil, sokakları, meydanları, sembolleri, yani kısaca insanların gündelik hayatını dönüştürecek bir medeniyet projesi olarak ele alınmalıydı (Alp, 1936: 50-51).

<sup>11</sup> Peyami Safa'ya göre Kemalizm'in esas başarısı, devlet inkılabı dışında bir milli inkılabı dayanamak suretiyle milli bilinci toplum yaratıcı bir düzeyde gerçekleştirmiş olmasıdır. Kemalizm'in milli-devlet düşüncesini yeni bir milli bilinç ve onu destekleyecek bir milli toplum ile tamamlamak için dil ve tarih şuurunu aşılama uğraşması boşuna değildir. Safa'ya göre bu çaba, devleti millileştirmekten de öte, içtimai bilinci millileştirmiş olduğu için kıymetlidir (Safa, 1953: 6).

de yeniden biçimlendirilerek kitleye aktarılması anlamına gelir.<sup>12</sup>

Bu tarz-ı siyaset, Kemalist politikayı anlamak için kritik önemdedir; zira Kemalizm, yeni bir siyasal yapı veya kurumsal organizasyon modeli geliştirmek yerine, siyasal varlığı bir dizi sembol ve simgeler aracılığı ile daha geniş bir mecrada kurma hedefi gütmüştür. Söz konusu sembolizasyon biçimleri, Kemalist devletin gelenekten kopmuş olduğunun kitlesel görünümünü sunması açısından temel önemde görülmüştür.<sup>13</sup> Diğer bir deyişle, Kemalizm, politikayı bir dizi simgesel unsurlar aracılığıyla siyasal düzlemin ötesinden geliştirerek, politik olana kitlesel bir alan ve meşruluk katmıştır. Kemalizm, bu açıdan, siyasal yapının, kendisinin dışından kurulmasını tarif eden kitlesel bir tasarımın genel formu olarak düşünülebilir. Zira Kemalist politika, devlet ve bürokrasinin merkezinde işletilen tekniğe dayalı bir modernleştirme projesi olmaktan çok, devlet ve kitleyi karşılıklı fakat uyumlu olarak dönüştürme hedefine dayalı topyekun bir modernizasyon projesine dayalıdır. Devlet ve kitle arasındaki Kemalist özdeşlik, birbirilerini tamamlayacak varoluş biçimlerini yaratmaya dönük geniş bağlamlı bir politik stratejinin ana hatlarını ortaya koyar. Kemalizm, bu nedenle, devlet ve kitle arasındaki özdeşliği yalnızca politik alana mahsus araçlar ve unsurlarla sağlamamıştır. Kitlenin yeniden tasarlanmasında başvurulan temel referans, kitlenin idealize edilebileceği bir aşkın imgeyi kitlenin mevcut haliyle uyumlaştırmaktır. Bu, açıkça, politikanın sanatsal düzeyde imal edilmişliğini gösterir: politika, iktidar ve otorite ağlarını destekleyecek bir dizi zor, baskı ve ideolojik aparatlarıyla birlikte, kitlenin imgesel düzeyde temsil edildiği ve bu nedenle kitlenin söz konusu imgesel temsil aracılığı ile bizzat kendisini kavradığı bir varoluş formuna dönüştürülmüştür.

Kemalist politikanın estetik bir politika biçimindeki örgütlenişi, böyle bir paradigmanın izleği içerisinde gerçekleşmiştir. Kitlenin politik olanda imgeleştirmeye dayalı tasarımlar dahilinde temsil edilmesi ve kitlenin kendi ideal imgesiyle özdeşliğe davet edilmesi, politikanın estetize edildiği temel güzergahları oluşturur. Kemalist estetik, bu güzergahları iki bağlamda imal etmeye dönük bir strateji izlemiştir: birincisi, kitlenin idealize edilmiş aşkın Türk Ulusu imgesi nezdinde tarihsel bir özdeşliğe çağrılması; ikincisi ise, kitlenin, devlet ve toplum özdeşli-

<sup>12</sup> Burada Niyazi Berkes'in görüşlerini kısaca hatırlamak faydalı olabilir. Berkes'e göre Osmanlı'dan kalma Şarklı alışkanlıklar, Türkiye'nin Batılı bir ülkeye dönüşmesindeki en önemli engeldir. Bu nedenle Berkes için Türk modernizleşmesi, kaçınılmaz biçimde, Şarklı alışkanlıkları Garp ekseninde dönüştürmek suretiyle arzu ettiği modern topluma ulaşabilir. Laikleşme gibi Kemalist aydınlanmacılığın temel kavramları ve felsefeleri, bu nedenle yalnızca devlete indirgenemez, zira bu gibi ilke ve kavramlar esas itibarıyla toplumu dönüştürmeyi amacını yansıtır (Berkes, 1985: 123; Kayalı, 2011:133).

<sup>13</sup> Selim Deringil, Kemalist ideolojinin kendisini Osmanlı'dan ayırmak için en fazla başvurduğu simgesel aranın Türklük olduğunu söyler. Türklük, Kemalizm'de yalnızca rejimin dayanmış olduğu etnik köken değil, aynı zamanda önceki toplumun kitlesel formundan uzaklaşma, ondan tamamen farklılaşma göstergesidir (Deringil, 1993).

ğinin sembolize edilmekte olduğu Atatürk imgesi aracılığı ile kendini kavramasıdır. Ancak tüm bu stratejik biçimler, başka bir dizi alanda ve mecrada daha desteklenmiştir: kentlerin modernizasyonunda estetik örgütlenme, yaşam tarzlarının gelenekselcilikten kopartılarak Batılı kültürün temsil sistemine aktarılmasındaki estetizasyon ve politik amaç ve araçların estetize edilmesi, yukarıda bahsedilen imgesel tasarımların alt bileşenlerini oluşturmaktadır. Tüm bunlar, esas itibarıyla, Kemalizm'in ikili işleyişine dayanır: Kemalizm, bir taraftan mitsel bir tarihsel varlığın (Türk Ulusu) görünüşe açıldığı somutluk biçiminin (kitle) yaratıldığı bir sanatsal-teolojik bir politikanın; diğer taraftan bu somut biçim olan kitlenin aşkın imgeye göre yeniden düzenlenip biçimlendirilmesine odaklı bir politik estetiğin tezahürüdür.

Kemalizm'in sanatsal-teolojik bir politik form olarak gelişimindeki en önemli gösteren, Türk Ulus kimliğinin milliyetçi söylemi destekleyici bir imgesel temsil sistemi aracılığı ile kurulmasıdır. Bu imgesel temsil sistemi, siyasal milliyetçiliğin kitlesel varlığın kendisinde görünür kılınmasına dönük olarak biçimlendirilmiş göstergelerden oluşmaktadır. Aşkın imgenin *yüce* formu olarak addedilen *ideal Ulus*, somut göstergeler biçimi olan ulusal varlığın taşıyıcısı olan bedenlerdeki uyumlu özdeşlikler aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Bu sanatsal politik biçimlendirme, özellikle bedensel göstergelerde görünür kılınmıştır. Erken cumhuriyet döneminde erkek bedenlerin politik imgenin temsili biçiminde kavranışında bu tema oldukça belirgindir. Beden, ideal Ulus'un görünürlüğe açıldığı yer (*topos*) olarak, aşkınlığın estetize edilmiş gösterenidir. Çünkü beden, sadece fiziksel gelişmişliğin ve kuvvete dayalı yapabilirliğin bir göstereni değil, ulusal varlık ile özdeşleşmiş soyut unsurların, değerlerin ve anlamların görünür kılındığı bir mekandır. Özellikle sporcu bedenler, erken cumhuriyet döneminde, Türk ulus kimliğinin bir tecessümü olarak kuvvetin, iktidarın, otoritenin timsali olarak sergilenmiştir (Akın, 2019: 88-90). Bu temsil sistemi, bedenleri politik olanla bağlantılı kılmanın ve ilişkilendirmenin yanında bedenin kendisini politik gösterene dönüştüren bir estetizasyon biçimidir.

Bu estetik biçim, kendisini en politik düzey ile irtibatlı olacak şekilde, militarizmde gösterir. Kemalist politik estetik bağlamında inşa edilen militarizm, erkek bedenlerin hem politik-ideolojik düzeyde hem de salt görünüşsel düzeyde siyasal olanla dolaylı olarak irtibatlandırılacak göstergeler nezdinde kurulması anlamına gelir (Altınay, 2007: 355). Militarizm, Kemalist politik estetik içerisinde, siyasal alanın militarist kuruluşu ya da politikaların belirlenmesinde temel referansın militarist kaygılar olmasını değil, kitlenin inşasında politik olanın kendini koyutlamasını ifade eder. Diğer bir deyişle, Kemalist dönemin militarist kültürü, politik ideolojik formun doğrudan bedenlere damgalanmasını

içeren bir nüfus yaratımı süreci ile beraber gelişmiştir.<sup>14</sup> Bu açıdan bakıldığında, Kemalizm'in, Sjoberg ve Via'nın önerdiği üzere, "askerleştirilmiş bir politik kültürün sivil yaşamı ve sivil bedenleri kendisine katarak var olması" anlamında bir total siyasetin izleğini oluşturduğu ileri sürülebilir (Sjoberg ve Via, 2010: 7). Kemalizm, bedeninin politik estetik düzeydeki inşası ile politik olanı sivil yaşama uzattığı gibi, sivil yaşamın kendisini de böylece politize etmektedir. Çünkü bedenler, onları kendilerinde taşıyan öznelere ait değildir; daha ziyade, politik varlığın izdüşümü olarak kavranırlar. Zira dönemin askeri kültürü içerisinde bedenler, hem savaşçı erkekliğin zaruri göstergesi olarak sayılmakta, hem de milliyetçiliğin tezahürü olarak gelişen ordu-millet kaynaşmasının doğal içeriği olarak kabul edilmektedir (Ünder, 2001: 48-49).

Kemalizm'in militarizm vasıtasıyla imal ettiği *savaşçı millet* imgesi, estetik bir gösterge değeri taşıması bakımından, Benjamin'in *Alman Faşizmi*'nde görmüş olduğu kitle imgesi ile benzerliğe sahiptir. Bunun altında yatan nedenlerden bir tanesi, Kemalizm'in, erkek bedeninin ideal ulus mitini yansıtan bir gösterge olarak kurması bakımından sanatsal içerik taşıyan bağlamıdır. Kemalizm, savaş ile savaşçı arasında estetik bir gösterge rejimi kurmak suretiyle, *savaşçı* imgesini gündelik yaşamın özneleriyle bütünleştirmiştir. Kitlenin, özellikle erkek bedenlerin, politik olanı muhafaza edecek bir misyon ile özneleştirilmesi, ulusun varlığını sürdürme olanağını doğrudan bedenlerin estetik kurulumlarına bağlayan modern erkek-yurttaşlık mitiyle ilişkili olarak anlaşılmalıdır (Horne, 2004: 30-33). Bu mit, özellikle yurttaşlığın ölçütünü ulusu müdafaa etmeye hazır cesur, savaşçı ve güçlü bir erkekleştirilmiş beden imgesini (Mosse, 1990: 60-61) ön varsayması bakımından politik estetik bir gösterge taşır.

Ancak Kemalizm'deki politik estetik formun militarist düzeyde biçimlenişi, yalnızca askeri varlığı imleyen bir savaşçı imgesiyle sınırlı değildir. Kemalizm'i faşist estetiğin diğer örneklerinden ayıran temel etmen, bilhassa savaşçı imgesini sivil yaşama aktararak daha estetik tarzda sunmasıdır. Aslında eğitim meselesinin kitle oluşturucu bağlamda örgütlenişi, Kemalizm'den önce, hatta Kemalizm'in kökeni sayılabilecek olan, İttihat ve Terakki döneminde gerçekleştirilen bazı reformlarla başlatılmıştı. 1860'lı yıllardan itibaren başlayan eğitim modernizasyonu, İttihat ve Terakki döneminde, zihinleri milli bir terbiye içine alacak şekilde politik kılınmıştı (Irmak, 1981: 30-32). İttihat ve Terakki'nin milliyetçi misyonunu benimseyen Kemalizm de benzer şekilde eğitim meselesini ulusal kurtuluşun sivil biçimi olarak görmekte, eğitim alan ve eğitim veren insanları, yani öğrencileri ile öğretmenleri, bu savaşın asli unsurları olarak görmekteydi. Keza Atatürk, Kurtuluş Savaşı'nın hemen ertesinde, Bursa'da kendisini karşı-

<sup>14</sup> Altınay ve Bora, çalışmalarında, Kemalist dönemde militarizmin öncelikle doktrin aşılama ve bu sayede kitleyi ideoloji ile bütünleştirme stratejilerine atıfta bulunurlar (Altınay ve Bora, 2002: 141-147).



layan kalabalık bir öğretmenler topluluğuna seslenirken, askeri zaferin eğitim zaferine dönüştürülmesi için öğretmenlere önemli görevlerin düştüğünü söylemiştir (Arsan, Borak ve Kocatürk, 2006: 267). Böylece “öğretmen”, bir meslek veya uzmanlık olarak değil, doğrudan politik ve ideolojik bir gösterge olarak kurulmaktaydı. Gerçi Atatürk, eğitim meselesini doğrudan politik bir amaç olarak görüyordu. Nitekim *Çalığışu ve Beyaz Zambaklar Ülkesinde* adlı kitaplarda eğitimin rolü ve misyonu onu heyecanlandırmaktaydı.<sup>15</sup>

Atatürk’ün eğitim ile politika arasında kurduğu ilişki, öğretmenlik mesleğinin *kutsal* addedilmesine dönük estetik tonlamalar içermesi bakımından önemlidir. Öğretmenlik, geri kalmış nüfusu eğitecek ve onun üzerindeki cehalet örtüsünü kaldıracak olan rehber ve ideal ulusun bir timsali olarak görülür (Okur, 2005: 204). Bu yönüyle eğitim, sanatsal teolojinin misyonu ile benzeşerek, yapıtın kendisinde açığa çıkarılan aşkınlığın *kutsal* ve *yüce* formuna dönüştürüldüğü bir estetizasyon biçimiyle uygunluk gösterir. Yapıt, bir metafor olarak, burada kitlenin ulus’a dönüştürüldüğü yerdir ve bu dönüşüm bir estetizasyon biçimi olan öğretmen ve kutsal öğretmenlik imgesi ile desteklenir.<sup>16</sup> Uluslaştırma projesi, böylesi bir estetik müdahale aracılığıyla, politik alanda temerküz eden bir dönüştürücü kuvvet bağlamından çıkmakta ve toplumsal arzu, beklenti ve isteğin somutlanma biçimi halini almaktadır. Eğitim, kitlenin idealize edilmiş olduğu Ulus imgesini gerçeğe dönüştürecek olan mitik enstrümandır; yani kitleyi medenileştirecek ve onun ideal ulus ile özdeşliğini sağlayacak olan en temel araçtır. Nitekim Atatürk için medenileşmenin ölçütü olan “Batılı gibi olmak”, eğitim sayesinde gerçekleştirilebilir bir rüyadır ve eğitim Batıya benzemenin estetik göstergesi olarak anlaşılır. Kemalizm, eğitimin kitlesel inşa taşıyan misyonuna o denli odaklanmıştır ki, medenileşmeyi sağlayacak olan bu görkemli araca adeta dinsel bir içerik yüklemiştir. Bu dinsel ifadelendirme biçiminin bir örneğini Abdullah Cevdet’te görürüz. Abdullah Cevdet için medeniyet, köhnemiş fikirlere karşı tazeliğin ve

<sup>15</sup> Atatürk’ün *Beyaz Zambaklar Ülkesinde* adlı kitabı okullarda zorunlu okumaya dahil etmesinin amacı, kitapta bahsi geçen ütopyik uluslaşmada eğitimin üstlendiği misyondur. Eğitim, kitlesel kalkınmanın, ama daha da önemlisi uluslaşma bilincinin ve kültürünün temel dinamiği olarak gösterilir (Petrov, 2007: 29). *Çalığışu* romanı ise, Atatürk’ün eğitim seferberliğinde öğretmenlerin üstlenmesi gereken idealist misyonu sergilemesi bakımından önemli göstergeler ortaya koyar. Yazar R. N. Güntekin’in eşi Hadiye Güntekin ile yapılan bir röportajda, kitabın bizzat Atatürk tarafından Türk Uluslaşmasında öğretmenlere düşen aydınlatıcı rolün önemini göstermesi nedeniyle dikkate alındığı belirtilmektedir. “Ata’nın İlacı *Çalığışu*”, *Milliyet*, 29.10.1997.

<sup>16</sup> Burada özellikle dönemin yaratmış olduğu kültürel-politik iklim içerisinde Atatürk temsiline bakmak gerekir. Millet Mektepleri’nin temel kitapları arasında sayılan *Yurd Bilgisi*’nde Atatürk, “kurtarıcı” olarak takdim edilir. Ancak Atatürk’ün kurtarıcılık misyonu çok boyutlu ve çeşitlidir; çünkü Atatürk Türk Ulusu’nu yalnızca düşmanlardan kurtarmamıştır, fakat onu geride bırakan “köhne ve gerici karanlıklardan” da kurtarmıştır (Caymaz, 2011). Bu ifade biçiminde görülmesi gereken ayrıntı, Komutan, Devlet Adamı ve Öğretmen figürlerinin- ki her biri kitle ile farklı araçlar ve farklı amaçlar dahilinde kurulan bir ilişkinin sembolik pozisyonlarını yansıtırlar- Atatürk imgesinde bir araya getirilmesi ve birbirleriyle uyumlu kılınmasıdır. Bu nedenle Atatürk’ün “Öğretmen” sıfatı, onun kitleyi kurtarıcı ve kitleye önderlik eden politik pozisyonunu tamamlayan ve ona çok daha geniş katmanlı bir meşruluk katan bir estetik boyuttur.

yeniliğin timsali olarak ortaya çıkar (Cevdet, 1925: 3718). Bu temsil sahnesinde görmemiz gereken ayrıntı, medeniyetin temsil ettiği yenilik ve tazelik ile kurtuluşunu yeni elde eden genç Türk Ulusunun analojik olarak birbirine eklemesidir. Türk Ulusu, köhnemiş olanı geride bırakarak yeniliğe ve ilerlemeye açık hale gelmektedir ve bu açıklık, kendisini en net olarak, devlet ve ulusun birbiriyle özdeşleştiği ve özdeşliğin topyekun bir amaç ve görev bilinciyle sağlandığı bir ilişkide gösterir. Ulus ve devlet, inkılapçılık doğrultusunda, arzu edilen ve en önemlisi gerekli addedilen ilerlemeyi gerçekleştirebilmek için köhne olanı geride bırakmak zorundadır. Bunun için de inkılap, yalnızca devletle ve siyasetle sınırlı tutulamaz; çünkü Peker’in ifadesiyle Türk ulusu için inkılap topyekun yaşamı değiştirmek anlamına gelmektedir ve bu nedenle Batılılığa doğru ilerleyiş kitlenin topyekun yaşam, davranış ve düşünme kodlarında meydana gelen bir değişim ile mümkün olabilir (Peker, 1935: 9).

Bu değişimi karşılayacak olan inkılap, kitlede belli bir duygu, heyecan ve etki yaratmalıdır, çünkü inkılabın nihai amacı kitlenin bizzat kendisini dönüştürmektir. Bu sebeple, uluslaştırma projesinin kitlenin fantezilerinin temsil edildiği bir estetik formda inşa edilişi ulus devletin yalnızca kurumsal veya politik düzenekler dahilinde örgütlenme biçimlerinde gerçekleşmez. Kemalist ulus devlet, aynı zamanda, özgül bir imgesel temsil aracılığı ile kitlenin özdeşlik yansımasını tasarımıyarak, kitlenin kendilik deneyimini elde edebileceği bir sanatsal biçim geliştirmiştir. Kemalizm’in politik-ideolojik inşasının belirli bir gösterge rejimi dahilinde kitleye aktarıldığı düzlem tam da burasıdır: Kemalizm, özgül bir politik estetik yoluyla ideal kitlenin ikonografik temsiliyi tasarımıyarak kitlenin varoluşsal idealini ve ereğini sunar. Bu idealize edilmiş ereksel varoluş biçimi, Atatürk imgesinde temsil edilmektedir. Atatürk, Türk ulusunun ereksel imgesidir (Ihrig, 2014: 154) ve imge, ulusu yalnızca savaş ve siyaset aracılığıyla kurtaran değil, ulusun yönelmekte olduğu modernleşme sürecinde ona rehberlik edecek, onu gözetecek ve onu kollayacak olan aşkınlık imgesini yansıtır.<sup>17</sup> Kemalizm, politik estetik bir form olma vasfını Atatürk imgesinin *uluslaştırıcı* bağlamı aracılığıyla elde eder. Çünkü Atatürk imgesi, yalnızca kurtarıcı liderin estetize edilmiş formunu yansıtan göstergelerden meydana gelmez; imge aynı zamanda ulusun kendini kavrayabileceği bir sanatsal motiftir. Bu sanatsal motif, *aracı biçimsellik* ihtiva eder: kitle, bu estetik temsiller aracılığıyla kendisinin bakışına yöneltilmiş aşkın ve ideal ulusu, yani bizzat kendisini görmeye çağrılmaktadır.<sup>18</sup> Diğer bir

<sup>17</sup> Ankara Milletvekili Şeref Aykut, kitabında, Kemalizm’den bir din olarak bahseder. Ancak bu sivil din, Atatürk’ün tecessümü ile anlamını bulmaktadır (Aykut, 1936: 3).

<sup>18</sup> Aracı-biçimsellik sözcüğünü, Tekiner’in “araçsallık” olarak ifade ettiği durumu örneklemek amacıyla kullanıyorum. Tekiner, çalışmasında, Atatürk heykellerinin siyasal amaçlar ile bu amaçların nesnelere olan yurttaşlar arasında bir aracı konumunda olduğunu belirtir (Tekiner, 2010: 15). Ben de aracı-biçimsellik sözcüğünü, benzer biçimde, kitlenin kendisinin idealize ve esteize edilmiş biçimini kavradığı sanatsal düzlem olarak kullanıyorum.

deyişle, kitle, kendisinin idealize edilmiş biçimini, Atatürk imgesi dolayısıyla kavramaktadır. Bu özdeşlik ilişkisi, devlet-toplum organik özdeşliğine dayalı solidarist ideolojiden farklıdır; çünkü, burada, kitlenin özdeşleşeceği biçim, kendisi dışındaki bir gösterge değil, bizatihi kendisinin idealize edilmiş halidir. Diğer bir deyişle, Atatürk imgesinde saklı olan şey, imge vasıtasıyla inşa edilen ulusun kendi arzusunu söz konusu imge aracılığı ile elde etmesidir. Bu yönüyle imge, fetişleştirilmiş bir metaya dönüştürülür ve metanın kendisi vasıtasıyla var olacak bir öznellik formunu (ulus) görünür kılar.

Bu yönüyle Atatürk imgesi, kitlenin yönelmekte olduğu ereğinin ve idealinin birecessümü olarak, kitleye özgüvenin, güvencenin ve kurtuluşun müjdelendiği bir yansımadır.<sup>19</sup> Ancak bu yansıma biçimi yalnızca kitlenin varoluşunda değil, yaşadığı mekanın yeniden dönüştürülmesindeki estetik formlarda da kurulmaktaydı. Kemalizm'in kitle ile beraber kitlenin yaşadığı ve kendini algıladığı mekanları da modernize ederek, estetizasyonu geniş bağlamda sağlamaktaydı. Bu açıdan bakıldığında, kentlerin ve kent-içi kamusal mekanların yeniden dönüştürülmesinde, belirli bir politik estetik hattın varlığını izlemek mümkündür. Zira Kemalist modernleştirme projesi, kentleri ve kamusal alanları Türk modernleşmesinin ideal biçimiyle özdeşleştirme gayreti içinde olmuştur (Yeşilkaya, 1999: 140). Bu gayret, medenileştirici ve modernleştirici bir proje olarak Kemalizm'i halka benimsetmek amacıyla pekiştirilmekteydi (Bozdoğan, 2012: 114). Dahası, kentlerde ve köylerdeki toplanma alanlarına yerleştirilen Atatürk heykelleri, kitlenin bir araya geldiği mekanın varoluşsal olanağını yansıtır biçimde düzenlenmiştir (Yaman, 2011: 52). Heykel, modern ulusun geleceğe yönelmişliğinin, daha doğrusu gelecekteki idealize edilmiş halinin göstergesi olması nedeniyle, ulusun ereğinin ve potansiyelinin yansıtıldığı estetik temsildir. Atatürk heykellerinin çifte işlevi burada belirginleşir: bir tarafta, Kurtuluş'un muzaffer komutanını temsil eden aşkın imgedir ve bu yönüyle *yüce* kategorisi altında teolojik bir gösterge taşır; fakat diğer taraftan kamusal alandaki görünürlüğü ve kitleyi kendi temsiliinde yeniden yaratıcı bağlamı ile kitlenin özdeşlik kuracağı bir politik göstergedir. Yaman'ın, Osmanlı'nın yönetsel iktidarının halktan uzaklaştırılan mitselliği ile Atatürk'ün kamusal görünürlüğü arasında kurduğu estetik ayırım bu nedenle önemlidir. Yaman'a göre Atatürk heykelleri, yönetsel iktidarın daima halkın içinde ve halkın bir timsali olarak gerçekleşmekte olduğunu göstermekteydi (Yaman,

<sup>19</sup> Kemalist imgeleştirmenin dinsel bir kurtuluş heluyasıyla yüklenmiş içeriğini tartışan metinlerden bir tanesinde, Atatürk imgesinin halk nezdinde algılanma biçimindeki dinsel vurgu ön plana çıkartılır (Ter-Matevosyan, 2019: 181). Bu dinsel vurgunun temelinde yatan husus, Atatürk'ün beklenen Mesih olduğu yönündeki kanaatleri destekleyen algılamaya biçimleridir. Atatürk, hem bir ulusun karşı karşıya kaldığı kıyamete karşı ulusunun kurtuluşunu müjdelemiş, hem de bir ölüyü andıran ulusu mucizesiyle diriltmiştir. Orhan Seyfi, 1927 tarihindeki bir şiirinde, imgeye yüklenmiş olan bu dinsel vurguyu "Bir güneş tesiri var o ilahi başının/ Karanlıklara düşmüş ümitsizler nezdinde/ Sen çürümüş dağılmış bir cesede can kattın/ Mezardan çıkardın, semalara fırlattın" diye belirtir (Kaplan ve Enginün, 1982: 502-503).

2011: 55). Benzer bir noktayı vurgulayan Tekiner de, Osmanlı'dan Kemalizm'e geçişte bilhassa iktidarın temsil edilme biçimindeki eksen değişimindeki noktaya dikkat çeker. Osmanlı anıt geleneğindeki gayrı estetiklik, kitle ile mesafelenmiş politik yapının özerkliğini ve bu özerkliğin yegane timsali olan Sultan'ın mutlak başkaldırısını vurgularken, Kemalizm, politik imgenin kitleleştirilmeye dönüştürüldüğü ve bu nedenle anlamın kitlenin öznel kavrayışına açıldığı estetik bağlamdan söz eder (Tekiner, 2010: 32-45). Bu estetik bağlam dolayısıyla, Atatürk, ulusun kendisiyle daima temas halinde olan ve onun koruyucusu ve kollayıcısı olan paternal bir simge olarak kavranır (Bora, 2017: 121).

Kemalizm'in Atatürk imgesini politik estetik düzeyde kitlesel özdeşlik temsiline açması Türkiye'de oldukça radikal bir adım sayılmalıdır. Nitekim Kemalizm, heykel ve anıt gibi estetik yapıların dışarıda bırakıldığı ve dinen makbul sayılmaması nedeniyle reddedildiği bir Osmanlı mirasının üzerine inşa edilmişti. Böylesi bir geleneği esnetmek dahi devrim niteliğinde sayılmaktaydı (Gür, 2015: 136). Fakat heykellerin ve anıtların işlevi çok daha başkaydı: bu yapıtlar, Kemalizm'in kuruluşuna da vesile olan askeri ve siyasi zaferlerin kitleye aktarılmasının, anlatılmasının ve her daim hatırlanmasının sembolleriydi (Gür, 2015: 137). Böylece kitle, kendisini, ulusu kuran savaşın göstergeleriyle birlikte kavramaya çağrılmaktaydı. Nitekim pek çok Atatürk heykeli, yanında *savaşçı erkek* figürlerinden ve *modernleştirilmiş kadın* imajlarından oluşan bir kompozisyon biçiminde inşa edilmiştir. Burada imgenin temsilinde öne çıkan unsur, modernize edilmiş kitlenin bir estetik gösterge olarak Atatürk imgesiyle yan yanlığıdır. Bu nedenle Atatürk imgeleri, heykel, büst ve anıt gibi sınırlı temsil düzeylerinin ötesine geçerek, günlük yaşamı kuşatıcı bir ikonografik temsile dönüşmüştür (Ünder, 2009: 141). Bu ikonografik temsil, kitlenin estetize edilmiş bir *kültleştirme* ve *şeyleştirme* yoluyla kendini yeniden biçimlendirdiği hegemonik bir göstergeye tekabül etmesi bakımından not edilmelidir.

Kadın imgesinin Kemalizm'de temsil edilme biçimi de, bu bağlamda, doğrudan politik estetik marjda cereyan etmiştir. Kemalizm açısından kadın, Türk modernleşmesinin timsali olarak, onun ideal görüntüsünü oluşturur. Bu idealize edilmiş görüntü, esasında, Ranciere'in politikanın koşulu olarak gördüğü bir gösterge rejimi olan *duyulurun paylaşımının* farklı düzeyde yansıtılmasıdır. Zira Kemalizm, içinden çıktığı toplumun kültürel göstergelerinin oryantalist ötekileştirmesine dayanarak (Kahraman, 2002: 185), estetik görüntü rejiminin yeniden düzenlenmesi ve pay edilmesi üzerine kurulu bir mantığı devreye sokmuştur. Kemalizm açısından kadın, modernliğin estetik ve şeyleştirilmiş göstereni olarak, kitlenin özdeşlik kurması gereken ideal biçim olarak düşünülmüştür (Durakbaşa, 1998; Durakbaşa, 1988). Kadın imgesi, Kemalist politik estetik rejiminde, modernleştirici siyasetin kendini meşrulaştıracağı ideal biçimin şeyleştirilmiş, yani

kitle tarafından mülk edinmeye yatkınlaştırılmış bir varoluş biçimine indirgenmiştir.<sup>20</sup> Bu, estetiğin politik özdeşlik rejiminin alt yapısını oluşturması nedeniyle kritik önemdedir; çünkü imgenin şeyleştirilmesi yoluyla estetik temsil, doğrudan öznellik ile özdeşleşen bir varoluş kalıbını ve kendilik kavrayışını devreye sokar. Bu estetik temsil rejiminde kitle, idealize edilmiş imgesinin şeyleştirilmesi dolaşımıyla, politik olan ile özdeş hale gelir, çünkü politik rejimin dayandığı temelleri, kendi estetize edilmiş varoluşunda görünür kılar.

Kadının Kemalist estetik rejim içerisinde inşa edilme biçimi, yalnızca “doğulu” imgenin modern estetik görünüm tarafından bastırılması nezdinde gerçekleşmez. Kadın, modern görünümüne ilave olarak, aynı zamanda Kurtuluş Savaşı’nın saklı kahramanı olan “Anadolu kadını” imgesiyle uyumludur. Bu nedenle Türk kadını için estetik temsil bazen birbiriyle çelişen ikili bir gösterge ekonomisinin içerisinde üretilir: kadın, bir taraftan politik ve kültürel olanın kıskacından ve otoritesinden kurtulmayı başarmış modern, özgür, özerk ve çağdaş birey iken; diğer taraftan yurdu için canı pahasına savaşacak, erkekler cepheye o da korkusuzca cephe gerisinde savaşın gerekli tüm unsurlarını karşılayacak olan bir özne olarak resmedilir. Kadınlığın bu çelişkili ya da ikircikli inşası, her ne kadar çelişkili bir dinamiğe sahip görünse de, işlevsel olarak Kemalist estetik rejimin genel mantığıyla uyumludur: özne, kendisini meydana getiren politik söylemin bir aparatı değil, daha ziyade onun cisimleşmiş ve gündelikleşmiş halidir. Kemalizmin, Türk kadınına, bir taraftan çeşitli yasal ve politik reformlar yoluyla “biçimsel” olarak modernleşirmesine karşın, diğer taraftan onun bilinçaltına daimi bir özdeşlik temsili olarak Halide Edib’i koymasının boşuna değildir (Durakbaşa, 2017). Halide Edib, cephede “onbaşı” rütbesi ile tanınır, fakat sivil-kamusal hayatta tahsilli ama aynı zamanda kültürlü -ya da medeni- bir modern özneyi ifade eder. Halide Edib, bu anlamda Kemalizm’in ideal kadın imgesinin cisimleşmiş halidir: rejimin dayanmış olduğu tüm değerlerin canlı ve gündelik bir örneği olarak devletin topluma eklenmesinin ya da toplumun devletin içinde erimiş olmasının somut yansımasıdır (Sancar, 2004). Kemalist estetiğin politik formu aslında bu örneğin gündelik veya sıradanlaşmış görünümünde saklıdır: birey, korporatist veya solidarist eğilimlere uyarlanması ile devlete ait bir aparat kılınmaktan ziyade, bizzat devleti yansıtan, kendi görünümünde ideal devletin bir kartografyasını sunan ve böylece devleti toplumla özdeşleştirmekle kalmayıp bu ikiliği tamamen silikleştiren bir totalitenin somut görünümüne dönüşmektedir.

<sup>20</sup> Kemalizm’de kadın, birbiriyle çelişkili ikili işleve sahiptir: bir taraftan geleneğe karşı modernliği, özgürlüğü, serbestliği ve tekilliği simgelerken; diğer tarafta savaşçı erkekleri yetiştirmesi beklenen ve gerektiğinde “Kurtuluş Savaşı’ndaki Anadolu Kadını” gibi asker olmaya yatkınlık taşıyan bir paternal söylemin temel ögesidir. Bu çelişkili birlik, Kemalist politik estetiğin tüm çelişkileri ortadan kaldırmaya dönük halde biçimlendirilmiş temsil sisteminden ileri gelir (Sancar, 2014: 194-232).

## Sonuç

Siyasal olanı bir tahakküm ilişkisi ötesinde, bir tasarım biçimi ve tasarımılanma düzeyi olarak ele almayı öneren politik estetik, özgül bir alanın yaratımıdır. Bu özgül mekan, bireylerin politika aracılığıyla kendilerini ve dünyayı kavradıkları yerdir. Bu özgül ve konfigüre edilmiş mekan, insanların şeyleri adlandırmalarının ve algılamalarının formel biçimini üretir. Politika, bu mekanda görünür ve kavranabilir kılınan bir gösterge olarak, duyulur formda algılanan bir temsil rejiminden türer. Estetik, politik olanın algılanma biçimi olarak, politikanın kavranabilir düzlemindeki yansımalarından bir tanesidir ve özellikle modern dönemde yükselişe geçmiştir. Estetiğin modern dönemde yükselişe geçmesinin ve politik olan ile irtibatlı hale gelmesinin iki ana göstergesi vardır: birincisi, estetiğin belirli bir aşkın-somut diyalektiğinde biçimin anlamı görünür kılmaya olanaklı bağlamıdır. Burada biçim, anlamın soyut ve aşkın -bir anlamıyla görünmez- bağlamını görünür ve duyulur kılan gösterge olarak, estetik yargının olanaklı koşulunu oluşturur. İkincisi ise, estetiğin, yine modernizme has üretim teknik ve biçimleriyle ilişkili olarak, şeyleştirme içerisinde özgül bir boyuta transfer edilmesidir. Estetik, şeyleştirilmiş gösterge yoluyla öznelliği oluşturan içkin süreçler olan beğeni, kavrayış, algılayış, vb. unsurları nesnede yansıtılabilir hale getiren bir üretim biçimidir.

Politik estetik, bu iki mefhumu birbiriyle irtibatlı kılan bir duyulur düzlemi meydana getirmiş kimi siyasal motifleri çözümlene imkanı sunan bir okuma biçimidir. Bu okuma biçimi, bilhassa modern estetiğin ikili bağlamı olan yüce ve şeyleştirme süreçlerini kendinde ilişki düzeyinde ihtiva eden bir politik temsil formunu farklı bir açıdan analiz etme olanağı sunar. Politik estetik, bu açıdan, ulus devletin kendisini bir sanatsal politik biçim olarak okumanın düzlemini işaret eder. Ulus devleti politik estetik düzeyinde okuma biçimi, kitlenin ulus formunda nasıl dönüştürüldüğünü ve bu dönüşümün devlet ile belirli bir özdeşlik ilişkisine nasıl yerleştirildiğini anlamak için önemli bir fayda sağlar. Politik estetik, bu nedenle, ulus devlet sisteminin farklılaşma düzeyini de işaret ederek, politik teoride özgül bir alan açar. Zira ulus devlet, kitlenin -ya da kalabalığın (*multitudo*)- ulus imgesine göre politik düzeyde biçimlendirilmesinin ve böylece politik olanı kendi varoluşunda yansıtabilmesinin genel temsil biçimidir. Bu nedenle ulus devlet, politikanın bizatihi sanatsal formda icra edilmesi anlamına gelir, çünkü somut olan (kitle), kendinde aşkın bir imgenin (ulus) açığa çıkarıldığı düzeyi ifade eder.

Ulus devletleşme süreçlerinde ülkeler, kitleleri ulus imgesine göre dizayn ederken, bu tasarımın aynı zamanda politik rejimle uyumlu kılınması amacını gütmüşlerdir. Uluslaşma, bu yönüyle, sadece kitlelerin dönüştürülmesi anlamına gelmez. Uluslaşma, aynı zamanda bir temsil biçimini yaratmak anlamına gelir.



Bu temsil biçimi, hem kitlenin aşkın Ulus imgesi altında görünür olmasını sağlayacak, hem de bu görünürlüğe belirli bir biçim kazandıracak olan gösterge rejimi ihtiva eder. Bu açıdan bakıldığında, politik estetik, politikanın daha geniş bağlamda dikkate alınmasını işaret eder, çünkü politika, ilgili bağlamda, kitlelerin yönetimi meselesi değil, politik olanın kitlelerde temsil edilmesi ya da görünür kılınması meselesidir.

Politikanın estetize edildiği momentlerden bir tanesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş evresi olarak bilinen ve Kemalizm adıyla anılan tarihsel döneme tekabül eder. Kemalizm, devlet aygıtı üzerinde kontrol kurma biçimi olmanın ötesinde, özgül bir kitle yaratım ve tasarım süreçlerini ihtiva eden ve bunu estetik marjlarda gerçekleştiren bir paradigmadır. Kemalizm'in özgül vasfı, politik olanı kitlede görünür kılmayı başarabilen bir estetik rejim icra edebilmesinde yatar. Kemalizm, sanatsal üretimin pek çok alanda yasaklandığı bir dini rejimin genel politik ve toplumsal tarihinin yurdu olan Türkiye'de, sanatı doğrudan politik ve kamusal alanlara taşıyan ve kitleler nezdinde belirli bir estetik yargı oluşturmayı amaçlayan -ve bunu başaran- devrimci bir anlayışa ve dahi gerçekliğe sahiptir. Kemalizm'in politik olanı ve kamusalılığı estetik düzeyde yeniden inşasında Atatürk imgesi çok belirgindir. Atatürk, yalnızca bir önder ve lider olarak değil, kitlenin özdeşleşebileceği bir gelecek hedefi ve ilerici bir arzu timsali olarak sunulmuştur. Bu sunum biçimi, modernleştirici politikanın teknik ve teknolojik yönlerini -ve bunlardan kaynaklanan kimi ekonomik, kültürel, siyasal eşitsizlik ve çelişki biçimlerini- Atatürk imgesinde temsil ve idealize edilen bir total ulus imgesi ile gizlemektedir. Zira Atatürk imgesi, ulusun kaynaşmış birliğinin yegane timsali olarak solidarist ve korporatist yaklaşımı zirveye ulaştırır.

## Kaynakça

“Ata'nın İlacı Çalıkıuşu”, *Milliyet*, 29.10.1997.

Abrams, M. H. (1981). “Kant and the Theology of Art”. *Notre Dame English Journal*, 13(3), 75-106.

Adorno, T. (2003). “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”. (Çev. B. O. Doğan). *Cogito*, 36, 76-85.

Adorno, T. (2007). *Minima Moralia*. (Çev. O. Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.

Adorno, T. (2016). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, T. W. ve M. Horkheimer (2011). *Towards a New Manifesto*. (Çev. R. Livingstone). London: Verso.

Ahmad, F. (1991). *The Making of Modern Turkey*. London: Routledge.

- Akın, Y. (2019). “*Gürbüz ve Yavuz Evlatlar*”: *Erken Cumhuriyet’te Beden Terbiyesi ve Spor*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alaranta, T. (2014). *Contemporary Kemalism: From Universal Secular-Humanism to Extreme Turkish Nationalism*. New York: Routledge.
- Alp, T. (1936). *Kemalizm*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Altınay A. G. ve T. Bora (2002). “Ordu, Militarizm ve Milliyetçilik”. *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce, Cilt 4: Milliyetçilik*. (Der. T. Bora). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altınay, A. G. (2007). “Militarizm”. *Kavram Sözlüğü I: Söylem ve Gerçek*. (Der. F. Başkaya). Ankara: Özgür Üniversite Kitaplığı, 351-366.
- Andreotti, L. (1992). “The Aesthetics of War: The Exhibition of the Fascist Revolution”. *Journal of Architectural Education*, 45(2), 76-86.
- Arsan, N., S. Borak, ve U. Kocatürk (Der) (2006). *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri I-II-III*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi.
- Atalay, O. (2019). *Türk’e Tapmak: Seküler Din ve İki Savaş Arası Kemalizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Austin, M. (2005). *Explorations in Art, Theology and Imagination*. London: Routledge.
- Aykut, Ş. (1936). *Kemalizm*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitap Evi.
- Bassett, R. G. (1964). *Essentials of Parliamentary Democracy*. London: Frank&Cass.
- Baumgold, D. (2010). *Contract Theory in Historical Context: Essays on Grotius, Hobbes, and Locke*. Leiden: Brill.
- Begbie, J. (1991). *Voicing Creation’s Praise: Towards a Theology of the Arts*. London: Continuum.
- Benjamin, W. (2015). “Alman Faşizminin Kuramları: Ernst Jünger’in Denemeler Derlemesi ‘Savaş ve Savaşçı’ Üzerine”. (Çev. Ü. Oskay). *Estetize Edilmiş Yaşam: Sanattan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları*. (Der. Ü. Oskay). İstanbul: İnkılap Kitabevi, 99-121.
- Benjamin, W. (2018). “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”. *Walter Benjamin Kitabı: Seçme Yazılar*. (Haz. ve Çev. T. Tayanç). Ankara: Dipnot Kitabevi, 165-209.
- Berkes, N. (1985). *Felsefe ve Toplum Bilim Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Bloch, E. (1980). “Discussing Expressionism”. *Aesthetics and Politics*. (Der T. W. Adorno). London: Verso, 16-28.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim.

- Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'si'nde Mimari Kültür*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Caymaz, B. (2011). "Alfabe Devrimleri ve Millet Mektepleri". *Bilgi ve Bellek*, (9), 150-160.
- Cevdet, A. (1925). "Daima Daha İleri, Daima Daha Yüksek". *İçtihad* (1888).
- Champagne, J. (2013). *Aesthetic Modernism and Masculinity in Fascist Italy*. London: Routledge.
- Crowther, P. (1989). *The Kantian Sublime: From Morality to Art*. New York: Oxford University Press.
- Demirci, H. A. (2008). "Tek Parti Rejimleri ve İttihat ve Terakki Tecrübesi Işığında Atatürk'ün Düşünce ve Aksiyonunda Parti-Bürokrasi İlişkisi". *Demokrasi Platformu*, 4(14), 103-123.
- Deringil, S. (1993). "The Ottoman Origins of Kemalist Nationalism: Namık Kemal to Mustafa Kemal". *European History Quarterly*, 23(2), 165-191.
- Durakbaşı, A. (1988). "Cumhuriyet Döneminde Kemalist Kadın Kimliğinin Oluşumu". *Tarih ve Toplum*, (91), 167-171.
- Durakbaşı, A. (1998). "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve 'Münevver Erkekler'". *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. (Der. A. Berktaş). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 29-51.
- Durakbaşı, A. (2017). *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eisenstadt, S. N. (1984). "The Keamlist Regime and Modernization: Some Comparative and Analytical Remarks". *Atatürk and the Modernization of Turkey*. (Ed. J. M. Landau). Colorado: Westview Press, 3-17.
- Esposito, R. (2018). *Communitas: Topluluğun Kökeni ve Kaderi*. (Çev. O. Kartal). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Finchelstein, F. (2019). *Faşizmden Popülizme*. (Çev. A. Karatay). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gellner, E. (2008). *Uluslar ve Ulusçuluk*. (Çev. B. Ersanlı ve G. G. Özdoğan). İstanbul: Hil Yayınları.
- Gentile, E. (1990). "Fascism as Political Religion". *Journal of Contemporary History*, 25(2-3), 229-251.
- Gentile, E. (2019). "Siyasetin Kutsallaştırılması: Seküler Din ve Totaliteryanizm Meselesine İlişkin Tanımlar, Yorumlar ve Düşünceler". *Karşılaştırmalı Faşizm Çalışmaları*, (Der. C. Iordachi). İstanbul: İletişim Yayınları, 411-459.

- Germani, G. (1978). *Authoritarianism, Fascism and National Populism*. New York: Routledge.
- Griffin, R. (2007). *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. New York: Palgrave.
- Gür, F. (2015). “Erken Cumhuriyette Siyaset, Propaganda, Sanat ve Ulusun İnşası”. *Sosyoloji Dergisi*, (31-32), 135-173.
- Habermas, J. (2018). *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü*. (Çev. T. Bora ve M. Sancar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Herzog, C. (2009). “Enlightenment and the Kemalist Republic: A Predicament”. *Journal of Intercultural Studies*, 30(1), 21-37.
- Hewitt, A. (1993). *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-garde*. California: Stanford University Press.
- Hillach, A. (2015). “Walter Benjamin’in ‘Alman Faşizminin Kuramları’”. (Çev. Ü. Oskay). *Estetize Edilmiş Yaşam: Sanattan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları*, 53-97.
- Hobbes, T. (1998). *Man and Citizen (De Homine and De Cive)*. (Ed. B. Gert). Indianapolis: Hackett Publ.
- Hobbes, T. (2007). *Leviathan: Bir Din ve Dünya Devletinin Biçimi, İçeriği ve Kudreti*. (Çev. S. Lim). İstanbul: YKY.
- Honneth, A. (2008). *Reification: A New Look at An Old Idea*. New York: Oxford University Press.
- Horkheimer, M. (2010). *Akıl Tutulması*. (Çev. O. Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ihrig, S. (2014). *Atatürk in the Nazi Imagination*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Irmak, S. (1981). *Atatürk ve Çağdaşlaşma Atımları*. İstanbul: Hisarbank Kültür Yayınları.
- J. Horne, J. (2004). “Masculinity in Politics and War in the Age of Nation-States and World Wars: 1850-1950”. *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History*. (Ed. S. Dudink, K. Hagemann ve J. Tosh). Manchester: Manchester University Press.
- Jonsson, S. (2013). *Crowds and Democracy: The Idea and Image of the Masses from Revolution to Fascism*. New York: Columbia University Press.
- Kahraman, H. B. (2002). “İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm”. *Doğu-Batı*, (20), 159-189.
- Kant, I. (2018). *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*. (Çev. A. Fethi). İstanbul: Hil Yayınları.

- Kaplan, M. ve İ. Enginün (1982). *Atatürk Devri Türk Edebiyatı, Cilt: I-II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kayalı, K. (2011). *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kili, S. (1980). “Kemalism in Contemporary Turkey”. *International Political Science Review*, 1(3), 381-404.
- Köker, L. (2009). “Kemalizm/Atatürkçülük: Modernleşme, Devlet ve Demokrasi”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cilt 2: Kemalizm*. (Der. Ahmet İnsel). İstanbul: İletişim Yayınları, 97-119.
- Kreft, L. (2011). “Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı”. (Çev. E. Gen). *Sanat/Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. (Der. A. Artun). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Louw, D. J. (2001). “Creative Hope and Imagination in a Practical Theology of Aesthetic (Artistic) Reason”. *Religion and Theology*, 8(3-4), 327-344.
- Lukacs, G. (2006). *Tarih ve Sınıf Bilinci*. (Çev. Y. Öner). İstanbul: Belge Yayınevi.
- Lund, W. R. (1988). “The Historical And ‘Political’ Origins Of Civil Society: Hobbes on Presumption And Certainty”. *History of Political Thought*, 9(2), 223-235.
- Mechoulan, E. (2009). “Sophisticated Continuities and Historical Discontinuities, Or, Why Not Protagoras?”. *Jacques Ranciere: History, Politics, Aesthetics*. (Ed. G. Rockhill ve P. Watts). Durham: Duke University Press, 55-67.
- Mosse, G. L. (1990). *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*. New York: Oxford University Press.
- Mouffe, C. (2005). *On the Political*. London: Routledge.
- Okur, M. (2005). “Milli Mücadele ve Cumhuriyetin İlk Yıllarında Milli ve Modern Bir Eğitim Sistemi Oluşturma Çabaları”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(1), 199-217.
- Özman, A. (2010). “Law, Ideology and Modernization in Turkey: Kemalist Legal Reforms in Perspective”. *Social&Legal Studies*, 19(1), 67-84.
- Parla, T. (1989). *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye’de Korporatizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, T. ve Davison, A. (2004). *Corporatist Ideology in Kemalist Turkey: Progress or Order?*. New York: Syracuse University Press.
- Peker, R. (1935). *İnkılab Dersleri Notları*. Ankara: Ulus Basımevi.
- Petrov, G. (2007). *Beyaz Zambaklar Ülkesinde*. (Çev. E. Osmanov). İstanbul: Koridor Yayınları.
- Polanska, V. (2016). “The Concept of the Aesthetical Representation of the Political Space”. *Historia i Polityka*, 18(25), 77-85.

- Ranciere, J. (2005). *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*. (Çev. H. Hünler). İzmir: Ara-Lık.
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Versus.
- Ranciere, J. (2009). "The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge". *Critical Inquiry*, (36), 1-19.
- Ranciere, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*. (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ravetto, K. (2001). *The Unmaking of Fascist Aesthetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Read, J. H. (1991). "Thomas Hobbes: Power in the State of Nature, Power in Civil Society". *Polity*, 23(4), 505-525.
- Redfield, M. (2003). *The Politics of Aesthetics: Nationalism, Gender, Romanticism*. Stanford: Stanford University Press.
- Rehmann, J. (2017). *İdeoloji Kuramları: Yabancılaşma ve Boyun Eğme Güçleri*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Roy, O. (2005). *Yeni Orta Asya ya da Ulusların İmal Edilişi*. (Çev. M. Moralı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Rush, F. (2013). "Jena Romantizmi ve Benjamin'in Eleştirel Epistemolojisi". W. Benjamin, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri: Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*. (Çev. E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları, 27-59.
- Safa, P. (1953). "Türk Düşüncesi ve Batı Medeniyeti". *Türk Düşüncesi*, 1(1), 4-10.
- Sancar, S. (2004). "Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi". *Doğu Batı*, (29), 197-211.
- Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Schulze, H. (2000). *The Course of German Nationalism: From Frederick the Great to Bismarck 1763-1867*. (Çev. S. H. Tenison). New York: Cambridge University Press.
- Sjoberg, L. ve Via, S. (2010). "Introduction", *Gender, War and Militarism: Feminist Perspectives*. (Ed. L. Sjoberg ve S. Via). Denver: Oxford University Press.
- Tekiner, A. (2010). *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ter-Matevosyan, V. (2019). *Turkey, Kemalism and the Soviet Union: Problems of Modernization, Ideology and Interpretation*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Tralau, J. (2014). "Deception, Politics And Aesthetics: The Importance of Hobbes's Concept of Metaphor". *Contemporary Political Theory*, (13), 112-129.



- Tunçay, M. (2015). *Türkiye’de Tek Parti Yönetiminin Kurulması: 1923-1931*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Urbinati, N. (2006). *Representative Democracy: Principles and Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ünder, H. (2009). “Atatürk İmgesinin Siyasal Yaşamdaki Rolü”. *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce, Cilt 2: Kemalizm*. (Der. A. İnsel). İstanbul: İletişim Yayınları, 138-156.
- Ünder, H. (2001). “Goltz, Milleti Müsellaha ve Kemalizmdeki Spartan Öğeler”. *Tarih ve Toplum*, 35(206), 45-54.
- Üngör, U. Ü. (2012). “Creative Destruction: Shaping a High-Modernist City in Interwar Turkey”. *Journal of Urban History*, 39(2), 297-314.
- Vieira, M. B. (2009). *The Elements of Representation in Hobbes: Aesthetics, Theatre, Law, and Theology in the Construction of Hobbes’s Theory of the State*. Leiden: Brill.
- Yaman, Z. Y. (2011). “‘Siyasi/Estetik Gösterge’ Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel”. *METU JFA*, 28(1), 51-80.
- Yeşilkaya, N. G. (1999). *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zamponi, S. F. (2016). “Politics of Aesthetics: Mussolini and Fascist Italy”. *Political Aesthetics: Culture, Critique and the Everyday*. (Ed. A. Virmani). New York: Routledge, 30-49.
- Zepke, S. (2017). *Sublime Art: Towards an Aesthetics of the Future*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Zürcher, E. J. (2009). “Kemalist Düşüncenin Osmanlı Kaynakları”. *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce: Cilt 2: Kemalizm*. (Der. A. İnsel). İstanbul: İletişim Yayınları, 44-56.

