

İSMAYIL HAKKI BALTACIOĞLU'NUN GELENEKSEL OSMANLI KÜLTÜRÜNE İLGİSİ: KARAGÖZ'ÜN MODERNLEŞTİRİLMESİ ÇABALARININ POLİTİK VE FİKRİ TEMELLERİ



Birgül Koçak Oksev*

Giriş

17. yüzyıldan Cumhuriyet Dönemi'ne kadar Osmanlı toplumunun gölge tiyatrosunda bir temsilini sunan karagöz, yukarıdan aşağıya toplumun her kesiminin sosyal yaşamına dahil olmuştur. Karagöz, tarihsel sürecinde iki önemli özelliği barındırmıştır: toplumsal- siyasal taşlama ve açık-saçıklık. Metin And'a göre (1969: 128), Sultan Abdülaziz döneminde taşlama ve açık saçıklığa yönelik olarak başlayan sansür uygulamalarının yanı sıra Batı tiyatrosunun da etkisiyle yavaş yavaş etkinliğini kaybetmeye başlayan karagöz, giderek "zararsız" bir çocuk oyunu havasına bürünmüştür.

Bununla birlikte, Cumhuriyet Dönemi'nde özellikle 1930'lu ve 1940'lı yıllarda karagöz gölge oyunu yeniden gündeme gelmiştir. Milli devletin doğasına uygun olarak gerçekleştirilen kültür politikası hamlelerinin en önemlilerinden biri, öz olarak Türk milletine ait olduğu düşünülen geleneksel kültürel öğelerin gizli kaldığı yerden bulunup çıkarılması, derlenmesi ve canlandırılması işi, yani folklor araştırmaları olmuştur. Karagöz bu bağlamda milli devletin ideolojisine uygun biçimde yeniden biçimlendirilmiştir. Diğer yandan Cumhuriyetin İmparatorluktan tevarüs eden maddi alanda modernist, manevi alanda ise milliyetçi-muhafazakâr aydınlarının Batı'nın kültür emperyalizmi karşısında geleneksel halk kültürünü bir milli mücadele alanı olarak görmeleri ve savunmaları, karagözü canlandırma çabasının önemli bir parçası olmuştur. Bu bağlamda, makalede bilhassa "karagöz davası"nı sahiplenen İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun Henri Bergson ve Ziya Gökalp esinli görüşlerinden yola çıkarak, milliyetçi-muhafazakâr düşüncenin, devletin politik

* Yrd. Doç.Dr., Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü.

kültür ajandasını nasıl ve hangi söylemlerle desteklediği ve bu davanın fikri alt yapısını nasıl oluşturduğu ele alınmaktadır. Bunun için öncelikle folklor araştırmaları ve milliyetçilik arasındaki yakın ilişki incelenecek, ardından Cumhuriyet Dönemi muhafazakâr aydınlarının kültürcü söylemlerinin karagözün canlandırılması meselesine olan yansımaları konu edilecektir.

Karagözün Türklüğü: Folklor ve Milliyetçilik

Modern milli devletin kuruluş sürecinde iktidar seçkinleri tarafından milletin kim olduğu, hangi özelliklerinin öteden beri var olageldiği sorusuna cevap aranırken, o milletin diğerlerinden ayırt edici özgün nitelikleri, bir “*milli karakter*”i olduğunu gösterecek gerekli teçhizat o milletin kültüründe aranmıştır. Rousseau’nun “*her halkın bir kişiliği vardır ya da olması gerekir; eğer bundan yoksunsa, ona bunu kazandırmak için işe koyulmamız gerekir*” (Smith 2010: 123) sözlerinde belirttiği gibi, milli birliğe temel olacak bir milli karakter arayışı, milli devletin kuruluşunda iktidarın ve aydınların halk kültürüne yönelmesine öncülük etmiştir. Milliyetçi düşüncüyü esinleyen önemli isim Herder, “*halk*” ile aynı dili konuşan insanları tarif etmiş ve milletin kolektif kültür bilincinin yaratıcı kaynağı olarak halkı göstermiştir (Sevim 2008: 375). Milleti dil ve kültür birliğinde birleşen bir topluluk olarak tanımlayan Herder, her milletin kendine özgü bir “*deha*”sı, düşünme ve davranma biçimi olduğunu ve bu özgül kimliğin yeniden keşfi için çalışılması gerektiğini ileri sürmüştür (Smith 2010: 123). İlk kez Herder’in halktaki özgün kimlik arayışı için dikkat çektiği folklor araştırmaları, bu açıdan milli devletin kuruluşunun ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Anderson’un belirttiği üzere, 19. yüzyıl, Avrupa milliyetçiliğinde, halk dilleri konusunda faaliyet gösteren sözlükçüler, gramerciler, filologlar ve ediplerin altın çağıdır. (Anderson 2004: 87). Bu bağlamda millet ve milliyetçiliğe gerekli kavram ve dili geliştiren, uygun imge, mit ve sembolleri bularak daha geniş amaçlara ifade kazandıranlar şairler, müzisyenler, oyun yazarları, filologlar, antropologlar ve halkbilimcileri olmuştur (Smith 2010: 150). Bir milleti oluşturan halkın karakterinin kültüre içkin olduğu ve dolayısıyla o millete karakterini veren niteliklerin halka doğru giderek öğrenilebileceği düşüncesiyle folklor araştırmalarına öncülük eden aydınlar, milli devletin oluşumunda önemli rol oynamışlardır. Bu anlamda halk kültürü, “*gerçek varisleri olarak*” aydınlarla dil ve yurt birliği temelinde bir milli kimlik hayal etmelerine olanak tanımıştır (Storey 2003: 14, Martin-Barbero 1993’den).

Kültür, Jusdanis’in ifadesiyle, milli birliği savunduğu için modernleşmede vazgeçilmez bir rol oynar (1998: 13). Bu çerçevede, Cumhuriyet’in kuruluş dönemi de yeni bir modern milli devlet idealini gerçekleştirmek için kültüre yapılan vurguya tanıklık etmiştir. Türk modernleşmesinin ana eksenini oluşturan kültür ve medeniyet ayrımı, aynı zamanda milli kimliğin sınırlarını da belirlemiştir. Batı-dışı toplumların aydınlarının Batı medeniyetinin teknik ve bilimsel ilerlemesine, düşünsel

zenginliğine duydukları hayranlığa karşılık, emperyalist Batı karşısında Doğu'nun maneviyatını üstün tutmaları, onları modernleşme sürecinde medeniyet ve kültür ayrımı üzerinde durmaya yöneltmiştir. Bir yandan Batı'nın teknik ve bilimsel düşüncesinin ele geçirilmesi, diğer yandan kültürel kimliğin korunabilmesi arzu edilmiştir. Kendinden daha kuşatıcı olarak algılanan bir güç karşısında kimliğini yitirme endişesini içeren bu tutum, maddi yani medeniyet alanında Batılılaşma ve manevi yani kültür alanında ise kendi değerlerini muhafaza etme çabasıyla neticelenmiştir.

Ziya Gökalp'te en iyi ifadesini bulan Batılı teknik düşüncenin yerli kültürel değerlerle bağdaşabileceği görüşü, Cumhuriyet Dönemi'nin Batılılaşma programına kaynaklık etmiştir. Heyd'e göre duyguları, yargıları ve ülküleri kültür tanımı içine sokarken, mantıklı ve bilimsel yöntemlerle teknoloji ile bilgiyi medeniyet tanımı içine alan Gökalp, kültür ve medeniyet kavrayışıyla Alman toplumbiliminden etkilenmiştir (Heyd 1979: 79). Alman düşüncesinde ise İngiliz ve Fransız düşüncesinden farklı olarak, kültür kavramı düşünsel, sanatsal ve dinsel olguları karşılamaktadır. Yani kültür bir halkın özelliklerini dışavuran her şeyi içermektedir (Elias 2005: 73-75). Kültür ve ülkülerin kaynağını halkta bulan Gökalp, Herder ve ekolünü izleyerek halk kültürünün edebiyat, müzik, mimari, el sanatları ve oyun gibi çeşitli dallarıyla, dinsel gelenekler ve ahlaki değerlerde ulusal Türk geleneklerini görmüştür (Heyd 1979: 135). Gökalp'in milli bilincin yaratılması ve milli zevkin bulunması konusunda folkloru verdiği önemi bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Ona göre halka doğru gitmek, Avrupa romantizminin esasıdır ve bu nedenle romantiklerin halk edebiyatından nasıl yararlandıkları anlamaya çalışılmalıdır. Milli edebiyatın meydana getirilmesi konusunda Gökalp, Türk Ocakları'na bu anlamda önemli bir rol biçmiştir. Onlardan Türk Ocakları'nın sahnelerinde halk tiyatrosunu (karagöz ve ortaoyunu) göstererek canlandırmalarını; masalcılara masal, saz şairlerine destan okutarak milli edebiyatı canlı tutmalarını istemiştir (Gökalp 1976: 137-138). Gökalp'in kendisi de pek çok halk hikâyesi derlemesi meydana getirmekle kalmamış, ayrıca çocuklar arasında milliyetçi duyguların yaygınlaşması için bu hikâyeleri şiirleştirmiştir (Başgöz 2011: 1538, Tansel 1952'den). Gökalp'in milli bilincin yaratılmasında halk kültür ve geleneklerinin önemi hakkındaki bu görüşleri, ileride görüleceği üzere, karagözün yeniden canlandırılmasının en önde savunucusu olan Baltacıoğlu'nu etkilemiş ve onun bu yöndeki programının fikri alt yapısını oluşturmuştur.

Yine Jusdanis'e başvurmak gerekirse, *“gecikmiş modernleşme, bir modelin özelliklerini elde etmek için telaşlı bir çaba içine girmeyi gerektirdiğinden merkezi planlamayı zorunlu kılar”* (1998: 13). Ziya Gökalp'in *“milli hars”* ile *“Garp medeniyeti”* nin sentezi formülüne dayanan Cumhuriyet Dönemi kültür politikası da modern ve milli olma ideali içinde merkezi olarak belirlenmiştir. Özellikle 1930'dan sonraki dönemde seçkinler, yeni bir ideoloji yaratma çabasına *“daha sistematik olarak”* yönelmiştir. Bu dönemde daha önce başlatılan inkılapların yeterince kök salmadığı inancıyla,

yapılan yeni değişimleri tanımlama ve kurumsallaştırma çabasına girişilmiş, bu kapsamda kültür “*yeni adam*”ın yaratılmasında etkin olarak kullanılacak bir alan olarak değerlendirilmeye başlanmıştır (Ahıska 2005: 121). “*Yeni adam*”ın yaratımı konusunda öncelikle kozmopolit Osmanlı kültürü tasfiye edilmeli, ardından Türk olan ne varsa geliştirilmeli, unutulduğu yerden bulunup çıkarılmalıdır. Bulunup ıkarılacak halk bilgisinin aynı zamanda Cumhuriyet ilkeleriyle uyumlu hale getirilmesi ise esastır. Pertev N. Boratav, Cumhuriyet’in erken dönemlerinde yapılan bir eğitim komisyonu toplantısında ocuk kitapları sorunu üzerine tartışılırken, masallarda padişahtan söz edilmesinin çocukların cumhuriyet düzenine olan bağlarını gevşetebileceği, bu nedenle çocuklar için padişahsız, şehzadesiz masallar yazılması gerektiği şeklinde düşüncelerin dile getirildiğini ifade etmektedir (1962: 36). Bu noktada, bir “*fakelore*” üretim sürecinin Cumhuriyet tarihinde, en azından girişim düzeyinde, yaşandığı söylenbilir. Fakelore, kısaca tanımlamak gerekirse, bir milli devletin kuruluşu gibi durumlarda rastlanabilen, milli kimlik ve gurur aşılamak için halk bilgisinden doğmamış, aslında varolmayan ürünlerin yazılması demektir (Dundes 1989: 50).

Bu dönemde kültür politikasının en önemli uygulama alanlarından biri de milli devlet ideolojisinin kültürel üretimini yaparak halka benimsetmek ve yaygınlaştırmak amacıyla kurulmuş olan halkevleri olmuştur. Halkevlerinde yer verilecek oyunların da aynı paralelde yeni Türk toplumunun ağdaş yaşamını btnlemesi, ulusal duyguları tatmin etmesi ve devrim ilkeleri ışığında ulusal sorunları işlemesi beklenmiştir. Bu amaçla halkevleri çalışma talimatnamesi uyarınca kukla-karagöz gösterimi “*halk terbiyesi*” bakımından temsil kolunun çalışmaları arasına alınmıştır. Bu şekilde, hazırlanması, taşınması ve oynatılması kolay olan karagöz, tiyatro ve sinema alanında fazla etkinlik sağlayamayan halkevleri ve daha sonra halkodaları tarafından kolaylıkla benimsenmiştir (Karadağ 1998: 125, 96, 104). Öztürk’e göre, 1932’den itibaren karagzcler ve aydınların ortaya attığı karagözün modernleştirilmesi tartışmalarına devletin dahil olarak halkevlerinde karagöz temsillerini başlatması, kahvehanelerde oynatılan karagöz oyunlarını “*zararlı*” ve “*müstehcen*” olarak gösterip, bu oyunları doğrudan sosyal kontrol altına alma ve kendi ideolojik erevesi içine sokma çabasının bir ürünüdür. Sonuçta, denetimi kolaylaştırmak ve propaganda mesajlarını yerleştirmek amaçıyla “yeni” karagöz oyunları yazılmaya başlanmıştır (ztrk 2005: 101-102, 110). Bu kapsamda CHP 1941 yılında karagöz oyunlarından oluşan bir derleme *Karagöz* kitabı da yayımlanmıştır.

Karagöz gölge oyununun, milli bilincin uyanışına katkı sağlayacak ve bu suretle kullanılabilecek halk kültürünün bir öğesi olduğu düşüncesi, dönemin aydınları tarafından Karagöz’n kültürel ve hatta etnik olarak Türk olduğu söylemiyle temellendirilmiştir. Buna göre Karagöz halkın malı ve Türk sanatıydı. Bu anlayışta Karagöz karakter olarak da Türklüğü temsil ediyordu. Örneğin Selim Nüzhet Gerçek’e göre Karagöz kafası, suratu, hareketleri, düşünüşü ve söyleyişi itibariyle de Türk’t. Başka kültürlerden tamamen uzak kalmış, Bizans maneviyatıyla asla

karışmamış “*halis muhlis bir Türk*”tü. Karagöz’de Türk milletinin halk tabakasına has maneviyatın her türlü yansıması görülebilirdi. Karagöz, Gerçek’e göre, öncelikle her Türk gibi saf ve dürüsttü; ruhunda Türklüğü için bitmez ve tükenmez bir gurur vardı. Hacivat ise başka kültürleri özümsemiş kozmopolitlerin bir örneği idi ve bu nedenle Karagöz onu bir türlü anlayamamıştı (1942: 73). İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’na göre de “*Karagöz Türk’ten daha Türk*”tü. Çünkü Türkün değil, Türklüğün temsilcisiydi. Baltacıoğlu’na göre milletten millete geçen şeyler, milli değildir. Türk de Karagöz’ü değil, gölge oyununu başkalarından almıştır. Teknik, milletlerarası olmakla birlikte estetik, Türk ve millidir (Baltacıoğlu 1942: 78). Baltacıoğlu karagöz vasıtasıyla Türklüğün canlandırılması konusunda halkevlerini sorumlu görmüştür. Çünkü ona göre halkevi “*insan*”la uğraşır ve burada “*insan*”dan maksat Türk’tür. Yani, “*halkevi Türk-insanla uğraşır ve Türk-insanı yetiştirmeye çalışır*” (Baltacıoğlu 1950: 51). Kısacası Baltacıoğlu’na göre halkevleri, karagöz gösterimleriyle Türklüğe hizmet etmeliydi.

Karagöz Şarlo’ya Karşı: Milli Mücadele Alanı Olarak Kültür

Baltacıoğlu, özellikle *Yeni Adam* dergisindeki yazılarıyla dönemin karagözün modernleştirilmesi tartışmalarının odağında yer almış, bu konuda hem teorik hem de pratik düzeyde çalışmıştır. CHP de bu kapsamda Baltacıoğlu’na başvurmuş ve kendisinden yardım istemiştir. Baltacıoğlu CHP’nin talebi doğrultusunda yazdığı oyunlarda halkçılık ve köycülük, köy enstitülerinin faydaları gibi mesajlar taşıyan karagöz oyunları yazmıştır (Çıkla 2007: 62-63).

Baltacıoğlu, karagöz hakkındaki önerilerini uygulamaya geçirmeden önce öz tiyatro adını verdiği kuramsal bir çerçeve içinde sistemleştirmiştir. Kukla, karagöz ve ortaoyunu gibi milli sahne sanatı türlerinin modernleştirilmesi temeline dayanan bu kurama göre, milli tiyatro türlerinde yaşayan ve artık yaşaması mümkün olmayan unsurların ayıklanması; tiplerin, kostümlerin ve konuların zamana ve mekâna göre değişebilir olması; bunun dışında orijinal ve değişmez olan niteliklerin korunması gerekir (Karadağ 1998:105-106). Karagözün tekniği perde, mum ışığı ve sürrealist suretlerden oluşur ve bunlar onun değişmez unsurlarıdır. Kişiler ise toplumun yeni tipleri, örneğin diplomat, pilot, hekim vs. olabilir. Baltacıoğlu’na göre eski Hacivat’ın yerine bugünün kitaplara kapanmış, hayatın gerçekliğinden kopuk adamını; eski Karagöz yerine de bugünün hayatını alının teriyle çalışarak kazanan neşeli halk adamını koymak mümkündür (1942: 18). Karagözü sinemanın babası ya da başka bir deyişle sinemayı karagözün endüstrilemiş hali olarak tanımlayan Baltacıoğlu (1942: 11), karagözün sinema karşısında yeniden dirilmesi için ya bir yarışma düzenleyerek ya da tanınmış kişilere oyun sipariş ederek bir modern karagöz repertuarının oluşturulması gerektiğini söylemiştir (1950: 133). Kendisi de bu anlayış çerçevesinde tipleri ve konularıyla dönemin ruhuna uygun oyunlar yazma girişiminde bulunmuştur.

Baltacıoğlu'nun karagözü modernleştirmeye ilişkin öneri ve çalışmalarına gelineceye dek bu yönde bir takım değişik denemeler de yapılmamış değildir. Elektrik aydınlatması ve daha büyük perde kullanma, tiyatro sahnesinde karagöz temsili sunma, kuklalara fes yerine şapka giydirmeye, geleneksel dans yerine Charleston yaptırma gibi uygulamalar bunlara örnektir (Öztürk 2006: 300-301). Karagözcülerin ve aydınların yenilik getirme konusunda öneri ve yöntemleri farklılaşsa da, genel olarak üzerinde durdukları konu, karagözün Batılı popüler kültür karşısında yenik düştüğü olmuştur.

Cumhuriyet'in erken yılları gerçekten de Batılı kültürel etkinin son derece açık olarak gözlendiği bir dönemdir. Özellikle İstanbul, Batılı yaşam tarzının ve eğlence anlayışının mekânı olmuştur. 1926'da ilk dans okulu açılmış, Charleston öğrenmek isteyenler için dans salonları giderek çoğalmıştır. Her ne kadar bu salonlar çok geçmeden kapatılmış olsa da (Cumhuriyet Ansiklopedisi 2002: 104), sinema ve radyo eğlence anlayışını ve gündelik yaşam tarzını çoktan etkilemeye başlamıştır. Türk-Müslüman gençlerinin sinemadan ne ölçüde etkilendikleri hakkında 1933 yılında ABD Büyükelçiliği tarafından hazırlanan bir raporda, İstanbul'un fakir bir semtinde yaşayan on beşinde bir kız çocuğunun bile Greta Garbo, Marlene Dietrich hayranı olduğundan bahsedilmiştir. Raporda sinemanın Türk aile yapısı üzerinde de etki göstermeye başladığı; genç kuşak için bir buluşma mekânı olarak sinemanın, geleneksel aile için endişe kaynağı haline geldiği yazılmıştır. Sinema ayrıca film karakterlerine duyulan özentinin ötesinde, Amerikanvari yaşam tarzına, giyim kuşama, arabalara vs. yönelik merakın da kaynağı olmuştur. Rapora göre, her ne kadar sinema Türkiye'de nüfusun geneline oranla kısıtlı bir kesime ulaşıyor olsa da, zaten bu azınlıkta kalan kesimin ülkede önemli ve ilerlemeyi sağlayan unsur olduğu vurgulanmıştır (Hinkle 1933: 190-194, 26).

Radyo ise gündelik yaşamı ve eğlence anlayışını dönüştüren en önemli araçlardan biri olmuştur. Ahmed Hamdi Tanpınar, Cumhuriyet'in erken dönemlerinde artık İstanbul'da "mahalle" yaşamının kaybolduğunu belirtmektedir. Tanpınar "mahallenin yerini yavaş yavaş alt kattaki üsttekenden habersiz, ölümine yaşamına kayıtsız küçük bir Babil gibi, her penceresinden ayrı bir radyo merkezinin nağmesi taşan apartman aldı" demektedir (1972: 157). Eskiden İstanbul'da zengin fakir her sınıf beraberce eğlenirken, Batı'dan gelen bir yığın yeni moda her gün insanları birbirinden biraz daha ayırmış, İstanbul'u bütün halkının beraberce eğlendiği bir şehir olmaktan çıkarmıştır (Tanpınar 1972: 157). İnsanların toplanma mekânlarından biri olan kahvehaneler de radyo ve sinemanın yaygınlaşmasından nasibini almıştır. Zira 1920'lerde kahvehanelerde müzik yapan müzisyenler radyoya kaymış, kahvelerdeki kültürel hayat sönükleşmiştir. İstanbul radyosundaki müzik yayını bundan böyle radyo için özel olarak örgütlenen müzik orkestraları ve topluluklarıyla yürütülmeye başlanmış, kentteki saz ustalarının çoğu İstanbul radyosunda dinlenebilir hale gelmiştir. Kısacası, "saz dinlemek için artık para verip kalabalık, havası bozuk salonlarda kahrolmaya" gerek kalmamıştır (Ahıska 2005: 113-114).

Kültürel alanda yaşanan Batılılaşmaya karşı Tanzimat Dönemi'nden beri aydınlarca gösterilen Garbiyatçı reflekslerin Cumhuriyet Dönemi'nde de sergilendiğini belirtmek gerekir. Batı-dışı toplumların Batı'nın kültürel ve manevi değerlerine karşı eleştirel yaklaşımının genel bir ifadesi olarak tanımlanabilecek olan Garbiyatçılık, teknik ve bilim alanında Batı'yı yüceltirken, manevi alanda yozlaşmış olarak görülen Batılı değerlerin karşısına Doğu'nun erdemini, bilgeliğini ve yüksek ahlakını çıkaran bir tutumdur. Osmanlı-Türk aydını, gereğinden fazla Batılılaşmayı kendi benliğine ve toplumuna yabancılaşma, uzaklaşma olarak görmüştür. İmparatorluğu kurtarma reçetelerinden biri olan Batıcılığın kimi savunucuları bile yerli kültürün Batı etkisinden korunması gerektiğini dile getirmiştir. Osmanlı'dan başlayarak Cumhuriyet Dönemi'nin modernleşme tecrübesinin esasını oluşturan *"Batı'ya rağmen Batılılaşma"* olgusu, bir yandan *"Batı'nın medeniyet dairesine dahil olma"* arzusunu, diğer yandan Batı'yı kültürel ve manevi alanda uzak tutma, Ziya Gökalp'in ifadesiyle *"harsi hudutlar ve gümrüklerde muayeneye tabi tutma"* (Baltacıoğlu 1966:175, Gökalp, 1916'dan) endişesini ortaya çıkarmıştır.

Batılılaşmayı kültür ve medeniyet ayrımı üzerinden tasnif ederek yaşama geçirmek ve bu doğrultuda toplumsal yaşantıya bir yön vermek isteyen Cumhuriyet Dönemi'nin modernist ve aynı zamanda milliyetçi-muhafazakâr seçkin ve aydınlarının önünde kültür, *"milli kimliğin hayal edilebileceği tek alan olarak"* (Ahıska, 2005: 125) ortaya çıkmaktaydı. Bu nedenle maddi alanda Batılılaşmayı, manevi alanda ise Türk kalmayı savunan aydınlar, kültürel alanda -özellikle de İstanbul'da- yaşanan dönüşümü gerek kitaplarında, gerekse dergi ve gazete yazılarında eleştirmişlerdir. İstanbul onlar için *"aşırı"* Batılılaşmayı ve kozmopolitliği temsil etmiştir. İstanbul, Cumhuriyet Dönemi'nin kimi romanlarında örneğin Peyami Safa'nın *Mahşer*'inde olduğu gibi yolsuzluk, çürüme ve ahlaki bozukluğun mekânı olarak sunulmuştur. Hüseyin Rahmi *Tebessüm-i Elem*'inde asrileşme adı altında bir hastalık haline gelen kozmopolitleşmeye karşı tutucu çevrelerde duyulan nefreti dile getirmiştir (Yalçın 2002: 102). Buna karşılık Ankara ise yeni milli devletin başkenti olarak, Türklük, yerlilik ve halka dair olan her ne varsa bütün bunların somutlaştığı bir mekân olarak yüceltilmiştir. Anadolu ise Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore*'sinde ya da Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar*'ında olduğu gibi saflığın, samimiyetin ve bozulmamışlığın sembolü olarak kullanılmıştır (Yalçın 2002: 102, 132, 160). Cumhuriyet'in erken dönemlerinde bu sembolik anlamlar, kentlere paralel olarak İstanbul ve Ankara radyolarına da yüklenmiştir. 1930'larda başta Baltacıoğlu olmak üzere pek çok aydının, İstanbul radyosunu milli müzik ve kültür terbiyesini bozan, yabancı ve yoz yayınlar yapan kötü bir araç olarak niteledikleri, buna karşılık, Ankara radyosunu milli kültürün taşıyıcısı olarak benimsedikleri görülmektedir (Ahıska 2005: 112-117).

Her şeyden önce bütün akıl yürütmeleri kültür temelli olan dönemin aydınları üzerinde Tanzimat ve Jön Türk edebiyatının da belirleyici bir etkisi olduğu söylenebilir. Bu kuşağın da kendinden öncekiler gibi bir *"alafranga alerjisi"* olduğunu

görmek mümkündür (Cantek 2008: 26-27). Yazılan adab-ı muaşeret kitaplarında modadan bahsedilirken “sinema artistlerini” taklit etmekten uzak kalınması gerektiği söylenmiş ve modaya aşırı düşkünlük karaktersizleşme ile bir tutulmuştur (Ural 2008: 156). Cantek’in de belirttiği üzere, esasında 1940’lı yıllarda bir sinema eleştirisi yapıyor gibi gözükse de, bu eleştirilerin esas hedefi sinemanın kendisine değil, onun işlevine yöneliktir; zira sinemanın esas işlevi halkı inkılâplar doğrultusunda terbiye etmek olmalıdır (2008: 74).

Cumhuriyet Dönemi’nde “yeni adam”ın nasıl olması gerektiğini tayin etme yolunda en çok göze çarpan isim ise çağdaşları tarafından “terbiyecisi” lakabıyla anılan (Karadeniz 2002: 203, Cemgil 1943’ten) İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu olmuştur. Baltacıoğlu’nun geleneksel halk tiyatrosuna yönelik ilgisi ancak onun, döneminin Türk modernleşmesiyle uyumlu, öte yandan Batı kültürüne karşı bir savunma refleksine sahip muhafazakâr düşünce dünyasının da bir örneğini sunan fikirlerine bakarak anlaşılabilir.

Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde muhafazakâr aydınlar üzerinde derin etkisi olan Henri Bergson’un görüşleri, Baltacıoğlu’nun da en önemli fikri kaynaklarından biri olmuştur. Hilmi Ziya Ülken’e göre, İstanbul’da yıkılan imparatorluğun enkazı üzerinde beslenebilecek ancak iki tür fikir vardı, bunlardan biri maddi olanaksızlıklar önünde manevi ve mistik kuvvete, diğeri ise yenilişin doğurduğu ümitsizliğe karşı maddi kuvvete dayanma fikri. Birincisi Bergson metafiziği, ikincisi diyalektik materyalizmdi (Ülken 2005: 375). Baltacıoğlu ve kendisi gibi kültür merkezli düşünen aydınlar, Bergsonculuk ve yanı sıra Alman romantizmi ve Fransız spiritüalizmi çerçevesinde, Batı medeniyetini tanımlamaya girişmişlerdir. Kemalizm’in rasyonalist ve pozitivist yorumuna karşı ideolojik ve politik bir alternatif getirmek isteyen bu muhafazakâr aydınlar, 1930’larda Kemalist programın siyasal devrimden kültürel devrime doğru evrilmesini milli kültürün ihyası olarak sahiplenmişlerdir. Aynı zamanda Cumhuriyet’in hem medeniyetçi ve hem de kültürel milliyetçilik noktasında milliyetçi ideallerine derinden bağlılık göstermişlerdir. Bu nedenle, bu cumhuriyetçi, modernist ve aynı zamanda muhafazakâr yönelimleri olan aydınlar, milli kültürün uyanışını ve modernliğin gelişimini birbirini bütünleyen süreçler olarak görmüşlerdir (İrem 2004: 81-99).

Muhafazakâr aydınların kültürel milliyetçilik kavrayışı ise “millet”in, Almancadaki *Volk* kavramına anlamını kazandıran Herderci anlayışa paralel olarak ortak kültüre, değerlere ve tarihe sahip bir topluluk tanımına dayanıyordu. Ortak kültür, değerler ve ortak geçmiş bir milletin ortak mirasıydı; yapıştırıcı unsur olarak “ortak miras” sözünden anlaşılan ise “gelenek”ti. Baltacıoğlu’nun Bergson’un fikirlerinden esinlenerek kültürücü yorumlarının çerçevesini belirleyen “gelenekçilik”, aslında Batı-dışı dünyada milliyetçilik ve bağımsızlık hareketlerinde başvuru ve modernliğin karşısında değil, onun içinde değerlendirilmesi gereken bir hareket noktası olmuştur. Yeni kurulan milli devletler ve gelişmekte olan ekonomilerde hem modern olma, hem de geleneği koruma arzusu vardır. Gusfield’e göre önemli olan,

bu iki arzunun sürekli bir çatışma halinde olmaması; modernliğin bir dayanak arayışında olması ve genelde bu dayanağı da gelenekçiliğin ideolojik yükselişinde bulmasıdır. Ona göre, bu süreçte gelenek değişebilir ya da esneyebilir, ancak millet haline gelmiş bir toplum, siyasal otorite ve ekonomik gelişme için üzerinde uzlaşmış bir temel arayışında gelenekten yararlanır (Gusfield 1967: 358). Bir değerler bütünü olarak gelenek, “*yabancı müdahalesi gibi belli bir dış tehdit altında hemen her zaman kent kökenli bir seçkinler tabakasının öncülüğünde bir dayanışma ideolojisi olarak*” ve bilinçli bir biçimde düşünülerek oluşturulur (Laroui 1993: 16). Milli mücadeleden yeni çıkmış Cumhuriyet Dönemi modernist-muhafazakâr aydınlarının Batı kültürü karşısında bir savunma aracı olarak geleneği diriltme çabası bu çerçevede değerlendirilebilir.

Baltacıoğlu, görüşleriyle neredeyse sorunsuz bir uyum içinde olduğu Ziya Gökalp gibi hem Osmanlı’nın kozmopolit mirasına, hem de Batı kültürünün yerli kimliği zedeleyici etkilerine karşı uyanıktır. Baltacıoğlu’na göre “*ister milli kültürün kocamış, fosilleşmiş şekli olsun, ister yabancı kültürün bilinci saran saldırıları olsun, ikisi de öldürücüdür. Bu durumda ya milli duyunc hiç uyanmayacaktır ya da bu iki yabancı kuvvet birbiriyle çatışacaktır*” (Baltacıoğlu 1966: 125). Yapılması gereken, yabancı kuvvetlere karşı savunmaya geçerek “*milli duyuncu*” bilinçlendirmek olmalıdır. Baltacıoğlu da kültür ve medeniyeti keskin biçimde ayırmıştır; ona göre “*medeniyet kalıp ise kültür ruhtur*”; kültüründen kopmak “*soysuzlaşmak*” demektir (Baltacıoğlu 1943: 22). Bir milletin belkemiği olan kültür (Baltacıoğlu 1950: 49), o millete has manevi değerlerin; Türk’ü Türk yapan ve diğerlerinden ayıran özelliklerin toplamıdır. Baltacıoğlu bir milleti ne ise o yapan özellikleri dil, efsaneler, masallar, atasözleri, oyunlar, danslar, melodiler, yemekler ve benzeri şeyler olarak tasnif etmiş ve bunları da “*geleneğin taşıyıcı vasıtaları*” olarak göstermiştir (1943: 20).

Baltacıoğlu kimi zaman çağdaşları tarafından “*kültür otarşisi modasının öncüsü*” (Karadeniz 2002: 203, Cemgil 1943’ten) olarak görülmüş ve yaptığı “*Türk’e dönüş*” çağrısı “*geriye dönüş*” olarak yorumlanmışsa da, o kendi konumunu irticadan titizlikle ayırt ederek “*gelenekçilik*” olarak tanımlamıştır (Bora 2009: 74). *Yeni Adam*’da yer alan “*İçimiz Dışımız*” başlıklı yazısında Baltacıoğlu şöyle demiştir:

“Avrupa’nın ilim, fen, makine medeniyetini tanıyorum. Fakat ahlâkından, muaseret kaidelerinden, yemeklerinden, içkilerinden nefret ederim. Bir Garplı sofrasında oturmak benim için azaptır. (...) Türk geldim, Türk olarak mezara gitmek istiyorum. Bizim her şeyimiz iyi, doğru ve güzeldir. Bu satırları yazarken kendi kendime düşünüyorum; acaba yavaş yavaş geriye mi gidiyorum? Bende de irtica mı başladı? Hayır, ne ileri ne de geri bahsi var. Kendimi arıyorum, kendimi bulmaya çalışıyorum” (Baltacıoğlu 1941a: 7).

İrtica, Baltacıoğlu’na göre ölü maziye saplanıp kalmaktır. Oysa mazinin bir de canlı olan, ölmeyen bir özü vardır. Bu cevheri mevcut medeniyet ile karıştırmak,

milli özü kaybetmemek ise gerçek milliyetçiliktir (Baltacıoğlu 1950: 50). Baltacıoğlu'nun milliyetçilik anlayışı gelenekçilik üzerinde bina edilmiştir. Ona göre dini, dili, sanatı aynı olanların bir millet olmasının nedeni de işte bu geleneklerinin ortak olmasıdır (Baltacıoğlu 1966: 121). Bu anlamda gelenek de kültürün belkemiğidir (Baltacıoğlu 1950: 53). Buradan da anlaşılacağı üzere, Baltacıoğlu'nun milliyetçilik anlayışı etnik değil, kültürel bir milliyetçiliktir. Zira Cumhuriyet idaresi altında yaşayıp ırk ve etnisite temelinde Türkleştirilemeyecek unsurları daha kolay ve rasyonel bir tarzda millete ait kılmak gerekmektedir (Karaboğa 2007: 16). Bu da ancak birleştirici unsur olarak geleneğe dayanmış bir kültürel milliyetçilik anlayışı ile mümkün olabilirdi.

Baltacıoğlu'nun *Kendine Dön Kendine Güven* (1941b) adlı kitabında okurlarına telkin ettiği yüksek benlik fikri, kendi kendine yetme, kendini başkalarından üstün görme tarzında bir milliyetçilik, onun tüm yazılarına sinmiştir. Baltacıoğlu'nda Karagöz bile bu yüksek milli duygu ve bilinçle "milli dava" yolunda tek başına mücadeleye girişmiştir. Baltacıoğlu bunun en iyi örneğini Çocuk Esirgeme Kurumu için yazdığı *Karagöz Ankara'da* (1940) isimli oyununda vermiştir. Oyunda Karagöz İstanbul'da işsiz kalmış ve yeni başkent Ankara'ya gelmiştir. Karagözlük yaparak para kazanmak isteyen Karagöz, Hacivat ile karşılaşır ve yardım ister. Ancak Hacivat kendilerinin devrinin geçtiğini; sinema, tiyatro ve radyo devrinde kimsenin onlara değer vermediğini söyler. Bunun yerine Hacivat ona başka bir iş teklif eder. Kendisinin de kapıcı olarak çalıştığı "düzeni bozuk film şirketi"nde Karagöz'e iş bulacaktır. Her ne kadar Karagöz sinemada soytarı olmayı kabul etmese de film yıldızlarıyla görüşmeye ikna olur. Charles Chaplin (Şarlo) ile karşılaşan Karagöz onu düzgün Türkçe konuşmadığı için azarlar. Şarlo çevireceği filmi için aptal, miskin bir soytarı rolünü Karagöz'e teklif edince tokadı yer. Karagöz ona bir de ders verir: "Sinemadan önce asırlardır karagöz vardı. Siz ezberler oynarsınız, biz ezbersiz, doğaçlama. Siz elektrikle, biz mum ışığıyla. Siz makine halindesiniz, biz sanat." Onun ardından gelen "medeniyet karşıtı, orman adamı" Tarzan da Karagöz'ün dilinden nasibini alır ve tokadı yer. Karagöz "sinema faresi" Micky Mouse'u ise hiç ciddiye almaz; fare zehriyle öldürmeye kalkışır. Sinema yıldızlarından son olarak Greta Garbo filminde Karagöz'e iş teklif eder. Ancak Karagöz, Garbo'nun Türk kadınlarına kötü örnek olduğunu söyleyerek onu da azarlar ve gönderir. Oyunun sonunda perdeye Baltacıoğlu'nun karagöz meselesinde tartıştığı bir isim olan eleştirmen Nurullah Ataç gelir. Batıcı kimliğiyle tanınan Ataç, Karagöz'ün alaycı tavırlarıyla karşılaşır. Ataç, Karagöz'ü iş bulması için Çocuk Esirgeme Kurumu'nun müdürü olan Münir Hayri'ye gönderir. Münir Hayri ona Ankara'da gölge oyunu için büyük bir ilginin ve sevginin varlığından söz eder. Oyun Karagöz'ün Çocuk Esirgeme Kurumu'nda iş bulmasıyla ve "varolsun cumhuriyet" sözleriyle sona erer.

Şüphesiz oyunda Türklüğün temsilcisi haline gelen Karagöz'ün Şarlo, Tarzan ve diğerlerine attığı tokatların Batı kültürünün nüfuzuna karşı bir tepkinin temsili

olduğu açıktır. Batılı kültürün moda, sinema, radyo ve dergi gibi popüler vasıtalarla Kemalizm'in ışığında aydınlanmış Türk toplumuna vereceği zararlara karşı Baltacıoğlu durmaksızın uyarıcı telkinlerde bulunur. Ona göre Türk inkılâbının esas düşmanı olan fertçilik, sosyal bağları gevşemiş ve soysuzlaşmış toplumlarda ortaya çıkan bir hastalıktır, “*yeni adam kültürü*” için bir tehlikedir; bu nedenle sinema, radyo, tiyatro ve hatta edebiyat bile devletleştirilmeli; aşk, şehvet edebiyatından; masal, uydurma, büyü ve kilise propagandası yapan filmlerden kurtulmalıdır. Türkiye’ye giren filmler kültür bakımından daha sıkı kontrol edilmeli, rejim ideali ve modern kültür değerleri taşıyan yerli filmler desteklenmelidir (Baltacıoğlu 1935a: 2; 1937a: 2; 1937b: 2).

Diğer taraftan Baltacıoğlu, karagözün tokadını yiyen Tarzan, Micky Mouse gibi popüler kültür kahramanlarına sadece temsili düzlemde değil, gerçek anlamda da karşı çıkmıştır. Kemalizm’i imparatorluk rejiminden ayıran şeyler arasında, bilime ve endüstriye saygısı vardır. Bilime saygı, cinli perili doğaüstü şeylerin reddi demektir. Oysa “*Tarzan ile (...) baldır, bacak arası, sırt ve meme topografyalarıyla tenasül sistemini kızıştırdığımız bu genç adamları sonra nasıl ilim, ahlak, sanat, teknik ve ekonomi cinsinden işlere verebileceğiz? Küçüklüğünden beri kafası şehvet, fuhuş, tenasül manzaraları, hayvani kuruntularla yoğrulan bu nesli, yüksek kültür hayatına, tahammüle, feragata nasıl hazırlayacağız?*” (Baltacıoğlu 1937c: 2). Esasında belirtmek gerekir ki Tarzan, sadece Baltacıoğlu için bir sorun haline gelmemiştir. 1930’lu yıllarda çocuk dergiciliği içinde çizgi romanların kazandığı ticari başarı en çok konuşulan konulardan biri olmuş ve 1930’lu yılların son yarısından (özellikle 1939 yılında 1001 Roman dergisinin çıkışından) itibaren dergilere yönelik eleştiriler artmıştır. Çizgi romanların çocukları suça teşvik ettiği endişesi Amerika ve Avrupa’dan sonra Türkiye’ye de sıçramış, çocukları çok kaslı fakat küçük beyinli Tarzan’ın elinden, ham kuvvetin terbiyesinden kurtarmak gerektiği söylenmiştir (Cantek 2008: 76-78).

Baltacıoğlu’na göre, Tarzan gibi Micky Mouse’u hoş görmek de Türk zekâsına terstir. Türk, tiyatro sahnesine otları ve hayvanları değil insanı insan olarak çıkarmıştır. Türk, bu görüş ve anlayış tarzı nedeniyle yeryüzünde ne kadar millet varsa hepsinin görüş ve anlayış tarzından üstündür. Üstelik bir Türk çocuğunun bir Amerikan çocuğu gibi *sıçana* ya da *domuza* hayran olması milli kültürü düşünen akıllı başında bir insan için kabul edilir bir durum değildir (Baltacıoğlu 1942: 91, 99). Baltacıoğlu’nun bütün cin peri hikâyelerinin, Tarzan ve Aslan Adam gibi “*mürteci bir natüralizmanın eseri olan*” (Baltacıoğlu 1937c: 2) filmlerin ve “*hasta aşk maceralarının*” ortaya çıkardığı tehlikelere karşı bulduğu çözüm ise basittir: Yasak etmek.



Şu pejmürde kılığı bırakıp...



Acaba ne kılığa girsem?...



Apaşımı olsam?...



Papaz kılığı da geçmişe karıştı!...



Şarlo'yu andırıp...



Sakal bıyığı kesip kavuklu Ali'ye mi dönsem!...



Holivut'a yollansam?...



Ay! Ay! Mezardan sesler geliyor!...



Bu öğüt Voronof aşısından daha değerli! Bu günden tezi yok!...



Osman Pehlivanı bostanı'na gönderip Cemal Reşit'ten ders alacağım...



Darülaceze ve Belediye'den para kalırsa, mezarımı çiçekle donatacağım! (Sedat Nuri)



Yeni Adam, no. 56, 1935

Kentli kadınların moda ve lüks tüketim için ilgilere de aynı şekilde dönemin muhafazakâr aydınlarının eleştirisi konularından biri olmuştur. *Karagöz Ankara'da* oyununda Greta Garbo'nun erkekleri ayartıcı yürüyüşüne ve bakışlarına kızarak onu Türk kadınından uzak tutmak istemesi Baltacıoğlu'nun da benzer endişeyi taşıdığını yansıtmaktadır. Zira onun Türk kadını için öğüdü "dişi olma kadın

ol" dur (Baltacıoğlu 1941b: 8). Milli devletin Türk kadını için belirlediği toplumsal role uyumlu biçimde, Baltacıoğlu için kadın, her şeyden önce erkekle eşit koşullarda kamusal alanda yer almalı, toplum ve endüstri kadını olmalı, asker gibi olmalı, bunun için de bir "erkek terbiyesi" almalıdır (1935b: 2).

Baltacıoğlu'nun kültürel refleksler olarak değerlendirilebilecek bu yorumları, onun karagözün yaşatılması konusundaki çabalarının arka planını açıklar niteliktedir. Zira Baltacıoğlu, "modernist-muhafazakâr" bir aydın olarak sadece karagözün değil, aynı zamanda leblebi şekerinden alaturka hamama, sedirden el öpme âdetine Türk geleneksel kültürüne ait her ne varsa korunması, yaşatılması ve zamana uygun hale getirilmesi için sesini yükseltmiştir. Sonuçta onun karagöz meselesinde yaptığı çağrı ve girişimler basın dünyasında ses getirmiş, başka yazarlar da bu konuda görüşlerini dile getirmişlerdir. Örneğin Halit Fahri Ozansoy sinema ve radyo devrinde karagöze ilgi uyandırmanın imkânsızlığından söz ederken, Vâlâ Nureddin, karagözün Micky Mouse tarzında bir figür olarak sinema perdesine girmesini önermiştir (Baltacıoğlu 1942: 30, 45).

Nurullah Ataç ise karagöz meselesinde Baltacıoğlu'nun karşısında yer almış, karagözün modernleşmesinin mümkün olmadığına inanmıştır. Baltacıoğlu'nun *Karagöz Ankara'da* oyununda Batılı popüler kültür figürlerinin yanında Ataç'ı da karagözün karşısına çıkarması elbette tesadüf değildir. Ataç, onun gözünde en az diğerleri kadar yabancıdır. Zira Baltacıoğlu gibi muhafazakâr aydınlar için Batı'nın kültürü kadar, belki de ondan daha fazla, Türk toplumuna zarar verecek olan şey, topluma yabancılaşmış aydınlardır. Ataç'a göre, karagözü zevk ile seyredebilmemiz için eski devir hayallerinin dirilmesi değil, bizim o devirlere dönebilmemiz gerekirdi. Yani bugünkü benliğimizden soyunup başka bir adam, "eski bir adam" olmak gerekirdi. Bu imkânsız olduğu için karagözü yeniden bulmamıza imkan yoktur (And 1982: 94). Oysa Baltacıoğlu karagözü tam aksine "yeni adam" olarak sevmeyi önermiştir. Ataç gibi Pertev N. Boratav da karagözün modernleştirilemeyeceği kanısına varmıştır. Baltacıoğlu'nun *Karagöz Ankara'da* oyununu izleyen Boratav, oyundaki karakterleri eski çevikliğini kaybetmiş, hantal ve hareketsiz ucubeler olarak nitelendirmiştir. Modernleştirmek adına karagöz suretlerinin boyunu büyütme, mum ışığı yerine elektrik aydınlatması kullanmak onun en has teknik özelliklerini bozacaktır. Boratav'a göre karagöz oyunu, konularını feodal bir yapı arz eden Osmanlı'nın toplumsal hayatından aldığı zaman orijinaldir; oyunun tekniğini ve konularını değiştirmek karagözün orijinalliğini bozacak, aksi halde de bu oyunu halka yeniden sevdirmek mümkün olmayacaktır (Karadeniz 2002: 101, Boratav 1941'den).

Sonuç

Baltacıoğlu'nun diğer geleneksel halk kültürü öğelerinin yanı sıra karagözün dirilmesi konusundaki uğraşı, onun gelenek birliği temelinde milliyetçilik damgası

taşıyan görüşlerinin bir parçasıdır. Cumhuriyet'in resmi kültür politikası da milli kültürün yaratımı ve halka yaygınlaştırılması noktasında karagöz, kukla, meddah ve ortaoyunu gibi milli türlerin yaşatılmasına katkıda bulunmuştur. Bu politik ve fikri bütünlük içinde değerlendirildiğinde karagözün Cumhuriyet Dönemi'nde neden gündeme geldiğini daha iyi anlamak mümkündür. Baltacioğlu'nun devletin kültür politikasıyla son derece uyumlu olan görüşleri devlet seçkinleri tarafından dikkate alınmış ve onun karagözün yaşatılması konusundaki çağrısı bir karşılık bulmuştur. Ankara radyosunda karagöz temsilleri oynanmaya başlanmış, önce halkevleri ve sonra halkodaları vasıtasıyla temsiller yurt sathına yayılmıştır. Fakat 1950'de halkevlerinin kapanmasıyla birlikte temsillerin sayısı giderek azalmıştır. Üstelik karagözün milli devletin bir propaganda aracına dönüşmesi, onun, tipleri açısından Osmanlı'nın çok milletli toplumsal yapısına yaslanan özgünlüğünün daha da hızlı biçimde yok olmasına neden olduğu gibi, siyasal taşlama olanağını da tümüyle ortadan kaldırmıştır. Karagöz, sinema ve televizyon çağında tekniğiyle naif kalmış, çocuklara yönelik bir eğlence ve eğitim aracı haline gelmiştir.

Kaynakça

- Ahıska, Meltem. *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis, 2005.
- And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Kukla Karagöz Ortaoyunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- . *Nurullah Ataç Tiyatro'da*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.
- Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. Çev. İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Baltacioğlu, İsmayıl H. "Dirim Yerine Ölüm Sevgisi". *Yeni Adam* 58 (1935a): 2.
- . "Bugünkü Kadın", *Yeni Adam* 75 (1935b): 2.
- . "Kiliseci Büyücü Filmler". *Yeni Adam* 198 (1937a): 2.
- . "Şehvetsiz Edebiyat". *Yeni Adam* 208 (1937b): 2.
- . "Bu Fuhuş Sona Ersin". *Yeni Adam* 159 (1937c): 2, 4.
- . *Karagöz Ankara'da*. İstanbul: Sebat Basımevi, 1940.
- . "İçimiz Dışımız". *Yeni Adam* 342 (1941a): 2-7.
- . *Kendine Dön Kendine Güven*. İstanbul: Kültür Basımevi, 1941b.
- . *Karagöz Tekniği ve Estetiği*. İstanbul: Kültür Matbaası, 1942.
- . *Türke Doğru*. İstanbul: Kültür Basımevi, 1943.
- . *Halkın Evi*. Ankara: Ulus Basımevi, 1950.
- . *Ziya Gökalp*. İstanbul: Yeni Matbaa, 1966.
- Başgöz, İlhan. "Türkiye'de Folklor Çalışmaları ve Milliyetçilik". Çev. Serdar Uğurlu. *Turkish Studies* 6/3 (Yaz 2011): 1535-1547.
- Bora, Tanıl. *Türk Sağının Üç Hali: Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslamcılık*. İstanbul: Birikim Yayınları, 2009.
- Boratav, Pertev N. *Kültür Emperyalizmi Üstüne Konuşmalar*. İstanbul: Ataç Kitabevi, 1967.
- Cantek, Levent. *Cumhuriyetin Büluğ Çağı: Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Çıkla, Selçuk. "Türk Edebiyatında Dirijizmin Karagöz Piyesleri Boyutu". *Milli Folklor* 73 (2007): 61-67.
- Dundes, Alan. *Folklore Matters*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1989.

- Elias, Norbert. *Uygarlık Süreci*. Cilt 1. Çev. Ender Ateşman. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Gerçek, Selim N. *Türk Temaşası: Meddah, Karagöz, Ortaoyunu*. İstanbul: Kanaat Kitabevi, 1942.
- Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976.
- Gusfield, Joseph R. "Tradition and Modernity: Misplaced Polarities in the Study of Social Change". *American Journal of Sociology* 72/4 (Ocak 1967): 351-362.
- Heyd, Uriel. *Türk Ulusçuluğunun Temelleri*. Çev. Kadir Günay. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.
- Hinkle, Eugene. *The Motion Pictures in Modern Turkey*, NARA 867.4061. Motion Pictures/8. Eylül 28, 1933.
- İrem, Nazım. "Undercurrents of European Modernity and the Foundations of the Modern Turkish Conservatism: Bergsonism in Retrospect". *Middle Eastern Studies* 40:4 (2004): 79-112.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Karaboğa, Kerem. "Medeniyet, Milliyet ve Baltacıoğlu'nun 'Öz Tiyatro'su". *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro ve Dramaturji Bölümü Dergisi* (2007): 10-27.
- Karadağ, Nurhan. *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları 1932-1951*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.
- Karadeniz, Abdürrahim. *Düşünce ve Edebiyatımızda Yurt ve Dünya Dergisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Kolektif. *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940*. Cilt 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- Laroui, Abdullah. *Tarihselcilik ve Gelenek: Arap Aydınlarının Krizi*. Çev. Hasan Bacanlı. Ankara: Vadi Yayınları, 1993.
- Öztürk, Serdar. *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Siyaset, Seyir*. Ankara: Elips Kitap, 2005.
- . "Karagöz Co-Opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic (1923-1945)". *Asian Theatre Journal* 23/2 (2006): 292-341.
- Sevim, Acar. *Halk Milliyetçiliğinin Öncüsü Herder*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2008.
- Smith, Anthony D. *Milli Kimlik*. Çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim, 2010.
- Storey, John. *Inventing Popular Culture from Folklore to Globalization*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Tanpınar, Ahmed H. *Beş Şehir*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1972.
- Ural, Tülin. "1930-1939 Arasında Türkiye'de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü", Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2008.
- Ülken, Hilmi Z. *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Ülken Yayınları, 2005.
- Yalçın, Alemdar. *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.