



ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ  
DERGİSİ

Journal of Ankara University Faculty of  
Fine Arts

2023

CİLT/ VOLUME: 5

SAYI/ ISSUE: 2

ANKARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ/  
JOURNAL OF ANKARA UNIVERSITY FACULTY OF FINE ARTS

2023

Cilt: 5 Sayı: 2

**Sahibi/ Owner**

Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN  
Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

**Editör/ Editor**

Prof. Dr. Kafiye Özlem ALP

### Editör Yardımcıları/ Editor Assistants

Doç. Dr. Bengü BATU ERTUNG  
Doç. Dr. Ceren GÜNERÖZ  
Dr. Öğr. Üyesi. İhsan METİNNAM  
Dr. Gökhan KARAOSMANOĞLU

### Onur Kurulu/ Honorary Board Members

Prof. Dr. Rüçhen ARIK  
Prof. Dr. Mustafa ARLI  
Prof. Dr. Zeynep AHUNBAY  
Prof. Dr. Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU  
Prof. Dr. Tamay Raziye BAŞAĞAÇ  
Prof. Dr. Ayşe Çakır İLHAN

### Mizanpaj Editörleri/ Layout Editors

Arş. Gör. Ahmet Mansuroğlu  
Arş. Gör. Gizem Sivrikaya  
Arş. Gör. Hazal Evruk  
Arş. Gör. Hiranur Gültekin  
Arş. Gör. Zeynep Yılmaz

### Sekreter/Secretary

Ayşe Topçu

**Yayın Türü:** 6 aylık, ulusal, süreli

E-dergi

### Danışma Kurulu/ Advisory Board

Prof. Dr. Ayşe Çakır İlhan, *Ankara Üniversitesi*  
Prof. Dr. Bekir Eskici, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*  
Prof. Dr. Burçin Türkcan, *Anadolu Üniversitesi*  
Prof. Dr. Candan Terwiel Dizdar, *Hacettepe Üniversitesi*  
Prof. Cüneyt Kurt, *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*  
Prof. Dr. Emine Koca, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*  
Prof. Dr. Ferhat Özgür, *Düzce Üniversitesi*  
Prof. Dr. Filiz Nurhan Ölmez, *Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi*  
Prof. Dr. Güzin Yamaner, *Ankara Üniversitesi*  
Prof. Dr. Hasip Pektaş, *Üsküdar Üniversitesi*  
Prof. Dr. İbrahim Tunç Sipahi, *Ankara Üniversitesi*  
Prof. Dr. İsmail Ateş, *Hacettepe Üniversitesi*  
Prof. Dr. Melda Özdemir, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*  
Prof. Dr. Musa Köksal, *Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi*  
Prof. Dr. Ömer Adıgüzel, *Ankara Üniversitesi*  
Prof. Dr. Sema Tağı, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*  
Prof. Seher Kurt, *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*  
Prof. Dr. Sezer Cihaner Keser, *Van Yüzüncüyıl Üniversitesi*  
Prof. Dr. Suat Karaaslan, *Çukurova Üniversitesi*  
Prof. Dr. Suzan Duygu Bedir Erişti, *Anadolu Üniversitesi*  
Prof. Dr. Süleyman Tarman, *Aksaray Üniversitesi*  
Prof. Dr. Şeniz Aksoy, *Gazi Üniversitesi*  
Prof. Dr. Zeynep Erdoğan, *Ankara Üniversitesi*

Prof. Dr. Cengiz Çetin, *Ankara Üniversitesi*  
Prof. Dr. Deniz Onur Erman, *Hacettepe Üniversitesi*  
Doç. Dr. Ayben Kaynar Tanır, *Ankara Üniversitesi*  
Doç. Dr. Ayşem Yanar, *Ankara Üniversitesi*  
Doç. Dr. Feryal Söylemezoğlu, *Ankara Üniversitesi*  
Doç. Dr. Kadriye Tezcan Akmeahmet, *Yıldız Teknik Üniversitesi*  
Doç. Dr. Selen Korad Birkiye, *İstanbul Aydın Üniversitesi*  
Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu, *Hacettepe Üniversitesi*  
Dr. Öğr. Üyesi Eren Can Aybek, *Pamukkale Üniversitesi*  
Dr. Öğr. Üyesi Kozan Uzun, *Ankara Üniversitesi*  
Dr. Öğr. Üyesi Nami Eren Beştepe, *Ankara Üniversitesi*  
Dr. Öğr. Üyesi Zekiye Çıldır, *Artvin Çoruh Üniversitesi*

#### **Sayı Hakemleri/ Guest Advisory Board**

Prof. Dr. Berna Ayça Ülker Erkan  
Prof. Dr. Emine Koca  
Prof. Dr. Cüneyt Kurt  
Prof. Dr. Seher Kurt  
Prof. Dr. Zeynep Erdoğan  
Doç. Dr. Yasemin Sevim Salman  
Doç. Dr. Onur Aykaç  
Doç. Dr. Barış Yılmaz  
Dr. Öğr. Üyesi Kozan Uzun  
Doç. Dr. Feryal Söylemezoğlu  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu Toksoy Çeber  
Dr. Öğr. Üyesi Gülay Karakuş

#### **İletişim/ Contact**

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi  
Ankara Üniversitesi Gümüşdere 60. Yıl Yerleşkesi  
Yavuz Sultan Selim Bulvarı 37/15, 06110  
KEÇİÖREN/ANKARA/TÜRKİYE  
TEL:0(312) 316 4930 – 0(312) 316 4920 / 1730-1731  
Faks: 0 (312) 357 7475 – 0 (312) 316 4903  
E-posta adresi: gsfergi@ankara.edu.tr  
Web adresi: gsfergi.ankara.edu.tr



Değerli Okuyucular,

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi (AÜGSFD) 14.02.2018 tarihinde kurulmuş; Güzel Sanatlar, Güzel Sanatlar Eğitimi, Geleneksel Sanatlar, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım, Müzecilik ve Müze eğitimi alanlarına yönelik makalelerin yanı sıra, sanatla ilişkili temel disiplinlerdeki çalışmalarda kaleme alınmış; Türkçe ve İngilizce derleme ve araştırmaların yer alacağı çalışmaları kapsamaktadır. AÜGSFD *ulusal* hakemli ve bilimsel içerikli bir resmi yayın organıdır. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi'nin temel amacı; Güzel Sanatlar, Güzel Sanatlar Eğitimi, Geleneksel Sanatlar, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım, Müzecilik ve Müze eğitimi alanlarında çalışma yapan bilim, kültür ve sanat insanlarının bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaştıkları bilimsel bir platform oluşturmak ve bu alanlardaki çalışmalara ulusal ve uluslararası düzeyde katkıda bulunmaktır.

**Yayın hayatını "e-dergi" ve "basılı" formatında devam ettirecek olan dergimiz sayılarına *DergiPark Açık Dergi Sistemi* üzerinden ulaşılabilecektir. Makale başvuruları *DergiPark Açık Dergi Sistemi* üzerinden sağlanan erişim ve kullanım hizmeti ile Dergipak sisteminin ilgili web sayfasından yapılacaktır.**

### Değerlendirme Süreci ve Yayın İlkeleri

Bir makalenin dergide yayımlanabilmesi için makaleye ilişkin en az iki hakem tarafından olumlu görüş bildirilmiş olması gerekmektedir. Yayımlanmak üzere gönderilen yazıların şekil ve içerik yönünden ön incelemesi yayın kurulu tarafından yapılır. Uygun görülen çalışmalar, bilimsel yönden değerlendirilmek üzere, yayın kurulu tarafından belirlenen çift-kör, bağımsız ve önyargısız hakemlik (peer-review) ilkelerine göre en az iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerden birinin olumlu diğerinin olumsuz görüş bildirmesi durumunda editör tarafından üçüncü bir hakemin değerlendirmesine başvurulur. Üçüncü hakemin de olumsuz görüş bildirmesi halinde veya ilk iki hakemin olumsuz görüş bildirmesi halinde yazı yayınlanmaz ve yazara iade edilir. Son karar Dergi Yayın Kuruluna aittir.

- Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi yılda **iki** kere yayımlanan hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanacak eserlerin daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olması gerekir.
- Dergide makale yazım dili; Türkçe, İngilizcedir.
- Yayımlanan çalışmanın yayın hakkı dergiye aittir.
- Yazıları yayımlanan yazarlara telif ücreti ödenmez.
- Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen görüşler yazarlarını bağlar ve yazıların hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.
- Yazım ilkelerine uygun olmayan çalışmalar hakem değerlendirmesine gerek duymadan geri çevrilir.
- Dergiye yayımlanmak üzere gönderilecek yazılar daha önce başka bir dergide yayımlanmamış ve yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.
- Daha önce bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, bu durum açıkça belirtilmek şartıyla kabul edilir.
- Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi'nde yayımlanacak makalelerden herhangi bir ücret talep edilmez.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ

Cilt: 5 Sayı: 2  
2023

*Editörden*

viii

**MAKALELER**

Berkay ERDOĞAN ve Banu Ayten AKIN

*Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun Oluşum Sürecinde Resmi Tarih Yazımı ve*

*Kimlik Problemi* ..... 436

Haydar BALSEÇEN

*Kapitalist Çağda Çağdaş Sanatın*

*Fiyatı* ..... 455

Berkan ÇETİN ve Cengiz ÇETİN

*Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlık Binası Üzerine Bir*

*İnceleme* ..... 462

Cumhur Okay ÖZGÖR

*Sinemaya Uyarlanan Video Oyunları* ..... 486

Yakup YAŞAR

*Tiyatroda Zamansızlık* ..... 498

Cemal TEPE

*Polis Üniforma Renkleri Üzerine Değerlendirme (1845-2018)* ..... 513

Değerli Okurlar,

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi olarak beşinci yılımızı toplamda on sayı ile tamamlamanın mutluluğunu yaşıyoruz. Dergimiz, ulusal ve uluslararası indeksler tarafından taranma hedefine sağlam adımlarla yürümektedir. Yazarlar, hakemler ve dergi ekibimizin iş birliği ile ortaya çıkardığımız dergimizin onuncu sayısını altı makale ile sizlerle buluşturuyoruz. Dergimize yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin her geçen gün artması, dergimizin tercih edilmesi açısından bizleri oldukça mutlu etmektedir.

**“Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun Oluşum Sürecinde Resmi Tarih Yazımı ve Kimlik Problemi”** başlıklı makale Berkay Erdoğan ve Banu Ayten Akın tarafından hazırlanmıştır. Betimsel modele dayalı bu araştırmanın amacı cumhuriyetin resmî kimlik oluşturma sürecinde tiyatronun nasıl araçsallaştırıldığını araştırmaktır. Orta Asya Mit Oyunları başlığı altında Faruk Nafiz Çamlıbel’in Akın, Çağdaş Uygarlık Düzeyi Oyunları başlığı altında Vedat Nedim Tör’ün Değişen Adam, Maddi Dünya ve Manevi Bütünlük başlığı altında Necip Fazıl Kısakürek’in Tohum oyunları eleştirel söylem analizi yöntemiyle ele alınmıştır.

Sayımızın ikinci makalesi Haydar Balseçen tarafından hazırlanan **“Kapitalist Çağda Çağdaş Sanatın Fiyatı”** başlıklı makaledir. Makalede günümüz çağdaş sanat eseri alıcılarının temelde bir belirsizlik sorunsalıyla karşı karşıya olduğuna, bu bağlamda sanatçı, eser, alıcı ve sanat tüccarları ekseninde oluşturulan dört ayaklı mekanizmanın sanat piyasasına nasıl yön verdiğine yönelik güncel değerlendirmeler yapılmıştır.

**“Ankara Üni versitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlık Binası Üzerine Bir İnceleme”** başlıklı makale Berkan Çetin ve Cengiz Çetin tarafından hazırlanmıştır. Bu çalışma Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlık birimi kullanımına tahsis edilmiş Dekanlık Binası üzerine yapılmış bir incelemedir. Söz konusu yapı, mimari üslubu ve mimari yapısı, tarihçesi, korunma durumu, geçmişte yapılmış koruma ve onarım uygulamaları ve yapının korunmasına ilişkin öneriler gibi başlıklar altında incelenerek tartışılmıştır.

**“Sinemaya Uyarlanan Video Oyunları”** başlıklı makale Cumhur Okay Özgör’e aittir. Makalede, 90’lı yıllardan itibaren sinemaya uyarlanan video oyunları üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır. İki sektörün birbirini nasıl etkilediğine, birbirinden teknik olarak nasıl beslendiğine ve birbirlerini nasıl dönüştürdüklerine ilişkin bilgiler karşılaştırmalı olarak tartışılmıştır.

**“Tiyatroda Zamansızlık”** başlıklı makalede Yakup Yaşar, tiyatro eserlerindeki zamansızlık kavramı üzerine yoğunlaşmıştır. Sahneye konan eserlerde zamandan bağımsız olmanın nasıl mümkün olduğu üzerine bir tartışma yürütür. Bu tartışmayı, tarihe mal olmuş yazarların eserlerinin yüz yıllardır her sahnelendiklerinde tazeliğini güçlü biçimde koruma örnekleri ile irdelemeye çalışmıştır.

Sayımızın son makalesi olan **“Polis Üniforma Renkleri Üzerine Değerlendirme”** başlıklı makalede ise Cemal Tepe, Türk Polis Teşkilatının kuruluşundan itibaren giymiş olduğu üniformaların renk analizleri üzerine bir çalışma yapmıştır. Makalede, Osmanlı Devletinin son dönemlerinden itibaren ele alınan polis üniformaları, resmi belgeler ve süreli yayınlar ışığında üç dönemde sınıflandırılmış, görsel örnekleriyle birlikte sunulmuştur.

Dergimizin bu sayısına makaleleri ile destek veren yazarlara, hakemlere ve yayın ekibimize teşekkür ederiz. Dergimizin yeni sayısının okurlara yararlı olması dileğiyle.

Sevgi ve saygı ile,

Prof. Dr. K. Özlem Alp

Editör

# CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNUN OLUŞUM SÜRECİNDE RESMİ TARİH YAZIMI VE KİMLİK PROBLEMİ<sup>1</sup>

**Berkay ERDOĞAN<sup>2</sup>**

**Banu Ayten AKIN<sup>3</sup>**

## **Özet**

*Çokuluslu Osmanlı Devleti'nden ulus-devlet anlayışıyla yeniden inşa edilen Türkiye Cumhuriyeti ulusal kimliği de yeniden inşa etmiştir. Çokuluslu yapıdan ulusal kimliğe geçiş sürecinde yeni bir tarih yazımı yaşanmış, bu bağlamda Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi yeni bir ideolojik zemin oluşturmuştur. Bu zemin doğrultusunda resmî ideolojinin üretilmesi ve bu ideoloji için yeni bir geleneğin icadı, yeni Türkiye Cumhuriyeti için Tanzimat dönemindeki Doğu-Batı tartışmalarını yeniden gündeme getirmiştir. Model-kopya, dış-ıç, teknik-kültür bağlamında 'Garbiyatçı mı şarkiyatçı mıyız?' sorusu dönemin aydınları tarafından da sıklıkla ele alınan konular olmuştur. Bu bağlamda betimsel modele dayalı bu araştırmanın amacı cumhuriyetin resmî kimlik oluşturma sürecinde tiyatronun nasıl araçsallaştırıldığını araştırmaktır. Bu doğrultuda Orta Asya Mit Oyunları başlığı altında Faruk Nafiz Çamlıbel'in Akın, Çağdaş Uygarlık Düzeyi Oyunları başlığı altında Vedat Nedim Tör'ün Değişen Adam, Maddi Dünya ve Manevi Bütünlük başlığı altında Necip Fazıl Kısakürek'in Tohum oyunları eleştirel söylem analizi yöntemiyle ele alınmıştır. Üç oyunda da Batı algısının farklılaştığı ancak önemli ölçüde benzer olduğu görülmüştür. Orta Asya Mit Oyunları'nda bir taraftan Türk Tarih Tezi vurgusuyla Türklerin tarihin başlangıcını ifade edip Batı'dan üstün olduğu düşüncesi savunulurken diğer taraftan kendinden daha üstün bir ırkın olmadığı görüşüyle tarihsel bir fantezi yarattığı bulgulanmıştır. Çağdaş Uygarlık İdeali bölümünde ise Batı'nın yalnızca bilimiyle gelişmiş bir yer olduğu, Türklerin de özlerini kaybetmeden aynı gelişmişlik seviyesine ulaşabileceği vurgusu görülmüştür. Son olarak Maddi Dünya ve Manevi Bütünlük açısından Tohum oyununda ise Batı'nın gelişmiş ancak bir o kadar yozlaşmış olduğu vurgusuna rastlanmıştır. Üç oyunun bu noktada ortak özelliği Batı'nın bilimini bir yere kadar alınabilir ancak asıl olanın içimizdeki öz olduğu görüşüdür. Bununla*

<sup>1</sup> Bu araştırma 2021 yılında Kocaeli Üniversitesi I. Lisansüstü Sosyal Bilimler Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuştur.

<sup>2</sup> Ankara Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Modern Dans Pr., berkayerdogan93@gmail.com, ORCIDID: 0000-0003-0121-5508.

<sup>3</sup> Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, banuaytenakin@hotmail.com, ORCIDID: 0000-0002-0752-5198.

*birlikte Batı'nın aksine Türklerin tarihsel olarak kadına her zaman önem verdiğinin altı çizilmektedir. Bu bağlamda üç oyunun da Doğu'nun kültüründen kopmamak gerektiğine dair özcü bir yaklaşım sunduğu görülmüştür.*

***Anahtar Kelimeler:** Türk Tiyatrosu, Batılılaşma, Resmî Tarih, Tiyatronun Araçsallaştırılması, Kuruluş Dönemi Türk Tiyatrosu Metinleri.*

## **In The Formation of The Turkish Theater In The Republic Period Official History Writing and Identity Problem**

### **Abstract**

*The Republic of Turkey, which was rebuilt from the multinational Ottoman Empire with a nation-state approach, also rebuilt its national identity. A new historiography has been experienced in the process of transition from multinational structure to national identity, and in this context, Turkish History Thesis and the Sun Language Theory created a new ideological ground. On this ground, the formations of the official ideology and the invention of a new tradition for ideology has bring back the East-West debates in the Tanzimat Period for the new Turkish Republic. The question of whether we are Westerners or Easterners in accordance with model-copy, exterior-inner, technical-culture has been a subject that has been frequently discussed and problematized by the intellectuals of the period. In this context, the aim of this paper which based on the descriptive model investigated how theater instrumentalized in the process of creating the official identity of the Republic. In this direction, in the Central Asian Myth Plays part Faruk Nafiz Çamlıbel's play named Akın; in the Contemporary Civilization Level Plays part Vedat Nedim Tör's play named Değişen Adam (Changing Man); in the 'Material World and Spiritual Integrity' part Necip Fazıl Kısakürek's play named Tohum (Seed) were inquired with the method of critical discourse analysis. It was seen that even though the perception of the West in all three plays differed but was significantly similar. In the Central Asian Myth Plays, it has been found that, on one hand, the ideas of the Turks representing the beginning of history and being superior to the West are defended with the emphasis on the Turkish History Thesis; and, on the other hand, with the view that there is no race superior to Turks, a historical fantasy is created. In the Contemporary Civilization Ideal section, it is emphasized that the West is a place developed only with its science, and that Turks can reach the same level of development without losing their essence. Finally, in part named Material World and Spiritual Integrity, the Seed play emphasizes that the West is developed but equally corrupt. The common feature of the three plays in this position is that they can take the science of the West to a certain extent, but the main thing is the essence within us. Moreover, it is underlined that unlike the West, women have always been given importance as the status of Turks. In this context, it has been seen that all three plays offer an essentialist approach that one should not break away from the culture of the East.*

***Keywords:** Turkish Theater, Westernization, Official History, Instrumentalization Of Theatre, Turkish Theater Texts From The Establishment Period.*

### **1. Giriş**

Batılılaşma olgusu, Tanzimat döneminde başlamış ve bu dönemde birçok anlamda Batı temelli bir modernleşme modelinin izlencesi takip edilmiştir. Tanzimat her ne kadar askeri



alandan başlamış olsa da modernleşme düşüncesi toplumun hemen her alanına sirayet etmiştir. Edebî anlamda roman, deneme gibi yeni yazılı edebî alanlar açılmış, yukarıdan aşağı modernleşme ile yenilikçi bir toplumsal yapı inşa edilmeye çalışılmıştır. Tiyatroda da geleneksel formdan uzaklaşarak Batılı bir formun içine girilmiştir.

Çokuluslu Osmanlı Devleti'nin yerine üst bir kimlik oluşturularak ulus-devlet anlayışıyla kurulan Türkiye Cumhuriyeti yukarıdan aşağı modernleşme ile muasır medeniyet seviyesine ulaşmayı en önemli ülküsü haline getirmiştir. Türkiye'nin kuruluş yıllarında ve devam eden süreçte Batı ile kurulan ben-öteki ilişkisi yeni bir tarih yazımı ve gelenek oluşturmuştur. Bu bağlamda *Türk Tarih Tezi* ve *Güneş Dil Teorisi* yeni bir ideolojik zemin oluştururken, *devlet feminizminin* muasırlaşma yolunda kadına yüklediği misyon da ideolojinin bir parçası olarak cumhuriyetin görünen yüzü, vitrini olarak sunulmuştur.

Tarih yazımının Türkiye Cumhuriyeti için resmî ideolojiyle beraber yeniden yazılması ve ulus-devlet anlayışı için oluşturulması hedeflenen millî kimliğin nasıl olması gerektiği, Tanzimat dönemindeki Doğu-Batı tartışmalarını yeniden gündeme getirmiştir. Model-kopya, dış-iç, teknik-kültür bağlamında 'Garbiyatçı mıyız, şarkiyatçı mıyız?' sorusu dönemin aydınları tarafından da sıklıkla ele alınan ve sorun edilen konular olmuştur.

Oluşturulan geleneğin ideolojik boyuttaki önemli araçlarından birisi olan tiyatro, Batı tiyatro tarihinde klasisizme benzer bir biçimde resmî ideolojinin toplumu eğitme amacıyla araçsallaştırılmış, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nun da ideolojik arka planını oluşturmuştur.

Batılılaşma hareketi ulusal kimlik kazanma ve uygarlaşma yolunda atılması gereken bir adım olarak ele alınırken, kurtuluş felsefesi, Batı'yı yalnız tekniği ile değil kurumları, kurumları yaratan felsefî temeller ve değerleriyle bir bütün olarak tanımak ve uygulamada da organik bütünlüğü dikkate almak üzere belirlenmiştir (Çongur, 2017, s. 66).

Çongur'un belirttiği ölçüde Batılılaşmayı sağlayabilmek adına devlet kurumları yenilenmiş veya yeni kurumlar açılmıştır. Sanata ideolojik olarak yaklaşılmış, bu doğrultuda Türk kadını sahneye adımını atmıştır. Darülbeydi'nin başına Muhsin Ertuğrul getirilerek 1934 yılında Şehir Tiyatrosuna, Muzika-i Hümayun ise Ankara'ya taşınarak Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na dönüştürülmüştür. 1931 yılında Şehir Tiyatrosu'na bağlı 'Tiyatro Meslek Okulu', 1940'ta Devlet Konservatuarı Yasası ile Ankara Devlet Konservatuarı ve Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. 1941 yılında Tatbikat Sahnesi açılarak Devlet Tiyatrosunun temelleri atılmıştır. Anıt heykeller, müzeler ve sergi salonlarıyla devlet sanatı desteklemiş ve yeni bir ulusal kimlik için çalışılmıştır (Şener, (t.y.), s. 48-50). Bu bağlamda, betimsel modele dayalı bu araştırmanın amacı cumhuriyetin resmî kimlik oluşturma sürecinde tiyatroyun nasıl araçsallaştırıldığını araştırmaktır. Bu doğrultuda 'Orta Asya Mit Oyunları' örneği olarak Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın*, Çağdaş Uygarlık İdeali örneği olarak Vedat Nedim Tör'ün *Değişen Adam*, Maddi Dünya ve Manevi Bütünlük örneği olarak Necip Fazıl Kısakürek'in *Tohum* oyunları ele alınmıştır.

## 2. Çokulusluluktan Ulusal Kimliğe Doğru

Çokuluslu bir yapıdan ulus-devlete uzanan yolculukta Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma serüveninde 'Osmanlı' olmak şu şekilde tanımlanmaktadır:

Osmanlı toplumunun son döneminde yaşanan Batılılaşma deneyimi, beraberinde, bireysel ve kolektif tanımlamalarının geniş kapsamlı değişimini de getirdi. Osmanlı Türkleri, tarihlerin uzunca bir süresinde sadakat ve kimlik konusunda iki noktaya odaklanmışlardı: İslam ve Osmanlı hanedanı devleti. Bir Osmanlı beyefendisi, on dokuzuncu yüzyıla kadar kendisini Müslüman ve Osmanlı olarak algılamakta, hiçbir surette 'Türk' olarak görmemekteydi. Türk kavramı o zamana kadar, ya Türk ile Türk olmayanları ayıran bir kavram ya da 'köylü, tahsil görmemiş adam veya göçebe' şeklinde aşağılayıcı bir anlam içermekteydi (2009, s. 72).

Ziya Gökalp (2019), *Türkçülüğün Esasları* eserinde Osmanlı Devleti'nin yıkılmaya mecbur oluşunu iki nedene bağlar. Bunlardan ilki Osmanlı'nın da diğer imparatorluklar gibi geçici bir komünden oluşmasıdır. İkinci neden ise Batı medeniyetinin, yükseldikçe, Doğu medeniyetini yok edecek güce sahip olacak olmasıdır (s. 41-42). Bu durum Fransız Devrimi'nin milliyetçilik fikriyle, çokuluslu yapılarda milletlerin kendi başlarına ulus olma isteğiyle doğrudan ilişkilidir. Zira çokuluslu devletlerin ortak bir vatan sevgisi ve ortak bir ülkü etrafında birleşmemeleri bağlılıklarını etkileyecek temel etkidir.

Akçam (2008) Türk ulusal kimliğinin tarih sahnesine çok geç çıktığını, dolayısıyla diğer milletlerle arasında yaşadığı gecikmeyi kapatmak için saldırgan bir tutum sergilediğini söyler ve nedenlerini sıralar: Osmanlı'nın üst kimlik olarak İslam'ı seçmesi, büyük bir imparatorluk olması sebebiyle vatan ve millet gibi kavramlara yabancı olması, çokuluslu yapıyı koruyabilmek adına yöneticilerin ulusal kimliklerine sahip çıkmaması, Türk kimliğinin olumsuz anlamından dolayı İslamcılık ve Osmanlılık ekseninde birleşilmesi ve bu gecikme sonucunda on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren ırkçı ve Sosyal Darwinist ulus teorileriyle Türklerin tarih sahnesinde hor görülen ve aşağılanan ırklarının üstünlüğünü kanıtlamaya çalışması (s. 53-54), Osmanlı Devleti'nin on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında kaybettiği topraklar, azınlık isyanları ve Balkan, Kırım ve Kafkaslar'dan aldığı göçler, bir ulus kimlik oluşması yolundaki en önemli etmenlerdir (Çongur, 2017, s. 26). Hem Gökalp'in ifadeleri hem de tarihsel izlek içinde yaşanan olaylar ve çöküşün kaçınılmazlığı neticesinde yok olma endişesi sonucu Türk ulusal kimliğinin bu unsurlara tepkisel olarak ortaya çıktığı görülür. Dolayısıyla "Türkler kendiliklerinden örgütlenip bir devlet kurmamışlar ulus-devlet kurulduktan sonra Türk kimliğinin içeriği doldurulmaya çalışılmıştır." (Kadioğlu, 2008, s. 287).

Türkçülük düşüncesinin ulusal bir tepki sonucu açığa çıktığı düşünülmektedir. Yok olmaya mahkûm eski kimlik yerine varlığı kurgulanarak yeni ulusa kazandırılan kimlik, bu kimliği yüceltme fikri toplumsal bir 'kolektif bilinç' ürünü olarak tezahür eder. Barbar, vahşi,

cahil gibi negatif bir algıya sahip Türk kimliği, Osmanlı'nın parçalanarak yok olacağı psikozuyla da birleşerek kendini dış mihraklara karşı korumayı görev edinir. Atatürk'ün *10. Yıl Nutku*'ndaki "Türk milleti zekidir. Türk milleti çalışkandır. Ne mutlu Türk'üm diyene!" ifadesi, Gencer'in ve Akçam'ın ifadelerinde aktarılan imajı kötü kılınmış bir kimliğin ideolojik yüceltmesi olarak sunulmaktadır. Türk kimliği revize edilerek ve yeni bir anlam atfedilerek modernlik ülküsünü taşıyan Cumhuriyet, bir anlamda kendi ötekisini Osmanlı Devleti olarak belirler. Tanıl Bora bu ötekiden, aynı zamanda dinsel bağlamda da kopuş niteliği sergilendiğini ve tıpkı Türk kimliğine verilen kötü şöhret gibi, Türklerin de Osmanlı'yı Arap kültürüyle bütünleştirerek ötekileştirdiğini söyler (Bora, 1997, s. 58-59).

Türk kimliğinin 'ötekisi' Türklerin tarihsel-toplumsal gerçekliğinden içsel ve dinsel dünya görüşünü temsil eden Osmanlı olmuştur. İslam da bu eski medeniyetten yeniden üretme potansiyelini taşıması bağlamında dışlanmış, imparatorluğun yozlaşmış uygulamaları Araplarla özdeşleştirilerek, Arap kimliği Osmanlı kimliğinin uzantısı şeklinde güncelleştirilip Türk kimliğinin dışsal 'öteki'sini oluşturmuştur (Çongur, 2017, s. 43).

Cumhuriyet ideolojisi yeni bir tarih yazımına giderek yeni bir geleneğin icadını oluşturma sürecine girer. Cumhuriyet'in oluşturduğu bu gelenek, elbette bir tarihsel izlekle bütünleşmek durumundadır. Böylece temeli olan bir yapının kurulması mümkün hale gelecektir. Anthony Smith, bu izleği kuramsallaştırarak ulusal mitlerdeki motifleri ve unsurları şu şekilde sıralamaktadır:

- Zamandaki başlangıç miti; yani topluluğun ne zaman 'doğduğu';
- Mekândaki 'başlangıç miti; yani topluluğun nerede 'doğduğu';
- Soy miti; yani kim bizi doğurdu ve nasıl onun soyundan geldik;
- Göç miti; yani nereleri aşp geldik;
- Kurtuluş miti; yani nasıl özgürleştik;
- Altın çağ miti; yani nasıl büyük ve kahraman olduk;
- Çöküş miti; yani nasıl bozulduk ve fethedildik/ sürgün edildik;
- Yeniden doğuş miti; yani eski şanlı günlerimize nasıl dönebiliriz (Smith, 2002, s. 245).

Cumhuriyetin gelenek icat ederken izlediği yol da bu unsurlarla doğrudan ilişkilidir. Hem tarih sahnesinde ortaya çıkışını Orta Asya'ya dayandıran hem de Osmanlı'dan arda kalan yıkıntıyı ve düşmanı bertaraf ederek küllerinden yeniden doğan Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihsel arka planı bu unsurlarla oldukça güçlendirilmiş olur.

## **2.1. İdeoloji İçin Gelenek-İcat Edilmiş Gelenek ve Cumhuriyetçi İdeolojinin Resmî Tarih Yazımı**

Cumhuriyet idealizmi, bir dizi yenilenmeyi ve muasırlaşmayı benimsemeye çalışırken bir taraftan da geçmişe ait izleri silmeyi hedeflemiştir. Bir diğer deyişle, kültürün devamlılığı yerine kültürü sıfırdan oluşturabilmek adına 'yeniden yazım' yoluna gitmiştir. Osmanlı'nın 600

yılda oluşturduğu ve kabul etti(rdi)ği gelenekle kopuş yaşamış ve yeni bir geleneği oluşturabilmek adına daha geriye gitmiştir.

Modernite kendisini geleneğe karşı var edebilir. Bu yüzden kendini var ederken bir şeyleri ötekileştirmek zorundadır. Cumhuriyet nedir veya kimdir denildiğinde ‘Osmanlı olmayan’ olarak tanımlanabilmiştir. Yıkılmış ve savaştan çıkmış bir milletin psikolojik olarak güçlü olması için geleneğin icadı çözüm olarak görülmüştür.

‘İcat edilmiş gelenek’, alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerleri ve davranış normlarını aşlamaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir (Hobswam, 2006, s. 2).

Bu bağlamda bir nevi toplum mühendisliği olarak görülebilir. Zira millî bir bilinç oluşturulması, geçmişle kurduğu ilişki bir tür kültürel inşanın ürünüdür.

Yeni kurulan Cumhuriyet’in ekonomisine harcanan enerjiden daha fazlasının ulusal bilincin ve tarihsel mitosların özenle oluşturulmasına harcadığı söylenebilir. Osmanlı değerler sistemi ve İslam’la yapılan ideolojik mücadelenin ana silahlarının laisizm ve Türklük fikrini dayanan milliyetçilik belirlemiştir. Osmanlı öncesinin, hatta daha gerilere giderek İslamiyet öncesi Türk ve Anadolu tarihlerinin öne çıkarılması, ulusal bilinç inşasının birinci ayağı olur. Kuruluş yılları olarak nitelenen 1923-38/39 dönemi aynı zamanda bir inşa süreci olarak değerlendirilmelidir (Çongur, 2017, s. 38-39).

Bu inşa sürecinde oluşturulan yeni tarih anlayışı özellikle *Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi* üzerine kurulmuştur.

Erken Cumhuriyet Dönemi; modernleşme, uluslaşma ve sekülerleşme paradigmalarının ihtiyaçları doğrultusunda dönemin iktidar bloğunun girişimleriyle yeni bir tarih yazım projesi sonucunda, politik bağlamda önemli iki atılım gerçekleştirerek *Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi*’ni ortaya atmıştır. Geçmişin izlerini silmek isteyen Cumhuriyet, yeni bir geleneğin icadı için referans noktasını Orta Asya şeklinde belirleyerek Türk kimliğinin tarih sahnesindeki varlığının çok eski olduğunu kanıtlamaya çalışır.

Şimdiye kadar memleketimizde neşrolunan tarih kitaplarının çoğunda ve onlara me haz olan Fransızca tarih kitaplarında Türklerin dünya tarihindeki rolleri şuurlu veya şuursuz olarak küçültülmüştür. Türklerin, ecdat hakkında böyle yanlış malûmat alması, Türklüğün kendini tanımasında, benliğini inkişaf ettirmesinde zararlı olmuştur. Bu kitapla istihdaf olunan asıl gaye, bugün bütün dünyada tabîi mevkiini istirdat eden ve bu şuurla yaşayan milliyetimiz için zararlı olan bu hataların tashihine çalışmaktır, aynı zamanda bu, son büyük hadiselerle ruhunda benlik ve birlik duygusu uyanan Türk milleti için millî bir tarih yazmak ihtiyacı önünde atılmış ilk adımdır. Bununla, milletimizin yaratıcı kabiliyetinin derinliklerine giden yolu açmak, Türk deha ve seciyesinin esrarını meydana çıkarmak, Türkün hususiyet ve kuvvetim kendine göstermek ve millî inkişafımızın derin ırkî köklere bağlı olduğunu anlatmak istiyoruz (Türk Tarih Heyeti, 1930, s. 1).

*Türk Tarih Tezi*'nin Batı'ya karşı cevap niteliğinde olması, Türklerin barbarlık şöyle dursun tarihin başlangıcını omuzlayan bir millet olduğu anlayışı önemli bir ideolojik zemin oluşturur. *Güneş Dil Teorisi* de aynı ihtiyaçtan doğacak ve yine dilin önemi tarihsel-bilimsel kaynaklar doğrultusunda açıklanarak Batı'ya karşı üstünlük kurulması hedeflenecektir. 1930 yılında *Türk Ocağı Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti* kurulmuş, kurumsallaşma aşamasına gelinmiştir. Afet İnan'ın bu kurultayda *Türk Tarih Tezi* için yaptığı konuşmada tezin temel argümanlarını şu şekilde açıklamaktadır:

Beşeriyetin en yüksek ve ilk medeni kavmi, vatanı Altaylar ve Orta Asya olan Türklerdir. Mezopotamya'da, İran'da milattan en aşağı 7000 sene evvel beşeriyetin ilk medeniyetini kuran ve beşeriyete ilk tarih devrini açan Sümer, Akat, Alan isimleri verilmekte olan Türklerdir. Mısır'da deltanın otokton sakinleri ve Mısır medeniyetinin kurucuları Türklerdir, Mezopotamya'da milattan evvel 2300 tarihinde şöhret bulan Sami Hamurabi, tarihte mevki alan Asurlular tarih içinde tarihtirler. Grek namını alan Doryenler'in Anadolu'nun otokton ahalisi, ilk ve hakiki sahipleri, ataları Etilerin başlarında bulunan Türklerdir (İğdemir, 1973, s. 68-69).

Avrupa'nın gözündeki barbar, işgalci algısına karşı Türklerin Anadolu'nun hakiki sahibi olduğu iddiası gündeme getirilir. Türklerin tarihi başlatan, kahraman bir ırk olarak (ikincilleştirilen sarı ırktan değil) beyaz ırktan olduğunu kanıtlamaya çalışılır.

İktidar bloğu, tez aracılığıyla bir taraftan 'Batı'nın 'Türkler'e yönelik dışlama ve küçümsemesine, aslında Türklerin tarih boyunca "uygarlıklar yaratan" bir ulus olduğunu iddia ederek cevap oluşturmaya çalışıyor diğer taraftan bu tezi hem öğrencilerin hem halkın eğitiminde kullanmak suretiyle 'Türk'ün kendi kimliğinden ve geçmişinden gurur duymasını sağlamak istiyordu. Böylece kutsallaştırılmış bir Türk kimliği resmî tarih yazımının merkezine yerleştiriliyordu (Akman, 2011, s. 83).

Yeni bir ulus-devlet oluşumunda millî birliği sağlayabilmek için tarihsel birliğin yanında kültürel bir olgu olarak dili de işlevsel bir olgu olarak oluşturmak gerekmiştir. Osmanlı'dan kültürel anlamda kopuşu da ifade eden harf devrimi, dil tartışmaları ve dilde sadeleşme hareketi dilin millîleşmesi için elzem olmakla beraber ulus-devletin kültürel kimliğini de ortaya koymuştur. On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü engellemek isteyen elitlerin gerekli gördüğü yol modernleşmedir ve bu yol uluslaşma ile eş değerdir. Entelektüellerin imparatorluğun uluslaşma sürecinde ele aldıkları temel konu, Türkçenin problemleriydi. Elitlere göre bir ulusu çağdaştıracabilecek güç ancak kendi dilinde mevcuttu ve bu güç, gittikçe Arapça ve Farsçanın gölgesinde kalan Türkçeydi. Halk kaba saba, grameri eksik, yüzyıllardır bir şekilde koruduğu bir Türkçe ile konuşurken üst sınıf Farsça sözcüklerle bezeli dili ile İslam Medeniyeti'ne hizmet etmektedir (Akın, 2015, s.158). İmparatorluğun ilk modern elitleri bu gücü uluslaşma sürecinde kullanma gerekliliği çerçevesinde alfabeden dilde sadeleşmeye kadar Türkçenin problemleri üzerine yoğunlaşmışlardır (Demir, 2010, s. 388). Bu bağlamda Özgü'ye (1963) göre *Güneş Dil Teorisi* başlıca şu amaçlara hizmet etmektedir: İlki *Türk Tarih Tezi*'ni desteklemek, kaynağı bilinmeyen sözcüklerin kaynağına erişerek dili zenginleştirmektir. "Eğer Türk Tarih ilmi ilk insanı tanımlamaya muvaffak olabiliyorsa bu,

Türk Dil ilminin kelime fosillerini konuşturabilmesindedir. Çünkü Türk yenisinin şaşmaz eseri, Güneş-Dil Teorisi, ilk insanın ilk ses parçasını ve ilk manalı sözünü bulup meydana çıkarmıştır.” (Tankut, 1938, s. 3).

Meydan (2014) *Atatürk ve Kayıp Kıta Mu 2* çalışmasında Atatürk’ün dil teorisi bağlamında güneşi gören ilk insanların hayretini ifade etmek için ‘A’ sesini çıkardığını ileri sürmüş ve tezin temel argümanını buraya dayandırmıştır. Böylece tarihsel olarak ilk insanın da Türklerden geldiğini kanıtlamak ve dilin de tıpkı *Türk Tarih Tezi*’nde olduğu gibi Türklerin kökensel atalığından ortaya çıktığı ileri sürülmüştür.

Resmî tarih yazımına verilen önem, Cumhuriyet ideolojisinin geçmişle koparmaya çalıştığı bağın tarihsel-bilimsel karşılığıdır. Tekrar yıkımın haklı korkusuna kapılan Türk elitleri, tarih yazımına önem vererek hem millî itibarı kurtarmak hem de yeni bir kimlik oluşturarak geçmişi devşirmek, geçmişle olan ilişkiyi koparmak istemişlerdir. Bir önlem ve de ulus-devletleşme açısından önemli olan bu adım bu iki teoride temel bir problem ortaya çıkarmaktadır. Yönünü Batı’ya dönen cumhuriyetin, köken olarak Orta Asya ve/veya Doğu kültürüyle doğrudan ilişki kurması, modernleşmenin ne şekilde yaşanacağına dair önemli bir soru işareti yaratarak, aydınların Tanzimat’tan beri tartıştığı temel problemi karşımıza çıkaracaktır: Garplılık mı şarklılık mı?

### 2.3. Garplılık, Şarklılık

Doğu ile Batı ayrımına ilişkin algılar ve yaklaşımlar Osmanlı’nın son dönemlerine rast gelmektedir. On dokuzuncu yüzyıla yani imparatorluğun yükselme dönemine kadar Osmanlı’nın kendi medeniyetini üstün sayması Batı’yı bir model olarak görmesine engel olmuştu (Mardin, 2018, s. 9). Ancak on dokuzuncu yüzyıl ile birlikte Batı karşısında kendini düşünsel ve kurumsal olarak güçsüz hisseden Osmanlı, geç ve/veya geri kalmışlık duygusunu hissetmeye başlamış, tarihsel gecikmişlik duygusuyla ilişkilendirilebilir bir tavır takınmıştır. Son elli yıl içinde Batı karşısında yaşanan yenilgiler elitlerin karşılaştırma alanında yenen tarafın model, yenilenin ise kopya konumuna düşeceği bir kültürel kıyaslama sürecini başlatmıştır (Koçak, 2009, s. 371-372).

Model-kopya ayrımı daha temel düzeyde Batı’yla karşılaşmanın bir sınır fikriyle ilerlemesi, iç-dış ayrımında belirginleşecektir. Batının ilmi, sanayisi, teknolojisi ile Batı’nın zihniyetini birbirinden ayırmak önemli bir noktadır (Çiğdem, 2007, s. 69). Batı’yı teknik olarak ele alan, kültüre, ‘iç’e ait özellikleri muhafaza etmeye yönelik sınır çizme çabaları Batı’ya karşı belirgin yönelimi de ortaya koyar (Erdem, 2014, s. 31). Ancak Doğu-Batı arasındaki bu kıyaslama, süreci bir bakıma kültürel bunalıma sürükleyecek olup kendini dıştan gözetleme ihtiyacına sebep olacaktır. Kimlikte bir kopuş yaşamamak için kendini sürekli telkin etmeye çalışacak ve ‘Batı’nın olumsuz yanlarını almaktan korkan’ konumuna sokacaktır. Bu bağlamda Batılı gibi olmaya çalışırken bir yandan da teknik ile kültürü birbirinden ayırarak, dış ve iç bakımından bir sınır çizmiş olunacak, böylece kültürel muhafazakârlık başarılacaktır.

Ziya Gökalp (1972), Batı'nın tekniğine karşı ulusal kültürün korunması gerektiğini savunarak millî bir sentez yapılmasının gerekliliğini belirtir. Böylece millî kültür öğelerini koruyarak Batı'nın tekniği model alınıp doğrudan kopya olmayan bir sentez ortaya konulabilecektir.

Edebî alana, özellikle tiyatroya bakıldığında Tanzimat'tan beri gelen; 'ithal edilen' bir akımın varlığını ve eskinin sentezlenmeden yok edilmeye çalışılarak yeninin iyi olduğu üzerine bir olumlama yapıldığını görmekteyiz. "Tanzimat'tan itibaren rotamızı döndüğümüz Batı toplumunun, tarihsel süreç içerisinde yaşanan pek çok gelişim ve değişimle şekillenmiş yaşamsal bir zeminde filizlenen bu dinamikleri, aslında bu gelişmelerin hiçbirini yaşamamış olan bir topluma aynen monte etme, kabul ettirme çabasıdır." (Pekman, 2010, s. 173).

Ahmet Hamdi Tanpınar, Namık Kemal'in Hamid'e yazdığı bir mektubu değerlendirirken tiyatronun bir amaçtan çok araç olduğu üzerine durur. Namık Kemal'in tiyatroyu inandığı idealleri olumlayacağı ideolojik bir araç olarak gördüğünü söyler (1977, s. 232). Reşat Nuri Güntekin, tiyatronun cumhuriyet ideolojisine uygun temalarının halk tiyatrosu geleneği içinde oynanması taraftarıdır. Hatta bu oyunların, devletin eliyle, ideolojik biçimde yazılmasında sakınca görmemektedir (1976, s. 601). Mizancı Murat ise tiyatronun asıl işlevinin toplumu eğitmek, güzel ahlakı öğretmek, millî terbiyeyi göstermek olduğunu ileri sürer ve bunun tiyatronun sorumlu olması gereken birinci konu olduğunu vurgular (Akı, 1989, s. 201). İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (2006) tiyatronun Batı taklitçiliğinden kurtulması gerektiğini söylerken Tunç Yalman tiyatronun Batı sanatı olduğunu ve Batı gibi olması gerektiğini ifade etmektedir (Pekman, 2010, s. 201).

Bu noktada cumhuriyetin Batı temelli teatral kurumu olan Darülbedayi de bu ideolojik yapının somut kurumu olarak kendini gösterir. Darülbedayi'nin yüzünü Batı'ya dönmesi ve Batı odaklı bir eğitim anlayışı benimsemesi, cumhuriyetin ideolojik olarak nerede durduğuna dair önemli bir ipucudur. Bu dönemde kurulan Halkevleri Tiyatrolarının işlevlerini Nurhan Karadağ beş maddede şu şekilde açıklar:

- Yeni Türk toplumunun çağdaş yaşamını bütünlemeli,
- Ulusal duyguları doyurmalı,
- Devrim ilkeleri ışığında ulusal sorunları işlemeli,
- Devrimin dünya görüşüne uygun halk yaşamı, değişimler, ilerlemeler konu edinmeli,
- Her sınıfa seslenebilen, yetiştirici türden oyunlar olmalı (1998, s. 132).

Sevda Şener bu bağlamda milliyetçiliğin hem ulusal bilinci hem de uygarlığın gerektiği ölçüde insanlık değerlerinin geliştiği bir Türk insanı yaratmak olduğunu söyler (-, s. 52). Bu konuda Atatürk özel bir çaba sarf etmiştir.

Atatürk bir dramaturg yöntemiyle yaptığı değişiklikler üç kesimde görülmektedir. Bunlardan Atatürk'ün en çok titizlikle üzerinde durduğu dil bakımından değişikliklerdir. Atatürk her sözcüğün Türkçe olmasını istiyordu. Belgelerde bu konuda pek çok örnek bulunmaktadır. Öz adlarda da değişiklik yapıyordu (...) Değişikliklerin ikincisi metinde beylik

sözlerin bulunmamasını isteyen edebî yönden yapılan düzeltmelerdir. Üçüncü kesim değişiklikler ise düşünce açısından. Söz gelimi Taş Bebek'teki yazarın kişilerden birinin ağzından kadına inanmadığını, onun uzaktan bir süs gibi sevilmesi belirten dört dizesinin karalamış, karşısına şunları yazmıştır: 'Biz kadınlar için böyle düşünemeyiz! Kadın varlığı ulusun bin bir noktadan temelidir! Artık kendini süs tanımak fikrini tazelemek doğru değildir... değişmeli' (And, 1983, s. 368-69).

Burada cumhuriyetin aynı zamanda devlet feminizmi ile kadına dair bakış açısının da yeniden kurgulandığı anlaşılmaktadır. Kadına deyim yerindeyse muasırlaşmanın bir sonucu şeklinde 'cumhuriyetin vitrini' olarak yeni bir misyon yüklenmiştir.

Cumhuriyet ideolojisinde Batı'yı kopya edenlerin karşısında duran muhafazakâr anlayış, geçmişle bağın sürdürülmesi gerektiğini ve/veya sentez oluşturularak özden kopulmaması gerektiğini vurgular (Türkeş, 2006, s. 591-597). Bu noktada en önemli örneklerden birisi Peyami Safa'nın *Fatih – Harbiye* romanıdır. Roman; geleneksel Türk tipi eğitimi ile yetişen Neriman'ın, aldığı eğitime rağmen Batılı yaşamın büyümesine kapılarak ailesinden, geleneklerinden, semtinden ve insanlarından kopmaya başlamasını konu alır. Bu kopuş, Harbiye ve Şişli de gördüğü Batılı yaşama duyduğu özentiden kaynaklanmaktadır. Bu özenme onu Doğu'ya ait olan her şeyden koparmaya, Batılı yaşama dair ne varsa ona doğru yönelmeye iter. Batılı yaşama kavuşma hevesi, sevgilisi Şinasi'den kopma, Batılı yaşamı temsil eden Macit'e yönelme şekline de dönüşmüştür. Neriman bu kopuşun sonrasında artık nihai kararını vermek; Fatih ile Harbiye, Şinasi ile Macit, ailesi ile Batılı yaşam arasında bir tercih yapacağı bir noktaya gelmiştir. Safa (2022), romanda Batı'ya özenmenin kötülüğünü vurgularken Doğulu olmanın da kaçınılacak bir şey olmadığını vurgulamaktadır.

Doğu karşıtlığı ile Batı'ya teslim olmama ölçülülüğündeki tiyatro, bir bakıma Neo-Klasik Dönem'de olduğu gibi eğitici olma yolunda bir ideolojinin uzantısı olmakla birlikte Türkiye Cumhuriyeti'nde -coğrafi konumunda da olduğu gibi- hem Doğu hem Batı için net bir olumlama göstermemektedir. Muhafazakâr ideolojinin tekniği alıp kültürü koruma ülküsüne karşı Batı'yı model alma ile kopya etme farklılığına dair eleştirisi söz konusudur. Cumhuriyet ideolojisinin yüzünü Batı'ya dönme ve ideal olanın Batı'yı model alıp öteki olarak gelenekselden uzaklaşma istenci, modernleşmenin yönünü belirlemektedir. Bu bağlamda Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunun belli dönemlerdeki oyunlarında araştırmanın problemi olarak sunulan ideolojik çatışmanın nasıl tezahür ettiği anlaşılmaya çalışılacaktır.

### 3. Kimlik Oluşturma Oyunları

#### 3.1. Orta Asya Mit Oyunu: *Akın* Piyesinde *Türk Tarih Tezi* Vurgusu

1932 yılında Faruk Nafiz Çamlıbel tarafından kaleme alınan *Akın* piyesi, Orta Asya'da yaşanan kuraklığa karşı Türklerin Anadolu'ya nasıl göç ettiği üzerine yazılmış mitsel bir oyundur. Kuraklığın yok edilebilmesi için Hakan İstemi Han'ın kurban edilmesi gerekmektedir. Ancak Doğu, Batı ve Gün Beyleri sıranın kendilerine gelmesinden çekindiklerini için Hakan'ın



kızı Suna'nın kurban edilmesinin gerekli olduğuna herkesi inandırırılar. Suna, kendi yazgısına boyun eğerek halkı için ölümü göze almıştır ve halk da Suna'nın bu onurlu davranışı için yas tutmaya başlamıştır. Ancak Gün Beyi'nin oğlu Demir, Suna'yı sevmektedir ve Beylerin oyununu bozar. Başbuğlar katledilir ve Demir ile Suna evlenerek Akın'ı gerçekleştirmek üzere yola çıkarlar.

Piyeste ilk göze çarpan unsur, Anadolu'nun en eski medeniyetlerden beri Türklere ait olduğu vurgusudur. Bunun yanında Türklerin kadına verdiği önem bakımından da son derece önemli bir yer edindiği, oyunda Suna'nın da erkekler kadar yol gösterici ve liderlik yapabilecek konumda olmasıyla verilir. Suna da Hakan kadar sevilmeğe ve saygı görmektedir. Bu durum devlet feminizmi ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Cumhuriyet ideolojisiyle kadına yukarıdan aşağı doğru gerçekleşen bir modernleşme sunulmuştur. Bu modernleşme içinde kadının toplumsal yerine dair işaret de yine Orta Asya'da bulunmaktadır. Dil de son derece yalın kullanılmıştır.

*Yolumu kesti er bakışlı bir ana,*

*Dedi ki: "selamımı götür İstemi Han'a.*

*Nasıl alır Gök Tanrı Suna'yı ki o verdi,*

*Bize kardeş, ana, kız, her şey diye gönderdi?*

*Günlerce hasta yatan kızımın başucunda*

*Kaç kere gördüm onu, avcu avcunda.*

*Han, kızını verirken Tanrı yolunda kurban,*

*Kızım da ant içti ki verecek Suna'yla can (Çamlıbel, 2010, s. 44).*

Ayrıca olayın İslamiyet Öncesi Türk toplumunda geçiyor olması, cumhuriyetin ötekilerinden birisi olan Araplaşmaya karşı, Türk tarihinin özünde hoşgörülü bir toplumsal yapıya sahip olduğunu göstermesi adına önemlidir. Çongur (2017), *Akın* piyesinde aslında Türklerin özünde hoşgörülü, eşitlikçi olduğu ve kadının toplumsal alanda önemli yer tuttuğu vurgusunu yaptığını söyleyerek bu bağlamda Kemalist ideolojinin Türklerin özü hatta genetiği olduğunu vurgular (s. 106).

Buradan hareketle ikinci olarak Türklerin toplumsal genetik ve bilinç bakımından hiçbir dış etkenden zarar görmediği algısı oluşturulmaktadır. Orta Asya'da nasılsa Anadolu'da da toplumsal normları aynı şekilde uygulayacaklardır. Erdem (2014), Türklerdeki kahramanlık kültürünün Kurtuluş Savaşı ruhuyla da Batı'ya karşı yüceltilen bir değer olarak önemli olduğunu vurgular. Kölelikten kurtuluşla özdeşleştirilen kahramanlık anlatımı oyunda akın ile birleştirilerek mitleştirilir (s. 105).

*Yürüyün, düşman da var, dost da, yabancı elde.*

*Dört taraftan çevirmek istese dünya sizi,*

*Siz de gidin bulmaya dört taraftan denize.  
Karşı çıkanlara siz sevgi atın, nur atın,  
Anlayamayan olursa ok ucuyla anlatın.  
Uçun bir ok hızıyla durmadan ileriye...  
Korkmayın benliğiniz yad elde erir diye  
Hiçbir kanın cevheri sizden yüksek düşemez,  
Hiçbir elin hüneri Türkle boy ölçüşemez!  
Bir doğuya bir güne bir batıya savrulun,  
Gidin ruzgârlı dağlar, yeşil ovalar bulun...  
O eller de bizimdir, nasıl bu yurt bizimse,  
Bastiğimiz toprağa ayak basamaz kimse.  
Daha yokken ortada göçe akına giden,  
Bir fetih rüyasına dalıyorum şimdiden... (Çamlıbel, 2010, s. 66)*

Burada aynı zamanda Türklerin barbarlık bir yana tehdit edilene kadar savaşmayı tercih etmediği ve savaş son koz olarak kullandığı algısı da vurgulanır. Yani Anadolu'yu istila etmemişler aksine Anadolu'yu sahiplenip güzelleştirmişlerdir. Üçüncü olarak vatanseverlik vurgusu dikkate değerdir. Gün Beyi'nin oğlu Demir'in Başbuğların oyununu bozarak Suna'yı kurtarması ve iktidar için babasına bile müsamaha göstermemesi, devletin bekasının en üstte olduğunu gösterirken çürümüş, yozlaşmış ve eskimiş olana karşı yeniden doğuşun ve yeninin güzelleşmesinin yapılması bakımından önemlidir. Osmanlı'nın son döneminde ülkeden kaçan padişahlara karşı cumhuriyet elitlerinin ülkeyi yüceltmek için verdikleri mücadele, Başbuğlar ile oğulları arasındaki çatışmada gösterilmektedir. Başbuğlar iktidarlar için Suna'yı kurban vermeye hazırken oğulları vatan sevgisi ve ulus kimliklerini en üstte tutmaktadırlar.

**Bumin:** *Ben, Bumin, Doğubeyi... Altaylar'ın sahibi...*

*Yasam budur: Canımdan korkmamak babam gibi.*

**Bayan:** *Ben, Bayan, Batıbeyi... Bekçisiyim Ural'ın...*

*Yasam budur: Eğmemek toprağa doğru alın.*

**Demir:** *Ben, Demir, Günbeyi... Tanırsın, kendi oğlun...*

*Yasam senin yasandır, yolum da senin yolun (Çamlıbel, 2010, s. 63).*

Genç neslin ülküsü ve ulus kimliğe sahip çıkması bakımından modernleşme olgusunun yeni kanla birlikte genç nesillere aktarılacağı ülküsü de ön plana çıkmaktadır. Bu durum Atatürk'ün 'ümidim gençliktedir' ideolojisiyle de sıkı sıkıya bağlıdır. Tüm bunlar ışığında şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır: İlk olarak, Batı'nın algısına yönelik Türklerin fetih için barbarlık

yaptığı vurgusuna karşı bir tersinleme oluşturulur. Türklerin kati suretle kendi millî topraklarından (misak-ı millî) başka bir toprak açlığına girmediği ve Anadolu'nun ilk sahipleri olduğudur. İkinci olarak, barbarlık vurgusuna karşı kendilerini savunmak dışında savaşkan bir millet olmadıkları yönündedir. Üçüncü olarak millî birlik amacıyla ulusal kimlik olarak Türklüğü benimsemiş oldukları ve hem kendi devletlerinin hem de Türklüğün devamı için çabaladıkları algısıdır. Tüm bu algının başat sonucu da kendini Batı üzerinden değerlendiren Türkiye Cumhuriyeti'nin sanılanın aksine Batı kadar medeni ve Doğu kadar hesapsız bir tavır içinde olduğudur.

### 3.2. Çağdaş Uygarlık İdeali: Vedat Nedim Tör'ün *Değişen Adam*'ı

Çağdaş uygarlık düzeyine yükselme, muasırlaşma erken dönem Türkiye Cumhuriyeti'nin en büyük ülküsüdür. Cumhuriyet'in idealist insanların bu ülkü uğrunda ülkeyi canlandırması, yüceltmesi misyonu önemli bir ülküdaşlık içermektedir. Tıpkı Millî Mücadele Dönemi Türk edebiyatında, özellikle Reşat Nuri Güntekin romanlarında görülen öğretmen tipolojisi, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşının olması gereken tipoloji olarak sunulur. Öyle ki 'orda bir köy var uzakta, gitmesek de görmesek de o köy bizim köyümüzdür' sloganı tam anlamıyla çağdaş uygarlık idealini vurgular. O köyü muasırlandırmak asli görevdir ve o köyün orada olduğunu bilmek de demografik yapıyı ortaya koyar. Köylü ve kentli arasındaki bu ilişki içinde özellikle köy enstitülerinin açılması gibi bir dizi yenileşme hareketi bu durumun önemini göstermektedir.

Batılılaşma hareketi ulusal kimlik kazanma ve uygarlaşma yolunda atılması gereken bir adım olarak ele alınırken, kuruluş felsefesi, Batı'yı yalnız tekniği ile değil kurumları, kurumları yaratan felsefi temeller ve değerleri ile bir bütün olarak tanıma ve uygulamada da organik bütünlüğü dikkate almak üzere belirlenmiştir. Başka bir ifadeyle Kemalist rejim, modernleşmeyi kurucu ideolojilerinden biri olarak benimser. Ancak Türk modernleşmesinin medeniyetçilik ve milliyetçilik üzerine inşa edilmiş olması da akılda tutulmalıdır (Çongur, 2017, s. 122).

Atatürk'ün 10. Yıl Nutku'nda söylediği 'Türk milleti çalışkandır, zekidir...' ifadeleri Türk üst kimliğinin başat özellikleridir. Vedat Nedim Tör'ün 1941 yılında kaleme aldığı *Değişen Adam* metninde tüm bu Batılılaşma, Batılılaşmayı yanlış anlama ve Batı'nın yalnızca medeniyetini alıp ahlakı bozmama olguları görülür. Öncelikle medeniyet ülküsü, kadınların ailede önemli bir unsur olması yanında modernleşmenin görsel imajlarını da oluşturmaktadır (Sancar, 2014, s. 39). Leyla'nın şu ifadeleri, muasırlaşma yolunda kadınların rolünü önemli ölçüde aktarmaktadır:

*Leyla: Kadının da bir kafası var, elbet işleyecek... Allah kadınlara kafayı süs diye mi verdi zannediyorsun? Alışmışsınız, kafalarını vücutlarının üstünde süs gibi taşıyan dişilere, böyle kafasını biraz kullanmasını bilen bir kadına rast geldiniz mi, derhal afallaşıyorsunuz (Tör, 1941, s. 14).*

Atatürk'ün *Taş Bebek* metninde kadın algısına karşı yaptığı değişiklikler, devlet feminizmini destekler niteliktedir. Çağdaş uygarlık ideali oyunları içinde kadınlar Batı'daki gibi özgür bireyler olarak sunulur. Leyla'nın idealist duruşu *Çalılıkusu*'ndaki Feride Öğretmen ile ideolojik açıdan da benzerdir.

Oyunun ikinci perdesinde Fransız mecmualarındaki karikatürler vasıtasıyla Batı eleştirisi yapılır. Batı'nın ahlaksızlığına karşı Türk gencinin ahlaki olarak kuvvetli ve gelecekte ümitli olduğu gösterilir:

**Demir:** *Fransız karikatür mecmuaları da baştan aşağı bu gibi şeylerle dolu...*

**Atilla:** *Onun için de böyle yıkıldılar ya...*

**Demir:** *Amma da büyütüyorsun ha...*

**Atilla:** *Bak Demir, bizde güzel bir tabir vardır: utanmaz, arlanmaz insanlara surati kasap süngeriyle silinmiş derler. Bu karikatürler, insanda utanma, sıkılma duygusunu silen birer kasap süngeri... bir insanda utanma kabiliyeti sönerse, onda artık haysiyet, izzeti nefis diye bir şey arama dostum. O, artık, her şeye tahammül eder. Milletler de böyle... Fransız insanında utanma hissini mütemadiyen kezzaplayan bu karikatürler...*

**Atilla:** *Dur sana bir sual soracağım: Türk milletinin kuvveti nereden geliyor?*

**Atilla:** *Haysiyetini her şeyin üstünde tutmasını bilmesinden. Ordusunun kuvveti de bundan. Milli birliği de bundan... Coğrafi vaziyetini iyi kullanmasını bilmesi de bundan... Sokakta pılımpırtı bir köylü görürsün; seninle bir lort gibi konuşur. Vekarlı bir şahsiyettir. Liyme liyme elbisesinin içinde bile kimsenin erişemeyeceği bir izzeti nefse, dokunulmaz bir haysiyete maliktir. Başı dimdiktir. Bakışı dosdoğrudur. Sesi toktur. O bir dilenci değil, zengin haysiyetli bir efendidir (Tör, 1941, s. 33-34).*

Çongur'un da bahsettiği gibi bireysellikten uzaklaşma ile toplumsallaşma üzerine gidilmesi hem muasırlaşmanın hem de Batı'dan farkı ortaya koymaktadır.

**Leyla:** *Hatta değil bir köye, nispeten küçük, geri bir kasabaya bile düşsek, mümkün olan süratle oradan kurtulmak için başvurmayacağımız çare kalmayacak.*

**Oktay:** *Bu türlü hareketimizin hesabı da vicdanımıza karşı şöyle vermeye çalışacağız: Yalnız bizim kasabaya, köye gitmemizden ne çıkar? Her genç bizim gibi yapmadıktan sonra! Bizimkisi denizden bir kepçe su almak gibi bir şey olur...*

**Leyla:** *Onun için daha iyisi şehirlerdeki gençleri bu fikre kazanmak için çalışalım diyeceğiz... (Tör, 1941, s. 43)*

**Leyla:** *Eğer bunu yaparsak, bundan çıkacak en mühim netice, bence saadet telakkimizdeki inkılap olacak (Tör, 1941, s. 45).*

Batılılaşma yalnız idealleştirmek isteyen ve bu idealler uğruna çabalayan insanlarla gerçekleşecek ve Batı'nın aksine devlet, vicdan sahibi, millî birlik sağlamış insanlarla yücelecektir.

### 3.3. Maddi Dünya ve Manevi Bütünlük: *Tohum*

Batılılaşma ekseninde ilerlemeciliğin Batı kaynaklı ‘iyi’ bir gelişme olması yanında makineleşmenin ‘özü kaybettirici’ olgusu bir ikilem oluşturmuştur. Necip Fazıl Kısakürek’in *Tohum* oyunu, ülkesini kurtarma ülküsü içinde olan ve düşmanları tarafından bile büyük bir saygıyla bahsedilen Ferhad Bey’in Maraş işgali için verdiği mücadeleyi konu edinir.

Necip Fazıl’ın burada mesele edindiği konulardan birisi millî birlik olmakla birlikte, köylülük/kentlilik ve Batılılaşma/yanlış Batılılaşma ikilemleridir. Batılılaşma bir yerden sonra sınırı aşan bir kötü taklide dönüşmektedir. Türkiye Cumhuriyeti’nin en önemli ideali de ilerleyerek Batı’yı yenmektedir. Bu ilerlemeci yaklaşımdan yola çıkarak muasırlaşma adına yapılacak en büyük adım Batı’yı kendi silahıyla vurmaktır. Bu da ancak hem ilerlemeci hem özcü olmakla mümkündür.

Yerlici Garbiyatçılığın ‘Batı’da eksik olan ruhtur’ önermesi, Batılı modernlik deneyimleriyle özdeşleştirilen sahicilik yitimine ve makineleşmeye karşı ruhsal bütünlüğün bozulması endişesini de açığa çıkarır. Yerlici Garbiyatçılığın bakış açısından kahramanlık, erdem, samimiyet, iman, Batı’da eksiktir; yerel söylem, Batı’nın üstün olduğu yegâne alan olan teknik karşısında Doğulu tarafa bu erdemleri yüklerken Batılı modernliğin getirdiği yozlaşmaya direnmesi çağrısında bulunur (Erdem, 2014, s. 86-87).

Erdem’in burada bahsettiği durumdan hareketle, tohum maddi dünyanın manevi dünyayla bir bütünlük kurmasıdır. Tohum metaforu, “keşfedildikçe küçülen, küçüldükçe gizlenen” bir olgudur (Kısakürek, 1981, s. 97). Bu olgu karşısında Batı’nın sunduğu maddi dünya nedir? Para, iktidar, hırs gibi olgulardan oluşan, yani manevi, ruhani olmayan her şeydir.

***Ferhad Bey:*** (...) Onlar için bütün sır maddenin kabuğundadır ve onu görmeye nihayete erer. Onların ağaç diye anlayacakları şey, toprak üstündeki çıplak gövdedir. Kök, onlar için karanlık ve içinden çıkılmaz bir düğümdür (Kısakürek, 1981, s. 96).

Özcü düşünce burada başlar. Batılılaşma tinin yok olması, maneviyatın sönmesi midir? Oyunda Türklük vurgusu yapılırken, bir yandan da içi boşalan manevi duygulara göndermeler yapılır. Şan, şeref, namus gibi kavramlar yüceltilirken ‘Batı’nın iyi yönlerini ele alalım’dan öteye gitmemeye gayret gösterilir.

***Ferhad Bey:*** Biz bu ruhu tanımıyoruz. Anadolu nasıl duyar, nasıl sever, nasıl yanar, nasıl coşar, nasıl parlar, nasıl patlar, nasıl yatıştır, nasıl susar, nasıl düşünür, nasıl gider, nasıl dönmez, nasıl ölür, biliyor muyuz? Bilemeyiz. Çünkü o ketumdur. Karanlık bir kuyuda yaşar gibi içinde yaşar. Boynunu kesseler sırrını vermez (Kısakürek, 1981, s. 100).

Osman’ın öldürülmesi de Ferhad Bey’in Hanım’ı kurtarmak için komitecilerin mekânına gitmesi de bununla ilgilidir. Türk erkeğinin cesareti ve millî bilinci, ona karşı çıkmaya çalışan her şeyin ve herkesin karşısındadır.

**Ferhad Bey:** (...) Ateşi kanla söndürmek, çeliği etle köreltmek ve maddeyi ruhla durdurmak gayretindeyiz. Bırakın içimizden kim ne dilerse yapsın! Bırakın ruh, tecrübesini yapsın! (Kısakürek, 1981, s. 50)

Ferhad Bey muhafazakâr tipolojidir. Eğitimini Batı'da almış ancak ahlaki bozulmaya uğramamış, özünü kaybetmemiş, kötü Batılılaşmamıştır. Ölen kardeşinin eşi Hanım'a karşı hislerinin olmasına karşın ona asla yan gözle bakmaz. Hanım da vatan gibi korunması gereken namustur. Batı'nın mekanikleşmesine ve maddiliğine karşı Doğu son derece erdemlidir ve bir ruha sahiptir. Özünü yitirmemiştir.

Kısakürek, Maraş'ın kurtuluş serüvenini anlattığı *Tohum* oyununda, Batı'dan ziyade yanlış Batılılaşmaya savaş açmıştır. Oyunda maddi dünyanın emperyalist ve sömürgeci anlayışına karşı Doğu'nun ve İslamiyet'in manevi güzelliği, özcülüğü ön plana çıkarılmıştır.

**Ferhat Bey:** Siz Anadolu'yu taniyor musunuz?

**Yolcu:** Anadolu bildiğimizden başka bir şey midir?

**Ferhat Bey:** Çok başka. Başınızı döndürüp bakın Anadolu'ya! Ne görüyorsunuz? Tek tük ellenmiş, çok yeri boş, uçsuz bucaksız bir toprak. Toprak renginde, toprakla bir hızda köstebek yuvası gibi evler (...) ne düşündüğü, ne duyduğu belirsiz yanık ve asık yüzler. İşte Frenk seyyahın ve fotoğraf makinesinin gördüğü Anadolu.

**Yolcu:** Anadolu'nun görünmeyen bir tarafı mı var?

**Ferhat Bey:** (Sesi birden bire en üst perdeye fırlar) Ruhu var! Ruhu görünmez!

**Yolcu:** Biz bu ruhu tanımıyor muyuz?

**Ferhat Bey:** Biz bu ruhu tanımıyoruz. Çünkü bu ruh dal budak salmış bir ağaç gibi göz önünde fişkırmış hakikatlerden değildir. En derin ve en gizli hakikatlerdendir. Hakikat kesifleştikçe küçülür ve küçüldükçe gizlenir. Bir tohum gibi.

**Yolcu:** Bir tohum gibi mi?

**Ferhat Bey:** Madde açık, ruh gizlidir. Bütün hakikatler ruhundur.

**Yolcu:** Tohum, tohum!!!

**Ferhat Bey:** Ruh tohumların tohumudur. (Kısakürek, 1981, s. 99)

#### 4. Sonuç

Batılılaşma olgusu, Tanzimat döneminde başlamış ve birçok anlamda Batı temelli bir modernleşme modelinin izleği takip edilmiştir. Tanzimat her ne kadar askerî alanda başlamış olsa da toplumun hemen her alanına sirayet etmiştir. Edebî anlamda roman, deneme gibi yeni yazılı edebî alanlar açılmış ve toplumsal dinamikler elitist bir yapı ile şekillendirilmeye çalışılmıştır. Tiyatroda da geleneksel formdan uzaklaşılarak Batılı bir formun içine girilmiştir. Çokuluslu Osmanlı Devleti'nin yerine ulus-devlet anlayışıyla kurulan Türkiye Cumhuriyeti

yukarıdan aşağı modernleşme ile yeni bir ulusal kimlik oluşturmaya çalışmış ve bu doğrultuda muasır medeniyet seviyesine ulaşmayı en önemli ülküsü haline getirmiştir. Ayrıca *devlet feminizminin* muasırlaşma yolunda kadına yüklediği misyon da ideolojinin bir parçası olarak sunulmaktadır. Çokuluslu yapıdan ulusal kimliğe geçiş sürecinde yeni bir tarih yazımı yaşanmış, bu bağlamda *Türk Tarih Tezi* ve *Güneş Dil Teorisi* yeni bir ideolojik zemin oluşturmuştur. Bu zemin doğrultusunda resmî ideolojinin üretilmesi ve ideoloji için yeni bir geleneğin icadı yeni Türkiye Cumhuriyeti için Tanzimat dönemindeki Doğu-Batı tartışmalarını yeniden gündeme getirmiştir.

Model-kopya, dış-ıç, teknik-kültür bağlamında ‘Garbiyatçı mı şarkiyatçı mıyız?’ sorusu dönemin aydınları tarafından da sıklıkla ele alınan ve problematize edilen konular olmuştur. Dünya tiyatro tarihinde klasizme benzer bir biçimde tiyatronun resmî ideolojinin görünen yüzü olması ve toplumu eğitime amacıyla araçsallaştırılması Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunun da ideolojik arka planını oluşturmuştur. Bu doğrultuda Orta Asya Mit Oyunları başlığı altında Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Akın*, Çağdaş Uygarlık Düzeyi Oyunları başlığı altında Vedat Nedim Tör’ün *Değişen Adam*, Maddi Dünya ve Manevi Bütünlük başlığı altında Necip Fazıl Kısakürek’in *Tohum* oyunları eleştirel söylem analizi yöntemiyle ele alınmıştır. Üç oyunda da Batı algısının farklılaştığı ancak önemli ölçüde benzer olduğu görülmüştür. Orta Asya Mit Oyunları’nda *Türk Tarih Tezi* vurgusuyla Türklerin tarihin başlangıcını ifade edip Batı’dan üstün olduğu düşüncesi savunulurken diğer taraftan kendinden daha üstün bir ‘ırk’ın olmadığı görüşüyle tarihsel bir fantezi yarattığı bulgulanmıştır. Çağdaş Uygarlık Düzeyi Oyunları’nda ise Batı yalnızca bilimiyle gelişmiş bir yerdir, Türklerin özlerini kaybetmeden o kadar gelişebileceği vurgusu görülmüştür. Son olarak Maddi Dünya ve Manevi Bütünlük açısından *Tohum* oyununda ise Batı’nın gelişmiş ancak bir o kadar yozlaşmış olduğu vurgusuna rastlanmıştır. Üç oyunun bu noktada ortak özelliği Batı’nın biliminin bir yere kadar alınabilir ancak asıl olanın içimizdeki öz olduğu görüşüdür. Bununla birlikte Batı’nın aksine Türklerin tarihsel olarak kadına her zaman önem verdiğinin altı çizilmektedir. Bu bağlamda üç oyunun da Doğu’nun kültüründen kopmamak gerektiğine dair özcü bir yaklaşım sunduğu görülmüştür.

### Kaynakça

- Akçam, A. (2008). Türk ulusal kimliği üzerine bazı tezler. T. Bora, *Milliyetçilik, modern Türkiye’de siyasi düşünce* içinde (Cilt 4, s. 53-63). İletişim Yayınları.
- Akı, N. (1989). *Türk tiyatro edebiyatı tarihi*. Dergâh Yayınları.
- Akın, B. A. (2015). *Din-dram*. Serüven Yayınevi.
- Akman, Ş. T. (2011). Türk tarih tezi bağlamında erken cumhuriyet dönemi resmi tarih yazımının ideolojik ve politik karakteri. *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1(1), 80-109.
- And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Turhan Kitabevi.

- Baltacıoğlu, İ. H. (2006). *Tiyatro*. Mitos-Boyut Yayınları.
- Bora, T. (1997). Cumhuriyetin ilk döneminde milli kimlik. N. Bilgin, *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik* içinde (s. 53-62). Bağlam Yayınları.
- Çamlıbel, F. N. (2010). *Akın*. Yapı Kredi Yayınları.
- Çiğdem, A. (2007). Batılılaşma, modernite ve modernizasyon. T. Bora & M. Gültekingil, *Modernleşme ve batıcılık* içinde (Cilt 3, s. 68-74). İletişim Yayınları.
- Çongur, E. (2017). *Ulusal kimliği tiyatro ile kurmak: Türk tiyatrosunun kimlik inşasındaki işlevi*. İmge Kitabevi.
- Demir, G. Y. (2010). Türk tarih tezi ile Türk dil tezinin kavşağında güneş-dil teorisi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(19), 385-396.
- Erdem, G. (2014). *Türk tiyatrosunda garbiyatçı fantezi*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Gencer, M. (2009). Genç Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşmesi çerçevesinde kimlik sorunsalı. G. Pultar, *Kimlikler lütfen: Türkiye Cumhuriyeti'nde kültürel kimlik arayışı ve temsili* içinde (s. 67-79). ODTÜ Geliştirme Vakfı.
- Gökalp, Z. (1972). *Hars ve medeniyet*. İş Matbaacılık.
- Gökalp, Z. (2019). *Türkçülüğün esasları*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Güntekin, R. N. (1976). *Tiyatro ile ilgili makaleler*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hobswam, E. (2006). Gelenekleri icat etmek. E. Hobsbawm & T. Ranger, *Geleneğin icadı* içinde (s. 1-19). Agora Kitaplığı.
- İğdemir, U. (1973). *Cumhuriyetin 50. yılında Türk Tarih Kurumu*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kadıoğlu, A. (2008). Milliyetçilik-liberalizm ekseninde vatandaşlık ve bireysellik. T. Bora, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce – milliyetçilik* içinde (Cilt 4, s. 284-293). İletişim Yayınları.
- Karadağ, N. (1998). *Halkevleri tiyatro çalışmaları*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (1981). *Tohum*. Büyük Doğu Yayınları.
- Koçak, O. (2009). 1920'lerden 1970'lere kültür politikaları. T. Bora & M. Gültekingil, *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: kemalizm* içinde (Cilt 2, s. 370-382). İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2018). *Türk modernleşmesi*. İletişim Yayınları.
- Meydan, S. (2014). *Köken: Atatürk ve kayıp kıta Mu 2*. İnkılap Yayınevi.
- Özgü, M. (1963). *Atatürk'ün dilimiz üzerine eğilişi*. Türk Dil Kurumu.
- Pekman, Y. (2010). *Çağdaş tiyatromuzda gelenesellik*. Mitos-Boyut Yayınları.



- Safa, P. (2022). *Fatih Harbiye*. Ötüken Neşriyat.
- Sancar, S. (2014). *Türk modernleşmesinin cinsiyeti: erkekler devlet, kadınlar aile kurar*. İletişim Yayınları.
- Smith, A. (2002). *Ulusların kökeni*. (H. Kendir & S. Bayramoğlu, Çev.). Dost Kitabevi.
- Şener, S. (t.y.). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk tiyatrosu*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tankut, H. R. (1938). *“Alp” kelimesi ve Alpin Irkın yurdu*. İstanbul Devlet Basımevi.
- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat üzerine makaleler*. Dergâh Yayınları.
- Tör, V. N. (1941). *Değişen adam*. Ulusal Matbaa.
- Türk Tarih Heyeti. (1930). *Türk tarihinin ana hatları*. Devlet Matbaası.
- Türkeş, A. Ö. (2006). Muhafazakâr romanlarda muhafaza edilen Neydi? T. Bora & M. Gültekingil, *Modern Türkiye’de siyasi düşünce: muhafazakârlık içinde* (Cilt 5, s. 590-604). İletişim Yayınları.

# KAPİTALİST ÇAĞDA ÇAĞDAŞ SANATIN FİYATI

Haydar BALSEÇEN<sup>1</sup>

## Özet

Günümüzde çağdaş sanat eseri alıcılarının temelde bir belirsizlik sorunsalıyla karşı karşıya olduğu görülmektedir. Zira neyin kalite kriterleri kategorisinde yer alması gerektiği sorunsalı hep vardır ve bu sorunsalı net olarak belirlemek zordur. Eser alıcıları çoğunlukla, belirli bir sanat eserini ileriye yönelik bir yatırım aracı olarak değerlendirir ve uzun vadede bu yatırım aracının nasıl kâr marjına dönüşeceği konusunu tahmin etmekte zorlanırlar. Çağdaş sanat piyasası, kâr marjını maksimum seviyede tutarak sınırlı akılcı eser satın alabilme kararlılığı olması gerektirdiğinden, eserin fiyatını tahmin edebilme belirsizliğinin azaltılması zorunlu bir koşul olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuçta bir sanat eserinin parasal değerini belirleyen mekanizmalar sanat galerisi sahipleri, müzeler, küratörler ve eleştirmenler gibi sanat alanındaki uzmanlar tarafından değerlendirilerek bir karar verme süreci doğrultusunda neticelendirilmektedir. Bu bilgi doğrultusunda; sanat eserinin veya sanatçının sanatsal itibarını oluşturmaya yardımcı olan alanlar galeri sahipleri, koleksiyoncular, gazeteciler ve yazılı-görsel medya olarak sıralanabilir. Sanat alanında ortaya çıkan nitelikli eserler, alıcıların sanat eserlerinin ekonomik değerini değerlendirmeleri konusunda başat pozisyona ve bu yönde belirleyici konuma sahiptirler. Bu çalışmada; sanatçı, eser, alıcı ve sanat tüccarları ekseninde oluşturulan dört ayaklı mekanizmanın sanat piyasasına nasıl yön verdiğine yönelik güncel değerlendirmeler yapılmaktadır. Sanat eseri gibi görünüşte paha biçilemez bir nesnenin nasıl fiyatlandırılacağı sorunsalına kuramcı bir bakış açısıyla yaklaşmakta ve çağdaş sanat piyasalarında fiyat oluşumunda arz ve talep rolüne ilişkin ekonomik varsayımlara ilişkin uzman değerlendirmelerine yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Sanat, Alıcı, Piyasa, Fiyat, Kâr.

## The Price Of Contemporary Art In The Capitalist Age

### Abstract

Today, buyers of contemporary art seem to face a fundamental problem of uncertainty. Because there is always the problem of what should be included in the category of quality criteria and it is difficult to determine this problem clearly. Art buyers often have difficulty valuing a particular work of art as a future investment tool and predicting how this investment tool will turn into a profit margin in the long run. Since the contemporary art

<sup>1</sup> Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, balsecen20.yy@hotmail.com, ORCIDID: 0000-0002-7275-4990

*market requires the determination to purchase limited rational works by keeping the profit margin at the maximum level, the uncertainty of predicting the price of the work must be reduced. As a result, we know that the mechanisms that determine the monetary value of a work of art are evaluated by experts in the field of art such as art gallery owners, museums, curators and critics and concluded in line with a decision-making process. In line with this information; We can list the areas that help establish the artistic reputation of the work of art or the artist as gallery owners, collectors, journalists and written and visual media. Qualified works in the field of art have a dominant and decisive position in buyers' evaluation of the economic value of works of art. In this study; Current evaluations are made on how the four-legged mechanism created on the axis of artists, works, buyers and art dealers directs the art market. The problem of how to price a seemingly priceless object such as a work of art is approached from a theoretical perspective, and expert evaluations regarding the economic assumptions regarding the role of supply and demand in price formation in contemporary art markets are also included.*

**Keywords:** Contemporary Art, Buyer, Market, Price, Profit.

## 1.Giriş

Piyasalar, kapitalist ekonomilerin en önemli kurumlarıdır ve onları anlamak sadece teorik değil aynı zamanda ekonomi politikalarıyla da ilgilidir. İktisat sosyologları, hangi pazarların ekonomik olarak getiri sağlayacağı konusunda iki farklı yol takip ederler. Birincisi ekonomik teoride tanımlanan piyasalara en çok benzeyen şekillerde beklenebilecek piyasaları tercih eden malî piyasalar burada özellikle öne çıkmaktadır (Abolafia, 1996; Knorr-Cetina ve Preda, 2005). İkinci olarak ise pazar sosyolojisinden elde edilen bulguların bu pazarlar için önemli olduğunun gösterilmesi hâlinde, bu durumun diğer pazarlar için daha fazla geçerliliği olacaktır. Ancak bu iki durum dışında kalan aktörler ise, piyasa uygulamaları üzerindeki etkilerini araştırmak için ekonomik olmayan, kültürel değer fikirleriyle yakından bağlantılı piyasaları incelemeyi tercih ederler (Zelizer, 1979; Healy, 2005).

Çağdaş sanat piyasasında değerli olandan bahsedildiğinde çoğunlukla akılda beliren ilk imaj ekonomik değer olgusu gelmektedir. Oysaki sanat eserinin sanatsal katma değerinin yanında ekonomik bir metaya dönüşmesi sürecinde sosyolojik karşılığının da var olduğu ve iki değer birbiriyle etkileşim içerisinde olduğu gerçeğidir.

Sanatın finansallaşmasında Endüstri Devrimi sonrasında Avrupa'da, özellikle Paris'te, olgunlaşan sanat piyasasının etkili olduğu söylenebilir. Galerilerin ortaya çıkması, sanatın sarayın, kilisenin, devletin, akademinin himayesinden kurtulması, sanatın zanaat olmaktan çıkarak siparişe dayalı çalışma düzeninin dışında üretime geçmesi ve bunun sonucunda koleksiyonculuğun da gelişmeye başlaması sanat piyasasının gelişmesindeki önemli etkenler olarak sayılabilir (Yılmaz, 2012, s. 125).

Ali Artun (2015) "Sanat Piyasası ve Sanatın Özerkliği" başlıklı makalesinde sanat piyasasının ortaya çıkışını sanatın kurumsal bir yapıya bürünmesine bağlamıştır. 17. yüzyılda Hollanda'da ticaretin gelişmesiyle birlikte Avrupa ilk kez piyasanın gücünün yönetici gücünden daha etkili olduğunu fark etti. Sanatçıların çoğu artık bu pazar için üretim yapıyor ve böylece sarayların ve kiliselerin denetiminden, aristokratların hegemonyasından patronaj sisteminden

ve sisteme dayalı çalışma düzeninden kurtuluyorlar. Ancak o dönemin sanat kurumları hâlâ monarşinin egemenliği altındaydı ve kapital pazar henüz hayatın içinde değildi. Sanatın kurumsallaşması ve kamusal alanda var olması 19. yüzyıla kadar mümkün olmadı.

Çağdaş sanat piyasası sanat eserlerinin parasal değeri zaten sanat dünyasında tartışmalı bir konu olarak gündemini korurken, sanatın ticarileştirilmesini eleştirenler sponsorların da etkisiyle sanatçıların geçimini sağlamak için düşük gelirli pozisyonları kabul etmek zorunda olduklarından yakınıyorlar. Bu anlamda Marksist sanat teorisyenleri, sanat piyasasını kültürün metalaşmasının kanıtı olarak değerlendirir ve bunun üzerine bir fiyat etiketinin bir sanat eserinin benzersiz değerini nasıl ‘önemsizleştirdiği’ konusunda şüpheli bir eleştirel dil geliştirirler (Velthuis, 2005). Oysaki sanatın temelde bir para birimine karşılık gelen boyutu mu önemsenmeli yoksa kendi değer yargılarıyla nesnel varoluş perspektifinden mi değerlendirilmesi gerektiği sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Bu noktada sanatın parasal değerini kaybetmesine ve enflasyona karşılık bir tür kalkan görevini yerine getiren ve seçenek sunan bir ekonomik getiri sağlayan görevini fonksiyonel bir biçimde sürdürmesi öngörülmektedir. Ancak COVID-19 pandemi sürecinde ortaya çıkan ekonomik daralma her sektörde olduğu gibi sanat piyasasında da durgunluğa neden olduğu gözlemlenmektedir. Bununla birlikte devam eden ekonomik kriz sanat alıcılarını (yatırımcıları) sürekli şüpheye düşürecek ve bununla birlikte artan istikrarsızlaşma algısı, sanatın değer ölçütlerinin de değişebileceğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Kutsal estetik değerlerin salt para verilerek alınabilecek düşüncesiyle çarpışması bariz bir meydan okuma olmakla kalmaz, aynı zamanda sanat piyasasının da kendi içindeki ekonomik dengelerinin bir disiplini içinde var olduğu gerçeğini de ortaya koymaktadır. Sanat ekonomisinin, kapitalist piyasa ekonomisi içinde bir uzmanlık alanı olarak değerlendirildiği ve bu pazarın ekonomiye katma değer sunan bir yapıya dönüştüğü görülmektedir.

Bir çağdaş sanat eserinin ekonomik değeri, yaratım sürecinde kullanılan pahalı malzemelere veya sanat eserinin ulaşılamaz olduğuna değil, öncelikle sanat dünyası içinde inşa edilen sanatsal değerine göre belirlenmektedir. Çağdaş sanat bu itibarla, alıcılar tarafından nitelikli bir eserin sinyali olarak algılanır ve bu nedenle sanat eserlerinin ekonomik değerinin belirlenmesinde temel teşkil eder.

Sanat eserleri de tipik pazardaki ürünler gibi çeşitli kampanyalar ile pazara arz edilmekte, rekabet içerisinde yer almakta ve ürün yaşam eğrisindeki evrelerden geçmektedir (Başaran Alagöz ve Ekici, 2016, s. 191). Sanat nesnesi ve yaşamsal çemberin sanat pratikleri doğrultusunda ortaya çıkmış örneklerden bir tanesi, sanatçıların meslek hayatındaki evrelerdir. Bu yaşamsal ve sanatsal döngülerin oluşturduğu her bir dönem, sanatçının sanatsal uzmanlık gelişim sürecinde belirli aşamaların oluşmasını beraberinde getirmiştir. Lehman ve Wickham (2014)’a göre bunlar;

*“geliştirme öncesi” = “bilinmeyen görsel sanatçı”*

*“giriş aşaması” = “gelişmekte olan görsel sanatçı”*

*“büyüme aşaması” = “yerleşik görsel sanatçı”*

*“olgunluk aşaması” = “ünlü görsel sanatçı”*

*ile eşleştirilmiştir.*

## **2. Sanat Sosyolojisi Açısından Fiyat Belirleme politikaları**

Çağdaş sanatçılar günümüz koşullarında sanat piyasasıyla önemli ölçüde yakın ilişkiler kurmakta ve görünür sanatçı olabilme hırsları yeterince gözlemlenmektedir. Sanat piyasası bu anlamda hem sanatçıların hem de sanat mecrasının farklı oyuncularının belirlendiği ve bu noktada yön verilerek şekillendirilen bir sürecin içerisinde yer almaktadır. Bu oyuncuların sanat piyasasındaki etkinlikleri sonucunda kendilerinin ekonomik çıkar elde etme hedefleri doğrultusunda eserin sanatsal değerinin belirlenmesi yönünden önemli bir görev üstlenmektedirler.

Paul J. DiMaggio (1987), sanat sosyolojisinin zorluğunun, sanatsal benzerliklerin olduğu ve türlerin temsil edildiği süreçleri anlamak olduğunu savunarak sanat eserlerinin önemi tematik içeriğinin ötesine geçen, sosyal olarak inşa edilmiş düzenleyici ilkeleri temsil ettiğini öne sürmektedir. Bu talebe yanıt verecek şekilde kültürel bilgi ve bağlılık yapısal önermeler sunmaktadır. Bu doğrultuda sanatsal tarzlardaki farklılıkların yaratıldığı, ritüelleştirildiği, aşındırıldığı süreçlerle birlikte, sosyal grupların anlam oluşturma ve sınır belirleme faaliyetlerinin bir parçası olarak zevklerin üretildiği süreçlere vurgu yapmaktadır. Bu aşamada Sanat Sınıflandırma Sistemi (ACS) adını verdiği iki sürecin ortaya çıktığını belirtir. ACS hem toplumun beğeni yapısını hem de kültürel eşyaların üretim ve dağıtım yapısını yansıtmaktadır. DiMaggio'ya göre zevk, ritüelleri tanımlamanın ve sosyal ilişkiler kurmanın bir yoludur. Sanat sosyolojisi alanındaki çalışmalarının bir parçası olarak DiMaggio, sanatın yaratıldığı organizasyonel sistemleri ve beğeni ile üretim arasındaki etkileşimden ortaya çıkan sanatsal sınıflandırma sistemlerini incelemekle ilgileniyor.

Sanat ekonomisi, ekonomiden standart teorik ve metodolojik araçların yardımıyla sanat piyasasını yorumlar. Sanat piyasaları, fiyat oluşumunun arz ve talep mekanizmasına göre gerçekleştiği normal rekabetçi piyasalar olarak görülmektedir. Bu nedenle sanatı, satın alma motivasyonu öncelikle finansal spekülasyon olarak görülerek daha sonraki bir satıştan kâr elde etme beklentisinin artması olarak beklenmektedir (Baumol, 1986). Bununla birlikte sanat yatırımından elde edilen uzun vadeli kârlarla ilgili araştırmaların sonuçsuz kaldığı ve farklı bulguların ortaya konulduğu gerçeğiyle, finansal piyasadaki alternatif yatırımlardan da daha az kârlı olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır (Worthington ve Higgs, 2004). Dolayısıyla ekonomistler, sanat eserinin estetiğinden kaynaklanan faydada sanat satın almaları için başka bir motivasyon görürler. Estetik faydanın kendisi daha sonra ekonomik fayda fonksiyonunun bir parçası olarak modellenir ve konumlanır.

Bir sanat eserinin farklı özelliklerinin gerçekten de birbirinden ayrı değerlendirilebileceği düşünüldüğünde bu özellikli durumun teorik bir söylemden başka bir şey olmadığı gerçeğini

ortaya koyabiliriz. Bu dayanak noktası herhangi bir ekonomik veya sosyolojik teoriden ziyade bir gerekçe olarak gündelik bilgi ışığında, yalnızca bir değişkenin sanat piyasasında arz veya taleple belli belirsiz bir ilgisi olabileceğinin nedenlerine işaret eder. Bu tür gündelik arz ve talep kavramlarının sanat eserlerinin fiyatlarını açıklamadığını gösteren ve genellikle arz eksikliğinin bir göstergesi olarak değerlendirilerek bir sanatçının ölümünün tek başına bir etkisi olmadığını gösterir. Bir koleksiyoncu veya alıcının bir sanat eserinin fiyatını değerlendirirken dikkate aldığı faktörlerin önemini anlayabilmek için, sanat piyasasının fiyatlandırma mekanizmalarının özelliklerini açıklayarak fiyat belirlemesi gerektiği sonucuna varmaktayız.

Çağdaş sanat piyasasında ayakta kalabilmenin yolunun ünlü olmanın, destekleyici unsur sağlayan kişi ya da kurumlarla iş birliği içinde olmanın yanı sıra spekülasyon yaratmaktan da geçtiği söylenebilir. Sanat piyasası hakkında okumalarda da “spekülasyon” öne çıkan en iddialı kelimelerdendir. Sanat piyasasında sanatçı kişisel bir tavırla spekülasyon yaratabilir; yapıtın içeriği spekülasyon yaratabilir; yapıta ödenen para miktarı spekülasyon yaratabilir; müzayede evleri spekülasyon yaratabilir ya da galerici hatta çok iddialı bir sanat taciri ve koleksiyoner spekülasyon yaratabilir. Spekülasyonun farklı yaratıcıları olsa da piyasaya yön vermede en etkin rollerden birinin spekülâtör koleksiyonerlere ait olduğu söylenebilir (Ünay ve Selçuk, 2017).

Stallabras’a (2010) göre, çağdaş sanat, piyasanın banal ekonomik ikilemlerini izleyiciden uzak tutmak için anlaşılabilirliği ve can sıkıntısını erdeme dönüştürüyor, hatta kural haline getiriyor. Küratörler, koleksiyonerler, sanat tacirleri, spekülâtörler ve sponsor firmaların piyasa koşullarında oluşturduğu sanat düzeninin, yeni kültürel olgular ve beğeni estetiğine yönelik hazırlıksız bir izleyici kitlesini de yarattığı söylenebilir.

Prensip olarak sanat piyasasında boy gösteren katılımcıların, satın alınacak eserlerin bırakın uzun vadeli ekonomik değeri bir yana herhangi bir sanatsal değeri olup olmadığı konusunda da emin olduklarını söylemek zordur. Bu nedenle alıcılar, tüketim veya yatırım kararlarını rasyonel yollarla hesaplanmadığı sürece risk alırlar. Bu durumun da sanat piyasasında belirsizlik ortaya çıkarmasına neden olacağı, bunun ne üretim maliyetleri ne de sanat nesnelere nesnel işlevleri, uygun bir fiyatın belirlenmesine yardımcı olacak ipuçları sağlamaz. Çünkü sanat eserleri ‘tekil’ üretimlerdir ve standart ekonomik fiyat tanımlamalarındaki homojenlik varsayımına uymazlar.

Alıcılar çağdaş sanat piyasasında yer alan eserlerin niteliksel durumuyla ilgili belirsizliklerle karşı karşıyadır. Bu, sanat eserinin niteliğine ilişkin bilgilerin asimetrik dağılımından veya ikisinin de bilinmez yönlerinden kaynaklanabilir. Ancak her iki durumda da bir eserin niteliği hakkındaki belirsizlik, nesnel özellikleri hakkında bilgi eksikliğinde kaynaklanmaktadır. Sanat eseri alımlarında belirsizliği azaltmak için karşılaştırılabilir mekanizmalar mümkün değildir. Çünkü bir sanat eseri eserin değeri, eserin kendisindeki nesnelleştirilebilir özelliklerden değil, sanatsal değerinin öznelarası bir tanımlama sürecinden kaynaklanır. Dolayısıyla sanat için yeterli fiyat konusundaki belirsizlik, kalite olarak nitelendirilen şeyin olumsuzluğundan kaynaklanmaktadır (Rössel, 2007, s. 167).

### 3. Sonuç

Kapitalist ekonomik modelin ortaya çıkması ve küreselleşmenin getirdiği yeni karar verme enstrümanlarının ortaya çıkmasıyla birlikte çağdaş sanat ekonomisinin de farklı boyutlara taşındığını görmüş oluyoruz. Günümüzde artık küresel kapitalist sistem ile sanatın belirli bir seçkin sınıfa ya da kitleye ait olmaktan çıkarak daha bütüncü bir anlayışla hareket ettiği ve diğer paydaşların da aktör olarak yer aldığı ve kısmen bağımsız süreçlerin yaşandığını görmek mümkün. Bu anlamda sosyolojik olarak özellikle çağdaş sanatın daha geniş bir kitleyle temas hâlinde olması kapitalist sistemin getirdiği olumlu-olumsuz algı neticesi sonrasında, metalaşmış sanat algısının oluşmasını beraberinde düşündürmektedir. Bu anlamda çağdaş sanatın kâr sağlayan bir katma değer oluşturması otomatik olarak kendiliğinden oluşan bir ekonomik pazar olgusunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanatın ekonomik değerinin belirlenmesi hem alımlayıcı hem de alıcı karşısındaki pozisyonunun netleşmesine ve aynı zamanda kendini sonsuza kadar var eden bir nesneleşmeye taşınmıştır. Küreselleşmeyle beraber ortaya çıkan yersiz-yurtsuzlaşma, eserin ortaya çıkış sürecinden varoluş sürecine kadar olan yolculuğuna değin, birçok aşamayla karşılaşması kendi göçebe yaşantısının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda özellikle 2000’li yıllardan sonra küresel ekonomik getirisi hayli yüksek rakamlara ulaşan çağdaş sanat eserlerinin yazılı-görsel medya araçlarıyla birlikte yeteri düzeyde pazarlanmasının bir sonucunu görmekteyiz ki, bu sistematik kapital düzen içerisinde eser kendi varoluş serüvenini el değiştirerek gündemde kalmaya devam etmektedir.

### Kaynakça

- Artun, A. (2015). Sunuş / sanat piyasası ve sanatın özerkliği. *e-skopdergi*, 8, 1-5.
- Abolafia, M. (1996). *Making Markets. Opportunism and Restraint on Wall Street*. Harvard University Press.
- Başaran Alagöz, S. & Ekici, N. (2016). Tartışmalı bir konu olarak sanat pazarlama: kavramsal bir değerlendirme, *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 6 (2), 189-202.
- Baumol. WJ. ( 1986). "Productivity, growth, convergence and welfare: what the long run data show", *American Economic Review*, 76, I 070-1085.
- Dimaggio, Paul J. (1987). "Classification in Art", *American Sociological Review*, 52(4), 440-455.
- Lehman K. & Wickham M. (2014). Marketing orientation and activities in the arts-marketing context: Introducing a Visual Artists’ Marketing Trajectory model. *Journal of marketing management*, 30(7-8), 664-696. <http://dx.doi.org/10.1080/0267257X.2013.838987>
- Rössel, J. (2007). "Ästhetisierung, Unsicherheit und die Entwicklung von Märkten". *Gelen*

*MÄRKTE als Strukturen soziale*: Edited Beckert, J. , Diaz-Bone, R. ve Ganßmann, H. 167 - 81.

Stallabrass, J. (2010). *Sanat A. Ş. çağdaş sanat ve bienaller*. (E. Soğancılar, Çev.). İletişim Yayınları.

Ünay Selçuk S. & Selçuk, E. (2017). Sanat piyasası ve sanatçı. *İdil Dergisi*, 6 (36), s.2233-2244.

Velthuis, O. (2005). *Talking prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. Princeton University Press.

Worthington, AC ve Higgs, H. (2004). Random walks and market efficiency in European equity markets. *Global Journal of Finance and Economics*, 44, 257 – 71. doi: 10.1111/j.1467-629X.2004.00108.x.

Zelizer, V. (2000). The purchase of intimacy. *Law and Social Inquiry*, 25, 817 – 48. doi: 10.1111/j.1747-4469.2000.tb00162.x.

Yılmaz, M. (2012). *Sanatın günceli güncelin sanatı*. Ütopya Yayınları.



## ANKARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DEKANLIK BİNASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Berkan ÇETİN<sup>1</sup>

Cengiz ÇETİN<sup>2</sup>

### Özet

*Bu çalışma, Ankara Üniversitesi Gümüşdere 60. Yıl Yerleşkesi Yavuz Sultan Selim Bulvarı 37/15 Keçiören/Ankara/Türkiye konumunda bulunan Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlık birimi kullanımına tahsis edilmiş Dekanlık Binası üzerine yapılmış bir incelemedir. Söz konusu yapı, mimari üslubu ve mimari yapısı, tarihçesi, korunma durumu, geçmişte yapılmış koruma ve onarım uygulamaları ve yapının korunmasına ilişkin öneriler gibi başlıklar altında incelenerek tartışılmıştır. Yapılan literatür taramasında yapı ile ilgili herhangi bir akademik çalışmaya rastlanamamıştır. Bu nedenle çalışma, yapının kullanım aşamalarına ait fotoğraf ve kayıtların incelenmesi, gözlem ve makro inceleme yöntemleri ile elde edilen veriler üzerine kurulmuştur. Bina, Türkiye Ziraî Donatım Kurumu tarafından İkinci Ulusal Mimarlık akımı döneminde yapılmış, daha sonra kısa bir süre Et ve Balık Kurumu tarafından kullanılmış ve 2006 yılında Ankara Üniversitesine devredilmiştir. Bina Ankara Üniversitesi Rektörlüğü tarafından 2007 yılında Başkent Meslek Yüksek Okulu Müdürlüğü'nün kullanımına tahsis edilmiştir. Bina 2016 yılında aynı üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesine devredilmiştir. Binanın Ankara Üniversitesi hizmetinde bulunduğu dönemde büyük bir onarımdan geçtiği, yapının kullanım sürecinde bina mekânlarında küçük onarımlar ve ilavelerle işlev değişikliklerinin yapıldığı tespit edilmiştir. Bu restorasyon ve onarım çalışmalarında binanın mimari niteliğine müdahaleler sınırlı ölçüde tutulmuştur. Bunun sonucunda bina büyük ölçüde özgünlüğünü korumuştur.*

**Anahtar Kelimeler:** İkinci Ulusal Mimarlık Akımı, Koruma, Restorasyon, Konservasyon Renovasyon

<sup>1</sup> Mimar, Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, berkancetinakademik@gmail.com, ORCIDID: 0009-0000-9816-7551.

<sup>2</sup> Prof. Dr. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, cngzccetin@gmail.com, ORCIDID: 0000-0001-5843-1290.

## A Review On Ankara University Faculty of Fine Arts Dean's Office Building

### **Abstract**

*This study is a survey and an examination of the office building allocated for the use of The Deanery of Ankara University Fine Arts Faculty located in the Ankara University Gumusdere 60<sup>th</sup> Year Campus, at the Yavuz Sultan Selim Boulevard, 37/15 Kecioren/Ankara/Turkiye address. The aforementioned building is examined and discussed on its architectural order and style, its history, conservation status, past conservation and restoration works and proposals for future conservation implementations. There were no encounters of an academic study regarding this building during literature review. As a result, this survey is constructed and conducted on the data acquired from verbal testimony of individuals, examination of printed and/or digital photographs and records of the building's utilization history, observation/investigation, and macro examinations. The building had been constructed for Turkiye Zirai Donatim Kurumu during the Second National Architecture Movement, then the building had been transferred to Et ve Balik Kurumu and after when its service for this institution is completed, building has been again transferred to Ankara University. The building was allocated for the use of Directorate of Baskent Vocational School by the Rectorate of Ankara University in 2007, then was transferred to Fine Arts Faculty. It had been discerned that during its service to Ankara University, the building has undergone major repairs and renovations, and some minor maintenance, repairs, and simple additions and function changes during utilization. During these restoration and repair works, interference to the architectural aspects of the building has been kept to a limited extent. As a result, the building still keeps substantial amount of its authenticity.*

**Keywords:** *Second National Architecture Movement, Protection, Restoration, Conservation, Renovation*

### **1. Giriş**

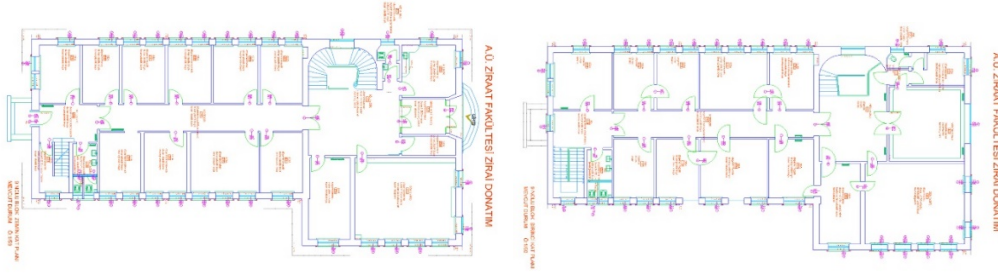
Mimarlık akımları ve mimari eserler, özellikle kamu yapıları, tarih boyunca dönemlerinin siyasi, sosyokültürel ve ekonomik durumlarından hatırı sayılır şekilde etkilenmişlerdir. Özellikle tarihte iz bırakmış olaylar sıklıkla mimari akımların oluşmasında rol oynamış, dolayısıyla mimari eserlerde kendilerini göstermişlerdir. Özellikle devletlerin varlıklarını göstermek ve pekiştirmek için kullandıkları kamu binaları bu mimari akımların en net okunduğu yapılar olmuşlardır (Alsaç, 1973, s. 15). Bu durum Cumhuriyet sonrası Türk mimari tarihi incelendiğinde açıkça görülebilmektedir. 1923 yılında, bundan tam 100 yıl önce, Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk liderliğinde cumhuriyetin ilanı ile birlikte devletin Anadolu için yeni bir kimlik yaratma çabası mimariye de yansımış ve Erken Cumhuriyet Dönemi olarak bilinen dönemde farklı mimarlık akımlarının oluşmasına sebep olmuştur (Ergut, 2009). Cumhuriyetin ilk yıllarında Birinci Ulusal Mimarlık akımı hâkim olmuş, bu dönemde Vedat Tek'in tasarladığı İkinci TBMM Binası (1924) (Demirel, 1941; Emre, 1941; Seçkin ve Sönmez, 2003; Sezgin, 2022) ve Arif Hikmet Koyunoğlu'nun tasarladığı Etnografya Müzesi (1925/27) (Kırmızı, 2022) gibi örneklerden de görülebileceği üzere kubbe örtü, sivri kemerler, doğal taş cepheler, işlemeli parapetler gibi Selçuklu ve Osmanlı mimarilerinde sıklıkla karşılaşılan mimari öğeler karşımıza çıkmaktadır (Alsaç, 1973, s. 13-15; Kopuz, 1999, s. 15-21). Endüstrinin gelişimi ile birlikte kendini gösteren modern Batı mimarisinin dilinden oldukça uzak olan Birinci Ulusalçı Mimarlık, 1930'lu yıllarda artan yapılaşma ihtiyacı ve yabancı

mimarların etkisi ile terkedilmiş, bu yıllarda kamu binalarında fonksiyonelliğin ve sadeliğin baskın olduğu modernizm arayışı başlamıştır. Bu dönemde sıklıkla Şevki Balmumcu'nun tasarladığı Ankara Sergi Evi (Balmumcu, 1935; Sunay-Özdemir, 2001, s. 70-94; Kutluoğlu, 2019, s. 65-79) gibi süslemesiz, işlevin ön planda tutulduğu yapı örnekleri görülmektedir. Bu sadelik arayışı mimari eserlerin Türk sivil mimarisinde bulunan birçok öğeyi kaybetmesiyle sonuçlanmıştır. Hem bu duruma hem de yabancı mimarlara bir tepki olarak 1930'lu yılların sonunda İkinci Ulusal Mimarlık akımı kendini göstermiş, bu akımla birlikte Türk sivil mimarisinde sıkça kullanılan saçak, tekrarlı pencereler gibi mimari yapı elemanları tekrar görülmeye başlanmış, simetrik düzen önemsenmiş, sıklıkla cephelerde yerel doğal taş kaplamalar kullanılmış, Birinci Ulusal Mimarlık akımından farklı olarak bu akım ilhamını geleneksel sivil mimariden almıştır. Bu dönemde *Anıtkabir* (Emin Onat) (Teke ve Öncü, 2019), *Devlet Demir Yolları İşletmeleri Umum Müdürlüğü* (Bedri Uçar) (Uçar, 1941) ve *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi* (Bruno Taut) (Nicolai, 1998; Alpagut, 2018) gibi önemli eserler ortaya konulmuştur (Alsaç, 1973, s. 15-17; Kopuz, 1999, s. 32-36). Tam da bu dönemde, 1940'lı yılların ortasında genç Cumhuriyetin başkenti Ankara'da inşa edilen bir kamu binası olan *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (AÜ GSF) Dekanlık Binası* (yapıldığı dönemde Zirai Donatım Kurumu Hizmet Binası), döneminin şartları ve baskın mimarlık akımının özellikleri göz önünde bulundurularak mimari yapısı, mimari üslubu, tarihçesi, korunma durumu, korunma sorunları ve çözüm önerileri incelenerek tartışılacaktır (Görsel 1- Görsel 4). Çalışmamızda literatür araştırması, yapı ve yapı öğelerinin makro yöntemlerle yerinde incelenmesi ile elde edilen bilgi ve verilerin yorumlanması yöntemini temel almıştır.



Görsel 1. AÜ GSF Dekanlık Binası, Giriş (Solda)2017, Güney Cephe (2007)

(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)



Görsel 2. AÜ GSF Binası Giriş (Solda) ve 1. Kat (Sağda) Planı

(Kaynak: AÜ GSF Arşivi)



Görsel 3. AÜ GSF Dekanlık Binası Cephe ve Kesit Çizimleri

(Kaynak: AÜ GSF Arşivi)



Görsel 4. AÜ GSF Dekanlık Binası Girişi (Solda), Arka Cephe (Sağda), 2007

(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlık Binası, Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti Ankara'nın Keçiören ilçesindeki, günümüzde Ankara Üniversitesi Gümüşdere 60. Yıl Yerleşkesi olarak bilinen alanda, Yavuz Sultan Selim Bulvarı 37/15 adresinde bulunmaktadır. Güneydoğu-kuzeybatı aksında uzanan bina giriş ve birinci kat olmak üzere iki katlıdır (Görsel 1- Görsel 4). Binanın güneydoğudaki girişine, mermer kaplı üç basamaklı merdivenle

çıkılmaktadır. Girişe saçak altından yere kadar inen sarı renkte traverten taş kaplama ile sınırlanmış içi mermer kaplı yüksek niş biçimi verilerek portal görünümü kazandırılmaya çalışılmıştır. Binaya giriş bu nişin içine yerleştirilmiş üç kanatlı pirinç kapı ile yapılmaktadır. Bu kapının ardında yapının kuzey cephesinde yine saçakların hemen altından başlayıp yere kadar inen bir pencere (Görsel 5) ile aydınlatılmış mermer kaplı basamaklı ve sahanlıklı bir girişi mevcuttur (Görsel 6). Hem zemin katta hem de üst katta bu girişin ardında ince uzun bir koridorda bürolar sıralanmaktadır. Koridorun sonunda yapının güney cephesinde saçakların hemen altından başlayıp yere kadar inen bir pencere ile aydınlatılmış dar sahanlıklı mozaik beton kaplama bir merdiven mevcuttur. Yapının kuzey ve güney cephelerindeki bu merdiven pencereleri yapı planında ters ayna simetrisi oluşturmaktadır. Binanın pencereleri duvardan dışarı çıkan dikdörtgen kesitli söve ile vurgulanmıştır (Görsel 1 – Görsel 5). Büroların çift kanatlı kapılarının açıldığı koridorların zemini mermer şeritlerle sınırlanarak iç kısmı kırmızı ve sarı renkte mozaik beton yapılmıştır (Görsel 7). Dekanlık makam odası duvarları ceviz lambri kaplıdır (Görsel 8). Dekanlık makam odası, toplantı salonu ve üst kattaki iki büyük büronun tavanlarında kartonpiyer dekorasyon mevcuttur (Görsel 9).



*Görsel 5. AÜ GSF Dekanlığı Merdiven Kovanını Aydınlatmak için Kullanılan Dikey Pencere, 2017  
(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)*



*Görsel 6. AÜ GSF Dekanlık Binası Giriş Holü, 2023  
(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)*



*Görsel 7. A GSF Dekanlık Binası Koridor Zemin Dekorasyonu, 2023*

*(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)*



*Görsel 8. A GSF Dekanlık Binası Makam Odası Lambrileri, 2007*

*(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)*

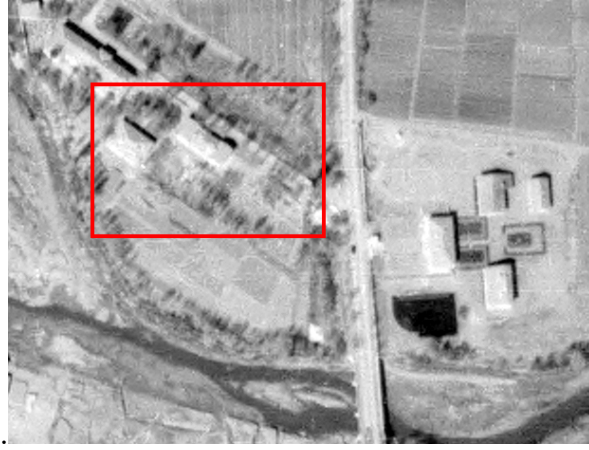


*Görsel 9. A GSF Dekanlık Binası Tavan Dekorasyonları, 2007*

*(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)*

## 2. Tarihçe

Yapılan literatür araştırmasında, uzun yıllar Türkiye Zirai Donatım Kurumu (TZDK) hizmet binası olarak kullanılmış binanın inşa tarihi ve mimarının kimliğine ait kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Binanın inşa edildiği alanın mülkiyeti büyük ihtimalle Yüksek Ziraat Enstitüsüne aittir. Ankara Üniversitesi 1946 yılında resmen kurulduğunda bu mülkiyet hakkı da Ankara Üniversitesine geçmiş olmalıdır. Ankara Üniversitesi arşivlerinde yer alan bölgeye ait iki hava fotoğrafından 1945 yılında çekilmiş olanında bina mevcut iken (Görsel 10) 1942 yılına ait olanda bina görülmemektedir (Görsel 11). TZDK'nin kuruluşu ve teşkilat yapılanması 1940-1944 yılları arasında tamamlanmıştır (Tarhan vd., 1973, s. 5-14; Ceylan, 2020). 1943 yılı TZDK'nin kurum olarak yapılanmasını sürdürdüğü bir yıldır. Bu nedenle söz konusu binanın inşasına 1943 yılında başlanmış olması ve 1944-45 yıllarında binanın kullanıma hazır halde olması kuvvetle muhtemeldir (Görsel 12).



*Görsel 10. 1945 Yılına Ait Bir Hava Fotoğrafında AÜ GSF Dekanlık Binasının Yer Aldığı Görülüyor  
(Kaynak: AÜ Arşivi)*



*Görsel 11. 1942 Yılına Ait Bir Hava Fotoğrafında AÜ GSF Dekanlık Binasının Bulunması Gereken Alanda Olmadığı Görülüyor  
(Kaynak: AÜ Arşivi).*

Bina, inşasının ardından uzun yıllar TZDK'ye makam ve ofis binası olarak hizmet etmiştir. 2006 yılında Ankara Üniversitesine yeniden devredilmesinden önce de Ticaret Vekaletine bağlı olmak üzere İcra Vekilleri Heyetinin 28.8.1952 tarih ve K/871 sayılı kararı ile kurulan Et ve Balık Kurumunun (E.B.K., 1957, s. 10-12) hizmet binası olarak görev yapmıştır. Bina inşasından yaklaşık 62 yıl sonra 2006 yılında Ankara Üniversitesi bünyesine geri alınmıştır. Bu tarihte büyük bir onarımdan geçen bina 2007 yılında aynı üniversite bünyesindeki Başkent Meslek Yüksekokulu (BMYO) Müdürlüğüne tahsis edilmiştir. Bu yüksekokulun bünyesinde bulunan Eser Koruma Programının 2016 yılında Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (AÜ GSF) bünyesinde Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım lisans programına dönüştürülmesi ile birlikte binanın kullanımı da bu Fakülte Dekanlığına devredilmiştir. Bina bugün söz konusu fakültenin idari binası olarak hizmet vermektedir.

### **2.1. (Türkiye) Zirai Donatım Kurumu Dönemi**

18 Ocak 1940 tarihinde yürürlüğe giren, 3780 sayılı Millî Korunma Kanunu kapsamında Ziraat Vekâletine bağlı bir genel müdürlük olarak kurulan Zirai Donatım Kurumunun idari merkezi Ankara olup, kurum olarak hukuki altyapısı 28.01.1943 tarih ve 2/19373 sayılı Türkiye Zirai Donatım Kurumun Teşkiline Dair Kararname ve 1.02.1943 tarihinde çıkarılan 430 sayılı Koordinasyon Kurulu kararıdır. Bu kararın ardından kurum, 3460 sayılı Kanun hükümleri çerçevesinde 1944 yılında Türkiye Zirai Donatım Kurumu adını almıştır (Tarhan vd., 1973, s. 5-14; Ceylan, 2020). TZDK, Türkiye'de tarım sektörünün gelişimine katkıda bulunmak amacıyla kurulmuş, tarım sektörünün gelişimine ve tarım üretiminin sürdürülebilirliğine odaklanmıştır. TZDK Türkiye'nin tarım sektörü, ülkenin ekonomisinde büyük bir rol oynamış, bu sektörün güçlendirilmesine ve modernizasyonuna katkıda bulunmuştur. TZDK, tarımın her aşamasında kullanılan makineler, ekipmanlar ve tarım araçları gibi donatımların üretimini ve dağıtımını yürütmüştür. Bu kurum, tarımsal üretimde kullanılan modern ve verimli donatımların sağlanmasından sorumluydu. TZDK'nin sunduğu donatımlar, çiftçilerin üretim süreçlerini daha etkin ve verimli hale getirmelerine yardımcı olmakta ve tarım sektörünün rekabet gücünü artırmaktaydı. TZDK'nin Türkiye için önemi birkaç yönden açıklanabilir.





*Görsel 12. AÜ GSF Dekanlık Binasının Türkiye Zirai Donatım Kurumu Dönemi Durumu, 1973  
(Kaynak: Tarhan vd. 1973, s.9)*

TZDK tarımsal üretimin verimliliğini artırarak, çiftçilere modern ve gelişmiş donatımlar sağlıyor, bu da tarımsal üretimin artmasına ve kalitenin yükselmesine katkıda bulunuyordu. Verimli ve kaliteli tarımsal üretim ise gıda güvencesi sağlamakta ve tarıma dayalı sanayilerin desteklenmesinde büyük öneme sahipti. TZDK'nin sağladığı donatımlar çiftçilerin iş gücü ihtiyacını azaltıyor ve tarımda mekanizasyonun yaygınlaşmasını sağlıyordu. Bu, tarımda çalışan işgücünün daha etkin bir şekilde kullanılmasını ve çiftçilerin daha fazla üretim yapmasına önayak olmaktaydı. Böylece, tarımsal üretimde verimlilik ve gelir artışının önü açılmış oldu. Bunlara ek olarak, TZDK'nin sağladığı donatımlar tarımsal üretimin daha sürdürülebilir bir şekilde yapılmasına katkıda bulunuyordu. Enerji verimliliği sağlayan ekipmanlar ve su kaynaklarının daha verimli kullanılmasını sağlayan sulama sistemleri gibi donatımlar, tarımsal sürdürülebilirliğin sağlanmasına destek oluyordu. Son olarak TZDK, tarım sektörüne sağladığı donatımlar ve hizmetlerle, tarımsal üretimdeki eşitsizlikleri azaltmak ve kırsal kalkınmayı desteklemeyi hedeflemekteydi. Tarım sektörü genellikle Türkiye'nin kırsal bölgelerinde yoğunlaşmaktaydı ve bu bölgelerde yaşayan çiftçilerin yaşam standartlarını yükseltmek önem arz etmekteydi. TZDK'nin sağladığı donatımlar ve destekler, kırsal kesimde yaşayan çiftçilerin tarımsal üretimde daha rekabetçi olmalarının ve ekonomik olarak daha güçlü hâle gelmelerinin önünü açmıştı.

Türkiye Zirai Donatım Kurumu, tarım sektörünün modernizasyonu, verimliliğin artırılması, tarımsal sürdürülebilirlik ve kırsal kalkınma gibi önemli hedeflere ulaşılmasına katkıda bulunmuş bir kurumdur. Sunduğu donatımlar ve hizmetler, tarımsal üretimin kalitesini yükseltirken çiftçilere de ekonomik fayda sağlamıştır. Bu da Türkiye'de tarım sektörünün

rekabet gücünü artırarak gıda güvencesi sağlanmasına ve ekonomik kalkınmanın desteklemesine yardımcı olmuştur. TZDK'nin Türkiye için önemi, tarım sektörünün kritik bir bileşeni olan donatımların sağlanması, tarımsal üretimde verimlilik artışı, çevresel sürdürülebilirlik ve kırsal kalkınmanın desteklenmesi gibi alanlarda kendini göstermektedir. Bu nedenle, TZDK tarım sektörünün gelişiminde ve Türkiye'nin tarımsal potansiyelinin değerlendirilmesinde çok büyük rol oynamıştır (Tarhan vd., 1973, s. 12-14; Ceylan, 2020).

Kurum, Özelleştirme Yüksek Kurulunun 11.03.1998 tarih ve 98/25 No.lu Kararı ile özelleştirme kapsamına alınmıştır. TZDK, Özelleştirme İdaresi Başkanlığı tarafından 10.06.1998 tarihinde anonim şirket statüsüne dönüştürülmüş ve bu durum 1442 sicil numarası ile 26.06.1998 tarihinde Ankara Ticaret Odasına tescil ettirilmiştir. Özelleştirme süreci ilk olarak kurumun bina ve lojmanlarından başlamış ve iki yıl içinde de bu süreç tamamlanmıştır (Ceylan, 2020). İncelediğimiz binanın kurum tarafından boşaltılma süreci de bu döneme denk gelmiş olmalıdır.

Türkiye'nin gelişimine yaptığı katkılar ve tarihi önemi, TZDK tarafından 1944 yılında yaptırılan bugünkü AÜ GSF Dekanlık binasına da tesir etmekte, ülkenin gelişimine sağladığı katkıların bir hatırlatıcısı olan bu yapıyı önemli kılmaktadır. Özellikle yapının makam kanadındaki merdivenlerinde bulunan korkuluklardaki pirinç işleme başakların bu kurumun logosundan esinlenilerek yapıldığı (Görsel 13, Görsel 14) ve yapının kurumu temsil gücünü ve kuruma aidiyetini pekiştirdiği düşünülmekte ve bunun gibi özel imalat dekorasyon ürünlerinin dönemin sosyopolitik ve sosyokültürel yapısına ve imalat tekniklerine dair barındırdığı bilgiler Erken Cumhuriyet Dönemi tarihine dair önemli veriler içermektedir. İlk bakışta kolaylıkla göz ardı edilebilecek söz konusu bina, bu nedenle kuruma ait değerleriyle birlikte korunmayı hak etmektedir.



*Görsel 13. AÜ GSF Dekanlık Binasının Tırabzanlarındaki Başaklar*

*(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)*



*Görsel 14. Türkiye Ziraî Donatım Kurumu'nun Logosu*

*(Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye\\_Zirai\\_Donat%C4%B1m\\_Kurumu\\_Anonim\\_%C5%9Eirket](https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye_Zirai_Donat%C4%B1m_Kurumu_Anonim_%C5%9Eirket) [Erişim: 5.11.2023])*

## 2.2. Ankara Üniversitesi Dönemi

Bu noktada, Ankara Üniversitesinin ülke tarihi için neden önemli olduğunu açıklamaya gerek yoktur. Köklü eğitim kurumları ülkelerin tarihlerinde her zaman için derin izler bırakır ve bulunduğu her alanda katma değer sağlar. Ankara Üniversitesi de bu köklü eğitim kurumlarından biri olarak etki ettiği her alanda katma değer sunmuştur.

Her şeyin ötesinde, Ankara Üniversitesinin bu alanda yalnızca isim olarak bulunması dahi yapıyı değerli kılmaya tek başına yeterlidir. Ankara Üniversitesi Rektörlüğü binayı sıradan bir biriminin kullanımına tahsis etmemiştir. 2007 yılında bina, 1989 yılında kurulduğunda Türkiye’de taşınır kültür varlıklarının koruma ve onarımı alanında eğitim veren ve bilimsel araştırmalar yürütülen ilk ve tek akademik kurum olma özelliğine sahip BMYO’nun hizmetine girmiştir. Yüksekokulun bünyesindeki Eser Koruma Programında uygulanan ön lisans eğitim programı, taşınır kültür varlıkları koruma ve onarımı alanında daha sonra açılan lisans programlarının geliştirilmesinde temel örnek olarak alınmıştır (Çetin vd., 2019, s. 118-122). AÜ GSF bünyesinde açılan Kültür Varlıkları Koruma ve Onarım Bölümüne 2016-2017 eğitim-öğretim yılında ilk öğrenciler kayıt yaptırdığında BMYO Eser Koruma Programı da misyonunu tamamlamış (Çetin vd., 2019, s. 122) ve kapanarak bina bu Fakültenin hizmetine devredilmiştir. Binanın tarihî ve kültürel niteliği ile bugünkü kullanım amacı (kültür varlıklarını koruma ve onarım eğitimi ve bilimsel araştırmalarına ev sahipliği yapıyor olması) birbiriyle çok iyi örtüşmektedir. Bu açıdan bakıldığında söz konusu bina, tarihî binaların yaşatılması için kullanılması gerekliliğini savunan koruma yaklaşımı için son derece güzel bir uygulama örneği niteliğindedir.

Yapının günümüz şartlarına uygun hâlde yenilenmesi, kullanımda tutularak ömrünün uzatılması bu kurumun yaptığı en önemli katkılardan biri olmuştur. Zaten menkul kültür varlıklarının aksine, gayrimenkul kültür varlıklarının korunması ve gelecek nesillere aktarılabilmesinin en iyi yolu yapının sürekli olarak kullanımda ve aktif olarak özgün niteliklerine sadık kalan yöntem ve uygulamalarla yürütülen bakım onarım çalışmaları görüyor olmasıdır.

## 3. Mimari Üslup

1942 ve 1945 yıllarına ait bölgenin hava fotoğraflarından elde edilen bilgiye dayanarak, 1943-1945 yılları arasında o zamanki adı ile Zirai Donatım Kurumu tarafından yaptırılan, bugün ise *AÜ GSF Dekanlık Binası* olarak yaşamını sürdüren yapının kimliğini anlamak dönemin mimari akımlarını göz önünde bulundurmadan mümkün değildir. Bu durumda özellikle 1940’lı yılların ortası ve sonunda hâkim olan mimari anlayış ve akımları incelemek gerekir. Bu dönem genel anlamda Erken Cumhuriyet Modernizmi olarak isimlendirilse de kendi içerisinde bölünmeler yaşamış, özellikle de 1940-1950 yılları arasında hâkim olan İkinci Ulusal Mimarlık akımı kendini göstermiştir. Bununla birlikte bu dönem hâlâ 1929 ekonomik buhranı ve savaşların etkisiyle hâkimiyet sağlayan, fonksiyonun formun önüne geçtiği,

süslemesiz, ekonomik ve fonksiyonel yapılar sunan modern mimarinin dünya çapında etkisinin fazlasıyla hissedildiği bir dönemdir.

Türkiye Cumhuriyeti kuruluşunun ardından Türk Mimarlığı, Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün de önderliğinde genç cumhuriyete yakışır, çağdaş ve özgün bir tarz yakalama çabası içerisindeydi. Birinci Ulusal Mimarlık akımının modern çizgilerle Osmanlı ve Selçuklu motiflerini birlikte kullandığı dönem her ne kadar oldukça başarılı yapılar sunmuş olsa da çağına ayak uydurmakta güçlük çekmiştir. Mimaride yeni bir soluk, Osmanlı motiflerinden uzaklaşma ve yeni, güçlü bir devletin sinyallerini vermek için millî özgün bir arayışa girilmiştir. Bu arayış için çalışmalar başlatılmış, yabancı mimarlar ülkeye davet edilmiş, Türk mimarları ise yurt dışına eğitime gönderilmiş ve yeni bir kimlik arayışına girmiştir. Fakat özellikle Almanya'dan gelen mimarların Bauhaus hareketi (Alsaç, 1973, s.14) ile getirdikleri süslemesiz, rasyonel, fonksiyonel ve ekonomik tasarımlar, geleneksel Türk sivil mimarisindeki saçak yapısı dahil birçok özgün öğeyi ortadan kaldırmış, dolayısı ile fazlasıyla tepki çekmiştir. Bunun üzerine Türk mimarların daha fazla destek görmesi ve mimarinin millî olması fikirleriyle birlikte millî mimarlık, diğer adıyla İkinci Ulusal Mimarlık akımı ortaya çıkmıştır (Alsaç, 1973, s. 15-17). *AÜ GSF Dekanlık Binası* da tam olarak bu akımın güçlü olduğu 1943-1945 yıllarında inşa edilmiştir. Bu akım Osmanlı'dan uzaklaşmayı, sadeleşme ve çağdaş çizgilerin kullanımı ile sağlamaya çalışmış ve mümkün olduğunca yerel malzemelerin kullanımına önem vermiştir. Bu dönemde cepheler oldukça sade ve genellikle taş kaplıdır. Cephe dekorasyonu ise nişlerle sağlanmıştır. Atatürk'ün vefatından çok kısa bir süre sonra inşa edilen ve araştırmamıza konu olan bu yapının da dönemin şartlarından etkilendiğini söylemek doğru olacaktır. İkinci Ulusal Mimarlık akımı ile kendini gösteren birçok tasarım prensibini bu yapıda bulmak mümkündür. Her ne kadar yapının dış cephesinde dönem özelliklerini sergileyen bu öğeler çok belirgin ve cesaretle vurgulanmış değilse de özellikle yapının makam kanadının iç tasarımında bu çabayı açıkça görmek mümkündür.



Görsel 15. Beypazarı 'ndan Geleneksel Türk Sivil Mimari Örneği

(Kaynak: Beypazarı Kaymakamlığı Resmi İnternet Sitesi <http://www.beypazari.gov.tr/beypazari-evleri> [Erişim: 5.11.2023])

Her ne kadar yapıldığı dönem ve ana hatları itibariyle İkinci Ulusal Mimarlık akımı içerisinde değerlendirilse de *AÜ GSF Dekanlık Binası* 20. yüzyılın ortalarına damgasını vuran birçok ulusal ve uluslararası mimari akımdan izler barındırmaktadır. Aslına bakılırsa yapı hem fonksiyonu hem de küçük boyutu gereği tam anlamıyla özgün bir üsluba sahip olamamaktadır. Bunun başlıca sebebi fonksiyonundan dolayı dönemin aristokrasisine hitap etmemesi ve küçük boyutlarının anıtsallıktan uzak oluşundan kaynaklı olarak yapının tasarımında gerek ekonomik anlamda gerekse tasarım anlamında tasarrufa gidilmiş olma olasılığıdır. Zira yapının inşası, 2. Dünya Savaşı ve bu savaşın dünya ekonomisine olduğu kadar genç Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin ekonomisine ciddi zararlar verdiği bir döneme denk gelmiştir. Savaş öncesi ülkemizde inşaat alanında kullanılan pek çok malzeme yurt dışından ithal edilmekteydi. Savaş sırasında bu malzemelerin temininde büyük bir darlık yaşanmış, bu darlığın etkisi 1950 yıllarına kadar sürmüştür. 1943 yılında acil bazı ihtiyaçlar dışında hemen hemen tüm yapı faaliyetleri durdurulmuştur (Alsaç, 1983, s. 16; Sağsöz vd., 2014, s. 942-944).



Görsel 16. *AÜ GSF Dekanlık Binası Giriş Denizlik Detayı*, 2023

(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)

Yığma taşıyıcıyı tuğla ve hatıl sistemi (kargir) ile inşa edilen bina basit geometrik şekillerle kurgulanmış, cepheleri oldukça sade, söveli pencereleri ve saçaklı yapısıyla geleneksel Anadolu sivil mimarisini anımsatmakta (Görsel 15), merdiven kovalarının aydınlatılması için kullanılan dikey pencerelerde ise dönemin modern rüzgârı hissedilmektedir. Cephede özellikle saçak altından başlayıp giriş kapısından yere kadar uzanan sürekli nişler İkinci Ulusal Mimari'nin sade dekorasyon anlayışını pekiştirmesine rağmen cephenin asli malzemesinin taş kaplama olmamasından kaynaklı olarak bu yapının bütünüyle bu akımın temel niteliklerini net bir şekilde yansıttığını söylemek de mümkün olmamaktadır. Bunlara ek olarak yine bu akımın belirleyici öğelerinden olan planda ve cephedeki simetri, fonksiyonu sebebiyle tam anlamıyla sağlanamamıştır. Binanın ana girişi saçak altından başlayarak zemine kadar inen traverten taş

kaplama ile sınırlanmış içi mermerle kaplanarak kolonlu bir niş ile portal giriş görüntüsü verilmeye çalışılmıştır. Kapı söveleri mermerden yapılmıştır. Yapının girişine ait tüm bu öğeler yapıya anıtsal bir cephe kazandırma çabasının ürünüdür. Ayrıca giriş kapısının üzerindeki mermer denizliğin altında bulunan dekoratif payandalar (Görsel 16) ve mermer kaplı basamaklar ve sahanlıklı bir girişin varlığında (Görsel 6) neoklasik mimarinin esintilerini bulmak mümkünse de yapıda bu mimari akımın da tam bir yansımasından söz etmek olanaklı değildir.

Bu yapı her ne kadar gerek iç tasarımı gerekse cephe tasarımı, öğeleri teker teker birbirinden bağımsız olarak incelendiğinde oldukça değerli mimari elemanlar içerse de bütününe bakıldığında eksik kalmış ve uyumsuzluk izlenimi uyandırmaktadır. Tasarım diline eklektik demek de pek mümkün değildir. Bunun başlıca sebebi tahminimizce mali açıdan zaten kısıtlı imkanlara sahip olunan bir dönemde, yeni kurulmuş bir kamu kuruluşu tarafından yaptırılan ufak, (büyük ihtimalle) kamu kullanımının oldukça sınırlı olacağı düşünüldüğünden önemsiz atfedilen bir yapı olmasıdır. TZDK'nin hizmet alanı da düşünüldüğünde dönemin aristokrasisine hizmet etmeyecek ve muhtemelen aristokrasinin sayılı defa önünden geçeceği düşünülen bir binanın yüksek maliyetler ve zaman harcanarak anıtsal ya da yüksek estetik içeren bir dile sahip olmasına gereksinim duyulmamış olması olasıdır.



*Görsel 17. AÜ GSF Dekanlık Binası Makam Kanat, Galeri Boşluğu, 2023*

*(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)*

Bununla birlikte yapının iç mekânında, özellikle makam kanadında yapılan tasarım döneminin hemen hemen tüm mimari değerlerini ve çizgilerini açıkça yansıtmakta, İkinci Ulusal Mimarlık akımı ile yüksek oranda örtüşmektedir. Özellikle yapının karşılama alanı, makam bekleme alanı ve merdiven tasarımı oldukça dikkat çekicidir. Merdivenin üst kat döşemesini kestiği bölge modern mimarlık çizgilerini yansıtırken (Görsel 17), küpeşte ve basamak tasarımı yabancı bir mimar olmasına rağmen İkinci Ulusal Mimarlık akımının önemli mimarlarından sayılan Bruno Taut'un bu akımın önemli eserlerinden sayılan Ankara

Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde (AÜ DTCF) (Bilici, 2012; Sarıarslan, 2017) kullandığı tasarımların adeta küçük bir kopyası niteliğindedir (Görsel 18). Fakat buradan çıkarılması gereken sonuç yapının tasarımının Bruno Taut'a ait olduğu değil, ancak bu akımdan etkilenildiği ve söz konusu akımın prensiplerinin uygulanmaya çalışıldığı olabilir. Ayrıca makam kanadındaki döşeme ve tavan tasarımı, malzeme kullanımı ve bu tasarım ve malzemenin birbiriyle uyumu (Görsel 7, Görsel 9) ve tamamlayıcılığı AÜ DTCF'de de yakın çizgilerle mevcuttur. Yapıda rastlanan korkuluk tasarımı kullanıcının yaptığı işi yapıya yansıtma isteği ve ayırt edilebilir olma çabasını net bir şekilde göstermektedir. Burada korkuluklardaki pirinçten mamul başak işlemleri, TZDK'nin logosundaki ana çizgilerle (Görsel 13) bire bir örtüşmesi yapının kullanımına sunulduğu kurumun kimliğini ve yaptığı işi yansıtarak kullanıcıya ayırt edici bir nitelik sunmaktadır. Yapı içinde kurumun ileri düzeydeki yöneticileri için tasarlandığı anlaşılan mekânların aydınlatmasında kullanılan avize tasarımları (Görsel 19), işçilik ve bunlardaki çeşitlilik ise yapının iç tasarımındaki ihtişam arayışı olarak değerlendirilebiliriz. Ne yazık ki iç mekânda karşılaşılan bu ihtişamlı görsel, dış cepheye aynı başarı ile yansıtılmamış, bu durum yapının genel görünüşünün sönük kalmasına neden olmuştur.



*Görsel 18. (Solda) AÜ GSF Dekanlık Binası Merdiven Parmaklıkları, (Sağda) AÜ DTCF Farabi Salonu Balkon Merdiveni Parmaklıkları*

*(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)*

Ne yazık ki incelediğimiz yapı, döneminin önde gelen mimari akımı İkinci Ulusal Mimarlık eserlerinin karakteristiğini yansıtan, duruşu ve cephe tasarımıyla dönemine damga vurmuş bir yapı değildir. Ancak bu durum onu değersiz kılmamaktadır. Onun değeri, genç Cumhuriyetin gelişmesine büyük katkıları dokunmuş kurumlara ve ülkenin önde gelen öğrenim kurumlarından Ankara Üniversitesinin alanında ilklere imza atmış birimlerine ev sahipliği yapmasında gizlidir. Yapıya değer katan, yapıyı kullanan bu kurumlarda üretilen değerlerin yapıyla kurduğu organik bağ ve yapıda bıraktıkları izlerdir.



Görsel 19. AÜ GSF Dekanlık Binası Avize Detayı

(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)

#### 4. Restorasyon Uygulamaları

TZDK binası, 2006 yılında AÜ BMYO'ya tahsis edildiğinde geniş kapsamlı bir restorasyon ve renovasyon çalışmalarına gereksinim duyulmuştur. Bu çalışmalar binanın inşasından sonra bilgilerimiz dahilinde gördüğü en kapsamlı onarım çalışmasıdır.

Bu restorasyon çalışmaları sırasında yapının planında ciddi bir değişiklik yapılmamıştır. Binanın orijinaline ait mekânları korunmuş, yığma taşıyıcı tuğla örgü duvarlarda yeni kapı veya pencere boşlukları açmaktan kaçınılmış, bazı odalarda birbirine geçişi sağlayan kapıların örülerek kapatılması dışında bir müdahaleden özenle kaçınılmıştır. Ofis kanadı koridorları modern tesisatlara yer açmak için asma tavan olarak yeniden kurgulanmıştır. Tuvaletlerde tesisat, duvar kaplamaları ve zemin kaplamaları yenilenmiştir. Yine bu dönemde yapıdaki pencereler doğramaları ile birlikte değiştirilmiş ve orijinali ahşap doğrama giyotin sistem olan pencereler ahşap doğrama ispanyolet sisteme çevrilmiştir. Bu noktada pencere camlarının binanın enerji verimini artırmak için ısı yalıtım camı ile değiştirilme gereksinimi bu uygulamayı bir miktar kabul edilebilir kılsa da her ne kadar doğrama malzemesi aynı kalsa da orijinal sistemlerden uzaklaşmış olması uygulamanın doğruluğunu sorgulatmaktadır. Burada en doğru kararın özgün materyal ve imalat tekniğine uygun şekilde enerji verimliliğinin yükseltilmesi olacağını düşünmekteyiz.

Bu restorasyon çalışmaları sırasında bina giriş kapısının üzerinde bulunan pencere denizliğinin sol köşesindeki kırık parçası, eksik bölge ölçülerinde kesilmiş özgüne uygun mermerle tamamlanmıştır. Ancak bu müdahale sırasında eklenen yeni parçaya damlalık açılmamıştır (Görsel 15). *AÜ GSF Dekanlık Binası* gibi kullanımda olan ama restorasyon ihtiyacı bulunan yapılarda özellikle fonksiyonel elemanların tamamlanmasında dekoratif olmayan, işlev öncelikli detayların işlenmesi önemlidir. Tamamlamada damlalığın açılmaması o bölgeden gelen yağmur suyunun dönerek bina cephesine sızarak duvar sıvasına ve



ilerleyen dönemde duvar örgüsüne zarar vermesi ve mermerlerin yapıştırma harçlarının erken tahrip olmasına neden olması ihtimaldir.



Görsel 20. AÜ GSF Dekanlık Binası Makam Odası Tavan Boya Katmanları (Solda) ve Tavan Duvar Birleşiminde Dekoratif Boya (Sağda) “Duvar Resmi Koruma ve Onarım Dersi Uygulama Projesi-2015” (Kaynak: Cengiz ÇETİN’in Kişisel Arşivi)

Binanın makam odası olarak kullanılan odanın temizliği sırasında tavan boyasında yapraklanarak yüzeyden ayrılmalar yaşanmıştır. Bunun üzerine odanın kartonpiyer tavanında yapılan raspa işlemi sonucunda beş farklı döneme ait boya tabakasına rastlanmıştır, bunların belgelenmesi ve temizlenmesi BMYO Duvar Resmi Koruma ve Onarım dersinin uygulama konusu olarak çalışılmıştır (Görsel 20). Binanın diğer mekânlarında kartonpiyer kabartma içeren tavanlarında yapılan kontrollerde tüm kartonpiyer detayların boyalı olduğu, renk olarak ağırlıkta metalik gümüş gri kullanıldığı anlaşılmıştır.



Görsel 21. AÜ GSF Dekanlık Binası Tırabzanlarının Konservasyonu “Metal Koruma ve Onarım Dersi Uygulama Projesi-2014”

(Kaynak: Cengiz ÇETİN’in Kişisel Arşivi)

2006 yılında yapıya ait tüm avizeler sökülmüş, bakımları yapıldıktan sonra yeniden ait oldukları yerlerine takılmıştır. Binaya ait olan bu oldukça ince işli avizelerin korunması ve

yeniden kullanılması oldukça değerlidir. Binanın pirinçten başaklı merdiven korkulukları restorasyon geçirmiş, bu korkulukların üzerinde pirinç başak süslemeler gibi detayları da kapatan kötü boya uygulaması boya kaldırılmış ve korkuluğa özgün görüntüsü yeniden kazandırılmaya çalışılmıştır (Görsel 21). Binanın pirinçten yapılmış giriş kapısı, ahşap koridor kapılarının pirinç aksamaları temizlenerek parlatılmıştır. Bütün bu tavan raspa işlemleri, korkulukların ve kapıların pirinç aksamalarının temizliği binada yürütülen kültür varlıklarını koruma ve onarım eğitiminin bir parçası olarak öğrencilerle konuya ilişkin derslerin uygulama bölümleri kapsamında yapılmıştır.

Ancak BMYO'nun Fakülteye dönüşümü sırasında binanın girişindeki, makam odasının geniş penceresinin denizliğinin üzerine, binanın merdiven korkulukları pirinç başaklarla birlikte kopyalanarak yerleştirilmiştir (Görsel 17 ve Görsel 22). Her ne kadar estetik açıdan yanlış demek güç olsa da yapının özgün dekoratif elemanlarının kopyalanarak dekoratif eklentiler yapılması koruma onarım açısından doğru bir uygulama değildir. Bu tip uygulamalar hem yapının özgün elemanlarına fiziksel olarak zarar vermekte hem de yanıltıcı olmaktadır. Tabii ki kullanımda olan bir yapıya kullanım sırasında ihtiyaçlara göre eklemeler yapılabilir fakat bu eklemeler özgüne uygun malzemelerle, yapıda kalıcı zarara sebep olmayacak şekilde ve ilerleyen dönemlerde özgün malzemelerden ayırt edilebilir ve yapıdan ayrıştırılabilir olmalıdır. Söz konusu denizliğe eklenen parmaklık ile giyotin pencerelerin ahşap kasa ispanyolet sisteme çevrilmesi bu dönemde binanın orijinallğine yönelik en önemli müdahalelerdir. Bunun dışında bina özgün niteliklerini büyük ölçüde korumuştur.



Görsel 22. AÜ GSF Dekanlık Binası Girişi ve Makam Odası Penceresi 2023

(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)

25-31 Mayıs 1964 tarihinde Venedik'te toplanan II. Uluslararası Tarihi Anıtlar Mimar ve Teknisyenleri Kongresi'nde tarihi anıtların ve yerleşmenin korunması onarımı için ilan edilen tüzüğün 6. maddesinde "Anıtların korunması, ölçeği dışına taşmamak koşuluyla çevresinin de bakımını içine almalıdır. Eğer geleneksel ortam varsa, olduğu gibi bırakılmalıdır. Kütle ve renk ilişkilerini değiştirecek hiçbir yeni eklentiye, yok etmeye ya da değiştirmeye izin verilmemelidir." denmektedir (Ahunbay, 1996, s. 150-152). Bu tüzük çerçevesinde AÜ GSF Dekanlık Binası'nı da çevresi ile birlikte değerlendirmek gerekir. 1987 yılında binanın

doğusundan geçirilen Fatih Köprüsü yapımı sırasında bina ve içinde bulunduğu yerleşke bu köprü'nün bağlantı yolları tarafından çevrelenmiş ve hem binanın hem yerleşkenin ufuk çizgisinin kotu yükselmiştir. Binanın 2006 yılındaki onarımı sırasında çevresine de müdahale edilmiştir. Binanın güneyindeki yeşil alana 2011 ve 2020 yılında ek toprak getirilerek kotu yükseltilmiştir. TZDK tarafından Cumhuriyetimizin 50. yılında yapılan bir yayında binanın güneyindeki bu yeşil alanın bir fotoğrafı yayımlanmıştır. Bu fotoğrafta yeşil alanın içinde kuğu ve ördeklerin yüzdüğü şelalesi bulunan bir havuz olduğu görülmektedir (Görsel 23). Bu havuz ve üzerindeki ahşap köprü 2019 yılına kadar korunmuş, ancak bu tarihte yapılan bir düzenlemede tamamen kaldırılmıştır. Binanın çevresindeki yolun kotu, asfalt yenileme çalışmaları ile zaman içerisinde yükselmiştir. Binanın kendisi özgün niteliğini büyük ölçüde korurken çevresi geri döndürülemez bir şekilde değişikliğe uğramıştır. Bina çevresindeki bütün bu değişimler binanın estetik görünümünü büyük ölçüde değiştirmiş olmakla birlikte, yağmur suyu drenajı konusunda neden olduğu sorun gelecekte bina için daha büyük problemleri de beraberinde getirme riski taşımaktadır.



Görsel 23. AÜ Gümüşdere 60. Yıl Kampüsü Türkiye Zirai Donatım Kurumu Dönemi Durumu (1973)  
(Kaynak: Tarhan vd. 1973, s.83, 87)

## 5. Yapının Koruma Sorunları ve Çözüm Önerileri

Çalışmanın bu bölümünde binanın ömrünü uzatmak için uygulanabilecek birkaç küçük düzenleme önerilecektir. Özellikle üst kat pencerelerinin denizlikler ile birleştiği noktalarda ahşap doğramaların fazlaca suya maruz kaldığı tespit edilmiştir. Bu durum denizliklerin yağmur suyunu pencerelerden verimli bir şekilde uzaklaştıramadığına işaret etmektedir. Dolayısıyla denizlik eğimlerinin pencere yönünde olmadığından ve binadan dışarı doğru en az %1-2 eğim yaparak yağışı binadan uzaklaştırdığından emin olunmalıdır. Aksi hâlde bu denizlikler itina ile sökülerek tesviyeleri düzeltilmelidir. Ayrıca bu denizliklerde damlalık bulunduğu ve bu damlalıkların en az 2 mm derinliğe sahip olduğundan emin olunmalı, gerekiyorsa damlalık açılmalı ya da derinleştirilmelidir.

Yapının mevcut ahşap doğramalarının koruyucu kaplamalarının yıprandığı ve yağış aldığı anda bu doğramaların yağmur suyunu emdiği tespit edilmiştir. Bu doğramalar uygun bağıl nem oranına ulaşıldığı bir dönemde yıpranan koruyucu katmandan temizlenmeli ve yeni koruyucu uygulanmalıdır. Bu koruyucu uygulama işlemi kullanılan malzemenin ömrü göz önünde bulundurularak rutin olarak tekrarlanmalıdır. Binanın ofis kanadında bulunan ahşap kanatlı kapıların, kasa ve kanatları üzerlerindeki ve özellikle gövde kaplamalarına bulaşan boyalar dikkatlice temizlenmeli, ahşap kapı kasaları ve kanatlarındaki ayrılma ve açılmalar giderilmeli ve yeniden koruyucu boya uygulanmalıdır.

Yapının çevresinde yağış durumunda göllenme tespit edilmiştir. Bu göllenmelerin yapılara yakın olduğu durumlarda su temele ulaşarak temelin zayıflamasına ya da temel altındaki sıkıştırılmış toprağa nüfuz ederek uzun vadede gevşemesine ve temelin altının boşalmasına sebep olabilmektedir. Bina çevresindeki tretuvarlarda birikme yapan bölgeler tespit edilmeli ve bu birikmeleri önleyecek şekilde suya yol verilmeli ya da çevre tretuvarlar kaldırılarak dışarıya  $\approx\%2$ , drenaj yönüne  $\approx\%2$  eğim olacak şekilde yeniden düzenlenmeli, yeşil alan ya da toprakla birleşeceği noktada bitiş kotunun üzerinde kalmayacak şekilde bordür taşı eklenmeli, toprak bu bordür taşının en az 5cm altından başlamalı, ya da bordür ile toprak arasına su yolu yapılmalıdır. Mümkünse yeşil alan ve asfalt yolun kotu düşürülmelidir.



Görsel 24. AÜ GSF Dekanlık Binası Girişi 2023

(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)

Binanın mermer basamaklı girişinde yer alan mermer kaplamalarda kırık, çatlak ve parça kayıpları mevcuttur (Görsel 24). Buradaki kırık taşlar yapıştırılmalıdır. Özellikle giriş kapısının sövesini oluşturan mermer kaplamalarının derzlerinde boşalmalar tespit edilmiştir. Boşalmış derzlerden yapıştırma harcının zarar görmüş olabileceği noktalardan harç enjeksiyonu yapılmalı, bu açılmalar kaplamanın altına su girişini engelleyecek şekilde doldurulmalıdır. Bu ve bunun gibi eski yapıların zarar görmesine yol açan en tehlikeli etkenlerden biri çatı problemleridir. Çatı taşıyıcı ve yalıtım sistemleri periyodik olarak, çatı kaplamaları ise hem periyodik hem de fırtına gibi olağanüstü hava koşullarının ardından kontrol edilmeli, gerekli ise bakımları yapılmalıdır. Her şeyden önce unutulmamalıdır ki bu bina kullanımda olan bir

binadır ve kullanım sırasında yapılacak bakım ve onarım çalışmaları bir binanın ömrünü uzatmaktaki en önemli yöntemdir.

Yapının girişindeki pencere denizliğine eklenen korkuluklar herhangi bir işleve sahip değildir (Görsel 22). Yapıya orijinal görünümünü (Görsel 25) geri kazandırmak amacı ile mevcut yapı elemanlarına zarar vermeden bu korkuluklar sökülmalıdır. Korkuluğun kalması hâlinde periyodik bakımı yapılmalı, korkuluğun demir bölümlerin açık hava şartlarına maruz kalması nedeniyle binanın içinde yer alan korkulukların aksine hızla korozyona uğrayacağı ve özgün mermer denizliği pas lekesi ile kirletebileceği dikkate alınmalıdır.

Polivinil klorürden (PVC) yapılmış yağmur suyu iniş boruları her ne kadar ucuz, kolay işlenir ve günümüzde kullanımı yaygın bir malzeme olsa dahi, PVC malzemeler incelediğimiz bina gibi tarihi niteliği olan binaların özgünlüğüne aykırı malzemelerdir ve kullanımı mimari koruma ve onarım alanında kabul görmemektedir. Bu nedenle söz konusu borular ya binanın yapım yılına uygun malzemelerle ya da daha çağdaş ve estetik malzemelerle değiştirilmeli, ağızları olabiliyorsa drenaj borularına yönlendirilmelidir. Olamıyorsa tretuvarda bu suyun binadan uzaklaştırılması için uygun su yolu açılmalıdır.



Görsel 25. AÜ GSF Dekanlık Binası Girişi ve Makam Odası Penceresi 2007

(Kaynak: Cengiz ÇETİN'in Kişisel Arşivi)

## 6. Sonuç

*AÜ GSF Dekanlık Binası*, İkinci Ulusal Mimarlık akımının etkilerinin güçlü olarak hissedildiği bir dönemde Türkiye Ziraat Kurumu tarafından makam binası olarak 1943-1945 yıllarında inşa edilmiştir. Yapının tasarlandığı ve inşa edildiği tarihler 2. Dünya Savaşı'nın yaşandığı günlere denk gelmiştir. Bu savaşın genç Türkiye Cumhuriyeti ekonomisi üzerinde olumsuz etkileri olmuştur. Bu olumsuz etkilerin binanın tasarımı ve inşasında kullanılan malzeme seçimi ve uygulamasına, yapı malzemesini teminde sıkıntı ve yüksek maliyet şeklinde yansımış olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle yapının dış cephesinde İkinci

Ulusal Mimarlık akımının dönem özelliklerini sergileyen ögeler çok belirgin ve cesaretle vurgulanamamıştır. Ancak dış cephede izlenen bu durumun tersine binanın iç tasarımında, özellikle makam kanadında İkinci Ulusal Mimarlık akımının temel niteliklerini yansıtmak için özenli bir çaba sarf edilmiştir. Bu çabanın güçlü etkisi binadan içeri girildiği andan itibaren hissedilmekte ve bina asıl karakterini sergilemektedir. Bununla birlikte mimari nitelikleri binanın İkinci Ulusal Mimarlık akımının Başkent Ankara'daki güçlü temsilcilerinden biri olduğunu söyleyebilmemizi mümkün kılmamaktadır.

Bu tespitimiz söz konusu yapıyı değersiz kılan bir unsur olarak değerlendirilmemelidir. Aksine bu yapıyı değerli kılan iki önemli unsurdan söz edilebilir. Birincisi binanın İkinci Ulusal Mimarlık akımının etkilerini başarıyla yansıtan tasarımsal ayrıntılardır. İkincisi ise bu binanın hizmet verdiği kurumlardır. Bu kurumlardan birincisi Türkiye Cumhuriyeti'nin ekonomik ve tarımsal gelişimine önemli katkıları bulunan Türkiye Zirai Donatım Kurumudur. Diğeri ise Türkiye'de taşınır kültür varlıklarının koruma ve onarımı alanında ilk akademik eğitim veren ve bu alanda köklü bir gelenek yaratmayı başarmış bir kurum olan Ankara Üniversitesi Başkent Meslek Yüksekokulu ve bu geleneği devralarak geliştirme ve yüksek değerler katma hedefi ve azmi içinde olan Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesidir.

Binaya 2006 yılında uygulanan onarım, yapının orijinal niteliklerine önemli ölçüde sadık kalınarak yapılmıştır. Yapının dış görünüşündeki en önemli değişiklik giyotin pencerelerin ispanyolet sisteme çevrilmiş olmasıdır. Bunun dışındaki bir iki küçük değişiklik göz ardı edilebilir niteliktedir. Bu nedenle yapı inşasının üzerinden geçen 79 yıla rağmen orijinal özelliklerini büyük ölçüde korumuştur. Yapının bütünlüğünü bozacak ve tahrip olmasına neden olacak nitelikte korunma sorunu bulunmamaktadır. Var olan sorunlar iyi planlanmış, periyodik olarak tekrarlanması gereken uygulamaları da içeren müdahalelerle çözülebilecek düzeydedir. Binanın bünyesinde kültür varlıklarını koruma ve onarım bölümü bulunan alanında yetkin bir eğitim kurumu tarafından kullanılıyor olması, binanın değişime uğramadan uzun yıllar varlığını sürdürebilmesi için büyük bir şans olduğu kadar, Venedik Tüzüğü'nün 5. maddesinde yer alan (Ahunbay, 1996, s. 150-152) tarihi yapıların kullanılarak korunması yaklaşımının başarılı bir örneğini de oluşturmaktadır.

### **Kaynakça**

- Ahunbay, Z. (1996). *Tarihi çevre koruma ve restorasyon*, YEM Yayın.
- Alpagut, L. (2018). Üretken bir mimar ve Ankara'da modern bir bina: Bruno Taut ve Atatürk Lisesi, *Sanat Tarihi Dergisi*, 26, 135-161.
- Alsaç, Ü. (1973). Türk mimarlık düşüncesinin Cumhuriyet devrindeki evrimi, *Mimarlık*, 11-12, 12-25.
- Balmumcu, Ş. (1935). Sergi evi, *Arkitekt*, 1935-04 (52), 97-107.

- Beypazarı'ndan Geleneksel Türk Sivil Mimari Örneği (2023, 05 Kasım). *Beypazarı Kaymakamlığı Resmi İnternet Sitesi* içinde. <http://www.beypazari.gov.tr/beypazari-evleri>.
- Bilici, Z. K. (2012). Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi: bir yapım öyküsü üzerine yeniden düşünmek, *Ankara'nın Dergisi*, 1, 46-50.
- Ceylan, O. (2020) Türkiye Zirai Donatım Kurumu (1943-1998) (2023, 29 Ekim). *Atatürk Ansiklopedisi* içinde. <https://ataturkansiklope0disi.gov.tr/bilgi/turkiye-zirai-donatim-kurumu-1943-1998/>.
- Çetin, C., Uzun, K., Şay, S., Saraç, E. (2019). Türkiye'de kültür varlıklarını koruma ve onarımı: Başkent Meslek Yüksekokulu örneği, *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1(1), 99-141.
- Demirel, Y. R. (1941). Prof. Mimar M. Vedat Tel, *Arkitekt*, 1941/42-09-10, 231-233.
- Emre, N. (1941). Mimar Vedat'ın Sanat Hayatı, *Arkitekt*, 1941/42-09-10, 234-235.
- Ergut, E. A. (2009). Cumhuriyet dönemi mimarlığı: tanımlar, sınırlar, olanaklar, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(13), 121-130.
- Et-Balık Kurumu, [https://kutuphane.tarimorman.gov.tr/pdf\\_goster?file=6e7f5506b8c67c2d35e76a51e47db2cf#book/](https://kutuphane.tarimorman.gov.tr/pdf_goster?file=6e7f5506b8c67c2d35e76a51e47db2cf#book/)
- Kırmızı, H. B. (2022). Arif Hikmet Koyunoğlu'nun Ankara'daki kamu yapıları, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 7, 31-47.
- Kopuz, A. D. (1999). *Cumhuriyet döneminde mimarlık akımları ve Adana'daki yansımaları* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Çukurova Üniversitesi.
- Kutluoğlu, O. (2019). *Mimarlık tarihi yazımında alternatif anlatı yöntemleri: Şevki Başmumcu'nun sergi evi yapısının hikayesinin "Opera'nın Hayaleti" grafik romanı ile anlatımı* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Başkent Üniversitesi.
- Nicolai, B. (1998). *Bruno Taut'un akademi reformu ve Türkiye için yeni bir mimariye uzanan yolu*. Atatürk İçin Düşünmek içinde (s. 32-45). İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Onat, E. ve Arda, O. (1955). Anıtkabir. *Arkitekt*, 1955-02, 51-61.
- Onat, E. ve Arda, O. (1955). Anıtkabir. *Arkitekt*, 1955-02, 92-93.
- Sarıarslan, Ü. (2017). *Aramızdan ayrılışının 80. yılında Bruno Taut Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi mimarı*. Ankara Üniversitesi Basım Evi.
- Seçkin, S. ve Sönmezer, Ş. (2003). Mimar Vedat Tek ve Mimarlığı. *Eyüpsultan Sempozyumu VI İstanbul Mart 2003*, 242-249.
- Sezgin, A. (2022). Mimar Vedat Tek ve Eserleri. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi/KAEFAD*, 10(1), 114-143.

Sunay-Özdemir, R. S. (2001). *20. Yüzyıl mimarlık mirası: Ankara Opera Binası ve 1923-1950 yılları arası Türk mimarlığında Yüksek Mimar Şevki Balmumcu'nun yeri* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.

Tarhan, A., Doğançay, M.N., Kulaksız, A.H., Akalp, A. (1973). *Cumhuriyetin 50. yılında Türkiye Ziraî Donatım Kurumu*, Türkiye Ziraî Donatım Kurumu.

Teke, K. M. ve Öncü, B. (2019). *Anıtkabir bir veda bir başlangıç*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Türkiye Ziraî Donatım Kurumu Anonim Şirketi (2023, 05 Kasım). *Wikipedia* içinde. [https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye\\_Zirai\\_Donat%C4%B1m\\_Kurumu\\_Anonim\\_%C5%9Eirketi](https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye_Zirai_Donat%C4%B1m_Kurumu_Anonim_%C5%9Eirketi)

Uçar, B. (1941). D.D.Y. Umumi İdare Binası. *Arkitekt, 1941/42-11-12*, 241-247.



## SİNEMAYA UYARLANAN VIDEO OYUNLARI

Cumhur Okay ÖZGÖR<sup>1</sup>

### Özet

*Video oyunlar, ev eğlencesi olarak yaygınlık kazandığı yıllardan itibaren estetik bir kaygı olarak da gelişim içerisine girmiştir. Kamera hareketleri, senaryo, hikâye anlatımı, karakter gelişimi gibi sinemaya özgü öğeleri ödünç alacaktır. 80'li yıllar, sinemada gişe hasılatı yapan filmlerin video oyunlarına uyarlandığı yıllar olurken, 90'lı yıllarda durum tam tersi olmaya başlayacaktır. Süper Mario Kardeşler (1993), video oyunlardan sinemaya uyarlanan ilk yapım olurken, sinema için de yeni bir yol açılmış olur. Aynı zamanda oyunlar da yıllar geçtikçe sinema sektörüyle boy ölçüşmeye çalışan yapımlar olacaktır. Sinemaya özgü anlatıları benimseyen, farklı kamera açılarıyla estetik dünyalar sunmaya çalışan oyun yönetmenleri, sanatsal olanı yakalamaya çabalayacaktır. Günümüzde sanal oyuncular filmlerde yer almış, Hollywood yıldızları, gerek seslendirme, gerekse modelleme olarak yüzleri video oyunlarına aktarılan yıldızlar olacaktır. CGI efektleri, neon ışıklar, video oyunların bütün nimetlerini sinemaya taşıyan yeni mecralar olacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Video oyunlar, piksel, konsol, sinema, adaptasyon.

### Video Games Adapted To Cinema

### Abstract

*Video games, since the years when they gained popularity as home entertainment, have also evolved as an aesthetic*

---

<sup>1</sup> Doç. Dr. Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, kaedeoky@hotmail.com, ORCIDID: 0000-0002-3712-7780.

*concern. They will borrow cinematic elements such as camera movements, screenplay, storytelling, character development, and more. The 1980s saw the years when films that were box office hits were adapted into video games, but in the 1990s, the situation began to reverse. "Super Mario Bros" (1993) became the first production adapted from video games to cinema, opening up a new path for the film industry. At the same time, as the years passed, games also produced works that competed with the film industry. Game directors who embraced narrative elements specific to cinema and tried to offer aesthetic worlds with different camera angles would strive to capture the artistic essence. Today, virtual players have appeared in movies, and Hollywood stars have become celebrities whose faces are transferred to video games, both in terms of voice acting and modeling. CGI effects, neon lights, and new platforms that bring all the advantages of video games to the cinema will emerge.*

**Keywords:** *Video games, pixel, console, cinema, adaptation.*

## 1. Giriş

Bilgisayar oyunlarının sanat olup olmadığı günümüzde çokça tartışılan bir konudur. Oyunların sanat eseri olup olmadığı hakkında farklı görüşler mevcuttur. Video oyunları, bazı ludologlar<sup>2</sup> tarafından başlı başına yeni bir sanat türü olarak görülmüştür. Örnek olarak, Semler Bringsjord, dijital oyunları teatral oyunlar gibi ‘dramatik bir mücadele’ olarak görür. Dijital oyunlarda da kahramanın mücadele etmesi gereken zorluklar vardır, ancak klâsik dramatik eserlerden farklı olarak dijital oyunlar, daha çok fantastik dünyalar yaratır. Angela Ndaliansis’e göre dijital oyunlar, ‘yeni barok’ eğlence formları olarak değerlendirilebilir. Ndaliansis’e göre ise bilgisayar oyunları, çizgisel olmayıp “çok merkezli, labirentimsi tekrarlamalı ve oynamanın teknolojik ustalık gerektirmesi gibi özellikleriyle yeni-barok eğlence formlarıdır.” (Binark, 2009, s. 75). Oyunlarda anlatı öğeleri imgesel dünyanın önemli bir kısmını edebiyat ve sinema gibi anlatı sanatlarından devralır. Bu ilişkiye dayanan anlatıbilim kuramına göre, oyun dünyaları alternatif öykülere kaynaklık eden bir etkileşim ortamıdır. Oyun oynama edimi, anlatmak bir yana, dil ve konuşmadan bile eskidir, hatta insana özgü bile değildir, dolayısıyla bu görüşe göre öyküler değil, oyunsal özellikler belirleyicidir. (Binark, 2009, s. 90). Oyunların sanat eseri olarak görmeyen görüşler de bir hayli fazladır. Film eleştirmeni Roger Ebert, Doom ve Hitman adlı oyunlardan uyarlanan sinema filmleri üzerine yazılarında, bilgisayar oyunlarının hiçbir zaman bir sanat biçimi olmayacağı görüşünü ortaya atmıştır. Ebert’e göre oyunlar, etkileşimli doğası sebebiyle zanaat olmaktan öteye geçemez. Biricik olmaz, kararı veren

<sup>2</sup> Ludololist: Oyunları inceleyen bilim dalı. Platon’un oyun manasına gelen Ludus kelimesinden türeyen oyun kavramı, oyuncuların önceden öğrenmek / gözlemlemeyerek uzlaştığı kurullarla bir amacının tanımlandığı ve bu amaca ulaşmak için gerekenlerinin tanımlandığı sistemdir.

oyuncudur ve yönetmenin belirleyiciliği söz konusu değildir. Oyuncunun karar verici rolü nedeniyle oyunu geliştirenlerin, filmlerde yönetmenin, kitaplarda yazarın oynadığı gibi denetleyici bir rol oynaması mümkün değildir. Oyunları sinema ve diğer anlatı türlerinden ayıran en büyük özellik multiplayer (çok kişiyle) ya da single (tek) olarak oyuncunun kendi evrenini, hikâyesini oluşturmasına olanak sağlamasıdır. Oyunda eylemi gerçekleştiren oyuncu, sinemada pasif olan izleyiciden farklı bir konumdadır. Oyuncu, verdiği kararlarla oyunun kaderini değiştirir. Yaptığı seçimler alternatif sonları etkilerken sinemada filmin sonu tektir. Son dönemlerde oyunlardaki “alternatif son” yöntemi sinemada da kullanılmaktadır. Örneğin Ben Efsaneyim ve 1408 filmlerinde birden fazla son bulunmaktadır. Ancak bu filmlerin farklı versiyonlarını izleyerek farklı sonları görebiliriz. Bu açıdan video oyunları seçimlerine benzer seçenekler sunan Black Mirror dizisinin Bandersnatch bölümü video oyunlarla benzerlik sağlamıştır. Bu yöntemle oyunlar üreten, sadece seçimlere dayalı ilerleyen Quantic Dreams firmasının oyunları adı geçen filmlerle benzerlik gösterir.

Oyunların sanat olup olmadığı konusunda bir görüş birliğini oluşmasa da, bu tartışmalar sanat anlayışları arasında bir kırılmaya işaret eder. Bir yandan oyunların çocukların ahlakını bozan, şiddet eğilimini artıran zararlı ürünler olduğuna dair tartışmalar sürerken öte yandan oyun yapımı ile uğraşanların çoğu bunun bir sanat alanı olduğu görüşünde birleşmektedir (Binark, 2009, s. 181). Video oyunların edebî bir anlatı geleneği türünün devamı olup olmadığı sorusu sürekli güncelliğini korurken Janet Murray, video oyunlarının, orijini sözlü anlatı olan, edebiyat ve sinema gibi mecraların bir mirasçısı olduğunu iddia eder. Murray’a göre öyküler ve oyunlar, gerçek dünyadan uzaklaşmışlardır. Postmodern dünyada, öykülerimizi anlatacak yeni bir ortama ihtiyaç duyduğumuzu ve bunu bilgisayarda bulduğumuzu ekler (Binark, 2009, s. 67). Diğer taraftan Aspen Aarseth’e göre video oyunları, bir sanat dalı değil, olsa olsa yeni bir anlatı türü olmaktan öteye gidemez. Aarseth’e göre: Bilgisayar oyunları, simülasyon sanatıdır ya da simülasyonun alt bir türüdür. Tutarlı bir oyun dünyası yaratarak oyunun dinamik görünümünü sergileyen simülasyonlarda bilgi ve deneyim, bir yazar ya da yönetmen tarafından yeniden-yaratılmaktan çok, oyuncunun eylemleri ve stratejileri aracılığıyla yaratılmıştır (Binark, 2009, s. 68).

Video oyunlarında aşamalı öykü anlatımı yöntemi benimsenmiştir. Hikâye örgüsü, oyuncunun tamamlaması için kurulmuştur. Bu nedenle “Bilgisayar oyunlarında öykü, oynanmadan önce anlatılmıştır.” Öykünün de oyunun da sonucunu merak ederiz, ancak öykünün sonu bir öykü anlatıcısı tarafından zaten belirlenmiştir. Dijital oyunlarda amaç, senaryoda ilerlemek, doğru eylemleri, doğru sırada yapmak olabilir.

Sinemanın mirasçısı olan video oyunları, teknik olarak da sinema sanatının yöntemlerini kullanır. Örneğin dövüş oyunlarında uzaklaşıp-yakınlaşan kamera, macera oyunlarında oyuncuya tehlikeyi sezdirmek için sonraki sahneye hareketlenip, geri dönen kamera birincil ve ikincil kamera hareketlerinin çok ötesine gitmiştir. Anlatı türlerinden beslenen, kendi mitosunu oluşturan, kendi evrenini dizayn eden oyunlar, sinemayla etkileşim içerisindedir.

## 2. Video Oyunları ve Sinema

Video oyunlar, özellikle 1980’li yıllarda ev eğlencesi olarak, Commodore 64 ve Amiga 500 bilgisayar modellerinin üretimi; Nes (Nintendo) gibi konsolların yaygınlaşmaya başlaması, ikonik oyun karakterlerinin ortaya çıkması, video oyunlarının eğlencelik sunma açısından önemli bir konuma yerleşmesini sağlayacaktır. Elektronik aletlerin gündelik hayata yoğun olarak girdiği bu dönemlerde, oyunların da popülerliği gittikçe artmaya başlar. Game Boy (Nintendo), Tetris gibi bağımlılık yapan el oyunları, her yere taşınan bir eğlence sunmaktadır. 90’lı yıllarda ise atari salonları, Sony Playstation konsolunun üretimi gibi gelişmeler video oyunları için önemli bir adım olmuştur. Özellikle bilgisayar oyunlarında geline nokta da oyun sektörü için önemli gelişmeler yaşanmasına öncülük edecektir.

Gişede başarı olmuş, kendi kitlelerini oluşturmuş popüler filmler, oyun şirketlerince Atari, NES gibi sistemlere film uyarlaması oyunlar olarak aktarılmaya başlar. 1980’ler ve 1990’lı yıllar bu durumun sıklıkla görüldüğü dönem olur. E.T, Terminatör, Robocop, Yaratık (Alien), Hayalet Avcıları (Ghost Busters) gibi gişe hasılatı filmler, oyunlara uyarlanmıştır. Severe olarak oynanan bu oyunlar çeşitli konsollara uyarlanırken böylelikle ilk kez video oyunları ve sinema sanatı etkileşim içerisine girmeye başlar. Warner, filminin başarısı ve popüleritesi sonrası bir ET video oyununu piyasa sürmek için adım atar. Warner, 1976’da Nolan Bushnell’den Atari’yi satın almıştı ve Warner’ın bir film anlaşması yapmak için video oyun şirketini kullanmaya yönelik ilk girişimlerinden biriydi. Oyunun, Spielberg’ün taleplerinden biri olan Noel alışveriş sezonuna yetiştirilmesi için aceleyle üretilmesi gibi nedenlerle E.T oyunu kötü tasarlanmış ve en beğenilmeyen oyunlardan biri haline gelmiştir.

Piyasada eskisine göre daha büyük bir pay sahibi olan oyunların filme uyarlanması da kaçınılmaz bir sonuçtur. Sinema ve video oyun etkileşimi 80’li yıllara kadar dayanıyor. Atari’nin 80’lerdeki yükselişiyle beraber Disney şirketi Tron (1982) adlı bilgisayar animasyonlarının ağırlıkta olduğu bir film çeker. Atari ve sinemanın iç içe olduğu diğer bir yapım Wargames (1983) adlı filmidir. Disney benzer bir teknik ve konuyla Son Yıldız Savaşçısı

(Castle, 1984) piyasaya sürer. Bilgisayar animasyonlarından fazlaca faydalanılan, merkeze atari oyunlarını alan film, gişede başarısız olacaktır. Bu filmlerden en önemlilerinden biri, yeniden çekimi de yapılan, Tron olmuştur. Tron (1982) filmi, Grid adı verilen, insan benzeri 'programların' yaşadığı bir dijital dünyanın anlatıldığı Disney'in devrim niteliğindeki dijital bilim kurgu macerasıdır. Neon ışık halkası oluşturan motorların yarışları, disk savaşları gibi yaratıcı bir konu ekseninde ana karakter, Tron adlı programın yardımıyla, ana kontrol programı olarak bilinen bir varlıktan kurtulma çabasıdır. Filmin cesur görselleri gerçekten etkileyiciydi. Canlı aksiyon sahneleri, neon boyalar, arka sahneleri güçlü kılan aydınlatmalı sahneler ve bilgisayarla oluşturulan özel efektli görüntülerle harmanlanmış film, dijital nimetlerden sonuna kadar faydalanmaktaydı. Tron filminde titreşen, neon renkli sanal bir dünya yaratıldı. İnsan karakterleri pikselleştirilmiş, avatarlara dönüşmüş, yeni bir sinemasal dil oluşturulmuştur. İlk film ve devam filmi Tron: Legacy (2010), görsel zengin dünyasıyla birlikte kült klasik haline gelir. Tron örneği, pazarlama sinerjisinin en ileri teknoloji örneğiydi. Ancak, Disney, filmin çıkışıyla birlikte büyük zarar gördü ve şirketin hisse fiyatı 2,50 dolar kaybetti. Şirket, bu filmde toplamda 20 milyon dolar zarar etmiştir. Aslında, Tron'un kült haline getiren video oyunların popüler hale gelmesi olmuştu. Kült mertebesine ulaşan film, bağlantılı video oyunları olmasaydı, daha da zarar edebilirdi. Gişede başarısız olsa da bu tür oyun temalı filmler 80'li yıllarda çekilmeye devam edecekti. Bu trend, 1980'ler boyunca WarGames (1983) gibi filmlerle devam etti. Bilgisayar korsanlığı, yeni ve karanlık bir dünya ve bir teknoloji-gerilim gibi filmler, piyasaya sürülmekteydi. The Last Starfighter (1984) gibi filmlerde, genel olarak genç bir çocuğun video oyun becerileri nedeniyle uzay arası bir savaşa katılmaya zorlandığı, zorunlu kahramanlık hikâyesine dönüşmekteydi. 1980'ler, video oyunları ile ilgili film furçası, The Wizard (1989) ile son bulur. Video oyunlarındaki yetenekleriyle bir turnuvada yer alan çocukları merkeze alan The Wizard, Japon teknoloji devi Nintendo için reklam aracı olan bir yapımdır. Zamanında eleştirilenlerden pek olumlu not almasa da sonrada değere binecek birçok film gibi şimdi saygıyla hatırlanıp bir kült klasığı olarak kabul edilir.

90'lı yıllar, video oyunların sinema ile etkileşiminin arttığı bir dönem olmaktadır. Bilgisayar efektlerinin, dijital dünyalarının nimetlerinden faydalanan Bahçıvan gibi filmler, kült haline gelmeye başlamıştı. The Lawnmower Man (Leonard & Mann, 1992), bilim kurgu korku filmi, ünlü korku yazarı Stephen King'in kısa bir hikâyesinden adını aldı. Film, devrim niteliğinde bilgisayar grafikleri içeriyordu ve etkileyici görüntülerle dolu korkutucu bir sanal dünyayı sergiliyordu. Ancak 1990'lar ilerledikçe, Hollywood'un video oyunlarını doğrudan sinema formuna uyarlama konusundaki ilgisi de artacaktı. Bilgisayar dünyasının sinema ile

etkileşimi bu kadarla da kalmaz. 90'larda the Crow (1994) filminde Brandon Lee'nin çekimler sırasında silahla vurulup ölmesi sonucu başrol oyuncusunun geri kalan sahneleri, dijital ortamda, bilgisayar animasyonları kullanılarak çekilmiştir. 1990'lı yıllar video oyunlarının artık direkt olarak filmleştigi yılların başlangıcı olmuştur.

Süper Mario Kardeşler (1993) film ve video oyun endüstrilerini bir araya getirme başarısızlığının erken bir örneği de Super Mario Brothers filmiydi. E.T'den farklı olarak, Süper Mario Kardeşler filmi, reklam için video oyun içeriğini kullanmaya çalışan bir denemeydi. Bu garip, özel efektlerle dolu film, esinlendiği Nintendo video oyununun neşeli sıçrama ve vurma ruhunu platform öğelerini elbette yaşatamaz. Onun yerine, tuhaf, absürt konuyla bilim kurgu ve bilgisayar tarafından oluşturulan canavarların olduğu bir tür komedidir. Kötü gişe performansı göz önüne alındığında film, (film sadece 20 milyon dolar gelir elde etti, tahmini bütçesi ise 42 milyon dolardı) çocukları dahi etkileyememiştir. Bu kötü örneğe rağmen, film stüdyolarının hala video oyun endüstrisiyle iş yapmak istemesi şaşırtıcıdır. Ancak yıllar içinde video oyunlarının teknolojisi önemli ölçüde gelişti ve bu da oyunların sinematik görseller ve karmaşık hikâyeler sunmasına olanak tanıdı.

#### Video Oyunlardan Uyarlanan Filmler:

- İkiz Ejder (Double Dragon/1994/James Yukich)
- Street Fighter Capcom & Colombia TriStar Film (1994/ Steven E. de Souza)
- Ölümcül Dövüş (mortal kombat) New Line Cinema (1995/Paul W.S. Anderson)
- Ölümcül Dövüş Yok Oluş (1997/M.K Annihilation/John R. Leonetti)
- Ölümcül Dövüş (Mortal Kombat/2021/Simon McQuoid)
- Wing Commander 20<sup>th</sup> Century Fox (1999/Chris Roberts)
- Lara Craft Tomb Raider Paramount Pictures (2001/Simon West)
- Lara Croft: Tomb Raider: The Cradle of Life (2003/Jan de Bont)
- Tomb Raider Warner Bros. (2018/Roar Uthaug)
- Doom Universal (2005/Andrzej Bartkowiak)
- Sessiz Tepe Tristar Pictures (2006/Silent Hill/Christophe Gans )
- Sessiz Tepe: Karabasan (2012/Silent Hill: Revelation (3D)/Michael J. Bassett)
- Warcraft Universal (2016/Duncan Jones)
- Assassin's Creed 20<sup>th</sup> Century Fox (2016/Justin Kurzel)

- Hitman 20<sup>th</sup> Century Fox (2007/Xavier Gens)
- Hitman: Agent 47 (Hitman: Ajan 47) 2015 Aleksander Bach
- Tekken (2010/Dwight H. Little)
- Postal (2007/Uwe Boll)
- House of the Dead (2003/Uwe Boll)
- Need for Speed (2014/Scott Waugh)
- Dead or Alive (2006/Corey Yuen)
- Street Fighter: Chun-Li Efsanesi (2009/Street Fighter: The Legend of Chun-Li)
- The King of the Fighters (2010/Gordon Chan)

Bu oyun uyarlaması filmlerin çoğu gişede başarısız olan yapımlar olmuşlardır. Özellikle 90'lı yıllarda çıkan hiçbir film, oyunların başarısını yakalayamamıştır. Oyunlarının sıkı takipçileri için Sessiz Tepe başarılı bulunmuş, korkutucu atmosferi ve başarılı müzikleriyle (Yamaoka, 2006), eleştirmenler tarafından da en iyi yorumları alabilmiş ender oyun uyarlamalarından olmuştur. Ölümçül Deney (Resident Evil), Sony (Paul W.S. Anderson, 2002), Milla Jovovich, Michelle Rodriguez, James Purefoy gibi önemli isimleri bir araya getirmiş müziklerini Marilyn Manson'un üstlendiği başarılı bir filmidir. Resident Evil'in film hakları ilk olarak 1998'de satın alındı ve yönetmen koltuğunda ilk düşünülen isim zombi filmleri ustası George A. Romero'ydu (Night of the Living Dead, Dawn of the Dead, Day of the Dead, Land of the Dead, Diary of the Dead ve Survival of the Dead). Romero, filmini çoğunlukla orijinal oyun üzerine kurmayı amaçladı ve ana karakterler olarak oyundaki Chris Redfield ve Jill Valentine hikâyesine odaklanmak istedi. Ancak birkaç senaryo denemesinin ardından Romero'nun fikirleri onaylanmadı ve Romero projeden ayrıldı. Buna rağmen, Capcom'un üst düzey yöneticilerinin bazılarının Romero'nun fikirlerini beğendiği söylenmektedir. 1995 yapımı Mortal Kombat'ın başarısının ardından, Paul W.S. Anderson'ın yazıp yönetmesi için seçildi ve daha önce yazdığı, Undead adını verdiği senaryoyu (bu senaryonun Resident Evil oyunundan ilham aldığını itiraf etti, çünkü oyunu oynamaktan keyif almıştı), Resident Evil filmine dönüştürdü. (Carton, 2022, s. 45). İkinci Ölümçül Deney filmi beğenilmemiş ancak serinin üçüncü filmi olan Ölümçül Deney Yok Oluş (Mulcahy, 2007) Milla Jovovich, Oded Fehr, Ali Larter gibi isimleri bir araya getirmiş ve dikkat çekmeyi başarmıştır. Türün hayranlarınca beğenilen aksiyon-korku serisinin üçüncü filmi, Russell Mulcahy (Highlander) tarafından yönetildi. Paul W.S. Anderson bir kez daha çok senaryoyu yazdı ve bu sefer aksiyon Nevada Çölü'ne taşındı. Dövüş oyunlarındansa korku oyunlarında sinemaya aktarılan yapımlar

bir nebze daha beğenilmeye başlanmıştır. Sessiz Tepe ve Ölümçül Deney filmleri bu duruma iyi bir örnektir. Ancak oyunları her ne kadar başarılı olsa da beyaz perdede hüsrana uğrayan korku oyunları da az değildi. *Alone in the Dark* Lions Gate (Boll, 2005), Christian Slater, Tara Reid, Stephen Dorff gibi isimleri bir araya getirmesine rağmen daha çok B-tipi film havasından kopamayan bir yapım oldu. Oldukça karanlık, labirent benzeri atmosferde geçen bu film uyarlamasında video oyunlarındaki voodoo ve Lovecraftvari korku ve dehşet eksiktir. *Alone in the Dark*, eleştirel karşılama göz önüne alındığında, yapılmış en kötü filmlerden biri olarak bilinir. Bir diğer korku klasiği *Bloodyrayne* oyunu da *Alone in the Dark* ile aynı kaderi taşıyacaktır. *Bloodyrayne* (Boll, 2006). Yönetmen Uwe Boll, *House of the Dead* ve *Alone in the Dark*'ı büyük ekrana getirdikten sonra, *BloodRayne*'in film uyarlamasını 2006'da yayınladığında başka bir korku-aksiyon video oyunu serisine el atmaya karar verdi. Film, Boll'un bugüne kadar en yıldızlı kadrosuydu. Oscar ödüllü Ben Kingsley (*Gandhi*, Schindler'in Listesi, Rüya Adası), Rayne'in babasını ve baş antagonisti oynarken, Michael Madsen, Michelle Rodriguez, Billy Zane ve hatta rock müziği efsanesi Meat Loaf gibi isimler yardımcı rollerde görünmekteydi. *BloodRayne*, eleştirilenlerden kötü eleştiriler aldı ve 25 milyon dolarlık bütçesinin sadece 4 milyon dolarlık bir gelir elde etti.

Korku oyunları gibi aksiyon oyunları da sinema için daha az tehlikeli bir zemin oluşturmaktaydı. Bu filmlerden biri olan *Max Payne* 20<sup>th</sup> Century Fox (Moore, 2008), Mark Wahlberg, Mila Kunis, Beau Bridges gibi yıldızların yer aldığı karanlık, neo-noir bir aksiyon, çizgi roman tarzında anlatılan klişe bir hikâyedir. *Max Payne*, görsel ve atmosferik düzeyde 2006 yapımı *Sessiz Tepe* ile karşılaştırılabilir. Ancak oyun hayranlarını hayal kırıklığına uğratan, hikâyede yapılan bazı gereksiz değişikliklerdir. Video oyunları ve filmlerin doğal olarak farklı ortamlar olduğu ve deneyimin ayarlanması ve basitleştirilmesi gerektiği yönündeki argümanlar ortaya çıksa da *Max Payne* zaten kalbinde oldukça sinematik bir oyun olduğu için bazı daha tanınabilir oyun anlarının doğrudan uyarlanmamış olması filmi daha az başarılı kılar. Yine de yönetmen John Moore, filmin çoğu sahnesi için gri, karlı renk paletine sadık kalarak izleyicileri toplumun iç yüzüne ve aynı anda Max'in kırılabilir psikolojisini daha da derinleştirir. *Max Payne*, gişede başarılı olsa bile, eleştirilenlerden iyi eleştiriler alamadı. *Max Payne* gibi bir diğer ortada kalmış oyun *Pers Prensi: Zamanın Kumları*, Walt Disney (Newell, 2010) olmuştur.

Jake Gyllenhaal, Gemma Arterton, Ben Kingsley gibi önemli isimleri kadrosunda toplayan film, *Orijinal Karayip Korsanları* üçlemesinin büyük başarısının ardından yapımcı Jerry Bruckheimer'e teslim edildi. Yönetmen ve senarist, başarılı bir yapım olan 2003 video



oyunu Prince of Persia: The Sands of Time'nin (PS2, Xbox, GameCube) uyarlamasını yeniden yaratmayı amaçladı. Yönetmenliği, Harry Potter ve Ateş Kadehi'nin yönetmeni olarak bilinen Mike Newell üstlendi. Prince of Persia: The Sands of Time eleştirilenlerden karışık eleştiriler aldı, ancak yayınlandığı dönemde bir video oyununa dayalı en yüksek hasılat yapan film oldu. Oyunun yaratıcısı tarafından geliştirilen otantik hikâye, yenilikçi zamanı geri alma hikâyesi cihazı ve görsel olarak etkileyici sinematografi ve koreografi kombinasyonunu sağlamıştır.

Video oyunlarının ölümsüz ikonlarını beyaz perdeye taşıyan yapımlar da günümüzde artmaya başlamıştır. Pixels adlı film, video oyun temalı bir hikâyesi olan ve Namco'nun meyve yiyen sarı kahramanı Pac-man gibi bir dizi tanınmış karakterin görünümünün bulunduğu bir aile filmi bunlardan en önemlilerindedir. Ready Player One (Spielberg, 2018) adlı son derece popüler bir romanın film uyarlamasını yönetti. Film, OASIS adlı sanal bir dünya etrafında dönen, video oyunları ile dolu bir hikâye içeriyor. İçinde gizli bir altın 'paskalya yumurtası' ve Elm Sokağı Kabusu'ndan ve Cinnet'e, Voltron, Jurassic Park ve hatta Last Action Hero'ya kadar pop kültürü göndermeleri ile doludur.

Son otuz yıl boyunca uyarlamaların başarısızlıklarına rağmen Hollywood, video oyunlarına olan ilgisini aksine hızlandırmaktadır. 2022'de Uncharted'ın kahramanları sinemaya uyarlanmış, God of War gibi oyunların dizileri çekilmeye başlanmıştır. Tomb Raider anime dizisi gelecekte Netflix'te yer alacaktır. Castlevania animesi 2021'de Netflix için dördüncü sezonu ile sona erdi. Diğer yaklaşan projeler arasında Tom Clancy'nin The Division'ının uyarlaması ve Illumination'dan Super Mario Bros.'un animasyon versiyonu bulunuyor. Ayrıca, hit Detective Pikachu'nun devam filminin de planlar arasında olduğu biliniyor. Video oyunları televizyonda da yolculuklarına devam ediyor; Halo tabanlı bir dizi, Amazon, Westworld ekibi Lisa Joy ve Jonathan Nolan ile televizyon için apokaliptik açık dünya serisi Fallout'u uyarlamak üzere çalışıyor. Naughty Dog'un The Last of Us serisinin oldukça iddialı bir yapımı, oyunun yaratıcısı Neil Druckmann ve popüler Chernobyl'i ekranlarımıza getiren Craig Mazin'in katkılarıyla HBO dizisi olarak birinci sezonunu geride bırakmıştır. Oyun serisinin başkahramanları Joel ve Ellie, sırasıyla Pedro Pascal (The Mandalorian, Game of Thrones) ve Bella Ramsey (Game of Thrones) tarafından canlandırıldı. Hideo Kojima'nın oldukça başarılı ve etkileyici casusluk serisi Metal Gear Solid, Kong: Skull Island yönetmeni Jordan Vogt-Roberts tarafından ekrana uyarlanacak. İlk kişi nişancı oyunu Borderlands'ten - Kevin Hart ve Cate Blanchett tarafından yönlendirilecek ve komedyen ve müzisyen Jack Black'in robot Claptrap'a sesini vermesi - küresel fenomen Minecraft'e kadar, oyunların filmdeki sonraki 30 yılında tüm oyuncular ve izleyiciler için bir şeyler olması kaçınılmazdır (Carton, 2022, s. 192).

### 3. Sonuç

Film stüdyoları ve video oyun şirketleri aynı zamanda başarılı olmayı sağlamak için bayilikler geliştirmeye başlarlar. Bir film popüler olduğunda, stüdyolar bu popülaritenin ticari değerini en üst düzeye çıkarmak için devam filmleri yayınlamayı denerler. Benzer şekilde, video oyun yayıncıları popüler oyunlara devam oyunları yayınlarlar ve aynı oyun karakterlerini içerirler. Leon Kennedy (Ölümcül Deney) ve Lara Craft (Tomb Raider) karakterleri bu duruma güzel bir örnektir. Bir diğer yöntem ise kurumsal oyunların yeni sürümleri, oyun öğelerini yeniden üretirken tamamen yeni hikâyeler ve karakterler kullanırlar; GTA ve Final Fantasy serileri bu duruma örneklerdir. Bir diğer yöntem ise 80'ler ve 90'larda yaygın olan gişe canavarı filmlerden uyarlanan oyunlardır. Örneğin, Örümcek Adam (Spider-Man) oyunları veya Yüzüklerin Efendisi filmleri için yayınlanan video oyunları gibi.

2005 yılında, Hollywood stüdyoları son 20 yılın en büyük gişe gelir düşüşünü yaşadı, özellikle yaz dönemi izleyici katılımı son derece düşüktü. Yaz, Hollywood stüdyoları için en önemli dönemdir, çünkü bu dönemde büyük bütçeli filmlerinin çoğunu piyasaya sürerler. Pazar araştırmaları, yaz film sezonunun hedef kitesinin ev eğlencesi seçenekleri olarak, özellikle DVD'ler ve video oyunları, tercih ettiğini tespit eder. Gişe geliri, film endüstrisi için daha öngörülemez gelir kaynaklarından biri olmuştur, bu nedenle stüdyolar diğer pazarlara bağımlı hale gelmiştir. Video oyunlar, bu pazarlar arasında en kârlı olanıdır. Bununla birlikte, video oyunu lisans ücretlerinden elde edilen gelir de önemlidir. 2006 yılında gişe gelirleri toparlansa da ve 2007 yazında rekorlar kırsa da stüdyolar hala bu alternatif gelir kaynaklarına bağımlıdır. Ancak, Peter Dekom'un iddia ettiği gibi, kâr marjları film yapım maliyetlerinin artması ve kâr payı alan kişilerin (örneğin, brüt gişe gelirlerinin bir kısmını alan oyuncular ve yönetmenler) taleplerinin artması nedeniyle tüm sektörde daralmaktadır. Bu nedenle film endüstrisi giderek daha riskli hale gelmiştir. Ayrıca, bir gişe filmi kötü performans gösterdiğinde, hayal kırıklığı yaratan gelirler, başka yapım projelerini finanse etme yeteneğini erozyona uğratar çünkü stüdyonun diğer yapımlarını finanse etme kapasitesini azaltır (Brookey, 2020, s. 13). 2007'nin sonlarında X-Box 360 için piyasaya sürülen Halo 3, ilk gününde 170 milyon dolar kazandı ve ilk satış haftasında dünya çapında 300 milyon dolar kazandı. Grand Theft Auto IV, Mayıs 2008'de ilk satış haftasında 500 milyon dolar kazandı. Bu rakamlar, filmdeki en büyük gişe rekorları dışında, gelirleri gölgede bırakıyor gibi görünüyor. Bu muhtemelen, video oyunlarının yirminci yüzyılın hâkim popüler eğlence anlayışına dönüştüğünü gösterir. Bu ticarî büyüme, oyun teknolojisi için gerekli olan araştırma ve geliştirmeye ekonomik bir gerekçe

sağladığından, şu anda oyunun mevcut sanatsal sofistike düzeyi üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir.” (Tavinor, 2020, s. 7). Grand Theft Auto 5 yayınlandığı 2013 Eylül ayından bugüne inanılmaz bir başarıya imza attı, satışları 90 milyonu geçen oyunun elde ettiği gelir ise 6 milyar doları aştı. Bu, Grand Theft Auto V’in bugüne kadar tüm eğlence sektöründe yanına yaklaşılamayacak bir rekora ulaştığını göstermektedir.

Ancak günümüzde android sistemlerle, evde, iş yerinde, taşıma araçlarında etrafımızı sarmış oyun sektörü, sinema sektörü ile rekabet edecek boyutlara gelmiş durumda. Önceleri belli bir kesime hitap eden oyunlar, artık her yaş grubundan, her kesimden insanı içine alacak büyüklüğe ulaşmış gibi gözüküyor. Örnek vermek gerekirse, Rockstar Games (Gta), Electronic Arts (Fifa) ve Activision (Call of Duty) gibi oyun şirketleri, Hollywood endüstrisinin gelirlerini aşmaya başlamıştır. Sinemada, televizyonda gördüğümüz aktörler, aktrisler dijital oyunlarda rol almaya başlıyor. Tanıtım videolarını (trailer) sinematik çekmek adına montaj teknikleri sinemadan ödünç alınır.

Videolar film endüstrisini değiştirmeye başlamıştır. Bu duruma en iyi örnek James Cameron’un sürükleyici bilim kurgu filmi Avatar’dır. Cameron, sadece video oyunu estetiklerini taklit etmekle kalmadı; aynı zamanda film, video oyunları ve 3D bilgisayar animasyonunun kesişim noktası haline gelmiştir. The Matrix’ten 300’e, District 9’dan Inception ve Scott Pilgrim Vs The World’e kadar, sinemaseverler, sinema salonundan çıktıktan sonra bu filmlerin tam olarak bir video oyunu gibi görüldüğünü belirtmektedir. Avatar’dan Heavy Rain’e kadar filmler ve oyunlar, her iki ortamın da sınırlarını yeniden tanımladığı için, eğlence endüstrisinin geleceğinin herkes için ve sonsuza dek değişmekte olduğu açıktır (Russell, 2012, s. 13). Oyunlar artık yüksek çözünürlüklü dijital televizyonlar ve monitörler üzerinde yaygın bir şekilde oynanıyor ve oyun konsolları ile PC oyun geliştirmeleri, modern oyunların görünümü ve sesi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir.

### **Kaynakça**

Badham, J. (Yönetmen). 1983. Wargames [Film]. United Artists.

Binark. M., Bayraktutan G., Barış I. (2009). *Dijital oyun rehberi oyun tasarımı, türler ve oyuncu*. Kalkedon Yayınları.

Brookey, R. A. (2010). *Hollywood gamers digital convergence in the film and video game industries*. Indiana University Press.

- Castle, N. (Yönetmen). 1984. *The Last Starfighter* [Film]. Warner Bros.
- Carton, C. (2022). *A guide to video game movies*. Pen & Sword Books Ltd.
- Gans, C. (Yönetmen). 2006. *Silent hill*. [Film]. Columbia Pictures.
- Holland, T. (Yönetmen). 1989. *The wizard* [Film]. Universal Stüdyoları.
- Leonard, B. , Mann, F. (Yönetmen). 1992. *The lawnmower man*. [Film]. New Line Cinema.
- Lisberger, S. (Yönetmen). 1982. *Tron* [Film]. Walt Disney Pictures.
- Moore, J. (Yönetmen). 2008. *Max Payne*. [Film]. 20th Century Studios.
- Russell, J. (2012). *Generation xbox how videogames invaded Hollywood*. Yellow Ant.
- Spielberg, S. (Yönetmen). 1984. *E.T.* [Film]. Universal Stüdyoları.
- Spielberg, S. (Yönetmen). 2018. *Ready player one*. [Film]. Warner Bros.
- Tavinor. G. (2009). *The art of videogames*. Wiley.

## TİYATRODA ZAMANSIZLIK

Yakup YAŞAR<sup>1</sup>

### Özet

Zamansızlık kavramı insanlık tarihi boyunca üretilen edebî ve sanatsal eserlerin temel hedefi olarak eser üreticilerinin zihinlerinde var olagelmıştır. Bir eserin yazımı sırasında örneğin yazar ortaya koyacağı sorunsal insanın insani özelliklerine dayandırmayı hedefler. Yazar için amaç herhangi bir kişiye değil eseriyle bağ kuran her kişiye seslenmektir. Bunun yolu da tüm insanları kapsayan ortak problemleri irdelemekten geçer. İnsanın duygularını kontrol etmede yaşadığı güçlük örneğin yalnızca bir dönem insanına hitap etmez. İnsan her zaman bu güçlüğü yaşar; çünkü zayıf bir varlıktır. İstemsiz hisleriyle mücadelede yeterli gelmez iradesi. İnsanın zayıf tarafını metnine malzeme eden yazar zamandan bağımsız varoluş elde eden bir eser inşa etme başarısı gösterir. Örneklemin çeşitliliği ilgili karakterlerin mensubu olduğu toplumla ilintili olabilir; ama insan her yerde her zaman her koşulda iradesinin yetersizliğinin bedelini öder. Bu çalışma bir tiyatro eserinde zamandan bağımsız olmanın nasıl mümkün olduğu üzerine tartışma yürütme ve tarihe mal olmuş yazarların eserlerinin yüz yıllar boyunca her sahnelendiklerinde tazeliğini güçlü biçimde koruma örnekleri ile zamansızlığı kazanmanın yöntemini ispatlamayı hedeflemektedir. Çalışmada yazmanın zamanın ötesinde varoluşa sahip eser üretimiyle anlam kazandığı düşüncesi desteklenmekte; ayrıca bahsi geçen yazar ve eserler üzerinden sonsuz şimdiki zamanda insanın zayıflığının her zaman var olmaya devam edeceği savıyla birlikte her zamansız eser üretmenin yalnızca insanın değişmeyen zaaflarını masaya yatırmayla mümkün olacağı düşüncesi vurgulanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Zamansızlık, tiyatro, anti-kahraman, eylemsizlik, varoluş sorunsalı

### Timelessness in Theatre

#### Abstract

The concept of timelessness has existed in the minds of work producers as the main goal of literary and artistic works produced throughout human history. During writing the book, for example, the author aims to base the problematic that he/she will put forward on the human characteristics of the human being. For the author, the aim

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, yyasar@kmu.edu.tr, ORCIDID: 0000-0001-7922-6034.

*is not to call any person, but to every person who establishes a mutual relation to his/her work. The way to do this is to examine common problems including all people. For example, the difficulty that people experience in controlling their emotions does not address to people of only one period. Human being always experiences this difficulty because he/she is a weak creature. His/her willpower is not enough to deal with his/her involuntary feelings. The author, who uses the weak side of the human being as a material in his/her text, succeeds in constructing a work that achieves an existence independent of time. The diversity of the sample may be related to the society to which the relevant characters belong; but man, everywhere always pays the price for the inadequacy of his/her will in all circumstances. This study aims to demonstrate the method of gaining timelessness with examples of how it is possible to be independent of time in a theatrical work and to preserve the freshness of the works of writers who have made history for centuries. In the study, the idea that writing gains meaning with the production of works that have an existence beyond time is supported; In addition, with the argument that human weakness will always exist in the eternal present through the aforementioned authors and works, the idea that producing timeless works will only be possible by discussing the unchanging weaknesses of human beings is emphasized.*

**Keywords:** *Timelessness, theatre, anti-hero, inaction, existential problematic*

## 1. Giriş

Tiyatro insanların kendi tarihini gerçek hâliyle görme, izleme fırsatını bulduğu zamanın ötesini hedefleyen bir sanat dalıdır. Tiyatroya zamansızlık kavramıyla yaklaşmak ve onu zamanın varlığıyla değil de zamansızlığın varlığıyla tanımlamak yanlış olmaz. Çünkü tiyatro her zaman her anı hedefler. Olanın ya da olacağın peşine düşmez. Olmakta olana odaklanır. Oyun metni her sahnelendiğinde o an olur her şey. Anlatıda yer alan, yazarın hedef kitleyle paylaşmak istediği her ne ise o, izleyiciyle buluştuğu anda olmaya başlar. İzleyiciyle başlar ve izleyiciyle bitmez; devam eder.

Oyun bitmez. Hiçbir oyun bitmesi için yazılmaz. Yazarlar oyunlarını zamandan bağımsız yazar; zamanla bağımlı yaşayanların her zaman izlemesiyle izlendiği anda gerçekleşir yazılanlar. Her zaman sahnede olan, izleyiciyi durum ve olayların geçtiği zamana davet eder ve izleyici o mekâna yolculuğa çıkar. Yolculuk, hedef kitlenin içinde bulunduğu zaman diliminin öncesinde bir döneme doğru da olabilir. Zamanı tarihle bir görmemek lazım. Zaman tarihlerden bağımsızdır. Zaman tarihlerle belirlenene denmez. Tarihlerle adlandırılanlar olaylardır. Yazar izleyiciyi sonsuz şimdiki zamanın bir yerinde yaşanmış ve bitmiş hadiselerin benzerine yolculuğa davet eder.

Sahnede olan geçmişte olan değildir. Geçmişte olanın benzeridir. Onu anımsatır. Onunla ilgili dersleri kapsayan örneklerle içerir. İzleyici o örnekler vasıtasıyla geçmişte olanı sorgulamaya başlar. Albert Camus'nün (2023) deyişiyle “Yazar, tanım itibarıyla tarihi oluşturanların değil, tarihe boğun eğenlerin hizmetindedir.” (s. 14). Bu sorumluluk bilinciyle kaleme alır tarihe mal olan metinleri. Tarihe boyun eğen insanlar zamanın her diliminde var olageldiği için de yazını her hangi bir zamana bağımlı kılmaz. Zamansızlık ilkesi gereğince her zamanın insanına hitap eder şekilde seslenir hedef kitleye. Yazar geçmişin ve geleceğin yansımasını sahneye taşıyabilir. Fakat bununla amacı insanları bahsi geçen dönemlere

götürmek değil mevcut zamana geçmişin ya da geleceğin kostümünü giydirmektir. Geniş zamandır bu geçmiş ve geleceğin kostümünü giyip sahnede role bürünen. Zaman da oyunda bir oyuncudur esasen. Yazarın oyununda bütün öğeler gerçekte temsil ettiklerinin kostümünü giyer. Geniş zaman da temsil ettiği zaman dilimlerinin rolüne bürünür.

Zamansızlık kavramı zamanın yokluğuna değil zamansızlık olgusunun varlığına işarettir. Tiyatro oyunları bu zamansızlığa erişme başarısını elde ettiğinde ölümsüzleşir. Her zamanın oyunu olma özelliği kazanır ve her dönem her izleyiciye hitap eder. Shakespeare'in oyunları örneğin her zaman her kitleyi hedef alan özelliklerdedir. Yazarın konu ettiği Rönesans dönemi toplumu ve karakterleri itibariyle ilgili dönemin insanlarından bahseden oyunları problematiği, çözümlemesi ve önermesi itibariyle her zamanın toplumuna ve bireyine özgüdür. Shakespeare de Camus'nün vurguladığı biçimde güçlü olanın değil, güçlü olana karşı boyun eğenlerin sesi olmuştur.

Edebiyat ve sanat, zamandan bağımsızlığı önceleyen metinlerin yazımını kapsar. Shakespeare örneğinde olduğu gibi tarihe mal olmuş ve insanlığın varoluşunun sonuna kadar güncelliğini ve güncellenebilir özelliğini koruyan anlatıları inşa eden yazarlar kendi dönemleriyle sınırlı kalmayıp zamanın ötesinde var olma edimi içerisinde olmuşlardır. 'Zamansızlık', o nedenle edebiyatın ve sanatın bir parçası olan tiyatrodaki üzerinde hassasiyetle durulması gereken bir kavramdır. Kendi içinde oksimoron barındıran ilgili kavramla kastedilen zamandan yoksunluk değil bağımsızlıktır. Zamansızlık, bir nevi özgürlüğü temsil eder. Tabiri diğerle herhangi bir sınırı olmayan var olma hâlidir.

Yazarın başarısı da kaleme aldığı metinlerine işlediği zamansızlıkla mümkün. Sadece yaşadığı dönemle sınırlı metinler inşa edenler evrensel ölçüde bir tanınırlık kazanamamakla birlikte ölümlerinden sonra eserleriyle yaşamayı sürdürme ölümsüzlüğüne de ulaşamazlar. Kurgunun gerçeği etkisi altına alma gücünü kullanarak zamanın her diliminde insanları etkilemeyi ve hedeflediği ideal toplumu inşa etmeyi önceleyen yazar, yazımını zamansızlık ilkesine uyumlu biçimde tasarlar. "Büyük oyun yazarlarının en büyük özelliği hem kişiye hem de topluma bir düzen içinde yönelebilmeleridir." der Özdemir Nutku (1960, s. 41). Bu düzeni sağlayan başlıca etmenlerden biri de zamanın ötesinde metinler kaleme almaktır. Sayın Nutku'nun "kişi" ve "toplum" sözcükleriyle vurguladığı noktalardan biridir bu: Her zaman gündemde olan meselelerle uğraşan bireyi ve bireylerin bileşeni toplumun hiçbir zaman bitmeyen problemlerini masaya yatırmaktır. Böylelikle yazar tarihe not düşmenin yanı sıra geleceği de yazar.

## 2. Tiyatro Oyunlarında Zamansızlık

George Orwell'in *Neden Yazıyorum* adlı kitabında da vurguladığı üzere yazar bireyi ve toplumu ilgilendiren problemlerle cebelleşmeli ve çözülmesi gerekli sorunları masaya yatırmalıdır. Bu konuya Orwell şu çarpıcı sözlerle ayna tutar: "Ve dönüp eserlerime baktığımda, politik bir amacım olmayınca hep ruhsuz kitaplar yazdığımı ve ağdalı pasajlara, anlamsız cümlelere, süslü sıfatlara ve genel olarak saçmalığa kapıldığımı görüyorum." (2013, s. 16). Politik denemeler yalnızca siyasete angaje olmuş insanları kapsamaz. Varoluşun ve

varoluş sancısının kendisi politiktir. İnsan var olma edimini politik zemine inşa eder. Var olmanın gereğidir bu. Yazar, Orwell'in altını çizdiği konulara sözcükleri ustaca kullanma becerisiyle süslediği metinlerinde dikkatleri çektikçe zamansız olma özelliği kazanır. Anlatı, kaleme alındığı dönemle sınırlı olmayacak biçimde zamandan bağımsız bir varoluş elde eder.

Tiyatro oyun metinleri de bu hassasiyetle yazıldığında her dönem sahneye konma aşamasında izleyiciyi içine çeken güncellikte olur. Bir tiyatro oyunu düşünce ve duygu aktarımı özelliğiyle her zamanın insanına has özellikteyse -ki öyle olmalıdır- içeriğinde verilen örneklemin kendisinin temsil ettiği zaman dilimi kısıtlayıcı olmaktan çıkar. İzleyici oyunu düşünsel ve duygusal verileriyle değerlendirir. Verilen mesaj ilgili zaman dilimine has olmaz. Anlatıda geçen örnek oyunun sahnelendiği her zaman o zamanın içerisinde var olan hedef kitleyle ilintili duygu ve düşünceyi aktarmayı önceler.

Zamansızlığı kazanmanın bir diğer yolu metnin tartışılabilir olmasından geçer. Yazar, hedef kitlenin her dönem sorguladığı, üzerinde tartıştığı problematikleri metnine konu etmeli ve kendi yaklaşımını da katarak başka tartışmalara kapı açmalıdır. Her tartışma bir çözümleme ile sonuçlanmakla birlikte yeni bir tartışmanın zeminini oluşturmalıdır. Zincire eklenen halkalar gibi bir çözümleme tartışılan konunun sonuna eklenmelidir. Böylelikle anlatı, hem varoluşunu yazıldığı dönemin ötesine taşır hem de zamandan bağımsız biçimde güncellenebilir olma tazeliğini korur. Umberto Eco'nun "Barthes'ın Ustalığı" başlıklı makalesinde Barthes'tan dolayı şekilde aktardığı üzere "Barthes (2008), bilmenin, uygulamaları daha sonra denenecek soyut bir diyagramdan değil de yazının pratiğinden doğduğunu bize çoğu kez göstermişti." (s. 36). Yazının pratiği yani metne konu olanın tartışılması ve gerçek yaşamda pratiğe dökülmesi yazının zamansızlık kazanmasına katkı sunan unsurlardan biridir. Hiçbir yazar, hedef kitleyi salt sözcük yığına boğmak için yazmaz. Yazdıkları tartışılın, sorgulansın ve pratiğe dökülsün ister. Kurgu bu yönüyle gerçeği besler. Yazar, gerçeğin kendisine hizmet eder. Bu hizmetini içinde bulunduğu dönemle sınırlı tutmadan tüm insanlığı içine alan problemleri hedefine alarak sunar. Eco'nun altını çizdiği bir diğer önemli nokta da bilmenin kendisidir. Yazar, bilinmesini istediklerini gözler önüne serer ve bilinenler unutulmasın, tartışılın ister. Yazarın bu isteği ancak zamansız anlatılar kaleme alındığında bir anlam kazanır.

Anlamı, okur/izleyici belirler elbette; ama yazar hedef kitleyi yönlendirir. Anlamı ulaşması gereken yere götürür kişidir. Hedef kitleyi kurgusal metninde bir yolculuğa çıkarır ve o yolculukta onun bilinçaltına çeşitli veriler kodlar. Hedef kitle yolculuk sonunda içinde oluşan sorgulama dürtüsünü yazarın ima ettiği biçimde hayata geçirir. O nedenle yazarın Orwell'in da vurguladığı gibi dikkate değer konular üzerine kalem oynatması büyük önem arz eder. Camus'nün (2023) de dediği gibi "Yazmak benim için onurlu bir uğraştı çünkü bir sorumluluktadır." (s. 15). Yazar bu sorumluluğu onuruyla taşıyan kişidir.

Ayrıca yazarın sahip olması gereken bir diğer özellik de duyarlılıktır. Yazarlığına zamandan bağımsız bir süreklilik kazandırmak isteyen yazmaya istekli kişi toplumu ve toplumu oluşturan bireyleri başarılı biçimde analiz etme becerisinde olmalı. Bu analizi de insanlığı



ilgilendiren sorunları sorgulama ve tartışmaya açma duyarlılığını taşımalı. Oyun yazarı özelinde söz konusu farkındalığa “dramatik duyarlılık” adını verir Özdemir Nutku (1965) ve ekler “Dramatik duyarlılığı olmayan kimsenin oyun yazmayı denemesi kum üstünde kürek çekmesinden başka bir şey değildir.” (s. 30). Yazmak, içinde insani sorumluluk taşımazsa ortaya çıkan metnin kalıcı olmasından söz edilemez. Şahsi beklenti, korku ya da türevi çıkarların dayattığı yazma eylemi zamanın ötesinde kalıcılık elde edemez. Sayın Nutku’nun da dediği gibi

*Tiyatro yazarı, insanoğlunun derinlerini, alinyazısını fısıltıyla değil haykırarak göstermek zorundadır. Bunun için, o tiyatronun yazarları da sanatçıları da haykırmak zorunluluğunu duyacaklardır. Bireyin içindeki kopmuşluk, yalnızlık, kitlelerin dengesizliği ancak bu haykırmayla giderilecek ve insanoğlu iç dünyasının derinlerinden çıkan bir arınmaya yönelecektir* (Nutku, 1965, s. 19).

Yazarın üstlendiği sorumlulukla kaleme alınan metnin muhatabı hedef kitlenin yaşayacağı sorgulamaya yönelim ve akabinde gerçekleşecek arınma, metni her zamanın odağı hâline getirecektir. Yazarın oyunu, elde ettiği zamansızlıkla güncelliğini korumayı sürdürecektir, içerdiği önerme her zaman tazeliğini koruyacaktır.

Bununla birlikte, yazar oyunu konu ettiği örnekleme sınırlı önerme için kaleme almaz. Örneğin *Othello* sadece Magripli bir kralın karısıyla olan kıskançlık temelli problemine dikkatleri çekmek için yazılmamıştır. Shakespeare bu oyunu kibrin bir insanı nasıl hazin bir sona sürükleyeceğine vurgu yapar. İnsanın ne kadar aciz bir varlık olduğunu ve en güçlü anında hücrelerini saran kibrin onu nasıl sefil bir duruma düşürebileceğini gözler önüne serer. İnsanın kibrine yenik düşme zaafı her zamanın konusudur. İnsan var olageldiği tüm zaman dilimlerinde ne zaman Tanrı kompleksine kapılsa kaybetmiştir. Yenilginin en ağırlığıyla yüzleşmiştir. İnsan var oldukça bu zaaf ve zaafın faili benzer sonları yaşamaya devam edecektir. Üzerinden yaklaşık dört yüz yıl geçmesine rağmen *Othello* her sahnелendiğinde izleyicide mevcut zamanı anlattığı izlenimini bırakır. Bu his gelecekte de varlığını sürdürecektir. Zamanın henüz ulaşılmamış dilimine erişildiğinde ve oyun o zaman sahnелendiğinde oyunu izleyenler kendi dönemleriyle ilintili olduğu kanısına kapılacaklardır.

Tiyatro oyunu için bu hissiyatın oluşması önemli bir başarıdır. Yazar kaleme aldığı oyunuyla izleyicide oyundaki örneklemin geçtiği zamandan bağımsız, oyunun sahnелendiği zamanla ilişkili bağ kurabildiği ölçüde başarılı metin ortaya koyar. Bahsi geçen zamansızlığa erişme her yazarın hedefi olmalı. Anlatı, zamansızlığı aşılabilirdiği ölçüde evrenselleşir. Yazarın kaleme aldığı metin evrenselliğini söz konusu zamandan bağımsızlıkla elde etmez sadece elbette. Oyunda geçen karakterler de sahip oldukları karakteristikleri itibariyle her zamanın insanını yansıtmalıdır. Augusto Strindberg’in deyimiyile “Karakter karakersiz olmalıdır.” Karakterin karakersizliği karakterden yoksun oluşu değil zamansız varoluşudur. Karakterin sahip olduğu özellikler zamana bağımlı kalmadan her zamanın insanını temsil etmelidir. Bunu sağlamanın yolu elbette insanın ortak özelliklerini sahneye yansıtmaktan geçer. Strindberg’in (1992) *Miss Julie* adlı oyunun ön sözünde vurguladığı üzere

*Yıllarca ‘karakter’ sözcüğü birçok anlamda kullanılmıştır. Orijinalde, hiç şüphesiz kişinin ruh karmaşasının baskın özelliği idi ve mizaç ile karıştırılıyordu. Sonraları orta sınıf tabiri hâline geldi, böylece doğası hayatta hiç değişmeyecek şekilde belli kalıplar içerisine oturmuş bireye denirken, hayat nehrinde yol alan becerikli bir gezgin gibi her rüzgârda tekrar orsa etmek için yön değiştiren kişiye ise karaktersiz denir (s. xi- xii).*

Her zamanı temsil etme özelliğindeki karaktere Strindberg “karaktersiz” tanımlaması yapar. Tiyatro oyun metninin yalnızca karakteri değil, bütünü için de benzer özelliğin varlığı önemlidir. Bir oyun tıpkı karakterin karaktersiz olması gibi her zamana ait olma özelliğiyle zamansız olmalıdır. Karakterin karaktersiz oluşu metaforu, metinde yer alan insanın her zamanın insanını temsil etmesi ilkesine dayanır.

Nilgün Şimşek’in (2019) Stefan Zweig için söylediği “Yaşadığı zamanın içinden yazan Zweig anlatının merkezine insanı yerleştirir. Kahramanları üzerinden insanlık hâllerini, ruh durumunu okuyucunun incelemesine sunar. Yapıtları bu sebeple zamansızdır.” (s. 6) sözünden de anlaşılacağı üzere yazar kaleme aldığı metinde insanın kendisini, kusurlarını, zaafalarını, eksikliklerini, tamamlanmaya muhtaç yanlarını eleştirinin merkezine koyduğunda metin hem evrensellik kazanır hem de her zamanın insanına hitap ettiği içinde zamanın ötesinde bir varoluş elde der. Oyun yazarı için de anlatının hamurunu insan oluşturur. Yazar insanı yoğurur ve hedef kitleye yani insanlara yoğurup hazırladığı ürünü sunar. Tiyatro özelinde yapılan “Tiyatro, insana insanı insanca anlatma sanatıdır.” tanımlaması da göstermektedir ki insan, yazmanın kaynağı, sebebi ve hedefidir. Burada yazara düşen, insanı insana insanca anlatmanın yanı sıra ona kendini anımsatmaktır. Kendini keşfetmesini sağlamaktır. Esasen keşiften kasıt insanın güçlü yanlarından ziyade güçsüz taraflarına ayna tutmaktır. Böylelikle insanın evrensel değerler bağlamında gelişimi hedeflenir. Hedef kitlede oluşturulan farkındalık bilinciyle sorgulama kapısı aralanır. Sorgulamaya başlayan insan öğrenmeye de başlar. Öğrenen insan gelişir. İnsanın geliştiği yerde toplum; toplumun geliştiği yerde ülkeler de gelişir.

Yazar evrenselliği her zamanın ve yer yüzünde var olan her toplumun bileşeni olan her insanın benzeşen zaafalarını karakterine işlediğinde elde eder. Othello’yu trajik sona götüren özelliği kıyamete kadar var olacak insanların ortak varoluş mücadelesinin eksilmeyecek parçasıdır. İnsan var oldukça Shakespeare’in trajedisine konu olan kahramanın zaafi her insanın zaafi olarak kalacak. *Kral Lear*’da örneğin insanın kibrinin yanı sıra hırs ve hasedinin sebep olduğu yıkım işlenirken örneklem üzerinden yazar zamanla ilintisiz biçimde her insanın zaafalarına odaklar izleyiciyi. Deniz Altınay’ın (2011) deyiimiyle

*Hikâyeler tüm yaşamın kesit temsilcileridir ve bu nedenle herhangi bir öğüt, bir hikâyenin kapsadıklarına asla ulaşamaz. Hikâyelere uzaktan baktığımızda, yaşamın bireye sunduğu ve bireyin tepkileri ile harmanlanan kader olgusu ile karşılaşırız; her an değiştirilme şansı var olan, ama çoğu zaman değiştiremediğimiz kader (s. 36).*

Hikâye aktarıcılığının önemli bileşenlerinden olan tiyatro metinlerinde yazar yaşamın kendisini yansıtmanın peşine düşer. Asıl amaç gerçeği kurguda hedef kitleye aktarırken gerçeğin kendisine dikkatleri çekmek ve içerikte belirtilen problematik hakkında farkındalık oluşturmaktır. Hedef kitlede oluşan farkında olma hâli gerçek yaşamda anlatıda vurgulanan sorunlarla ilgili sorgulama ve çözüm üretmeyi tetikler. Deniz Altınay'ın kader olgusuyla özdeşleştirdiği oyun metni bir nevi hayatın kendisidir ve metinde olanlar hiçbir zaman değişmez. Değişmeyen varlığı da metne zamansızlık kazandırır.

Oyuna konu olan örneğin varlığı, hedef kitle için önemsiz değildir elbette. Örneklemin kendisi de izleyicinin ders alması için önemlidir. Lakin yazar örneklemin kendisiyle değil söz konusu örnekte yer alan kişilerin eksikliklerinin hedef kitleyle ortaklığı üzerinden evrenselliği kazanmanın peşine düşer. Hamlet'in kararsızlığı, bir krala yakışmayan ürkekliği, aklına geleni uygulamaya koyamaması sadece onun kendi temsil ettiği aileyle sınırlı yorumla itmez izleyiciyi. Zira Hamlet zamanında yapılması gereken hamleyi erteleme ve kararsızlığının bedelini öderken oyunda hedef kitleye de şu mesaj verilir: Her insan zamanı geciken hamlelerinde zamana sadakatsizliğinin bedelini eylemin önemi nispetinde öder. Shakespeare Hamlet aracılığıyla her zamanın sorunsalına dikkatleri çeker.

Zamansızlık bütün tiyatro oyunları için geçerli bir kavramdır. Hülya Nutku'nun (2017) *Oyun Yazarlığı*'nda da dediği gibi "Tiyatroda yaşanan her şey geniş zamanlıdır. Tıpkı yazar kavramının da geniş zamanlı bir anlam taşıması gibi..." (s. 115). Her oyun sahnelenmek için yazılır ve her sahnelenen oyun sahnелendiği zamana hitap eder. Oyun yazarı bu ilkeyle oyun yazmalı ve oyunun içeriğini insanın arı varoluşunun temsilini kapsayacak karakterlerle donatmalıdır. Tiyatro oyununda görünenden ziyade yazarın hedef kitleye aktarmayı amaçladığı görünmeyen varlığı bu zamansızlığa ulaşmak için gereklidir.

Nedir bu görünen ve görünmeyen? Edebî yazınlarda olduğu gibi tiyatro gibi sanatsal anlatılarda da yazar hedef kitlenin gözleriyle duyumsadıklarının ardına ima yolu ile aktardığı anlam ve göndermeleri gizler. Buna 'anlatının ruhu' benzetmesini yapmak mümkün. Yazar anlatıda satır arasına sakladığı mesajlara hedef kitlenin ulaşmasını ister. Dolaylı anlatımın ya da mecazi aktarımın temelini oluşturduğu edebî ve sanatsal metinlerde görünenler (sözler, sahneler veya karakterlerin diline yansıyanlar) aslında görünmeyenlerin (sözcüklerde vücut bulmayan, sahneye yansımayan ya da dile dökülmeyenlerin) önünde birer perdedir. Yazar hedef kitlenin o perdenin ardındakine ulaşmasını önceler.

Gizlenenin iletimi esnasında yazar bilinçaltını hedef alır. Bilincinaltı, edebiyat ve sanatta asıl mesaj iletim merkezidir. Bilinç sahnesi görünenle meşgul olurken yazar bilinç sahnesinin dışında bir kuliste hedef kitlenin iradesini tesir altına almanın uğraşı içerisinde olur. Bilinçaltı zamansız etki altında tutulduğunda metnin hedef kitleyi yönlendirme süresi de sınırlı olmaktan çıkar. Yazar sınırı olmayan bir uzamda hedefinde olanı yönetmeye başlar.

Tiyatroda izleyici bir boşluğa itilir ve orada bilinç dışı etmenler zamansız şekilde bilinç sahnesine yansır. Gerçek yaşamında izleyici tiyatro oyununda aktarılan benzer durum ve

olaylarla karşılaştığında izlediği oyunda bilinçaltına kodlananlar vasıtasıyla tavır geliştirir. Belleğin bilinçaltının hegemonyası altında varoluşunu sürdürdüğü uzamda insan iradesi esasen yazarın kodladığı biçimde hareket eder. O nedenle edebiyat ve sanat halkın yönlendirilmesini, sorgulamasını ve çözüm geliştirmesini istemeyen güç odakları tarafından pek sevilmez. Yazarlar her ne kadar kurgu metin inşa etseler de gerçeği etkileme güçleriyle iktidarların hedefi hâline gelirler. Orwell'ın *Neden Yazıyorum?* adlı kitabında da vurguladığı üzere yazar toplumu ilgilendiren konulara duyarlı ve insanı bir problematik üzerine düşünce üretmeye teşvik eden metinler inşa eden olmalıdır.

İşte burada bilinç sahnesi ve bilinçaltı, görünen ve görünmeyen aktarımı ile yönlendirilir. Asıl etki bilinç sahnesinin dışında gerçekleşir. İzleyici kendi iradesiyle bir adım atma yanılışına sürüklenir. Söz konusu yanılışta yazarın duyarlı olması ve onurlu biçimde kalem oynatmasıyla olumlu bir anlam kazanır. Aksi durumda bu kandırmaca edebiyatın ve sanatın ilkesel duruşuna hizmet etmeyecek biçimde ilerler. Edebiyat ve tiyatro başta olmak üzere sanatsal yönelimler, içerisinde eleştiriye, sorgulamayı, düşünce üretmeyi öncellemedikçe kayda değer eser üretimleriyle sonuçlanmazlar. Orwell'ın vurguladığı yazma ilkesi yazarlığın temelini oluşturur.

Esasen bir yetiye bağlı olan yazarlık, insanlığın yararına metinlerin inşası için kullanılmalıdır. Zamansızlık ve belleğin yönetimi kalemin cesurca oynatıldığı metinler için geçerlidir. Çünkü gizlenenin varlığı gücünü görünene uygulanan sansürden alır. Yazarlar açıkça söyleyemediklerini gizleyerek iletme çabası içerisine girerler. Edebiyatta ve sanatta gizlenenin anlatımı gizlenmeyen engellendiği toplumlarda yazarlar tarafından sorunsal tartışmaya açma yöntemi olarak kullanılmaya gelmiştir.

Zamanla bu dil yazarlığın estetiğini oluşturan bir unsura dönüşmüştür. Yazar izleyiciyi sorgulamaya itmenin yolunun görünmeyende ustaca sakladığı anlamın belirsizliğinden geçtiği düşüncesiyle yazar metni. Belirsizlik anlamı esnek hâle getirir elbette; ama bu esneklik anlamın özünden sapmayacak şekilde olmalıdır. Hedef kitle usunda anlam üretirken metnin bağlamından kopmadan hareket etmelidir. Burada yazarın ustalığı devreye girer. Yazar bilinçaltını öyle bir kontrol altına alır ki her düşünce, zihinlerde yazarın kodlarıyla bağımlı biçimde oluşur. Örneğin Beliz Güçbilmez'in *Kül Bellek* oyunu insan belleğinde varoluşa eren anların zamanla silikleşse de tamamen var olmama hiçliğine gömülmediğine dikkatleri çeker. Var olan yok olur belki ama hiçleşmez. Hiçliğin karanlığına hapsolmaz. Yok olmak var olanın duyumsanmayan bir uzamda varoluşunu sürdürmesi demek. Yok olmak var olmayla mümkün. Var olmayan yok olmaz hiç. *Kül Bellek*'te zihinde külleşen anların dillendirilirken eski canlılığını ve berraklığını koruması da varlığını bir şekilde devam ettirdiğini görürüz. Kül zamansızlığı da çağırıştırır. Zaman yoktur artık. Belirsiz bir uzamda var olma mücadelesi verme vardır. Süreyya Karacabey (2008) "Bir Okuma *Kül Bellek* Üzerine" de

*Kül bir kalıntıdır; hem varlığın üstünü örter hem yokluğun: Var olan yoktur ama izi kalmıştır, iz varsa yokluk, kendisine çok yaklaşmış bir kendi olmayan olarak kalır. Bir zamanlar bir şey varmış diyerek küle baktığımızda, "peki neymiş" der gibi bakar*

*yüzümüze. Kül açıklama yapmaz, hiçbir şeyi ışığa çıkarmaz sadece örter ve varlığın şüphesi olarak durur (s. 157)*

der. “Varlığın şüphesi” yakıştırması, varoluşun var olmamaya dönüşümünün imkansızlığına da işaret eder. Var olanın yokluk evresinde izinin kalması esasen varlığına işarettir. Buna silik bir varoluş elde etme de denebilir. Oyun, belleğin silgiyle silinen yazıların izlerinin kaldığı tahta misali kaydettiklerinin silinse dahi var olmamaya itilmediği gerçeğini gözler önüne sermektedir.

Evde yalnız yaşayan Yaşlı Kadın’ın kendisi yalnızlığı temsil etmesiyle zamansız bir varoluş elde eder. Kadın esasen yalnız olan her insanın bir yansımasıdır. Yaşlı Kadın’ın temsil ettiği varoluş, Osho’nun yalnızlıkla tek başınalığı ayırttığı *Aşk Özgürlük Tekbaşınalık*’ta yücelttiği varoluş biçimi değildir. Yaşlı Kadın tek başınadır; fakat Osho’nun yücelttiği güçlü tek olmayı başaran kişi değildir; çünkü yalnızdır. Bireyin yalın hâli tek başınalığı; o yalın hâlden ürken ve sürekli birilerini yanında isteyen kimsesizliği ise yalnızlığı temsil eder. Yaşlı Kadın tek başınalığı inşa edemeyen yalnız biridir.

O, yalnızlığıyla zamandan bağımsız tüm yalnız insanların içinde beliren istemsiz ürkeklik ve belirsizliğe karşı hissettikleri korkunun bir yansımasıdır. Yazar her zamanın yaşlı yalnız kadını metne konu etmiştir. Genç Adam’ın dahil olduğu sahnelerde yazarın metnin görünmeyen kısmında izleyicinin bilinçaltına gönderdikleri, sahneye yansıyanlardan daha ciddi ve dikkat çekicidir. Belleğin tazeliğini koruyamadığı ya da belki de sahibine ihanet ettiği sahneler takip eder birbirini. Söylenenler geçmişte yaşananlar değildir. İhtimal ki yaşansa dahi doğru hatırlanmayanlardır.

Yazarın izleyiciyi ittiği anlamın belirsizliği veya anlam üretme boşluğu oyunun en can alıcı yeridir. Zira orada hedef kitle karakterlerin söyledikleriyle bağını koparıp söylenmeyenleri keşfe yolculuğa çıkar. Sahneye yansımayanların yaydığı gerilim ve söylemin izleyicide oluşturduğu korku, oyunun merakla takibini sağlatmanın ötesinde felsefi bir fikrin zihinlerde oluşmasına hizmet eder: Bellek zamanla külleşir ve her insan kül belleğinin zamansız kölesidir.

Beliz Güçbilmez’in zamansızlığı yakaladığı ‘kül bellek’ Samuel Beckett’in oyunlarında belleğin külleşen kayıtların ağırlığı altında ezilişiyle yakalanır. Beckett eserlerinde insanın bellekte birikenlerin yükünü taşıyamaması üzerinden bir sorgulama geliştirir. Onun karakterleri geçmiş unutamayan, silikleştiremeyenlerdir. Beckett’in karakterleri zamandan bağımsız varoluşlarını bu istemsiz unutamamadan alır. Her zamansız bir varoluştur bu. Tıpkı *Adlandırılmayan* romanındaki başkişinin es vermeden sürdürdüğü monoloğunda olduğu gibi. Söylediklerinin doğruluğunun varsayımından yol çıkılırsa hepsi, geçmiş hiç unutamayan birinin dilinden dökülen sözlerdir. Romanda anımsamak değil; unutamamak bir sorunsal olarak karşımıza çıkar.

Başkişinin daldan dala atlar gibi aktardıkları, birbiriyle ilintili olmaktan çıkar bir yerden sonra. Bağlamdan kopuk sözler dökülür dudaklarından. Herhangi bir zamanı çağırılmaz hiçbirini. Bir boşluk var ve o boşlukta Milan Kundera’nın “var olmanın dayanılmaz hafifliği”

tanımını yaptığı var olma hâliyle acı çeker insan. O acı çekişi yansıtır Beckett eserinde. Yazarın neredeyse tüm eserleri acıyı, çile çekmeyi, kusurlu olmayı ya da mutlu olmamayı varoluşun delili olarak yansıtan karakterlerle doludur. Zamansızlığı bahsi geçen olumsuzluklarla elde eder karakterler. Beckett var olmanın en alt sınırında gezinir. Oralardan karakterler çıkarır ve zirveyi hedeflemeyen, sürekli altlarda var olmayı sürdüren insanın hikâyesine odaklanır.

Esasen bu herkesin olmayı istemediği tarafıdır. Öz varoluşudur ihtimal ki. İnsan çünkü sürekli ideal olanı yakıştırır kendine. Sartre varoluş yansımaları adını verdiği iki farklı varoluştan bahseder *Boudelair* romanında. Ona göre insanın bir öz bir de diğer insanların gözündeki varoluşu bulunmaktadır. Sartre insanın diğer insanların gözünde elde ettiği varoluşun bir yanılsamadan ibaret olduğunu söyler. Aslında kastettiği, bireyin yapay bir kimlik kazanmanın ve onu sürdürmenin peşine düştüğü kandırmacasıdır. İnsan kendi yaşamının oyuncusudur ve sürekli olanı değil, olmayı istediği kişi olarak tanınmayı ister. Freud'un deyimiyle "ideal ben" arayışı içerisindedir. Beckett bu sahtekarlık çabasının yersiz olduğunu ve ölüm gibi sonun olduğu yaşamda varoluşun en alt seviyede sürdürülebilirliğinin yeterliliğine vurgu yapar. *Waiting for Godot* [Godot'yu Beklerken] ve *Endgame* [Oyun Sonu] oyunlarında bunun örneklerini başarıyla hedef kitleyle buluşturur.

*Godot'yu Beklerken*'in başkişileri Vladimir ve Estragon oyunun başından sonuna kadar buldukları mekânı terk etmezler. Onların eylemsizlikleri eylemin varoluşun oluşumu için gerekli görüldüğü varoluşçu felsefeye eklemli yeni bir düşünceye kapı açar. Eylem ile var olmayı denk görenlerin eylemsizlik olarak tanımladığı bekleme eylemini bir eylem olarak görmemek eksik bir yorumlama olur. Beckett bu algıyı yapı bozuma uğratar. Hareket etmemek, bir yere gitmemek eylemsizlik değil bir şeyi yapmamanın eyleme dökülmesidir. Eylemsizliğin eylemin içerisinde bir yerlerde bir alt küme gibi eylemin kapsamına girdiğine dikkatleri çeker. Eylemsizliğin eylemi de denebilir buna; tıpkı onun eserlerinde yer alan anlamsızlığın anlamı gibi.

Beckett olmayanın varlığına odaklar gözleri. Olmayanın ya da yok olanın varoluşunu ispatlamanın peşine düşer. Hamm'ın ve Clov'un *Oyun Sonu*'nda bir evde tıklıp kalışları, yani dışarıya hareket etmeyişleri, tabiri diğerle gitmemenin varoluşu işlenir oyunda. Bulunduğu mekânda sabit kalmak bir eylemsizlik değil; eylemsizlik uzamında var olma fiilinin eyleme dökülmesidir. Yazar en alt seviyede sürdürülebilir varoluşun yeterliliğine vurgu yaparken tüm insanlara bir mesaj verir: Ölümle biten varoluş karşısında hırslar, entrikalar, açgözlülükler, çarpışmalar, çatışmalar ve savaşlar anlamsızdır. İnsanın temel fonksiyonlarını hayata geçirmesi yeterlidir. Sadece nefes alıp vermek var olmaya delildir; bunun ötesi varoluşun ispatı değil, yavaş yavaş tükenişin daha huzursuz ve bazen hızlı ilerleyişidir.

Beckett kusurlu karakterleriyle zamandan bağımsız örnekler sunar izleyiciye. Herkes her zaman oyunu izlediğinde kendini görür sahnede. Kendi kusurlarıyla yüzleşir. Kendi eylemsizliklerini anımsar. Yazarın anti-kahramanları hedef kitleye herkesin kendi yaşamının birer anti-kahramanı olduğunu hatırlatır. Yazar, kahraman olma çabasının yersizliğine vurgu yapar. Bu yönüyle de eserleri her zamanı anlatır. Karakterleri her zamanın insanını temsil eder.

Beckett eserlerinde esasen zaman kavramının kendisiyle çatışır sürekli. Zamanı bir varoluş sorunsalı olarak görür ve onunla çarpışır. Öyle ki arkadaşıyla oynadığı bir satranç oyununda sıra kendisine geldiğine hamle yapmadan masadan kalkar. Gerekçe olarak hamle yapmazsa oyunun devam etmeyeceğini ve bitmeyeceğini söyler. Ona göre eylemde bulunmamak tükenmeyi, bitişe sürüklenmeyi durdurmak anlamına gelir. Durdurmak olmasa da tükenmenin yavaşlatılması mümkündür aslında. Beckett ölüme hızlı gidişin mantıklı olmadığı düşüncesini aşilar hedef kitleye.

Zamanın eylemsizlikte ilerlemediği düşüncesi elbette ki mantıkla uyumsuz; zaman olgusu hiçbir eylemin hayata geçirilmediği anda bile yıpratıcılığına devam eder. Bir eşya dahi durduğu yerde zamanla çürür. Eşyanın hiç kullanılmaması onun varoluşuna sonsuzluk kazandırmaz. Örneğin sandıkta saklanan bir havlu yıllar sonra kullanılmak üzere sandıktan çıkarıldığında zamanla yıpranmış olan bez daha çabuk yıpranır ve yırtılır. Üretiminin ilk zamanlarındaki tazeliğini koruyamaz. Zaman vardır; zamanla var olan zamanla yok olur. Buna yokoluşla birlikte boyut değiştirme de denebilir; duyumsanamayan bir uzamda varlığını başka bir boyutta sürdürme de.

Yazar, zamandan bağımsızlığı zamanın var olmadığı yanılısamasını dayatmadan elde etmeye çalışır eserlerinde. Beliz Güçbilmez'in (2023) *Zaman Zemin Zuhur* adlı kitabında vurguladığı üzere:

*Genişletilmiş şimdi, bir dünya algısına işaret eder. Geçmiş zamanlarla bağı kopmuş gelecek zamanla ilgili tasarıları kuramayan ya da kurulmuş tasarıları içselleştiremeyen; öyleyse dününe dargın, yarınına kayıtsız ya da inançsız bir zihin yapısıdır egemen olan. Aslolan an'dır yani. Her şey şimdi'de olup bitmektedir." (s. 208).*

Beckett karakterlerinin varoluşunu anın varlığıyla sınırlı kılar. An esasen zamandan bağımsızlığı temsil eder. Tabiri diğerle sonsuz şimdiki zamanın duyumsanan dilimidir bu. Söz konusu dilimin dışında kalan kısım zamansızlık adıyla anılır. Karakterleri başta olmak üzere mekânları ve anlatıda geçen aktarımları da zamansızdır. Herhangi bir zamanı temsil etmez. Onun eserlerinde zaman yoktur veya anın dışında duyumsanamayan bir zaman vardır demek yanlış olmaz. Karakterleri ölüme ramak kalan hayatı yaşarlar. Hepsi belki de ölümün daha iyi bir seçenek olarak varoluşun karşısında durduğu yaşamın parçasıdır. Yazar eksik ve kusurlu yanlarının yanı sıra iç ve dış mekân ayrımı yapmaksızın insanın her yerde çaresiz olduğu gerçeğini gözler önüne serer.

Bu mekân fark etmeksizin tekinsiz oluşun başarılı örneklerinden birini bize Adalet Ağaoğlu *Kozalar* adlı oyununda sunar. Metinde örneğin zamansızlık, bir evde hapis yaşayan üç kadının iç mekânda verdiği histerik varoluş mücadelesiyle sahneye yansır. Dışarının tekinsizliği onları huzuru simgeleyen evde tıklıp kalmaya itmiştir. Oyunun başından sonuna kadar görünmeyenle ilgili çeşitli konuşmalar yapan kadınlar sahnede sürekli absürt sözler ve eylemlerle izleyiciyi mantık dışılığın içerisine çekerler. Aslında hedef, izleyicide içerinin de en az dışarı kadar tekinsiz olduğu önermesine izleyiciyi ikna etmektir. Yazarın iç ve dış mekân çatışması üzerine inşa ettiği oyunda zamansızlığı üç kadın karakter ile elde etme girişimi

akıllara *The Madwoman in the Attic* [Tavan arasındaki Deli Kadın]'da ve Virginia Woolf'un *Room of One's Own* [Kendine Ait Oda] romanında ve Henric İbsen'in *The Doll's House* [Bir Bebek Evi] adlı oyununda olduğu gibi evin kadının hapisanesi olduğu sorunsalını akıllara getirir. Benzer çatışmayı erkek karakterler üzerinde aynı mekânda işleme Ağaoğlu'nun aklına gelmiş mi bilinmez; ama neden tercih etmediğini ilgili kadın karakterle yakaladığı etkiyi yakalamama olasılığının yüksekliğine bağlamak mümkün. Metnin elde ettiği zamandan bağımsız varoluşun bir diğer etmeni de mekândır. Çünkü ev/yuva bütün insanların dışarının güvensizliğine karşı korunmak için sığındığı bir yer olarak varlığını sürdürme gelmiştir. Ağaoğlu bu düşünceyi yapı bozuma uğratar ve insanı dışarıdan koruyan mekânın içerisinin de korkuyu izole etmeye yetmediğine vurgu yapar.

Tiyatroman türündeki *Gerçek Sanrı* başlıklı romanda da benzer bir yapı bozum örneği yer alır. Evin penceresi korkulukla kaplıdır. Evin içinde bir adam aşırı alkolün de etkisiyle karısını dövmeğe. Kadının çığlıklarını duyan biri müstakil evin penceresine yavaşır. Adama seslenişi sonuçsuz kalır. Kadını kurtarmak için içeri girmeyi ister; fakat dışarıdan gelecek muhtemel tehlikeyi önleme amaçlı pencereye takılan korkuluk onun kadını içerideki tehlikeden kurtarmasına engel olur. İlgili sahnede de dış mekânın tekinsizliği düşünülerek önlem alınmış ve iç mekânın kendisinin yeterli güveni sağlayamayışı göz ardı edilmiştir. İnsan nerede olursa olsun güvende değildir. Çünkü insanın olduğu her mekân olası tehlikeyi içinde barındırır. Aslında bahsi geçen metinlerde esas sorun insanın kendisinin varlığının barındırdığı tekinsizliktir. Adı geçen metinlerin zamansızlık ya da zamandan bağımsızlık kazanması her dönem insanına hitap etmelerinden kaynaklanmaktadır. İnsanın ortak zaafına işaret eden metin olmalarından ötürü zamanın ötesinde veya her zamansız olma özelliğindedirler.

Edebiyat ve sanatta yazarlar, durum ve olayları bir çerçeveye oturtsalar, bahse konu ettikleri eylemleri ya da eylemsizlikleri belirledikleri bir zaman dilimiyle sınırlı tutsalar da içerik olarak her zaman insanın varoluşunun parçası olan ve olmaya devam edecek olan kusurlarını, eksikliklerini ya da zaaflarını irdeleyerek eserlerine zamandan bağımsızlık kazandırır. Anlatılana değil anlatılanın ardında gizlenen önermeye odaklanır izleyici. Önermenin kendisi ders niteliği taşır ve her ders insani değerlerle ilintili bir söylemle oyunda işlenir. Yazar oyunun başından sonuna yolculuğa çıkardığı hedef kitleyi söz konusu söylemin duyumsandığı durağa doğru sürükler.

### 3. Sonuç

İzleyicinin oyunda ulaştığı yer ahlaksal mesajın verildiği yerdir. O yer her insanı ilgilendirir. Her zamanın toplumunu ve toplumu oluşturan bireyleri ilgilendiren öğretinin iletildiği oyun sonunda hedef kitle verilmek istenen alır. Sonrası elbette izleyicinin kendisini bağlar. Yazar sonrasıyla pek ilgilenmez. Yazarın amacı farkındalık oluşturmak ve metne konu ettiği meselede kendince saptadığı çarpıklıkları izleyiciyle paylaşmaktır. Yazar akıl veren değil; kendi aklında olanı paylaşandır. Yazdığına paydaş arar; belirlediği problematiği işlediği örnekleme ustaca kâğıda yansıtarak hedef kitleye iletmesini hedefler. Metin sahnelendiğinde



sunuyla muhatap olan izleyici yazarın zihnini meşgul eden meseleyle yüzleşir. Ayrıca yazar kendince ortaya koyduğu çözümü hedef kitlenin beğenisine sunar. Hatta bazen çözüm üretmez. Oyunu çözümsüz bırakır. Sadece problemi paylaşır. Problemin çözümsüz bırakılışının neden olduğu/olabileceği yıkımı göstermeyi amaçlar. Bunun ötesine geçmez. Yıkımla yüzleşen izleyici geliştirdiği çözümleme ile ilgili sorunla gerçek yaşamda çatışmaya koyulur.

Yazar, Freud'un hasta yakıştırmaları yaptığı okur/izleyicininin tedavi edicisi değildir. O da bir hastadır ve tedavi olmak için yazar. Ruhunu iyileştirmenin uğraşı içerisine girer. Ruhu iyi olmayan insanı irdeler başka bir ruhu iyi olmayan. Onu diğerlerinden ayıran tek şey hastalığıyla yüzleşmede cesur ve açık yürekli olmasıdır. İçindekini gizlemez. Bir kompleksin ardında gizlenmez. Aşağılık hissine yenik düşmeden, kendine bir üst kimlik oluşturma hevesinde olmadan yazar.

Yazarı yazar olmayanlardan ayıran en önemli özelliği derdini çok iyi anlatan bir ruh hastası olmasıdır. Hasta ruhuna yücelik atfetmeden; yazma becerisini hastalığına perde etmeden yazar. Ruhu iyileşmeye muhtaç insan olduğunu unutmadan ve ruhunun iyileşmesinin diğer ruhu iyi olmayanlara da yol gösterici olacağı idealiyle oynatır kalemni. Bir yücelik mertebesi değildir ulaşmak istediği; Tanrılık hiç değildir. Yazamayanlar, yazara Tanrı gibiliği layık görürler. Bu yanılsamanın ardında Tanrı'nın evrenin yazarı olduğu gerçeği yatar. Tanrı'nın yazar oluşu yazarı Tanrı yapmaz elbette; fakat Tanrı gibi davranmaya iter yazarken. Metne hâkimiyeti, karakter, durum ve olaylardaki seçiciliği onu Tanrı gibilik kimliğini elde etmeye taşır. Lakin hiçbir zaman bir Tanrı olamaz. Ruhu hasta biri olma gerçeğinden sıyrılamaz. Ruhunu iyi etme arzusuyla oynatır kalemni; sözcükler kaleminden kâğıda yansırken hayranlık uyandıran sözler kümesi bir Tanrı'yı çağırırsa da hepsi esasen bir hastanın çılgınlıklarıdır.

Çılgınlıklarına yücelik atfeden okurun/izleyicininin ilgisi kimi yazarları Tanrı kompleksine sürüklese de Platon'un söylediği idealar dünyasının bir yansıması olan dünyanın taklit edenidir yazar. Yazar yaratmaz; yaratılandan yola çıkarak üretir; yaratılmış olanı taklit ederek yapar bu üretimi. Yaratıcı yarattığının noktası virgölüne her satırını bilen ve her sözcüğüne hâkim olandır. Diğer tüm eser üreticileri Tanrı'yı taklit eden oyuncu olmanın ötesine geçemez. Bir yazar olarak yazma evresinde çektiğim çile ve yazımın bitimiyle beraber içine düştüğüm eserle ilgili detayları bütünüyle anımsayamama boşluğuna yansıyan yetersizliğimin bilinciyle itiraf etmeliyim ki yazmak zamansızlığı hedeflemektir hiçbir zaman Tanrı olma yanılsamasına düşmeden.

Sonsuz şimdiki zamanın bir diliminde olanı anlatmak bir eserde, sonradan gelecek olan nesillerin yaşayabilecekleriyle de ilintilidir. Çünkü evrende hiçbir şey bir defa olmaz. Olan sürekli tekrar eder. Bir halkanın üzerinde gezinir insan. Adına yaşam denen olgunun yani halkanın her yerinde her zaman insanlar yer alır. İnsan değişir. Doğar; yaşar; ölür ve halkanın her noktasında bulunan insan bir sonrakiyle yer değiştirir. Fakat halkanın kendisinde var olanlar değişmez. Tekrar eder. Yazar bu tekrar edişin aktarıcısıdır. Halkada ilgili yere gelen insanın daha bilinçli hamleler yapması için onda farkındalık oluşturacak bilgiyi aktarır. Kurguda olandan ders alan, gerçekte bir benzeriyle karşılaştığında daha tecrübeli davranır. Kurgu gerçeği

besler. Tıpkı bir halka gibidir gene. Gerçek kurguya malzeme taşır; kurgu ise o malzemeyi işler ve ortaya koyduğu eserler gerçeği besler.

Kurgu ve gerçek arasındaki bu etkileşimli ilişki zaman olgusunun sonsuzluğu içerisinde her zaman dilimiyle ilintilidir. O nedenle de edebî ve sanatsal metinler zamansızdırlar. Zamansız olmalıdırlar da. Tiyatro oyununda sahneye yansıyan, her zamansızlığı temsil eder. Bir eser bu seviyeye ulaşma ustalığında yazıldıysa nesilden nesle aktarılır. Yazar geniş zaman zarfıyla kâğıda işler sahneye aktarılacak olanı. Bir öyküdeki gibi geçmiş zaman zarfıyla yazmaz. Yazılı metin sahneye her yansıtıldığında anlatıda olanlar o an olur. O an gerçekleşir her şey. O an izleyicinin gözleri önünde canlı biçimde vücut bulur. Mevcut zamanın teknolojik imkanlarıyla, oyuncuların katkısıyla oyun sahnede yeniden yazılır. Yazarın çok önceden kaleme aldığı metin her sahnelendiğinde canlı bir varlık gibi başkalaşım yaşar. Oyunun ruhu belki değişmez; ama bedeni değişir. Eski kalmaz. Sahneye yansıyanın zamansızlığı budur işte. Zamandan bağımsız biçimde var olur oyun ve her zamana hitap etmesiyle zamansızlık kazanır.

### Kaynakça

- Ağaoğlu, A. (1993). *Toplu oyunları 2 / çıkış - kozalar - kendini yazan şarkı - çok uzak fazla yakın*. Mitos Boyut Yayınları.
- Altınay, D. (2011). *Sahnede yaratıcılık: Spontanite Tiyatrosu*. Sistem Yayıncılık.
- Beckett, S. (2000). *Godot'yu beklerken* (U. Ün; T. Günersel, Çev.). Kalacı Yayınevi.
- Beckett, S. (2007). *Oyun sonu* (G. Erkal, Çev.). Mitos Boyut Yayınları.
- Beckett, S. (1994). *Trilogy: molloy, malone dies, the unnamable*. Calder Publications.
- Camus, A. (2023). *Yaratma tehlikesi* (A. Bakım, Çev. ; 3. Bsk.). Can Sanat Yayınları. (Orijinal yayın tarihi 1958).
- Eco, U. (2008). Barthes'ın ustalığı (K. Erdur, Çev.). M. Rifat (Haz.), *Roland Barthes: Yazma Arzusu* içinde. Sel Yayıncılık.
- George, O. (2013). *Neden yazıyorum* (M. Yetkin, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Güçbilmez, B. (2006). *Oyunlar / bir: kül bellek Frida*. Deniz Yayınevi.
- Güçbilmez, B. (2023). *Zaman zemin zuhur*. Kolektif Kitap.
- Karacabey, S. (2008). Bir okuma “kül bellek” üzerine. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (25), 157-165.
- Nutku, H. (2017). *Oyun yazarlığı*. Eksik Parça Yayınları.
- Nutku, Ö. (1965). *Oyun yazarı*. İzlem Yayınları.
- Nutku, Ö. (1960). *Tiyatro ve yazar*. Gim Yayınları.
- Osho. (2007). *Aşk özgürlük tekbaşinalık* ( M. Bolok, Çev.). Butik Yayıncılık.

Shakespeare, W. (2007). *King Lear*. Peacock Books: Atlantic Publishers and Distributors.

Shakespeare, W. (2001). *Othello*. Penguin Books: Penguin Popular Classics.

Strindberg, A. (1992). "Author's preface". *Miss Julie* (P. Smith, Ed.). Dover Thrift Editions & Dover Publications.

Şimşek, N. (2019). Sunuş: bir ruh muamması, Z. Srefan; S. Yüce (Çev.). *Amok koşucusu* içinde. Eksik Parça Yayınları.

Yaşar, Y. (2021). *Gerçek sanrı*. Doruk Yayınları.

## POLİS ÜNİFORMA RENKLERİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRME (1845-2018)

Cemal TEPE<sup>1</sup>

### Özet

Üniforma giymenin en insancıl noktası, aidiyet ve sahiplenme duygusunu geliştirmektir. Her insan, şeref ve haysiyetine yakışır bir şekilde giyinmektedir. Bu anlayış devlet kademelerinde çok daha fazla hissedilir düzeydedir. Özellikle asker ve polis gibi teşkilatın mensuplarının üniformaları şeref ve haysiyetin çok daha ilerisinde devlet gücü ve etkisi ile donatılmıştır. Bu noktadan hareketle bu çalışmada Türk Polis Teşkilatının kuruluşundan itibaren giymiş olduğu üniformaların renk analizleri yapılmıştır. Renk seçiminden polis üniformalarının ve haliyle kurumsal yapının kıymeti ortaya çıkarılmak istenmiştir. İlk önce polis üniformaları resmi belgeler ve süreli yayınlar ışığında dönemsel olarak sınıflandırılmış, görselleri ile donatılmıştır. Renkleri üzerinden polis teşkilatının gördüğü hizmet ile birlikte paralel olarak topluma vermiş olduğu mesaj analizi yapılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın yöntemi olarak polis teşkilatının kuruluşundan itibaren giymiş oldukları üniformalar tarama modeliyle ele alınmış ve renklerin topluma vermiş olduğu ileti ile deneme çalışması yapılmıştır. Çalışmada ekseriyetle birinci el kaynaklar kullanılmıştır. Böylece özgün bir çalışma elde edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı, Türkiye, polis, emniyet, üniforma.

### Evaluation On Police Uniform Colors (1845-2018)

### Abstract

The most humane point of wearing a uniform is to develop a sense of belonging and ownership. Every person dresses in a way that befits his honor and dignity. This understanding is much more noticeable at state levels. In particular, the uniforms of members of organizations such as soldiers and police are equipped with state power and influence, far beyond honor and dignity. Starting from this point, in this study, color analyzes of the uniforms worn by the Turkish Police Organization since its establishment were made. The color selection was intended to reveal the value of police uniforms and thus the corporate structure. First, police uniforms were classified

---

<sup>1</sup> Dr. Emniyet Genel Müdürlüğü, tepecem80@gmail.com, ORCIDID: 0000-0003-1993-1393

*periodically in the light of official documents and periodicals and were equipped with visuals. An attempt has been made to analyze the message that the police force gives to the society in parallel with the service it provides, through its colours. As the method of study, the uniforms worn by the police force since its establishment were examined with a scanning model and the message they tested to the society was written with a trial model. Primary sources were mostly used in the study. Thus, an original study was obtained.*

**Keywords:** Ottoman, Turkey, police, security, uniform.

## 1. Giriş

Türk Polis Teşkilatı 20 Mart 1845'te kurulmuştur (Başbakanlık Osmanlı Arşivi [BOA], İrade Mesail-i Mühimme. no. 3-48). Esin kaynağı; Batı dünyasından Fransa'dır. Polis tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de iç güvenliğin yükselen kurumudur. Askerin boşalttığı alana kurulan ve giderek yaygınlaşan polis daha çok sivil bir idari yapı olarak düşünülmüştür. Üniforma ve silahlı bir teşkilat olması hasebiyle zihinlerde daha çok militarist yapıyla kalmıştır. Osmanlı Devleti'nde son yıllara kadar, gelenekçi yapı ile iç güvenliği çeşitli kuruluş ve müesseseler ile sağlarken, 1845 sonrasında daha sistematik ve tekelci bir yapıyla hareket etmiş, kentlerde polis, kırsalda jandarma teşkilatı ile birlikte hukuki devlet anlayışını geliştirmiş ve yaşatmıştır.

Tanzimat'tan sonra hukuk devleti anlayışının esas alınması nedeniyle iç güvenliğin askerden arındırılıp sivilleştirilmesi gerektiği düşüncesinin bir gereği olarak ortaya çıkan polis teşkilatının ilk mensuplarının üniformalarının ne kadar sivil otoriteyi tanıttığı bu çalışma ile ele alınmıştır. Kurumsal kültürün önemli bir parçası olan polis üniformalarının zaman tüneli için geçirdiği değişimler ile algı derecesi ve yoğunluğu irdelenmiştir. Yeni polis teşkilatı kuruluşu üzerinden henüz bir yıl geçmeden 15 Şubat 1846'da Zaptiye Müşiriyetine bağlanmıştır (Takvim-i Vekayi, 1262, no. 297). Böylece 1879 senesine değin polis idaresi, zaptiye idaresi altında gölge misali kalmış gelişimini ve kurumsallaşmasını tamamlayamamıştır. Bu nedenle 1846 ile polisin yeniden kurulduğu ve kurumsallaştığı 1879 senesine kadar geçen süre hakkında pek bir değerlendirme yapılamamaktadır. Bu dönem içinde zaptiye kılık ve kıyafetlerinde (BOA, Yıldız Esas Evrakı, 36-3) ve yine bu idare adı altında kurulan ve görev yapan teftiş memurlar her ne kadar polisiye işler yapmış olsa da unvanları polis olmadığından değerlendirilmemiştir (Özcan, 1991). Çalışmaya 1845'te polis unvanı ile göreve başlayanlara verilen veyahut giydirilen kıyafetin değerlendirilmesiyle başlanmıştır.

## 2. II. Meşrutiyet Dönemi'ne Kadar Polis Üniformaları

İstanbul'da numune olarak "Polis" namıyla Beyoğlu, Galata ve çevresinde görev yapmak amacıyla 46 neferden kurulan polis teşkilatının ilk üniforması Seraskeri/Genelkurmay Başkanlığı Nizamiye Ambarından alınarak polis neferlere giydirilmiştir (BOA, Arşivi Sadaret Mektubî Kalemî, no. 23-98).

Neferlere aba yağmurluk, başlık, çizme, galoş tabiriyle ayakkabı, beyaz pantolon ve tabanca verilmiştir (BOA, Maliyeden Müdevver Defterler, gömlek no. 12352). Bu bilgiye göre ilk polis neferlerinin başında “başlık” ibaresiyle bir fes, altta beyaz pantolon, ayakta muhtemeldir ki atlı sınıf için çizme, yaya sınıfı için galoş adıyla anılan ayakkabı mevcuttur. Ceket biçimi ve rengi ile ilgili bir bilgi mevcut değildir. Bu nedenle kıyafetlerin askeri ambardan verilmesi nedeniyle dönemin asker üniforması modeline bakıldığında beyaz pantolon üstüne uzun mavi renkte ceket (Mahmut Şevket Paşa, 1325) olduğu Görsel 1’de görülmektedir.



*Görsel 1: 1845 Dönemi Osmanlı Asker Resmi*

*(Kaynak: Mahmut Şevket Paşa, 1325, 14 Numaralı Resim)*

1845 senesi polis üniformasını tasvir eden Handbook Of The Turkish Army (Türk Ordusu El Kitabı) üniformanın şekli ve rengi konusunda bizleri aydınlatmaktadır (1916). Öncelikle sunmuş olduğu resim çalışmasıyla ortaya çıkan polis üniforması ile Mahmut Şevket Paşa'nın kitabındaki tarafımızca değerlendirdiğimiz ve yukarıda bir örneğini Görsel 1'e koyduğumuz görüntü ile eşleşmektedir. Bu manada ilk polisin setresinin/ceketinin koyu mavi, pantolonun beyaz olduğu anlaşılmaktadır. Başta ise koyu mavi püsküllü kırmızı renkli fes olduğu değerlendirilmektedir. Fes ve kırmızı rengi ile mavi püskülü konusunda kesinlikle tereddüt yoktur. İlk polis üniformasının başlığı mavi püsküllü festir. Ceket rengi ile uyumludur. Mavi, tüm renkler arasında en dingin renk olarak kabul edilmektedir. Tüm toplum kesimlerince kabul olacağı aşikârdır. Polis, mavi püsküllü başlığı ve ceketiyile güven vermekte, sadakatini göstermektedir. Bu renkle topluma samimiyet ve sakinlik sunmaktadır. Kamu huzurunu amaçladığını iletmektedir. Mavi rengiyle kararlı ve dirayetli duruşuna dikkat çekmektedir (Akkın; Eğrilmez ve Afrashi., 2004). Kırmızı renkli fesiyle de gücü, azmi ve iktidarı temsil etmiştir (Mazlum, 2011). Çekici ve kışkırtıcı bir renk olan kırmızı renkli fes ile aynı zamanda umuma uyumştur (Akkın vd., 2004). Askeriyenin ve toplumun kırmızı fes giyinişi tercihin belki de en doğru ifadesidir. Altta giydiği beyaz pantolonu ile temizliğini ve saflığını ilan etmektedir (Uçar, 2004, s. 48). Ayrıca beyaz rengin her renkle uyumlu oluşu da başka bir seçim sebebi olsa gerektiği düşünülmektedir. Ayak kısmında Napolyon varî gösterişli çizmeler tercih edilerek

üniforma tamamlanmıştır. Baştan ayağa bakıldığında üniforma; mavi, beyaz ve kırmızı renk birleşiminden oluşmuştur. Tek yerine renkli bir giyim ile üniformaya canlılık kazandırılmıştır.



*Görsel 2: Osmanlı Polisi Üniforması örneği*

*(Kaynak: Handbook Of The Turkish Army, 1916)*

Numune olarak kurulan polis idaresi 1846 senesinde Zaptiye Müşiriyetine bağlanınca “Zaptiye” varlığı altında ezilmiş ve kurumsallaşma konusunda sıkıntı yaşamıştır. Kısacası 1846 sonrası polisin adından dahi bahsedilmemiştir. Polisin esas itibarıyla kurumsallaşması 1876 senesinden sonra Meşrutiyet’in ilanı ve Kanun-i Esasiye göre hukuk düzeninin kurulmaya başlamasıylaadır. 1879 senesinde polis idaresi kurulmuş ve yeni kurulan Zaptiye Nezaretine bağlanmıştır (Jandarma Sadası, 1336). Bu teşkilatın, askeri sınıftan öte mülkî sınıftan olduğu kararlaştırılmıştır. Yönetimin “me’mûrîn-i mülkiyesinden ma’dûd” adlandırılmıştır (BOA Yıldız Esas Evrakı, no. 112-19). Tüm yurt genelinde polis teşkilatları kurulmuş ve merkeze gelen yazılarda yeni elbiselerinin giydirildiği kaydı düşülmüştür (Vakit, 1295).

Yeni polis üniforması, 26 Mayıs 1880’de jandarma çavuşlarından Mahmut Çavuş’a giydirilerek Harbiye Nazırı Gazi Osman Paşa aracılığı ile Sultan II. Abdülhamit’e takdim edilmiştir. Bu elbise; siyah renkte çuha kumaşından ceket ve pantolondan ibarettir. Ceketin önü kapaklı yani iç içe girmiş, ceketin kol ve yakası zıhlı/şeritlidir. Şeritler, koyu yeşile yakın renkte ve yine çuhadan imal edilmiştir. Ceketin kollarında polis olduğuna dair ince sağlam ipten yapılmış koyu yeşil renkte şerit bulunur. Yine yeşil renkte bir kordon takılır. Omuzlardaki apolette sınıfını gösterir numaralar yazılır. Polise teçhizat olarak ise bir meç, bir revolver tabanca, bir düdük, bir fener, kordonu ile birlikte bir saat verilmektedir. Tüm bu elbise teçhizatlar, neferlere, çavuşlara ve komiserlere verilmekte iken yalnız komiserlerin omuz kordonları gümüş renktedir (Vakit, 1297).

1880 değişikliği veya düzenlemesine göre polis üniforması siyah renktedir. Siyahın çağrışımları arasında gücü, soyluluğu, ağırbaşlılığı, otoriteyi, gücü ve erdemi temsil ettiği söylenmektedir (Çalışkan ve Kılıç, 2014, s. 73). Siyah renk seçimi ile kendine güvenen bir teşkilat imajı benimsenmiştir. Kendi yolunda, hizmetinde duraksamadan otoritenin emrinde halkın hizmetinde bir kurumsal teşkilat olduğu mesajı verilmiştir. Üniformaya ayrıntı olarak

yeşil renkte zihlar tercih edilmiştir. Yeşil rengin tarihî misyonuyla İslam'ı temsilinin (Akkın; Eğrilmez ve Afrashi, 2004) yanında huzur veren (Çalışkan, vd., 2010, s. 103) bir renk olduğu unutulmamalıdır. Toplum ve kamuya huzur getiren bir teşkilat model imajı çizildiği aşikârdır. Komiserlerin omuz kordonu olarak gri renk seçilmiştir. Ağırbaşlılık ve sadakatın rengi olarak bilinmektedir. İşini ciddiyetle ele alanların tercih ettiği bir renk olarak diğerleri arasından sıyrılmaktadır (Çalışkan ve Kılıç, 2014, s. 77). Teşkilatın üst düzey yöneticileri olan komiserler için bu rengin kullanımı rastlantı olmadığı yönünde değerlendirme yapılabilmektedir.

1885 senesine gelindiğinde Zaptiye Nazırı Kâmil Paşa, polis üniformalarını değiştirmek istemiştir. Bunun için Osmanlı polis teşkilatında görevlendirilen Paris Polis Müfettişlerinden Mösyö Celectin Bonin'i Paris'e göndermiştir. Mösyö Bonin Paris'e giderek üniformalı polis fotoğraflarından birer örnek getirmiş, Sultan II. Abdülhamit'e takdim edilmiştir. Yeni üniformaların padişaha takdim edildiğine dair 17/29 Nisan 1885 tarihli yazı aynen şöyledir:

*Üniformalarını lâbis (giyinmiş) bir takım Paris polis memurlarının fotoğraf resimlerini hâk-i pâ-yı âlî-i hazret-i şehriyârilerine takdîme mücâseret (cesaret) ederim. Zabtiye Nâzırı Beyefendi kulları polis me'mûrlarının üniformalarını tebdil (değiştirmek) arzusunda bulunduğundan kullarını bir model getirtmeye me'mûr eylemişdi ki bu resimler bu kerre takdîm-i huzûr-şevket-mevfûr-ı şehriyârileri kılınmıştır. Sadâkat-i abîdâneme i'timâd buyurmaları zât-ı şevket-simât-ı mülûkânelerinden müsterhâm bulunduğu ma'rûzdur* (BOA, Yıldız Perakende Evrakı Zabtiye Nezareti Maruzatı, no. 3-5).

1885 senesinde Paris'ten getirilen üniforma modelleri 1908 değişikliğine kadar devam etmiştir. İbrahim Feridun Bey'in "Hele zabıta/polis me'mûrlarının nüfûzu sıfırdan da aşağıya düşmüştü. O kadar ki ahâli yeşil şeritli lacivert kumaşlı polis elbisesini labis (giyinmiş) birini gördükleri zamân" (Feridun, 1326) ifadesinden anlaşıldığı üzere Sultan II. Abdülhamit'in polis kıyafetleri yeşil şeritli mavi/lacivert renktedir. Benzer görüntü Handbook Of The Turkish Army, 1916 adlı çalışmada da görülmektedir. 1885 yılı ile 1908 arasında polis yukarıdaki resme uygun olarak giyinmiştir. Anlaşıldığına göre 1885'te siyah renkten mavi tonda bir renge geçilmiştir. Ciddiyet, otorite rengi siyah (Çalışkan ve Kılıç, 2014, s. 73) yerine huzurun, güvenin rengi maviye (Mazlum, 2011, s. 132) geçilmiştir. Yeşil rengin kullanımı ve kullanıldığı kısımlar yine aynı kalmıştır. Genel itibarıyla üniformada üç renk hâkim kılınmıştır. Bunlar; mavi, yeşil ve kırmızı renklere. Ayrıca kordon rengi olarak gri renk tercih edilmeye devam etmiştir. Teşkilatın kuruluşundan itibaren değişmeyen renk; fes rengi kırmızıdır. Ancak kırmızı renkli fes, II. Meşrutiyet'te rengiyle beraber tarihe kavuşacak, yerine kalpak adıyla boz/açık sert renkte kahverengi başlık gelecektir. Bu arada Meşrutiyet'in ilanı sırasında kısa bir süreliğine fesin vişne çürüğü renkte imal edilmiş olduğunu söylemeden geçmemek gerekmektedir. Kıyafet ve renkler bir yana Sultan II. Abdülhamit Dönemi'nde memleketin dört bir yanında kentlerde, sahillerde hemen her yerde polis idaresi tesis edilmiştir. Lojistik ve özlük hakları ile birlikte stratejik birimlerine kavuşmuştur. Ülke genelinde toplumsal hayata dair her ne tür bir konu varsa kanunu veya nizamı bu dönemde çıkarılmış, polisin gittikçe görev ve



sorumlulukları artmıştır. Yalnız mutlakiyet gereği özellikle hafiyeler tarafından meşrutiyetçilerin sıkı sıkıya takibi ve onları yakalamak veya sürgüne göndermek için yoğun mesai harcamaları, serbestliği hoş görmemeleri ve her daim baskıcı ve sindirici hal ve hareketleri Abdülhamit Dönemi polisinin kötü ünlenmesine neden olmuştur.



Görsel 3: Abdülhamit Dönemi Polis Üniforması

(Kaynak: Handbook Of The Turkish Army, 1916)

### 3. Meşrutiyet Dönemi Polis Kıyafetleri

1908 Jön-Türk Devrimi ile anayasal düzeninin tesis edilmesiyle polis teşkilatında ilk iş olarak imaj değişikliği yapılmış ve mutlakiyeti anımsatan polis üniformalarında hem şekil ve hem de renk değişikliğine gidilmiştir. Çünkü eski rejimin polisleri toplumun hafızasında özellikle reformistlerin zihninde yenilik karşıtlarıdır. Monarşi düzen taraftarıdır. Özellikle 1877 senesinde Osmanlı parlamentosunun kapanmasının ardından Kanuniesasi'nin askıya alındığı süreçte, özgürlükçülerin ve anayasacıların hal ve hareketlerinin polislerce sıkı takip edilmesi, yenilikçiler tarafından polise karşı kötü izlenimler doğurmuştur. Meşrutiyet'in ilanının ardından Zaptiye Nazırlığına getirilen Farukî-zâde Sami Paşa zamanında (Emniyet Genel Müdürlüğü Arşivi, Atık-1531) 1908 senesi Ağustos ayı sonu itibarıyla kıyafet değişikliği çalışmalarına başlanmıştır. Kıyafet değişikliğinin bilinen en önemli sebebi eski düzen ile yeni düzen polislerini ayırt etmektir. Tanin, yeşil şeritli koyu lacivert elbiseler yerine yeni elbiselerin giydirileceğini, numunelerinin hazırlanmakta olduğunu şöyle haber yapmıştır:

*Mevcut elbise-i resmîye almamak hasebiyle polis me'mûrlarından bir kısım-ı cüz'isi bir zamandan beri sivil gezmekte iseler de esasen polis elbisesinin şekl-i ahere (başka şekle) ifrâğı mukarrer ve yeni numûneler i'mâl ettirilmekte olduğundan numûnelerden hangisi takarrur ederse (kararlaştırılır ise) birkaç güne kadar i'mâl ettirilib bil-cümle (tüm) polis me'mûrlarına mücedded (yeni) elbise iksa' etdirilecek (giydirilecek) ve hiçbir polis sivil olarak gezdirilmeyecektir (Tanin, 1324).*

Nihayetinde polisin yeni üniforması, koyu boz renkte ceket, ince kırmızı zıhlı, koyu siyah pantolon, askeri püsküllü vişneçürüğü fes ve deve derisi çizme olarak belirlenmiştir (Faik,

2013). Ancak 1908 Ekim Krizi sırasında Avusturya Devleti'nin Bosna ve Hersek'i resmen ilhak ettiğini açıklaması üzerine ülke genelinde başlayan protesto gösterilerinin ardından fes boykotu sonrasında "atadan yadigâr" kalpak uygulamasına geçilmiştir. Eski hafiyelere mahsus kırmızı fesler atılmıştır (Feridun, 1326). 4 Kasım 1908 tarihinden itibaren polislere kalpak dağıtımına başlanmıştır (Tanin, 1324).



*Görsel 4. II. Meşrutiyet Dönemi'nde Polis Kıyafeti*

*(Kaynak: EGM Arşivi)*

Kalpak, boz renkte kıvrıkcık astragandan yapılmıştır. Tepesi ceketin kumaşındandır. Kalpağın ön tarafında beyaz nikelden ay yıldız vardır. Tepede düğmenin altında yekdiğerine birleşerek kat ederek birleşen altı adet beyaz sırmadan şerit bulunmaktadır. Polis amirlerinin kalpaklarındaki bu şerit, memur kalpaklarındaki şeritten daha enlidir. Kışlık ceket, boz renkte kumaştan yapılır. Önünde beyaz madenden orta büyüklükte ve tümsekli şekilde yedi adet düğmesi vardır. Yazlık ceket ise aynı özellik ve kumaştan şekerrenge/beyaz renktedir. Ceketlerin iki türlü olması personelin hareket kabiliyeti açısından fevkalade önemlidir. Diğer taraftan yaz mevsiminde açık renk ceket giyimi güneş ışınlarının kumaş üzerinde doğuracağı zararlı etkiyi aza indirmeye yöneliktir. Pantolon iki türüdür. Biri çizmeli, külot pantolon diğeri ise ayakkabılı uzun pantolondur. Rengi ise siyahtır. Teçhizat kemeri ise kahve renklidir. Tören zamanında beyaz renkte eldiven giyilmektedir. Ceket üzerinde dik yaka kısmı ve kollarında ve ayrıca pantolon kenarında kırmızı renkte zih/şeritler mevcuttur (Feridun, 1326).



Görsel 5: II. Meşrutiyet Dönemi Serpuş ve Apolet Örneği

(Kaynak: EGM Sosyal Medya Hesabı)

Meşrutiyet’le birlikte polis üniformasında kahverengi tercih edilmiştir. Bu rengin karşıdaki bireyin daha rahat hissederek düşüncelerini karşıya iletmelerinde itici güç olarak kullanıldığı bilinmektedir (Çalışkan ve Kılıç, 2014, s. 77). Bu haliyle rengin demokratik kültürden gelen Meşrutiyet rejimi değerlerine uygun olduğu söylenebilmektedir. Ayrıca kahverengin rahat bir ortam sunuşu, mutlakiyet döneminden bir başka ifadeyle baskıcı bir devirden düşünce ve fikirlerin daha rahat ve serbest bir ortam sunan Meşrutiyet düzenine geçişin sembolize edilmesinin Türk polis üniformasına yansımaları olarak telakki edilmesi gerektiği değerlendirilmektedir (Çalışkan, vd., 2010, s. 102). II. Meşrutiyet’in sloganlaşmış sözlerinden “hürriyet” gereği polisin üniformasının resmîyetten uzak manasında kahverengi ile dizayn edilişi rastlantı olmadığı düşünülmektedir. Özgür ortamın desteklediği bir süreçte Türk polisinin üniforma rengi olarak kahverengi seçimi isabet noktasında doğru bir hamle olarak değerlendirilmektedir.

Poliste yazlık ceket kullanımı ise ilk olma özelliğini göstermektedir. Yazlık ceket renginde beyaz seçimi her ne kadar Türk kültüründe beyazın ululuk, adalet ve güçlülük manalarına gelmiş olsa da iklim koşullarından tercih edildiği değerlendirilmektedir (Çalışkan ve Kılıç, 2014, s. 73). Özellikle yaz mevsiminde sıcakların yüksek oluşu ve renkli giysilerin aşırı güneş ısısı nedeniyle solması yani eskimesi yaz döneminde polis üniforma renginin beyaz olmasını sağladığı düşünülmektedir. Bu dönemde gerek cekette ve gerekse pantolon üzerinde kullanılan şeritlerin veya apolet gibi kısımlar ile yakaların kırmızı olarak kullanımı üniformaya canlılık kazandırmıştır. Bilindiği üzere kırmızı renk canlı renkler arasındadır (Akkın vd., 2004, s. 275). Sultan II. Abdülhamit zamanındaki üniformada yeşil şerit yerine tarihî misyonuyla Türk’ün rengi olarak kırmızının kullanımı ve yine kalpak ile ceketin dik yakalarında ay ve yıldızın nakşedilmesi milli uygulamalara örneklerdendir.

#### 4. Cumhuriyet Dönemi Polis Kıyafetleri

Meşrutiyet’in polis üniforması Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde kullanılmaya devam etmiştir. Cumhuriyet’in değerlerine hâkim görüşüne otoriter yapısına uyum konusunda sıkıntı

yaşamamıştır. Cumhuriyet'te polis kıyafetindeki ilk değişim 1925 senesinde Şapka İnkılabı nedeniyle gerçekleşmiştir. Boz renkli kalpak yerine medeni ülkelerdeki şekliyle yine boz renkte kumaştan güneş siperlikli şapkaya geçilmiştir. 2 Eylül 1925 tarihinde, devlet memurlarına şapka giyme zorunluluğu getiren 2341 numaralı Bakanlar Kurulu Kararnamesi doğrultusunda, Dâhiliye Vekili namına Müsteşar Said Bey, 7 Eylül 1925 tarihinde, tüm vilayet polis teşkilatına bir tamim yayınlamıştır. Tamim şöyledir: “Merkez memurları serpuşları için dördüncü maddede muharrer yıldızın yerine kalpaklardaki şualı ay ve yıldız konulacaktır. Polis komiserlerinin serpuşlarındaki yıldız adedi kadar apoletlere yıldız vaz' edilecektir” (Polis Mecmuası, 1341).



Görsel 6: Komiser Nazmi Bey

(Kaynak: Polis Mecmuası, 1341)

1915 senesi itibarıyla resmi üniforma ile tanışan merkez memurlarının kalpaklarının önündeki ay yıldızlı mecidî nişanına benzer nikel arma, 1925 senesi değişikliğinde varlığını koruyarak güneş siperlikli başlığın ön kısmına yerleştirilmiştir. Henüz bu işareten kullanan başka bir rütbeli polis yoktur. Bu yönüyle diğerlerinden ayrılmaktadır. Polis komiserlerinin şapkalarına koyulan yıldız kadar apoletlerine de yıldız koyulması kararlaştırılmıştır. Yeni düzenlemenin meşrutiyet komiserlerinden diğer bir farkı yıldız sayısındaki artış olmuştur. Örneğin Meşrutiyet Dönemi'nde serkomiserin üç adet yıldız varken bu düzenleme ile dört yıldız olmuştur. Meşrutiyet Dönemi'nde polis memurlarının şapka ve apoletinde yıldız yok iken 1925 senesi uygulaması ile ilk defa memurların şapka ve apoletlerine bir yıldız koyulmuştur.

Polis memurlarının apoletleri, amirlerde olduğu gibi kenarları beyaz sırmalı değildir. Sadece kırmızı çuha üzerine nikelden bir yıldız koyulmuştur. Böylece polis memurlarının apoletinde görevli bulunduğu vilayet ismi ile beraber bir adet de yıldız yer almıştır (Polis Mecmuası, 1341). Şapka ve apoletinde yıldız bulunmayan teşkilat mensubu yalnızca bekçiler olarak kalmıştır. Polis şapkasındaki yeni uygulamada aksaklıklar yaşanması üzerine İstanbul Polis Müdürü Ekrem Bey aşağıdaki talimatı yayımlayarak farklı uygulamaların önüne geçmek istemiştir:

*Me'murîn-i zâbıta için kabul olunan serpuşların ne şekilde i'mâl olunacağı hakkında tebligât icrâ kılındığı hâlde bazı mahallerde tereddüt hâsıl olduğu anlaşılmış olduğundan tekrâr mevâdd-ı âtiyenin beyânına lüzûm görülmüştür. 1. Gönderilen ta'mîm vechle serpuşlar i'mal ettirilecektir. 2. Apoletlere serpuşlardaki adet kadarıyla yıldız konulacaktır. 3. Elbiselerde başka bir tebdil yoktur (Polis Mecmuası, 1341, no. 190).*

1925 değişikliğinde sadece şapkada ve apolet üzerinde değişim yapılmıştır. Şapkaya konulan yıldızlar kadar apoletlere de yıldız koyulması yönünde karar verilmiştir. Resmi elbise giymeyen sivil polislerin de şapka (sivil) giymeleri zorunlu kılınmıştır (Polis Mecmuası, 1341).

Bu süreçte bekçi teşkilatına merkezi otoritenin güçlendirilmesi adına baştan aşağıya üniforma giydirilmiştir. Kıyafet değişikliği ile bekçilerin kendilerini polis sınıfından görebilecekleri vurgulanmaktaydı. Sadece İstanbul'da en az 500 kişiye yeni bekçi kıyafeti dikilmiştir (Polis Mecmuası, 1341). Tüm ülkede bekçiler hem yeni yeni yapılanmakta ve hem de yeni kıyafetleri ile tanışmaktadırlar. Polis Mecmuası, Mardin'de Bekçi Teşkilatının Polis Komiseri Nazmi Bey'in çabalarıyla kurulduğunu yazmaktadır.



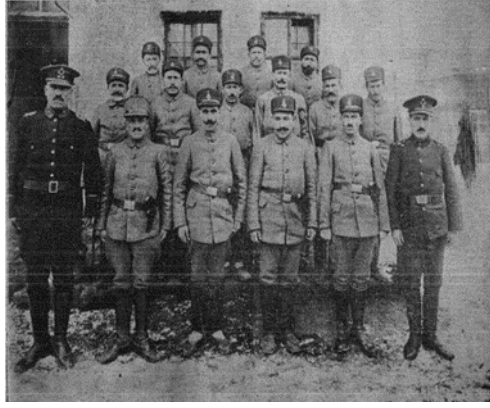
*Görsel 7: Mardin Bekçi Teşkilatı*

*(Kaynak: Polis Mecmuası, 1926)*

Üstteki fotoğraf tahlil edildiğinde bekçi teşkilatının 11 kişiden ibaret oldukları anlaşılmaktadır. Kasketleri, üniforması, çizmeleri ve teçhizatları ile personelin günlük tıraşı ile kurulan teşkilatın tertip ve düzeni kendini göstermektedir. Uzun namlulu silahları ile her biri merkezi otoritenin bir sembolü olmuşlardır. Güney sınırında çalışıyor olmaları onların uzun namlulu silah taşımalarına gerekçe teşkil etmiştir (Polis Mecmuası, 1926, no. 198). Böylece bekçiler, yeni üniformaları ile kendilerini emniyet sınıfından hissetmişlerdir. Özellikle yakalarındaki madeni parça üniformalarına ayrı bir hava katmıştır. Kalp şeklindeki madeni levhalar sol göğüsleri üzerindedir. Burada bekçilerin görev mntıkları ve vilayet numaraları yazılıdır (Polis Mecmuası, 1926).

Görsel 8 incelendiğinde Sivas bekçi teşkilatının 14 kişilik olduğu görülmektedir. Sivas bekçi teşkilatının Mardin'deki bekçilerde bulunan uzun namlulu tüfekler yoktur. Kısa namlulu, yarı otomatik tabanca kullanılmaktadır. Yine sol göğüsleri üzerinde kalp şeklinde madeni

levhaları yoktur. Fotoğraftaki bekçi kıyafetinin açık renkli oluşundan yazlık kıyafet olduğu değerlendirilmektedir. Mardin bekçisinin ise kıyafetinin koyu renkli olduğu izleniminden hareketle üzerlerindeki, kışlık kıyafet olabilecekleri değerlendirilmektedir (Polis Mecmuası, 1926). Yerel halktan, ev veya apartman gezerek para toplayan ve böylece maişet sıkıntısını gideren bekçilerin ilk evvel kıyafetinden başlaması Cumhuriyet idaresinin son derece nizam ve intizama kıymet verdiğini ortaya koymaktadır. Bu usule Cumhuriyet yönetiminin 1940 senesinde son verdiğini ayrıca söylemek gerekmektedir (Hakikat, 1940).



*Görsel 8: Sivas Bekçi Teşkilatı*

*(Kaynak: Polis Mecmuası, 1926)*

Cumhuriyet'te polis kıyafetlerindeki köklü değişim 1936 senesinde meydana gelmiştir. Alman Bavyera Eyaleti polis üniforması modelleri örnek alınmış ve polis teşkilat tarihinde bir daha benzer uygulamaya rastlanmayan “tulga” adıyla miğfer kullanımına başlanmıştır. Yalnız Alman miğferi aynen alınmamış, Orta Asya Türk başlıkları motiflerine göre şekillendirilerek kullanılmıştır. Pantolonu, ceketi ve başlığıyla tek renkli üniforma tarzı benimsenmiştir. Renk olarak, koyu kurşunî seçilmiştir. Kurşunî renk, koyu kül rengi veya kurşun rengidir. Siyah ve beyazın karışımı; gri renk tonudur. Koyu kurşunî ibaresi nedeniyle koyu gridir. Bu renk; bağımsızlığı sembolize etmektedir. Kendine güvenin rengidir (Akkın vd., 2004, s. 277). Cumhuriyet polisinin üniforma rengi olarak koyu gri seçimi esaretten özgürlüğe geçişin mevcudiyetinin anlatımıdır. Türk polisinin ağırbaşlılığına delalettir. Çünkü gri rengin ağırbaşlılık anlamına geldiği ve işini ciddiyetle ele alan kesimlerin kullandığı bilinmektedir (Altıntaş ve Çamur, 2013, s. 124). Böylece Cumhuriyet polisi bu renkiyle “vakur, disiplinli ve gösterişten uzak”) imaj sergilemiştir (Polis Mecmuası, 1952, no. 34).



*Görsel 9: 1936 Polis Kıyafet Değişikliği*

*(Kaynak: Polis Mecmuası, 1936)*

Üniforma kışlık ve yazlık olmak üzere iki türdür. Kışlık kıyafet, koyu kurşunî renk iken yazlık kıyafet için krem rengi tercih edilmiştir. Meşrutiyet polisinin daha beyaza yakın şekerrengi terk edilmiştir. Yine Meşrutiyet'in kırmızı renkteki zıhları/şeritleri üniformadan çıkarılmış, sadeleşmiştir. Sadece apolette ve spalette kullanımına devam etmiştir. Teçhizat kemerleri bal renginde, yine ceketin üstünde yani dışardan görünür vaziyette bırakılmıştır. Polis Müdürü ilk defa meslek memuriyetinden sayılmış ve kendilerine yanda görüldüğü zere teşkilat tarihinde ilk defa üniforma giyilmiştir. Yalnız gömlek ve kravat kullanımı ilk defa bu sınıfa mahsus kılınmıştır. Sonraki yıllarda kravat ve gömlek kullanımı astta doğru yaygınlaşmıştır. Bu yönüyle gömlek ve kravatlı olarak üniforma giyen sınıf, polis müdürleri olmuştur. Ayrıca teşkilatın kuruluşundan itibaren ilk defa dik yaka ceket, polis müdürlerinde uygulanmamış, devrik yakalı ceketler kullanılmıştır. Gömlek ve kravatla oluğu gibi zamanla devrik yaka ceketler, diğer sınıflarda zamanla kullanılacaktır.



*Görsel 10: Polis Müdür Kıyafeti*

*(Kaynak: EGM Arşivi)*

1946 senesinde Türk siyasetinde yer almaya başlayan Demokrat Partinin 1950 senesinde iktidarı devralmasının ardından Amerika Birleşik Devletleri ve uzantısı uluslararası kuruluşlar ile ilişkilerin artması üzerine Amerikan polisinden esinlenerek, 1952 senesinde polis üniforma renk ve şeklinde köklü değişiklik yapılmıştır (Resmi Gazete, 1952). Polis kıyafetlerinin değiştiği, yeni kıyafetli polis resimleri ile gazetelerden kamuoyuna bildirilmiştir (Akşam, 1952). Bu değişimin en dikkat çeken özelliği yazlık ceket yerine gömlekle görev yapılabileceğidir (Polis Mecmuası, 1952). Diğer noktalar ise Amerikan şerif rozetinden esen alınarak sol göğüs üzerine metal bir rozet ile sekiz köşeli Elazığ yöresinde yaygın kullanılan sekiz köşe polis kaskettir. Özellikle üniforma değişikliği sırasında Emniyet Genel Müdürünün Elazığ doğumlu olması kasketin şeklinin belirlenmesine etki etmiş olmalıdır. Böylece 1962 senesine kadar kullanılacak olan polis kıyafetinde yöresel bir unsur kullanılmış denilebilmektedir.

Yeni polis üniforması, koyu mavi renktir. Polis teşkilatının kuruluşunun ilk yıllarındaki renge yakın bir renk seçilmiş olmaktadır. Mavi huzurun rengidir (Mazlum, 2011, s. 132). Esasında mavi rengin tercihinde polisin kamunun huzur ve barışını sağlayarak huzur verici oluşu etken olduğu değerlendirilmektedir. Diğer taraftan mavi rengin koyu olarak seçimi ise depresif bir ortama mazhar olduğu bilinen bir durumdur (Çalışkan, vd., 2010, s. 103). Hükümet yetkililerin polis üniformasındaki mavi rengin koyu şekliyle biçimlendirmiş olması bu sanıyla açıklanamaz olduğu düşünülmekte ve koyu rengin seçiminde başka bir düşüncenin hasıl olduğu değerlendirilmektedir.



*Görsel 11: 1952 polis kıyafeti*

*(Kaynak: EGM Arşivi)*

Koyu mavi renkte sekiz köşeli, devrik yakalı, gömlekli ve kravatlı, sınıfına göre külotlu veya uzun pantolonuyla, ayakkabılı veya çizmeli, ceketin sol göğüs üzerinde şerif rozeti benzeri metal, sağda defneyaprağı ve nikel yıldızlarla, ceket üzerinde teçhizat kemeri ile trafikçi sınıflarda deri gocuk ile Demokrat Parti polisi sembolleşmiştir. Başta miğfer uygulamasına son verilmiş, kırmızı renk tamamen üniformadan çıkarılmıştır. Yazlık ceket yerine ilk defa gömlek ve kravatla bu dönemde göreve çıkılmıştır. Özellikle bu durum, sıcak ve nemli coğrafyalarda görev yapan polisleri rahatlatmıştır. Ancak 1955 senesinde bu uygulamadan vazgeçilerek



yeniden eskiye dönülerek krem rengi yazlık cekete geçilmiştir (Resmi Gazete, 1955). 1960 senesinde yapılan bir değişiklikle de polis üniforması koyu mavi renkten koyu lacivert renge geçmiştir (Resmi Gazete, 1960). Kısacası Demokrat Parti Devri'nde Türk polisi "tatlı kibar" tabir edilen mavi tonda renklerle üniforma giymiştir (Polis Mecmuası, 1952). 1962 senesinde ise Askerî Darbe'nin ardı yıllarında, mavi tonda rahatlatıcı (Erim, 2000) polis üniforması yerine asker ile özdeş yeşil renkte üniforma dönemine geçilmiştir (s. 13).



*Görsel 12: Polisin İlk Yeşil Üniforması*

*(Kaynak: Vatan, 1964)*

Polisin yeşil üniformaya geçtiği gazeteler aracılığıyla kamuoyuna duyurulmuştur (Vatan, 1964). Esasında mevzuat ifadesiyle limonküfü rengine geçilmiştir (Resmi Gazete, 1964). Limonküfü, yeşilin bir rengidir. Bu anlamda polisin yeşil üniforma dönemine geçtiği söylenebilmektedir. Yeşil renk polis üniformasında ilk defa Sultan II. Abdülhamit Dönemi'nde şerit olarak kullanılmıştı. Bu defa ise üniformanın ana rengi olarak seçilmiştir. Yeşil renk; Batı kültüründe ve çoğu toplumlarda tazelik ve yenilenmenin rengi olmuştur. Kış mevsiminden sonra her tarafın yeşile bürünmesi yeşilin gelişim rengi olarak tanımlanmasına yol açmıştır (Akkın vd., 2004, s. 276). Bu doğrultuda askeri darbenin ardından gelen süreçte polisin yeşil üniforma giymesi yenilediğinin göstergesi olarak telakki edilmektedir. Diğer taraftan yeşilin soğuk renkler kategorisinde olduğu da kimi araştırmacılar tarafından ileri sürülmektedir. Soğuk renklerden yeşilin ise sakinlik verici yönüne işaret edilmektedir (Ökmen ve Satıcı, 2021, s. 44). Bu doğrultuda polisin yeşil renkte üniforma giyerek topluma sakinlik telkin etmiş olacağı söylenebilmektedir.

1955 senesinde gömlek ve kravatla göreve çıkılmasına son verilmiş idi. Ancak o yıllarda kısa süreli olsa gömlekle göreve çıkma anlayışı kabul görmüştü. Kısa süre sonra bu alışkanlık terkedilmişti. 1962 düzenlemesiyle yünlü gömlek uygulamasına geçilmiştir. Ceket giyilmediği takdirde kravat takılmayacağı, kravatın ancak ceket giyilmesi halinde takılacağı kararlaştırılmıştır. Böylece polisler açık yaka gömlekler giyerek göreve çıkmaya başlamışlardır. Diğer taraftan sekiz köşe kasket uygulamasına son verilmiştir. 1962 düzenlemesi 1980'li yıllara kadar ulaşmıştır. Trafik polisleri, 1950'li yıllarda kollarında kullandığı beyaz rengi, kasket ve

teçhizat kemerlerine kadar taşımıştır. Beyaz; diğer insanlardan ayırt eden bir renktir (Akkın vd., 2004, s. 277). Bu bilgi ışığında hareketle trafik polislerinin diğer polislerden üniformanın belli kısımlarındaki beyaz renkten ayrıldığı söylenebilmektedir. Bir başka ifadeyle trafik polisleri diğer polislerden beyaz renkle ayrılmaktadırlar. Yine Görsel 14’te görülen trafik ışık lambalarının henüz kullanılmadığı zamanlarda zıvana tabiri kullanılan koruyucu havuz içinde kavşaklarda trafik akımını yönlendiren kadın polisinin beyaz renkli şapka ve kemeri ile diğer polislerden ayrılarak trafikçi polis görevi icra ettiği söylenebilmektedir.



*Görsel 13: Trafik Polisleri, 1960’lı Yıllar*

*(Kaynak: EGM Sosyal Medya Hesabı)*

Polis unvanıyla sivil kıyafetle sivil birimlerde 1932 senesinde göreve başlayan Türk kadını, ilk defa yeşil üniforma döneminde resmi üniforma giymişleridir (Hürriyet, 1962). Bu yıllarda 1960’lı yıllarda kadın polislerin sayısı bir hayli artınca ve kendileri resmi üniformalar ile saha görevlerine çıkınca kamuoyunda gündem olmuşlardır. Neredeyse her bir basın kuruluşu bu konu hakkında haberler yapmıştır. Örneğin bir haber başlığında “Güzel kızlar polis olmuş, gelin teslim olalım” (Tercüman, 1967) şeklinde mizahi değerlendirmeler yapıldığı dahi olmuştur.



*Görsel 14: Zıvana İçinde Kadın Trafik Polisi*

*(Kaynak: Türkiye Polis Dergisi, 1967)*

Yeşil renk tonunda polis üniformaları polis teşkilatında kullanımına 1980 askeri darbe sonrası devam edilmiş ve 1994 senesine gelindiğinde gazete manşetiyle “Poliste FBI Modası

“na geçilmiştir (Hürriyet, 1994). Amerikan polisi örnek alınarak yeşil renkten lacivert rene geçilmiştir (Resmi Gazete, 1994). Bu değişimin en dikkat çekici özelliği polisin ceket yerine montla ve keple görev yapabilecek olmasıdır. Özellikle beysbol kependen esinlenerek tasarlanan şapka ilk kez üniformaya dâhil edilmiştir. Montun kullanıma başlamasıyla ceket sadece tören elbisesinin bir parçası olarak kalmıştır. Bu değişimin ardından montla, kazakla, gömlekle ve hatta ilerleyen süreçte tişörtle göreve çıkmanın önü açılmıştır.

1994 senesinde “Milenyum Çağ” olarak adlandırılan 2000’li yıllara girerken derin gece yarısı ile mor menekşenin karışımından oluşan “Yeni Çağ” rengi olarak nitelendirilen lacivert polis üniforma rengi olarak tercih edilmiştir. Lacivert; mor ve mavi arasında bulunan bir renktir. Mantık, sezgi ve disiplini yaratıcılıkla birleştiren bir renk manasına geldiği bilinmektedir (Dokumacı, 2020, s. 125). Bu doğrultuda teknolojinin hızla geliştiği bir sırada 2000’li yılların arifesinde polis teşkilatının mantık, aklı, bilimi ve sezgiyi çağrıştıran lacivert rengi seçmesinin rastlantı olmadığı anlaşılmaktadır. Diğer taraftan ceket ve güneş siperlikli şapkalar yerine bu değişimle birlikte polisin mont ve kep kullanımına geçmesi, görev sırasında hareket kabiliyetini artırmak isteğiyle açıklanabilmektedir.



*Görsel 15: 1994 Polis Kıyafet Değişikliği*

*(Kaynak: Hürriyet Gazetesi, 1994)*

Hareket kabiliyetinin çok daha fazla genişletilmesi 2018 değişikliği ile sağlanabilmiştir. Dönemin İçişleri Bakanı Süleyman Soylu, 24 Ocak 2018’de Polis Akademisi Anıttepe Yerleşkesinde düzenlenen Trafik Değerlendirme Toplantısı’ndaki konuşmasında yeni polis üniformaları hakkında “Polisimizde de esas itibariyle inşallah önümüzdeki günlerde yeni kıyafetler başlayacak” sözleriyle değişimin ilk haberini vermiştir (Hürriyet, 2018). Böylece Emniyet Genel Müdürlüğünce, genel hizmet, çevik kuvvet, koruma hizmetleri, deniz polisi, bisikletli polis ile çarşı ve mahalle bekçilerinin kıyafetlerinde değişikliğe gidilmiştir. Genel hizmet, çevik kuvvet ve koruma hizmetleri sınıfı dâhil 5 birimin kıyafetlerinde değişiklik yapılan emniyet teşkilatı personeli, 22 Şubat’tan itibaren yeni üniformaları giymeye başlamıştır. Yeni üniformalar, teknolojik gelişmeler, iklim koşulları ve görev şartları dikkate alınarak, görevlilerin olaylara rahat, hareket kısıtlaması olmadan ve etkili şekilde müdahalesine imkân sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Artık görev kıyafeti giyen emniyet personeli, kravat

takmayacaktır. Bunların yerine ütü gerektirmeyen tişört/gömlek ve pantolonlar ile daha rahat kullanıma ve sportif görünüme sahip ayakkabılar kullanılacaktır.



*Görsel 16: 2018 Polis Kıyafeti*

*(Kaynak: EGM Tanıtım Broşürü, 2018)*

2018 değişikliği ile polis teşkilatı, kamuflaj giyimine geçmiştir. Sportif görünüm ve rahat giyim tercih edilmiştir. Kamuflaj giyim denilmesinin sebebi pantolonun kesim biçimidir. Yazlık ve kışlık pantolonun rengi aynıdır; lacivert renktedir. 1994'te kullanılmaya başlanan lacivert renk büyük oranda varlığını sürdürmüştür. Aynı zamanda bu renk, kamuflaj pantolon dışında mont, kaban ve yağmurlukta da kullanılmıştır. Sadece yaz döneminde giyilen tişörtün rengi mavi olarak belirlenmiştir. Bir başka ifadeyle bu değişimle beraber Türk polisi yaz döneminde çift renk; lacivert ve mavi üniforma giyerken diğer zamanlarda tek renk; lacivert üniforma giymeye başlamıştır. Kepte herhangi bir değişikliğe gidilmemiştir. Bu değişimle beraber kundura, iskarpin şeklindeki ayakkabı kullanımına son verilmiştir. Kamuflaj giyimini tamamlayıcı olarak postal/bot giyimine yönelim vardır. Kışlık botun bacak boyu uzun iken, yazlık botun boyu kısa tercih edilmiştir. Özellikle yazlık botlarda hava şartlarından dolayı deri kullanımı azaltılmış, kumaş miktarı artırılmıştır. Hem ayak sağlığı ve hem de hafif/rahat kullanım tercih edilmiştir. Ayrıca kadın polisler için lacivert ve siyah renkte başörtüsü kullanımına başlanmıştır.



*Görsel 17: 2018 Polis Erkek ve Kadın Yazlık Kıyafeti*

*(Kaynak: EGM Tanıtım Broşürü, 2018)*

## Sonuç

1845'ten 2020'li yıllara kadar Türk Polis Teşkilatı farklı renkte üniformalar giyinmişleridir. Bu süreçte ekseriyetle en uzun süre kullanılan üç renk ile karşılaşılacaktır. Bunların başında mavi tonlaması renkler ilk sırayı çekmektedir. İlk polis üniformasının da mavi ve beyaz takım elbisesinden oluştuğu dikkate alınır 1845-1880, 1884-1908, 1952-1962, 1994-2022 toplam 4 devrede ve 100 yılı aşkın süredir mavi ve tonları Türk Polisinin rengi haline gelmiştir. 1908-1936 boz renkli kahve renk tonu ile 1936-1952 yılları arasındaki koyu kurşunî rengi yani koyu gri renk tonlaması birlikte kabul edilirse 44 yıl otoriter yönetim vurgulu renk kullanılmıştır. 1962-1994 yılları arasında tam 34 yıl maviye çalan koyu limonküfü olarak adlandırılan yeşil renk kullanılmıştır. Askeri darbeler döneminde kullanılan bu renk, polis sivil idare olmaktan uzaklaştıran bir renk olmuştur. 1880 ile 1884'te ise siyah renk polis üniforma rengi olarak tercih edilmiştir. Bunun dışında polis üniformaları üzerinde kısmî olarak beyaz, yeşil, kırmızı, gümüş renkleri kullanılmıştır. Bunlardan bazıları halen kullanılmaktadır. Örneğin yunus polisleri; kırmızı ve siyah, trafik polisleri; yeşil, siyah ve halen beyaz aksesuarlarıyla, deniz polisleri; denizin rengi turkuaz rengiyle, yine deniz olan yerlerde martı polisleri; açık mavi tişörtleriyle, atlı polisler; lacivert külot pantolon ve özel çizmeleri ve kırmızı tişörtüyle görevlerini ifa etmektedirler.

## Kaynakça

- Akkın, C., Eğrilmez, S. ve Afrashi, F. (2004). Renklerin insan davranış ve fizyolojisine etkileri. *Türk Oftalmoloji Derneği XXXVI. Kongresi*, (33) 274-282.
- Akşam*. (7 Haziran 1952).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*, İrade Mesail-i Mühimme, no. 3-48.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*, Maliyeden Müdevver Defterler, gömlek no. 12352.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*, Sadaret Mektubî Kalemî, no. 23-98.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*, Yıldız Esas Evrakı, no. 36-3.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*, Yıldız Esas Evrakı, no. 112-19.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi*, Yıldız Perakende Evrakı Zabtiye Nezareti Maruzatı, no. 3-5.
- Çalışkan, N., Karadağ, E. ve Çalışkan, F. (2010). *Eğitim, iletişim ve öğretmenin beden dili*. Kök Yayıncılık.
- Çalışkan, N. ve Kılıç, E. (2014). Farklı kültürlerde ve eğitme sürecinde renklerin dili. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (15), 69-85.
- Dokumacı, M. (2020). Renklerin insan yaşamındaki etkileri ve renklerin tarih boyunca yolculuğu. *Takvim-i Vekayi*, 8(2), 120-131.
- Emniyet Genel Müdürlüğü Arşivi*, Atik, 1531.

- Erim, G. (2000). Rengin psikolojik etkileri. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (1), 11-17.
- Erner, A. F. (2013). *Polis rehberi* (C. Tepe, ed.). Emniyet Genel Müdürlüğü.
- Great Britain War Office Intelligence Division. 1916. *Handbook of the Turkish Army*. Tennessee The Battery Press Inc.
- Hakikat*. (13 Ağustos 1940).
- Hakikat*. (24 Ağustos 1940).
- Hürriyet*. (1 Nisan 1962).
- Hürriyet*. (6 Nisan 1994).
- Hürriyet*. (24 Ocak 2018).
- İbrahim Feridun. (1326). *Polis efendilere mahsus Terbiye ve Malumat-ı Meslekiye*. Mahmut Bey Matbaası.
- Jandarma Sadası*. (1336).
- Mahmut Şevket Paşa. (1325). *Devri Cennetmekân Sultan Abdülmecid Han*. Teşkilat-ı Kıyafet-i Resmîye içinde. Mekteb-i Harbiye Matbaası.
- Mazlum, Ö. (2011). Rengin kültürel çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, (31) 125-138.
- Ökmen, K. ve Satıcı, B., (2021). Renk ve ışığın kullanıcı üzerindeki psikolojik etkileri üzerine mekan incelemesi. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Teknoloji ve Uygulamalı Bilimler Dergisi*, 4(1), 33-46.
- Özcan, A. (1991). Zaptiye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 44. Diyanet Yayınları.
- Polis Mecmuası*. (1341). Emniyet Genel Müdürlüğü Arşivi, nr. 189.
- Polis Mecmuası*. (1341). Emniyet Genel Müdürlüğü Arşivi, nr. 190.
- Polis Mecmuası*. (1926). Emniyet Genel Müdürlüğü Arşivi, nr. 194.
- Polis Mecmuası*. (1926). Emniyet Genel Müdürlüğü Arşivi, nr. 198.
- Polis Mecmuası*. (1952). Emniyet Genel Müdürlüğü Arşivi, nr. 1.
- Resmi Gazete*. (15 Temmuz 1955), nr. 9055.
- Resmi Gazete*. (3 Ağustos 1960), nr. 10568.
- Resmi Gazete*. (15 Temmuz 1964), nr. 11754.
- Resmi Gazete*. (7 Mart 1994), nr. 21870.
- Takvim-i Vekayi*. (1262), nr. 297.
- Tanin*. (1324).

*Tercüman.* (5 Mayıs 1967).

*Türkiye Polis Dergisi.* (1964).

Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım.* İnkılâp Yayınevi.

*Vakit.* (1295).

*Vakit.* (1297).

*Vatan.* (2 Mayıs 1964).