



NECMETTİN ERBAKAN  
ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR  
FAKÜLTESİ

# konya sanat

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi  
Necmettin Erbakan University, Journal of Fine Art Faculty  
Yıl / Year: 2019 • Sayı / Issue: 2

# KONYA SANAT DERGİSİ

## JOURNAL OF KONYA ART

YIL / YEAR: 2019 • SAYI / ISSUE: 2

### Sahibi / Owner

Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı Adına  
On Behalf of Necmettin Erbakan University The Faculty of Fine Arts  
**Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI**

### Editör / Editor

Dr. Öğr. Üyesi Osman PERÇİN

### Yayın Türü / Publication Type

Yerel Süreli Yayın / National Periodical

### Yayın Periyodu / Publication Period

Yılda bir kez yayınlanır (Aralık) / Published once a year (December)

### Yayın Tarihi / Publication Date

Aralık 2019 / December 2019

### Yazışma Adresi / Correspondance Address

Abdulaziz Mahallesi, Abdülmümin Sokak, Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı No. 16, Meram / KONYA

### Tasarım ve Dizgi / Design and Composition

Öğr. Gör. Sabri TURGUT

**Tel / Phone:** (0332) 321 2015 - 16

**Web:** <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ks>

Konya Sanat Dergisi yılda bir kez yayınlanan ulusal hakemli bir dergidir.  
Journal of Konya Art is a national refereed journal published once a year.

**ISSN: 2667-789X**

**DergiPark**  
AKADEMİK

### **Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI	Doç. Dr. Mustafa Kınık
Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU	Dr. Öğr. Üyesi Osman PERÇİN
Prof. Dr. Murat ERTEKİN	Dr. Öğr. Üyesi Salih GÜRBÜZ
Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL	Dr. Öğr. Üyesi Mine Ülkü ÖZTÜRK
Doç. Dr. Süleyman BERK	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK

### **Yayın Danışma Kurulu / Editorial Advisory Board**

Prof. Dr. Adnan TEPECİK	(Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev KURU	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Melek GÖKAY	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Namık Kemal SARIKAVAK	(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ	(Giresun Üniversitesi)
Prof. Dr. Yüksel BİNGÖL	(Atılım Üniversitesi)
Prof. İlhan ÖZKEÇECİ	(Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Bilal KUŞPINAR	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet KALENDER	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Şükrü BALCI	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Harun Hilmi POLAT	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Uğur ATAN	(Dumlupınar Üniversitesi)
Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ	(Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali Atıf POLAT	(Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Yusuf KEŞ	(Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL	(Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Levent MERCİN	(Dumlupınar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şehnaz BİÇER ÖZCAN	(Marmara Üniversitesi)

### **Bu Sayıya (2019; Sayı: 2) Katkı Veren Hakemler**

Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdulkadir DÜNDAR	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa KÜÇÜKÖNER	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ	(Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet AKMAN	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Yavuz ARAT	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Uğur TUZTAŞI	(Cumhuriyet Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Onur TAYDAŞ	(Cumhuriyet Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Salih GÜRBÜZ	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nurhan ÖZKAN	(Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hacer KARA	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Çetin ÖZTÜRK	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem Ö. ERTUNÇ	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet TÜRE	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)

ISSN: 2667-789X

**DergiPark**  
AKADEMİK

# KONYA SANAT DERGİSİ

## JOURNAL OF KONYA ART

YIL / YEAR: 2019 • SAYI / ISSUE: 2

### İÇİNDEKİLER / CONTENTS

<b>Nedret YAŞAR</b> TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT EĞİLİMLER	1 - 14
<b>Mehmet Ali SEVİMLİ</b> ÜÇÜNCÜ SINEMA'YA ERDEN KIRAL FİMLERİ ÜZERİNDE BİR BAKIŞ: KANAL VE BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE	15 - 32
<b>Naciye DETSELİ / Ali Fuat BAYSAL</b> RODOS HAFIZ AHMET AĞA KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN 01 ENVANTER NUMARALI KUR'AN-I KERİM TEZHİBİ	33 - 52
<b>Azize Melek ÖNDER</b> SERAMİK SANATINDA FORM OLUŞUMLARI VE ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATÇILARININ ESERLERİNDEN ÖRNEKLER	53 - 65
<b>Mehmet UYSAL / Zehra Rumeysa ERSÖZ / İzzet Alim FAZLA</b> KONYA TREN GARI YERLEŞKESİ TARİHİ LOKOMOTİF DEPOSU İÇİN BİR YENİDEN KULLANIM ÖNERİSİ	67 - 86
<b>Dilara N. KOÇER</b> TÜRKİYE'DE "KAMU DİPLOMASİSİ" NİN KURUMSALLAŞMASI: MATBUAT İDARESİ'NDEN İLETİŞİM BAŞKANLIĞI'NA	87 - 102

ISSN: 2667-789X

**DergiPark**  
AKADEMİK



## TÜRK RESİM SANATINDA SOYUT EĞİLİMLER

Araştırma Makalesi/Research Article

**Nedret YAŞAR**

ORCID: 0000-0003-4416-7569

Doç. Dr. Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü  
nedretyashar@hotmail.com

(Geliş/Received: 28.03.2019; Kabul/Accepted: 12.11.2019; Yayın/Publicated: 27.12.2019)

### Öz

20. yüzyılın ilk çeyreğinde Batı sanatında gelişen yenilikçi eğilimler Avrupa'da öğrenim gören asker ressamlarımızca benimsenmiş, büyük oranda doğanın ve nesnelere tuvale aktarımıyla sınırlı Türk resim sanatının gelişmesine yol açmıştır.

Türk resim sanatı soyut anlayışla 1940'lı yıllarda tanışmış, birçok sanatçımızın Akademi eğitiminden sonra Paris'te çeşitli atölyelerde çalışmalarında bulunması önemli bir etken olmuştur.

Çok partili döneme geçiş sonucunda ekonomik ve sosyal alanda ortaya çıkan yeni açılımlar sanatta, özellikle resim sanatında önemli gelişmelere yol açmıştır. 1950'ler sonrasında ise çağdaş Türk resmi gelenekle her alanda bir hesaplaşma içine girmiştir. Resim sanatının devlet eliyle temsil edilme olanaklarının azaldığı oranda bireysel arayışlar yoğunlaşmış, Geometrik, Lirik, Geometrik Nonfigüratif ile Lirik Nonfigüratif olarak tanımlanan soyut eğilimler serpilerek gelişmiştir.

Çalışmamızda Türk resim sanatında soyut eğilimler ele alınarak bunların ortaya çıkış nedenleri, başlıca temsilcileri ve çalışmaları irdelenecek, Batının soyut resim sanatıyla benzer ya da farklı özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Bununla birlikte söz konusu eğilimlerin dünya ve Türk sanatına katkısı saptanmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Türk Sanatı, Soyut Eğilimler, Modern Türk Sanatı.

## ABSTRACT TENDENCIES IN TURKISH PAINTING ART

### Abstract

In the first quarter of 20th century, progressive tendencies in the Western Art are adopted by soldier painters studied in Europe and it causes development of Turkish painting art limited painting of substantially nature and objects.

Turkish painting met abstract inclination in 1940's. After the academy education, most of our artists studies in various ateliers in Paris has been an important impact on the subject.

As a result of passing multi-party system in new tendencies in economical and social area cause to developments in especially painting art. After 1950s, modern Turkish art is in a battle with tradition in all fields. As possibility of painting art represented by government decreased, individual searches increased and abstract tendencies defined as Geometric, Lyric, Geometric Nonfigurative and Lyric Nonfigurative developed.

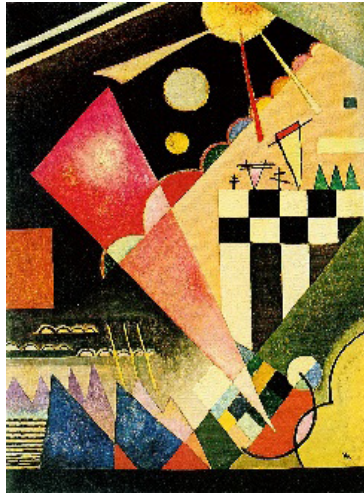
In our study, abstract tendencies in Turkish painting art will be analyzed, reasons of its occurrence, main representatives and their studies will be examined and similar and different properties of Western abstract painting art will be made out. In addition to this, additive of these tendencies to world and Turkish art is analyzed.

**Keywords:** Contemporary Turkish Painting, Abstract Tendencies, Modern Turkish Art.

## Giriş

Batı sanatı 20. yüzyıl öncesi bir hatırlama eylemiydi, değerli olanı ebedileştiren bir mimesisti ve önemli iki kriteri ise düzen ve betimleme doğruluğuydu. Bu sanat anlayışı; siyasal, toplumsal, endüstriyel, kültürel vb. alanlarda yaşanan gelişmeler sonucunda 20. yüzyıl başında ortaya çıkan öncü üsluplar tarafından yıkılacaktır. Fotoğraf makinası ve sinemanın ortaya çıkmasıyla o zamana dek sanatta egemen olan anlayış ile izlenimcilikten yeni akımlar biçiminde çıkış aranacak, dış dünyadan içselliğe yönelen bir eğilim giderek güç kazanacaktır. Modern sanat; izlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçecek yeni arayışlara gidilmiştir.

Eskiye; özgür uygulamalarla, çağdaş tekniklere, kurallara ve zevklere göre yeniden ele alanların başında soyut sanat eğilimi gelmekteydi. Söz konusu eğilimi belirleyen başlıca niteliklerden biri nesnelere üçboyutluluktan çıkarılarak iki boyuta, yüzeyselliğe indirgenmesiydi. Doğa izleniminin bulunmadığı soyut resmin yapısında yeni bir düzen, yeni bir boya gerçeği ve değerlendirmesi söz konusuydu. Soyutlama biçiminde sunulan simgeler önemli bir yer tutmaktaydı.



**Şekil 1.** Vasili Kandinski, Hırçın-Uysal Pembe, 63,5 x 48 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Wallraf-Richartz Müzesi, Köln (URL-1)

Soyut sanat olgusu ilk kez 1910 yılında Vasili Kandinski'nin yaptığı lirik non-figüratif suluboya resmiyle ortaya çıktı. Kandinski, arı ve duru iç dünyasını yansıttığı resimlerine koşut olarak kaleme aldığı eserlerinde bunun kuramını da anlatmaktaydı. “Sanatta Manevîlik Üzerine” adlı eserinde soyut resimden ne anladığını ve ne anlamak gerektiğini açıklayarak, her sanat eserinin “zamanın çocuğu ve daha çok duygularımızın aynası”<sup>1</sup> olduğunu ileri sürdü.

Kandinski ile hemen hemen aynı tarihlerde, bu yeni döneme damgasını vuracak sanatçılar farklı mekânlarda, birbirinden habersiz ancak özde aynı eserler yarattılar. 1909 yılında manifestolarını yayınlayan Fütüristler ilk büyük sergilerini 1911’de Milano’da, 1912’de ise

1 Vasili Kandinski, O duhovnom v iskusstve, Leningrad: Fond “Leningradskaya galereya”, 1990, s. 7.

Paris'te açarken, Mihayil Larinov ve Kazimir Maleviç Rusya'da, Robert Delaunay Fransa'da, Jean (Hans) Arp İsviçre'de, Alberto Magnelli ise İtalya'da soyut sanatın özgün örneklerini verdiler.



**Şekil 2.** Kazimir Maleviç, Kova Taşıyan Köylü Kadın: Dinamik Düzenleme, 1912-1913, 80,3 x 80,3 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, New York (URL-2)

“Nesnelerin boyunduruğundan kurtulalım, gerçek resim üretimine girelim”<sup>2</sup> diyerek sanatta bir devrim yaratan Maleviç, nesnelere sanatçının kendi çıkarları için tasarlanmış bir dünya olarak tanımlamaktaydı. Maleviç'in evrenselliğe açılabilmesi için doğaya bağlı olan dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerektiği yönündeki düşüncesini Hollandalı sanatçı Piet Mondrian da paylaşıyordu. Bu bakımdan her iki sanatçı da tasarladıkları dünyalara ulaşabilmek amacıyla soyutlamaya başvurdular.



**Şekil 3.** Robert Delaunay, Dairesel Şekiller: Güneş ve Ay, 1912-1913, 250 x 248 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kunsthhaus, Zürich (URL-3)

Kandinski'nin öncülük ettiği soyut dışavurumculuk; Delaunay'in lirik soyutlamaları, Mondrian'ın evrensel çerçeveyi belirleyen, fiziksel ve ruhsal bir dünyanın uyumuna ilişkin özlemi, Maleviç'in teknolojik dünyaya karşı çıkan tinsel tabloları ile konumunu sağlamlaştırıp 2. Dünya Savaşı sonrasında pek çok Avrupa ve ABD sanat çevrelerini etkisi altına aldı. Yüzünü

2 Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 554.

Batı'ya çeviren Türk resim sanatının da etkilenmesi kaçınılmazdı. Soyut olgu, 1940'lı yılları Türk resminin yeni bir mecraya akmasını sağlayacaktı.

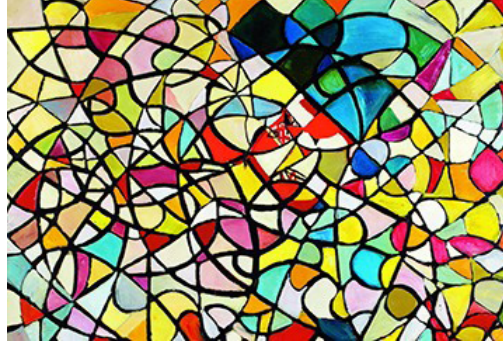
### Değerlendirme

Türk resim sanatı soyut anlayışla 1940'lı yıllarda tanıştı. Bunda kuşkusuz birçok sanatçımızın tıpkı öncelleri gibi Akademi eğitiminden sonra Paris'te çeşitli atölyelerde çalışmalarında bulunması önemli bir etkendi. Fahr El Nissa Zeid, Nejat Melih Devrim, Selim Turan, Zeki Faik İzler, Mübin Orhon, Albert Birtan, Tiraje Dikmen, Abidin Dino ve Hakkı Anlı Paris soyut ekolüne katılarak özgün eserlerini yarattılar. Söz konusu sanatçılar Batı'dan öğrendiklerini ülke koşullarına ve geleneklerine uyarlayarak özgün bir sentez oluşturdular.



**Şekil 4.** Nejat Melih Devrim, Soyut Kompozisyon, 1947- 49, Tuval Üzerine Yağlıboya, 235 x 304 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / Eczacıbaşı Toppluluğu Bağısı.(URL-4)

1945- 50 yılları arasında Fransa'da yeni bir yaşam tarzı geliştirildi; başta soyut sanat olmak üzere her türlü sanat çıkışına destek verilerek farklı coğrafyalardan gelen sanatçıların hareketlendirdiği bir görsel sanat ortamı yaratıldı. Galerilerin de yoğun katılımıyla düzenlenen sergi ve diğer etkinliklerle Paris dünyanın kültür başkenti konumuna geldi. Tüm çabalar, savaş sonrası kurulacak olan düzene katkı sağlamak ve ortak bir dil oluşturma yönündeydi. Bu amaçla 1946'da Musee d'Art Moderne'de onlarca ülkenin katılımıyla düzenlenen "UNESCO-Exposition Internationale d'Art Moderne" konulu sergide tüm modern ekoller biraraya getirilmişti. Sergi kataloğunun giriş bölümünde yer alan şu söylem bunu özetler niteliktedir: "Düşünce biçimleri ve doğanın biçimleri, farklı kıtaların farklı bölgeleri nasıl istiyorsa öyle boy gösteriyor. Keşke izleyici yeryüzünü buradan yola çıkarak yeniden kurabilse, bu uyumun içerisinde, insanın çoğul birliğinin, güçlü birliğinin yeniden bilincine varabilse."<sup>3</sup>



**Şekil 5.** Fahrünnisa Zeid, Soyut Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 181,5 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Eczacıbaşı Grup Bağı.(URL-5)

Sergi konseptine uygun olarak Zeki Faik İzer tarafından düzenlenen Türkiye bölümünde birbirinden farklı sanatçı gruplarının çalışmaları sergilenmiş, çağdaş Türk resmi uluslararası düzeyde ilk kez bu denli geniş bir temsil bulmuştur. Özellikle Ali Çelebi, Nejat Melih Devrim ve Fahr El Nissa Zeid'in resimleri büyük ilgi görmüştür.



**Şekil 6.** Zeki Faik İzer, Jean Goujon Heykeli ve Model, 1968, Tuval üzerine yağlıboya, 144 x 96,5 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağı.(URL-6)

2. Dünya Savaşı sonrasında ülkemizde soyut sanata, soyutlamaya ilişkin çalışmalar yaygınlık kazandı. Bunda 1946 yılından itibaren ülkede yaşanan toplumsal ve ekonomik değişimin etkisi kuşku götürmez. Sanayi ve ticaret burjuvazisinin oluşması, yabancı sermayenin ekonomik yaşama katkısı ve çok partili siyasal yaşama geçiş gibi yeni oluşumlar, kültür ve sanat alanlarını da derinden etkileyecek bir kimlik arayışına girildi. Bu arayış sonucunda sanatta iki farklı eğilim ortaya çıktı: İlki; yerel, ulusal karakteri koruyan, kaligrafi, hat, minyatür vb. geleneksel el sanatlarımızın izlerini taşıyan “milli” eğilim; diğeri ise Batı soyut sanatını esin kaynakları arasına alan ve gündeme non-figüratif sanat olarak giren eğilim.

Türk resim sanatı kaynağının geleneksel el sanatlarımızda bulunduğu savı, Bedri



Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde yetişen sanatçılardan oluşan On'lar Grubu'nun<sup>4</sup> 1946 yılında Akademi'de sergi düzenlemesiyle can buldu. Amaç, geleneksel kaynaklar ön plana alınarak Batı'nın çağdaş kültür düzeyinde özgün bir yer alabilmek; çağdaş olma uğruna batının taklitçiliğine ve tekrarına saplanmadan evrensel sanat anlayışına ulaşabilmektir.<sup>5</sup>

Ulusal değerlerin itibar kazanmaya başlamasıyla birçok sanatçı bireysel sanat biçimine kaynağı geleneklerimize dayanan yeni ifadeler katacaktır. Önceleri Türk resminin çağdaş dünyadaki yerini Batı sanat oluşumlarının takibiyle alacağını savunan bazı ressamlar da eserlerinde ulusal bir sanat yaratmaya yöneleceklerdir. Nitekim D Grubu üyelerinden Nurullah Berk minyatür soyutlamaları üzerine yoğunlaşacak, Cemal Tollu Hitit kabartmalarından esinlenecek, Zeki Faik İzer kaligrafiden yola çıkarak soyut renk lekelerinin gizemli görsel algılarını araştırarak, Elif Naci, büyük hat formlarını tuvallerine katacaktır.<sup>6</sup>



**Şekil 7.** Mübin Orhon, Mohaç Meydan Savaşı, 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 288 cm, Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu.(URL-7)

Milli sanat eğiliminden farklı olarak evrensel sanat tutumunun benimsenmesi gerekliliğini öne süren non-figüratif eğilimin ise başlıca esin kaynakları batı sanatının soyut eğilimleriydi.<sup>7</sup> Betimsel olmayan, hiçbir öykü taşımayan non-figüratif anlayış Yeniler Grubu üyelerinin, yenilikçi kimlikleri ile örtüşmekte, doğada var olan, hiçbir nesnel değeri çağrıştırmayan soyut resimler ortaya çıkmaktaydı.<sup>8</sup> Yeniler Grubu içinde yer alan ve dönemin sanatına soyut yorumlarla yeni bir biçim katan Ferruh Başağa, Selim Turan ve onlara katılan Nejat Melih Devrim ile Mübin Orhon bu eğilimin önde gelen isimlerindedir.

Ferruh Başağa'nın bir erkek ve kadın silüetinin soyutlamasına dayanan "Aşk" adlı eseri 1949 yılında düzenlenen 11. Devlet Sergisi'nde birincilik ödülünü alarak Türkiye'de ilk ödül kazanan soyut resim oldu.<sup>9</sup> İlk soyut sergi ise bundan 4 yıl sonra, 1953'te, Ankara Üniversitesi DTCF girişinde "Sergi Öncesi" adıyla Adnan Çoker ile Lütfü Günay tarafından açıldı. 1954

4 İlk kurulduğunda grubun üyeleri arasında Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Nedim Günsür, İvy Stangali, Fahrünnisa Sönmez ve Maryan Özçilyan vardır. Kısa bir zaman sonra birçok sanatçı grubun etkinliklerine katılmıştır.

5 Kıymet Giray, "Resim Sanatımızda On'lar Grubu". Rh + Sanat, S. 7, Mas Matbaacılık, Kasım / Aralık 2003, İstanbul, s. 20-21.

6 Hüseyin Elmas, Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri, İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Konya, 2000.

7 Kıymet Giray, Türkiye İşbankası Resim Koleksiyonu, Türkiye İşbankası Yayınları, 1998, s. 510.

8 A.g.e., s. 24.

9 Adnan Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, C. 2, 1982, s. 139.

yılında bu ikili İstanbul Maya Galeri’de bir sergi daha açtı. Çok geçmeden aynı galeri Cemal Bingöl’ün non-figüratif eserlerden oluşan sergisine de ev sahipliği yaptı. Bir yıl sonra yeni yirmi Türk ressamı, öncesinde herkesi soyut sanatı anlamaya davet ettikleri bir sergi daha açtı. Soyut sanat yaygınlık kazanmaya başladı. Malik Aksel, Fuat Pekin, Cemal Tollu, Safa Yurdanur, Bülent Ecevit tarafından kaleme alınan yazılarda tartışılıp, irdelenmesi buna katkıda bulundu.<sup>10</sup>

1950’li yılların sonlarında soyut eğilim giderek ivme kazandı, Devlet Sergileri’nde soyut resimlerin daha fazla yer almalarına olanak tanındı. Bu gelişme Batı’da çığ gibi büyüyen soyut sanatın popüler çekiciliğinden kaynaklanmaktaydı. Oysa bir sanatsal anlayışı dönüştüren, kuran ve üreten dinamiklerin, zaman içinde gösterdiği değişim, resmi yaratan bilincin onlardan etkilenmesi ile birlikte esas olarak sanatçının tanımı gereği sahip olması beklenen “yaratım istenci” ile ilgilidir. Soyut dışavurumcu sanat anlayışının, bireyin özgürlüğü, bağlardan kurtulma isteği gibi savaş sonrası Avrupa insanının kendine ilişkin düşünceleriyle yeni esinler aradığı Doğu düşüncesinden etkilendiği görülüyordu. Bu düşüncelere bağlı olarak sanatçı bireyin özgür ve bağımsız tavrına uygun yeni yöntem ve teknik yaratılmış oluyordu. Nitekim tinsel ve düşünsel kaynağını Doğu’da arayan pek çok sanatçı savaş sonrasında anlatım işaretlerine kaynaklık edecek yeni öğeleri bulmuş oldular. Söz konusu öğeler kaligrafi ve ritimdi. Mathieu, Schneider, Soulages, Hartung gibi sanatçılar bu yeni eğilime ilgi gösterdiler. Ancak Türk ressamlar Batı’daki gibi bireyin kendisini öne çıkarıp, figürü reddetmediler. Soyut resim yapan sanatçılar figüratif eğilimlerde resimler yaptıkları gibi, figüratif resim yapanlardan birçoğu da soyut çalışmalar ortaya koymuşlardır. Böylece Batılı sanatçılar, çöken değerler üzerinde kendi bireysel varlığını, kendisine pek de tanıdık olmayan Doğu geleneğinin, nesneyi kendi gerçeğinden koparan soyutlama mantığını kavrayıp kendine yeni ifade olanakları yaratırken, Doğulu sanatçılar kendi kültürlerine ait geleneği Batılının gözüyle keşfetmiştir.



**Şekil 8.** Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 1973, tuval üzerine yağlıboya, 195x150 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı (URL-8)

1950-1960 yılları arasında yaşanan sosyo-politik dönemlere koşut olarak yeni anlatım biçimleri uygulanmış, resim sanatımızda soyut eğilim, kaligrafik, geometrik ve lirik soyutlama

10 A.g.e., s. 145-149.

olarak çeşitlenmiştir. Buna karşılık Devlet Güzel Sanatlar Akademisi eğitimini klasik temellere dayandırarak yürütmeyi yeğlemiştir. Bununla birlikte bu dönemde Akademi hocası olan Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Zühtü Müridoğlu, Ali Hadi Bara, gibi sanatçıların soyut sanat akımlarından etkilendikleri, bu yolda eserler ürettikleri gözlemlenmektedir.<sup>11</sup> Zeki Faik İzer soyut dışavurumcu bir anlatım geliştirirken, Sabri Berkel nesnelere geometrik biçimlere indirgemekteydi.

Akademi'nin savunduğu eğilim ile Akademi dışında başlayan ve içinde soyut-geometrik, soyut-dışavurumcu, lirik-soyut gibi anlayışların ağırlık kazandığı sanat eğilimi giderek kampaşmakta, tartışmalar yaşanmaktaydı. Nurullah Berk, “Resim Sanatı Buhran Mı Geçiriyor?” adlı yazısında Elie Faure, Marcel Zahar ve Jean Bouret’den yaptığı çevirilerle doğa unsurlarını yadsıyan sanat anlayışının batıda da kabul görmediğini anlatmaya çalıştı.<sup>12</sup>

Soyut sanatçılar Akademi'nin çalışmalarından hoşnut değildi. Kendilerini Akademi dışında kurulan ilk grup olarak tanımlayan Tavanarası Ressamları<sup>13</sup>, “plastik sanatlar alanındaki çağdaş gelişmelerin Batı’daki özgür atölyelerin çalışmalarıyla gerçekleştiğini dile getiriyor, Türkiye’de ‘akademizm’e karşı başlatılan savaşın ilk temsilcileri olarak niteledikleri topluluklarını ‘yeni’, ‘soyut’ ve ‘özgün’ sanatın savunucuları olarak değerlendiriyorlardı.”<sup>14</sup> Sözkonusu ressam, Akademi ve Akademi yönetimini elinde bulduran D Grubu’nu “eski, gelenekçi, kopyacı” olarak suçlarken, Mehmet Fuat da önceleri toplumsal resim yapan, şimdi ise soyut sanatı tercih eden sanatçıları eleştirmekteydi.<sup>15</sup> Diğer bir akademi hocası ise yeni sanatın “teyemmüm”le elde edilemeyeceğini, klasik devre henüz tamamlanmadığından yeni resme girmekte acele edilmemesi gerektiğini öne sürmekteydi. Tüm bu eleştirilere Tavanarası Ressamları Tunç Yalman’ın 27 Mayıs 1951 tarihli Vatan gazetesinde çıkan bir yazısıyla karşılık verdiler. Onlara göre geçmişimizde batılı anlamda bir resim olmadığı için klasik resim yapmak da bir tür taklit olacaktı. Çağı yakalamak geçmişi yeni baştan yaşamakla başaramayacağına göre bu tür eleştirileri anlamsız bulmaktaydılar.<sup>16</sup>

Tavanarası Ressamları, kendinden önceki bütün sanat oluşumlarına özellikle de D Grubu’na karşı çıkmaktaydı. B. Tomris iki kuşak arasındaki karşıtlığı şöyle dile getirmekteydi: “Çağımızın plastik sanatı karşısında kim geçmişin eserlerine fazla hayranlık gösterirse onun mahdut zekalı bir insan olması gayet tabidir. Geçmişteki bütün şeylerin bir daha dirilmemek üzere ölmüş olduğu ve şimdi her şeyin değiştiği bir çağda kendi zamanına uyarak eser yaratmak gerektiği bilinmelidir. O halde neden hala bugünün sanat anlayış şekline göre resim yapanlara akademikler hücum ediyorlar? Bunda biraz da kıskançlık ve aciz sezilmektedir. Zira artık eskiler, yani akademikler eser veremez bir hale gelmişlerdir. D Grubu tarihe karışmıştır. Bugün

11 A.g.e., s. 151.

12 Nurullah Berk “Resim Sanatı Buhran mı Geçiriyor”, Yeditepe, 1 Ocak 1952, S. 8, s. 3.

13 Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Fethi Karakaş’ın resim dersleri verdikleri çatı katındaki atölyenin öğrencileri “Tavanarası Ressamları” adıyla soyutlamalarını sergiledi. Aralarından Ömer Uluç, soyut anlatımın ifade yollarındaki deneysel çalışmaları ve etüdüleri sonunda ayırd edilen üslubunu geliştirdi.

14 Bkz. Zeynep Yasa Yaman, Türk Resminde “non-Figüratif” Tartışmaları ve “Tavanarası Ressamları”1, <http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/10trnf.htm>.

15 Mehmet Fuat, “Soyut Resim Üzerine”, Yeditepe, 15 Aralık 1954, S. 75, s. 1.

16 Hikmet Tepedelenli, “Tavanarası Ressamlarına Eskilerin Hücumü”, Beş Sanat, Eylül 1981, S. 18, s. 8.



memleketimizde yeniler grubuyla tavanarası ressamlarından başka ayakta duran bir grup kalmadığını söyleyebiliriz. Modern sanatı bütün canlılığı ile temsil eden bu iki grubun durumu eskileri gerçekten endişeye düşürmüş bulunuyor. Tavanarası ressamları ile eskiler arasındaki münakaşanın esası bundan ibarettir.”<sup>17</sup>



Şekil 9. Adnan Turani, Soyut, 115x125 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1995, Çığa Resim Koleksiyonu (URL-9)

1960’larda Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Şemsi Arel, Ercüment Kalmık, Adnan Çoker, Cemal Bingöl, Lütfü Günay, Adnan Turani, Cemil Eren vb. ressamlar soyut sanatın çeşitli anlayışlarına ait çalışmalarda bulundular. Söz konusu sanatçılar genel olarak özyaşam öykülerinden, hayallerinden hareketle kimlik, güç ve cinsiyet olgularına kendi yorumlarını ortaya koydular.



Şekil 10. Abidin Elderoğlu, Soyut, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 100 cm, Özel Koleksiyon (URL-10)

Abidin Elderoğlu, geleneği ve soyut resmi birlikte bir sentezleme yoluyla eklemlemeye çalışmıştır. Batılı tekniği ve sanat anlayışını benimseyen Elderoğlu, Batı'nın çözümleme

anlayışını kaligrafi geleneğimizde birleştirmeye gitmiştir. Figür-hat geleneğimizi kullanarak kendine özgü yapıtlar üretmeye çalışmıştır. Lirik bir çizgide bulunan Elderoğlu'nun Doğu'nun kaligrafisi üzerinden mistisizmini sezmekteyiz. “Kandinski, Klee, Brague ve Japon resimlerine duyduğu ilgiyi, özünden kaynaklanan geleneksel el sanatlarımızla birlikte yorumlamıştır. Nakış sanatımızın, soyut çiçek biçimleri, kıvrım dalları 1950'li yıllarda yaptığı resimlere esin kaynağı olmuştur. 1960'lı yıllarda devinimli çizgi örgülerinin yazısal düzenlemeleri anıştırdığı yapıtları üretmiştir.”<sup>18</sup>

Adnan Turani, eski yazımızın non-figüratif, soyut özelliğinin daha soyuta ilk girişimlerinde ressamlarımızın büyük çoğunluğunun aklına geldiğini ifade etmekte, eski yazıyla ilk denemelerin 1957 yılında Sabri Berkel'in çalışmalarında görüldüğünü öne sürmektedir. Berkel'in 1958 Brüksel Dünya Fuarı'nda sergilenen resmi, eski yazımızın kullanımına ilk örnek olarak gösterilmektedir. Sabri Berkel, lirik non-figüratif örnekler verdiği gibi, geometrik non-figüratif resimlere de imza atmıştır.



**Şekil 11.** Devrim Erbil, Doğa Yorumu, 1965, Tuval üzerine yağlıboya, 255 x 500 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / İsmet Titiz Bağışı (URL-11)

1960'ların başından itibaren lirik soyutlama çabalarının içerisine giren Devrim Erbil, sanatta felsefenin ve bireysel duyarlılığın önemine inanan biri olarak kendine özgü yapıtlar üretmiştir. Geleneksel öğelerden sıkça yararlanan sanatçı, resimlerinde gelenekten ürettiği yeni anlamlar ortaya koymuştur. “Doğa kesitleriyle ilişkilendirilen ve yerleşim birimlerini araştıran, özellikle de İstanbul kesitleri sunan bu resimler 1950'lerin Türk resim sanatının temel tasası olan geleneksel kaynaklara yönelik ve non-figüratif resim anlayışlarının uzantısının izlerini taşır.”<sup>19</sup>

1970-1980 yıllarında soyut resmin yaygınlaşmasıyla birlikte konu ile ilgili yayınlar da arttı. Türk resim sanatında, kavramsal sanatın kuramsal ve uygulama alanlarında eserler ortaya çıktı. Bazı ressamın yazılarının yanı sıra Suut Kemal Yetkin ile Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun çalışmaları soyut resmin mantığının kavranması ve sorunların çözümlenmesi bakımından önem taşımaktadır.

18 Adnan Turani, Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, s. 174.

19 Kıymet Giray, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Nisan 1984, s. 25.

1980-1990'lı yıllar genç bir sanatçı kuşağının ortaya çıktığı bir dönemi kapsamaktadır. Emin Çizenel, Ali Candaş ve Şenol Yoroğlu gibi “soyut anlatımcı bir çizgiyi sürdüren sanatçılar, bu yöndeki kimliklerinden ödün vermemeyi ilke edinirken, genç kuşağın yarı fantastik, yarı gerçekçi bir doğrultu üzerinde şanslarını denemekte kararlı olmaları”<sup>20</sup> dikkat çekmektedir.

**Ülkemizde soyutun asıl anlamıyla non-figüratif bağlamda bir anlam kazandığını ifade eden Sezer Tansuğ, bunun evrelerini şöyle sıralamaktadır:**

- “a) pentürün bu yola zorlanarak taşışt ya da tekstürel sonuçlara ulaşılmış;
- b) akrilik ve benzeri madeni boyaaların kullanımıyla mekanik araç parçalarının kompoze edildiği çekici parıltılar taşıyan bir tür geliştirilmiş;
- c) kompresör kullanılarak ve “air-brush” uygulamasıyla püskürtme tekniğine dayanan hiper-realistik eğilimlere yer verilmiş;
- d) Konseptüel akıma bağlı olarak akla gelebilecek her malzeme ve düşüncenin sanat objesi olarak düzenlendiği çalışmalarla Pop-Art, Op-Art gibi Amerikan menşeli akımların çözülme sürecine katılmış;
- e) serbest, atak renk dolanımlarıyla yeni bir pentür dinamizmine ulaşılmak istenen, orijini bakımından Amerika’daki 2. Dünya Savaşı sonrası soyut ekspresyonizmin “action-painting” uygulaması değil, ama bir çeşit anti-art esprisine bağlı bulunan Neo Ekspresyonist yönde çalışmalar ortaya çıkmıştır.”<sup>21</sup>

Soyut alanında çalışmalar yapan sanatçılarımızı ise Adnan Turani şu dört başlık altında sınıflamaktadır.

- Geometrik Soyutlamacılar (Hamit Görele, Salih Urallı, Refik Epikman, Erol Eti vb);
- Lirik Soyutlamacılar (Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık, Abidin Dino, Arif Kaptan, Mustafa Esirkuş, Özdemir Altan, Turan Erol, Devrim Erbil, Ömer Uluç, Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın vb.)
- Geometrik Non-figüratifler (Sabri Berkel, Veysel Erüstün, Cemal Bingöl, İsmail Altınok, Abdurrahman Öztoprak, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Nüzhet Kutluğ, Adem Genç, Halil Akdeniz, Zekai Ormancı, Devabil Kara vb.)
- Lirik Non-figüratifler (Nejat Melih Devrim, Selim Turan, Abidin Elderoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ferruh Başağa, Adnan Turani, Fethi Arda, Hasan Kaptan, Muammer Bakır vb.)<sup>22</sup>

Söz konusu sınıflanmada yer alan sanatçılardan tek bir soyut anlayış içinde çalışmalar gerçekleştiren oldukça azdır.

### **Sonuç**

20. yüzyılın ilk çeyreğinde Batı sanatında gelişen yenilikçi eğilimler Avrupa’da öğrenim gören asker ressamlarımızca benimsenmiş, büyük oranda doğanın ve nesnelerin tuvale

20 Kaya Özsezgin, Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi, C. 3, Tilgat Yayınları, İstanbul, 1982, s. 81.

21 Sezer Tansuğ, a.g.e., s. 252.

22 A.y.

aktarımıyla sınırlı Türk resim sanatının gelişmesine yol açmıştır. Cumhuriyet'in ilanından 1940'lara kadar Batı anlayış ve modeli alınarak devrim niteliğinde değişiklikler art arda gerçekleştirilmiştir. Çok partili döneme geçiş sonucunda ekonomik ve sosyal alanda ortaya çıkan yeni açılımlar sanatta, özellikle resim sanatında önemli gelişmelere yol açmıştır. Söz konusu dönemde, Batı'da çözümlenmiş olan soyut eğilimler bizde bir sorun olarak benimsenmiştir. Yabancı eğilimler bağımsız olarak sanatçılarımızın ilgileri ile ithal edilmiştir. Bu nedenle batının soyut resimdeki oluşum süreci bizim resmimize düzenli bir şekilde yansımamıştır. Gelenekleri Batı'dan oldukça farklı olan ülkemiz için modern batı felsefesi üzerinde sanatını inşa etmeyi başarmayı çalışması zor, hatta olanaksızdır. Köklü bir soyutlama geleneğine sahip olan ülkemizde çağdaş soyutlama kavranması ve çözümü güç bir sorunsal haline gelmiş bir ortamda özüne inme çabaları yoğun bir şekilde yaşanan süreçte karmaşanın oluşması gayet doğaldır.

1950'ler sonrasında çağdaş Türk resmi gelenekle her alanda bir hesaplaşma içine girmiştir. Resim sanatının devlet eliyle temsil edilme olanaklarının azaldığı oranda bireysel arayışlar yoğunlaşmış, Geometrik, Lirik, Geometrik Non-figüratif ile Lirik Non-figüratif olarak tanımlanan soyut eğilimler serpilerek gelişmiştir. Ancak Batı'dan farklı olarak söz konusu eğilimlerin arasında keskin sınırların bulunmadığı, geometrik non-figüratif çalışmaların giderek lirik soyutlamaya ya da lirik bir non-figüratife yaklaştıkları, birçok sanatçının verdikleri eserlerin birden fazla anlayış barındırdıkları ve Batı soyut resim anlayışına büyük ölçüde benzer eğilimler sundukları gözlemlenmiştir. Ayrıca Batı'dan farklı olarak sanatçılarımızın bir grup halinde tek anlayış çerçevesinde birleşmedikleri ve yeni bir akım yaratmadıklarını saptanmıştır.

Nurullah Berk'in değişiyile "Öteki memleketlerde olduğu gibi burada da bizim soyutlar üstünde durulmadı. Türk sanatı denilince kendi çevresinde yapılandan ayrı bir görüş, bir üslup bekleyen Batılı aydın, bütün dünyada yapıla gelen biçimler karşısında hayal kırıklığını saklamıyor ve beğenisini, görmediği biçimde, atmosferde eserlere bağlıyor. Bizim estetlerin ve kimi soyut sanatçıların "folklor" diye dudak büktükleri, Türk havasını taşıyan eserler Avrupa'da en çok beğenilen ve üstünde durulan çalışmalar oldu. Avrupa kopyalarını yerli piyasaya sürüp kendilerine öncü, ilerici süsü veren ressamlarımız dünya turuna çıksalar tutumlarını değiştirirler kanısındayım. Batının bize sunduğu ısıtıp ısıtıp yine onun önüne koymak, o Batılı'da nasıl bir tepki uyandırır, bunu kolayca tahmin edersiniz."<sup>23</sup>

### **Kaynaklar**

Adorno, T. W., (1997). Modernizmin Serüveni, Estetik kuram içinde, derleyen Enis Batur, YKY, İstanbul,

Berk, N.,(1952). Resim Sanatı Buhran mı Geçiriyor, Yeditepe, S. 8, s. 3.

Tomris, B., (1951). İçerde Sanat Olayları: Resim, Beş Sanat, S.18, s. 15.

23 Kıymet Giray, Devrim Erbil, Katalog 2000, s. 4.

Elmas, H., (2000).Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri, İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Konya.

Cossu, J., (1946). Introduction, UNESCO Expositions Internationales d'art Moderne, Paris

Fuat, M., (1954). Soyut Resim Üzerine, Yeditepe, S. 75, s. 1.

Genç, A., (1988). Batı Sanatına Yönelik Türk Resminde Soyut, Soyut ve Soyutlama kavramları, DYD Haberleri, Sayı 84.

Giray, K., Devrim, E., (2000).Sergi katalog, Ankara Emlak Sanat Galerisi, s. 4.

Giray, K., (2003) Resim Sanatımızda On'lar Grubu. Rh + Sanat, S. 7, Mas Matbaacılık, İstanbul, s. 20-21.

Giray, K., (1998). Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Giray, K., (1984).Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 3/22.

Kandinski, V., (1990). O duhovnom v iskusstve, Leningrad: Fond "Leningradskaya galereya", s. 7.

Özsezgin, K., (1982). Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi, C.3, Tilgat Yayınları, İstanbul.

Tansuğ, S., (1986). Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Tepedenli, H., (1981).Tavanarası Ressamlarına Eskilerin Hücumu, Beş Sanat, S. 18, s. 8.

Turani, A., (1982). Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tılgat Yayınları, C.2, İstanbul.

Turani, A., (2007). Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Worringer, W., (1997). Soyutlama ve Empati, Modernizmin Serüveni (Haz. Enis Batur), YKY, İstanbul.

Yaman, Zeynep Yasa, Türk Resminde "non-Figüratif" Tartışmaları ve "Tavanarası Ressamları" 1, (Çevrimiçi) <http://www.gorselsanatlar.org/turk-sanati/turk-resminde-non-figuratif-tartismalari-zeynep-yasa-yaman/?wap>, (Erişim tarihi 20.09.2018)

URL-1: Vasili Kandinski, "Hırçın-Uysal Pembe", 63,5 x 48 cm, Karton Üzerine Yağlıboya, Wallraf- Richartz Müzesi, Köln. <https://useum.org/artwork/Scharfruhiges-Rosa-Vasily-Kandinsky-1924>, (Erişim tarihi: 02.10.2018).

URL-2: Kazimir Maleviç, "Kova Taşıyan Köylü Kadın: Dinamik Düzenleme", 1912- 1913, 80,3 x 80,3 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, New York. <https://www.moma.org/collection/works/80381>, (Erişim tarihi: 22.11.2018).



URL-3: Robert Delaunay, “Dairesel Şekiller: Güneş ve Ay”, 1912- 1913, 250 x 248 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kunsthaus, Zürih. <http://kunsthaus.ch/delaunay/en/>, Erişim tarihi: 09.09.2018.

URL-4: Nejat Melih Devrim, “Soyu Kompozisyon”, 1947- 49, Tuval Üzerine Yağlıboya, 235 x 304 cm, *İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı*, <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=971>, (Erişim tarihi: 15.10.1918).

URL-5: Fahrünnisa Zeid, “Soyut Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130 x 181,5 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Eczacıbaşı Grup Bağışı, [https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/fahrelnissa-zeid\\_2022.html](https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/fahrelnissa-zeid_2022.html), (Erişim tarihi: 15.06.2017).

URL-6: Zeki Faik İzer, “Jean Goujon Heykeli ve Model”, 1968, Tuval Üzerine Yağlıboya 144 x 96,5 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı, <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1201>, (Erişim tarihi: 22.12.2018).

URL-7: Mübin Orhon, “Mohaç Meydan Savaşı”, 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 288 cm, Öner Kocabeyoğlu Koleksiyonu, <https://galerinev.art/storage/files/publications/mubin.pdf>, (Erişim tarihi: 11.10.2018).

URL-8: Sabri Berkel, “Soyut Kompozisyon”, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya, 195 x 150 cm, *İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / Eczacıbaşı Topluluğu Bağışı*, <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1192>, (Erişim tarihi: 25.11.2018).

URL-9: Adnan Turani, “Soyut”, 115 x 125 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1995, Çağa Resim Koleksiyonu, <https://www.artamonline.com/301-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/20392-adnan-turani-1925-2016-sari-kirmizi-ve-mavili-soyut>, (Erişim tarihi: 04.01.2019).

URL-10: Abidin Elderoğlu, “Soyut”, 1969, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 100 cm, Özel Koleksiyon, (1998) Galeri Baraz, AKM, “Türk Resminde Soyut Eğilimler” (Sergi kitabı), Dışbank yayını, İstanbul, s. 60.

URL-11: Devrim Erbil, “Doğa Yorumu”, 1965, Tuval Üzerine Yağlıboya, 255 x 500 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu / İsmet Titiz Bağışı, <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=977>, Erişim tarihi: 15.10.2018.

## ÜÇÜNCÜ SİNEMA'YA ERDEN KIRAL FİLMLERİ ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ: KANAL VE BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE

Araştırma Makalesi/Research Article

**Mehmet Ali SEVİMLİ**

ORCID:0000-0002-2367-9912

Öğr. Gör. Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Tv Bölümü  
malisevimli@gmail.com

(Geliş/Received: 04.08.2019; Kabul/Accepted: 09.11.2019; Yayın/Publicated: 27.12.2019)

### Öz

1960'larda Latin Amerika'da Hollywood'un ticari sinema anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkan Üçüncü Sinema, günümüze kadar kapsamını büyüterek gelmiştir. 1960'ların siyasi kaos ortamında düşük bütçeli filmler ve radikal manifestolarla ortaya çıkan Üçüncü Sinema, gelişmekte olan tüm üçüncü dünya ülkelerinde karşılık bulmaya başlamıştır. Latin Amerika'da Fernando Solanas, Octavio Getino ve Julio Garcia Espinosa gibi yönetmenlerin başını çektiği Üçüncü Sinema, içinde politik sinemanın da unsurlarını barındırarak muhalif bir sinema anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1945'te Endonezya ve Vietnam, 1946'da Filipinler'in bağımsızlıklarını ilan etmeleri; Çin ve Küba devrimleri, Üçüncü Sinema'nın ürün vereceği bir atmosfer yaratmıştır. Giderek halkasını genişleten Üçüncü Sinema hareketleri, 1960'lı yıllardan itibaren Türkiye'de de etkisini göstermeye başlamıştır. Türkiye'de Üçüncü Sinema'nın ilk etkileri "toplumsal gerçekçi" olarak bilinen filmlerde kendisini göstermiştir. Daha sonraki dönemlerde 1960 ve 1980 askeri darbelerinin de etkisiyle Üçüncü Sinema'ya örnek teşkil edecek politik filmler yapılmıştır. Bu tarzda film üreten yönetmenlerden birisi de Erden Kıral'dır. Bu çalışmada, Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun Üçüncü Sinema Manifestosu ve Willemen'in Üçüncü Sinema kriterleri üzerinden Erden Kıral'ın ürettiği filmler, betimsel analiz yöntemiyle incelenerek "Üçüncü Sinema" kuramı bağlamında tartışılmıştır. Çalışmayla amaçlanan, yukarıda bahsedilen yönetmen ve kuramcılarının Üçüncü Sinema kıstasları üzerinden, Erden Kıral filmlerinin ne derecede Üçüncü Sinema örneği olarak görülebileceğini saptamaktır. İnceleme sonucunda Erden Kıral filmlerinin Solanas Getino ve Willemen'in Üçüncü Sinema kriterlerine uyum sağladığı sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Üçüncü Sinema, Politik Sinema, Türk Sineması, Erden Kıral.

## A VIEW ON THIRD CINEMA TO ERDEN KIRAL FILMS: RACEWAY AND ON EFFICIENT SOILS

### Abstract

Third Cinema, which was conceived in Latin America as a reaction to the conception of the commercial Hollywood cinema in the 1960's. Third Cinema has come to these says by developing itself to a larger scope. In 1960's when Third Cinema, which was conceived in the middle of chaotic political environment with low-budget films and radical manifestos, has also manifested itself in other developing third world countries. Third Cinema, which was led by Fernando Solanas, Octavio Getino and Julio Garcia Espinosa in Latin America, has helped to conceive an opponent cinema, containing elements of political cinema as well. The declaration of independencies of Indonesia and Vietnam in 1945, Philippines in 1946 and the revolutions occurring in China and Cuba have created an environment for Third Cinema to produce films. The ever expanding Third Cinema movements had also effects on Turkey by the 1960's. The initial impacts of Third Cinema in Turkey has manifested itself in the films known as "social realist".

The political films which can be described as examples of Third Cinema have also been produced in the later periods with the effect of the 1960 and 1980 coup d'état. One of the directors who produced films in this style is Erden Kıral. In this work, the films conceived by Erden Kıral are discussed in terms of Third Cinema Manifesto by Fernando Solanas and Octavio Getino and the criteria of Third Cinema by Willemen and examined with descriptive analysis in the context of Third Cinema Theory. The aim of the work is to determine to what extent Erden Kıral's films can be described as examples of Third Cinema in the context of the criteria of Third World Cinema conceived by directors and theorists mentioned above. At the end of the analysis it has been reached to a conclusion that the films of Erden Kıral can be easily adapted to the criteria of Solanas', Getino's and Willemen's theory of Third Cinema.

**Keywords:** Third Cinema, Political Cinema, Turkish Cinema, Erden Kıral.

## Giriş

1960'lı yıllardan itibaren, gelişmiş ülkelerin sinemalarındaki ideolojik unsurların farkına varılmasıyla, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında Hollywood sinemasının tüm dünyayı saran etkisine karşı, "bir şeyler" yapma isteği diğer ülke sinemacılarını harekete geçirmiştir. Ulusal sinemalarda ortaya çıkan, anti-emperyalist bir yaklaşım arayışında olan bu sinema türünü göz ardı etmek mümkün değildir. Bu sinemanın adı "Üçüncü Sinema"dır.

Üçüncü Sinema'nın ortaya çıkışı, Üçüncü Dünya olarak adlandırılan ülkelerin İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleştikleri anti-emperyalist mücadeleye dayanmaktadır. Üçüncü Sinemacılar, birinci sinema olarak adlandırdıkları Hollywood'un pasif izleyiciyi eğlendirmeye yönelik sineması ile ikinci sinema olarak andıkları Avrupa'nın birey merkezli anlatılara dayanan sinemasını toplumsal mücadelede işlevsiz görmüş, bunun yerine daha politik ve devrimci bir sinemayı savunmuşlardır. Fernando Solanas, Octavio Getino ve Julio Garcia Espinosa gibi yönetmenler manifestolarıyla ve çektikleri filmlerle Üçüncü Sinema'nın teorisini oluşturmaya çalışmışlardır. Bu teoriyi örneklendiren filmleri *Kızgın Fırınların Saati* (1968) o günden bu yana sinema çevrelerinde tartışılmaya devam etmektedir.

Solanas ve Getino'ya göre (2008: 167-175) *Birinci sinema*, Hollywood'un başında bulunduğu emperyalist güçlerin sömürgeleştirilmiş halkları uyutmak için kullandığı eğlence sinemasını, İkinci sinema, estetik kaygıların peşine düşmüş bireyselliği ön plana çıkaran, Yeni Dalga akımı ile örneklendirilebilecek filmleri içermektedir. Solanas ve Getino'nun manifestoda tanımlamaya çalıştığı Üçüncü Sinema ise, sömürgeciliğe karşı mücadelede bir rol oynayacak, halkı aydınlatmakla kalmayıp harekete geçirecek devrimci sinemayı ifade etmektedir. Bu sinema zamanla sadece doğduğu yer Arjantin ile sınırlı kalmayıp birçok ulusa kapısını açarak, halkasını genişletmiştir. Giderek birçok ülkede etkisini göstermeye başlayan Üçüncü Sinema hareketi, özellikle 1968'den itibaren Türkiye'de de etkisi göstermeye başlamıştır.

Türk Sineması'ndaki ilk örneklerini "Toplumsal Gerçekçi" filmlerde bulan Üçüncü Sinema'yı çağrıştıran filmler, 1960 ve 1980 askeri darbelerinin de etkisiyle büyük bir artış göstermiştir. Bu dönemlerde Üçüncü Sinema kriterlerine uygun film üretenlere Metin Erksan, Yılmaz Güney, Şerif Gören, Ali Özgentürk ve Erden Kıral gibi yönetmenler örnek gösterilebilir. Bu yönetmenler arasından Erden Kıral, çalışmanın örnekleme olarak belirlenmiştir.

Bu çalışmada, Erden Kıral'ın Üçüncü Sinema kriterleri bağlamında ele alınacak filmleri:



*Kanal* (1978), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979), betimsel analiz yöntemiyle incelenerek, Fernando Solanas ile Octavio Getino'nun ve Willemen'in Üçüncü Sinema kriterleri üzerinden karşılaştırılarak tartışılırken; Teshome Gabriel, Julio Garcia Espinosa ve Mike Wayne'nin Üçüncü Sinema parametrelerine de değinilmiştir. Bu kriterler irdelenirken Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun 1969'da yayımladıkları Üçüncü Sinemaya Bir Doğru adlı manifestoları ve bu manifestoyu uygulamaya geçirdikleri filmleri *Kızgın Fırınların Saati* (1968) ve Willemen'in üzerinde durduğu Üçüncü Sinema kriterleri dikkate alınmıştır. Çalışmanın temel amacı, Türk Sineması içerisinde Üçüncü Sinema'ya örnek teşkil edebilecek bir yönetmen olan Erden Kıral'ın, yukarıda bahsedilen yaklaşımlar perspektifinde ne derecede Üçüncü Sinema kriterlerine uygun yapıtlar ürettiğini irdelemektir.

### Üçüncü Dünya ve Üçüncü Sinema

1895 yılında Avrupa merkezli imparatorluklar ellerinde bulundurdukları güç ve iktidar açısından en üst noktadlardı. Etkileri dünya çapındaydı ve dünya düzeyinin dörtte üçünden fazlasında egemenlikleri devam etmekteydi. Afrika ve Asya'nın büyük bir kısmı sömürgeleştirilmişti ve Latin Amerika ülkelerinin çoğu İngiliz ekonomisine bağımlı durumdaydı. İkinci Dünya Savaşı'nın sonucunda, bu model tamamen yıkılmıştır. Eski imparatorluklar çözülmeye uğramış, Amerika Birleşik Devletleri dünyanın egemenliğine yükselmiştir. Dünyanın sosyalist tarafındaki SSCB (Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği) ise, Çin ve Asya'nın bazı kısımlarıyla uzlaşmak durumunda kalmıştır. İşte "Üçüncü Dünya" bu iki iktidar ve güç bloğunun dışında kalan ve sömürcülere karşı olan ülkeleri ifade eden bir kavrama karşılık gelmektedir (Armes, 2011: 90). Kısaca "Üçüncü Dünya" terimi, Avrupa, Amerika, Avustralya ve Japonya'nın kapitalist Birinci Dünya'sı; sosyalist blokun İkinci Dünya'sı ve sömürge, yeni-sömürge ya da bağımsızlık kazanmış sömürge olan uluslarına atıfta bulunan bir terime işaret etmektedir. Dünyanın ikiye bölündüğü böyle bir durumda, bu ayrımın dışında kalan "öteki" ülkeler 1955 yılında Bandung Konferansı'nda bir araya gelerek sömürgeciliği eleştirmiştir. Bu konferansta bağımsız bir Üçüncü Dünya kimliği artık daha büyük harflerle dile getirilmiştir (Armaoğlu, 1993: 317-318; Stam, 2014: 104).

Üçüncü Dünya terimini tam olarak idrak edebilmek için İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan köklü gelişmeleri hatırlamak gereklidir. 1950 ve 1960'lı yıllar Avrupa'daki sömürgeciliğin çöküşte olduğu yıllardır. Bu yıllarda sömürgecilik düzeni bozulmaya başlamış ve Hindistan, Endonezya, Filipinler gibi eski sömürge ülkeleri zamanla bağımsızlığını ilan etmeye başlamıştır. Ancak bunlardan daha önemlisi, 1950'lilerde Bolivya, Küba gibi ülkelerde meydana gelen toplumsal devrimlerin Üçüncü Dünya ülkelerinde devrim umudu ve coşkusunu ortaya çıkarmasıdır (Armes, 2011: 90).

Sinema her şeyden önce ticari bir maldır ve oldukça pahalı ürünler ortaya çıkararak bunları tüm dünyanın tüketimine sunmaktadır. Sinemanın bu gücünden istifade eden egemen ideoloji, ideolojisini kitlelere yaymak için çaba göstermiş ve büyük oranda başarılı olmuştur. Sinema doğduğu ilk andan itibaren egemen ideolojinin yansıtılmasına ve pekiştirilmesine yardımcı olmuştur. Hatta politika ve sinema birlikteliğinden "Siyasal Sinema" türü ortaya

çıkmıştır. Bu türe ait filmler, tarihsel süreçte hemen hemen her ülke sinemasında yapılmaya başlanmıştır. Üçüncü Dünya ülkelerinde ise sinemanın bu türü “Üçüncü Sinema” olarak adlandırılmıştır (Odabaş, 2013: 23).

1950’lerden başlayıp zamanla şiddeti artarak devam eden isyanlar ve Türkiye’nin de yakından hissettiği “Tam Bağımsızlık” ile ilgili söylemler dünyanın birçok ülkesinde tartışmalı bir mesele haline gelmiştir. Bu ülkelerde mücadeleye paralel olarak etkili bir sinema doğmuştur. Bu sinemaya “Üçüncü Sinema” adı verilmiştir (Atam, 2011: 23). Üçüncü Sinema terimi, ilk kez Solanas ve Getino’nun ünlü “Üçüncü Sinemaya Doğru” manifestolarında kullanılmıştır. Manifestoda, 1960’lardaki devrimci hareketler ve emperyalizm karşıtı mücaledede, sinemanın önemli bir rolü olduğunu dile getirilmiş ve bu sinemanın temel özellikleri tanımlanmıştır (Erus, 2007: 26).

Solanas ve Getino, anti-emperyalist sinemayı Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema terimlerini kullanarak tanımlarlar. Birinci sinema’yı karşılık gelen Hollywood her açıdan sistemin emri altındadır. Bu sinemada üretim, dağıtım ve gösterim genellikle ticari odaklı odaklıdır. Seyirci ise, pasifize olmuş bir tüketici olarak görülmektedir. Üçüncü Sinema’nın en önemli özelliklerinden birisi bu olguya karşı çıkararak seyirciyi aktif bir izleyici haline getirme çabasında olmasıdır. İkinci Sinema tanımında ise, Avrupa’daki Yeni Dalga ve Brezilya’da ortaya çıkan Yeni Sinema gibi akımları ortaya koyar. Bu sinemalar Hollywood’a nazaran ileri seviyedir, klasik anlatı kalıbını kullanmaz, sisteme muhalif bir yapısı vardır. Ancak bu sinema zamanla bireyin sorunlarına odaklanarak toplumu göz ardı etmiştir. Yeni Dalga özellikleriyle üretilen filmler üslup ve yapı açısından Hollywood’un sinema anlayışından ayrılmış gibi gözükseler de, sistem karşıtı ve kitleleri emperyalizme karşı kışkırtan filmler olamamışlardır. Üçüncü Sinema’ya bakıldığında, sisteme daha radikal bir muhalefet yaratarak devrimci tavrın bir parçası olması açısından İkinci Sinema’dan farklılaşır (2008: 176-181). Solanas ve Getino, *Kızgın Fırınların Saati* (1968) filmi ile bunun pratikte nasıl yapılacağını göstermişlerdir. Buchsbaum, Solanas ve Getino’nun Üçüncü Sinema manifestosunu uygulamaya döktükleri ses getiren filmleri *Kızgın Fırınların Saati*’nin bir gösteriminde izleyicide yarattığı etkiyi Aires’ten şu şekilde aktarmaktadır:

*“Gösterim bittiğinde bir gösteri düzenlediler ve bizi salondan sedyelerle dışarı taşıdılar. Gösteri şehir meydanına ulaştı ve burada öğrencilerin başka bir gösterisiyle buluştu. Eylem polis saldırısıyla sona erdi ve birçok yönetmen gözaltına alındı. O andan sonra “Kızgın Fırınların Saati” artık büyük bir olaydı ve her yerden talep gelmeye başladı” (Aktaran: Buchsbaum, 2007: 54).*

Birinci Sinema’ya saldırarak başlayan manifesto, bu tüketim sinemasının pasif bir izleyici yarattığını ve ona bağlı olarak var olduğunu ifade etmektedir. Bertolt Brecht’in fikirleriyle açık benzerlikler gösteren ve aynı zamanda Avrupalı sinemacı ve entelektüeller tarafından da canlandırılan bu fikir, yabancılaştırma teknikleriyle sınırlı kalmaz. Üçüncü Sinema, izleyiciye “dürtme ve düzeltmeyi hedefleyen bir unsur” olarak müdahale etmeye çalışır (Buchsbaum, 2007: 57).

“Üçüncü Sinema” kavramı Küba Devrimi’nden, Peronizm ve Arjantin’de Peron’un “*üçüncü yol*” ve Brezilya’daki, Cinema Novo gibi sinema akımlarından ortaya çıkmıştır. Estetik olarak Sovyet Montaj Akımı, gerçeküstücülük, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Brechtçi Epik Tiyatro, Cinema Verite ve Fransız Yeni Dalga gibi farklı akımlardan faydalanmıştır (Stam, 2014: 110). İkinci Dünya Savaşı sonrasında yıllarda Hollywood’un tecimsel sineması dünyanın her yerinde seyirciye ulaşırken, Avrupa’da entelektüel seviyesi daha yüksek, Hollywood estetiğinin dışına çıkan filmleri savunan, İtalya’da Yeni Gerçekçilik, Fransa’da Yeni Dalga gibi çeşitli akımlar, Üçüncü Sinema üzerinde önemli etkilerde bulunmuştur. Ayrıca Fernando Birri, Tomas Gutierrez, Julio Garcia Espinosa gibi Latin Amerikalı sinemacıların İtalya’da bulunarak sinema eğitimi almaları, bu yönetmenlerin Yeni Gerçekçilik’le tanışmasını sağlamış ve Yeni Gerçekçilik akımının Üçüncü Sinema’nın temel dayanaklarından birisi haline gelmesinde öncü olmuşlardır (Erus, 2007: 23).

Sinemada üçüncü dünyacılığa giden yol, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin popülerliği ile hızlanmıştır. Bu akım, yeni film yapma koşulları konusundaki iyimserliği arttırmıştır (Stam, 2014: 105). Yeni Gerçekçi yönetmenlerin Hollywood ışıklandırmasını reddederek stüdyo dışında doğal ışık kullanımları melodramlardan ziyade savaştan zarar görmüş sokaklara yönelmeleri, amatör oyuncular kullanarak ‘yıldız olgusu’suna karşı çıkmaları ve kamera ile en iyi şekilde ellerindeki anın gerçekliğini yakalama çabaları, bu yeni film yapma koşullarının başında gelmektedir (Biryıldız, 2016: 70).

Wayne’e göre sinemanın bugüne kadar ürettiği en spesifik filmler Üçüncü Sinema filmleridir. 1960’lı ve 1970’li yıllarda ortaya çıkan bu sinema, 1980’li yıllarda büyük ölçüde Teshome Gabriel’in Üçüncü Dünyada Üçüncü Sinema (2009: 11) kitabıyla film incelemesi derslerinde de kendine yer bulabilmiştir. Ona göre “*Üçüncü Sinema coğrafyayla tanımlanan bir sinema değildir; bu öncelikle kendi sosyalist bakış açısıyla tanımlanan bir sinemadır.*” Üçüncü sinema, toplumsal ve kültürel özgürleşmeyi savunan bir sinemadır ve bu özgürleşmelerin sadece devlet politikasıyla başarılamayacağına vurgu yapar. Bahsedilen türdeki özgürleşmeler çok daha radikal bir dönüşümü gerektirmektedir. Sinema bu duruma, bir katkıda bulunma amacındaysa, bu sadece filmler aracılığıyla değil; yapım ve algılamada da bu dönüşümün etkinliği duyumsanmalıdır (Wayne, 2009: 11-12).

Üçüncü Sinema’nın diğer bir önemli özelliği ise “izleyici” üzerine yaptığı vurgudur. Aktif izleyici artık Birinci Sinema’daki izleme deneyimi gibi (özdeşleşme) saf olarak estetik bir etkinliğe dahil olmayacaktır. “Bazı seyirlikler eleştiren ve sorgulayan bir içselleştirmeyi yöreklendirirler, böylece özne dünyada onu daha iyi olan için değiştirmek üzere davranabilir.” Bu kuşkusuz Üçüncü Sinema’nın teşvik etmeye çalıştığı seyirlik ve izleyicilik tipidir. Bu nedenle her ne kadar aktif ve pasif izleyicilik arasında basit bir ayırım olmasa da, bazı izleyicilik tarzlarının filmin sınımsız kapalı dünyanın ötesinde bağlantılarının kurmasının neredeyse hiç mümkün olmadığı ve diğerlerinde ise (Üçüncü Sinema) izleyicinin filmi “gerçekliği anlama sürecinde bir aracı olarak kullanmasının daha mümkün olduğu” bir süreklilik vardır (Wayne, 2009: 179).

21. yüzyıla yaklaşırken ticari sinema endüstrisinin ideolojik gizemi ve toplumu ehlileştirme çabası artık dünya çapında kitlelerce kabullenilmiştir. Dünya gerçeklerini göz ardı eden bu endüstri, dilini gelenekselleşmiş, evrensel bir zemine oturtmuştur. Ayrıca bu sistem, Avrupa merkezli dünya düzenine fayda sağlayabilmek için koloni dilini doğalmış gibi göstermektedir. Aslında doğal olmayan bu sistem kendi ideolojik ve kültürel değerlerini görünüşte evrensel olan imgeler ve karakterler üzerinden iletmektedir. Bu karakter ve imgeler “kültür emperyalizminin askerleri” olarak her filmde tekrar tekrar sunulmakta ve yeniden inşa edilmektedir (Gerima, 2007: 81-82).

Üçüncü Dünya Sineması'nın yükselişi ve duraklamaları, Üçüncü Dünya ülkelerindeki siyasal mücadelelerle doğrudan ilişkilidir (Atam, 2011: 23). 1980'lerin başı, Üçüncü Dünya ülkeleri için bir yeniden değerlendirme sürecin başlatmıştı. Yüzleşilmesi gereken realitelerin arasında: Afrika'da ortaya çıkan bağımsızlık hareketlerinin başka bir kolonyal bağımlılığa evrilmesi; sosyal dönüşümün meydan geldiği yerlerde bürokratikleşme problemi; anti-emperyalist mücadelenin Latin-Amerika'daki başarısızlığı gibi etkenler vardır. Solanas ve Getino'ya göre Hollywood'un klasik anlatı sinemasının yalnızca biçimsel unsurlarından faydalanmak, onların altındaki, ABD finans sermayesinin getirdiği ideolojik kalıpları da kullanmayla sonuçlanır (Armes, 2011: 217; 224). Bu bakış açısına göre, oldukça radikal görülen İkinci Sinema'nın temsil ettiği ilerleme bile sınırlıdır. Her ne kadar sömürgecilik karşıtı denemeler yapılsa ve sinemacıların kendilerini farklı bir dille ifade etmelerini sağlasa da, İkinci Sinema, hala var olan sistemin içindedir.

### Üçüncü Sinema Kriterleri

Çalışmanın bu kısmında, incelenecek filmlerin temel parametrelerini oluşturacak olan, Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun *Üçüncü Sinemaya Doğru* adlı manifestosu ve Willemen'in Üçüncü Sinema kriterlerine bir çerçeve çizilmesinin yanı sıra Teshome Gabriel, Julio Garcia Espinosa ve Mike Wayne'nin de Üçüncü Sinema kriterlerine değinilecektir. Söz konusu kriterler, bahsi geçen yönetmen ve kuramcılarının manifestolarının yer aldığı orijinal metinler referans alınarak açıklanacaktır.

Üçüncü Dünya ve Üçüncü Sinema standart sinema tarihleri açısından genellikle görmezden gelinmiştir. Görmezden gelinmediği zamanlarda sinema çevreleri tarafından, Üçüncü Dünya Sineması sanki sadece Kuzey Amerika ve Avrupa'nın gerçek sinemasının gölgesiymiş gibi davranılmıştır. Oysa ki; 980'lerde ve 1990'larda, Üçüncü Dünya Sineması üzerine teori ve öğrenimde, İngilizce metinlerin bolluğu ile sonuçlanan gerçek bir patlama yaşanmıştır (Stam, 2014: 289).

1954'te Fransızlara karşı Vietnamlıların zaferi, 1959'daki Küba Devrimi ve 1962'de Cezayir'in bağımsızlığından hemen sonra üçüncü sinema ideolojisi ortaya çıkmıştır. Üçüncü Sinema kavramının orta çıkma aşamasının ilk halkası 1960'ların sonunda ortaya çıkan manifesto-makale dalgası olmuştur. Glauber Rocha'nın *Açlığın Estetiği* (1969), Solanas ve Getino'nun *Üçüncü Sinema'ya Doğru* (1969) ve Julio Garcia Espinosa'nın *Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin* (1969) gibi manifestolar sinema formunda anlatımsal bir devrime

çağrı yapmıştır. Yoğun ulusalcı mücadelelerin olduğu bir dönemde yazılmış olan manifestoların her biri belirli bir kültürden ve sinemasal bağlamdan ortaya çıksa da ortak bir kaygıya sahip olmuşlardır (Stam, 2014: 106).

Üçüncü Sinema kavramının somut olarak ortaya çıkışı, Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun *Üçüncü Sinema'ya Doğru* (1969) adlı manifestosu ve 1968'de yaptıkları *Kızgın Fırınlara Saati* filmiyle olmuştur. Manifesto yazarları Solanas ve Getino, içerisinde buldukları durumları anlatan ideal model olarak Cezayirli sosyolog Frantz Fanon'u görmüşlerdir. Çünkü Fanon, Latin aydınlarının en önde gelen temsilcisidir. Yerli olması, batılı eğitim alması -ki bu eğitim onun batı karşıtı bir tutum sergilemesinde en önemli etkidir- batıya karşı verilen mücadelede siyasal bir militan olarak yer alması, onun aydın olmasındaki en önemli unsurlardandır (Atam, 2011: 25).

Solanas ve Getino'nun Marksist görüşü temel aldıkları manifestoda tanımlamaya çalıştığı Üçüncü Sinema, sömürgecilğe karşı mücadelede bir rol oynayacak, halkı aydınlatmakla kalmayıp harekete geçirecek devrimci ve hatta militan sinemadır. Meydana çıktığı ortam birçok zaman ve coğrafyada yaşanmış ve yaşanmaktadır. 1960'ların sonunda Arjantin askeri darbe ile yönetilmektedir ve muhalif kesimler yoğun bir baskı altındadır. Üçüncü sinema bu baskı ile daha geniş bağlamda sömürgecilik ile mücadelede filmin kullanılması amacına cevap verir. Manifestonun içeriğine bakıldığında, Solanas ve Getino'nun 1960'ların anti-empyrialist ve devrimci mücadele hareketlerinin içinde, ulusal kültürün önemli bir dilimi olarak sinemanın oldukça önemli bir rolü olduğunu savundukları ve bu tip bir sinemanın özelliklerini tanımladıklarını görülür. "Üçüncü Dünya" ülkelerinde sinemanın tarih boyunca kültürel bir baskı aracı olarak kullanıldığını ve halen kullanılmakta olduğunu ileri sürerler ve sinemayı bu bağlamda Birinci, İkinci ve Üçüncü sinema olarak ayırırlar (Erus, 2016: 105-110).

Üçüncü Sinema'nın kriterleri açısından tarihsel süreçte farklı yaklaşımlar olmuştur. Espinosa ve Birri ile Üçüncü Sinema yaklaşımları filizlenmiştir. Solanas ve Getino'nun manifestolarındaki kıstaslarla şekillenmeye başlayan Üçüncü Sinema, Gabriel, Chanan, Wayne ve Willemen gibi isimlerin görüşleriyle kapsamı genişlemiştir. Söz konusu yazarlar ve yönetmenler tarafından yapılan Üçüncü Sinema tanımlamaları, politik unsurları yansıtması açısından yakınlık göstermektedir. Willemen'e göre bir filmin Üçüncü Sinema'nın içerisine dahil edilmesi için özellikle "coğrafi sınırlılık" unsuru önemli değildir. Ona göre bir filmin Üçüncü Sinema'ya örnek teşkil etmesi için politik eleştirel bir tavra sahip olan ve bu tavrı içinde bulunduğu toplumun dinamiklerine uygun olarak yansıtmaya çabasında olan tüm filmler Üçüncü Sinema'ya dahil edilebilir (Willemen, 1987: 9).

Üçüncü Sinema kuramı ile ilgili dönüm noktasını Edingurh Film Festivali düzenleyicileri 1986'da Üçüncü Sinema üzerine bir konferansa karar verdiklerinde ortaya çıkmıştır. Pines, Givanni ve Willemen'in organize ettiği bu konferansta, Üçüncü Sinema kavramı ve onun güncel sinema ve video kültürüyle ilişkisi incelenmiştir. Kimlik politikalarının politik sahneyi karıştırdığı bir zamanda yapılan bu konferans, birçok yayın organında devam eden, baskıcı Avrupa merkezilik suçlamalarıyla sona eren keskin polemikleri canlandırmıştır. Üçüncü



Sinema kavramı (kesinlikle Üçüncü Dünya Sineması değil) kısmen kültürel ve siyasi olanın ilişkilerini yeniden sorgulamak için, kısmen de gerçekten İngiliz kültür kuramlarının yanı sıra ulusal ve Avro-Amerikan endüstrinin sınırlarını aşan bir tür uluslararası sinema geleneği olup olmadığını tartışmak için 1986'daki Edinburgh Konferansı'nda temel kavram olarak seçilmiştir (Willemen, 1987: 8)

Ayrıca bu konferansta Üçüncü Sinema'nın son zamanlarda üretilen politik ve sosyal amaçlara hizmet eden tüm filmleri kapsayan bir kavram olduğu düşüncesi, bazı kuramcılar tarafından ortaya atılmıştır. Bu kuramcıların başında gelen Willemen, belirli politik organizasyonlar için aktif işleri değil yalnızca film üretimlerinden dolayı, aralarında Gitai, Angelopoulos, Chahine, Kaige'in de bulunduğu dünyanın her yerinden sinemacıları Üçüncü Sinema üreticisi olarak teşhis etmiştir. Tüm bunların yanında, Willemen, Üçüncü Sinema'yı 1920'lerde Sovyetler Birliği'nin devrimci sanatçılarıyla başlayan büyük politik avant-garde geleneğe yerleştirerek kavramı Benjamin, Bakhtin ve Brecht'in modern Avrupa eleştirel geleneğine dahil etmiştir (Willemen, 1987: 5-9).

Willemen'in Üçüncü Sinema üzerine en önemli katkıları, Üçüncü Sinema'yı Latin Amerika coğrafyası ile sınırlanmasını ortadan kaldırarak kapsamını genişletmesi ve Ulusal değerlerin var olmadığı bir Üçüncü Sinema'ya karşı çıkmasıdır (Willemen, 1987: 5-9; 19). Willemen tıpkı Solanas ve Getino gibi filmlerin açıklığına vurgu yapar. Ona göre Üçüncü Sinema'yı Latin Amerika'nın bir ürünü olarak görmek oldukça indirgemeci bir yaklaşımdır. Üçüncü Sinema'nın birinci ve ikinci sinemadan en büyük farkı, politik söylemi merkezi bir nokta olarak belirlemesi ve bu anlamda birçok farklı konuyu (kapitalizm, kadın, aristokrasi) anlatısına dahil etmesidir (Willemen, 1987: 17).

Julio Garcia Espinosa, 1969 yılında yazdığı "*Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin*" manifestosunda, halkın her kesiminde üretilebilecek olan sinemanın elit bir kesim tarafından ne şekilde üretildiğine dikkat çekerek, böylesine bir sistemde Üçüncü sinemacıların nasıl konumlanması gerektiğini tartışmıştır (Erus, 2007: 31-32). Espinosa, bu manifestoda, açıklığın/kolay anlaşılabilirliğin ve aydınlığın bu sinemanın en mühim unsuru olduğunu söylemektedir. Mükemmel olmayan sinema, kötüyü gösterirken, paralelinde bunun nedenlerini de ele almak zorundadır. Espinosa'nın Üçüncü Sinema kriterlerine göre, bir filmin sadece kapitalizmi reddetmesi ve onun kötü olduğunu söylemesi yeterli değildir. Sinemanın asli görevi, görünenin ardındaki ifade etmenin yolunu aramalıdır (1997: 75-76).

1982'de Teshome Gabriel'in yazdığı "*Üçüncü Dünyada Üçüncü Sinema*" isimli kitabı ile Üçüncü Sinema kavramına Batılı sinema teorisyenlerinin dikkatini çekmiştir. Gabriel, açıkça ideolojik olmayan ancak baskıyı, kitlelerin kaderini, kültür ve sanatın çarpıtulmasını gösteren filmleri de Üçüncü Sinema tanımı içerisinde ele alır. Bunlar arasında Brezilya Yeni Sineması'ndan *Barren Lives*, Suriyeli yönetmen Nabil Maleh'in *The Budouin Boy'u* ve Ghanalı Nee Owoo'nun *You Hide Me*'si gibi filmler bulunmaktadır. Gabriel, filmin nerede ve kim tarafından yapıldığının önemli olmadığını ifade etmektedir. Ayrıca Gabriel, Üçüncü Sinema'yı Solanas ve Getino ile başlatmaz, onları sadece bir örnek olarak ele alır. En önemlisi Gabriel,

Üçüncü Dünya Sineması'nı "emperyalizm ve sınıf baskısının her türlü çeşidine karşı duran filmler" olarak tanımlamaktadır (Erus, 2007: 34-36).

Mike Wayne, Üçüncü Sinema'nın diyalektiğini incelediği eserinde (2009) bir filmin Üçüncü Sinema'ya ait olabilmesi için dört anahtar parametrenin gerekli olduğuna dikkat çekmiştir. Ona göre, bu parametreler Üçüncü Sinema'yı birinci ve ikinci sinemadan ayrı kılan temel unsurlardır. Bu parametrelerden ilki *tarihsellik*, "Üçüncü Sinema filmlerini tarihin diyalektiği olarak kavramanın gerekli olduğunu", ikinci parametre *politikleşme*, "filmler aracılığıyla toplumda politik bilinci uyandırmaya çalışan sinema"yı ifade etmektedir. Üçüncü parametre, *Eleştirel bağlanma*, "filmin analitik ve eleştirel gücünde bir eksikliğin bulunmaması gerektiği" anlamına gelirken; *kültürel özgüllük*, Üçüncü Sinema filmlerinin "kültürün politik mücadele alanında nasıl yer alacağını araştırması" gerektiğini vurgulamaktadır. Wayne, *Politik Film* eserinde tüm bu parametreleri kullanarak Gillo Pontecorvo'nun bir klasik sinema örneği olan ulusal kurtuluş filmi *Cezayir Savaşı*'na (1966) odaklanmıştır. Yazar, bu filmin Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın kesişme noktasında bulunduğunu ve bize bu üç kategoriye de tartışma olanağı sunduğunu öne sürmüştür. Ancak yazar bu inceleme sonucunda *Cezayir Savaşı* filminin Üçüncü Sinema'nın yararına dönüşemediği kanısına varmıştır (2009: 12; 79-97).

Wayne'in vurguladığı diğer bir konu, Üçüncü Sinema'nın Üçüncü Dünya denilen alanla sınırlandırılmaması gerektiğidir. Ona göre "Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'lar coğrafi alanlarla değil, kurumsal yapılara/çalışma pratiklerine, ilişkili estetik stratejilere ve onlara ilişkin kültürel politikalara işaret eder." Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema'ların birbiriyle diyalog, değiş-tokuş ve dönüşüm ilişkisi vardır, çünkü her biri aynı kültürel/politik malzeme üzerinde çalışır; ama Üçüncü Sinema, bu malzemeyi farklı, çoğu kez radikal bir biçimde farklı anlamlar ve olasılıklar sentezinde biçimlendirir (Wayne: 2009: 18).

Üçüncü Sinema, Avrupa'daki 1960'ların sinema pratiğine göre politik anlamda çok daha solda, alternatif, bağımsız ve anti-emperyalist bir sinemadır. Shohat ve Stam, Üçüncü Dünya Sineması'nı iç içe geçmiş dört halka olarak değerlendirmektedir. Buna göre, en içteki çekirdek halka, yukarıda bahsedilen prensiplerini karşılayan filmlerden oluşmaktadır. İkinci halkayı bu prensiplere uymayan ama Üçüncü Dünyalı yönetmenlerce yapılan filmler; üçüncü halkayı, bu prensipler perspektifinde Üçüncü Dünya'yı destekleyen ancak Üçüncü Dünyalı olmayan yönetmenlerce çekilen filmler oluşturmaktadır. En dış halkada ise, diasporada yaşayan Üçüncü Dünyalı yönetmenler tarafından çekilen melez filmler yer alır (1994:120-121). Solanas ve Getino Birinci Sinema'nın yüksek bütçeli, İkinci Sinema'nın bireyci ve Üçüncü Sinema'nın ise gerilla sineması olarak görülmesine karşıdır. Belirleyici olanın, "çıkarlarına hitap edilen toplumun varlığı" olduğunu belirtirler. Bu bağlamda Birinci Sinema kıtalararası büyük sermayenin, İkinci Sinema küçük burjuvazinin, Üçüncü Sinema ise bunların dışında kalan kitlenin çıkarlarını yansıtmaktadır. Solanas'a göre "Üçüncü Sinema'yı yansıtan en iyi tanım, tür ya da açıkça ifade edilen politik yaklaşım değil; dünya kavrayışıdır. Herhangi bir öykü, konu Üçüncü Sinema tarafından ele alınabilir" (Chanan, 1997:842-873). Bu anlamda değerlendirildiğinde Türk Sineması da Üçüncü Sinema içerisine dahil edilebilir görünmektedir.

### **Erden Kıral Filmlerinin Üçüncü Sinema Kriterleri Bağlamında İncelenmesi**

Çalışmanın bu kısmında Türkiye Sineması'ndaki Üçüncü Sinema yansımalarına değinilecek ve Erden Kıral'ın Üçüncü Sinema kriterlerine uyan filmleri incelenecektir. Film analizleri öncesinde, Türkiye'de Üçüncü Sinema eğilimlerinin başlamasına zemin hazırlayan toplumsal, ekonomik ve kültürel dinamiklere ve Türkiye'de Üçüncü Sinema'nın ilk ortaya çıktığı döneme bir bakış sağlanacaktır.

#### **Türkiye'de Üçüncü Sinema**

Türkiye, 1950'lilerde yaşanan Soğuk Savaş döneminde, Sovyet Bloku'na (komünizme) karşı, Amerikan Bloku'nda (kapitalist liberal) yer almıştır. Demokrat Parti iktidarı, özgürlükleri savunarak, Amerikan sistemini bir özgürlük rüyası diye sunarak işbaşına gelmesine rağmen, giderek baskıcı bir yönetime dönüşmüştür. 1960 darbesiyle, Menderes yönetimine son verilmiştir. 1961 Anayasası ile, iktidarın sınırlayıcı, özgürlükleri garanti altına alıcı bir sistem getirilmiştir. Bir süre sonra 1965 seçimleriyle yeniden Demokrat Parti'nin devamı sayılan Adalet Partisi iktidara gelmiştir. Buna rağmen, 1961 Anayasası'nın özgürlükçü yaklaşımı toplumsal yaşamda oldukça önemli olumluluklar yaratmış, bunun sonucunda toplumsal muhalefet sesini daya yüksek çıkarabilmiştir. Aydın, öğrenci, ve işçi kesimi haklar ve özgürlükler konusunda daha etkin olabilmiştir. Bir Türk "aydınlanması" yaşanmıştır; ancak bu atmosfer, 12 Eylül 1980 Askeri darbesiyle son bulmuştur (Akşin, 2005: 13-31).

Türkiye'de 1914'lerde ordunun elinde başlayıp, 1922'den itibaren özel film yapım şirketleri tarafından yürütülen sinema çalışmaları, 1950'lerde başlayarak kitlelere yayılmıştır. Türk Sineması, endüstriyel bir altyapısı olmamasına rağmen, işleyiş biçimi olarak ticari temelli olduğundan, en ucuza ve en çok insana ulaşma amacı gütmüştür. İnsanların sorunlardan kaçmak istemesi, düşünmeden eğlenerek rahatlama arzusunu karşılamıştır. Bu afyonlayıcı, uyuşturucu yapı, eleştiriden hoşlanmayan yönetimler açısından oldukça uygun bir yapı olarak görülmüştür. Eleştirel filmler yapmak isteyen yönetmenlerin karşısında ise sansür mekanizması bulunmaktadır.

1960'larla birlikte, Yeşilçam'ın katharsis (özdeşleşme) içeren melodram filmlerinin yanında, eleştirel filmlerde gözle görülür bir artış olmuştur. Bu artışta 1961 Anayasası'nın yaratmış olduğu özgürlük ortamı faydalı olduğu aşikârdır. Türk Sinema Tarihi'nde, çalışmaları Üçüncü Sinema kuramına en uygun olan gruplar "Genç Sinemacılar"dır. Genç Sinemacılar, Anti-emperyalist tavırlarıyla, peşinden gittikleri Marksist ideolojiyi topluma dikte etmek için eylem ve örgütler içerisinde bulunmalarıyla, sinemayı halkın çıkarına, ezilmekte olan sınıfların yararına hizmet etmek ve içinde bulunulan durumu belgelemek amacıyla kullanma istekleri bakımından, Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun Üçüncü Sinema manifestosundaki özelliklerin neredeyse tamamını taşıyorlardı. Genç Sinemacılar sonrasında "Genç Sinema Dergisi"ni yayınlamışlardır. Derginin ilk sayısında yayınlanan "Genç Sinemacılar Bildirisi" onların sinemaya ve dünyaya bakışlarını ortaya koyması açısından oldukça önemlidir (Esen, 2007: 314; 332-333).



Türkiye'deki Üçüncü Sinema'yı inceleyen Esen, Türk Sineması'ndaki Üçüncü Sinema'yı Solanas ve Gettino'nun manifestolarından çok daha erken başlatmıştır. Bu film, 1960 yılının ilk aylarında çekilen ve daha filmin jeneriğinde, manifestonu yazı ile perdeye yansıtan Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* filmidir (Esen, 2007: 316-317; 324). Yönetmen ve film örneklerini artırma şansımız olsa da bugüne dek Türkiye'de "Üçüncü Sinemacı" olarak bilinen ve dünyaca kabul görmüş en önemli isim Yılmaz Güney'dir.

Yılmaz Güney, 1974'te tutuklanıp cezaevine girmesiyle, sinema hayatının yeni evresi başlamıştır. Burada yazdığı üç filmi uluslararası gösterime girmiştir. *Düşman* (1979) sınırlı bir etki yarattıysa da, Zeki Ökten tarafından yönetilen *Sürü* (1978) büyük bir başarı kazanmıştır. Filmin merkezindeki karakter olan oğul, kan davası olaylarının yol açtığı kopuklukları tamir etmek ve modern topluma adapte etmek için uğraşır. Meramını anlatamadığından dolayı bir ayaklanmaya sürüklenir ve dövülerek haddi bildirilir. Güney ve Ökten bu filmle, Türkiye'de ve hatta tüm Üçüncü Dünya'da gelişmenin kenarında yaşayan insanların ümitsiz sefaletini eşsiz ve güçlü bir tasvirini yapmayı başarmışlardır. *Yol* (1982) filmi ise, ailelerini ziyaret etmeleri için hapisten bir haftalığına izin alan beş mahkûmun akıbetini ele almaktadır. Bu film Yılmaz Güney hapiste olduğundan dolayı Şerif Gören tarafından çekilmiştir ve Güney cezaevinden kaçtıktan sonra İsviçre'de kurgusunu yapmıştır. Armes'a göre bu film açık bir politik yapıt değil: Çözüm önermek yerine, Güney'in Türk toplumunda gördüğü çelişkiyi kaydetmiştir. Yılmaz Güney'in son filmi *Duvar* (1983) ise, 1970'li yıllarda Ankara'daki bir cezaevindeki isyanı konu almaktadır; ancak Fransa'dan da önemli bir yardım alan bu yapıt *Sürü* ve *Yol* filmlerindeki türden bir etki yaratmayı başaramamıştır. Güney'in yönetmenlik döneminde yaptığı bütün filmleri Türkiye'de kapitalizm ve feodalizmi yansıtır. Bu dönemde yaptığı filmler, izleyici için doğrudan politik bir okumayı teşvik etmeyi başarması bakımından Üçüncü Sinema'ya yaklaşan yapıtlar olmuştur (Armes, 2011: 499-502).

Türkiye'de Üçüncü Sinemacıların başında Yılmaz Güney gelse de, politik film üretme konusunda üzerinde etkili olduğu Türk yönetmenler bulunmaktadır. İlk yönetmenlik deneyimine Yılmaz Güney'in yanında asistanlık yaparak başlayan Erden Kıral da bunlardan bir tanesidir. Dolayısıyla Kıral'ın Üçüncü Sinema kriterlerine uyan filmlerinin detaylıca incelenmesi gerekli görülmüştür.

### **Kanal (1978) ve Bereketli Topraklar Üzerinde (1979) Filmlerinin Üçüncü Sinema Bağlamında Tartışılması**

Bu bölümde Erden Kıral'ın yönetmiş olduğu *Kanal* (1978) ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979) filmleri, Fernando Solanas, Octavio Getino ve Willemen'in Üçüncü Sinema kriterleri üzerinden analiz edilecektir. Erden Kıral, 1965 yılında Yılmaz Güney'in oynadığı ve yarısından itibaren yönetmenlik yaptığı *Krallar Kralı* filminde reji asistanlığı yaparak sinemaya adım atmıştır. Sinemaya başladığı ilk yıllarda kısa filmler çekmiştir ve bu filmlerin çoğu ülkesinin insanlarının sorunlarla ilgili olmuştur. Sonraki yıllarda ürettiği uzun metrajlı filmlerinde de bu yapıyı benimsemiştir. Dolayısıyla bu filmler Üçüncü Sinema örneği olarak değerlendirilebilir.

Erden Kıral'ın sinema üzerine düşüncelerinde yer alan üçüncü sinema özelliklerini yönetmenin bir röportajından Scognamillo aktarmıştır.

*“Her türlü sanat bir karşı çıkma, eleştirme ve başkaldırma sanatı olmuştur. Koşulların bir fotoğraf gibi, değişebilir değil de, devinimsiz bir biçimde perdeye yansıtılması bir anlamsızlık duygusu verir, boğucu, umut kırıcı bir edilgenlik havası yaratır. Bilindiği gibi gerçeklik gerçeği olduğu gibi yansıtmak değildir. Sadece izlenimleri filme yansıtmak yetse bile, filmlere bir başkaldırma niteliği kazandıran içtenliktir”* (1998: 382).

Kıral'ın bu bakışının en fazla öne çıktığı filmleri *Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde* filmleridir.

### **Kanal (1978)**

*Kanal* (1978), “Çeltik ekilen bir ilçeye atanmış, dürüst bir insan olan Kaymakam'ın (Tarık Akan), köylü ve toprak ağaları ile ilişkilerini anlatmaktadır. Toprak sahibi olan köylüler ağa tarafından sömürülmektedir. Yörenin en temel geçim kaynağı çeltiktir. Kasabaya yeni görevlendirilen genç kaymakam ise bölgenin sorunlarına hakim değildir. Bölgenin tek hakimi Haşim Bey (Kamuran Usluer), kaymakamın bölgeye yabancı olmasından istifade ederek kendi çıkarları uğruna, devlete ait iki su kanalı açtırır. Bunun sonucunda civar köyleri su basar, sağlık koşulları yetersiz olduğundan dolayı her yıl yüzlerce çocuk sıtmadan ölür. Köylülerin ve doktorun uyarısıyla kaymakam arkları kapatarak suyu keser. Çıkarları sekteye uğrayan ağa bu kez de yüksek makamdaki adamları aracılığıyla kaymakamı başka bir yöreye tayin ettirir. Dönemin Adalet Bakanı Mehmet Can'ın Kadırlı Kaymakamı olduğu sıralarda, başından geçen olayların senaryolaştırılması ile ortaya çıkan bu film, Erden Kıral'ın daha sonraki filmlerinde de görülebilecek olan yalın sinema dilinin ilk örneği olmuştur (Esen, 2000: 173).

Film öykünün geçtiği coğrafyadaki belgesel görüntülerle başlar. Tarlalarda çalışan insanlar, tarlalara taşınan işçiler ve çocukları, ırgat çadırları ve yoksulluk içinde yaşayan kadınlar filmin giriş sekansında belgesel görüntüler olarak verilmiştir. Solanas ve Getino'nun Üçüncü Sinema Manifestosu'nda belirttiği önemli noktalardan biri de Üçüncü Sinema'nın toplumsal gerçekliği salt olarak yansıtması açısından belgesel sinemanın önemli olduğudur. Bu anlamda Kanal filminin Üçüncü Sinema'ya örnek teşkil eden bir yapıt olduğu yorumuna varılabilir. Bu planlarda oyuncuların kameraya bakarak izleyiciyle temas kurması Brecht'in anlatı yapısında bulunan yabancılaştırma efektini yansıtmaktadır. Önceki kısımlarda da bahsedildiği gibi Üçüncü Sinemacılar Brecht'in anlatı yapısına bağlı kalmayı yeğlemişlerdi.



Şekil 1: Filmin girişinden bir kare



Şekil 2: Tarlada çalışan kadınlar

Filmin Üçüncü Sinema kapsamına alınabilecek bir yapıt olmasının en önemli nedenlerinden birisi de açık bir politik eleştiri içermesidir. Willemen'in belirttiği gibi (1987: 9), politik eleştirel bir tavra sahip olan ve bu tavrı içinde bulunduğu toplumun dinamiklerine uygun olarak yansıtmaya çabasında olan tüm filmler Üçüncü Sinema'ya dahil edilebilir. *Kanal* filminde kasabaya yeni gelen Kaymakam'ı su kanallarının açılmasına ikna eden çeltik ağaları, ekonomik gücü ve otoriteyi tekelinde buldurmalarından dolayı emperyalist bir tutumu temsil etmektedirler. Kasabada bulunan doktor sayesinde kanalların açılmasıyla bazı köylülerin su altında kalarak birçok kişinin ölümüne neden olacağını öğrenen Kaymakam, mağdur olan köylülerin yanında yer alarak bu duruma engel olmaya çalışır. Bu anlamda *Kanal* filmi politik bir bakış açısı ve eleştiriye zemin hazırlamasından dolayı Üçüncü Sinema'ya örnek teşkil edecek bir yapıt olarak görülebilir.

Kaymakam'ın halkın ve köylülerin de desteğini alarak çeltik ağalarına karşı açtığı savaşta 'kolektiflik' vurgusu da önemli bir yer tutmaktadır. Evleri ve tarlaları su altında kalan köylülerin toplanarak hükümet binasına Kaymakam'la görüşmeye gitmeleri ve Kaymakam'ın bu duruma kayıtsız kalmayarak köylülere destek sağlaması, toplumsal ayaklanmanın ve devrim dürtüsünün bir yansıması olarak görülebilir. Kaymakam'ın su kanallarının kapatılması konusuna karşı olan duruşundan taviz vermemesi, çeltik ağalarının ve adamlarının kaymakamı çeşitli yollarla devre dışı bırakmaya çalışmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda da Kaymakam, devlet tarafından başka bir kasabaya gönderilmiştir.



Şekil 3: Köyü su altında kalan köylüler



Şekil 4: Köylülerin ayaklanması

*Kanal* filmi, hem politik kaygısı hem de sinematografik unsurları açısından Üçüncü Sinema'ya dahil edilebilir bir yapıt olarak tespit edilmiştir. Erden Kıral bu filmde içinde bulunduğu toplumsal yapının tüm unsurlarını dikkate almış, bir sorun olarak gördüğü kapitalizmi yalın bir dille eleştirmiş ve en önemlisi izleyiciyi harekete geçirecek politik bir sinema örneği vermiştir. Bunların yanı sıra taşra toplumu, ataerkil yapı, kadının bu yapıdaki yeri üzerine de önemli eleştiriler filmin anlatısında yer almıştır.

#### **Bereketli Topraklar Üzerinde (1979)**

Orhan Kemal'in aynı adlı eserinden yola çıkılarak çekilen *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979) filmde memleketleri Sivas'tan Çukurova'ya çalışmak için gelen üç arkadaşın dramatik öyküsü anlatılmaktadır. Ali, Hasan ve Yusuf önce hemşerilerinin pamuk fabrikasında, ardından bir inşaatta, sonrasında ise tarlalarda ağır şartlarda işçilik yaparlar. Hasan fabrikada çalıştığı sırada hastalanarak ölür. Pehlivan lakaplı Ali, Fatma adında bir kadına aşık olur ve Ağa'nın en yakın adamı ile çatışır ve bunun sonucunda Ağa Ali'yi tarlada çalışması için -Ayşe'yi daha rahat elde edebilmek için- ırgat olarak gönderir. Yusuf da sonunda işini bırakarak karısının ve çocuğunun yanına döner. Ali tarlada çalıştığı sırada kolunu bir tarım aletine kaptırarak kan kaybından ölür. Bu duruma kayıtsız kalan ağaya karşı tüm işçiler ayaklanır. Erden Kıral, filmde temel olarak çalışma koşulları, sömürü ve tarım işçilerinin bilinçsizlikleri sorunları üzerinde durmuştur.

Filmde, para kazanmak için Çukurova'ya gelen üç arkadaşın karşı karşıya kaldıkları sömürü düzeni ve tarım toplumunun sanayi toplumuna geçiş süreci ele alınmıştır. Orhan Kemal'in eseri yazdığı yıl (1954) dikkate alındığında, bu yıllarda Türk toplumunun tarımdan sanayiye geçiş sürecinde olması da önemli bir veridir. Bu bağlamda, eserin ve bu eserden uyarlanan filmin tarihsel ve toplumsal gerçekliği birebir yansıttığı, ayrıca yönetmenin anlatıya dahil ettiği karakterleri gerçeğe uygun bir şekilde ele aldığı, sonucuna varılabilir.

Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi *Kanal* gibi bu filmde de belgesel sinema üslubu ve yabancılaştırma efektleri dikkat çekmektedir. Filmdeki belgesel görüntüler, yönetmenin tarım işçilerini oyuncu olarak kullanmasından kaynaklanmaktadır. Türk Sineması'nda toplumcu gerçekçi yönetmenlerden olan Erden Kıral'ın bu tercihi Üçüncü Sinema açısından da önemli bir veri sunmaktadır. Üçüncü Sinemacılar içerisinde yer alan yazarlar ve yönetmenlerin de en çok üzerinde durduğu noktalardan birisi de 'halkın içinden gerçek karakterlerin filmlerde kullanılarak belgesel etkisinin güçlendirilmesi' konusudur.



**Şekil 5:** Filmin girişindeki belgesel tarzında kareler.

Filmin Üçüncü Sinema açısından en önemli kırılma noktası, Pehlivan lakaplı Ali'nin kolunu bir tarım aletine kaptırması üzerine toprak sahibi ağanın işçilerin tüm ısrarlarına rağmen, kanlar içinde olan Ali'yi hastaneye götürmeyerek duruma kayıtsız kalması üzerine çıkan çatışmadır. Ali ölür ve işçiler bu durum üzerine ayaklanarak ağaya başkaldırır, durumu boykot ederler ve ağanın tarlasını yakarlar. Bu durumdan korkan toprak sahibi ağa ise son çareyi kaçmakta bulur. İşçilerin düzene karşı çıkması ve kolektif bir şekilde tepki göstermeleri, Üçüncü Sinema'nın en büyük karakteristiklerinden olan "sömürgeciliğe karşı mücadelede bir rol oynayan, halkı aydınlatmakla kalmayıp harekete geçirecek devrimci bir sinema" vurgusuna karşılık gelmektedir.





**Şekil 6:** Tarlada çalışan ırgatlar



**Şekil 7:** Irgatların ağa'ya başkaldırması

### Sonuç

*Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde* filmleri Espinosa ve Getino'nun önerdiği Üçüncü Sinema'ya tam olarak uymasa da, belgesel gerçeklik, devrim dürtüsü, izleyiciye aktif katılım sağlama gibi özelliklerinden dolayı Üçüncü Sinema örneğidir. Willemen'in üçüncü sinema kriterleri açısından bakıldığında, incelenen filmlerin, Üçüncü Sinema'nın ortaya çıktığı Latin Amerika coğrafyası dışında yer alan bir ülkede üretilmesi, Brechtçi sinemaya yaklaşması, yönetmenin ele aldığı konuyu tutarlı bir şekilde politize etme kaygısı ve kadın, taşra, gelenek gibi konulara yer vermesi açısından Üçüncü Sinema örneği olarak kabul edilmesi olanaklıdır. Her iki filmde de, anti-emperyalist bir tutum benimsenmiş ve anlatı yapısı olarak ezilenden, sömürülenden, emekçiden ve yoksuldan yana bir üslup tercih edilmiş, feodal ilişkiler irdelenmiştir. Filmlerin ortak özelliklerinden bir tanesi Üçüncü Sinema kuramında da sık sık vurgulanan "izleyicinin rahatsız edilerek, harekete geçirilmesi"nin amaçlanmasıdır.

Her iki filmde de elde edilen veriler ve Solanas, Getino ve Willemen'in Üçüncü Sinema kriterleri göz önüne alındığında, yönetmen Erden Kıral ve incelenen iki filminin Üçüncü Sinema'ya örnek teşkil edebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuç özellikle Willemen'in kapsamını genişlettiği Üçüncü Sinema kavramı açısından uygunluk taşımaktadır. Yönetmenin filmlerini ürettiği dönemin toplumsal yapı ve dinamiklerine bakıldığında, Türkiye'nin siyasi ve toplumsal bakımdan son derece karmaşık yıllar geçirdiği bilinmektedir. Yönetmenin incelenen filmleri de dönemin gerçekliklerini yansıtmaktadır.

*Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde*, içinde Birinci ve İkinci sinemaya ait unsurlar içermesi bakımından salt bir Üçüncü Sinema örneği olmasa da; Hollywood'un seyirciyi pasifize

ederek eğlendirmeye yönelik filmleri ile Avrupa'nın bireyi merkezine alan sineması gibi içinde buldukları mücadelede fonksiyonsuz olması yerine; daha militan ve politik bir sinemayı savunan filmler olarak görülmüştür. Bu bakımdan ele alınan Erden Kıral filmleri literatürde değinilen kriterler açısından Üçüncü Sinema'ya dahil edilebilecek yapıtlardır.

### **Kaynaklar**

- Akşin, S. (1995). Çağdaş Türkiye Tarihi-4 1908-1980. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Armaoğlu, F. (1993). 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi: 1914-1990. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Armes, R. (2011). Üçüncü Dünya Sineması ve Batı. (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Biryıldız, E. (2016). Sinemada Akımlar. İstanbul: Beta Yayınları.
- Buchbaum, J. (2007). Üçüncü Sinemaya Yakından Bir Bakış. (Çev. Evrim Kaya), (Derleyenler: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları. 51-73.
- Chanan, M. (1997). The Changing Geography of Third Cinema. From Screen Special Latin American Issue. 38 (4). 841-850
- Erus, Z. Ç. (2007). Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları. (Derleyenler: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları. 19-51.
- Erus, Z. Ç. (2016). Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği. (Editör: Zeynep Özarıslan). Sinema Kuramları-2 İstanbul: Su Yayınevi. 93-129.
- Esen, Ş, K. (2007). Türkiye'de Üçüncü Sinema. (Derleyenler: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları. 310-355.
- Esen, Ş. (2000). 80'ler Türkiye'sinde Sinema. İstanbul: Beta Yayınları.
- Espinosa, J. G. (1997). For an Imperfect Cinema. New Latin American Cinema, 1. 71-82.
- Gabriel, T. H. (2007). Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Bir Kurama Doğru. (Çev. Gülüm Şener), (Derleyenler: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları. 106-137.
- Gerima, H. (2007). Üç Köşeli Sinema, Oyuncakları Kırmak ve Dinkesh Luchy'e Karşı. (Çev. Zeynep Çetin Erus), (Derleyenler: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları. 73-106.
- Odabaş, B. (2013). Fransız Siyasal Sineması. İstanbul: Es Yayınları.

Scognamillo, G. (1998). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Shohat, E., Stam, R. (1994), Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media, London, Routledge.

Solanas, F., Gettino, O. (2008). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru, (Derleyenler: Burak Bakır, Yörükhan Ünal, Sali Saliji). Sinemasal Yazılar-1. Ankara: Orient Yayıncılık. 167-195.

Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş. (Çev. Selda Salman ve Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Wayne, M. (2009). Politik Film. (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap.

Willemsen, P. (1987). The Third Cinema Question: Notes and Reflections, Framework: The Journal of Cinema and Media, No. 34, To the Memory of Claire, Johnston Drake Stutesman: Wayne State University Press.



## RODOS HAFIZ AHMET AĞA KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN 01 ENVANTER NUMARALI KUR'AN-I KERİM TEZHİBİ

Araştırma Makalesi/Research Article

**Naciye DETSELİ**

ORCID: 0000-0002-9558-6977

Öğr. Gör. Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü  
naciyedetseli@hotmail.com (Sorumlu Yazar)

**Ali Fuat BAYSAL**

ORCID: 0000-0002-8616-8781

Doç. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü  
afbaysal@gmail.com

(Geliş/Received: 21.09.2019; Kabul/Accepted: 19.12.2019; Yayın/Publicated: 27.12.2019)

### Öz

Geleneksel sanatlarımızın bir kolu olan kitap sanatları köklü bir geçmişe dayanır. Tezhip sanatı da oldukça güzel numuneleri ile kitap sanatlarının dikkat çeken bir ögesi durumundadır. Yoğun bir emeğin ve uzunca bir sürecin ürünü olan özenle bezenmiş tezhipli yazma eserler, dönemin tezyinat üslubunu gözler önüne sermesi ve tezhibin tarih içindeki seyrinin takip edilmesine olanak sağlaması bakımından önemlidir.

Tezhipli eserler müzelerde, yazma eser kütüphanelerinde ve özel koleksiyonlarda muhafaza edilmektedir. Kur'an-ı Kerim, tefsir, fıkıh, hadis, edebiyat vb. konulu tezhipli eserlerin korunduğu bu kütüphanelerden biri olan Rodos Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesi, inceleyeceğimiz yazma esere de ev sahipliği yapmaktadır. Makalede, bu koleksiyonda yer alan en önemli eserlerden biri olan 01 envanter numaralı Kur'an-ı Kerim'in kaliteli tezhipleri, desen analizleri, motif ve renk tahlilleri yapılmak sûretiyle incelenmiş, bunun yanı sıra desenlerin ayrıntılı çizimlerine de yer verilmiştir. Aynı zamanda, eserin tezhiplerinin yapıldığı döneme ait herhangi bir tarihe veya imzaya rastlanmadığından, benzer niteliklere sahip yazmalarla kıyas yoluna gidilerek yazmanın tezhiplerinin dönemi belirlenmeye çalışılmıştır. Bu çalışma ile Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesinde muhafaza edilen eser belgelenecek kayıt altına alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tezhip, Kur'an-ı Kerim, Yazma Eser, Rodos, Hafız Ahmet Ağa.

## THE 01 NUMBERED HOLY QURAN ILLUMINATION PRESENT IN THE RODOS HAFIZ AHMET AĞA LIBRARY INVENTORY

### Abstract

Book arts, a branch of our traditional arts, are based on a long history. Illumination art is also a remarkable element of the book arts with its beautiful samples. Carefully decorated illuminated manuscripts, the product of intensive labor and a long process, it is important in terms of it reveal the style of illumination of the period and to allow the illumination to be followed in history.

Illuminated artifacts are kept in museums, manuscript libraries and private collections. Quran, commentary, fiqh, hadith, literature and so on. One of these libraries where illuminated works of art are preserved, the Hafız Ahmet Ağa Library of Rhodes is also home to the manuscript we will examine. In

this article, quality illumination, pattern analysis, motif and color analysis of the Quran, which is one of the most important works in this collection, with inventory number 01, are examined and detailed drawings of the patterns are given. At the same time, since there is no date or signature for the period in which the illuminations were made, the period of the illuminations was tried to be determined by comparing them with manuscripts with similar qualities. With this study, the work preserved in Hafız Ahmet Ağa Library was documented and recorded.

**Keywords:** İllumination, Quran, Writing Works, Rhodes, Hafız Ahmet Ağa.

## Giriş

Tezhip sanatı Türk tarihinin başlangıcından bu yana süsleme sanatları içinde önemli bir yer işgal eder. Kur'an-ı Kerimler, hadis ve fıkıh kitapları, mesnevi gibi yazma eserler geçmişten günümüze en güzel tezhip örneklerini görmemize imkân sağlamaktadır. Bu eserler dönemin tezyinat anlayışı ile ilgili fikir sahibi olmamıza vesile olması açısından da ayrı bir öneme haizdir.

Tezhipli yazmalardan çoğu günümüzde yazma eserler kütüphaneleri ve müzelerde muhafaza edilmektedir. Pek çok kıymetli yazma eseri bünyesinde barındırması açısından önemli olan kütüphanelerden biri de Rodos Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesidir<sup>1</sup>. Tophane Müşiri Ahmed Fethi Paşa'nın babası, eski Rikâbdâr-ı Şehriyârî Hâfız Ahmed Ağa'nın ihya ettiği kütüphane oğlu tarafından İstanbul'dan getirilen yazma ve matbu eserler ile zenginleştirilmiştir (Şahin, Ağartan ve Uygur, 2013). Kütüphane bünyesinde 17 tane Kur'an-ı Kerim yer almaktadır. Bunlardan 14 tanesi tezhipli olup, işçilik ve malzemedeki kalite değişkenlik göstermektedir. Makaleye konu olan Mushaf-ı Şerif en kaliteli ve özenli tezhibi muhtevi eserlerden biridir. Eser bir ketebe sayfasına sahip olup hattatın adının ye yazım tarihinin biliniyor olması ayrıca önemlidir.

### 01 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerîm'in Genel Özellikleri

Eser Rodos Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesine 01 demirbaş numarası ile kayıtlıdır ve 228 varaktan oluşur. Dış ölçüleri 488\*360 mm., yazı alanı ise 328\*215 mm.'dir. Miladi 1555/ hicri 963 tarihli Kur'an-ı Kerîm'in hattatı Maksud et – Tebrizi'dir. Sülüs ve nesih hat çeşidiyle yazılan Kuran'da sayfa düzeni başta, ortada sonda olmak üzere 3 satır sülüs yazı (altın), bu satırların arasında kalan kısımda ise altışardan toplam 12 satır nesih (siyah) yazı şeklindedir. Cilt bordo deridir. Cilt üzerinde; zencereklî ara suları, şemse, salbek ve köşebentler bulunmaktadır. Sıvama altınla doldurulmuş bu kısımlar hatayi grubu motiflerden müteşekkîl desenlerle bezelidir (Fotoğraf 1). Kapak, sertap ve mıklep kopuktur.. Yazım yeri belli değildir fakat Rodos'a İstanbul'dan getirilmiş olduğu için saray nakışhanesinde yapılmış olma ihtimali düşünülebilir. Kuran'da müzehhep kısımlar; zahriye sayfası, serlevha, sûre başları, güller, koltuklar ve duraklardır.

1 İncelenen eser bu kütüphanede bulunmaktadır ancak, araştırma Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi Arşivine 2009' da getirilmiş olan görselleri üzerinden yürütülmüştür.



**Fotoğraf 1:** 01 numaralı Kur'an-ı Kerim'in cildi.

### **01 Envanter Numaralı Kur'ân-ı Kerîm'in Tezhip Özellikleri**

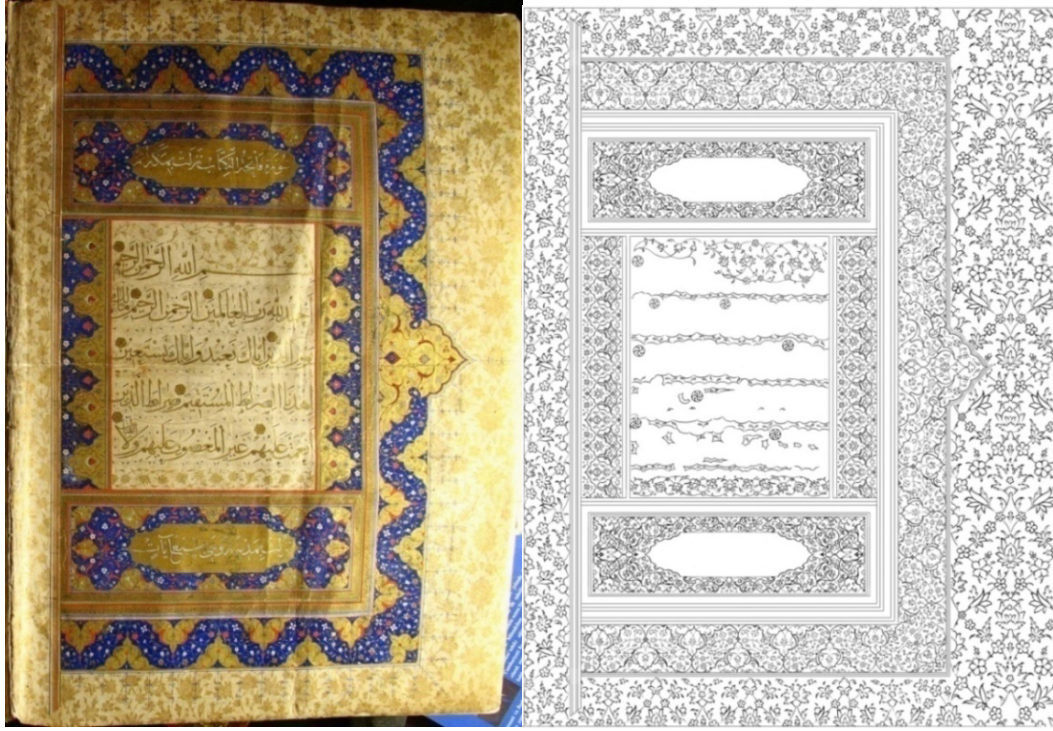
Tezhip sanatı açısından oldukça zengin bir eser olan Kur'an-ı Kerim'in çift sayfa olarak tasarlanmış tam sayfa zahriye tezhibi, yine çift sayfa olarak tasarlanmış serlevha tezhibi bulunmaktadır. Zahriye sayfası çoğu örnekte olduğu gibi baş tarafta değil sondadır ve bu nadir görülen bir özelliktir. Bütün sûre başları tezhiplidir ancak hepsinde farklı tasarım yapılmamış, birkaç tasarım renklerde ve motiflerde küçük değişiklikler yapılarak uygulanmıştır. Eserdeki güllerin hepsinde aynı tasarım kullanılmış, bazen bir sayfaya birden fazla gül yapılmıştır (Fotoğraf 22). İçlerinde cüz, hizip veya secde gibi yazılara rastlanmadığından, güllerin sadece tezyini amaçlı kullanılmış olmaları muhtemeldir. Duraklarda sürekli aynı tasarım kullanılmış, sadece serlevha kısmındaki duraklar farklı şekilde tasarlanmıştır. Bazı sûrelerde ise duraklar sadece altınla doldurularak boş bırakılmıştır. Koltuk, zahriye ve serlevhada metin içine yapılan desen ve motifler birbiriyle uyum içerisindedir. Eserin bütün tezhipleri dikkate alındığında kendi içinde bir üslup birliğinin varlığını söylemek mümkündür.

İncelediğimiz Kur'an-ı Kerim'in XVI. Yüzyıl Safevi üslûbu tezhip özelliklerini taşıdığı düşünülmektedir. Safevî tezhibinde yazma eserlerinin boyutlarının büyütülerek gösterişli ve bezenecek alanların arttırılmasını sağlayan bir anlayış, sanatkarların rağbet ettiği bir hususiyet olarak karşımıza çıkmaktadır. Motiflerin zeminleri, altın veya renklerle boyanmış olup taç kısımlarına doğru taramalar yapılan hatâyî grubu motifler bir bezeme çeşidi olarak Safevi tezhiplerinde yaygın biçimde kullanılmıştır (Sancaktutan, 2010). İncelenen eserin bu bağlamda Safevi özellikleriyle benzediği söylenebilir.

### **Serlevha Tezhibi**

Serlevha tezhibi metnin bulunduğu iç alan, metnin sağ ve sol tarafında koltuklar, üstte ve altta sûre başları, zencerekli arasuyu, rumi motifiyle oluşturulmuş pafta ve içinde hatâyî grubu motiflerden müteşekkil kenarsuyu ve en dışta halkârî kenarsuyundan oluşmaktadır. Karşılıklı iki sayfanın tasarımı da aynıdır (Fotoğraf 2-3, Çizim 1-2). Bütün bu alanlar bir şema içinde numaralandırılmış ve bu numaralar aracılığı ile anlatılmıştır (Çizim 3).

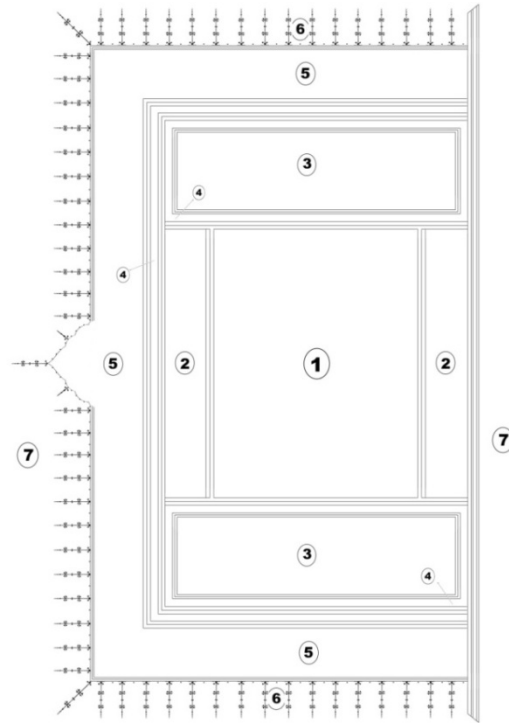




Fotoğraf 2, Çizim 1: 01 numaralı Kur'an-ı Kerim'in serlevha sayfası 1b.

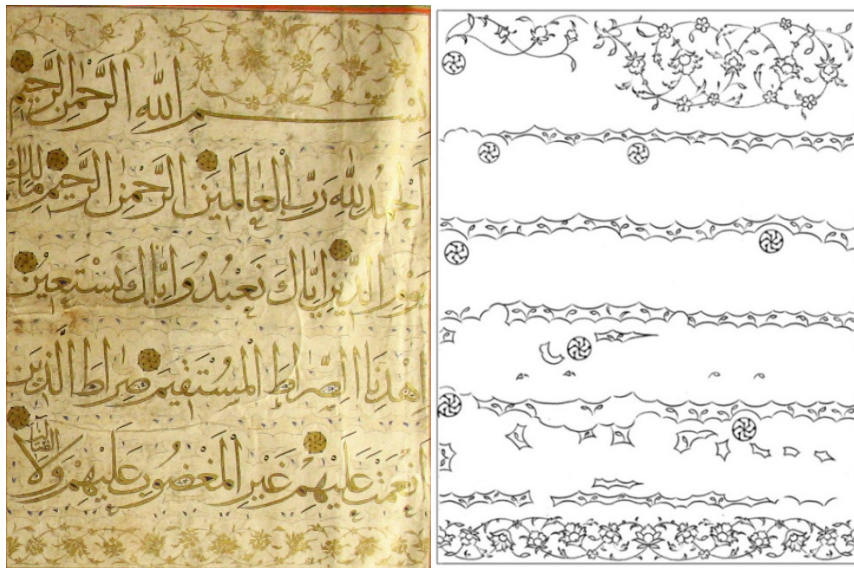


Fotoğraf 3, Çizim 2: 01 numaralı Kur'an-ı Kerim'in serlevha sayfası 2a.



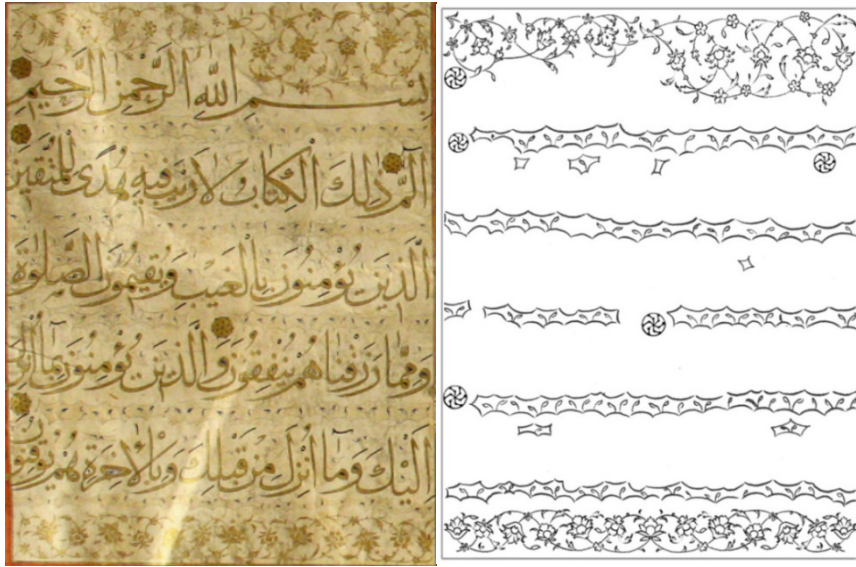
**Çizim 3:** Serlevha sayfası şema.

Boyuna dikdörtgen bir alanda (1 nolu alan), Fatiha Sûresi ve Bakara Sûresinin ilk 4 âyeti, karşılıklı iki sayfaya altın kullanılarak yazılmış, zeminden ayırmak için de yazıların kenarına siyah mürekkeple tahrir çekilmiştir. Yazıdan arta kalan boşluklar, hatayi grubu motiflerden müteşekkil çift tahrir ve beyne's-sütûrlarla tezyin edilmiş, uygulama altın ve lacivert renk ile yapılmıştır. Duraklarda desen, sıvama altın üzerine siyah renkle uygulanmıştır (Fotoğraf 4-5, Çizim 4-5).



**Fotoğraf 4, Çizim 4:** Serlevha-yazının bulunduğu alan tezhibi 1b.





**Fotoğraf 5, Çizim 5:** Serlevha-yazının bulunduğu alan tezhibi 2a.

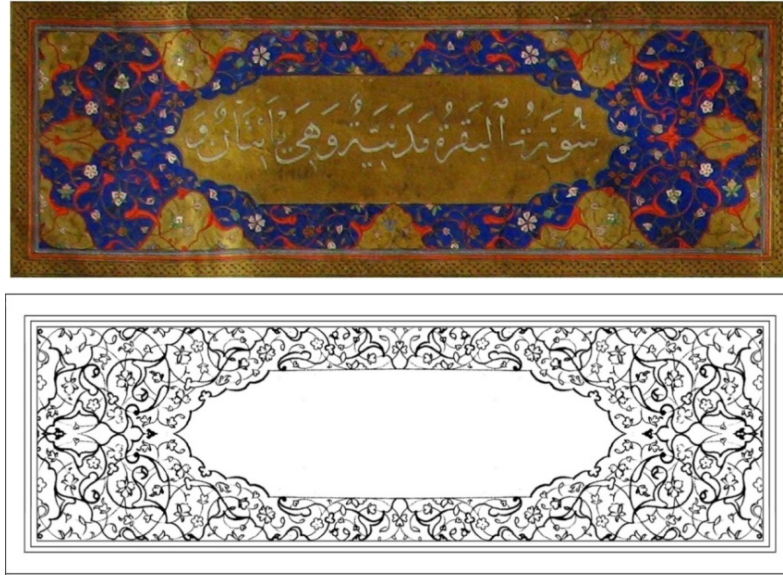
Metnin sağ ve solunda yer alan koltuklar (2 nolu alan) turuncu renk dendanlarla ve altın kullanılarak uygulanmış, rumi motifiyle yapılan kapalı form/paftaların katlanarak tekrar edilmesiyle oluşturulmuştur. Koltuklar 2.9\*17.5 cm ölçülerinde olup, yazı alanından 2 mm. küf yeşili ve 3 mm. turuncu renkli ipliklerle ayrılmıştır. Zeminde altın ve lacivert, renk dengesi dikkate alınarak kullanılmış, hatayi ve rumi grubu motiflerle klasik tezhip ve zerenderzer tekniği kullanılarak uygulama yapılmıştır. Zemini altın olan pafta üzerindeki ortabağ rumi motifi küf yeşili renk ile boyanmış iç kısmı ise turuncu ile doldurulmuştur (Fotoğraf 6, Çizim 6).



**Fotoğraf 6, Çizim 6:** Serlevha koltuk tezhibi.

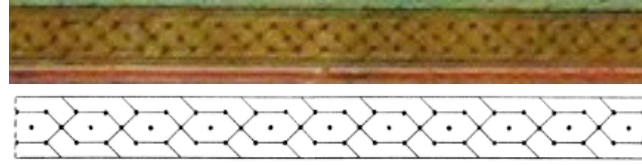
Serlevha sayfasından ikisi sûre başı, ikisi sûre sonu olmak üzere toplam 4 tane alan bulunmaktadır. Bu dört alanın hepsinde kullanılan tasarım ve renkler aynıdır (3 nolu alan). Bu alanları mavi ve turuncu renkli ipliklerin yanı sıra, altın zemin üzerine siyah renk zencerek arasuyu çevrelemektedir. 5.3\*18.9 cm ölçülerinde yatay dikdörtgen alan içine tasarım ¼ simetrik olarak yapılmıştır. Alan ortasında dendanlarla oluşturulan kapalı formun zemini sıvama altın olup üstübeç mürekkebi ile sûre bilgileri yazılmıştır. Turuncu renk rumi motifiyle oluşturulan kapalı formların zemini altın ve lacivert renkle birbirinden ayrılacak şekilde doldurulmuş, üzerine hatayi grubu motifler yine klasik tezhip ve zerenderzer tekniğiyle uygulanmıştır (Fotoğraf 7, Çizim 7).



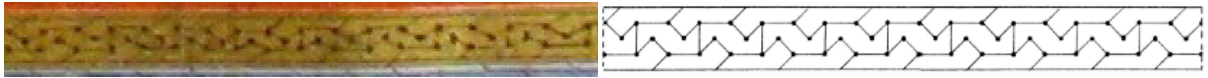


**Fotoğraf 7, Çizim 7:** Serlevha Sûre başı tezhibi.

Sûre başı ve sonunu çevreleyen zencerekli arasuyundan başka iç alanla kenarsuyunu ayıran bir başka zencerekli arasuyu daha bulunmaktadır (4 nolu alan) ve ikisinin de eni 5 mm.'dir. İki alandaki zencerek deseni de farklı olmakla birlikte, dıştaki arasuyu deseni biraz daha iri yapılmıştır. Uygulama sıvama altın üzerine siyah mürekkep ile yapılmıştır (Fotoğraf 8-9, Çizim 8-9).



**Fotoğraf 8, Çizim 8:** Sûre başı tezhibini çevreleyen zencerekli arasuyu.



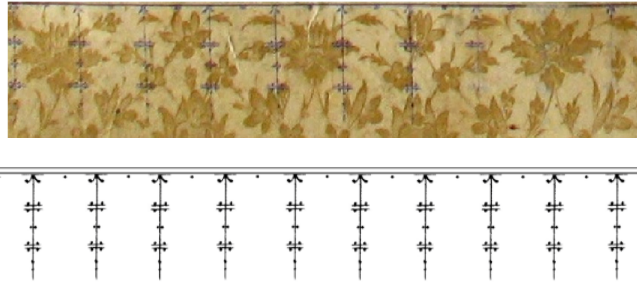
**Fotoğraf 9, Çizim 9:** İç alanı çevreleyen zencerekli arasuyu.

Kenarsuyu “mürekkep serlevha” formunda olup  $\frac{1}{2}$  simetrik olarak tasarlanmıştır (5 nolu alan). Dikey cetvelin orta ekseninde kubbeli alan oluşturulmuş ve bu alan turuncu iplik ile ayrılmıştır. Kenarsuyu alanı 3.6 cm. eninde olup kubbeli kısımda bu ölçü 6.8 cm.'ye ulaşmaktadır. Kubbeli alan sıvama altınla doldurulmuş,  $\frac{1}{2}$  simetrik rumi motifi siyah zemin üzerine turuncuyla hurdelenmiştir. Geriye kalan kısımda hatayi motifleriyle oluşturulmuş bir desen dolaşmaktadır ve uygulama zerenderzer tekniğiyle yapılmıştır. Kenarsuyunda altın ve turuncu rumilerin oluşturduğu kapalı formların zemini altın olup geriye kalan alanın zemini laciverttir. Bu alanda klasik tezhip tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Kenarsuyu alanı  $\frac{1}{2}$  simetrik olarak tasarlanan hatayi grubu motiflerle müzehheptir (Fotoğraf 10, Çizim 10).



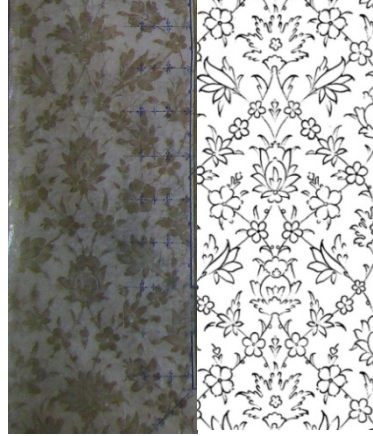
**Fotoğraf 10, Çizim 10:** Serlevha kenar suyu tezhibi.

Tezhipli alan içten dışa doğru altın iplik ve lacivert renk kuzu ile düz olarak sınırlandırılmıştır. Bu kuzu üzerine bitişik olarak yine aynı renkte düz çizgilerden tasarlanan tığlar yapılmış, tığların aralarına lacivert renkle noktalar koyulmuştur (6 nolu alan). Tığların boyu 2.6 cm. olup bir kısmında silinmeler mevcuttur (Fotoğraf 11, Çizim 11).



**Fotoğraf 11: Çizim 11:** Serlevha sayfası tığlar.

Sayfanın en dışında kalan hatayi grubu motiflerinden müteşekkil üç iplik halkâri, altınla uygulanmıştır ve eni 6.4 cm.' dir (7 nolu alan). Desen tığların bulunduğu alanda dolaştığı için çoğu yerde tığların altından geçmiştir. Uygulamada birbirine zıt iki renk, altın ve lacivert kullanıldığı için görüntüde bir sıkıntı yoktur. Fakat çizimde karışık bir görüntü olmaması için tığların farklı bir çizimde gösterilmesinin daha uygun olacağı düşüncesiyle iki ayrı resim eklenmiştir (Fotoğraf 12, Çizim 12).



**Fotoğraf 12, Çizim 12:** Serlevha sayfası halkâr.

Tığların arasında dolaşan halkar kenarsuyu, 16. yüzyılda (1590 civarı) Şiraz'da bezenen ve Safevi döneminin önemli minyatürlü eserlerinden olan Şehname-i Firdevsî'nin 10a sayfasındaki halkar deseniyle motif ve uygulama biçimi açısından benzerdir ( Fotoğraf 13).



**Fotoğraf 13:** Benzer bir safevî örneği(Uluç, 2006).

Mürekkep formdaki serlevha sayfası ise TİEM'de bulunan 135 numaralı Safevi dönemi Kur'ân-ı Kerîm'in, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi K.1 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerîm'in serlevha sayfasıyla paftalama ve renk dengesi açısından benzer niteliklere sahiptir ( Fotoğraf 14). Serlevha sayfasında lacivert kısımlardaki bazı dökülmüş kısımlar hariç, çok fazla yıpranma emaresi görülmeyip tezhipler iyi durumdadır.





**Fotoğraf 14:** TİEM 135 (Unustası, 2010), TSMK K.1 (Güleç,2007), TSMK K.40 (Tanındı, 2016).

### Sûre Başı Tezhipleri

Kur'an-ı Kerim'in bütün sûre başları tezhiplidir. Serlevhada bulunan sûre başları hariç 112 tane sûre başı tezhibi bulunmaktadır. Bütün sûre başı tezhiplerinde farklı bir tasarım yapılmamış sadece renklerinde bazı değişiklikler yapılarak aynı tasarımlar uygulanmıştır. Örneğin bir sûre başında sülyen ile boyanmış bir motif, başka bir sûre başında aynı tasarım özelliklerini korumakla beraber altın veya beyaz ile renklendirilmiştir. Kullanılmış olan bazı tasarımlar örnekler verilerek incelenecektir.

Sûre başı tezhipleri  $\frac{1}{4}$  simetrik tasarlanmış olup klasik tezhip tekniğiyle uygulanmıştır. Desenler rumi ve hatayi grubu motiflerin beraber kullanıldığı başarılı birer kompozisyonudur. Lacivert sıvama zemin üzerine altın, beyaz ve turuncu renkle uygulama yapılmıştır. Motiflerde beyaz ve turuncu zaman zaman yer değiştirmiştir. Altın dendanlarla oluşturulmuş kapalı formların içinde sûre bilgileri yer almaktadır. Yazılar altınla yazılmış, siyahla tahrirlenmiş ve geriye kalan boşluklar beyne's- sûtûr tekniğiyle bezenmiştir. Dikdörtgen alan içten dışa doğru altın, küf yeşili ve tekrar altın iplik ile sınırlandırılmıştır. Bazı tasarımlarda küf yeşili ipliğin yerini turuncu iplik almıştır. Tasarımlar, desen ve renklerdeki küçük değişiklikler hariç benzer özellikler taşımaktadır (Fotoğraf 15-16-17-18, Çizim 13-14-15-16).



**Fotoğraf 15, Çizim 13:** Âli İmran sûresi sûre başı tezhibi.



**Fotoğraf 16, Çizim 14:** İnşirah sūresi sūre başı tezhibi.



**Fotoğraf 17, Çizim 15:** Kâfirûn sūresi sūre başı tezhibi.



**Fotoğraf 18, Çizim 16:** Nâs sūresi sūre başı tezhibi.

TSMK' da bulunan K183 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerîm'in 326a sayfasındaki sūre başı tezhipleriyle ve TIEM' de bulunan 503 numaralı Safevî Dönemi Kur'ân-ı Kerîm'in tezhipleri ile benzemektedir (Fotoğraf 19-20).



**Fotoğraf 19:** Türk İslam eserleri müzesi 503, 317a (Unustası, 2010).



**Fotoğraf 20:** Topkapı Sarayı müzesi kütüphanesi K183, 325b (Güleç,2007).

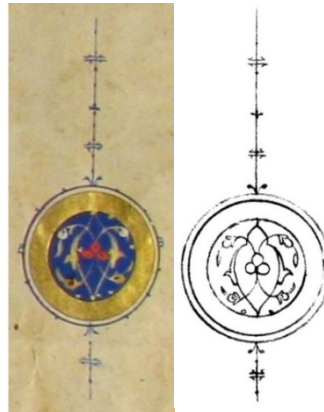
### Sayfa Kenarları Güller

Kur'an-ı Kerimin neredeyse bütün sayfalarında bazen bir, bazen birkaç tane gül bulunmaktadır (Fotoğraf 21). Tığlarında yapılan bazı küçük değişiklikler haricinde bütün gül tasarımları aynı yapılmıştır. Dikkat çeken bir başka hususiyet ise bu rozetlerin içinde cüz, hizip, secde gibi özellikleri belirten yazılar bulunmayışı, güllerin sadece tezyini amaçlı yapılmış olmasıdır.



**Fotoğraf 21:** Güllerin bulunduğu bir sayfa örneği.

İç içe üç daireden oluşan gülün merkezî dairesinde, klasik tezhipte yapılmış, rumi ve hatayi grubu motiflerden müteşekkil bir tasarım yer almaktadır. Zeminde lacivert, desenlerde ise altın, beyaz ve sülyen kullanılmıştır. Desenin dışında altın bir cetvel ve en dışta tığları da üzerinde taşıyan lacivert renkte kuzu yer almaktadır (Fotoğraf 22 Çizim 17).



**Fotoğraf 22, Çizim 17:** Âli İmran sûresinin başladığı sayfadaki gül örneği.



TSMK'da bulunan K.1 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerîm'in gülleri ile neredeyse aynı tasarıma sahiptir (Fotoğraf 23). Ayrıca Ankara Etnografya Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan 14734 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerîm'in gülleri ile de benzerdir (bknz. Demirağ, 2007).



**Fotoğraf 23:** Topkapı Sarayı müzesi kütüphanesi K.1, 296a (Güleç, 2007).

### Koltuk Tezhibi (Serlevha dışındakiler)

Eser sayfa formu bakımından her bir sayfada dört tane koltuk tezhibi alanına sahiptir (Fotoğraf 24). Baştaki sayfalarda bütün koltuklar tezhipli, ilerleyen sayfalarda koltuk tezhipleri yapılmamış koltuk alanları boş bırakılmıştır. Bu durum, akla eserin tezhiplerinin tamamlanamamış olduğu düşüncesini getirmektedir. Koltuk tezhipleri negatif veya havalı olarak da anılan çift tahrir tekniğiyle yapılmıştır. Hatayi grubu motiflerle oluşturulan çift iplik desenin uygulamasında renk olarak sadece altın kullanılmıştır (Fotoğraf 25 Çizim 18).



**Fotoğraf 24:** Koltukların bulunduğu bir sayfa örneği.



**Fotoğraf 25, Çizim 18:** Koltuk tezhibi.

Koltuk tezhipleri TSMK' da bulunan K.40 ve K.183 envanter numaralı Kur'ân-ı Kerîm'lerin koltuk tezhipleriyle gerek teknik, gerek motif açısından benzemektedir (Fotoğraf 26-27). Ayrıca bu iki Kur'ân-ı Kerîm'in sayfa formları ve yazıları da (sûre başlarında ve sülüs satırlarda altınla, metin kısmında ise siyah mürekkeple yazılmış olmaları bakımından) incelediğimiz eserle benzer niteliktedir (Fotoğraf 26-27 ).



**Fotoğraf 26:** Topkapı Sarayı müzesi kütüphanesi K.183, 325b (Güleç, 2007).



**Fotoğraf 27:** Topkapı Sarayı müzesi kütüphanesi K.40, 26a (Güleç, 2007).

TSKM Emanet Hazinesi 48 numarada yer alan Kur'an-ı Kerim'in Safevi üslubu bezemeleri de, zemin rengi farklı olmakla beraber motif ve çift tahrir tekniğinin kullanılışındaki benzerliği gözler önüne sermesi bakımından önemlidir(Fotoğraf 28).



**Fotoğraf 28:** Topkapı Sarayı müzesi kütüphanesi H.48, 7a, 12a (Ak, 2018).

### Duraklar

Durak tasarımı olarak iki farklı desen kullanılmıştır. Bunlardan ilki sadece serlevha sayfasında karşımıza çıkmaktadır ve diğer duraklara nispetle biraz daha özenli bir tasarıma sahiptir. (Fotoğraf 29 Çizim 19). İkinci durak tasarımı birkaç sûre hariç geriye kalan bütün ayetlerin sonlarında görülmektedir (Fotoğraf 30, Çizim 20). Uygulama altın üzerine siyah mürekkep ile yapılmıştır. Kâfirun ve Nâs Sûresi gibi bazı kısa sûrelerde ise duraklar tezyin edilmemiş, zemin altınla doldurularak bırakılmıştır (Fotoğraf 31). Tasarımlar girift yapılara

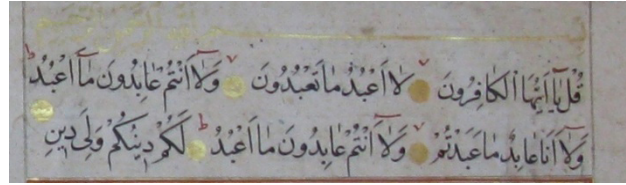
sahip değildir ve basit çizgilerden oluşmuştur. Eserin serlevha ve zahriye sayfası gibi diğer tezhiplerindeki tasarım ve işçilik kalitesi dikkate alındığında duraklarda aynı özenin gösterilmediği söylenebilir.



**Fotoğraf 29, Çizim 19:**Serlevha sayfası durak tasarımı.



**Fotoğraf 30: Çizim 20:**Kevser sûresi durak tasarımı.



**Fotoğraf 31:** Kâfirûn sûresi boş bırakılmış durak.

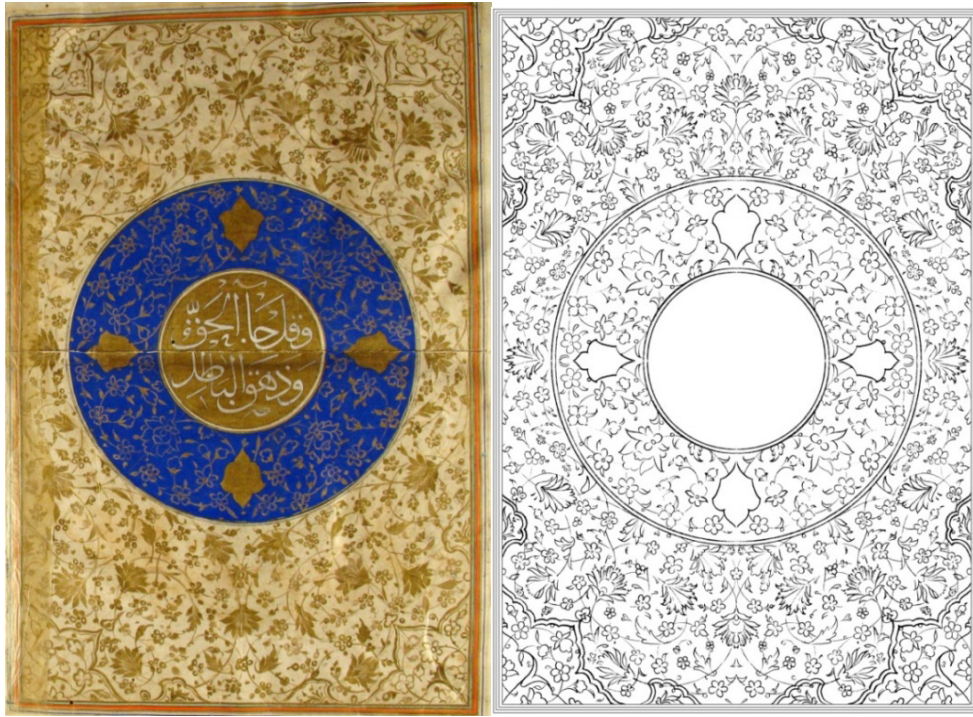
Duraklar, koltuk tezhipleri için yukarıda verdiğimiz iki örnekle yani TSMK’ da bulunan K.40 ve K.183 envanter numaralı Kur’ân-ı Kerîm’lerin duraklarıyla benzemektedir (bknz Fotoğraf 26-27 ).

### Zahriye Sayfası

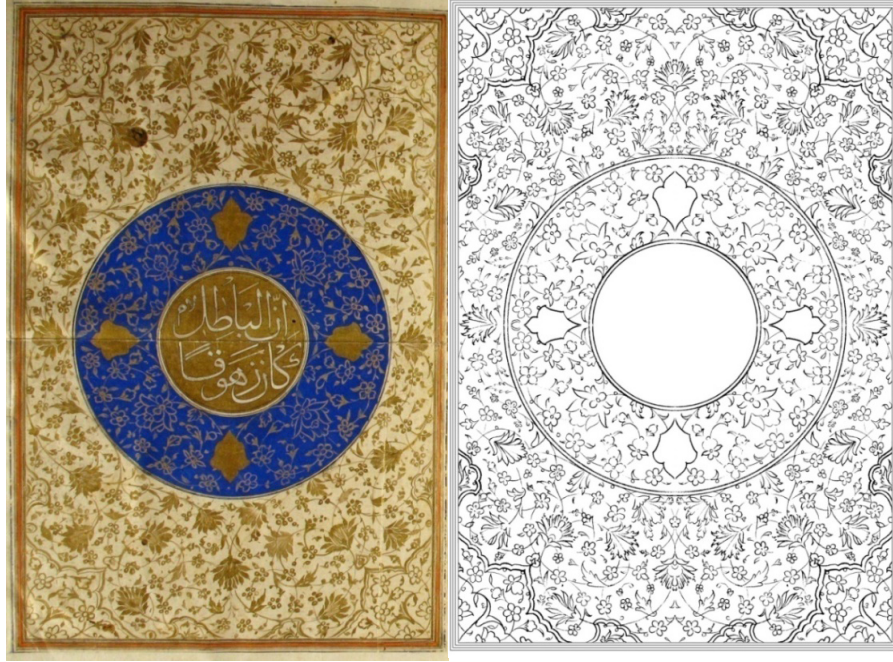
Zahriye sayfası, tam sayfa zahriye formunda, karşılıklı çift sayfa olup, iki sayfanın tasarımı da aynıdır ve  $\frac{1}{4}$  simetrik olarak tasarlanmıştır (Fotoğraf 32- 33 Çizim 21- 22). Klasik tarzda altın ve lacivert uyumlu bir şekilde kullanılmıştır. 26\*39 cm. dikdörtgen alan içine tam ortaya gelecek şekilde iç içe iki tane daire form yerleştirilmiştir. Merkezde bulunan 9 cm. çapındaki daire formun ortasına altın üzerine üstübeç mürekkebi ile İsrâ Sûresinin 81. ayeti “Ve kul câel hakku ve zehegal bâtlü İnnel bâdile kâne zehûkâ / De ki: Hak geldi, bâtlü gitti. Zaten bâtlü yok olmaya mahkûmdur” (Ateş, 1994) yazılmıştır. Ayet ikiye bölünmüş şekildedir başlangıç kısmı olan “Ve kul câel hakku ve zehegal bâtlü” 227b sayfasında, ikinci kısmı olan “İnnel bâtlü kâne zehûkâ” 228a sayfasındadır. Altınla doldurulan bu alandan lacivert olan dış daireye beyaz bir iplik ile geçiş yapılmış lacivert ve altın birbirinden ayrılarak belirginleştirilmiştir. Çapı 19.8 cm. olan dış dairenin zemini lacivert renk ile doldurulmuş üzerine simetrik olarak dört tane klasik tarzda dandanlı pafta yerleştirilmiş, içi altınla doldurulmuştur. Paftaların dışında kalan



kısımda dolaşan desen de yine ¼ simetrik olarak tasarlanmış, lacivert üzerine altınla tahrir çekilerek uygulanmıştır. Dikdörtgen alanın dört köşesine hepsi aynı olmak üzere pafta çizilmiş, içine hatayi ve rumi motifi kullanılarak tasarım yapılmıştır. Hem pafta, hem de paftanın içindeki desenler altınla uygulanmıştır. Geriye kalan alanın tasarımı hatayi grubu motifleriyle oluşturulmuş, uygulaması çift tahrir/havalı tekniğinde altın kullanılarak yapılmıştır. Tezhipli dikdörtgen alan içten dışa doğru altın, turuncu ve tekrar altından bir iplik ve siyah renk kuzu ile sınırlandırılmıştır. Zahriye hakkında en dikkat çeken husus çoğu örnekte olduğu gibi eserin baş tarafında değil sonunda bulunmasıdır.

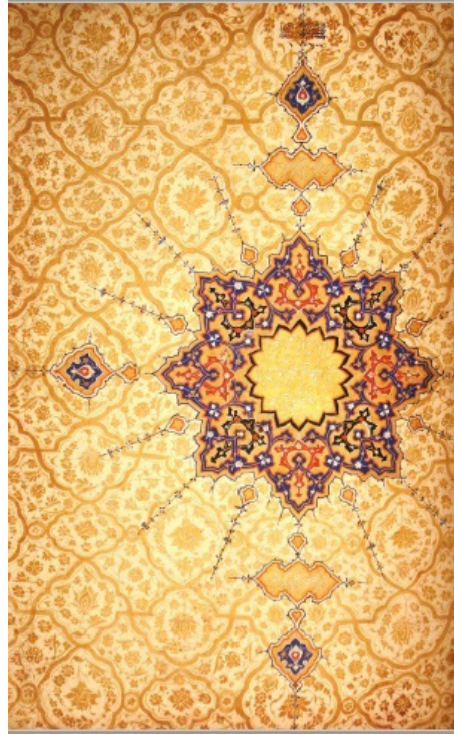


**Fotoğraf 32, Çizim 21:** 01 numaralı Kur'an-ı Kerim'in zahriye sayfası 227b.



**Fotoğraf 33, Çizim 22:** 01 numaralı Kur'an-ı Kerim'in zahriye sayfası 228a.

TİEM' de bulunan 211 numaralı Kur'an-ı Kerim'in zahriye sayfası form ve paftalama açısından farklı olmakla birlikte motif ve teknik bakımından benzemekte, bu da eserin Safevi tezhipleriyle benzerliğini ortaya koymaktadır (Fotoğraf 34).



**Fotoğraf 34:** Türk İslam eserleri müzesi 211, zahriye sayfası (Unustası, 2010)



## Sonuç

Ketebe sayfasında eserin yazım tarihi olarak 1555/963 tarihi verilmektedir. Eserin tezhipleri XVI. yüzyılda Osmanlı ve Safevi Döneminde tezhiplenen başka eserlerle kıyas edilerek benzerlikler ve farklılıklar değerlendirilmiştir. İki devlet arasında siyasi, kültürel ve sanatsal anlamda var olan etkileşim dikkate alındığında elbette iki üslubun harmanlanmasından doğan bazı benzerlikler göze çarpmaktadır. Ancak Osmanlı'da klasik dönem olarak bilinen XVI. yüzyıl tezhiplerinde Safevi tezhiplerindeki yoğunluğa nispetle daha sade bir tasarım anlayışı görülmektedir. Motiflerin Safevi tezhiplerindeki motiflerle benzerliği ve kullanılan teknikler bizi eserin tezhiplerinin Safevi Döneminde yapıldığını düşünmeye sevk etmektedir. Bilindiği üzere zahriye, serlevha, gül, sûre başı, koltuk gibi tezhipli kısımların her birinin varlığı, bir yazma eseri veya mushafı daha değerli hale getirmektedir. Bütün bu tezhipli bölümlerin hepsi incelediğimiz Mushaf'ta mevcut olduğu için, eser tezhip sanatı açısından da dikkate değer bir önem arz etmektedir. Bu hususiyetin yanı sıra işçilik ve malzeme de ayrıca oldukça kaliteli görünmektedir. Eser, kullanılan motifler, renkler, desen kurgusu ve muntazam işçiliği ile Safevî üslûbundaki tezhiplerin özelliklerini yansıtmaktadır. Özellikle gölgeli halkar tekniği kullanılarak altınla uygulanmış halkar desenler ayırt edici bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelememiz neticesinde eserin tezhiplerinde altın ve lacivert renklerinin hâkim olduğu, bunun yanı sıra sülyen/turuncunun da oldukça yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca beyaz, küf yeşili, mavi, pembe ve siyah da çalışmada kullanılan diğer renklerdenidir. Tasarım kurgusu rumî ve hatayi grubu motiflerle yapılmış bazı kısımlarda zencereklere de yer verilmiştir. Safevî üslûbundaki tezhiplerde çokça rastladığımız bulut motifinin ise bu eserin tezhiplerinde tercih edilmediği müşahade edilmektedir. Safevi üslubunun dikkat çekici özelliklerinden biri olarak görülen ve üsluplaştırılmış insan ve hayvan başlarıyla oluşturulmuş motifler de bu eserde görülmez. Teknik olarak; zerenderzer, klasik tezhip, halkar ve çift tahrir teknikleri kullanılmıştır.

Eserin hâtîme sayfasında bulunan “Ketebehü Maksûd Et-Tebrîzî” şeklindeki imzadan, hattatın Tebrizli bir sanatkâr olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Bu bilgi ışığında eserin tezhiplerinin Tebrizli müzehhiplerin elinden çıkması muhtemeldir. Eserin Rodos'a İstanbul'dan götürüldüğüne dair bilgiden ve kaliteli tezhiplerindeki muntazam işçilikten yola çıkarak bu Kur'ân-ı Kerîm'in tezhiplerinin disiplinli bir çalışma sonucu ortaya çıktığı, yani İstanbul'da saray nakışhanesinde yapılmış olabileceği de bir başka olasılıktır. Zaten saray nakışhanelerine başka ülkelerden yetenekli sanatçıların getirilmesi ve nakışhanede görevlendirilmesi ve hatta sernakkaşlık gibi en üst seviyede görevlere getirilmesi aşına olduğumuz bir bilgidir. Gezgin sanatçılar vasıtasıyla bölgeler arası iletişim güçlenmiş ve birbirlerinden etkilenmişlerdir (Tanındı, 2010). Ketebe kaydındaki yazım tarihi de, bizi XVI. yüzyıla yönlendirmektedir ve tezyin edilme işleminin de aynı yüzyılda yapılmış olması uzak bir ihtimal değildir. Tüm bunlar dikkate alınarak incelendiğinde, eserde tezhipli alanların çokluğu, malzeme ve işçiliğin kalitesi, kullanılan motif ve teknikler, eserin tezhiplerini XVI. yüzyıl Safevî Dönemi olarak nitelendirmede bizlere ışık tutacak birer özellik olarak görülebilir.

Sonuç olarak, Rodos Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesinde 01 envanter numaralı Kur'an-ı Kerim tezhibi işçilik, renk, motif, tasarım kurgusu gibi özellikler dikkate alınarak teferruatlı bir şekilde incelenmiş, desen analizleri yapılmıştır. Müzehhip imzasına ve dolayısıyla tezhiplerin yapım tarihine dair bir bilgi olmamasına karşın, hattat tarafından belirtilmiş olan yazım tarihi de göz önünde bulundurularak zengin bezemelere sahip bu Kur'an-ı Kerim'in, XVI. yüzyıl Safevî tezhip üslûbuna ait bir eser olabileceği neticesine varılmıştır.

Arşivlerini incelediğimiz Rodos Hafız Ahmet Ağa Kütüphanesinde, araştırma konumuz olan bu müzehhip Kur'an-ı Kerim'in dışında pek çok kıymetli yazma eser bulunmaktadır. Kısıtlı imkânlarla bakımı yapılan bu ve benzeri kütüphanelerin ve içinde bulunan kıymetli yazmaların daha ihtimamlı şekilde korunması temennimizdir. Makale, tez ve benzeri bilimsel çalışmalarla eserlerin belgelenmesi ve kayıt altına alınması da, oldukça mühim bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır.

### Kaynaklar

Ak, R. (2018). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Emanet Hazinesi 48 Numaralı Mushafın Bezeme Özellikleri, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Ateş, S. (1994). Kur'an-ı Kerim ve Yüce Meâli. Ankara.

Demirağ, S. (2007). Ankara Etnografya Müzesindeki Beş Kur'an-ı Kerim'in Tezhip Süsleme Özellikleri, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Güleç, A. (2007). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesindeki Seçilmiş Klasik Şemse Cilt Kapakları, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sancaktutan, N. (2010). Bir Safevi Devri Mushafının Tezyini Yönden Değerlendirilmesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Şahin, B., Ağartan, F. ve Uygur, S. (2013). Rodos Fethi Paşa Vakfı Hafız Ahmed Ağa Kütüphanesi Yazma Eserler Kataloğu. İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı.

Tanıncı, Z. (2010). "Kur'an-ı Kerim Nüshalarının Ciltleri ve Tezhipleri". 1400. Yılında Kur'an-ı Kerim. (Editör: Müjde Unustası). İstanbul: Antik A.Ş.: 87-123.

Tanıncı, Z. (2016). "Topkapı Sarayı Kitap Hazinesi'nin Nadide Eserlerinden Bir Diğeri: Hazine 2166 Numaralı Safevî Albümü Hakkında". Journal of Art History , (25) , 187-238 .

Uluç, L. (2006). Türkmen Valiler, Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar, XVI. Yüzyıl Şiraz Elyazmaları. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Unustası, M. (2010). 1400. Yılında Kur'an-ı Kerim. İstanbul: Antik A.Ş.

## SERAMİK SANATINDA FORM OLUŞUMLARI VE ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATÇILARININ ESERLERİNDEN ÖRNEKLER

Araştırma Makalesi/Research Article

**Azize Melek ÖNDER**

ORCID: 0000-0001-6972-7572

Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü  
melektolasa1@yahoo.com

(Geliş/Received: 01.10.2019; Kabul/Accepted: 11.11.2019; Yayın/Publicated: 27.12.2019)

### Öz

Seramik sanatının olmazsa olmazları arasında yer alan form, geçmişten günümüze birçok biçimde kendini göstermektedir. İlk insanların tesadüf sonucu keşfettikleri toprak ile ateşin birleşmesi sonucunda meydana gelen seramiklerin formları günümüze kadar yeni biçim ve boyutlarda varlığını sürdürmektedir. İlk üretilen seramik formların birçoğu günlük yiyecek ve içeceklerin muhafaza edilmesi ya da saklanabilmesi için tasarlanmış genellikle yuvarlak biçimli formlar olarak nitelendirilebilir. Gün geçtikçe teknolojinin gelişmesi ile birlikte seramiklerin farklı tip ve boyutlarda üretimleri yapılmıştır. Bu durum seramik formları farklı kategorilerde ele alınabilir duruma getirmiştir.

Seramik sanatta kullanım amacı için yapılmış olan eserlerin kendi içinde hangi tip formların içine girdiği bugüne kadar çok az sayıda araştırmanın konusunu teşkil etmektedir. Yapılan araştırmaların neredeyse tamamı bu konu hakkında yüzeysel bilgiler sunmaktadır. Burada amaç seramik sanatta yapılmış olan eserleri günümüz seramik sanatçılarından örnekler vererek kendi içerisinde gruplandırmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Seramik, Form, Seramik Sanatçıları, Eserler

## FORM FORMATION IN CERAMIC ART AND EXAMPLES FROM THE WORKS OF CONTEMPORARY TURKISH CERAMIC ARTISTS

### Abstract

Form which is one of the sine qua non of ceramic art, manifests itself in many ways from past to present. Ceramic forms, which are formed as a result of the fusion of soil and fire, discovered by the first people by chance, continue to exist in new forms and dimensions until today. Many of the first ceramic forms produced can be characterized as generally rounded forms designed for the storage or storage of daily food and beverages. With the development of technology, ceramic forms have been produced in different types and sizes. This has made ceramic forms usable in different categories.

To what extent the forms which are made for the purpose of use in the art of ceramics have been the subject of very few researches to date. Almost all of the researches provide superficial information on this subject. The aim is to group the works made in ceramic art by giving examples from today's ceramic artists.

**Keywords:** Ceramics, Form, Ceramic Artists, Samples

## Giriş

Güzel Sanatların Plastik Sanatlar kolunun içerisinde yer alan seramik sanatı, yapım veya şekillendirme ile süsleme olmak üzere iki temel aşamadan oluşmaktadır (Avşar-Avşar, 2019: 25). Bu oluşumun temel yapısını oluşturan yapım ya da şekillendirme işlemi seramik sanatında “form” olarak adlandırılmaktadır (Avşar-Avşar, 2019: 26).

Form, bir nesnenin algılanan tüm öğelerinin kendine özgü bir düzen oluşturan bütünü olarak tanımlanabilir. Biçim sözcüğü de eş anlamlı olarak kullanılmaktadır (Bulat, 2007: 73). Genellikle nesnelerin iki boyutlu biçim özelliği “şekil” sözcüğüyle karşılanmaktadır (Enzen, 2008: 221). Form (biçim), nesnelerin en belirgin dış görünüşlerini yansıtmaktadır. Nesnenin görüş alanımızda hacim ve çerçevesinin boşlukta edindiği yere form denmektedir. Form, nesnenin kullanılış yeri, amacı ve işlevine göre değişim göstermektedir. Bu da tasarlanan formun sanatçının isteği doğrultusunda değiştirebilen bir yapıya sahip olduğu ile açıklanabilir (Tosunoğlu, 2011: 30). Formlar, mekânda yükseklik ve genişlik gösterirler. Bu tip formlar üç boyutlu oluşları nedeniyle dokunulabilir, etrafında gezinilebilir ve gerçek bir ağırlığa sahiptirler (Bulat, 2007: 73).

Seramik sanatında form, sanatsal ya da endüstriyel (fonksiyonel) olarak gruplandırılabilir. Sanatsal seramik formlarda kullanım amacı olmadan da tasarlanabilirken, günlük kullanım eşyaları olarak da adlandırılan fonksiyonel seramiklerde kullanım öncelikli nitelik olarak görülmektedir. Çeşitli formlarda yapılan seramik kapların kullanım amaçları, formlarının yapısal özelliklerini belirlemektedir. İçme kapları, yemek kapları, saklama kapları, dökme kapları, depolama kapları veya ateş üzerinde bir şeyleri pişirmek ya da ısıtmak için kullanılan kaplar ve buna benzer kap çeşitleri (Hopper, 1986: 163-182) bulunmaktadır. Bununla birlikte çiçek ya da değerli eşyalar için tasarlanan kaplar ile birlikte aydınlanmak amacıyla üretilen değişik tarzda formlar da yer almaktadır.

Formların şekli, tasarım aşaması sırasında içerisine konulacak malzemenin durumuna göre belirlenmektedir. Malzemenin azlığı ya da çokluğu üretilecek formun iç hacmi ile doğru orantılıdır. Bir fincanın bir kavanozun ya da bir sandalyenin formu amacına uygun olarak şekillendirilmelidir (Bulut, Bulut, Aydın: 2014: 482). Bu durum yapılacak olan formun şeklini belirlemekte yardımcı olabilir. Yapılan ürünün kullanım amacını belirlerken içerisine konulacak ürünün katı veya sıvı, az ya da çok olması form şeklinin oluşmasında önemli bir göstergedir. Sıvılar için üretilen bir biçimde elle kavranabilmesi için bir sap veya sabit durabilmesi için bir taban eklenmesi gerekmektedir. Aynı şekilde bu durum katı maddelerin içeriğine göre de değişebilir. Bazen kullanım amacı yiyecek için değil aydınlatma, ısıtma gibi amaçlar için de yapılmış olabilir. Yapılacak olan formun öncelikli olarak hangi amaç için kullanılacağı belirlenmeli, bu amaç doğrultusunda şekillendirilmelidir.

Seramik sanatında form konusu üzerine yapılan çalışmalar yok denecek kadar azdır. Birçok araştırmacı seramik sanatının tarihçesi, teknikleri, süsleme özellikleri hakkında bilgiler vermektedir. Makalenin konusuna katkı sağlayan en yakın kaynak A. Tuba Ökse'nin 1999 yılında ikinci basımı gerçekleşen “Önasya Arkeolojisi Seramik Terimleri” kitabı ve yine aynı yazara ait

2012 yılında yayımlanan “Önasya Arkeolojisinde Çanak Çömlek, Teknik Özellikler, Biçimleri” adlı kitaplarıdır. Bununla birlikte İngiliz yazar Robin Hopper 1986 yılında yazdığı “Functional Pottery, Form and Aesthetic in Pots of Purpose” adlı kitabı ikincil kaynak oluşturmaktadır.

### Seramiklerin Formları

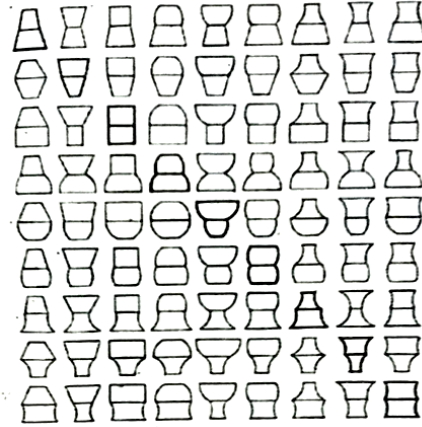
Seramiklerin formları tipoloji olarak açık formlar ve kapalı formlar olmak üzere iki ana grupta toplanabilmektedir. Bu ayırmda daha sonra kendi içinde genişlik ve yükseklik oranları ile ağız çaplarına göre dizilerek gruplandırılmaktadır (Ökse, 2002: 99). Kaplar aynı zamanda derinlikleri ve yayvanlıklarına ya da boyutlarına göre çeşitli adlar ile anılmaktadır (Ökse, 2002: 100). Aynı zamanda yapılan formlar tutamak, kulp, akıtacak, taban ya da kaide gibi çeşitli eklentiler sonucunda farklı isimler alabilmektedir (Ökse, 2002: 100).

Seramiklerin formlarının sınıflandırılması geometrik biçimlere dayandırılmaktadır (Rice, 1987: 219). Buna göre küre, elips, oval, üç yüzeyli silindir koni gibi üç boyutlu biçimlerden türetilerek yeni biçim ve formlar oluşturulabilir (Rice, 1987: 219-Ökse, 2002: 103, Bulat, 2007: 74). Kapalı formlar kendi içerisinde basit ve bileşik formlar olarak iki alt başlık altında toplanmaktadır (Tablo 1). Basit formlar gövde yapısına göre gruplandırılırlar ve düz, dış bükey ve iç bükey olmak üzere üç ana gruptan oluşurlar. Bu profillerin duruşlarına göre dışa eğik, dikey ve içe eğik olmak üzere üç alt gruba ayrılır ve bu da gövde (Rice, 1987: 218) biçimini dokuz alt tip altında toplamıştır (Şekil 1), (Ökse, 2002: 102). Basit form yapısına sahip olan seramikler kısıtlı veya sınırsız formlar için kullanılabilir. Bu formların ağız kısmına bir boyun veya yaka eklenebilir. Böylece basit fakat aynı zamanda kompozit veya bileşik form şekilleri geometrik biçimlerin birleşmesiyle oluşturulabilir (Rice, 1987: 219).

	DURUŞ		
	Dışa Eğik	Dikey	İçe Eğik
Düz			
Dışbükey			
İçbükey			

Şekil 1: Basit gövde biçimleri (Ökse, 2002: 103).

Bileşik formlar, birden fazla gövde bölümüne sahip kaplar için (Rice 1987: 218) kullanılan bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Bir formun gövde bileşimlerinin her birisi bir basit biçimden oluşmaktadır. Basit formların üst ve alt gövdeyi oluşturmalarına göre, hangi biçimlerle birleştiğinde boyun, gövde ve ayak biçimini verdiği teorik olarak belirlenebilir (Şekil 2), (Ökse, 2002: 104). Boyunlu formlar genellikle bileşik formlardan oluşmaktadır (Rice, 1987:218) ve bileşik (karmaşık) formlar sonsuz sayıda yeni form üretmek için kullanılabilirler (Hopper, 2006: 144).



Şekil 2: Bileşik gövde biçimleri (Ökse, 2002: 105).

Kapalı formlar genel olarak irdelendiğinde en tepe noktadan en dip noktaya kadar çeşitli bölümlerden oluşmaktadır. Bunlar şöyle sıralanabilir;

Ağız: Kabın açıklığının bulunduğu üst kısmın kenar kesimi.

Boyun: Ağız kenarı ile gövde ya da omuz arasındaki kısım.

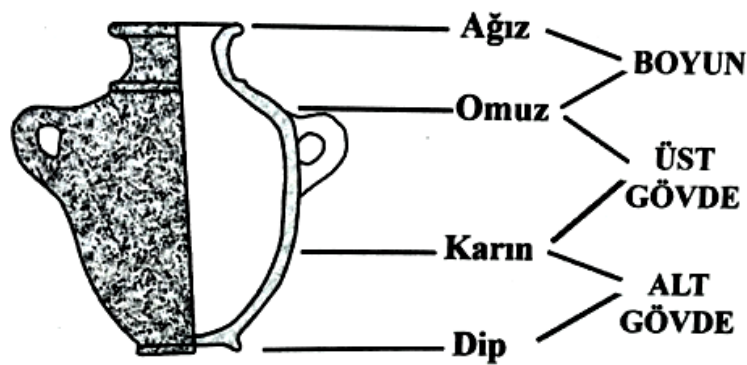
Omuz: Ağız ya da boyun ile gövde arasındaki geçiş bölümü.

Gövde: Omuz ile dip arasındaki bölge, üst ve alt gövde olarak ayrılabilir.

Kaide, Ayak: Kabın üzerinde durduğu, dibe dıştan eklenmiş bölüm.

Dip: Kabın üzerinde durduğu düzlem (Ökse, 2012: 112).

Kulp: Bir eşyanın tutulup kaldırılmasını sağlayan tutamak kesimi, (Şekil 3), (Sözen-Tanyeli, 2012: 182).

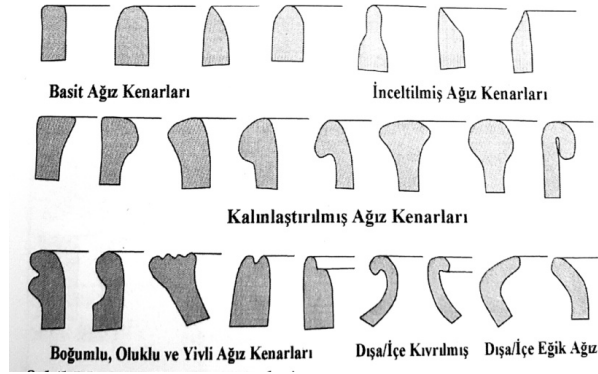


Şekil 3: Kap gövdesinin bölümleri (Ökse, 2012: 112).

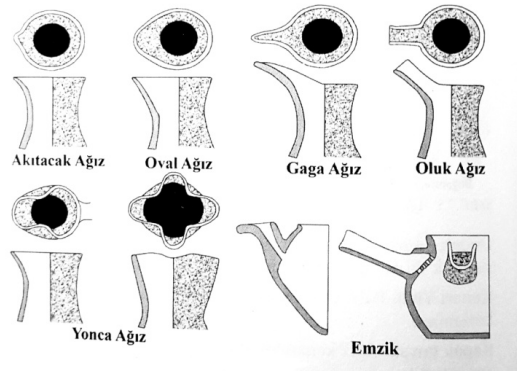
Herhangi bir seramiğin formu genel olarak ağız, gövde ve taban olmak üzere üç temel bileşimden meydana gelmektedir (Rice, 1987: 212). Formlara tutamak, kulp, akıtacak, ayak ya da kaide gibi çeşitli eklentiler yapılarak form zenginleştirilebilir. Eklentilere göre form farklı adlar altında toplanabilir (Ökse, 2002: 100).



Seramik formlarında kullanılan ağız biçimleri farklı tiplerde yapılabilir. Bunlar, basit ağız kenarlı, inceltmiş ağız kenarlı, kalınlaştırılmış ağız kenarlı, boğumlu, oluklu ve yivli ağız kenarlılar, dışa-içe kıvrılmış ağız kenarlılar ve dışa-içe eğik ağız kenarlılar olmak üzere altı alt başlıkta toplanmaktadır (Ökse, 2012: 119)(Şekil 4).



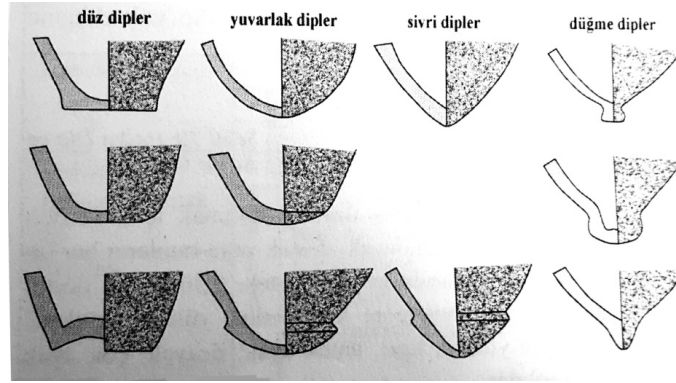
Şekil 4: Ağız kenarı biçimleri (Ökse, 2012: 119).



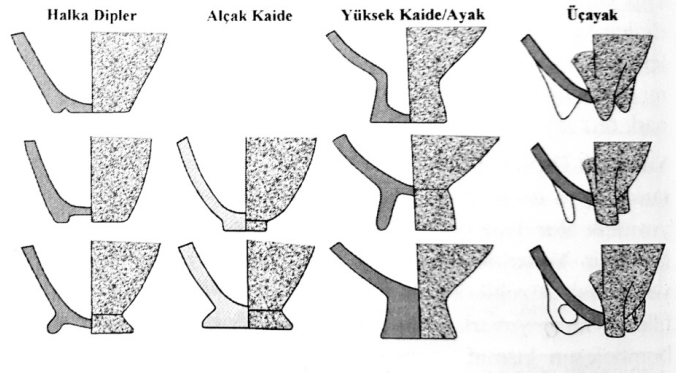
Şekil 5: Akıtacak ve emzik biçimleri (Ökse, 2012: 120).

Seramiklerin formlarında ihtiyaç doğrultusunda akıtacak ya da emzikler kullanılabilir. Akıtacak, kabın ağız kenarında bulunan ve içerdiği sıvının rahat boşaltılabilmesini sağlayan kanaldır (Ökse, 1999: 86). Akıtacaklar şekillerine göre farklı adlar alabilir. Bunlar, Akıtacak ağızlı, Oval ağızlı, Gaga ağızlı, Oluk ağızlı ve Yonca ağızlı biçimlerdir. Bununla birlikte bazı biçimlerde emzik olarak isimlendirilen boru biçimli uzantılar kullanılabilir (Ökse, 2012: 120), (Şekil 5).

Seramiklerin formlarında düz bir yüzey üzerinde durabilmeyi sağlayan dip (Taban) biçimleri oluşturulmaktadır. Seramik dipler kendi içerisinde düz dip, yuvarlak dip, sivri dip, düğme dip olmak üzere dört başlık altında toplanmaktadır (Ökse, 2012: 125), (Şekil 6).



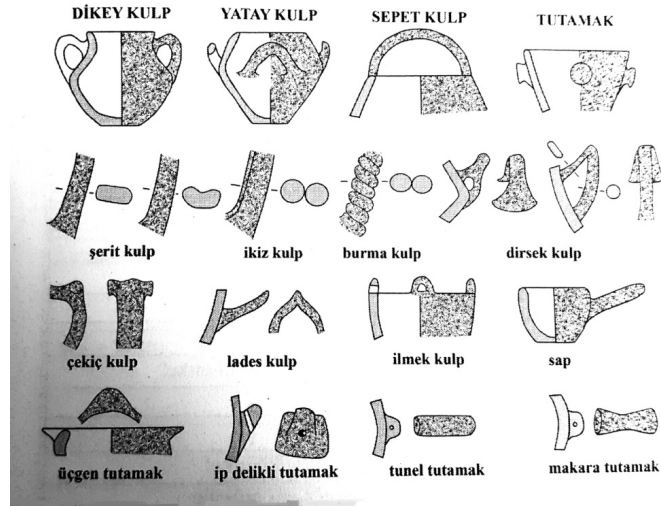
Şekil 6: Dip biçimleri (Ökse, 2012: 125).



Şekil 7: Halka dip, Kaide ve Ayak biçimleri (Ökse, 2012: 126).

Eserlerin bazılarında kaide olarak adlandırılan ve kabın dibine yapışık olan taban kullanılabilir. Bunlar kabın düzgün durmasını sağlamaktadır. Kaideler biçimlerine göre alçak kaide, yüksek kaide, üçayak gibi isimler altında toplanmışlardır (Ökse, 2012: 126), (Şekil 7).

Seramiklerin formlarında kulp ve tutamak biçimleri de kullanılmaktadır. Bunlar genel olarak dikey kulp, yatay kulp, sepet kulp ve tutamak olmak üzere dört ana başlıkta toplanabilir (Şekil 8). Bunun haricinde tutamaklar eseri yapan sanatçının isteğine bağlı olarak uygulanmaktadır. Tutamak, bir kabı tutup kaldırmaya yarayan düğme biçimli, yassı, yarı dairesel veya üçgen biçimli çıkıntılardır. Tutamaklar gövde üzerinde yer aldığı gibi sap ya da ip delikli olarak da kullanılmaktadır (Ökse, 2012: 131).



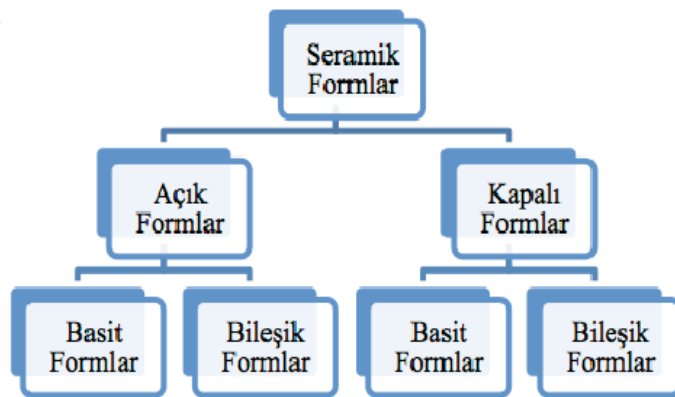
Şekil 8: Kulp ve Tutamak biçimleri (Ökse, 2012: 131).

Seramiklerin formlarının oluşmasında önemli bir noktada oran-orantı ilişkisidir. Bazı seramik formlar kullanım amacı doğrultusunda küçük olması gerekirken, bazıları da büyük olarak tasarlanması gerekebilir (Hopper, 1986: 84-93).

Türkiye Cumhuriyeti dönemi içerisinde yetişmiş olan Füreyya Koral, Hamiye Çolakoğlu, Güngör Güner, Sevim Çizer, Mehmet Tüzüm Kızılcın, İsmail Yardımcı ve daha bir çok seramik sanatçısı açık ve kapalı formları kullanarak yeni eserler oluşturmuşlardır. Bu dönemde üretilen örnekler kendi içerisinde alt başlıklar halinde aşağıda irdelenmiştir.

#### Açık Formlar

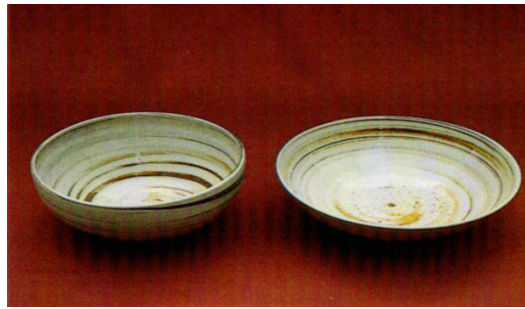
Açık seramik formlar, ağız çapı gövde çapından dar ve gövde yüksekliğinden fazla olmayan yayvan seramik formlar için yabancı kaynaklarda kullanılan bir tabir olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 9). Açık kapların içerisine tabak, çanak, kâse gibi biçimler girmektedir (Ökse, 2012: 88-94).



Şekil 9: Seramik formların alt grupları



**Şekil 10:** Füreyya Koral (<http://www.hurriyet.com.tr/fureya-koralin-yasayan-seramikleri-ikusagda-40438040>, URL-1)



**Şekil 11:** Hamiye Çolakoğlu, 1978 (<https://tr.pinterest.com/pin/548102217149193815/?nic=1>, URL-2)

Seramik sanatında açık formlar basit ve bileşik formlar olarak iki alt başlık altında toplanabilir. Çağdaş Türk seramik sanatında açık formlu seramikler incelendiğinde genellikle basit form yapısına sahip eserlerin çoğunlukta olduğu gözlemlenmiştir (Şekil 10, 11, 12, 13). Bileşik formlu seramik örneklerine nadir olarak rastlanmaktadır (Şekil 14).



**Şekil 12:** Güngör Güner (<http://www.gungorguner.com/works/bowls/39b.jpg>, URL-3)



Şekil 13: Mehmet Tüzüm Kızılcın (<http://www.mehmettuzumkizilcan.com/?page=portfolio>, URL-4).



Şekil 14: Nuray Erden, 1958 (<https://tr.pinterest.com/pin/548102217153819599/>, URL-5).

### **Kapalı Formlar**

Seramik sanatında “kapalı form” terimi yeni bir kelime olarak karşımıza çıkmaktadır. Ağız veya gövde genişliği kap yüksekliğinden az olan ve gövde genişliğinden dar olmayan seramik formlar “kapalı form” olarak tanımlanmaktadır (Ökse, 2012: 94). Bu tür kapların ağız genişliği tüm gövdeye oranla dar oluşu ve bu açıklıktan içinin az bir kısmının görülebilmesi gibi nedenlerle, üzeri kapalı olmamalarına karşın “kapalı form” anlamına gelen terimler kullanılmıştır (Rice, 1987: 212). İngilizce kaynaklarda bu terim “closed vessels” olarak tabir edilmektedir.



**Şekil 15:** Hamiye Çolakoğlu, 1978 (<https://tr.pinterest.com/pin/556616835169195766/>, URL-6)



**Şekil 16:** Hamiye Çolakoğlu, 1990 (<https://tr.pinterest.com/pin/330592428880937337/>, URL-7).

Kapalı formlu seramikler kendi içerisinde basit ve bileşik formlar olmak üzere iki alt başlık altında toplanmıştır. Kapalı formların her iki grubu da Çağdaş Türk seramik sanatında çoklukla kullanılmaktadır. Güngör Güner (Şekil 17), Sevim Çizer (Şekil 19) gibi sanatçılar basit formlardan oluşturulmuş eserler vermişken, Hamiye Çolakoğlu (Şekil 15, 16), İsmail Yardımcı (Şekil 18), Mehmet Tüzüm Kızılcın (Şekil 20) gibi sanatçılar bileşik formlardan yararlanarak eserlerini icra etmişlerdir.





Şekil 17: Güngör Güner (<https://tr.pinterest.com/pin/44050902580991267/>, URL-8).



Şekil 18: İsmail Yardımcı (<https://tr.pinterest.com/pin/568086940472045800/>, URL-9).



Şekil 19: Sevim Çizer (<https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/%C3%A7izer-sevim>, URL-10)



**Şekil 20:** Mehmet Tüzüm Kızılcın (<http://www.mehmettuzumkizilcan.com/?page=portfolio>, URL-11)

### Sonuç

Seramikte form irdelendiğinde Çağdaş Türk Seramik sanatında yapılan formların yapım aşamaları, süslemesi gibi birçok aşamanın çeşitliliği ve günümüzde üretilen eser sayısının fazlalığı sebebi ile Türk seramik sanatçılarından seçili sayıda eser incelenebilmiş ve bu eserlere ait görseller ve tanımlayıcı bazı bilgiler metinler içinde yer almıştır. Burada amaç Çağdaş Türk seramik sanatçılarının şu anki eserlerinden yararlanarak günümüz Seramik sanatını formlar açısından kendi içerisinde gruplara ayırmaktır. Bu bağlamda Çağdaş Türk seramik sanatı Açık ve Kapalı Formlar ana başlığı altında toplanabilmektedir. Açık ve Kapalı formlar, Basit ve Bileşik form alt başlığı altında iki alt grup oluşturmaktadır. Açık ve Kapalı formların anlatımları günümüz seramik sanatçılarının eserleri ile desteklenmiştir. Sanatçı seçimi, Çağdaş Türk Seramik sanatına öncülük etmiş Füreyya Koral, Hamiye Çolakoğlu gibi sanatçıların yanı sıra günümüzde hala seramik sanatı ile uğraşan Güngör Güner, Mehmet Tüzüm Kızılcın, Sevim Çizer, İsmail Yardımcı, Nuray Erden gibi sanatçıların eserlerinden yararlanılmıştır. Burada sanatçılar ve görseller çoğaltılabilir.

Seramiklerin formları, açık ve kapalı form ana başlığı altında basit ve bileşik formlar olarak Çağdaş Türk Seramik sanatçılarının eserlerinden 11 örnekler yardımı ile anlatılmıştır. Açık form grubunun içerisinde toplam 5 adet örnek yer almaktadır. Bunlardan 4 tanesi basit form, 1 tanesi bileşik form ile yapılmış eserlerdir. Kapalı formlarda toplamda 6 adet eser görseli mevcuttur. Bunlardan 2 tanesi basit form, 4 tanesi bileşik form grubunun içerisinde yer almıştır. Basit ve bileşik formlar, “Seramiklerin Formları” başlığı altında detaylı bir şekilde anlatılmıştır.

Seramiklerin formları günümüzde teknolojinin gelişimi ile birlikte farklı malzeme, boyut ve renklerin bir arada kullanılabilirliğinin verdiği alternatifler sayesinde zengin bir seramik üretiminin varlığından söz edilebilir. Ancak bu zenginliğin dezavantajı, geçmiş sanatlarda görülen üslup birliğinin Çağdaş Türk seramik sanatında oluşmamasıdır. Günümüzde üretilen seramiklerde üslup birliği ne form ne de süsleme açısından oluşabilmiştir. Bu makalede amaçlanan Çağdaş Seramik sanatına form açısından farklı bir bakış açısı getirmek, gelecek nesillere bu bakış açısını aşılama ve bu alanda eserler vermelerini sağlamaktır.

**Kaynaklar**

- Avşar, L., Avşar, M. (2019). Yüzeysel Seramik Süslemelerinin Sanatsal Değerlendirilmesine Yönelik Yeni Kriterler, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, s. 22-36, Antalya.
- Bulat, M. (2007). Form ve Kompozisyon” Sanat Dergisi, sayı: 13, s: 73-78, Erzurum.
- Bulut, M., Bulut, S., Aydın, B. (2014). “Form ve Kompozisyon”, ASOS Journal, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 6, Eylül 2014, s.478-488.
- Enzen, J. N. (2008). “Biçim”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1, İstanbul.
- Hopper, R. (1986). Functional Pottery, Form and Aesthetic in Pots of Purpose, chilton book company, Radnor, Pennsylvania.
- Ökse, A. T. (2002). Arkeolojik Çalışmalarda Seramik Değerlendirme Yöntemleri, İstanbul.
- Ökse, A. T. (2012). Ön Asya Arkeolojisinde Çanak Çömlek, Teknik Özellikleri, Biçimleri, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Rice, P. M. (1987). Pottery Analysis A Sourcebook, Chicago.
- Sözen, M., U. Tanyeli, (2012). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitapevi.
- Tosunoğlu, E.D. (2011). 16. Yüzyıl İznik Çini Sanatında Yemek ve Servis Kaplarının İncelenmesi, İnönü üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Malatya.
- URL-1: <http://www.hurriyet.com.tr/fureya-koralin-yasayan-seramikleri-ikusagda-40438040> (Erişim Tarihi:12.09.2019).
- URL-2: <https://tr.pinterest.com/pin/548102217149193815/?nic=1> (Erişim Tarihi: 11.09.2019).
- URL-3: <http://www.gungorguner.com/works/bowls/39b.jpg> (Erişim Tarihi: 10.09.2019).
- URL-4: <http://www.mehmettuzumkizilcan.com/?page=portfolio> (Erişim Tarihi: 11.09.2019).
- URL-5: <https://tr.pinterest.com/pin/548102217153819599/> (Erişim Tarihi: 11.11.2019).
- URL-6: <https://tr.pinterest.com/pin/556616835169195766/> (Erişim Tarihi: 09.07.2019).
- URL-7: <https://tr.pinterest.com/pin/330592428880937337/> (Erişim Tarihi: 09.07.2019).
- URL-8: <https://tr.pinterest.com/pin/44050902580991267/> (Erişim Tarihi: 09.07.2019).
- URL-9: <https://tr.pinterest.com/pin/568086940472045800/> (Erişim Tarihi: 17.07.2019).
- URL-10: <https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/%C3%A7izer-sevim> (Erişim Tarihi: 17.07.2019).
- URL-11: <http://www.mehmettuzumkizilcan.com/?page=portfolio> (Erişim Tarihi: 17.07.2019).



## KONYA TREN GARI YERLEŞKESİ TARİHİ LOKOMOTİF DEPOSU İÇİN BİR YENİDEN KULLANIM ÖNERİSİ

Araştırma Makalesi/Research Article

**Mehmet UYSAL**

ORCID: 0000-0002-0647-6312

Prof. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü  
mehmetuysal@konya.edu.tr

**Zehra Rumeysa ERSÖZ**

ORCID: 0000-0002-5151-1631

Arş. Gör. Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı  
Bölümü  
zrersoz@erbakan.edu.tr (Sorumlu Yazar)

**İzzet Alim FAZLA**

ORCID: 0000-0002-3961-4750

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü  
alimfazla@gmail.com

(Geliş/Received: 15.11.2019; Kabul/Accepted: 20.11.2019; Yayın/Publicated: 27.12.2019)

### Öz

Endüstri devriminin büyük getirilerinden biri olan demiryolları hem ekonomik hem sosyal hem de politik alanlarda insanlık tarihinde yadsınamaz etkileri olan teknik sistemlerdir. Gelişen teknolojiyle birlikte elektrikli ve dizel lokomotifler üretilmiş ve buharlı lokomotiflerin kullanımı önemli ölçüde azalmıştır. Günümüzde ise hızlı trenlerin kullanımı giderek artmaktadır, dolayısıyla demiryollarındaki mimari gereksinimlerin yanında tesis ve donanım ihtiyaçları da değişmektedir. Kullanım dışı kalan ve atıl duruma düşen tarihi demiryolları, endüstriyel miras kapsamında ele alınmalı ve korunmalıdır. Tarihi demiryollarında ise lokomotif depoları buharlı lokomotif dönemine ait en önemli yapılardan biridir. Bu çalışmada, Konya Tren Garı Yerleşkesi tarihi lokomotif deposu için bir mekânsal organizasyon, mekân niteliği ve niceliği, üç boyut biçimlenişi bağlamında kültür, sanat ve sergileme işlevlerini barındıracak bir kullanım önerisi sunulmuştur. Önerilen bu kullanım biçimi Konya kentinin ihtiyaçları olarak belirlenmiş ve kent hafızasında sürekliliğe ve sürdürülebilirliğe vurgu yapması önemsenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Yeniden Kullanım, Tren Garı, Lokomotif Deposu, Sürdürülebilirlik.

## A REUSE PROPOSAL FOR KONYA TRAIN STATION HISTORICAL ROUNDHOUSE

### Abstract

Railways, one of the great benefits of the industrial revolution, are technical systems with undeniable effects on human history in both economic, social and political fields. With the developing technology, electric and diesel locomotives were produced and the use of steam locomotives decreased significantly. Nowadays, the use of high-speed trains is increasing, so the needs of plants and equipment are changing



along with the architectural requirements on the railways. Historical railways that are out of use and become idle should be handled and protected within the scope of industrial heritage. In historical railways, roundhouses are one of the most important buildings of the steam locomotive period. In this study, a spatial organization, spatial quality and quantity, and a three-dimensional remodeling of Konya Train Station roundhouse has been proposed to be reused for cultural activities, art exhibitions and permanent museum functions. This proposed reuse was identified as the needs of the city of Konya and emphasis on architectural sustainability and sustainability in urban memory was taken into consideration.

**Keywords:** Reuse, Train Station, Roundhouse, Sustainability.

## **Giriş**

Endüstri devrimiyle hayatımıza giren birçok yeniliğin yanında farklı malzemelerle üretilmiş ve farklı amaçlar için kullanılan endüstri yapıları kent hayatına eklenmiştir. Buharlı makinenin ve lokomotifin icadıyla birlikte bu sanayi yapıları arasına tren istasyonları da dâhil olmuştur. Türkiye’de bir buçuk asırlık geçmişi olan tren istasyonları özgün mimari yapıları ile kültürümüzde miras niteliği taşımaktadır. Fakat günümüzde tarihi istasyonların çoğu yanlış onarımlar yüzünden orijinalliğini yitirmeye başlamış, bir kısmı da bakımsızlık yüzünden tahrip olmuş ve yıkılmaya yüz tutmuştur.

Buharlı lokomotiflerin çalışma prensibine göre inşa edilmiş olan lokomotif depoları da günümüzdeki teknolojik gelişmelerle artık kullanım dışı kalmaya başlamış ve işlevselliğini yitirmiştir. 21. Yüzyılda işlevini yitirmiş ancak tarihi öneme sahip binalar elden geldiğince ya onarılıp ve restore edilerek yeniden kullanıma açılmakta ya da fonksiyonu değiştirilerek var olmaya devam etmektedir. Endüstri yapıları belirli ilkeler çerçevesinde yeniden kullanılmaktadır. Konya’da da yeni inşa edilecek olan hızlı tren istasyonu ve lokomotif deposuyla birlikte eskisine ihtiyaç kalmayacağı ve lokomotif deposu tamamen kullanım dışı kalacağı öngörülmektedir. Bu çalışmada da dünyadan ve Türkiye’den farklı işlevlerle kullanıma açılan tarihi istasyonlardan örnekler verilerek Konya Lokomotif Deposu için bir dönüşüm önerisi sunulmaktadır.

Demiryollarının ulaşım seçeneklerinden bir olarak kullanılmaya başlandığında bu yeni ulaşım sisteminin işleyişi için birtakım tesis ve yapılara ihtiyaç duyulmuştur. Yolcular için tren bekleme, bilet temini gibi hizmetlere cevap vermesi amacıyla tren istasyonları kurulmuştur. Bu yapılarda fonksiyon ve büyüklüğe de bağlı olarak lojmanlar, yük indirme-bindirme işlemlerinin gerçekleştiği mekânlar, vagon ve lokomotif depoları, müdürlükler gibi yapılar da bulunmaktadır. Genellikle kentin yakınında fakat şehir gelişimini sınırlamayacak şekilde konumlandırılan istasyon binaları kendi içinde yaşayan bir yerleşke niteliğinde tasarlanmıştır. Burada bütün yapılar birbirleriyle ilişkilidir. Ancak zamanla bu istasyonlar şehrin merkezinde kalmakla birlikte günümüz demiryolu teknolojisine ayak uyduramamakta ve kullanıcı ihtiyaçlarını karşılayamamaktadır. Bu nedenle birçok şehirde yeni tren garları inşa edilmektedir. Tarihi garlar yapım tekniği, malzemesi ve mimari yönden özgün bir karaktere sahiptir. Fakat çeşitli nedenlerle işlevlerini kaybeden bu alanlar birçok yerde yeniden işlevlendirilerek kente tekrar kazandırılmaktadır.

### **Endüstri Devrimi, Endüstri Yapıları ve İşlevleri**

Endüstri Devriminin başlangıcı 18. Yüzyılın sonları olarak kabul edilse de yine de kesin bir başlangıç noktasından söz edilememektedir. 17. Yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan teknik gelişmeler zamanla yayılarak devrim denilen bu sürecin gerçekleşmesine birer basamak olmuşlardır (Yiğit Akı, 2011: 6). Sonuç olarak da 18. Yüzyılın ortalarına doğru İngiltere’de beliren bu gelişmeler endüstri devriminin temelleri olarak adlandırılabilir. İngiltere’de başlasa da kısa sürede diğer Avrupa ülkelerine ve ardından tüm dünyaya yayılmıştır (Yiğit Akı, 2011: 8).

Endüstri Devrimi hızla artan buluşlara yol açmıştır. Bu buluşlar sayesinde üretim için insan gücüne olan ihtiyaç azalmaya başlamıştır. Makineleşme hayatın her alanını etkilemeye başlamış ve fabrikalaşma hızla artmıştır (Erdoğan, 2002: 3). Bunun sonucunda büyük endüstri yapıları oluşmuştur.

Dünya çapındaki bu büyük değişim hayatın her alanında olduğu gibi mimari biçimlenişte de büyük değişimler getirmiştir. 19. Yüzyılın başlamasıyla beraber mimarlar alışılmışın dışında yapılar tasarlamaya başlamışlardır. Bu yapılar arasında fabrikalar, hastaneler, kapalı halk pazarları, hızla gelişen endüstri kentleri için işçi konutları ve demiryolu istasyonları vardır. Ayrıca işlev ve malzeme farklılığı da bu yapıların belirleyici özelliklerindedir (Erdoğan, 2002: 14, 16).

Ortaya çıkmakta olan yeni üretim sistemleri için büyük açıklıkları olan geniş mekânlara ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. İnsan gücünden makine gücüne geçilmesi de makinelerin sığması için geniş alanları zorunlu hale getirmiş ve 19. Yüzyılın ortalarından itibaren dökme demirin mimaride kullanılmaya başlaması da bu soruna çözüm olmuştur (Taner, 2011: 7). Böylelikle büyük endüstri yapıları, yeni malzemeler ve strüktürel sistemler bu yapıların karakteristik özelliklerini oluşturmuştur.

Endüstri devrimi sonucu doğan yapılar arasında demiryolu istasyonlarını ele alındığında bu yapılaşmanın temelinde buharla çalışan makinenin icadı vardır. Buharlı makine 1769’da İskoçya’da James Watt tarafından bulunmuştur ve bu makinenin gelişmiş biçimi de makine çağının başlangıcı olarak görülmüştür (Yiğit Akı, 2011: 6). Ardından 1804’te Richard Trevithick tarafından tasarlanan lokomotif hayata geçmiş ve 1825 yılında buharlı makine ilk kez lokomotiflerde kullanılmaya başlanmıştır (Yiğit Akı, 2011: 7). Bu gelişmeler demiryolu ağlarının kurulmasını ve dolayısıyla demiryolu istasyonlarının oluşmaya başlamasını sağlamıştır.

### **Tarihi Endüstri Yapılarının İşlevlerini Kaybetmeleri**

Tarihten günümüze yaklaştıkça her şeyde olduğu gibi mimaride de değişim sürecinin giderek hızlandığını görüyoruz. Endüstri döneminden sonra yapılan yapıların zaman geçtikçe ve teknoloji ilerledikçe sürdürmekte oldukları işlevlerini kaybetmeleri kaçınılmaz olmuştur. Yapı ve işlevi düşünüldüğünde, endüstri yapılarının insan ölçeğinden çok işlev düşünülerek yapıldığı görülmektedir. Bu yapıların zamanla ve çağın değişimiyle orijinal işlevlerini kaybettikleri düşünülürse, yok olmaktansa tek seçeneklerinin bir dönüşüme uğramak olduğu söylenebilir. Endüstri yapıları, sundukları geniş alanlar ve esnek yapıları sayesinde çok sayıda tasarım

olanağı sunmakta, bu sayede yapının da tarihini ve kültürünü yansıtan unsurlarını göz önünde bulundurarak yapılacak olan tasarımlar başarılı sonuçlar getirmesi hedeflenmektedir. Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de yeniden kullanılan birçok endüstri yapısı bulunmaktadır. Endüstri devriminde yaşanan teknolojik gelişmeler sonucu demiryolları insanlık tarihinde yerini almıştır ve endüstri devriminin dünyada yaygınlaşmasına öncülük eden en önemli buluşlardan biri olarak kabul edilmektedir (Yazar ve Binan, 2019). Demiryollarında trenle taşımacılığın eksiksiz sağlanabilmesi için bakım ve onarımlarının düzenli yapılması gerekmektedir. İstasyonlarda bu işlevlerin yerine getirildiği ve lokomotiflerin bakımlarının ve onarımlarının yapıldığı alanlar lokomotif depolarıdır. Lokomotif depoları tren garlarındaki en temel ve önemli yapılardan biridir. Dairesel planlı lokomotif depoları ise formları ve plan özellikleri ile farklı bir mimari karaktere sahiplerdir. Bu depolar buharlı lokomotiflerin bütünleyici ve ayrılmaz parçası olmaları sebebiyle dönemin sembol yapıları olarak anılmakta ve demiryolu mirasının korunması adına yapılan çalışmalara sık sık konu olmaktadır (Yazar ve Binan, 2019).

### **Tarihi Tren Garları ve Yeniden İşlevlendirme**

19. yüzyılın başlarında İngiltere’de ortaya çıkan demiryolu teknolojisi, günümüzdeki demiryolu teknolojisinin temelini oluşturmaktadır. Endüstri devrimi ile önem kazanan sanayileşmede artan rekabet sebebiyle kömür ve diğer madenleri hızlı, ucuz ve en kolay şekilde bir yerden bir yere götürecek teknoloji demiryolları olmuştur. Bu gelişmelerden sonra buhar makinesinin keşfiyle demiryolları daha modern bir teknolojiye kavuşmuştur. (Erdoğan, 2005: 11, 12).

19. yüzyılın başlarında İngiltere’de ortaya çıkan demiryolu teknolojisi, günümüzdeki demiryolu teknolojisiyle Bugünkü anlamdaki ilk demiryolu teknolojisi, 19. yüzyılın ilk çeyreğinde İngiltere’de ortaya çıkmıştır. Fakat bu tarihten çok önceleri de İngiltere ve Avrupa’daki maden alanlarında, üzerinde maden yüklü vagonların gittiği, tahta raylı “vagon yolları” kullanılmıştır. Fakat ahşap raylar kısa zamanda aşınmaktadır. Bu durum 1767 yılında demir fiyatlarının düştüğü bir dönemde, İngiltere’de Reynold adında bir demir tüccarı tarafından ahşap rayların üzerinin demirle kaplanması suretiyle daha uzun süreli kullanılmaya başlanması ile giderilmiştir. Tüm bu gelişmelerin akabinde modern anlamda ilk demiryolları ise buhar makinesinin keşfi ve bunun demiryollarına uygulanmasıyla meydana gelmiştir (Erdoğan, 2005: 11,12). 19. yüzyılın ikinci yarısında demiryolu tüm dünyaya yayılarak pek çok kıtada işletilmeye başlanmıştır (Özyüksel, 1998). Bu gelişmeler ilerleyen zamanlarda büyük demiryolu istasyonlarını da beraberinde getirmiştir. Kentlerde yaşanan bu mimari yenilik zaman ve mekân kavramlarında devrim niteliğinde bir değişim yaratmıştır (Erdoğan, 2005: 13).

Tüm dünyaya yayılan demiryolları ve istasyon binaları uzun yıllar boyunca kullanılmıştır ve çoğu hala kullanılmaktadır. Fakat hem yılların etkisiyle hem de kent planlarının değişmesiyle bazı tarihi öneme sahip istasyonlar yeniden işlevlendirilerek kullanılmaya başlanmıştır. Fransa’daki Orsay Müzesi ve Türkiye’deki CerModern, farklı fonksiyonlarla kent hayatında yer alan eski garlara örnektir. Bu yapıların sağlıklı bir şekilde

yeniden kullanılması, uluslararası yeniden işlevlendirme ilkelerinin başarılı bir şekilde değerlendirilmesine dayanmaktadır.

### **Tarihi Endüstri Yapılarının Yeniden İşlevlendirme İlkeleri**

Endüstri mirası niteliğindeki yapılar teknolojinin gelişmesiyle işlevlerini kaybetmeleri sebebiyle bu yapıları tarihsel sürdürülebilirliği sağlayarak kente kazandırmak için çeşitli koruma yaklaşımları gündeme getirilmektedir. Endüstri mirası yapıları sanayileşme kültürünün tarihsel, sosyal, teknolojik ve mimari değerlerini temsil etmektedirler. Bu nedenle bu yapıların korunması ve yeniden kullanımı konuları akademik çalışmalara ve projelere konu olmaktadır (Köksal, 2012). Yeniden işlevlendirme çalışmalarında yapının tarihsel sürdürülebilirliğinin sağlanması, eskiyle yeninin doğru bir şekilde harmanlanması, özgünlüğe sadık kalınması ve yapının kentsel yaşama en faydalı şekilde kazandırılması gerekmektedir. Yapıya verilen yeni işlevin yapının mimari özelliklerini ve simgesel değerini zedelememelidir (Ahunbay, 2013). Bu sayede kültürel mirasın parçası olan yapılar korunurken kent kimliği de korunacak ve sürdürülebilirliği devam ettirilecektir (Tunçer, 2007). Yeniden işlevlendirme yapılırken yapı sadece dış kabuğuyla değil mekânlarıyla ve çevresiyle de değerlendirilmelidir. Proje sırasında tüm aşamalarda koruma ilkelerine bağlı kalarak hareket edilmelidir. Bu ilkeler, çeşitli örgüt ve toplulukların kurumsallaşarak ortaya koyduğu uluslararası anlaşmalar ve tüzüklerle belirlenmiştir.

Endüstri devrimi ile ortaya çıkan yapıların ve alanların endüstri mirası olarak kabul görmesindeki en büyük etken, bu yapıların sahip olduğu değerlerin tehdit altında olmasına karşı tepkilerin belirmesidir (Kılıç ve Dinç Kalaycı, 2019). Böylelikle önce Britanya'nın öncü olduğu, daha sonra birçok ülkede belirli kişiler ve gruplar tarafından başlatılan endüstri arkeolojisi alanlarının korumak için kurulan ve zamanla kurumsallaşan örgüt ve topluluklar meydana gelmiştir (Mutlu, 2018). 1931 Carta Del Restauro ile bugünkü koruma anlayışının temelini oluşturan yeniden kullanıma ve restorasyon anlayışına dair ilkeler belirlenmiştir (Kuban, 1962). Daha sonra 1964 Venedik Tüzüğü kararları yayımlanarak bu ilkeler geliştirilerek desteklenmiştir. Bu tüzükte koruma ve onarım başlıkları altında tarihsel sürekliliğin sağlanması, anıtların çevreleriyle değerlendirilmesi ve yapının özgün planına sadık kalınması konularından bahsedilmektedir (URL-1). 1978'de kurulan Uluslararası Endüstri Mirasını Koruma Komitesi (TICCIH)'nin kurulmasıyla endüstri mirası kavramı üzerine odaklanılması ve bu alandaki faaliyetlerin dünya çapında yaygınlaşması sağlanmıştır (Saner, 2012: 55). ERIH, EFAITH, DOCOMOMO gibi örgütlerin kurulmasıyla endüstri mirası kavramının bilinirliği, değeri ve önemi artırılmıştır (Köksal, 2012).

Endüstri mirasını korumaya yönelik çalışmalar yapan bu örgüt ve topluluklar, organize ettikleri kongreler ve konferanslar ile, yayımladıkları bildiri ve tüzükler ile bu konunun uluslararası düzeyde ele alınmasını ve ortak paydada buluşmasını sağlamışlardır. Bu uluslararası anlaşmalar, bildirgeler ve tüzükler ışığında yeniden işlevlendirilerek tekrar kullanıma açılan endüstri mirası yapılarının koruma ilkelerine uygunluğu 3 ana başlıkta değerlendirilmiştir (Kılıç ve Dinç Kalaycı, 2019).

- I. “Mekânın ve çevresinin geçmişte sahip olduğu değerlerin korunması”
- II. “Yapının eski kimliğinin göz önünde bulundurularak tasarım yapılması”
- III. “Tarihsel ve kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması” (Kılıç ve Dinç Kalaycı, 2019).

Bu ilkeler göz önünde bulundurularak yapılan yeniden işlevlendirme projelerinin başarılı ve sürdürülebilir olacağı var sayılabilir.

### **Avrupa’da Yeniden İşlevlendirilen Orsay Tren Garı: Musée d’Orsay**

1986 yılında hizmete açılan Orsay Müzesi (Musée d’Orsay), açıldığı günden beri dünyada ses getiren müzelerden biri olmuştur. Binanın hem iç hem dış tasarımı, hem de dönemindeki tarihsel konumuyla Fransa’daki özgün örneklerden biridir (Şekil 1). Müzeye dönüştürülen demiryolu istasyonu, modernleşmeyle gelen değişimin simgesi olmuştur. Aynı zamanda 18. yüzyılın hemen öncesi ve sonrasında ortaya çıkan sanat akımlarının çeşitliliğini gözler önüne sermektedir. O modernleşmeye geçiş sürecinde üretilen resim, heykel, çizim, fotoğraf, mimari planlar ve modeller, dekoratif ve endüstriyel ürünler bu müzede toplanmış ve geçiş dönemindeki çelişkiyi birlikte ve açıkça görünür hale getirmiştir (Yılmaz, 2014).



**Şekil 1:** Orsay Garı’nın Seine nehrinden görünümü (Sezer, 2013: 33).



**Şekil 2:** Orsay Garı, 20. Yüzyıl (Yılmaz, 2014).





Şekil 3: Orsay Múzesi i görünüm (URL-2).



Şekil 4: Kuzey – Güney doğrultusundaki enine kesit (Sezer, 2013: 37).

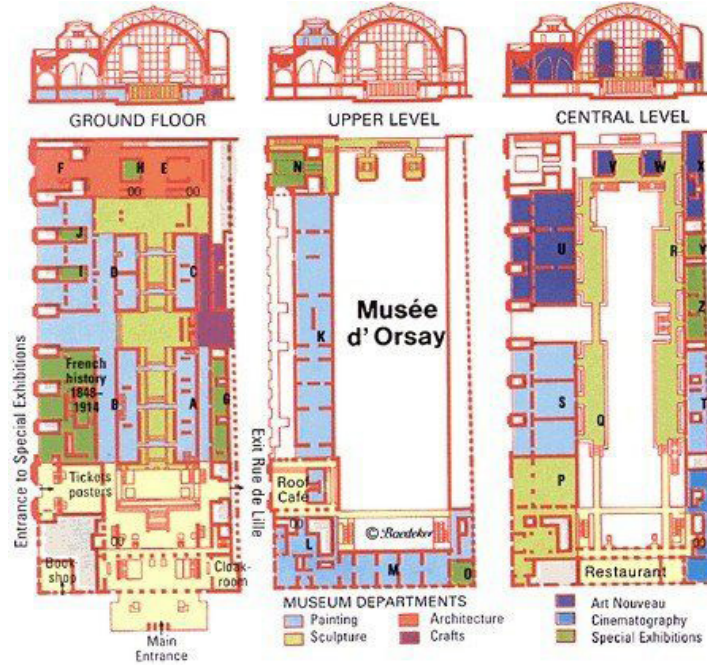
Orsay Garı, Paris'te merkeze yakın bir yerde ve büyük Fransız demiryolu Őirketlerinin bir istasyona ihtiyaçları olduğu için inşa edilmiştir. Paris meydanın Őıklıėına ve güzelliğine yaraŐır bir Şekilde ayrıcalıklı yolcuların kullanımı için tasarlanmış ve lüks bir konfor sunmak üzere planlanmıştır. Binanın endüstriyel havasını gizlemek için dış cephede gösterişli, eklektik taş kaplama kullanılmış ve içeride de direklerin üzerinde yükselen tavan kullanılmıştır (Şekil 2, 3 ve 4). TaŐlar, Charente ve Poitu bölgelerinden getirilmiştir. Zemin ve cephelerde kullanılan taŐların aynı boyutta olmasına özen gösterilmiştir, pürüzsüz ve simetrik bir görünümle, çevresindeki yapılara uyum sağlaması planlanmıştır. Mimarın amacı binanın sadece işlev olarak bir fabrika gibi hizmet etmesi değil, aynı zamanda Paris'e ilk adımını atan yolculara bu Şehrin etkisini birincil derecede yaŐatmak olmuştur (Yılmaz, 2014).

Sanayileşmenin hızlanmasıyla Orsay Garı yetersiz kalmış, işlevini yitirmiş ve 1939'da kapanmıŐtır. İŞlevini yitiren gar için 1970'lerde dönüşüm hazırlıkları başlamıştır. 1980'de bir yarışma düzenlenmiştir ve İtalyan mimar Gae Aulenti birinci seçilerek, binanın müze ihtiyaçlarını karşılayacak bir i dekorasyon ve uyarlamaları yapması için görevlendirilmiştir (Yılmaz, 2014). Yapıldığı dönemin mimari üslubuna ve mimara sayėı duyularak dökme demir

sütunlar ve sıva dekorasyonlar yenilenecek binaya tekrar kazandırılmıştır. Yani yapıda binanın her yerinden eski istasyon yapısının uyandırdığı etkinin hissedilmesi hedeflenmiştir. Binanın değişim süreci yedi yıl sürmüştür ve müze 1986'da hizmete açılmıştır. Aulenti müzede dolaşımı basit bir patika olarak tasarlamamıştır; ziyaretçinin gideceği yeri düşünerek hareket etmesini istemiştir, böylece onun sanat üzerine yoğunlaşacağını varsaymıştır (Yılmaz, 2014).

Müze sadece sanat eserleri sergilenmemektedir. Müze, eğlenme, düşünme ve öğrenme merkezi olarak hizmet vererek bir sergi mekânından çok daha fazlasını sunmaktadır. Müzedeki etkinlikler arasında konserler, film gösterimleri, festivaller, konferanslar, kültürel tarih kursları ve çocuklar için eğitim etkinlikleri bulunmaktadır (URL-3).

Müze üç ana kattan oluşmaktadır. Galeriler merkezdeki aksın iki yanına yerleştirilmiştir ve ara katın terasından galeri boşluğuna bakılmaktadır. Bu ara kat binayı neredeyse çepeçevre sarmakta ve ek galerilere bu kattan giriş sağlanmaktadır (Şekil 5). Müzenin iç mimarî kurgusunda ve sanat eserlerinin yerleşiminde doğal ışık düşünülerek belli bir düzen oluşturulmuştur. (Sezer, 2013: 36).



Şekil 5: Orsay Müzesi planlar ve kesitler (URL-4).

Bir tren istasyonundan müzeye dönüştürülen Gar binasında, Seine Nehri tarafına ikinci bir cephe eklenerek ana tonoz (Gar tonozu) gizlenmiş ve kente daha estetik bir görünüm kazandırılmıştır. Yeniden işlevlendirme yapılırken doğal ışığın kullanımına özen gösterilmiştir. Fakat iç mekân olarak değerlendirilirse bu projede 'Endüstri Mirası' olarak adlandırılan yapıların eski havasını korumakla yeni işlevini sağlamak arasında ortaya çıkan çelişki açıkça görülmektedir. Garın eski atmosferi, metal iskeleti, ışığı, vitrayları gibi unsurları sayesinde biraz hissedilse de, artık eski ve tarihî bir tren istasyonu olarak değil tüm gereklilikleri yerine getiren bir sergi binası olarak görülmektedir. Yapılan eklemelerle binanın özgün yapısıyla üstünkörü bir uyum yakalanmış olsa da mimari bütünlük ve eski-yeni diyalogu sağlanamamıştır. Böylece

tasarımda gerekli tutarlılık oluşturulamamış, yukarıda bahsi geçen işlevlendirme ilkelerine tam olarak uyulamamıştır.

### Türkiye’de Yeniden İşlevlendirilen Cer Atölyeleri: CerModern

Endüstri devrimi ile ortaya çıkan endüstriyel yapılar Amerika ve Avrupa’ya nazaran Türkiye’de daha az görülmektedir. Bunun nedeni olarak devrimin etkilerinin Türkiye’ye geç gelmesi ve sanayileşmenin yalnızca belli kentlerde ilerlemesi gösterilebilir. İstanbul başta olmak üzere 19. Yüzyılın sonlarına doğru sanayileşme diğer büyük illere de yansımıştır. Dünyada pek çok yerde işlevini yitiren endüstri yapıları yeniden farklı bir fonksiyonla kültürel ortama kazandırılmaktadır. Türkiye’de ise bu olgu son 20 yıldır gündeme gelmektedir. Endüstri yapılarının en çok olduğu yer olan İstanbul’da bu dönüşüm hareketi daha yoğun olarak görülürken, başka illerde böyle bir değişimden çok fazla söz edilememektedir. Ancak, terk edilmiş endüstri yapılarının tekrar işlevlendirilmesi için planlanan ve devam eden projeler mevcuttur. Özellikle günümüzde endüstri mirası kavramının önemi arttığı için bu projelere daha sık rastlanmaktadır.

Türkiye’de sanayi şehri olarak adlandırılan başkent Ankara, bu yeniden işlevlendirme konusunda ihmal edilmiş şehirler arasında sayılmaktadır. Günümüzde Ankara’da endüstri mirası olarak nitelendirilen yapılardan biri Tren Bakım Atölyeleridir (Cer Hangarları). Cer Atölyeleri lokomotif ve vagon bakım ve onarımlarının yapıldığı yerlerdir (Sezer, 2013: 75, 77).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında ülke çapında demiryollarının geliştirilmesi politikasıyla birlikte Türkiye’de demiryolları millileştirilmiştir. Cer Atölyeleri de bu politikanın getirisi olarak inşa edilmiştir (Şekil 6). Cumhuriyet tarihinde miras niteliği taşıyan atölyelere sonradan eklenen hangar binasının özgün yapıya uyumlu olmasına özen gösterilmiştir (Sezer, 2013: 77, 78).



Şekil 6: Cer Atölyeleri (Sezer, 2013: 78).



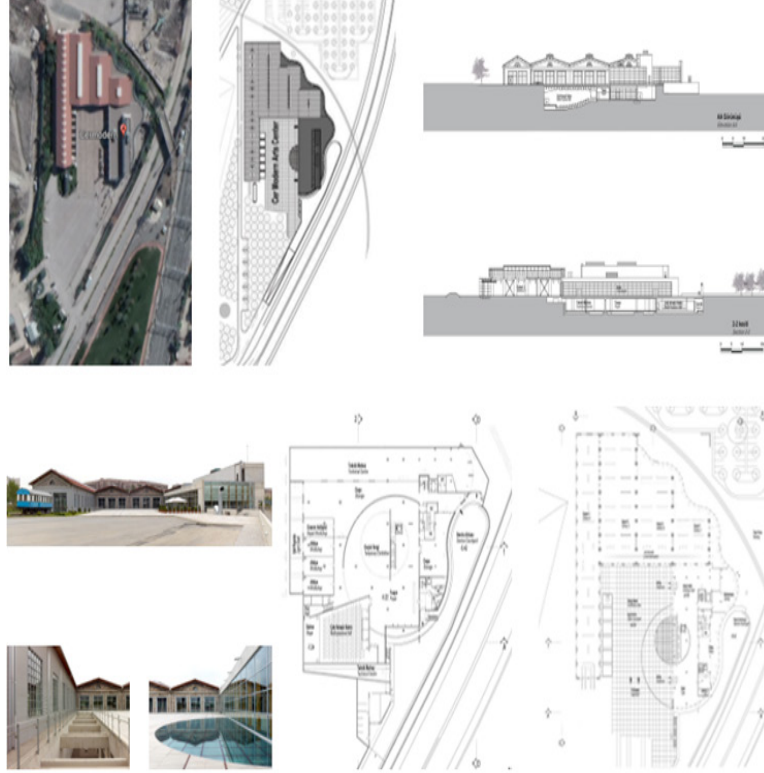
Şekil 7: Cer Atölyeleri (URL-5).

Cer Atölyelerinin mimari işçiliğinin Ankara Garı'na göre zayıf olduğu düşünüldüğünde savaştan sonra yapılmış oldukları anlaşılmaktadır (Şekil 7). Bu yüzden bu yapılar tarihsel anlamda mühim yapılardır çünkü savaştan ve Cumhuriyetten sonra yetersiz kaynak ve ustaya rağmen yapılmışlardır. Cer Atölyeleri ana hatları bozulmadan ufak onarımlar ve eklentilerle 1995 yılına kadar gelmişlerdir. Bu yapının cephe niteliği döneminin cephe anlayışını göstermekle birlikte Osmanlı mimarisinden modern mimariye geçişin canlı göstergesi olmuştur. Böylelikle Cer Atölyeleri Ankara'daki endüstri arkeolojisinin değerli ve ender örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Sezer, 2013: 80). Cer Atölyeleri endüstriyel yapı olarak değerlendirilecek olursa, dönemin tipik özelliklerini barındırdığı söylenebilir. Günümüzde iki birimin yarıya yakını yıkılmışken, diğer iki birim kısmen ayakta kalmıştır. Üç dikdörtgen birimden oluşan özgün atölyelere hangar binasının sonradan eklendiği görülmektedir. Çünkü en kuzeydeki üçüncü atölyenin dış cephesi olduğu gibi kalmış ve buna bitişik olarak inşa edilen dördüncü uzun atölyenin iç duvarı olacak şekilde bırakılmıştır. Günümüzde Cer Modern olarak fonksiyon değiştiren Atölyeler eklenti yapılarla genişletilmiştir. Binadaki genişletme işlemi var olan atölyelerin güney ve güneybatısına sarmal bir bina eklenerek yapılmıştır. Bu sarmal yapının cephesi sargı bezinden esinlenilerek tasarlanmıştır ve genel olarak cam ağırlıklı malzeme kullanılmıştır. Ayrıca arazideki konumu, çatı açıklıkları ve geniş pencereleri sayesinde atölyeler gün içinde uzun saatler boyunca gün ışığından faydalanabilmektedir. Fakat bu durumun avantajlarının yanında dezavantajlarından biri de sergileme eyleminin fazla ışıktan dolayı sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilememesidir. Bu durum ayırıcı hareketli duvarlarla çözülmeye çalışılmaktadır.

Üç dikdörtgen biçimli atölyenin çelik strüktür yapıdaki çatılarının yüksekliği 10.43 metredir (Sezer, 2013: 82). Yeni işlevinde de bu tavanlar açıkta bırakılmıştır böylece çatı açıklıkları yine mekâna gün ışığı almak için kullanılmıştır. Çelik strüktürdeki çatıyı taşıması için betonarme kolonlar inşa edilerek çatıdaki çelik makaslar bu kolonların üzerine oturtulmuştur. Kolonlar arasındaki kâgir duvarların malzemesi ise taştır. Önceden yapılmış olan üç atölyenin çatısı gibi sonradan yapılan dördüncü atölyenin çatısı da çeliktendir. Bu ek binada da endüstri yapısının tipik özelliği olarak, günışığını mekâna almak için yapılmış olan çatı açıklıkları ve geniş pencereler bulunmaktadır (Sezer, 2013: 82). Cer Atölyelerinin 1995 yılında yeniden işlevlendirilerek Ankara Çağdaş Sanatlar Merkezi ve Güzel Sanatlar Galerisi olarak kullanılmasına ilgili kurumlarca karar verilmiştir. Fakat bu süreçte güzergâhında Cer Atölyelerinin de bulunduğu demiryolu hattının yerinin değiştirilmesine karar verilmiştir. Böylece dört birimden oluşan bu atölyelerin iki biriminin neredeyse yarısı yıkılmıştır. 2010'da Cer Atölyeleri tekrar gündeme gelerek dönüşüm sürecine girmiştir (Sezer, 2013: 84). Yeni yapıda eski ile yeninin zıtlığının yanında bütüncüllüğü de görülmektedir. Özgün yapılar sağlamlaştırılarak onarılmışlardır ve mimari kimliği zedelenmemiştir. Müze yapısı, eski ile yeninin zıtlığı ve birlikteliği, yapıldıkları dönemin kesitinin algılanabildiği bir öykünmeden, uyumlu bütünü oluşturur nitelikte tasarlandı. Eski birimler saydam ve eğrisel bir duvarla kaplanmıştır. Eklenen uzun yapı ise dış mekânı tanımlayarak avlu tarifini belirginleştirmiştir. Açık avlu hem ziyaretçileri karşılayan ve girişe yönlendiren ferah bir alan olarak hem de düzenlenen açık hava sergileriyle etkinliklerin bir



parçası olarak kullanılmaktadır. Avlunun zemininde bulunan bu dairesel tasarım, zemin kattan bodruma ve dış mekândan iç mekâna görsel geçiş sağlayarak tasarıma boyut katmıştır. Yapının yeni tasarımında bu özellikler görünmektedir (Şekil 8).



Şekil 8: Cer Modern vaziyet planı, kesitleri, planları ve perspektifleri (URL-5).

Oluşturulan avluda bulunan ve eskiden lokomotiflerin ve vagonların atölyelere geçmesini sağlayan rayların arasına ahşap döőenmiőtir. Zemin rabitaları demir rayların üst kısımlarıyla aynı seviyede olacak şekilde döőenmiőtir (Şekil 9)(Sezer, 2013: 86). Mimarların rayları bilinçli bir şekilde açıkta bıraktıkları görölmektedir. Raylar binanın eski işlevini hatırlatmakla birlikte o döneme ve mimara duyulan saygının da bir göstergesidir.



Şekil 9: Rayların arasındaki ahşap avlu (Sezer, 2013: 86).



Mevcut cephe muhafaza edilerek hasar görmüş yerler benzer taş malzemeye güçlendirilmiştir. Bu üç galeride eskiden lokomotifler için giriş kapısı olarak kullanılan açıklıklar bırakılarak yeni yapıda pencere olarak kullanılmışlardır. Eski binada ön cephelerde üstte bulunan küçük pencereler de muhafaza edilmiştir. Dört galerinin de beşik çatıları güçlendirilerek çelik profillerin girişlerinin oluşturduğu strüktür ahşap plakalarla kaplanmıştır. Mekânın iç kısmından da bu plakalar görülebilmektedir. Ahşap plakaların üzeri ise çatıda koruyucu bir yüzey oluşturmak için kiremitle kaplanmıştır.

Sonradan eklenen uzun galeri farklı olarak daha ince ve uzun bir yapıya sahiptir ve yan cepheleri onlardan farklı olarak oluklu metal sac ile kaplanmıştır. Ön cephesi açık gri bir dış cephe boyasıyla boyanarak Cer Modern'in genel havasıyla bütünlük yakalanmıştır. Dış mekânda ayrıca Cer Atölyelerinden kalma özgün bir lokomotif de muhafaza edilmiştir ve yapının ön cephesinde bulunmaktadır. Sadece dış mekânda değil iç mekânda da muhafaza edilen eski strüktürle endüstri yapısının havası hissedilmektedir.

Dış cephesinde brüt beton kullanılan ek binanın avluya bakan cephesi de boylu boyunca cam olarak tasarlanmıştır. Böylece giriş, fuaye ve kafeterya kısmı bir bütün olarak algılanabilmektedir. Brüt beton, ek yapıda endüstriyel bir hava katması için kullanılmış olup mekânın iç duvarlarında, tavanda ve merdivenlerde kullanılarak da karakteristik bir özelliğe sahip olmuştur. Ek binanın bir özelliği de tüm yapının giriş holü görevini üstlenmesidir. Zemin katında kütüphane, müze mağazası, kafeterya ve kafeteryanın mutfuğu bulunmaktadır. Cer Modern'de sürekli değişen ve güncelliğini kaybetmeyen sergiler dışında bağımsız tiyatro oyunları, çeşitli konularda atölyeler, söyleşiler, film gösterimleri gibi farklı etkinlikler de düzenlenmektedir.

Vaziyet planında bu dört galeri ayrı birimler olarak algılansa da planlarda ve kesitlerde görüldüğü gibi hacimsel olarak birbirleriyle bağlantılı iç içe geçmiş mekânlardır. Aktif olarak kullanılan sanat merkezinde sergiler ve etkinlikler nicelik ve nitelik bakımından değişkenlik gösterdiği için bu mekânlar ihtiyaç duyulan fonksiyona göre ayırıcı sergi duvarlarıyla kontrol edilebilmektedir. Ayrıca daha önce bahsedildiği gibi bu duvarlarla mekâna giren güneş ışığı da kontrol edilebilmektedir.

Genel bir çerçeveden bakıldığında, Ankara'da var olan Cer Atölyeleri, özgün yapısı olabildiğince korunarak, çeşitli mimari eklentilerle ve değişimlerle yeniden işlevlendirilmiştir. Yapının orijinal mimarisi ve endüstriyel dokusu bozulmadan, yapıyla bütünleşen modern eklentilerle atıl kalabilecek tarihi bir yapı güncel hayata kazandırılmıştır. Cer Atölyeleri günümüzde Cer Modern olarak anılmakta ve sanatsal faaliyetlere ev sahipliği yapan ve bunlar için esnek mekânlar sunan özgün bir sanat merkezi olarak varlığını sürdürmektedir.

### **Konya Tren Garı Yerleşkesi Tarihi Lokomotif Deposu İçin Bir Yeniden Kullanım Önerisi**

Konya, tarihten günümüze pek çok medeniyete ev sahipliği yaparak Anadolu'nun en önemli yerleşim yerlerinden biri olmuştur. Dolayısıyla en eski yol şebekelerinin merkezi konumunda olan Konya birçok yolu birbirine bağlayan düğüm noktasıdır. Demiryolu hattının da

19. Yüzyıl sonlarında inşa edilmesiyle ulaşım olanağıyla birlikte ticaret de artmıştır. Böylelikle demiryolu diğer şehirlerde olduğu gibi Konya'da da sosyal ve ekonomik hayatta, zaman-mekân kavramlarının değişmesinde, eğitimde ve sanatta şehrin gelişimine büyük katkı sağlamıştır.

### **Konya Tren Garı Yerleşkesi Tarihsel Süreci**

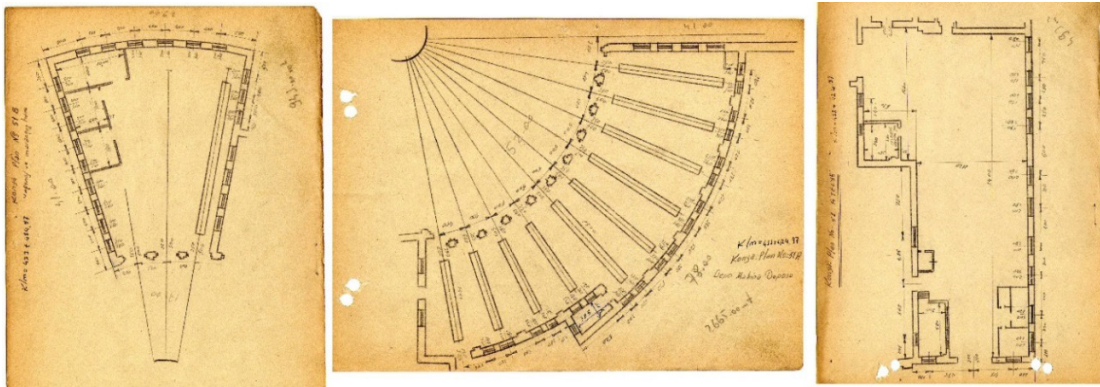
Konya Tren Garı'nın kurulmasından önce şehirde ulaşım genelde at, at arabası ve yaya olarak sağlandığı için başka ulaşım araçlarına gerek duyulmamıştır. Anadolu-Bağdat demiryolu hattının 1895'te Konya'ya gelerek 1896'da çalışmaya başlamış ve böylece gar ile şehir merkezi arasındaki mesafe fazla olduğu için atlı tramvaylar ulaşım için kullanılmak üzere Konya'ya getirilmiş ve toplu ulaşım aracı olarak ilk defa kentte kullanılmıştır (Yaldız ve ark. 2017). Demiryolunun getirildiği şehirlerde olduğu gibi Konya'da da diğer şehirlerle hızlı bir bağlantı kurulduğu için ve merkezde olmasının da etkisiyle ticaret, kültür ve sanat açısından büyük gelişmeler sağlanmıştır. Konya tren garının inşa edildiği yer o zamanlar şehir merkezine uzak olsa da demiryolunun geldiği diğer şehirler gibi kentte hızlı bir gelişme olmuş ve şehirleşme buraya doğru yönelmiştir. Bu şehirleşme yaşanırken, gelişmenin de etkisiyle mimari ve kültürel anlamda değişimler yaşanmış, geleneksel yapı anlayışından farklı tarzda eğitim yapıları, bazı kamu binaları ve oteller inşa edilmiştir (Erdoğan, 2005: 70). İstasyon başlarda şehirden kopuk bir yerde var olmaya başlamış olsa da zamanla şehre getirdiği yeniliklerle beraber Konya'nın temel öğelerinden biri haline gelmiştir.

Konya Tren Garı 19. Yüzyılda inşa edilmiş olup günümüze kadar gelebilmiş ender yapılardan biridir. Yapıldığı zaman ve o dönemin mimari üslubundan dolayı tarihi bir öneme sahiptir. Konya Garının en önemli özelliklerinden biri de bünyesinde farklı birçok fonksiyona sahip binayı barındırdığı halde yapısında hemen hemen hiç değişiklik yapılmamış olmasıdır. Bu da dönemin mimari üslubunu en özgün haliyle günümüze kadar taşıyan bir yapı grubu olduğunu göstermektedir. İstasyon yapısı içindeki lojmanlar, lokomotif deposu, şimdiki adıyla Depo Müdürlüğü, işçi barınakları, santral binası ve Bağdat Oteli'nin de içinde bulunduğu yapıların hepsi Almanlar tarafından yapılmıştır. Dolayısıyla mimari üslup olarak Alman üslubunu taşımaktadırlar (Erdoğan, 2005: 72). Endüstri devriminden sonra yapılarda çeliğin de kullanılabilmesi endüstri yapılarında daha geniş açıklıkların oluşturulabilmesini sağlamış ve bu, o dönemin yapılarının tipik bir özelliği haline gelmiştir. Konya Tren Garı'ndaki Lokomotif Deposu da bu özgün yapı üslubunun en güzel örneklerinden biridir.

Garın kuzey-batı köşesinde bulunan bina hacimsel olarak büyüklüğü ile çok dikkat çekmektedir. Yapı öncelikle geometrisi ile çevresindeki binalardan oldukça farklıdır. Lokomotif Deposu dışındaki yapılar dörtgen bir biçime sahipken burası fonksiyonu gereği dairesel bir biçime sahiptir (Şekil 10). Aslında dairesel form, ön ve arka cephesi paralel ve düz olan dörtgenlerin bir araya getirilmesiyle elde edilmektedir. Bu sayede çokgen bir yapı oluşmakta ve kenar sayısı arttıkça yapı dairesel bir şekil almaktadır (Şekil 11).

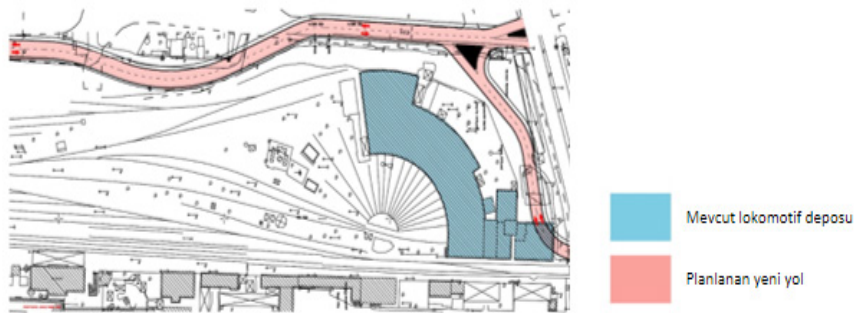


Şekil 10: Konya Tren Garı Lokomotif Deposu uydu görüntüsü (URL-6)



Şekil 11: Konya Tren Garı Lokomotif Deposu atölye planları (KTGA, 2019)

Dairesel formdaki bakım atölyelerinin arka kısmına bitişik olarak inşa edilmiş dikdörtgen biçimde yapılar bulunmaktadır. Bunlardan bazıları atölyelerde birlikte aynı dönemde inşa edilmiş olup bazıları sonradan yapılan eklenti binalardır. Çevresinde planlanan yol değişikliği ile bu binalardan birinin yıkılacağı öngörülmektedir (Şekil 12).

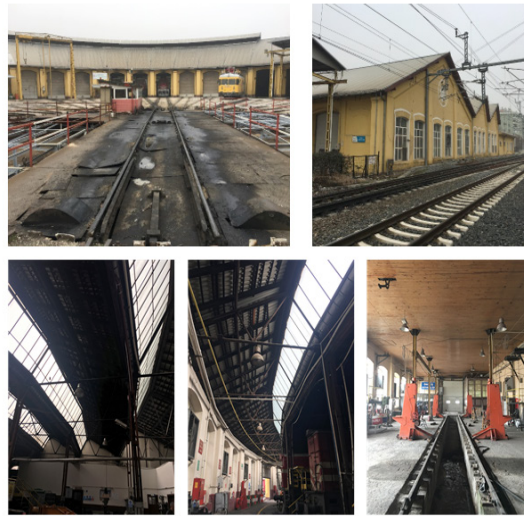


Şekil 12: Konya Tren Garı Lokomotif Deposu Vaziyet Planı (KTGA, 2019)

Lokomotif Deposu'ndaki yapı topluluğunda bakım atölyeleri tek katlı ve çeyrek yay formundadır. Bu yayın merkezinde yine dairesel formda, lokomotifleri girecekleri kapıya yönlendiren döner köprü (dağıtıcı) bulunmaktadır. Yay biçimindeki atölye kısmı 13 bölmeden oluşmaktadır. Yapının batısında bulunan 3 bölmeden oluşan kısım (Bakım Atölyesi

1) daha uzun lokomotifler için tasarlanmış olup, devamındaki 10 bölmeden oluşan kısımdan (Bakım Atölyesi 2) hacimsel olarak daha büyük inşa edilmiştir. Bölmelerin arasında duvar bulunmadığı için iç mekânda yapı bir bütün olarak algılanmaktadır. Fakat kuzeydeki Atölye 1, yanındaki Atölye 2'den daha geniştir ve aralarındaki duvarla ayrılmaktadırlar. Bu yapıların doğusunda ise dikdörtgen biçimde bir plana sahip Atölye 3 yer almaktadır (Görsel 13). Bakım atölyelerinin arka tarafında (kuzeyinde) kazan dairesi ve çalışanlar için soyunma mekânları bulunmaktadır. Ayrıca arka kısımda, eskiden depo şefinin kaldığı lojman ve idare binası olarak kullandığı bina, günümüzde sadece idari bina/müdürlük olarak kullanılmaktadır.

Bu yapı topluluğu tuğladan inşa edilmiş olup duvar kalınlıkları 60cmdir. Tuğla duvarın üzeri sıvayla kaplanmıştır ve üzerine sarı renginde boya uygulanmıştır. Çatı strüktürü için çelik kullanılmıştır ve hem yatay hem dikey atmalarla oluşturulmuştur. Böylelikle 19 metre genişliğinde açıklık geçilebilmiştir. Çatının üstü oluklu levha ile kaplanmıştır ve binanın mahya kotu 10 metredir (Erdoğan, 2005: 97). Atölye 1'in çatısında şerit haline 3 adet ve Atölye 2'nin çatısında ise 1 adet açıklık bulunmaktadır. Bu açıklıklar çatıda oluşturulan farklı açılar sayesinde sağlanmış olup polikarbonatla kaplanmıştır. Bu çatı ışıklıkları hem iç mekâna aldıkları gün ışığıyla hem de açılı yapısıyla binaya ferahlık ve boyut katmıştır (Şekil 13). Konya Tren Garı Lokomotif Deposu bu özellikleriyle endüstri dönemi yapıları arasında yer almaktadır.



**Şekil 13:** Konya Tren Garı Lokomotif Deposu Döner Köprü, Atölyeler ve Çatı Açıklıkları (Kişisel Arşiv).

Lokomotiflerin atöyelere giriş yaptıkları kapılar yüksek ve basık kemerlidir. Doğu cephesindeki pencerelerin etrafı çerçeve içine alınmıştır. Pencereler basık kemerlidir ve kemerler yedişer adet taştan oluşmaktadır. Arka ve yanlarda bulunan pencerelerin ise çerçeveleri yoktur ve kemerleri de sadedir. Eskiden çok sayıda küçük kare camlardan oluşan pencereler, günümüzde değiştirilmiş olup daha farklı bir görünüme sahiptir (Erdoğan 2005: 97, 98).



Tarihi Konya Tren Garı'nda önemli bir role sahip olan Lokomotif Deposu ve bakım atölyeleri, inşa edildikleri dönem ve yapım teknikleri göz önüne alındığından kaybedilmemesi gereken tarihi zenginliklerimizden biridir. Uzun yıllar boyunca ulaşımda güçlü bir etkiye sahip olmuş olan trenlerin bakımı ve onarımı burada yapılmıştır. Buharlı lokomotiflerin çalışma sistemi değiştiğinde de eklenti sistemlerle ve mekânlarla işlevini devam ettirmiştir. Fakat günümüzde gelişen teknolojiye ve şehirleşmeye ayak uyduramaması söz konusudur. Başka tarihi öneme sahip yapılarda olduğu gibi burada da kaybedilmemesi gereken değerler bulunmaktadır.

### **Konya Tren Garı Yerleşkesi Tarihi Lokomotif Deposu İçin Bir Yeniden Kullanım Önerisi**

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte yeni ulaşım olanakları gelmiş ve Konya'ya hızlı trenler için 2016 yılında yeni bir gar inşaatı başlamıştır. Projenin 2020 yılında tamamlanması öngörülmektedir. Yapılmakta olan Konya Hızlı Tren Garı ile birlikte tarihi tren garındaki bazı binaların kullanım dışı kalacakları düşünülmektedir. Bunlardan biri de Konya Tren Garı'ndaki Depo Müdürlüğü olarak adlandırılan Lokomotif Deposu'dur.

İnşa edildiği dönemin tipik özelliklerini barındıran Lokomotif Deposu binalar topluluğu, hacimsel ve geometrik özellikleriyle oldukça özgün bir yapıya sahiptir. Kullanım dışı kalacağı düşünüldüğünde böyle bir değere sahip tarihi bir yapının terk edilerek bakımsızlıktan tahrip olmasını engellemek gerekmektedir. Dünyada olduğu gibi ülkemizde de kullanım dışı kalan birçok tarihi istasyon binası yeni bir fonksiyonla tekrar kullanılmaya başlanmıştır. Bunlardan bazıları olan Ankara Eski Tren İstasyonu Direksiyon Binası – müze, Ankara Gazi Tren İstasyonu Yolcu Binası – restoran, Ediren Köprübaşı Tren İstasyonu Yolcu Binası – lokal ve restoran, Bursa Çekirge İstasyonu Yolcu Binası – kafeterya ve restoran, Mudanya Tren Garı – otel, Alsancak Tren İstasyonu Ambar Binası – mescit ve Konya Tren İstasyonu Hangar Binası – restoran olarak işlev değişikliğine uğramışlardır (Yıldız, 2008: 30). Tarihi bir yapının korunması gerekli bakımların yapılarak asıl işlevini sürdürmekle sağlanabileceği gibi, bulunduğu yerin konumuna, gereksinimlerine, kültürel yapısına bağlı olarak farklı bir fonksiyon kazandırılarak da sağlanabilmektedir. Yeni işlev kazandırılacak yapılar, birtakım müdahalelere ve değişikliklere maruz kalmaktadırlar. Bu durum, yapıların özgünlüğünü yitirmesine neden olabilmektedir. Bu nedenle tarihi yapılara yapılan müdahale ve değişikliklerle yeni bir işlev verirken, yeniden işlevlendirme ilkelerinin temel amaç olduğunu unutmamak gerekmektedir.

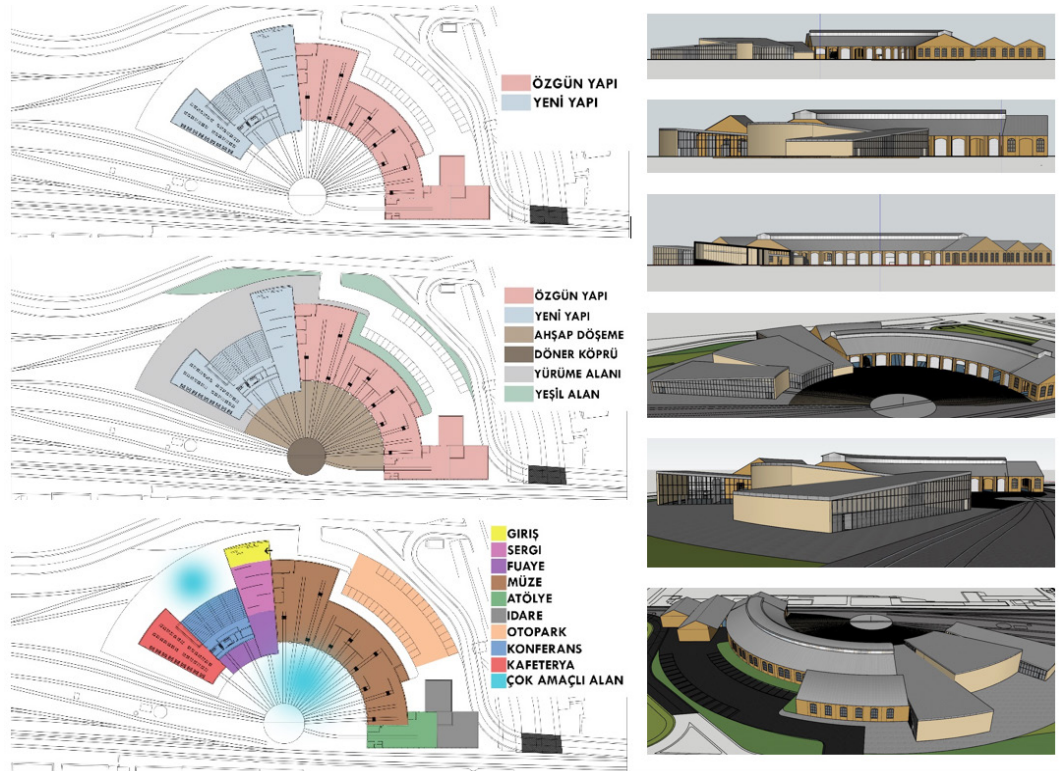
Konya Tren İstasyonu bir aksın doğrultusunda birbiriyle ilişkili binalardan oluşmaktadır. Lokomotif Deposu ise bu aksın en son noktasında bulunmaktadır. Konum, fonksiyon ve geometri itibarıyla diğer binalardan ayrılmaktadır. Endüstri Dönemi mimari özellikleriyle inşa edildiği için ve fonksiyonu gereği geniş ve esnek bir kullanım alanına sahiptir.

Kullanım dışı kalacağı düşünülen Lokomotif Deposu korunması gereken, tarihi öneme sahip eserler arasındadır. Bunun için yeniden işlevlendirilerek yine halkın kullanımına sunulması yapılacak en iyi seçenekler arasındadır. Yeni işleve karar verirken şehrin sosyal ve kültürel ihtiyaçlarının düşünülmesi gerekmektedir. Konya'yı ele aldığımızda güncel bir müzeye



ve sanat galerisine olan gereksinim açıkça görülmektedir. Binanın konumu düşünöldüğünde ise şehrin merkezinde olması değeri daha da artırmaktadır. Hem konum hem ihtiyaç ele alındığında Lokomotif Deposu'nun müze ve sanat galerisi olarak yeniden işlevlendirilmesinin uygun olacağı öngörölmüştür.

Önerilecek yeni işlevde özgün binanın ulaşım müzesi olarak kullanılması amaçlanmıştır. Bunun nedenlerinden biri ise Konya'nın tarihte hem şehirler arası ulaşımında sahip olduğu önem hem de şehir içinde kullanılan ulaşım araçlarının Konya'da diğer şehirlerden farklı olarak şekillenmesidir. Bu ulaşım araçlarından tarihi açıdan en önemlileri ise bisiklet, tramvay ve trenlerdir. Bu nedenle bu binanın ulaşım müzesi olarak sosyal hayata kazandırılması uygun görölmüştür. Diğer örneklerde de olduğu gibi fonksiyon değışikliği beraberinde müdahaleler ve eklentiler getirmektedir. Konya'nın sosyal ve kültürel ihtiyaçları düşünöldüğünde konferansların ve söyleşilerin düzenleneceği, film gösterimlerinin ve konserlerin yapılacağı ve sanatçıların eserlerini sergileyeceği bir mekân ihtiyaç vardır. Orijinal binaya yapılacak eklentilerle bu ihtiyaçların karşılanması planlanmıştır. Ancak bu eklentilerin özgün binayı zorlamadan ve ek bir yük getirilmeden korunması sağlanmalıdır.



**Şekil 14:** Lokomotif Deposu orijinal plan, yeniden kullanım için öneri, işlev şeması ve üç boyutlu görünüm (lokomotif deposunun yeniden çizimi ve görselleştirilmesi yazar(lar)a aittir).

Yeniden işlevlendirilmiş yapı bütün olarak ele alındığında, özgün yapının daimi müze, yeni ve eklenti yapının sanat galerisi, konferans salonu ve kafeterya olarak kullanılması, yapıların orijinalliğiyle uyum oluşturmaktadır. Yeni yapı, özgün yapıdan esinlenilerek oluşturulmuştur (Şekil 14). Özgün yapıdan yeni yapıya geçiş, durağan bir görüntüden daha dinamik bir hale

bürünerek devinimi simgelemektedir. Makine çarklarının işlemeye devam etmesini sembolize etmektedir. Eklenti yapılar işlevlerine göre güneş ışığından maksimum ve minimum olacak şekilde tasarlanmışlardır. Örneğin kafeterya olarak tasarlanan alan çok aydınlık olurken konferans alanı hiç ışık almamaktadır. Böylelikle tarihi yapıyla ve mimarisiyle bütünlüğü bozmaması planlanmıştır. Özgün binada merkez olarak kabul edilen döner köprü, ek binada da merkez olarak kabul edilmiş ve hacimsel olarak benzer mekânlarla dinamik bir görünüm elde edilerek modern bir tasarım fikri oluşturulmuştur. Döner köprünün dönme işlevinin yeni fonksiyonda da kullanılması ve zemininin saydam bir malzemeyle kaplanarak mekanizmanın açıkta kalması planlanmıştır. Lokomotifleri bakım odalarına yönlendiren rayların da sadece araları ahşap bir döşemeyle kaplanarak görünür kılınması ve yapının ilk işlevini hatırlatması düşünülmüştür. Bu alanda ve yürüme alanında oluşturulan mekânlar, açık hava sergileri, film gösterimleri ve konserler gibi faaliyetler için, çok amaçlı kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Özgün binanın yeni binayla bütünleşerek görsel, fiziksel ve fonksiyonel bir denge kurmasına özen gösterilmiştir.

### **Sonuç**

Endüstri Devrimi ile başlayan demiryolu ulaşımı, buldukları şehirleri etkileyen tren istasyonlarının kurulmasını gerektirmiştir. Dünyada Türkiye’de mimarlık tarihi için önem arz eden birçok tren istasyonu var olmuştur ve olmaktadır. Fakat çeşitli nedenlerle kullanım dışı kalan bu yapıların inşa edildikleri döneme özgü mimari teknikleri, malzemeleri ve demiryolu ulaşımındaki teknolojiyi yansıtmalarından ötürü koruma altına alınarak yaşatılmaları gerekmektedir.

Yeniden işlevlendirilen endüstri yapılarının örnekleri dünyada görüldüğü gibi Türkiye’de de görülebilmektedir. İşlevsiz kalmaktansa bu yapılar, buldukları kente sundukları yeni fonksiyonla varlıklarını koruyarak katkı sağlamaktadırlar. Konya Tren İstasyonu’nda da kullanım dışı kalacak Lokomotif Deposu için yeni bir kullanım önerisi getirilmiştir. Bu önerinin Konya’nın sosyal, kültürel ve turistik ihtiyaçlarına cevap vereceği düşünülmektedir. Böylelikle Konya’nın merkezinde bulunan ancak saklı kalan bu yapının insanlar için bir çekim noktası olması planlanmıştır. Bu çalışmada, Konya Tren Garı Yerleşkesi tarihi lokomotif deposu için bir mekânsal organizasyon, mekân niteliği ve niceliği, üç boyut biçimlenişi bağlamında kültür, sanat ve sergileme işlevlerini barındıracak bir kullanım önerisi sunulmuştur.

### **Kaynaklar**

Ahunbay, Z. (2013). “2013’ün Tartışmalı Yeniden Kullanım ve İhyaları”. TMMOB Mimarlık Dergisi, (374), 49-53.

Erdoğan, S. (2002). Endüstri Arkeolojisi Kapsamında İstanbul’daki 19. yy Endüstri Yapılarında İşlev Dönüşümüne Bağlı Mimari Mekan Analizi. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Erdoğan, H. A. (2005). Konya tren istasyonu ve yakın çevresinin gelişimi, Basılmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Kılıç, E. & Dinç Kalaycı, P. (2019). “Uluslararası Öneri ve İkelere Göre Yeniden İşlevlendirilmiş Bir Endüstri Mirası Yapısı: İstanbul Kadir Has Üniversitesi, Mekânlar, Kullanımlar ve Tarihselliğin Yaşanması Üzerine Gözlemsel Bir Çalışma”. Konferans. Bildiri. Tam Metin.

Köksal, G. (2012). “Endüstri mirasını koruma ve yeniden kullanım yaklaşımı”, Güney Mimarlık Dergisi, 8, 18-23.

KTGA, (2019). Konya Tren Garı Lojistik Müdürlüğü Arşivi.

Kuban, D. (1962). “Restorasyon Kriterleri ve Carta “Del Restauro”. Vakıflar Dergisi, 5, 149-151.

Mutlu, N.E., (2018). “Bir Devrim, İki Zıtlık: Tarihten Günümüze Endüstri Arkeolojisi”. Arredamento Dergisi, (326), 51-54

Özyüksel, M. (1998). Anadolu ve Bağdat Demiryolu, Arba Yayınevi, İstanbul.

Saner, M. (2012). “Endüstri Mirası: Kavramlar, Kurumlar ve Türkiye’deki Yaklaşımlar”. Planlama Dergisi, 1-2, 53-65.

Sezer, S. (2013). Endüstri Yapılarının Yeniden İşlevlendirilme Sürecinde Aydınlatma Tasarımı: Ankara Cer Modern Örneği (Doctoral dissertation, Fen Bilimleri Enstitüsü).

Taner, S. (2013). İstanbul Endüstri Yapılarının “Loft” Kavramı Çerçevesinde Yeniden İşlevlendirilmesi (Doctoral dissertation, Fen Bilimleri Enstitüsü).

Tunçer, M. (2007). Dünden Bugüne Kültürel Miras ve Koruma. Gazi Kitabevi: Ankara, 3-6.

Yaldız, E., Büyüksahin Sıramkaya, S., Aydın, D. (2017). Anadolu Kent Kimliğinin Oluşumunda İstasyon Caddeleri: Konya Örneği. LIVENARCH-V. Konferans. Bildiri. Trabzon.

Yazar, E. N., & Binan, C. S. (2019). “Haydarpaşa İstasyonu Dairesel Planlı Lokomotif Deposu’nun Koruma Olasılıkları”. Megaron, 14(2).

Yıldız, A. (2009). “Tarihi Tren İstasyonu Yapılarının Yeniden Kullanımları Çerçevesinde Kırklareli İstasyonu Lokomotif Deposu İçin Bir Koruma Önerisi”. Trakya Univ J Sci, 10(1), 27-36.

Yılmaz, A. N. (2014). “Orsay: Gardan Müzeye, Siyasetten Sanata”. ASOS Journal, 495-510.

Yiğit Akı, H. (2011). Endüstri Yapılarının Esneklik Bağlamında Analizi. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

URL-1: ICOMOS. (1964). Venedik Tüzüğü. [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0243603001536681730.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf) (Erişim Tarihi 2.11.2019)

URL-2: <https://www.trover.com/d/194W9-mus%C3%A9-dorsay-paris-france>> (Erişim Tarihi 11.11.2019)

URL-3: <https://www.musee-orsay.fr/en/collections/history-of-the-museum/home.html>> (Erişim Tarihi 3.11.2019)

URL-4: <http://www.destination360.com/europe/france/paris/musee-d-orsay>> (Erişim Tarihi 3.11.2019)

URL-5: [https://archnet.org/sites/7130/media\\_contents/85902](https://archnet.org/sites/7130/media_contents/85902) (Erişim Tarihi 3.11.2019)

URL-6: <https://earth.google.com/web/@37.8667294,32.4764075,1028.78788634a,813.02189659d,35y,0h,45t,0r/data=ChcaFQoNL2cvMTFjMHczc2d6bBgCIAEoAigC>> (Erişim Tarihi 26.11.2019)

## TÜRKİYE’DE “KAMU DİPLOMASİSİ”NİN KURUMSALLAŞMASI: MATBUAT İDARESİ’NDEN İLETİŞİM BAŞKANLIĞI’NA

Araştırma Makalesi/Research Article

**Dilara N. Koçer**

ORCID: 0000-0002-4862-9698

Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü  
dilarankocer@gmail.com

(Geliş/Received: 12.12.2019; Kabul/Accepted: 18.12.2019; Yayın/Publicated: 27.12.2019)

### Öz

Kamu diplomasisi, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren literatüre girmiş bir kavramdır. Bununla birlikte, uygulamada en az on sekizinci yüzyıla kadar giden bir geçmişe sahiptir. Türkiye’de de, özellikle Soğuk Savaş sonrasında artan bir biçimde gündemde olmasına karşın, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren kamu diplomasisi uygulamalarının varlığından söz edilebilmektedir. Bu çalışmanın amacı, bugün Türkiye’de kamu diplomasisi faaliyetini de sürdürmekle sorumlu kurum olan Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı’nın kurumsallaşma tarihini, kronolojik bir çerçevede değerlendirmektir. Bu bağlamda, Türkiye’de kamu diplomasisinin kurumsallaşmasının yaklaşık olarak yüz elli yıllık bir geçmişi olduğunu ifade etmek mümkündür. Tarihsel süreçte farklı adlar taşıyan kurum, en son Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü iken, 2018’de, İletişim Başkanlığı adıyla yeniden yapılandırılmıştır. Ancak, bütün bu tarihe karşın, kurum, internet sayfasında kendini “yeni” olarak tanımlamakta ve tarihi hakkında bilgi sunmamaktadır. Bu çalışma, Milli Mücadele’nin başarıya ulaşmasına, genç Türkiye Cumhuriyeti’nin uluslararası ortamda tanınmasına önemli katkı sağlayan ve tüm Cumhuriyet tarihine tanıklık eden kurumun tarihinin “doğru” olarak bilinmesine katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Çalışma, doküman inceleme yönteminin kullanıldığı bir nitel araştırmadır.

**Anahtar Kelimeler:** Kamu diplomasisi, matbuat idaresi, matbuat ve istihbarat umum müdürlüğü, basın yayın ve enformasyon genel müdürlüğü, iletişim başkanlığı.

### INSTITUTIONALIZATION OF “PUBLIC DIPLOMACY” IN TURKEY: FROM PRESS ADMINISTRATION TO THE PRESIDENCY OF COMMUNICATION

#### Abstract

Public diplomacy is a concept that has entered the literature in the second half of the twentieth century. Moreover, in practice, it has a history that can be traced back to at least the eighteenth century. In Turkey, despite being on the agenda especially following the Cold War, the existence of public diplomacy practices can be observed since the last quarter of the nineteenth century. The purpose of this study is to chronologically evaluate the history of institutionalisation of the Turkish Republic Presidential Communication Presidency, which is the institution that responsible for maintaining public diplomacy activities in Turkey. In that regard, it can be stated that the institutionalisation of public diplomacy in Turkey has approximately a hundred and fifty-year long history. The institution, which has different names in the historical process, was restructured in 2018 and transformed from the General Directorate of Press and Information to the Presidency of Communication. However, the institution is defined as “new” and there is no information about the history of the institution on its website. This study intends to provide accurate information regarding the history of institution, which contributes to the success of the National Struggle and the international recognition of the young Republic of Turkey and witnesses the entire history of Republic.

**Keywords:** Public diplomacy, directorate of printing, directorate of printing and intelligence, directorate general of press and information, directorate of communication.



## Giriş

20. yüzyılda demokratik yönetim anlayışının yaygınlaşması, medyanın insanlar üzerindeki hakimiyeti ve buna bağlı olarak kamuoyunun gücünün artması ve devlet dışı aktörlerin siyasal alana girmesi, diplomasinin geleneksel yöntemlerini dönüştürmüş, stratejik bir iletişim aracı olarak kamu diplomasisi uygulamalarını daha önemli hale getirmiştir. Türkiye’de kamu diplomasisinin uzun bir geçmişi vardır. Bu tarihsel sürecin en son gelişmelerinden biri, 2010 yılında Başbakanlığa bağlı olarak kurulan Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü’nün (KDK), 2018 yılında, Türkiye’de cumhurbaşkanlığı hükümet sistemine geçilmesini takiben, varlığının sona erdirilmesiyle sorumluluk, görev ve yetkilerinin, Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı’na devredilmesi olmuştur. İletişim Başkanlığı (bundan sonra kısaca bu ifade kullanılacaktır) Türkiye’de bugün kamu diplomasisinden de sorumlu ve görevli kurumdur.

İletişim Başkanlığı, esasen, Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü’nün (BYEGM) dönüştürülmüş hali olarak halefidir. Ancak, İletişim Başkanlığı’nın internet sayfasında “24 Temmuz 2018 tarih ve 30488 sayılı Resmi Gazetede yayınlanan 14 numaralı Cumhurbaşkanlığı Kararnamesi ile kurulan ve hizmet vermeye başlayan, Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı, ülkemizin en yeni kurumları arasında yer almaktadır.” (<https://www.iletisim.gov.tr/turkce/kurum-hakkinda>, 2019) ifadesi bulunmaktadır. Oysaki İletişim Başkanlığı’nın selefi olan BYEGM, kuruluş tarihi olarak 1920 yılını kabul etmiştir ve kapanıncaya kadar logosunda bu tarihi kullanmıştır. Buna karşılık, İletişim Başkanlığı’nın, bu tarihsel gerçeği reddedercesine kendisini “yeni” olarak tanıtmaya dikkat çekicidir, zira bu ifade, çok önemli bir hatadır. Ayrıca, kurumun internet sayfasında bir “tarihçe”nin olmamasının da ciddi bir eksiklik olduğunu belirtmek gerekir.

Bu çalışma, İletişim Başkanlığı’nın tarihine ilişkindir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi olan doküman incelemesi yapılmıştır. Bir nitel araştırma bir olayın, olgunun “gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik” bir araştırmadır. Olgular ve olayları “bağlı buldukları çevre içerisinde araştırmayı ve anlamayı” amaçlar (Yıldırım ve Şimşek, 1999:45). Dey, toplanan verinin kapsamlı bir şekilde tanımlanarak, böylece okuyucunun verilerin toplandığı ortam, ayrıntı ve derinliğiyle ilgili bilgileri birinci elden edinmesinin mümkün olduğunu söyler. Son aşamada veriler ilişkilendirilir ve yorumlanır (s.255).

İletişim Başkanlığı’nın tarihini inceleyen çalışma, İletişim Başkanlığı’nın selefi olan BYEGM’nin kuruluş tarihi 1920’yi kabul etmekle birlikte, benzer bir kurumsallaşmayı 1862’de Matbuat İdaresi’nin kuruluşunda görmeyen mümkün olduğunu iddia etmektedir. Kamu diplomasisinin Türkiye’de yeni olmadığına da işaret eden çalışma, bununla birlikte, doğrudan kamu diplomasisi olgusu ve kavramı üzerine odaklanmamaktadır. Ayrıca, bazı saptamalara yer verilecek olmakla birlikte, çalışmanın amacı, bu kurumların ve genel olarak Türkiye’nin kamu diplomasisinin başarı derecesini ölçmek ve değerlendirmek değildir.

## Kamu Diplomasisi

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan kamu diplomasisi kavramı, ilk kez 1965 yılında Edmund Gullion tarafından kullanılmıştır. Gullion, kamuoyunu etkileme

araçları arasında bir ayırıştırma yaparak kamu diplomasisi kavramını ortaya atmış ve kavramı "geleneksel diplomasinin ötesinde, toplulukların sahip olduğu fikirlerin dış politika oluşumu ve uygulaması üzerine etkisi" biçiminde tanımlamıştır (Karadağ, 2016: 29). Fakat esasen "(...) 'kamu diplomasisi' yüzyıllardır yeryüzünde yaşayan topluluklar arasında icra edilmiş uygulamaların kavram olarak ifade edilmesinden başka bir şey değildir." (Karadağ, 2016: 1). Nitekim adlandırılması ve tanımlanması yaklaşık yarım yüzyıl önce yapılmış olmakla birlikte, kamu diplomasisinin, -birçok ham ve ilkel örneğinin bulunması nedeniyle-, en azından olgu olarak, geçmiş yüzyıllarda da varlığı söz konusudur.

Bu anlamda, kamu diplomasisi uygulaması olarak ilk örneklerin on yedinci yüzyılda görülmeye başladığı söylenebilir. On sekizinci yüzyılda ise, örneğin Fransızcanın diplomasi dili haline gelmesi ve Fransız Devrimi'nin dünyaya yaydığı değerlerin Fransa'nın tanıtımı ve imajı açısından oynadığı çok önemli rol, kamu diplomasi bağlamında değerlendirilebilir. Aynı yüzyılda, İtalya ve Almanya gibi Avrupa ülkelerinin, denizaşırı ülkelerde kültürlerini tanıtma amacıyla birtakım kuruluşlar oluşturması da, yine kamu diplomasisinin öncül örnekleri arasındadır. Birinci Dünya Savaşı'nda ise, birçok Batı ülkesi propaganda yapmak amacıyla yabancı ülkelerde ofisler kurmuşlardır. 1934'te İngiliz Kültür Derneği'nin, 1942'de Amerika'nın Sesi Radyosu'nun ve 1953'te ABD Bilgi Ofisi'nin kurulması da, bu konudaki somut örneklerdir (Aydemir, 2016: 107-108).

Ulusal kamuoyunun ötesinde uluslararası boyuta sahip olması nedeniyle, kamu diplomasisinin en önemli yönü, bir dış politika tekniği olmasıdır. Bu çerçevede, kamu diplomasisinin amacını kısaca, -muhabatı alınan- devletlerin karar verme mekanizmalarında yer alan aktörlerin tercihlerini biçimlendirmek olarak ifade etmek mümkündür (Karadağ, 2016: 3). Bugün kamu diplomasisi, dış politikanın vazgeçilmez unsurlarından biri haline gelmiştir.

### **Türkiye'de Kamu Diplomasisi**

Türkiye'nin gündemine yoğun biçimde 1990'lı, resmen ise 2000'li yıllarda giren kamu diplomasisi, 2010 yılında KDK'nın kurulmasıyla "adı" ile kurumsallaşmıştır. Ancak, bu tarihten önce de Türkiye'de, kamu diplomasisini planlayan ve uygulayan kurumlar ile kamu diplomasisi uygulamaları söz konusudur. Bu anlamda, kamu diplomasisinin, Türkiye tarihinde kurumsal olarak, en azından on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren var olduğu kabul edilmektedir. Elbette ki, o tarihte kamu diplomasisi kavramı henüz yoktur ve yapılanların kamu diplomasisi olarak adlandırılmaları söz konusu değildir. Ancak, yine de o tarihteki kimi uygulamaların içerik olarak bugünkü kamu diplomasisi kavramına karşılık geldiğini de söylemek mümkündür ve bunu ifade eden çeşitli akademik çalışmalar vardır.

Haluk Karadağ (2016: 192) ise, tarihi daha da geriye götürmekte ve Halil İnalıcık'ın kullandığı "istimâlet politikası"na atıfta bulunarak, Türkiye'de, kamu diplomasisinin, kavramın ortaya çıkışından yaklaşık yedi yüzyıl önce, Osmanlı Devleti tarafından uygulandığını ifade etmektedir. İstimâlet kelimesi, İnalıcık tarafından "bir kimseyi, bir şeyi kabule yatkın hâle getirmek, fethedilen yerlerdeki veya düşman topraklarındaki ahaliyi kazanma" (Karadağ, 2016: 192) biçiminde tanımlanmaktadır. Kelime, bugün kullanılan kamu diplomasisi kavramının içeriğiyle

benzer anlamlar taşımaktadır.

Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de, kamu diplomasisi kavramından önce onun yerine ya da benzer anlamda kullanılan kavramların varlığı ve halen kullanımları söz konusudur. “Propaganda”, “tanıtım”, “psikolojik savaş”, “psikolojik harekât”, “halkla ilişkiler”, “yumuşak güç” gibi kavramlar, bu bağlamda sıklıkla rastlanılan kavramlardır. Örneğin, 1920’de, Matbuat ve İstihbarat Müdüriyet-i Umumiyesi’nin kurulması sürecinde, Yunus Nadi Bey, konuyu “propaganda” açısından değerlendirmiştir (Bengi, 2012: 305). Buna karşılık, Tahir Tamer Kumkale (2007: 189-192), -BYEGM’nin selefi olarak belirttiği- Matbuat ve İstihbarat Umum Müdürlüğü’nü, Mustafa Kemal’in Milli Mücadele sırasında kullandığı “psikolojik savaş” araçlarından biri olarak değerlendirmekte ve Kurtuluş Savaşı’nın kazanılmasında büyük katkıları olduğunu ifade etmektedir. Gülden Özkan (2019: 589) ise, Matbuat ve İstihbarat Müdüriyet-i Umumiyesi’nin (Basın Yayın ve Enformasyon Müdürlüğü) kurulmasını, bir “halkla ilişkiler” çalışması olarak ifade etmektedir.

Türkiye’de kamu diplomasisinin tarihsel seyrinde ve bugün halen BYEGM’nin dışında, Anadolu Ajansı, Kızılay, TRT, TİKA, Türk Silahlı Kuvvetleri, Yunus Emre Enstitüsü gibi resmi kurum ve kuruluşlar başta olmak üzere, çeşitli sivil toplum örgütleri de önemli roller oynamışlar ve oynamayı sürdürmektedirler.

### **Matbuat İdaresi’nden İletişim Başkanlığı’na**

On dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde, Osmanlı İmparatorluğu’nda çeşitli milletlerin gazete çıkarması, hükümetin gazete gerçeğinin farkına varmasına ve gazetelerin önemini anlamasına neden olmuş, ilk Türkçe gazeteler yayınlanmaya başlamıştır (BYEGM, 2017: 18). Bu çerçevede, sayıları gün geçtikçe artan gazeteleri düzene sokmak amacıyla bir müdürlük kurulması gerekli görülmüştür. Sonuçta, 1862 yılında Maârif-i Umumiye Nezareti’ne bağlı olarak Matbuat İdaresi kurulmuş, 1864 yılında düzenlenen ilk *Matbuat Nizamnamesi* ile de görevleri belirlenmiştir.

Osmanlı devlet adamlarının, on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren basının önemini fark ettiği, Avrupa’daki gelişmeleri yakından takip edebilmek için tercüme büroları kurdurdukları bilinmektedir. Basının kurumsal bazda takibini yapacak kurumların ortaya çıkması ise, ancak 1857’de çıkartılan *Matbaalar Nizamnamesi*’nden sonra olmuştur (Bayraktar, 2009: 324). Bu konuda farklı bir bilgi sunan Kemal Girgin’e (1992: 28) göre ise, Reis’ül Küttablık’ın Hariciye Nezareti’ne çevrilmesinden sonra yeni nezaretin teşkilatını belirleyen 1835 tarihli nizamnamede Matbuat Müdürlüğü’nün görevleri de belirtilmiştir. Buna dayanarak Girgin’in 1835 tarihini ifade etmesi, başka bir kaynaktan rastlanılmadığı için tartışmaya neden olacak bir durumdur. Ancak, sınırlı olan bu çalışmada, böyle bir tartışmaya girilmeyecektir.

1870’te Hariciye Nezareti’ne, 1877’de ise Dâhiliye Nezareti’ne bağlanan Matbuat İdaresi, 1913’e kadar bir müdürlük olarak faaliyet göstermiştir. Bu tarihte ise umum müdürlük olarak yapılandırılan ve Matbuat Müdüriyet-i Umumiyesi adını alan kurum, saltanatın kaldırılışına, yani 1 Kasım 1922’ye kadar varlığını sürdürmüştür (BYEGM, 2017: 18; İletişim ve Diplomasi, 2013: 9).

Bu arada dikkat çeken bir başka kurum, 1883 başlarında (Kurşun, 2000: 107) ya da 1884 yılında (Bayraktar, 2009: 324) Hariciye Nezareti bünyesinde oluşturulan Matbuat-ı Ecnebiye İdaresi'dir. Batı kamuoyunda oluşturulmaya çalışılan olumsuz Osmanlı imajına karşı, hem bu imajı düzeltmek, hem de Avrupa'da olup bitenleri yakından takip etmek amacıyla oluşturulan bu kurumun görevi, dış basını izleyip, gerektiğinde çıkan yanlış haberleri tekzip etmek, "muzır neşriyat"ın ülkeye girişini yasaklamak ve iç basına haber servis eden yabancı ajansların gönderdikleri telgrafları kontrol etmek olarak belirlenmişti. Ayrıca, Osmanlı Devleti'nde ikamet eden yabancı gazeteciler ve basın temsilcilerinin de bir biçimde "elde edilerek", Osmanlı Devleti aleyhinde yayın yapmalarını engellemek de idarenin göreviydi (Kurşun, 2000: 106-107).

Kurumun kamu diplomasisini çağrıştıran faaliyetlerinden en önemlisi, gazetelere yapılan maddi yardım olmuştur. Matbuat-ı Ecnebiye İdaresi'nin ilk bütçesi 4640 Osmanlı altını olup, bunun 3340 altını gazeteler tahsisatı olarak ayrılmıştır (Bayraktar, 2009: 326). Ancak, Bayraktar'a (2009: 340) göre, Matbuat-ı Ecnebiye İdaresi'nin, çalışmalarının bir düzen ve program dâhilinde olduğunu söylemek zordur. Zira idare tarafından yayınlattırılan makalelerin birçoğu, derinlikten yoksun, bilimsellikten uzak ret ve tekzipten ibarettir ve ayrıca ülke kanunları bilinmemektedir. Bu nedenle de kurumun kuruluşunda hedeflenen sonuç alınamamış, kurum 1913 yılında ilga edilmiş ve görevleri ise Matbuat Müdüriyet-i Umumiyesi bünyesinde birleştirilmiştir (Kurşun, 2000: 117-118).

23 Nisan 1920'de, Ankara'da Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM), Milli Mücadele'yi sürdürebilmek adına bazı kurumlar oluşturmaya başlamıştır. Bu çerçevede ve İstanbul'da faaliyet gösteren Matbuat Müdüriyet-i Umumiyesi'nin bazı görevlerini yeterince yerine getirememesinden dolayı, yeni bir yapılanmaya gidilmesi zorunlu olmuştur. Milli Mücadele'nin yurt içi ve yurt dışında anlatılması amacıyla, gerekçesini bizzat Mustafa Kemal'in kaleme aldığı ve 6 Nisan 1920'de kurulan Anadolu Ajansı'nı yasal statüye kavuşturmak için, 7 Haziran 1920'de, Matbuat ve İstihbarat Müdüriyet-i Umumiyesi kurulmuştur.

Matbuat ve İstihbarat Müdüriyet-i Umumiyesi'nin kurulma gerekçesi, Anadolu Ajansı'nın kuruluşunda olduğu gibi, iç ve dış kamuoyunun aydınlatılması ihtiyacıdır. Nitekim 4 Mayıs 1920'de, TBMM'de "istihbarat şubesi" kurulmasına ilişkin önergelerinin görüşülmesi sırasında, Bolu Mebusu Tunalı Hilmi'nin "Bizim ihtiyacımız şu devrede en çok propagandacılıktır" biçimindeki sözleri dikkat çekicidir (Bengi, 2012: 304). Nitekim, kanun teklifinin gerekçesinde, Anzavur isyanı hakkında kamuoyunda yanlış bilgilendirmeler olduğu, halkın doğru bilgiyle aydınlatılması için bir bakanlık ya da genel müdürlük kurulması gerektiği belirtilmiştir. Sonuçta, "umum müdürlük" biçiminde bir yapılanmada karar kılınmıştır. Kanun tasarısı, İrşad Encümeni tarafından ele alındıktan sonra TBMM Genel Kurulu'nda görüşülmüştür. Anadolu Ajansı'nın da kuruluşunda etkin rol üstlenen İzmir Mebusu Yunus Nadi Bey başkanlığındaki komisyonun raporunda, ülkenin uğradığı felaketlerin en önemli etkenlerinden birinin iç ve dış kamuoyunun halkın yararına uygun bir biçimde yönetilmesinde gösterilen ihmal olduğu belirtilmiştir. Raporda "Milli menafimizin müdafaası hususunda silâh kadar müessir olan siyaset ve fikir teşkilâtının öteden beri ihmal edilmiş olması keyfiyeti pek çok

fenalıklara sebep olmuş ve elan da olmakta bulunmuştur.” denilmiştir. Rapora göre, kurulacak genel müdürlüğün iki amacı vardır. Bunlardan biri içerideki gelişmeleri dışarıya tanıtmak, davanın [Milli Mücadele] meşruiyetini ispata çalışmak; diğeri de içeride milli birliği sağlamak için aydınlatma görevi yapmaktır (Bengi, 2012: 304-305).

Yunus Nadi, tasarının müzakeresi sırasında, “propaganda” konusunu öne çıkarmış, basının “dördüncü kuvvet” olarak değerlendirildiği bir dönemde, kamuoyunun aydınlatılması amacıyla böyle bir kurumun gerekli olduğunu savunmuştur. Teklif sahibi Mustafa Necati Bey de ülkenin İstanbul ve Avrupa’dan kaynaklanan olumsuz düşüncelere sahne olduğunu, bunlara karşı düşünce üretmek ve kamuoyu oluşturmak amacıyla böyle bir kuruma ihtiyaç duyulduğunu belirterek “...cephelerdeki kuvvet kadar propagandalar da mühim bir kuvvettir” demiştir (Bengi, 2012: 305).

Görüşmeler sonunda, 7 Haziran 1920 tarih ve 6 sayılı Matbuat ve İstihbarat Müdüriyeti Umumiyesi Teşkiline Dair Kanun ile Matbuat ve İstihbarat Müdüriyeti Umumiyesi kurulmuştur (Bengi, 2012: 304). Adı geçen kanunun birinci maddesi şöyledir: “Alelûmum dahilî ve harici neşriyat ve irşadat ve istihbarat işleriyle meşgul olmak ve bilcümle matbuat umuruna merci teşkil eylemek üzere «Matbuat ve istihbarat müdüriyeti umumiyesi» unvanı ile icra riyasetine merbut bir Müdüriyeti umumiye tesis edilmiştir.” (*Ceride-i Resmîye*, 1339: 2-3). Bu kuruluşla, bir süre eş zamanlı ve iki ayrı şehirde (İstanbul ve Ankara) benzer iki idare faaliyet göstermiştir.

Başlangıçta TBMM’ye bağlı olarak kurulan Matbuat ve İstihbarat Müdüriyeti Umumiyesi, 25 Aralık 1920’de çıkarılan 79 sayılı kanunla Hariciye Vekâleti’ne bağlanmış, adı da “istihbarat” sözcüğü kaldırılarak, Matbuat Müdüriyeti Umumiyesi biçiminde değiştirilmiştir (Bengi, 2012: 306). Bununla birlikte, daha sonraları da istihbarat görevinin kurumun görevlerinden biri olmaya devam ettiği görülmektedir. Örneğin, 1929 yılında Hariciye Vekâleti bünyesindeki Matbuat Umumi Müdüriyeti’nin Harici Matbuat Müdürlüğü ile birlikte iki müdürlüğünden biri İstihbarat Müdürlüğü’dür (Özcoşkun, 2018: 11). Kurum, dışarıya karşı ulusun gerçekleştirdiği ve gerçekleştirmeye çalıştığı işleri tanıtmak ve davanın haklılığını kanıtlamaya çalışmak ile ulusu, ülke içinde aynı noktada birleştirmek için her araçtan yararlanarak sürekli aydınlatmak ve uyarmakla görevlendirilmiştir (T.C. Başbakanlık Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü 2012 Yılı Performans Programı, 2012: 10).

Kurum, Server İskit’in (1943: 228) ifadesiyle,

*Milli menfaatlerin korunmasında çok kuvvetli olan dış ülkelerin siyaset ve fikir teşkilatlarını da yakından takip ederek halkı aydınlatabilmek amacıyla Londra, Paris, Berlin Viyana ve Cenevre gibi başlıca Avrupa merkezlerinin yanı sıra Amerika’da da temsilcilikler kurmuştur. Mücadelenin yayılması için de gerekli olan haberlerle davanın maksat ve gayesini anlatan ve çeşitli dillerde bastırılmış yayınları bu kanallardan parlamento, matbuat ve siyaset adamlarının bilgisine sunmuştur.*

İçeride ve dışarıda Milli Mücadele’nin propagandasını yapma işlevini yerine getiren kurum, bu çerçevede bazı gazetelere maddi yardımda bulunmuştur. Bu yardımlardan, Milli Mücadele’ye destek veren gazetelerin önden gelenlerinden *Yeni Gün* ve *Sebilürreşad* gibi



gazeteler yararlanmışlardır (Semiz ve Akandere, 2002: 931).

Anadolu Ajansı, 1924 yılında çıkarılan bir kanunla özerk bir anonim şirket haline gelince kurumun işleri azalmaya başlamıştır. Düzenli olarak çıkarılan *Ayın Tarihi* dergisi ile *Devlet Salnamesi* çıkarmak ve basın kanununun uygulanması dışında, neredeyse başka bir görevi kalmamıştır. Matbuat Umumi Müdüriyeti, ekonomik kriz gerekçesiyle, 1 Haziran 1931'de çıkarılan bütçe kanunuyla lağvedilmiştir (İskit, 1943: 256-257).

Kurum, 1933 yılında, Matbuat Umum Müdürlüğü adıyla yeniden canlandırılmış ve Dâhiliye Vekaleti'ne bağlanmıştır. Ancak, bu kez, ilgili kanunda (RG, 28 Mayıs 1933, Sayı: 2412) yer alan ifadelerden de anlaşıldığı üzere, kurumun görevleri, iç basın ve basın kanununun uygulanmasıyla sınırlandırılmıştır.

Kuruma Umum Müdür olarak atanan Vedat Nedim Tör, kurumun daha etkin hale gelmesi ve görevlerinin daha açık belirlenmesi için yeni bir düzenleme konusunda girişimde bulunmuştur. Bunun sonucunda hazırlanan ve yürürlüğe giren 26 Mayıs 1934 tarih ve 2444 sayılı "Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilâtına ve Vazifelerine Dair Kanun" (RG, 29 Mayıs 1934, Sayı: 2713) ile kurum, yine Dahiliye Vekilliği'ne bağlı olarak, Türkiye'yi dış ülkelerde tanıtma ve menfi propaganda ile mücadele etme görevini bir kez daha, açıkça üstlenmiştir. Kanunla, ayrıca, radyo programlarını yapma görevi de kuruma verilmiştir (İskit, 1943: 268-273). Söz konusu kanunda (RG, 29 Mayıs 1934, Sayı: 2713) yer alan Müdürlüğün görevleri arasında,

*Gerek memleket dahilinde ve gerek haricindeki siyasi, iktisadi, içtimai ve harsî hareketler bakımından yerli ve yabancı neşriyatı takip etmek; Millî matbuatın inkılâp prensiplerine, devlet siyasetine ve millet ihtiyaçlarına uygun olmasını temin eylemek; Memleket haricinde Türkiye'yi tanıttırmayı ve menfi propagandalarla mücadeleyi temin eylemek.*

öne çıkanlardır. Kanunla Matbuat Umum Müdürlüğü, İstihbarat, Neşriyat ve Propaganda servisleri oluşturulmuş ve bu servislere şu gibi görevler yüklenmiştir:

*A) Devletin dahilî ve haricî politikadaki umumî prensipleri, millî ahlâk, haberlerin doğruluğu, yabancı tahrikat ve propagandalar; Devlet icraatının efkârı umumiyeye lâyik oldukları eb'at ve ehemmiyette arzı, millî kültür, matbuata verilen direktiflerin tatbiki ve matbuat kanunu bakımlarından iç neşriyatı;*

*B) Memleketlerin cihan siyasetindeki temayülleri, dahilî siyasetlerindeki tezahürleri, Türkiye ile olan münasebetleri ve kültür hareketleri bakımlarından haricî neşriyatı takip eylemek, (...)*

*F) Ecnebi memleketlerde yapılacak propagandanın vasıtalarını hazırlamak,*

*G) Memleket dahilinde radyo neşriyat programlarını tanzim etmek,*

*H) Memleket haricinde radyo vasıtasile propaganda yapmak imkânlarından istifade eylemek."*

Matbuat Umum Müdürlüğü'nün görevleri, bu kanunla ilk kez bu kadar ayrıntılı düzenlenmiştir. Bu düzenleme, kurumun, adında matbuat kelimesini taşımakla birlikte, propaganda, tanıtım, halkla ilişkiler, psikolojik harekât, kamu diplomasisi gibi kavramlara karşılık gelen içerikte faaliyetleri görev olarak üstlenmesini de beraberinde getirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sürerken Matbuat Umum Müdürlüğü'nde yeni bir yapılanmaya gidilmiş, 1940 yılında çıkarılan kanunla (Başvekâlete Bağlı Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkiline ve Vazifelerine Dair Kanun, 1940) kurum Başvekâlet'e bağlanmıştır. Kurumun görevleri değişmemekle birlikte, Ulaştırma Bakanlığı'na bağlı olan radyo ve Ekonomi Bakanlığı'na bağlı olan turizm alanı da kurumun bünyesine dâhil edilmiştir. Matbuat Umum Müdürlüğü'nün kanunda (<http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/4520.pdf>) belirtilen görevlerinin başlıcaları şunlardır:

- a) Memleket içinde ve dışında siyasî, iktisadî, içtimaî ve harsî hareketler bakımından bütün neşriyatı takib etmek,
- b) Memleket içinde ve dışında; millî siyaset ve menfaatlerimizi ihlâlê matuf olabilecek propagandaları karşılamak, rejimin dahilî ve haricî siyaseti hakkında efkârı umumiyeyi tenvir etmek ve icabına göre münasib göreceği vasıtaları kullanarak neşriyat yapmak ve yaptırmak,
- c) Millî ahlâk, haberlerin doğruluğu, yabancı tahrikat ve propagandalar; Devlet icraatının efkârı umumiyeye lâyük oldukları ebat ve ehemmiyette arzı millî kültür ve Matbuat Kanunları bakımlarından iç neşriyatı; Memleketlerin cihan siyasetindeki temayülleri, dahilî siyasetlerindeki tezahurları, Türkiye ile olan münasebetleri ve kültür hareketleri bakımlarından haricî neşriyatı takib eylemek.

1943'te, kurumla ilgili bir gelişme daha yaşanmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın koşulları, Umum Müdürlüğü'nün yeniden teşkilatlandırılmasını ve güçlendirilmesini zorunlu kılmıştır (<https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/TBMM/d08/c019/b090/tbmm080190900693.pdf>). 4475 sayılı ve 16 Temmuz 1943 tarihli kanunla Başvekâlete bağlı Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü kurulmuştur. Bu müdürlüğün görevleri şöyle ifade edilmiştir:

- I. Söz, ses, yazı, resim, film, plâk ve bunlara benzeyen basın, yayın ve telkin vasıtalarından faydalanarak yurdun medeniyet ve kültür varlıklarını, sanat ve tabiat güzelliklerini, siyasi olay ve gelişmeleri içeride ve dışarıda doğru olarak tanıtmak ve yaymak; II. Cumhuriyet Hükümetinin iç ve dış siyasetini, yurt ve dünya yayın vasıtalarına ve umumî efkâra doğru olarak aksettirmek; III. Yabancı memleketlerin birinci fıkra yazılı neviden faaliyetlerini ve olaylarını, yurdun ilgili makamlarının bilgisine ve halk efkârına ulaştırmak; IV. Millî menfaatlerimiz için zararlı tesirler yapabilecek basın, yayın ve telkin faaliyetlerinin mahiyeti hakkında halk efkârını aydınlatmak ve bu gibi faaliyetleri tetkik ve murakabe etmek; V. İç ve dış turizmi idare, tanzim, teşvik ve murakabe etmek." (Resmî Gazete, 22 Temmuz 1943, Sayı: 5462).

24 Mayıs 1949'da kabul edilen 5392 sayılı kanunla ise, kurumun adı ve yapısı Başbakanlığa bağlı olarak Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü biçiminde değiştirilmiştir (7218 sayılı ve 28 Mayıs 1949 tarihli *Resmî Gazete*). Kurumun görevleri, adı geçen kanunun ikinci maddesinde "(...) basın ve yayın ve diğer vasıtalarla Türkiye'yi dışarda tanıtmak ve içerde Cumhuriyet esaslarını ve Türk Demokrasisinin gelişmelerini yaymak, basın ve yayın meslekinin ifasıyle ilgili işlere bakmak, iç ve dış turizmi geliştirecek tedbirleri almak (...)" biçiminde belirtilmiştir.

Söz konusu müdürlük, 1963 yılında lağvedilmiş, yerine Turizm ve Tanıtma Bakanlığı kurulmuştur. Dolayısıyla kurum, bir anlamda, başlı başına bakanlık düzeyine yükselmiştir.

Kurumun bütün ve yetki ve görevleri ise, çok sınırlandırılmış biçimde, bakanlığa, ağırlıklı olarak da Haber ve Yayın Hizmetleri Müdürlüğü'ne devredilmiştir (Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Kanunu, 1963) Radyo ise, yeni kurulan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'na (TRT) devredilmiştir. 1968 yılında yeniden, Başbakanlık'a bağlanarak Basın Yayın Genel Müdürlüğü adını alan kurum, 1974 yılında Turizm Bakanlığı'na (Uzun, 2014), 1982'de ise yeniden Başbakanlığa bağlanmıştır. Kurum, 8 Haziran 1984 tarihinde yayımlanan 231 sayılı Kanun Hükmünde Kararname ile Başbakanlığa bağlı olmak üzere, BYEGM adı altında teşkilatlandırılmıştır (T.C. Başbakanlık Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü, Performans Programı 2017). 2018 yılında, İletişim Başkanlığı'na dönüştürülünceye kadar da faaliyetlerini bu biçimde sürdürmüştür.

BYEGM'nin görevleri arasında, kamu diplomasisi alanına girenleri şunlar olmuştur (Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü'nün Teşkilat ve Görevleri Hakkında Kanun Hükmünde Kararname, 1984):

- a) *Devletin tanıtma siyasetinin ve tanıtma ile ilgili alanlarda Hükümetçe uygulanacak stratejilerin tesbitine yardımcı olmak,*
- b) *Kamuoyunun ve ilgili makamların zamanında ve doğru bilgilerle aydınlatılmasını ve bu faaliyetler için gerekli aydınlatıcı ve tanıtıcı bilgi akımını sağlamak,*
- c) *Hükümet faaliyetlerinin ve yapılan hizmetlerin iç ve dış kamuoyuna etkin bir biçimde yansıtılmasına ve bunların kamuoyu üzerindeki etkisinin belirlenmesine ait hizmetleri yapmak, (...)*
- f) *Türkiye aleyhindeki propaganda faaliyetlerini takip etmek, değerlendirmek ve sorumlu kamu kurumları ile işbirliği yapmak, gerekli karşı tedbirleri almak,*
- g) *Türkiye'nin dış tanıtma faaliyetlerini yönlendirmek ve bu amaçla kamu kurum ve kuruluşları, özel sektör kuruluşları, meslek kuruluşları, amaca yönelik vakıflar, dernekler gibi teşekküllerle işbirliği yapmak,*
- h) *Yabancı ülkelerde Türkiye'nin menfaatleri doğrultusunda yapılan aydınlatma faaliyetlerine katılmak,*
- ı) *Enformasyon ve aydınlatma faaliyetlerini Türkiye'nin dış politikasını destekleyecek şekilde düzenlemek ve Dışişleri Bakanlığı ile işbirliği suretiyle yürütmek.*

Matbuat İdaresi'nin kuruluşuyla başlayan bütün bu geçmişe sahip olmakla birlikte, kamu diplomasisi, Türkiye'de yalnızca 2010-2018 arasında KDK olarak nispeten bağımsız bir yapıya sahip olmuştur. KDK'nın kuruluş amacı, kuruluşuna ilişkin Başbakanlık genelgesinde (30 Ocak 2010 tarihli ve 27478 sayılı Resmi Gazete) şöyle belirtilmiştir:

*Günümüzde, küreselleşmenin bir sonucu olarak uluslararası ilişkiler daha karmaşık bir hale gelmiş, devletler arasındaki resmi diplomasi yanında, uluslararası toplumu etkilemenin ve yönlendirmenin bir aracı olarak 'Kamu Diplomasisi' ayrı bir önem kazanmıştır. (...)*

*Bu itibarla, kamu diplomasisi alanında yürütülecek çalışmalar ile stratejik iletişim ve tanıtım faaliyetleri konusunda kamu kurum ve kuruluşları ile sivil toplum örgütleri arasında işbirliği ve koordinasyonu sağlamak amacıyla, bir Başbakan Başmüşavirinin uhdesinde Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü'nün oluşturulması uygun görülmüştür.*

Bu genelgede, KDK'nın sekreteryaya hizmetlerinin BYEGM tarafından yerine getirileceğinin de ifade edilmesi, BYEGM'nin kamu diploması sürecinin ne kadar içinde olduğunun göstergesidir. Nitekim BYEGM, kapatılıncaya kadar KDK'nın söz konusu sekreteryaya hizmetlerini yerine getirmiştir.

### **İletişim Başkanlığı**

2 Temmuz 2018'de Bakanlar Kurulu'nca kapatılması kararlaştırılan BYEGM, 9 Temmuz 2018 tarihli Resmi Gazete'de yayınlanan Kanun Hükmündeki Kararname ile kapatılarak Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı'na devredilmiştir ("Anayasada Yapılan Değişikliklere Uyum Sağlanması Amacıyla Bazı Kanun ve Kanun Hükmünde Kararnamelerde Değişiklik Yapılması Hakkında Kanun Hükmünde Kararname", s. 137 ve Sözcü, 2018). Ancak, bu devir işlemine karşın, yaşananın yalnızca bir isim değişikliği olduğu, bizzat kurum tarafından da ifade edilmiştir. Örneğin, İletişim Başkanlığı Teşkilatı Hakkında Cumhurbaşkanlığı Kararnamesi'nde (m. 26) "

*a) Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğünün bağlı ya da sorumlu olduğu Bakana yapılan atıflar İletişim Başkanına, b) Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğüne yapılan atıflar İletişim Başkanlığına; Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğüne yapılan atıflar İletişim Başkanına; Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğünün diğer birim ve yöneticilerine yapılmış atıflar İletişim Başkanlığının ilgili birim ve yöneticilerine, yapılmış sayılır (<http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/19.5.14.pdf>)*

ifadesi yer almaktadır.

Yine örneğin, Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Adana İl Müdürlüğü tarafından 2 Ekim 2018'de yapılan bir kamuoyu açıklamasında şu ifadeler bulunmaktadır:

*(...) kapatılan Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü'nün teşkilat ve görevleri Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı'na devredilmiştir. Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü Adana İl Müdürlüğü, Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığına bağlı olarak 'Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Adana İl Müdürlüğü' adı ile (...) çalışmalarına devam edecektir. (<https://www.medyayenigun.net/basin-yayin-ve-enformasyon-genel-mudurlugunde-isim-degisikligi-h43077.html>).*

BYEGM'nin şu anda var olmayan adresinde ([byegm.gov.tr](http://byegm.gov.tr)) kurumun misyonu, Türkiye'de yaşanan gelişmelerin dünya basınında yansımalarının takip edilmesi, politika üretme süreçlerine katkı sağlamak, dünyada doğru, gerçekçi bir Türkiye algısının oluşturulmasını ve yerleştirilmesini sağlamak, güçlü ve özgür basın ortamının sağlanmasına katkıda bulunmak biçiminde ifade edilmekteydi ([byegm.gov.tr](http://byegm.gov.tr), Erişim tarihi: 18 Eylül 2014). Kapatılmasından sonra bir süre için BYEGM'nin internet adresi, "<http://www.iletisim.gov.tr/turkce/byegm-hakkinda>" biçiminde İletişim Başkanlığı internet sitesine uzantı yapmıştır. Burada ise, kurumun misyonu,

*Ulusal ve uluslararası medyayı yakından izleyerek kamuoyunu ve ilgili makamları zamanında ve doğru bilgilerle aydınlatmak, hükümet faaliyetlerini ve yapılan hizmetleri iç ve dış kamuoyuna etkin bir biçimde anlatmak (...) Ülkemizin*

*tanıtılmasına yönelik faaliyetlerde bulunarak ilgili kurumlarla koordineli şekilde iletişim stratejilerini oluşturmaktır.*

kelimeleriyle ve vizyonu ise "Dünyada gerçekçi bir Türkiye algısının yerleşmesine (...) katkıda bulunan referans bir kurum olmaktadır." biçiminde ifade edilmekteydi (<http://www.iletisim.gov.tr/turkce/byegm-hakkinda>, 2018).

2018 yılı Aralık ayının son günlerinden itibaren, internette BYEGM arandığı zaman İletişim Başkanlığı'na yönlendirme yapılmıştır. Ancak bu kez, sitedeki "Kurum Hakkında" ikonu altında, bir süre yalnızca BYEGM'nin kapatıldığı ifadesi yer almıştır (<http://www.iletisim.gov.tr/turkce/byegm-hakkinda>, 2018). 2019 yılının başlarından itibaren ise, BYEGM için arama yapıldığında, "iletisim.gov.tr adresi" ile İletişim Başkanlığı'na bağlanılmaktadır.

İletişim Başkanlığı'nın vizyonu "Ulusal ve uluslararası kamuoyları, karar alıcı aktörler ve medya ile derinlikli ve çok yönlü ilişkiler geliştirmek; iletişimin tüm araç ve yöntemleri ile Türkiye'nin her alanda nitelikli temsilini sağlamak ve bu doğrultuda "Türkiye markasını güçlendirmek" (<https://www.iletisim.gov.tr/turkce/vizyon-misyon>, 2019) olarak ifade edilmektedir. Kurumun misyonu ise şu biçimde ifade edilmiştir:

*Devletimizin tüm kurumlarını kapsayıcı, ortak dil anlayışını merkezine alan, ulusal ve uluslararası düzeyde bütünlüklü bir iletişim stratejisi oluşturmak ve iş süreçlerini bu temelde yürütmek. Türkiye'nin politikalarını, uygulamalarını ve yaklaşımlarını planlı, sürekli ve etkin bir biçimde kamuoylarına ve muhataplarına aktarmak ve farkındalık yaratmak. Medya ve düşünce dünyasını yakından izlemek, değerlendirmek ve ilgili makamları ve kamuoylarını bu çerçevede bilgilendirmek. Basınla ilişkileri düzenlemek/geliştirmek; basın mensuplarının çalışmalarını kolaylaştırıcı adımlar atmak ve basının gelişimine katkıda bulunmak. Millet-devlet iletişiminin etkin yönetimi için gerekli çalışma ve düzenlemeleri yapmak ve yürütmek (<https://www.iletisim.gov.tr/turkce/vizyon-misyon>, 2019).*

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, İletişim Başkanlığı'nın vizyonu ve misyonu ile BYEGM'nin vizyonu ve misyonu hemen hemen aynı kelimelerle ifade edilmiştir. Dahası bunlar da, Matbuat Umum Müdürlüğü'nün kuruluş kanununda belirtilen amacıyla aynıdır.

### **Kamu Diplomasisi Faaliyetleri**

BYEGM'nin kurulduğu 1920 yılında, Milli Mücadele ve erken Cumhuriyet döneminde, Türkiye'de kamu diplomasisi bağlamında kullanılabilecek en önemli araçlar, yalnızca Osmanlı Devleti'nden gelen "neşriyat" deneyimi ve "radyo"dur. Bu anlamda, bir devlet kurumu olarak Anadolu Ajansı ve 1927'de devlete bağlı olarak kurulan radyo, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kendini dünyaya tanıtmalarının ve anlatmasının en etkili araçları olmuşlardır.

Kurumun kamu diplomasi kapsamında kabul edilebilecek çok fazla ve çeşitli faaliyetleri olmuştur. Bu anlamda, Cumhuriyet'in erken dönemlerindeki en önemli ve en başarılı faaliyetlerden biri, *La Turquie Kemaliste* (Kemalist Türkiye) dergisinin yayımlanması olmuştur. 1934-1948 arasında yayımlanan derginin temel amacı, "yeni" ve "modern" Türkiye'yi Batı'ya anlatmak olmuştur. Fransızca yayımlanan derginin bazı sayıları, Almanca ve İngilizce olarak da çıkarılmıştır. Derginin başlıca yazarları, Umum Müdür Tör'ün yanı sıra, Falih Rıfkı Atay, Burhan Belge, Şevket Süreyya Aydemir gibi dönemin önde gelen seçkin aydınları olmuşlardır



(İşler, 2017: 57). Cumhuriyet'in devrimlerini, yeni kurumlarını, kadın haklarındaki gelişmeleri, ülkenin nasıl Batılılaştığını göstermeyi ve ispatlamayı amaçlayan dergide, fotoğraf önemli işleve sahip olmuştur:

*(...) La Turquie Kemaliste'de yer alan fotoğraflar, (...) bir imparatorluğun kalıntıları üstüne yepyeni ve tümüyle modern bir ulus inşa etme etosunun en güçlü görüntülerini teşkil ediyor. Eğitim kurumlarında ve bütün mesleklerde tıraş olmuş temiz erkeklerle yan yana çalışan peçesiz kadınlar, okul üniformaları içinde sıhhatli çocuklar; Cumhuriyet Ankara'sının ve diğer şehirlerin modern binaları, devlet tiyatrolarının, senfoni orkestrasının, balenin ve operanın gösterileri, çağdaş tarım alanları, fabrikalar, barajlar ve demiryollarının fotoğrafları en az iki neslin bilincine yer etmiş olan görüntülerin sadece en belli başlıları.” (Bozdoğan ve Kasaba, 1998: 3).*

Kurum, 1937-1938 yıllarında Hatay'ın Türkiye'ye katılmasını sağlamak için yürütülen politika çerçevesinde Arapça, Fransızca ve Türkçe kitapçıklar yayınlanmış, Hatay'a ve Arap ülkelerine yönelik günlük yayın yapmıştır (Uzun, 2014: 183). Ocak 1938'de, Ankara ve İstanbul radyolarından yapılmaya başlanan bu yayınlar, radyonun ilk dış yayınları olmuşlar, Hatay meselesi çözüme kavuştuktan sonra, yayınlara son verilmiştir (Kocabaşoğlu, 1980: 174). Bu tarihten sonra, radyo dış ilişkilerde daha önemli bir yer almaya başlamış, İngilizce, Almanca ve Fransızcanın yanı sıra, Bulgarca, Arapça gibi çeşitli dillerde de, genel olarak haber bültenlerinden oluşan düzenli yayına geçilmiştir. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün, 1939'da, New York Dünya Sergisi dolayısıyla Amerikan halkına yönelik, kendi sesiyle ve İngilizce hitap ettiği konuşma ise, Türkiye'den ABD'ye yapılan ilk radyo yayını olmuştur (Kocabaşoğlu, 1980: 182-183).

Yabancı dildeki yayın politikası, İkinci Dünya Savaşı yıllarında da sürdürülmüştür. ABD'de, 1944'de başlayan “Amerikalı Dostlarım Bu Türkiye'nin Sesidir” adlı radyo programının ilk yayınında belirtildiği gibi, programın hedefi “Türkiye Cumhuriyeti'ni ve halkını, (...) adetlerini, kıymetlerini, başarılarını, davalarını (...) beynelmilel meselelere karşı ne düşündüklerini” (Kocabaşoğlu, 1980: 243) anlatmak olmuştur. 1942'de faaliyete geçen Amerika'nın Sesi Radyosu'nun (VOA), ilk somut kamu diplomasisi uygulaması örneklerinden biri (Aydemir, 2016: 273) olarak kabul edildiği göz önüne alındığında, aynı biçimde Türkiye'nin radyoyu kullanmasını da, bir kamu diplomasisi uygulaması olarak değerlendirmek mümkündür.

Aynı dönemdeki bir başka girişim de, hem resmi Amerikan karar alıcılarına, hem de Amerikan kamuoyuna yönelik olarak Türkiye'nin tanıtımını yapmak amacıyla, 1945 yılında New York Haberler Bürosu'nun kurulması olmuştur. Büro, “Amerika'da Türkiye'yi tanıtmak ve sevdirmek” için kurulmuştur (Duman, 2018: s. 209). 1952 yılında ise, Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nün New York Haberler Bürosu'nun, haftalık olarak bültenler yayınladığı, konferanslar düzenlediği, Türkiye'den gönderilen tanıtım filmlerinin gösterimini sağladığı, fotoğraf ve broşür dağıtımını yaptığı ve New York merkezli bir radyo kanalında “Türkiye Saati” adı altında 15 dakikalık programlar yayınlattığı görülmektedir (Aydos, 2012: 134).

Kurum, 1980'lerde *Newspot* adlı bir aylık dergi yayınlamaya başlamıştır. Uluslararası kuruluşlar ve Türkiye'deki büyükelçiliklerin yanı sıra, siyasetçilere, basın yayın organlarına,

üniversitelere, araştırma kurumlarına ve hatta belediyelere kadar pek çok yerde dağıtılan dergi, 2000'lerde internet üzerinden yayınlanmaya başlamıştır. Bunun nedeni, derginin propaganda yayını biçiminde olduğu yönünde gelen tepkiler olmuştur (Uzun, 2014:191).

### Sonuç

Bu çalışmada, esas olarak, İletişim Başkanlığı'nın tarihine katkı sağlamak amaçlanmıştır. Çalışma, özellikle iki önemli sonuca sahiptir.

Birinci sonuç, çalışmada ortaya konulduğu üzere, İletişim Başkanlığı, geçmişi olmayan, köksüz bir kurum değildir; yeni hiç değildir. Kurumun çok hacimli ve zengin bir tarihi vardır. İletişim Başkanlığı'nın selefi olan BYEGM'nin kuruluş tarihi, kurumun logosunda, resmi dokümanlarda, kurumun kendi yayınlarında ve birçok akademik çalışmada görüldüğü gibi 1920 yılıdır. Bu bağlamda, BYEGM'nin tarihsel süreçteki bütünlüğünü ifade edenlerden birisi de TBMM Başkanı Bülent Arınç'dır. 7 Haziran 2006'da, BYEGM'nin 86. kuruluş yıl dönümü dolayısıyla yayınladığı mesajda Arınç,

*Milli Mücadelenin haklılığının ve meşruiyetinin savunulması ve milli çıkarlarımızın korunması amacıyla, 7 Haziran 1920 tarihinde bizzat Mustafa Kemal Atatürk'ün kaleme aldığı 6 sayılı Kanunla, ilk olarak, 'Matbuat ve İstihbarat Müdüriyeti Umumiyesi' adıyla kurulan Basın-Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü'nü, 86. kuruluş yıl dönümünü dolayısıyla kutluyorum ([https://meclishaber.tbmm.gov.tr/develop/owa/haber\\_portal.aciklama?p1=34805](https://meclishaber.tbmm.gov.tr/develop/owa/haber_portal.aciklama?p1=34805))*

ifadesini kullanmıştır.

Yüz elli yılı aşkın bir geçmişe sahip olan kurumun, bu tarihe sahip çıkması doğru olacaktır. "Yeni" olmanın çekiciliğine karşın, özellikle devlet kurumları "eski" olmayı yeğ tutarlar, bununla övünürler. Zira kurumlar güçlerini, başka unsurlar yanında ve en fazla tarihlerinden alırlar. Bir kurumun, ne kadar eski, yaşlı, köklü ise, o kadar deneyimli ve birikimli olduğu bir gerçektir. Türkiye'de bazı resmi kurumlar, resmi olarak ve kurum belgelerinde, kurum logolarında, Cumhuriyet öncesine uzanan kuruluş tarihlerini kullanmaktadırlar. Bu anlamda, kuruluş tarihleri olarak, örneğin, Kara Kuvvetleri Komutanlığı M.Ö. 209, İstanbul Üniversitesi 1453, Orman Genel Müdürlüğü 1839, Danıştay ve Yargıtay 1868 yılını kabul etmektedirler. Daha önce ifade edildiği gibi, İletişim Başkanlığı'nın selefi olan BYEGM de, kapatılıncaya, daha doğrusu 2018'de İletişim Başkanlığı'na dönüştürülünceye kadar, kuruluş tarihi olarak 1920 yılını kabul etmiş ve uzun yıllar logosunda da bu tarihi kullanmıştır.

Osmanlı Devleti'nde, bir milat olan Matbuat İdaresi, Milli Mücadele'de ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinde önemli işlevler üstlenmiş ve yerine getirmiş olan Matbuat ve İstihbarat Müdüriyeti Umumiyesi, erken Cumhuriyet döneminde Matbuat Umum Müdürlüğü, daha sonrasında farklı adlar taşıyan çeşitli kurumlar ve son olarak BYEGM, tartışmasız bir kesinlikle İletişim Başkanlığı'nın selefleridir. Durum böyleyken, bütün bu kurumların, İletişim Başkanlığı'nın tarihinde yer almamaları, adlarının bile zikredilmemeleri, kurumun "yeni" olarak ifade edilmesi, tarihsel gerçeklere aykırı ve mutlaka düzeltilmesi gereken önemli bir hatadır.

İkinci sonuç, İletişim Başkanlığı'nın selefi olan kurumların ve son adıyla BYEGM'nin Türkiye'nin kamu diplomasi tarihinde önemli bir yeri olduğudur. Kurum, hangi adı taşımış olursa olsun bütün dönemlerde kamu diplomasi işlevini yerine getirmiştir. Bu tarihsel gerçeğe, -bugüne kadar yapılmış olanlarda bir derece yer verilmiş olmakla birlikte- bundan sonra yapılacak akademik çalışmalarda ve kamu dokümanlarında ve yayınlarında hak ettiği biçimde yer verilmelidir.

## Kaynaklar

Akçadağ, E. (t.y.) Dünya'da Ve Türkiye'de Kamu Diplomasisi, <http://www.kamudiplomasisi.org/pdf/emineakcadag.pdf>

Alemdar, K. (2001). İletişim ve Tarih (2. Baskı b.). Ankara: Ümit Yayıncılık.

Aslan, B. (2004). "Milli Mücadele Döneminde Halkı Aydınlatma ve Propaganda Faaliyetlerini Yürüten Önemli Bir Komisyon: "İrşad Encümeni"", Atatürk Dergisi, 4(2): 125-148.

Aydemir, E. (2016). Dış Politikada Yumuşak Güç ve Medya (Birinci Baskı b.). İstanbul: Kalkedon.

Aydos, S. (2012). "1948-1955 Yılları Arası Türkiye ve Amerika Birleşik Devletleri İlişkilerinde Kamu Diplomasisi", Amme İdaresi Dergisi, 45(4): 119-138.

Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü Teşkilât, Vazife ve Memurları Hakkında Kanun. (1943, 22 Temmuz). Resmi Gazete (5462). <[https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR\\_KARARLAR/kanuntbmmc025/kanuntbmmc025/kanuntbmmc02504475.pdf](https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc025/kanuntbmmc025/kanuntbmmc02504475.pdf)>

Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü'nde İsim Değişikliği. (2018). <https://www.medyayenigun.net/basin-yayin-ve-enformasyon-genel-mudurlugunde-isim-degisikligi-h43077.html>

Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü'nün Teşkilat ve Görevleri Hakkında Kanun Hükmünde Kararname, 18 Haziran 1984 tarihli ve 18435 (mükerrer) sayılı Resmi Gazete.

Başvekâlete Bağlı Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkiline ve Vazifelerine Dair Kanun, (1940, 28 Mayıs), Resmi Gazete (Sayı: 4520). <<http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/4520.pdf>>

Bayraktar, H. (2008). Batıda Ermeniler Lehinde Kamuoyu Oluşturma Çabaları Karşısında 'Matbuat-ı Ecnebiye İdaresi' ve Çalışmaları", Hoşgöründen Yol Ayrımına Ermeniler. Erciyes Üniversitesi – Nevşehir Üniversitesi II. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Sempozyumu (EUSAS-II) , 321-343, Kayseri.

Bengi, H. (2012). "Tarihsel Süreç İçinde Anadolu Ajansı'nın Özgün Kurumsal Yapısı (1920-2011)", Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, 50 (Güz 2012): 299-341.

Bostancı, M. (2012). Stratejik Bir İletişim Aracı Olarak Kamu Diplomasisi: Kamu Diplomasisinde Medyanın Rolü ve Önemi (1. Baskı ed.). İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.

Bozdoğan, S. ve Kasaba, R. (1998). Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik. (Editör: Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

BYEGM (2017). Performans Programı, [http://www.sp.gov.tr/upload/xSPRapor/files/xyPz6+BYEGM\\_2017\\_yili\\_performans\\_programi\\_09\\_ocak\\_2017\\_tasarim\\_kapakli.pdf](http://www.sp.gov.tr/upload/xSPRapor/files/xyPz6+BYEGM_2017_yili_performans_programi_09_ocak_2017_tasarim_kapakli.pdf).

Ceride-i Resmîye, Sene: 1, Numrosu: 2, Pazartesi, H. 5 Cemaziyelahir 1339, <[https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR\\_KARARLAR/kanuntbmmc001/kanuntbmmc001/](https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc001/kanuntbmmc001/)>

kanuntbmmc00100006.pdf>

Cull, N. (2009). Public Diplomacy: Lessons from the Past. Los Angeles: Figueroa Press.

Çağlak, A. (2011). Milli Mücadele'de Matbuat ve İstihbarat Müdüriyet-i Umumiyesi. Ankara.

Çağlak, A. (2015). Matbuat ve İstihbarat Müdüriyet-i Umumiyesi'nin Milli Mücadele'de Oynadığı Rol. Teşkilat-ı Mahsusa'nın 100. Yılında Türk İstihbaratı, Ankara: Kripto Kitaplar, 87-134.

Dahiliye Vekâleti Merkez Teşkilât Ve Vazifeleri Hakkındaki 1624 Sayılı Kanunun Bazı Maddelerinin Değiştirilmesine Ve Bu Kanuna Bir Madde Eklenmesine Dair Kanun. (28 Mayıs 1933). Resmi Gazete (2412). <<http://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/2412.pdf>>

Duman, M. (2018). "1945-1950 Döneminde Türk Dış Politikasının Propagandası Üzerine Bir Girişim: New York Haberler Bürosu", Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi, (31): 204-221.

Gazeteciler Cemiyeti. (t.y.). <<http://www.gazetecilercemiyeti.org.tr/cemil-unluturk-bu-cemiyet-agirbaslidir-kararlidir-inatcidir>> (Erişim tarihi: 10 Aralık 2018).

"Gazeteciler de Cumhurbaşkanı'na bağlandı". (2018). <<https://www.sozcu.com.tr/2018/gundem/gazeteciler-de-cumhurbaskanina-baglandi-2511539>> (Erişim tarihi: 30 Temmuz 2019)

TBMM. (t.y.). <<https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/TBMM/d08/c019/b090/tbmm080190900693.pdf>>

İletişim Başkanlığı Teşkilatı Hakkında Cumhurbaşkanlığı Kararnamesi. (2018). <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/19.5.14.pdf>

İşler, E. İ. (2017). "Propagating Image of New Turkey to the West: Journal of La Turquie Kemaliste (1933-1948)", International Journal of Turcologia, 12(23): 56-78.

Kamu Diplomasisi Koordinatörlüğü İle İlgili 2010/3 Sayılı Başbakanlık Genelgesi, (2010, 30 Ocak). Resmi Gazete (27478). <<http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2010/01/20100130.htm>> (Erişim tarihi: 17.07.2019)

Kapıcı, H. Z. (2015). "Matbuat ve İstihbarat Umum Müdürlüğü'nün İstihbarat Çalışmaları Üzerine Bir Değerlendirme", The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science, Spring, 1(33): 261-278.

Karadağ, H. (2016). Uluslararası İlişkilerde Yeni Bir Boyut Kamu Diplomasisi. Ankara: Nobel.

Kocabaşoğlu, U. (1980). Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna. Ankara: S.B.F. Basın ve Yayın Yüksekokulu Basımevi.

Koç, N. (2012). "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Radyo", Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi, 8(15): 69-103.

Koloğlu, O. (1994). Havas-Reuter'den Anadolu Ajansı'na (1. Baskı b.). Ankara: Çağdaş Gazeteciler Derneği Yayınları.

Koyuncu, S. (2017). Bir İletişim Pratiği Olarak Kamu Diplomasisi: T.C. Başbakanlık Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü'nün Türk Kamu Diplomasisindeki Yeri. Ankara.

Kumkale, T. T. (2007). Psikolojik Savaş, İstanbul: Pegasus Yayınları.

Kurşun, Z. (1999) II. Abdülhamid Döneminde Batı Basınında İmaj Düzeltme Çabaları: Matbuat-ı Ecnebiye Müdüriyeti'nin Kurulması ve Faaliyetleri, Türk Kültür İncelemeleri Dergisi, 1 (2000): 105-118.

Matbuat ve İstihbarat Müdüriyeti Umumiyesi Teşkiline Dair Kanun. (1921). TBMM Tutanak

Dergisi. <[https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR\\_KARARLAR/kanuntbmmc001/kanuntbmmc001/kanuntbmmc00100006.pdf](https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc001/kanuntbmmc001/kanuntbmmc00100006.pdf)>

Nye, J. S. (2005). *Yumuşak Güç (1. Baskı b.)*. Ankara: Elips Kitap.

Okumuş, B. T. (2017). “Türkiye’de Modernleşme ve Propaganda: Yeni Cumhuriyet’i Tanıtmak. *La Turquie Kemaliste Dergisi (1934-1948)*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, İstanbul.

Özcoşkun, A. R. (2018). *Cumhuriyetin Kuruluşundan Bugüne Dışişleri Bakanlığı Teşkilat Yapısı (1920-2018)*, Ankara, Türk Diplomatik Arşivi Yayınları. <http://www.mfa.gov.tr/data/Kutuphane/yayinlar/mensuplar/ali-riza-ozcoskun.pdf>

Özkan, G.(2019). “Bir Halkla İlişkiler Çalışması Olarak Türkiye’de Düzenlenen İlk Güzellik Yarışması”, *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(1): 587-606.

Öztoprak, İ. (1989). *Türk ve Batı Kamuoyunda Milli Mücadele*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Öztürk, S. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset (1. Baskı b.)*. Ankara: Elips Kitap.

Riggins, J. (1998). *A Strategic Assessment of Public Diplomacy*. USAF.

Ross, C. (2002). “Public Diplomacy Comes of Age”. *The Washington Quarterly*, 25(2): 73-83.

T.C. Başbakanlık Basın-Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü 2012 Yılı Performans Programı, Ankara, 2012, [http://www.sp.gov.tr/upload/xSPRapor/files/pKCNk+Basin-Yayin\\_ve\\_Enformasyon\\_Genel\\_Mudurlugu\\_2012\\_yili\\_Performans\\_Programi.pdf](http://www.sp.gov.tr/upload/xSPRapor/files/pKCNk+Basin-Yayin_ve_Enformasyon_Genel_Mudurlugu_2012_yili_Performans_Programi.pdf)

TBMM Tutanak Dergisi. (1949). <<https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/TBMM/d08/c019/b090/tbmm080190900693.pdf>>

Thornburg, M. W. (1950). *Türkiye’nin Bugünkü Ekonomik Durumunun Tenkidi*. Ankara: Ziraat Bankası Matbaası.

Tuch, H. N. (1993). *Communicating With The World U.S. Public Diplomacy Overseas (2. Edition b.)*. New York N.Y.: The Institute for the Study of Diplomacy.

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı İletişim Bakanlığı. (2018). <<https://www.iletisim.gov.tr/turkce/kurum-hakkinda>> (Erişim tarihi:14.3.2019)

Uzun, Ç. (2014). *Dış Siyasetin Sözcülüğünden Gözcülüğüne: Başbakanlık Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü Örneği*. Ankara.

Uzun, R. ve Arsak Hasdemir, T. (2010). *Genç Türkiye Cumhuriyeti’nin Üst Yapı Kurumları: Matbuat Umum Müdürlüğü, Anadolu Ajansı ve Radyo. Cumhuriyet Döneminde İletişim, Kurumlar, Politikalar*. (Editör: Nazife Güngör). Ankara: Siyasal Kitabevi, 77-99.

Yağmurlu, A. (2012). “Halkla İlişkiler Yöntemi Olarak Kamu Diplomasisi”, *İletişim Araştırmaları*, Ankara, 5(1): 9-38.

9 Temmuz 2018 tarihli Resmi Gazete’nin 30473 3. mükerrer sayısında yayınlanan 703 sayılı “Anayasada Yapılan Değişikliklere Uyum Sağlanması Amacıyla Bazı Kanun ve Kanun Hükmünde Kararnamelerde Değişiklik Yapılması Hakkında Kanun Hükmünde Kararname”. (2018). <[http://213.14.3.44/20180709\\_1/20180709M3-1.pdf](http://213.14.3.44/20180709_1/20180709M3-1.pdf)>