

**T.C  
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI ANABİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**MİMARLIK TARİHİ YAZIMINDA ALTERNATİF ANLATI  
YÖNTEMLERİ: ŞEVKİ BALMUMCU'NUN SERGİ EVİ YAPISININ  
HİKAYESİNİN "OPERA'NIN HAYALETİ" GRAFİK ROMANI İLE  
AKTARIMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN**

**ONUR KUTLUOĞLU**

**TEZ DANIŞMANI**

**DR. ÖĞR: ÜYESİ UMUT ŞUMNU**

**ANKARA – 2019**



**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

Tarih: 22.04/2019

Öğrencinin Adı, Soyadı : Onur Kutluoğlu

Öğrencinin Numarası : 21520058

Anabilim Dalı : İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Ana Bilim Dalı

Programı : İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Tezli Yüksek Lisans

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı : Dr. Öğr. Üyesi Umut Şumnu

Tez Başlığı : Mimarlık Tarihi Yazımında Alternatif Anlatı Yöntemleri: Şevki Balmumcu'nun Sergi Evi Yapısının Hikayesinin "Opera'nın Hayaleti" Grafik Romanı İle Anlatımı

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 93 sayfalık kısmına ilişkin, 17.04.2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %1 (bir)'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

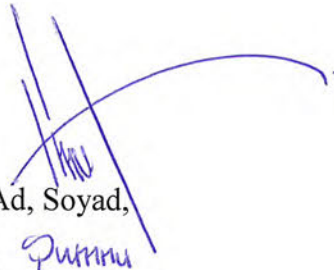
"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:.....

Onay

22.04/2019

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad,

  
Dr. Öğr. Üyesi Umut Şumnu

ANKARA- 2019

**KABUL VE ONAY**

Onur Kutluoğlu tarafından hazırlanan “Mimarlık Tarihi Yazımında Alternatif Anlatı Yöntemleri: Şevki Balmumcu’nun Sergi Evi Yapısının Hikayesinin “Opera’nın Hayaleti” Grafik Romanı İle Aktarımı” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi: 22/04/2019.

**Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu**

**İmzası**

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Can Mehmet Hersek

*Başkent Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü Öğretim Üyesi*

Jüri Üyesi: Prof. Dr. T. Elvan Altan

*Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü Öğretim Üyesi*

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Umut Şumnu (Danışman)

*Başkent Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü Öğretim Üyesi*

**Onay**

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../.....

Prof. Dr. İpek KALEMCİ TÜZÜN

Enstitü Müdürü

## TEŞEKKÜR

Yalnızca bu tezin gerçekleşmesi için en az benim kadar heyecan duyması ve sonsuz özveri ile yaptığı katkılara değil, bana açtığı tüm kapılar için minnettar olduğum değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Umut Şumnu'ya,

Tezin yazım süreci boyunca sonsuz anlayışı ile desteğini benden esirgemeyen, başta jüri üyesi ve bölüm başkanımız Prof. Dr. Can Mehmet Hersek'e ve Başkent Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü'ndeki tüm çalışma arkadaşlarıma,

Ankara'nın mimarlık tarihi ve mimarlık tarihyazımı konularındaki değerli çalışmalarıyla, bir anlamda bu tezin konusunun seçimine ilham veren değerli jüri üyesi Prof. Dr. T. Elvan Altan'a,

Yazım sürecinde her zaman yanımda olan ve şakalarını eksik etmeyen sevgili dostum Sırma Bilir'e ve ihmal etmek zorunda kaldığım, başta Tuğçe Parlak ve Sertan Ali Parlak olmak üzere tüm arkadaşlarıma,

Opera'nın Hayaleti'nin çizimlerini kısa sürede bitirebilmemi olanaklı kılan imkânları sağlayan ve grafik romanda canlandırdığı karakter ile oyunculığa adım atan sevgili Engin Öncüoğlu'ya,

Tüm tez görüşmelerimizin gerçekleştiği Crossroads Pub'a

Benden haberleri olmasa da; Chris Ware, Jon McNaught, Seth, Art Spiegelman ve Boards of Canada'ya,

Eğitim hayatım boyunca elimden tutan anneannem ve tüm aileme,

Sonuncusu ve en önemlisi, her şey için sevgili annem Ayfer Uslu ve abim Uğurcan Kutluoğlu'ya,

Şevki Balmumcu'nun anısına teşekkür ederim.



## ÖZET

### MİMARLIK TARİHİ YAZIMINDA ALTERNATİF ANLATI BİÇİMLERİ: ŞEVKİ BALMUMCU’NUN ANKARA SERGİ EVİ YAPISININ HİKAYESİNİN “OPERA’NIN HAYALETİ” GRAFİK ROMANI İLE AKTARIMI

Onur Kutluoğlu

Yüksek Lisans, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Umut Şumnu

Nisan 2019

Post-yapısalcı ve postmodern tarih kuramları üzerinden kurulan, öznellik ve anlatı merkezli tarihyazımı ile tarih ve kurgusal edebiyat arasındaki sınırlar muğlaklaşmıştır. Tarih disiplininin genişleyen ve silikleşen sınırları sayesinde ve özellikle edebiyat ile kurduğu yakın ilişki ile tarihsel anlatının sunum biçimleri de zenginleşmeye başlamıştır. 1980’lerde Art Spiegelman’ın *Maus* grafik romanı ile tarih anlatısında yarattığı kırılma, mimarlık tarihi anlatısı için de mümkün olabilir mi?

Postmodern tarihyazımı ve edebiyattaki karşılığı olarak konumlandırılan yeni tarihselcilik, modern tarihyazımının ölkü edindiği büyük anlatıya karşın, tarihin görmezden geldiği, uçlaştırdığı hatta sakladığı hikayeler ile ilgilenir. Bu mikro-hikayelerin mimarlık tarihindeki karşılığı nedir ve nasıl sunulabilir?

Bu tez için üretilen *Opera’nın Hayaleti* grafik romanı ile bu soruların cevapları aranmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinde, 1930’lardan 1940’lara geçerken yaşanan çelişkili durumların anlatısında sıklıkla örnek olarak kullanılan, Ankara Sergi Evi’nin Opera Binası’na dönüştürölme süreci, alışıl gelmiş akademik yazım pratiklerinin dışında kalarak, Şevki Balmumcu’nun üzücü yaşam öyküsüyle birlikte kurgulanarak bir grafik roman üzerinden yeniden yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodern Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik, Mimarlık Tarihyazımı, Şevki Balmumcu, Ankara Sergi Evi, Ankara Opera Binası, Grafik Roman

## ABSTRACT

### ALTERNATIVE NARRATIVE STYLES OF ARCHITECTURAL HISTORIOGRAPHY: PRESENTING THE STORY OF ŞEVKİ BALMUMCU'S ANKARA EXHIBITION HOUSE WITH THE GRAPHIC NOVEL "PHANTOM OF THE OPERA HOUSE"

Onur Kutluoğlu

Master's Thesis, Interior Architecture and Environmental Design

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Umut Şumnu

April 2019

Subjective and narrative driven historiography that based upon post-structuralist and postmodern theories of history had blurred the boundaries between history and literary fiction. Representation methods of the historical narrative has flourished due to expanded and indistinctive boundaries of the discipline of history, and especially because of its close link with literary fiction. Is the revolutionary impact of Art Spiegelman's graphic novel *Maus* on narrative of history possible for architectural history as well?

Postmodern historiography and its literary counterpart new historicism are focused on the neglected, marginalized and even hidden by the grand narrative that is idealized by modern historiography. What are equivalent to these micro-stories and how they can be represented?

Answers to these questions are sought with the graphic novel *The Phantom of the Opera House* which is produced for this thesis. The story of The Exhibition House of Ankara's transformation to Ankara Opera House which is frequently used as an example for the contradictory circumstances of Early Republican Era of Turkey at the transitional period from 1930's to 1940's is reinterpreted by fictionalizing it with the sad story of Şevki Balmumcu by staying out of the conventional academic writing practice.

Keywords: Postmodern Historiography, New Historicism, Architectural Historiography, Şevki Balmumcu, The Exhibition House of Ankara, Ankara Opera House, Graphic Novel

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	I
ABSTRACT .....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
TABLolar LİSTESİ .....	V
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VI
BÖLÜM 1. GİRİŞ .....	1
1.1. Tezin Amacı .....	1
1.2. Tezin Yapısı .....	1
1.3. Tezin Yöntemi.....	3
BÖLÜM 2. TARİHYAZIMI, YENİ TARİHSELÇİLİK VE MİMARLIK TARİHYAZIMI .....	6
2.1. Tarih ve Tarihyazımı Nedir? .....	6
2.2. Modern Tarihyazımı: Tarihte Nesnellik ve Hakikat .....	8
2.3. Modern Tarihyazımı Eleştirisi ve Postmodern Tarih Kuramı.....	13
2.4. Yeni Tarihselcilik.....	20
2.5. Postmodern Tarihyazımı ve Anlatı .....	24
2.6. Mimarlık Tarihyazımı .....	30
BÖLÜM 3. TARİHYAZIMINDA ALTERNATİF ANLATI ÖRNEKLERİ .....	33
3.1. Bir Anlatı Türü Olarak Grafik Roman: <i>Maus</i> Örneği.....	33
3.2. <i>Dumankara: Hayat Bir Yangındı</i> Grafik Roman'ı.....	38
3.3. <i>Lost Buildings</i> .....	40
3.4. <i>Eventually Everything Connects</i> .....	44
BÖLÜM 4. TÜRKİYE'DE MODERN MİMARLIK TARİHYAZIMINDA ŞEVKİ BALMUMCU VE ANKARA SERGİ EVİ'NİN HİKAYESİ.....	48
4.1. Türkiye'de Modern Mimarlık ve Mimarlık Tarihi Yazımı.....	48

4.2. Mimar Şevki Balmumcu'nun Yaşamı.....	52
4.3. Ankara Sergi Evi Yarışması.....	65
4.4. Ankara Sergi Evi'nin Opera'ya Dönüştürülmesi ve Sonrası .....	76
<b>BÖLÜM 5. ŞEVKİ BALMUMCU VE ANKARA SERGİ EVİ HİKAYESİNİN</b>	
<b>GRAFİK ROMAN FORMUNDA KURGULANMASI.....</b>	<b>80</b>
5.1. Opera'nın Hayaleti Grafik Romanı'nın Kurgulanışı.....	80
5.2. Senaryo.....	83
5.3. Opera'nın Hayaleti Grafik Romanı.....	92
<b>BÖLÜM 6. SONUÇ .....</b>	<b>105</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>108</b>

## TABLÖLAR LİSTESİ

<b>Tablo 1</b> - 17.-20. Yüzyıl Tarihyazımı Evreleri .....	29
--	----

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 - <i>The Complete Maus</i> Kapağı.....	35
Şekil 2 - <i>The Complete Maus</i> , Sayfa:159, Vladek'in toplama kampına getirilişi....	36
Şekil 3 - <i>The Complete Maus</i> , Sayfa 53,.....	37
Şekil 4 - <i>Dumankara: Hayat Bir Yangındı</i> kapak görseli .....	39
Şekil 5 - <i>Dumankara: Hayat Bir Yangındı</i> , sayfa:140, çizer: Sümeyye Kesgin .....	40
Şekil 6- <i>Lost Buildings</i> kitabının içinden iki sayfa. Samuelson ve Nickel'in, Frank Lloyd Wright'ın o dönemde ofis olarak kullandığı Louis Sullivan binası ile ilgili notlarından göresller. ....	41
Şekil 7 - <i>Lost Buildings</i> kitabından iki sayfa. Richard Nickel, .....	42
Şekil 8 - <i>Lost Buildings</i> . Kitap ve DVD'si.....	43
Şekil 9 - <i>Lost Buildings</i> - Animasyondan bir yıkım karesi .....	43
Şekil 10 - <i>Lost Buildings</i> - Animasyondan mimari detaylar .....	44
Şekil 11 - <i>Eventually everything Connects</i> - Kapak görseli .....	46
Şekil 12 - <i>Eventually everything Connects</i> - Akordiyon görünümü.....	46
Şekil 13 - <i>Eventually everything Connects</i> – Poster .....	47
Şekil 14 - Yukarıda: Ankara Sergi Evi (Altan Ergut, 2011) , Ortada: Ankara Opera Binası (Vekam Dijital Kütüphanesi), Altta: İki fotoğrafın kolajı.....	51
Şekil 15 - Şevki Balmumcu ve ablası Refika .....	54
Şekil 16- Şevki Balmumcu, Mezuniyet Fotoğrafı.....	54
Şekil 17 - Şevki Balmumcu'nun öğrencilik yıllarından bir fotoğraf .....	55
Şekil 18 - Bursa Tayyare Sineması'ndan Detaylar .....	56
Şekil 19 - Karacabey Belediye Dairesi Giriş Katı Planı Çizimi.....	57
Şekil 20 - Elaziz Sineması Proje Yarışması, Cephe Çizimleri.....	57
Şekil 21 - 1930'lu yıllarda Şevki Balmumcu.....	58
Şekil 22 - Ankara Sergi Evi Bina .....	58
Şekil 23 - Terzili Kaplıca Oteli kesit çizimi .....	59
Şekil 24 - Tokat Vilayeti Gazi Heykeli Kaidesi Plan Çizimi .....	59
Şekil 25 - Sümerbank Proje Müsabakası İçin Giriş Kat Planı.....	60
Şekil 26 - Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman, Sinema, Havuz, Gazino ve Garaj Binası Yarışması İçin Yan Görünüş .....	61

Şekil 27 - Şevki Balmumcu, 1944 yılında,.....	62
Şekil 28 - Şevki Balmumcu,1956. Fotoğrafın üzerindeki not: " <i>Anne bak ben yıkılmadım!</i> " .....	64
Şekil 29 - Şevki Balmumcu'nun Ankara Sergi Evi Yarışması'nı kazandığını gösteren belge .....	69
Şekil 30 - Arkitekt Dergisi'nin 1935 tarihli 52. Sayısının kapağında Ankara Sergi Evi.....	70
Şekil 31 - Anakra Sergi Evi'nin alt ve orta kat planları.....	71
Şekil 32 - Ankara Sergi Evi inşaatından fotoğraflar .....	72
Şekil 33 - Ankara Sergi Evi'nin Cumhuriyet Caddesi'nden iki yönden fotoğrafları	73
Şekil 34 - Ankara Sergi Evi iç mekanlarından ve girişinden fotoğraflar .....	74
Şekil 35 - Ankara Sergi Evi - Hol, lokanta ve çalışma odasından fotoğraflar .....	75
Şekil 36 - Ankara Opera Binası.....	78
Şekil 37 - Ankara Opera Binası .....	78
Şekil 38 - Ankara Opera Binası Fuayesi .....	79
Şekil 39 - Ankara Opera Binası Fuayesi .....	79
Şekil 40 - Şevki Balmumcu karakter eskizi .....	81
Şekil 41 - Engin karakteri eskizi .....	82
Şekil 42 - Opera'nın Hayaleti Grafik Romanı eskizlerinden bir sayfa .....	82
Şekil 43 - <i>Opera'nın Hayaleti</i> - Sayfa 1 .....	92
Şekil 44 - <i>Opera'nın Hayaleti</i> – Sayfa 2 .....	93
Şekil 45 - <i>Opera'nın Hayaleti</i> – Sayfa 3 .....	94
Şekil 46 - <i>Opera'nın Hayaleti</i> – Sayfa 4 .....	95
Şekil 47 - <i>Opera'nın Hayaleti</i> – Sayfa 5 .....	96
Şekil 48 - <i>Opera'nın Hayaleti</i> – Sayfa 6 .....	97
Şekil 49 - <i>Opera'nın Hayaleti</i> – Sayfa 7 .....	98
Şekil 50 - <i>Opera'nın Hayaleti</i> – Sayfa 8-9 .....	99
Şekil 51 - <i>Opera'nın Hayaleti</i> – Sayfa 10-11 .....	100
Şekil 52 - <i>Opera'nın Hayaleti</i> – Sayfa 12-13 .....	101
Şekil 53 - <i>Opera'nın Hayaleti</i> – Sayfa 14 .....	102
Şekil 54 - <i>Opera'nın Hayaleti</i> – Sayfa 15 .....	103
Şekil 55 - <i>Opera'nın Hayaleti</i> – Sayfa 16 .....	104



# BÖLÜM 1. GİRİŞ

## 1.1. Tezin Amacı

Modern/postmodern, nesnellik/öznellik, büyük anlatı/mikro hikaye gibi karşıtlıklar, ilk çağdan günümüze kadar gelişen tarih felsefesinin ışığında incelenecektir ve tarih anlatısının geçirdiği süreçler tartışılacaktır. Post-yapısalcı kuramların öne çıkması ile başlayan modern tarihyazımı eleştirisinin yarattığı dilsel dönüş ve postmodern tarihyazımı pratiklerinin, mimarlık tarihyazımı alanında yenilikler sunma potansiyelinin olduğu öngörülmektedir.

1980’li yıllarda tarih anlatısına postmodern bir alternatif olarak görülebilecek, tarihsel grafik romanlardan yola çıkılarak, benzer bir yaklaşımın mimarlık tarihi anlatısı için de mümkün olduğu savunulacaktır.

Bu tezde, Türkiye mimarlık tarihinde, özellikle Erken Cumhuriyet Döneminde 1930’lardan 1940’lara geçilirken yaşanan siyasi ve üslupsal kırılmaların aktarımında sıklıkla kullanılan Ankara Sergi Evi’nin Ankara Opera Binası’na dönüştürülmesi hikayesi, şimdiye kadar üretilen anlatılarından farklı bir biçimde ele alınacaktır.

Sergi Evi’nin Opera Binası’na dönüşümü ile birlikte, Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığında yaşanan kırılmaların ipuçlarının verilmesinin dışında, yapının mimarı Şevki Balmumcu’nun bu değişim nedeniyle yaşadığı üzüntülü dönem bir mikro tarih anlatısı örneği olarak, grafik roman formunda sunulacaktır. Bu tez, mimarlık tarihi anlatısının alışlagelmiş akademik yapısına alternatif bir sunum örneği üretmeye çalışacaktır.

## 1.2. Tezin Yapısı

Bu tez giriş ve sonuç bölümleri dışında, “Tarihyazımı ve Yeni Tarihselcilik”, “Tarihyazımı, Temsil ve Alternatif Anlatı Yöntemleri”, “Türkiye’de Modern Mimarlık Tarihyazımında Şevki Balmumcu ve Ankara Sergi Evi’nin Hikayesi” ve “Şevki Balmumcu

ve Ankara Sergi Evi Hikayesi'nin Grafik Roman Formunda Kurgulanması" şeklinde dörde ayrılmıştır.

"Tarihyazımı ve Yeni Tarihselcilik ve Mimarlık Tarihyazımı" bölümünde, öncelikle tarih ve tarihyazımı gibi kavramların tanımları ve geçirdikleri anlam değişimleri, kelimelerin etimolojik incelemelerinden başlayarak, postmodern kuramcılarının tanımlarına uzanan bir bağlamda tartışılmıştır. Bölümün devamında, tarih disiplininin Aydınlanma çağı, modernizm ve postmodernizm dönemlerindeki gelişim süreci, özellikle nesnellik ve hakikat kavramları üzerinden açıklanmıştır. Jacques Derrida ve Michel Foucault gibi Post-Yapısalcı düşünürlerin kuramlarıyla şekillenmeye başlayan postmodern tarihyazımı ve modern tarihyazımı eleştirisi, metinsellik ve iktidar kavramları etrafında detaylandırılmıştır. Dilsel dönüş olarak adlandırılan kırılma ile tarih ve edebiyat arasındaki sınırların muğlaklaşmaya başlaması, Stephen Greenblatt ve Louis Montrose'un Yeni Tarihselcilik olarak tanımladığı edebiyat akımının da incelenmesiyle aktarılmıştır. Bu bölüm bir anlamda antik çağdan günümüze kısa bir tarih felsefesi tarihi sunmaktadır. Detaylandırılan modern ve postmodern tarihyazımı yaklaşımları toparlanarak, anlatı temelli postmodern tarihyazımı kuramları örnekler ile açıklanmıştır. Yoğunlukla Hayden White'in "dilsel dönüş" ve Frank Rudolph Ankersmith'in "anlatısal töz" ve "mikro-tarih" kavramları üzerinden, tezin kuramsal altyapısı tamamlanmıştır. Mimarlık tarihi yazımının güncel tartışmaları da bu kuramlar üzerinden değerlendirilmiştir

"Tarihyazımında Alternatif Anlatı Örnekleri" bölümünde, alternatif tarih anlatıları ve postmodern tarih kuramlarını destekleyen dört örnek incelenmiştir. Art Spiegelman'ın yazdığı ve çizdiği *Maus* ve Levent Cantek'in yazıp farklı çizerler tarafından çizilen *Dumankara* grafik romanları tarih anlatısının bu formattaki yabancı ve yerli örnekleri olarak sunulmuştur. Ira Glass, Chris Ware ve Tim Samuelson'un hazırladığı *Lost Buildings* ve Loris Lora'nın çizdiği *Eventually Everything Connects* adlı illüstrasyon kitabı ile de mimarlık tarihinin alternatif anlatıları örneklendirilmiştir.

"Türkiye'de Modern Mimarlık Tarihyazımında Şevki Balmumcu ve Ankara Sergi Evi'nin Hikayesi" bölümünde, Erken Cumhuriyet Dönemi mimarlığının evrelerinin kanonik anlatısına yer verilmiştir. Bölümün devamında dönemin büyük anlatısının içinde yer alan bir mikro hikaye örneği olarak Şevki Balmumcu'nun yaşamı aktarılmıştır. Ankara Sergi Evi yarışmasını kazanarak kariyerinin en yüksek noktasına ulaşan Şevki Balmumcu'nun, Sergi

Evi'nin Opera Binası'na dönüşmesi ile yıkıma uğrayan yaşantısı detaylı bir biçimde incelenmiştir. Bir sonraki bölümde sunulacak olan grafik romanın kurgulanışı için gerekli olan, dönemsel mimarlık tarihi bilgileri ve Şevki Balmumcu'nun kişisel yaşantısı ile ilgili detaylar bu bölümde toparlanmıştır ve ilk iki bölümde açıklanan kuramlar eşliğinde bir mikro-tarih anlatısının yolunu açmıştır.

“Şevki Balmumcu ve Ankara Sergi Evi Hikayesinin Grafik Roman Formunda Kurgulanması” bölümünde, önceki bölümlerde biriktirilen bilgilerin, bir senaryoya çevrilmesine yer verilmiştir. Bu senaryodan yola çıkılarak 16 sayfalık “Opera'nın Hayaleti” isimli bir grafik roman hazırlanmıştır.

### **1.3. Tezin Yöntemi**

Tezin ikinci bölümünde, tarih disiplini ve tarif felsefesi üzerine geniş ölçekli araştırmaları bulunan, Lange (2014), Tosh (1999), Southgate (2012), Lowery (2016), Jenkins (1991,2005), Işık (2009) ve Aysevener (2009) gibi tarih araştırmacıları ve kuramcılarının kaynakları üzerinden tarih ve tarihyazımı tanımları açıklanmış ve antik çağdan günümüze kadar gelişen tarih modelleri incelenmiştir. Özellikle Lowery (2016) ve Southgate (2012)'in çalışmaları, bölümün kronolojik yapısının ve tarih felsefesinin geçirdiği süreçlerin diziliminin kurulmasında kullanılmıştır.

Aydınlanma, modern tarihyazımı ve postmodern tarihyazımına kadar gelişen süreçlerin aktarımı, yine başta belirtilen kaynaklar ile birlikte, Iggers (2013), Breisach (1994), Megill (2013), Guldi & Armitage (2016), Aurell (2015), Bentley (1999) ve Cohen (1998) gibi tarih kuramcılarının çalışmaları ile detaylandırılmıştır. Bu bölümde, Christoph Gattarer, Leopold Von Ranke, August Comte, Fernand Braudel gibi modern tarihyazımının temellerini oluşturmuş tarihçilerin yaklaşımlarına, Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault gibi post-yapısalcı düşünürlerin kuramlarına yer verilmiştir. Bu evreden sonra oluşan postmodern durumun tarihyazımına ve edebiyata yansımaları, yoğunlukla Oppermann (1999)'ın araştırmaları üzerinden yorumlanmıştır. Bölümde ayrıca Lorenz (2013)'in postmodern tarihyazımına karşı modernist tarihyazımı savunmasına, hem modern tarihyazımının güncel durumunun aktarımına hem de postmodern tarihyazımının

çözümlemesine yardımcı olmuştur. Bu bölümde Routledge tarafından yayınlanan *Re-thinking History* dergisinden de büyük ölçüde faydalanılmıştır. Dergiye katkı veren başta Jenkins (1991,2005) olmak üzere birçok yazarın postmodern tarihyazımı ve anlatı konusunda makaleleri, tarihyazımının güncel konularının açıklanmasında yardımcı olmuştur. Bu isimlerin birbirlerine evirilen ya da çatışan düşünceleri bölümün sonunda bir tablo ile sunulmuştur.

Tezin üçüncü bölümünde, postmodern tarihyazımının daha detaylı bir incelemesinden önce, yine özellikle Lowery (2016)'nin araştırmaları ile kurulan kronolojik yapıda, Icke (2010), Aurell (2015) ve Legaut (1991)'un tarihyazımının anlatısal özelliklerine yoğunlaşan eserlerinin yardımıyla, postmodern tarihyazımının temel argümanları aktarılmıştır. Bu araştırmaların da kaynağı olarak sayılabilecek olan, “metatarih” ve “dilsel dönüş” kavramlarının yaratıcısı White (1985) ve postmodern tarihyazımının bir çözümlemesini sunan, “mikro-tarih” ve “anlatısal töz” gibi terimleri literatüre kazandıran Ankersmith (1983,1988,2009)'in kendi araştırmaları da incelenmiştir. Beck (2015) ve Palombini (2017)'nin çalışmaları ise tarih anlatılarının, tarihsel bilginin yayılmasına yardım edecek kültürel iletişim araçlarının anlaşılması için değerlendirilmiştir.

Bölümün devamında Art Spiegelman'ın *Maus* eserinin bir incelemesi ile, hem grafik roman tarihinin kırılma noktaları hem de grafik romanların tarih anlatısında edindiği yer açıklanmıştır. Tezin önceki bölümlerinde sunulan kuramların yardımıyla yapılan bu inceleme ile grafik roman formatının mimarlık tarihi anlatısı için bir alternatif olabileceği fikri sunulmaktadır. Levent Cantek'in hazırladığı *Dumankara*'nın da örnek olarak verilmesiyle bu alanda Türkiye'de yaşanan gelişmenin de altı çizilmiştir.

Leach (2015)'in mimarlık tarihyazımı ile ilgili araştırmasının ekseninde mimarlık tarihyazımının güncel durumu ve sorunları aktarılmıştır. Ira Glass, Chris Ware ve Tim Samuelson'un hazırladığı *Lost Buildings* örneği ile de özellikle mimarlık tarihinin bir mikro-tarih anlatısıyla nasıl sunulabileceği gösterilmiştir. Loris Lora'nın *Eventually Everything Connects* isimli illüstrasyon kitabı örneğinde de orta yüzyıl Amerika'sında öne çıkan kültürel figürlerin ve mimarlık tarihi öğelerinin alternatif bir sunuşu incelenmiştir. Bu örnekler doğrultusunda, hazırlanacak olan *Opera'nın Hayaleti* grafik romanının format bağlamındaki altyapısı tamamlanmıştır.

Tezin dördüncü bölümünde ise *Opera'nın Hayaleti* grafik romanının içeriğini oluşturacak olan hikayenin araştırması sunulmuştur. Bozdoğan & Akcan (2012), Altan (2011), Baydar (1998) ve Şumnu (2012)'nin araştırmaları doğrultusunda Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde modern mimarlık tarihi aktarılmıştır. Geç Osmanlı döneminde başlayan Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi, Cumhuriyet'in ilk yılları ile gelişen Yeni Mimarlık ve yabancı mimarlar evresi ile 1940'larda gelişen İkinci Ulusal Mimarlık dönemleri karşılaştırılarak yaşanan ideolojik kırılmalar aktarılmıştır. Bu çerçevede 1930'lardan 1940'lara geçişte yaşanan milliyetçilik eksenli siyasal yapı ve bunun mimarlığa yansımaları anlatılırken sıklıkla kullanılan Ankara Sergi Evi'nin Opera Binası'na dönüştürülmesi örneği detaylı bir biçimde aktarılmıştır. Ayrıca Şevki Balmumcu'nun yaşamı ile ilgili detaylarda yer verilmiştir. Şevki Balmumcu'nun yaşamı ve eserleri ile bilgiler, *Arkitekt* ve *Mimarlık* dergilerinden, *Vekam* ve *Salt* Araştırma dijital kütüphanelerinden, Önal (1982), Sunay Özdemir (2001) ve Akpolat (2003)'in konu ile ilgili yazılarından derlenmiştir. Sergi Evi yarışması ve Opera Binası'na dönüştürülmesi ile ilgili bölümler, Sunay Özdemir (2001), Altan (2011) ve Can Bilge (2017)'nin metinleri üzerinden detaylandırılmıştır.

Tezin beşinci bölümünde, bu bölüme kadar kurulan kuramsal çerçevede bir senaryo oluşturulmuş ve 16 sayfalık bir grafik roman olarak sunulmuştur.

## BÖLÜM 2. TARİHYAZIMI, YENİ TARİHSELÇİLİK VE MİMARLIK TARİHYAZIMI

### 2.1. Tarih ve Tarihyazımı Nedir?

Tarihi tanımlar ve tarih kuramlarını yorumlarken, tarih kelimesinin yunanca kökü ve diğer dillerde türemiş hallerinin incelenmesi, kavrama ilişkin yeni açılımlara ulaşılmasına olanak vermektedir.

İngilizce “history” ya da Fransızca “histoire” kelimeleri, Yunanca “Historia (ιστορία)” kelimesinden türemiştir. Kelimenin orijinal anlamı iki farklı yönde açıklanabilir. Yoğun bir araştırma sayesinde öğrenmek anlamında kullanıldığı gibi, anlatı ya da hikaye anlamına da gelebilir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, belirtilen hikaye ya da anlatının hayali değil gerçekten olmuş olaylarla ilgili olmasıdır (Lange, 2014, s. 43). İlk anlamı sistemli bir şekilde kanıt dayalı bir öğrenme biçimini tanımlarken, diğeri günümüzde kullanılan tarih (history) kelimesini daha iyi karşılamaktadır.

Araştırma ile bilgi birikimi edinme anlamını genişleterek, “insan topluluklarının başından geçenleri kaydederek edinilen bilgi” anlamında kullanan ilk yazar “tarihin babası” olarak bilinen Herodotus’tur (Işık, 2009, s. 10).

İngilizce “story” kelimesi de aynı Yunanca kelimedenden türemiştir. Türkçe’ye “hikaye” olarak çevrilebilecek bu kelime, olaylar dizisi olarak tanımlanabilir. İleriki bölümlerde detaylı bir şekilde açıklanacak olan, tarihin nesnel ve kurmaca nitelikleri arasındaki kavram tartışmalarının, kelimenin kökeninde bile mevcut olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Benzer şekilde günümüzde de tarih (history) kelimesi iki ayrı anlam taşımaktadır. Geçmişte olmuş her şey için kullanılacağı gibi, tarihçilerin geçmiş ile ilgili yaptığı çalışmaların sunuşu anlamına da gelebilir (Tosh, 1999, s. xix). Tarih alanında yapılan akademik çalışmalarda ve bu tezde Tosh’un sunduğu ikinci niteliği ile tarih kelimesi ele alınmaktadır. Gündelik dile yerleşmiş olan ve aslında geçmiş kelimesi ile karşılanabilecek ilk tanım nedeniyle kavram karmaşaları oluşabilir. Geçmiş ve tarih kelimeleri arasındaki farklar daha detaylı incelenerek, tarihyazımının gelişimindeki rollerine dikkat edilmelidir.

Tarih en yalın tanımıyla, geçmişin araştırılmasıdır (Southgate, 2012, s. 31). Tarih yazımı ise, bazı yönleri ile değerlendirildiğinde, tarihin tarihi olarak tanımlanabilir. Geçmişte ne olduğu ile değil, tarihi bir olayın nasıl aktarılması gerektiği ile ilgilidir. Geçmiş aktarılırken kullanılan kaynakların nasıl irdelenmesi ve karşılaştırılması gerektiği ve kullanılan detayların birbiri ile nasıl bağlantı kuracağını sorgular. Yalnızca kronolojik olay dizilerinin düzenlenmesi değil, edebi ve metodolojik bir çerçeve sağlayarak tarihin aktarımının kuramını oluşturmaya çalışır (Lowery, 2016, s. viii).

Modern tarihyazımı konusunu detaylandırmadan önce tarih ve tarihyazımı kavramları arasındaki ayrımları anlamak gerekmektedir. Tarih kuramının bu ayrımın doğru bir şekilde yapıldığı zaman geçerli olabileceği varsayılmalıdır. Bu ayrımın, öncelikle geçmiş ve tarih kavramları arasında yapılması gerekmektedir (Jenkins, On 'What Is History?' : From Carr and Elton to Rorty and White, 2005, s. 17). Tarih ve geçmiş kavramları sanki bir aradarmış gibi görünseler de aslında birbirlerinden bağımsız hatta uzak iki kavramdır. Aynı konu üzerine odaklanan farklı disiplinler, konuyu farklı yönleriyle okuyacak ve değerlendireceklerdir. Örneğin aynı manzaraya bakan bir jeolog, sosyolog, tarihçi, sanatçı ve iktisatçı farklı çıkarımlar yapacaklardır (Jenkins, Re-thinking History, 1991, s. 7). Tarihyazımı kuramları bize benzer bir ilişkinin, aynı olayların farklı yönleriyle farklı kişilerce düzenlenerek birbirinden çok uzak tarih çalışmaları yapılabileceğini göstermiştir. Geçmiş ve tarih kavramları arasındaki fark başka bir yönüyle de ele alınabilir. Tarih bir yönüyle oldukça geniştir, olmuş bitmiş her şey ile tüm geçmişi kapsayacak şekilde kullanılabilir. Örnek vermek gerekirse tarih denildiğinde, evrenin tarihinden, yıldızların tarihinden, dünya gezegeninin tarihinden, dünya gezegeninin üzerindeki hayvanların tarihinden ya da yalnızca bir hayvanın tarihinden (vb.) bahsediliyor olabilir. Bir başka yönüyle bakıldığında ise özellikle insanlığın geçmişini konu eden bir tarih tanımı bulunabilir. Bu yönüyle de oldukça geniş bir zamanı konu almaktadır (Lange, 2014, s. 46)

Günümüzde tarihçilerin büyük bir bölümü, insanlığın kayıtlı faaliyetlerini yeniden düzenlemeye ve bu kayıtlar arasında daha derin bağlantılar ortaya çıkararak yeniden anlamlandırmaya çalışırlar. Tarih yazımının bu özellikleri ile ele alınması aslında çok uzak bir geçmişe dayanmaz. 18. ve 19. yüzyıllardaki bilimsel ilerleme ile bilimsel tarihyazımı da bir akademik uzmanlık olarak yükselmeye başlamıştır. İnsanlar her zaman tarihe kişisel düzeyde ilgi duymuş olsa da bu yıllara kadar kurallı bir araştırma alanı olarak görülmemiştir. Tarih, Batı medeniyetlerinde 18. yüzyılın başına kadar eğitimin bir parçası olarak bile



neredeysse hiç kabul görmemiş, tarihin insan yaşamına bir şekilde etki edebileceği düşünülmemiştir. Din, felsefe, edebiyat ve şiir gibi alanların insan hayatını anlamlandırmak için daha uygun olduğu düşünülmüştür (Lowery, 2016, s. viii).

Tarihin ne olduğu sorusunun yanıtı zaman içinde yeni sorular doğurmuştur. Tarihin ne olmadığı, tarihin kimi ilgilendirdiği, tarihin kimin olduğu, kimin tarih bilgisi üretebileceği hatta tarih diye tanımlanabilecek bir olgunun var olup olamayacağı günümüze kadar sorgulanmıştır. Antik çağ felsefesinden başlayarak, özellikle aydınlanma ve modernist kuramlar ile bilimsel bir temel kazanan tarih tanımlamaları, yapısökümcülük ve postmodernist kuramlar ile yoğunlukla dilbilimsel ve felsefi tartışmaların konusu olmuştur.

## **2.2. Modern Tarihyazımı: Tarihte Nesnellik ve Hakikat**

Tarihin bir ilerleme tasarımı olarak görülmeye başlanması, başka bir deyişle sonuç alınabilen bir süreç olarak değerlendirilebileceğinin anlaşılması dini temelleri olan bir fikirdir. Yahudi gizemciliği ile temellenmiş Hıristiyan geleneğinde, insanın tarihsel gelişiminin aşamalı olarak gerçekleştiği ve bu sürecin sonunda tanrı katına dönüşüne varılan bir anlatı kurulmuştur (Aysevener, 2009, s. 9). Bu gelenek ile, insanları ya da toplumları ayırmadan herkesin aynı tarihsel süreç içinde tanrının isteklerini uygulayarak ilerleyebileceği kabul edilmiştir. Bu yaklaşım modern tarih düşüncesinin ilerlemeci ve evrensel özelliklerinin temelini yaratmıştır.

Hıristiyan geleneği ile kurulmaya başlanan, bütün insanlar için geçerli ve tüm toplumları kapsayabilecek bir dünya tarihinin yazılabileceği fikri ve ülküsü, Alman filozof Hegel tarafından laikleştirilmiştir. Aydınlanmacı felsefeden etkilenen Hegel, modern tarih bilincinin zaman ve tarih kavrayışının çerçevesini çizmiştir (Işık, 2009, s. 12) .

Aydınlanmacı felsefeye göre doğa bir mekanizmadır ve evrensel yasalara sahiptir. Bilimin benimsenmesi ve bilgi üretiminde kullanılan yöntemlerin evrensel düzlemde uygulanması gerekmektedir. Böylece doğayı oluşturan mekanizmalar tahlil edilebilir ve bulgular dahilinde çalışma biçimi anlaşılabilir yasalar ile kayıt altında tutulabilir. Bu makine analogisi tüm evrene, dolayısıyla dünyaya ve insana da aynı çerçeveden bakar. İnsana ilişkin “beşeri” bilimlerin de aynı şekilde yeniden ele alınması gerekir (Southgate, 2012, s. 17-18).

Yaygın bir şekilde kabul gören bir düşünceye göre, bildiğimiz anlamıyla müzelerin bu dönemde ortaya çıkmaya başlaması da benzer sebeplere dayanır (Meyer & Savoy, 2014). Rönesans döneminde İtalya’da birçok müze ortaya çıkmış olsa da 18. yüzyılda Aydınlanma çağı ile birlikte kronolojik bir mantıkla düzenlenmiş, geçmişin bir temsilini sistemli bir şekilde sunmaya çalışan müzeler yoğunlaşmaya başlamıştır<sup>1</sup>. Bu yönleriyle müzeler, toplumsal kimliklerin pekişmesini sağlamış ve birbirleri ile yarışan ulusların temsilini muhafaza etmiştir (Meyer & Savoy, 2014).

Aydınlanmacı tavır ile ele alınan beşeri bilimler, başlangıçta bu bakış açısının avantajları ile yorumlanmaya başlanmıştır. Örneğin tarihçiler, coğrafyacılar, dilbilimciler ve filozoflar için yeni konular sağlamış ve kendi çalışma alanlarının evrensel bir karşılığı olabileceği ihtimali cazip bir unsura dönüşmüştür. 20. yüzyılın başından itibaren ise bu yöntemlere karşı iyimserlik yok olmaya başlamıştır. Modern bilimin ağırlığı, özellikle felsefe, dilbilim ve psikoloji alanlarının ekseninde azalmış ve sorgulanmaya başlanmıştır. Bu durumun en açık gözlemlendiği alan ise edebiyattır (Southgate, 2012, s. 19).

1800’lü yılların başına kadar, tarihyazımının tarihinde birkaç istisnai durum dışında<sup>2</sup> yalnızca bireysel yürütülmüş çalışmalar görülmektedir. Tarihin herhangi bir şekilde kurumlaşması hatta üniversitelerde, bazı hukuk ve ilahiyat fakülteleri dışında kendine yer bulması mümkün olmamıştır. Akademik sistemin daha etkili olduğu Almanya’da ancak bu dönemde tarihyazımının kurumsal temelleri yapılanmaya başlamıştır (Lowery, 2016, s. 53).

1753 yılında kurulan ve o zamana kadar gelenekselleşmiş akademik yapılanmadan ayrı durarak, ilahiyat ve felsefedense, tarih ve hukuk alanlarına odaklanan Göttingen Üniversitesi, tarihyazımının bir disiplin olarak gelişebilmesi için önemli bir adım oluşturur. 1759’da üniversitenin tarih kürsüsünü yönetmeye başlayan Christoph Gatterer, Alman tarihyazımına kaynak sağlaması için büyük bir koleksiyon oluşturmuştur. Aynı zamanda iki tane tarih dergisi yayınlamaya başlamıştır. Göttingen Üniversitesi<sup>3</sup> akademisyenleri çoğunlukla aydınlanmacı düşünceye bağlı kalmışlardır (Lowery, 2016, s. 61).

---

<sup>1</sup> İngiltere’de British Museum, Fransa’da Louvre ve Almanya’da Altes Museum bu müzelere örnek olarak verilebilir. Kronolojik sergileme konusunda da İngiltere’de The Crystal Palace’da yapılan bazı sergiler önem kazanır.

<sup>2</sup> Bollandistler ve St. Maur Benedictines gibi (Lowery, 2016)

<sup>3</sup> Modern istatistik biliminin temellerinin de bu okulda atıldığı söylenebilir

Bu atılım ile birlikte Alman üniversiteleri zamanla tarih araştırmalarının merkezinde konumlanmaya başlamışlardır. Özellikle Berlin Üniversitesi<sup>4</sup> ve burada 37 yıl ders vererek, üniversite ile adı her zaman birlikte anılan Leopold Von Ranke'nin çalışmaları ile, kaynağa dayalı modern tarihyazımı çalışmalarının kurumsal temelleri atılmıştır. Ranke, tarihin geçmişi yargılayan ya da gelecek için dersler çıkarılmasını sağlayan bir alan olarak değil, geçmişin gerçekten nasıl olduğunu araştıran bir disiplin olduğunu savunmuştur. Bu araştırmaların nasıl ve hangi kaynaklara dayanılarak yapılması gerektiği ile ilgili yöntemler üretmiştir (Lowery, 2016, s. 56).

Alman tarih okulları, uluslararası düzeyde etki yaratmış olsa da Fransız üniversiteleri büyük ölçüde bu yaklaşımlara direnç göstermiştir. Fransa'daki akademik yapılanma kendi içinde daha farklı bir yoldan ilerlemiştir. 1800'lü yılların ilk yarısında Fransız filozof Auguste Comte, toplumun bilimsel yöntemler ile incelenmesi gerekliliğini savunmuş ve bu araştırma alanını sosyoloji olarak isimlendirmiştir. Comte insanlığın serüvenini teolojik ve felsefi dönemler olarak ikiye ayırır. Teolojik dönemde kutsal ve ruhani inanışların, doğayı ve insan hayatlarını biçimlendirdiğini ama doğa kanunlarının, bilimsel yöntemler ile keşfedilmesinin başlanmasıyla felsefi sürecin başladığına savunur. Comte'ye göre doğa kanunları keşfedilirken, insan topluluklarının pozitivist düşünceler ile yeterince incelenmediğini düşünür. Toplumların bilimsel incelenmesinin eksikliği nedeniyle, insan hayatında halen ruhani inanışların etkisi sürmektedir. Sosyoloji bu noktada ortaya çıkar. Toplumların gözlenmesi ve bu gözlemler üzerinden sosyologların yorumlar ürettiği bir bilimsel model oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu süreçte elbette tarihçilerin de rolü vardır. Comte'ye göre tarihçiler, eserlerinin hangi alanda kullanılacağını bilmeden yazarlar. Sosyologlar bu verileri kullanarak toplumsal davranışların kanunlarını bulmaya çalışacaktır (Lowery, 2016, s. 62).

1900'lü yıllara gelindiğinde, Comte ile başlayan toplumbilimci bakış Fransa'da gelişmeye devam etmiştir. Emile Durkheim, Henri Berr, Lucien Febvre ve Marc Bloch gibi isimlerin öne çıktığı bu dönemde birçok sosyoloji dergisinde tarihçilerin katkıları öne çıkmaktaydı. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından 1929 yılında Lucien Febvre, Marc Bloch ve Henri Hauser'in önderliğinde, Annales Okulu (Annales: Economies, Sociétés, Civilisations)

---

<sup>4</sup> şimdiki adı ile Berlin Humboldt Üniversitesi (Humboldt-Universität zu Berlin)

kuruldu (Lowery, 2016, s. 63). Annales Okulu'nun tarihyazımına en büyük katkısı yine *Annales* ismiyle (*Annales. Histoire, Sciences Sociales*) çıkan akademik dergi olmuştur.

Burke'e göre, Annales bünyesinde 20. yüzyılın en yenilikçi ve kayda değer tarih çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmaların uluslararası düzeyde yarattığı etki ancak 19. yüzyılda Ranke'nin yarattığı etki ile karşılaştırılabilecek düzeydedir. Bu çalışmaların merkezinde, tarihin bir sosyal bilim olarak algılanması vardır. (Iggers, Wang, & Mukherjee, 2013).

Annales tarihçileri, “tarihsel hümanizm” (humanisme historique) diye adlandırdıkları bir kavram üzerinde çalıştılar. Bununla amaçları, insan hayatı üzerindeki büyük ölçekli etkenleri araştırmak ve aynı zamanda bireylerin toplumsal rollerini de görmezden gelmemektir. Bu fikirlere kuramsal düzeyde sadık kalmışlarsa da uygulamalarında bireylerin ihmal edildiği gözlemlenebilir (Breisach, 1994, s. 374).

Annales okulunun sunduğu başka bir yenilik, tarih araştırmalarının nasıl yönlendirilmesi gerektiğiyle ilgilidir. Ne tarihçinin uzmanlık alanı ne de kullanılan bulgu ve kaynakların nitelikleri araştırmayı yönlendirir. Tarihsel araştırmaya yön vermesi gereken şey, yalnızca araştırılan konunun incelenmesi için gereken entelektüel altyapının oluşturulmasıdır. Bu yönüyle Annales Okulu'nun disiplinler arası çalışmayı yücelttiği söylenebilir. Tarihçinin asıl amacı insan hayatını tüm çeşitliliğiyle yeniden ele almak ve “bütün tarih”i (historie totale/total history) yazabilmektir. Bütün tarihi yazabilme ülküsü, Lucien Febvre'den sonra *Annales* dergisinin editörlüğüne geçen Fernand Braudel ile birlikte anılan bir kavrama dönüşmüştür (Tosh, 1999, s. 133). Braudel, kendi eserlerini, bir “yeni tarih” yazımı denemesi olarak tanımlar. Büyük anlatının yaratılma isteği konusunda Ranke'nin evrensel tarihi yazma amacı ile benzerlikler taşırlar. Ranke tarihin bütünlüğünü daha dini bir perspektifle yorumlarken, Annales Okulu temsilcileri için böyle bir tek kaynak mevcut değildir (Megill, 2013).

Braudel ve Annales tarihçilerinin ortaya attığı kavramlardan biri de “Longue Durée”dir. “Uzun Dönem” olarak Türkçe'ye çevrilebilecek olan bu terim, Annales okulunun yönlendirdiği tarih çalışmalarının zaman algısını yönlendirmiştir. Braudel, insanların içlerinde yaşadığı zamanın çoklu türleri olduğunu düşünür. Bu çoklu zamansallığın kavranabilmesi için, yapılan tarih çalışmalarının uzun dönemleri kapsayan çalışmalar olması gereklidir. Disiplinler arası çalışmaların getirdiği veri bolluğunun da tarihçilerin diğer beşeri

bilimlere yaptığı katkının görmezden gelindiğini düşünen Braudel'e göre *Longue Durée* tarih çalışmalarına öncelik verilmeliydi (Guldi & Armitage, 2016, s. 19).

Fernand Braudel, 1966 yılında *La Méditerranée 'yi (Akdeniz / Tarih, Mekan, İnsanlar ve Miras)* yayınladığında, tarih çalışmaları konusunda yeni bir eşik noktasına geldiği ve o zamana kadar yapılmış en önemli tarih çalışmalarından biri olduğu düşünülmüştür. Yayınlanmasından yalnızca otuz yıl sonra bu çalışmanın bilimsel bir görünüme sahip olsa da yapay ve neredeyse kurmaca bir yapısı olduğu düşünülmektedir. Bu örnek tarih eserlerinin aslında ne kadar kısa ömürlü olduğunu gösterir. Aynı zamanda tarihçilerin kendi çalışmalarının dayanıklılığını ya da kırılganlığını ne kadar görmezden geldiğini de gösterir (Aurell, 2015, s. 147).

19. ve 20. Yüzyıllarda tarih felsefesi ve uygulamalarındaki gelişmeleri modernite ekseninde incelerken, bazı tehlikeli noktalar vardır. 200 yıl boyunca Batı medeniyetlerinin tanımlayıcısı denebilecek olan modernitenin temelinde ilerleme ve ereksellik kavramları vardır (Tosh, 1999, s. 19). Modernist düşünce, özellikle ilkel bir geçmişten sofistike bir geleceğe durmaksızın devam eden bir gelişmenin içinde bulunduğu düşüncesine bir odak yaratmıştır ve bunu savunan kuramcılar yüceltilmiştir. Yine de incelemeler için temel bir bilimsel yaklaşım biçimi üretilmesi, modernizm gibi şaşırtıcı, karmaşık ve uzun bir dönem içinde faydalı görülmelidir (Bentley, 1999, s. 1). Tarihin bir disiplin olarak kendini tanımlaması da bu denk gelmektedir. Bu modernist tanım, bilgiyi kendine özgü bir biçimde yeniden organize etmek ve sunmak olarak özetlenebilir. Bu yıllarda sergilenen rasyonellik, yönetime bağlılık ve öz farkındalık, modernitenin tarih kuramına kazandırdığı temel niteliklerdir. Bu dönemde üretilen metinler oldukça kapsamlı, karmaşık bir yapıya ulaşmıştır ve kaynaklara karşı bir adli tıp incelemesinde olacağı gibi büyük bir şüphecilik ile yaklaşmıştır (Bentley, 1999, s. 1).

Southgate, modern tarihyazımını, bilimselcilik olarak nitelendirmiş, temeli nesnellik, gerçeklik, bulgusalılık, doğruluk ve geçmişi olduğu gibi yorumlama üzerine inşa edilmiş bir yaklaşım olarak vasıflandırmıştır (Cohen, 1998).

Hakikat tartışması, antik çağlardan bu yana, hakikati gözlemciden bağımsız sabit bir mutlak olarak tanımlayanlar ile farklı yorumlara açık göreceli bir kavram olarak benimseyenler arasında sürmektedir (Southgate, 2012, s. 9).

Nesnellik sayesinde muhafaza edilebilecek olan modern bilimsel yöntemler ve tarihin yazımının sonucunda gerçeklerin ortaya çıkarılabileceği ve hakikate ulaşılabileceği iddia edilir. Bu düşüncenin bir sonucu da üretilen bilginin fayda sağlama iddiasıdır. Çalışmaların, kendi yararına ya da insanlığın geleceğini ilgilendirebilecek düzeylerde olabileceği düşünülebilir. Böyle bir varsayım tabii ki daha küçük kesitler ile ilgilenen postmodern tarih için genel bir yargı olamaz (Southgate, 2012, s. 10).

Southgate, postmodernizmin tarih ile kurduğu ilişkiyi açıklarken ve modern tarihyazımını çözümlerken belirli alanlara değinmiştir. Bunlar tarihsel bilim (historicist science), şüpheli felsefe (skeptical philosophy), algı psikolojisi (psychology of perception) ve edebiyatın güncel kavramlarından olan dilsel dönüşümdür (linguistic turn) (Cohen, 1998).

Southgate'e göre tarihin "temelindeki masal (founding myth)" nesnellik ülküsüdür. Nesnellığe inanç, bilen ve bilinen, bulgular ve değerler ve hepsinden öte tarih ve kurmaca arasındaki keskin ayrımlara dayanır. Saussure ve Peirce gibi isimlerin dilbilime getirdiği yenilik ile; Levi Strauss, Thomas Kuhn, Richard Rorty, Jacques Derrida, Michel Foucault, Hayden White ve Terry Eagleton gibi isimlerin bu kuramlardan yola çıkarak, temsil üzerine kurdukları yapısalcılık sonrası tarih kuramına göre, artık yeni bir tarih türünün kazanılma ihtimalinin oldukça güçlü olduğunu ve bu nedenle kurmaca hikayeler gibi kurgulanabilecek bir tarihyazımının , daha büyük kitleleri kapsayarak özgürleştirici, dirençli ve geleceğe dönük olabileceğini belirtir (Cohen, 1998).

### **2.3. Modern Tarihyazımı Eleştirisi ve Postmodern Tarih Kuramı**

Tarih ve tarih felsefesi arasında sancılı bir ilişki mevcuttur. 19. yüzyılda birçok tarihçi, tarih felsefesine karşı çıkmışlardır hatta tarihçi Leslie Stephen 1900 yılında "Hiçbir şey kuram kadar gerçekleri bozamaz" diyerek dönemin genel bakışını özetlemiştir. 20. yüzyılın sonuna gelinirken ise tarih felsefesi artık görmezden gelinemeyecek kadar destekçi toplamıştır. Bu nedenle aynı bir bilim insanının bilim felsefesini ya da bir sanatçının estetik kuramlarını göz önünde bulundurması gibi, tarihçilerin de tarih felsefesi ile yüzleşmeleri gerekli olmuştur (Southgate, 2012, s. 15). Beverley Southgate'e göre:

“Edebiyat kuramcısı Terry Eagleton, “Derrida ve diğer isimlerin çalışmaları, anlatımsal dil kuramına nahif bir biçimde yaslanmak suretiyle, ifşa edilmesi muhtemel olan hakikat, gerçekçilik, anlam ve bilgi gibi klasik mefhumlara dönük derin bir şüphenin oluşmasına koşullamıştır.” (Southgate, 2012, s. 19)

Postmodernizm bağlamında, Jacques Derrida'nın başlattığı keskin dilbilimsel dönüş ile birlikte Post-yapısalcılık (Post-structuralism) ya da Yapısökümcülük (Deconstructivism) olarak bilinen kuramlar ortaya çıkmıştır. Yapısökümcülük, postmodernizmin modernizmin üretmeye çalıştığı rasyonel ve şekillendirici özneye karşı sunduğu fikirlere öncülük etmiştir. Derrida için öznenen önce farklılık (différance)<sup>5</sup> gelir (Heartfield, 2009). “Öznenin ölümü”<sup>6</sup> ile “algılanan tarihin sonu”<sup>7</sup> gelmiştir (Breisach, 1994, s. 336).

Yapısökümcülük, elbette postmodernizm ile farklılıklar gösterir. Dilbilim temelli ve keskin bir kurgu ile belirli konular üzerine eleştiriler kurar. Postmodernizm gibi belirli bir atmosfere ya da zaman dilimine işaret etmez ki zaten postmodern düşünce belirgin bir şekilde ortaya çıkmadan önce filizlenmiş bir kuramdır. Özellikle dilin, Saussure'ün öne sürdüğü düzeyde bir kapalılığa ya da tamamlanmışlığa sahip olabileceği fikrinin karşısında durur (Bentley, 1999, s. 143).

“Derrida'ya göre dil, 20. yüzyılın başında İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün söylediği gibi salt bir gösteren-gösterilen ilişkisine bağlı değildir. Tersine gösterenin doğrudan doğruya gösterilene bağlı olmadığı karmaşık bir yapıdır. Gösteren ile gösterilen arasında birebir karşılıklı ilişkiler yoktur (...) Bu tıpkı bir sözcüğün anlamına sözlükten bakmak gibidir; her sözcük başka bir sözcüğün anlamını bilmeyi gerektirir. Böylece anlam hep bir sonraki göstergeye bağlı olduğundan sürekli ertelenir. Metin de dilsel bir bütünlük olduğuna göre, bir cümlede anlam cümlenin sonuna değin ertelenir. Öyle ki

---

<sup>5</sup> Derrida différance kavramı ile, Kabul edilen her şey için ondan “farklılaşan” bir de öteki olduğunu açıklar (Breisach, 1994, s. 337).

<sup>6</sup> Fransız filozof Georges Bataille'in yapısökümcülük kuramına kazandırdığı bir kavram (Continental Philosophy - Postmodernism).

<sup>7</sup> Fukuyama, seksenlerin sonunda insanoğlunun ideolojik evriminin sonuna ulaştığını iddia etmiştir. Komünizmin çöküşü ile liberal demokrasinin artık insanların nihai yönetim biçimi olduğuna kanaat getirmiştir. Bunun bir sonucu olarak, “tek,tutarlı ve evrimsel bir süreç olarak anlaşılan tarihin sonu”nu ilan etmiştir (Sim, 2000, s. 16-18).



birçok kez sonradan söylenen bir cümle öncekinin anlamını değiştirebilir.”  
(Keskin, 2008, s. 357)

Derrida ve diğer yapısökümcüler, Saussure’ün yapısalcı kuramının katılığını reddetmişlerdir ve gösterenin gösterilen ile sabit bir ilişkisi olmadığını hatta herhangi bir ilişki olmasına gerek olmadığını savunmuşlardır. Tüm anlamların kararsızlaştığı bu yapının içinde metnin kaynağını ya da yazarın niyetini araştırmak bile nafiledir. Tarihi ve hayatı şekillendirebilen rasyonel öznenin yerinde artık yalnızca kendi iktidar alanında ve belli bir zaman aralığında var olabilen bir dilbilimsel yapı vardır. Bu yapının içinde herhangi bir bilgi kesin değildir ve son derece yücelmiş faydacı tarih düşüncesi artık bir kültürel algıdan ibarettir (Breisach, 1994, s. 337).

Dili bir dokumaya benzeten ve yapısökümcü kuramın önde gelen düşünürlerinden olan Roland Barthes’a göre, dili oluşturan iç içe geçmiş katmanlar vardır. Metin sürekli dili dağıtır. Sonu ve kapalı bir merkezi yoktur. Barthes 1970 yılında yayınladığı “*Historical Discourse*” (*Tarih Söylemi*) adlı makalesinde, Batı medeniyetlerinde tarihin üzerinde bir anlamlandırma baskısı olduğunu savunur. Tarihçinin, aslında karmaşık bir birikimi bir şekilde birbirine bağlayıp olumlu anlamlar üretmeye çalıştığını söyler. Bu nedenle içeriğine bakılmaksızın, her tarih söylemi ideolojiktir. Bu tür bir söylemin içinde nesnellik ya da gerçekliğin var olamayacağını savunur. Barthes’a göre nesnel söylem yaratmaya çalışmak şizofrenik bir eylemdir (Oppermann, 1999, s. 8).

Tarihyazımı, hakikat ve güç arasındaki ilişki Michel Foucault tarafından daha detaylı bir incelemeye alınmıştır. Michel Foucault’un, tarihçileri en çok etkileyen ve tarihyazımına yön veren post-yapısalcı düşünür olduğu söylenebilir. Foucault bazı önemli eserlerinde<sup>8</sup> kullandığı başlıklarda tarih kelimesini kullanmış olsa da aslında bir tarihçi değildir ancak iktidar ve bilgi arasında kurulan ilişkiyi tersine çevirmesi modern tarih kuramındaki kemikleşmiş bazı düşünceleri fazlasıyla sarsmıştır (Bentley, 1999). Foucault’a göre bilginin güç olduğu önermesi yanlıştır. Aksine güç bilgidir çünkü bilginin oluşmasına izin veren ve hangi koşullarda var olacağını belirleyen şey iktidardır.

Aydınlanmacı düşünceye göre bilgi özgürleştiricidir. Foucault bu önermeye katılmaz ve bilginin özgürlüğün aksine iktidarı ve hükmü ürettiğini savunur. Foucault’un görüşüne

---

<sup>8</sup> *Deliliğin Tarihine Giriş* (1961), *Kliniğin Doğuşu* (1963), *Bilginin Arkeolojisi* (1969), *Cinselliğin Tarihi* (1976-1984), *Hapishanenin Doğuşu* (1975)

göre, hakikatı iktidarın dışında tutmak ya da ondan kaçmak mümkün değildir ve bilginin özgülleştiriciliğini ortaya koyan aydınlanmacı düşünce bir yanılısamadır (Lorenz, 2013).

Leopold von Ranke'nin sıraladığı tarihsel araştırma kaynaklarının arasında, uzun zamandır tarih araştırmalarında yoğunlukla kullanılan kaynaklardan olan, devlet arşivlerinin olmaması ilginçtir. Bunun nedeni olarak, Ranke'nin zamanında tarih henüz bir disiplin olarak yeterince gelişmemiş görüldüğünden, tarihçilerin devlet arşivlerine girememesi gösterilebilir (Lowery, 2016, s. 56). Nesnellik iddiası olan modern tarih araştırmalarında hangi kaynakların seçilebileceğinde dahi iktidar mekanizmalarının etkisi görülür. Bu durum Foucault'u destekler niteliktedir. "Ranke'ye göre olgular kendi kendilerine konuşur anlayışının tersine postmodernistlere göre konuşan olgular değil tarihtir." (Keskin, 2008, s. 359)

Böylece tarihçilerin ürettiği metninin, yalnızca kendi dönemlerinin ve ait oldukları toplumlarının güç dağılımına göre oluşmuş yansımaları olduğu sonucuna varılır. Foucault'a göre hiçbir gözlemci, asla bir durumun hakikatine erişemez (Bentley, 1999). Tarihçilerin, kişilerin dünyası ile ilgilenmeyi bırakıp, metninin dilsel yapılarında güç ve baskı izlerini arayan arkeologlara dönüşmeleri gerektiğini savunur (Breisach, 1994).

"Foucault'un tarihi yorumlayıcı değildir; yani daha derin anlamını ortaya çıkarmak amacıyla duyduklarımızı ve okuduklarımızı yorumlamaya çalışmaz. Metinlerle ilgilenir ama onları belgeler olarak değil, arkeologların yaptığı gibi, anıtlar olarak ele alır." (Gutting, 2010, s. 59)

Büyük anlatıların kurulmaya çalışıldığı ve hakikatin nesnel yansımasının arandığı modernist tarihyazımı, postmodernist düşünce tarafından reddedilmiştir. Tarihin veya herhangi bir metnin nesnel olamayacağı düşüncesi ile tarihyazımının da öznel olabileceği ve geçmişin tam anlamıyla bilinmeyeceği savunulmaktadır. Buradan yola çıkarak, her tarih metninin aslında bir edebi metin olduğu ve yazarın öznelliğini barındırdığı düşünülmektedir. Postmodernist düşünce ve Yeni Tarihselcilik kuramı ile tarih ile edebi metin arasındaki sınırların muğlaklaştığı hatta ortadan kalktığı savunulmaktadır (Ulutürk, 2018). Tarihin öznelliğini öne çıkaran "Yeni Tarihselcilik kuramı", tarihi bir anlatı türü olarak kabul etmektedir (Oppermann, 1999).

Françoise Lyotard'ın, 1979 tarihli *Postmodern Durum* adlı eserinde ilk kez tanımlanmaya başlayan postmodernist düşünce, tarih, tarihyazımı ve edebiyat ekseninde de birçok tartışma filizlendirmiş ve eleştiriler doğurmuştur. Postmodernizm hareketi ile birlikte, döneme ait yeni bir dünya görüşü tüm alanları etkisi altına almaya başlamıştır (Southgate, 2012). Birçok bilim dalı gibi, modernist düşüncenin getirdiği nesnel, ulus ötesi ve saltçı yapılanmadan etkilenen tarih disiplini, postmodernizm ile yorumlandığında zaman ve mekan algısını kaybetmiş ve nesnellikten uzaklaşmıştır. Mutlak ve tekil görüşlerin yerini, çoğulcu ve parçalı yapı almıştır (Ulutürk, 2018). Postmodernizm, özellikle nesnellik ve hakikat gibi geleneksel kesinliklere meydan okumayı ifade eder (Southgate, 2012, s. 23). Postmodern tarihyazımına göre, bu kavramların evrensel bir doğruluğa sahip olabileceği tekil bir bakış açısı bulunmamaktadır.

Postmodern tarihyazımının öncesindeki tarihyazımı varlık düzeyinde gerçekliği gibi, anlatısının da hakikati yansıttığı kabul gören bir düşünceydi. Geçmişin gerçekliğinin yansıtılabilmesi ve bilinebilirliği bir ontolojik sorun olarak görülmektedir. Tarihi metinselleştirenin, yani bilen öznenin varlığına bağlı tarih bilgisinin doğruluğu tartışmaya açık bir konudur. Ancak yazılı metinlerin incelenmesiyle kurgulanmış bir geçmiş bilgisinin kesinliğini sorguladığımızda olumsuz bir sonuçla karşılaşılması kaçınılmazdır (Oppermann, 1999). Tarihsel olayların değerlendirilmesi için, olaylar arasındaki akışın belli bir düzen içinde kurgulanması gerekir. Tarihyazıcısı bu akıştan kendi görme gücüyle ve metni oluşturma amacının etkisiyle kesitler seçmek durumundadır. Tarihçi de edebiyatçı (romancı) gibi kendi ideolojik altyapısı ve düşünsel perspektifinin etkisiyle öznelliğe yaklaşır (Ulutürk, 2018). Dolayısıyla, tarihyazımı geçmişin bir yorumu haline gelmektedir (Oppermann, 1999). Foucault, bu durumu tarihyazımında kaynak ile yazar arasındaki ilişki üzerinden de tartışmaya açmıştır. Foucault'a göre her tarihçi, aynı yazılı kayıtları kendi öznellikleri ile yorumlayarak yeniden canlandırmakta ve tarihi yeniden yazmaktadır (Ulutürk, 2018).

Tarih felsefecisi Chris Lorenz, postmodern tarih kuramının şüpheciliğine karşı argümanlar üretse de postmodern tarih eleştirisinin büyük bir popülerlik kazanmasıyla birlikte, tarih bilgisinin imkanlılığı üzerine tartışmaların ciddiye alınması için yeterince iyi neden bulunabileceğini söyler. Lorenz, fikirlerine karşı çıkmasına rağmen, Keith Jenkins ve Alun Munslow editörlüğünde yayınlanan *Rethinking History* dergisi ve Routledge'in *Tarih: Teori, Metot ve Tarihyazımı* serisinden çıkan kitapların üzerinde durmaktadır (Lorenz, 2013).

Lorenz, “*Senin Tarihin Sana, Benimki Bana: Tarihte Hakikat ve Nesnellik Üzerine Düşünceler*” başlıklı makalesinde, postmodern tarihyazımının, modern tarihyazımına karşı kullandığı argümanları üç başlık altında toplayıp bunlara karşı fikirlerini derlemiştir. Makalede sunulan birinci argüman, modern tarih düşüncesinin sıklıkla dile getirilen, hakikate dayalı olma özelliği ve bunun olasılıksızlığıdır. Özellikle Foucault, Michel de Certeau ve Hayden White’in dilsel temsil ve hakikat arasındaki boşluk üzerinden, başka bir deyişle dilin yarattığı limitler ile tartışmaya açtığı bu konuyu Lorenz, karmaşık ve indirgemeci bulmaktadır (s.169). Bu argümana yanıt olarak bir futbol maçını örnek verir. Belçika ve Hollanda arasında oynanan bir maçı anlatırken “Kızıl Şeytanlarla Turuncu Aslanlar arasındaki futbol maçı bolca kan dökülen bir savaştı” gibi bir aktarım yapıldığında, bahsedilen maçta aslanlar, şeytanlar ya da bir savaş olmadığının aşikar olduğunu belirtir. Postmodern kurama göre böyle bir dilsel temsil, yani eklenen yeni dilsel vasıflar nedeniyle bu cümle bir hakikati yansıtamaz. Dolayısıyla, artık kurmacaya dönüşmüş bir aktarım söz konusudur (s.171). Bu bir temsil kurmacası ya da temsil yetersizliği olarak gösterilir.

Lorenz’e göre Hollanda-Belçika maçı için kullanılan bu gibi mecazların öncelikle tarihte nasıl kullanıldığını anlamak gerekir. Mecaz ile hakikat arasındaki boşluktan doğan temsil karmaşası ile uzlaşır ve tarih anlatısını “genişletilmiş eğretilmeler (extended metaphors) olarak tanımlar. Dilin, günümüzde fark edilemeyecek kadar çok mecaz ile dolduğunu ve dilin zaten her zaman mecazlı olduğunu söyler. Dilsel temsil ya da mecazlar üzerinden kurulacak bir postmodern argümanın, gerçekte olanların kanıtlanabilir yönlerinin önüne geçemeyeceğini yani, dilden çok gerçeklik iddiasını destekleyen argümanlar üzerinden hakikat tartışmasının yapılması gerektiğini savunur. Bilgi karşısında sunulan argümanlar ile doğruluk iddiasının irdelenmesi gerekmektedir (s.174). Şüpheli argümanları rasyonellik ile bağdaştıramaz. Modern tarihyazımının bilindik bir savunusuyla, evrensel bilginin kültür ya da ideoloji ile belirlenemeyeceğini aktarır. Yine Modernist düşüncenin temellerinden biri olan, her şeyin karşıtı ile anlamlı olduğu fikrini öne sürer. Lorenz’e göre eğer kurmaca varsa hakikat de vardır (s.175).

Bu küçük örnek postmodern tarih eleştirisinin, tarihin tamamına karşı duruşunu özetler. Bu noktada modern ve postmodern tarihyazımının anlatı ile ilişkisi de gözlemlenmeye başlanabilir. Modern tarihyazımı, dili ve anlatıyla eklenen dilsel vasıfları yadırgamaz ve bir araç olarak kullanır. Postmodern tarih kuramına göre tarih kendi başına bir anlatı türüdür ve kurmacadan ibarettir.

Chris Lorenz, makalesinde Postmodern tarih eleştirisine karşı sunduğu ikinci argüman, tarihin nesnelliği üzerinedir. Postmodernistlere göre, bilginin üretimi ve kavrayışı kültürler, hakikat rejimleri ve bilgi siyasetleri tarafından koşullandırılmıştır ve görelidir. Bilginin ya da hakikatin varlığı ancak belirli durumların sağlanmasıyla mümkün görünecektir. Dolayısıyla görelî üretilen bilginin evrensel olduğu iddia edilemez. Lorenz, postmodernistlerin bu konudaki savını bir mahkeme örneği ile açıklar. 1994 yılında bir kızılderili, Kaliforniya’da birkaç kartalı makineli tüfek ile öldürmüş ve yerli, bunun yasalara aykırı bir şey olmadığını savunmuştur. Amerika yasalarına göre suçlu olan yerli, kendi halkının inanışlarına göre bunun bir suç olmadığını ve geleneklerine uygun bir davranış olduğunu mahkeme karşısında dile getirmiştir. Kendi kültürel kimliği üzerinden A.B.D. yasalarının yapısını reddetmiştir. Bu sav ile A.B.D. yasalarını, kendi kültürünü baskı altında tutan bir mekanizma olarak göstermiştir (s.177). Bu olayı çözümlenmeye başladığımızda, davanın merkezinde etnosentrik (etnik merkezci) bir çıkmaz yaratıldığını görebiliriz.

Bu dava üzerinden daha geniş bir söylem yaratmak gerekirse, yerlinin savı “Sizin hukuk ve adalet kavrayışınız Batılı olmayanların kavrayışı ile aynı değil” şeklinde kurulabilir. Postmodern kurama göre gerçekliğin, dil ve kültür ile görelî bir kavrama dönüştüğünü kabul edersek, bu savı tekrar genişletmemiz mümkün olabilir: “Senin gerçekliğin benim gerçekliğim ile aynı değil”. Lorenz, bu argümanı abartılmış bir çok-perspektifçilik olarak tanımlar (s.177).

Lorenz’e göre, kültür ile sağlanan koşullanma modern tarih düşüncesi için oldukça kullanışlıdır. Koşullanmanın temelinde var olan etkenlerin, sürekli yeniden yorumlanan dil sayesinde ortaya çıkarılması, modernist düşüncenin oldukça işine yaramaktadır. Bir yorumlamanın gelişebilmesi için öncelikle yorumlanacak kavramın anlamına dair bir bilgi gerekir. Bu nedenle yorumcu ile yorumlanan arasında asla sonlanamayacak bir süreç vardır. Lorenz’in aktarımıyla Gadamer yorumlamanın üç özelliğine dikkat çeker. Yorumlama her zaman kısmidir, perspektife bağlıdır ve düzeltilebilir. Bu özelliklerin ışığında hiçbir bakış açısının diğerine yeğlenemeyeceğine varılabilir. Bu da Gadamer’in “ufukların kaynaşması” tanımının temelindedir. Özetle: “Eğer her şey görelîyse, bu görecilik için de geçerlidir. Göreciler, göreci olmayan bir argümana sarılmadan, yani kendi konumlarının kuyusunu kazmadan görecilik taraftarı argümanlar öne süremez. Dolayısıyla görecilik nihai biçimde tutarsızdır.” (Lorenz, 2013, s. 181)

Lorenz'in ilk iki savunması, modern tarihyazımına karşı metinsellik ve hakikat üzerinden kurulan argümanların çözümlemesini sunar. Üçüncü ve son başlık ise nesnelliktir. Tarihin nesnel olup olamayacağı tartışması, bir araçsallık ve iktidar irdelemesi gerektirir. Tarihin araçsallığı konusunda postmodern ve modern tarih düşüncelerinin birleştiği ve ayrıldığı noktalar bulunabilir. Her iki düşüncede de tarihin araçsal olduğu yani iktidarın yönlendirmesine açık olduğu kabul edilebilir. Postmodern tarihyazımı bunun tarihin meşruluğunu bozduğunu savunurken, modern tarihyazımı için bu doğal bir sonuçtur. Buradaki ayrım, Thomas Haskell'in nesnellik ve tarafsızlık üzerine düşünceleri ile açıklanabilir. Lorenz'in aktardığına göre Haskell, her ne kadar nesnellik ve tarafsızlık bir arada görünse de her ikisine de ulaşmanın yollarının birbirlerinden çok farklı olduğunu savunur. "Nesnellik disiplinin metodolojik kurallarına riayet etmenin, açık fikirliliğin, mesafeliliğin, karşılıklı eleştirinin ve hakkaniyetin toplu sonucudur." (s.189) Bu şekilde ulaşılmaya çalışılan nesnellığın tarafsızlığını aramak anlamsızdır. Nesnel bir düşünce hala ideolojiden kopmayabilir ve siyasi fikirlere hizmet edebilir. Bu durumda ideolojilerine bağlı tarihçilerin varlığı şaşırtıcı değildir ve kimlik siyaseti, nesnellik ve hakikati öne çıkaran disiplinler ile de uygulanabilir (s.189).

Lorenz, postmodern tarihyazımına karşı eleştirilerine rağmen, postmodern tarih kuramının tarihyazımında bir açılım ve özgürlük alanı sunduğunu da belirtmektedir. Modern ve postmodern tarihyazımı kuramlarının arasındaki gerilimin, güncel tarihyazımını zenginleştiren bir tartışmayı beslediği söylenebilir.

#### **2.4. Yeni Tarihselcilik**

Edebiyat eserlerinin ve özellikle romanın etkileşime geçtiği ve kaynak olarak kullandığı birçok bilimden en öne çıkanlarından biri kuşkusuz tarih disiplinidir. Tarihi bir kaynak ya da malzeme olarak kullanan ve yorumlayan postmodernist yazın disiplinleriyle birlikte tarih romanı kavramının ortaya çıktığı söylenebilir (Ulutürk, 2018). Tarihyazımının edebiyata yaklaşması (linguistic turn) ile birlikte 1980'lerden beri görülen, edebiyatın tarihe dönüşü (historic turn) de üzerinde durulması gereken bir konudur. Bu ikili dönüş de Yeni Tarihselci eleştirinin ortaya koyduğu kavramlardan biridir (Oppermann, 1999).

Tarihin nesnelliğinin veya mutlak doğrunun tartışmaya açılmasıyla birlikte, eleştiriye kapalı tarih disiplininin sınırları bulanıklaşmaya başlamış ve Yeni Tarihselcilik kuramı filizlenmeye başlamıştır. Yeni Tarihselcilik ilk olarak 1980 yılında Amerikalı edebiyat eleştirmeni Stephen Greenblatt tarafından aynı döneme ait edebi metinler ile tarih metinlerinin paralel okunuşu üzerinden kurulan ve her iki alana da eş ağırlık veren bir eleştiri yöntemi olarak tanımlanmıştır (Oppermann, 1999).

Greenblatt özellikle Rönesans dönemi İngiliz edebiyatı ve Shakespeare üzerine yaptığı çalışmalar ile tanınmıştır. Greenblatt, metne dayalı tüm disiplinlerin ideoloji ve hayal gücünden etkilendiğini savunmaktadır. Yeni Tarihselcilik, Greenblatt'tan önce Raymond Williams ve Louis Althusser gibi kuramcılar tarafından Marksist bir temel ile değerlendirilmiştir. Bu kavramı sınıf çatışması ile açıklamanın yetersiz olduğunu düşünen Greenblatt, yeni tarihselciliği, Foucault'un izinden giderek, iktidar mücadelesi üzerinden yorumlamıştır (Geçikli, 2016, s. 179). Edebiyat kuramcısı Louis Montrose da Greenblatt ile birlikte Yeni Tarihselcilik kuramı için önemli figürlerden biri olarak kabul edilmektedir.

Montrose'a göre edebiyatın, kendi başına değerlendirilmesini gerektirecek özerk bir niteliği yoktur. Geçikli'ye göre;

“Montrose yazarların toplumsal ve dilsel sistemlerle nasıl etkileşim halinde olduklarının yeniden değerlendirilmesinin gereğine inanır. Kültür öznellik yetisine sahip bireyler üretir, onları toplumsal ağlar içerisine yerleştirir ve sonunda onları anlayamayacakları ve kontrol edemeyecekleri kültürel kodlara tâbi kılar. Montrose yazının siyasal potansiyelini araştırma isteğinin Yeni Tarihselciliğin ayırt edici bir yönü olduğunu belirtir.” (Geçikli, 2016, s. 184)

Montrose, tarihyazımının araçlarını tartışmaya açar. Yalnızca kayıtlı belgeler ile tarih bilgisinin üretiminin mümkün olmayacağını savunur. Sözü edilen kayıtların oluşumunda rol oynayan ideoloji ve kültürün de varlığına dikkat çeker ve bu nedenle tarih metinlerinin de roman gibi yorumlanması gerektiğini savunur. Montrose bu yaklaşımı ile Derrida'nın “metnin dışında hiçbir şey yoktur” görüşü ile örtüşmektedir (Ulutürk, 2018).

Hayden White ve Georg Iggers gibi tarih kuramcıları da Yeni Tarihselciliği destekler ve her ne kadar tarihçiler belgeler üzerinden yazdıklarının objektif olmasına çalışsalar da



seçim yapmaya başladıkları anda nesnellikten koptuklarını düşünürler. (Ulutürk, 2018). Öne çıkan postmodern tarih kuramcılarında olan Keith Jenkins de her belgenin farklı tarihçiler tarafından farklı yorumlanabileceğine dikkat çeker. Tarih metnini hazırlayan kişinin geçmişi, eğitimi, kültürü ve kişisel hayatı ve ideolojisinin bu duruma sebep olmasının kaçınılmaz olduğunu belirtir. Jenkins'e göre tarih kendisi için değil kişiler içindir. Bütün kuramlar ideolojiktir ve ideolojiler çıkar sağlamak içindir. Çıkar için üretilen bilgi iktidar ile ilişki kurar. İktidar sahipleri de güçlerini daimî kılacak bilgiyi kendi çıkarlarına göre meşrulaştırırlar. "Bütün tarih geçmişte yaşanmış olan insanların akıllarının tarihi olmaktan çok tarihçilerin akıllarının tarihidir" (Ulutürk, 2018).

Jenkins'e göre, özellikle Batıda, varlık, bilgi, metodoloji ve ahlak konusunda çatışan fikirler yalnızca tarih alanında değil, sanat, mimarlık, felsefe, siyaset gibi konularda da sürmektedir. Günümüzde devam eden bu tartışmaları "modernist deneylerin sonu ve postmodernizmin gerçekten yücelmeye başlayışı arasındaki bir çarpınış" olarak tanımlar (Jenkins, 1996). Üretken döneminin bitişine şahit olunan modernizmin ardından gelen postmodern akımları sahiplenmek ve tarihi hiç olmadığı kadar kışkırtıcı, özgür ve güçlendirici yeni yollarıyla yeniden keşfetmek gerekmektedir. Lyotard'ın postmodern durum terimine gönderme yapan Jenkins, postmodernizmin seçilebilecek bir şey olmadığını ve içinde bulunmak zorunda olduğumuz bir sosyo-ekonomik-politik bir durum olduğunu söyler. Tarihin ne olduğu (varlık/ontoloji), tarihsel bilginin nasıl elde edilebileceği (metodoloji) ve tarihin sınırlarının ne olduğu (etik) konusundaki tartışmalar, eskinin kesinci ve yeninin sorgulayıcı söylemleri arasındaki gerilimden beslenmektedir.

Annales Okulu ve Longue Durée tarihin kapsayıcı, çok yüklü ve büyük anlatılar kurmaya çalışan ilerlemeci yapısına karşı türeyen kavramlardan biri de Mikro Tarih'tir. Araştırmacıların kullanabildikleri kaynakların ve bulguların zaman içinde çok artması ile birlikte, çoğu araştırmacı, büyük karşılaştırmalar yaparak hakikate ilişkin çıkarımlar yapacakları çalışmalardansa, tarihin küçük ve özel bir kesitine odaklanmaya başladılar. Tarih araştırmalarının kendi içine branşlaşmalarının da etkisiyle bu yaklaşım özellikle günümüz akademik düzeninde oldukça yaygındır. Buradaki tehlike, giderek artan uzmanlaşma ile, akademisyenlerin içe kapanmalarıdır (Guldi & Armitage, 2016, s. 13).

Ankersmith'e göre tarih anlatısında kullanılan anekdotla, anlatılan olayın bağlı olduğu daha büyük olaylar ile bağlantılıdır ancak tarihin gidişatında etkili değildir. Mikro

tarih (micro-stories / petite-histoire) ait oldukları dönemin temsili değildir. Dönemin etkisinde kalmışlardır ancak büyük anlatıya katkıda bulunmazlar. Postmodernizmin küçük hikayeleri, zamandan bağımsızdır (Ankersmith F. R., Historical Representation, 1988, s. 227).

Yeni Tarihselcilik bir anlamda, kontrol edilemeyen kontrol etme çabasının paradoksu içindedir. Kültürü etkileyen baskın kuvvetlerin kendi kendini yıktığı söylenebileceği gibi, kültürün gücünün kırılabilir ve tutarsız olduğu da düşünülebilir. Bu yönüyle yeni tarihselcilik için, tarih bilgi ve iktidarın kesiştiği noktada ortaya çıkar (Harpham, 1991, s. 373).

Büyük anlatıdan uzaklaşan postmodern tarihyazımının edebiyattaki karşılığı olarak görülebilecek olan Yeni Tarihselcilik, “tarihsel anlatıların odak noktasını savaşlar, yıkımlar, katliamlar, saldırılar gibi olaylardan uzaklaştırıp anlatılan dönemde yaşayan gerçek insanların yaşayış biçimlerine yönlendirerek tarihsel algılama biçimlerine farklı bir boyut kazandırmıştır.” (Geçikli, 2016, s. 187). Tarihsel metnin neyi sunduğundan çok neyi dışarıda bıraktığının üzerine eğilir. Yeni Tarihselcilik buna ön ayak olur hatta gerekli kılar. Yeni Tarihselcilik, tarihin gizli kalmış, uçlaştırılmış, önemsenmemiş belki de saklanmış, bastırılmış tarafları ile ilgilenir (Coates, 1993, s. 277) (Ulutürk, 2018).

## 2.5. Postmodern Tarihyazımı ve Anlatı

Tüm kültürler, geçmişle ilgili hikayeler anlatır. Atalarının, kahramanların, tanrıların, kutsal hayvanların hikayeleri, yazılı tarih ile kaydedilmeden çok uzun zaman önce, insanların hafızalarında şarkılar/ilahiler ile yer etmiştir. Nesilden nesile tekrar edilerek aktarılan geçmişe ilişkin bu hikayeler, yazılmamış olsalar da kültürün özgün parçalarına dönüşmüşlerdir. İnsanlığın geçmişindeki olayların bir anlatısı olabilecek tarih alanının, insanların doğal hikaye anlatımı pratiklerine dayandığı söylenebilir (Lowery, 2016, s. viii).

Tarih, hikaye anlatımı ile kurduğu ilişki dolayısıyla, mitler, efsaneler, destansı şiirler ve romanlar ile aynı kökleri paylaşmaktadır. Zamanla bu metinler ile arasında açık bir fark oluşmaya başlamıştır. Tarih yalnızca gerçekten belgelenebilen kişi ve olaylar üzerinden geliştirilmeye çalışılmıştır. Tarihin ihtiyaç duyduğu kanıtlar genellikle yazılı kaynaklar olmuştur. Tarihçiler yazılı kaynakların yanında, sözlü tarih pratiklerini de geliştirerek, röportaj yaptıkları kişilerin beyanlarını da kanıt olarak sunmaya başlamışlardır. Bu kanıtların kapsamı zamanla daha da genişleyerek, hava fotoğrafları, eski paralar, giyecekler, filmler ve binalar gibi nesnelere de tarihçiler tarafından kanıt olarak kullanılmaya başlanmıştır. Gelişen teknoloji ile de tarih araştırmalarında kullanılan araçlar artmaya başlamıştır (DNA testleri, karbon tarihi saptama vb.) (Lowery, 2016, s. ix). Kullanılan araçların genişlemesi ile birlikte tarihin konu edindiği alanlar da genişlemeye başlamıştır ve tarih disiplini de kendi içinde branşlaşmıştır.

Güncel tarihyazımı çalışmaları, anlatı yöntemlerinin, tarihin temsili üzerinde oldukça belirleyici etkileri olduğunu göstermiştir (Legault, 1991, s. 200). Postmodern kuramlar ile tarih ve kurmaca arasındaki sınırların incelmeye başlamasıyla, anlatının tarihyazımındaki rolü tekrar tanımlanmaya başlanmıştır. 1970'lerin sonunda gelişmeye başlayan ve günümüzde devam eden, tarihin "dilsel dönüşü (linguistic turn)" olarak adlandırılan dönemin kuramının oluşturulmasında tarih kuramcısı Hayden White ve onun çalışmaları ile sık sık ilişkilendirilen Frank Rudolph Ankersmith'in büyük etkileri vardır. Hayden White'ın 1973 yılında yayınladığı *Metahistory* ve Ankersmith'in 1983 yılında yayınladığı *Narrative Logic: A semantic Analysis of the Historian's Language* kitapları çağdaş tarih felsefesi için yeni tartışmalar doğurmuştur. Yöntemleri farklı da olsa iki yazarın da tarihyazımı ve dil arasında

kurdukları ilişkiler doğrultusunda vardıkları sonuçlar benzerlikler göstermektedir (Icke, 2010, s. 552).

“Dilsel dönüş” terimine hayat vermesi ile tanınan Hayden White’a göre, tarihyazımı, bulguların seçilmesi ve yorumlanmasından çok daha derindir (Ankersmith F. R., 2009). White’a göre, tarih metinlerinin sözbilimsel analizleri ile tarihsel söylemlerin yazınsal yapılarının ve kullanılan ortak yöntemlerin ortaya çıkarılması mümkün olabilir (Legault, 1991, s. 200). White, son çeyrek yüzyılın en önemli tarih kuramlarından sayılan *Metahistory* (*Metatarih*) eserinde yaptığı analizlerin sonucunda tarihsel söylemlere ve tarihyazımına en çok etki eden olgunun anlatı olduğu sonucuna varmıştır. Anlatının bilimsel niteliğe sahip olamayacağını savunanlar ile anlatının algısal bir araç olarak kabul edilebileceği fikrine sahip olanların tartışması elbette yeni değildir. White bu noktada tarihsel gerçeklik ile yorum arasındaki farkın anlaşılabilir olduğunu söyler ve anlatının, tarihyazımının dilbilimsel bir niteliği değil, gerçekleri kendi başına şekillendirebilecek bir etken olduğunu savunur (Legault, 1991, s. 200). Başka bir deyişle, White geçmişin gerçekliğini reddetmez, geçmiş aktarılırken yazarın tutunduğu tavır ile biçimlendirdiği anlatıyı, tarihyazımının merkezine koyar. “White’a göre, geçmiş ele geçirilmiş ya da keşfedilmiş değil, sonradan yeniden yazılmış ya da hayal edilmiş bir şeydir.” (Geçikli, 2016, s. 179)

Ankersmith’e göre tarih felsefesi, anlatı ile kurduğu ilişkiye karşı duyarsızdı ve gerekli sorumluluğu yüklenemiyordu. Tarihyazımının şeffaflığının şimdiye kadar sözde kalmış bir kabul olduğunu öne sürmüştür. Tarihyazımının, araştırmadan metne dönüşümü evresinin yani anlatıyla sunulmasının, tarih kuramının asıl odaklanması gereken noktası olduğunu savunmuştur (Icke, 2010, s. 552).

Ankersmith’in bu noktayı açmak için “anlatısal töz<sup>9</sup> (narrative substance)” kavramını üretmiştir. Bu kavram üç aşamada açıklanabilir:

1. Geçmiş, anlatısal bir yapıya sahip değildir ve görülebilecek tüm yapılar yalnızca anlatı biçiminde meydana çıkabilir. Geçmişin imgesi olarak yazılmaya çalışılan tarihin anlatısal boyutu için herhangi bir kural yoktur.
2. Anlatısal tözler, geçmişin anlatısal değerlerinin birincil birimleridir. Tarihçiler, geçmişe dönük araştırmalarını bir metine uyarlarken anlatısal tözleri kullanırlar.

---

<sup>9</sup> Yazarın çevirisi

Tarih metinlerinin benzersizliği, tarihsel bulgular ile değil, anlatı ile mümkündür. Anlatısal tözlerden arındırılmış bir tarihyazımının bir sonucu yoktur ve modern ve öncesi tarihçileri için de bu geçerlidir.

3. Mecaz ile anlatı arasında bir bağlantı vardır ve dilin anlatısal kullanımının temelinde mecazlar vardır. Tarihsel bilgi, kelimenin tam anlamıyla bilgi değildir, daha çok bilgilerin düzenlenmesidir. Foucault'un gösterdiği gibi, gerçeklik üzerine söylenebilecekler, ne söylenmesi gerektiğine bağlıdır (Ankersmith F. R., *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language*, 1983, s. 226-228).

Ankersmith ve White'ın anlatıyı, tarihsel temsilin özüne yerleştirdiği kuramlar, özellikle tarihçiler ve romancılar arasındaki farkların yeniden düşünülmesine yol açabilir. Postmodern tarihyazımı ve yeni tarihselciliğin özünde konumlanan bu durum, tarihsel söylemlerin yaygınlaştırılması için yeni araçların gelişmesine de öncülük edebilir.

Tarihçiler, belirli bir zaman ve yerde tanımlanabilen bir geçmişte, gözlemlenebilmiş ve algılanabilmiş olaylar ile ilgilenirler. Şair, senarist, romancı gibi yazarlar da bu konular ile ilgilenebilecekleri gibi, tamamen hayali durumları da konu edebilirler. Bu durum farklı disiplinlerin kendi içleri gelişimleri sonucunda doğal bir farklılık oluşturur. Bu iki dünyanın kesişiminde kalan “edebileştirilmiş gerçekler (literature of fact)” ya da “gerçeğin temsiline kurguları (the fictions of factual representation)” olarak tanımlanabilecek eserler bulunur. Tarih söylemleri dahil bu eserlerin tümünün üretilme yöntemleri büyük ölçüde aynıdır (White, 1985, s. 121). Hayden White, “tarih, bir romanın tarihsel temsil olduğundan daha az kurmaca biçimi değildir” fikrini savunur (Kratochvil, 2011-2014, s. 495). Bu alanların sınırlarının ortadan kalkabileceğini varsaymak, hem tarihçileri hem de kurmaca yazarlarının alışılmış yöntemlerini bozacaktır. Bu sınırların yeniden çizilmesi, hatta yeniden sınır çizilmeyecek şekilde yok olması, yeni anlatı yöntemleri ve araştırma alanlarının evrilmesine yol açacaktır.

Geçmişin anılması ve temsili, tüm toplumlarda oldukça zengin ve çeşitli yollarla yapılmaktadır. Bu eğilim yalnızca sabit kurallı akademik yazın pratikleri ile sınırlanamaz. Nesnel ve uzun dönemli tarihyazımının güncel temsilcileri de var olan özgün ve yaratıcı sunuş biçimlerini görmezden gelmemelidir (Aurell, 2015, s. 148). Bu süreçteki anahtar kavramlardan birisi de tarih disiplininin demokratikleşmesidir. Tarihin yalnızca eser sahibi

profesyonel tarihçilerin değil, onunla temas etmiş herkesin olduğu kabul edilmelidir. Böylece tarihin kimin olduğu tartışmasının yanına tarihçinin de aslında kim olduğu tartışması eklenebilir (Aurell, 2015, s. 149).

Ankersmith'in "anlatısal töz" kavramını biraz daha genişleterek, tarihin sunulması için seçilen mecra ya da üslubun da tarihyazımının etken bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. Bu karar, tarihçinin elindeki bulguları düzenleme biçimini doğrudan etkileyecektir. Dolayısıyla, çalışmanın algısal, estetik, ideolojik, sosyal, politik, etik ve temsilsel özellikleri de bu seçim ekseninde kurgulanacak ya da yeniden anamlanacaktır. Anlatı yöntemini bir araç olarak görmektense, tarihi bir aracı olarak görmek daha doğru olacaktır. Aracının (tarihçinin) neden olduğu bağlam kayması sayesinde, tarih üretimi dinamik bir kültürel insan yapıtına dönüşür. Böylece, tarih bilgisi, bağlamını durağan ve sabit bir biçimde yansıtan bir olgudan, toplumları ve ortak kimlikleri yaratabilen, sağlamlaştırabilen ya da yeniden canlandırabilen bir olguya dönüşebilir (Aurell, 2015, s. 149). Foucault'un öne sürdüğü gibi, bilginin iktidarlar tarafından üretildiğini kabul edersek, tarihin anlatısal tözlerinin de her zaman güç ile ilgili olduğunu, asla politik ve kültürel tarafsızlığa sahip olamayacağı sonucuna varılabilir.

Bu iki alanın kesişiminde yoğunlukla üzerine çalışılmış olan tarih araştırmaları ve tarihsel romanları biraz daha genişleterek, günümüzde yaygınlaşmış diğer anlatı biçimleri ve iletişim ortamları da incelenebilir. Bu örneklerin ortak amacı, konu edilen tarih araştırmalarının, anlatı yöntemlerinin bilinçli bir yorumlamasıyla, saf bir tarih metninden daha çok kişiye ulaşabilmesidir.

Tarih disiplininin postmodernizm ile kazandığı özgürlükler ve yeni gelişen metinsel ve görsel mecralar sayesinde, yeni tarih teorileri ve uygulamaları, daha esnek, deneysel ve yaratıcı sunuş biçimleri kazanmıştır. Geleneksel tarihyazımının düz yazı formu halen varlık gösterse de yeni anlatı biçimleri günümüzde çoğalmaktadır. Film ve belgeseller, sosyal medya projeleri, grafik romanlar, bilgisayar oyunları, yeniden canlandırmalar (performans sanatları), tarih romanları ile birlikte daha kişisel sayılabilecek tarih tanıklığı, gezi yazıları artık tarih anlatımının alternatif uygulama yöntemleri arasında gösterilebilir (Aurell, 2015, s. 145). Böylelikle tarihçinin alışılmış akademik yazım biçimlerinin dışında, sunmak istedikleri araştırmayı ulaştırmak istedikleri izleyiciye göre yeni anlatı yöntemlerini kullanmaları yaygınlaşmaktadır.

Son yıllarda, dijital teknolojiler, veri işleme ve haritalama yöntemleri, kültürel mirasın yaygınlaştırılmasının evrimini önemli ölçüde etkilemiş ve yeni araştırma dallarının doğmasına öncülük etmiştir. Dijital teknoloji ve hikaye anlatımı tekniklerinin çapraz etkisinin bir arada bulunduğu durumlar, kültürel iletişim araçlarında önemli bir değişime öncülük etmiştir. Bu nedenle anlatı teorisine klasik yaklaşımların yeniden değerlendirilmesi faydalı olacaktır (Palombini, 2017).

Geleneksel bir bilgi temelli yaklaşım izlendiğinde, olaylarla ilişkili tarihsel bilginin aktarımı, kullanıcının tarihsel bilgi dağarcığıyla doğru orantılı olacaktır. Bu nedenle daha çok bilgiye ihtiyacı olan insanlara mesajın ulaşması zorlaşacaktır (Palombini, 2017).

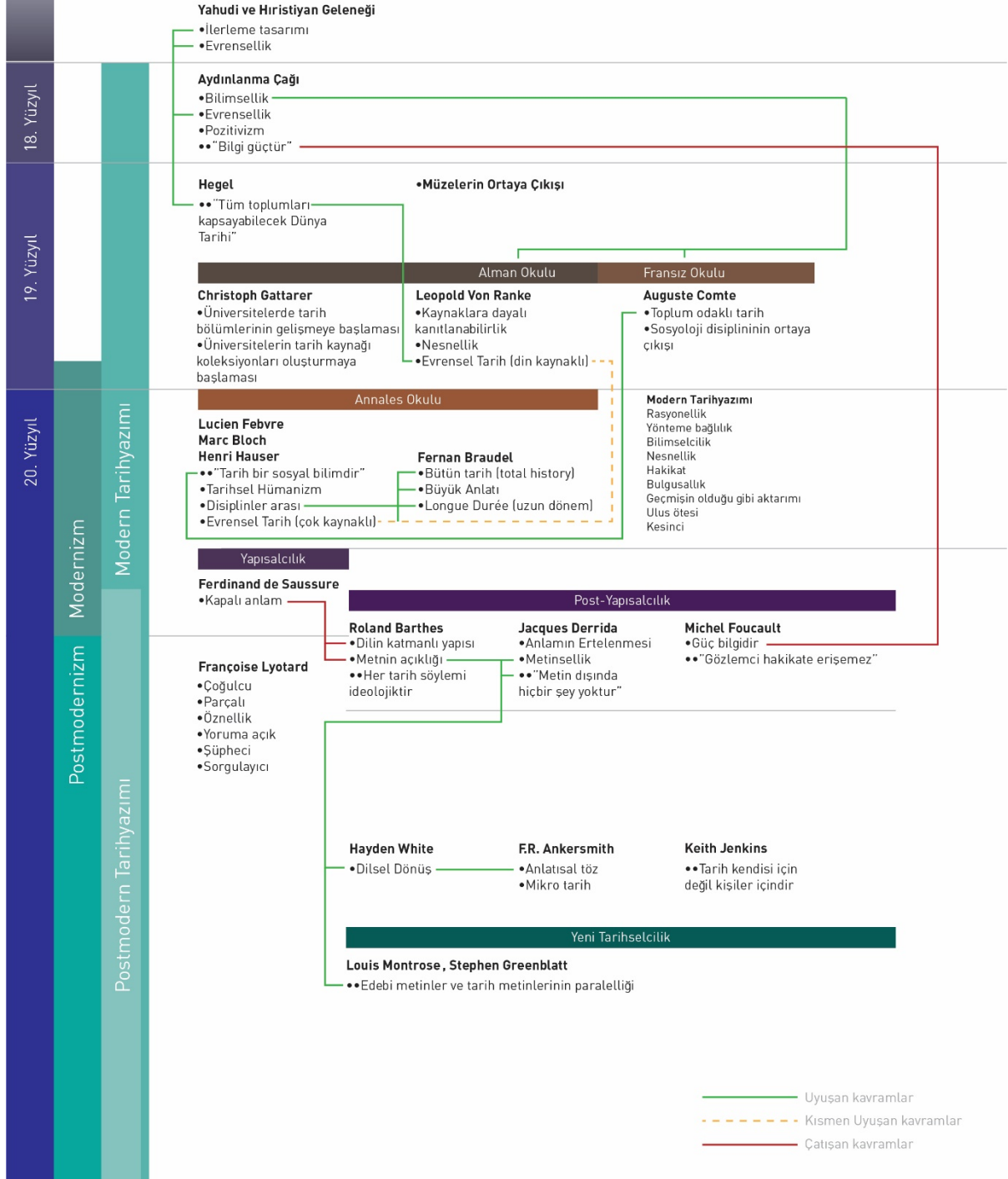
Bu zorluk, anlatının doğasına dolaylı olarak bağlıdır. İzleyici, sözü edilen olayların tarihte gerçekten yaşanmış olduğuna emin olduğunda, anlatının sunduğu dünyaya daha kuvvetli bir biçimde dahil olacaktır.

Yine de anlatı kavramı, bilimsel verilere değinildiği zaman bir soruna dönüşebilir. Bir anlatı, insan hayal gücünün bir ürünüdür. Bu bağlamda, bilimsel bilgi gibi herhangi bir kurala ya da sınırlamaya tabi değildir. Kültürel mirasın yaygınlaşması için hikaye anlatımı kullanıldığında, bazı belirgin çelişkilerle yüzleşmek kaçınılmazdır (Palombini, 2017).

Herkese açık tarih bilgisi, daha alımlı ve kullanıcı dostu sunuş biçimleri ile, çoğunlukla akademi dışından sağlanmaktadır. Bu çalışmaların sahiplerinin de genelde profesyonel tarih alanının dışından kişiler ya da gruplar olduğu görülebilir. Hem modern tarihyazımının kendi içindeki kapalılığı hem de postmodern tarihyazımının yoğunlukla kuramsal doğası nedeniyle, her iki alandan tarihçilerin de hedef kitlelerini seçmek ya da onlara ulaşmak konusunda zorlandıkları söylenebilir (Beck, 2015, s. 429). Buna rağmen akademinin içinde ya da dışında üretilecek tarih anlatılarının, postmodernist kuramların ışığında, anlatı ve sunum yöntemlerini genişletilerek üretilmesi, tarih bilgisinin yaygınlaştırılmasına yardımcı olacaktır.

Aşağıdaki tabloda, 18. Yüzyıl öncesindeki geleneksel tarih anlayışından başlayarak, bu tezde öne çıkan tarih kuramları, belirgin özellikleri ile birlikte listelenmiştir. Tabloda görülen isim, dönem ve akımlar arasındaki belirgin bağlantılar da farklı renklerdeki çizgiler ile gösterilmeye çalışılmıştır.

## 17.-20. Yüzyıl Tarihyazımı Evreleri



Tablo 1 - 17.-20. Yüzyıl Tarihyazımı Evreleri



## 2.6. Mimarlık Tarihyazımı

Tarihyazımı yalnızca belirli bir dönemin büyük olaylarının anlatısını kuran bir alan olmaktan çıkmıştır. Tarihyazımında kullanılan kaynakların genişlemesi ve tarih disiplini ile temas eden alanların çoğalması ile birlikte tarihçiler arasında, belirli konulara çeşitli ölçeklerde odaklanmış branşlar oluşmaya başlamıştır (Lowery, 2016, s. 70). Tarihin ana hatlarını oluşturan olaylardansa, bireylerin hayatına inebilecek kadar detaylanmış mikro tarih anlatıları ile, tarih branşlarının arasındaki etkileşim üzerine de daha çok çalışılmaya başlanmıştır.

Tüm tarih branşlarının tanımlanma ya da ayrışma sebepleri için ortak bir sebep sunmak ya da belirli bir dönemden bahsetmek mümkün olmamaktadır. Günümüzde kabul gören tarih alanları ya da tarihyazımı branşları incelendiğinde, diplomasi, kültürler, savaşlar, siyaset ve sanat gibi ana dallar görülmekte ve bu dalların içinde zamana, yere ya da konulara dayalı uzmanlaşmalar bulunmaktadır.

Bir alan olarak mimarlık tarihinin, 19. yüzyılın ortalarından itibaren, kültür tarihi araştırmacıları tarafından, yapıların birer belge olarak kullanılmaya başlaması ile temellendiği söylenebilir (Leach, 2015, s. 24).

Mimarlık tarihinin bir branş olarak kabul edilip edilemeyeceği de güncelliğini sürdüren tartışmalardan biridir. Bunun başlıca sebebi, bazı üniversitelerde mimarlık tarihi bölümleri varlık göstermeye başlamış olsalar da halen mimarlık disiplininden tamamen ayrılmış bir uzmanlık olarak görülmemektedir. Örneğin Hopkins'e göre nasıl bir savaş tarihçisinin asker olmasına gerek yok ise, bir mimarlık tarihçisinin de mimar olmasına gerek yoktur. Başka bir örnek vermek gerekirse, bir bilim tarihçisi, bir bilim insanından oldukça kesin bir şekilde ayrılmış bir çalışma alanına dahildir (Hopkins, 2011). Günümüzde mimarlar ve mimarlık tarihçileri arasında böyle bir ayrımın var olduğunu söylemek güçtür. Leach'e göre, mimarlığın ne olduğu ve nasıl yapılması gerektiği ile ilgili bir ortak kabul bulunmadığı gibi, mimarlık tarihinin de ne olduğu ve nasıl yapılması gerektiğine ilişkin bir uzlaşma da mevcut değildir (2015, s. 13). Bu açıdan bakıldığında mimarlık tarihinin, sanat ve kültür tarihi dallarının altında yeni gelişmekte olan bir disiplin olduğu söylenebilir.

Leach'e göre, yalnızca yapıların birer belge olarak kullanılmasındansa, yapıların yaratıcılarının yaklaşımlarını incelemek ve bu kişileri tanımaya çalışmak da mimarlık tarihinin alanını genişletecektir. Bu sayede tarihin diğer disiplinleriyle kurulabilecek yeni bağlantılar ile daha kapsamlı araştırmalar yapılabilecektir. Bu yaklaşım, yüz yılı aşkın süredir, sanat tarihinin bir kolu olarak gelişmekte olan mimarlık tarihyazımı pratiklerini, özellikle arkeoloji ve filoloji ile paralellikler kurmayı sağlamış ve mimarlık tarihçileri için bir kavramsal çerçeve oluşturmaktadır. Mimarlığı kendi sınırları içinde incelemenin yanı sıra, mimari olmayan sorunların kanıtı olarak incelemek de mümkündür (Leach, 2015).

Arnold'a göre, mimarlık tarihi ile, tarihin mimarlık ile ilişkilmesi arasındaki ayrımı sorgulamak gerekir. Tarih disiplininin yöntemleriyle yapılan ve mimarlığı konu alan çalışmaların, mimarlığın kendi içinde üretebildiği karmaşık ve zengin kavramları öne çıkararak, mimarlık tarihinin bir akademik disiplin olarak kendini tanımlaması mümkün olabilir (Arnold, 2006).

Günümüz mimarlık tarihyazımı incelendiğinde, özellikle mimarlık okullarında sunulan kanonik mimarlık tarihi bilgisi, yapısökümcü kuramların etkisiyle değişimler göstermeye başlamıştır. Tarihyazımının tüm disiplinlerine yansıyan bu durum ile, mimarlık tarihi de kendi içinde bir büyük anlatı kurmaya çalışsa da mikro tarih çalışmaları ile daha anlatıya dayalı ve daha küçük özneler üzerinden kurgulanmaya devam etmektedir (Leach, 2015).

Mimarlık tarihyazımının güncel durumunun anlaşılması için yalnızca tarihyazımı ile ilişkisi değil, mimarlığın görsel ve metinsel özelliklerinin de bir arada incelenmesi gerekir. Belgin Turan Özkaya, Dana Arnold ve Elvan Altan ile birlikte editörlüğünü paylaştığı *Rethinking Architectural Historiography (Mimarlık Tarihyazımını Yeniden Düşünmek)* kitabındaki *Visuality and Architectural History (Görsellik ve Mimarlık Tarihi)* başlıklı bölümünde, mimarlık tarihinin, mimarlık gibi dilsel ve görsel özellikleri ile değişen iletişim ortamları ile ilişkisini tartışır.

“Mimarlık yalnızca inşa edilmiş form değildir; çeşitli kavramsal, temselsel, metinsel ve mekânsal pratikleri de kapsar. Son on yıllarda dilsel ve resimsel dönüşler, mimarlığın kapsadığı geniş ve karmaşık zeminin farkına varmamızı sağlamıştır. Mimarlık, insan aktivitelerini barındıracak yapıları

çevreyi inşa etme eylemi olmakla birlikte, söz ve imgeyi benimseyen, söylemsel ve görsel bir pratiktir.” (2006, s. 183)

Özkaya’ya göre, disiplinler arası açılımların mimarlık tarihinin yöntemlerini zenginleştirdiği ve sınırlarını genişlettiği açıktır ancak geleneksel mimarlık tarihi pratiklerinin de göz ardı edilmemesi gerekir (Turan Özkaya, 2006). Bir anlamda, postmodern tarihyazımının sunduğu yeni konular ve araçlar ile mimarlık tarihyazımının evirildiği, ancak modern tarihyazımı ile kurulan kanonik anlatının da devam edeceği söylenebilir.

“Mimari fikirlerin, söylemlerin ve anlatıların yayılması baskının icadı ile birlikte hızlanmıştır ve oldukça iyi bilindiği üzere modern çağda kitlesel medyanın gelişimiyle büyük bir ivme kazanmıştır (...) Kolayca yeniden üretilen ve dolaşıma sokulabilen fotoğrafçılık, yapıların görüntülerini erişilebilir hale getirmiş ve yapıların görüntüsünü, sundukları tecrübelerin önüne geçirmiştir. Yapılar hakkındaki çalışmalar yerinde yapılan araştırmalardan çok yapıların görsel belgelerine bağlı hale gelmiştir. Böylece, yalnızca yapıların mekânsal ve söylemsel özellikleri değil, imgeleri de mimarlığı tanımlamaya başlamıştır.” (Turan Özkaya, 2006, s. 184)

Mimarlık ve mimarlık tarihinin, fotoğraf ve hareketli görüntüler ile kazandığı görsel özelliklerin, metinsel yönünün önüne geçmemesi ve anlatının mimarlık tarihyazımında bu araçlar ile yeniden yorumlanması, postmodern dönemde keşfe açık durumdadır. Metinsellik ve görselliğin ara kesitinde gelişimine devam eden grafik roman türünün de mimarlık tarihyazımının bir aracı olarak kullanılması bu disiplinin potansiyelini güçlendirecek iletişim alanlarından biri olarak değerlendirilebilir. Tarihyazımında 1980’lerde yerini bulmaya başlayan bu anlatı türü, mimarlık tarihi disiplini için henüz hatırı sayılır bir örneğe sahip değildir.

## BÖLÜM 3. TARİHYAZIMINDA ALTERNATİF ANLATI ÖRNEKLERİ

### 3.1. Bir Anlatı Türü Olarak Grafik Roman: *Maus* Örneği

Çizgi romanların ya da grafik romanların, geçerli bir kültür analizi aracı olup olmadığı halen tartışılan bir konu olsa da bu yayınların zaman içinde yalnızca mizah ya da doğaüstü güçler üzerinden kurdukları anlatının genişleyerek, gündelik hayat ve tarih gibi konulara da yoğunlaşmasıyla daha entelektüel bir seviyeye erişmiş olduğu inkar edilemez. Metin ve görsellerin iç içe bulundurduğu yapıları, melezleşmenin (hybridity) önemli bir yere sahip olduğu postmodern kuramlar ile güçlü bir ilişki kurmaktadır. Grafik roman ve çizgi romanların tarih anlatısında kazandığı yer, *Rethinking History* dergisinin 2002 yılında grafik romanlar ve tarih anlatımı üzerine yayınlanan özel sayısı ile pekiştirilebilir. Bu sayı ile daha önceki bölümlerde adı geçen Hayden White, Georg Iggers ve Alun Munslow gibi postmodern tarih kuramcılarının bu konuda kayıtsız kalmadığı görülebilir. Derginin giriş yazısından alıntı yapmak gerekirse:

“Bu eserleri yalnızca bir alternatif olarak sunmak ya da tarihçilerin kullanacağı bir kaynak olarak sınırlamaktansa, grafik romanlar, tarihin kendisini ya da temsilini içerebilecek, sorgulayacak, meydan okuyacak hatta sarsacak bir iletişim ortamı olarak kabul edilebilir. Tabii ki grafik romanları, deneysel tarih anlatısının nasıl olması gerektiğine ilişkin kapalı bir model olarak görmek doğru olmayacaktır. Böyle bir kabulün sonunda, kendi içlerinde zaten oldukça renkli olan yazı ve çizim ile anlatma pratikleri birbirleri içinde kaybolacaktır. Bu iki alanın bir melezi olan grafik roman, geleneksel, modern ve postmodern tarihyazımının sınanmasına olanak tanıyacak ve tarihin yeniden düşünülmesini sağlayacaktır (Frey & Noys, 2002, s. 258-259).”

Tarih anlatısının grafik roman ile aktarımı için verilebilecek en iyi örneklerden biri Art Spiegelman'ın yazdığı ve çizdiği, bir Yahudi soykırımı hikayesi anlatan, *Maus: A Survivor's Tale*'dir (Türkçesi: *Fare: Bir Sağ Kalanın Hikayesi*<sup>10</sup>). Biyografik ve tarihsel

---

<sup>10</sup> Yazarın çevirisi.

olarak sınıflandırılabilir bu kitap, postmodern anlatıyı en iyi temsil eden eserlerden biri olarak gösterilmektedir. Kitabın değeri yalnızca tarih anlatısına getirdiği yenilik ile sınırlı değildir. Eisner, Harvey ve Angouleme gibi en büyük çizgi roman ödülleri kazanmış bir eser olmasının yanında, 1992 yılında Pulitzer Ödülü<sup>11</sup> kazanan ilk grafik roman olmayı başarmıştır. Pulitzer ödülü kazanması ve geniş kitlelere ulaşması ile, çizgi roman tarihi için de en önemli eserlerden biri olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bu başarının üzerine, *Maus*, akademik araştırmalarda da sık sık konu edilen bir eser haline gelmiştir. Art Spiegelman'ın bir başka başarısı da 2018 yılında kazandığı MacDowell Madalyasıdır<sup>12</sup>. Birçok daldan sanatçıya verilmiş bu prestijli ödül de ilk kez bir grafik romancıya layık görülmüştür.

*Maus*, 1980'den 1991 yılına kadar Art Spiegelman ve Françoise Mouly'nin editörlüğünü yaptığı ve 1980'lerin alternatif çizgi roman<sup>13</sup> akımının en önemli yayınlarından olan *RAW* dergisinde (son bölümü dışında) parça parça yayınlandı. 1986 yılında ilk altı bölüm kitaplaştırılarak *Maus: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History* (Türkçesi: *Fare: Bir Sağ Kalanın Hikayesi: Babam Tarih Kanyor*<sup>14</sup>) ismiyle Pantheon Books tarafından yayınlandı. Yayınlandığı dönemde çizgi romanlar çoğunlukla sadece çizgi roman satan özel kitapçılarda bulunabilmekteydi. Kitap yalnızca buralarda değil, böyle bir odağı bulunmayan kitapçılara da dağıtıldı. Bu sayede kitap, bir çizgi romanın o zamana kadar ulaşamadığı derecede büyük kitlelere yayıldı. Buradaki önemli noktalardan biri Pantheon'un kitabın pazarlamasında kullandığı "grafik roman (graphic novel)" terimidir. Normal kitapçılarda çizgi roman görmeye alışık olmayan okuyucuların kafa karışıklığını azaltmak için bu yol izlenmiştir ve Art Spiegelman'ın başta hoşuna gitmese de oldukça başarılı olmuştur. Daha önce yayınlanmış ve grafik roman olarak anılan kitaplar da vardır ancak büyük bir okuyucu kitlesi ile buluşarak bu kavramın yayılmasını sağlayan kitap *Maus* olmuştur. *Washington Post* gazetesinde yayınlan kitap incelemesine, çocuk kitapları

---

<sup>11</sup> Pulitzer Ödülü, Columbia Üniversitesi tarafından 1917 yılından beri her yıl gazetecilik, müzik ve edebiyat gibi alanlarda verilir ve Amerika'nın en prestijli ödülleri arasında biri olarak kabul edilir.

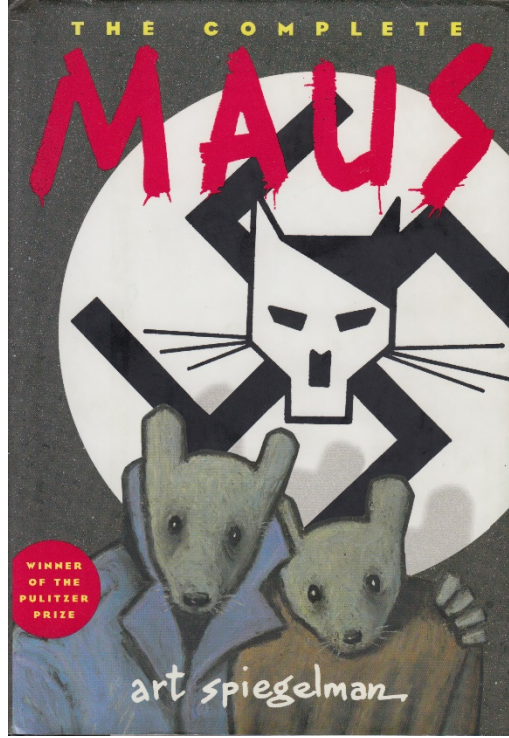
<sup>12</sup> MacDowell Madalyası, 1960 yılından beri her yıl, Amerikan kültür ve sanatına olağanüstü katkı sağlamış bir kişiye verilir. Ödülü kazananlar arasında; Robert Frost, Edward Hopper, Isamu Noguchi, Louise Bourgeois, Jasper Johns, I.M. Pei, Philip Roth, Steve Reich, David Lynch gibi isimler yer almaktadır.

<sup>13</sup> Alternatif Çizgi Roman: 1960'larda, ana akım çizgi romanların dışında kalan Underground Comix dönemi başlamıştır. Bu dönemde çizgi romanlarda, cinsellik, uyuşturucu kullanımı ve şiddet gibi öğelerin bulunması yasaktı. Bu yasağın karşısında yazar ve çizerlerin kendi yayınladığı ya da küçük yayınevlerinden çıkan, genellikle alaycı bir doğaya sahip çizgi romanlar üretilmeye başlandı. Bu yayınlar, zamanla yalnızca cinsellik ve uyuşturucu üzerinden kendilerini tekrar etmeye ve kısırlaşmaya başladılar. 1980'lerin başında, yine ana akımın dışında kalan ancak Underground Comix'e göre daha yenilikçi ve konu bakımından daha zengin bir akım olan Alternatif Çizgi Roman (alternative comics) dönemi başladı.

<sup>14</sup> Yazarın çevirisi.

bölümünde yer verilmiş olması da o dönemde çizgi romanların nasıl algılandığı ile ilgili bir ipucu sağlamaktadır (Cromer & Clark, 2007).

5 bölümden oluşan ikinci albüm de yine Pantheon Books tarafından 1991 yılında, *Maus: A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began* (Türkçesi: *Fare: Bir Sağ Kalanın Hikayesi: Ve Burada Benim Rahatsızlığım Başladı*<sup>15</sup>) adıyla yayınlanmış ve hikaye tamamlanmıştır. Daha sonra Maus farklı formatlarda tekrar basılmıştır. Tüm hikayeleri tek ciltte toplayan bir kitabın yanı sıra, hikayeyi destekleyecek nitelikte belgeleri barındıran *Metamaus* yayınlanmıştır. 1994 yılında ise hikayeyi çeşitli videolar, ses kayıtları, fotoğrafları ve çizimleri içeren bir CD de *The Complete Maus* adıyla yayınlanmıştır.



Şekil 1 - *The Complete Maus* Kapağı

**Kaynak:** (Spiegelman, *The Complete Maus*, 1996)

Maus, Art Spiegelman'ın ailesinin, Nazi Almanya'nın işgalindeki Polonya'da gördükleri baskıyı ve sonrasında Auschwitz ve Birkenau toplama kampında yaşadıkları

---

<sup>15</sup> Yazarın çevirisi.

olayları anlatır. Nazi'lerin o dönemde yaptıkları propogandalardan yola çıkarak, Yahudileri fare, Nazi'leri kedi, Fransızları kurbaga ve Polonyalıları domuz suretinde çizmiştir<sup>16</sup>.

Maus, iki farklı zaman dilimi arasında sıçrayan bir anlatıya sahiptir. Günümüzde geçen ilk bölümlerinde Art, babası Vladek ile Florida'da sohbet etmekte ve babasının işgal günlerine ilişkin anlattıklarını kayıt etmektedir. İlerleyen bölümlerde hikaye geçmiş zamana odaklanır ve Vladek'in toplama kampında geçirdiği süreyi daha detaylı bir biçimde anlatır.



Şekil 2 - *The Complete Maus*, Sayfa:159, Vladek'in toplama kampına getirilişi.

**Kaynak:** (Spiegelman, *The Complete Maus*, 1996)

<sup>16</sup> 2012 yılında, alaycı ve kışkırtıcı çizgi romanlar yayınlayan Belçika merkezli La Cinquième Couche yayınevi tarafından, *Katz* (Türkçesi: Kedi) simli bir kitap yayınlanmıştır. Bu kitap, tüm karakterlerin kedi olarak tekrar çizilmiş olması dışında Maus ile tamamen aynıdır. Art Spiegelman'ın yönetiminde gerçekleşen 2012 Angoluleme Çizgi Roman Festivali'nde ortaya çıkmıştır. Açılan davalar sonrasında basılan tüm *Katz* kopyaları toplanmış ve imha edilmiştir.

Yahudi soykırımı kendi başına, oldukça kapsamlı incelenebilecek ve dönemin büyük anlatısının içinde ağırlıklı bir şekilde yer bulan bir olaydır. İkinci dünya savaşı ile birlikte, dünya tarihinin kırılma noktalarından biri olan bu olay, o dönemden günümüze kadar devam eden süreçte birçok alandan araştırmacı tarafından incelenmiş ve incelenmektedir. Dolayısıyla Art Spiegelman'ın bu konuyu gündeme getirmekte öncü olduğunu söyleyemeyiz. Art Spiegelman'ın ve *Maus*'un başarısı, Yahudi soykırımını dışarıdan gören “nesnel” bir bakışla değil, olayların içinde süzülen ve yaşayan bir göz ile kurduğu “Mikro-tarih” anlatısı ile sunduğu aktarımdır. Art Spiegelman'ın bu hikayeyi hazırlarken, babası Vladek Spiegelman ile yaptığı sohbetleri kaydetmiş olması da aslında bu çalışmanın temelinde bir sözlü tarih çalışması olduğunu gösterir. Kitabın ilk bölümlerinde bu konuşmaları da çizen Art Spiegelman'ın, bir sözlü tarih çalışmasının nasıl sunulabileceğine ilişkin yeni bir yöntem yarattığı da söylenebilir.



Şekil 3 - The Complete Maus, Sayfa 53,

Art ve Vladek'in görüşmelerinin gösterildiği karelerden biri.

**Kaynak:** (Spiegelman, The Complete Maus, 1996)



Art Spiegelman'ın *Maus*'u ve sunduğu soykırım temsili, Grafik Roman formunun, tarih anlatısı için ne kadar büyük bir potansiyel taşıdığını gösterir. Frey ve Noys'un bahsettiği melezlik durumunu pekiştirecek şekilde, *Maus*'un yayınlanmasından sonra çizgi romanların algılanmasının değiştiği ve tarihyazımı ile ilişkilendirilmeye başladığı bağlama da Post-Maus adı verilmiştir. Hayden White'a göre, *Maus* bir üslup, betimleme ve alegori başyapıtıdır (Frey & Noys, 2002).

### **3.2. Dumankara: Hayat Bir Yangındı Grafik Roman'ı**

*Dumankara: Hayat Bir Yangındı*, Levent Cantek tarafından yazılmış ve 2013 yılında İletişim Yayınları tarafından yayınlanmıştır. Türkiye'de grafik roman ve çizgi roman tarihi ile ilgili çalışmaları ile tanınan Levent Cantek, bu kitapta 19 farklı çizer ile çalıştı ve 1916 Ankara yangınından başlayarak günümüze uzanan 21 hikayeyi bir grafik roman albümünde derledi. Bu kitap Cantek'in Ankara Üçlemesi'nin ilk kitabıdır. Üçleme 2014 yılında çizimlerini Berat Pekmezci'nin yaptığı *Emanet Şehir* ve 2015 yılında yine çizimlerini Berat Pekmezci'nin yaptığı *Uzak Şehir* ile devam etmiş ve tamamlanmıştır.

Kitabın önemli özelliklerinden biri, Türkiye'de grafik roman sayılabilecek nadir eserlerden biri oluşudur. Kitabın iç kapağında bu durumdan şöyle bahsedilir: "Türkiye'de çizgi roman mizah dergileri dışında üretilmiyor dense yeridir. Çizgi roman albümleri daha önce tefrika edilmiş yayınlardan derlendiği için bağımsız kitap tasarımlarına ise handiyse hiç rastlanmıyor." (Cantek, 2013).

Dumankara çoğunlukla kenar mahallelerde geçiyor ve karakterleri suç ile ilişkilenmiş, toplumun alt tabakalarından. Bu durum postmodern tarihyazımı ve yeni tarihselciliğin, tarihin gizli kalmış, uçlaştırılmış ve önemsenmemiş uçlarını konu etme çabasıyla örtüşmektedir.

Cantek, kitap içerisinde yer alan hikayelerin farklı kaynakları olduğunu belirtmiştir. Çeşitli yazarların hikayelerinden esinlenerek yazdığı senaryolar olduğu gibi, otobiyografik özellikler taşıyan ya da aile üyelerinin hikayeleri ile benzerlikler taşıyan senaryolar da vardır.

Örneğin albümün ilk hikayesi olan ve Berat Pekmezci tarafından çizilen *Ankara 1916*, edebiyatçı Refik Halid Karay'ın Ankara yangını ile ilgili yazdıklarından ve Falih Rıfkı Atay'ın Çankaya kitabından esinlenilerek yazılmıştır. Başka bir örnek vermek gerekirse, Mert Yavaşca'nın çizdiği *Hacıbey* hikayesi de Cantek'in belirttiği üzere, kendisinin büyük dedesinin bir anısından uyarlanmıştır (Cantek, 2013). Bu anlamda Art Spiegelman'ın yaklaşımı ile bir bakıma benzerlik taşımaktadır.

Kurmaca ve tarihselcilik arasında gidip gelen bu grafik romanın yeni tarihselci özellikler taşıdığını söylemek yanlış olmaz. Ankara'nın farklı dönemlerinden kesitler sunan bu kitap, hem postmodern tarih anlatısının hem de grafik roman kültürünün Türkiye'de yaygınlaşmaya başlamasını sağlamış sayılabilir.



Şekil 4 - *Dumankara: Hayat Bir Yangındı* kapak görseli

**Kaynak:** (Cantek, 2013)



Şekil 5 - Dumankara: Hayat Bir Yangındı, sayfa:140, çizer: Sümeyye Kesgin

Kaynak: (Cantek, 2013)

### 3.3. Lost Buildings

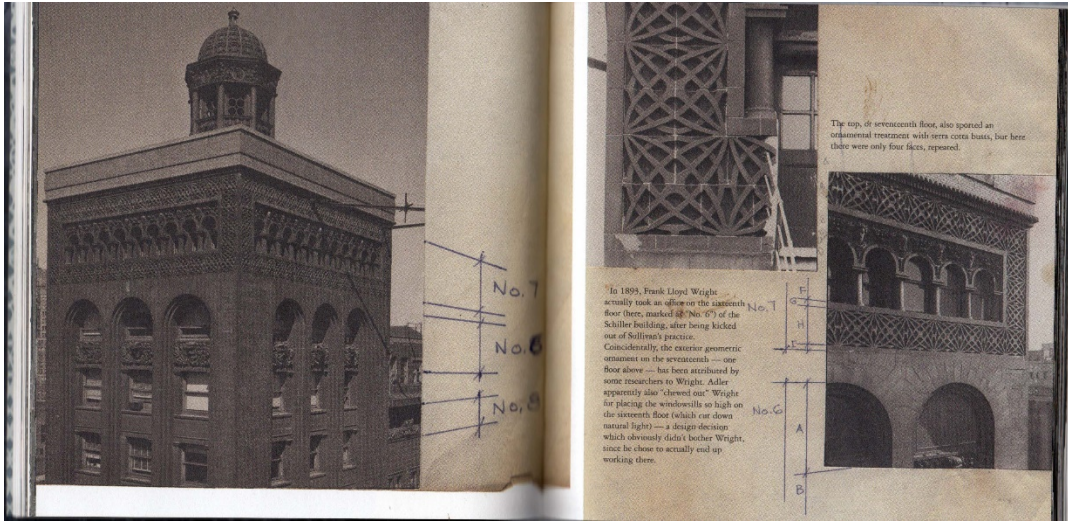
2003 yılında, grafik romancı Chris Ware<sup>17</sup> ve radyo programcısı Ira Glass<sup>18</sup>, UCLA'in (University of California, Los Angeles) daveti üzerine bir sunum üzerinde çalışmaya başladılar. Chris Ware'in yazdığına göre, UCLA kendilerini sunumun konusunun seçiminde tamamen özgür bırakmıştı. Chris Ware'in ilgisini çekmeyen birkaç denemenin ardından, bir arkadaşı olan Tim Samuelson'un çocukluk anıları üzerinden bir sunum hazırlamaya karar verdi.

<sup>17</sup> Chris Ware 1967 yılında Amerika'da doğmuştur. *ACME Novelty Library* serisi ve, Jimmy Corrigan, *Wellington Lint*, *Building Stories* gibi grafik romanları ile kendi alanının yaşayan en önemli isimlerinden biri haline gelmiştir. Birçok eleştirmen ve meslektaşı tarafından, çağının en iyileri arasında gösterilir. Ware, en prestijli çizgi roman ödülleri olan Harvey ve Eisner ödüllerini toplam 21 kez kazanmıştır.

<sup>18</sup> Ira Glass, 1959 yılında Amerika'da doğmuştur ve Amerika'nın önemli radyo programcılarında biri olarak anılmaktadır. NPR (National Public Radio) bünyesinde birçok radyo programında çeşitli roller üstlenmiştir. Bu programlardan en çok bilineni 1995 yılından beri yapımcılığını ve sunuculuğunu yaptığı *This American Life*'dir.

Tim Samuelson, küçük yaşlarından itibaren Louis Sullivan'ın Chicago'daki yapılarına büyük bir hayranlık duymaya başlamıştı. Kendi başına Sullivan'ın yapılarını tespit etmeye, içlerine girmeye ve onlarla ilgili dokümanlar edinmeye başlamıştı. Henüz hala onlu yaşlarının başlarındaiken, kendisi gibi Louis Sullivan yapılarına hayran olan Richard Nickel ile tanışmıştı ve birlikte yapıları sürekli turlamaya başlamışlardı. Zamanla Sullivan'ın yapıları yıkılmaya başladığında, bu turları sıklaştırarak, binalarla ilgili belgeleme çalışmaları yapıyor ve yıkılan yapılardan bazı parçaları saklıyorlardı.

Tim Samuelson ve Richard Nickel yine yıkılması planlanan bir yapıda buluşmaya karar vermişlerdi. Biraz geç kalan Samuelson, yıkılmaya başlanan yapının içinde Nickel'i aramaya koyulmuştu ancak bulamıyordu. Binanın içinde inceleme yapan ve içinden bazı parçaları saklamak için almak isteyen Richard Nickel, çöken bir döşemenin altında kalarak can vermişti.

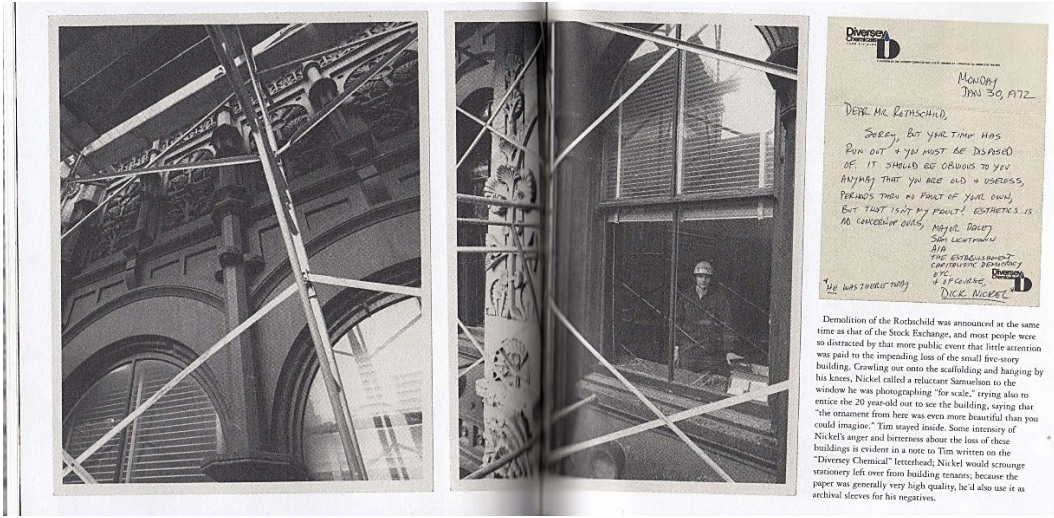


**Şekil 6-** *Lost Buildings* kitabının içinden iki sayfa. Samuelson ve Nickel'in, Frank Lloyd Wright'ın o dönemde ofis olarak kullandığı Louis Sullivan binası ile ilgili notlarından görseller.

**Kaynak:** (Glass, Ware, & Samuelson, 2004)

Chris Ware, Ira Glass ve Tim Samuelson bu hikayeyi bir sunuma dönüştürdüler. Sunumda Ira Glass ve Tim Samuelson, Louis Sullivan yapılarına olan hayranlığı üzerinden, Samuelson'un çocukluk anıları hakkında konuştular. Bu sırada da Chris Ware'in çizimleri, konuşmacılar ile senkronize bir biçimde gösterildi.

Hikayenin anlatımı sırasında, Chicago'nun mimari dokusu ve zamanla değişimi, Sullivan'ın tasarım yaklaşımı ve modern mimarlıktaki yeri, kent politikaları ve kent sakinleri ilişkisi gibi konular, hikayenin içinde dolaylı bir şekilde yerini almıştır. Tim Samuelson'un 13 yaşındayken, Mies Van Der Rohe'nin ofisine gidip, Sullivan'ın yapılarını yıkmayıp kendi yapılarını başka yerlere yapması için yalvardığı bir anı ile mimarlık tarihinin başka bir noktasına da dokunulmuştur.



Şekil 7 - *Lost Buildings* kitabından iki sayfa. Richard Nickel, yirmi yaşındaki Tim Samuelson'u yıkılmak üzere olan bir yapıda fotoğraflıyor.

**Kaynak:** (Glass, Ware, & Samuelson, 2004)

Yapılan sunum daha sonra içinde DVD olan bir kitap formatında 2004 yılında "*Lost Buildings*" adıyla yayınlanmıştır. Kitapta, sunumda bahsedilen yapılarla ilgili, Nickel ve Samuelson tarafından yapılan belgeleme çalışmalarından örnekler ile yer verilen fotoğraf ve çizimler ile ilgili yorumlar bulunmaktadır. DVD'de ise yapılan sunumun ses kaydıyla birlikte Chris Ware'in hazırladığı görseller bir animasyona çevrilerek sunulmuştur.





**Şekil 8** - *Lost Buildings*. Kitap ve DVD'si.

**Kaynak:** (Glass, Ware, & Samuelson, 2004)

Ira Glass ve Chris Ware'in de Chicago kentiyle özdeşleşmiş figürler olduğu da göz önüne alındığında, UCLA'in de ön ayak oluşuyla, Louis Sullivan'ın artık neredeyse tamamı yok olmuş yapılarının tekrar gündeme getirilmesi, kentin kültürel mirasının kaydedilmesi için önemli bir çalışma olduğu söylenebilir. Küçük bir çocuğun gözünden anlatılan bu hikaye ile ilişkilenen mimarlık tarihi anlatısı, postmodern bir mikro tarih sunumudur.



**Şekil 9** - *Lost Buildings* - Animasyondan bir yıkım karesi

**Kaynak:** (Glass, Ware, & Samuelson, 2004)



Şekil 10 - *Lost Buildings* - Animasyondan mimari detaylar

**Kaynak:** (Glass, Ware, & Samuelson, 2004)

### 3.4. *Eventually Everything Connects*

*Eventually Everything Connects*, 2014 yılında Londra merkezli grafik roman yayıncısı Nobrow tarafından yayınlandı. Loris Lora'nın çizimlerini yaptığı illüstrasyon kitabı, orta yüzyıl Amerika'sının kültürel figürlerini ve tasarım dilini konu eder. Kitap bir akordeon şeklinde açılır ve iki taraflı bir çizim ortaya çıkarır. Ayrıca kitabın arka kapağında bulunan cepten bir poster çıkar. Bu posterde çizimde kullanılan öğelerin açıklamaları yer almaktadır.

Kitabın ismi, orta yüzyıl Amerikan tasarımının en önde gelen figürlerinden olan Charles Eames'in "Eventually everything connects - people, ideas, objects...The quality of the connections is the key to quality per se.(Her şey eninde sonunda birbirine bağlanır – insanlar, fikirler, nesnelere... Bağlantıların niteliği, kalitenin mutlak anahtarıdır)" sözünden yola çıkılarak verilmiştir. Kitabın bir akordeon gibi uzaması da bu söze bir gönderme olarak görülebilir. Kitabın kapağında Charles & Ray Eames tasarımı mobilyalar ile iç kapakta yine ikili ile özdeşleşmiş üçgen örüntü bulunmaktadır.

Çizim üzerinde hiçbir yazı bulunmamaktadır ancak birçok figür ve obje birbirine bağlanarak dönemin görsel anlatısını yaratır. Çizimin içerisinde dönemin ünlü müzisyenlerinden Frank Sinatra, Chet Baker ve Dave Brubeck gibi isimlere yer verilmiştir. Steve McQueen, Judy Garland, Alfred Hitchcock, Walt Disney ve Billy Wilder gibi sinema dünyasından isimler de çizimde görünür. Bu isimlerin dışında kalan figür ve objeler ağırlıklı olarak tasarım dünyasındandır.

Charles ve Ray Eames ile başlayan çizimde, ikilinin evleri, dönemin en önemli tasarım yayınlarından olan Arts&Architecture sayıları, Isamu Noguchi ve George Nelson mobilyaları, orta yüzyıl Amerika'sında modern mimarlığı ile özdeşleşen fotoğrafçı Julius Shulman, arka planlarda Richard Neutra, John Lautner, Paul Williams ve Stewart Williams tasarımı yapılar gözlemlenebilir. Ayrıca dönemin grafik tasarımcılarına da geniş yer verilmiştir. Çizim içerisinde Saul Bass, Elaine & Alvin Lustig, Alexander Girard gibi grafik tasarımcılara ve ikonlaşmış tasarımlarına yer verilmiştir. Bu detaylı çizimin içerisinde, burada belirtilenlerin dışında birçok isim ve obje daha vardır.

*Eventually Everything Connects* bölümün başında verilen örnekler gibi bir hikayeye ya da kurmaca bir yapıya sahip değildir. Arkadaki posteri okumdan önce, yalnızca bir söz ve detaylı bir çizim sunan kitap, bir coğrafyanın bir döneminin tasarım ve kültür tarihinin temsilini yaratmaya çalışır. Lora'nın eseri alternatif hatta deneysel bir tarih anlatısı olarak nitelendirilebilir.





Şekil 11 - *Eventually Everything Connects* - Kapak görseli

Kaynak: (Lora, 2014)



Şekil 12 - *Eventually Everything Connects* - Akordiyon görünümü

Kaynak: (Lora, 2014)



Şekil 13 - *Eventually Everything Connects* – Poster

Kaynak: (Lora, 2014)

## BÖLÜM 4. TÜRKİYE’DE MODERN MİMARLIK TARİHYAZIMINDA ŞEVKİ BALMUMCU VE ANKARA SERGİ EVİ’NİN HİKAYESİ

### 4.1. Türkiye’de Modern Mimarlık ve Mimarlık Tarihi Yazımı

Türkiye modern mimarlık tarihinin gelişimini anlayabilmek için kullanılan ve yaygın olarak kabul edilen üç dönemden bahsedilir. Bunlar sırayla; geç Osmanlı dönemiyle başlayan, Vedat Tek, Mimar Kemaleddin, Giulio Mongeri ve Arif hikmet Koyunoğlu’nun öncülük ettiği “Birinci Ulusal Mimarlık Akımı”, 1920’lerde uluslararası üslup etkisinde gelişen “Yeni Mimari” ve 1940’larda Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat’ın öne çıktığı “İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi”dir. Batı dışındaki diğer modern mimarlık tarihi anlatılarıyla benzer şekilde, bu sınıflandırma da kültür ve medeniyet, milli ve uluslararası, modern ve geleneksel gibi ikilikler üzerinden yapılandırılmıştır (Baydar, 1998).

Türkiye’de modern mimarlığın nasıl geliştiğini daha iyi anlayabilmek adına, Osmanlı Devleti’nin son dönemlerindeki mimari yaklaşımları da incelemek gerekmektedir. 1908 ve 1918 yılları arasında, hanedan milliyetçiliğine bağlı olarak, Osmanlı Devleti’ni köklerine bağlı kalacak şekilde modernleştirmek ve yeniden yapılandırmak için çaba gösterilmekteydi. O dönemde “Milli Mimari Rönesansı” olarak adlandırılan ve daha sonra “Birinci Ulusal Mimarlık Akımı” diye anılmaya başlayacak olan süreçte, yeni yapı malzemeleri ile, Beaux-Arts stili bir tasarım anlayışı ile, geleneksel Osmanlı mimarisinin, yeniden canlandırıcısı (revivalist) bir sentezi yapıldı. Mimar Kemaleddin, Vedat Tek ve Giulio Mongeri’nin öne çıktığı bu dönemde, modernleşen kent hayatına uygun bir şekilde, banka, ofis, otel, iskele, sinema gibi kamu yapıları önce Jön Türkler için sonrasında da yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti için inşa edildi (Bozdoğan & Akcan, 2012).

1920’lere gelindiğinde, Türkiye Cumhuriyeti neredeyse dünyanın tamamına yayılmış olan modernist süreçlerin izinden gidiyordu. Dönemin siyasal iklimine uygun olarak bir ulus devlet yapısına bürünme aşamasında olduğu söylenebilecek olan yeni kurulmuş Türkiye’de ardı ardına siyasi, iktisadi, kültürel ve sosyal reformlar gerçekleşmekteydi. Batı dışı diğer ülkeler gibi Türkiye’de de modernizm, devletin reformist elitleri tarafından, yukarıdan uygulanan resmi bir programdı (Bozdoğan, 2002). Modern kelimesi ile Batılı kelimesinin sık sık yer değiştirilerek kullanılması da bunun bir işaretidir.

Modernlik kavramı, gelenekler ve ulusal kimlikle bütünleşmiş, içsel bir durumdan çok, dışarıdan getirilmiş, yüklenmiş bir şey olarak görülmekte ve yabancı olanı anlamak ve işaret etmek için kullanılmaktaydı (Şumnu, 2012).

Yaşanan bu değişim sürecinde özellikle Batı medeniyetleri örnek alındığından, Türkiye’den, birçok alanda çağdaş gelişmeleri takip etmesi ve eğitim görmesi için bursiyerler Batı’ya gönderilmiş, bazı kurumların yönetimine de yabancılar getirilmiştir. Bu durum elbette iktidarların en güçlü enstrümanlarından biri olan mimarlıkta da temsillerini bulmuştur.

Kamu yapılarını tasarlamaları ve mimarlık okullarında ders vermeleri için çoğunlukla yabancı mimarlar seçilmiştir. Özellikle, Clemens Holzmeister, Ernst Egli, Bruno Taut ve Paul Bonatz gibi mimarların öne çıktığı bu dönemde, devletin Batılılaşma idealinin bir mimari üslup ile karşılık bulduğu söylenebilir. “Yeni Mimari” olarak adlandırılan bu dönemde, Birinci Ulusal mimarlık Akımı ile ilişkilendirilen eserlerin aksine, oryantalist denilebilecek özelliklerinden kurtulmuş yeni bir kimlik arayışı yaşandı. Birinci ve İkinci Ulusal Mimarlık Akımlarının arasında kalan bu dönem isimlendirilirken “ulusal” kelimesi kullanılmamış ve hatta bir yabancılaşma temsili sayılabilecek “kübik mimarlık” terimi kullanılmıştır (Şumnu, 2012)

Yeni Mimarlık döneminde Türkiye’de aktif olan yabancı mimarların eğitim sitemine de dahil olmalarıyla, süregelen Beaux-Arts üslubunu yeniden şekillendirilmiştir. Bu dönemde Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenci olan, yeni nesil Türk mimarlık öğrencilerinin, karşılaştıkları bu ulus-dışı yaklaşım ile, yerel değerlerin arasında bir uzlaşma arayan, hem milli hem de modern olabilecek bir mimarlık üslubu aramaya başladığı söylenebilir (Bozdoğan & Akcan, 2012).

Kamu yapılarının yabancı mimarlara yaptırılıyor oluşu zaman içerisinde, Türk mimarların ve aydınların tepkisine yol açmıştır. Dönemin gazete ve dergilerinde bu konuda yazılan eleştiri yazıları giderek artmaya başlamıştır. Özellikle, 1928 yılında açılan Güzel Sanatlar Birliği’nin tarafından hazırlanan *Mimar* dergisinin 1931 yılında yayına başlaması, Türk mimarların mesleklerinin geçerliliğini kanıtlama ve seslerini duyurma emelleri için önemli bir basamak olmuştur. Bir yandan hocalarına ve Türkiye’ye Yeni Mimarlığı tanıtan diğer mimarlara saygılarını korurken, bir yandan da yabancı mimarlara verilen ağırlık nedeniyle mesleklerinde geri planda kaldıklarını duyurmaya çalışmışlardır (Bozdoğan &

Akcan, 2012). 1933 yılında, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin açtığı Ankara Sergi Evi yarışmasının sonucu bu anlamda büyük önem kazanmıştır. Hem Türk hem de yabancı mimarların katılabildiği ve özellikle uluslararası stilde bir tasarım beklenen yarışmayı Şevki Balmumcu'nun kazanması, Türk mimarlar için bir dönüm noktası ve bir zafer olarak görülmüştür.

O sırada, Seyri Sefain Umum Müdürlüğü<sup>19</sup> için çalışan Şevki Balmumcu bu yarışmadaki birinciliği ile meslek hayatının en parlak noktasına ulaşmıştır. Atatürk Bulvarı'nda (o zamanki adıyla Cumhuriyet Caddesi'nde) yer alan yapı, Falih Rıfkı Atay'ın deyişiyle bir "mücevherdi". İnşa edildiği sırada yalnızca Ankara'nın değil, Türkiye'nin en çağdaş yapısı olduğu söylenilebilecek Ankara Sergi Evi, 19. Yüzyıldan bu yana başlıca kent merkezlerinde konumlanan sergi yapıları içinde en iyi örnek teşkil eden ve etkili yapılardan biri olmuştur (Altan Ergut, 2011).

1940'lara gelindiğinde, İkinci dünya Savaşı ile birlikte yükselmeye başlayan milliyetçi akımlar ve ekonomik olumsuzluklar bütün Dünya'da hissedilir hale gelmişti. Yurtiçinde yabancı mimarlara karşı tepkinin de sesinin yükseldiği bu dönemde "İkinci Ulusal Mimarlık Akımı" ortaya çıkmıştır. Birinci Ulusal Mimarlık Akımı gibi, Osmanlı ve Selçuklu mimarisinden ödünç alınan biçimsel yaklaşımlar ile yeni yapı teknolojilerinin bir sentezi ortaya çıkarılmıştır. Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat bu dönemin öne çıkan isimleri olmuştur.

Bu dönemin içindeki en büyük tezatlardan biri, Ankara Sergi Evi'nin Opera Binası'na dönüştürülme projesi olmuştur. 1930'larda, modernlik adına inşa edilmiş bu yapı, yine modernlik adına değişime uğramıştır. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, Türk halkının modernleşmesi adına, opera ve bale gibi sahne sanatlarının icra edilebileceği bir opera sahnesine ihtiyaç duyulduğunu belirtmiş, ancak ekonomik problemler nedeniyle yeni bir bina inşa etmektense Ankara Sergi Evi'nin dönüştürülmesinin uygun olacağına karar vermiştir. 1946 yılında, Sedat Hakkı Eldem'in yakın arkadaşı Alman mimar Paul Bonatz bu dönüştürme projesi için görevlendirilmiştir ve yapının "uluslararası stil"i yansıtan görüntüsü tamamen değiştirilmiştir. Saat kulesi kaldırılmış, teras çatı kırma çatıya dönüştürülmüş, bant

---

<sup>19</sup> İsmi sonrasında Akay İşletmesi, günümüzde ise Türkiye Denizcilik İşletmeleri A.Ş. olmuştur.

pencereler küçültülmüş, cephesi de canlandırıcı ve neo-klasik sayılabilecek bir üslup ile yeniden yorumlanmıştır.



Şekil 14 - Yukarıda: Ankara Sergi Evi (Altan Ergut, 2011), Ortada: Ankara Opera Binası (Vekam Dijital Kütüphanesi), Altta: İki fotoğrafın kolajı

İnşa edildiği dönemde büyük bir sevinç ile Türk mimarının zaferi olarak tanıtılan bu yapı, Türkiye mimarlık ve siyasi tarihinde ortaya çıkan yeni kutupları anlamak ve değerlendirmek için göz ardı edilemeyecek bir öneme sahiptir. Birçok araştırmacı tarafından, dönemin analizi yapılırken kullanılan bu örneğin anlatımında çok üzerinde durulmadan geçilen durumlardan biri, yapının mimarı Şevki Balmumcu'nun kariyerinde ve özel yaşantısında karşılaştığı buhranlı düşüştür.

Mimarlık tarihyazımında, Türkiye ve Dünya'daki genel milliyetçi eğilimler ve buna bağlı olarak İkinci Ulusal Mimarlık Dönemine geçiş süreci anlatılırken, Şevki Balmumcu'nun Ankara Sergi Evi yapısının, Paul Bonatz tarafından Ankara Opera Binası'na dönüştürülmesi oldukça sık kullanılan ve bahsedilen dönemi etkili bir biçimde pekiştiren bir örnektir. Dönemi inceleyen akademik metinlerin neredeyse tamamında karşılaşılabilecek bu olayın aktarımında, Şevki Balmumcu ve yaşamı üzerinden kurulan bir anlatıya ise rastlamak güçtür. Bu nedenle, Ankara Sergi Evi ekseninde yapılan tarih anlatılarının, dönemin genel mimarlık tarihi ya da Türkiye siyasi tarihi için önemli bir parça olduğunu, başka bir deyişle, dönemin büyük anlatısının yapıtaşlarından biri olduğu söylenebilir. Şevki Balmumcu ve yaşamına odaklı bir tarih anlatısı ise, postmodern sayılabilecek, bir mikro-tarih anlatısı olma potansiyelini taşımaktadır.

#### **4.2. Mimar Şevki Balmumcu'nun Yaşamı**

1970'lerden önce mesleki pratiğini tamamlamış mimarların çoğunun popülerlikten uzak olduğu söylenebilir. Cumhuriyetin ilk yıllarında uygulamalarını gerçekleştirmiş bu mimarların hayatları ve mesleki serüvenleri ile ilgili çalışmalar zamanla üretilmeye ve bu sessiz isimleri duyurulmaya başlanmıştır. Sırrı Bilen, Şevki Balmumcu, Seyfi Arkan, Rüknettin Güney, Sabri Oran, Bekir Ural, Samih Saim, Abdullah Ziya Kozanoğlu ve Arif Hikmet Holtay gibi isimler bu duruma örnek gösterilebilir (Sunay Özdemir, 2001).

20 Nisan 1982 yılında hayatını kaybeden Şevki Balmumcu'nun anısına, mimarın yakın arkadaşı Maruf Önal tarafından, Mimarlık dergisinde "Şevki Balmumcu ve Yaşamı" başlıklı bir yazı kaleme alınmıştır. Bu yazı sayesinde mimarın hayat hikayesinin ana hatlarına ulaşılabilmektedir. 2001 yılında, Mimar Simla Sunay Özdemir'in Şevki

Balmumcu'nun yaşamını konu alan yüksek lisans tezi de konuyla ilgili detaylı bir inceleme içermektedir.

Şevki Balmumcu, 1905 yılında İstanbul, Beykoz'da dünyaya geldi. Varlıklı bir ailenin mensubuydu ve Kurtuluş Savaşı'nda Mustafa Kemal Atatürk'ün telgrafçılarından olan babası Telgrafçı Sakallı Eşref ile birlikte Beykoz, Çanakkale, Konya, Kütahya gibi şehirlerde gençliğini geçirdi.<sup>20</sup> Babasının bu göreviyle gurur duymaktaydı. Kemalist ilkelere bağlı olduğu ifade edilen Şevki Balmumcu'nun bu özelliği, babası ile birlikte tecrübe ettiği Kurtuluş Savaşı ile pekişmiş olmalıdır.

---

<sup>20</sup> Şevki Balmumcu'nun gençlik yıllarını anlayabilmek için (çocukluğu ve gençliğini doğrudan inceleyen bir kaynak olmadığından) öncelikle ailesinin hikayesini incelemek gerekmektedir. Maruf Önal'ın Mimarlık Dergisi'nde yazdığı yazıda bu döneme: "Telgrafçı Eşref Balmumcu'nun oğluydum derdi. Babasının Mustafa Kemal'in telgrafçıları arasında yer almasından onur duyardı. Beykoz, Çanakkale, Konya, Kütahya'da Kurtuluş Savaşı'nın ezgisi, yoksulluk ve yorucu koşullar içinde babasıyla geçirdiği günleri çocukluğunun en önemli anıları olarak yansıttı" cümleleriyle yer verilmiştir. Bu bilgilerden yola çıkarak, bahsi geçen Telgrafçı Eşref Balmumcu'nun Kurtuluş Savaşı'nda telgrafçı olarak etkin rol almış olan Süleyman Eşref Balum ya da lakabı ile "Telgrafçı Sakallı Eşref" olduğu anlaşılmaktadır.

Şevki Balmumcu'nun dedesinin dedesi, yeniçeri topçubaşlarından Balmumcuzade Mehmet Emin Ağa'dır. İstanbul'da şu anda Balmumcu semti olarak adlandırılmış bölgede, Balmumcu Çiftliği'nin sahibiydiler. İstanbul'dan önce, ailenin kökeninin Konya'ya dayandığı ve Avrupa'ya ticaret yapan ilk Müslüman aile oldukları bilinmektedir. Mehmet Emin Ağa'nın ölümünden sonra çiftliğin sahibi, oğlu Süleyman Eşref Efendi olmuştur. Ticari başarıları sayesinde, Bâb-ı Âli'de (Sadrazam Sarayı'nda) dış borçlar ile ilgilenen bir komisyonda görev yapmıştır. Süleyman Eşref Efendi'nin de 1872'de ölümüyle birlikte ailenin başına oğlu Mehmet Şevki gelmiştir. Mehmet Şevki Bey, Bulgaristan'da un fabrikaları sahibidir. Mehmet Şevki Bey'in 1873 yılında oğlu, dedesiyle aynı ismi taşıyan Süleyman Eşref dünyaya gelmiştir. (merhaba akademik sayfalar dergisi)

Süleyman Eşref sekiz yaşında babasını kaybedince, Umum Demiryolları Müdürü, Hayri Bey'in himayesinde Galatasaray Sultanisi'nde (Galatasaray Lisesi) eğitim görmüştür.

Daha detaylı bilgi için Mimar Simla Sunay Özdemir'in 2001 tarihli, "20. Yüzyıl Mimarlık Mirası: Ankara Opera Binası ve 1923-1950 Yılları Arası Türk Mimarlığı'nda Yüksek Mimar Şevki Balmumcu'nun Yeri" yüksek lisans tezine bakılabilir.





**Şekil 15** - Şevki Balmumcu ve ablası Refika

**Kaynak:** (Sunay Özdemir, 2001)

1928 yılında, Güzel Sanatlar Akademisi'nden 370 numaralı diploma ile mezun oldu (Önal, 1982). Eğitimi sırasında Birinci Ulusal Mimarlık Akımının önde gelen isimlerinden olan Giulio Mongeri'den dersler aldı. Birlikte mezun olduğu mimarlar arasında, Arkitekt dergisini yayına hazırlayan Zeki Sayar da bulunmaktadır (Karakaya, 2006). Mezuniyetinden sonra, etkin olarak mesleğini yaptığı süre boyunca derginin birçok sayısında yazıları ve çizimlerine yer verilmiştir.



**ŞEVKİ BALMUMCU**

Mezun olduğu yıl: 1928

Dipl. No. 370

(G. S. A.)

**Şekil 16-** Şevki Balmumcu, Mezuniyet Fotoğrafi

**Kaynak:** Mimarlık Müzesi, [http://www.mimarlikmuzesi.org:80/Collection/Detail\\_sevki-balmumcu\\_147.html](http://www.mimarlikmuzesi.org:80/Collection/Detail_sevki-balmumcu_147.html), Erişim tarihi: 27.12.2017



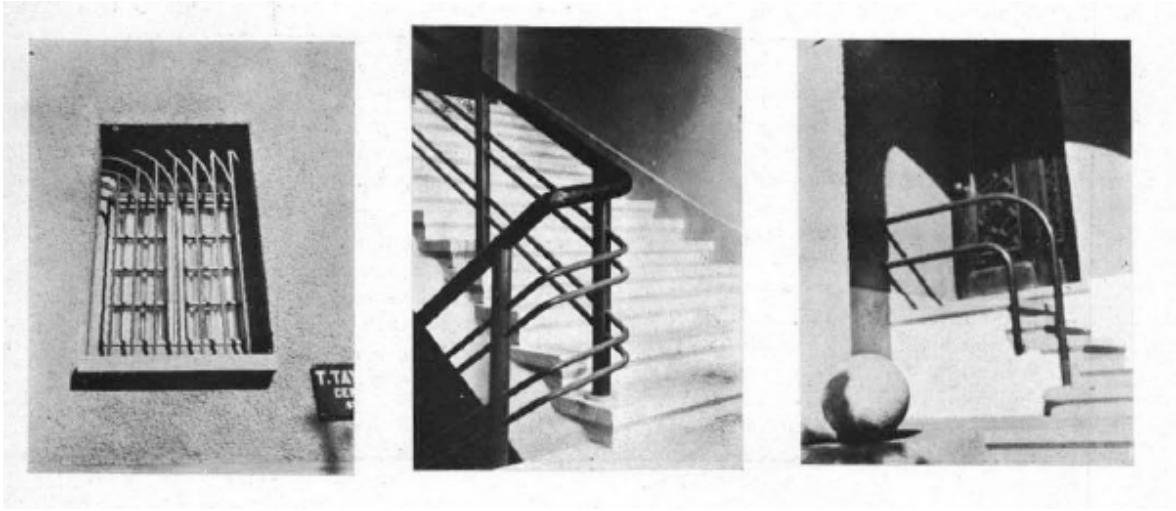
**Şekil 17** - Şevki Balmumcu'nun öğrencilik yıllarından bir fotoğraf

**Kaynak:** (Sunay Özdemir, 2001)

Mezun olduktan sonra 1928-1930 yılları arasında Seyr-i Sefain Umum Müdürlüğü'nde <sup>21</sup>, Yalova Kaplıcası'nın onarım işinde çalıştı. 1930-1932 yıllarında, Türk Tayyare Cemiyeti <sup>22</sup> için, mimarı Arif Hikmet Koyunoğlu ve kontrol mimarı Mimar Bedri olan Bursa Sinema ve Tiyatro Binası'nın (Tayyare Kültür Merkezi) kontrol mimarı vekilliğini yaptı (Önal, 1982). Mimar dergisinin 1932 yılında yayınlanan bir sayısında, Şevki Balmumcu, Bursa'da yapılan inşaatta yaşanan zorluklardan bahsetmiştir. Ahşap iskeletli dolma inşaat yöntemiyle çalışmaya alışkın olan yerli ustaların, kagir yapı tekniğini uygularken bocaladığını belirtmiş ancak zamanla bu tekniğe de alışılacağı konusunda umutlu olduğunu yazmıştır (Mimar Şevki, Bursada Halk İnşaatı, 1932). Mimar dergisinde, bu projenin değerli bulunduğu ifade edilen ve Şevki Balmumcu'nun çizdiği belirtilen bazı detaylarının fotoğraflarına yer verilmiştir (Mimar Şevki, Bursa Tayyare Sineması Detayları, 1934).

<sup>21</sup> İsmi sonrasında Akay İşletmesi, daha sonra da Türkiye Denizcilik İşletmeleri A.Ş. olmuştur.

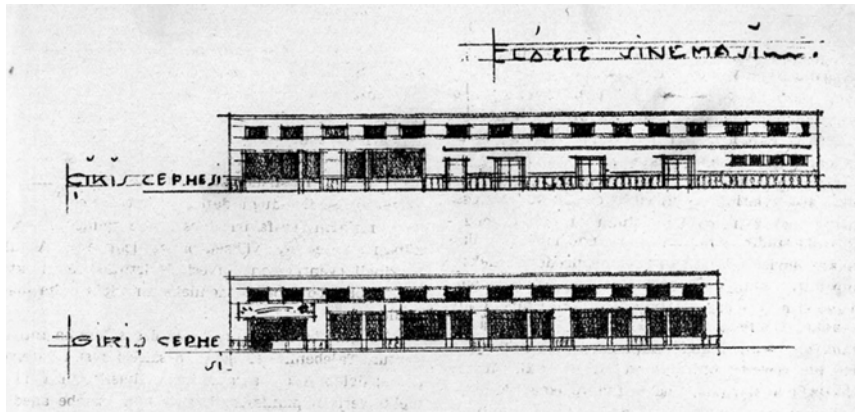
<sup>22</sup> Sonrasında ismi Türk Hava Kurumu olmuştur.



Şekil 18 - Bursa Tayyare Sineması'ndan Detaylar

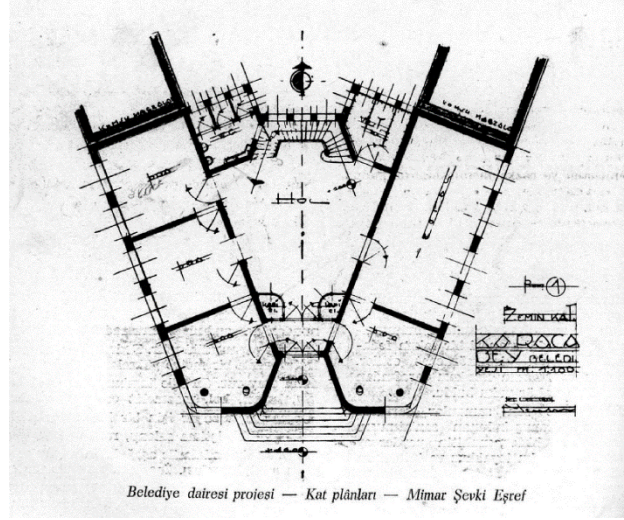
**Kaynak:** Mimar Şevki. (1934,8). Bursa Tayyare Sineması Detayları. Arkitekt, s. 232

Bursa Sinema ve Tiyatro Binası kontrol mimarı vekilliği yaptığı sıralarda, 1931 yılında açılan Elaziz (Elazığ) Belediyesi Sinema Projesi Müsabakası'nda birincilik ödülü kazandı (Önal, 1982). Bu yarışma sonrasında, Mimar dergisinin 1931 yılında yayınlanan altıncı ve yedinci sayılarında, projenin çizimlerine yer verilmiş ve mimari proje yarışmalarının varlığının önemine ve yerli mimarların bu yarışmalar sayesinde elde ettikleri fırsatlardan bahsedilmiştir (Arkitekt, 1931) (Galip, 1931). Yine aynı yıl Bursa'da, Karacabey Belediye Dairesi projesi işini almıştır. Mimar dergisinin 1931 yılındaki sekizinci sayısında bu proje ile ilgili bir yazıyı kendisi kaleme almıştır (Mimar Şevki Eşref, 1931).



Şekil 20 - Elaziz Sineması Proje Yarışması, Cephe Çizimleri

**Kaynak:** Arkitekt, (1931,6), s:207



Şekil 19 - Karacabey Belediye Dairesi Giriş Katı Planı Çizimi

**Kaynak:** Mimar Şevki Eşref. (1931,8). Karacabey Belediye Binası.  
Arkitekt, s:272

1932-1933 yılları arasında askerlik görevini yaptı. 1933 yılına gelindiğinde, Şevki Balmumcu'nun meslek hayatının en parlak dönemi başlamıştır. 1929 yılında kurulan Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin, 1933 yılında açtığı "Ankara Sergi Evi Uluslararası Mimari Proje Yarışması"nda birincilik ödülünü kazandı. Aynı yıl yayınlanan Mimar dergisinin dokuzuncu ve onuncu sayısında, cumhuriyetin onuncu yılına atfen yazılan "Cumhuriyetin On Senelik Sa'nat Hayatı" başlıklı yazıda, Türkiye Cumhuriyeti'nin artık yerli mimarların ürettiği eserler ile temsil edilebilecek gücü kazanmaya başladığından söz edilmiştir. Aynı yazıda Mimar Şevki Balmumcu'nun Karacabey Belediye Binası ve Ankara Sergi Evi projeleri örnek olarak gösterilmiş ve ismi, Sedad Hakkı Eldem, Abidin Mortaş, Zeki Sayar, Arif Hikmet Koyunoğlu, Abdullah Ziya Kozanoğlu gibi mimarlar ile birlikte anılarak, Türk mimarlığının yeterliliğinin kanıtı olarak gösterilmiştir.



Şekil 21 - 1930'lu yıllarda Şevki Balmumcu

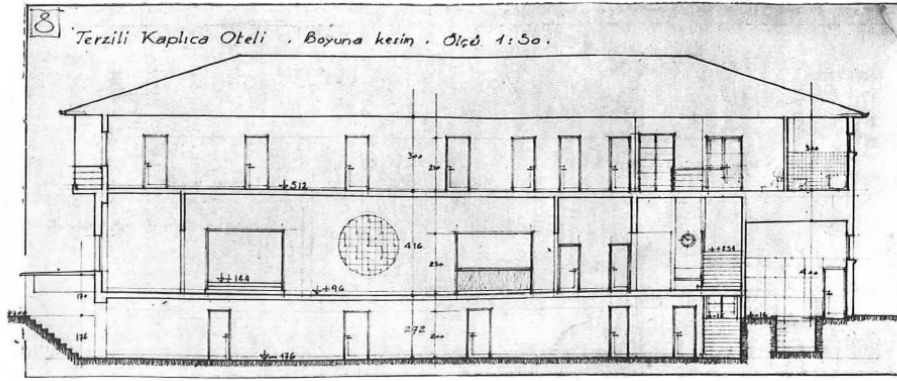
**Kaynak:** (Sunay Özdemir, 2001)



Şekil 22 - Ankara Sergi Evi Binası

**Kaynak:** Bozdoğan, S., & Akcan, E. (2012). *Turkey: modern architectures in history*, s:67

1934 yılında Yozgat Valiliği'nin düzenlediği, “Yozgat – Terzili Kaplıca Oteli Projesi” yarışmasına Abidin Mortaş ile birlikte katıldı ve sekiz katılımcı arasından birincilik ödülünü kazandı. 1936 yılında bu proje ile ilgili bir yazıyı yine Abidin Mortaş ile birlikte *Arkitekt* dergisi için kaleme aldı (Mortaş & Balmumcu, 1936).

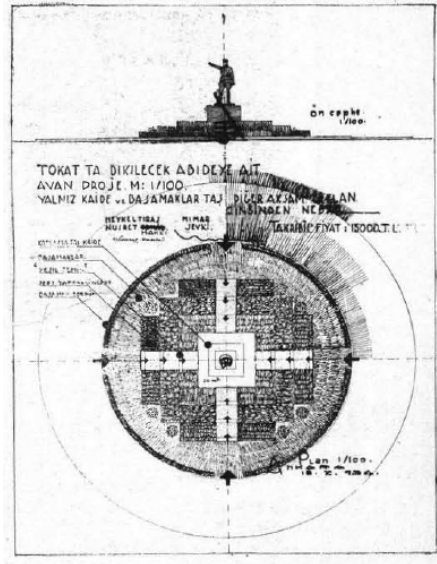


Şekil 23 - Terzili Kaplıca Oteli kesit çizimi

Kaynak: Mortaş, A. & Balmumcuğil, Ş. (1936,1).

Yozgat – Terzili Kaplıca Oteli Projesi. *Arkitekt*, s:13

Yine 1934 yılında, kendisi gibi Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olan ve daha sonra Ankara Hitit Güneş Kursu Heykeli’ni de yapacak olan heykeltıraş Nusret Suman<sup>23</sup> ile birlikte, “Tokat Vilayeti Gazi Heykeli Yarışması”na katılmış ve birincilik ödülünü kazanmışlardır. Projede heykeli Nusret Suman, kaide ve çevre düzenlemesini ise Şevki Balmumcu tasarlamıştır (Mimar, 1934).



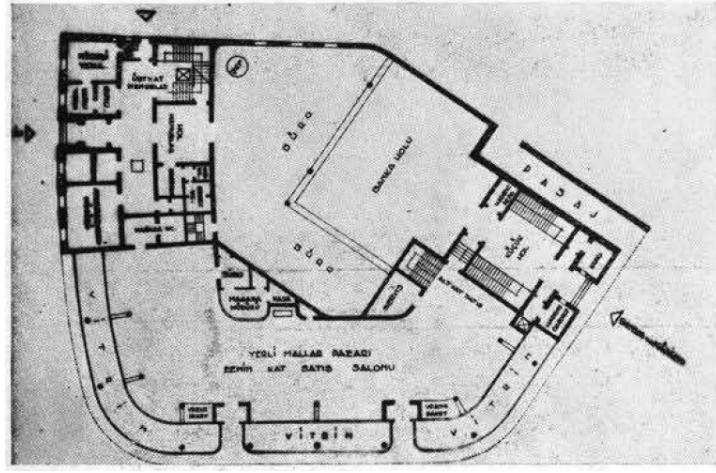
Şekil 24 - Tokat Vilayeti Gazi Heykeli Kaidesi Plan Çizimi

<sup>23</sup> Proje çizimlerinde heykeltıraşın ismi Nusret Hakkı olarak yazılmıştır.



**Kaynak:** *Mimar* (1934-6). Tokat Vilayeti Gazi Heykeli Müsabakası. s:167

Mimarın 1934 yılında katıldığı yarışmalardan biri de Sümerbank Proje Müsabakasıdır. Seyfi Arkan'ın<sup>24</sup> kazandığı yarışmada Şevki Balmumcu dördüncülüğe layık görülmüştür. Yarışmanın jürisi, Şevki Balmumcu'nun tasarladığı Ankara Sergi Evi Binası'nda toplanmıştır (Arkitekt, 1935). Bu yarışma ile ilgili çelişkilerden biri, yarışmayı Seyfi Arkan'ın kazanmasına rağmen, yarışma katılımcıları arasında ismi geçmeyen Marti Elsaesser'in projesinin uygulanmış olmasıdır. Yarışma, bu özelliği ile yabancı mimarlar yerine Türk mimarların kendilerini göstermek için fırsat bulması gerektiğinin çokça tartışıldığı bu dönemde çelişkili bir yere sahiptir.



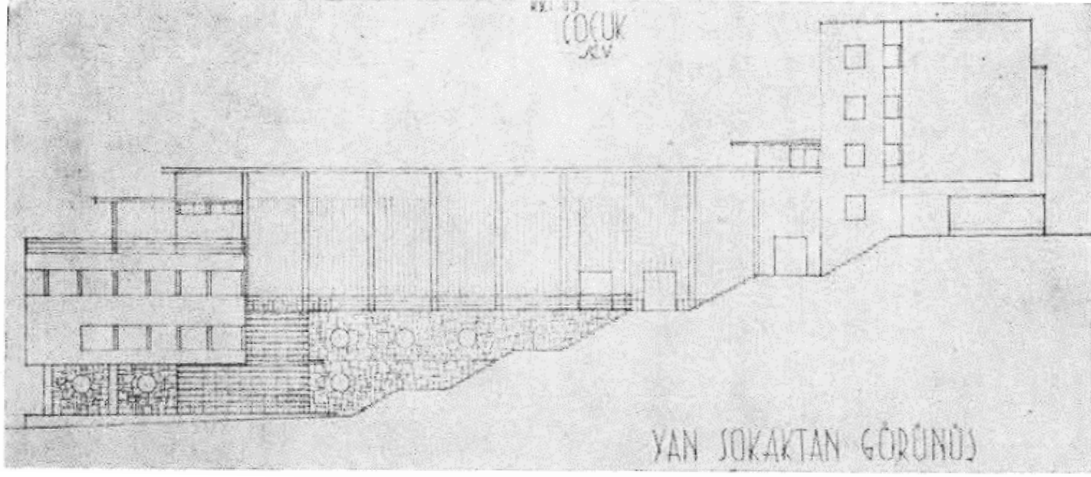
**Şekil 25** - Sümerbank Proje Müsabakası İçin Giriş Kat Planı

**Kaynak:** *Arkitekt* (1935-3). Sümer Bank Proje Müsabakası. s:74

1935 yılının sonunda, Akay işletmesi Müşavir Mimarlığı'na atandı (Önal, 1982). 1936 yılında, Mimar Behçet Ünsal ile birlikte, "Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman, Sinema, Havuz, Gazino ve Garaj Binası" yarışmasına katılmıştır ve projeleri, Abidin Mortaş'ın projesi ile birlikte birinci seçilmiştir. Birinci seçilen tasarımların içinden, Abidin Mortaş'ın projesinin uygulanmasına karar verilmiştir (Arkitekt, 1937). Aynı yıl düzenlenen

<sup>24</sup> Dergide Mimar Seyfi Arkan'ın ismi "Seyfettin Erkan" olarak kullanılmıştır.

“Samsun Halkevi Projesi Müsabakası”nda birinciliği Behçet Ünsal kazanırken, Şevki Balmumcu’nun projesi ikinciliğe layık görülmüştür (Arkitekt, 1936).



**Şekil 26** - Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman, Sinema, Havuz, Gazino ve Garaj Binası Yarışması İçin Yan Görünüş

**Kaynak:** *Arkitekt* (1937-12). Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman, Sinema, Havuz, Gazino ve garaj Binası. s:334

1937 yılında, İstanbul Liman Direktörlüğü tarafından düzenlenen ve yurtdışından mimarlara da açık olan “İstanbul Limanı Yolcu Salonu Proje Müsabakası”nda ikinciliği, üç proje ile paylaşmıştır.<sup>25</sup>

1937-1939 yıllarında İnhisarlar Umum Müdürlüğü<sup>26</sup> İnşaat Şubesi’nde kontrol şefi oldu. Paşabahçe fabrikasının on adet yapısının kontrollüğünü üstlendi (Önal, 1982).

1939-1940 yılları arasında serbest mimarlığa başladı ancak iş alamadığı için bürosunu kapatmak zorunda kaldı (Önal, 1982).

1940-1941 yılları arasında ikinci kez askerlik görevini yaptı (Önal, 1982).

1941-1944 yılları arasında, Tekel Genel Müdürlüğü İnşaat Şubesi’nde tekrar çalıştı. Bu kez büro şefi olarak görev yaptı. 1944-1945 yıllarında üçüncü ve son kez askerlik

<sup>25</sup> Maruf Önal’ın “Şevki Balmumcu’nun Hayatı” başlıklı yazısında ve aynı yazıyı kaynak gösteren, Mustafa S. Akpolat’ın yazdığı “Mimar Şevki Balmumcu’nun ve Ankara Sergi Evi Binası’nın Üzüntü Verici Öyküsü” isimli makalesinde, Şevki Balmumcu’nun bu yarışmada birinci olduğu belirtilmiştir ancak Arkitekt dergisinde yer alan haberde mimarın projesinin ikincilik ödülü aldığı belirtilmiştir.

<sup>26</sup> Tekel Genel Müdürlüğü



görevini yaptı ve askerlikten döndükten sonra 1947 yılına kadar Tekel Genel Müdürlüğündeki işine devam etti. Bu sırada Cumhuriyet Halk Partisi için, Konya Halkevi binası projesini hazırladı (Önal, 1982).



**Şekil 27** - Şevki Balmumcu, 1944 yılında, Çanakkale Abidesi Projesi Yarışması için çizim yaparken.

**Kaynak:** (Sunay Özdemir, 2001)

1947 yılında Tekel Genel Müdürlüğü'ndeki işinden ayrıldı ve ikinci kez serbest mimarlık yapmaya başladı. Açtığı büro 1958 yılına kadar açık kaldı ancak önemli bir iş alamadı (Önal, 1982). Zorlu geçen büro dönemini Maruf Önal şöyle özetlemiştir:

“Maliyeye vermiş olduğu yıllık “beyanname”lerde çizelgenin gelirler bölümünde “yok”lar yazılıdır. Bu yılları yokluk, beklenti, umutsuzluk, açlık ve yersizlik içinde geçti. Uzun soğuk kış gecelerinde İstanbul sokaklarında sabaha kavuşmak için yalnız başına üşüyerek dolaştığı çok oldu.” (Önal, 1982, s. 4)

Şevki Balmumcu'nun, Ankara Sergi Evi'nin dönüşümünden sonra yaşadığı bunalımlı yıllar, Simla Sunay Özdemir'in, Şevki Balmumcu'nun yeğeni tarih yazarı Orhan Koloğlu ile yaptığı röportaj ile daha detaylı bir biçimde anlaşılabilir. Koloğlu'nun anlattığına göre, Şevki Balmumcu son derece çalışkan ve titizdi ve bu nedenle geçinilmesi zor biriydi.

Ressam İbrahim Çallı ve Ali Çelebi gibi isimler ile sık sık bir araya gelen Balmumcu'nun aydın bir çevresi vardı. İyi bir tiyatro izleyicisi olduğu ve özellikle Muhsin Ertuğrul'un sıkı bir takipçisi olduğu aktarılmıştır<sup>27</sup> (2001).

Koloğlu, Şevki Balmumcu'nun 1948 yılından sonra, yalnızca mesleğine değil, onu hiçbir zaman itmeyen ailesine de anlayamayan sebepler ile küstüğünü ve kimseyle kendi isteği ile görüşmediğini belirtmiştir. Bu durum 1950'lili yıllara gelindiğinde daha sert bir duruma dönüşmüş ve Şevki Balmumcu annesi ile birlikte yaşadığı evi kapatmış ve annesini Beykoz'da yaşayan akrabalarının yanına göndermiştir. Bu sırada babası Eşref Balmumcu da Konya'da yaşamakta ve İstanbul'a gelmeyi kesinlikle reddetmektedir. Koloğlu ayrıca Şevki Balmumcu'nun babası ve annesinin kültürel altyapılarının farklılığı nedeniyle iyi anlayamayan bir çift olduklarını ve bu durumun Şevki Balmumcu'yu olumsuz etkilediğini aktarmıştır (Sunay Özdemir, 2001)

Koloğlu'na göre, Şevki Balmumcu'nun küskünlüğünün dört sebebi vardır. Birincisi tabii ki Ankara Sergi Evi'nin, Ankara Opera Binası'na, telif hakları çiğnenerek dönüşümüdür. İkinci sebep, çoğunluğu ikinci dünya savaşı sırasında Edirne sınırında geçen ve üç kez katıldığı askerliğin zor şartlarda geçmiş olmasıdır. Üçüncü sebep, tüm ailenin ve ülkenin yaşadığı ekonomik sarsıntıdır. Dördüncü sebep ise, İkinci Ulusal Mimari Akımının yükselişi sırasında, vazgeçmediği modern mimari prensipleri nedeniyle iş alamıyor oluşudur (Sunay Özdemir, 2001).

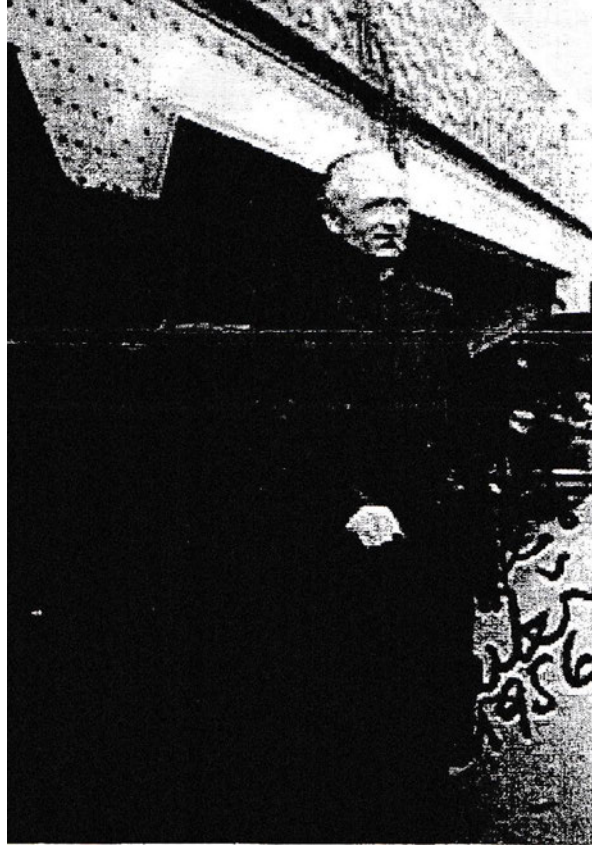
Cengiz Bektaş, 3 Nisan 2017 tarihinde, Evrensel Gazetesi için kaleme aldığı bir yazıda, şu ifadelerle yer vermiştir: “Şevki Balmumcu deli oldu. Simgesel değil bu sözüm. Şevki Bey gerçekten us sağlığı evine yattı. Çıktıktan sonra da ona bir başka ağabeyimiz baktı çektii.” Simla Sunay Özdemir'in Orhan Koloğlu ile yaptığı röportajda da, Şevki Balmumcunun babası Eşref Balmumcu'nun son yılları anlatılırken şu ifadelerle yer verilmiştir: “Balmumcuzadelerin beşinci ve son kuşağı Mimar Şevki'nin ruhsal bir hastalık geçirmesi de Sakallı Eşref'in yaşam gücünü son derece kırmıştır”. Bu iki ifade ile Şevki Balmumcu'nun yaşadığı bunalımın büyüklüğünü ve zorluğunu anlayabiliriz.

---

<sup>27</sup> Günümüzde, Ankara Opera Binası'nın önünde bir Muhsin Ertuğrul büstü bulunması ilginç bir tesadüf olarak yorumlanabilir.

Yaşadığı maddi problemler nedeniyle, 1964 yılında Türk Mimarlar Birliği tarafından Şevki Balmumcuya para yardımı yapıldığı da kurumun kayıtlarına geçmiştir (Sunay Özdemir, 2001)

Zaman içerisinde kurum ve örgüt desteğinden de yoksun kalan Şevki Balmumcu'nun mimarlık yapmadan geçirdiği 24 yılın sonlarında, Abdurrahman Hancı ve Yalçın Çıkınoğlu'nun sahibi olduğu MİMAT mimarlık bürosunda gecelerini geçirdiği bilinmektedir (Akpolat, 2003). Maruf Önal'ın deyişiyle, "erdemli bir küçük burjuva'nın acıklı serüveni"ni yaşayan Şevki Balmumcu, 20 Nisan 1982 gününde hayatını kaybetmiştir.



**Şekil 28** - Şevki Balmumcu,1956. Fotoğrafın üzerindeki not: *"Anne bak ben yıkılmadım!"*

**Kaynak:** (Sunay Özdemir, 2001)

### 4.3. Ankara Sergi Evi Yarışması

Cumhuriyetin erken dönemlerinde, Osmanlı Devleti'nden farklılaşan bir ekonomik yapı kurulmaktaydı. Kapitülasyonların kaldırılması, aşar ve iltizamın kaldırılması ile birlikte İş Bankası ve Sümerbank'ın kurulması, Erken Cumhuriyet Döneminin iktisadi anlamda önemli atılımları olarak görülmektedir. Devlet eliyle desteklenen bir özel sektör yaratma amacıyla çeşitli ihaleler, kredilendirmeler ve inşaatlar gerçekleştirilmiştir. 1929 yılında yaşanan büyük ekonomik bunalım<sup>28</sup> nedeniyle tüm Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de tasarruf önlemleri alınması gerekmiştir ve Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından 1929 yılında Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti kurulmuştur (Selvi Taşdan, 2015).

16 Aralık 1929'da toplanan kurucu kadro, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin amaçlarını dört maddede açıklamışlardır. Hazırlanan tüzüğe göre:

*“A- Halkı israfla mücadeleye, hesaplı, tutumlu, yaşamaya ve tasarrufa alıştırmak*

*B- Yerli malları tanıtmak, sevdirmek ve kullandırmak*

*C- Yerli mallarımızın miktarını yükseltmeye, metanet ve zarafet itibariyle hariçteki mümessili mallar derecesine gertirmeğe ve fiyatlarını ucuzlatmaya çalışmak*

*D- Yerli mallarımızın sürümünü arttırmak”*

(Duman, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti, 1992, s. 131)

Cemiyetin tüzüğünden anlaşıldığı üzere, kurumun ana amacı, devletin yeni ekonomik planlamasının propaganda organı rolünü üstlenerek, dönemin iktisadi politikasını toplum ile buluşturmadır. Çeşitli konularda sergiler, kongreler ve vitrin yarışmaları düzenleyerek toplum ile buluşan bu kurum ayrıca Yerli Malları ve Tasarruf Haftası adıyla

---

<sup>28</sup> 1929 Büyük Ekonomik Bunalımı: Büyük buhran ya da Great Depression olarak da anılan bu dönemde, 1929 yılından başlayarak 1930'lu yıllarda özellikle Kuzey Amerika ve Avrupa'da etkisini gösteren, Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki zor ekonomik şartlar ve kötü yapılanmış bankacılık sistemi nedeniyle ortaya çıkmış büyük ekonomik krize verilen isimdir.

bir kutlama geleneği de başlatmıştır. Bu kutlamalar, cemiyetin en uzun soluklu ve yaygın etkinliği olarak görülebilir.

Cemiyetin en etkili uygulamalarından biri de ülke çapında açtığı sergiler olmuştur. Atatürk İnkıpları, yerli malları, devlet kurumlarının tanıtımı ve tabii ki tasarruf ve iktisat konularında sergilere büyük önem verilmiş ve olabildiğince çok sayıda ve nitelikli sergiler hazırlanmıştır. Bu sergilere verilen önem, 1933 yılında Ankara’da bir sergi evi inşası için açılan uluslararası mimari proje yarışması ile de görülebilir.

Yarışma, Hariciye Vekalet Binası’nın<sup>29</sup> karşısında, park olması için tutulan geniş arazide bir sergi evi tasarlanması için Türk ve yabancı mimarlara açılmıştır. Cemiyetin kuruluş amacına uygun olarak, yapının doğrudan yabancı bir mimara ısmarlanmasındansa, yerli mimarlara da açık bir yarışma ile tasarlanmış olması, tutarlı bir yaklaşım olarak görülebilir.

Yarışmanın jürisinde, Ankara Mimarlar Birliği adına, birlik başkanı Mimar Bedri (Uçar) ve Maarif Vekaleti<sup>30</sup> fen heyetinden Burhanettin Arif katılmışlardır. Ayrıca, devletin çeşitli organlarından, idareci ve mühendisler de jüride yer almışlardır (Mimar, 1933).

Yarışma şartnamesindeki maddelere göre, Sergi ulusal ve uluslararası düzenlenecek olan, sanayi, ziraat, güzel sanatlar, kitap, çocuk bakımı ve sağlık konulu sergilerde kullanılmaya elverişli olmalıydı. Binanın alt katı otomobil, tarım aletleri, büyük makineler ve hayvanların teşhirine uygun olmalıydı. Üst katlarda ise diğer konulara uygun en az üç adet sergi salonu isteniyordu. Sergi salonları arasındaki geçiş koridorlarının da sergileme için kullanılabilmesi gerekliliği ve en az 100 kişilik bir lokanta alanı bulundurulması isteği de şartnameye eklenmiştir. Ayrıca film gösterimi ve kapalı spor müsabakalarına uygun alanlar da istenmiştir. Bu isteklerin dışında verilen ve “Şartlar” başlığı altında listelenen koşulların en başında “Bina modern mimari tarzında olacaktır” ifadesine yer verilmiştir<sup>31</sup> (Mimar, 1933)

---

<sup>29</sup> Dışişleri Bakanlığının o zamanki ismidir. Bina şu anda Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından kullanılmaktadır.

<sup>30</sup> Milli Eğitim Bakanlığı

<sup>31</sup> Yarışma şartnamesinin ve jüri heyetinin tamamına Mimar dergisinin 1933 yılındaki beşinci sayısındaki “Sergi binası müsabakası” makalesinden ulaşılabilir.

Yarışmaya 10 tanesi yabancı mimarlar tarafından gönderilmiş 26 proje katılmıştır. Yarışmada derece alanlar aşağıdaki gibidir:

Mimar Paolo Vietti-Violi	1.lik Ödülü
Mimar şevki	1.lik Ödülü
Mimar Sedat Hakkı	2.lik Ödülü
Mimar Hüsni	3.lük Ödülü
Mimar Abdullah Ziya	4.lük Ödülü
Mimar Nizamettin Hüsni	5.lik Ödülü
Mimar Seyfettin Nasih	5.lik Ödülü

Yarışma projelerinin değerlendirilmesi iki aşamada gerçekleşmiştir. İlk aşamada zayıf bulunan projeler elenmiş, ikinci aşamada ise Paolo Vietti-violi ve şevki Balmumcu'nun projeleri birinci seçilmiştir. Birincilik ödülü bu iki mimar arasında paylaştırılmıştır. Vietti-Violi'nin projesini gerçekleştirmenin, ayrılan bütçeye<sup>32</sup> uygun olmadığı anlaşıldığından, şevki Balmumcu'nun projesinin uygulanmasına karar verilmiştir.

Yarışma sayesinde, bu önemde ilk kez bir kamu yapısı bir Türk mimar tarafından tasarlanmış ve uygulanmıştır. şevki Balmumcu'nun birinciliği, Türk mimarları için bir zafer sayılmış ve artık yerli mimarın da yabancı mimarlar gibi ağdaş yapılar ortaya koyabilmesi bir sevinç kaynağı haline gelmiştir.

Ankara Sergi Evi, uçları yuvarlanmış ve yatay düzleme yayılmış ana kütle, asimetrik yerleştirilmiş bir dikey kütleyle bağlı saat kulesi, bant pencereleri, bir tüneli andıran ve birbirini takip eden iç mekanları ve süsten, geleneksel semboller ve renklerden arınmış sade ve beyaz cephesi ile dönemin modern mimarlığının kanonik bir yapısı olarak görölmektedir (Bozdoğan & Akcan, 2012). Buna rağmen ilerleyen yıllarda Türk mimarlara olan ilginin yine de çok yükselmediği söylenebilir. Zeki Sayar'ın "ecnebiperestlik" ile itham

---

<sup>32</sup> Yarışma şartnamesinde bina için en fazla 225.000 Lira harcanacağı belirtilmiştir ancak şevki Balmumcunun projesi için 310.000 Lira harcandığı bilinmektedir.

ettiği bu dönemde, “Yeni Mimarlık”<sup>33</sup> anlayışının merkezinde yabancı mimarlar bulunmaktaydı (Hadiseler: Yerli ve Yabancı Mimar, 1938).

Yapının kendisi, modern mimarlığın sunduğu yenilikleri sergilediği gibi, işleviyle de Kemalist reformların başarılarının toplum için sergilendiği bir mekandır. Ankara Sergi Evi, 29 Ekim 1934 yılında, dönemin başbakanı İsmet İnönü, bakanlar ve milletvekilleri gibi birçok devlet adamı ve elçilerin katılımıyla, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti’nin hazırladığı “1934 Ankara Sanayi Sergisi” ile açıldı (Duman, 1990). Sonrasında belirli aralıklarla birçok devlet kurumu tarafından sergiler hazırlanmıştır. Bu sergilere; Matbuat Umum Müdürlüğü’ tarafından hazırlanan “Türkiye; Tarih, Güzellik ve İş Memleketi Sergisi”, Tarım Bakanlığı tarafından hazırlanan “Ziraat Sergisi”, Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı tarafından hazırlanan “Sağlık ve Sari Hastalıklardan Korunma Sergisi”, İktisat Vekaleti tarafından hazırlanan “El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi” ve uluslararası düzeyde açılan “Kömür Yakan Vasıtalar Sergisi” örnek verilebilir (Semiz, 1991). Bu tip sergilerin dışında, resim heykel ve fotoğraf sergileri de düzenlenmiştir.

Ankara Sergi Evi’nin inşası, yapının tanıtımı ve içerisinde açılan sergiler ile ilgili birçok fotoğraf ve makale de, İçişleri Bakanlığı tarafından İngilizce, Fransızca ve Almanca dillerinde yayınlanan ve devletin yurtdışında bir propaganda aracı olarak kullandığı *La Turquie Kemaliste (Türkçesi: Kemalist Türkiye)* dergisinde geniş yer bulmuştur.

Ankara Sergi Evi, İkinci Dünya Savaşı sırasında, devletin Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti’ne sağladığı desteğin azalmasıyla giderek etkinliği kaybetti. Yapı, 1945 yılında hükümet tarafından Devlet Tiyatro ve Opera Binası’na dönüştürülmesi amacıyla Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti’nden alındı ve yeni bir arsa verildi. Talat Paşa Bulvarı’nda, tren garının yakınlarında olan bu arsada yeni bir sergi salonu inşa edildi. Bu yapı da 1963 yılında Devlet Filarmoni Orkestrası’na<sup>34</sup> devredildi. (Semiz, 1991).

---

<sup>33</sup> Bazı kaynaklarda bu zaman aralığı “Yabancı Mimarlar Dönemi” olarak da adlandırılmaktadır.

<sup>34</sup> Yeni adı: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

# MİLLÎ İKTİSAT VE TASARRUF CEMİYETİ.

Umumî Merkezi: Ankara  
Telgraf adresi : Mit  
Telefon : 2047

No.

Ankara 21 / II / 193 4

Millî İktisat ve tasarruf cemiyeti namına çalışan (Sergi İnşaat kom-  
siyonu) Ankara'da yaptırılan sergi evi binası için seçilen plan müsae-  
bakasına iştirak eden 22/ yerli ve yabancı san'atkar arasında birinci-  
liği kazanmış ve binanın kontrol mimarlığını bütün inşaat müddetince  
büyük bir titizlik ve doğrulukla yapmış bulunan Mimar Şevki beyi Türk  
mimarlık tarihinde güzelliği ve maksada elverişliliği itibarıyla bir  
san'at abidesi olarak daima yaşayacak olan bu yüksek eseri için takdir  
ve tebriklerimi sumaya bir borç bilir.

Millî İktisat ve tasarruf cemiyeti  
Sergi komisiyonu

*Şevki Balmumcu*

Osmanlı İsmet P. Hazretlerinin Nuhulandığı:  
-Bu mektupta büyük millî har-  
kızında ferahla, iliricinin  
nada ve kâhâ millînin anında m.....  
yandırın bu üfâh camiyâ, emm memleketle, tenâzâdâhâ:  
çifremizde kâhâle şâffedâğı dâhâ, ve kâhâri kâhâri sâhâ har-  
çifremizde kâhâle şâffedâğı dâhâ, ve kâhâri kâhâri sâhâ har-  
çifremizde kâhâle şâffedâğı dâhâ, ve kâhâri kâhâri sâhâ har-

**Yerli malı kullanmağı ahlâk edin!  
Az az da olsa para biriktirmeğe alış!**

Şekil 29 - Şevki Balmumcu'nun Ankara Sergi Evi Yarışması'nı kazandığını gösteren belge

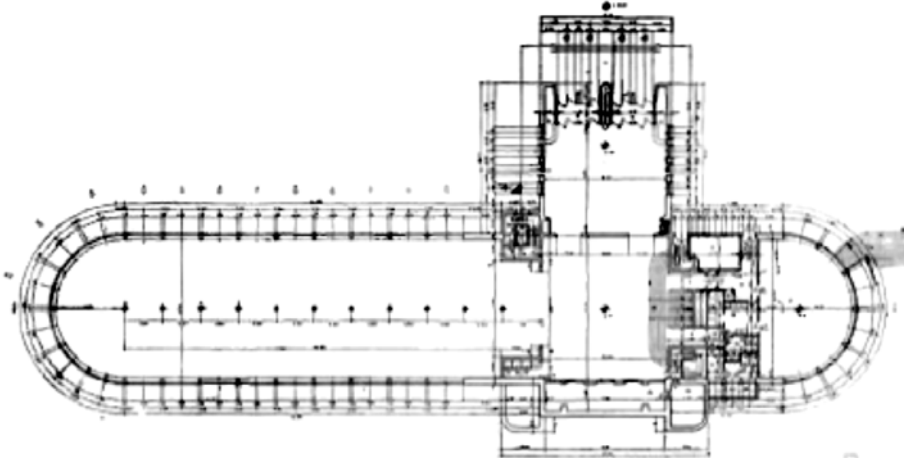
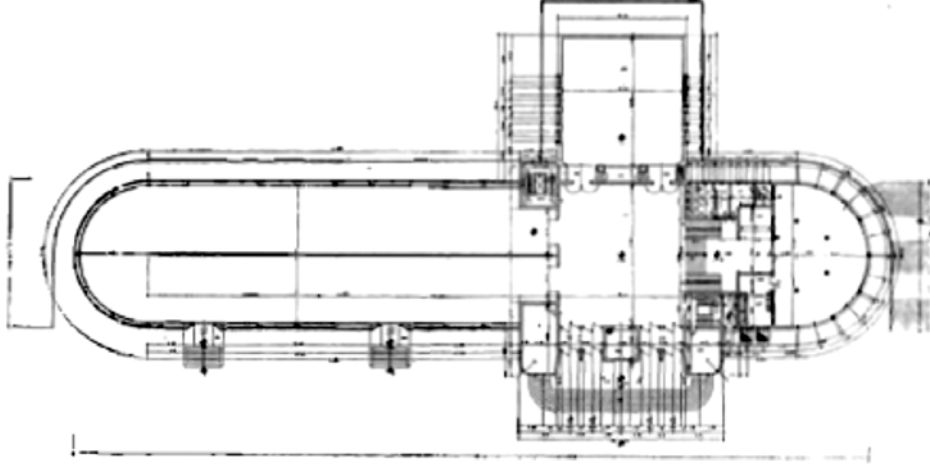
Kaynak: (Sunay Özdemir, 2001)





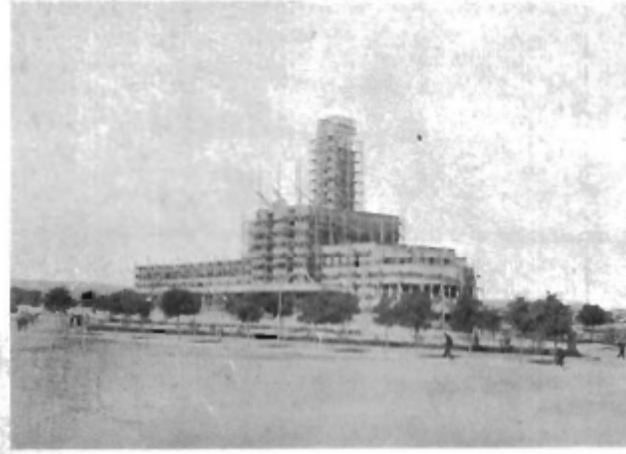
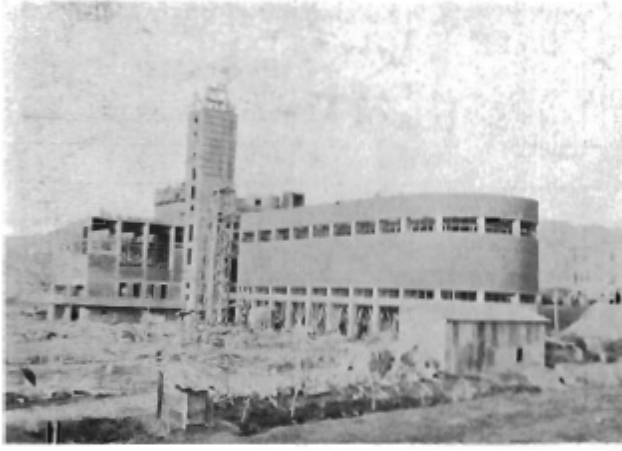
Şekil 30 - Arkitekt Dergisi'nin 1935 tarihli 52. Sayısının kapağında Ankara Sergi Evi

Kaynak: (Arkitekt, 1935)



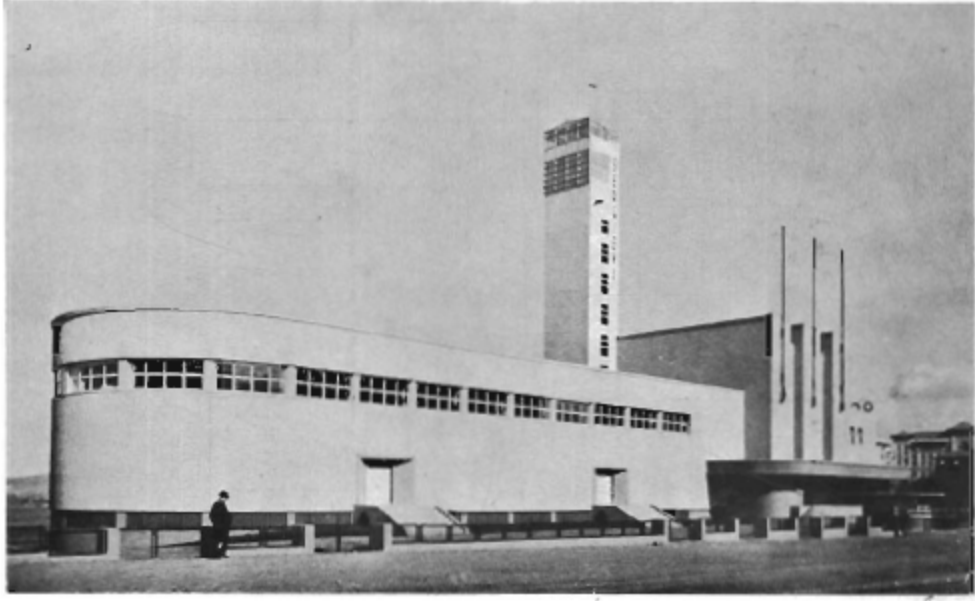
Şekil 31 - Ankara Sergi Evi'nin alt ve orta kat planları

Kaynak: (Arkitekt, 1935)



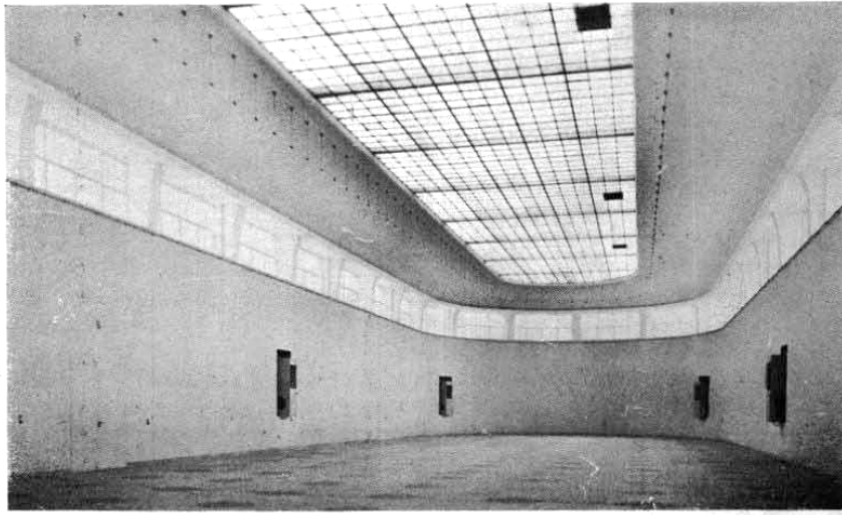
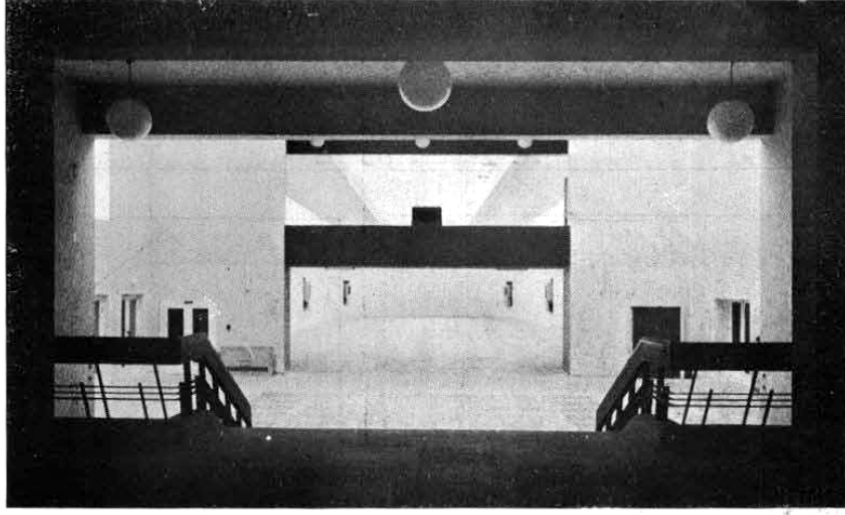
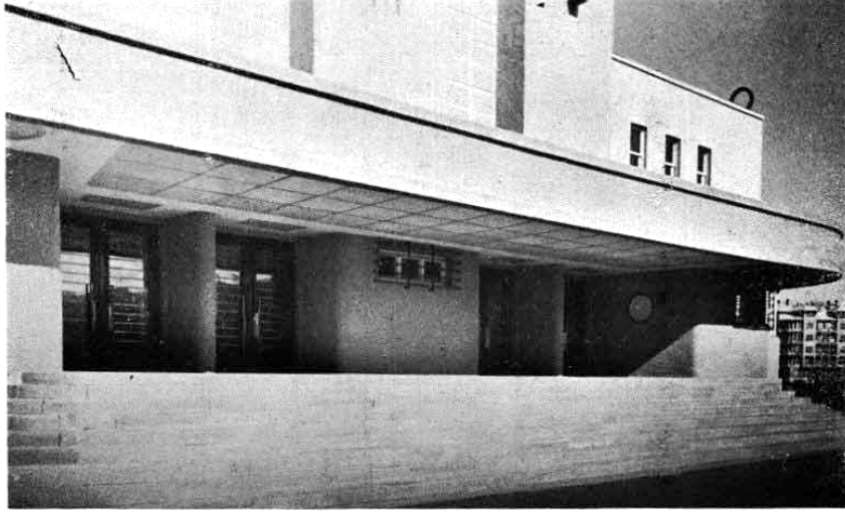
**Şekil 32** - Ankara Sergi Evi inşaatından fotoğraflar

**Kaynak:** (Arkitekt, 1935)



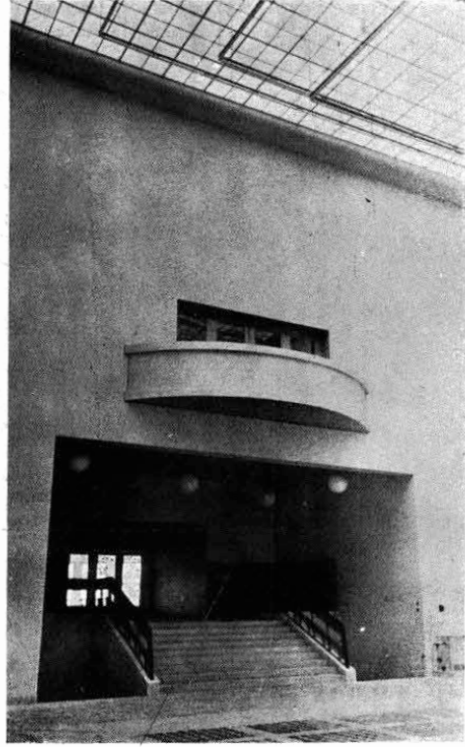
**Şekil 33** - Ankara Sergi Evi'nin Cumhuriyet Caddesi'nden iki yönden fotoğrafları

**Kaynak:** (Arkitekt, 1935)



Şekil 34 - Ankara Sergi Evi iç mekanlarından ve girişinden fotoğraflar

**Kaynak:** (Arkitekt, 1935)



**Şekil 35** - Ankara Sergi Evi - Hol, lokanta ve çalışma odasından fotoğraflar

**Kaynak:** (Arkitekt, 1935)

#### 4.4. Ankara Sergi Evi'nin Opera'ya Dönüştürülmesi ve Sonrası

Ankara Sergi Evi'nin, opera binasına dönüştürülme süreci 1945 yılında dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel tarafından başlatılmıştır. Tiyatro, opera ve bale gibi sahne sanatlarının toplum ile buluşturulması gerekliliğinin öne sürüldüğü bu dönemde, Ankara'da etkin olan tek sahne, Halkevi'ndeki küçük tiyatro sahnesiydi. Mimar Kemaleddin'in tasarladığı II. Evkaf Apartmanı'nda da bir sahne bulunmaktaydı ancak o dönemde depo olarak kullanılmaktaydı. Sahne için yeni bir bina yapmaktansa mevcut bir yapıyı dönüştürmenin ekonomik yönden daha iyi olacağına karar verildi. İkinci Dünya Savaşı nedeniyle devlet harcamalarına genel bir kısıtlamaya gidilmişti ve Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti de bütçesinin düşürülmesiyle eski etkinliğini kaybetmişti. Savaş öncesi dönemdeki gibi yoğun kullanılmadığı için de Ankara Sergi Evi'nin bir opera sahnesine dönüştürülmesi uygun görülmüştü.

Tadilat projelerinin yapılması için önce Şevki Balmumcu ile iletişime geçilmiştir. Projenin Şevki Balmumcu tarafından gerçekleştirileceği, dönemin Türk Yüksek Mimarlar Derneği Başkanı Abidin Mortaş ve Yönetim Kurulu üyesi Hüseyin Kara'ya da bildirilmiştir. Şevki Balmumcu'nun da eğer bakanlık tarafından resmi bir teklif yapılırsa kabul edeceği öğrenilmiş olmasına rağmen, tadilat projesini hazırlaması için Alman mimar Paul Bonatz<sup>35</sup> görevlendirilmiştir (Can Bilge, 2017).

Paul Bonatz, Ankara Sergi Evi'nin işlevini değiştirirken yalnızca iç mekanında değişiklikler yapmamıştır. Bonatz'ın, Şevki Balmumcu'nun tasarımını beğenmediği bilinmektedir.

*“Konu ile ilgili en bilinen anekdot, Bonatz'ın da kişisel notlarında belirttiği üzere, mimar ile Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel arasında Sergievi ile ilgili olarak geçen konuşmadır. Yücel, Halil Vedad'ın dönüşüm projesi isteğini Bonatz'a ilettiğinde mimarın*

---

<sup>35</sup> Paul Bonatz, 1877 yılında Almanya'da doğmuştur. 1900 yılında Münih Teknik Üniversitesi'nde mimarlık eğitimini tamamlamıştır. Almanya'da tren istasyonu gibi çeşitli kamu yapıları tasarlamış aynı zamanda karayolu yapımı çalışmalarında da yer almıştır. 1943 yılında 11 Türkiye'ye gelmiş ve İstanbul Teknik Üniversitesi'nde fakülte üyesi olmuştur. İstanbul Teknik Üniversitesi için Taşkışla yapısının yenilenmesi projesini yürütmüş, Ankara'da Opera binası ve Saraçoğlu Mahallesi Konutları gibi yapıların tasarımını yapmıştır. 1954 yılında Almanya'ya dönen Paul Bonatz, Stuttgart Üniversitesi'nde profesör olarak kariyerine devam etmiş ve 1956 yılında ölmüştür. Paul Bonatz'ın eserleri ve hayatı ile ilgili detaylı bilgi, Nevin Aslı Can Bilge'nin, 2017 tarihli *Paul Bonatz'ın Türkiye Yılları* adlı doktora tezinden bulunabilir (İstanbul Teknik Üniversitesi – Fen Bilimleri Enstitüsü).

*cevabı “Beyefendi, beni oldukça çirkin bir kadınla evlendirmek istiyorsunuz” olur. Birkaç hafta sonra bir diğer karşılaşmada “Çirkin kadınla aranız nasıl” diye soran Yücel’e Bonatz’ın cevabı ise “Beyefendi, bana inanmayacaksınız ama bu süreçte onu sevmeyi öğrendim ve artık daha fazla çirkin kalmayacak” şeklindedir. Bonatz’ın ifadeleri birçok mimarlık tarihçisi tarafından büyük bir pot ve saygısızlık şeklinde değerlendirilir.”*  
(Can Bilge, 2017, s. 246)

Elbette Bonatz’ın Ankara Sergi Evi’nin tüm karakteristik özelliklerini yok ederek yeniden işlevlendirmesi, yalnızca kişisel beğenisi ile ilgili bir durum olarak sınırlanamaz. Bonatz yapıya düşük eğimli bir kırma çatı eklemiş, saat kulesini kaldırmış, bant pencereleri yerine küçük ve dekoratif çerçeveleri olan pencereler yapılmış, kolonatl bir giriş eklenmiş ve yapının hem iç mekanlarına hem de dış cephesine süslemeler eklenmiştir. Bonatz’ın bu müdahalesi, Ankara Sergi Evi’nin modern üslubunu tamamen değiştirerek, yapının anıtsal, canlandırmacı ve neo-klasik bir geleneksel yapı görünümüne almasına sebep olmuştur (Altan Ergut, 2011).

İkinci Dünya Savaşı sırasında tüm Dünya’da yükselen milliyetçi akımlar, mimarlıkta da hissedilmeye başlanmıştı. Geçmişini tamamen reddeden ve ulus-üstü bir bakış öneren modern mimarlık artık etkisini kaybetmiş, yerine geçmişten alıntılar yapan, canlandırmacı ve neo-klasik üsluplar gelişmeye başlamıştı.

Ankara Sergi Evi’nin Ankara Opera Binası’na dönüştürülmesi, mimarlık tarihyazımında, 1930’ların sonunda yaşanan kırılmayı anlatan önemli bir örnektir. Artık bir ulusal mimari eseri olarak görülen Ankara Opera Binası, kültürel, geleneksel ve tarihi köklerini arayan ulusal mimarlığın nasıl tanımlanmaya başladığını göstermektedir (Altan Ergut, 2011).

Yapının dönüştürülme amacı, toplumun “modernleştirilmesi” olarak sunulurken, ortaya çıkan yeni yapıda modern mimarlığın izlerinin silinmiş olması ile, Türk bir mimarın modern yapısını, Alman bir mimar tarafından ulusallaştırılmaya çalışmış olması ile içinde birçok ikiliği ve çelişkiyi barındıran bu durum, Türkiye’de mimarlık tarihyazımında en çok bilinen ve aktarılan olaylardan birisi haline gelmiştir.

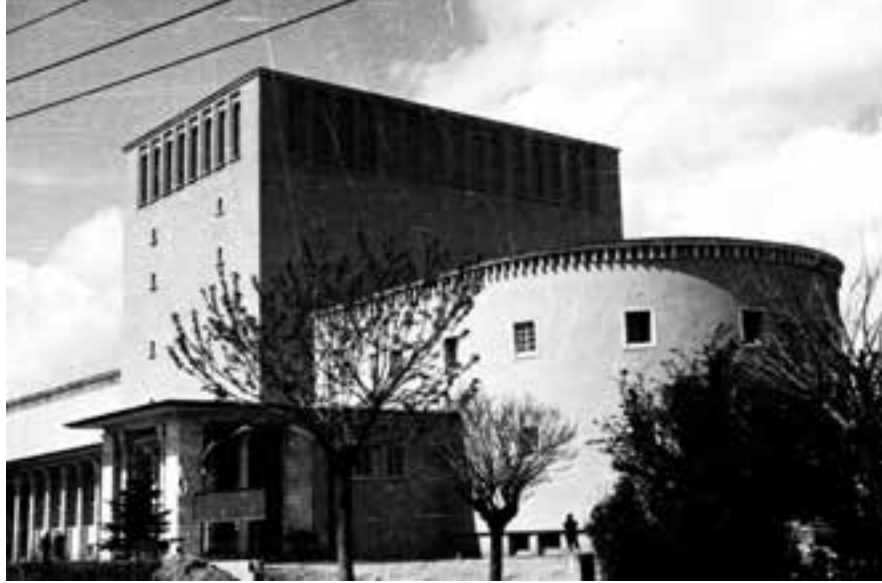
Mimarlık tarihçileri ya da konuyla ilgilenen kişiler tarafından iyi bilinen bu olay, Şevki Balmumcu’nun trajik yaşam öyküsü ile birleştiğinde yeni bir anlatı ve sunum olanakları kazanmaktadır. Bu potansiyeli göz önünde bulundurulduğunda, hikayenin



yaygınlaştırılması ve akademik mecraların dışına çıkması için oldukça uygun bir tarih olaydır.



Şekil 36 - Ankara Opera Binası



Şekil 37 - Ankara Opera Binası



**Şekil 38** - Ankara Opera Binası Fuayesi

**Kaynak:** Salt Araştırma Dijital Kütüphanesi



**Şekil 39** - Ankara Opera Binası Fuayesi

**Kaynak:** Salt Araştırma Dijital Kütüphanesi

## BÖLÜM 5. ŞEVKİ BALMUMCU VE ANKARA SERGİ EVİ HİKAYESİNİN GRAFİK ROMAN FORMUNDA KURGULANMASI

### 5.1. Opera'nın Hayaleti Grafik Romanı'nın Kurgulanışı

Tezin üçüncü bölümünde derlenen mimarlık tarihi bilgisi ve Şevki Balmumcu'nun yaşantısına ilişkin veriler içinden bir seçki yapılmıştır. Bu seçki, belirli bir hikaye akışını sağlaması için yapılmış ve hem kanonik mimarlık tarihi bilgisine hem de bu anlatının içinde yer alan Şevki Balmumcu'nun hayatına değinecek bir kurgu düşünülmüştür.

1982 yılında, Şevki Balmumcu'nun ölümünden birkaç ay sonra Opera Binasında geçen ve Şevki Balmumcu'nun hayaleti ile Engin isimli bir karakterin diyalogu üzerinden bir senaryo yazılmıştır. Bu senaryo yazılırken öncelikle mimarlık tarihinde ve Şevki Balmumcu'nun yaşamında değinilmesi gereken noktalar seçilmiş, daha sonra 16 sayfa olması karar verilen grafik romanın sayfalarına dengeli bir şekilde yayılmaya çalışılmıştır. Bu dağılımın ardından mimarlık tarihi anlatısı, Şevki Balmumcu'nun ağzından tekrar yazılmış ve Engin ile olan diyalogları detaylandırılmıştır.

Senaryo tamamlandıktan sonra, grafik romanın küçük bir maketi olarak sayılabilecek eskizler ile grafik anlatım tasarlanmaya başlanmıştır. Aynı zamanda karakter ve mekan çizimleri için etütler de yapılmıştır.

Hem eskiz sürecinde hem de son çizimler yapılırken, grafik anlatımı desteklemesi ya da tarihsel bilgilerin düzenlemesi adına, senaryoda bazı değişiklikler yapılmıştır.

Hikaye iki zaman çizgisi barındırmaktadır. Birincisi, ilk karede başlayan ve 1982 yılında Şevki Balmumcu ve Engin'in Opera Binası içerisinde gezinerek diyalog kurdukları zamandır. Bu zaman dilimi çizimlerde sepya tonları ile gösterilmiştir. İkinci zaman çizgisinde ise Şevki Balmumcu geçmişte (1982 öncesi) yaşananları aktarmaktadır ve gri-mavi renkler ile 1982 yılında olanlardan görsel olarak ayrılmışlardır. Bu iki zaman dilimi ve renk kodunun yanında bir de yalnızca siyah ve beyaz kullanılan kareler hikayenin içinde yer yer kullanılmıştır. Bu kareler de Şevki Balmumcu'nun özellikle 1982 yılında görüldüğü karelerde, sergi evinin detaylarını anımsadığı ve hayalet benzetmesinin yapıya da uygulanmak istendiği panellerdir.

Grafik romanın sayfa düzeni ve panellerin düzeni oluşturulurken iki farklı grid sistemi kullanılmıştır. Bunlardan biri 3x4 diğeri de 4x4 eşit panelden oluşmaktadır. Bu gridlerin içindeki bazı paneller içeriğe göre birleştirilmiş ya da bölünmüşlerdir. En küçük birimler genellikle yapıların detaylarına, en büyükleri ise geniş bir şekilde atmosferi ve mekanları gösteren karelerdir. Gridin bir karesinin kullanıldığı panellerde ise çoğunlukla diyaloglar bulunmaktadır. Bu ritim grafik romanın geneline yayılarak bir anlatı dili oluşturulmaya çalışılmıştır..Ayrıca grafik romanın 11. sayfasında Paul Bonatz'ın görüldüğü kareye doğru bu grid yer yer bozulmaya başlar. Düzenli giden panellerin yavaş yavaş kaymaya başlaması ve 11. sayfaya gelindiğinde bu bozulmanın abartılması ile Şevki Balmumcu'nun hikayesindeki bir kırılma anı vurgulanmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda hikayenin 14. Sayfasındaki karlı panelde Şevki Balmumcu en buhranlı günlerini anlatmaktadır ve bu karede kullanılan kar ile dağınık bir şekilde yağmaya başlayan grafik roman panelleri arasındaki ilişki de son sayfada okuyucuya daha açık bir şekilde gösterilmeye çalışılmıştır.



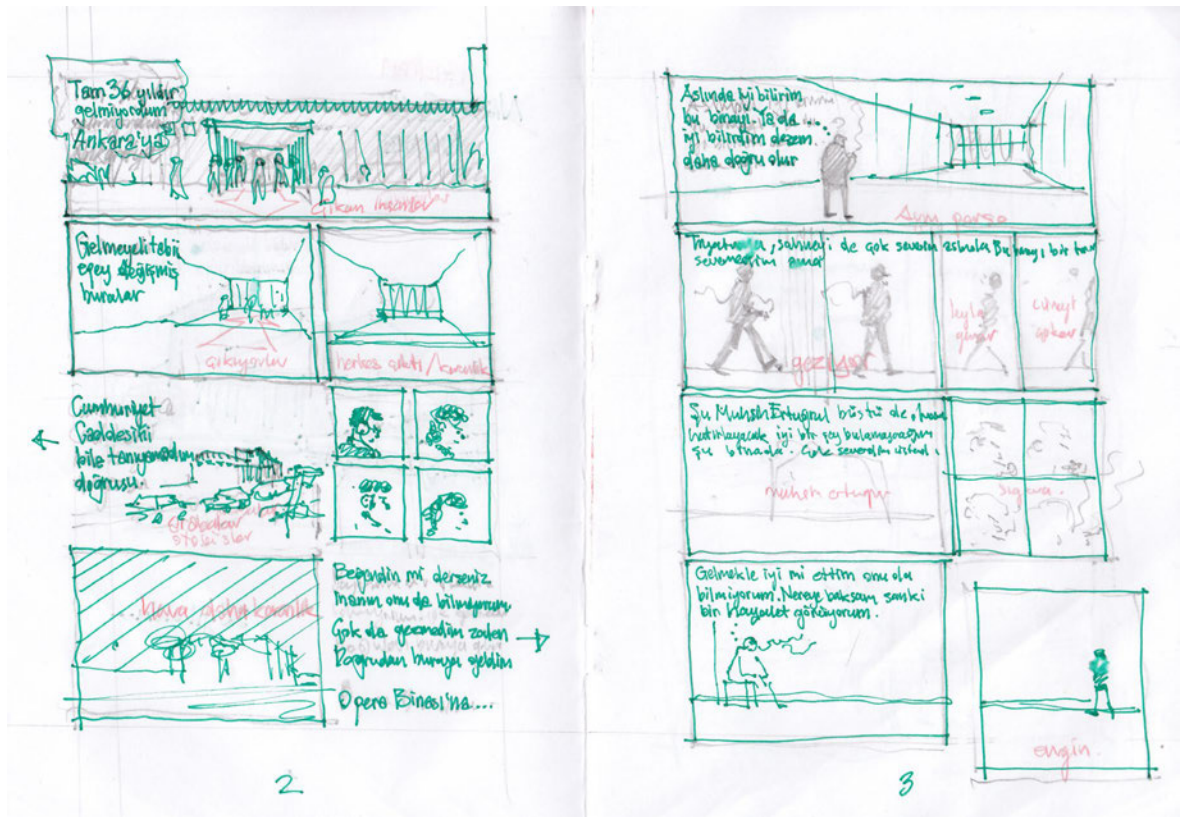
**Şekil 40** - Şevki Balmumcu karakter eskizi

**Kaynak:** Onur Kutluoğlu tarafından üretilmiştir.



Şekil 41 - Engin karakteri eskizi

Kaynak: Onur Kutluoğlu tarafından üretilmiştir.



Şekil 42 - Opera'nın Hayaleti Grafik Romanı eskizlerinden bir sayfa

Kaynak: Onur Kutluoğlu tarafından üretilmiştir.

## 5.2. Senaryo

### SAYFA 1. GİRİŞ

Opera Binasını uzaktan görürüz. Kalabalık dağılmaktadır. Tarihi görürüz

*Haziran 1982 - Ankara*

*ŞB(Şevki Balmumcu): “36 yıl oldu” (kendisi görünmez)*

### SAYFA 2. ŞEVKİ BALMUMCU İLE İLK KARŞILAŞMA

Opera binasının içinden görüntüler görürüz. Binadan çıkan son kişileri görürüz. Bazı karelerde çok küçük sergi evi detayları yer alır. Şevki Balmumcu'nun monoloğu aralara girer. Çıkan kişilere de bazı karelerde yaklaşılır. Kişiler üzerinden seksenlere ilişkin bazı detaylar görülür.

*ŞB: “Tam 36 yıldır gelmiyordum Ankara'ya”*

*“Gelmeyeli tabii epey değişmiş buralar”*

*“Cumhuriyet Caddesi'ni bile tanıyamadım doğrusu”*

*“Beğendin mi dersiniz inanın onu da bilmiyorum. Çok da gezmedim”*

*“Doğrudan bu binaya geldim. Opera Binası'na”*

### SAYFA 3. ŞEVKİ BALMUMCU İLE İÇERİDE GEZİNTİ

Şevki Balmumcu'yu artık görebiliyoruz. Görüldüğü çoğu sahnede sigara içiyor. Binaya gelişi ile ilgili konuşmaya devam eder. Artık içeride kimse kalmamıştır. Operanın sahnesini, Muhsin Ertuğrul, Leyla Gencer ve Cüneyt Gökçer heykelleri görünür. Sahne sanatlarına ilgisinden bahsederken içeride birinin olduğunu fark eder.

*ŞB: “Aslında bu binayı iyi bilirim. Ya da iyi bilirdim desem daha doğru olur”*

*“Tiyatroyu, sahneyi de çok severim aslında. Bu binayı bir türlü sevemiyorum ama”*

*“Şu Muhsin Ertuğrul büstü de olmasa hatırlayacak iyi bir şey bulamayacağım. Çok severdim üstadı”*

*“Gelmekle iyi mi ettim emin olamıyorum. Nereye baksam sanki bir hayalet görüyorum”*

Engin’in silüetini görür.

#### SAYFA 4. ENGİN İLE KARŞILAŞMA VE SOHBET

Şevki Balmumcu Engin isimli bir mimarlık öğrencisi ile karşılaşır. Etrafa bakınan Engin uzaktaki Şevki Balmumcu’yu görür ve yaklaşır. Çantasını kaybettiğini söyler ve yardım ister. İkili biraz konuştuktan sonra isimlerini paylaşırlar. Engin Şevki Balmumcu ismini daha önce duymuştur. Şevki Balmumcu kendisinin ve yapının hikayesini anlatmaya başlar.

*E(Engin): “Beyefendi!”*

*“Beyefendi!”*

*“Yardım edebilir misiniz? Çizim çantamı kaybettim de”*

*ŞB: “Nasıl yardım edebilirim? Buraların yabancısı sayılırım artık”*

*E: “Ah özür dilerim. Sizi burada tek başınıza görünce bekçi zannettim”*

*ŞB: “Önemli değil. Gel bakalım birlikte arayalım çantayı. Biraz daha gezinmiş olurum ben de”*

*“Çizim çantası demek. Ne çiziyorsun?”*

*E: “Mimarlık öğrencisiyim efendim. Dersten çıkıp buraya gelmiştim arkadaşlarımla”*

*ŞB: “Ah ne tesadüf. Ben de mimarım”*

*E: “Adınız neydi efendim?”*

*ŞB: "Şevki Balmumcu. Telgrafçı Eşref'in oğlu Şevki"*

*E: "Ben de Engin. Memnun oldum efendim. Adınızı hatırlıyorum sanki bir yerlerden"*

#### SAYFA 5. SERGİ EVİ HİKAYESİ BAŞLIYOR

Şevki Balmumcu, Engin ile sohbetinin devamında kendi hikayesini anlatmaya başlar. 14. Sayfaya kadar gelişen hikayede karakterleri çok fazla görmeyiz. Belli aralıklarla çantayı ararken sağa sola bakmaları ile diyalogun devamlılığı izlenir. Onun dışında geçmişe dönük kareler eşliğinde, Şevki Balmumcu anlatıcı pozisyonundadır.

*ŞB: "Adımı pek hatırlayan(bilen) yoktur aslında"*

*"Bir dönem vardı tabii eskiden. O zamanlar çok çıkardı adım dergilerde"*

*E: "Ben adınızı yeni bir dergide gördüğümü hatırlıyorum. Hatta çantamda olmalı"*

*"Sorumu mazur görün. Tanıyacağım bir yapınız var mı?"*

*ŞB: "Tanınacak halde değil ama burası var. Yani vardı"*

*E: Buranın mı?*

*ŞB: "Opera'ya dönüştürülmeden önce. Ankara Sergi Evi'ydi burası. O projeyi ben yapmıştım."*

*E: "Neden değiştirildi ki?"*

*ŞB: "Neden mi...Anlatayım istersen genç adam"*

#### SAYFA 6. GEÇMİŞE DÖNÜŞ 1

1929 Ekonomik krizi, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti, 1. Ulusal Mimarlık dönemi kısaca anlatılır.



ŞB: “Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olalı daha bir yıl olmuştu. Büyük bir kriz patladı bütün dünyada. Büyü Buhran deniyor hani. 1929 senesiydi”

“O yıl Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti kuruldu. Tutumlu olmamız gerektiğini duyuruyorlardı özünde. Bir sürü kongreler sergiler yaptılar. Vitrin yarışmaları yaptılar çok güzeldi. Bir de yerli malları haftasını bilirsin ya onu da onlar icat etmişti”

“Yokluğa rağmen tabii büyük bir heyecan vardı. Cumhuriyet’in başkenti inşa ediliyordu. “

“Her şey yeniydi ya mimarının de yenisini uygulamaya çalışıyorlardı. Clemens Holzmeister, Ernst Egli, Bruno Taut(ustalarımız) Ankara’yı şekillendiriyordu. Biz de heyecanla izliyorduk ustalarımızı.”

## SAYFA7. GEÇMİŞE DÖNÜŞ 2

Yabancı mimarlar, Yeni Mimari Dönemi ve Arkitekt dergisi anlatılır.

ŞB:”Yabancı hocalarımızı izlemek başta güzeldi de zamanla rahatsız olmaya başladık. Büyük projeleri kesinlikle bize vermiyorlardı. İzlemekle yetiniyorduk.

Bizim henüz yeni mimariye ayak uyduramayacağımızı düşünüyorlardı desem yeridir.

Zeki Sayar’ı bilir misin? Benim okuldan arkadaşımdır. Sesimizi duyurmak için Arkitekt dergisini çıkartmaya başladı Zeki. Ben de yardım ettim elimden geldiğince.

Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti bir sergi evi yaptırmak istiyordu o sıralarda. Herhalde itirazlarımız haklı bulundu ki bu sefer bir yabancı mimara vermediler işi. Bir yarışma açtılar hem bizler hem de yabancıların katılabileceği.

Sene 1933’tü. Şansımız dönüyor gibiydi.”

## SAYFA8. GEÇMİŞE DÖNÜŞ 3

Ankara Sergi Evi Proje Müsabakası birinciliği ve kutlamalar anlatılır.

*ŞB: “Ben o sıralarda Seyr-i Sefain’de çalışıyordum. Ara ara yarışmalara da katılıyordum. Sergi Evi yarışmasına da bir proje göndermiştim*

*26 proje gönderilmiş müsabakaya. 10 tanesini de yabancılar göndermiş.*

*Son aşamaya benim ve Vietti-Violi’nin projeleri kalmış. Onun da emeği vardır Ankara’da. İkimizi birlikte birinci ilan ettiler ama benim projem Cemiyet’in bütçesine daha uygun bulunduğundan onu uyguladılar.*

*Ne büyük sevinçti biliyor musun? Yalnızca benim zaferim değildi bu. Türk mimarının rüştünü ispat edişi gibiydi bu. Gazetelerde dergilerde şöyle yazardı: “Artık yerli mimarlar da ecnebi mimarlar gibi asri yapılar yapabiliyorlar”*

*Hakikaten ne büyük sevinçti.”*

#### SAYFA 9. GEÇMİŞE DÖNÜŞ 4

Ankara Sergi Evi projesi anlatılır. Yapı ile ilgili bilgi verilir. Açılış anlatılır.

*ŞB: “Binanın inşası büyük bir hızla yapıldı. 1934’ün Cumhuriyet Bayramı’na yetiştirdik. Büyük bir açılış oldu. Başbakan İsmet İnönü’sünden tut diğer bakanlara ve mebuslara, elçilere, yerli ve yabancı gazetecilere kadar herkes oradaydı. Açılış konuşmasında şöyle demişlerdi:*

*“Ankara’ya böyle yüksek bir mimari eser hediye eden ve bu suretle adını Türk mimari tarihinde ebedileştiren Şevki Bey’e ve onu yetiştiren müesseseye Cemiyetimiz takdir, tebrik ve teşekkürlerini açığa vurmakla ve bu değerli genci seçkin konuklamamıza tanıtmakla derin bir kıvanç duyar”*

*Genç diyorlar tabii ya daha 30 yaşına basmamıştım. Böyle bir takdir hele o yaşta ne kadar büyük bir onur tahmin edebiliyor musun?”*

## SAYFA 10. GEÇMİŞE DÖNÜŞ 5

Ankara Sergi Evi ile ilgili bilgilere devam edilir.

*ŞB: “”Açılıştaki sergi, Milli Sanayi Sergi’siydi. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte yurt çapında yapılan iktisadi atılımlar anlatılıyordu. İkiye ayırmışlardı salonu Lozan’dan önce ve Lozan’dan sonra diye. Yalnızca Cemiyet’in değil, devletin birçok kolunun sergisi açılıyor ve yaşanan ilerleme insanlara anlatılıyordu.*

*Mesela Sağlık bakanlığının sağlık ve bulaşıcı hastalıklar sergisi*

*Ya da İç İşleri Bakanlığı’nın El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi*

*Tabii sadece devletin sergileri de değil. Resim Sergileri, fotoğraf sergileri de açılıyordu. Mesela Ankara’nın ilk fotoğraf sergisi açılmıştı ve Othmar Pferschy’nin ülkenin dört bir yanında çektiği fotoğraflar sergilendi. Onun fotoğrafları La Turquie Kemaliste dergisinde yayınlanırdı. Türkiye’nin ilerlemesini anlatırdı bu dergi yabancı ülkelere.”*

## SAYFA 11. GEÇMİŞE DÖNÜŞ 6

Ankara Sergi Evinin işleyişi sergilerden örnekler ile anlatılır. La Turquie Kemaliste’den bahsedilir

*ŞB: ”İkinci Dünya Savaşı başlayınca birçok devlet kurumu gibi Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti’nin de bütçesi daraltılmıştı. Dolayısıyla açılan sergiler de azalmaya başlamıştı.*

*Bir yandan da bütün Dünya’da milliyetçilik yükseliyordu.*

*Açılan son sergilerden biri, Paul Bonatz’ın Türkiye’ye getirdiği, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi’nin Avrupa’nın birçok yerine taşıdığı Yeni Alman Mimarisi Sergisi’ydi. Aslında bu sergi Türkiye’de bir şeylerin değişmek üzere olduğunun habercisi gibiydi.”*

## SAYFA 12-13. GEÇMİŞE DÖNÜŞ 7

İkinci Dünya Savaşı ile yaşanan ekonomik ve siyasi değişimlerden bahsedilir. Hasan Ali Yücel ve Opera Binası fikri anlatılır. Paul Bonatz ve Opera Binası'na dönüşüm süreci anlatılır.

*ŞB: “1945 yılıydı. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, toplumun Batılı sahne sanatlarıyla buluşabilmesi için gayret gösteriyordu ancak Ankara’da bu işe uygun bir sahne yoktu. Aslında Kemaleddin’in II. Evkaf Apartmanında büyükçe bir salon vardı ama nedense o sıralarda depo olarak kullanılıyormuş. Malum savaş nedeniyle iktisadi durum da iyi değildi. Yeni bir bina yapmaktansa artık eskisi kadar kullanılmayan Sergi Evi’ni opera sahnesine dönüştürmeye karar verdiler.*

*Başta benden istemişlerdi tadilat projesini yapmamı. Resmi bir teklif yapıldığında tabii ki kabul edeceğimi söyledim hatta Yüksek Mimarlar Derneği’ne de projeyi benim çizeceğime dair taahhüt vermişlerdi ama ne olduysa sonunda işi Paul Bonatz’a verdiler.*

*Çok kırıldım genç adam.*

*Paul Bonatz projeyi çizmeye başlamış ama gidip bakana öyle laflar etmiş ki dilim varmıyor sana anlatmaya (Bir karede Bonatz ve Yücel konuşurken görülür. “Beni çirkin bir kadınla evlendirmeye çalışıyorsunuz”)*

*Bonatz sadece içeride işlev değişikliği yapmakla kalmadı. Bizim zamanımızda yeni mimarlık diye sunduğumuz ne varsa yok etti. Tanınmaz hale geldi bina.*

*“Saat kulesini kaldırdı”*

*“Pencereleri küçülttü hem de etrafını süsledi”*

*“İçine de dışına da bir sürü sütun ekledi”*

*“Teras çatının üstüne bir de kırma çatı ekledi”*

*Alman Bonatz, benim yapımı millileştirmeye çalıştı. Daha on yıl önce Türk mimarın başarısı derken böyle bir şey olmasına hayret ediyorum.*

*Bunu kaldırmam mümkün değildi.*

*Öyle büyük bir acıydı ki.”*

#### SAYFA 14. GEÇMİŞE DÖNÜŞ 9

Şevki Balmumcu buhranlı döneminden bahseder. Tam bitiremeden çanta bulunur.

*ŞB: “36 yıl oldu. Tam 36 yıl hiç gelmedim Ankara’ya.*

*Yolumu kaybettim bu olaydan sonra.*

*Bir ofis açtım ama iş yapamadım. Zaten bizim neslimize iş yoktu artık.*

*Mesleğimden de koptum ailemden de.*

*Uzun uzun yürüyordum İstanbul sokaklarında. Sabaha kavuşmaya çalışıyordum tek başıma.*

*Bazen de arkadaşlarımla ofislerine gidiyordum geceyi geçirmeye.*

*Us sağlığı evine bile yattım bir ara. O kadar üzgündüm.*

*Tam 36 yıl sürdü bu buhran. “*

*Çanta bulunur*

*E: Sözüünüzü bölüyorum Şevki Bey kusuruma bakmayın. Çantamı gördüm şu köşede*

#### SAYFA 15. MARUF ÖNAL’IN YAZISI

Engin bahsettiği dergiyi çantasından çıkarır ve Şevki Balmumcu ile ilgili sayfasını açar. Yazının Şevki Balmumcu’nun ölümü üzerine yazıldığını fark eder. Şevki Balmumcu Kaybolur.

*“E: “Sonunda gelmişsiniz ama Ankara’ya. Küskünlüğünüz sona mı erdi?*

*Bakın çantamdaki dergide adınızı görmüştüm. Size de göstereyim*

*Maruf Önal yazmış bakın doğru hatırlıyormuşum. Şevki Balmumcu ve Yaşamı!”*

SAYFA 16. SON

Kadrajdaki görüntüler giderek uzaklaşmaya başlar. Uzaklaşırken Ali Cengizkan'ın Bit Pazarı: Lale Çayevi şiirinden dizeler araya girer.

*Şimdi gençli parkı olan bataklığı düşün.*

*Belki o zaman hak verirsin İstasyon Saat Kulesi'ne*

*Deniz ortasında bir işaret feneri*

*Belki o zaman anlarsın Şevki Bey'in Sergi Evini*

*Karaya vurmuş bir konser/ve gemisidir Opera.*

*Onu bir lüks lamba sanan*

*Altındağ'lı Döndü Dor sütunlu bir örmese başına*

*gövdesinde su kesimi çizgisi, çiroz balıklar*

*hala yüzmeye çalıştığı görülecektir, tutunmaya...*

### 5.3. Opera'nın Hayaleti Grafik Romanı



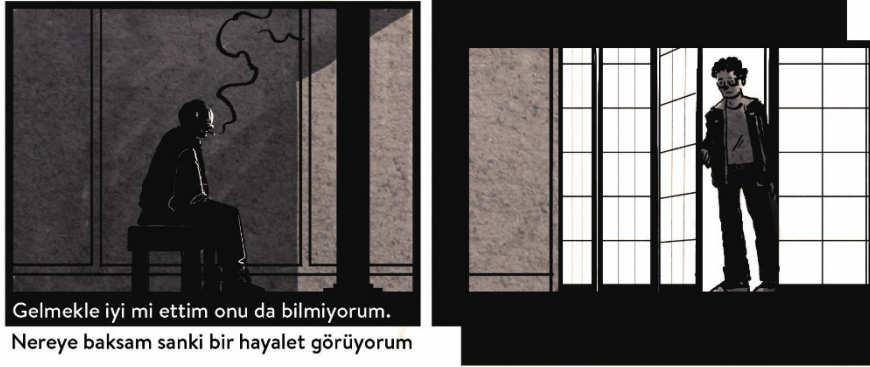
1

Şekil 43 - Opera'nın Hayaleti - Sayfa 1

Kaynak: Onur Kutluoğlu tarafından üretilmiştir.











5

Şekil 47 - Opera'nın Hayaleti – Sayfa 5

Kaynak: Onur Kutluoğlu tarafından üretilmiştir.





Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olalı daha bir yıl olmuştu.

Büyük bi kriz patladı bütün dünyada.  
Büyük Buhran deniyor hani.

1929 senesiydi.

O yıl  
**Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti**  
kuruldu.

Tutumlu olmamız gerektiğini  
duyuruyorlardı özünde.  
Bir sürü kongreler, sergiler  
yaptılar. Vitrin yarışmaları  
düzenlediler, çok güzeldi.  
Bir de yerli malları haftasını  
bilirsin ya onu da onlar icat  
etmişti.



Tabii yokluğa  
rağmen büyük  
bir heyecan  
vardı.  
Cumhuriyet'in  
başkenti inşa  
ediliyordu.



Her şey yeniydi ya  
mimarinin de yenisini  
uygulamaya çalışıyorlardı.  
**Clemens Holzmeister, Ernst  
Egli, Bruno Taut** gibi  
ustalarımız Ankara'yı  
şekillendiriyordu.



Biz de heyecanla  
izliyorduk ustalarımızı.

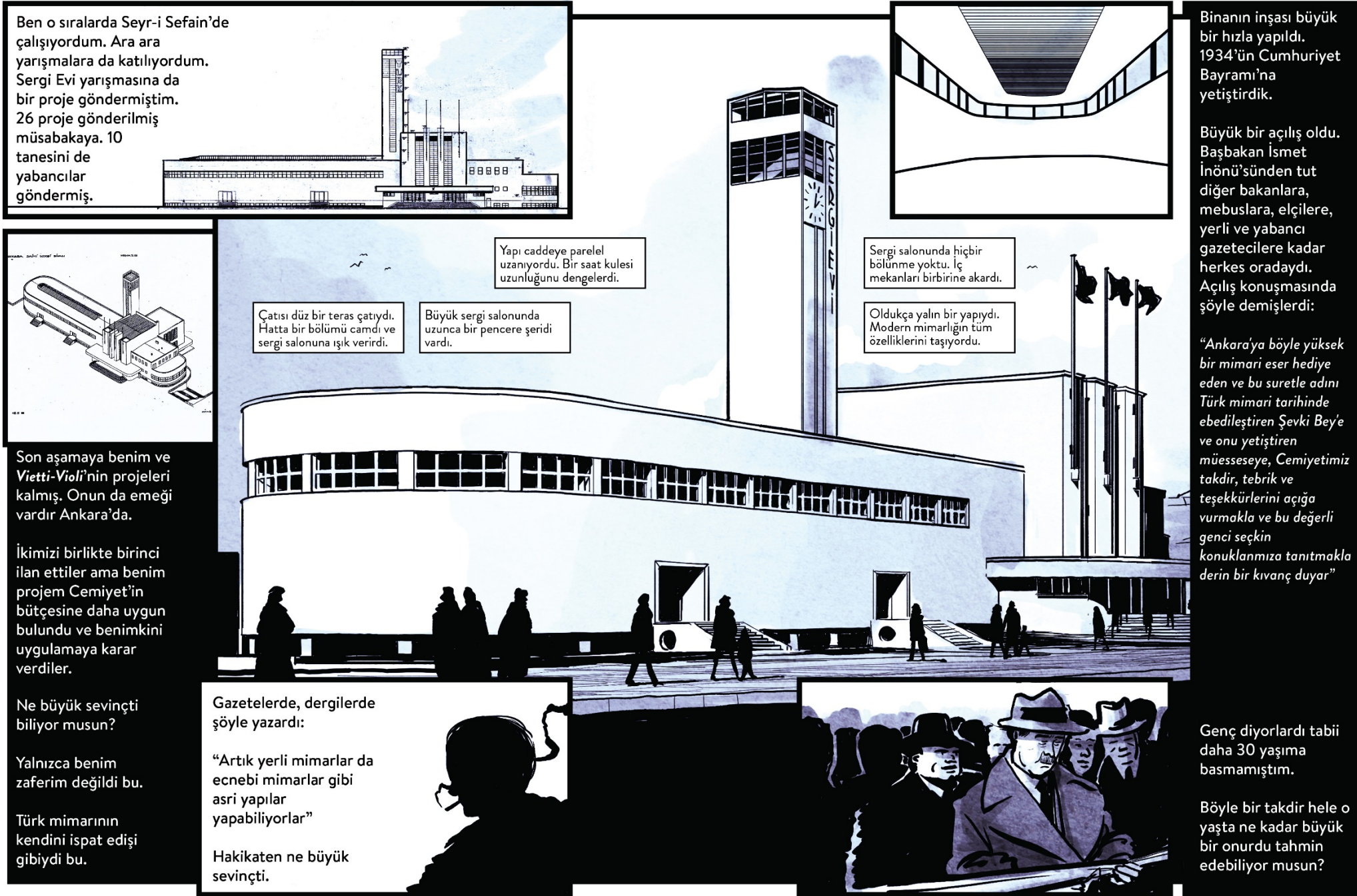


7

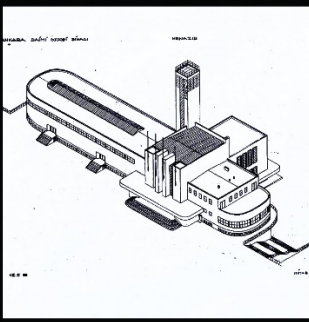
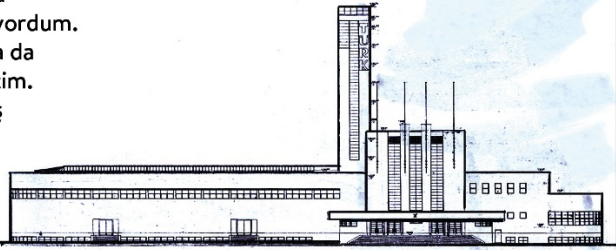
Şekil 49 - Opera'nın Hayaleti – Sayfa 7

Kaynak: Onur Kutluoğlu tarafından üretilmiştir.





Ben o sıralarda Seyr-i Sefain'de çalışıyordum. Ara ara yarışmalara da katılıyordum. Sergi Evi yarışmasına da bir proje göndermiştim. 26 proje gönderilmiş müsabakaya. 10 tanesini de yabancılar göndermiş.



Son aşamaya benim ve Vietti-Violi'nin projeleri kalmış. Onun da emeği vardır Ankara'da.

İkimizi birlikte birinci ilan ettiler ama benim projem Cemiyet'in bütçesine daha uygun bulundu ve benimkini uygulamaya karar verdiler.

Ne büyük sevinçti biliyor musun?

Yalnızca benim zaferim değildi bu.

Türk mimarının kendini ispat edışı gibiydi bu.

Çatısı düz bir teras çatıydı. Hatta bir bölümü camdı ve sergi salonuna ışık verirdi.

Büyük sergi salonunda uzunca bir pencere şeridi vardı.

Yapı caddeye paralel uzanıyordu. Bir saat kulesi uzunluğunu dengelerdi.

Sergi salonunda hiçbir bölünme yoktu. İç mekanları birbirine akardı.

Oldukça yalın bir yapıydı. Modern mimarlığın tüm özelliklerini taşıyordu.

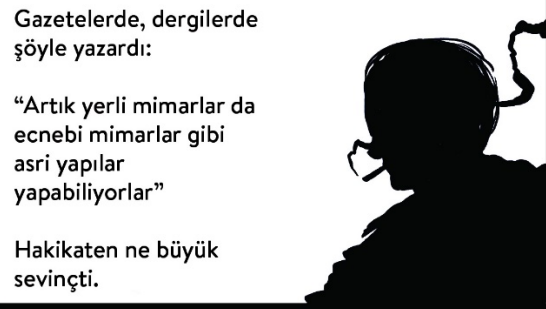
Binanın inşası büyük bir hızla yapıldı. 1934'ün Cumhuriyet Bayramı'na yetiştirdik.

Büyük bir açılış oldu. Başbakan İsmet İnönü'sünden tut diğer bakanlara, mebuslara, elçilere, yerli ve yabancı gazetecilere kadar herkes oradaydı. Açılış konuşmasında şöyle demişlerdi:

"Ankara'ya böyle yüksek bir mimari eser hediye eden ve bu suretle adını Türk mimari tarihinde ebedileştiren Şevki Bey'e ve onu yetiştiren müesseseye, Cemiyetimiz takdir, tebrik ve teşekkürlerini açığa vurmakla ve bu değerli genci seçkin konuklanmıza tanıtmakla derin bir kıvanç duyar"

Genç diyorlardı tabii daha 30 yaşına basmamıştım.

Böyle bir takdir hele o yaşta ne kadar büyük bir onurdu tahmin edebiliyor musun?



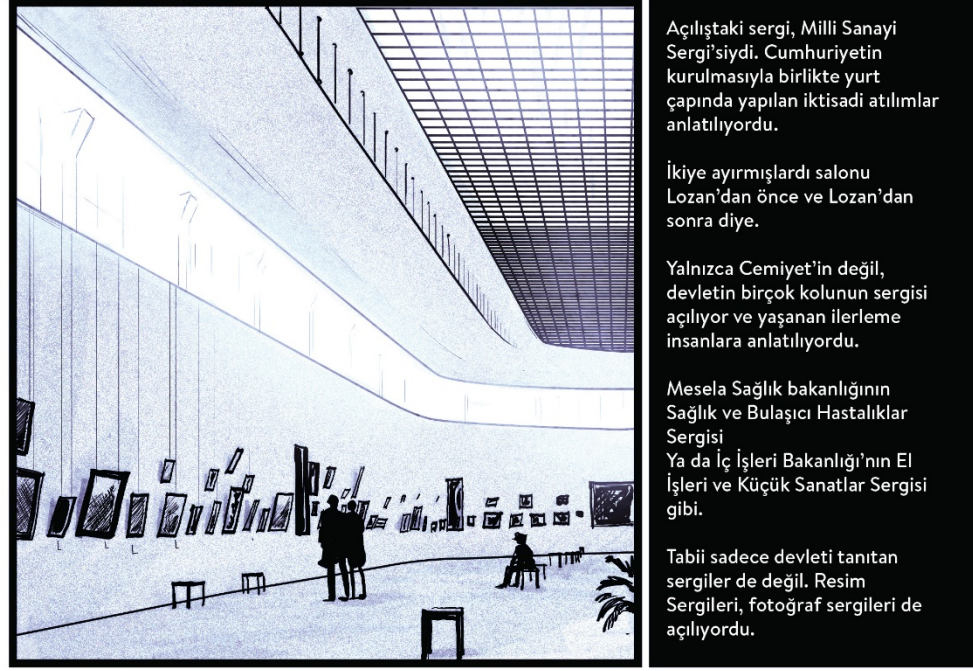
Gazetelerde, dergilerde şöyle yazardı:

"Artık yerli mimarlar da ecnebi mimarlar gibi asri yapılar yapabiliyorlar"

Hakikaten ne büyük sevinçti.







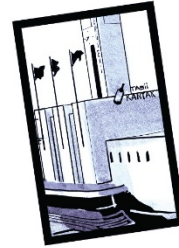
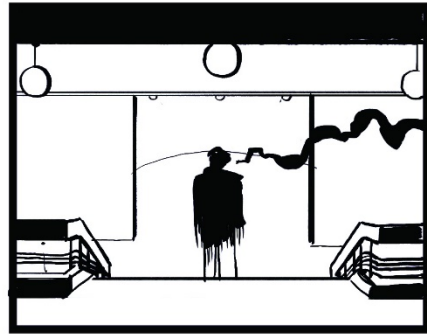
Açılıştaki sergi, Milli Sanayi Sergisiydi. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte yurt çapında yapılan iktisadi atılımlar anlatılıyordu.

İkiye ayırmışlardı salonu Lozan'dan önce ve Lozan'dan sonra diye.

Yalnızca Cemiyet'in değil, devletin birçok kolunun sergisi açılıyor ve yaşanan ilerleme insanlara anlatılıyordu.

Mesela Sağlık bakanlığının Sağlık ve Bulaşıcı Hastalıklar Sergisi Ya da İç İşleri Bakanlığı'nın El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi gibi.

Tabii sadece devleti tanıtan sergiler de değil. Resim Sergileri, fotoğraf sergileri de açılıyordu.



Mesela Ankara'nın ilk fotoğraf sergisi açılmıştı ve Othmar Pferschy'nin ülkenin dört bir yanında çektiği fotoğraflar sergilendi.

Onun fotoğrafları La Turquie Kemaliste dergisinde yayınlanırdı. Türkiye'nin ilerlemesini anlatırdı bu dergi yabancı ülkelere.



10

İkinci Dünya Savaşı başlayınca birçok devlet kurumu gibi Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin de bütçesi daraltılmıştı. Dolayısıyla açılan sergiler de azalmaya başlamıştı.

Bir yandan da bütün Dünya'da milliyetçilik yükseliyordu. Açılan son sergilerden biri, Paul Bonatz'ın Türkiye'ye getirdiği, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin Avrupa'nın birçok yerine taşıdığı Yeni Alman Mimarisi Sergisi'ydü.

Sene 1946'ydı. Bir de konferans düzenlemişlerdi bu bahiste.

Paul Bonatz diyordu ki: "Şunun bunun yeni şekiller icat etmeye kalkışmasıyla yeni bir üslup elde edilemez. Bu yolda hareketle kısa ömürlü tecrübelerden başka bir şey meydana gelmez."

Klasik mimariye dönüş için bir çağırıydı bu.

Aslında bu sergi ve konferans Türkiye'de bir şeylerin değişmek üzere olduğunun habercisi gibiydi.



11

Şekil 51 - Opera'nın Hayaleti – Sayfa 10-11

Kaynak: Onur Kutluoğlu tarafından üretilmiştir.



1945 yılıydı. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, toplumun Batılı sahne sanatlarıyla buluşabilmesi için gayret gösteriyordu ancak Ankara'da bu işe uygun bir sahne yoktu. Aslında Kemaleddin'in II. Evkaf Apartmanında büyükçe bir salon vardı ama nedense o sıralarda depo olarak kullanılıyordu. Malum, biz katılmasak da savaş nedeniyle iktisadi durum iyi değildi. Yeni bir bina yapmaktansa artık eskisi kadar kullanılmayan Sergi Evi'ni opera sahnesine dönüştürmeye karar verdiler.

Başta benden istemişlerdi tadilat projesini yapmamı. Resmi bir teklif yapıldığında tabii ki kabul edeceğimi söyledim hatta Yüksek Mimarlar Derneği'ne de projeyi benim çizeceğime dair taahhüt vermişlerdi ama ne olduysa sonunda işi Paul Bonatz'a verdiler.

Çok kırıldım genç adam.

Paul Bonatz projeyi çizmeye başlamış ama gidip bakana öyle laflar etmiş ki dilim varmıyor sana anlatmaya.



Beyefendi, beni çirkin bir kadınla evlendirmeye çalışıyorsunuz?

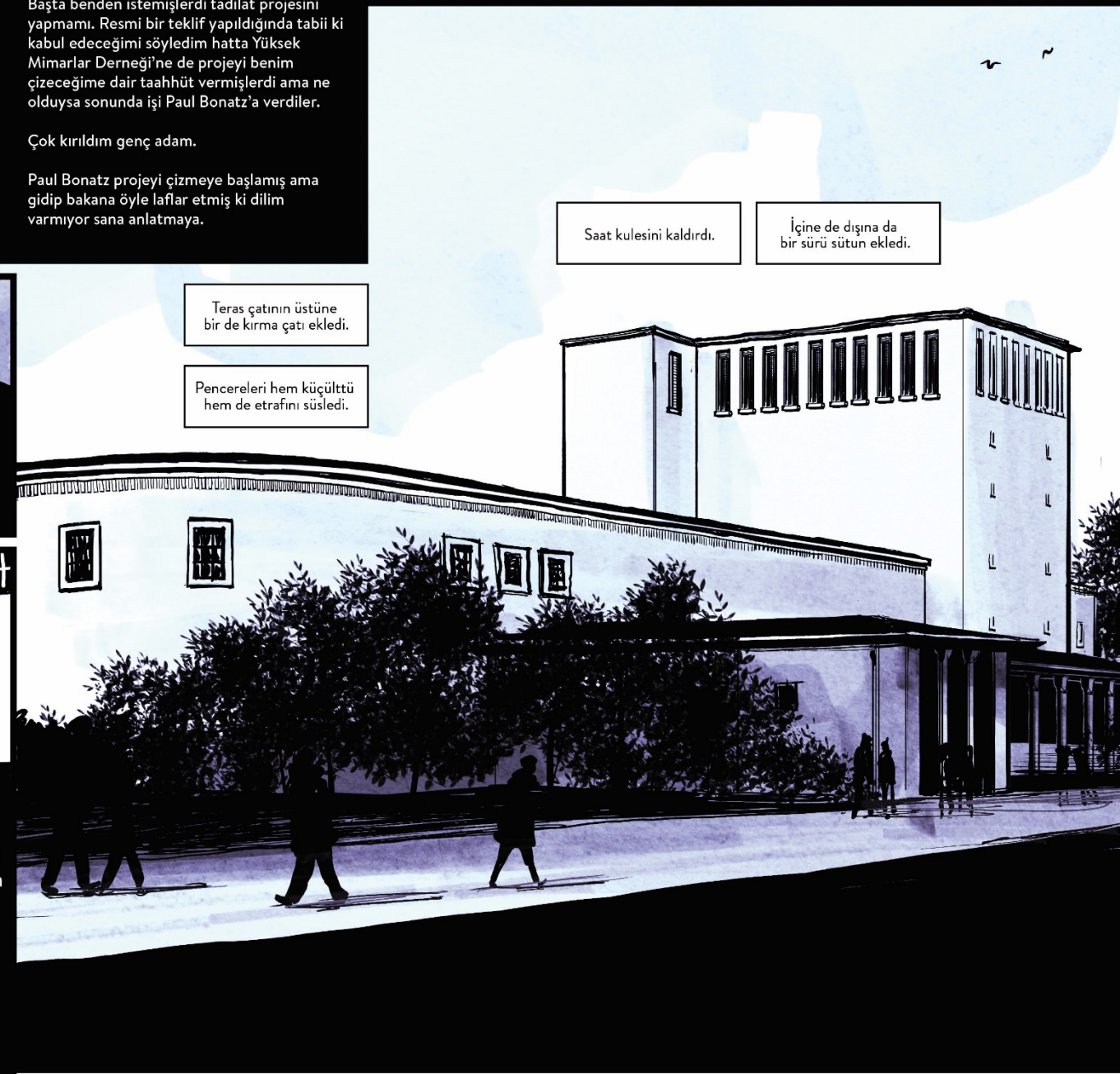
Teras çatının üstüne bir de kırma çatı ekledi.

Pencereleri hem küçülttü hem de etrafını süsledi.



Bonatz sadece içeride işlev değişikliği yapmakla kalmadı. Bizim zamanımızda yeni mimarlık diye sunduğumuz ne varsa yok etti. Tanınmaz hale geldi bina.

Benim binamdan daha eski görünüyordu artık.

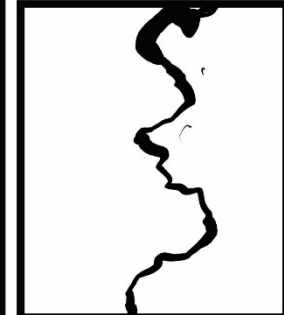


Saat kulesini kaldırdı.

İçine de dışına da bir sürü sütun ekledi.

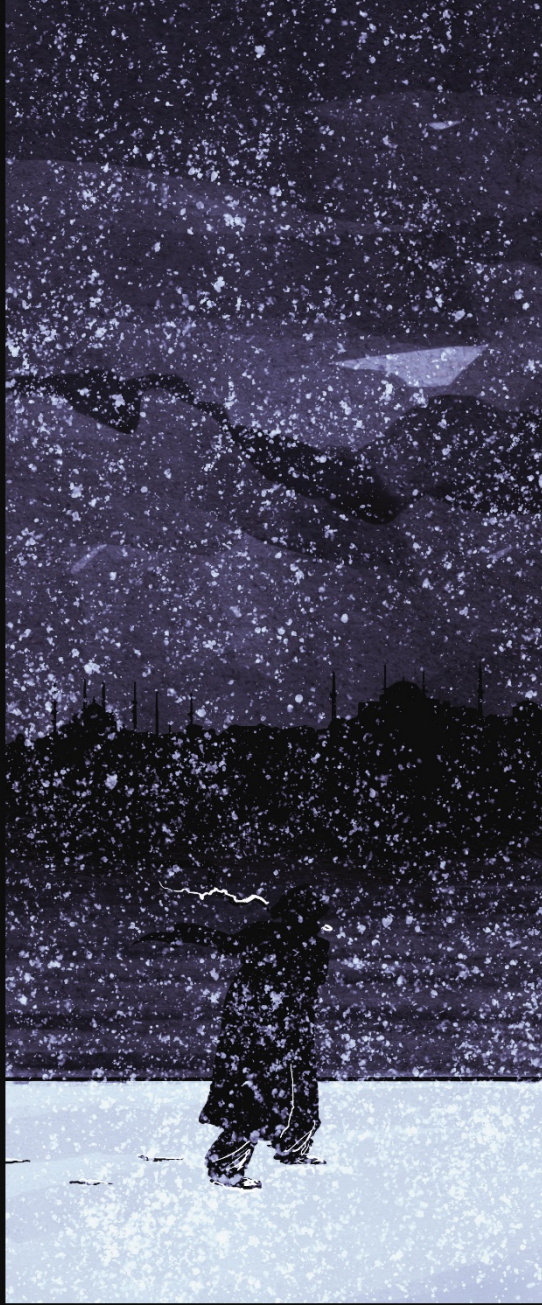
Türk mimarının zaferi olarak kutlanan bir yapı yeterince Türk olmadığı gerekçesiyle yabancı bir mimar tarafından Türkleştirildi. Daha on yıl geçmeden böyle bir şey olmasına hayret ediyorum.

Bunu kaldırmam mümkün değildi.



Öyle büyük bir acıydı ki.





36 yıl oldu. Tam 36 yıl  
hiç gelmedim  
Ankara'ya.

Yolumu kaybettim bu  
olaydan sonra.

Bir ofis açtım ama iş  
yapamadım. Zaten  
bizim neslimize iş  
yoktu artık.

Mesleğimden de  
koptum ailemden de.

Uzun uzun yürüyordum  
İstanbul sokaklarında.

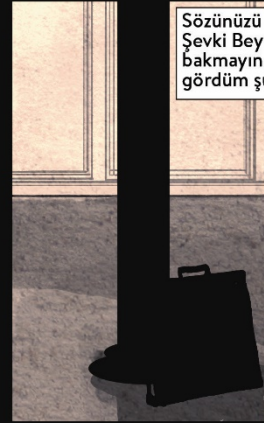
Sabaha kavuşmaya  
çalışıyordum tek  
başıma.

Bazen de  
arkadaşlarımın  
ofislerine gidiyordum  
geceyi geçirmeye.

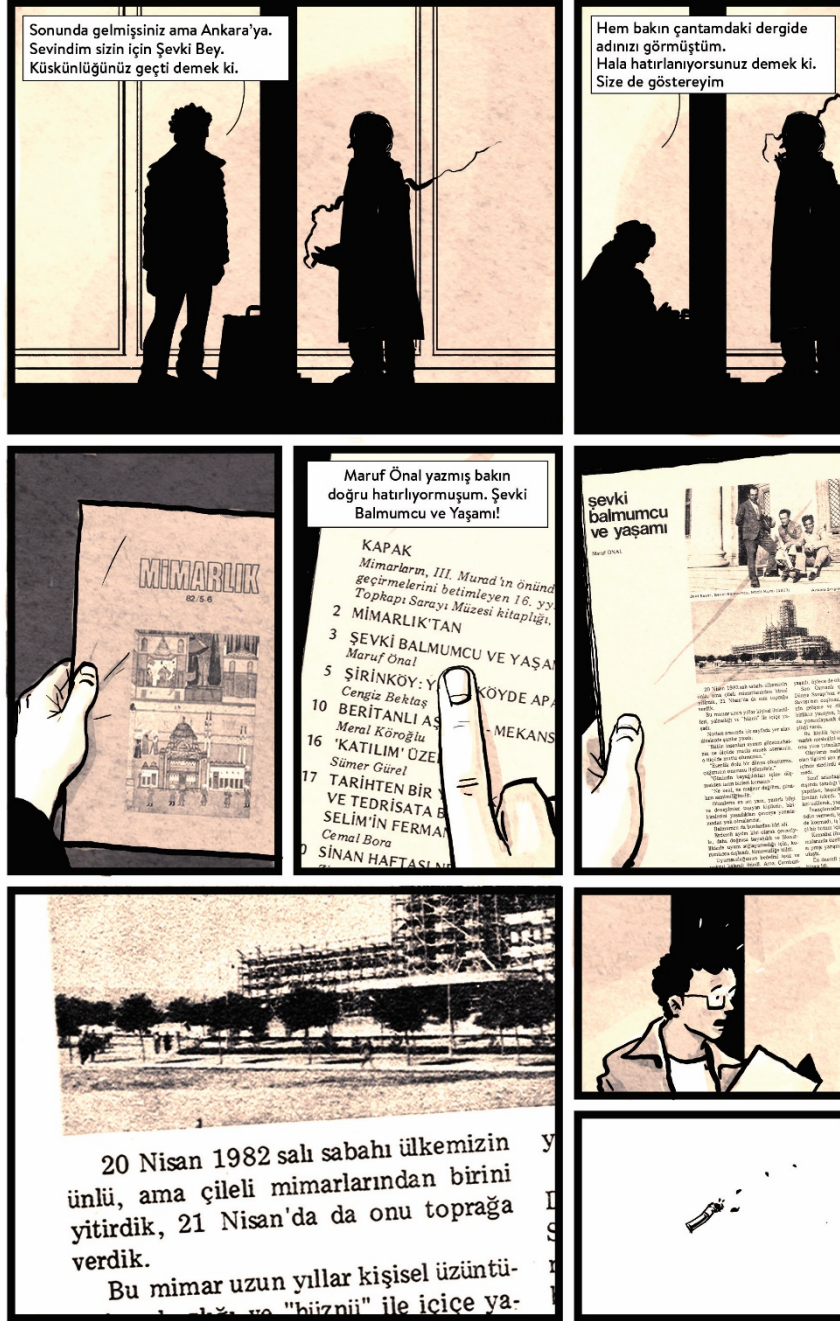
Us sağlıklı evine bile  
yattım bir ara.

O kadar üzgündüm.

Tam 36 yıl sürdü bu  
buhran.



Sözünüzü bölüyorum  
Şevki Bey kusuruma  
bakmayın. Çantamı  
gördüm şu köşede



Şekil 54 - Opera'nın Hayaleti – Sayfa 15

Kaynak: Onur Kutluoğlu tarafından üretilmiştir.





## BÖLÜM 6. SONUÇ

17. Yüzyıldan başlayarak günümüze kadar gelen süreçte, tarihyazımı pratikleri ve tarih disiplini adına birçok gelişim ve değişim gerçekleşmiştir. Bu süreci Christoph Gattarer ve Leopold Von Ranke gibi, Alman Okulu ve benzer eğilimler ile çalışan tarihçileri takip ettiğimizde, modern tarihyazımının geçirdiği evreler çözümlenebilir. Tüm insanları ve toplumları kapsayacak nesnel bir büyük anlatıyı inşa etme ülküsüyle ilerleyen bu süreç, Fransa'da da benzer şekilde ancak daha toplumcu bir düşünce biçimiyle gelişmiştir. Annales Okulu ve Fernand Braudel'in öne çıktığı yirminci yüzyıl başında bu ülkünün artık sonucuna ulaşmaya başladığı düşünülmüştür. 20. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde, özellikle Roland Barthes, Jacques Derrida ve Michel Foucault'un Post-Yapısalcı kuramlar ile tarihyazımının da diğer modern kavramlar gibi kristalleşemeyeceği anlaşılmıştır. 1970'lerde artık Postmodern kuramların olgunlaşmaya başlamasıyla tarihyazımı da yeni bir evreye geçmiştir. Modern tarihyazımı pratikleri elbette bitmiş değildir ancak postmodern kuramların getirdiği eleştiriler ile yeni bir tarih felsefesi üretilmeye devam etmektedir.

Büyük tarih anlatısının, ihmal ettiği küçük aktörler ya da mikro-hikayelere kucak açan postmodern tarih yaklaşımı ile tarih disiplini bir anlamda sınırlarını genişletmiş ve kapsayıcılığını da arttırmıştır. Nesnellüğün mümkün olmadığını ve anlatının tarih disiplininin merkezinde olduğunu savunan bu yaklaşım ile tarih araştırmalarının sunum yöntemleri de genişlemeye başlamıştır. Bu süreçler ile paralel olarak, kapsayıcılığı artan tarih disiplini branşlaşmaya başlamıştır. Bu yönüyle konu edilebilecek branşlardan biri de mimarlık tarihidir.

Bu tezde konu edilen mimar ve yapının hikayesi iki yönüyle çözümlenmiştir. Sergi Evi'nin Opera Binası'na dönüştürülme süreci ile, Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinin mimarlık tarihyazımında, 1930'lardan 1940'lara geçişte yaşanan bazı çelişkili durumlar açıklanmış ve hikayenin konu ettiği zaman aralığının bir bakıma büyük anlatısı incelenmiştir. Şevki Balmumcu ve üzüntü verici öyküsü ise büyük anlatının içinde zaman zaman kayboluşuyla, postmodern tarih ya da yeni tarihselci kuramlarla uyuşan bir anlatıya zemin sağlamıştır.

Türkiye'de ancak son on yılda ilk örnekleri görülmeye başlanan grafik roman formatının kullanılmasıyla, mimarlık tarihi anlatısına yeni bir iletişim ortamı kazandırılması

amaçlanmıştır. Bu anlatı türünün kullanılması, mimarlık tarihi bilgisinin yayılması için yeni bir potansiyel yaratmasının dışında, geleneksel yazım biçimlerine de bir alternatif oluşturmaktadır.

Grafik romanlar, metinlerin ve görsellerin bir arada kullanılışı sayesinde her iki aracın da gücünü arttırmaktadır. Aynı zamanda panellerin ve metinlerin dizilimlerinin sonsuz bir çeşitlenmeye olanak sağlaması sayesinde, sinema ile benzer şekilde, kurgunun sunduğu anlatı zenginliğine kapı açmaktadır. Bu sayede birçok anlamıyla çok katmanlı bir anlatı mümkündür. Nesnel arşiv bilgisi ve öznel yorumların bir arada bulunabildiği katmanlar iç içe geçebilmektedir. Bu tezde üretilen grafik anlatımda, Şevki Balmumcu'nun ruh hali ile anlatılan nesnel tarih verileri ile aynı anda sunulması örnek gösterilebilir. Çok katmanlılığın başka bir örneği, konvansiyonel bir kronolojiye ihtiyaç duyulmamasıdır. *Opera'nın Hayaleti'nde* hem 1980'ler Ankara'sı hem de 1930'lardan 1940'ların ortasına kadar yaşanan bir süreç bir arada sunulmuştur. Karakterlerin giyimleri gibi görsel olgular ile birlikte, diyalogların arasında geçen, Özsoy Operası gibi ayrıntılar ile dönem anlatıları desteklenmiştir. Yapılacak daha detaylı bir araştırma ve çizimler ile, bu zaman dilimlerinin çok daha tutarlı ve detaylı bir anlatısı da mümkündür. Çizimler ile metinlerin bir arada kullanılmasının sunduğu bir başka durum ise, belgesine ulaşılamayan bilgilerin görselleştirilmesinin olanaklı hale gelmesidir.

Kurulan olay örgüsünü destekleyen görsellerin yoğunluğu da anlatıya ve kurguya destek olmaktadır. Anlatının içerisine yerleştirilen görsel ayrıntılar yer yer yalnızca arka planda kalan veya belli belirsiz görünen detaylarken, yer yer de anlatının odağına geçen ve "okunabilen" imgelere dönüşür. Tezde üretilen örnekte bu özelliğe sahip görseller; korkuluk detayları, Sergi Evi'nin bayrakları, yer malzemeleri gibi zaman zaman tekrar eden silüetlerken, Muhsin Ertuğrul büstü, ya da daha büyük ölçekte yapı çizimleri olarak görülebilir.

Anlatının mikro hikaye ölçeğindeki ayrıntıları da Şevki Balmumcu'nun karakteri ve ruh halinin aktarımında görülebilir. Örneğin, yalnızca Simla Sunay Özdemir (2011)'in Şevki Balmumcu'nun yeğeni Orhan Koloğlu ile yaptığı röportaj ile Şevki Balmumcu'nun sürekli sigara içtiği öğrenilebilir. Bu detay, grafik roman formatının sunduğu kurgusal çeşitlenme olanakları ile birleştiğinde anlatının bir şekilde devamlılığını sağlayan ve çizimler ile yaratılan Şevki Balmumcu imgesini destekleyen ana öğelerden birine dönüşmüştür.

Bu tip anlatıların çoğalması ile,

- Konvansiyonel temsillerin yanında değişik temsillerin tarihyazımına ilişkin ortaya koyduğu potansiyelin fark edilmesi,
- Türkiye’de modern mimarlık tarih yazımının akademik bir çevreden daha geniş kitlelere ulaşması,
- Tarih yazımda ele alınan konulara ilişkin çoklu perspektifler inşa edilmesi mümkün olacaktır.

Bu tez çalışmasından sonra, özellikle Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde Ankara merkezli benzer hikayelerin derlenmesi ve bu tezde denendiği gibi bir grafik romana çevrilerek bir albüme dönüştürülmesi amaçlanmaktadır. Ayrıca yalnızca grafik roman formatıyla sınırlı kalınmayıp, tarih anlatısının sınırlarını genişletecek yeni iletişim ortamları da benzer amaçlı üretimler için kullanılacaktır.

## KAYNAKÇA

- Akpolat, M. S. (2003). Mimar Şevki Balmumcu'nun ve Ankara Sergi Evi Binası'nın Üzüntü Verici Öyküsü. *Kebikeç*, s. 309-321.
- Altan Ergut, E. (2011). The Exhibition House in Ankara: building (up) the "national" and the "modern". *The Journal of Architecture*, 16(6), 855-884.
- Ankersmith, F. R. (1983). *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language*. Martin Nijhoff Publishers.
- Ankersmith, F. R. (1988). Historical Representation. *History and Theory*, 27(3), 205-228.
- Ankersmith, F. R. (2009). Narrative, An Introduction. F. R. Ankersmith, E. Domańska, & H. Kellner (Dü) içinde, *Re-figuring Hayden White* (s. 77-81). Stanford, California: Stanford University Press.
- Arkitekt. (1931, 7). Proje Müsabakası. *Arkitekt*, s. 237-238.
- Arkitekt. (1935). Sergi Evi - Ankara. *Arkitekt*(54), s. 97-107.
- Arkitekt. (1935, 3). Sümerbank Proje Müsabakası. *Arkitekt*, s. 68-84.
- Arkitekt. (1936, 8). Duyumlar. *Arkitekt*, s. 244.
- Arkitekt. (1937, 12). Çocuk Esirgeme kurumu apartman, sinema ,havuz, gazino ve garaj binası. *Arkitekt*, s. 331-336.
- Arnold, D. (2006). Preface. D. Arnold, E. Altan Ergut, & B. Turan Özkaya (Dü) içinde, *Rethinking Architectural Historiography* (s. xv-xx). Routledge.
- Aurell, J. (2015). Rethinking Historical Genres In The Twenty-first Century. *Rethinking History*, 19(2), 145-157.
- Aysevener, K. (2009). Antikçağ'dan Günümüze Tarih Tasarımları. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, VIII(18-19), 3-19.

- Baydar, G. (1998). Toward Postcolonial Openings: Rereading Sir Banister Fletcher's "History of Architecture". *Assemblage*, 35, s. 6-17.
- Beck, P. J. (2015). For historians, even historians of a postmodernist kind, presentation is the word. *Rethinking History*, 19(3), 429-449.
- Bentley, M. (1999). *Modern Historiography : An Introduction*. Routledge.
- Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. Metis Yayınları.
- Bozdoğan, S., & Akcan, E. (2012). *Turkey: Modern Architectures in History*. Reaktion Books.
- Breisach, E. (1994). *Historiography: Ancient, Medieval and Modern* (2. b.). University of Chicago Press.
- Can Bilge, N. (2017). *Paul Bonatz'ın Türkiye Yılları*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Cantek, L. (2013). *Dumankara: Hayat Bir Yangındı*. İletişim Yayınları.
- Coates, C. (1993). What Was The New Historicism? *The Centennial Review*, 37(2), 267-280.
- Cohen, S. (1998). Reviewed Work ( s ): History : What and Why ? Ancient , Modern , and Postmodern Perspectives by Beverly Southgate. *History of Education Quarterly*, 38(1), 108-110.
- Continental Philosophy - Postmodernism*. (tarih yok). 11 12, 2018 tarihinde Science Encyclopedia: <http://science.jrank.org/pages/8835/Continental-Philosophy-Postmodernism.html> adresinden alındı
- Cromer, M., & Clark, P. (2007). Getting Graphic with the Past: Graphic Novels and the Teaching of History. *Theory & Research in Social Education*, 35(4), 574-591.
- Duman, D. (1990). *Milli İktisat veTasarruf Cemiyeti*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Atatürk İlkeleri İnkılap Tarihi Enstitüsü.



- Duman, D. (1992). Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 127-141.
- Frey, H., & Noys, B. (2002). Editorial: History in the Graphic Novel. *Rethinking History*, 6(3), 255-260.
- Galip, F. (1931, 6). Proje Müsabkaları. *Mimar*, s. 206-208.
- Geçikli, K. (2016). Edebiyatta Yeni Tarihselcilik. *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40(1), 173-188.
- Glass, I., Ware, C., & Samuelson, T. (2004). *Lost buildings : an on-stage radio & picture collaboration between Ira Glass and Chris Ware, presented here in an approximated digital video disc format, with accompanying illustrations, apologies, and appreciations of the buildings*. WBEZ, Public Radio International.
- Guldi, J., & Armitage, D. (2016). *Tarih Manifestosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gutting, G. (2010). *Foucault (Kültür Kitaplığı 92)*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Harpham, G. G. (1991). Foucault and the New Historicism. *American Literary History*, 3(2), 360-375.
- Harsgor, M. (1978). Total History : The Annales School. *Journal of Contemporary History*, 13(1), 1-13.
- Heartfield, J. (2009). *The "Death of The Subject" Explained*. Booksurge.
- Hopkins, A. (2011, December). Review of: Andrew Leach, What is Architectural History? *Journal of Art Historiography*(5).
- Icke, P. P. (2010). Frank Ankersmith's Narrative Substance: A Legacy To Historians. *Rethinking History*, 14(4), 551-567.
- Iggers, G., Wang, Q., & Mukherjee, S. (2013). *A Global History of Modern Historiography*. Routledge.

- Işık, S. (2009). *Michel Foucault'da Tarih Felsefesi*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı.
- Jenkins, K. (1991). *Re-thinking History*. Routledge.
- Jenkins, K. (1996). No Going Back: A Case for Postmodern History. *Teaching History*, 34-38.
- Jenkins, K. (2005). *On 'What Is History?' : From Carr and Elton to Rorty and White*. Routledge.
- Karakaya, E. (2006). *Türk Mimarlığı'nda Sanayi-i Nefise Mektebi / Güzel Sanatlar Akademisi'nin Yeri ve Restorasyon Alanına Katkıları*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Keskin, A. (2008). Post-Modern Dünyada Modern Tarih Yapmak Üzerine. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 353-362.
- Kratochvil, A. (2011-2014). Postmodern History/Postmodern Stories. *Harvard Ukrainian Studies*, 32-33(2), 495-508.
- Lange, J. (2014). *The Philosophy of Historiography*. Open Road Media.
- Leach, A. (2015). *Mimarlık tarihi Nedir?* (H. Doğan, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Legault, R. (1991). Architecture and Historical Representation. *Journal of Architectural Education*, 200-205.
- Lora, L. (2014). *Everything Eventually Connects*. Nobrow.
- Lorenz, C. (2013). Senin Tarihin Sana, Benimki Bana. Tarihte Hakikat ve nesnellik Üzerine Düşünceler. *Cogito*(73), 168-191.
- Lowery, Z. (2016). *Historyography; The Brittanica Guide To The Social Sciences*. Brittanica Educational Publishing.

- Megill, A. (2013). "Grand Narrative" and the Dicipline of History. F. Ankersmith, & H. Kellner (Dü) içinde, *A new philosophy of history* (s. 151-191).
- Meyer, A., & Savoy, B. (2014). *The Museum Is Open : Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Mimar. (1933). Sergi Binası Müsabakası - Ankara. *Mimar*, 5(29), s. 131-153.
- Mimar. (1934, 6). Tokat Vilayeti Gazi heykeli müsabakası. *Mimar*, s. 167.
- Mimar Şevki. (1932, 3). Bursada Halk İnşaatı. *Mimar*, s. 96.
- Mimar Şevki. (1934, 8). Bursa Tayyare Sineması Detayları. *Mimar*, s. 231-232.
- Mimar Şevki Eşref. (1931, 8). Karacabey Belediye Binası projesi. *Arkitekt*, 271-272.
- Mortaş, A., & Balmumcugil, Ş. (1936, 1). Yozgat - Terzili kaplıca oteli projesi. *Arkitekt*, s. 11-13.
- Önal, M. (1982, 5-6). Şevki Balmumcu ve Yaşamı. *Mimarlık*, s. 3-4.
- Oppermann, S. (1999). *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Ankara: Evin Yayıncılık.
- Palombini, A. (2017). Storytelling and telling history. Towards a grammar of narratives for Cultural Heritage dissemination in the Digital Era. *Journal of Cultural Heritage*, 24, 134-139.
- Sayar, Z. (1938, 2). Hadiseler: Yerli ve Yabancı Mimar. *Arkitekt*(86), s. 65.
- Selvi Taşdan, Ö. (2015). Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin Propoganda ve Halkla İlişkiler Bağlamında Değerlendirilmesi. G. Ülger (Dü.) içinde, *Propoganda: Algı Psikoloji ve Toplum İnşasına Dair İncelemeler*. Beta.
- Semiz, Y. (1991). *1929 - 1938 Dönemin'de Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı.
- Sim, S. (2000). *Derrida ve Tarihin Sonu*. İstanbul: Everest Yayınları.

- Southgate, B. (2012). *Tarih: Ne ve Neden; Antik Modern ve Postmodern Yaklaşımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Spiegelman, A. (1986). *Maus I : My Father Bleeds History*. Pantheon.
- Spiegelman, A. (1992). *Maus II : And Here My Trouble Began*. Pantheon.
- Spiegelman, A. (1996). *The Complete Maus*. Pantheon.
- Şumnu, U. (2012). *Between Being and Becoming: Identity, Questin of Foreignness and the Case of The Turkish House*. Ankara: Graduate School of Economics and Social Sciences of İhsan Doğramacı Bilkent University.
- Sunay Özdemir, R. (2001). *20. Yüzyıl Mimarlık Mirası: Ankara Opera Binası ve 1923-1950 Yılları Arası Türk Mimarlığında Yüksek Mimar Şevki Balmumcu'nun Yeri*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Tosh, J. (1999). *The Pursuit of Histoy*. Pearson Education Limited.
- Turan Özkaya, B. (2006). Visuality and Architectural History. D. Arnold, E. Altan Ergut, & B. Turan Özkaya (Dü) içinde, *Rethinking Architectural Historiography*. Routledge.
- Ulutürk, Y. (2018). Nü Peride Romanına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım. *Curr Res Soc Sci*, 4(1), 39-47. doi:10.306013
- White, H. (1985). *Tropics of discourse : essays in cultural criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.