

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

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE MODERN MİMARLIK VE
SİNEMADAKİ TEMSİLİ: TÜRKİYE’NİN KALBI ANKARA (1934)
FİLMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
BURAK CAN YAKUPOĞLU

TEZ DANIŞMANI
YRD. DOÇ. DR. Umut ŞUMNU

ANKARA – 2017



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

Tarih: 14. / 07 / 2017

Öğrencinin Adı, Soyadı : BURAK CAN YAKUPOĞLU

Öğrencinin Numarası : 21310322

Anabilim Dalı : İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI ANABİLİM DALI

Programı : İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı : YRD. DOÇ. DR. UMUT ŞUMNU

Tez Başlığı : ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE MODERN MİMARLIK VE SINEMADAKİ
TEMSİLİ : TÜRKİYENİN KALBI ANKARA (1934) FİLMİ

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam ...135... sayfalık kısmına ilişkin, 12 / 06 / 2017 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından ...TURNITIN..... adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % ..4.....'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden 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: ...Burak Can Yakupoğlu...

Onay

14. / 07 / 2017

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad,

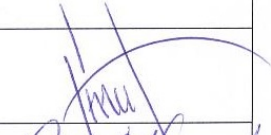
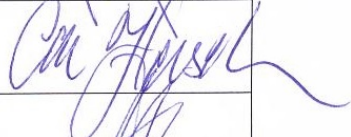
Yrd. Doç. Dr. Umut Şumnu

[Signature]

KABUL VE ONAY SAYFASI

Burak Can Yakupoğlu tarafından hazırlanan “**Erken Cumhuriyet Döneminde Modern Mimarlık ve Sinemadaki Temsili: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934) Filmi**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi: 20.06.2017

(Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu):	İmzası
Yrd. Doç. Dr. Umut Şumnu – Başkent Üniversitesi	
Prof. Dr. Can Mehmet Hersek – Başkent Üniversitesi	
Doç. Nur Ayalp – TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi	

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../20....

Prof. Dr. Doğan TUNCER

Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam süresince fikirlerimi destekleyen ve değerli yardımları ile beni yönlendiren tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Umut Şumnu'ya; beni her zaman destekleyen aileme ve çalışmalarım sırasında manevi desteğiyle yanımda olan Gizem Sazan'a teşekkür ederim.

Ankara, 2017

Burak Can Yakupoğlu

ÖZET

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE MODERN MİMARLIK VE SİNEMADAKİ TEMSİLİ: TÜRKİYE’NİN KALBI ANKARA (1934) FİLMİ

Burak Can Yakupoğlu
Yüksek Lisans, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Umut Şumnu

Haziran 2017

Mimarlık fikir ve ideolojilerin temsilinde kullanılan en önemli araçlardan biridir. Farklı dönemlerde, farklı ideolojileri temsil etmiş olan mimari yapılar, modern dönemde teknolojinin ve iletişim araçlarının da gelişmesi ile sinemada temsilin en önemli parçalarından biri haline gelmiştir. Bu tezde; mimarlık, sinema ve temsil arasındaki ilişki tartışılmaktadır. Bu ilişkiyi incelemek için ise, Erken Cumhuriyet Dönemine ait en önemli görsel kaynaklardan biri olan ve yeteri kadar çalışılmamış *Türkiye’nin Kalbi Ankara* (1934) filmi seçilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk’ün isteği üzerine ünlü Sovyet yönetmen Sergei Yutkeviç tarafından Cumhuriyet’in onuncu yılı için çekilmiş olan *Türkiye’nin Kalbi Ankara* (1934) filmi, Erken Cumhuriyet Döneminde yaşanmış gelişmeleri yansıtmaktadır. Bu gelişmeler ise Cumhuriyet’in kurulması, modern olma fikri ve modernleşme süreci ile ilişkilidir. Başka bir deyişle filmde, Türkiye’de modernlik ve modernleşme temsil edilmektedir. Bu temsil büyük oranda mimari yapılar yoluyla anlatılmaktadır. Bu tezde öncelikle temsil kavramı, Erken Cumhuriyet Dönemi, Türkiye’de modernleşme süreci ve Erken Cumhuriyet döneminde mimarlık incelenerek, teorik bir altyapı hazırlanmıştır. Bu süreçte mimarlık ve temsil arasındaki ilişkiye değinilerek, sinemadaki yansımalarına bakılmıştır. Son olarak *Türkiye’nin Kalbi Ankara* (1934) filminin detaylı bir incelemesi yapılarak, sinemada mimarlığın temsilde oynadığı rol tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkiye’nin Kalbi Ankara, Temsil, Erken Cumhuriyet Dönemi, Modern Mimarlık, Sinema

ABSTRACT

MODERN ARCHITECTURE IN EARLY REPUBLICAN PERIOD AND REPRESENTATION: THE CASE OF TURKIYE’NIN KALBI ANKARA (1934)

Burak Can Yakupoğlu

Master’s Thesis, Department of Interior Architecture and Environmental Design
Supervisor: Asst. Prof. Dr. Umut Şumnu

June 2017

Architecture is one of the most important ways of representing ideas and ideologies. Works of architecture that represented different ideologies in different periods, became an important part of representation in cinema due to the developments in technology and communication technologies in the modern era. This thesis, discusses the relationship between architecture, cinema and representation. *Türkiye’nin Kalbi Ankara* (1934) movie, which is one of the most important visual sources that belong to the Early Republican Period, is selected to examine that relationship. *Türkiye’nin Kalbi Ankara* (1934) movie, which was filmed for the tenth anniversary of the republic, by famous Soviet director Sergei Yutkeviç upon the request of Mustafa Kemal Atatürk, reflects the happenings and developments in the Early Republican Period. The developments in the Early Republican Period concerns the foundation of Republic, the idea of being modern and the process of modernization. In other words, *Türkiye’nin Kalbi Ankara* (1934) movie, represents modernity and modernization in Turkey, through the works of architecture among other representational elements. In this thesis, a teoretical framework is constructed around the literature on the concept of representation, Early Republican Period, modernization process in Turkey, and architecture in the Early Republica Period. The relationship between architecture and representation, and its reflections in cinema is examined within that framework. Furthermore, the role of architecture in cinematic representation is discussed through a detailed analysis of *Türkiye’nin Kalbi Ankara* (1934) movie.

Keywords: Türkiye’nin Kalbi Ankara, Representation, Early Republican Period, Modern Architecture, Cinema

**ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE MODERN MİMARLIK VE SİNEMADAKİ
TEMSİLİ: TÜRKİYE’NİN KALBI ANKARA (1934) FİLMİ**

TEŞEKKÜR.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
TABLolar LİSTESİ.....	VI
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VII
BÖLÜM I. GİRİŞ.....	1
1.1. Tezin Amacı ve Kapsamı.....	1
1.2. Tezin Yöntemi.....	1
1.3. Tezin Yapısı.....	2
BÖLÜM II. TEMSİL KAVRAMI.....	4
2.1. Temsil Kavramı.....	4
2.2. Mimari Temsil.....	7
2.2.1. Mimari Yapıların Ulus Temsilindeki Rolü ve Dünya Fuarları.....	9
2.3. Mimarlığın Sinemadaki Temsili.....	32
BÖLÜM III. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE MODERNİZM, MODERNLEŞME VE TEMSİL.....	43
3.1. Modernizm ve Modernleşme Kavramları.....	43
3.2. Türkiye’de Modernizm, Modernleşme ve Modern Mimarlık.....	46
3.2.1. Osmanlı İmparatorluğunda Modernleşme/ Batılılaşma Süreci.....	48
3.2.2. Türkiye Cumhuriyeti’nde Modernizm, Modernleşme ve İdeoloji.....	50
3.2.3. Erken Cumhuriyet Döneminde Modern Mimarlık.....	54
3.3. Türkiye’de Modernleşmenin ve Modern Mimarlığın Farklı Medyalar Üzerinden Temsili.....	59
BÖLÜM IV. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE SİNEMA VE MİMARLIK TEMSİLLERİ: TÜRKİYE’NİN KALBI ANKARA (1934) FİLMİ.....	71
4.1. Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934) Filmi Künye Bilgileri.....	71
4.2. Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934) Filmi İncelemesi.....	73

4.2.1. Giriş Bölümü: İsmet Paşa'nın Açılış Konuşması.....	73
4.2.2. Birinci Bölüm (1): Anadolu.....	75
4.2.3. İkinci Bölüm (2): Sovyet Ekibinin Türkiye'ye Gelişi.....	77
4.2.4. Üçüncü Bölüm: Ankara.....	80
4.2.5. Son Bölüm: 10. Yıl Kutlamaları ve Mustafa Kemal Atatürk'ün 10. Yıl Nutku.....	95
4.3. Tartışma.....	99
4.3.1. Filmin Hedef Kitlesi, Konuşmalar ve Ara Yazılar.....	99
4.3.2. Filmin Müzikleri.....	100
4.3.3. Filmde Kadın Figürü ve Kıyafetlerin Kullanımı.....	101
4.3.4. Filmin Çekim Teknikleri.....	102
4.3.5. Mimari Yapılar.....	102
BÖLÜM V. SONUÇ.....	104
KAYNAKLAR	107
EKLER.....	113
EK1.....	113
EK2.....	116

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) filmi künye bilgileri

Tablo 2. Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) Filminde Yeni Ankara Anlatımında Kullanılan Mimari Yapıların Listesi

Tablo 3. Eski-Yeni Anlatımında Kullanılan Öğeler ve Örnekleri

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. 1851’de Londra’da gerçekleştirilen Dünya Fuarı için Joseph Paxton tarafından tasarlanan Crystal Palace yapısı, Kaynak: Read & Co. Engravers & Printers, Online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Crystal_Palace_in_Hyde_Park_for_Grand_International_Exhibition_of_1851.jpg

Şekil 2. Crystal Palace İç Mekan Görünümü, Kaynak: Nash, J. ve Diğerleri. (1852). Dickinsons' comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851, Online: <https://archive.org/details/Dickinsonscompr1>

Şekil 3. İran (Persia), Mısır, Türkiye ve Yunanistan Sergileri, 1851 Londra Dünya Fuarı, Kaynak: Nash, J. ve Diğerleri. (1852). Dickinsons' comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851, Online: <https://archive.org/details/Dickinsonscompr1>

Şekil 4. 1851 Londra Fuarındaki Türkiye Sergisi Kaynak: Nash, J. ve Diğerleri. (1852). Dickinsons' comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851, Online: <https://archive.org/details/Dickinsonscompr1>

Şekil 5. 1851 Londra Fuarındaki Türkiye Sergisi Kaynak: Nash, J. ve Diğerleri. (1852). Dickinsons' comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851, Online: <https://archive.org/details/Dickinsonscompr1>

Şekil 6. 1855 Paris Fuarı Yapısı olan Palais de l'Industrie (Endüstri Sarayı), Kaynak: Bureau International des Expositions, Online: <http://www.bie-paris.org/site/en/1855-paris>

Şekil 7. 1855 Paris Fuarı Yapısı olan Palais de l'Industrie (Endüstri Sarayı), Kaynak: Bureau International des Expositions, Online: <http://www.bie-paris.org/site/en/1855-paris>

Şekil 8. 1862 Londra Fuarı, Doğu Kubbesinin altında gerçekleşen açılış seremonisi, Görseli Alıntılayan: Agnew, J., 2015, s.11

Şekil 9. 1867’de Paris’te gerçekleşen fuarın (Exposition Universelle de Paris) görünümü, Kaynak: The illustrated catalogue of the Universal Exhibition: published with 'The Art-journal', 1868, Online: <https://archive.org/details/hartley52087804>

Şekil 10. 1867’de Paris’te gerçekleşen fuar alanının (Exposition Universelle de Paris) görünümü, Kaynak: Bureau International des Expositions, Online: <http://www.bie-paris.org/site/en/1867-paris>

Şekil 11. 1867’de Paris’te gerçekleşen fuar alanının (Exposition Universelle de Paris) görünümü, Kaynak: Bureau International des Expositions, Online: <http://www.bie-paris.org/site/en/1867-paris>

Şekil 12. 1867 Paris fuarında Osmanlı Pavyonunun Görünümü, (Soldan Sağa) Boğaziçi Köşkü, Cami, Çeşme ve Hamam, Kaynak: Çelik, Z., 1992, s.60

Şekil 13. 1867 Paris fuarında Osmanlı Pavyonunda bulunan caminin cephe görünümü, Kaynak: Çelik, Z., 1992, s.99

Şekil 14. 1867 Paris fuarında Osmanlı Pavyonunda bulunan caminin iç mekan görünümü, Kaynak: Çelik, Z., 1992, s.101

Şekil 15. Pavillon du Bosphore (Boğaziçi Köşkü Cephesi), Paris, 1867, Kaynak: Çelik, Z., 1992, s.102

Şekil 16. Pavillon du Bosphore (Boğaziçi Köşkü Cephesi İç Mekanı), Paris, 1867, Kaynak: Çelik, Z., 1992, s. 104

Şekil 17. 1873'te Viyana'da gerçekleşen fuar alanının görünümü, Kaynak: Bureau International des Expositions, Online: <http://www.bie-paris.org/site/en/1873-vienna>

Şekil 18. 1873'te Viyana'da gerçekleşen fuarda Osmanlı Mahallesi, Kaynak: University of California Press, Online: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft8x0nb62g&chunk.id=d0e1466&to c.depth=100&brand=ucpress>

Şekil 19. 1873 Viyana fuarındaki Sultan Ahmet Çeşmesi replikası, Kaynak: Çelik, Z., 1992, s. 106

Şekil 20. 1889 Paris fuarındaki Türk Tütün Pavyonu, Kaynak: Library of Congress (Web), Online: <https://www.loc.gov/item/91722260/>

Şekil 21. 1893 Chicago Dünya Fuarındaki Osmanlı Pavyonu, Kaynak: Paul V. Galvin Digital History Collection, Online: <http://columbus.iit.edu/dreamcity/1500/00034085.JPG>

Şekil 22. 1893 Chicago Dünya Fuarındaki Türk Köyü'nün Girişi (Street of Constantinople), Kaynak: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Street_of_Constantinople,_1893_Chicago.jpg

Şekil 23. 1900'de Paris'te gerçekleşen fuarda Osmanlı Pavyonunun görünümü (sağda görülen yapı), Kaynak: Çelik, Z., 1992, s. 89

Şekil 24. Uluslararası Budapeşte Fuarı Türkiye Pavyonu 1931 Eskizi, Sedat Hakkı Eldem, Kaynak: SALT Research, Online: https://www.archives.saltresearch.org/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=350056&silolibrary=GEN01

Şekil 25. Uluslararası Budapeşte Fuarı Türkiye Pavyonu 1931, Sedat Hakkı Eldem, Kaynak: Google Arts and Culture, From the collection of SALT, Online: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/international-budapest-fair-turkish-pavillion-budapest-hungary-1931/JAEqOHCQ4wyZGQ>

Şekil 26. Uluslararası Budapeşte Fuarı Türkiye Pavyonu 1931, İç Mekan Görünümü, Sedat Hakkı Eldem, Kaynak: Google Arts and Culture, From the collection of SALT, Online: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/international-budapest-fair-turkish-pavillion-budapest-hungary-1931/lAGqr0kTgeHBRQ>

Şekil 27. Kameralı Adam (1929) (Man with a Movie Camera), Mimari yapı ve önündeki alanine açısının değiştirilmesi, Kaynak: Kameralı Adam (1929)

Şekil 28. İradenin Zaferi (1935) Film Afişi, Kuşbakışı çekimlerde görünen mimari yapılardan detay görüntüsü ve yapı cephesinde bayrak kullanımı, ve Şehirde gösterilen pek çok mimari yapıdan seçilmiş bir örnek ve cephede bayrak kullanımı, Kaynak: Afiş – Online: https://en.wikipedia.org/wiki/Triumph_of_the_Will, Diğer - İradenin Zaferi Filmi (1935)

Şekil 29. Luitpold Hall İç Mekan Görüntüsü, Nuremberg, Almanya, Kaynak: Rawson, A., 2012, Luitpold Hall Cephesinde Bayrakların Kullanımı, Nuremberg, Almanya, Kaynak: Rawson, A., 2012

Şekil 30. Lenin İçin Üç Şarkı adı ile birlikte kullanılan yazı, açılış sahnesi, Kaynak: Lenin İçin Üç Şarkı (1934)

Şekil 31. Filmin ilk bölümünde, eskiyi anlatır nitelikte kullanılan mimari yapı örneği, Kaynak: Lenin İçin Üç Şarkı (1934)

Şekil 32. Filmde Modern Mimari Yapıların Kullanımı, Kaynak: Lenin İçin Üç Şarkı (1934)

Şekil 33. Mustafa Kemal Atatürk, Şapka Devrimi, 1925, İzmir, Kaynak: <https://de.wikipedia.org/wiki/Hutgesetz>

Şekil 34. Sirkeci Merkez Postanesi (Büyük Postane) İç Mekanı, Kaynak: http://www.trekearth.com/gallery/Middle_East/Turkey/Marmara/Istanbul/Sirkeci/photo630604.htm

Şekil 35. 1920' li Yıllarda Ankara'da Yeni Yapılar, Kaynak: Cengizkan, A. (2002)

Şekil 36. Florya Deniz Köşkü, Seyfi Arkan, Kaynak: Arkitera Mimarlık Merkezi, Online: <http://v2.arkiv.com.tr/p5307-florya-ataturk-deniz-kosku.html>

Şekil 37. Sergi Evi, Şevki Balmumcu, Kaynak: Arkitera Mimarlık Merkezi, Online: <http://v3.arkitera.com/h56343-gecmisin-modern-mimarligi-9-ankara-2.html>

Şekil 38. Ankara Garı, Şekip Akalın, Kaynak: Arkitera Mimarlık Merkezi, Online: <http://www.arkitera.com/haber/14101/gecmisin-modern-mimarisi--ankara---2>

Şekil 39. Eski Yöntem ve Yeni Yöntem, Modern Türk Köprüsü, Kaynak: Linke, L., 1937

Şekil 40. Türkiye'de kadınların toplumdaki yerini anlatmakta kullanılan bir görsel, Kaynak: Linke, L., 1937

Şekil 41. Eski / Yeni Yazı arasındaki farkı gösteren Cumhuriyet Halk Fırkası propaganda posterleri, Kaynak: Linke, L., 1937

Şekil 42. Eski / Yeni Kıyafetler, Eski / Yeni Medeni Kanun arasındaki farkı gösteren Cumhuriyet Halk Fırkası propaganda posterleri, Kaynak: Linke, L., 1937

Şekil 43. “Il Faut Venir a Ankara – Ankara’ya Gelmelisin”, La Turquie Kemaliste’in ilk sayısında modern şehir ve mimari yapıların fotoğraflarının kullanımına örnek,, Kaynak: Boyut Yayın, Online: <http://www.boyut.com.tr/ltk/default.asp>

Şekil 44. Türk Cumhuriyeti'nin 10. Yıldönümü, L'illustration, 1933, Fotoğraf: Othmar Pferschy, Kaynak: SALT Research (FFTD0C01378)

Şekil 45. In a New Era Old Cities are Renamed (Bazı Eski Dünya Şehirleri İçin Yeni İsimler) ,1929, Kaynak: SALT Research (FFT258007)

Şekil 46. Ankara'da Türk Cumhuriyetinin 10. Yıl dönümünün kutlaması, L'illustration, 1933, Kaynak: SALT Research (FFTD0C01403)

Şekil 47. New York Sergisi 1937-1939, Pavyonu ve çeşmesi, Ulus Gazetesi, 1939, Kaynak: SALT Research (TSHEPA02004027)

Şekil 48. Cumhuriyet'in Canlı Eserleri, Yedigün, 1939, Kaynak: Dokgöz, D.G. (2012). “Karikatürün Hedef Nesnesi Olarak Mimarlığın ‘Kübik Ev’ Üzerinden Eleştirisi” (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Bölümü)

Şekil 49. Gençliğin Cumhuriyet’e Sahip Çıkması, Cemal Nadir Güler, 1930, Kaynak: Dokgöz, D.G. (2012). “Karikatürün Hedef Nesnesi Olarak Mimarlığın ‘Kübik Ev’ Üzerinden Eleştirisi” (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Bölümü)

Şekil 50. Yükselen Türkiye ve Kadın Figürü, Ramiz Gökçe, 1933, Kaynak: Dokgöz, D.G. (2012). “Karikatürün Hedef Nesnesi Olarak Mimarlığın ‘Kübik Ev’ Üzerinden Eleştirisi” (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Bölümü)

Şekil 51. Eski Yeni, Salih Erimez, 1938, Karikatür Dergisi, No: 154, Kaynak: Özçubukçu, Y. (2013). “Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Toplumsal Değişmenin Tanığı Olarak Karikatürler (1928-1940) ve Eğitim” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Eğitimin Sosyal ve Tarihi Temelleri Anabilim Dalı)

Şekil 52. Eski Yeni, Salih Erimez, 1938, Karikatür Dergisi, No: 158, Kaynak: Özçubukçu, Y. (2013). “Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Toplumsal Değişmenin Tanığı Olarak Karikatürler (1928-1940) ve Eğitim” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Eğitimin Sosyal ve Tarihi Temelleri Anabilim Dalı)

Şekil 53. Müzdan Arel'in annesine gönderdiği kartpostalın ön yüzü, 1937, Kaynak: SALT Research (AFMSBDIVDOC039)

Şekil 54. Filmin giriş bölümünde bulunan İsmet Paşa'nın konuşmasından alınmış bir görüntü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 55. Eşegi ile köyden Ankara'ya giden köylü adamın görüntüsü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 56. Tren ile tekerleğin arasına yerleştirilmiş kameranın görüntüsü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 57. Sovyet heyetini karşılayan modern Türk kızı (solda), Kağnı ile seyahat eden köylülerin arasından bir kadın (sağda), Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 58. Kağnı ile geçen köylülerin arkasında görülen modern otomobil, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 59. Modern otomobilin arkası, kağnı tekerleği, köylü adam, ve modern kılık kıyafetli adamın birlikte görüldüğü bir görüntü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 60. Üzerinde Türk bayrağı bulunan, hızla ilerleyen, ve kuş bakışı bir teknik ile çekilmiş olan Türk teknesinin görüntüsü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 61. Pera Palas Otelinin dışarıdan görünümü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 62. Pera Palas Otelinin Rusça Pankart Asılmış Girişi, Cam Sundurması, Modern Otomobil ve Modern Kıyafetli Görevlinin Görüntüsü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 63. Düzensiz olarak kabul edilebilecek “Kale ve Eski Semt” (sol), Geniş yolları, modern yapı ve meydanları ile “Yeni Ankara” (sağ), Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 64. Cumhurbaşkanlığı Köşkü olarak da bilinen Pembe Köşk, Clemens Holzmeister, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 65. Clemens Holzmeister'in tasarladığı Pembe Köşk, Kaynak: La Turquie Kemaliste, 7, Online: <http://www.boyut.com.tr/ltk/book.asp?k=7>

Şekil 66. Eski Ankara'nın anlatımında kullanılan görüntülerden bazıları, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 67. Ankara'nın dar sokaklarında modern bir otomobilin görüntüsü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 68. Yeni Ankara anlatımının başlangıcında kullanılan Ulus Meydanı ve Zafer Anıtı, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 69. Ankara'nın yeni, planlı ve geniş yolları ile modern otomobillerin görüntüleri, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 70. II. TBMM yapısı, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 71. Milli Savunma Bakanlığı ve Genel Kurmay Başkanlığı yapıları, Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 72. Türkiye İş Bankası (Sol), Ankara Merkez Bankası (Sağ), Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 73. İç mekandan çekilmiş laboratuvar görüntüsü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 74. Refik Saydam Hıfzıssıhha Enstitüsü'nün cephe görüntüsü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 75. Yutkeviç'in ekranın altına yatay bir biçimde yerleştirdiği modern yapı cephesi, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 76. Yüksek Ziraat Enstitüsü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 77. Yüksek Ziraat Enstitüsü'nün bahçesinde derse katılan genç ve modern Türk kadın öğrenciler, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 78. Yüksek Ziraat Enstitüsü'nün modern mimari öğelerinin yakın plan çekimleri, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 79. Eski Türk Ocağı ve Halkevi Binası (Devlet Resim ve Heykel Müzesi) ve Mustafa Kemal Atatürk heykeli, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 80. Etnografya Müzesi, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 81. Sağlık Bakanlığı (Sol) ve Numune Hastanesi (Sağ), Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 82. Yeni ve Modern Ankara Kesitleri, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 83. İsmet Paşa Kız Enstitüsü ve Kültür Fizik Hareketleri Yapan Modern Kız Öğrenciler, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 84. Musiki Muallim Mektebi (Ankara Devlet Konservatuvar Binası), Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 85. SSCB Büyükelçiliği, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 86. Bir Apartman (Sol üst), Ziraat Bankası (Sağ Üst), II. Vakıf Apartmanı (Sol Alt), Ankara Palas (Sağ Alt), Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 87. Sergei Yutkeviç ve Lev Oskarovich Arnstam, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 88. Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisi'nden Çıkış Sahnesi, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 89. Mustafa Kemal Atatürk'ün konuşmasını kaydetmek üzere çalışan kameraların görüntüsü ve konuşmasına başlamak üzere olan Mustafa Kemal Atatürk, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 90. 10.yıl kutlamalarının gece çekimleri, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 91. Yutkeviç'in gece çekimlerinde kullandığı montaj tekniklerini ifade eden görüntüler, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

BÖLÜM I. GİRİŞ

1.1. Tezin Amacı ve Kapsamı

Bu tezde mimari yapıların; modernleşme fikrinin temsilinde nasıl bir rol oynadığı tartışılmaktadır. Bu bağlamda Cumhuriyet'in kurulmasından sonra Türkiye'de gerçekleşen modernleşme süreci ele alınmış ve modernleşme fikrinin hem mimarideki, hem görsel medyadaki temsili incelenmiştir. Örnek çalışma olarak ise Erken Cumhuriyet Dönemini en iyi anlatan görsel kaynaklardan biri olan, ve daha önce çok az çalışılmış olan *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) filmi seçilerek incelenmiştir. *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) filminde modernleşme fikrinin nasıl temsil edildiği ve mimari yapıların bu temsildeki rolü sorgulanmıştır.

Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) filminin Atatürk'ün isteği ile çekilmesi; modernleşen Türkiye'yi eski-yeni arasında bir kontrast oluşturarak anlatması; ve Cumhuriyet döneminde inşa edilen mimari yapıları kullanması bakımından, Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde modernleşmenin insanların hayatına ve mimariye olan etkisini tartışmak için önemli bir örnektir. Bu çalışmada *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) örneğinden yola çıkılarak, mimarinin ve görsel medyaların modernleşme fikrinin temsildeki rolü incelenmiş ve tartışılmıştır.

1.2. Tezin Yöntemi

Bu tezde kültürel çalışmalar, göstergebilim, görsel çalışmalar, sinema çalışmaları ve mimarlık tarihi gibi farklı disiplinlere ait literatürler taranarak bir tartışma oluşturulmuştur. Kullanılan kaynaklar ve “Temsil”, “mimarlık” ve “sinema” arasındaki ilişki sebebiyle bu çalışmanın disiplinlerarası bir yaklaşıma sahip olduğu söylenilebilir. Disiplinlerarası yaklaşımda, farklı alanlarda ortaya çıkmış metodolojiler, tezler ve kavramlar, başka bir disiplinde sorgulanarak ve kullanılarak, o disipline yönelik teorik sorulara cevap bulunmasını sağlayabilmektedir. Bu tezde mimarlığın modernleşme fikrinin temsildeki rolü, disiplinlerarası bir yaklaşımla anlaşılmaya çalışılmıştır. Buna ek olarak örnek çalışma olan *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) filmi detaylı bir şekilde incelenmiştir.

1.3. Tezin Yapısı

Bu çalışma temel olarak Temsil Kavramı; Erken Cumhuriyet Döneminde Modernizm, Modernleşme ve Temsil; ve Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema ve Mimarlık Temsilleri: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) Filmi, şeklinde üçe ayrılmıştır.

Temsil Kavramı bölümünde bu kavramın nasıl ortaya çıktığından; göstergebilim ile olan ilişkisinden; ve mimarlığın bir temsil aracı olarak nasıl kullanıldığından bahsedilmiştir. Çalışmanın bu kısmında özellikle Ferdinand de Saussure'un, Charles Sanders Peirce'in ve Stuart Hall'un göstergebilim üzerine yaptığı çalışmalar kullanılmıştır. Sonrasında ise politik bilimlerde ortaya çıkmış olan temsil kavramının, mimari ve sinema olan ilişkisine değinilmiştir. Bu ilişkide özellikle Umberto Eco'nun çalışmalarından faydalanılmıştır. Mimari temsil konusu ile ilişkili olarak dünya fuarları üzerinden mimarinin ulus temsilindeki yerinden, Türkiye'nin geçmiş mimari temsillerinden, ve farklı film örnekleri ile mimarlığın sinemadaki rolünden bahsedilmiştir. Başka bir deyişle mimarlığın hem başlı başına bir temsil aracı oluşunun, hem de sinemada yer alan yapıların (mimarlığın temsillerinin) fikirlerin ve kavramların temsiliinde kullanıldığının altı çizilmiştir. Bu kısımda hem dünya fuarları katalogları, hem de Zeynep Çelik ve Gökhan Akçura gibi yazarlar tarafından bu fuarlar üzerine yazılmış literatür kullanılmıştır.

Erken Cumhuriyet Döneminde Modernizm, Modernleşme ve Temsil bölümünde ise öncelikle modernizm ve modernleşme kavramlarından bahsedilmiş; sonrasında ise Türkiye'de modernizm, modernleşme ve modern mimarlığa değinilmiştir. Türkiye'de modernizm, modernleşme ve modern mimarlık tartışmasında ise Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde batı ile olan ilişkilerinden başlayarak, Osmanlı İmparatorluğu'nda batılılaşma olarak da tanımlanan süreç, ve Cumhuriyet'in kurulması sonrasında gerçekleşen modernleşme süreci tartışılmıştır. Bu tartışma içerisinde devrimlerin insanların yaşamları üzerinde olan etkisine de değinilmiştir. Bunun yanı sıra modern olmak fikrinin ve modern yaşamın sembolü haline de gelen mimarlığın, birinci ulusal mimarlık sonrasındaki değişiminden ve modernliğin temsili olmasından da bahsedilmiştir. Son olarak, modernleşmenin farklı medyalar (gazete, poster, kitap, vb.) üzerinden nasıl temsil edildiği araştırılarak, modernleşmenin Erken Cumhuriyet Döneminde yaşanan değişime ve bu değişimin hedef kitleye nasıl aktarıldığına bakılmıştır.

Bu bölümde Jürgen Habermas, Hilde Heynen ve Sibel Bozdoğan gibi yazarların çalışmaları kullanılmıştır.

Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema ve Mimarlık Temsilleri: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) Filmi bölümünde ilgili künye bilgileri verildikten sonra, *Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)* filmi incelenmeye başlanmıştır. Bu inceleme, filmi hiç izlememiş kişilerin de takip edebileceği şekilde sahne sahne ele alınarak görseller ile desteklenmiştir. Film beş temel bölüme ayrılarak incelenmiştir. Bu bölümler: *Giriş Bölümü: İsmet Paşa'nın Açılış Konuşması*; *Birinci Bölüm (1): Anadolu*; *İkinci Bölüm (2): Sovyet Ekibinin Türkiye'ye Gelişi*; *Üçüncü Bölüm: Ankara*; *Son Bölüm: 10. Yıl Kutlamaları ve Mustafa Kemal Atatürk'ün 10. Yıl Nutku*, şeklindedir. Mimarlık ve modernleşmenin, temsil ile olan ilişkisinde *Üçüncü Bölüm: Ankara* ön plana çıktığı için, bu bölümdeki yapılardan detaylı bir şekilde bahsedilmiştir. Filmde modernleşmenin temsili ise tartışma bölümünde beş alt başlık üzerinde tartışılmıştır. Bu bölümde kaynak olarak çoğunlukla filmin kendisinden faydalanılmıştır.

Tezin son bölümü olan sonuç kısmında ise *Temsil Kavramı*; *Erken Cumhuriyet Döneminde Modernizm, Modernleşme ve Temsil*; ve *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema ve Mimarlık Temsilleri: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) Filmi* bölümlerinde yapılan tartışmalar bir araya getirilmektedir.

BÖLÜM II. TEMSİL KAVRAMI

“Temsil” farklı dönemlerde pek çok anlam kazanmış ve modern dönemde kitle iletişim araçlarının kullanımıyla insanların günlük hayatları ile ilişkili hale gelmiş bir kavramdır. Günümüzde “temsil” terimi görsel bilimlerde yaygın bir biçimde kullanılmakta, özellikle mimarlık, film ve fotoğraf alanları üzerinden incelenmektedir. Birinci bölümde öncelikle temsil ve mimari temsil kavramları göstergebilimi de kapsayacak şekilde tartışılmaktadır. Sonrasında ile temsil kavramının, sinema ve mimarlık ile olan ilişkisi irdelenmektedir.

2.1. Temsil Kavramı

Temsil farklı disiplinlerde kullanılan ve farklı şekillerde tanımlanan bir kavram olarak anlaşılabilir. Temsil kavramının Antik Yunan’da bir karşılığı bulunmadığı^{1 2} ve ilk olarak Roma döneminde ortaya çıktığı söylenmektedir (Pitkin, H.F., 1969).³ Roma döneminde temsil yerine kullanılan *repraesentare* sözcüğü ise, klasik Latince dilinde göstermek ya da tekrar göstermek anlamına gelmektedir (Pitkin, H.F., 1969).³ Temsil kavramı ortaçağ döneminde özellikle Hristiyan dini edebiyatında gizemli olanı anlamlandırmak için ve Avrupa’nın pek çok bölgesinde erken politik kurumlardaki temsili anlatmak için kullanılmıştır (Pitkin, H.F., 1969).⁴ Modern anlamda temsil kavramı ise 17. yüzyıldaki politik terime dayanmaktadır (Pitkin, H.F., 1969).⁵ Politik anlamıyla temsil toplumdan bir grup insanı temsil eden başka bir kişi ya da kişileri ifade etmekte, yani orada bulunmayanın yerine geçen insanları anlatmaktadır.

¹ Aksi belirtilmedikçe, bu tezdeki bütün çeviriler yazar tarafından yapılmıştır.

² There was a time, well within recorded history, when the idea of representation did not exist. The ancient Greeks had no such concept; their language contained no such word, and representative institutions played no significant role in their political life.” (Pitkin, H.F., 1969, s.1)

³ “The Romans did have a verb, *repraesentare*, which is the etymological root of our term, although the word actually came into English by way of Old French rather than directly from the Latin. In classical Latin, *repraesentare* meant simply to make present or manifest or to present again, and it was applied almost exclusively to inanimate objects.” (Pitkin, H.F., 1969, s.2)

⁴ “That concept, and modern representative institutions, really began to emerge only in the Middle Ages. The Latin *repraesentare* was gradually extended in Christian religious literature to signify a kind of mystical embodiment...” (Pitkin, H.F., 1969, s.2)

⁵ “The final steps toward the birth of our modern idea of representation, linking the concept with agency and acting for others and linking the institutions with democracy and matters of right, were taken in the seventeenth century.” (Pitkin, H.F., 1969, s.4)

Modern dönemde temsil politik anlamı olan insanları temsil etme durumunu aşarak, herhangi bir gerçeği, fikri ya da kavramı yeniden gösterme ya da sunma anlamlarını almaya başlamıştır. Bu, mimarlık, fotoğraf, ve yazı gibi farklı medyaların kullanımını gerektiren bir durumdur. Temsil sürecinde bu farklı medyalar kullanılarak herhangi bir fikir ya da kavram insanlara aktarılabilir. Bu noktada temsilin sadece bir yeniden gösterme girişimi olmadığını, ve anlamın oluşturulduğu sürecin bir parçası olduğunu söylemek mümkündür (Morphy, H., 1986).⁶ Temsil ve anlamın oluşma süreçleri, göstergebilim kuramı yoluyla incelenebilmektedir. Kıran (1999, s. 93)'a göre "Göstergebilim, dilin değişik biçimleriyle kavranan anlamın görünen kısmıyla, yani anlamı gerçekleştiren, onu iletişimsel kılan söylemle ilgilenir." Göstergebilim kuramının en önemli iki temsilcisi ise Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) ve Charles Sanders Peirce (1939 – 1914) olarak bilinmektedir.

Ferdinand de Saussure temsilde kullanılan bu öğeleri gösterge olarak tanımlamaktadır ve gösterge, gösteren ile gösterilenin birleşimiyle ortaya çıkan bir imge olarak sunar (Saussure, F. d., ve diğerleri, 1959).⁷ Peirce (1931) temsilde bir tür göstergenin kullanıldığını ve bu göstergenin obje ile onu yorumlayan bir düşünce arasında iletişim kurduğunu söylemektedir.⁸ Göstergeyi ise bir fikrin yerinde olan, onu üreten ya da değiştiren öge, ya da olmayan bir şeyden zihne anlam ileten bir araç olarak tanımlamaktadır (Peirce, C.S.,1931)⁹ Bundan yola çıkarak farklı medyaların kullandığı ifade biçimlerinin (gösterenler) insanların zihninde bir gösterilene karşılık geldiği, ve bu sayede bir mimari yapının, fotoğrafın, filmin ya da yazının bir başka kavramın ya da düşüncenin göstergesi olmaya başladığı düşünülebilir. Bu süreçte ilk öge olan gösteren, ikinci öge olan gösterileni zihinde tetiklemektedir (Hall, S.,1997).¹⁰

⁶ "...representations are seen as part of process whereby meaning is created and not simply as attempts to portray 'reality'." (Morphy, H., 1986, s.24)

⁷ "The linguistic sign unites, not a thing and a name, but a concept and a sound-image." (Saussure, F.D., ve diğerleri, 1959, s.66) ve "I propose to retain the word *sign* (*signe*) to designate the whole and to replace *concept* and *sound-image* respectively by *signified* (*signifié*) and *signifier* (*signifiant*)..." (Saussure, F.D., ve diğerleri, 1959, s.67)

⁸ "Indeed, representation necessarily involves a genuine triad. For it involves a sign, or representamen, of some kind, outward or inward, mediating between an object and an interpreting thought." (Peirce, C.S., 1931, s.372)

⁹ "...The easiest of those which are of philosophical interest is the idea of a sign, or representation. A sign stands for something the idea which it produces, or modifies. Or, it is a vehicle conveying into the mind something from without. That for which it stands is called its that which it conceals, its meaning; and the idea to which it gives rise, its interpretant." (Peirce, C.S., 1931, s.137)

¹⁰ "Saussure called the first element, the signifier, and the second element – the corresponding concept it triggered off in your head – the signified." (Hall, S., 1997, s.31)

Saussure (1959) göstergenin rastlantısal doğasından bahsetmektedir.¹¹ Gösterge rastlantısal olduğu için geleneği takip etmektedir ve geleneği takip ettiği için de rastlantısalıdır (Saussure, F. d., ve diğerleri, 1959).¹² Hall (1997) göstergenin bu rastlantısal doğasından yola çıkarak göstergelerin kesin ve varoluşsal bir anlamı olmadığını söylemiştir.¹³ Bu bilgiler ışında bir göstergenin farklı anlamlar taşıyabileceği düşünülmektedir. Saussure (1959)'a göre, kültürün ve belirli tarihsel olayların dil üzerinde etkisi bulunmaktadır.¹⁴ Bundan yola çıkarak Hall (1997), gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin her bir topluma ait sosyal ve tarihsel olaylarla bağlantılı olduğunu, dolayısıyla da anlamın tarih ve kültür çerçevesinde üretildiğini söylemiştir.¹⁵ Bu, bir göstergenin anlamının sosyal, kültürel ve tarihsel etmenlere göre değişebileceğini göstermektedir. Göstergelerin farklı anlamlar ifade edebilmesinin ise yorumlama süreci ile ilişkili olduğu düşünülebilir. Barthes (1991) anlamın her zaman yoruma açık olduğunu belirtmiştir.¹⁶ Sonuç olarak temsil sürecinde bir anlamın üretildiği, bu anlamın farklı medyalar yoluyla insanlara iletildiği ve anlamın insanlar tarafından sosyal, kültürel ve tarihsel birikimler çerçevesinde yorumlandığını söylemek mümkündür.

Temsil edilen fikir ne olursa olsun (ulus, modernizm, kültür, vb.), temsilin nasıl yapılacağı, hangi bakış açısıyla yapılacağı, ve kime temsil edileceği konusunda kararlar alınması gerekmektedir (Morphy, H., 1986).¹⁶ Dolayısıyla herhangi bir temsil süreci incelenirken hangi medyanın nasıl kullanıldığını araştırmak önem taşımaktadır. Huyssen (2003)'e göre, modern dönem, zaman mekan sıkışmasını beraberinde getirmiş, zaman ve mekan ile ilgili anlayışımızı ise yerel, ulusal ve hatta uluslararasına ötesine genişletmiştir.¹⁷ Bu genişlemenin önemli sebepleri arasında iletişim ve ulaşım

¹¹ "The bond between the signifier and the signified is arbitrary." (Saussure, F.D., ve diğerleri, 1959, s. 67)

¹² "Because the sign is arbitrary, it follows no law other than that of tradition, and because it is based on tradition, it is arbitrary." (Saussure, F.D., ve diğerleri, 1959, s. 74)

¹³ "If the relationship between a signifier and its signified is the result of a system of social conventions specific to each society and to specific historical moments – then all meanings are produced within history and culture. They can never be finally fixed but are always subject to change, both from one cultural context and from one period to another. There is thus no single, unchanging, universal 'true meaning'." (Hall, S., 1997, s.32)

¹⁴ "The culture of a nation exerts an influence on its language, and the language, on the other hand, is largely responsible for the nation." (Saussure, F.D., ve diğerleri, 1959, s. 20)

¹⁵ "But there always remains, around the final meaning, a halo of virtualities where other possible meanings are floating: the meaning can almost always be *interpreted*." (Barthes, R., 1991, s. 132)

¹⁶ "The representation of any subject, be it a single artefact, a religion, or a culture, involves decisions about which way to represent it, whose perspective to adopt, what audience to aim for." (Morphy, H., 1986, s.24)

¹⁷ "Modernity has brought with it a very real compression of time and space. But in the register of imaginaries, it has also expanded our horizons of times and space beyond the local, the national, and even the international." (Huyssen, A., 2003, s.4)

teknolojilerinin olduğu düşünülmektedir. Thompson (1995)'e göre kitle iletişim araçlarındaki gelişmeyi medya endüstrilerinin gelişiminden ayırmak mümkün değildir.¹⁸

Teknolojideki gelişmeler sayesinde modern dönemde insanlar kitle iletişim araçlarına (sinema, internet, fotoğraf, vb.) – geçmiş dönemlerden farklı olarak - büyük bir hız ve kolaylıkla erişebilmektedir. Bu bağlamda modern dönemde temsilin önceki dönemlerden farklı olduğu söylenilebilir. Çünkü modern dönemde, farklı medyalar kitle iletişim araçları sayesinde temsil ettikleri fikir ya da kavramları daha geniş kitlelere, hızla ve kolaylıkla ulaştırabilmektedir. Kitlelere farklı anlamları aktarabilen önemli temsil biçimlerinden (medyalardan) birisi mimarlıktır ve modern dönemde mimarlığın temsilleri, kitle iletişim araçları sayesinde (sinema, internet, fotoğraf, vb.) dünyanın farklı yerlerindeki insanlara ulaşmaktadır.

2.2. Mimari Temsil

Mimari yapılar günlük hayatın ortamını oluşturmaktadır. Bu sebeple, belli bir dönemdeki sosyal, kültürel ve politik olayların mimarlık ile doğrudan ilişkili olduğu düşünülebilir. Mimarının neyi temsil etmesi gerektiği ya da kendisinden başka bir şeyi temsil edip etmemesi konusunda kesin bir görüş bulunmamaktadır (Vesely, D., 2004).¹⁹ Buna rağmen mimari yapıların geçmişte ve günümüzde önemli bir temsil aracı olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.

Eco (1997), pek çok mimari objenin iletişim kurmadığını (iletişim kurmak için tasarlanmadığını) ve önemli olanın işlevi olduğunu belirtmiştir.²⁰ Bununla birlikte mimari objelerin, hem işlevlerinin anlamını, hem de farklı anlamları iletebileceğini söylemiştir (Eco, U., 1997).²¹ Eco (1997)'ya göre, objeler hem işlevsel hem de sembolik anlamlar

¹⁸ “...the development of mass communication is inseparable from the development of the media industries...” (Thompson, J.B., 1995, s.27)

¹⁹ “The present understanding of architectural representation is rather confused and ambiguous. There is no clear notion as to what architecture should represent or whether in fact it should represent anything other than itself.” (Vesely, D., 2004, s.356)

²⁰ “Why is architecture a particular challenge to semiotics? First of all because apparently most architectural objects do not communicate (and are not designed to communicate), but function.” (Eco, U., 1997, s.174)

²¹ “We said that besides denoting its function the architectural object could connote a certain ideology of the function. But undoubtedly it can connote other things.” (Eco, U., 1997, s.178)

taşıyabilmekte²², hatta objeye göre sembolik anlam, birincil anlam olabilmektedir.²³ Dolayısıyla, objelerin sembolik özellikleri, işlevsel özellikleri kadar önemli görülebilir. Bu bağlamda, mimarlık işlevsel anlamların yanı sıra, sembolik anlamları iletmekte kullanılan bir temsil aracı olarak anlaşılabilir. Bu durum modern mimarlık ile ilişkili olarak düşünüldüğünde ise ortaya bir ikilem çıkmaktadır. Çünkü, modern mimarlığın sembolik anlamı elimine ederek işlevselliği ön plana çıkarmayı hedefleyen bir felsefeye sahipken, batı dışı toplumlarda modernleşmenin sembolü haline geldiği söylenilebilir. İkinci bölümde detaylı bir şekilde tartışılan bu örnek ise mimari yapıların temsil edebileceği kavramlardan (modernleşme) sadece bir tanesidir.

Mimarinin temsil edebileceği kavramlar arasında güç kavramı bulunmaktadır. Temsil, politik gücü güçlendirmekte, pekiştirmekte ve hatta oluşturmakta kullanılabilir. Feldman ve Heinz (2007) temsilin yönetici seçkinlerin fikirlerine yazı, görseller veya mimarlık yoluyla form verilmesi olduğunu söylemektedir.²⁴ Broadbent (1980)'e göre mimarlık olarak tanımladığımız yapılar güç sahibi olanlar, elitler, sömürgeciler, burjuvalar tarafından güçlerini sembolize etmek için yaptırılmıştır.²⁵ Bu Mısır firavunları, Roma imparatorları, Sultanlar ve Rönesans dönemi prensleri için geçerli olduğu gibi, ondokuzuncu yüzyılda fabrikalar, dükkanlar, kendilerine evler yapan kapitalistleri ve onların yirminci yüzyıldaki karşılıkları olan, Manhattan adasında Mies tipi kuleleri, Eisenman, Meier, Moore, Stern ya da Venturi haftasonu evlerine sahip olanları kapsamaktadır (Broadbent, G., 1980).²⁵

²² “So the title *function* should be extended to all the uses of objects of use (in our perspective, to the various communicative, as well as to the denoted functions), for with respect to life in society the ‘symbolic’ capacities of these objects are no less ‘useful’ than their ‘functional’ capacities.” (Eco, U., 1997, s.179)

²³ “A seat tells me first of all that I can sit down on it. But if the seat is a throne, it must do more than seat one; it serves to seat one with a certain dignity...Thus to seat one is only one of the functions of the throne – and only one of its meanings, the first but not the most important.” (Eco, U., 1997, s.179)

²⁴ “Representation, whether as texts, rituals, visual images, or architecture, gives form to the ideas of order that the ruling elite seek to normalize or make common sense.” (Feldman ve Heinz, 2007, s.1)

²⁵ “There is no denying that, on the whole, the buildings we call architecture, have been built by the powerful, the elite, the exploiters, the bourgeoisie, for the purposes of symbolising their power. “That was certainly true of the Egyptian Pharaohs, the Greek politicians like Pericles, the Roman Emperors, the Byzantine and Romanesque Emperors, Bishops, and so on, your Sultans, the Renaissance Princes, our 18th century gentlemen. It was certainly true of our 19th century Capitalists, who built factories, ware-houses, shops, worker housing and the houses they built for themselves. It is equally true of their 20th century equivalents who have Miesian towers on the island of Manhattan and Eisenman, Meier, Moore, Stern or Venturi houses for their week-end retreats.” (Broadbent, G., 1980, s.24)

Mimari yapılar gücü temsil edebildiği gibi, belirli ideolojileri temsil etmede ya da güçlendirmede de kullanılabilir. ²⁶ Althusser (2001)'e göre ideoloji kişilerin gerçek hayat durumları ile olan hayali ya da kurgu bir ilişkiyi tanımlar ²⁷ ve maddesel olarak varolmaktadır. ²⁸ Dolayısıyla, ideolojinin farklı temsiller yoluyla sadece kavramsal olarak kalmadığı ve bir biçim (form) alabildiği düşünülebilir. İdeolojinin mimarlık yoluyla temsiline verilebilecek önemli örnekler arasında ise ulusal ideolojilerin ya da ulus-devlet ideolojilerinin temsilleri bulunmaktadır. Quek (2012)'ye göre ulusun en güçlü temsillerinden biri olan mimarlık, uluslararası seviyede ulusun ifade edilmesini, tanımlanmasını ve ayrışmasını sağlamaktadır. “Ulusal” mimarlık yapılarının önceliğinin ise estetik ya da işlevsel kaygılardansa, ulusal ruhu ya da karakteri ifade etmek olduğu düşünülebilir (Pantelić, B., 1997). ²⁹ Ulus ideolojisinin mimarlık üzerinden temsili 19.yüzyılda gerçekleştirilen dünya fuarları (World's Fairs) üzerinden örneklendirilebilir.

2.2.1. Mimari Yapıların Ulus Temsilindeki Rolü ve Dünya Fuarları

Mimari yapılar, farklı dönemlerde ulus temsiliinde önemli bir rol oynamıştır. Mimari yapılar aracılığı ile ulusların geleneklerini, gelişimlerini, gücünü, teknolojilerini ya da kültürlerini temsil edilebilmektedir. Bu durumun önemli örnekleri arasında ise dünya fuarları (evrensel sergiler) bulunmaktadır. Dünya fuarları, farklı ülkelerin teknolojik, sanatsal, kültürel ve bilimsel gelişimlerini sergileyebilecekleri uluslararası bir platform olarak düşünülebilir. Bu fuarlarda ülkeler gelişim ve başarılarını farklı tipte ürünler üzerinden sergileyerek kendilerini temsil etmektedirler. Sergilenen ürünler arasında çeşitli sanayi ürünleri ve sanat eserlerine ek olarak mimari yapılar yani ülke pavyonları bulunmaktadır. Bu bağlamda dünya fuarları üzerinden, ulus temsiliinde mimari yapıların önemi incelenebilmektedir. Çalışmanın bu kısmında Osmanlı İmparatorluğu'ndan itibaren Türkiye'nin kendini dünya fuarlarında nasıl temsil ettiği ve mimarinin bu temsildeki rolü tartışılmaktadır.

²⁶ İdeoloji, belirli bir sınıf ya da gruba ait menfaatlardan ortaya çıkan bir fikir sistemi olarak tanımlanabilmektedir. “...ideology in each case is the system of ideas appropriate to that class.” (Williams, R., 1985, s.157)

²⁷ “Ideology represents the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence.” (Althusser, L., 2001, s.162)

²⁸ “Ideology has a material existence.” (Althusser, L., 2001, s.165)

²⁹ Yazar metninde özellikle Sırp mimarisini tartışmaktadır ancak bunun diğer ulusları da kapsayabileceği düşünülmektedir. “Aesthetic or functional considerations were of secondary interest to nationalist architects; rather, their aim was to define a style that would be particular to the Serbs and convey abstract concepts such as national spirit or national character through architectural form.” (Pantelić, B., 1997, s.16)

Akçura (2009) uluslararası sergilerin (dünya fuarlarının), sanayi devriminin sonuçlarından biri olduğunu söylemektedir. Ulusal sergilerin pek çok ülkeyi kapsayarak uluslararası hale gelmesi ise modernleşmenin dünyanın farklı yerlerine yayılmasının bir yan ürünü olarak anlaşılabilir (Turan, G., 2009).³⁰ Dünya fuarlarının “Batı” dünyasında ve 19. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktığı bilinmektedir (Çelik, Z., 1992).³¹ Bu fuarlarda farklı coğrafyalara ait kültürlerin kendini ifade etmesinin, tanımlamasının ya da ayırtırmasının mimari yapıların temsil etme özelliği ile doğrudan ilişkili olduğu düşünülebilir (Çelik, Z., 1992).

Osmanlı İmparatorluğu, kültürünü, gelişmelerini, üretimlerini ve başarılarını temsil etmek amacıyla pek çok uluslararası sergiye katılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nun katıldığı ilk fuar ise 1851’de Londra’da gerçekleştirilen ve bu tip uluslararası fuarların birinci örneği olan *The Great Exhibition (The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations)*’dır. Bu fuar “dev bir cam ve demir anıt halinde kurulan Crystal Palace” ta açılmıştır (Şekil 1 ve 2) (Akçura, G., 2009, s.20). Sultan I. Abdülhamid Türkiye’yi 1851 Londra fuarına katılması için yönlendirmiştir.³² Akçura (2009, s.20) bunun sebebinin şu şekilde açıklamaktadır: “Osmanlı İmparatorluğu’nun bu sergiye katılma kararı almasının temel nedeni Tanzimat’tan sonra gelişen İngiliz-Osmanlı dostluğuydu. Osmanlı belgelerine göre İngiltere Kraliçesi tarafından söz konusu sergiye ‘Osmaniye mamulât ve mahsulâtından dahi birer miktar şey gönderilmesi’ talep edilmişti.” Fuarda Türkiye’ye ait sergi alanı zemin katta, Doğu kanadında, Mısır, İran (Persia) ve Yunanistan’ın yanında bulunmaktaydı (Şekil 3).³³

Bu bilgi ve görsellerden anlaşılabilceği gibi, *The Great Exhibition* sergisinde Osmanlı İmparatorluğu temsilde bir mimari yapı kullanmamıştır. Bunun yerine sergide, iç mekan düzenlemesi ve teknolojik gelişmeleri temsil ettiği düşünülebilecek farklı üretimleri ön plana çıkarmıştır. Dolayısıyla bu fuarda iç mekan düzenlemesi ve ürünler Osmanlı İmparatorluğu’nu temsil eden öğeler olarak anlaşılmaktadır.

³⁰ “The evolution of exhibitions from the national scene into the international area was a by-product of the internationalization of modernization.” (Turan, G., 2009, s. 64)

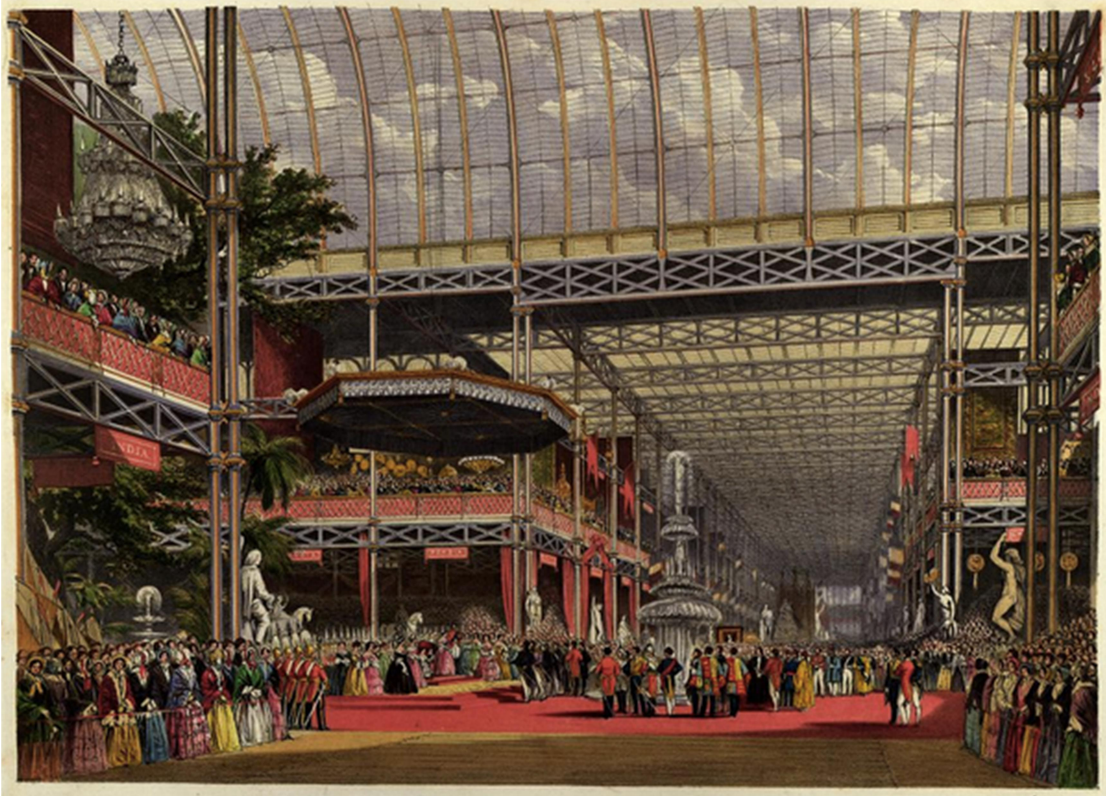
³¹ “The second half of the nineteenth century was the time of universal expositions in the Western world.” (Çelik, Z., 1992, s.1)

³² “The Sultan who guided Turkey into the Great Exhibition was Abd-ul-Mejid I.” (Turan, G., 2009, s. 65)

³³ “The Turkish Court was on the ground floor, in the Eastern Wing, next to Egypt, Persia, and Greece.” (Turan, G., 2009, s. 70)



Şekil 1 - 1851'de Londra'da gerçekleştirilen Dünya Fuarı için Joseph Paxton tarafından tasarlanan Crystal Palace yapısı, Kaynak: Read & Co. Engravers & Printers, Online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Crystal_Palace_in_Hyde_Park_for_Grand_International_Exhibition_of_1851.jpg



Şekil 2 - Crystal Palace İç Mekan Görünümü, Kaynak: Nash, J. ve Diğerleri. (1852). Dickinsons' comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851, Online: <https://archive.org/details/Dickinsonscompr1>



Şekil 3 - İran (Persia), Mısır, Türkiye ve Yunanistan Sergileri, 1851 Londra Dünya Fuarı, Kaynak: Nash, J. ve Diğerleri. (1852). *Dickinsons' comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851*, Online: <https://archive.org/details/Dickinsonscomprl>

1851 Londra fuarını detaylı bir biçimde inceleyen, 1852 yılında Nash Joseph, Haghe Louis ve Roberts David tarafından yazılan *Dickinsons' Comprehensive Pictures Of The Great Exhibition of 1851* kitabı, içeriği ve görselleri ile dünya fuarlarının temsildeki yerini vurgular niteliktedir. Kitapta, Türkiye'nin sergisi ile ilgili notlar ve görseller bulunmaktadır. Nash ve diğerleri (1852), kitapta “Batı”nın gözünden, Türklerin davranış ve geleneklerinin onlarla olan farklılıklarından, kıyafetlerinden, eğitime olan yaklaşımlarından ve sergideki ürünlerinden şu şekilde bahsetmektedirler:

“Türklerin tavırları ve gelenekleri bizimkilerle o kadar zıttır ki, serginin kuzey doğu kısmında bulunan ve bab-ı ali'nin buyruğu üzerine oluşturulan sergideki oldukça değişik katkıları, çok sayıda ziyaretçi tarafından ilgi ve merak ile incelenmiştir... Türklerin göreneklerinin bizimkilerle olan farkları değişik şekillerde örneklenebilir. Bizim çabuk davranmak için planlanmış kısa ve kapalı kıyafetlerimiz, onların gözünde itibar ve tevazu istemektedirler. Onların kadınlarının milli kıyafeti sarık haricinde gevşek ve dökümlüdür ve erkeklerinkinden çok az farklıdır. Sarığın rengi ve biçimi insanların rütbelerini ve devlet memurlarının işlevlerini ayırt etme görevini görmektedir... Son zamanlarda, Constantinople'da diğer Avrupa ülkelerinin kıyafet ve tavırlarını taklit etmek moda haline gelmiştir... Türk kadını genel olarak fazlaca cahildir çünkü kızlar için eğitim gerekli görülmemektedir. Erkekler öğrenmeyi tamamen ihmal etmese de genel olarak cahil kabul edilmelidirler. Bu cehalet

karakterleri üzerinde büyük bir etkiye sahiptir: fazlaca kibirli ve zevk düşkünüdürler... Eskizde görüldüğü şekilde Türklerin tavır ve karakteri, Osmanlı İmparatorluğu'nun sergiye olan katkılarını inceleyenler tarafından göz önünde bulundurulmalıdır..." (Nash ve diğerleri, 1852, s.105) (Şekil 4 ve 5)

"Turkish manners and customs are so completely opposite to our own, that the bay at the North East Angle of the Exhibition, where the collection formed by order of the Sublime Porte was displayed, attracted large numbers of the visitors, who inspected the highly interesting contributions with great interest and curiosity...We have stated that Turkish usages differ very much from our own, and this is exemplified in various ways. Our close and short dresses, calculated for promptitude of action, appear in their eyes to be wanting both in dignity and modesty. Their national dress is loose and flowing: that of the women, with the exception of the turban, differing but slightly from that of the men. The shape and colour of the turban serves to distinguish the different orders and ranks of the people and the functions of public officers...Latterly, it has become fashionable at Constantinople to imitate the dress and manners of other European nations...The Turkish women are in general excessively ignorant, for education is not considered necessary for a girl; and even the men, though they do not universally neglect learning, must be regarded as an illiterate people. This ignorance has a very great effect on their character and dispositions, in which two great faults are always to be traced: they are excessively proud and excessively sensual...The above sketch of Turkish manners and character, which must be taken into consideration by those who examine the contributions which were made by the Ottoman Empire to the Exhibition..." (Nash ve diğerleri, 1852, s.105)



Şekil 4 - 1851 Londra Fuarındaki Türkiye Sergisi Kaynak: Nash, J. ve Diğerleri. (1852). Dickinsons' comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851, Online: <https://archive.org/details/Dickinsonscompr1>



Şekil 5 - 1851 Londra Fuarındaki Türkiye Sergisi Kaynak: Nash, J. ve Diğerleri. (1852). Dickinsons' comprehensive pictures of the Great Exhibition of 1851, Online: <https://archive.org/details/Dickinsonscompr1>

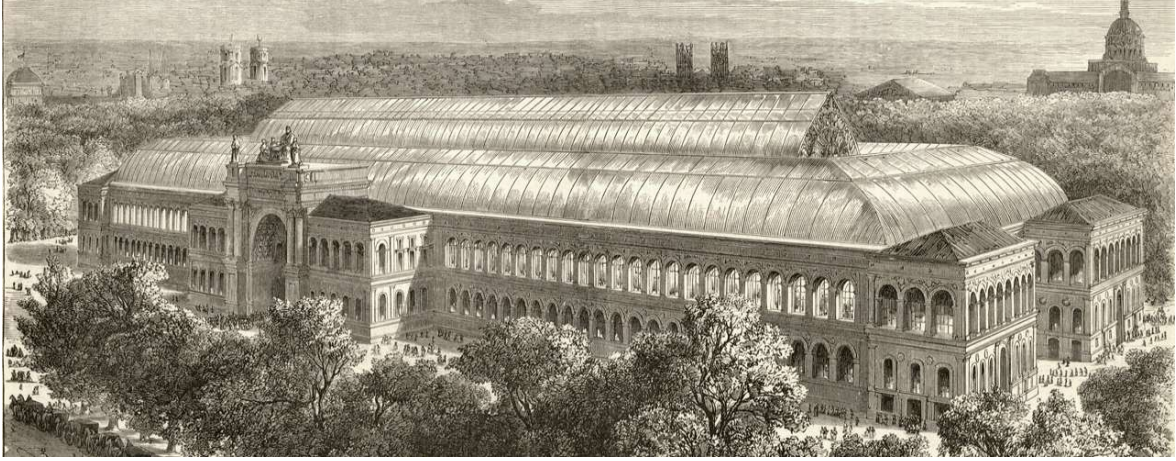
Bu anlatımda sergi görsellerinin kullanımı yoluyla, mekan düzenlemesi, katılımcıların kıyafetleri ve tavırları üzerinden bir okuma yapılarak, Osmanlı İmparatorluğu ve insanları ile ilgili çıkarımlar yapıldığı söylenilebilir. Osmanlı İmparatorluğu'na özgü öğelerin sergilenmesi ve katılımcıların genel görünümü dolayısıyla bu fuarda henüz batı ile olan ilişkilerin Osmanlı İmparatorluğu'nun temsiline yansımadağı düşünülebilir.

Bir sonraki uluslararası fuar 1953 yılında New York'ta açılmıştır ancak kıtalararası taşımadaki güçlükler nedeniyle Osmanlı İmparatorluğu bu sergiye katılmamıştır (Akçura, G., 2009). Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı ikinci sergi ise 1855'te Paris'te açılan üçüncü evrensel sergidir ve bu sergiye farklı bölgelerden 2000 civarında mal gönderilmiştir (Akçura, G., 2009). Trapp (1965)'a göre bu fuarın temel amacı, Fransa'nın ticaret ve endüstrideki başarıları ile ziyaretçileri etkilemektir.³⁴ Sergilerin gerçekleştirildiği yapılarda, 1851 Londra sergi yapısı *Crystal Palace* gibi, metal ve cam malzemeler strüktürel bir biçimde kullanmıştır (Trapp, F.A., 1965).³⁵ Bu yapılardan özellikle Palais de

³⁴ "The Paris exhibition was intended most of all to impress those who visited its giant halls with France's achievements in commerce and industry, which could now, respectably be compared with those of Great Britain." (Trapp, F.A., 1965, s.300)

³⁵ "The exhibition buildings were designed to exploit the use of metal and glass as structural materials." (Trapp, F.A., 1965, s.300)

l'Industrie'nin (Endüstri Sarayı) bu anlamda ön plana çıktığı söylenilebilir (Şekil 6 ve 7). Bu fuarda da farklı ülkelere ait pavyonlar olmadığını ve ülkelerin sergilerini onlara ayrılan alanlarda gerçekleştirdiğini belirtmek gerekmektedir.



Şekil 6 – 1855 Paris Fuarı Yapısı olan Palais de l'Industrie (Endüstri Sarayı), Kaynak: Bureau International des Expositions, Online: <http://www.bie-paris.org/site/en/1855-paris>



Şekil 7 - 1855 Paris Fuarı Yapısı olan Palais de l'Industrie (Endüstri Sarayı), Kaynak: Bureau International des Expositions, Online: <http://www.bie-paris.org/site/en/1855-paris>

1855'te Paris'te gerçekleştirilen fuarda, önceki sergilerden farklı olarak endüstriyel ürünlerin yanı sıra resim, heykel, baskı ve mimarlık da sergilenmiştir (Trapp, F.A., 1965).³⁶ Osmanlı İmparatorluğu'nun ise bu fuarda çoğunlukla endüstriyel ürünleri sergilediği söylenilebilir. Trapp (1965, s. 302), Türkiye'den sanatçı katılımıyla ilgili şu yorumu yapmıştır: "...her 33,582 Fransız için bir Fransız sanatçı varken; 15,000,000

³⁶ "In one important respect, however, the Paris exhibition differed from all previous ventures of its kind: in the effort to be more truly 'universal', its organizers included with its industrial display a vast retrospective exhibition of paintings, sculpture, prints and architecture to recall man's accomplishments in the arts, as well as in science, technology, and business." (Trapp, F.A., 1965, s.300)

kişiden sadece iki Türk sanatçı ortaya çıkmıştır...”³⁷ Bu noktada “Batı”nın Osmanlı İmparatorluğu’nu sanat konusunda ötekileştirdiği ve modern olmanın gerisinde gördüğü söylenilebilir.

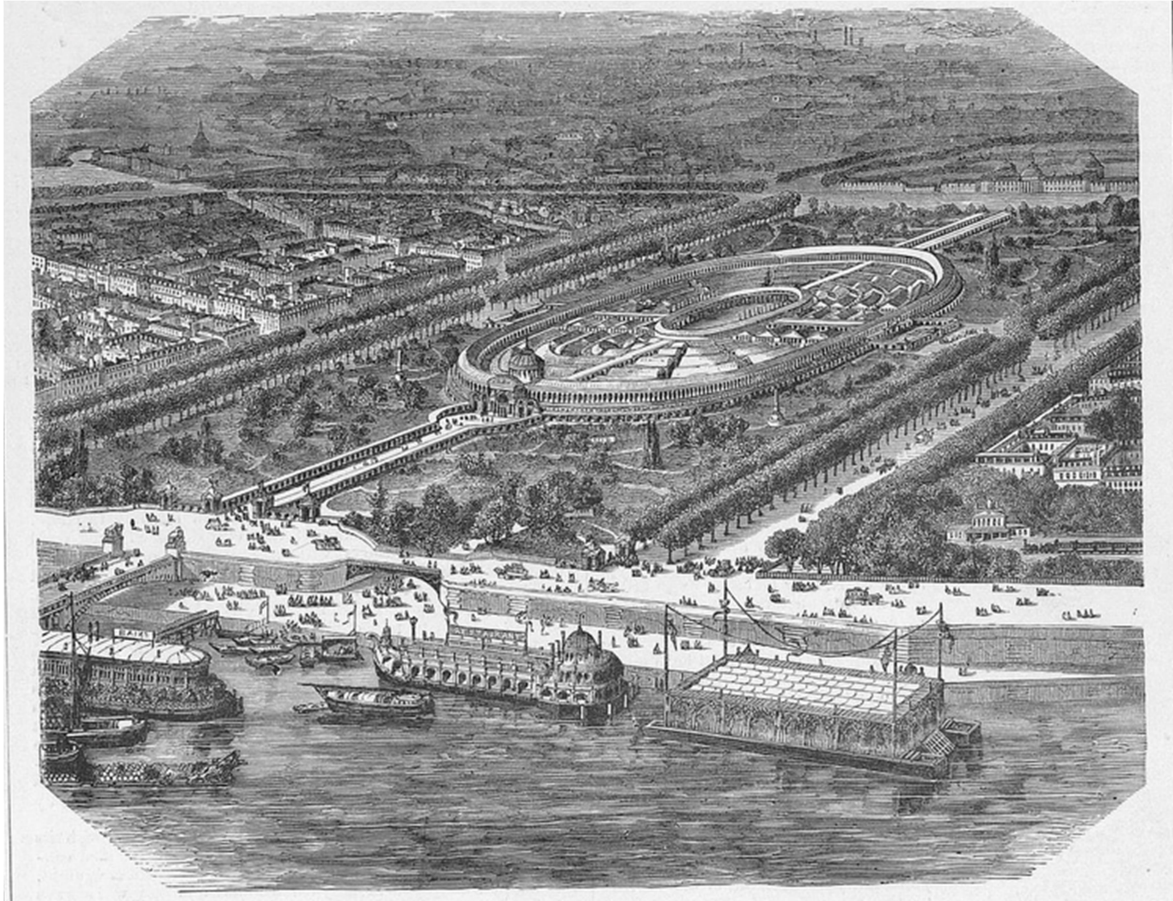
Osmanlı İmparatorluğu’nun üçüncü olarak 1862 yılında, Londra’da gerçekleştirilen uluslararası fuara katılmıştır. Akçura (2009, s.22) bu sergiye Osmanlı İmparatorluğu’nun katılımını şu şekilde açıklamaktadır:

“Osmanlı hükümeti tarafından önce ‘İmparatorluk mamullerinin sergilere gönderilmesi hazineye daima önemli mâli yükler getirdiğinden, Mayıs ayında açılacak (bu) sergiye iştirak edilmemesi’ düşünülmüş, ‘ancak bu durumun Osmanlı İmparatorluğu’nun ziraat, sanayi ve sanat sahalarındaki ilerlemesinden yabancı devletlerin şüphe etmelerine sebep olabileceğinden, bu sefer de hububat ve sanayi ürünlerinden oluşan numunelerin masrafları yine devlet tarafından karşılanmak üzere Londra’ya gönderilmesi’ ne karar verilmiştir.”

Şekil 8 – 1862 Londra Fuarı, Doğu Kubbesinin altında gerçekleşen açılış seremonisi, Görseli Alıntılayan: Agnew, J., 2015, s.11)

³⁷ “However flattering may have been the statistics presented by Prince Napoleon in his handbook about the Exhibition – there was one French artist for every 33,582 Frenchmen, but only two Turkish artists had emerged from a land of 15,000,000 people! – the visual result was ultimately unexciting.” (Trapp, F.A., 1965, s.302)

Bu yorumun, fuarların uluslararası platformda ülkelerin temsilindeki önemini ifade ettiği söylenilebilir. 1862 yılında gerçekleştirilen Londra fuar yapısı, Francis Fowke tarafından tasarlanmıştır (Şekil 8) (Agnew, J., 2015).³⁸ Akçura (2009), bu fuarda Osmanlı İmparatorluğu'nun sergilediği ürünlerin 25 farklı pavyonda sergilendiğini söylemekte, ve yabancı devletlerin bu sergiler sayesinde Osmanlı İmparatorluğu'nun hammadde kaynaklarının ve tarım ürünlerinin büyük bir potansiyele sahip olduğunu fark ettiğini belirtmektedir. Bu bilgilerden yola çıkarak, 1867'de Paris'te gerçekleşen ve 42 ülkenin katılmış olduğu *Exposition Universelle de Paris* dünya fuarı öncesinde, Osmanlı İmparatorluğu ile ilişkili temsillerin mimari yapılar yoluyla değil, ürün ve iç mekan düzenlemeleriyle yapıldığı söylenilebilmektedir (Şekil 9).



Şekil 9 – 1867’de Paris’te gerçekleşen fuarın (Exposition Universelle de Paris) görünümü, Kaynak: The illustrated catalogue of the Universal Exhibition: published with 'The Art-journal', 1868, Online: <https://archive.org/details/hartley52087804>

³⁸ “The Exhibition’s architect was Francis Fowke.” (Agnew, J., 2015, s.4)

1867’de gerçekleşen Paris fuarının (*Exposition Universelle de Paris*) önemli özelliklerinden biri, sergide ilk defa dünyanın farklı yerlerinden hayatları göstermeyi ve kültürlerin birbiriyle ilişki kurmasını hedefleyen ulusal pavyonların bulunmasıdır.³⁹ Bunun için ülkelere kültürlerini, tarihlerini ve yeniliklerini sergileyebilecekleri alanlar sağlanmıştır (Şekil 10 ve 11).⁴⁰ Osmanlı İmparatorluğu’nun pavyonu İstanbul’da Léon Parvillée ve Barborini tarafından tasarlanmıştır ve hamam, cami ve konut yapıları ve bir çeşme’den oluşmaktadır (Şekil 12) (Çelik, Z., 1992). Çelik (1992)’ye göre bu fuarda cami dini alanı, Boğaziçi köşkü sivil yaşamı (yani konutu), hamam sosyal ve kültürel ritüelleri, ve çeşme kamusal alanı temsil etmekteydi.⁴¹



Şekil 10 - 1867’de Paris’te gerçekleşen fuar alanının (*Exposition Universelle de Paris*) görünümü, Kaynak: Bureau International des Expositions, Online: <http://www.bie-paris.org/site/en/1867-paris>



Şekil 11 - 1867’de Paris’te gerçekleşen fuar alanının (*Exposition Universelle de Paris*) görünümü, Kaynak: Bureau International des Expositions, Online: <http://www.bie-paris.org/site/en/1867-paris>

³⁹ “The goal of the Expo was not only to bring produce from foreign countries and expose them at the Fair, but also to showcase different ways of life from all over the world and to allow interaction between different cultures through a new feature: the national pavilions.” (Paris., n.d., Bureau International des Expositions website)

⁴⁰ They provided a space in which countries could display their culture, their history and their innovations.” (Paris., n.d., Bureau International des Expositions website)

⁴¹ “The mosque represented the religious sphere; the Pavillon du Bosphore, the homefront; the bath, social and cultural ritual; and the fountain, the public sphere.” (Çelik, Z., 1992, s.60)

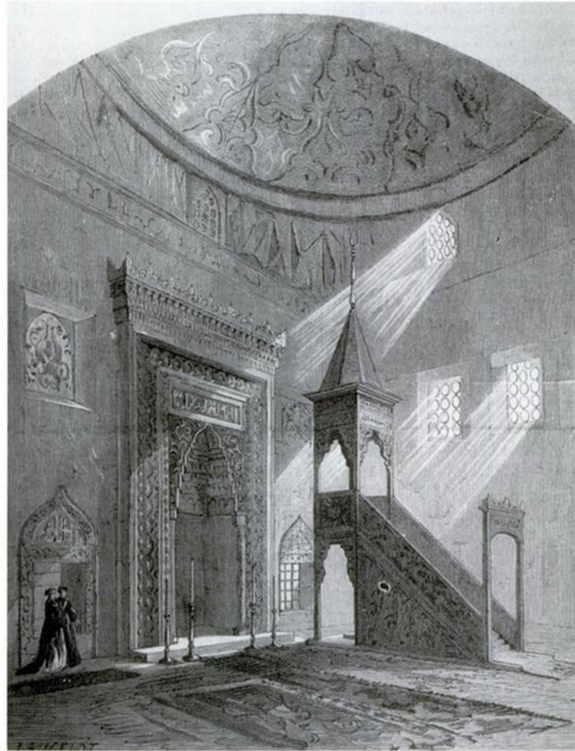


Şekil 12 - 1867 Paris fuarında Osmanlı Pavyonunun Görünümü, (Soldan Sağa) Boğaziçi Köşkü, Cami, Çeşme ve Hamam, Kaynak: Çelik, Z., 1992, s.60

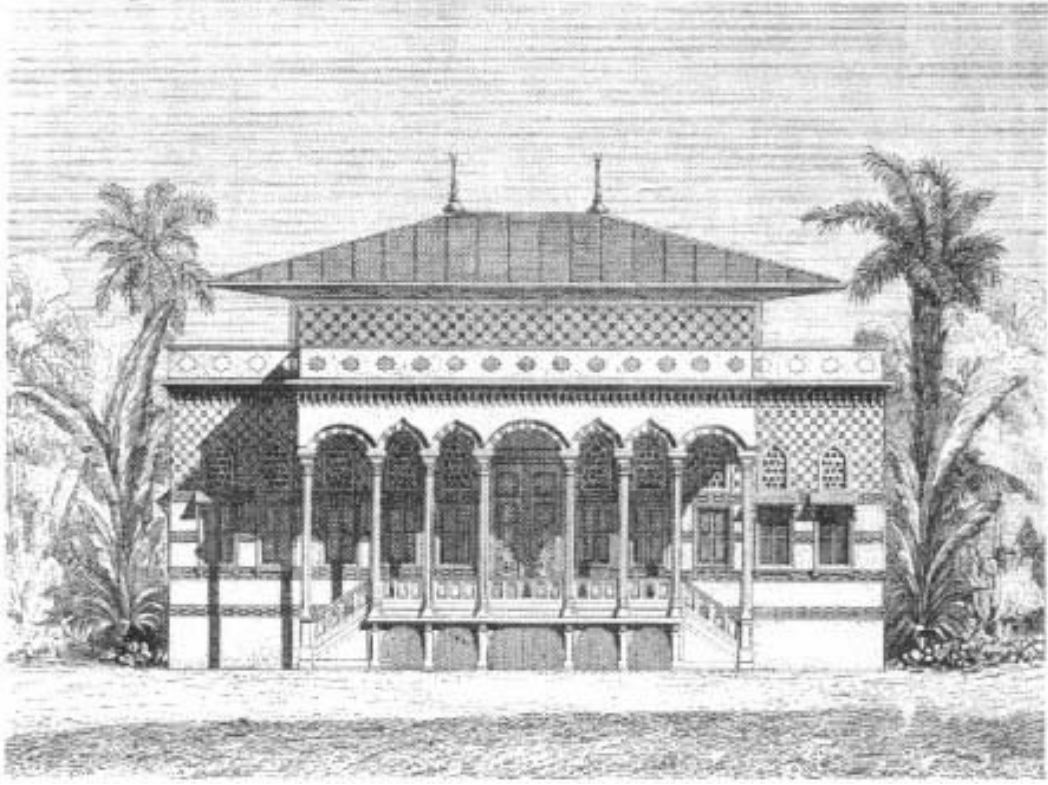
Pavyonda bulunan cami yapısı, Bursa'daki Yeşil Türbe örnek alınarak, küçük boyutlarda yapılmıştır (Akçura, G., 2009) (Şekil 13 ve 14). Parvillée, Bursa'daki caminin ölçeği ile oynayarak orijinaline benzer bir etki yaratmıştır (Çelik, Z., 1992). Pavyon için tasarlanan bir başka yapı ise Boğaziçi Köşkü olarak bilinen konut yapısıdır (Şekil 15 ve 16). Akçura (2009, s.33), yapının iç mekanını şu şekilde anlatmaktadır: “Boğaziçi köşkünün vitraylarla bezeli salonunun ortasında bir havuz, bunun çevresinde de bir sedir yer almaktaydı. İç bezemeleri hayranlık uyandıran bu yapının alçı vitrayları da dikkat çekiciydi.” Sosyal ve kültürel ritüeli temsil ettiği düşünülebilecek hamam yapısı ise geleneksel Türk hamamlarına benzer şekilde yapılmıştı (Akçura, G., 2009). Bu bilgiler ışığında, 1867 Paris fuarında üretim ve gelişmelerin yanı sıra, farklı yapı tipleri sayesinde bir ulusun yaşam şeklinin de temsil edildiği söylenilebilir. Dolayısıyla, Osmanlı pavyonunda bulunan farklı yapıların, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yaşam tarzını temsil etmesi amacıyla tasarlandığını ve sergilendiğini söylemek mümkündür. 1867'deki Paris fuarı sonrasında ulusal pavyonların, yani mimari yapıların, ulus temsilinde kullanıldığı görülmektedir.



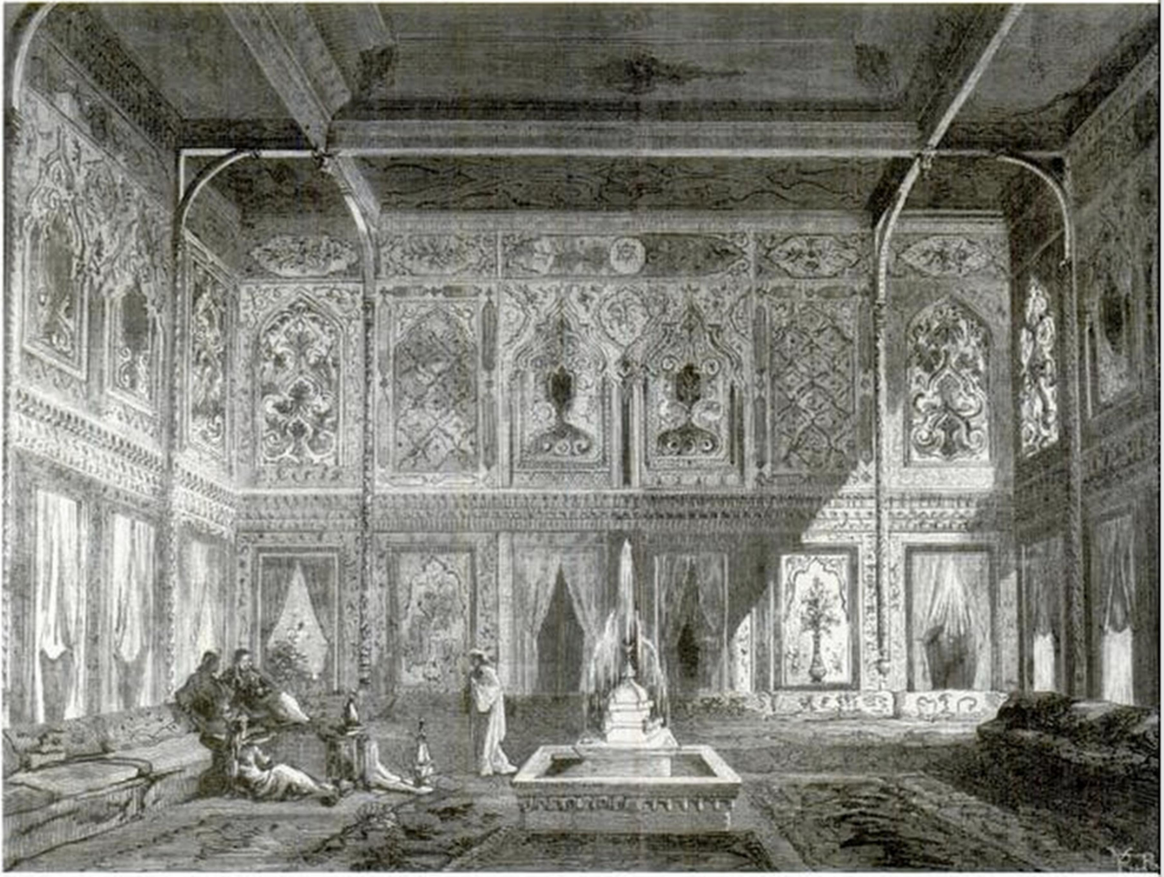
Şekil 13 – 1867 Paris fuarında Osmanlı Pavyonunda bulunan caminin cephe görünümü, Kaynak: Çelik, Z., 1992, s.99



Şekil 14 - 1867 Paris fuarında Osmanlı Pavyonunda bulunan caminin iç mekan görünümü, Kaynak: Çelik, Z., 1992, s.101



Şekil 15 - Pavillon du Bosphore (Boğaziçi Köşkü Cephesi), Paris, 1867, Kaynak: Çelik, Z., 1992, s.102



Şekil 16 - Pavillon du Bosphore (Boğaziçi Köşkü Cephesi İç Mekanı), Paris, 1867, Kaynak: Çelik, Z., 1992, s. 104

Osmanlı İmparatorluğu beşinci olarak, 1873 Viyana uluslararası fuarına katılmıştır. Fuar, Prater Parkında gerçekleştirilmiştir ve ana yapı olan Endüstriyel Saray (*The Industrial Palace*) fuarın en dikkat çeken yapısı olarak bilinmektedir (Şekil 17).⁴² Bu fuarda, Osmanlı İmparatorluğu'na ayrılan bölgenin hazırlanmasında ve babasına danışmanlık ederek eserlerin seçiminde Osman Hamdi Bey görev almıştır (Akçura, G., 2009). Akçura (2009, s.37)'ya göre "1873 Viyana Sergisi'ndeki Osmanlı Mahallesi, Mısır ve Rus pavyonlarıyla birlikte 'Doğu' ya ayrılmış bölümde yer alıyordu." Çelik (1992, s.63), Osmanlı İmparatorluğu'nun fuara katıldığı yapıları şu şekilde sıralamaktadır: Sultan Ahmet Çeşmesi'nin bir kopyası; yüksek kubbeli bir pavyon olan, mücevherlerin sergilendiği Sultan'ın hazine yapısı; Yalı Köşk'ten esas alınarak yapılan ve 1867'deki Boğaziçi Köşkü'nü hatırlatan konut yapısı; Parvillée'in 1867'deki fuar için tasarladığına benzer bir hamam; kahvehane; ve alt katında çarşı ve üst katında konut bulunduran iki katlı bir yapı (Şekil 18).⁴³



Şekil 17 – 1873'te Viyana'da gerçekleşen fuar alanının görünümü, Kaynak: Bureau International des Expositions, Online: <http://www.bie-paris.org/site/en/1873-vienna>

⁴² "The area chosen as the exhibition ground was a 12-hectare section of the popular Prater park... The main construction, The Industrial Palace, was the architectural highlight of the Expo and its Rotunda was the largest in the world: 83 m high and about 110 m in diameter." (Vienna, n.d., Bureau International des Expositions website)

⁴³ "The Ottoman quarter consisted of seven small structures: a main pavilion carefully duplicating the Sultan Ahmed Fountain (1728) in Istanbul and presenting it as an example of Ottoman architecture; a high domed pavilion, the Sultan's Treasury, where valuable items such as jewelry were displayed; a residential structure based on the Yalı Köşk in Istanbul and reminiscent of the Pavillon du Bosphore of 1867; a bath, along the lines of Parvillée's bath in 1867; a café, and a small two-story building with a bazaar on the first floor and residential apartments on the second floor." (Çelik, Z., 1992, s.63)



Şekil 18 – 1873’te Viyana’da gerçekleşen fuarda Osmanlı Mahallesi, Kaynak: University of California Press, Online: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft8x0nb62g&chunk.id=d0e1466&toc.depth=100&brand=ucpress>

Bu noktada, “Osmanlı biçiminde” yapılmış olan ve Osmanlı pavyonunun ana yapısı olan Sultan Ahmet Çeşmesi replikasına özellikle değinmek gerekmektedir (Şekil 19) (Çelik, Z., 1992)⁴⁴ Çelik (1992, s.106-107) yapıyı şu şekilde anlatmaktadır: “Sultan Ahmet Çeşmesi pavyonunun her köşesinde bir sebil bulunmaktadır, ve sebiller insanlara su ve şerbet servisinde kullanılmıştır. Cephelerinde bulunan detaylı oymalar ve dairesel köşeler, İstanbul’da 18. yüzyıl Osmanlı mimarlığındaki batı etkilerini yansıtmaktadır. Bu yapıyı yurtdışında sergilemenin bir kaç sebebi vardır: pavyon için ölçeği uygundur; yakın geçmişe ait, kolayca görülebilen bir kent eseridir; Avrupa etkileri altındaki Osmanlı formlarının yeni bir yorumudur; ve son olarak keyifli bir yapıdır.”⁴⁵

⁴⁴ “The ‘Ottoman style’ (Osmanlı biçiminde) pavilion of the 1873 Vienna exposition, a replica of the Sultan Ahmed Fountain near Hagia Sophia in Istanbul, records a similar concern with historical precedent.” (Çelik, Z., 1992, s.106)

⁴⁵ “The Sultan Ahmed Fountain is a small pavilion with a *sebil* at each corner from which water and sherbet were served to the public. The elaborately carved facades and the rounded corners reflect a baroque influence on eighteenth-century Ottoman architecture in Istanbul. There were several reasons to exhibit this building abroad: its scale was appropriate for pavilions; it was a highly visible public monument belonging to the recent past; it was a fresh interpretation of Ottoman forms under European influences; and, finally, it was a playful structure.” (Çelik, Z., 1992, s.106-107)



Şekil 19 – 1873 Viyana fuarındaki Sultan Ahmet Çeşmesi replikası, Kaynak: Çelik, Z., 1992, s. 106

Bundan yola çıkarak, Osmanlı İmparatorluğu’nun sergilediği Sultan Ahmet Çeşmesi replikası yoluyla bir kaç farklı şeyi, tek yapıda temsil ettiği düşünülebilir. Bunların arasında ise sebillerin kullanımı ile yaşam tarzına ilişkin bir temsil; yakın dönemde İstanbul’da yapılmış önemli bir yapının temsili, Avrupa’daki formlar ile mimarisinin nasıl ilişkiye geçtiğini ifade eden bir temsil ve bu formların yorumlanarak nasıl farklılaştığının temsiline bulunduğu söylenilebilir. Osmanlı pavyonunda bulunan diğer yapıların bu anlatımı güçlendirerek, Osmanlı İmparatorluğu’nun farklı yaşam alanlarından kesitler sunduğu düşünülebilir.

Çelik (1992)’e göre, 1878’de Paris’te gerçekleştirilen uluslararası fuarda ulusal pavyonlar sokak halini almıştır (*Rue des Nations / Street of nations*) ancak Osmanlı

İmparatorluğu bu sergiye katılmamıştır.⁴⁶ Yine Paris’te gerçekleşen 1889 fuarı ise Fransız Devrimi’nin 100.yılını kutladığı için, uluslararası bir etkinlikten ziyade bir Fransız ulusal kutlaması olmuştur (Çelik, Z., 1992).⁴⁷ Osmanlı İmparatorluğu dahil pek çok devlet, devrimin ideallerini protesto etmek amacıyla fuara katılmamıştır.⁴⁷ Ancak, Sultan Ahmet Çeşmesi’nin mimarisi, bu fuarda Türk Tütün pavyonunda kullanılmış⁴⁸, ve bu pavyonda Osmanlı öğeleri sergilenmiştir (Şekil 20).⁴⁹

Sultan Ahmet Çeşmesi’nden esinlenilerek yapılan bir başka Osmanlı Pavyonu ise 1893 yılında Chicago’da gerçekleştirilen fuarda (*1893 World’s Columbian Exposition in Chicago*) karşımıza çıkmaktadır (Şekil 21). Akçura (2009), Osmanlı sergi ve ofis binalarının Jackson Park’ta, Türk Köyü’nün ise Washington Parkı’ı Jackson Park’a bağlayan panayır alanında olduğunu belirtmektedir (Şekil 22).

Bu fuardaki Osmanlı pavyonuna yaklaşımın önceki sergilere göre farklı olduğu görülmektedir. Çelik (1992)’ye göre yapıda Sultan Ahmet Çeşmesi’ne göndermeler olsa da, yapı bir sergi binası olarak tasarlanmıştır.⁵⁰ Çeşmeden daha büyük bir ölçekte tasarlanan yapı, çeşmenin formunu ve dekoratif öğelerini yorumlayarak, köşedeki sebiller gibi bazı öğeleri tekrar düzenlemiş, ve girişteki merdiven gibi bazı öğeler eklemiştir (Çelik, Z., 1992).⁵¹ Bununla birlikte yapının cephesinin ve formunun sadeleştiği görülmektedir. Çelik (1992)’nin anlatımına göre bu Osmanlı pavyonu neredeyse “modern” bir yapıdır ve bazı kaynaklara göre bir Chicago mimarı olan J.A. Thain tarafından tasarlanmıştır.⁵² Yapının sadeleşmesinde ve yorumlanmasında Osmanlı İmparatorluğu’nun, Avrupa’daki mimari form ve felsefelerle kurduğu ilişkinin etkisi olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte yapının tasarımında işlevin ön plana çıktığı

⁴⁶ “The desire to bring more order to the peripheries may have led organizers of 1878 exposition to introduce a new linear arrangement, a Rue des Nations (street of nations), where a series of national pavilions would be erected...Morocco, Tunisia, and Persia were the only Muslim countries represented on the Rue des Nations.” (Çelik, Z., 1992, s.68)

⁴⁷ “The 1889 exposition turned out to be a national celebration for France rather than an international event like earlier expositions. Because it celebrated the centennial of the French Revolution, many governments (among them that of the Ottoman Empire) declined to participate, as a protest against the ideals of the revolution.” (Çelik, Z., 1992, s.78)

⁴⁸ “The architecture of Sultan Ahmed Fountain was recycled in the 1889 Paris exposition in the Pavilion of Turkish Tobacco.” (Çelik, Z., 1992, s.107)

⁴⁹ “Osmanlı öğelerinin yer aldığı pavyon Türk Tütünü Pavyonu adını taşıyordu...” (Akçura, G., 2009, s.38)

⁵⁰ “At the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago the main Ottoman pavilion, placed with other national pavilions in Jackson Park, away from the Midway Plaisance, again referred to the Sultan Ahmed Fountain, described now as a "landmark of splendor and magnificence" by an Ottoman spokesman.” (Çelik, Z., 1992, s.108)

⁵¹ “Built on a larger scale than the fountain, the 1893 pavilion interpreted the formal and decorative principles of the historical structure, editing out some features (the curving *sebils* at the corners) and adding others (the stairs leading to the central entrance).” (Çelik, Z., 1992, s.108)

⁵² “This was almost a "modern" building, and according to some sources it was designed by a Chicago architect named J. A. Thain, although the scheme was specified by the imperial commission.” (Çelik, Z., 1992, s.109)

görülmektedir. Dolayısıyla, bu durum modernleşmenin dünyaya yayılması ile de ilişkilendirilebilir.



Şekil 20 – 1889 Paris fuarındaki Türk Tütün Pavyonu, Kaynak: Library of Congress (Web), Online: <https://www.loc.gov/item/91722260/>



Şekil 21 - 1893 Chicago Dünya Fuarındaki Osmanlı Pavyonu, Kaynak: Paul V. Galvin Digital History Collection, Online: <http://columbus.iit.edu/dreamcity/1500/00034085.JPG>



Şekil 22 - 1893 Chicago Dünya Fuarındaki Türk Köyü'nün Girişi (Street of Constantinople), Kaynak: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Street_of_Constantinople,_1893_Chicago.jpg

Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı bir başka uluslararası fuar ise 1900 yılında Paris'te (The Universal Exposition of 1900, Paris) gerçekleştirilmiştir. Fuarda, 1878'de olduğu gibi bir ulus sokağı (Street of nations) bulunmaktadır ve bu defa görülmesi daha kolay bir konum olan Quai d'Orsay'da, nehir kenarındadır (Şekil 23)(Çelik, Z., 1992).⁵³ 1878 ve 1889 sergilerine katılmamış olan Osmanlı İmparatorluğu, Fransız mimar Adrien-René Dubuissou tarafından tasarlanan Osmanlı Pavyonu için 70.000 \$ gibi önemli bir meblağ harcamıştır (Çelik, Z., 1992).⁵⁴ Çelik (1992)'e göre, iki katlı bu yapının giriş katında bir çarşı, farklı zanaatkarların atölyeleri ve kahvehane; birinci katında sanayi sergisi ve ikinci katında bir askeri müze ile birlikte Türk yaşamından kesitlerin temsil edildiği bir tiyatro bulunmaktaydı.⁵⁵ Osmanlı pavyonuna ek olarak, güzel sanatlara

⁵³ "The 1900 "exposition of the century," like the 1878 exhibition, had a street of nations but at a more visible location (Fig. 50). The Street of Nations now occupied the Quai d'Orsay between the Pont des Invalides and the Pont de l'Alma, the bridges connecting the two principal sections of the exhibition, the Champ de Mars-Trocadéro and the Esplanade des Invalides-Avenue Nicolas II along the waterfront." (Çelik, Z., 1992, s.88-89)

⁵⁴ "As if to compensate for its absence from the 1878 and 1889 expositions, the Ottoman government spent the considerable sum of \$70,000 on the 1900 pavilion, designed by the French architect Adrien-René Dubuissou." (Çelik, Z., 1992, s.109)

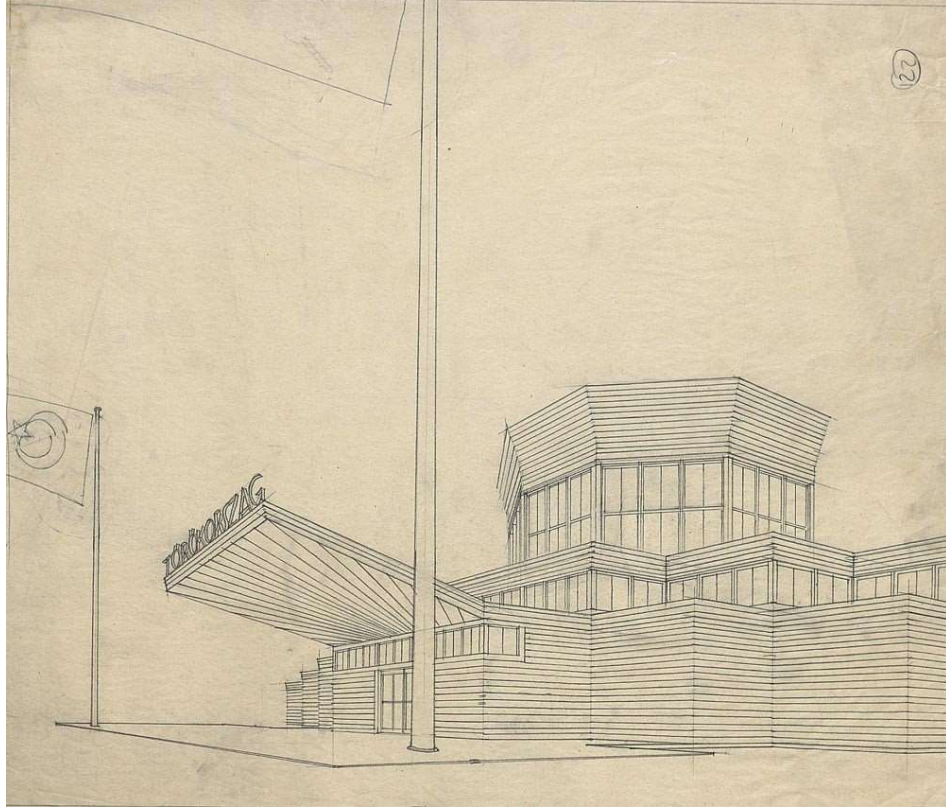
⁵⁵ A two-story porch delineated by a vast pointed arch dominated the riverfront. The structure had a bazaar, artisans' workshops, and a café on the ground floor; an industrial exposition on the first floor; and, on the second floor, a military museum modeled after the Military Museum in the Church of Hagia Eirene in Istanbul and a theater where operettas representing vignettes from Turkish life were performed." (Çelik, Z., 1992, s.109-110)

ayrılmış olan Grand Palais’de de bir Osmanlı bölümü vardı ve bu kısımda Halil Paşa, Emilio Della Sudda gibi ressamların eserleri sergilenmişti (Akçura, G., 2009).



Şekil 23 – 1900’de Paris’te gerçekleşen fuarda Osmanlı Pavyonunun görünümü (sağda görülen yapı), Kaynak: Çelik, Z., 1992, s. 89

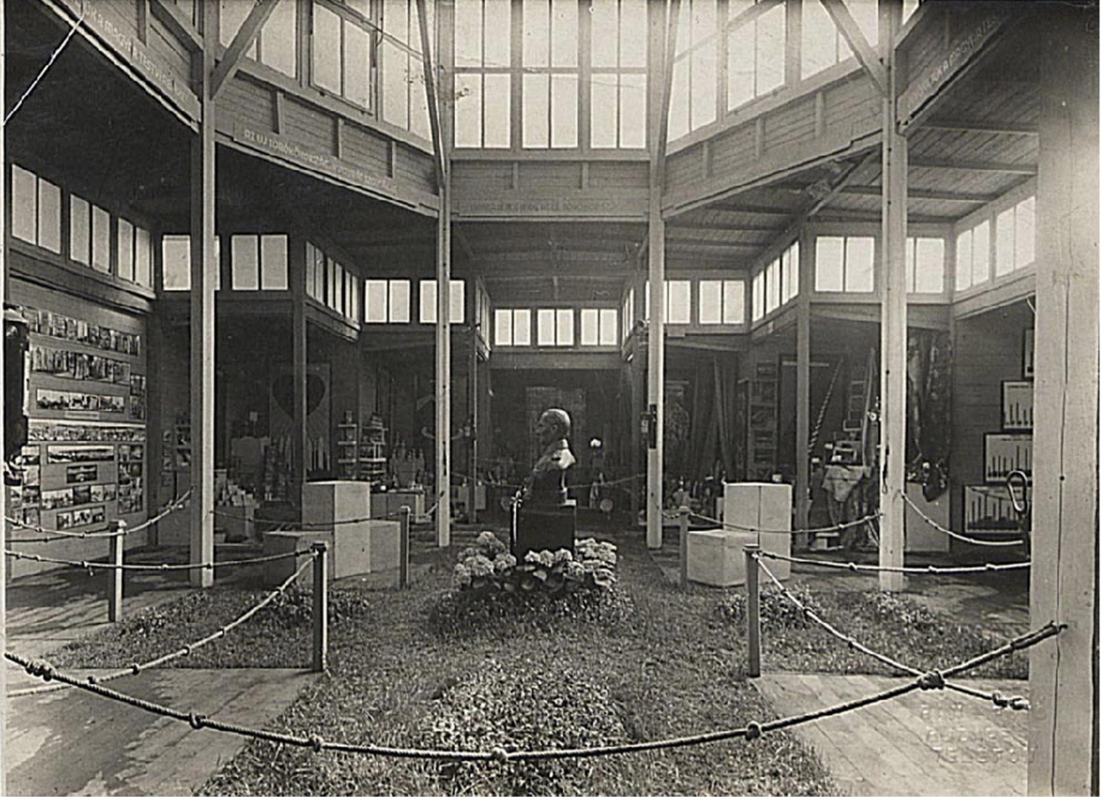
Türkiye Cumhuriyeti’nin Erken Cumhuriyet Döneminde katıldığı uluslararası fuarlara örnek olarak ise 1931 Budapeşte Fuarı verilebilir. Bu fuarda, Sedad Hakkı Eldem’in tasarlamış olduğu Türk pavyonunun, önceki fuarlara göre büyük farkla, süslemeden uzak ve geometrik bir yapıda olduğu görülmektedir (Şekil 24 ve 25). Osmanlı İmparatorluğu’nun temsil ettiği Osmanlı biçiminin yerini, Türkiye Cumhuriyeti’ni temsil edecek olan modern mimarlığın aldığı düşünülebilir. Yapının iç mekanının da bunu desteklediği, yine süslemeden uzak ve geometrik olduğu görülmektedir (Şekil 26). Bunlara ek olarak, Yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin temsilinde önemli bir öge olan ve yapının merkezinde sergilenen Mustafa Kemal Atatürk büstünün dikkat çektiği söylenilebilir.



Şekil 24 - Uluslararası Budapeşte Fuarı Türkiye Pavyonu 1931 Eskizi, Sedad Hakkı Eldem, Kaynak: SALT Research, Online: https://www.archives.saltresearch.org/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=350056&silo_library=GEN01



Şekil 25 - Uluslararası Budapeşte Fuarı Türkiye Pavyonu 1931, Sedad Hakkı Eldem, Kaynak: Google Arts and Culture, From the collection of SALT, Online: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/international-budapest-fair-turkish-pavillion-budapest-hungary-1931/JAEqOHCQ4wyZGQ>



Şekil 26 - Uluslararası Budapeşte Fuarı Türkiye Pavyonu 1931, İç Mekan Görünümü, Sedad Hakkı Eldem, Kaynak: Google Arts and Culture, From the collection of SALT, Online: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/international-budapest-fair-turkish-pavillion-budapest-hungary-1931/1AGqr0kTgeHBRQ>

Bu bölümde verilmiş olan uluslararası fuar örneklerinde, sergi biçimlerinin zaman içinde değiştiği görülmektedir. Fuarların ilk dönemlerinde, ana bir sergi binası bulunmakta ve bu yapılar genellikle o ülkenin mimari teknolojisinin ne kadar ilerlediğini göstermektedir. Bu yapılarda farklı ülkeler kendilerini, onlara ayrılan bir alanda ürünleri, iç mekan tasarımları, katılımcıların hareketleri ve kıyafetleri gibi öğelerle temsil etmişlerdir. İlerleyen fuarlarda bunlara ek olarak ülkeler sanat ve sanatçılarını bu fuarlarda temsil etme fırsatını yakalamıştır. Ulusal pavyonların fuarlara eklenmesi ile birlikte mimari ulusun temsilinde büyük önem taşımaya başlamıştır. Bu sergileme biçimi, ilerleyen dönemlerde ulus sokağına dönüşmüştür.

Osmanlı İmparatorluğu'nun katıldığı uluslararası fuarlarda, mimari temsile büyük bir önem verdiği görülmektedir. Bu temsilin erken örneklerinde (1851 Londra Fuarı, 1855 Paris Fuarı, 1862 Londra Fuarı) ulusal pavyonlar bulunmamaktadır. Dolayısıyla, Osmanlı İmparatorluğu iç mekan düzenlemeleri ve ürünler yoluyla temsil edilmiştir. Bu temsillerde Osmanlı İmparatorluğu sergilediği ürünler ile sanayisinin gelişimini uluslararası bir

platformda göstermiştir. İç mekan düzenlemelerinin ve Osmanlı İmparatorluğu’ndan gelen katılımcıların ise geleneksel kültürü yansıtmayı hedeflediği görülmektedir. 1867 Paris fuarı ve sonrasında ise mimari yapılar Osmanlı İmparatorluğu’nun temsilinde önemli bir rol oynamıştır.

1893 Chicago fuarına kadar gerçekleşen fuarlarda (1867 Paris fuarı, 1873 Viyana fuarı, 1878 Paris fuarı), Osmanlı İmparatorluğu mimari temsillerinde var olan yapıları birebir kopyalayarak ya da onlardan esinlenerek kullanmıştır. Bu fuarlarda Osmanlı İmparatorluğu teknoloji ve sanayi gelişimini sergilemekle birlikte, önceki fuarlarda olduğu gibi geleneksel kültürünü de temsil etmeyi hedeflemiştir. 1873 Viyana fuarı ve 1878 Paris fuarında kullanılan Sultan Ahmet Çeşmesi replikası ise Osmanlı İmparatorluğu’nun “Batı”nın mimari formları ile olan ilişkisinden ötürü ön plana çıkmıştır.

1893 Chicago fuarında ve sonrasında ise Osmanlı İmparatorluğu’nun fuar yapılarına daha farklı bir şekilde yaklaştığı, ve sergi yapılarını tasarladığı görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu yapılarından esinlenmeler olsa da sergiye uygun, işlevsel mekanlar tasarlanmıştır. Bununla ilişkili olarak 1893 Chicago fuarında bulunan Osmanlı Pavyonunun sadeleştiği ve daha modern bir yapıyı çağrıştırdığı da görülmektedir. 1900

Paris fuarında bulunan Osmanlı Pavyonu için ödenen büyük meblağ ise, sergi yapılarının tasarımına verilen önemi vurgular niteliktedir. Bu noktada, Osmanlı İmparatorluğu’nun iç mekanları ve seçilen farklı yapı tiplerini (hamam, cami, kahvehane, vb.), Osmanlı yaşamının temsilinde kullandığını söylemek gerekmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti Dış İşleri Bakanlığı’nın verilerine göre, Osmanlı İmparatorluğu 1900 Paris fuarı ve 1931 Budapeşte fuarı arasında beş evrensel sergiye katılmıştır (1904 Saint Louis – ABD, 1905 Liege – Belçika, 1906 Milano – İtalya, 1910 Brüksel – Belçika, 1915 San Francisco – ABD), ancak bu sergilerle ilgili bilgilerin olduğu kaynaklar bulunamamıştır. 1931 yılında gerçekleşen Budapeşte fuarında ise Yeni Türkiye Cumhuriyeti’ni temsil etmesi amacıyla tasarlanan binanın, Osmanlı İmparatorluğu’nun mimari tarzından uzak olduğu görülmektedir. Bunun sebebinin ise, o dönemde Yeni Türkiye Cumhuriyeti’ni temsil etmesi için seçilen biçimin modern mimarlık oluşudur. Dünya fuarları örneklerinden yola çıkarak, mimari yapıların ulus temsilinde büyük bir rol oynadığını söylemek mümkündür.

2.3. Mimarlığın Sinemadaki Temsili

Mimari yapılar, insanların yaşam mekanlarını oluşturmaktadır. Filmler de ise mimari yapılar, bir hikaye için gerekli ortamı oluşturmakta kullanılmaktadır (Bergfelder ve diğerleri, 2007).⁵⁶ Dolayısıyla önemli bir temsil aracı olan mimari yapılar, başka bir temsil aracı olan sinemada yer almaktadır. Bir sanat dalı ve teknoloji olarak sinema, 1890'lı yıllarda ortaya çıkmış ve yaklaşık 20 yıl içinde dünyanın farklı yerlerine ulaşmıştır (Nowell-Smith, G., 1997).^{57 58}

Bazin (1996, s.26) sinemanın temsil ile olan ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır: “Perdeyi dış dünyanın bir kopyası olarak görürüz; bir aynaya yansıyan nesne gibi vardır o. Film aynı zamanda hem temsil, hem de dildir, ama öncelikle ve evrensel olarak anlaşılması temsil oluşu bakımındandır.” Sinema, seyircisine farklı zamanlar, mekanları ya da coğrafyaları aktarabilen, farklı teknolojileri kullanan çok yönlü bir temsil aracı olarak tanımlanabilir. Özön (2008, s.7) sinemanın çok yönlü bir araç oluşunu şu şekilde açıklamaktadır: “... sinema görüntülüğe yalnız devinimli resimleri yansıtmakla kalmaz, bunlarla ilgili sesleri de verebilir, öyleyse sinema görüntülükte karşımıza hem resme hem sese dayanan bir görsel-işitsel imler (işaretler) dizgesi olarak çıkar. Bu özelliğinden dolayı sinema çok yönlü bir araçtır.” Bu noktada sinemanın farklı işlevlerine değinmek önem taşımaktadır.

Sinemanın temsil için önem taşıyan en önemli işlevleri arasında bir iletişim aracı olması bulunmaktadır. Özön (2007, s.7)'e göre “Sinema bir iletişim, bildirişim aracıdır: Çünkü bu görsel-işitsel imler sinemanın bir iletişim, bildirişim aracı olmasını sağlar.” Dolayısıyla sinema dünyanın farklı yerlerindeki olayları yine dünyanın farklı yerlerindeki insanlara aktarabilme özelliğine sahiptir. Adanır (2003) bu iletişimin karşılıklı olmadığını şöyle anlatmaktadır:

⁵⁶ “As architecture creates a sense of place and domesticates space, film’s use of architecture works similarly by creating a context for a story event.” (Bergfelder ve diğerleri, 2007, s.23)

⁵⁷ “Primitive cinematic devices came into being and began to be exploited in the 1890s, almost simultaneously in the United States, France, Germany, and Great Britain. Within twenty years the cinema had spread to all parts of the globe; it had developed a sophisticated technology, and was on its way to becoming a major industry, providing the most popular form of entertainment to audiences in urban areas throughout the world, and attracting the attention of entrepreneurs, artists, scientists, and politicians.” (Nowell-Smith, G., 1997, s.11)

⁵⁸ Sinema sözcüğü sinematografi sözcüğünün kısaltılmışı olmakla birlikte, sinematograf (cinématographe) Lumière Kardeşlerin kendi buluşları olan aygıtı verdikleri isimdir (Özön, N., 2008).

“...sinema temelinde tek yönlü bir dışavurum ve iletim aracıdır. Öyleyse sinema seyircisi karşılıklı iletişimden değil, kendisine bir şeyler iletilmesinden hoşlanmaktadır. Bu iletenleri algımlarken düşlediği, hipnotize olduğu, bir özdeşleşme sürecini yaşadığı ve sonuçta ‘catharsis’ olayının gerçekleşmesini sağlayan film ya da öyküden hoşlanıp, zevk aldığı ve bu zevki yukarıdaki duyguları yeniden yaşayabilmek için tekrar tekrar film seyrettiği bilinmektedir.” (Adanır, O., 2003, s.51)

Bu bilgiden yola çıkarak, mimarlığın sinemadaki temsillerinin de dünyanın farklı yerlerine ulaştığını söylemek mümkündür. Sinemanın temsil için önemli bir başka işlevi ise bir anlatım aracı olmasıdır. Özön (2007, s.7)’ e göre: “Sinema bir anlatım aracıdır: Çünkü bu görsel-işitsel imler, düşünceleri, duyguları, olguları aktarabilir; gerçek ya da kurmaca bir evreni yaratabilir. Sinema bu yönden başka sanatları –örneğin tiyatro, müzik, dans, resim vb- aktarmakta da kullanılabilir.” Yani sinema, mimarlık gibi farklı temsil araçlarını kullanarak istenilen bir fikri seyircisine aktarabilir, temsil edebilir.

Sinema, mimariye benzer şekilde, farklı gösterge ve görselleri kullanan bir dil olarak da anlaşılabilir. Adanır (2003, s.53) bunu şöyle açıklamaktadır: “Sinema, genelinde psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcı ve aktarıcısıdır...Dilin dayanağı sözcükler ve yazı, sinemanıkiyse film şeridi ve imgelerdir.” Simgesel anlam taşıyan önemli imgeler arasında ise mimari yapıların, yani mekanların olduğunu söylemek mümkündür. Koeck (2003)’e göre sinema, insanların bir mimari mekandaki görsel sistemin bir parçası haline gelmesini ve insanların mimari mekanda hareket hissini yaşamasını ifade etmektedir.⁵⁹ Dolayısıyla, sinemanın insanı farklı yer ve zamanlara taşıyarak, göstergeler yoluyla farklı fikir ve kavramları temsil ettiğini söylemek mümkündür. Yani, sinemada kullanılan mimari yapılar ve mekan, temsilin önemli bir parçasıdır.

Bazin (1996, s.26)’e göre “Soyut düşünceyi ancak gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlatmak” sinemanın paradoksudur. Bu bağlamda zaten temsil olarak işlev görebilen mimarlığın, sinemada bir başka soyut düşüncenin, somut temsili haline geldiği de düşünülebilir. Bir başka deyişle, mimarlık sinemanın dili içerisinde varolan bir imge ya da gösterge haline gelmektedir. Ancak, daha önce de bahsedildiği gibi göstergelerin kesin ve varoluşsal anlamları yoktur (Hall, S., 1997). Bu

⁵⁹ “The term cinema signifies an architectural space in which we become part of a visual system that allows us to perceive a sensation of movement and in which we are moved.” (Koeck, R., 2013, s.5)

nedenle sinemada da anlamın değişebildiği düşünülebilir. Adanır (2003) bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Göstergelerin, sinemada da bir temel anlam, (sinemada düz anlam yoktur, çünkü temel anlam yan anlam üretimi için zaten dönüştürülmüş biçimiyle sunulmaktadır) bir de içinde bulundukları bağlama göre renk ve ışık aracılığıyla değişen bir ruhsal anlamı vardır. Sinemada yan anlamın dayanağı temel anlam, temel anlamın dayanağı ise yan anlamdır.” (Adanır, O., 2003, s.50)

Bunun yanı sıra Adanır (2003, s.53)’a göre “Dildeki sözcüklerin kısıtlı anlamlarına karşılık filmdeki imgelerin sınırsız anlamı olabilmektedir.” Bu noktada anlamın yoruma açık olma özelliğini hatırlatmak da önem taşımaktadır. Bu bağlamda, kültürel, sosyal ve politik süreçlerin imgelerin farklı anlamlar kazanmasında rol oynadığı ve bu imgelerin insanlar (seyirciler) tarafından farklı şekilde yorumlanabileceği düşünülebilir. Bu noktada sinemanın istenilen fikri aktarmak için imgeleri farklı şekilde düzenleyebildiğini de belirtmek önem taşımaktadır. Bu işlem kurgu olarak da tanımlanmaktadır. Özön (2008) kurguyu şöyle tanımlamaktadır:

“Kurgu, eldeki çekimler arasında seçim yapmak, bunların çevirim oyunluğundaki (senaryosuna) sıralarına göre dizmek, bu çekimlerin uzunluklarını büyük bir titizlikle saptamak, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne almak, bunları belirli bir anlatıma göre düzenlemektir. Kurgu yardımıyla filme özgü uzam ve zamanı yaratmak, filmsel gerçeği ve evreni kurmak, filmin dizemini ve tartımını gerçekleştirmek, filme belli bir anlatım kazandırmak, filme akıcılık vermek ancak böyle sağlanabilir.” (Özön, N., 2008, s.158)

Bu bilgiden yola çıkarak sinemada kurgu işlemi yoluyla, imgelerin istenilen fikri (senaryoyu) anlatacak şekilde düzenlendiği söylenilebilir. Dolayısıyla sinemada temsilin, imgenin kullanılması ile ilişkili olduğu kadar, nasıl kullanıldığı ile ilişkili olduğu düşünülebilir. Sinemanın bu özelliğinin, mimari ve mekan anlayışını da etkilediğini söylemek mümkündür. Çünkü gözün kamera olmadan göremediği açılar, dikkati çekmeyebilecek detaylar ve farklı bakış açıları sinema teknolojileri ile mümkün hale gelmiştir. Yani sinema, mimari yapıları ve mekanları, gündelik hayatta algıladığımızdan farklı bir şekilde yansıtabilme gücüne de sahiptir. Buna çarpıcı bir örnek olarak Dziga Vertov tarafından yazılan ve yönetilen Kameralı Adam (1929) (Man with a Movie Camera) filmini vermek mümkündür.

Kameralı Adam (1929) filminde mekanlar ve olaylar, gözün normalde algılamayacağı açıları seyircisine yansıtmaktadır.⁶⁰ Filmde deneyimlenen görüntüler arasında, hareket eden bir trenin alt görüntüsü; insan ölçeğinde farklılıklar; kuşbakışı çekimler; ve hareket ederek görüntülerin birbirine geçtiği mimari yapı imgeleri bulunmaktadır. Bunun örnekleri filmde sıkça görülebilmektedir. Buna bir örnek olan Şekil 27’de gözün algısının yeni teknoloji ile çöküşü ve mekanik gözün yeni bakışı mimari temsil yoluyla seyirciye aktarılmaktadır. Bu bağlamda *Kameralı Adam* filmi, sinemada kullanılan farklı teknik ve yöntemlerin (üst üste kullanılan görüntüler, açısı değişen mimari yapılar, yakın plan çekimler, vb.), bir anlatım oluştururken görüntülerin istenilen şekilde kullanılabilmesini anlatır niteliktedir. Bu örnekten yola çıkarak sinemada kurgunun, temsil sürecinde taşıdığı önemi anlamak mümkündür.



Şekil 27 - *Kameralı Adam* (1929) (*Man with a Movie Camera*), Mimari yapı ve önündeki alanın açısının değiştirilmesi, Kaynak: *Kameralı Adam* (1929)

⁶⁰ Erken film yapımcıları, bir medya olarak filmin algılanan mekanı değiştirebileceğini düşünmüşlerdir (Koeck, R., 2013). “...early filmmakers recognised film as medium that can transform our sense of perceived place.” (Koeck, R., 2013, s.46). Bu durum “sine-göz” (kino-eye) olarak da bilinmektedir ve kameranın gücünü ifade etmektedir. Dziga Vertov “sine-göz” ü gözün görmediği olarak anlatmakta ve mekanik bir göz olarak tanımlamaktadır (Vertov, D. & Michelson, A., 1984).

İstenilen bir fikri aktarabilmesinin, temsil edebilmesinin sonucu olarak ise sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılabilirdiği görülmektedir. Özön (2008, s.8)'e göre; "Sinema bir propaganda aracıdır: Sinema, görüntülerin ve sesin istenildiği gibi kullanılabilmesi olanağı taşıdığından, bunun sağladığı inandırıcılık, kandırıcılık ve etkililikten dolayı propaganda araçlarının en güçlüsüdür". Dolayısıyla, sinemanın ideolojilere ya da kavramlara yönelik anlamları aktarabilme, hatta güçlendirebilme özelliğinden söz edilebilmektedir. Başka bir deyişle, dünya fuarları örneğinde mimari yapıların ulus temsilinde kullanılması gibi, sinema da ulus, ideoloji ya da güç gibi kavramları temsil etmekte kullanılabilir. Bu özellik ise sinemada kullanılan göstergelerle ilişkili anlaşılabilir. Farklı dönemlerde pek çok ulusun sinemayı, ve diğer kitle iletişim araçlarını temsil ve propaganda amacıyla kullandığı görülmektedir. Bunun en çarpıcı örnekleri arasında ise *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) filmine yakın dönemlerde çekilmiş olan, *İradenin Zaferi* (1935) (*Triumph des Willens/Triumph of the Will*) ve *Lenin İçin Üç Şarkı* (1934) (*Three Songs About Lenin / Three Songs of Lenin*) filmleri bulunmaktadır. Erken Cumhuriyet Dönemi, modernleşme ve *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) filmi ilişkisinin kurulabilmesi için bu iki örneğe değinmek gerekmektedir.

Günümüzde kötü bir şöhrete de sahip olan, Leni Riefenstahl tarafından yönetilmiş olan *İradenin Zaferi* (1935) (*Triumph des Willens/Triumph of the Will*) filmi, propaganda filmlerine verilebilecek en çarpıcı örneklerden biri olarak düşünülebilir. Film Hitler'in görevlendirilmesi üzerine çekilmiştir ve 4-10 Eylül 1934 tarihleri arasında Nuremberg'de gerçekleştirilen altıncı Nazi partisi mitinginin bir kayıdır (Sennett, A., 2014).⁶¹ Film medyası, daha önce de bahsedildiği gibi tek yönlü bir iletişim aracıdır ve görüntülerin istenildiği şekilde düzenlenmesine olanak veren bir teknolojiye sahiptir. Dolayısıyla, *İradenin Zaferi* filminin istenilen düşünceleri seyircisine, yani propagandanın yapıldığı hedef kitleye, görüntülerin düzenlenmesi yoluyla aktarabilmektedir. *İradenin Zaferi* filminde aktarılanın, Hitler'in partisi ve Almanya üzerindeki, otoritesi ve meşruluğu mesajı olduğu anlaşılmaktadır (Sennett, A., 2014).⁶² Bu mesaj aktarılırken şehrin ve mimari yapıların görüntüleri, istenilen fikirlerin temsilinde büyük rol oynamaktadır.

⁶¹ "Triumph of the Will was commissioned by Hitler himself as a "record" of the sixth Nazi party congress held at Nuremberg, September 4-10, 1934." (Sennett, A., 2014, s.49)

⁶² "Turning to the overt political content of the film, it is evident that the aim was to convey the message of Hitler's unchallenged legitimacy and authority over both the party and Germany itself." (Sennett, A., 2014, s.51)

İradenin Zaferi filmi, Hitler'in uçakta olan görüntüleriyle başlamaktadır ve Nuremberg'e kuşbakışı yaklaşarak şehrin anıtlarını, kilise kulelerini ve kubbelerini, kalesini, ticaret merkezini göstermektedir (Schwarzer, M., 2004).⁶³ Schwarzer (2004)'e göre, bu çekim tekniğinde (kuşbakışı) şehir bir bütün olarak algılanmaktadır.⁶⁴ Hitler, uçağın inmesiyle birlikte arabası ile şehri turlamakta ve insanları selamlamaktadır (Şekil 28). Bu sahnelerde mimari yapıların ve şehir görüntülerinin, Hitler'in propagandasının sadece arka planını oluşturmadığı ve bu görüntülerin istenilen fikirlerin temsilinde kullanıldığını söylemek mümkündür.

Yönetmen caddeleri, köprüleri ve mimari yapıları üzerlerindeki bayrakları da gösterecek şekilde vurgulanmıştır (Şekil 28). *İradenin Zaferi* filmindeki karelere modern mimari yapılar dahil edilmemiştir (Schwarzer, M., 2004).⁶⁵ Filmde ideolojinin temsilinde kullanılan şehir, bayrak, mimari yapılar gibi öğeler bulunmakta olsa da, filmin temel ideolojik mesajının Hitler tarafından yapılan beş konuşma yoluyla iletildiği düşünülebilir (Sennett, A., 2014).⁶⁶

Filmde kullanılan iç mekanlar, şehir ve mimari yapılar kadar ön planda bulunmamaktadır. Ancak, filmde Hitler'in konuşmalarından birini gerçekleştirdiği iç mekan, Luitpold Hall dikkat çekmektedir (Şekil 29). Bu mekanda gerçekleştirilen seremonide insanlar bu geniş alanı, bloklar halinde doldurmuşlardır. Hitler, Luitpold Hall mekanını özellikle miting alanı olarak seçmiştir ve bu iç mekanda yaklaşık 16.000 kişi konuşmaları kontrol edilebilen bir mekanda dinleyebilecektir (Rawson, A., 2012).

Luitpold Hall, 1906 yılında tamamlanmış bir çok amaçlı salondur. Ancak Hitler yapının çelik ve cam kullanımını gösteren salonundan memnun kalmayarak, yapının cephelerinde istediği değişiklikler için mimar Albert Speer ve iç mekandaki düzenlemeler için de Benno von Arent'in sahne tasarımcılarıyla çalışmıştır (Rawson, A., 2012). Rawson

⁶³ "Made shortly after Adolf Hitler's ascent to power, *Triumph of the Will* follows Führer's journey from a plane in the clouds above Nuremberg to drive through the crowded city streets... Riefenstahl introduces Nuremberg through aerial views of its monuments, the towers and domes of churches, the bulky castle, the market square, and the rows of steep-pitched roofs." (Schwarzer, M., 2004, s.133)

⁶⁴ "The air view affords a means of perception that unifies particulars into larger and singular configurations." (Schwarzer, M., 2004, s.134)

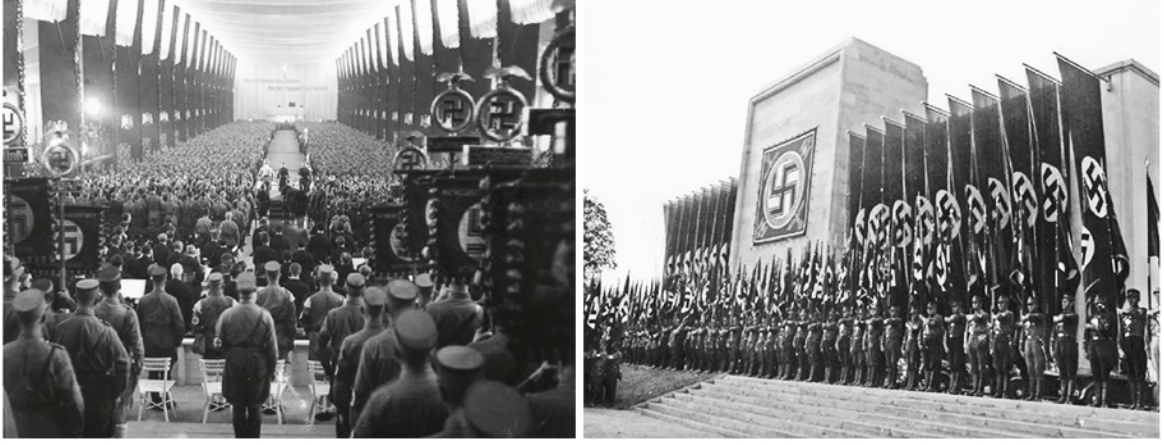
⁶⁵ "No modern buildings intrude into the scene. Riefenstahl equates the city's medieval architecture with its creation by the German race, or *Volk*." (Schwarzer, M., 2004, s.133)

⁶⁶ "Central to the ideological message of the film are five speeches by Hitler. He seeks to legitimize the National Socialist state by reference to the war and Versailles, as well as stressing the vital role of German workers and youth." (Sennett, A., 2014, s.52)

(2012) yapıda yapılan değişiklikleri şu şekilde sıralamaktadır: Speer binanın iki tarafı için granit cepheli birer yapı tasarlayarak, cam ve çelik görüntüsünü saklamış, ve Hitler'in bayrağı yapının merkezindeki granitin ortasına eklenmiştir (Şekil 29). Kapının her iki tarafına svastika bayrakları asılmıştır ve gece yapının aydınlatılması için ışıklar eklenmiştir. Bu bilgilerden yola çıkarak, Hitler'in yapıda yapılmasını istediği değişikliklerin ve cephede yapılan uygulamaların, mimarının temsildeki rolünü vurgular nitelikte olduğu düşünülebilir. Bunun yanı sıra filmde bu mekanlara, mimari yapılara ve şehir görüntülerine verilen önem dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, propaganda filmlerinde mimari öğelerin, ideolojinin temsilindeki önemli araçlardan olduğunu söylemek mümkündür.



Şekil 28 – İradenin Zaferi (1935) Film Afişi, Kuşbakışı çekimlerde görünen mimari yapılardan detay görüntüsü ve yapı cephesinde bayrak kullanımı, ve Şehirde gösterilen pek çok mimari yapıdan seçilmiş bir örnek ve cephede bayrak kullanımı, Kaynak: Afiş – Online: https://en.wikipedia.org/wiki/Triumph_of_the_Will, Diğer - İradenin Zaferi Filmi (1935)



Şekil 29 - Luitpold Hall İç Mekan Görüntüsü, Nuremberg, Almanya, Kaynak: Rawson, A., 2012, Luitpold Hall Cephesinde Bayrakların Kullanımı, Nuremberg, Almanya, Kaynak: Rawson, A., 2012

Propaganda filmlerine bir başka örnek olarak ise Dziga Vertov tarafından yazılan ve yönetilen *Lenin İçin Üç Şarkı* (1934) (*Three Songs About Lenin/ Three Songs of Lenin*) verilebilir. Taylor (2006)'a göre *Lenin İçin Üç Şarkı*, Lenin'in onuncu ölüm yıldönümünü anmak için yapılmıştır⁶⁷ ve Lenin'in Sovyetler Birliği halklarının gözündeki yerini anlatmaktadır. Film başlarken, açılıştaki isim "Lenin İçin Üç Şarkı: Dünyanın Baskılanan İnsanlarının Lideri"⁶⁸ şeklinde okunmakta, sonraki karede ise filmin içeriği ile ilgili de ipucu verilerek "Avrupa'da, Amerika'da, Afrika'da ve kuzey kutbu dairesinin ötesinde, insanlar Lenin – Baskılanmışların Arkadaşı ve Kurtarıcısı - ile ilgili şarkılar söylemektedir"⁶⁹ yazısı kullanılmaktadır (Şekil 30).

Lenin İçin Üç Şarkı filmi, üç kısımdan ya da Vertov'un ayırdığı şekliyle üç şarkıdan oluşmaktadır. Filmde bu şarkıların kimsenin yazarını bilmediği ancak farklı yerleri dolaşan şarkılar olduğu söylenmektedir.⁷⁰ Filmdeki şarkıların isimleri ise şu şekilde çevirilebilir: (1) Yüzüm Karanlık Bir HapishanedeYdi, (2) Biz Onu Seviyorduk, ve (3) Harika Taş Kentin İçerisinde.⁷¹ Film Lenin'in öldüğü parka açılan bir oda ve bir fotoğrafla ünlü olmuş bankın görüntüleriyle başlamaktadır. Filmde fotoğrafın kendisine de yer verilmiştir. Bunlardan yola çıkarak, filmin açılış sahnesinden itibaren yazı, müzik ve fotoğrafı sinema ile birleştirdiğini söylemek mümkündür.

⁶⁷ "Three Songs of Lenin was made to commemorate the tenth anniversary of Lenin's death." (Taylor, R., 2006, s.76)

⁶⁸ "Three Songs About Lenin: leader of the oppressed peoples of the World." Kaynak: *Lenin İçin Üç Şarkı* (1934)

⁶⁹ "In Europe, in America, in Africa and beyond the arctic circle people sing songs about Lenin, friend and liberator of the oppressed" Kaynak: *Lenin İçin Üç Şarkı* (1934)

⁷⁰ "No one knows the authors of these songs, but the songs are carried from yurta to yurta, from village to village, from settlement to settlement" Kaynak: *Lenin İçin Üç Şarkı* (1934)

⁷¹ (1)"My Face Was In A Dark Prison", (2)"We Loved Him", (3)"In The Great Stone City".



Şekil 30 - Lenin İçin Üç Şarkı adı ile birlikte kullanılan yazı, açılış sahnesi, Kaynak: Lenin İçin Üç Şarkı (1934)

Filmin ilk şarkısı ya da ilk bölümü “Yüzüm Karanlık Bir Hapishanedeydi” (My Face Was In A Dark Prison) başlaması ile birlikte, Vertov, Lenin’den önceki dönemi tasvir eden görüntülerle başlamaktadır. Kör insanlar ya da peçeli, tamamen örtünmüş kadınlar, dini öğeler (ibadet eden insanlar, ezan sesi, vb.), süsleme kullanılmış mimari yapılar filmin bu kısmında dikkat çekmektedir (Şekil 31). Filmin ilk bölümünde kullanılan mimari yapılara örnek olarak seçilmiştir ve eski olanı ifade etmektedir. Filmin ilerleyen kısımlarında mimari üzerinden toplumun gelişimi anlatılmış ve geleneksel olanın yerini yeni, modern yapılara bıraktığı görüşmüştür. Müzik filmin bu bölümünde, diğerlerinden farklı olarak “Doğu” ezgilerini ve enstrümanlarını kullanarak, görüntüyü desteklemektedir. Bu görüntülerin devamında ise kadınlar peçelerini açmakta, okumakta ve yazmakta, müzik aleti çalmakta olduğu görülmektedir. Filmde kadın imgesinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Filmin ikinci şarkısı ya da ikinci bölümü “Biz Onu Seviyorduk” (We Loved Him), ise Lenin’in cenaze töreninde, Vertov’un çektiği görüntülerinden derlenmiştir ve Lenin’in yaşadığı dönemden bazı hareketli görüntüler bu bölüme dahil edilmiştir (Roberts, G.,

1999).⁷² Filmin bu kısmında da kadın imgesi, ağlayan ya da yas tutan kadın yakın çekimleri ile kullanılmıştır. Roberts (1999) filmde kalabalık halkın görüntüsünün ön planda tutulduğuna dikkat çekmektedir.⁷³ İkinci bölümün de yazı ve müzik ile desteklendiği görülmektedir.

Filmin üçüncü ya da son şarkısı “Harika Taş Kentin İçerisinde” (In The Great Stone City) ise başkentten görüntüleri içermektedir (Roberts, G., 1999).⁷⁴ Bu bölümde daha çok Lenin’in ölümünden sonra gerçekleşen gelişmelere, üretim ve çalışan halk görüntülerine yer verilmiştir. Bu bölümde mimari yapılar üzerinden bir değişim seyirciye aktarılmış ve yeni modern mimari yapılar (üniversite, bilim kuruluşları, baraj, santral, vb.) filmde kullanılmıştır. (Şekil 32). Gerçekleşen gelişmeler sık sık kullanılan “Şimdi Lenin Ülkemizi Görebilseydi (If Only Lenin Could See Our Country Now)” ifadesiyle aktarılmıştır. Bunlardan yola çıkarak filmin genelinde Lenin ile gelen bir dönüşümün anlatıldığı ancak bunun Lenin yerine halk ve gelişmeler üzerinden yapıldığı söylenebilir.

Filmdeki fikirlerin temsilinde ise mimari yapıların, fotoğraf medyasının, kadın imgesinin ve müzik kullanımının büyük bir önem taşıdığını söylemek mümkündür. Vertov’un Lenin’den önce ve Lenin’den sonra (eski ve yeni) olan dönemleri, bu farklı temsil araçları yoluyla ayırdığı ve aktardığı düşünülebilir.

Çalışmanın bu bölümünde bahsedilen *Kameralı Adam (1929)* filmi, sinemanın mekan algısına olan etkisini anlatır niteliktedir. Bu örnekte, sinemada kullanılan teknikler ile farklı görüntülerin istenildiği şekilde bir araya getirilebileceği, bir yapının farklı detaylarının yansıtılabileceği ve görüntülerin gözün algıladığından farklı şekilde kurgulanabileceği görülmüştür. Propaganda filmi örnekleri olan *İradenin Zaferi (1935)* ve *Lenin İçin Üç Şarkı (1934)* ise sinemanın bir fikri, ideolojiyi ya da kavramı hedef kitlesine aktarmakta kullanılabildiğini göstermektedir. Mimari yapılar ise iki propaganda filminde de temsilde aracı olarak kullanılmıştır. *İradenin Zaferi (1935)* filminde modern mimarlık görülmesi istenmeyen bir imge olarak var olurken, *Lenin İçin Üç Şarkı (1934)* filminde yeniye anlatmak üzerine ön plana çıkarılmıştır. *Lenin İçin Üç Şarkı (1934)* filmine benzer

⁷² “The second ‘song’ is constructed from (Vertov’s own) coverage of the Leader’s funeral intercut with the few moving images of Lenin taken while he was alive.” (Roberts, G., 1999, s.125)

⁷³ “One interesting element of the coverage is the stress on crowds of ordinary people.” (Roberts, G., 1999, s.125)

⁷⁴ “The third song – ‘In a Big City of Stone’ – does begin with women’s voices and is illustrated with scenes from the capital.” (Roberts, G., 1999, s.125)

şekilde, *Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)* filminde de modern mimarlık yeni olanı ifade etmektedir. Bu örneklerden yola çıkarak sinemanın, mimarlık gibi, farklı ideolojileri aktarabilen, kurgulayabilen ve güçlendirebilen bir temsil aracı olduğunu söylemek mümkündür. Mimari yapılar başlı başına bir ideolojiyi temsil etmekte kullanılabildiği gibi, filmlerdeki temsilde de önemli bir rol taşımakta ve iletilen mesajı güçlendirmekte kullanılmaktadır. *Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)* filminde modernleşme sinema medyası yoluyla seyirciye aktarılmaktadır. Bu sebeple Erken Cumhuriyet Dönemi'ni daha detaylı incelemek, modernleşme sürecinin nasıl gerçekleştiğini anlamak ve modern mimarlığın modernleşmedeki rolünden bahsetmek önem taşımaktadır.



Şekil 31 - Filmin ilk bölümünde, eskiyi anlatır nitelikte kullanılan mimari yapı örneği, Kaynak: Lenin İçin Üç Şarkı (1934)



Şekil 32 - Filmde Modern Mimari Yapıların Kullanımı, Kaynak: Lenin İçin Üç Şarkı (1934)

BÖLÜM III. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE MODERNİZM, MODERNLEŞME VE TEMSİL

Sinema ve mimarlık; farklı fikir ve kavramları temsil etmekte kullanılan araçlardan ikisi olarak tanımlanabilir. Erken Cumhuriyet Dönemine ilişkin ideolojilerin, özellikle de modernleşme fikrinin, mimarlık ve sinema üzerinden nasıl temsil edildiğini incelemek için, Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde modern, modernizm ve modernleşme kavramlarından ve modern mimarlıktan bahsetmek önem taşımaktadır.

3.1. Modernizm ve Modernleşme Kavramları

“Modern” kelimesi Latin bir sözcük olan “modernus” a dayanmaktadır ve “modernus” ilk defa beşinci yüzyılın sonlarında geçmişî şimdiki zamandan ayırmak için kullanılmıştır (Habermas, J., 1983).⁷⁵ Habermas (1983)’e göre “modern” terimi farklı içeriklerle, eskiden yeniye bir geçişî göstermek için, tekrar ve tekrar kendini geçmiş döneme karşı konumlandıran bilinçli bir duruşu ifade etmektedir.⁷⁶ Modernus kelimesi ise hemen şimdi anlamına gelen “modo” sözcüğünden türemiştir (Özyalvaç, A. N., 2013).^{77 78}

Heynen (1999), modern kelimesinin üç temel anlamı olduğundan bahsetmektedir: (1) İlk ve en eski bilinen tanımı geçmişin aksine günümüze ait olan anlamına gelmektedir; (2) ikinci bir anlamı ise eskinin karşıtlığı olan yeni kavramıdır ve onyedinci yüzyılda bir dönemi ifade etmeye başlamıştır; (3) üçüncü anlamı ise ondokuzuncu yüzyılda önem kazanmıştır ve anlık, geçişken olanı tanımlar.⁷⁹ Modern kelimesinin üç anlamı olan günümüze ait, yeni, ve geçici; modernite kavramının güncelle olan ilişkisinin önemini

⁷⁵ “The Word ‘modern’ in its Latin form ‘modernus’ was used for the first time in the late 5th century in order to distinguish the present, which has become officially Christian, from the Roman and pagan past.” (Habermas, J., 1983, s.3)

⁷⁶ “With varying content, the term ‘modern’ again and again expresses the consciousness of an epoch that relates itself to the past of antiquity, in order to view itself as the result of a transition from the old to the new.”

⁷⁷ “Bugüne ait, çağdaş, yeni, geçmişin ürünlerinden bağımsız vb. şekillerde tanımlanabilen “modern” sözcüğü Latince “modernus”tan türetilmiştir, ve yine Latince’de “modus” ölçü, “modo” hemen şimdi anlamlarına gelmektedir.” (Özyalvaç, N., 2013, s.295)

⁷⁸ Modern kelimesi, sözlükte bugüne ya da yakın geçmişe ait ya da ilişkili olan özellikleri tanımlamaktadır (Webster, Modern). “Modern: of, relating to, or characteristic of the present or the immediate past.” (Webster, Modern).

⁷⁹ “In the first and oldest sense it means present, or current, implying as its opposite the notion of earlier, of what is past... A second meaning of the word is the new, as opposed to the old. Here the term modern is used to describe a present time that is experienced as a period, and which possesses certain specific features that distinguish it from previous periods. It was this sense of the term that began to prevail in the seventeenth century...During the course of the nineteenth century yet a third level of meaning became important. The notion of modern then acquired the connotation of what is momentary, of the transient, with its opposite notion no longer being a clearly defined past but rather an indeterminate eternity.” (Heynen, H., 1999, s.9)

vurgulamaktadır (Heynen, 1999).⁸⁰ Broad (1932) ye göre mimarlıkta modern kavramı güncel olanı anlatmaktadır⁸¹, ve muhteşem olarak tanımlanabilen mimari yapıların hepsinin üretildikleri dönemde “modern” olduğunu, biçimsel isimlerin bu yapılara daha sonraki dönemlerde verildiğini unutmamak gerekmektedir.⁸²

Modern kavramının sıkça modernite ve modernleşme kavramları ile birlikte tartışıldığını söylemek mümkündür. Paz (1991), modernitenin sadece “Batı” ya ait bir kavram olduğunu ve öteki uygarlıklarda bulunmadığını söylemiştir.⁸³ Bunun sebebi Batı’da zamanın doğrusal, geri döndürülemez ve ileri giden bir şekilde görülmesidir (Heynen, H., 1999).⁸⁴ Sachsenmaier ve Eisenstadt (2002), 1950 ve 1960larda modernleşme teorilerine göre ve Marx, Durkheim ve Weber tarafından yapılan klasik sosyolojik analizlere göre, modernitenin büyük ölçüde “Batı”da ortaya çıkan bir kavram olduğunu söylemektedir.⁸⁵

Günümüzde bu fikirlerin sorgulandığını ve tartışıldığını söylemek mümkündür. Eisenstadt (2000), modernite ve batılılaşmanın aynı olmadığını, ve tarihsel bir öncelik ile diğerlerine bir referans noktası olmaktan keyif alsalar bile, “Batı” modeli modernitenin tek özgün modernite olmadığını söylemektedir.⁸⁶ Bu bilgilerden yola çıkarak modern ve modernite kavramlarının “Batı” da ortaya çıktığını, ancak farklı (öteki) modernitelerin de mümkün olduğunu düşünmek mümkündür.

Bu noktada modern, modernite ve modernleşme kavramlarını daha iyi anlamak için özellikle 19. yüzyılda Avrupa’da yaşanan gelişmelerden bahsetmek önem taşımaktadır. Bu dönemde yaşanan politik, kültürel ve sosyal değişimler modern kelimesinin yirminci

⁸⁰ “The current, the new, and the transient: all three of these levels of meaning refer to the peculiar importance that is ascribed to the present in the concept of modernity.” (Heynen, H., 1999, s.10)

⁸¹ “In Architecture, as elsewhere, the term ‘modern’ can have no other real meaning than ‘honestly contemporary’.” (Broad,T., 1932, s. 209)

⁸² “All of the great Works of architecture were ‘modern’ at the time of their creation, and were so considered by their creators – we must remember that the stylistic names by which we know them were applied by later generations.” (Broad,T., 1932, s. 209)

⁸³ “Modernity is an exclusively Western concept which does not appear in any other civilization.” (Paz, O.,1991, s.23)

⁸⁴ “Modernity, Octavio Paz says, is an exclusively Western concept that has no equivalent in other civilizations. The reason for this lies in the view of time that is peculiar to the West, by which time is regarded as being linear, irreversible, and progressive.” (Heynen, H., 1999, s.9)

⁸⁵ “The theories of modernization prevalent during the 1950s and ‘60s, as well as classic sociological analyses by Marx, Durkheim, and to a large extent even Weber, at least in one reading of him, have implicitly or explicitly conflated the major dimensions of modernity as it developed in the West.” (Sachsenmaier ve Eisenstadt, 2002, s.3)

⁸⁶ “...modernity and Westernization are not identical; Western patterns of modernity are not the only ‘authentic’ modernities, though they enjoy historical precedence and continue to be a basic reference point for others.” (Eisenstadt, S. N., 2000, s.2-3)

yüzyıldaki anlamları ile bağlantılı olarak görülebilir. Blanning (2000), Avrupa'nın ondokuzuncu yüzyılda diğer dönemlere göre çok daha hızlı bir şekilde değiştiğine dikkat çekmektedir.⁸⁷ Nüfus artışı; ekonominin hızla büyümesi; seyahat biçimlerinin değişmesi ve hızlanması; iletişim yöntemlerinin gelişmesi ve hızlanması; yayın ve basım yöntemlerinin mekanize hale gelmesi bu dönemde yaşanan önemli gelişmeler arasında sayılmaktadır (Blanning, T.C.W., 2000).⁸⁸ Blanning (2000) bu dönüşüm sürecinin sadece Avrupa'da yaşanmadığının altını çizmektedir.⁸⁹ Lescaze (1937)'a göre, toplumun dönüşümünde, üretim ve dağıtımın biçimini değiştiren endüstri devrimi bir çıkış noktasıdır.⁹⁰

Uzun (2002), Avrupa'da 17. Yüzyılda meydana gelen gelişmeler sonucunda insanlığın "modernite" denilen yeni bir hayat tarzına girdiğinden bahsetmektedir. Bu dönemde meydana gelen ekonomik gelişmeler sonucunda toplumlar yeni bir sürece girmiştir (Uzun, H. T., 2002). Bu değişim sürecinin etkileri modernleşme adı altında farklı toplumları etkilemiştir. Aksakal (2010, s.246) modernleşmeyi "bir yüzüyle mevcut üretim sisteminin, toplumsal yapının ve devlet mekanizmasının sorunlarını gidermeyi ve kendi idealine doğru toplumsal seferberlik başlatarak, kitleleri hareketlendirmeyi esas edinen tek yönlü ama çok boyutlu bir olgu" olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla modernleşme, ideale ulaşmayı hedefleyen bir gelişme süreci olarak anlaşılabilir.

Heynen (1999) modernleşmeyi toplumsal bir gelişme olarak tanımlamaktadır.⁹¹ Bu gelişmenin temelinde ise teknolojik gelişmeler, endüstrinin gelişimi, kentleşme, popülasyondaki artış, bürokrasi, güçlenen ulus-devletler, kitlesel iletişim sistemlerinin gelişmesi, demokratikleşme ve kapitalizmle birlikte genişlemekte olan dünya pazarları bulunmaktadır (Heynen, H., 1999).⁹¹ Modernite ise, modern dönemin tipik özelliklerini ve

⁸⁷ "Europe changed more rapidly and more radically during the nineteenth century than during any prior period." (Blanning, T.C.W., 2000, s.1)

⁸⁸ "Perhaps, most fundamentally, its population more than doubled...The economy grew even faster...In 1800 the wealthy travelled by horse-drawn carriage and the poor walked; in 1900 the wealthy travelled first class on the railway or were driven in their own automobiles, while the poor travelled third class on the railway and by omnibus, tram, or underground railway. The first Paris Metro line opened in 1900...Messages had long been travelling above ground, thanks to the invention of the telegraph in the 1830s and the telephone in the 1870s. The more earth-bound written word was also spread further and faster than ever before, as the mechanized printing presses and paper-making machines brought the unit cost of newspapers within reach of working-class pockets." (Blanning, T.C.W., 2000, s.1-2)

⁸⁹ "Nor was this transformation confined to the European continent." (Blanning, T.C.W., 2000, s.2)

⁹⁰ "The forces that changed society had their origin in the industrial revolution. Transforming the nature of production and distribution transformed society." (Lescaze, W., 1937, s.110)

⁹¹ "The term modernization is used to describe the process of social development, the main features of which are technological advances and industrialization, urbanization and population explosions, the rise of bureaucracy and increasingly powerful national states, an enormous expansion of mass communication systems, democratization, and an expanding (capitalist) world market." (Heynen, H., 1999, s.11)

bu özelliklerin bireyler tarafından nasıl deneyimlendiğini tanımlamakta, ve sürekli bir gelişimi, dönüşümü ve bununla birlikte geçmişten koparak geleceğe yönelmeyi anlatmaktadır (Heynen, H., 1999).⁹² Bu bağlamda modernite, modernleşme olarak tanımlanan sosyo-ekonomik gelişmeler ve buna karşılık gelen modernist söylem ve akımlar arasında ilişki kurmaktadır (Heynen, H., 1999).⁹³

Uzun (2002, s. 40-41), gelişmekte olan toplumların geleneksel toplumdan modern topluma geçişindeki özellikleri aşağıdaki şekilde sıralamaktadır:

- “1) Modernleşme aşamalı bir süreçtir. Ve bütün toplumlar özünde aynı aşamalardan geçeceklerdir.*
- 2) Modernleşme süreci, farklı toplumların modernlik aşamasına doğru çevrildikçe benzeşeceklerini ifade etmektedir.*
- 3) Modernleşme geriye çevrilemeyen bir süreçtir.*
- 4) Modernleşme ilerlemeci bir süreçtir. Uzun vadede kaçınılmaz, hatta arzulanan bir süreçtir.”* (Uzun, H., 2002, s.40-41)

Asiliskender ve Özsoy (2010), toplumsal yapının yenilenmesi ile mekânsal ortamda yaşanan değişimin birbiri ile yakından ilişkili olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla modernleşme sürecini, mimarlık ve iç mekanlar üzerinden okumak mümkündür.

3.2. Türkiye’de Modernizm, Modernleşme ve Modern Mimarlık

Türkiye’deki modernizm kavramından bahsetmek için “Batı” ve “öteki” kavramlarına değinmek önem taşımaktadır. “Batı” kavramı sadece bir coğrafyayı değil, aynı zamanda bir fikri tanımlamaktadır (Hall, S., 1992).⁹⁴ Hall (1992)’ye göre günümüzde “Batı” sadece Avrupa’da olmadığı gibi, Avrupa’nın tamamı da “Batı” değildir. Doğu Avrupa “Batı” ya dahil değil ve belki de hiç dahil olmamışken, Avrupa’da olmayan Amerika kesinlikle “Batı”nın bir parçasıdır (Hall, S., 1992).⁹⁴ “Batı” kavramı dört farklı

⁹² “Modernity refers to the typical features of modern times and to the way that these features are experienced by the individual: modernity stands for the attitude toward life that is associated with a continuous process of evolution and transformation, with an orientation toward a future that will be different from the past and from the present.” (Heynen, H., 1999, s.11)

⁹³ “Modernity, then, constitutes the element that mediates between a process of socioeconomic development known as modernization and subjective responses to it in the form of modernist discourses and movements.” (Heynen, H., 1999, s.11)

⁹⁴ “It’s true that what we call ‘the West’, in this second sense, did first emerge in western Europe. But ‘the West’ is no longer only in Europe, and not all of Europe is in ‘the West’... Eastern Europe doesn’t (doesn’t yet? never did?) belong properly to ‘the West’; whereas the United States, which is not in Europe, definitely does. These days, technologically speaking, Japan, is, western’, though on our mental map it is about as far ‘East’ as you can get... Clearly, ‘the West’ is as much an idea as a fact of geography.” (Hall, S., 1992, s.276)

işlevi yerine getirmektedir. Bunlar, toplumların farklı kategorilere sınıflandırılması; bir imge ya da bir grup imgeye karşılık gelmesi; toplumların benzerlik ya da farklılıkları üzerine bir karşılaştırma zemini oluşturmaları; ve diğer toplumların pozitif ya da negatif şekilde değerlendirildiği bir değerlendirme kriteri oluşturmalarıdır (Hall, S., 1992).⁹⁵ Dolayısıyla “Batı” bir kategori olarak da algılanabilmektedir, ve “Batı” harici coğrafyalar “öteki” olarak sınıflandırılmaktadır.

“Batı” ve “öteki” gibi ikili karşılaştırmaların, farklılıklar üzerinden bir tanımlama sistemi oluşturduğunu söylemek mümkündür. “Öteki” kavramı ilişkisel bir kavram olduğu için “Batı” üzerinden tanımlanmaktadır. Bu noktada “Batı”nın da kendini “öteki” üzerinden tanımladığı düşünülebilir. Bu ikili karşılaştırmalar modern mimarlıkla ilişkili olarak da kullanılmaktadır. Mimarlıkta modernizm akımı ağırlıklı olarak Batı Avrupa’da ortaya çıkmıştır (Lim, W.W., 2012). Modern mimarlığın temel felsefesi ise işlevsellik ve mantığa dayanmaktadır. Modern mimarlığın işlevsellik kelimesine çift anlam vermiştir. Bunlar, modern teknolojilerin kullanımı ve bunun tasarımdaki yansımasının görülmesi; ve insanların ihtiyaç ve isteklerine bilimsel bir şekilde yaklaşılarak programlama, planlama ve tasarım yapılmasıdır (Wurster, C., 1965).⁹⁶

Lim (2012), askeri ve ekonomik gücü olan “Batı”nın modernizm akımının entelektüel yapısını ve dünyadaki uygulanabilirliğini sahiplendiğini söylemektedir. Dolayısıyla, “Batı” ve “öteki” ikili karşılaştırmasında “öteki”, baskın olan “Batı”nın yanında ikincil kalmaktadır. Bu noktada, modernizmin coğrafyasını sorgulamak önemlidir. Modern mekanların ve modern deneyimlerin ulusal sınırları aşan kavramlar olduğunu söylemek mümkündür (Berman, M., 1988).⁹⁷ Harvey (1989)’a göre, modernizm kişinin kendini konumlandığı yer ve zamana göre farklı olabilmektedir.⁹⁸ Modernizm

⁹⁵ “The concept or idea of ‘the West’ can be seen to function in the following ways: First, it allows us to characterize and classify societies into different categories... Secondly, it is an image, or set of images... Thirdly, it provides a standard or model of comparison. It allows us to compare to what extent different societies resemble, or differ from, one another... Fourthly, it provides criteria of evaluation against which other societies are ranked and around which powerful positive and negative feelings cluster.” (Hall, S., 1992, s.277)

⁹⁶ “At that time the new architecture was wedded to a pair of principles which gave the word ‘functional’ a double meaning: (1) The full use of modern technology and its honest expression in design; and (2) a scientific approach to human needs and uses in programming, planning, and design.” (Wurster, C., 1965, s. 48)

⁹⁷ “Modern environments and experiences cut across all boundaries of geography and ethnicity, of class and nationality, of religion and ideology; in this sense, modernity can be said to unite all mankind.” (Berman, M., 1988, s. 25)

⁹⁸ “This complex historical geography of modernism (a tale yet to be fully written and explained) makes it doubly difficult to interpret exactly what modernism was about. The tensions between internationalism and nationalism, between globalism and parochialist ethnocentrism, between universalism and class privileges, were never far from the

kavramının dünyanın farklı yerlerinde nasıl ele alındığı, nasıl aktarıldığı ve ne gibi değişimler yaşadığı ya da yaşamadığı önem taşımaktadır. Bu, farklı ülkelerin, grupların ya da kültürlerin etkilendiği olayları araştırarak mümkün olabilir. Türkiye’de modernleşme sürecinin “Batı”daki modernleşme sürecini örnek alarak, kendi tarihinde yaşanan olaylarla ilişkili bir şekilde gerçekleştiği, dolayısıyla da “Batı”daki modernleşmeden daha farklı bir şekilde yaşandığı düşünülebilir. Dolayısıyla, Türkiye’de modernizm ve modern mimarlığı anlamının ancak Türkiye’nin sosyal, kültürel ve politik geçmişini inceleyerek mümkün olduğu düşünülmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti 29 Ekim 1923’te ilan edilmişti ve bu aynı zamanda Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde Osmanlı İmparatorluğu’nun üzerine yeni bir ulus-devlet kurulması durumunu ifade etmekteydi (Yavuz, Y., & Özkan, S., 2007). Ancak Türkiye’de modernleşme sürecinin Cumhuriyet’in kurulmasından önceki dönemlerde başladığını söylemek mümkündür ve bu sebeple Osmanlı İmparatorluğu’ndan bahsetmek gerekmektedir.

3.2.1. Osmanlı İmparatorluğunda Modernleşme/ Batılılaşma Süreci

Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluş süreci Konstantinopolis’in 1453’teki düşüşünden sonra başlamıştır (Kafesçioğlu, Ç., 2009). 15. yüzyılda çoğunlukla boş sayılabilecek, kasaba tipi yerleşimlerin bulunduğu İstanbul’da popülasyon, Osmanlı İmparatorluğu’nun politikalarına uygun bir şekilde arttırılmıştır (Kafesçioğlu, Ç., 2009). Bizans döneminden Osmanlı İmparatorluğu’na geçişte önemli projelere yer verilirken, Bizans yapı ve düzenlerini kullanılmaya devam edilmiştir (Kafesçioğlu, Ç., 2009). Bu çerçevede yeni inşa edilen mekanlar şehrin ticari mekanları, limanı ve bedesten alanlarında devam etmiştir (Kafesçioğlu, Ç., 2009). Dolayısıyla, Osmanlı İmparatorluğu’nun İstanbul şehrinin kurgusunda Bizans İmparatorluğu ile bir devamlılıktan söz edilebilmektedir. Bu süreklilikten bahsetmenin Türkiye Cumhuriyeti’nin geçmişindeki farklı kültürlerle olan ilişkisini anlamak için önemli olduğu düşünülmektedir.

surface...Modernism look quite different depending on where one locates oneself and when.” (Harvey, D., 1989, s. 24-25)

Onsekizinci yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun batı ile etkileşimi özellikle önem kazanmıştır. Quataert (2000), Lale Devri olarak tanımlanan dönemde yeni politikalar uygulanmaya başlandığından söz etmektedir.⁹⁹ Diplomatlar Avrupa başkentlerine gönderilmiş, matbaa getirilmiş ve endüstriyi geliştirecek adımlar atılmıştır (Quataert, D., 2000).⁹⁹ Onsekizinci yüzyıldaki değişimler mimariyi de etkilemiştir. Peker (2002), onsekizinci yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'nın batı uygarlıklarına ve batının dekoratif biçimlerine olan yaklaşımın değişiminden bahsetmektedir. Bizans ve Avrupa'dan etkilenen yeni biçimler, İmparatorluğun özellikle müslüman yüksek tabakası arasında övgü görmüştür (Peker, A.U., 2002).

Tekeli (1985), ondokuzuncu yüzyılda Osmanlı kentinin yeni bir dönüşüm yaşadığından bahsetmektedir. Tekeli'ye göre bu dönüşümün temelinde dört neden yatmaktadır: kentin çevresiyle olan ilişki biçiminde ve haberleşme kanallarında değişiklik; İmparatorluğun dış ticaret ve yabancı sermayeye açılışı; "Tanzimat" ın getirdiği yeni bürokrasi ve yeni ekonomik ilişkiler içinde batı kültürüne yönelmenin getirdiği tüketim kalıplarının ve yaşam biçiminin ortaya çıkardığı kuruluşlar (lüks tüketim dükkanları, tiyatrolar, eğlence yerleri, "cafe" ler vb.). Çelik (1993), eski sistemin modernleşmesi için, 1838-1908 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğunun ekonomik ve sosyo-politik bir dönüşümden geçtiğini söylemektedir.

Findley (2006), kelime anlamı "reform" olan Tanzimat'ın 1839'da başladığını ve 1876'da bittiğini belirtmektedir.¹⁰⁰ Bununla birlikte reform politikalarının 1876'dan sonra da devam ettiğini söylemektedir. Aslan (2009, s.13)'a göre; "Osmanlı Devleti'nde Tanzimat, devlet idaresinde değişim ve dönüşümlerin yaşanmasına yol açmıştır." Çelik (1993), ondokuzuncu yüzyılda Osmanlı başkenti İstanbul'un batı tarzı bir başkente dönüşmesindeki çabadan bahsetmektedir. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Avrupa başkentlerinde büyük bir gelişim gözlenmektedir. Osmanlı seçkinlerinin İstanbul'u Avrupa standartlarında bir başkente dönüştürme hedefi sonucunda kentin dokusunda parçalı bir düzenleme yapılmıştır (Çelik, Z., 1993). İstanbul'daki bu değişim zamanla artarak düzensiz ve eklektik bir biçim almıştır (Çelik, Z., 1993). Bunun yanı sıra Çelik (1993),

⁹⁹ "Under the guidance of the sultan's son-in-law, Grand Vizier Nevşehirili İbrahim Paşa, the state embarked on new policies and programs. Istanbul dispatched diplomats to European capital, established the first Ottoman language printing press, and promoted commerce and industry." (Quataert, D., 2000, s. 83)

¹⁰⁰ "In Ottoman history, the term Tanzimat (literally 'the reforms') designates a period that began in 1839 and ended by 1876." Findley, C., V., 2006, s.11)

ondokuzuncu yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun politik bir amaç olan modernleşme süreci dahilinde hızlı dönüşümler geçirdiğini not etmektedir.

Bu noktada batılılaşma kavramına değinmek gereklidir. Özellikle ondokuzuncu yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda bir batılılaşma süreci yaşandığı söylenilebilir. Basit tanımıyla batılılaşma kavramı, batıya ait gelenek ya da tekniklere geçiş yapılması ya da bunların benimsenmesi olarak tanımlanmaktadır (Webster, Westernization).¹⁰¹ Aslan (2009), Osmanlı aydınlarının batılılaşmada üç farklı metodun takip edilmesini gündeme getirdiğini belirtmektedir. Bu metodlar, siyasi rejim tartışmaları; batının ilim ve tekniğinin alınması; ve batının manevi kültür unsurlarının alınmasıdır. Bu noktada, Osmanlı İmparatorluğu'nun batının modernizmine olan ilgisine rağmen, batı sistemlerini bir model olarak uygulamamış olduğunu belirtmek önemlidir (Tanor, B., 1981).

Demirtaş (2007, s.390)'a göre, "Osmanlı'da batılılaşma hareketlerinin ortaya çıkışı Tanzimat döneminde başlamıştır." Genç Türkler (Jön Türkler), devlet ve toplumda radikal gelişmelerin olması gerektiğine inanan reformcular ve devrimciler olarak tanımlanmaktadır (Çelik, Z., 1993). Çelik (1993), 1908 yılında yaşanan Genç Türk hareketinin yeni bir dönemin başlangıcını belirlemekte olduğunu, Osmanlı İmparatorluğu'nun bitişini önceden bildirdiğini ve Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923 yılında kurulmasının önünü açtığını söylemektedir.

3.2.2. Türkiye Cumhuriyeti'nde Modernizm, Modernleşme ve İdeoloji

Batur (2007), 1920'li yılların karakterini Osmanlı siyasi yapısının ortadan kaldırılmasının ve Cumhuriyet reformlarının başlaması ile gerçekleşen dönüşümlerin belirlediğini söylemektedir. Bu dönüşümleri anlamak için Ulus-devlet kavramına değinmektedir. Ulus-devlet kavramı bir hükümetin altında göreceli olarak aynı tarih, gelenek ve dile sahip bir politik kurumu anlatmaktadır (Webster, Nation-State).¹⁰² Smith (2002, s.33)'ye göre,

¹⁰¹ "Definition of westernization: conversion to or adoption of western traditions or techniques." (Webster, Westernization)

¹⁰² Definition of nation-state: "a form of political organization under which a relatively homogeneous people inhabits a sovereign state; *especially*: a state containing one as opposed to several nationalities" (Webster, nation-state)

“Batı Avrupa’da, belli bir ‘ulusal’ duyguya onbeşinci yüzyıl sonu veya onaltıncı yüzyılda rastlanırken, ideoloji ve hareket olarak milliyetçilik onsekizinci yüzyılın sonunda ortaya çıkan bir olgudur. ‘ulus-devlet’ de siyasal bir norm olarak modernidir. Eğer Avrupa devletler sistemi 1648 yılındaki Vestfalya Antlaşmasıyla ortaya çıktıysa, ondokuzuncu yüzyıla kadar bu devletler ‘ulus-devletler’e dönüşmeye başlamamış, dolayısıyla bir ulus-devlet sistemi meydana gelmemiştir. Bu bağlamda ‘ulus’ ve ‘ulusal karakterin’ modern olduğu görülecektir: Avrupa’da kesinlikle modern dönemin başlarına kadar (kesin bir tarih vermek gerekirse onyedinci yüzyılın sonu) Avrupalı eğitilmiş sınıflar arasında ortak birliğe sahip olma ve halkın ulusal karakter temelinde bölünmesi fikri yaygınlık kazanmamıştır.” (Smith, A.D., 2002, s.33)

Saklı (2011, s.3)’e göre; “Ulus-devlet ve milliyetçilik anlayışları, ülkelerin ihtiyaçları göz önünde bulundurularak belirlenmekte ve ülkenin birliğini sağlayacak stratejik politikalar oluşturulmasına çalışılmaktadır”. Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti farklı etnik ve kültürel grupları barındıran yapılardır. Bu durumda, farklı etnik grupların kendini dışlanmış hissetmemesi için vatandaşlık bağına ve ortak kültür değerlerine dayalı bir ulus-devlet anlayışının olması beklenilebilir. (Saklı, A. R., 2011).

Vardar (2014), Türkiye’nin modernleşme sürecinin batı medeniyetlerine kültürel ve politik anlamda benzemesi ile gerçekleştiği için, Türkiye’de modernleşmenin batılılaşma olarak da algılandığından bahsetmektedir. Batıdan çevrilen edebiyat, hukuk, mimari ve giyim-kuşam alışkanlıkları Türkiye’deki modernleşme sürecinde büyük önem taşımaktadır (Vardar, A., 2014). Bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu’nun aksine, Türkiye Cumhuriyeti’nin batı sistemlerini de uygulamakta olduğu söylenilebilir. Bunun yanı sıra, Türkiye’de modernleşmenin politik uygulamalar haricinde, sosyal ve kültürel etkileri olduğundan bahsetmek mümkündür.

Türkiye’de Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra gerçekleşen dönüşümün ideolojiyle bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Mustafa Kemal Atatürk modern ulusun kuruluşunda Avrupa’daki politika ve hukuk sistemlerini almakla yetinmemiş ve toplumun değişmesine yönelik bir modernleşme ideolojisi izlemiştir (Spencer, R., 1958). Giritli (1992, s.289) bu ideolojiyi “Çağdaş Türkiye”yi amaçlayan bir “Ulusal Modernleşme İdeolojisi” olarak tanımlamaktadır.

Türkiye’de modernleşme ideolojisi çerçevesinde pek çok inkılap / devrim gerçekleştirilmiştir. Cumhuriyet’in ilanı sonrasında uygulanmaya başlanan inkılaplar, modern bir toplumun ihtiyacını karşılamak amacıyla, toplumun dönüşümünü gerçekleştirmek üzere hayata geçirilmiştir (Doğaner, Y.T., 2004). Batıdan çevrilen edebiyat, hukuk, mimari ve giyim-kuşam alışkanlıkları Türkiye’deki modernleşme sürecinde büyük önem taşımaktadır (Vardar, A., 2014).

Giritli (1992, s.289) Afet İnan’ın *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler* kitabına referans vererek, Atatürk’ün 4 Haziran 1933’de devrimi şu şekilde açıkladığını belirtmektedir: “Devrim... Türk milletini son asırlarda geri bırakmış olan müesseseleri yıkararak, yerlerine, milletin en yüksek medeni icaplara göre ilerlemesini temin edecek yeni müesseseleri koymuş olmaktadır”. Bundan yola çıkarak, Kemalist ideolojinin temel amacının, Türk toplumunu ve insanını çağdaş ve modern hale getirmek olduğu anlaşılabılır. Spencer (1958, s.644-646) Türkiye’de gerçekleştirilen önemli inkılap/ devrimleri aşağıda şekilde sıralanmaktadır:

- | | |
|-------|--|
| “1922 | <i>Saltanatın kaldırılması. (1 Kasım)</i>
<i>Sultan’ın sürgün edilmesi. (18 Kasım)</i> |
| 1923 | <i>Ankara’nın İstanbul yerine ulusun başkenti olması. (13-14 Ekim)</i>
<i>29 Ekim - Cumhuriyet’in ilan edilişi. (29 Ekim)</i> |
| 1924 | <i>Halifeliğin kaldırılması; Osmanlı hanesinden kişilerin sürgün edilmesi; dini okulların, dini yasaların ve yürürlükten kaldırılması; Şeyhülislamın kaldırılması. Cumhuriyet Halk Fırkası (Cumhuriyet Halk Partisi) tarafından hazırlanan anayasanın yürürlüğe girmesi. (Bu anayasa Atatürk’ün sosyal ve politik mantığını ve felsefesini içermektedir)</i> |
| 1925 | <i>Çok eşliliğin ve İslam kurallarına göre boşanmanın kaldırılması ve bunun yerine İsviçre boşanma kanunlarının başlangıcının yapılması.</i>
<i>Dini manastır ve türbelerin kapatılması.</i>
<i>Şapka ve kıyafet devrimi. (Şekil 33) Buna göre fes kullanılması yasaklanmış ve insanların Batılı kılık kıyafete geçmesi istenmiştir. Kadınların örtünmesi yasaklanmamakla birlikte basın kampanyaları yoluyla vazgeçirilmeye çalışılmıştır. Bu kanun geçmişten ve geleneksel kıyafetlerden kopuşu ifade etmesi sebebiyle özellikle bir hassasiyete sebep vermiştir. Atatürk bu değişimde öncülük yaparak, ülkede Batılı laik kıyafetler ile seyahatler gerçekleştirmiştir.</i> |
| 1926 | <i>Özellikle İsveç, İtalyan ve Alman hukuk sistemlerinden yola çıkılarak hazırlanan yeni medeni, ceza ve ticaret kanunlarının yürürlüğe girmesi.</i>
<i>Resmi nikahın Türkiye Cumhuriyeti vatandaşları için tek geçerli evlilik olarak benimsenmesi.</i>
<i>Atatürk’ün ilk heykeli olan Sarayburnu Atatürk Anıtı’nın İstanbul’da açılması.</i> |

- 1926 *Harf Devrimi.*
- 1928 *Arap alfabesi ile yazılmış kitap ve gazetelerin baskısının yasaklanması. İslam'ın anayasada ulusun dini olması ibaresinin kaldırılması. Bu düzenlemede tanrı yemin ederken bir zorunluluk olmaktan çıkmıştır, başka bir deyişle bu düzenlemede dini yeminler kaldırılmıştır.*
- 1930 *Mustafa Kemal Atatürk öncülüğünde ilk muhalefet partisinin (Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası) kurulması.*
- 1934 *Kadınlara seçme ve seçilme haklarının verilmesi.*
- 1935 *Pazar gününün resmi olarak haftalık tatil kabul edilmesi. Dini kıyafetlerin cami ve kiliseler dışında yasaklanması.*
- 1934-1936 *Soyadı kanunu.*
- 1938 *Mustafa Kemal Atatürk'ün Vefatı. (10 Kasım)'' (Spencer, R., 1958, s.644-646)¹⁰³*

Yukarıda bahsedilen reformların gerçekleştirilen bütün değişiklikleri kapsamadığını belirtmek önem taşımaktadır. Eğitimde, ekonomide, ve politikada günümüzü de etkileyen pek çok değişim gerçekleşmiştir. Eğitimdeki değişikliklerin modern mimarlık açısından öneminin büyük olduğunu söylemek mümkündür. Mennan (2012), eğitimde gerçekleşen reformlar kapsamında pek çok yabancı mimar ve şehir planlamacısının Türkiye'ye davet edildiğini söylemektedir. Bu yabancı mimarlar hem ülkedeki mimarların eğitiminde önemli bir rol oynamış, hem önemli şehirlerin planları çizmiş, hem de devletin desteklediğini kurumların tasarımlarını yapmıştır (Mennan, Z., 2012). Bu bağlamda, Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de modern mimarlığın, modernleşme ideolojisi ile ilişkili olduğu, ve modernleşmeyi temsil ettiği söylenilebilir.



Şekil 33 - Mustafa Kemal Atatürk, Şapka Devrimi, 1925, İzmir, Kaynak: <https://de.wikipedia.org/wiki/Hutgesetz>

¹⁰³ Spencer, R (1958) kaynağındaki listenin tamamı EK 1'de yer almaktadır.

3.2.3. Erken Cumhuriyet Döneminde Modern Mimarlık

Erken Cumhuriyet Döneminde mimarlık, birçok mimarlık tarihçisi tarafından dönemlere ayrılmıştır. Bunların ilki Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile başlamış olan Birinci Ulusal Mimarlık olarak tanımlanmaktadır. Türkiye'de modern mimarlığın (uluslararası üslup ya da kübik mimarlık) ise, 1930'larda Birinci Milli Üslup (Birinci Ulusal Mimarlık) yaklaşımlarından kopmasından sonra ve bununla birlikte eğitimsel, profesyonel ve kültürel çerçevesindeki değişimlere bağlı olarak Türk mimarlığının Avrupa modernizminin öncülüğünde yaşadığı radikal dönüşüm sonrasında başladığı söylenilebilir (Bozdoğan, S., 2007). Daha önce bahsedildiği gibi Türkiye'nin Avrupa mimarlığı ile olan ilişkisi Osmanlı İmparatorluğu döneminde başlamış ve bu ilişkinin etkileri hem kent, hem mimarlık üzerinde görülmüştür. Özyalvaç (2013)'a göre Birinci Ulusal Mimarlık, yeniden bir “gelenek” yaratma çabası olarak ortaya çıkmıştır ve modernleşme çizgisinde önemli bir kırılma olarak anlaşılabilmektedir. Bozdoğan (2002, s.31) bu yeniden bir gelenek yaratma çabasını “eklektik Osmanlı canlandırmacılığı” olarak tanımlamaktadır. Bu nedenle Birinci Ulusal Mimarlık dönemini incelemek önem taşımaktadır.

Çıkış (2011, s.45)'a göre, “Birinci Ulusal Mimarlık Hareketi ilk kez Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde biçimlenmiş, Cumhuriyetin ilanından sonra da devletin kurucuları tarafından tercih edilmişti.”. Aslanoğlu (2010)'a göre Klasik Osmanlı mimarlığına dönüş, ulusçuluk idealleri içinde gelişen ideolojik ortamın bir sonucudur ve bu süre, 1910 yılında başlayıp 1930'lara kadar devam eder. Aslanoğlu (2010) bu akımın öncülerini Vedat ve Kemalettin Beyler olarak tanımlamaktadır. Mimar Kemalettin ve Vedat Tek haricinde Birinci Ulusal Mimarlık hareketi etkisinde ürün verdiği düşünülen mimarlar aşağıda belirtilmektedir:

“... Arif Hikmet Koyunoğlu, Ali Talât Bey, Muzaffer Bey, Gulio Mongeri, Mehmet Nihat, Hüsnü Tümer, Necmeddin Emre, Tahsin Sermet, Vasfî Egeli, Mukbil Kemal, Y. Terziyan, Nafilyan, Ahmet Burhanettin Tamcı, A. Kemal, Alaettin Özaktaş, Aram Hancıyan, Cemil, Ekrem Hakkı Ayverdi, Galip, Hafî, İbrahim Beykazoğlu, İrfan, J. D'Armi, Kavaşyan, Küçük Kemal, Kemal Altan, Leon Güreğyan, M. D. Çurvidas, Mehmet Fesçi, Mesut Özok, Nesim Sisa, Nuri Nafiz, Rafael Rus, Şefik, Tanaş Yamas, Taşçıyan, U. Ferrari, Yahya Ahmet, Yorgiadis, Ziya, Zühtü Başar...” (alıntılayan Kızıldere& Sözen, 2005, 88-89)

Aslanoğlu (2010), ilk ulusal mimarlık döneminde, ideoloji-mimarlık birliğine, özellikle dış cephelerde Osmanlı mimarlık öğeleri kullanımına ve süsleme motiflerinin kullanımına dikkat çekmektedir. Bozdoğan (2002), Birinci Ulusal Mimarlıktaki temel fikrin, klasik Osmanlı mimarisinden alınan dekoratif unsurların, yeni inşaat teknikleri ile birleşmesi olduğunu söylemektedir. Bu üslup özellikle devlet yapılarında ve bununla birlikte bankalarda, sinemalarda, diğer kamu binalarında ve konutlarda görülebilmektedir.

Kızıldere ve Sözen (2005), Birinci Ulusal Mimarlık dönemi ilk örneklerini padişahın terk ettiği tarihi yapıda verdiğini söylemektedir. Bozdoğan (2002), İstanbul'daki ilk önemli Birinci Ulusal Mimarlık binasını Vedat Bey'in yapmış olduğu Sirkeci Merkez Postanesi (1909) olarak belirtmektedir (Şekil 34). Bozdoğan yapının biçimde hem Avrupalı bir bina olduğunu, hem de klasik Osmanlı mimarisine stilistik göndermeler yaptığını anlatmaktadır. Bu göndermeleri ise "sivri kemerler, kemerlerin üzerindeki kemer tablalarında görülen tezyini çini işleri ve kuleleri üzerindeki kubbeler olarak" sıralamıştır (Bozdoğan, S., 2002, s.29). Özyalvaç (2013), Vedat Bey'in (Vedat Tek) esas amacının tarihi sürekliliği inşa ederek moderne ulaşmak olduğunu söylemektedir. Birinci Ulusal Mimarlık akımına ait örnekleri çoğaltmak mümkündür.



Şekil 34 - Sirkeci Merkez Postanesi (Büyük Postane) İç Mekanı, Kaynak: http://www.trekearth.com/gallery/Middle_East/Turkey/Marmara/Istanbul/Sirkeci/photo630604.htm

Klasik Osmanlı mimarlığına dönüş örneğinde olduğu gibi, mimarlığın farklı dönem ve coğrafyalarda farklı ideolojileri yansıttığını söylemek mümkündür. Bunun mimari forma yansımaları ise farklı şekillerde gerçekleşmektedir. Mustafa Kemal Atatürk'ün Cumhuriyet sonrasında gerçekleştirdiği reformlar, farklı bir medeniyet anlayışına işaret etmektedir. Pek çok kaynakta bu dönüşüm Osmanlı İmparatorluğu'ndan bir kopuş ya da ayrışma olarak nitelendirilmektedir. Bir başka deyişle Türkiye için “öteki” Osmanlı İmparatorluğu olmaya başlamıştır. Bozdoğan (2007), 1930'larda gerçekleşen Kemalist programdan bahsederken, bu dönemde “cumhuriyete özgü görsel bir modernlik kültürü” nün üretildiğinden, denetlendiğinden ve yayıldığından bahsetmektedir. Bu görsel modernlik kültürünün önemli öğelerinden biri ise mimarlıktır (Bozdoğan, S., 2007).

Bu dönemde, Birinci Ulusal Mimarlık akımından farklı formların dönemin ideolojisini yansıtmakta kullanıldığı söylenilebilir. Ankara, Türkiye'nin başkenti olarak yeni modern planı, yeni modern yapıları ve yeni modern yaşama şekli ile ön planda olduğu için, 1930'lar sonrasındaki modernizm anlayışı Ankara üzerinden sıklıkla tartışılmaktadır. Ankara'da 1920'li yıllarda yapılan yeni yapıların bir listesi Şekil 35'de görülmektedir.

Gürel ve Yücel (2007), devletin yeni modern Türkiye'nin inşasında yabancı mimarları görevlendirdiğini söylemektedir. Yeni modernlik anlayışını temsil etmeleri için Türkiye'ye gelen yabancı mimarların arasında Ernst Egli; Clemens Holzmeister; Martin Wagner; Bruno Taut; Martin Elsaesser; Franz Hillinger; Wilhelm Lihotsky ve Margarete Schütte-Lihotzky bulunmaktadır. Yabancı mimarların ön planda olduğu bu dönemde önemli modernist Türk mimarlardan da bahsetmek önemlidir. Bu Türk mimarlar arasında, Zeki Sayar, Seyfi Arkan, Sedat Hakkı Eldem, Şevki Balmumcu, Aptullah Ziya Kozanoğlu, Hüsnü Tümer, Mimar Zühtü, Bekir İhsan Ünal, Şekip Akalın, Münevver Belen ve Leman Tomsu bulunmaktadır.

Batur (2007, s.71)'e göre “1930 ve 1940 yılları arası Cumhuriyet mimarlığının oluşum dönemidir. Cumhuriyet mimarlığının formları bu dönemde geliştirilmiş, işlevleri bu dönemde belirlenmiştir.” Bozdoğan (2007)'ın “Modern Hareket” olarak da tanımladığı bu yeni mimariler, çelik ya da betonarme çerçeveler ve geniş cam alanlar kullanan bir mimari estetiğe sahiptir. Bu yapılar geçmişten farklı olarak süslemeden uzak yapılar olarak tanımlanabilmektedir. Bir başka deyişle eskiden farklı olarak sade ve modern formlara

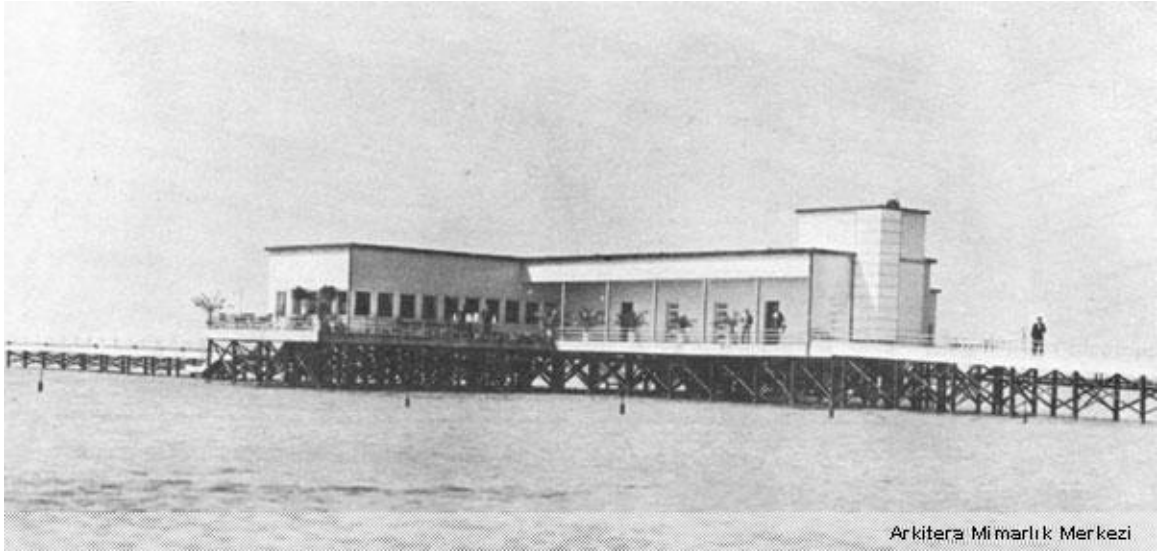
sahip yapılarıdır. Bu yapılara verilebilecek örnekler arasında ise Seyfi Arkan'ın Florya Deniz Köşkü (Şekil 36); Şevki Balmumcu'nun Sergi Evi (Opera Binası) (Şekil 37); Şekip Akalın'ın Ankara Gar Binası (Şekil 38) gibi yapılar bulunmaktadır. *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) filminin incelemesinde de görülebileceği gibi, bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.

EK 1. 1920'Lİ YILLARDA ANKARA'DA YENİ YAPILAR

1924	Musiki Muallim Mektebi (Ernst Arnold Egli; 1927-29)
İkinci Büyük Millet Meclisi (Vedat Tek; 1924)	Ankara Gazi İlk Muallim Mektebi (Mimar Kemalettin; 1927-30)
Gazi ve Latife Okulları (Mukbil Kemal [Taş]; 1924-26)	Türk Ocağı Merkezi (Arif Hikmet [Koyunoğlu]; 1927-30)
Ankara Vakıf Oteli (Ankara Palas) (Behçet ve Vedat [Tek] beyler ve Mimar	
1925	1928
Maliye Vekaleti (Müteahhit Mimar Yahya Ahmet, Mühendis İrfan; 1925)	Ankara I. Vakıf Apartmanı (Belvü Palas) (Mimar Kemalettin; 1928)
İsmet Paşa İlkokulu (Vilayet Hususi İdaresi; 1925)	Ankara II. Vakıf (Evkaf) Apartmanı (Mimar Kemalettin; 1928)
Adliye Vekaleti (Tahsin Bey; 1925-26)	İnhisarlar Baş Müdürlük Binası (Guilio Mongeri; 1928)
Ziraat Bankası Lojmanları (Guilio Mongeri; 1925-26)	Hilâl-i Ahmer Müdiriyyetli (Robert Oerley; 1928-30)
Etnoğrafya Müzesi (Arif Hikmet Koyunoğlu; 1925-27)	Ankara Ticaret Lisesi (Ernst Arnold Egli; 1928-30)
Divan-ı Muhasebat Binası (Nazmi Bey; müteahhit Arif Hikmet Koyunoğlu; 1925; cephe yenilemesi Ernst Egli; 1930)	Müdafa'a-ı Milliye Vekaleti (Clemens Holzmeister; 1928-31)
1926	Merkez Hıfz-ı Sıhha Enstitüsü Yerleşkesi (Robert Oerley; 1928-32)
Numune Mektebi (Mimar Kemalettin; 1926)	Yüksek Ziraat ve Baytar Enstitüsü (Alman Baunacht ve Ernst A. Egli; 1928-33)
Gazi Çiftliği İstasyon Binası (A. Burhaneddin [Tarcı]; 1926)	Ankara Numune Hastahanesi İsmet Paşa Pavyonu (Robert Oerley; 1928-33)
Ankara III. Vakıf Apartmanı (Mimar Müteahhit Yahya Ahmed Bey; 1926)	1929
Osmanlı Bankası Ankara Şubesi (Guilio Mongeri; 1926)	Türkiye İş Bankası İdare Merkezi (Guilio Mongeri; 1929)
Ziraat Bankası Merkezi (Guilio Mongeri; 1928-29)	Erkan-ı Harbiye (Clemens Holzmeister; 1929-30)
1927	Orduevi (Clemens Holzmeister; 1929-33)
Hariciye Vekaleti (yapımı Maarif Vekaleti; Arif Hikmet [Koyunoğlu]; 1927)	1930
Ankara Devlet Demiryolları Umum Müdüriyeti (yapımı DDY Konutları; Mimar Kemalettin; 1927-28)	Ulus Hali (Robert Oerley; 1930)
	Cumhurbaşkanlığı Köşkü (Clemens Holzmeister; 1930-32)
	Şehir Çarşısı (Robert Oerley; 1931-32)

Şekil 35 - 1920' li Yıllarda Ankara'da Yeni Yapılar, Kaynak: Cengizkan, A. (2002)

Erken Cumhuriyet Döneminde ortaya çıkmış olan bu yeni mimarlığın, yeni modern ve çağdaş yaşam şeklinin, yani modernleşmenin bir temsili olduğu söylenilebilir. Bu dönemde Kemalist ideolojinin sadece mimarlık üzerinden temsil edilmediğini belirtmek gerekmektedir. Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin modernlik anlayışının, posterler, filmler, fotoğraflar ve farklı tip yazılı metinler (roman, dergi, gazete, vb.) gibi değişik medyalar kullanılarak yayıldığı söylenilebilmektedir.



Şekil 36 – Florya Deniz Köşkü, Seyfi Arkan, Kaynak: Arkitera Mimarlık Merkezi, Online: <http://v2.arkiv.com.tr/p5307-florya-ataturk-deniz-kosku.html>



Şekil 37 – Sergi Evi, Şevki Balmumcu, Kaynak: Arkitera Mimarlık Merkezi, Online: <http://v3.arkitera.com/h56343-gecmisin-modern-mimarligi-9-ankara-2.html>



Şekil 38 – Ankara Garı, Şekip Akalın, Kaynak: Arkitera Mimarlık Merkezi, Online: <http://www.arkitera.com/haber/14101/gecmisin-modern-mimarisi--ankara---2>

3.3. Türkiye’de Modernleşmenin ve Modern Mimarlığın Farklı Medyalar Üzerinden Temsili

Mimarlık ve sinemanın Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde modernizm ve Kemalist ideolojiyi temsil etmekte kullanılan farklı medyalardan sadece iki tanesi olduğunu söylemek mümkündür. Gezi yazıları, fotoğraflar, posterler, dergi ve gazetelerin bu dönemde ideolojiyi temsil etmekte ve propaganda da kullanıldığı söylenilebilir. Bu propagandaların modern olması istenilen Türk toplumu ve modern Türkiye’yi tanıması istenen farklı modern toplumlar olarak iki farklı hedef kitlesi olduğu düşünülebilir. Bu sebeple, farklı medyalar üzerinden incelendiğinde hem Türkçe, hem yabancı dilde propagandalara rastlamak mümkündür.

Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye’de modernizm temsili hem Türkçe, hem yabancı kaynaklar yoluyla yapılmıştır. Kullanılan farklı temsil medyaları arasında ise kitaplar, dergiler, fotoğraflar, kartpostallar ve posterler bulunmaktadır.

Lilo Linke’nin 1935 Türkiye seyahatini anlattığı *Allah Dethroned; A Journey Through Modern Turkey (1937)*, modern Türkiye’yi temsil eden gezi kaynaklarına örnek olarak gösterilebilir. Kitap, Mustafa Kemal Atatürk’ün bir fotoğrafı ile başlamaktadır.

Linke'nin kitabında Anadolu'daki farklı şehirlerin anlatıları olduğu gibi, Türkiye'nin yeni ve modern yanı da anlatılmaktadır. Bir başka deyişle *Three Songs About Lenin (1934)* ve *Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)* filmlerinde olduğu gibi eski ile yeni arasındaki farka dikkat çekilmektedir. Linke bu farkları çeşitli görsellerle desteklemektedir.

Linke'nin kitabında verdiği çarpıcı görsel örneklerden birinde dereyi atlarla geçen insanlar eski yöntem olarak tanımlanmakta, yeni ise modern Türk köprüsü olarak gösterilmektedir (Şekil 39). *Allah Dethroned; A Journey Through Modern Turkey (1937)* kitabında, kadının toplumdaki yerinden ve eşitlikten de bahsedilmektedir. Kitapta geçen bir konuşmada, geçit törenindeki genç kadınlara değinilmiş ve bu anlatım görsellerle desteklenmiştir (Şekil 40).

Linke'nin kitabına dahil ettiği görseller arasında, yeni ve eski Türkiye arasındaki farkı göstermekte olan Cumhuriyet Halk Fırkasına ait propaganda posterleri de bulunmaktadır. Bu posterlerde inkılaplar ile değişen Türkiye anlatılmaktadır. Posterlerin karşılaştırma yoluyla eski üzerinden yeni ve modern olanı tanımladığı söylenilebilir. Şekil 41 ve 42'deki örneklerde kullanılan karşılaştırmalar, eski / yeni yazı, eski / yeni kıyafet ve eski / yeni medeni kanunu göstermektedir.

Bu noktada Cumhuriyet Halk Fırkasının yeni inkılapları anlatan propaganda posterlerinin hedef kitlesinin Türk toplumu olduğu düşünülebilir. Linke'nin İngilizce yazılmış kitabı *Allah Dethroned; A Journey Through Modern Turkey (1937)*'nin ise uluslararası bir kitleye hitaben yazılmış ve modern Türkiye'yi temsil eden bir kaynak olduğu söylenilebilir. Kitaptaki örneklerin bu çalışmada anlatılanlarla sınırlı olmadığını, Linke'nin Anadolu'nun farklı şehirlerinden görselleri, modern şehir ve mimarlık görsellerini ve farklı karşılaştırmaları da kitabına dahil ettiğini belirtmek gerekmektedir.

Erken Cumhuriyet Döneminde temsil ve propagandanın önemli medyaları arasında yerli ve yabancı dergiler, gazeteler ve fotoğraf da bulunmaktadır. Bu noktada, 1933 yılında Kemalist devrimleri ve genç Türkiye'nin yeni yüzünü tanıtmak amacıyla Matbuat Umum Müdürlüğü (Basın Yayın Genel Müdürlüğü) görevine atanan Vedat Nedim Tör'den bahsedilmelidir (Özendes, E., 2016). Tör, Türkiye'de fotoğrafı popüler hale getirmek için Halkevleri'nde amatör fotoğraf yarışmaları düzenledi ve modern Türkiye'nin önemli

temsillerinden biri olarak kabul edilebilecek *La Turquie Kemaliste* dergisini çıkarmayı planlamıştır (Batuman, B.T., 2008).



Şekil 39 – (Sol) Eski Yöntem ve Yeni Yöntem, Modern Türk Köprüsü, Kaynak: Linke, L., 1937

Şekil 40 – (Sağ) Türkiye’de kadınların toplumdaki yerini anlatmakta kullanılan bir görsel, Kaynak: Linke, L., 1937

1934 yılında yayınlanmaya başlayan *La Turquie Kemaliste* hem Türk, hem yabancı bir kitleye ulaşmayı hedeflemiştir (Batuman, B.T., 2008). Bu sebeple içinde Türkçe’nin yanı sıra Fransızca, İngilizce ve Almanca makaleler bulunmaktadır (Batuman, B.T., 2008). Derginin ilk sayısı, Mustafa Kemal Atatürk’ün bir fotoğrafı ile başlamaktadır ve içinde Türkiye’deki gelişmeler modern şehir ve mimari yapı fotoğrafları yoluyla ön plana çıkartılarak anlatılmaktadır (Şekil 43).

Fotoğraf; gazete, dergi, poster veya kartpostal gibi yer aldığı farklı medyalarda büyük önem taşıyan temsil araçlarından biri olarak kabul edilebilir. Fotoğrafın Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki önemli isimlerine örnek olarak ise Othmar Pferschy verilebilir. Othmar Pferschy İstanbul'da fotoğrafçılık da dahil pek çok işler yapan, 1898 doğumlu bir Avusturyalıdır (Batuman, B.T., 2008). İlk stüdyosunu 1931'de Beyoğlu'nda açtı ancak 1932'de çıkan bir yasa ise yabancıların fotoğrafçılık dahil bazı meslekleri yapması yasaklandığı için bir kaç ay İskenderun'a taşınmıştır (Eczacıbaşı, web.).

Vedat Nedim Tör *La Turquie Kemaliste* dergisinde kullanılacak güzel fotoğraf arayışı sırasında Othmar Pferschy ile tanışmıştır (Özendes, E., 2016) ve o dönemde Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nün genel başkanı olan Tör'ün ısrarı üzerine Pferschy kurumun resmi fotoğrafçısı olmuştur (Eczacıbaşı, web). Bu görev kapsamında Pferschy'nin ülkeyi gezerek fotoğraflar çekmesi istenilmiştir (Batuman, B.T., 2008). Pferschy tarafından çekilen 16,000 fotoğraftan bir arşiv oluşturulmuş ve sonrasında *La Turquie Kemaliste* dahil olmak üzere pek çok devlet yayınında bu fotoğraflar kullanılmıştır (Batuman, B.T., 2008). Bu bilgiler ışığında, Pferschy'nin fotoğraflarının yeni ve modern Türkiye'nin yerli ve yabancı basında yer alan temsiller için önem taşıdığını söylemek mümkündür (Şekil 44).



Şekil 44 - Türk Cumhuriyeti'nin 10. Yıldönümü, L'illustration, 1933, Fotoğraf: Othmar Pferschy, Kaynak: SALT Research (FFTD0C01378)

Gazete ve dergiler, fotoğraf ve yazıyı birleştiren etkili bir başka temsil ve propaganda aracıdır. Yerli ve yabancı gazetelerin, erken cumhuriyet döneminde kullanılan önemli medyalardan olduğu söylenilebilir. Buna verilebilecek çarpıcı örneklerden birinin 1929 yılına ait The New York Times Magazine’de bulunan Türkiye anlatımı olduğu düşünülmektedir (Şekil 45). “Bazı Eski Dünya Şehirleri İçin Yeni İsimler” başlıklı yazıda, Mustafa Kemal Atatürk’ün yönlendirdiği yeni Türkiye’nin o günün ulusları, arasında en ulusal ve en ikon kırıcı olduğundan bahsedilmektedir. Yazıya göre Atatürk, Angora’yı (Ankara) başkent yaparak Constantinople’a bir tokat atmıştır. Bununla da kalmayarak, 600 yıldır bilinen bir ismin ne kadar kolay silinebileceğini gösterecektir.

Fotoğrafın ön plana çıktığı bir başka örnek olarak ise, 1933 yılına ait L'illustration’daki bir haber verilebilir. Haber, Ankara’da Türk cumhuriyetinin 10. Yıl dönümünün kutlamasını ve Gazi anıtının önünde erkek izcilerin yemin törenini göstermektedir (Şekil 46). Gazetenin temsilde yerli basında kullanımına ise 1939 yılına ait Ulus Gazetesinin haberi örnek verilebilir (Şekil 47). Haberde Türkiye’nin 1939 New York Dünya Sergisindeki Türk pavyonu anlatılmaktadır. Bu haberde hem diğer evrensel sergi örneklerinde olduğu gibi mimari bir temsilden, hem de yazı ve görseller yoluyla gazete medyası üzerinden yapılan temsilden bahsedilebilmektedir.



Şekil 45 – (Sol) In a New Era Old Cities are Renamed (Bazı Eski Dünya Şehirleri İçin Yeni İsimler) ,1929, Kaynak: SALT Research (FFT258007)

Şekil 46 – (Sağ) Ankara’da Türk Cumhuriyetinin 10. Yıl dönümünün kutlaması, L'illustration, 1933, Kaynak: SALT Research (FFTD0C01403)

Erken Cumhuriyet Döneminde gazete ve dergilerle ilişkili temsil biçimlerine verilebilecek örneklerden bir tanesi de Yedigün dergisidir. Şekil 48’de görülen Yedigün dergisinin 1939 yılına ait “Cumhuriyet’in Canlı Eserleri” başlıklı kolaj çalışmasında, mimari yapıların temsilde oynadığı rolün büyüklüğü görülebilmektedir.

Karikatür sanatı da mizah dergileri aracılığıyla Erken Cumhuriyet Dönemindeki önemli temsil biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemin önemli karikatüristleri arasında ise Ramiz Gökçe, Cemal Nadir Güler ve Salih Erimez bulunmaktadır. Bu karikatürler arasında dönemi eleştiren çalışmalar olduğu gibi, Cumhuriyet ile ilgili fikirleri yansıtan ve eski-yeni arasında kıyaslamalar yapan çizimler bulunmaktadır. Örneğin Cemal Nadir Güler’in 1930 yılına ait karikatüründe gençliğin henüz gencecik olan Cumhuriyet’e sahip çıktığı görülebilmektedir (Şekil 49). Ramiz Gökçe’nin 1933 yılına ait bir çiziminde ise Atatürk’ün ışığında ilerleyen Türkiye, bir kadın figürünün yükselmesi ile ifade edilmiştir (Şekil 50).

Eski-yeni arasında kıyaslama yapılan karikatürlere verilebilecek örnekler arasında ise Salih Erimez’in karikatürleri bulunmaktadır. Şekil 51’de görülebilecek karikatürde yaşam biçimindeki değişikliğe kadın figürü üzerinden dikkat çekilmiştir. Karikatürde hem tıp bilimine olan yaklaşımdaki, hem de kılık kıyafetlerdeki değişiklikler görülebilmektedir. Salih Erimez’in eski-yeni arasındaki değişikliklere dikkat çektiği bir başka karikatür ise, hem yerli mallarının kullanımını, hem de modern görünümlü kıyafetleri vurgulamaktadır (Şekil 52).

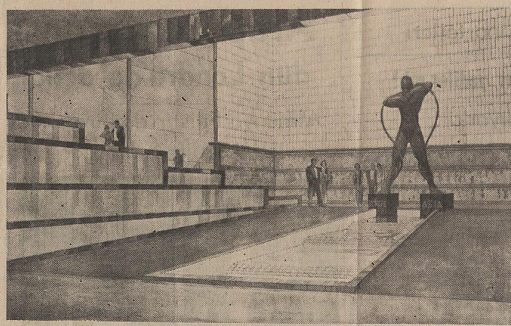
Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye’yi temsil eden medyalardan birinin de kartpostallar olduğu söylenilebilir. 1937 yılında Müzdan Arel’in annesine gönderdiği kartpostalın ön yüzünde Ankara Meydanı’nın (Ulus Meydanı) bir fotoğrafı bulunmaktadır (Şekil 53). Bu kartpostalda hem fotoğrafın temsildeki önemi, hem de kent ve mimari yapıların Erken Cumhuriyet Dönemindeki modern Türkiye’yi temsil etmekteki rolü anlaşılmaktadır.

Bu bölümde verilen örneklerden yola çıkarak, Erken Cumhuriyet Döneminde modern ve yeni Türkiye’nin, mimarlık ve sinemanın yanı sıra farklı medyalar yoluyla da etkin bir biçimde yerli ve yabancı kitlelere temsil edildiğini söylemek mümkündür. Cumhuriyet Halk Fırkası posterleri örneklerinde olduğu gibi bu temsillerin bazılarının

propaganda amaçlı, bazılarının ise haber nitelikli olduğu söylenilebilir. Son olarak, mimarinin propaganda ve temsildeki rolünün dergi, gazete ve kartpostallarda kullanılan yapı fotoğrafları üzerinden de okunabileceği düşünülmektedir.

8 - 2 - 1939

ULUS



Newyork sergisindeki devlet pavyonunun içinden bir görünüş

1939 NEVYOK DÜNYA SERGISİNDE TÜRKİYE

1939 Newyork dünya sergisinde, her türlü iddialarıyla bütün dünya milletleri geliyor. İngilizler tam kompozisyonlu bir yolcu treni, İskandinav memleketlerinden biri, ağır rakama yalın okumam isem, bin kişilik bir koro getireceklermiş. Ötekilerin neler getirecekleri tahmin edilebilir. 1939 Newyork dünya sergisi Avrupa'da yapılan sergilerin hepsinden başka olacak. Sergi için sarfedilen para Amerika dışına gidecek. Newyork belediyesi, tek başına, sergi için 150 milyon dolar ödemektedir.

Ya biz? İddia ve rakam bolluğu karşısında başı dönenler, memleketinin temsil kabiliyeti hakkında doğru tahmin yapıyorlar. Bizim de gelişiminin sebep olduğu tereddütlere kendilerini kapıtlarlar, ay-lardanberi kendi kendilerine bu su-ali soruyorlar: Ya biz? Newyork'a ne götürüyoruz? Tarih mi, rakam mı, diva mı? Ve nası?

Muhterem kardeşim bu yarıda, kaynağı hiç şüphesi, büyük millî şeref endişesi olan, bu sualimizin cevabını bulacaklardır.

1939 Newyork dünya sergisinde Türkiye'nin, biri merkezde ve dünya devletleri arasında resmi bir pavyonu, diğeri serginin en büyük caddelerinden biri üzerinde ve planı beynelmîl sergi heyeti tarafından çok beğenilen ve serginin birleşik güleli binası diye anılan büyük bir sitesi vardır.

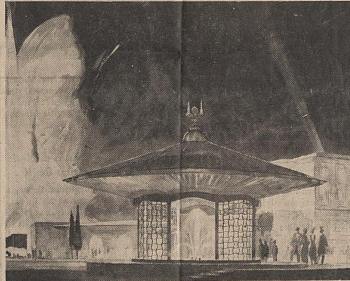
Devlet pavyonu; bu pavyon sergi ziyaretçilerine millî türk coğrafyasını, türk coğrafyasının tarihî devirlerini ve millî türk devletin, Teşkilâtı Esasîyesine dayanan siyasi ve sosyal karakterini verecektir. Pavyonun önünde, 460 metre yüksekliğinde ve göğe doğru kaldırılmış elleri üzerinde eti güneşini tutan tunc bir heykel vardır. Bu heykel millî türk coğrafyasında en eski medeniyet devrini temsil ettiği için buraya konmuştur. Pavyon (bir numaralı resimde görüldüğü üzere) biri alt diğeri üst kat denen ve ikisi birbirinden, geniş bir koridor ve büyük bir sahanlık ile ayrılan büyük bir bittir.

Holün zemininde ve ortasında, boğazlar temsil eden, renkli akar bir su ve suyun unvanında aşağıya birini Aya, diğeri Avrupa top-rağına basan ve iki katı birbirine kendisiyle bağlayan diğ bir Türkiye sembolü vardır. Birinci katın duvarlarına Türkiye'nin siyasi, ekonomik, sosyal, kültürel inkişaflarını, oldukları gibi veren fotoğraflar, ikinci katın duvarlarına da sağdan itiharen vasatı altıya metre yüksekliğinde millî türk coğrafyasının tarihî devirlerini, Etilere, Bizansa kadar Egilimler Latinlere, sonra Selçuklulara, Osmanlılara ve nihayet millî türk devletine ait büyük panolar konmuştur. Bu panolardan sağ tarafaki dördü Atatürk'ün önceki devirlerde, sol tarafaki dördü de Atatürk'e ve ondan sonraki devre aittir. İki devrin arasında ve zemindeki Türkiye sembolünün tam karşısında, karistal büyük üst çubukta, Atatürk'ün ka-lın burada yapılmış ve Amerika'da serfat bir maddeden dökülmüş 1,70 yüksekliğinde bir bap, bu bapın üstünde de, Atatürk dövizlerinin birinin İngilizce tercümesi vardır:

Yurdla sulh, cihanda sulh. Devlet pavyonunda her tarihî pano, müzede mübâhasa bir heyet tarafından ayrılan, ve o tarihî devrin kültür ve medeniyet seviyesini düşüncasına veren tarihî eserlerle

Türk sitesi, Türk sivil mimarisinin şaheseridir

Pavyonumuz tam gününde açılacaktır



Hükümetimizin Newyork belediyesine hediye edeceği çeşme (İkinci planda: Site binası)

Yazan:
Neşet Aflay

tevis edilmiştir. Pavyonda Türk Teşkilâtı Esasîyesinin ve Türkiye'nin, sulh ve demokrasi idealini, siyasi ve sosyal karakterini veren dövizler için Ebedî Şef Atatürk'ün ve Millî Şef İnönü'nün nutuklarında ifade edilmiştir.

Bu bakımdan, 1939 Newyork dünya sergisinde türk devlet pavyonunun büyük bir alkış uyandıracığı iddia edilebilir. İzah edelim:

1 — Türkiye coğrafyası, dünyanın en eski medeniyetler coğrafyasıdır.
2 — Türkiye bütün dünyanın geçirdiği siyasi, iktisadi, sosyal bakımlardan bütün dünya devletleri kadar müteessir olmuş, hattâ umumî harpte bir de batma tehlikesi geçirmiş, fakat ne demokrasi, ne de sulh idealinden ayrılmamıştır.
3 — Türkiye beynelmîl mahiyette olan meselelerini hal için, milletlerin aklı selimine ve milletler teşkilî meşinesine inanmış, iki hayattı meselesini — Boğazlar ve Hatay — dünya milletlerinin kanatlarını kazanmak suretiyle halletmiştir.
4 — Bütün dünyada ittifaklar sisteminin iflas ettiği, hiç bir devletin birde fazla mütefak edilemediği beynelmîl büyük keşme-keş devrinde, Türkiye, barış siyasi

setini, kendisinin candan dısmamı telkiki edilen şarklı ve garpli komşularıyla yaptığı parlak bir ittifak sistemine istinat ettirmiştir. Bütün dünyada, Türkiye kadar yalnız çok dostu değil, çok müttefiki olan bir memleket de yoktur.

5 — Türkiye, harp sonrası senelerini, hiç bir devletin topraklarına göz dikmediği, hiç bir devlette arında ihtilâfı bir mesele bırakmadığı için, millî ayağı millî cemiyetin medeni inkişaf döşesinde tehis edilmiştir.

6 — Ve nihayet Türkiye, kadın erkek türk vatandaşlarının hürriyet ve insanlık haklarını hiç bir sebep ve suretle tahdidde çalışmayan bir memleketir.

Sergi heyeti, türk devlet pavyonunda, millî türk cemiyetinin bütün bu ileri inkişaf hamlelerini, modern bir tehsilde tebarüz ettirecek için, türk devlet pavyonu 1939 Newyork dünya sergisinde rakipsiz kalacaktır diyoruz.

Setiye gelince: Evvelî bina, mimarı bakımından türk sitesi, türk sivil mimarisinin bir şaheseridir, denilebilir. Planı memleketimizde hemen hemen yegâne orotisi sayılan, Güzel Sanatlar Akademisi, türk mimarı profesörü Sedat Eldem yapmış ve salihiyetleri juri tarafından beğenilmiştir. Bina-nın iç ve dışında kullanılan bütün tazyimotmotifleri tavırlar, saçaklar, pencereler, kemeler, renkler, çizimler, sehiller, çeşmeler, parmaklıklar hepî Topkapı sarayından veya diğ-er tarihî eserlerden aynen kopye edilmiş, hiç bir yerde türk inşâ ve tazyim karakterinin değitilimesi-

ne müsamaha edilmemiştir. Sitenin birî ticarî, diğeri kültürel teşhîre tahsis edilen iki kısmı vardır. Ticarî kısmı, esas binadan kolonattı, havuzlu, servili büyük bir avlu ayırır. Karşı tarafında, gene türk çarşısını veren kolonattı, ve bunların arasında, millî her nevi işiçikleri temsil eden Sümerbank, bunun yanında, kendi mamüllerini satan İnhisarlar, binaya bitişik bir pavyonda da, Türkiye'nin yeraltı servetlerini temsil eden Etilbank yerleşmişlerdir.

Her üç millî müessesenin sergiye işiçik için yapıtları: hatırlıklar, en güç beğenilenleri, ve en geç karar verenleri tamim edecek kadar mükemmeldir. Ticarî sergide, birî ih-ras edileceğimizi, diğeri memleketimizde yapıldıkları ve yetiştikleri için gurur duyabileceğimizi iki nevi ticarî mal teşhîr edilecektir.

Birinci kısmın en mühimleri maddelerimiz, bazı ham maddelerimiz, ikinci kısmı ise, smal ziraat her türlü millî mahsullerimizdir. Meselâ Kırılalım, kız sanat mektebinin, kadimlari esirgeme deneginin bütün benzerleri arasında en mükemmeli telakkî edilen elişleri ile, gümüş, altın işçiliğimiz, kumaştan, konserveye, buğdaydan afyona kadar her türlü smat ve ziraat mamüllerimiz ve mahsullerimizdir. (Bu kısımda Türkiye'nin keyif verici maddeler satısına karşı aldığı tedbirler de tebarüz ettirilecektir.) Sergi heyetine nümüne olarak gönderilen bu maddeler o kadar çok, bir çokları (bilhassa el ile yapılanları) o kadar ucuz ve bazıları o kadar kusursuz olacak kadar mükemmeldir ki, diğ-er ihtilâli rakamları da Amerika ölçüsüne göre olaydı, tacirlerimizi ve sanayicilerimizi Ameri-ka'ya yapacakları, büyük mikyasa ihracat için ümitlendirilebilir.

Böyle bile olmasa, istihâl azlığı büyük mikyasa ihracata imkân bile vermes, türk sitesinin ticarî kısmı en az, Amerikalılara ve sergiyi görmek için Amerika'ya gelecek Avrupalılara, Asyalılara, Afrikalılara ilâh, Türkiye'nin zengin coğrafyası ve türk milletinin büyük hayat enerjisi hakkında, tam bir kanaat verebilecektir.

Kültürel teşhîrler, sitenin iki katı binasında yapılacaktır. Bu binanın birinci katı ranseymman ve turizm, ikinci katı Türkiye'de kayıml olan her şeye: tarîhe, sanata, mimariye, sosyal teşkilatlere, büyük türk inkişabına tahsis edilmiş ve iki katta materyal olarak; müze eşyaları başta olmak üzere, memleketinde mevcut, yazı resim, madde bütün eşyalardan, münevverlerin kâğıtlarında bulunan bilgilerden, vekâletlerin arşivlerinden istifade edilmiştir.

Sergi heyetinin sitede bütün dünyaya anlatmak istediği şey şudur:

Türkiye tarihi, parlak bir medeniyetler tarihidir. Türkler medeniyete ve insanlığın inkişabına hizmet etmişlerdir. Türkiye, sayını büyük insanî inkişaf idealinde tekeşif etmiş bir memleketir. Türkiye güzeldir. Tabiatı zengin, tarhi zengin, yeraltı ve yer üstü zengin bir memleketir.

Türk sitesinin bütün diğertleri arasında şahsiyetli tebarüz ettiren iki hususiyeti de şudur:

1 — Sitenin muhtelif yerlerine Amerika'da henüz tanınmayan ve Amerika müzelerinden hiç birine henüz girmemiş, kıymetli tarihî eserlerin alıcın yapılmış mülakaları konacak ve madî kıymetleri bir kaç kilo alıcın ibaret olan bu mülakalar, sergi kapandıktan sonra türk kültürünün Amerika kültürüne bir hediyesi olarak Amerika müzelerine ve Amerika üniversitelerine verilecektir.

2 — Türkiye sergi minâsebetiyle, Newyork belediyesine bir çeşme hediye etmektedir. (2 numaralı resim) Bu çeşmenin bütün bronx aksamı ve içine konacak musanna havuz İstanbul'da yapılmaktadır. Çeşmenin bütün teferruatı, İstanbul'daki tarihî çeşmelerden alınmıştır. En basit parçasının bile büyük bir sanat kıymeti vardır. Bunun da planını Mimar Sedat Eldem yapmıştır. Sergi bittikten sonra Newyork belediyesi sergi şahasını büyük bir park haline koyacak ve türk çeşmesi bu suretle Türkiye'nin 1939 sergisine işiçikinin bir hatırası olarak bu parkın en mutena bir yerinde ebediyen kalacaktır.

Sergi hakkında bana bu malûmatı veren beyet teisi, Vedat Türkçü'nün, birî sergi hatırlıklarının bitip bittümediğine, diğeri heyetin Newyork'a göndereceği me-yazınnotmotifleri tavırlar, saçaklar, pencereler, kemeler, renkler, çizimler, sehiller, çeşmeler, parmaklıklar hepî Topkapı sarayından veya diğ-er tarihî eserlerden aynen kopye edilmiş, hiç bir yerde türk inşâ ve tazyim karakterinin değitilimesi-

zenin, Sümerbank'ın, Etilbank'ın, İnhisarların mesul memurlarıyla, inşaatla alâkadar fen memurları harî, heyetin Newyork'a göndereceği memur adedi, beş altı kişiden ibarettir. Sergi için Newyork'da Türkiye teşkilatında çalışan arkadaşlardan, bir de Amerika'da tahsilde bulunan türk gençlerinden istifade edeceğiz. Bunun için alâkadar vekâletlerden misaade alınmıştır.

Şekil 47 - New York Sergisi 1937-1939, Pavyonu ve çeşmesi, Ulus Gazetesi, 1939, Kaynak: SALT Research (TSHEPA02004027)



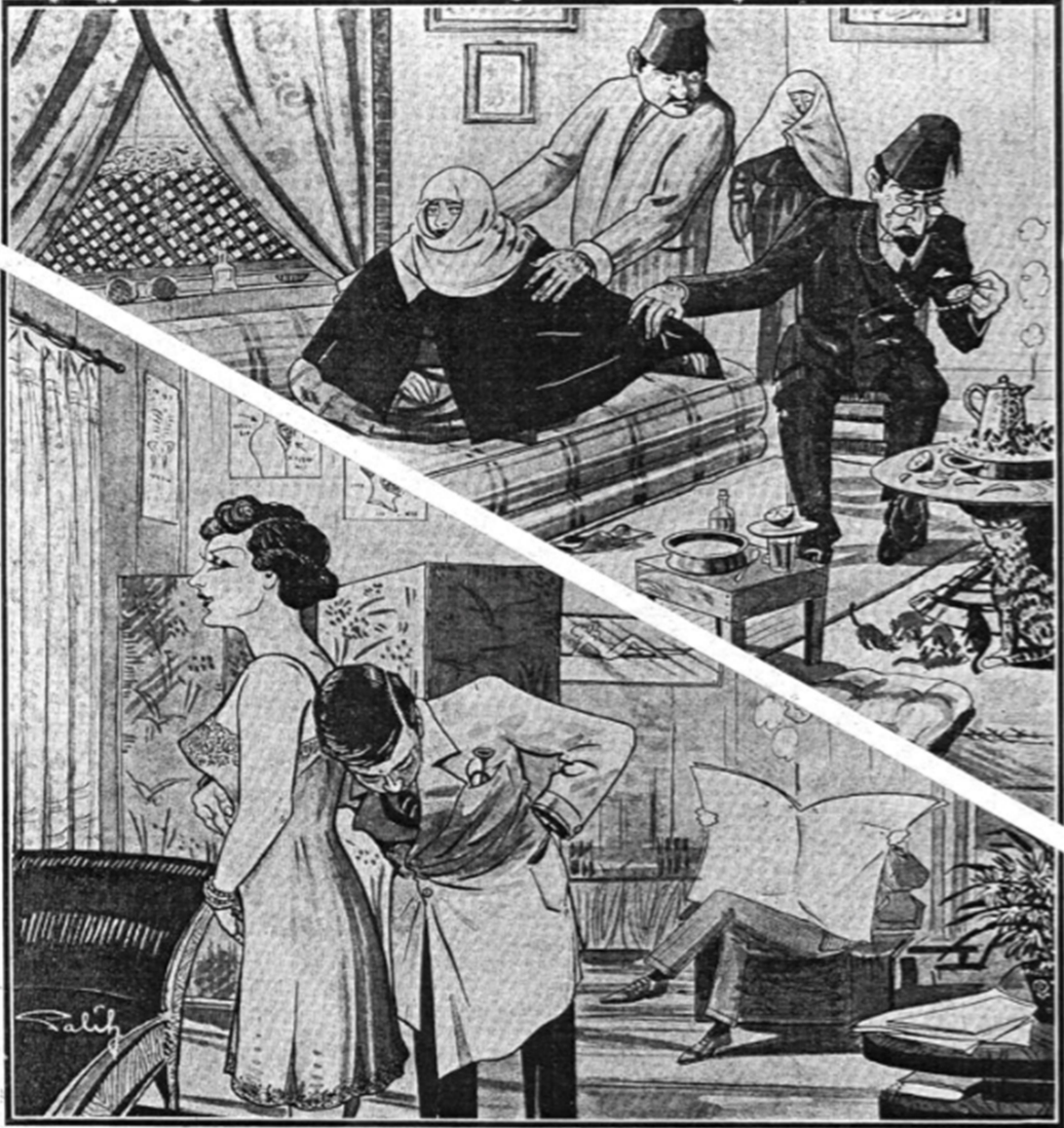
Şekil 48 – Cumhuriyet’in Canlı Eserleri, Yedigün, 1939, Kaynak: Dokgöz, D.G. (2012). “Karikatürün Hedef Nesnesi Olarak Mimarlığın ‘Kübik Ev’ Üzerinden Eleştirisi” (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Bölümü)



Şekil 49 – (Sol) Gençliğin Cumhuriyet’e Sahip Çıkması, Cemal Nadir Güler, 1930, Kaynak: Dokgöz, D.G. (2012). “Karikatürün Hedef Nesnesi Olarak Mimarlığın ‘Kübik Ev’ Üzerinden Eleştirisi” (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Bölümü)



Şekil 50 – (Sağ) Yükselen Türkiye ve Kadın Figürü, Ramiz Gökçe, 1933, Kaynak: Dokgöz, D.G. (2012). “Karikatürün Hedef Nesnesi Olarak Mimarlığın ‘Kübik Ev’ Üzerinden Eleştirisi” (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Bölümü)

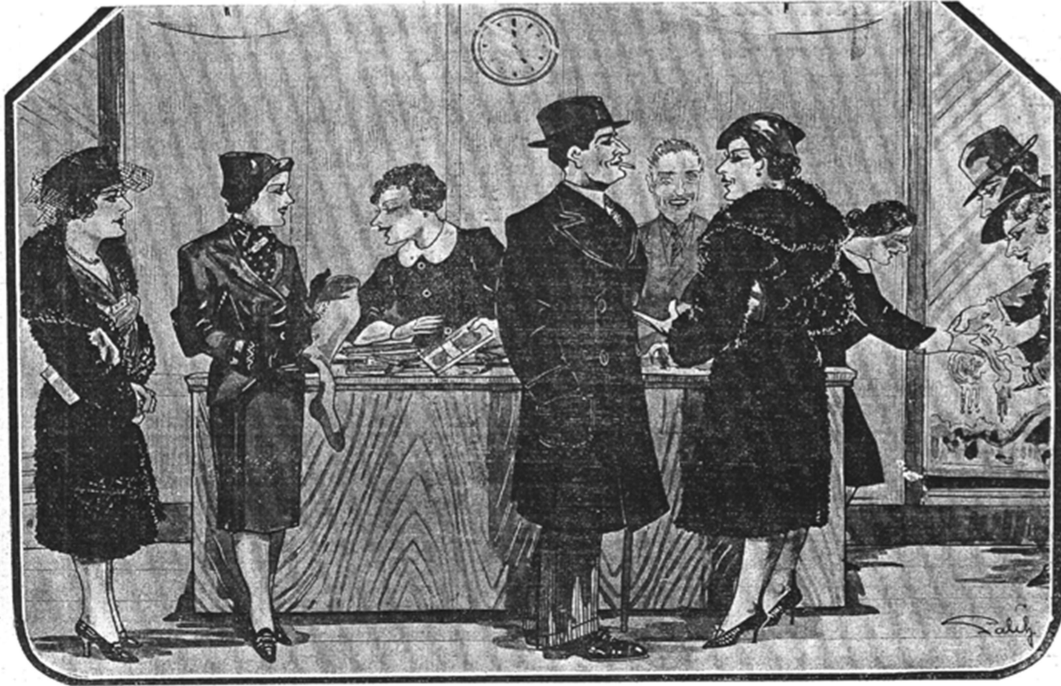
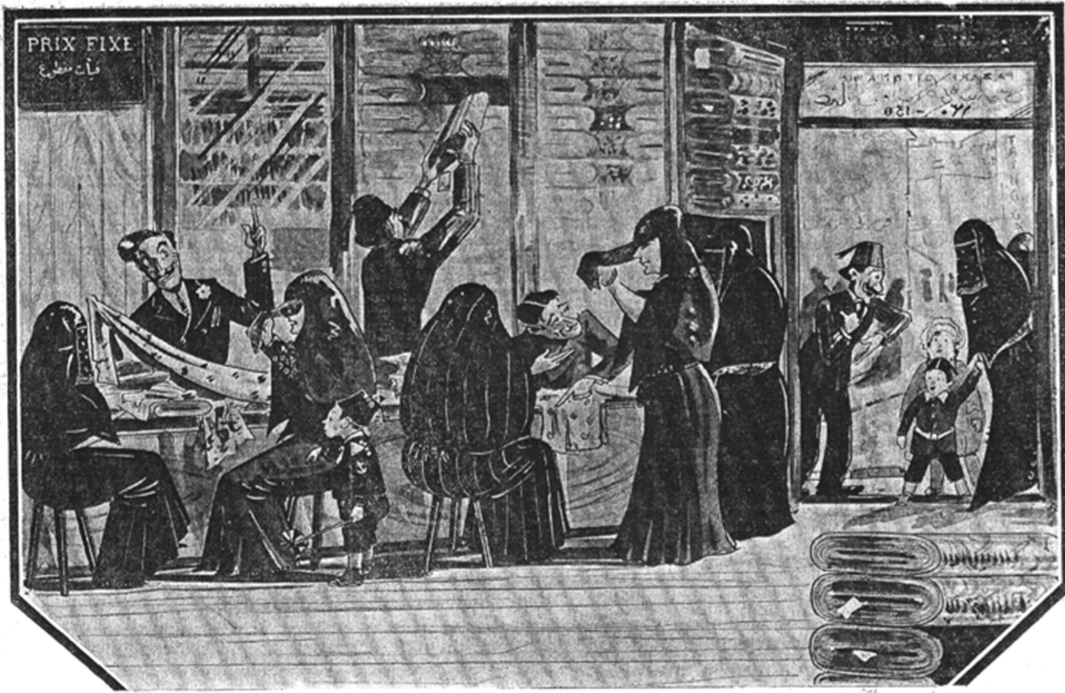


Eski - Yeni

Eski koca — Hekim efendi dikkat et, halilemin bileğini bir dakikadan fazla tutarsan gözünü patlatırım...

Yeni koca — Aman bay doktor, iyice muayene ediniz!

Şekil 51 – Eski Yeni, Salih Erimez, 1938, Karikatür Dergisi, No: 154, Kaynak: Özçubukçu, Y. (2013). “Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Toplumsal Değişmenin Tanığı Olarak Karikatürler (1928-1940) ve Eğitim” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Eğitimin Sosyal ve Tarihi Temelleri Anabilim Dalı)



ESKI - YENİ

Eski — Hamfendiciğim, bunlar meşhur Avrupa fabrikalarının mallarıdır, sizin için iyi hırkalık olur. Altı arşın keseyim mi?...

Yeni — Buyurun bayan, fevkalâde yerli mallarımız var. Bayanlar için kayak spor elbise ve levazimatımız da gelmiştir!..

Şekil 52 – Eski Yeni, Salih Erimez, 1938, Karikatür Dergisi, No: 158, Kaynak: Özçubukçu, Y. (2013). “Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Toplumsal Değişmenin Tanığı Olarak Karikatürler (1928-1940) ve Eğitim” (Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Eğitimin Sosyal ve Tarihi Temelleri Anabilim Dalı)



Şekil 53 - Müzdan Arel'in annesine gönderdiği kartpostalın ön yüzü, 1937, Kaynak: SALT Reseach (AFMSBDIVDOC039)

BÖLÜM IV. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE SİNEMA VE MİMARLIK TEMSİLLERİ: TÜRKİYE’NİN KALBI ANKARA (1934) FİLMİ

Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934) filmi günümüzde erken Cumhuriyet dönemini anlamak için incelenebilecek en önemli görsel kaynaklardan biri olsa da, akademik çalışmalarda nadiren incelenmiştir. Film modernleşmekte olan Türkiye’yi, özellikle Ankara üzerinden gösterme özelliğine sahiptir. Filmde mimari yapılar modernizmin, modernleşmenin ve modern yaşamın temsili olarak sıklıkla kullanılmıştır. Bu nedenle modernlik fikrinin mimariye, şehirlere ve insanların yaşamına olan etkisi *Türkiye’nin Kalbi Ankara* (1934) filmi üzerinden tartışılabilmektedir.

Tezin bu bölümünde öncelikle filme dair künye bilgileri verilmekte, sonra film beş bölüme ayrılarak detaylı bir şekilde incelenmekte, ve son olarak modernlik ile olan ilişkisi tartışılmaktadır. Filmin incelemesinde, filmi hiç izlememiş birinin takip edebileceği bir dil kullanılmıştır. Bununla birlikte mimari yapıların nasıl kullanıldığı, hangi yapıların seçildiği, Sovyet yönetmen Sergei Yutkeviç’in çekim teknikleri, insanların kıyafetleri, kadın figürünün filmdeki yerine ve müzik seçimlerine özellikle değinilmiştir.

4.1. Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934) Filmi Künye Bilgileri

Türkiye'nin Kalbi Ankara Анкара - сердце Турции Ankara - Serdtse Turtsii	
Yönetmen	Sergei Yutkeviç Lev Arnstam
Senarist	Lev Oskaroviç Arnstam Sergey Yutkeviç
Müzik	Ekrem Zeki Ün Cemal Reşit Rey İ. Volk (operatör) Leningrad Flarmoni ve Ankara Konservatuarı Orkestra ve Koroları
Görüntü yönetmeni	Josef Martov Vladimir Rapoport

Cinsi	Sinema filmi
Türü	Belgesel
Renk	Siyah-beyaz
Yapım yılı	1934
Süre	57 dakika
Ülke	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği SSCB
Dil	Rusça, Türkçe

Tablo 1 - Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) filmi künye bilgileri

Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) filmi, 1933 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün ricasıyla Cumhuriyet'in 10. yıldönümünde yapılmıştır (Öngören, M.T., 1985). Siyah-beyaz çekilen *Türkiye'nin Kalbi Ankara*, Erken Cumhuriyet dönemini en iyi anlatan görsel kaynaklardan biri olarak kabul edilmektedir. Rusça ismiyle *Ankara: Serdce Tureckii* olarak da bilinen ve 1934 yılında tamamlanan film (Sargın, G., 2013), ünlü Sovyet yönetmen Sergei Yutkevich (1904 – 1985) ve yardımcı yönetmen Lev Arnştam tarafından çekilmiştir (Lüleci, Y.,2014). Belgeselde kullanılan yazılar Rusçadır.

Vardar (2016), Sovyet yapım ekibi tarafından hazırlanan filmi, 1920-1930 yılları arasını kapsayan Türk-Sovyet ilişkilerinin bir ürünü olarak betimlemektedir. Uzunluğu 57 dakika olan filmde, Ankara'nın Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra geçirdiği değişim ve Türkiye'nin farklı alanlarda modernleşmesi anlatılmaktadır. Bu değişim ve modernleşme ise yeni ve eski arasında bir kıyaslama yapılarak seyirciye aktarılmaktadır.

Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) filmi, yasaklı belgesel olarak da bilinmektedir. Bu durum,10 Kasım 1969 yılında, dönemin TRT Genel Müdürü Adnan Öztrak'ın filmi yayının 25. dakikasında kesmesi ile başlamıştır (Öngören, M.T., 1985). *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934)'nın tamamının izlenmemesi, filmin ilk 25 dakikasında Ankara'nın eski hallerinin görünmesi ve aradaki Rusça yazıların Komünist propagandası zannedilmesi sebebiyle daha büyük problemlere sebep olmuştur (Öngören, M.T., 1985). Yeni Ankara ve modern Türkiye'ye ait görüntülerin büyük bir kısmı, filmin ikinci bölümünde yer almaktadır. Filmin üzerindeki yasak 2008 yılında Cumhurbaşkanlığı'ndan gelen bir açıklama ile kaldırılmış ve Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı resmi sitesinden ulaşılabilir hale gelmiştir.

4.2. Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) Filmi İncelemesi

Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934), Türkiye Cumhuriyeti'nin 10. Yılı'nı kutlamak için Türkiye'ye gelen Sovyet askeri ve sivil heyetinin önce İstanbul'a, sonra da Ankara'ya olan ziyaretlerini konu almaktadır. Bu çalışmada *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) beş parçaya ayrılarak incelenmiştir. Bu noktada filmde numaralandırılmış beş bölüm olmadığını; ara yazılar ve konu göz önünde bulundurularak bu ayrımın yazar tarafından yapıldığını belirtmek gerekmektedir. Bununla birlikte filmde numara ile tanımlanmış bölümler de ayrım yapılırken kullanılmış ve belirtilmiştir.

Filmin yönetmen tarafından da giriş olarak tanımlanan kısmında (01:09 – 03:08) İsmet İnönü'ye ait bir konuşma bulunmaktadır. Bundan hemen sonra gelen birinci bölüm (03:09 – 0: 56) filmde de 1 rakamıyla olarak adlandırılmıştır. Birinci bölümde Anadolu'dan görüntüler ve Anadolu'dan yola çıkarak Ankara'ya giden vatandaşların görüntüleri bulunmaktadır. 2 rakamıyla başlayan ikinci bölümde (10: 55 - 18:54) Sovyet heyetinin İstanbul'daki görüntüleri ve Ankara'ya olan yolculukları yer almaktadır. Üçüncü bölüm (18:55 – 43: 18) ise Ankara'ya ayrılmıştır. Bu bölüm; Ankara'da bulunan eski kültürlere ait eserler ile birlikte, eski ve yeni Ankara görüntülerinden oluşmaktadır. Filmin son bölümü (43:19 – 57:42) ise Cumhuriyet'in 10. Yılı'na ait kutlamaları ve Mustafa Kemal Atatürk'ün yaptığı konuşmayı içermektedir. Bu bölümde Türkiye'nin gelişimini anlatmaya yönelik görüntüler de kullanılmıştır. Film Sovyet ekibinin Türkiye'den ayrılması ile bitmektedir. Çalışmanın bu kısmında bölümler detaylı bir şekilde incelenmekte ve sonrasında filmdeki öğeler tartışılmaktadır.

4.2.1. Giriş Bölümü: İsmet Paşa'nın Açılış Konuşması

Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) filmi Rusça jenerik yazılarının ardından, İsmet Paşa'nın Türkçe olarak yaptığı konuşma ile başlamaktadır (Şekil 54). Konuşmanın öncesinde Rusça “Giriş” yazısı ve İsmet Paşa'nın film için Cumhuriyet'in 10. yılına ithafen bir konuşma yaptığına dair bilgi bulunmaktadır. İsmet Paşa'nın konuşmasının metni şöyledir:

“Vatandaşlar, Cumhuriyet'in 10. Yılı'nı kutluyoruz. Bugün ne kadar sevinsek hakkımız vardır. 10 sene evvel bu devir Cumhuriyet'in muzafferiyetiyle başladı. 10

sene içinde Türk milletinin tahakkuk ettiği eserler bugün iftihar ile hatırlayabileceğimiz kadar büyüktür ve geniştir. İnkılâpların kuvvetini vakit vakit, eski zamanlara rücu ederek mukayese etmekte faide (fayda) vardır.

Vatandaşlarım, 10 sene evvelki Cumhuriyet'ten, Türk milleti bugün hiç olmazsa on kat daha kuvvetlidir. Vatandaşlar, Türkiye Cumhuriyeti'nin komşularıyla ve herkesle münasebetleri çok dostanedir. Fakat sizin bildiğiniz gibi, bütün dünyanın bildiği gibi Türkiye Cumhuriyeti'nin harici politikasında esas olan nokta Sovyetlerle olan dostluğumuzun temel teşkil etmesidir. Türkiye Cumhuriyeti'nin Sovyetlerle dostluğu en çetin zamanlarda başlamış, en çetin imtihanları geçirmiş, bugün için ve ati için iki milletin kalbine yerleşmiş esaslı bir politikadır. Bugün Cumhuriyet'in 10.yılında bizim bayramımıza iştirak eden dostlarımızı ... aramızda görmek bizim için büyük bir sevinç ve bahtiyarlıktır.¹⁰⁴ Kendilerine bilhassa teşekkür ederim. Yaşasın Cumhuriyet, yaşasın dostlarımız.”



Şekil 54 – Filmin giriş bölümünde bulunan İsmet Paşa'nın konuşmasından alınmış bir görüntü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

İsmet Paşa'nın konuşmasında, filmin içeriğinde görülecek bazı başlıklara değinilmiştir. Bu başlıklar, Cumhuriyet'in kuruluşunun 10. Yılı'nın kutlanması; bu 10 yılda Türkiye'de gerçekleştirilen eserler ve Türk milletinin kuvvetlenmesi; İnkılapların öneminin geçmişle kıyaslanarak anlatılması; ve Sovyetlerle olan ilişkilere verilen önem, şeklinde sıralanabilir. Filmde Sovyet ekibinin Ankara'ya geçişi ile başlayan ikinci bölümde, hem kutlamalara; hem 10 yılda gerçekleştirilen eserlere; hem de inkılapların önemine değinilmiştir. Yutkeviç ikinci bölümde bu konuları, eski Ankara ve yeni Ankara arasında kıyaslamalar yaparak ele almıştır.

¹⁰⁴ İsmet Paşa “...” ile belirtilen kısımda aralarında SSCB Delegasyonu Başkanı Vorosilov'un da bulunduğu isimleri saymaktadır.

4.2.2. Birinci Bölüm (1): Anadolu

Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) filminin giriş bölümü olan İsmet İnönü'nün konuşmasının bitmesiyle, ekranda önce 1 rakamı (1. Bölüm), sonra da “Türk Halkı 15 Yıl Önce Anadolu’da Bağımsızlık için Savaş Başlattı” yazısı belirmektedir. Bu yazıyı bir çobanın, kırsal bir alanda hayvanların, ve yıkık dökük binaların görüntüsü takip etmektedir. Filmin bu kesitinin savaş öncesi ya da savaşın hemen sonrasında Anadolu’yu anlatmak istediği düşünülebilir. Yutkeviç bu sahneden sonra Cumhuriyet’in kutlaması için köyden ve farklı şehirlerden Ankara’ya giden insanları göstermektedir.

Köyden eşiği ile Ankara’ya giden köylü bir adam görüntüleri; “Anadolu Köyünden...Gitti Yaşlı Gerilla...Ankara’ya, Anadolu’nun Kalbine, Türkiye’nin kalbine...Cumhuriyet’in 10. Yıl Bayramına...Ankara’ya!” ara yazısı ile açıklanmaktadır (Şekil 55). Köylü adamı ise farklı şehirlerden Ankara’ya giden insanlar takip etmektedir. Ara yazılardaki “Şehirlerden... İstanbul’un... Adana’nın...” sözlerine ise tren görüntüleri ve trenden el sallayan insan görüntüleri eşlik etmektedir. Bu görüntülere ise hareket halindeki trenin sesi eşlik etmektedir.

Bu kısımda kullanılan tren görüntülerinin, daha önce örneklendirilmiş olan Dziga Vertov’un *Kameralı Adam* (1929) filminde olan farklı teknik denemelerini andırmakta olduğu söylenilebilir. Bu görüntüler arasında hareket etmekle olan bir trenin tekerleklerinin raylardaki dönüşü; hareketli bir trenden raylara ve zemine bakış; ve hatta gözün normalde göremeyeceği bir açı olan tren ile tekerleğin arasındaki boşlukta tekerleğin hareket edişi bulunmaktadır (Şekil 56). Hareketli trenin görüntüsü ve insanların şehirlerden Ankara’ya taşınması durumu ise, teknolojinin; teknoloji ile gelen hızın; ve seyahatin kolaylaşmasının bir göstergesi olarak modernizm ile ilişkilendirilebilir. Yutkeviç’in kullandığı farklı çekim açılarının da teknolojinin gelişmiş olmasını desteklediği düşünülmektedir. Bunlardan yola çıkarak, köyden eşiği ile seyahat eden köylünün statik görüntüsü ile modern ulaşım biçimlerinden biri olan trenin hızı arasında bir kontrast yaratıldığı söylenebilir.

Tren ile seyahat eden insanların görüntülerinin devamında onları karşılayan insanlar görülmektedir. Genç bir izci kız gelenleri Rusça olarak selamladığı için, bu trenin Ankara’ya gelen Sovyet ekibini taşıdığı düşünülmektedir. Karşılamada marşlar çalan ve

geçit yapan bando ekipleri görülmektedir. Ara yazıda “Eski Zamanlardan Bu Yana...” yazısının belirmesiyle birlikte tekrar kırsalın görüntüsüne dönülmüştür. Bu görüntülerle birlikte daha geleneksel olarak düşünülebilecek, davul ve zurnanın kullanıldığı bir müzik kullanılmıştır. Filmin bu bölümünde, kağnılar ile seyahat edenlere eşlik eden bu müzik ile Ankara’daki bandoların çaldığı marşlar; izci modern genç kız ile köylü kadın; ve modern trenle seyahat edenler ile kağnı ile giden köylüler arasında keskin bir geçiş yapıldığı görülmektedir (Şekil 57). Bu bağlamda Yutkeviç’in sadece eski ve yeni arasında değil; köy ve modern şehir Ankara arasında da bir kontrast oluşturduğu düşünülebilir.



Şekil 55 – (Sol) Eşegi ile köyden Ankara’ya giden köylü adamın görüntüsü, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 56 – (Sağ) Tren ile tekerleğin arasına yerleştirilmiş kameranın görüntüsü, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 57 – Sovyet heyetini karşılayan modern Türk kızı (solda), Kağnı ile seyahat eden köylülerin arasından bir kadın (sağda), Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)

Yutkeviç, bir sonraki sahnede kağnı ile seyahat eden insanların, modern Ankara’ya gelişini göstermektedir. Modern şehrin içinden kağnılar geçerken arkalarında modern bir otomobil durmakta, bir sonraki sahnede ise bir otomobil kameranın önünden geçip gitmektedir (Şekil 58). Bu sahnede köylüleri, askerleri, atlıları, modern kılık kıyafet giyen

insanları bir arada görmek mümkündür (Şekil 59). Cumhuriyet'in 10. yılını kutlamak için herkes bir araya gelmiştir. Başka bir deyişle Yutkeviç öncelikle eski, yeniyi, gelenekseli ve modernini birbirine kontrast yaratacak şekilde ele almış, ve sonrasında bu farklılıkların bir araya getirmiştir. Bu görüntülerin birbiri ile kontrast yarattığı ve bu yöntemle bir bütünlük mesajı verildiği düşünülmektedir. Birinci bölüm “10. Yıl Bayramında Her Türk Türkiye'nin Kalbi Ankara'yı Ziyaret Etmelidir.” ara yazısı ile bitmektedir.



Şekil 58 – (Sol) Kağı ile geçen köylülerin arkasında görülen modern otomobil, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 59 – (Sağ) Modern otomobilin arkası, kağı tekerleği, köylü adam, ve modern kılık kıyafetli adamın birlikte görüldüğü bir görüntü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

4.2.3. İkinci Bölüm (2): Sovyet Ekibinin Türkiye'ye Gelişi

Filmin ikinci bölümü 2 rakamıyla tanımlanmıştır ve Sovyet ekibinin Cumhuriyet'in 10. yılı için Türkiye'ye olan ziyaretlerini konu almaktadır. Bu bölüm üzerinde Rusça yazılar olan bir anıtın görüntüsüyle başlamaktadır. Anıtın üzerinde ise “Eski dost Türkiye, SSCB temsilcilerini bayramında görmekten büyük bir memnuniyet duymaktadır. Türkiye her zaman eski arkadaşlarına sadıktır.” yazısı bulunmaktadır. Davul ve zurnaların kullanıldığı daha geleneksel kabul edilebilecek müzik ise, bu bölümün başlamasıyla yerini tekrar marşlara bırakmaktadır.

Ara yazıda “Sovyetler Birliği'nden Dostlar Boğaz'a Gittiler” yazması ile birlikte ekrana İstanbul boğazında bir geminin görüntüsü gelmektedir. Bu kısımda kamera önce dürbünle boğazı seyreden heyet başkanı K.E. Voroşilov'u, sonra ise alçaktan uçan uçakları

göstermektedir. Yutkeviç'in modern gemi ve uçakların görüntülerini, Türkiye'nin gelişimini anlatmak amacıyla kullandığı düşünülebilir.

Ekranda “Türk Hükümetinin Temsilcileri Misafirleri İstanbul Limanı'nda karşıladılar.” yazısının belirmesiyle birlikte, İstiklal Marşı enstrümantal olarak arka planda kullanılmaya başlanmıştır. İstanbul boğazındaki yapıların denizden yapılan bir çekim ile seyirciye aktarılmasına ise, 10. Yıl Marşı eşlik etmektedir. Ekranı sırasıyla SSCB Türkiye Büyükelçisi Hüseyin Ragıp Bey'in ve Akademisyen G. M. Krujijanovskiy'nin; sonrasında ise heyeti selamlayan Türk bayraklı teknelerin görüntüleri gelmektedir. Boğazdaki yapılar ise panoramik bir çekim tekniği ile ekrana yansıtılmıştır. Yutkeviç bu bölümde de farklı çekim tekniklerini filme dahil etmiştir. Buna örnek olarak ise kuş bakışı açıyla çekilmiş olan, ve küreklerin bulunmasına rağmen kullanılmadığı, hızla hareket eden tekne görüntüsü verilebilir (Şekil 60). Bu görüntünün ise yine teknolojinin gelişmesini, modernleşmeyi ve hızı simgelediği düşünülebilir. Yutkeviç'in kullandığı modern ve yeni çekim tekniği de bu anlatımı güçlendirmektedir.



Şekil 60 – Üzerinde Türk bayrağı bulunan, hızla ilerleyen, ve kuş bakışı bir teknik ile çekilmiş olan Türk teknesinin görüntüsü, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Ara yazıda “İstanbul!” yazması ile birlikte, İstanbul'dan kareler; limanda Sovyet ekibini karşılamayı bekleyen şık görünümlü bir ekip; ve Rusça pankart taşıyan kalabalık insan grupları görüntüye girmektedir. Sovyet ekibinin İstanbul'a gelmesiyle birlikte

mimari yapıların filmdeki kullanımı da ön plana çıkmaya başlamaktadır. Bu bölümde görüntüye eski Pera Palas oteli ve girişinin yakın plan çekimi girmektedir (Şekil 61). 1892’de açılmış olan Pera Palas’ta Eyfel Kulesi’nden sonra Avrupa’da ikinci olan ahşap ve demirden bir asansör, ve barok bir yemek salonu bulunmaktadır (King, C., 2014).¹⁰⁵ Pera Palas bu özelliklerine ek olarak, girişinde bulunan cam ve metal sundurması ile modern İstanbul’u temsil edebilecek bir yapı olarak görülebilir. *Türkiye’nin Kalbi Ankara* (1934) filminin bu bölümünde, girişinde Rusça bir pankart bulunan Pera Palas otelinin camdan ve metalden olan sundurması dikkat çekmektedir. Otelin önünde bekleyen modern otomobil ve kapıda bekleyen modern giyimli görevli de bu modern girişi destekler niteliktedir (Şekil 62).

Pera Palas’ın ve gelen Sovyet ekibinin görüntülerinden sonra ekrana “Aynı gün Sovyet Heyeti Ankara’ya Gitti” ara yazısı gelmektedir. Tren sesleri ve çekimleri ile birlikte ekranda General Muzaffer Paşa ve “Ankara’ya!” yazıları görünmektedir. Yutkeviç bu kısımda da tren raylarını hızı ifade eden bir öğe olarak kullanmıştır. Uçaktan yapılan kuş bakışı Ankara çekimleri ile filmin üçüncü bölümüne geçiş yapılmıştır.



Şekil 61 – (Sol) Pera Palas Otelinin dışarıdan görünümü, Kaynak: *Türkiye’nin Kalbi Ankara* (1934)



Şekil 62 – (Sağ) Pera Palas Otelinin Rusça Pankart Asılmış Girişi, Cam Sundurması, Modern Otomobil ve Modern Kıyafetli Görevlinin Görüntüsü, Kaynak: *Türkiye’nin Kalbi Ankara* (1934)

¹⁰⁵ “The Pera Palace was established in 1892...The wood-and-iron elevator, which rose up like a birdcage through the marble staircase, had been only the second one installed in Europe (after the Eiffel Tower’s). A baroque dining hall stood next to a lounge of faux-marble inlay and filigreed screens, covered by a soaring glass canopy.” (King, C., 2014, s.3)

4.2.4. Üçüncü Bölüm: Ankara

Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) filminin bu bölümü Yutkeviç tarafından rakamla ayrılmamış olsa da, “Ankara, Yeni Türkiye’nin Başkenti” ara yazısı ile başlayan kısım ayrı olarak incelenmiştir. Sovyet ekibinin Türkiye’ye olan ziyareti ile, Cumhuriyet’in 10. Yıl kutlamaları ve Mustafa Kemal Atatürk’ün konuşması arasını kapsayan bu bölüm, eski ve yeni Ankara ile ilgili bilgiler vermektedir. Üçüncü bölüm Ankara’nın uçaktan çekilmiş kuş bakışı görüntüleri ile başlamaktadır. Bu görüntülerde önce “Kale ve Eski Semt”, hemen arkasından ise “Yeni Ankara” yazısı ile birlikte modern Ankara’nın kuş bakışı çekimleri görülmektedir. “Kale ve Eski Semt” düzensiz bir yerleşim olarak karşımıza çıkarken, “Yeni Ankara” geniş yolların, parkların, meydanların ve modern mimari yapıların gösterilmesi ile düzenli ve planlı bir şekilde ekrana yansımaktadır (Şekil 63). Bir başka deyişle üçüncü bölümün başından itibaren modern Ankara, eski üzerinden tanımlanmakta ve eski Ankara’ya kıyasla ne kadar geliştiği gösterilmektedir.

Bu bölümde modernleşme ve modern olmak çoğunlukla mimari yapılar üzerinden temsil edilmiştir. Bu bağlamda kullanılan ilk yapı ise “Devlet Başkanı’nın Köşkü” olarak ara yazı ile belirtilen Pembe Köşk’tür (Şekil 64). Filmde ara yazı ile tanımlanmış ilk yapı olan Pembe Köşk, Avusturyalı mimar Clemens Holzmeister tarafından tasarlanmış ve 1930-1932 yılları arasında yapılmıştır (Goethe-Institut Ankara, Cumhurbaşkanlığı Köşkü, 2010, web). Modern mimarinin belirgin özelliklerinden olan yalın mimari dilin, geometrik formların, düz çatının ve piloti benzeri sade kolonların kullanıldığı Pembe Köşk, *La Turquie Kemaliste* dergisinin 1935 yılına ait yedinci sayısında da modern Türkiye’yi temsil etmekte kullanılmıştır (Şekil 65). Yutkeviç de filminde “Yeni Ankara”yı, modern bir yapı olan Pembe Köşk ile anlatmaya başlamıştır.



Şekil 63 – Düzensiz olarak kabul edilebilecek “Kale ve Eski Semt” (sol), Geniş yolları, modern yapı ve meydanları ile “Yeni Ankara” (sağ), Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 64 – Cumhurbaşkanlığı Köşkü olarak da bilinen Pembe Köşk, Clemens Holzmeister, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)

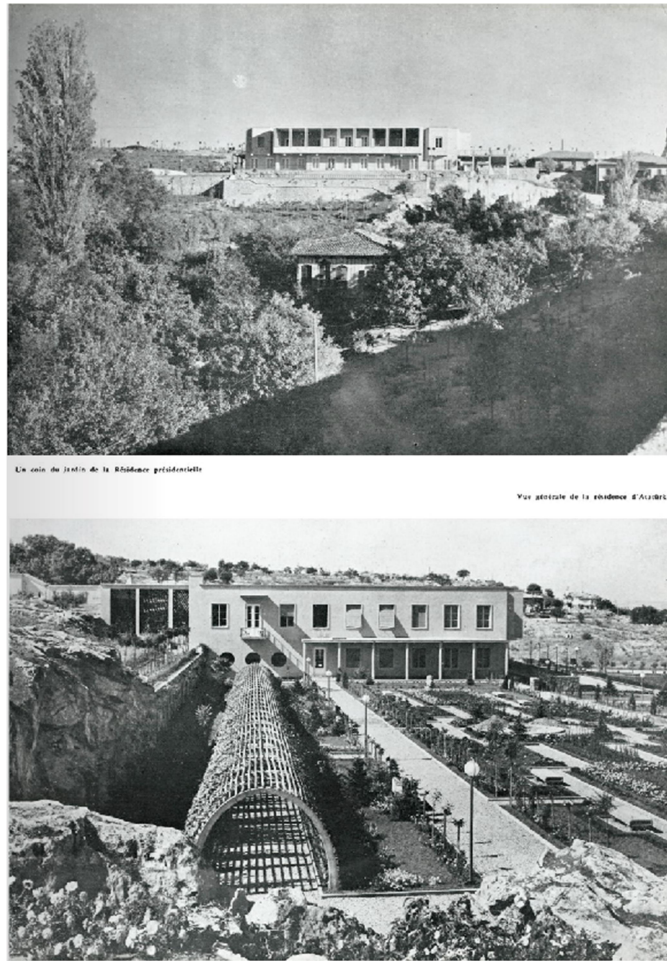
Film, Ankara’ya trenle gelen Sovyet ekibinin ve İsmet Paşa’nın kalabalık halk, askerler ve izciler tarafından karşılanması ile devam etmektedir. Bu bölümün başından itibaren kullanılan marş benzeri müzikler, heyetin Ankara’ya gelmesi ile birlikte yerlerini İstiklal Marşı’na bırakmaktadır.

Bu sahnenin arkasından ekrana sırasıyla “Ankara!” ve “Ankara Nedir?” ara yazıları gelmektedir. Britannica Ansiklopedi’sinin sayfaları çevrilerek, “Angora” bulunmakta ve şu bilgiler verilmektedir: “Ankara 500ft (150 m) yüksekliğindeki çıplak bir tepe üzerine kurulmuştur...Çok güzel Yunan, Roma ve Bizans mimarisi kalıntıları vardır. Bunların arasında Ogüst Tapınağının kalıntıları özellikle ilgi çekmektedir.” Filmin bu bölümünde hem Ogüst Tapınağının, hem de önünde bulunan kalıntıların görüntüsü ekrana gelmektedir. Ankara ile ilgili verilen bilgiler, “Eski Ankara birçok tarihi olay yaşadı, ve duvarları arasında yüksek kültür abidelerini muhafaza etti” şeklinde devam etmekte ve bu bilgi yine geçmiş kültürlere ait kalıntıların görüntüleri ile desteklenmektedir.

Geçmiş kültürlere yönelik bilgi ve görüntülerin arkasından ekrana “Ankara o günden bugüne Cumhuriyet’in başkenti oldu” yazısı gelmekte ve eski Ankara anlatılmaya başlanmaktadır. Bu anlatım ise kırsal bir alanın görüntüsü ile başlamaktadır. Ara yazı eski Ankara ile ilgili olarak şu bilgiyi vermektedir: “Dar, karanlık, düzensiz sokakları vardı, ve

en kalabalık yolları dahi tozluysa. Yapılı değildi.” Bu bilginin bölüm başında verilen “Kale ve Eski Semt” görüntüleriyle de uyum sağladığı düşünülebilir. Yutkeviç filmin bu bölümünde ise ara yazıdaki anlatımını kırsal ve köy benzeri görüntüler ile güçlendirmiştir (Şekil 66). Bu bölümde görülen insanların daha geleneksel kabul edilebilecek şekilde giyinmiş olması da dikkat çekmektedir.

Bu sahnelerden sonra “Eski Ankara’nın daracık sokakları geçmişte kalıyor” ara yazısı, ve yeni Ankara’ya geçişi ifade ettiği düşünülebilecek görüntüler gelmektedir. Bu görüntülerde halkın bir kısmı hala geleneksel kıyafetler içindedir ve sokaklar hala dar bir görünüme sahiptir. Ancak bu defa dar sokaklara modern otomobillerin giriş yaptığı görülür (Şekil 67). Bazı insanlar ise modern ve yeni kıyafetler giymiş, fötr şapkalar takmıştır. Bu görüntülerin Eski Ankara ve Yeni Ankara arasında bir köprü kurduğu, ve değişimi sembolize ettiği düşünülebilir.



Şekil 65 – Clemens Holzmeister’in tasarladığı Pembe Köşk, Kaynak: La Turquie Kemaliste, 7, Online: <http://www.boyut.com.tr/ltk/book.asp?k=7>

Eski Ankara görüntüleri yerini Sovyet ekibinin izlediği geleneksel Türk halk dansları görüntülerine bırakmaktadır. Bu sahnelere ise yine geleneksel Türk müzikleri eşlik etmektedir. Ekrana önce Sovyet ekibini Rusça selamlayan genç izci kız ve yaşlı bir adam görüntüsü, sonrasında ise ileriye bakan bir askerin, mermi taşıyan bir kadının ve Mustafa Kemal Atatürk'ün at üzerinde bir heykeli gelir. Bu heykellerin Cumhuriyet'in kurulmasında emeği geçen askerleri ve halkı, ve onların önderleri Atatürk'ü sembolize ettiği düşünülebilir. Yaşlı adam ve izci kızın gülümseyerek tekrar ekrana gelmesinden sonra, Yutkeviç yeni Ankara anlatımına Ulus meydanı ve Zafer anıtının bir görüntüsü ile başlamaktadır (Şekil 68).

Filmin bu kısmında kamera, bu bölümün başında kuş bakışı çekimlerle gösterilen yeni Ankara'nın mimari yapılarına, geniş yollarına ve meydanlarına, inerek daha yakından bakmaktadır (Şekil 69). Yutkeviç yeni ve modern Ankara anlatımında en büyük ağırlığı ise mimari yapılara vermiştir. Eski Ankara anlatımından sonra kullanılan ilk yapı ise “29 Ekim 1923’de Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin Cumhuriyet’i ilan ettiği bina”, yani Mimar Vedat Tek tarafından tasarlanan ve 1925 yılında yapılan II. TBMM binasıdır (Şekil 70). Yapı Birinci Ulusal Mimarlık olarak tanımlanan dönemin özelliklerini taşımaktadır. Yutkeviç’in bu yapıyı taşıdığı ideolojik önemden ötürü kullandığı düşünülmektedir. II. TBMM binasından sonra ekrana gelen “Şehir büyüyor, yeni devlet binaları yükseliyor” yazısı da, yeni Ankara'nın, yeni yapılarının bu noktadan itibaren gösterileceğini ifade etmektedir.

Yutkeviç’in Ankara'nın yeni binaları olarak tanımladığı ilk yapılar ise Avusturyalı mimar Clemens Holzmeister tarafından tasarlanmış olan Milli Savunma Bakanlığı (1927–1931) ve Genel Kurmay Başkanlığı (1929-1930) yapılarıdır (Şekil 71). Bu yapılar ise düz çatıları, geometrik ve yalın formları ile modern Ankara'yı temsil eden, modern mimari yapılardır.

Milli Savunma Bakanlığı ve Genel Kurmay Başkanlığı binalarından sonra Yutkeviç gösterdiği yapıları tiplerine göre ayırmış ve ara yazılarla seyirciye bu bilgileri aktarmıştır. Bu yapı tiplerinden öncelikle “Bankalar” ekrana gelmektedir. Sırasıyla Ulus'ta bulunan eski Türkiye İş Bankası ve Ankara Merkez Bankası (Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası) ekrana gelmektedir (Şekil 72). İtalyan asıllı mimar Giulio Mongeri tarafından

tasarlanan Türkiye İş Bankası, 1929 yılında yapılmıştır ve yapı birinci ulusal mimarlık döneminin özelliklerini taşımaktadır (Çinici, D., 2015). Clemens Holzmeister tarafından tasarlanmış ve 1931-1933 yılları arasında yapılmış Ankara Merkez Bankası binası ise düz çatısı ve geometrik formları ile Cumhuriyet'in modern mimari yapılarından birini temsil etmektedir.



Şekil 66 – Eski Ankara'nın anlatımında kullanılan görüntülerden bazıları, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 67 – Ankara’nın dar sokaklarında modern bir otomobilin görüntüsü, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 68 – Yeni Ankara anlatımının başlangıcında kullanılan Ulus Meydanı ve Zafer Anıtı, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 69 – Ankara'nın yeni, planlı ve geniş yolları ile modern otomobillerin görüntüleri, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 70 – II. TBMM yapısı, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 71 - Milli Savunma Bakanlığı (Sol) ve Genel Kurmay Başkanlığı yapıları (Sağ), Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Refik Saydam Hıfzıssıhha Enstitüsü'nün girişindeki heykel görüntüsü ile banka yapılarından, “Bilimsel Kuruluşlar”a geçilmektedir. Yutkeviç bilimsel kuruluşları aktarmaya iç mekandan çekilmiş laboratuvar görüntüleriyle başlamıştır (Şekil 73). Geniş açıklıklardan içeriye ışık alan bu modern iç mekanda bilim adamları önlükleri ile çalışmaktadır. Refik Saydam Hıfzıssıhha Enstitüsü'nün cephesinin görünmesi ile laboratuvar görüntülerinin bu binanın iç mekanı olduğu anlaşılmaktadır (Şekil 74). Avusturyalı mimar Theodor Jost tarafından tasarlanmış bakteriyoloji-kimyahane (aşı üretim) binasına, sonradan yine Avusturyalı bir mimar olan Robert Oerley'in projelendirdiği Hıfzıssıhha Okulu ve T biçimli Merkez bina (serum müessesesi) eklenmiştir (Goethe-Institut Ankara, Refik Saydam Hıfzıssıhha Enstitüsü, 2010, web). Enstitü yapılarının yapımı 1927-1932 yılları arasında gerçekleşmiştir (Goethe-Institut Ankara, Refik Saydam Hıfzıssıhha Enstitüsü, 2010, web).



Şekil 72 - Türkiye İş Bankası (Sol), Ankara Merkez Bankası (Sağ), Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 73 – (Sol) İç mekandan çekilmiş laboratuvar görüntüsü, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 74 – (Sağ) Refik Saydam Hıfzıssıhha Enstitüsü’nün cephe görüntüsü, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)

Refik Saydam Hıfzıssıhha Enstitüsü’nü, modern bir yapının cephe görüntüsü takip etmektedir. Yutkeviç yapının yataylığını, geometrisini ve modern görünümünü vurgulayarak yapıyı ekranın en altında göstermektedir (Şekil 75). Bu modern yapıdan sonra ise ekrana Avusturya doğumlu mimar Ernst Egli ve Alman mimar Baurat Naht tarafından tasarlanmış ve 1933 yılında yapılmış olan Yüksek Ziraat Enstitüsü’nün (Ziraat Fakültesi) görüntüleri gelmektedir (Şekil 76) (Goethe-Institut Ankara, Ziraat Fakültesi, 2010, web). Teras çatıya sahip olan yapı geometrik formu ve yalın cephesi ile modern Ankara’yı temsil etmektedir.

Yutkeviç filmin bu bölümünde Yüksek Ziraat Enstitüsü’nün bahçesinde bir akademisyenin öğrencilere ders anlattığını göstermekte ve kadın öğrencileri yakın plan çekimler ile göstermektedir (Şekil 77). Bu yöntemle genç ve modern Türk kadının eğitilmiş olmasının anlatıldığı düşünülebilir. Yutkeviç, bir sonraki yapı tipine geçmeden önce Yüksek Ziraat Enstitüsü’nün modern mimari öğeleri olan cephesini ve merdivenlerini yakın plan çekimleri kullanarak vurgulamaktadır (Şekil 78).

Ekrana gelen bir sonraki yapı tipi ise “Halkevi”dir. Yutkeviç bu bölümde Eski Türk Ocağı ve Halkevi Binası olan Devlet Resim ve Heykel Müzesi’ni ve önündeki Mustafa Kemal Atatürk heykelini göstermektedir (Şekil 79). Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu tarafından tasarlanan ve Osmanlı mimarisinden esintiler taşıyan yapı, Türk Ocakları’nın 1931’de kapanmasından sonra halkevi olarak kullanılmıştır (Arkitera, 2010, Geçmişin Modern Mimarlığı-9: Ankara-2, web). Filmin bu kısmında Etnografya Müzesi de gösterilmektedir (Şekil 80).



Şekil 75 – Yutkeviç’in ekranın altına yatay bir biçimde yerleştirdiği modern yapı cephesi, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 76 –Yüksek Ziraat Enstitüsü, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 77 – Yüksek Ziraat Enstitüsü’nün bahçesinde derse katılan genç ve modern Türk kadın öğrenciler, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 78 - Yüksek Ziraat Enstitüsü'nün modern mimari öğelerinin yakın plan çekimleri, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 79 – (Sol) Eski Türk Ocağı ve Halkevi Binası (Devlet Resim ve Heykel Müzesi) ve Mustafa Kemal Atatürk heykeli, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Şekil 80 – (Sağ) Ethnografya Müzesi, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Yutkeviç bu yapı tiplerine ek olarak Sağlık Bakanlığını ve Numune Hastanesini göstermektedir (Şekil 81). Theodor Jost tarafından tasarlanmış olan Sağlık Bakanlığı, 1926-1927 yılları arasında yapılmıştır ve modern geometrik forma sahip bir yapıdır (Goethe-Institut Ankara, Sağlık Bakanlığı, 2010, web). Cumhuriyet'in bir başka modern yapı örneği olan Numune Hastanesi ise Robert Oerley tarafından tasarlanmış ve 1933 yılında yapılmıştır.



Şekil 81 – Sağlık Bakanlığı (Sol) ve Numune Hastanesi (Sağ), Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Sağlık Bakanlığı ve Numune Hastanesinden sonra mimari yapılara ara verilerek şehrin genel görünümünü ekrana taşımaktadır. Filmin bu bölümünde geniş yollar, modern otomobiller ve sokaklar, trafiği yöneten bir polis, modern kıyafetli insanlar, modern mimari yapılar, modern sokak lambaları ve parklar gösterilmektedir (Şekil 82). Parklarda ise modern kıyafetli çocuklar ve kadınlar göze çarpmaktadır. İsmet Paşa'nın kucağında modern kıyafetler giymiş bir çocuk da kameraya selam vermektedir. Bu görüntüden hemen sonra ise İsmet Paşa Kız Enstitüsü yapısı ekrana gelmektedir.

Uygulamalı kız meslek okulu olan İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Avusturya doğumlu bir mimar olan Ernst A. Egli tarafından tasarlanmış ve 1930-1934 yılları arasında yapılmıştır (Goethe-Institut Ankara, İsmet Paşa Kız Enstitüsü, 2010, web). Düz bir çatısı olan bu yapı yalın cephesi ve geometrik formları ile modern mimarlığın önemli örneklerinden birisidir. İsmet Paşa Kız Enstitüsü bölümünde Yutkeviç, hem mimari yapının çekimlerini, hem de burada ders gören ve kültür fizik hareketleri yapan modern kız öğrencileri filme dahil etmiştir (Şekil 83). Bir sonraki yapıya geçmeden önce ekrana filmin öncelerinde görülen yaşlı adam ve izci kız gelmekte ve uzaklara (geleceğe) gülümseyerek bakmaktadır.

İsmet Paşa Kız Enstitüsü'nden sonra kamera Musiki Muallim Mektebi'ni (Ankara Devlet Konservatuar Binası) göstermektedir. Bundan yola çıkarak, ara yazı ile belirtilmiş olmasa da Yutkeviç'in filmin bu kısmında eğitim kurumlarını bir başka yapı tipi olarak gösterdiği söylenilebilir. Türkiye Cumhuriyeti'nde müzik öğretmeni yetiştiren ilk kurum olan ve modern mimarlığın önemli bir örneği olan Musiki Muallim Mektebi, Ernst A. Egli tarafından tasarlanmış ve 1927-1929 yılları arasında yapılmıştır (Arkiv, Musiki Muallim Mektebi, 2008, web). Yutkeviç filmde hem Musiki Muallim Mektebi'nin cephesini, hem girişini, hem de batı enstrümanları ile çalışan modern kadın ve erkek öğrencileri göstermiştir (Şekil 84).

Eğitim kurumlarından sonra ise ekrana “Yeni Ankara'nın en eski binalarından biri SSCB Büyükelçiliği'dir” ara yazısı ve büyükelçilik binası gelmektedir (Şekil 85). SSCB Büyükelçiliği'nin gösterilmesi, filmin başından itibaren konu alınan Türk-Sovyet dostluğunun bir göstergesi olarak düşünülebilir. Yutkeviç bu yapıdan sonra yeni Ankara'yı, geniş yolları, otelleri ve konutları ile ekrana taşımaktadır (Şekil 86). Görülen

yapılar arasında bir apartman, Ziraat Bankası, II. Vakıf Apartmanı ve Ankara Palas bulunmaktadır. Cumhuriyet dönemine ait konutların filme dahil edilmesi ile; kurumların, devlet yapılarının, ve şehrin modernleşmesine ek olarak, yaşamın da modernleştiği mesajının verildiği düşünülmektedir.



Şekil 82 – Yeni ve Modern Ankara Kesitleri, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 83 – İsmet Paşa Kız Enstitüsü ve Kültür Fizik Hareketleri Yapan Modern Kız Öğrenciler, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 84 - Musiki Muallim Mektebi (Ankara Devlet Konservatuar Binası), Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 85 - SSCB Büyükelçiliği, Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 86 – Bir Apartman (Sol üst), Ziraat Bankası (Sağ Üst), II. Vakıf Apartmanı (Sol Alt), Ankara Palas (Sağ Alt), Kaynak: Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)

Ara yazıda “Şehir çetin Anadolu toprağında kaybettiği yerleri savaşıarak karış karış geri alıyor” bilgisinin verilmesi ile Yutkeviç şehirden son bir kaç görüntü vererek, kamerayı yaşlı adam ve izci genç kıza çevirmektedir. İkilinin arasında Türkçe şu konuşma geçmektedir:

“Genç izci kız: Bu bizim şimdiki halimiz, yeni hayatımız.
Yaşlı adam: Yarın Başkumandanım Gazi’yi görecekim.”

Genç izci kızın sözlerinden de anlaşılabilir olduğu gibi filmde gösterilen yeni Ankara, şehrin sadece fiziksel görünümünü değil, insanların hayatlarını da değiştirmiştir. Bu konuşma ile filmin üçüncü bölümünden son bölümüne geçiş yapılmıştır.

4.2.5. Son Bölüm: 10. Yıl Kutlamaları ve Mustafa Kemal Atatürk’ün 10. Yıl Nutku

Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934) filminin son bölümü Yutkeviç tarafından numarayla ayrıştırılmamış olsa da, “29 Ekim 1933” ara yazısı ile 10. Yıl Kutlamaları ve Mustafa Kemal Atatürk’ün 10. Yıl Nutkuna bir geçiş yapılmıştır. Bununla birlikte son bölüm, bir önceki bölüm olan Ankara kısmından farklı bir içeriğe sahiptir.

Filmin son bölümü Mustafa Kemal Atatürk’ün konuşmasını bekleyen askerlerin ve halkın görüntüleri ile başlamaktadır. Konuşmayı kayda alan Sergei Yutkeviç ve Lev Oskarovich Arnstam’da bekleyen insanlar arasındadır (Şekil 87). Ara yazıda “Cumhuriyet’in Devlet Başkanı Gazi Mustafa Kemal...” yazması ile birlikte Atatürk’ün meclisten çıkarken çekilmiş görüntüleri ekrana gelir (Şekil 88). Ara yazı “Cumhuriyet’in 10.yılına ithafen bir konuşma yaptı...Cumhuriyetin Devlet Başkanı Konuşmasına ‘Türk Halkı 15 yıl önce bağımsızlık savaşını başlattı’ diyerek başladı” şeklinde devam etmektedir. Bu sırada ise Atatürk’ün tören alanına gelişi gösterilmiştir. Bu sahnelerde müzik olarak yine İstiklal Marşı kullanılmıştır.

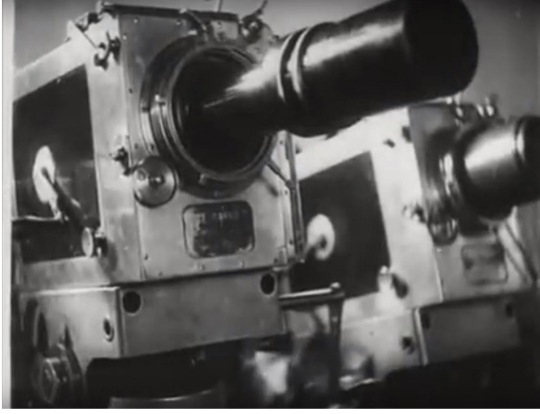
Mustafa Kemal Atatürk’ün konuşması başlamadan önce Yutkeviç, Dziga Vertov’un kameralı adam filmindeki çekimlere benzer bir şekilde kameraları ekrana yansıtmıştır. Bu kameraların odağında ise konuşma yapmak üzere olan Mustafa Kemal Atatürk bulunmaktadır (Şekil 89).



Şekil 87 – Sergei Yutkeviç ve Lev Oskarovich Arnstam, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 88 – Mustafa Kemal Atatürk’ün Türkiye Büyük Millet Meclisi’nden Çıkış Sahnesi, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 89 – Mustafa Kemal Atatürk’ün konuşmasını kaydetmek üzere çalışan kameraların görüntüsü ve konuşmasına başlamak üzere olan Mustafa Kemal Atatürk, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)

Mustafa Kemal Atatürk’ün 10. Yıl Nutkunun filmde kullanılan kısmının tam metni ise şu şekildedir:

“Bugün Cumhuriyetimizin onuncu yılını doldurduğu, en büyük bayramdır, kutlu olsun.

Bu anda, büyük Türk milletinin bir ferdi olarak, bu kutlu güne kavuşmanın, en derin sevinci ve heyecanı içindeyim.

Yurttaşlarım, Az zamanda çok ve büyük işler yaptık. Bu işlerin en büyüğü, temeli Türk kahramanlığı ve yüksek Türk kültürü olan, Türkiye Cumhuriyetidir.

Bundaki muvaffakiyeti Türk milletinin ve onun değerli ordusunun bir ve beraber olarak azımkarane yürümesine borçluyuz. Fakat yaptıklarımızı asla kafi göremeyiz. Çünkü daha çok ve daha büyük işler yapmak mecburiyetinde ve azmindeyiz. Yurdumuzu dünyanın en mamur ve en medeni memleketleri seviyesine çıkaracağız.

Milletimizi en geniş refah vasıta ve kaynaklarına sahip kılacağız. Milli kültürümüzü, muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız. Bunun için bizce zaman ölçüsü, geçmiş asırların gevşetici zihniyetine göre değil, asrımızın sürat ve hareket mefhumuna göre düşünülmelidir.

Geçen zamana nispetle, daha çok çalışacağız. Daha az zamanda, daha büyük işler başaracağız. Bunda da muvaffak olacağımıza şüphem yoktur. Çünkü Türk milletinin karakteri yüksektir. Türk milleti çalışkandır. Türk milleti zekidir.”

Yutkeviç 10.yıl nutku devam ederken ara yazılar ile bilgiler vermekte ve ekrana çeşitli ara görüntüler getirmektedir. Bu görüntüler arasında asker heykelleri, Türkiye Büyük Millet Meclisi, geçit yapan askerler, inşaat çalışmaları, fabrikalar, baraj yapım çalışmaları ve uçaktan yapılmış kuş bakışı şehir çekimleri bulunmaktadır. Ara yazılar ise şu şekilde okunmaktadır:

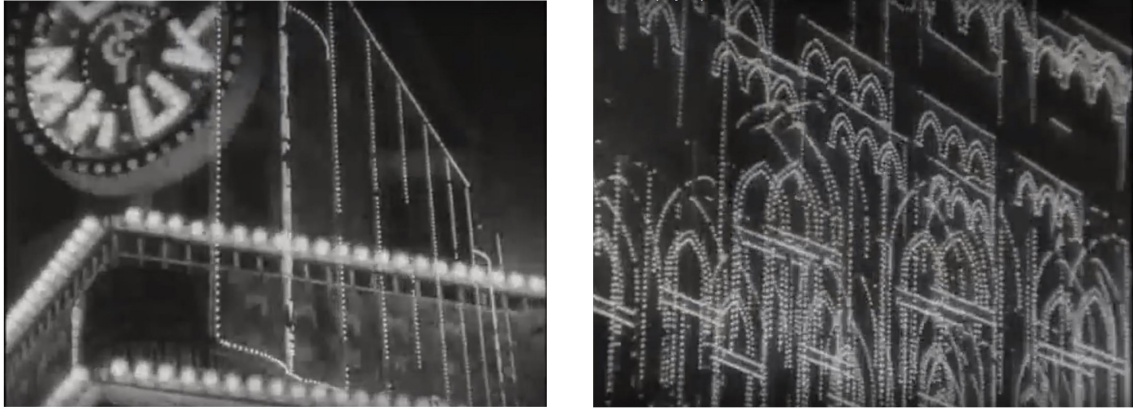
“Cumhurbaşkanı Türk Halkının önüne çıkan görevleri başarıyla yerine getirmesini ve büyük millet adını hak edişine sonsuz inancını dile getirmekte...Cumhurbaşkanı Türk halkının üstün özelliklerine işaret ederek, büyük başarılar elde eden Türkiye’nin Milli Kültür’ü inşa etmek için kültür, bilim ve sanatın seviyesinin daha da yükseltilmesi gerektiğini ifade ediyor.”

Filmde, Mustafa Kemal Atatürk’ün konuşmasının bitmesi ile 10.yıl marşı çalmaya başlanmakta ve Atatürk’ü alkışlayan insanlar ekrana gelmektedir. Bir sonraki sahnede “Cumhurbaşkanının konuşmasının ardından tören başladı” ara yazısı ile 10. Yıl törenine ve kutlamalara geçiş yapılmıştır. Bu kısımda yine marşlar çalarken yürüyen asker taburları, atlı askerler, atlı arabalar, tanklar ve uçaklar geçmektedir. Bununla birlikte onları izleyen Atatürk, Türk ve Sovyet ekipleri ekrana yansımaktadır. Genç izci kız ve yaşlı adam uçakları selamlarken görünür ve yaşlı adam konuşmaya başlarlar: “Muharebeden evvel bunlardan (uçaklardan) topu iki tanecik vardı şimdi çok var.” Geçit töreni kadın bir bandonun ve bayraklarla yürüyen insanların geçmesiyle son bulmaktadır.

Yutkeviç, geçit töreninin sonrasında kamerasını şehirdeki kutlamalara çevirmektedir. Bu bölümde gece yapılan çekimler kullanılmıştır (Şekil 90). Bu çekimlerde ışıklı cephelerin üst üste getirilerek kullanılması gibi modern ve yeni teknikler kullanılmıştır (Şekil 91). Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934) filminin son sahnesinde ise Sovyet ekibinin Türkiye’den ayrılışı ekrana gelmektedir. Bu son sahnede uzaklaşan bir trenin arkasından koşan Türk’ler ve onları selamlayan Sovyet ekibi ekrana yansımaktadır.



Şekil 90 – 10.yıl kutlamalarının gece çekimleri, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)



Şekil 91 – Yutkeviç’in gece çekimlerinde kullandığı montaj tekniklerini ifade eden görüntüler, Kaynak: Türkiye’nin Kalbi Ankara (1934)

4.3. Tartışma

Yapılan incelemeden anlaşılabileceği gibi, *Türkiye’nin Kalbi Ankara* (1934) filmi Cumhuriyet öncesindeki eski Türkiye’den, yeni ve modern Türkiye’ye geçişi anlatmaktadır. Erken Cumhuriyet dönemi Türkiye’sinin önemli bir temsili olan film, İsmet Paşa’nın konuşması ile başlayarak 1923-1933 yılında yaşanan değişikliklere dikkat çekmektedir. Filmin incelemesinde ön plana çıkan öğeler, özellikle de mimari yapılar, bu bölümde tartışmaya açılmaktadır.

4.3.1. Filmin Hedef Kitlesi, Konuşmalar ve Ara Yazılar

Sovyet yönetmen Sergei Yutkeviç tarafından çekilen filmde hem Rusça ara yazılar, hem Türkçe konuşmalar yer almaktadır. Bu durum filmin hedef kitlesinin hem Rusya, hem de Türkiye olduğu izlenimini vermektedir. Bu bağlamda Rus izleyici kitlesine verilmek istenen mesaj Türkiye’nin gelişimi, modernleşmesi ve Türk’lerin Sovyetlerle olan dostluğu olabilir. Türk izleyici kitlesi için ise filmde bir modernizm propagandasından bahsetmek mümkündür. Çünkü, Cumhuriyet öncesindeki Türkiye yıkık dökük görüntülerle anlatılmakta ve sonrasında Cumhuriyet’in kurulması ile modern, planlı, düzenli bir Türkiye seyirciye aktarılmaktadır.

Filmde konuşan 4 karakterden söz edilebilir. Bunların ikisi daha uzun konuşmalarla mesajlar veren İsmet Paşa ve Mustafa Kemal Atatürk iken, diğer ikisi halktan olan modern

genç bir izci kız ve yaşlı bir adamdır. İsmet Paşa'nın konuşmasında verilen temel mesaj, Cumhuriyet sonrasında Türkiye'nin ilerlemesi ve Türkiye'nin Sovyetler ile olan dostluğudur. Film, Sovvet ekibinin Türkiye'ye ziyaretini konu aldığı için, İsmet Paşa'nın konuşması bir giriş niteliğindedir.

Genç izci kız ve yaşlı adam ise filmde modern halkın sözcüleri olarak düşünülebilir. Yutkeviç sadece iki karakter göstermesine rağmen bu karakterler, hem genç kesimin, hem yaşlı kesimin, hem kadının, hem de erkeğin sesi olabilmıştır. Genç izci kızın ve yaşlı adamın filmde nadiren konuştuğu görülse de, filmin farklı bölümlerinde ortaya çıkan bu karakterler, çoğunlukla uzaklara doğru bakmakta, ve gülümsemektedirler. Bu halkın Türkiye'de yaşanan gelişmelerden duyduğu mutluluğun ve geleceğe umutla bakışlarının bir simgesi olarak yorumlanabilir.

Mustafa Kemal Atatürk'ün filmin son bölümünde yer alan 10. Yıl nutkunda ise Türk'lere, Cumhuriyet sonrasında yaşanan gelişmeler ve gelecek için olan hedefler ile ilgili mesajlar verilmektedir. Atatürk'ün konuşmasında geçen “...asrımızın sürat ve hareket mefhumuna...” sözlerinin ise modern zamanı ifade ettiği düşünülmektedir. Bir başka deyişle modern dönemin gereksinimlerine ve modern hayata karşı bilinçli bir yaklaşımdan söz edilebilmektedir.

Yutkeviç'in filmde kullandığı ara yazılar hem farklı bölümleri birbirinden ayırmış, hem de bazı tanımlamalar yapmıştır. Bunlardan en bariz olanlarının ise “*Kale ve Eski Semt*”, “*Yeni Ankara*”, (Eski Ankara'nın) “*Dar, karanlık, düzensiz sokakları vardı, ve en kalabalık yolları dahi tozluysa. Yapılı değildi.*” ve “*Eski Ankara'nın daracık sokakları geçmişte kalıyor*”, tanımlamaları olduğu düşünülmektedir. Bu yazılar yoluyla Yutkeviç'in, görüntüler yoluyla yansıttığı eski-yeni arasındaki farkları güçlendirdiği söylenilebilir.

4.3.2. Filmin Müzikleri

Filmde üç farklı müzik türü kullanılmıştır. Bunların ilki daha geleneksel olarak düşünülebilecek davul ve zurnalı olanıdır. Bu müzik çoğunlukla Anadolu'da geçen sahnelerinde ve kırsalda geçen çekimlerde kullanılmıştır. Sovyet ekibinin karşılanmasında

geleneksel Türk dansları yapılırken de bu müzik duyulmaktadır. Bir başka deyişle geleneksel müzik Cumhuriyet öncesini yani eski Türkiye'yi sembolize etmektedir.

Yeni ve modern Türkiye anlatımlarında ise ikinci müzik türü olan marşlar kullanılmıştır. Bandoların çaldığı marşlara ek olarak, filmin daha can alıcı kısımlarında İstiklal Marşı ve 10. Yıl Marşı çalınmakta, hatta tekrarlanmaktadır. Üçüncü müzik türü ise daha yavaş ancak yine marşları andıran ezgilerdir. Ansiklopedi sahneleri, ve mimari yapıların gösterilmesi gibi filmin daha yavaş bölümlerinde bu müzik türü kullanılmıştır. Sonuç olarak Yutkeviç'in müzik yoluyla da eski-yeni anlatımını güçlendirdiği söylenilebilir.

4.3.3. Filmde Kadın Figürü ve Kıyafetlerin Kullanımı

Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) filminde ön plana çıkan bir başka öge ise kadındır. Yutkeviç özellikle yakın plan çekimlerde sık sık kadınları göstermektedir. Eski Türkiye anlatımlarında köyde çalışan, kağnıda oturan, geleneksel ya da dini kıyafetleri olan kadınlar görülmektedir. Modern Türk kadını ise modern kıyafetleriyle, şehirde farklı kurumlarda eğitim alan, ya da bandoda müzik yapan şekilde resmedilmektedir. Sovyet ekibini Rusça selamlayan bir erkek yerine, yakın plan çekimiyle genç bir izci kız olmuştur. Bu durumun Cumhuriyet sonrasında kadınların kazandığı hakları, Türkiye'de kadının yerinin değişmesini ve kadına verilen önemi sembolize ettiği düşünülebilir.

Bununla birlikte kıyafet konusundaki farklar kadına özgü bir biçimde kullanılmamıştır. Eski Türkiye ve yeni Türkiye arasındaki değişimi temsil eden önemli bir başka öge de geleneksel kıyafetlerden, modern kıyafetlere geçiştir. Yutkeviç Anadolu kısmında ve Eski Ankara bölümlerinde her yaştan ve cinsiyetten insanı geleneksel kıyafetlerle gösterirken, yeni Ankara'da, Sovyet ekibinin karşılanmasında ve 10. Yıl kutlamalarında modern kıyafetli insanları ön plana çıkartmıştır. Erkeklerin modern kıyafetlerinde ise şapka devriminin etkisi ile sık sık fötr şapkalara yer verilmiştir.

4.3.4. Filmin Çekim Teknikleri

Ünlü yönetmen Sergei Yutkeviç, eski-yeni Türkiye arasındaki ayrımı sadece ekrana yansıyan görüntüler yoluyla değil, çekim teknikleri ile de vurgulamıştır. Filmde özellikle ön plana çıkan çekimler arasında, tren raylarının çekimi; kuş bakışı çekimler; ve üst üste bindirilmiş görüntüler bulunmaktadır. Bu çekimler ise Anadolu ya da eski Ankara bölümlerinde değil, Cumhuriyet sonrası modern Türkiye kısımlarında kullanılmıştır. Bir başka deyişle Anadolu ve eski Ankara çekimlerinde daha statik görüntüler ve sıradan çekim teknikleri yer alırken; modern Türkiye anlatımında modern çekim teknikleri ön plana çıkartılmıştır. Sonuç olarak Yutkeviç'in modern Türkiye'yi çekimler yolu ile de vurguladığı düşünülmektedir.

4.3.5. Mimari Yapılar

Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) filminde Erken Cumhuriyet Dönemini en çok mimari yapılar ve kent yoluyla anlattığı söylenilebilir. Bu anlatım ise eski-yeni arasındaki fark üzerinden yapılmıştır. Filmde öncelikle Anadolu ve eski Ankara anlatımı yer almakta ve filmde köy evleri, plansız şehir yerleşimleri ya da yıkık dökük yapılar görünmektedir. Sonrasında ise bir kontrast yaratılarak yeni Türkiye ve özellikle yeni Ankara, Cumhuriyet dönemi yapıları, modern ve planlı şehirler üzerinden anlatılmaktadır.

Tablo 2'de görülebileceği üzere filmin “Yeni Ankara” anlatımında kullanılan yapıların tamamı Cumhuriyet dönemine aittir. Bu yapıların büyük çoğunluğu ise yabancı mimarlar tarafından yapılmış olup, Bozdoğan'ın “Modern Hareket” olarak da tanımladığı Uluslararası üslupta, modern formları benimseyecek şekilde yapılmışlardır. Bunun sebebi ise eğitim reformları çerçevesinde Türkiye'ye davet edilen yabancı mimarların, Türkiye'de yaptığı mimari çalışmalardır. Başka bir deyişle filmde görülen mimari yapıların çoğu zaten dönemin ideolojisini ve modern Türkiye'yi temsil etmektedir. Bu yapılar *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) filminde, eski ile karşı karşıya getirilerek, değişimi vurgulayacak bir biçimde seçilmiş ve Cumhuriyet sonrasındaki Türkiye'nin yeni ve modern olduğu mesajını vermek için kullanılmıştır. Bu anlatım biçimi, mimari yapıların görüntülerinin, yani mimarlığın temsillerinin, sinemasal temsilde de büyük bir rol oynadığı göstermektedir. Filmin incelemesinden yola çıkarak, *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) anlatımının

mimarlık ve kent dokusundaki değişime dayandırıldığı, eski-yeni arasında bir kontrast oluşturulduğu ve bu anlatımın müzik, çekim teknikleri gibi farklı öğelerle desteklendiğini söylemek mümkündür.

Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) Filminde Yeni Ankara Anlatımında Kullanılan Mimari Yapılar					
	Mimari Yapı	Mimarı	Mimarın Uyuğu	Yapım Yılı	Mimari Akım
1	Cumhurbaşkanlığı Köşkü (Pembe Köşk)	Clemens Holzmeister	Fulpmes, Avusturya	1930-1932	Uluslararası Üslup
2	II. Türkiye Büyük Millet Meclisi	Vedat Tek	İstanbul, Türkiye	1925	1. Ulusal Mimarlık
3	Milli Savunma Bakanlığı	Clemens Holzmeister	Fulpmes, Avusturya	1927-1931	Uluslararası Üslup
4	Genel Kurmay Başkanlığı	Clemens Holzmeister	Fulpmes, Avusturya	1929-1930	Uluslararası Üslup
5	Türkiye İş Bankası	Guilio Mongeri	İstanbul, Türkiye (İtalya Kökenli)	1929	1. Ulusal Mimarlık
6	Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası (Ankara Merkez Bankası)	Clemens Holzmeister	Fulpmes, Avusturya	1931-1933	Uluslararası Üslup
7	Refik Saydam Hıfzıssıhha Enstitüsü	Theodor Jost	Avusturya	1927-1932	Uluslararası Üslup
		Robert Oerley	Avusturya		
8	Modern bir yapı	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Uluslararası Üslup
9	Yüksek Ziraat Enstitüsü	Ernst Egli	Viyana, Avusturya	1933	Uluslararası Üslup
		Baurat Naht	Almanya		
10	Devlet Resim ve Heykel Müzesi (Eski Türk Ocağı ve Halkevi)	Arif Hikmet Koyunoğlu	İstanbul, Türkiye	1930	1. Ulusal Mimarlık
11	Sağlık Bakanlığı	Theodor Jost	Avusturya	1926-1927	Uluslararası Üslup
12	Numune Hastanesi	Robert Oerley	Avusturya	1933	Uluslararası Üslup
13	İsmet Paşa Kız Enstitüsü	Ernst Egli	Viyana, Avusturya	1930-1934	Uluslararası Üslup
14	Musiki Muallim Mektebi (Ankara Devlet Konservatuar)	Ernst Egli	Viyana, Avusturya	1927-1929	Uluslararası Üslup
15	SSCB Büyükelçiliği	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor
16	Bir apartman	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Bilinmiyor
17	Ziraat Bankası	Guilio Mongeri	İstanbul, Türkiye	1926-1929	1. Ulusal Mimarlık
18	II. Vakıf Apartmanı	Kemalettin Bey	İstanbul, Türkiye	1928-1930	1. Ulusal Mimarlık
19	Ankara Palas (Ankara Vakıf Oteli)	Vedat Tek	İstanbul, Türkiye	1924-1928	1. Ulusal Mimarlık
		Kemalettin Bey	İstanbul, Türkiye		

Tablo 2 – Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) Filminde Yeni Ankara Anlatımında Kullanılan Mimari Yapıların Listesi

BÖLÜM V. SONUÇ

Bu tezde modernleşme fikrinin mimarlık ve sinema üzerinden nasıl temsil edildiği araştırılmıştır. *Temsil Kavramı* bölümünde, temsil kavramının ortaya çıkışından ve farklı medyalar yoluyla hedef kitlelere nasıl aktarıldığından bahsedilerek, göstergebilim ve temsil arasındaki ilişkiye değinilmiştir. Bu bağlamda temsilin farklı dil kullanımlarını içeren bir süreç olduğu ve mimari yapıların da bir dil gibi anlaşılabilceği sonucuna varılmıştır. Başka bir deyişle mimarlık fikir ya da kavramların temsilde aktif bir şekilde kullanılabilmektedir.

Temsil Kavramı bölümünde mimari yapıların ulus temsildeki rolü dünya fuarları üzerinden detaylı bir biçimde tartışılmıştır. Bu tartışma sonucunda Osmanlı İmparatorluğu'nun kendisini dünya fuarları yoluyla uluslararası platformda farklı ülkelere temsil ettiği görülmüştür. Bu temsil, daha erken tarihli fuarlarda sanayi ve teknolojinin gelişimini anlatmaya yönelik objeler şeklindeyken, fuarlardaki değişimlerin etkisiyle mimari yoluyla bir anlatıma dönüşmüştür. Mimari yoluyla temsil yapılırken ise, farklı yapı tipleri kullanılarak (cami, hamam, kahvehane, çarşı, vb.) Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yaşam tasvir edilmiştir. Bu sebeple mimarlık, yaşam biçimini aktarabilen bir temsil biçimi olarak anlaşılabilir.

Modern dönemde teknolojinin gelişmesiyle birlikte mimarlık farklı medyalarda da bir temsil biçimi olarak yer bulmuştur. *Temsil Kavramı* bölümünde mimarlığın sinema temsillerindeki yerinden bahsedilmiştir. Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filmi örneği ile sinema ve mimarlık arasındaki etkileşimin önemi vurgulanmıştır. Sinemanın gelişen teknolojisi farklı çekim ve montaj teknikleri yoluyla, mimarlığın farklı bir şekilde algılanabilmesinin, görülebilmemesinin yolunu açmıştır. Bu bölümde ortaya çıkan bir başka sonuç ise mimari yapıların sinemada kullanımının önemi ile ilgilidir. *Temsil Kavramı* bölümünde verilen film örneklerinden de anlaşılabilceği gibi mimarlık hem başlı başına bir temsil aracıdır, hem de mimari yapılar sinemadaki kullanımları yoluyla temsilde önemli bir rol oynamaktadır.

Erken Cumhuriyet Döneminde Modernizm, Modernleşme ve Temsil bölümünde ise Cumhuriyet'in kurulması ile gerçekleşen modernleşme süreci ele alınmıştır. Bu sürecin en

belirgin temsillerinden biri ise yine mimarlık olarak anlaşılabilir. Erken Cumhuriyet Döneminde mimarlık hem değişen ülke yapısının ve ideolojilerinin, hem de değişen yaşam biçimlerinin bir simgesi olarak okunabilmektedir. Yurtdışından gelen mimarların da etkisiyle mimari yapıların formların değiştiği görülmektedir. Bu fark dünya fuarlarında verilen örnekler ve birinci ulusal mimarlık örnekleri ile Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) filminde gösterilen *Yeni Ankara* yapı örnekleri arasındaki fark üzerinden net bir şekilde okunabilmektedir. Farklı medya temsillerinde de Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinin eski-yeni farklarına dayalı bir anlatımı olduğu görülmüştür. Bu fark yazı, fotoğraf, sinema ve posterler yoluyla hedef kitlelere aktarılmıştır.

Eski-yeni anlatımı, Erken Cumhuriyet Döneminin en önemli görsel kaynaklarından biri olan Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934) filminin de anlatısını şekillendirmektedir. Cumhuriyet'in kurulması sonrasında Türkiye'de gerçekleşen değişim, İsmet Paşa'nın açılış konuşması ile başlayarak seyirciye aktarılmıştır. Mustafa Kemal Atatürk'ün konuşması ve ara yazılar da dahil olmak üzere, film boyunca gelişen Türkiye mesajı seyirciye aktarılmıştır.

Eski-yeni arasındaki en büyük farkın ise mimari üzerinden anlatıldığı söylenilebilir. Bir başka deyişle modern ve yeni yaşam biçimi, mimarlık üzerinden temsil edilmiştir. Sergei Yutkeviç özellikle *Yeni Ankara* bölümünde Ankara'nın yeni yapılarını, yeni yaşam biçimleri ile birleştirerek anlatmıştır. Örneğin modern üslupta tasarlanmış bilim kuruluşları yapılarını göstermekle kalmayarak, kadın öğrenciler (kadının Cumhuriyet sonrasındaki yerinin değişimi), modern kıyafetleriyle (kıyafet devrimi) ekrana yansıtılmıştır.

Eski-yeni arasındaki anlatımda ise pek çok farklı öğe kullanılmıştır. Tablo 3'te görülebileceği gibi, bu farklar özellikle müzikler, kadın figürünün ve kıyafetlerin kullanımı, çekim tekniklerindeki değişimler, şehir yapısı ve mimarlık üzerinden vurgulanmıştır. Şehir ve mimari yapı farklarında kontrast yaratma amacıyla keskin geçişler olduğu gözlenmiştir. Örneğin Ankara'nın eski halinden bahsedilirken, Cumhuriyet öncesi yapılar gözardı edilerek, köy ve kırsal görüntülerine yer verilmiştir. Uluslararası üslupta tasarlanan yapılara ise büyük bir önem verildiği görülmektedir. *Yeni Ankara* anlatımında kullanılan yapıların tamamı Cumhuriyet sonrasındaki döneme ait olmakla birlikte,

gösterilen yapıların büyük çoğunluğu uluslararası üslupta tasarlanmış, geometrik ve sade formlara sahip yapılardır (Tablo 2).

Sonuç olarak, mimarlığın temsil süreci için öneminin altı çizilmelidir. Modern dönemde teknolojinin gelişmesi ile mimarlığın temsilleri de (özellikle fotoğraf ve sinema) büyük önem taşır hale gelmiştir. *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) filminden de anlaşılacağı gibi sinema bir dönemi, bir fikri ya da kavramı en etkili şekilde aktarabilecek araçlardan biridir. Başlı başına bir temsil aracı olan mimari yapıların da sinema ile olan ilişkisi yoluyla, bir dönemin yaşam biçimini, o dönemi etkileyen ve değiştiren ideolojileri anlamak mümkün olmaktadır. Daha önce sadece bir kaç makalede incelenmiş olan *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) filmi, hem Türkiye'de Erken Cumhuriyet Dönemine, hem değişen yaşam biçimine, hem de mimarinin temsildeki önemine ışık tutmaktadır.

Bu çalışmada *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) filmi, Erken Cumhuriyet Döneminde kullanılmış diğer medyalarla birlikte incelenmiştir ve bu incelemenin sadece bu film ile sınırlı olduğunu belirtmek önem taşımaktadır. Gelecek çalışmalarda, farklı dönemlerde çekilmiş ve Erken Cumhuriyet Dönemini konu alan filmler incelenerek dönemin temsilindeki değişiklikler kıyaslanılabilir. Bununla birlikte, farklı coğrafyalarda gerçekleşen modernleşme süreçleri, yine o coğrafyalara ait film örnekleri üzerinden incelenerek, Türkiye ile olan benzerlikleri ve farklılıkları tartışılabilir.

Filme Kullanılan Öge	"Eski" Anlatımındaki Kullanımı	"Yeni" Anlatımındaki Kullanımı	"Eski" Anlatımındaki Kullanım Örneği	"Yeni" Anlatımındaki Kullanım Örneği
1 Mimari Yapılar	Anadolu ve eski Ankara anlatımında köy evleri, plansız şehir yerleşimleri ve yıkık dökük yapılar yer almaktadır.	Yeni Ankara, Cumhuriyet dönemi yapıları, modern mimari yapılar ve planlı şehir görüntüleri ile anlatılmaktadır.		
2 Kent Görünümü	Dağınık ve düzensiz bir kent görülmektedir. Ankara'nın eski yerleşimi plansız olarak anlatılmaktadır.	Planlı yerleşimi olan bir kent görülmektedir. Yeni meydanlar, parklar, anıtlar, heykeller ve modern kent mobilyaları ön plana çıkarılmıştır.		
3 Cadde ve Sokaklar	Eski Ankara görüntülerinde cadde görülmemekte, sadece dar ve düzensiz sokaklara yer verilmektedir.	Modern yapıların bulunduğu geniş caddeler gösterilmektedir. Bu caddelerde yaya yollarına ve yeşil alanlara yer ayrılmıştır. Benzer şekilde yeşil alanların bulunduğu geniş sokaklar da görülmektedir.		

4	Kadın Figürü	Geleneksel kıyafetler giymekte ve başörtüsü kullanmaktadır. Kırsal alan görüntülerinde bulunmaktadır. Geleneksel danslar yapmaktadır.	Modern kıyafetler giymektedir ve başı açıktır. Yeni Ankara görüntülerinde ve Sovyet Ekibinin İstanbul'da karşılandığı görüntülerde görülmektedir. Yabancı dil bilen, üniversitede eğitim gören, konservatuarda enstrüman çalan ve spor yapan kadın figürleri görülmektedir.		
5	Kıyafetler	Geleneksel kıyafetli kadın, erkek ve çocuklar görülmektedir. Kadınların genelde başlarını kapatan kıyafetler kullandığı gösterilmiştir.	Modern kıyafetli kadın, erkek ve çocuklar görülmektedir. Şapka devriminin kıyafetlerdeki etkisi ekrana yansımıştır. Kadınların başını kapatmadığı görülebilmektedir.		
6	Taşıtlar	Anadolu'dan eşeği ya da kağnısı ile Ankara'ya giden insan görüntüleri bulunmaktadır. Daha yavaş bir ulaşım biçimi anlatılmaktadır.	Otomobil, tren, uçak, vapur ve gemi gibi modern ulaşım araçları gösterilmektedir. Bu yöntemle modernleşen ulaşım biçimlerine geçildiği görülmektedir.		

7	Çekim Teknikleri	Anadolu ve eski Ankara çekimlerinde daha statik görüntüler ve durağan bir anlatım bulunmaktadır.	Modern Türkiye anlatımında daha dinamik görüntüler bulunmaktadır. Dönemin teknolojisini yansıtan farklı çekim ve montaj teknikleri kullanılmıştır. Bunların arasında ise tren raylarının çekimi, üst üste bindirilmiş görüntüler, farklı kamera açı ve yerleşimleri bulunmaktadır.		
8	Müzikler	Davul ve zurna ile çalınan geleneksel müzikler kullanılmıştır.	Bandoların çaldığı marşlar ve kadınların söylediği daha yavaş şarkılara yer verilmiştir. İstiklal Marşı ve 10. Yıl Marşı'nın birçok kez kullanılmıştır. Konservatuvar görüntülerinde klasik batı müziğine özgü enstrümanlar gösterilmektedir.		
9	Ara yazılar	Filmde kullanılan ara yazılar yoluyla hem farklı bölümler birbirinden ayrılmış, hem de bazı tanımlamalar yapılmıştır.		“Dar, karanlık, düzensiz sokakları vardı ve en kalabalık yolları dahi tozluysa. Yapılı değildi.”	“Eski Ankara'nın daracık sokakları geçmişte kalıyor”

Tablo 3 – Eski-Yeni Anlatımında Kullanılan Öğeler ve Örnekleri

KAYNAKLAR

Adanır, O. 2003. *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: ALFA Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.

Aksakal, H. 2010. Türk Modernleşmesinin Ambivalent Doğası: Modernleşme, Milliyetçilik, Medeniyet İlişkisi Üzerinden Türkiye'yi Okumak. *Journal Of World Of Turks / Zeitschrift Für Die Welt Der Türken*, 2(1), 245-264.

Althusser, L. "Ideology and Ideological State", Althusser, L., & Brewster, B. 2001. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press.

Agnew, J. 2015. The 1862 London international exhibition: Machinery on show and its message. *International Journal For The History Of Engineering And Technology*, 85(1), 1-30.

Akçura, G. 2009. *Türkiye Sergicilikve Fuarçılık Tarihi*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Arkitera. 2010. *Geçmişin Modern Mimarlığı-9: Ankara-2*. (Derleyen Pınar Koyuncu). Alıntı tarihi 7 Mayıs 2017, Online: <http://v3.arkitera.com/h56343-gecmisin-modern-mimarligi-9-ankara-2.html>

Arkiv. 2008. *Musiki Muallim Mektebi*. Alıntı tarihi 7 Mayıs 2017, Online: <http://v2.arkiv.com.tr/p5302-mamak-belediyesi---musiki-muallim-mektebi---ankara-konservatuar-binası.html>

Asiliskender, B., ve Özsoy, A. 2010. Cumhuriyet sonrası Kayseri'de modernleşme: Mekansal ve toplumsal değişim. *ITU Journal Series A: Architecture, Planning, Design*, 9(1), 31-42.

Aslan, T. 2009. Osmanlı Aydınlarının Gözüyle Batılılaşma. *Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, 55.

Aslanoğlu, İ. 2010. *Erken Cumhuriyet dönemi mimarlığı*. İstanbul: Hiperlink

Barthes, R. 1991. *Mythologies*. New York: Noonday Press.

Batuman, B. T. 2008. Photography at Arms: 'Early Republican Ankara' from Nation-Building to Politics of Nostalgia. *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 25(2), 99.

Batur, A. 2007. Modern Olmak: Bir Cumhuriyet Mimarlığı Arayışı. *Modern Türk Mimarlığı*, Mimarlar Odası Yayınları, Ankara, ss.71-96.

Baudin, A. 2005. *Photography, Modern Architecture and Design: The Alberto Sartoris Collection/Objects from the Vitra Design Museum*. EPFL Press & Vitra Design Museum

Bazin, A. 1996. *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Özön, N. Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi

Berman, M. 1988. *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. Penguin Books.

Blanning, T. W. 2000. *The Nineteenth Century: Europe, 1789-1914*. Oxford; New York: Oxford University Press, c2000.

Broad, T. 1932. What Is Modernism? *Southwest Review*, 17(2)

Broadbent, G. (Röportaj Yapılan) ve Journal (Röportaj Yapan). 1980. An Interview with G. Broadbent on Meaning in Architecture. *M.E.T.U. Journal of the Faculty of Architecture*, 6(1).

Bozdoğan, S. 2007. Reading Ottoman Architecture through Modernist Lenses: Nationalist Historiography and the "New Architecture" in the Early Republic. *Muqarnas*, 24, 199-221.

Bozdoğan, S., ve Birkan, T. 2002. *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis, 2002.

Çelik, Z. 1992. *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*. Berkeley: University of California Press, c1992.

Çelik, Z. 1993. *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, c1993.

Çıkış, Ş. 2011. Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi İzmir Konutu: Yerellik ve Melezlik. *Middle East Technical University Journal Of The Faculty Of Architecture*, (2)

Çinici, D. 2015. Başkent Ankara'nın inşasında etkin Bir Mimar: Giulio Mongeri ve yaşam öyküsü. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 13.

Doğaner, Y. T. 2004. Bir Modernleşme Modeli Olarak Atatürk İnkılapları. *Atatürk Dergisi*, 4(1), 153

Eco, U. "Function and Sign: The Semiotics of Architecture", Leach, N. 1997. *Rethinking architecture: a reader in cultural theory*. London; New York: Routledge, 1997

Eczacıbaşı. 2016. *Othmar's photographs on view in Ankara*. Erişim Tarihi: 14 Aralık 2016, Online: <http://www.eczacibasi.com.tr/tr/basin-odasi/haberler/othmars-photographs-on-view-in-ankara>

Eisenstadt, S. N. 2000. Multiple Modernities. *Daedalus*, (1).

Feldman, M. H., ve Heinz, M. 2007. *Representations of Political Power: Case Histories From Times of Change and Dissolving Order in the Ancient Near East*. Winona Lake, Ind: Eisenbrauns.

Findley, C.V. "The Tanzimat", Fleet, K., Faroqhi, S., ve Kasaba, R. 2006. *The Cambridge history of Turkey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006-2013.

Giritli, İ. 1992. “Modernleşme ideolojisi olarak Atatürkçülük”, *Atatürkçü Düşünce*. (1992). Ankara : Atatürk Araştırma Merkezi, 1992.

Goethe-Institut Ankara. 2010. *Cumhurbaşkanlığı Köşkü*. Alıntı tarihi 7 Mayıs 2017, Online: <http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/geb/cum/trindex.htm>

Goethe-Institut Ankara. 2010. *Refik Saydam Hıfzıssıhha Enstitüsü*. Alıntı tarihi 7 Mayıs 2017, Online: <http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/ges/hyg/trindex.htm>

Goethe-Institut Ankara. 2010. *İsmet Paşa Kız Enstitüsü*. Alıntı tarihi 7 Mayıs 2017, Online: <http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/bil/ism/trindex.htm>

Goethe-Institut Ankara. 2010. *Sağlık Bakanlığı*. Alıntı tarihi 7 Mayıs 2017, Online: <http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/geb/ges/trindex.htm>

Goethe-Institut Ankara. 2010. *Ziraat Fakültesi*. Alıntı tarihi 7 Mayıs 2017, Online: <http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/bil/lan/trindex.htm>

Gürel, Y. T., ve Yücel, A. T. 2007. Bir erken Cumhuriyet modernist mimarı: Seyfi Arkan. *İTÜ Dergisi Seri A: Mimarlık Planlama Ve Tasarım*, 6(2), 47.

Habermas, J. 1983. “Modernity: An Incomplete Project”, Foster, H. (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Port Townsend.

Hall, S. “The West and the Rest: Discourse and Power”, Hall, S., ve Gieben, B. 1992. *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press in Association with The Open University, c1992.

Hall, S. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage, 1997,c2003.

Harvey, D. 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford [England]; Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1989.

Heynen, H. 1999. *Architecture and Modernity : A Critique*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Huyssen, A. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press.

Jowett, G. S., ve O'Donnell, V. 2012. *Propaganda and persuasion., 5th ed.*, Sage Publications, Inc.

Kafesçioğlu, Ç. 2009. “Between Edirne and Konstantiniyye: the City’s first Ottoman Years”, *Constantinopolis/ İstanbul: Cultural Encounters, Imperial Vision and the Construction of the Ottoman capital*. The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.

Kıran, Z . 2015. Sözceme ve Göstergebilim. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 10, 93-99. Online: <http://dergipark.gov.tr/dad/issue/4531/62315>

Kızıldere, S., ve Sözen, M. 2005. İstanbul'da Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Yapıları'nın kent bütünü içindeki yerinin değerlendirilmesi. (Turkish). *ITU Journal Series B: Social Sciences*, 2(1), 87.

King, C. 2014. *Midnight at the Pera Palace: the birth of modern Istanbul*. New York: W.W. Norton and Company, 2014.

Koeck, R. 2013. *Cine-scapes: Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. New York: Routledge, 2013.

Lescaze, W. 1937. The Meaning of Modern Architecture. *The North American Review*, 244(1), 110-120.

Lim, W.W. "Re-Setting the Modernist Past", Lim, W. W., & Chang, J. 2012. *Non West modernist past: on architecture & modernities*. Singapore: World Scientific Pub., 2012.

Linke, L. 1937. *Allah Dethroned; A Journey through Modern Turkey*. London: CONSTABLE & CO LTD.

Lüleci, Y. 2014. Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye Cumhuriyeti ile Sovyetler Birliği Arasındaki Sanatsal İlişkiler: 'Ankara: Cumhuriyetin Kalbi' Belgeseli Örneği. *İnsan & İnsan*, 2, 46-47.

Mennan, Z. "Some Reflections on Hospitality and Cosmopolitanism Within the Context of the Early Republican Project of Modernization in Turkey", *Non West modernist past: on architecture & modernities*. Singapore: World Scientific Pub., 2012.

Morphy, H. 1986. Reflections on Representations. *Anthropology Today*, 2(2), 24-26.

Nation-state. (n.d.). Merriam-Webster Dictionary. Online: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/nation-state>

Öngören, M.T. 1985. *Sinema Diye Diye*. Kalem Yayıncılık, Ankara.

Özendes, E. 2016. *Fotoğrafta Osmanlıdan Cumhuriyet'e Geçiş Dönemi*. Kontrast. Erişim Tarihi: 12 Aralık 2016, Online: <http://kontrastdergi.com/fotografta-osmanli-dan-cumhuriyete-gecis-donemi/>

Özön, N. 2008. *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özyalvaç, A. N. 2013. Mimarlıkta Modernite Kavramı ve Türkiye. (Turkish). *FSM Scholarly Studies Journal Of Humanities & Social Sciences / FSM Ilmi Arastrımlar İnsan Ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (1), 294.

Pantelić, B. 1997. Nationalism and Architecture: The Creation of a National Style in Serbian Architecture and Its Political Implications. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 56(1), 16-41.

Paris. (n.d.). Bureau International des Expositions. Erişim Tarihi: January 24, 2017, Online: <http://www.bie-paris.org/site/en/1867-paris>

Paz, O. 1991. *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-garde*. Harvard University Press.

Peirce, C.S. 1931. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University

Peker, A. U. 2002. Western Influences on the Ottoman Empire and Occidentalism in the Architecture of Istanbul. *Eighteenth-Century Life*, 26(3), 139.

Pitkin, H. F. 1969. *Representation*. New York, Atherton Press, 1969.

Quataert, D. 2000. *Consumption Studies and the History of the Ottoman Empire, 1550-1922: An Introduction*. Albany: State University of New York Press.

Quek, R., Deane, D., ve Butler, S. 2012. *Nationalism and Architecture*. Farnham, Surrey, England; Burlington, VT: Ashgate, 2012.

Sachsenmaier, D., ve Eisenstadt, S. N. 2002. *Reflections on Multiple Modernities: European, Chinese, and Other Interpretations*. Leiden, Boston, MA: Brill.

Saklı, A. R. 2011. Türkiye Cumhuriyeti Ulus Devleti ve Milliyetçilik Anlayışının Uygunluğu Sorunu. *Gazi University Journal Of Economics & Administrative Sciences*, 12(3), 1-21.

Sargin, G. 2013. Constructed Revolutions: Cinematic Representation of the Spaces of Politics-Ankara: Serdce Tureckii. *Antipode*, 45(1), 140-160. doi:10.1111/j.1467-8330.2012.00998.x

Saussure, F. d., Bally, C., Sechehay, A., ve Riedlinger, A. 1959. *Course in General Linguistics*. New York.

Smith, A. D. 2002, *Ulusların Etnik Kökeni*, (Çev.) Sonay Bayramoğlu ve Hülya Kendir, Ankara: Dost Kitapevi.

Sennett, A. 2014. Film Propaganda: Triumph of the Will as a Case Study. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, (1). 45. doi:10.13110/framework.55.1.0045.

Spencer, R. 1958. Culture Process and Intellectual Current: Durkheim and Atatürk. *American Anthropologist*, 60(4), new series, 640-657.

Tekeli, İ. 1985. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kentsel Dönüşümler. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, c.4, pp.878-890.

Thompson, J. B. 1995. *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*. Stanford University Press.

Trapp, F. 1965. The Universal Exhibition of 1855. *The Burlington Magazine*, 107(747), 300-305. Online: <http://0-www.jstor.org.library.metu.edu.tr/stable/874679>

Uzun, H. T. 2002. Modernleşme Kuramı ve Türkiye'de Modernleşme ile İlgili Düşünceler. *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3(2), 39.

Vardar, A. 2014. Türkiye'nin Erken Modernleşme Döneminde Çevrilmiş Batı. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 61.

Vardar, S. 2016. Erken Cumhuriyet'in Yirmi Dördüncü Karesi: Ulus Devlete Geçiş Sürecinde Tarih, İdeoloji ve Sinema. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi (KOUSBAD)* 4, 17-40.

Vertov, D. ve Michelson, A. 1984. *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley, CA: University of California Press.

Vesely, D. 2004. *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2004.

Vienna. (n.d.). Bureau International des Expositions. Erişim Tarihi: January 27, 2017, Online: <http://www.bie-paris.org/site/en/1873-vienna>

Westernization. (n.d.). Merriam-Webster Dictionary. Online: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/westernization>

Wurster, C. 1965. The Social Front of Modern Architecture in the 1930s. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 24(1), 48-52.

Yavuz, Y., ve Özkan, S. 2007. *Ulusal Bir İfade Bulmak: Birinci Ulusal Üslup, Modern Türk Mimarlığı*. Eds. Reneta Holod, Ahmet Evin, Süha Özkan, Yalçın Matbaacılık, Ankara.

EK 1 - Türkiye’de gerçekleştirilen önemli inkılap/ devrimler listesi (Spencer, R., 1958, s.644-646, EK 1)

- 1922 November 1. Abolition of the sultanate after the signing of the armistice with the allied entente. It is agreed that the sultan (Vahdeddin, Muhammad VI) will retain certain rights, including the office of caliph.
November 18. Exile of the sultan; his cousin, Abdülmecid, assumes the office of caliph.
- 1923 October 13–14. Ankara replaces Istanbul as the national capital. An inconvenient capital, Ankara nevertheless serves as a focus for the nationalist spirit fostered by the Kemalists, its central Anatolian location being more reflective of the native Turkish “genius” than the cosmopolitan Istanbul.
October 29. Proclamation of the Turkish Republic.
- 1924 March 2. Abolition of the office of caliph; exile of all members of the Ottoman house. Abolition of religious schools, ecclesiastical law courts, and the Ottoman Ministry of Religious Affairs.
April 20. Adoption of the constitution prepared by the Kemalist *Cumhuriyet Halk Fırkası* (Republican Peoples’ Party). The constitution embodies the social and political rationale and philosophy of Atatürk.
- 1925 August. Outlawing of polygyny and divorce by formula. Introduction of Swiss civil laws relating to divorce.
September 2. Publication of decrees suppressing religious orders (dervish monasticism), closing religious houses and shrines, particularly the tombs of saints.
November 30. Enactment of the “hat law.” This proscribed the wearing of the fez and required that men adopt Western dress. The veiling of women, while not prohibited, was discouraged in press campaigns. A particular sensation was caused by this law, implying as it does a break with the past in the abolition of Turkish peasant and national costumes. Atatürk himself, taking a lead in forcing the change, toured remote areas in Western civil dress.
- 1926 January-February. Enactment of new legal codes relating to civil, criminal, and commercial law. These were developed after much study of European codes and based respectively on Swiss, Italian, and German systems.
September 1. Civil marriage made the sole legal ceremony for all citizens of the republic.
October 3. Unveiling of the first statue of Atatürk in the Sarayburnu Park in Istanbul. This is an event of significance when Muslim attitudes on “graven images” are considered. It is still true, however, that only Atatürk’s pictures and images may be publicly exhibited. Like the “hat law,” this struck a blow at religious conservatism.
- 1926–28 Language reform. A movement to purify Turkish, thereby ridding it of the extensive Arabic and Persian vocabulary, was begun in the nineteenth century when the spirit of pan-Turanism began to grow. Revived by the

Young Turks and carried through into the period after World War I, the movement sought to change street and town names of Arabic and Persian derivation and to replace them with names of "pure" Turkish origin. Similarly, and especially in journalism, Turkisms were fabricated—so much so, indeed, that many Turks claim to have been unable to read a newspaper of the time with comprehension. A parallel linguistic revival appears in modern Israeli Hebrew and in the Erse of Eire. Actually, the Turks were less than successful, since it has proved impossible to drop Arabic terms, especially those employed in the scientific and philosophical lexicon.

As part of the Westernizing campaign, November 3, 1928, was set as the date forbidding publication of books and newspapers in the Arabic alphabet. A Latin alphabet, adapted from the work of Soviet phonologists in respect to Siberian Turkish-speaking minorities, was put forth for Turkish with some slight modifications and remains in use today. All instruction was to be given in the new alphabet after December 1, 1928, and all citizens under 40 were required to learn it. Atatürk again took a lead, touring the country to give demonstrations of the new form of writing.

The tremendous importance of this innovation, marking as it does a hiatus between the traditional and the modern, cannot be underestimated. As a result of it, a generation of Turks has emerged educated in the traditions of the West in books translated from Western languages and essentially oblivious of prerepublican literature. In fact, Kroeber (1947:411) considers alphabetic reform to be Atatürk's most significant achievement.

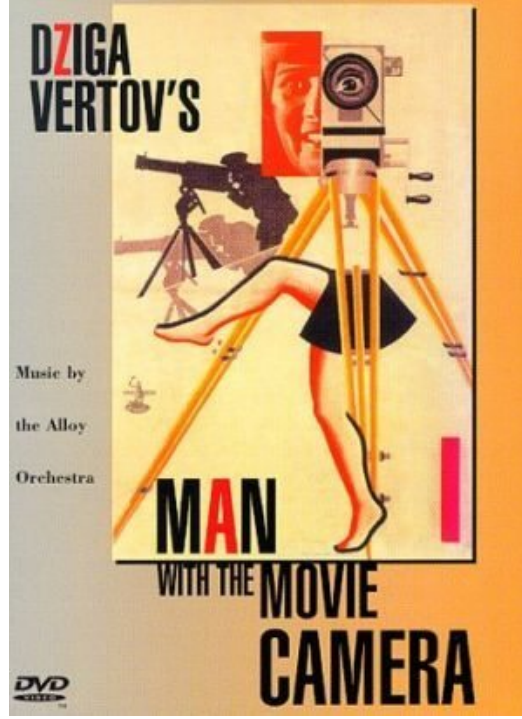
- 1928 April 9. Abolition of the constitutional clause naming Islam as the state religion, one of a series of laws designed to establish the secular character of the state. Under terms of this amendment, not only is the national assembly freed from application of religious laws, but the name of God is not required in oaths. There is instead, in legal situations, the affirmation of national honor, such formulas as "I vow by my honor as a Turk" being substituted for oaths.
- 1930 May. Failure of Atatürk's brief experiment in Western political organization. Hoping to enrich political life, he called for the organization of a rival party. This, the Liberal Republican Party under the leadership of Ali Fethi Bey, failed to make headway in the national elections. The point is important, however, in reflecting Atatürk's conscious emulation of the European democracies.
- 1934 December 14. Women permitted to vote for members of the national assembly and to hold office in it. From 1930, the vote in municipal elections had been given to women. In 1935, 17 women were sent to the Grand National Assembly.
- 1935 May 27. Sunday adopted as the official weekly holiday, the law also requiring suspension of business and industrial activities at 1:00 P.M. on Saturday. This is a reflection of the adoption of the Gregorian calendar and Christian era dating. Turkish Islam does retain Friday with its noon *khuṭba* (sermon), but it must be recalled that in any case Friday in Islam is not a sabbath rest day.
- June 15. Ecclesiastical garb outside mosques and churches prohibited.
- 1934-36 Adoption of family names. The law requiring the Turks to abandon the traditional tekonymy and nicknaming pattern was enacted June 21, 1934, and

was to go into effect on January 1, 1935. So much confusion resulted, however, that an extension was granted to mid-1936. Again, the break with tradition is clear. The assumption of surnames in a modern state (as in Japan somewhat earlier) is obviously advantageous for effective taxation, military conscription, and general registration. But more than this, the Turks, by adopting family names, have been forced to conform to European family patterns and as a result have become increasingly less conscious of genealogy. Increased mobility, as well as the fact that close relatives might adopt different surnames, have been factors in disrupting the traditional lineage system. In keeping with the law, the Gazi Mustafa Kemal—Mustafa being his given name, Kemal a title of honorific association—was given by decree of the Grand National Assembly (November 24, 1934) the surname Atatürk in perpetuity. The name, of course, means “father Turk.”

1938 November 10. Death of Atatürk.

EK 2 – Tezde Konusu Geçen Filmlerin Künyeleri

1. Kameralı Adam (1929)¹⁰⁶



Kameralı Adam (1929) Film Afışı, Kaynak: <https://indigodergisi.com/wp-content/uploads/2016/07/dzigo-vertovdan-gercegin-belgeseli-film-kamerali-adam-6.jpg>

Yapım: 1928

Gösterim: 1929

Yer: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

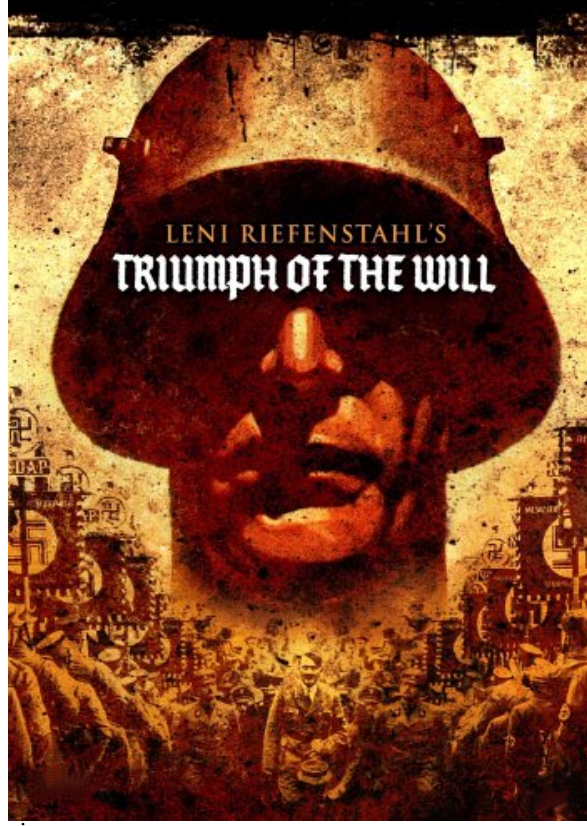
Yönetmen: Dzigo Vertov

Görüntü Yönetmeni: Mikhail Kaufman

Kurgu: Elizaveta Svilova

¹⁰⁶ Filme ait künye bilgileri şu kaynaktan alınmıştır: Kaleli, A. I. (2016, July 06). Dzigo Vertov'dan gerçeğin belgeseli: Film Kameralı Adam. Retrieved June 11, 2017, from <https://indigodergisi.com/2016/07/dzigo-vertov-dan-gercegin-belgeseli-film-kamerali-adam/>

2. İradenin Zaferi (1935)¹⁰⁷



İradenin Zaferi (1935) Film Afişı, Kaynak: IMDB, Online:
<http://www.imdb.com/title/tt0025913/mediaviewer/rm35243520>

Yapım: 1935

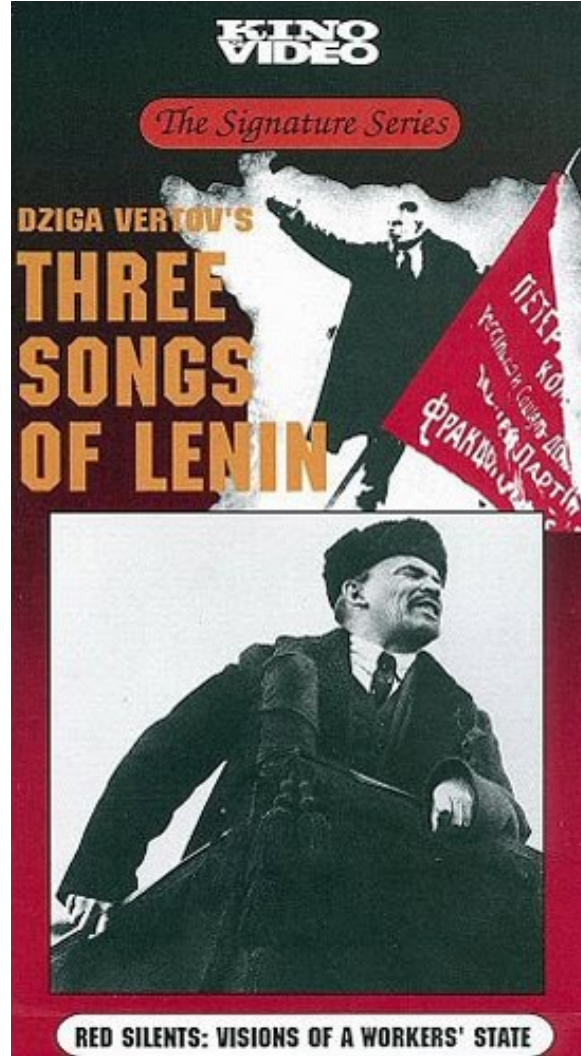
Yer: Almanya

Yönetmen: Leni Riefenstahl

Senaryo: Leni Riefenstahl, Walter Ruttmann, Eberhard Taubert

¹⁰⁷ Filme ait künye bilgileri şu kaynaktan alınmıştır: <https://filmflox.com/iradenin-zaferi>

3. Lenin İçin Üç Şarkı (1934)¹⁰⁸



Lenin İçin Üç Şarkı Film Afışı, Kaynak: <http://www.arslanbora.com/wp-content/uploads/389.jpg>

Yönetmen: Dziga Vertov

Film müziğinin bestecisi: Yuri Shaporin

Senaryo: Dziga Vertov

Editör: Dziga Vertov

Sinematografi: Mark Magidson, Bentsion Monastyrsky, Dmitri Surensky

¹⁰⁸ Filme ait künye bilgileri şu kaynaktan alınmıştır: https://tr.wikipedia.org/wiki/Lenin_İçin_Üç_Şarkı

