SİBEL BOZDOĞAN

Modernizm ve Ulusun İnşası

ERKEN CUMHURİYET TÜRKİYESİ'NDE MİMARİ KÜLTÜR



SİBEL BOZDOĞAN **Modernizm ve Ulusun İnşası**

SİBEL BOZDOĞAN

Modernizm ve Ulusun İnşası

ERKEN CUMHURİYET TÜRKİYESİ'NDE MİMARİ KÜLTÜR

Sibel Bozdoğan, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nden mezun olduktan sonra Fulbright bursuyla ABD'ne giderek Philadelphia, University of Pennsylvania'da mimarlık tarihi doktorası yaptı. 1983-84 yılında Londra'da Architectural Association'daki Tarih ve Teori programında asistan olarak çalıştı; 1984-86 yılları arasında ODTÜ'de ders verdi. 1986 yılında ABD'ye yerleştikten sonra sırasıyla Rensselaer Polytechnic Institute (1986-1991), Massachusetts Institute of Technology (1991-1999) ve Harvard University, Graduate School of Design'da (2000-2002) modern mimarlık tarihi ve teorisi, mimarlık ve kimlik, Türkiye'de ve Batıdışı ülkelerde modern mimarlık, modernlik ve teknoloji gibi konularda dersler verdi. Türkiye'de ve yurt dışında pek çok makale yayımladı; Suha Özkan ve Engin Yenal'la birlikte *Sedad Eldem: Architect in Turkey*'i (Singapore: Concept Media, 1987) yazdı; bir makalesinin de yer aldığı, *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* (Seattle: University of Washington Press, 1997) kitabını Reşat Kasaba ile birlikte yayına hazırladı (Türkçesi: *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998).

Modernizm ve Ulusun İnşası, ABD'de Mimarlık Tarihçileri Cemiyeti'nin (Society of Architectural Historians) her yıl verdiği en önemli ödül olan Alice Hitchcock Book Prize ile ödüllendirildi.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

MODERNİZM VE ULUSUN İNŞASI
Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür
Sibel Bozdoğan

İngilizce Basımı:
Modernizm and Nation Building
Turkish Architectural Culture in the Early Republic

© The University of Washington Press, 2001
© Metis Yayınları, 2001
Bu çevirinin bütün yayım hakları
Metis Yayınları'na aittir.

İlk Basım: Kasım 2002
Üçüncü Basım: Haziran 2012

Yayıma Hazırlayan:
Müge Gürsoy Sökmen

Kapak Resmi:
"Ankara Construit", İllüstrasyon *La Turquie Kemaliste*'ten, Nisan 1935
İnkılap Yolunda, Zeki Faik İzer, 1933
(Kapak grafiği, kitabın orijinal basımından uyarlanmıştır)

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-375-5

SİBEL BOZDOĞAN

Modernizm ve Ulusun İnşası

ERKEN CUMHURİYET TÜRKİYESİ'NDE MİMARİ KÜLTÜR

Çeviren:
TUNCAY BİRKAN

metis

Erken cumhuriyet döneminin çocukları,
annem ve babam Necla ve Mehmet Bozdoğan'a

İçindekiler

Önsöz • 9

Giriş:
AVRUPA'NIN KIYILARINDA MODERNİZM • 15

1
İlk Modernler:
OSMANLI CANLANDIRMACILIĞININ MİRASI • 29

2
İnkilap Mimarisi:
DEVRİME BİÇİM VERMEK • 71

3
İlerleme Estetiği:
BİR SANAYİ ÜLKESİ TAHAYYÜLÜ • 122

4
Yeni Mimari:
MODERNİST BİR MESLEĞİN OLUŞUMU • 171

5
Modern Yaşam:
KÜBİST EVLER VE APARTMANLAR • 212

6
Milli Mimari:
MODERNİ MİLLİLEŞTİRMEK • 260

Sonuç • 316

Notlar • 327

Kaynakça • 353

Dizin • 358

Önsöz

Bu kitabı tasarlamaya on yılı aşkın bir süre önce, Türkiye'de merhum Sedad Hakkı Eldem hakkında araştırma yaparken başladım. Eğer Türkiye'de kalsaydım, ki başka bir olasılık hiçbir zaman aklıma gelmiş değildi (kader!), yapılması gereken işin büyüklüğü karşısında muhtemelen ürküp tasarıyı rafa kaldırır ve daha dar odaklı başka projeler üzerinde çalışırdım. Ancak kendimi ABD'de "yerleşmiş" (benim için hâlâ muvakkat bir kavram) bulduktan sonradır ki söz konusu fikir bir aciliyet kazandı. Birincisi, ulusaşırı ve kültürlerarası modern mimarlık tarihleri ile bunların kültür ve siyasetle olan ilişkileri üzerindeki çalışmaları içeren ve bence yeni yeni palazlanmaya başlayan akademik alanda kendime bir yer açmak mesleki açıdan önemli bir hal almıştı. İlkiyle aynı ölçüde önemli ikinci boyut ise kişiseldi: Bu kitap üzerinde çalışmak, ardımda bıraktığımdan beri hakkında düşünmeyi bir an bile bırakmadığım ülkemle kurduğum bir bağ olmuştu. Türk kültür ve siyasetindeki her yeni gelişme, Türkiye hakkındaki her yeni kitap ve her yaz yaptığım Türkiye ziyaretleri araştırma malzememe yansıyor, bana yeni yorum içgörüleri kazandırıyor ve kitabın tamamlanmasını geciktirdikçe geciktiriyordu.

Sonuçta, elinizdeki kitabın yazılışı birçok yıla, parça parça birçok araştırma dönemine, birçok seminer, konferans ve sohbete yayıldı ve doğrusu bu denli geniş ve genel bir kültür ve mimarlık tarihi yazmaya kalkışmak olacak şey mi diye şüphelere düştüğüm birçok anı atlatarak gerçekleşti. Kitaba birçok kişi farklı sıfatlarla –kaynak sıfatıyla, muhatap sıfatıyla ya da mimarlık eğitimi aldığı halde kültür tarihciliğine soyunan birine güvenmekte tereddüt etmeyen destekçi sıfatıyla– katkıda bulundu. Bu kişilerin hepsini sayıp dökmem ya da hatırlamam imkânsız. Ama hatırlayamadıklarıma en içten özür borcunu üstlenip şu kurum ve kişilere teşekkür etmek istiyorum.

Türkiye'deki araştırmalarımın çoğu, New York'taki Sosyal Bilim Araştırma Konseyi'nden (*Social Science Research Council*) aldığım bir burs sayesinde yapıldı, burs için beni öneren ve öneriyi destekleyen herkese teşekkür ederim. Araştırma harcamaları için ekstra kaynak, Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde Beşeri ve Sosyal Bilimler Araştırma fonundan ve Ford Uluslararası Kariyer Geliştirme fo-

nundan sağlandı. Ankara'da, 1994'le 1999 arasında çeşitli zamanlarda, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Türk Mimarlar Odası (Bayar Çimen'e özel teşekkürlerimi sunarım), Milli Kütüphane, Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Arşivleri ve TBMM Kütüphanesi'nin kaynaklarından yararlandım. İstanbul'da, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimar Sinan Üniversitesi ve İstanbul Belediyesi Atatürk Kütüphanesi'nin kaynaklarını kullandım. ABD'de, MIT'deki Rotch Kütüphanesi ve görsel malzeme koleksiyonunun yanı sıra, Harvard Üniversitesinde Weidener ve Fine Arts kütüphanelerine başvurdum; buralarda çalışmamı kolaylaştırdığı için Ağa Han Programı'na teşekkür ediyorum. İlk taslağın yazılışı sırasında MIT Mimarlık Bölümündeki ders yükümü bir sömestr azaltan Stanford Anderson'a ve kitabın nihai yayımı için kaynak sağlayan, Washington D.C.'deki Türk Çalışmaları Enstitüsü'ne de ayrıca teşekkür ediyorum.

Elyazmasını dikkatle ve eleştirel bir gözle okudukları, faydalı önerilerde bulundukları, her şeyden önce de en ihtiyaç duyduğum anlarda beni teşvik ettikleri için Diane Ghirardo, Gülsüm Baydar Nalbantoğlu, Gwendolyn Wright ve Yıldırım Yavuz'a şükran borçluyum. Adını bilmediğim bir musahhih de elyazmasını okuyup çok işe yarayan yorumlarda bulundu. Bunların yanı sıra, sadece ilk bölümün taslağını okuyup bilgilerini benimle paylaştığı için değil, kendi çalışmalarıyla uzun yıllar önce konuya ilgi beslememi sağlamış olduğu için de hocam İnci Aslanoğlu'na çok şey borçlu olduğumu belirtmek isterim. Sarah Shields ve Aydan Keskin Balamir de ilk taslağın bazı bölümlerini okuyup ufuk açıcı yorumlarda bulundular, onlara da içten teşekkürlerimi sunarım. Kenneth Frampton, Francesco Passanti, Akos Moravanszky ve merhum Roy Landau'ya, salt benim çalışmama gösterdikleri genel ilgi ve verdikleri destek için değil, aynı zamanda yaptıkları çalışmalarla modern mimarinin eleştirel tarihyazımı konusunda bana verdikleri ilham için de şükran borçluyum. Stanford Anderson ve Mark Jarzombek'e de elyazmasını okudukları ve benim ders verdiğim yıllarda MIT'nin Mimarlık Bölümü'nün Tarih, Teori ve Eleştiri dalı içinde "ulusaşırı ve kültürlerarası modernizm tarihleri" konusuna önemli bir yer ayırdıkları için teşekkür ederim. Ayrıca Maristella Casciato, Bernd Nicolai, Vittorio M. Lampugnani, Guiseppe Semerani, Jorge Francisco Liernur ve Augustus Richard Norton da beni modern Türk mimarisi üzerinde konuşmalar yapmaya davet ederek onurlandırdılar, kendilerine minnet borçluyum. Türkiye çalışmaları alanındaki arkadaşlarım arasında özellikle Feroz Ahmad, Ayfer Bartu, Alev İnan Çınar, Haldun Gülalp, Çağlar Keyder, Şevket Pamuk ve Jenny White yıllar boyunca bana destek verdiler. Bu çalışmanın ilk versiyonlarını ders, konferans bildirisi ve yayımlanmış yazılar şeklinde farklı disiplinlerden okurlara onlar sayesinde sunabildim.

Bu kitabı yazma konusunda bana en büyük şevki ve saiki, seminer ve konferanslarda birlikte çalıştığım ya da fikir alışverişinde bulunduğum lisansüstü öğrencileri verdi. Türk modernizmi hakkındaki çalışmamı içine yerleştirdiğim da-

ha geniş alan –Avrupa ve Kuzey Amerika dışında modern mimarinin tarihini içeren alan– onlarla ortak teorik zeminimizi oluşturuyor. Bu genç akademisyenlerin çalışmaları sayesinde alanımız hızla genişliyor ve mimarlık tarihi, teorisi ve eleştirisi disiplinindeki geleneksel anlayışlara meydan okuyor. Bu öğrenciler arasında Esra Akcan, Ritu Bhatt, Asia Chowdhury, Ahmet Ersoy, Nathaniel Fuster-Felix, Yechsin Hsu, Zeynep Kezer, Brian McLaren, Alona Nitzan-Shiftan, Anoma Pieris, Panaiyota Pyla ve Maha Yahya'nın çalışmalarına duyduğum takdiri ifade etmek isterim. Ayrıca Aslıhan Demirtaş, Ömer Kanıpak, Yael Navaro-Yaşın, Neşe Yeşilkaya-Gürallar ve Zeynep Yürekli'ye erken cumhuriyet kültürü ve mimarisinin farklı yönleri üzerindeki çalışmalarını benimle paylaştıkları için teşekkür ederim.

Bu kitabın üretilişinde bana yardımcı olan kişiler arasında Türkiye'de Necati Yurtseven ve Cambridge'de John Cook'a, bitimsiz fotoğraf taleplerime yıllardır cevap verdikleri için çok teşekkür ediyorum. Başka birçokları da kendi koleksiyonlarından tek tek fotoğraflar kullanmama cömertçe izin verdiler; resim altlarında adlarını ayrı ayrı zikrettim. Kız kardeşim Hande Bozdoğan okyanusun öbür yanından benimle yaptığı uzun telefon konuşmalarıyla "yanımda" olmanın da ötesinde, Türkiye'den herhangi bir malzemeye ihtiyacım olduğunda yardımıma koştu. University of Washington Press'in editörü Michael Duckworth'e de çok teşekkür borçluyum, onun bağlılığı ve desteği olmasa, ne bu kitap ne de kitabın dahil olduğu dizi ortaya çıkabilirdi. Aynı şey, elyazması metnimde mucizeler gerçekleştiren yetenekli redaktör Jane Kepp için de geçerli, metnimi bir kitap taslağı değil de nihayet bitmiş bir kitap olarak tahayyül edebilmem onun sayesindedir.

Bu kitap, konuyla çeşitli noktalarda verimli biçimlerde kesişen pek çok kişiye borçlu olsa da, onu yazmak sonuçta tek başına yapılan bir işti. Kitabı çoğunlukla "artakalan zaman"larda, tam gün öğretmenlik ve annelik işlerinden artan zamanlarda yazdım. Gerekenden çok daha uzun sürdü, hayatımdaki ve kariyerimdeki iniş çıkışlara bağlı dalgalı bir seyir izledi ve nihayet, onu yazmaya başladığım koşullardan adamakıllı farklı koşullarda tamamlandı. Ben bütün bunları yaşarken, birkaç kişi huzurum için o kadar vazgeçilmez oldular ki, onlara duyduğum takdir ve ihtiyaç hislerini ne yazarsam yazayım anlatamayacağımı çok iyi bilmeme rağmen, adlarını tek tek belirtmek istiyorum. İlk olarak bana Türk klasik müziğinin dünyasını açtığı için Feridun Özgören'e teşekkür ediyorum – başka hiçbir şey işe yaramadığında sığınıp rahatladığım bir dünya oldu bu. İkinci olarak, meslektaşım ve sevgili arkadaşım Leila Kinney'ye teşekkür ediyorum. O da benim gibi bir yandan tam mesai öğretmenlik ve annelik yaparken bir yandan da bir kitap yazmaya çalışıyordu ve onun varlığı sayesinde kendimi o kadar yalnız hissetmedim. Üçüncü olarak, elinizdeki kitabın dahil olduğu dizinin editörlüğünü beraber yaptığımız, neredeyse otuz yıldır en iyi dostum, bu kitabın tasar-

lanması, geliştirilmesi ve gerçekleştirilmesine en önemli katkılarda bulunan kişi olan Reşat Kasaba'ya teşekkür ediyorum. O her zamanki alicenaplığı ve nezaketiyle, yanına koşup anlattığım her fikri dinledi, yazdığım her yazıyı okudu ve yorumladı, beni verdiği konferanslara davet etti ve elyazmasını birkaç kez okudu. Ben kendim şüpheye düştüğüm zamanlarda bile bu tür bir kitap yazmanın önemli olduğu inancını korudu. "Türkiye'deki modernliği ve ulusal kimliği yeniden düşünmek", ABD'de sürdürdüğümüz ayrı ama paralel hayatlarımızın ortak takıntısı haline geldi.

Dördüncü olarak, fikirlerimi sabırla dinleyip yapıcı itirazlarda bulunan, taslaklarımı okuyan, günlük hayatımda bana yardımcı olan ve karamsar olduğum anlara zarafetle tahammül eden Peter Parsons'a teşekkür ediyorum. Meslektaş ve düşünce yoldaşı olarak "modernlik kültürü ve mimarisi"ni onunla birlikte öğrendik, tartıştık ve öğrettik. Ayrıca, karşısında çaresiz kaldığım pratik meselelerde hep onun becerikliliğine güvendim, ne zaman amaç hissimi yitirsem onun hayat bilgeliğinden güç aldım. Son olarak, hayatının ilk on yılında bu kitapla birlikte büyüyen, ama kendisinden esirgenmiş olan zamanlar için yine de bu kitabı suçlamayan oğlumuz Sinan Bozdoğan Parsons'a teşekkür ediyorum.

Sibel Bozdoğan
Brookline, Massachusetts
Ağustos 2000

Modernizm
ve
Ulusun İnşası

Giriş

AVRUPA'NIN KIYILARINDA MODERNİZM

> Bir süre önce, Haliç'in uzak ucunda, "Avrupa'nın Tatlı Suları" kıyısında, suları yaran kayıkların üzerindeki sayısız gramofonun sızlanışını dinliyordum. Ve Abdülhamid'in öldüğünü, Jön Türkler'in başa geçtiğini, Çarşı'daki tabelaların değişmeye başladığını ve Batı'nın zafer kazanmakta olduğunu fark ettim. İşte bugün karşımızda Ankara ve Mustafa Kemal'in anıtı duruyor! Olaylar hızlı gelişiyor. Zar atılmış durumda: Asırlık bir medeniyet daha yıkılıyor.
>
> – Le Corbusier, *L'art decoratif d'aujourd'hui*, 1925

Le Corbusier'ye göre, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkıntıları üzerinde modern Türkiye'nin kurulması, kendisinin "yirminci yüzyılın gelişiyle" birlikte her yerde dengeli, uyumlu kültürlerin ortadan kalkması olarak gördüğü sürecin bir başka örneğiydi.[1] Türkiye'ye "modern zamanların gelişi" için, 1911'de İstanbul'a yaptığı ilk ziyaretten hemen önce, Jön Türkler'in sahneye çıkışını tarih olarak veriyordu.[2] Ona göre, Jön Türkler'in o sıralarda başlattıkları şeyi, 1923'te Ankara'da Türkiye cumhuriyetini ilan ederek, altı asırlık bir İslam medeniyetini yıkan milli kahraman Mustafa Kemal mantıksal sonucuna taşımıştı. Gerçekten de, Le Corbusier bu satırları yazarken yeni cumhuriyet en radikal ve günümüze kadar en çok tartışılan devrimleri yaparak Osmanlı saltanatını ve İslam halifeliğini ortadan kaldırmıştı. Türkiye'nin bütün toplumsal, kültürel ve mimari dokusunu Avrupa modeline göre biçimlendirecek olan daha bir dizi Batılılaştırmacı kurumsal reform yoldaydı. Sadece birkaç yıl içinde Le Corbusier'nin kendisi büyük bir öncü olarak selamlanacak ve onun eserleri ve fikirleri genç Türk mimarlarından oluşan yeni bir kuşağı seferber edecekti.

Peki ama Le Corbusier'nin sözlerinin neden bu kadar melankolik bir tınısı var? 1920'lerde yazan başka birçok Batılı yorumcu da, Türkiye'deki yeni milliyetçi yönetim karşısında müphem bir tavır, hatta zaman zaman Osmanlı kültürü ve toplumuna yönelik bir nostalji sergilemişlerdir.[3] Genel şarkiyatçı nostaljiden Le Corbusier de nasiplenmiş olmasına rağmen, onun Türkiye'de gelişen tarihsel olaylarla pek bir bağlantısı olmayan farklı ve kişisel bir gündemi vardı. Eski medeniyetlerin ortadan kalkmasının zorunluluğundan ve tarihsel kaçınılmaz-

lığından yola çıkan nostaljik sözlerinin asıl amacı, "uyumlu kültürler"in her yerde kaybolduğuna dikkat çekmek ve kendi misyonunu, yani modern dünyada bu kayıp uyumu tekrar yaratma misyonunu haklı çıkarmaktı.

Le Corbusier, 1911'de İstanbul'a yaptığı ilk ziyaret sırasında, Doğu'ya "egzotik" ve "otantik" şeyler aramak için gitmiş olan kendisinden önceki diğer Avrupalı şarkiyatçılar gibi, Jön Türkler'in –inşa ettirdikleri yeni mimari dahil– modernleştirici gündemlerini küçümsemişti. Onun yerine, bu yeni Türklerin atalarının eserleri olan klasik camilerin ve eski İstanbul'un ahşap evlerinin yalınlığına karşı hayranlık ifade etmiş, bu "mimari şaheserler"in (kendi deyimi) mekân ve inşa niteliklerini kafasına ve eskiz defterlerine kaydetmişti. Le Corbusier, üzerinde son yıllarda yapılan akademik araştırmaların da onayladığı üzere, kendi mimari kimliğinin oluştuğu o yıllarda, doğu Avrupa ve Türkiye'nin geleneksel zenaatlarına ve yerli mimarilerine, olası bir modern mimarlık dilinin kavramsal modelleri olarak bakıyordu.[4] Bunlar, yirminci yüzyıl kültürü ile bu kültürün tasarım ürünü nesneleri arasında benzer bir uyum oluşturma imkânı üzerinde düşünmeye başlarken ona ilham vermiş olan kaynaklardı. Yine de 1920'ler ve 1930'lardaki (Le Corbusier'nin kendisinin de önemli katkılarda bulunduğu) resmi modernist polemiklerde, bu "Avrupadışı" kültürel etkiler anekdot değeri taşımaktan öteye gidememişlerdir. Yirminci yüzyıl modernizminin belirgin kaynakları olarak ise transatlantikler, tahıl ambarları ve uçaklar hep bir ayrıcalığa ve özel öneme sahip olmuşlardır.

Batı'da modern mimarinin resmi tarihi, hem başlıca yazarı hem de başkahramanı Le Corbusier olacak şekilde yazılmıştır. Yirminci yüzyılın anaakım kültür tarihinin bir parçası haline gelen bu açıklamaya göre, "modernizm", ya da o zamanki adıyla "Modern Hareket" (*Modern Movement*), mimari alanında iki dünya savaşı arasında Avrupa'da ortaya çıkmış olan devrimci bir estetik kanonu ve bilimsel bir öğretiyi kuşatıyordu. Betonarme, çelik ve cam kullanımı, kübik formların, geometrik şekillerin ve Kartezyen ızgaraların öne çıkması ve hepsinden önce de bezemenin, stilistik motiflerin, geleneksel çatıların ve tezyini detayların bulunmayışı, yirminci yüzyıl estetik bilinci içinde bu hareketin tanımlayıcı özellikleri olmuştur. Pek çoklarına göre, Le Corbusier, Walter Gropius ve Mies van der Rohe gibi üstatların eserleri bu modernist estetiğin en özlü ifadesidir. Kökenleri Avrupa'da bulunmasına rağmen, evrensel geçerlilik ve rasyonalite iddia eden bir öğretidir bu. Bu modernist bakış açısına biçim veren karmaşık sanayi toplumlarının yeni ihtiyaçları, araçları ve teknolojileri, rasyonel bir ilerlemeden geçmekte olan evrensel bir tarihin ihtiyaçları, araçları ve teknolojileri olarak sunuluyordu – hiçbir ülke, kültür ya da coğrafyanın dışında kalamayacağı çağ açıcı bir güçtü bu.

Bu fikirleri yaymak için çalışan en etkili örgüt, Avrupa'daki yıllık toplantılarını 1928'de başlatmış olan Uluslararası Modern Mimari Kongresi (CIAM) idi.

İlk toplantıdan bir yıl önce, Almanya'nın Stutgart şehrinde yapılan büyük bir konut sergisi (Weissenhoff Siedlung, 1927), Avrupa'nın öncü modernist mimarlarına bütünleşmiş bir imaj sağlamış, onlar için önemli bir reklam işlevi görmüştü. 1932'de söz konusu hareket Atlantik Okyanusu'nu geçti ve New York Modern Sanat Müzesi'nde aynı adla açılan ünlü sergiden sonra bu mimari için "uluslararası üslup" (*international style*) terimi uyduruldu. 1930'larda çok kısa bir zaman içinde, Modern Hareket'in mimari ve şehircilik ilkeleri, mimarlar, planlamacılar ve bürokratlardan oluşan bir kuşak tarafından her yerde, oluşum halindeki modern *zeitgeist*'ın en ilerici ve bütünüyle rasyonel ifadesi olarak benimsendi. Bu kitabın ilerki bölümlerinde göreceğimiz gibi, bu mimarinin modern, imparatorluk-sonrası, cumhuriyet Türkiyesi'nin yeni başkenti Ankara'ya gelişi, ülkenin yirminci yüzyıla girişini işaret eden tarihsel bir an olarak kutlandı.

Modern Hareket'in ideolojik açıdan en cazip yanı, ideolojiyi aşma iddiasıydı. İki savaş arasındaki dönem boyunca, Weimar Almanyası'ndaki sosyalizmden devrim-sonrası Rusya'ya, İtalya'daki faşizme, Filistin mandasındaki Siyonizme ve Türkiye'deki Kemalizm'e kadar birçok yeni rejim ve farklı siyasi sistem, Modern Hareket'in ilerici söylemini benimsedi. 1930'larda, Cumhuriyet Ankarası, modernizmin ulus inşası ve devlet iktidarı ile kurduğu tarihsel ittifakın –ki "yüksek modernizm" terimi bu ittifaktan doğacaktı– ilk tezahürlerinden biriydi. Yüksek modernizm İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde zirvesine ulaştığı sıralarda artık, Modern Hareket'in tikel estetik kanonuna değil (ki bu kanon İkinci Dünya Savaşı sonrasında yerini yeni, daha anıtsal ve daha organik formlara bıraktı), daha geniş siyasi projesine karşılık geliyordu. Le Corbusier, şüphesiz, mimari ve şehircilik alanındaki yüksek modernist bakış açısının beyniydi – çağdaşlarının çoğu ve 1930'larda birçok Türk mimar onu "örnek devrimci mimar" olarak görüyordu. Yüksek modernist bakış açısının Avrupa'nın kıyılarından diğer kıta ve kültürlere (sömürgecilik-sonrası Hindistan'dan Latin Amerika'ya kadar) yayılması, yirminci yüzyılın tarihini, kültürünü ve mimari dokusunu önemli ölçüde biçimledi. Chandigarh ve Brazilia'nın yeni kapitol kompleksleri, yüksek modernizmin mimari ve şehircilik alanındaki sayısız ifadesinin en iddialı ve ünlü örnekleridir yalnızca.[5]

James C. Scott'ın yüksek modernizme ilişkin önemli kitabında belirttiği gibi, terim mimari ve şehircilikle sınırlı değildir. "Yüksek Modernizm, yirminci yüzyılın en hayalperest ve son kertede en yıkıcı ideolojisidir," der Scott, "teknik ve bilimsel ilerlemenin nimetlerinin, çoğunlukla devlet yoluyla, her türlü insani faaliyet alanına nasıl uygulanabileceğine ilişkin son derece kuşatıcı bir bakış açısıdır."[6] Yüksek modernizmin, gerçekliği okunaklı ve son kertede kontrol edilebilir hale getirerek basitleştirme eğilimi ve geçmişi, idealleştirilmiş bir geleceğin gerçekleştirilmesinin önündeki bir engel olarak görmesi, Scott'ın gözlemleri arasında, 1930'lardaki Kemalist Türkiye'nin analizi için özel bir önemi olan iki ta-

nesidir. Scott'a göre, yüksek modernist inancın filizlenmesine özellikle yardımcı olmuş bazı koşullar vardır. Bunlar arasında "devlet iktidarının, yaşanılan savaşlar ve ekonomik sıkıntılar gibi nedenlerle krize girmesi ve/veya bir devletin engellerle karşılaşmadan planlama ve proje yapma kapasitesinin büyük ölçüde arttığı koşullar, mesela iktidarın devrimle ele geçirilmesi ve sömürge yönetimleri" sayılabilir.[7] Modernizmin Ankara'ya "geldiği" zamanlarda Türkiye'de bu koşullardan ikisinin de bulunduğu gözden kaçırılamayacak kadar açıktır. Ülke, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı'ndan İstiklal Savaşı'na kadar on yıllar boyu süren bir savaş durumundan daha yeni çıkmıştı. Yeni bir ülkenin inşası, 1929 bunalımının etkisiyle daha da ağırlaşan çok kötü ekonomik koşullarda yürütülmek zorundaydı. Sonuncusu ve en önemlisi, Mustafa Kemal'in direktifi altında Cumhuriyet Halk Partisi'nin tek parti yönetiminin yerleşmesinden sonra, iktidarda, her şeyi kapsayan bir modernleşme ve medeniyet projesini gündeminin birinci maddesi haline getirmiş yeni bir devrimci rejim vardı.

Kemalist rejim, toplum mühendisliği ve yukarıdan aşağıya modernleşme eğilimiyle ve kendi beyan ettiği devrimci öncülleriyle, yüksek modernist inancı kurucu ideolojilerinden biri olarak benimsiyordu. Türkiye cumhuriyetinin ilk dönemlerinin mimari kültürü, bir ideoloji olarak yüksek modernizmin, özellikle, "halkın çalışma alışkanlıkları, yaşama örüntüleri, ahlaki davranışları ve dünya görüşlerinde devasa, ütopik değişimler yaratmak için devlet iktidarını kullanmak isteyen planlamacılara, mühendislere, mimarlara, bilim adamlarına ve teknisyenlere"[8] cazip geldiğini gayet iyi gösterir. Modern mimari, ülkenin kendi Osmanlı ve İslami geçmişinden kopmuş, tam anlamıyla Batılılaşmış, modern ve laik yeni bir ulus yaratmaya yönelik bu radikal programın hem gözle görülür bir simgesi hem de etkili bir aracı olarak ithal edildi. Bu bakımdan, erken cumhuriyet dönemi Türkiyesi'ndeki mimariye, yüksek modernist bakış açısının kelimenin tam anlamıyla "somut/betonarme" (*concrete*) bir tezahürü olarak bakılabilir.

Ben bu kitapta, 1930'ların Türk mimari kültüründe modernizmin esasen ideolojik bir biçimde sahiplenildiğine dair kanıtlar sunacağım. Aynı zamanda bu ithal ideolojinin Türk deneyimine özgü yollardan nasıl yorumlanmış, gerekçelendirilmiş, değiştirilmiş ve tartışılmış olduğunu da ele alacağım. Erken cumhuriyet döneminin mimari kültürü ve üretimi, ithal fikirler ile yerel gerçeklikler karşı karşıya gelince salt Türkiye'de değil her yerde rastlanan muğlaklık, karmaşıklık ve çelişkilere gayet iyi tanıklık eder. Bu kitap Türkiye örneğini (aslına bakılırsa, diğer bütün örnekleri de) sadece genel yüksek modernist perspektiften açıklamayı sorunlu hale getiren bu karmaşıklık ve çelişkileri özellikle vurgulamak amacındadır.

Yeni Mimari Türkiye'ye, büyük ölçüde, 1930'larda uzman, eğitimci ve tasarımcı olarak davet edilen Alman ve Orta Avrupalı mimarlar aracılığıyla gelmiştir. Bu mimarların, Ankara'nın mimarisinde gözlemlenebilecek olan daha muha-

fazakâr modernizm anlayışları (çoğunlukla süslerinden arındırılmış bir klasisizm), 1930'lardaki (düz, beyaz kutular, şeffaf duvarlar ve ileri sanayi malzemeleri kullanan) "uluslararası üslup"un kanonik estetiğine pek benzemiyordu. Türkiye'nin de Modern Hareket'in ilerici dünyasına girmesini kutlayan söylemin hilafına, erken cumhuriyet Türkiyesi'ndeki modern mimari, Modern Hareket'in Avrupa'daki ünlü örneklerinden belirgin bir biçimde daha ağırdı. Büyük ölçüde inşaat sanayiinin yoksulluğu ve kısıtlamaları yüzünden, binalar daha geleneksel bir biçimde, daha küçük açıklıklar ve çoğunlukla da eğimli kiremit çatılar kullanılarak inşa edilmişti. Modernist Türk mimarları ise modernizm hakkında son derece çelişkili yorumlar yapıyorlardı. Bazen "geometrik hacimlerin ahenkli kompozisyonu"nu överek ("uluslararası *üslup*" teriminin de ima ettiği gibi) modernizmin estetik bileşenine ayrıcalık tanıyorlardı. Daha sık olarak da, estetik bir modernizm anlayışının üslupla ilgili içerimlerini reddedip, modern formu tanımlayan nesnel ve bilimsel ölçütler olduklarına inandıkları "rasyonalizm ve işlevselcilik" ilkelerini ön plana çıkarıyorlardı. Çoğunlukla bu ikisini uzlaştırmaya çalışıyorlardı.

Genç Türk mimarları her ne kadar Modern Hareket'i kucaklamak istemişlerse de, erken cumhuriyetin milliyetçi coşku ortamında, "uluslararası" kelimesi, "üslup" kelimesinden bile daha şaibeliydi. Cumhuriyet liderleri nasıl modernliğin pozitivizmini, bilimini ve ilerlemesini ithal edip liberal felsefesinden ya da sosyalist tınılarından uzak durmak istemişlerse, cumhuriyet mimarları da uluslararası yananlamları olmayan bir modernizm istiyorlardı. Bu kitap boyunca açıkça görüleceği üzere, erken cumhuriyetin bütün mimari kültürü, "modern" olanı "milli" olanla uzlaştırmaya yönelik büyük bir çabadan ibaretti. Bazıları Modern Hareket'in, yer, bağlam ve programa verilen en rasyonel tepki olduğu için, tanım gereği "milli" olduğunu savunuyordu. Buna bağlı olarak, bazıları da geleneksel Türk mimarisinin (klasik Osmanlı anıtları ve geleneksel sivil mimarinin) işlev ve inşa açısından, kavramsal olarak zaten "modern" olduğunu ve rasyonel tasarımlar içerdiğini ileri sürüyorlardı. İtalyan rasyonalist mimarlarının modernizmi Faşist devlet adına sahiplenmek için "İtalianità" ve "Mediterraneità" kavramlarını geliştirmelerine[9] benzer biçimde (ve ilhamlarını oradan alarak), Türk mimarlar da Kemalizme ideolojik olarak daha iyi uyması amacıyla "moderni millileştirme"ye çalışıyorlardı. Türkiye'de erken cumhuriyet mimarisi konusunda yapılacak her türlü çalışmanın, "modern"in ne olduğuna ilişkin bu muğlak ve son derece tikel anlayışı hesaba katması ve modern Türk mimarisini ulusal ile uluslararası arasındaki ya da gelenek ile modernlik arasındaki dışlayıcı ikili karşıtlıklar açısından yorumlama eğilimine direnmesi gerekir. Ulusüstü ya da ulusaltı her türlü bağı vurgulamanın cumhuriyet ideolojisi tarafından aforoz edildiği bir dönemde, modernizm ulusüstü çağrışımları fazla vurgulayamayacağı gibi, milli mimari de gerçekten yerel, geleneksel ya da bölgeci olamazdı.

Hem 1930'ların Avrupa modernizmi, hem de Osmanlı döneminin sonlarından beri Türk mimari kültürünün tekrar tekrar ortaya çıkan takıntısı haline gelmiş olan bir "milli üslup" fikri, bu kitabın arka planındaki önemli unsurlardır. Gelgelelim, cumhuriyet mimarisine benzersiz karakterini veren şey, bu ikisinin 1930'larda birbirleriyle etkileşime ve müzakereye girmekte başvurdukları özgül yollardır. Bu kitaba biçim veren temel fikirlerden biri, modern mimari ile yüksek modernizm arasında, bu ikisini birbirine indirgeme eğiliminin hilafına, bir ayrım yapılması gerektiğidir. Yüzyıl başlarında Avrupa'da ilk ortaya çıktığı haliyle modern mimari, her şeyden önce, mimarideki hâkim akademik anlayışlara ve yerleşik kurallara meydan okumuş olan eleştirel bir söylemdi. Modernlik nasıl yüksek modernizmin büyük siyasi projesine indirgenemiyorsa, aynı şekilde modern mimarlık da resmi bir üsluba ya da programa indirgenemeyen eleştirel, üslup-karşıtı ve kendini sürekli dönüştüren bir sanat ve mimari yaklaşım arama fikrinden yola çıkıyordu. Scott'ın toplumsal teori bağlamında belirttiği gibi, "toplum mühendisliğinin büyük paradokslarından biri, genelde modernlik deneyimine aykırı olmasıdır. En çarpıcı özelliği sürekli akış halinde hareket etmek olan bir toplumsal dünyayı şekle sokmaya çalışmak, bir kasırgayı yönlendirmeye çalışmaya benzer."[10] Aynı şey modern mimari için de söylenebilir. Onu –basit, okunaklı ve modern olduğu hemen anlaşılabilen (geometrik, bezemesiz, soyut formlar)– resmi bir üslup ya da ideolojiye dönüştürmek, modernizmin biçimsel belirlenmemişliği, bağlama duyarlılığı ve değişen ihtiyaçlara, malzemelere ve tekniklere duyarlılığı vurgulayan kendi teorik öncüllerine son derece aykırıdır. Bu yüzden, Türkiye'de modernizmi, otoriter bir devlet himayesinde ulus inşası ile özdeşleştiren başlangıcın kendisi sorunlu bir şeydir – sorgusuz sualsiz kabullenilmek yerine uzun boylu tartışılması gereken bir öncüldür.

• • •

Avrupa ve Kuzey Amerika dışında modern mimari ve şehirciliğin tarihi, görece yeni ve hızla gelişen bir araştırma alanıdır. Yirminci yüzyılın son yirmi yılına kadar, Asya, Ortadoğu ve Latin Amerika'daki on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl mimarileri, hem modern mimarlık tarihçileri hem de alan uzmanları tarafından iki kere marjinalleştirilmiş olan konulardı. Bugün geniş bir çevrede bilindiği ve tartışıldığı üzere, bunun nedenleri sanat ve mimarlık tarihi disiplininin en başta daha çok Avrupamerkezci ve şarkiyatçı bir zemin üzerinde kurulmuş olmasıyla bağlantılıydı.[11] Alan çalışmaları diye tanımlanan disiplindeki birçok sanat tarihçisine göre, Batıdışı kültürler, daha çok, Batı'ya göre "ötekiler" olarak kaldıkları ölçüde ilginçtiler. Nitekim dikkatleri ve akademik uzmanlıkları büyük ölçüde İslam, Hint, Çin ve diğer kültürlerin klasik dönemleri ya da "altın çağlar"ı üzerinde odaklanmıştı. Modern mimariye, bu toplumlara ait olmayan ithal ve "ya-

bancı" bir söylem –özgün kültürel ifadelerinin "kirlenmişliği"ni gösteren ve çok yakınılan bir simge– gözüyle bakılıyordu. Batıdışı kültürlerin Avrupa'da doğmuş modern mimari kavramları, formları ve tekniklerini kendilerinin kılma çabalarına pek, hatta hiç dikkat gösterilmiyordu. "Modern"in, Batıdışı ötekilerin ancak ithal edebilecekleri, benimseyebilecekleri ya da belki direnebilecekleri, ama hiçbir zaman içeriden yeniden üretemeyecekleri, sadece Avrupa'ya ait bir kategori olduğu varsayılıyordu. Türkiye örneğinde, salt yirminci yüzyıl modernizmi değil, Osmanlı barok, neoklasik mimarileri ve on dokuzuncu yüzyıldaki diğer Avrupa'dan ithal mimari tarzları da, yakın tarihlere kadar, İngilizce konuşan okurlar arasında pek tanınmıyordu.[12]

Alan çalışmalarının büyük kısmı, kültürler arasında esaslı farklar olduğu inancı üzerine kuruludur. Yirminci yüzyıl modernizmi ise bunun karşıtı bir inancı –kaçınılmaz olarak tekbiçimli modern hayatların bilimsel, nesnel, biyolojik dayanakları olarak insanların esasen "aynı" oldukları inancını– benimsiyordu. Sonuçta, iki perspektif de sanayileşmiş Batı dışındaki modernizmi incelemek için bir yer açmaya pek yardımcı olmadı. Alan uzmanları ve şarkiyatçılar, Batıdışı kültürlere, özleri geçmişte yatan, Batı'dan farklılıkları keskin çizgilerle ayrılmış "sınırlı alanlar" olarak baktılar. Öte yandan, modern mimarlık tarihçileri, özellikle modernizmin toplumsal, teknolojik ve düşünsel belirleyicileri üzerinde odaklandılar ki bu belirleyicilerin kaynakları da Batı'da bulunuyordu. Buradan hareketle Batıdışı bağlamlardaki modern mimari ve şehirciliğe sadece Batı'daki gelişmelerin uzanımları olarak baktılar ve dolayısıyla bunları kendi içlerinde pek ilgiye değer ya da özgün bulmadılar – tabii, ünlü bir Avrupalı mimar ya da planlamacının denizaşırı bir ülkede çalıştığı durumlar hariç. Örneğin Hindistan'ın sömürgecilik mirası ve modern Hint mimarlarının çalışmaları hakkındaki yayınların daha yenilerde ortaya çıkmasına kadar, Hindistan'daki modern mimari hakkında bilinenler Le Corbusier'nin Chandigarh'ta yaptıklarıyla sınırlıydı.

Neredeyse bütün disiplinlerde şarkiyatçı ve Avrupamerkezci perspektiflere yöneltilen eleştirilerin ardından, yukarıdaki tablo çarpıcı bir biçimde değişmektedir. "Öteki kültürler"i zamanaşırı ve özcü kategoriler olarak inşa eden şarkiyatçı kurgular, en azından 1970'lerin sonlarında Edward Said'in çığır açıcı çalışmasının yayımlanmasından beri radikal bir meydan okumayla karşı karşıyadırlar.[13] Kendilerine özgü bir "modern"likleri olan ve illâ ki sanayileşmiş Batı'nın çizdiği yolu izlemek zorunda olmayan Batıdışı toplumların melezliğine ve karmaşıklığına dikkat çeken yepyeni bir kültürel çalışmalar alanı ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda, modern mimarlık hakkında yazılan eleştirel tarih çalışmaları da modernizmin, her ülkenin mimarisinin eninde sonunda taklit edeceği bütünüyle rasyonel ve evrensel bir öğreti olduğu fikrini çürütmektedir. Şu anki bilimsel eğilim, Latin Amerika'dan Doğu Asya'ya şimdiye kadar araştırılmamış olan bağlam ve ülkelerdekiler bir yana, Avrupa modernizminin kendisi içinde bile varolan çoğul

ve heterojen yörüngeleri açığa çıkarmaktır. Sonuç olarak, son yirmi yılda, Batı-dışı toplumların modern deneyimlerinin, tarihlerinin ve geçirdikleri kültürel dönüşümlerin çoğulluğunu konu alan araştırmalarda ve yayımlanmış literatürde bir patlama yaşanmıştır. Sömürge mimarisi ve şehirciliği; modern mimari, milli kimlik ve sömürgecilik-sonrası mimari hakkında çok sayıda yeni araştırma vardır.[14] Söz konusu çalışmalardan çeşitli biçimlerde etkilenmiş olan bu kitabın motivasyonlarından biri de şu kanaattir: "Öteki modernizmler"e ilişkin bu tür çalışmalar, sadece Batıdışı kültürleri statikleştiren özcü kategorilere değil, modern mimarinin çizgisel, homojen ve evrensel bir tarihi olduğu varsayımına da meydan okurlar. Farklı yer ve koşullardaki farklı deneyimlere bakmak, hem destekçileri hem de muhalifleri tarafından geleneksel olarak şeyleştirilmiş olan modern mimarinin tarihsel olarak konumlandırılmasını, bağlamsallaştırılmasını ve en önemlisi, siyasileştirilmesini sağlamanın en etkili yoludur.

Bu alandaki çalışmaların çoğunun merkezinde "iktidar" ve "siyaset" kategorilerinin bulunması şaşırtıcı değildir, çünkü kültür ve mimarlık tarihindeki asimetriler en açık biçimde, bu kategoriler sayesinde açığa çıkarlar. Siyasete ayrıcalık tanınmasının asıl nedeni basittir. Batı Avrupa ve Kuzey Amerika dışındaki çoğu ülkede, modernleşme, on dokuzuncu yüzyıldaki "büyük dönüşüm"le bir sanayi, kent ve piyasa-odaklı düzen haline gelmenin sonucu olan derin bir toplumsal deneyim değildi.[15] Ya sömürge yönetimleri tarafından ya da bir "gözle görülür siyaset" biçimi olarak mimari ve şehirciliğe büyük bir öncelik tanımış olan otoriter ulus-devletlerin modernleştirici elitleri tarafından tasarlanan ve uygulamaya konan resmi bir programdı. Türkiye'de de, Osmanlı İmparatorluğu'nun on dokuzuncu yüzyıldaki reformcu bürokratlarından 1920'ler ve 1930'ların cumhuriyet liderlerine kadar art arda gelen birkaç kuşak modernleştirici elit, Batı medeniyeti ve ilerlemesini, Batı'nın kurumlarını, formlarını ve tekniklerini ithal ederek "yakalama"ya çalıştı. Mimari, doğası gereği, her zaman modern dünyadaki reform ve değişimin hem güçlü bir simgesi hem de etkili bir aracı oldu. Sonuç olarak, Batıdışı bağlamlarda modern mimari çoğunlukla, modernliğin, gerçek maddi ve toplumsal temelini –yani sanayi kentleri, kapitalist üretim ve özerk bir burjuvazi– içermeyen bir *temsili* oldu.

Modern mimarinin aslında, sanayileşmiş Batı dahil *her yerde* modernliğin temsili ve modernleşmenin yaldızı olduğu haklı olarak ileri sürülebilse bile, yine de bu süreç Batı dışında çok daha bariz ve şeffaf olmuştur. Bunun sonucu olarak, Batıdışı bağlamlardaki modern mimarinin incelenmesi, bizi sanat tarihinin geleneksel kategorilerinin, biçimsel analizin ya da "kökenler", "etkiler" vs. ile ilgili tartışmaların ötesine geçmeye ve biçimlerin içinde anlam kazandığı –Batı'daki özgün anlamlarından farklı da olabilecek– tarihsel ve siyasi bağlamları araştırmaya zorlamaktadır. Mimari formun "özerkliği" hakkındaki (bir süredir her yerde eleştirilmekte olan) geleneksel varsayımlar, "öteki modernizmler" sayesinde daha

da belirgin bir biçimde sorgulanmaktadır. Bu modernizmlere ilişkin çalışmaların çoğalmasıyla birlikte vurgu, özerk, kendi kendine göndermede bulunan bir disiplin olarak mimariden, *mimari politikası* adını verebileceğimiz alana doğru kaymaktadır.

Batıdışı bağlamlarda modernleşmenin sahip olduğu yukarıdan aşağıya karakter, iktidar ve siyaset meselelerini kaçınılmaz olarak mimari tarihinin önüne çıkarmaktayken, modern mimarinin tarihini sadece iktidar ve siyaset üzerinde odaklanmış görünen bazı güncel eleştirel perspektiflerin merceğinden okumamak da önemlidir. Ben bu kitapta modernist bakış açısına dair daha nüanslı bir değerlendirme yapıp bu bakış açısının eleştirel öncülleri ile son kertede otoriter uygulanımı arasında, çağdaşları için taşıdığı anlamla bugün bizim için taşıdığı anlam arasında ayrıma gitmeyi umuyorum. Modern mimari, bürokratlar, mimarlar ve planlamacılar tarafından halka dayatılan bir kültürel ve estetik baskı biçimi olarak görülebilir – ki en azından Jane Jacobs'dan beri sayısız kültürel eleştirmen böyle düşünmüştür.[16] Gelgelelim, iktidar yalnızca baskıyla değil güç kazandırmayla da ilgili bir şeydir; kaldı ki onu yüzyıllarca "tarihdışı"nda görülmüş olan Batıdışı ülkeler için bu denli cazip kılan şey de modernist bakış açısının içerdiği tarihsel eylemlilik etkenidir. Türkiye ve yirminci yüzyılın birçok sömürgecilik-sonrası ulus-devletleri başlangıçta modern mimari ve şehirciliği, milli bağımsızlık, gurur ve ilerlemenin ifadeleri olarak benimsemişlerdi. Biz geriye dönerek ne gibi eleştirel değerlendirmeler yaparsak yapalım, çağdaşları için modernizm, "öteki kültürler"in kendi "ötekilik"lerine itiraz etme ve kendi tarihlerini yapan özneler olma arzusunun bir ifadesiydi.

Bu kitapta, erken cumhuriyet Türkiyesi'nin mimari kültürüne yönelik yaklaşımım, 1930'ların modernist projesinin –modern mimarisi de dahil olmak üzere– derin muğlaklığına dair bir farkındalıkla biçimlenmiştir. Bunun kişisel ve içinde yer aldığım kuşakla bağlantılı bir açıklaması vardır belki. Erken cumhuriyet döneminde doğmuş kuşağın –anne babamın, öğretmenlerimin ve modern Türk mimarisini çalışmış, bu kitabın çok şey borçlu olduğu ilk kuşak tarihçilerin[17]– tersine, ben bu dönemle arama eleştirel bir mesafe koyup modernizmin ardındaki otoriter siyaseti görebiliyorum. Son yirmi yılın bütün gelişmelerinin, eleştirel fikirlerinin ve araştırmalarının sağladığı geriye dönüp bakma avantajıyla cumhuriyetin modernist bakış açısını sorgulayabiliyorum. Bu bakış açısının bilimsel doğruluk iddialarına ve toplumu iyi yönde dönüştürüp kültür, bağlam ve tarihten büyük ölçüde kopmuş, bütünüyle dönüşmüş bir gelecek inşa etme misyonuna daha donanımlı olarak itiraz edebiliyorum.[18]

Öte yandan, yeni ve güçlü bir eleştirel perspektifle erken cumhuriyet mimarisinin ideolojik programları ve otoriter siyaseti üzerinde odaklanmakta olan daha genç kuşaktan mimarlık tarihçileriyle de aramda yukarıdakine eşit bir mesafe var.[19] Bu genç akademisyenlerin çoğunun tersine, ben kişisel anılarım –Anka-

ra'daki Gençlik Parkı, Atatürk Orman Çiftliği ve Çubuk Barajı'nda (bunlar kitabın ilerki bölümlerinde ele alacağım gibi cumhuriyetin kamu alanlarının en belli başlı miraslarıdır) ailece yaptığımız geziler– sayesinde cumhuriyetçi bakış açısının son dönemlerine yetiştim. Çocukluğumu ve gençliğimi Kemalist projenin süregelen mirası içinde, erken cumhuriyet ethosunun parçalanmasından ve 1980'den sonra cumhuriyetin en temsili fiziksel mekânlarının yıkılmasından ya da dönüştürülmesinden hemen önce yaşadım. Belki de bu göreli tarihsel yakınlığın sonucu olarak, erken cumhuriyet mimarlarının ileriye dönük iyimserliği, enerjisi ve heyecanı hâlâ beni etkiliyor. Zamanın belgeleri, tanıklıkları, fotoğrafları ve yayınları içinde sık sık karşılaştığım o kahramanca ulus kurma ve tarih yapma hislerini ilginç ve önemli buluyorum. Bu tür göstergeler, halkın çok büyük ölçüde desteklediği milliyetçi bir istiklal savaşından çıkan ve savaşın kahramanı Mustafa Kemal Atatürk tarafından tasarlanan Türk modernist bakış açısının, geleneksel toplumlara "dayatılan" diğer yüksek modernist toplum mühendisliği örneklerinden daha popüler olduğunu gösteriyormuş gibi geliyor bana. İlginçtir, James C. Scott, Saint-Simon'dan Lenin'e, Robert Moses'tan İran Şahı'na birçok ünlü şahsiyeti içeren "Yüksek Modernizmin Ünlüler Galerisi"ne Mustafa Kemal'i dahil etmemiştir. Ben de Kemalizmin yüksek modernist mirasını olumsuzlamaksızın, bunu haklı çıkaracak sağlam tarihsel nedenler olduğuna inanıyorum. Birçok Türk tarafından laik ve Batıcı kimliğiyle ilahlaştırılan, bazılarının da aynı nedenlerle öfke duyduğu, ama son kertede asker ve ulusal kahraman olarak herkes tarafından saygı gören Atatürk, yirminci yüzyıl modernleştirmecileri ve ulus-inşacıları arasında en karmaşık ve kalıcı miraslardan birini bırakmıştır bize.

Modern Hareket, onun estetik ve inşaatla ilgili hükümlerini haklı çıkaracak sınai altyapısı olmayan, savaşlarla harap olmuş, geleneksel bir Müslüman toplumunda göze batacak ölçüde yersiz kaçabilirdi. Ama bu hareketin Türkiye'ye girişi, 1930'ların mimari kültürü tarafından destan boyutlarına çıkarılmıştır. Modern Hareket, Türkiye'nin, geçmişte Osmanlı İmparatorluğu'nun tipik temsillerinde kullanılan egzotik ve şarkiyatçı estetik imajlarla hiçbir benzerliği olmayan modern bir Avrupa ülkesi olduğunu gösteren aşikâr kanıt olarak selamlanıyordu. Salman Rushdie'nin bir romanında anlattığı, bir Batı metropolisindeki "kendisi hakkında uydurulan yanlış laflara karşı çıkmak için kendi yanlış betimlemelerini uyduran bir kılık değiştirmeden ibaret" olan Hintli göçmen gibi, erken cumhuriyetin modernist bakış açısı da "pathos kadar kahramanlığı da" içeriyordu.[20] Umarım benim bu kitaptaki yaklaşımım, hem pathosu hem kahramanlığı, hem devlet iktidarını hem de halkın güçlendirilmesini, hem yabancılaşmayı hem de özgürleşmeyi içeren bu muğlak ve eşanlı hisleri iletebilmektedir – bu hisler olmadan modernizm zenginliğini ve tarihsel karmaşıklığını kaybeder.[21] Türkiye'nin şu anki kültürel ikliminin, cumhuriyetin modernist bakış açısını sadakatle ve eleştirellikten uzak bir biçimde savunmakla bu bakış açısının Batıcı, laikleştiri-

ci gündemini hiçbir ayrım çabasına girmeden mahkûm etmek arasında gittikçe daha kutuplaşmakta olması, tabloyu karmaşıklaştıracak açıklamaların önemine ve aciliyetine tanıklık eder.

• • •

Son olarak, bu kitabın kaynaklarını ve yapısını açıklamak için bazı metodolojik notlar düşmek zorunludur. Altbaşlığından anlaşılacağı üzere, "mimari kültürü" kavramı kitabın merkezinde yer alır.[22] Çok basit ifade edilecek olursa, mimari kültürü kavramı, mimariye sadece formlarla ve form oluşturmayla ilgilenen özerk, kendi kendine göndermede bulunan bir disiplin olarak değil, daha çok önemli siyasi içerimleri olan daha geniş bir kurumsal, kültürel ve toplumsal alan olarak bakılması gerektiği öncülünden yola çıkar. Mimari kültürü kavramı, hep birlikte mimari hakkında (bu işe yarar ama artık klişeleşmiş terimin özgün anlamıyla) bir "söylem" oluşturan binalara, projelere ve mimari metinlerine yönelik bir kültür tarihçisi yaklaşımını içerir. Belli bir yer ve zamanın mimari kültürü, mimari hakkındaki söylemleri üreten, yeniden üreten ya da onlara itibar kazandıran bütün kurumsal pratikleri –mimarlık okullarını, yayınları, sergileri, yarışmaları ve mesleki dernekleri– içerir.

Kültürel bir yaklaşım, mimarinin mimari hakkındaki söylemlere indirgenebileceği ya da binaların onlara biçim verdiği iddia edilen fikirlerin su götürmez ve saydam ifadeleri olduğu anlamına gelmez. Çoğu zaman en velut söylem üreticileri (1930'larda Türkiye sahnesindeki Aptullah Ziya, Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi gibi), dönemin en velut ya da en ilginç tasarımcıları (mesela Seyfettin Arkan ya da Şevki Balmumcu) değildirler. Bazı durumlarda da bu iki işlev tek tek kimi mimarların (mesela Zeki Sayar ya da Sedad Hakkı Eldem) kişiliklerinde örtüşür. Ama o zaman bile mimarların basılmış yazıları, teorileri ve programları, yaptıkları eserleri tam olarak açıklamaya ya da tasarımlarına dahil olan örtük gündemlerini, adı zikredilmemiş etkileri ve kişisel estetik tercihlerini açığa çıkarmaya yetmez. Daha özgül bir düzeyde, resmi modernizm söyleminin merkezinde yatan rasyonalizm ve işlevselcilik öğretilerinin, çoğunlukla, en iyi modernist eserlerin oluşumunda payı olan karmaşık kültürel, estetik ve kişisel kaygıları dışarıda bırakan klişeler oldukları ortaya çıkar. Mimari kültürün incelenmesi, bir eseri, hakkında söylenenler ve yazılanlar yoluyla açıklamak değil, söylenenler, yazılanlar ve inşa edilenlerin, *kolektif olarak*, dönemin siyasi ve ideolojik gündemlerini nasıl onayladıklarını, yorumladıklarını, tartışmaya ya da müzakereye açtıklarını anlamaktır.

Kültürel yaklaşımın yukarıda belirtilen özelliklerinin ima ettiği gibi, bu çalışmanın asli kaynakları erken cumhuriyet döneminden bugüne gelen binalar ve kişilerin yanı sıra, o dönemdeki yayınlar ve görsel kaynaklardır. "Uzun 1930'

lar"ın en temsili nitelikte olan resmi, mesleki ve popüler yayınlarını gözden geçirdim. Ben, esas itibariyle Kemalist olan bu "uzun onyıl"ı, ilk modernist Türk mimarların 1928'de mezun olup mesleki bir örgütlenmeye gitmelerinden başlatıyor ve 1942'de Mustafa Kemal'in anıt-mezarı (Anıtkabir) için açılan mimari yarışma ile bitiriyorum ki bence bu yarışma erken cumhuriyet döneminin simgesel kapanışıdır. Yurtiçinde Kemalist devrimin ütopik modernist bakış açısının zirvesine ulaştığı, yurtdışında da Modern Hareket'in egemen estetik ve ideolojik kanon haline geldiği 1930'lar, dönemin fotoğraflarının da tanıklık ettiği güçlü bir görsel bileşene sahip son derece ilgi çekici bir on yıldır. Avrupa'da modernizm ile çoğaltma teknikleri, fotoğraf ve reklamcılık arasındaki tarihsel örtüşme, yakın tarihlerde birçok çalışmanın konusu olmuştur.[23] 1930'lardaki Türk sahnesi çoğunlukla devlet kuruluşları ve yayınları tarafından görsel bir modernlik kültürünün yayılmasında bu yeni araçların önemli bir rol oynadığını doğrular. Nitekim bu çalışmada dönemin fotoğrafları, kartpostalları ve posterlerine de başvuruldu ve bunlar çoğu kez basılmış metinsel malzeme kadar önemli ve bilgilendirici bir işlev gördüler.

Bu kitap için yapılan mimari araştırma "uzun 1930'lar" üzerinde odaklanmış olmasına rağmen, bu araştırmanın anlam kazandığı daha geniş kültürel ve siyasi çerçeve, 1908 Jön Türk devriminden 1950'de CHP'nin tek parti rejiminin sona ermesine kadarki dönemi kapsamaktadır. Sadece mimari tarihinde değil, genelde modern Türkiye'nin tarihinde de bu daha geniş dönemin net bir tanımı ve tutarlılığı olmasının birçok sağlam nedeni vardır.[24] En başta, Türk milliyetçiliğinin bu dönem boyunca siyaset, hayat ve kültürün her yönü üzerindeki güçlü ideolojik etkisi gelir. Bu nedenle kitapta, asıl Kemalist dönemin estetik kanonu olarak modernizm üzerinde odaklanan dört bölüm, modernizmden önceki tarzlara göz atan bir giriş bölümü ile modernist kanonun reddinin ardından yaşananlara göz atan bir son bölümün parantezi arasında yer almaktadır. Erken cumhuriyetin mimari tarihini üslup bakımından tanımlanan dönemlere –yani birbirini izleyen "ulusal" ve "uluslararası" üsluplara[25]– ayırmaya yönelik genel eğilime karşı çıkarak, üslup değişiklikleri ne olursa olsun, milliyetçi çerçevenin sürekliliğine, erken cumhuriyet mimari kültürünün tanımlayıcı özelliği olarak bakıyorum.

Kitabın tematik düzeni gevşek bir kronolojik yapıyı takip ediyor, ama erken cumhuriyetin mimari kültürünün bir bileşenini ya da temasını ele alan her bölüm tek başına da okunabilir. İlk bölümde, Türk mimarisinde modernizmden önce gelen Osmanlı kaynaklı "milli üslup"un mirası gözden geçiriliyor. Bu üsluba modernizmin akademik, stilistik ve anakronik "öteki"si rolünün biçilmesi, geçmişi "aşılması gereken bir engel, bir tarih" olarak, bugünü de "daha iyi bir geleceğin planlanacağı platform" olarak tasvir eden ilk yüksek modernist jesti oluşturuyordu.[26] Kitabın geri kalanında, erken cumhuriyet mimari kültürünün özlemlerini özetleyen üç önemli ve sık sık karşımıza çıkan terime, tarihsel bağlam

ve veri sunuluyor: "inkılap mimarisi", "yeni mimari" ve "milli mimari". Erken cumhuriyet mimarlarının kafalarını meşgul eden başlıca soru, bu üç özelliği de aynı anda cisimleştiren bir mimarinin nasıl bulunacağıydı.

2. ve 3. bölümlerde, 1930'ların başlarındaki idealleştirilmiş ama büyük ölçüde biçimsel karşılığı olmayan bir arayışı adlandıran kilit terim olan *inkılap mimarisi* teriminin anlamı ve içerimleri ele alınıyor. 2. Bölüm'de özel olarak, modern mimarinin cumhuriyet "inkılabı"nın başlıca görsel ifadesi olmasını sağlayan resmi söyleme bakılıyor ve modern formların rejimin ideolojik gündemine hizmet etmek üzere nasıl seferber edildikleri gösteriliyor. 3. Bölüm'de cumhuriyetin devrimci bilincinde ve Kemalizmin benimsediği özgül ilerleme ve medeniyet söylemlerinde modernizmin sınai ve teknolojik ikonlarının önemi üzerinde odaklanılıyor. Avrupa'daki modernist avangardın aynı teknolojik ikonları yüceltme tarzıyla Kemalizminki arasındaki koşutluklar ve farklılıklar aydınlatılıyor.

Türk mimarlarının mesleki söylemlerinin –meşruiyet kazanmak ve devlet ihaleleri almak için verdikleri mücadelenin ve mesleki taleplerini güçlendirmek üzere yaptıkları özel modernizm yorumlarının–, nasıl Yeni Mimari terimi etrafında şekillendiği 4. Bölüm'de ele alınıyor. 5. Bölüm'de ise, 1930'larda dünyanın her yerinde modernist mimarların üzerinde hak iddia ettikleri en paradigmatik alan olmasının yanı sıra, Kemalist reformların "medenileştirme misyonu"nu özel hayat alanına genişletmeyi hedefleyen cumhuriyetçi arzunun simgesi de olan modern ev imajları ve fikirlerine bakılıyor. Modernizmin muğlaklığı, en bariz şekilde Türk mimarlarının deyimiyle *mesken mimarisinde* açığa çıkar. Ev, bir yandan, Yeni Mimari'nin demokratik potansiyelini simgeleyen bir temaydı, bu sayede mimarlar zengin patronlara, devletlere ve kurumlara değil de "halk"a hizmet ettiklerini iddia edebiliyorlardı. Öte yandan, evin yaşam tarzlarını reforma tabi tutma aracı olarak algılanması, devletin uzmanlar, mimarlar ve planlamacılar aracılığıyla, geleneksel olarak kendisine direnç gösteren mahremiyet alanına, aile hayatına ve eviçi düzenine nüfuz edişinin özlü bir ifadesiydi.

1930'ların sonlarına gelindiğinde, Türkiye'de, modernizme yönelik milliyetçi saldırılar çoktan yoğunlaşmış durumdaydı; modernizmin soyut, geometrik formları yabancılaşmış, bireyci ve kozmopolit bir toplumun işareti olarak görülmeye başlanmıştı. 6. Bölüm'de, 1930'ların sonlarında milli mimari tartışmalarının yoğunlaşması üzerinde odaklanılıyor ve yerli inşaat geleneklerinin –özellikle de ahşap "Türk evleri"nin– "moderni millileştirmek" isteyen modernist mimarlar tarafından nasıl sahiplenildiği ele alınıyor. Ayrıca, Mustafa Kemal Atatürk'ün 1938'deki ölümünden sonra, daha "fütürist" devrimci ruhun gerileyerek, yerini mimari alanındaki çağdaş Alman ve İtalyan milliyetçi eğilimlerinin etkilerine ve Orta Asya ve İslam-öncesi Türk anıtlarından alınan ilhama bırakması ele alınıyor. Bunun sonucunda 1930'ların başlarının modernist estetiğinden uzaklaşılarak devlet iktidarını ve milliyetçi tarihyazımını temsil eden daha klasik ve anıt-

sal bir modern mimari tarzına yaklaşılmasının tartışıldığı bu son bölümle modern Türk tarihinin bu kahramanlık dönemi sona ermiş oluyor.

Bu yapı ve kapsamda bir kitap yazmanın en önemli güçlüklerinden biri de, çok çeşitli kesimlerden okurlara hitap etmek istememden kaynaklanıyordu. Tabii ki en başta, bu kitabın kendi disiplinimden insanların –yani modern mimari tarihçilerinin– ilgisini çekmesini bekliyorum. İkinci olarak, alan çalışmaları uzmanlarına –bu durumda, Türkiye ve Ortadoğu çalışmaları alanındaki uzmanlara– da cazip gelmesini bekliyorum. Üçüncüsü, genel olarak modernlik ve milli kimlik meseleleriyle ilgilenen farklı disiplinlerden, uzman olmayan daha çok sayıda okurun da kitabı ilginç ve bilgilendirici bulmasını umuyorum. Bütün bu okur kitlelerini akılda tutarak yazmak bazen gerçekten çok zor ve bunaltıcı olabiliyordu. (Mimarlık eğitimi almamış okurlara Le Corbusier'nin kim olduğunu açıklamak gerekir mi? Türkiye ve Ortadoğu'nun tarihine aşina olmayan okurlar için, Türkiye'de cumhuriyetin ilan edildiği tarih gibi çok temel tarihsel malumatlar vermek gerekir mi?). Ama herkese ödün verme korkusunu en sonunda aşmamı sağlayan şey, bu tür bir kültür tarihi çalışmasından zengin ve özgün bir şeyler –ancak mimarlık tarihi ile alan çalışmaları arasındaki sınırları ihlal ederek elde edilebilecek içgörüler– çıkabileceğine olan inancımdı.

BİRİNCİ BÖLÜM

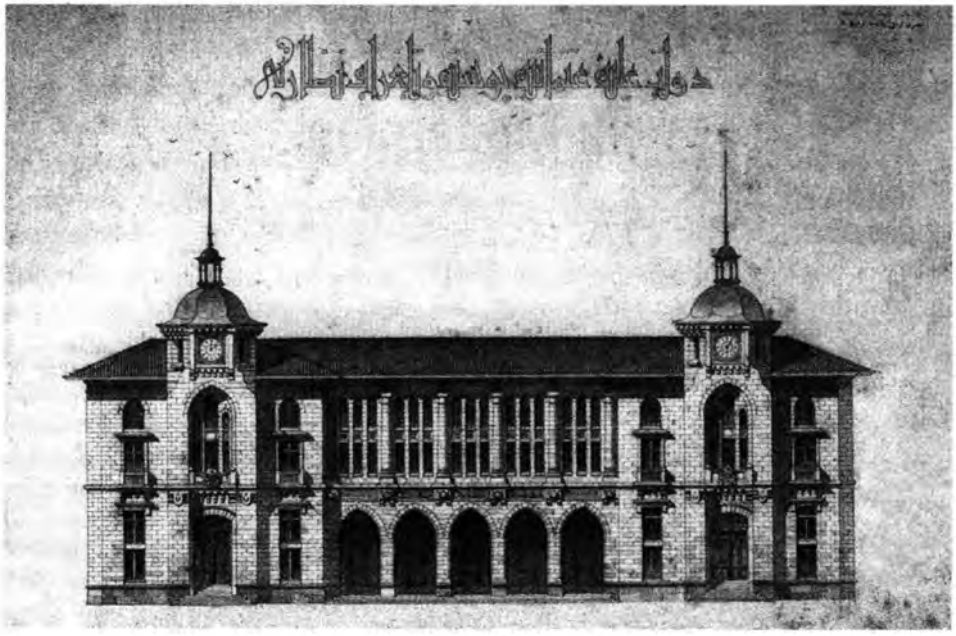
İlk Modernler

OSMANLI CANLANDIRMACILIĞININ MİRASI

> Genç şâirler, parmak hesabıyla mâni düzmeye başlayalı, bazı yenilik taraftarları, Türk sazını değnekle idare etmeye kalkışalı, mimarlarımız arasında da, ne isimle yad edeceğimizi bilmediğimiz mahut medrese mimarisi yayılmağa başladı. Softanın başından çıkardığı sarığı andıran taş kubbeler, tıpkı mantarlar gibi, Türk seması altında yer yer bitmeye başladı. Okul, banka, mektep, iskele, şimdi dışarıdan minaresi ve içeriden mimberi eksik birer cami karikatürüdür... Bu tarzda maziye dönüş, bir soysuzlaşma, bir irticadır.
>
> – Ahmet Haşim, *Gurabahane-i Laklakan*, 1928[1]

İstanbul'un tarihsel yarımadasının ucundaki, inşası 1909'da tamamlanan Sirkeci Merkez Postanesi, Türk mimar Vedat Bey tarafından tasarlanan büyük ve etkileyici bir binadır (resim 1.1). Postane, diğer öğeleriyle belirgin biçimde Avrupai bir bina olmakla birlikte, klasik Osmanlı mimarisine bir dizi stilistik göndermede bulunur (sivri kemerler, kemerlerin üzerindeki kemer tablalarında görülen tezyini çini işleri, köşe kuleleri üzerindeki kubbeler). Ana cephenin üst katlarında uzun Korent düzenine başvurulması ve plandaki simetri ve eksensellik, binanın mimarının, dönemin eğitimli birçok başka Osmanlı eliti gibi, Avrupai bir eğitim gördüğünü ve kültürel göndermelerini Avrupa'ya yaptığını gösteren bariz bir École des Beaux-Arts *parti*'sini izler. Binanın en çarpıcı özelliği, cam bir çatı tarafından aydınlatılan geniş bir merkezi salon üzerinde büyük bir açıklık yaratmayı sağlayan betonarme ve demir kirişli yapı sistemidir. Bu merkezi mekân, dönemin Avrupa'daki aynı tür binalarını, mesela erken modern mimarinin kanonik binalarından biri olan ve Sirkeci postanesinden sadece üç yıl önce tamamlanan, Otto Wagner'in Viyana'daki Posta Tasarruf Sandığı Bankası'nı (1906) andıran bir his uyandırır. Wagner'in bankası gibi, Vedat Bey'in postanesi de hareketli, kozmopolit ve hızla değişen bir imparatorluk şehrindeki modern bir kent yapısıydı.

Merkez Postanesi'nin tasarımı ve inşası, modern Türkiye'nin tarihindeki çok önemli bir olayla çakışıyordu: Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında Avrupa'da eğitim görmüş Jön Türkler'i iktidara getiren 1908 Meşrutiyeti. 23 Tem-





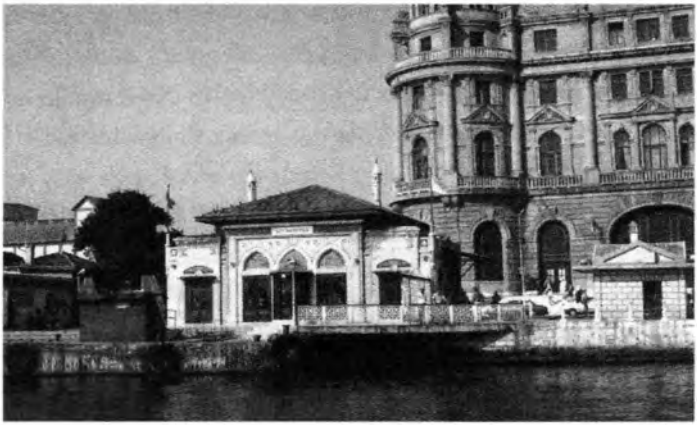
1.1 İstanbul'daki ilk önemli Milli Mimari Rönesansı binası – Vedat Bey'in yaptığı Sirkeci Merkez Postanesi (1909). *Üst*: Simetrik, eksensel düzenleme ile üst katlardaki sivri kemerler, köşe kubbeleri ve uzun Korent düzeni kullanımını gösteren ön cephe (Afife Batur koleksiyonu). *Alt*: Ana salonun, betonarme yapıyı ve gün ışığıyla aydınlanan cam çatıyı gösteren iç görünüşü (Yıldırım Yavuz).

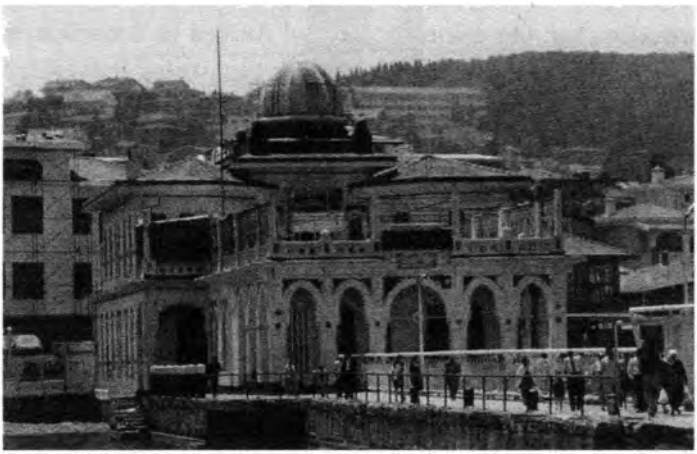
muz 1908'de, otuz yıl önce Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) tarafından askıya alınmış olan anayasa ve parlamento yeniden devreye sokuldu. Ne var ki 1908'in kısa süren coşkusundan sonra devrimcilerin liberal reform rüyaları otoriter siyasete dönüştü ve iktidar Jön Türk hareketinin askeri ve siyasi örgütü olan İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin elinde toplandı. İttihat ve Terakki'nin liderleri 1909'da Sultan II. Abdülhamid'i tahttan indirdiler, sonraki birkaç yıl içinde muhafazakâr ve liberal muhaliflerini sindirdiler ve Birinci Dünya Savaşı'na kadar ülkeyi yönettiler, bu arada Sultan V. Mehmet Reşat (1909-1918) şeklen tahtta kalmayı sürdürdü. Bu sıralarda, imparatorluğu yeniden canlandırma ve "Avrupa'nın hasta adamı"na hayat verme umuduyla önemli kent modernleşmesi, hıfzısıhha ve ulaştırma projeleri başlattılar. Modern Türkiye'nin önde gelen tarihçisi Bernard Lewis'in belirttiği gibi, "Jön Türkler Türkiye'ye meşrutiyeti getirmeyi başaramamış olabilirler; ama İstanbul'a kanalizasyon şebekesi getirmişlerdir."[2] Sirkeci Postanesi'nin mimarisinde örneğini gördüğümüz üzere, kamu binalarına da yeni bir çehre kazandırdılar. 1908 ile 1918 arasında, Türkiye'de, geç imparatorluğun birçok ideolojik özlemini ve kültürel karmaşıklığını simgeleştiren yeni bir mimari uslubu ortaya çıktı.

Mimarlık tarihçileri tarafından sonraları "Birinci Milli Üslup" adı verilen[3], ama o dönemde yaşayanların "Milli Mimari Rönesansı" dedikleri bu epey eklektik Osmanlı canlandırmacılığı (*revivalism*), Türkiye'deki mimarlık söylemi ve pratiğine yüzyıl başlarından 1930'lara kadar egemen oldu. Temel fikir, klasik Osmanlı mimarisinden alınan dekoratif unsurları (özellikle yarımküre şeklindeki Osmanlı kubbeleri, destekleyici dirsekleri olan geniş çatı konsolları, sivri kemerler ve tezyini çini dekorasyonu) ile yeni inşaat tekniklerini (betonarme, demir ve çelik) birleştirmekti. On dokuzuncu yüzyıl Avrupa ve Amerikası'ndaki klasik ve Gotik üslup canlanmaları gibi, bu tarz da imparatorluk başkentindeki bankalar, devlet daireleri, sinemalar ve diğer kamu binaları için geniş ölçüde kullanılıyordu. Yine Batı'nın sanayi ve iş amaçlı binalarında (tren istasyonu, trafo binası gibi) eski üslupların yeniden canlandırılmasını hatırlatan bir tarzda, modern hayatın iş amaçlı binalarında, örneğin 1913 ile 1917 arasında İstanbul'da inşa edilen vapur iskelesi binalarında kullanıldı (resim 1.2).[4] İstiklal Savaşı'ndan ve 1923'te Ankara'nın cumhuriyetin yeni başkenti ilan edilmesinden sonra, Ankara'da ve diğer Anadolu şehirlerinde bu üslupta önemli kamu binaları inşasına devam edildi.

Milli Mimari Rönesansı'nın birçok Türk şehrinde gözle görülür bir iz bırakmasına rağmen, bu üslup çok yakın tarihlere kadar mimarlık tarihyazımında ve tasarım eğitiminde büyük ölçüde ihmal edilmiştir.[5] Osmanlı ve İslam mimarisi tarihçileri genellikle, Sinan'ın eserlerinin en özlü ifadesini oluşturduğu on altıncı yüzyıl klasik dönemi üzerinde odaklanmışlardır. Çoğuna göre, yüzyıl başı Osmanlı canlandırmacılığı, Osmanlı geleneği içinde ele alınamayacak kadar fazla







1.2 Şirket-i Hayriye'nin "şirket üslubu" olarak Milli Mimari Rönesansı. 1913 ile 1917 arasında inşa edilen birçok iskeleden üç örnek: *Üst*: Ali Talat Bey'in yaptığı Beşiktaş İskelesi, 1913 (Sibel Bozdoğan); *orta*: Vedat Bey'in yaptığı Haydarpaşa İskelesi, 1915 (Sibel Bozdoğan); *alt*: Mihran Azaryan'ın yaptığı Büyükada İskelesi, 1915 (Eser Tutel).

stilize, fazla Batılılaşmış ve fazla modernleşmişti – geleneğin "saflığı" ve "sahiciliği"nden fazla uzaklaşmıştı. Öte yandan, modern Türk mimarisi tarihçileri, özellikle de mesleki mimarlık eğitimi almış olanlar, Osmanlı canlandırmacılığına, 1930'larda şekillenmiş olan doktriner bir modernizmin önyargılarıyla yaklaşma eğiliminde olmuşlardır. Bu perspektiften bakıldığında, modern mimari Modern Hareket'in biçimsel kanonlarıyla özdeşleştiriliyor ve Osmanlı canlandırmacılığı, modern mimarinin akademik, stilistik ve anakronik "öteki"si, modern çağın ruhunu yakalamak için geride bırakılması gereken "öteki"si olarak görülüyordu. Modern bina tiplerine, modern malzemelere ve modern inşaat tekniklerine bezemeli tarihsel "zarflar giydirme" fikri –yani her yerde, on dokuzuncu yüzyıl canlandırmacılığının ardındaki temel fikir– modernist bir etiğin bakış açısından kalkılarak "sahte" ve "aldatıcı" nitelemesiyle eleştiriliyordu. Önde gelen yazarlardan Ahmet Haşim'in 1928'de gözlemlediği üzere, "otel ve bankalardan mektep ve iskelelere" kadar Osmanlı üslubundaki bütün bu binaların stilistik bütünlüğü, dış formun programatik olarak ayrışmasını zorunlu kılan modernizmin işlevselci ve rasyonalist ilkelerinin ihlali olarak görülüyordu.

Oysa üsluptan çok tarihsel bir perspektiften bakıldığında, Milli Mimari Rönesansı'nın, Türk mimari kültüründeki ilk "modern" söylem olduğu söylenebilir.[6] Türk mimarları, yeni bina tipleri, inşa teknikleri ve tasarım ilkeleri ile ilk kez burada sistematik olarak hesaplaşmışlardı. En önemlisi, mimari, kimlik inşa etme ve ulus kurma amacıyla ilk kez burada büyük ölçekte seferber edilmişti. Ya da Milli Mimari Rönesansı'nın, Osmanlı-İslam mimarisinin cumhuriyet döneminde nihai olarak ortaya kalkmadan önceki son nefesi –bu kadar dramatik bir biçimde dönüştürülmüş, Batılılaşmış ve stilize edilmiş bir formda da olsa imparatorluğun mimari mirasına yapılan son bir gönderme– olduğu söylenebilir. Bunların ikisi de, yirminci yüzyıl başındaki Osmanlı kaynaklı Milli Mimari Rönesansı'na dair doğru tasvirlerdir. Yine, bu üslupta tasarım ve inşaat yapan mimarlar da aynı zamanda hem son Osmanlı hem de ilk cumhuriyet mimarlarıydı; Türkiye'de modern bir mimarlık mesleğinin oluşumu yönündeki önemli kurumsal dönüşümlerle bu mimarların kariyerleri örtüşüyordu. En önemlisi, kültürel anlamlandırmadaki bu muğlaklık –modern işlevler barındırdığı halde şanlı bir Osmanlı-İslam geçmişine de göndermede bulunan bir üslubun muğlaklığı–, onu zamanla değişen birçok farklı okuma ve yoruma açık kılmıştır.

Bir yoruma göre, yüzyıl başı Osmanlı aydınları, sanatçıları ve mimarları, öncelikle, sultanla ve imparatorlukla özdeşleştirdikleri Osmanlı devletini korumayı dert edinmişlerdi. Bu kişiler için, mimaride Osmanlı canlandırmacılığı, her şeyden önce, Osmanlı devletinin babalarımızdan bizlere intikal eden mirasını simgeliyordu: Etnik ve dini bakımdan heterojen *Osmanlı* "millet"ine hitap eden "vatansever" bir mimariydi. Gelgelelim bu yorum kısa ömürlü oldu. Birçok tarihçinin işaret ettiği üzere, bu Osmanlıcılığın son izleri, Balkan Savaşları ve özel-

likle de Birinci Dünya Savaşı'ndaki feci kayıplar sırasında kaybolmuş; Türk milliyetçiliği, Gelibolu cephelerinden Türkiye'yi cumhuriyet dönemine taşıyacak muzaffer ideoloji olarak çıkmıştır. İttihat ve Terakki'deki Türk milliyetçileri ve onların erken cumhuriyetteki takipçilerine göre, Milli Mimari Rönesansı öncelikle bir *Türk* milli üslubuydu. Bu üsluptaki Osmanlı formları ve motifleri, bu kez, İslam'a ya da imparatorluğa değil "Türk"lüğe ait kültürel anlamlarla yüklendi. Bu üslubun, Osmanlı'ya ait diğer her şeyin kökten reddedildiği Kemalist cumhuriyetin ilk on yılı boyunca sürdürülmesine cevaz veren şey, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında Osmanlı mimarisinin bu şekilde "Türkleştirilmesi"ydi. Üstelik ideolojilerin birbiriyle rekabet ettiği bir dönemde meşruiyet arayışı içinde olan cumhuriyet liderleri, üstü kapalı olarak (ve stratejik anlamda), bu üslubun İslam'a ve sultana yaptığı örtük göndermelerin, bu simgelere hâlâ bağlı olan gelenekçi halka cazip geleceğini anlamış olmalıydılar.

Gelgelelim 1931'e gelindiğinde, Cumhuriyet Halk Partisi'nin tek parti rejimi pekiştikten ve cumhuriyetin laik, Batı-yönelimli kültür politikası sağlam bir biçimde yerleştikten sonra, Osmanlı canlandırmacılığı hızla terk edilerek, Modern Hareket'e Türkiye'de verilen isimle ithal bir "Yeni Mimari" benimsendi. Eski ile yeni, geleneksel ile çağdaş, gerici ile ilerici arasındaki karşıtlıklara dayalı, ideolojik olarak yüklenmiş ikici bir düşünme tarzının başlangıcıydı bu –1930'ların bütün mimarlık söylemi bu karşıtlıklar içinde kurulup meşrulaştırılacaktı. Ahmet Haşim'in Milli Mimari Rönesansı hakkındaki görüşleri, Türkiye'nin Kemalizmin himayesi altında Batı yönünde geçirdiği radikal dönüşümün en civcivli günlerinde bu üslup karşısındaki cumhuriyetin resmi hislerini temsil eder. Haşim 1928'de şöyle yazıyordu: "İttihat ve Terakki ... mimariye de bir cübbe ve sarık giydirmişti: Bu siyasetin mimarisi türbe ve medreseyi taklit eder... bu mürteci mimariye 'milli mimari rönesansı' ismini vermek âdet oldu. Halbuki yeni doğmuş dedikleri, hakikatte, çok yaşlı bir ihtiyar idi."[7] Bu nitelemede özellikle önemli olan şey, Osmanlı canlandırmacılığının, ilerlemeye direnci temsil eden irticayla irtibatlanmasıdır.[8] Bu alıntı, o dramatik geçiş döneminde, mimariye, kendisini ülkenin kendi "anakronik" ve "geri kalmış" imparatorluk geçmişinden eşsiz, ilerici ve radikal bir kopuş olarak sunan bir ideolojinin perspektifinden bakıldığını gayet iyi gösterir.

Bu değişken yorumlar ışığında, 1908 ile 1931 arası dönemin hâkim mimari dilini oluşturan Osmanlı canlandırmacılığının, sabit bir ideolojik anlamı olan, açıkça tanımlanmış bir üslup olmaktan uzak olduğu sonucuna varılabilir. Bu tarz, Osmanlı formlarının kültürel anlamının yirmi otuz yıl içinde müzakereye konu edilip dönüştürüldüğü bir sürecin mimari ifadesiydi daha çok. Bu bölümün geri kalanında, Osmanlı canlandırmacısı Milli Mimari Rönesansı'nın mirası, az önce anahatlarıyla değindiğimiz üç safhada ele alınacak: Bu üslubun Osmanlı vatanseverliğindeki kökenleri, Türk milliyetçiliği tarafından temellük edilişi ve

son olarak Kemalist devrim tarafından reddedilişi. Ayrıca 1930'larda yüzlerin radikal biçimde Avrupa modernizmine çevrilmesinden önce, sanat ve mimari alanında yukarıda anlatılanlara tekabül eden kurumsal, eğitimsel ve mesleki dönüşümler aydınlatılacak. Buradaki öncül şudur: Erken cumhuriyetin mimari kültürünü eleştirel biçimde kavramak için, işe, Osmanlı canlandırmacılığından başlamak zorunludur – Osmanlı canlandırmacılığı, 1930'ların modernist mimari kültürünün üslup ve ideoloji açısından "öteki"si formuna bürünmüş olsa da, aslında bu kültürün kurucu bir yönüydü.

Vatanseverlik ve Osmanlı Canlandırmacılığı

Eğer yirminci yüzyıl başlarının özel bir sanatsal ve mimari eğilimi olarak "modernizm" ile daha geniş "modernlik" terimi arasında temel bir ayrım yapılacak olursa, Osmanlı canlandırmacılığının "modern" bir söylem olduğundan bahsedilebilir. Modernlik, öncelikle, hem ülkeler hem de bireyler düzeyinde tarihe ve değişime, kişinin değişim karşısındaki konumuna ilişkin açık seçik bir özbilinci –kişinin öznelliğini ortaya koymasını ve kişinin kendini temsil etme ve kendini dönüştürme ihtiyacının tanınmasını– içerir. İşte bu anlamda, "modern" teriminin dar biçimde sabitlenmiş bir tarihsel göndermesi yoktur, özellikle Avrupa tarihinin tekelinde de değildir: Farklı yer ve zamanlarda farklı "modernler" olabilir. Batı Avrupa bu modern özbilincin tarihsel kaynağı ve coğrafi odağı olsa da, dünyanın diğer bölümleri de ya Avrupa'nın sömürge uzantıları olarak ya da Avrupa'nın genişleyen ekonomik ve kültürel nüfuz alanına yakalanmış eski imparatorluklar olarak bu özbilinçle yakın bir bağ kurmuşlardır. Bu toplumlar için, modernlik, tanım gereği, parametreleri başka bir yerde çizilmiş olan tarihsel bir fenomene yetişme süreciydi.

Milli Mimari Rönesansı ve bu üslubun dayandığı Osmanlı'nın yeniden canlanması fikri, Osmanlı mimarisini rasyonel bir estetik disiplin olarak kodlamaya yönelik ilk özbilinçli ve sistematik girişimi temsil eder. Cami, türbe, medrese ve hamam gibi geleneksel bina tipleriyle sınırlı, daha çok zanaate dayalı inşa pratiğinden ayrı olarak, modern hayatın yeni ve daha önce eşi görülmemiş programatik gereklerine verilen düşünülmüş bir tepkiydi bu mimari tarzı. Stilistik söz dağarcığı geleneksel tiplerden alınmış olmasına rağmen, Osmanlı'daki öncellere dayalı bir mimari "rönesans" fikrini mümkün kılan şey, tam da, bu tiplerin temsil ettiği "yaşam-dünyaları"nın tedricen ortadan kalkması ya da dönüşmesiydi. Tarihçi Eric Hobsbawm, "Eski usullerin hayatta olduğu yerde, gelenekleri canlandırmaya da gelenek icat etmeye de gerek yoktur" der.[9] Bu bakımdan, hızla değişen modern bir dünyada "değişmeyen ve sabit kalan" bir kimlik inşa etme arzusunun ürünü olan Milli Mimari Rönesansı, gerçekten de Hobsbawm'ın formü-

le ettiği anlamda "icat edilmiş bir gelenek" (*invented tradition*) olarak görülebilir. Milli Mimari Rönesansı'nı "modern" bir söylem kılan şey, tam da "canlanma" fikrinde ima edilen tarihsel özbilinçtir.

Osmanlı canlanması fikri, her şeyden önce, on dokuzuncu yüzyılın "modern üslupları" ya da canlandırmaları arasında Osmanlı mimarisine de bir yer açma özlemini içerir. Bu aslında, Osmanlı mimarisinin "tarihdışı bir üslup" olarak sınıflandırılmasına yönelik bir reddiyeydi ki bu sınıflandırma, şarkiyatçı ve Avrupa-merkezci bakış açılarıyla biçimlendirilmiş olan on dokuzuncu yüzyıl klasik mimarlık metinlerinde temel norm haline gelmişti.[10] Bugün, şarkiyatçılık ve temsil siyaseti hakkında en az yirmi yıldır geliştirilen teoriler sayesinde biliyoruz ki Batı'da mimarlık disiplininin kuruluşu bile, mimarlıktaki "Batı geleneği" ve Batıdışı "ötekiler" arasında on dokuzuncu yüzyılda yapılan bu ayrıma dayalıdır. Batı geleneğinin klasik antik dönemden modern canlandırmacılığa uzanan dinamik bir evrimi temsil ettiği düşünülüyor, oysa Batıdışı toplumların altın ya da klasik çağları içinde donmuş oldukları, modern dönüşümler geçirmekten aciz oldukları söyleniyordu. Bu bağlamda, Milli Mimari Rönesansı, Türkiye'deki ilk özbilinçli "modern" söylem olduğu gibi, aynı zamanda, tam da bu sayede, tarihselliğini öne süren ve Sir Bannister Fletcher'ın 1896'da Osmanlı mimarisini sınıflandırdığı gibi "tarihdışı bir üslup" olmayı reddeden ilk "şarkiyatçılık-karşıtı" söylemdi de.[11]

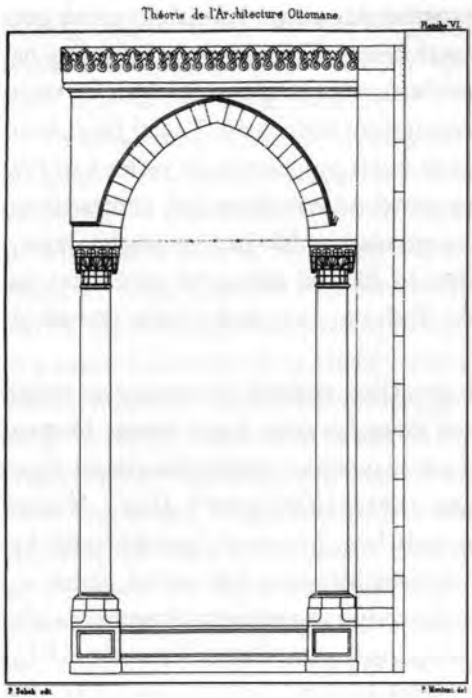
Bu modern ve şarkiyatçılık-karşıtı özbilincin tarihsel kökleri, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki Genç Osmanlı hareketinde yatar. Çoğunlukla Avrupa'da eğitim görmüş aydınlar, bürokratlar ve gazetecilerden oluşan Genç Osmanlılar, imparatorluğu siyasi bir topluluk ya da bir "Osmanlı milleti" olarak düşünmeye başlayan ilk kişilerdi. Buna hemen şunu da eklemek gerekir: Birçok araştırmacı, Genç Osmanlı hareketini, toplumsal bağdaşıklık ve dayanışmanın asli unsurlarını hâlâ etnilik ile dilin değil, İslam ile Osmanlı sultanının patrimonyasının oluşturduğu "proto-milliyetçi" bir hareket olarak niteler.[12] Yine de, Benedict Anderson'ın, milliyetçilik hakkındaki klasik çalışmasında, "bir milletin tahayyül edilmesi"nde çok önemli birer rol oynadığını söylediği unsurların çoğu –haritalar, nüfus sayımı, ilk romanlar ve özellikle de ilk gazeteler–, Osmanlı İmparatorluğu'nda 1860'larda ortaya çıkmıştır.[13] Milli Mimari Rönesansı'nın stilistik dağarcığının, Genç Osmanlı hareketinin en enerjik günlerinde, 1873'te yazılmış çok önemli bir metin olan *Usul-i Mimari-yi Osmani*'den geliyor olması rastlantı değildir. Bu kitap, eğitimli Osmanlı elitinin, önceki Tanzimat dönemindeki aşırı Batılılaşmayı dengeleme ve imparatorluğun sanatsal ve mimari mirasından gurur duymayı da içeren yeni bir vatanseverlik hissini yerleştirme arzusunu güçlü bir biçimde yansıtır.[14]

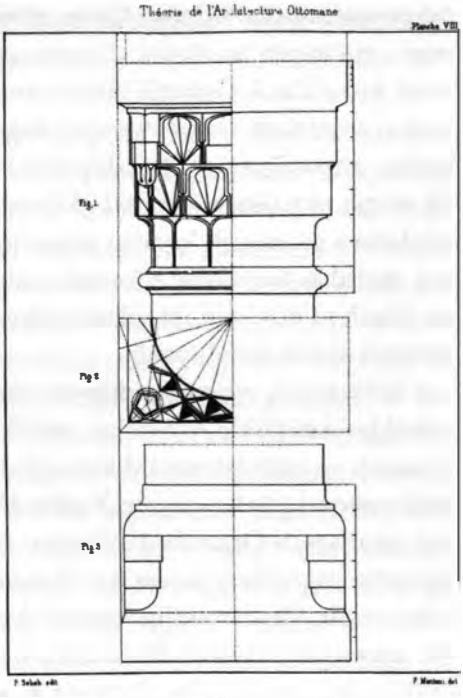
Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876) nafıa vekili olan İbrahim Edhem Paşa'ya sipariş edilen *Usul-i Mimari*, imparatorluğun 1873 Viyana Uluslararası Sergisi'ne katılımı için hazırlanmış ve üç dilde (Osmanlıca, Fransızca ve Alman-

ca) yayımlanmıştı.[15] Osmanlıların güzel sanatlar alanında terakkisinin ancak geçmişin muhteşem anıtlarına dönerek sağlanabileceği fikrinden yola çıkan bu hacimli kitap klasik Osmanlı binalarının, anıtlarının ve bunların dekoratif ayrıntılarının sistematik olarak incelenip belgelenmesinin ürünüydü. Temel fikir, bunlardan, evrensel geçerliliğe sahip oldukları ve farklı programlar ve yerler için pratik olarak uygulanabilecekleri iddia edilen temel mimari düzenler, kompozisyon ilkeleri ve geometrik kurallar sistemini soyutlamaktı. Metnin evrenselci özlemleri özellikle önemlidir: Osmanlı mimarisinin ilkeleri dünyanın geri kalanına, neoklasik ya da Gotik üslupların ardındaki ilkelerin, en az onlar kadar önemli alternatifi olarak sunuluyordu.

1873 tarihli metni biçimleyen teorik modeller, analitik yöntemler ve temsil teknikleri kesinlikle Avrupa'ya, özellikle de Fransa'ya aitti, metni üreten Osmanlı sanatçı ve aydınlarının aldıkları eğitimi yansıtıyordu. Tarihsel öncellerin altındaki rasyonel ilkeleri arayan Viollet-le-Duc (1814-1879) gibi[16], *Usul-i Mimari*'nin yazarları da Osmanlı öncellerini, aynı anda hem "modern" hem de "milli karakter"le yoğrulmuş çağdaş bir Osmanlı mimarisinin olası kaynakları olarak inceliyorlardı. "Modernler"in "eskiler"den üstün olduğunu göstermek amacıyla klasik mimarinin "doğru" düzenlerini sistemleştirmiş olan Claude Perrault (1613-1688) gibi[17], onlar da üç Osmanlı düzeni sistemleştirmişlerdi: Sırasıyla Dor, İon ve Korent düzenlerine tekabül eden konik, elmasi ve mücevheri. 1920'lerdeki Milli Mimari Rönesansı binalarında bu Osmanlı düzenlerinin yaygın olarak kullanılması, bunların bir "milli üslup"un yarım yüzyıl sonra dayanak alabileceği sağlam bir dağarcık oluşturduğunu gösterir (resim 1.3). Son olarak, Owen Jones (1806-1889) gibi[18], onlar da Osmanlı dekoratif örüntülerini sınıflandırmış, bunları çinilerden, tahta işlerinden, sedef kakma detaylarından vs. soyutlayarak Osmanlı canlandırmacısı binalarının tezyini programlarında kullanılabilecek hale getirmişlerdi.

Osmanlı form ve detaylarının bu şekilde Avrupa mimari söylemi içinde yeniden sunuluşu, Batıdışı bağlamlarda milliyetçi bilincin derin bir muğlaklığının semptomudur. *Usul-i Mimari* yazarları bir yandan Osmanlı mimarisinin haysiyetini iade etmeye ve onun teorik bakımdan Avrupa üslupları ile eşit olduğunu iddia etmeye çalışırken, aynı anda da analitik çerçeve, yöntem ve tekniklerini ödünç aldıkları Avrupa bilgi kurgularının üstünlüğünü onaylamış oluyorlardı. Osmanlı aydınları ve mimarları sıfatıyla tarihsel özne rolü –yani mimarinin ilerici tarihsel evriminin dışında olmadığını ima ettikleri modern Osmanlı mimarisinin oluşumunda aktif bir rol– talep ettikleri ölçüde "şarkiyatçılık-karşıtı"ydılar. Aynı zamanda, Avrupai anlamda rasyonalist, kendini bilen, Aydınlanma-sonrası özneler sıfatıyla da, Avrupalı şarkiyatçıların Batıdışı "öteki"lere uyguladıklarıyla aynı nesnelleştirici bilgi kurgularını –aynı sistematik inceleme, sınıflandırma ve bilgi düzenlemesi tarzlarını– benimsiyorlardı.









1.3 *Üst*: Usul-i Mimari-yi Osmani'den (1873) "tarz-ı mimari-yi mücevheri" çizimleri. *Alt sol*: Ankara'da Arif Hikmet Koyunoğlu'nun yaptığı Etnoğrafya Müzesi'nin (1925-1928) giriş portiğinde tarz-ı mücevherinin kullanımı. *Alt sağ*: Sütun başlığı detayı.

Bu fenomeni tartışan birçok araştırmacının işaret ettiği gibi, sanayileşmiş Batı dışındaki milliyetçi düşünce, bünyesi gereği çelişkili bir süreçti. "Temsil yapısı, tam da milliyetçi düşüncenin reddetmeye çalıştığı bir iktidar yapısına tekabül eden bir bilgi çerçevesi içinde akıl yürütüyordu."[19] 3. Bölüm'de göreceğimiz gibi, bu derin açmaz 1930'ların Batılılaşmacı hamlesinde, "Batı'ya rağmen Batılı olmak"tan dem vuran Kemalist sloganda ifadesini bulan zirvesine ulaşacaktı. Gelgelelim Batıdışı dünyada milliyetçi modernizmin çelişkileri ne kadar derin olursa olsun, Batılı bilgi kurgularının benimsenmesi her zaman ille de Batılı güçlere bütünüyle teslim olmak anlamına gelmek zorunda değildir. Bu kurguların toptan reddi de akla gelebilecek tek direniş biçimi olmak zorunda değildir. İktidar, sömürgeciliğin ve emperyalizmin, Batıdışı ötekilerin Batılı güçlerle karşılaşmalarını sağlamış olan baskın özelliği bu olsa da, sadece baskıyla ilgili bir şey değildir. İktidar aynı zamanda "güç kazandırma"yla –insanların tarihin pasif nesneleri olmak yerine aktif, katılımcı özneleri haline gelmeleri imkânıyla– da ilgilidir.[20] *Usul-i Mimari* gibi bir metin, Avrupa'nın mimari teorilerinin Avrupadışı "ötekiler" tarafından temellükünün ve bu teorilerin kendi kendilerini temsil etme amacıyla yeniden işlenmesinin de fiilen eleştirel bir uğrak oluşturabildiğini gösterir.

Önde gelen bir Osmanlı sanatçısı, aydını, kamusal şahsiyeti, İstanbul Arkeoloji Müzesi (1881) ile ilk mimarlık okulunun da bağlı olduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (1882) kurucusu olan Osman Hamdi Bey'in (1841-1910) resimleri bu eleştirel uğrağı en açık biçimde örnekler. *Usul-i Mimari*'nin yazarlarıyla yakın bağları bulunan ve kendisi de Genç Osmanlı kuşağının Fransa'da eğitim görmüş bir üyesi olan Osman Hamdi Bey'in hem hayatı hem de kariyeri, 1873 tarihli metni belirlemiş olan aynı modern ve şarkiyatçılık-karşıtı özbilinçle biçimlenmiştir.[21] Osman Hamdi Bey, birçok resminde, Paris'te Jean Leon Gerome'un atölyesinde öğrendiği Avrupa şarkiyatçı resim janrını kullanmış, ama egzotik (ve erotik) harem, çarşı ve hamam sahneleriyle temsil edilen klişe şark imgesini tersine çevirmiştir. 1890'lar ve 1900'lerde yaptığı bu resimlerde, kadınlar da dahil insanların dik durup, kitap okudukları, tartıştıkları, sokaklarda gezindikleri ve üretici faaliyetlerde bulundukları farklı, rasyonel ve dinamik bir şark, yani bilgi, bilim ve ilerleme arayışına girmiş ilerici bir Müslüman toplumu tasvir edilir (resim 1.4).

Batılı sanat kanonuyla ilgili son eleştirel tartışmalarda, Osman Hamdi Bey'in resimlerinin birçok Batılı araştırmacının dikkatini çekmiş olması şaşırtıcı değildir. Bazı yorumcular bu resimleri, "şarkiyatçılık" terimini, Edward Said'in çalışmasının yayımlandığı tarihten beri kazandığı negatif yananlamlardan kurtarmak için kullanırlar.[22] Gelgelelim daha eleştirel ve karmaşık analizler, bu resimlerde Batılı şarkiyatçı kanonun önyargılarını teşhir etme ve böylece söz konusu kanonu, daha çok Said'in kendisinin de amaçladığı şekilde karmaşıklaştırma ve geniş-



1.4 Osman Hamdi Bey, *Rahle Önünde Kız* (1880) – şarkiyatçı klişelere meydan okuyan "şarkiyatçı" bir resim (M. Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, 1971).

letme potansiyeli olduğunu gözlemlerler.[23] Osman Hamdi Bey'in resimlerindeki karakterler, belirgin bir biçimde şarklı bir ortam içinde olmalarına rağmen, özcü, değişmez, klişe "ötekiler" olarak kategorileştirilmeye direnirler. Bir şeyler öğrenirken, günlük hayatlarını sürdürürken ve evlerinde keyif sürerken resmedilen, kişilikleri ve zamansallıkları olan karakterlerdir. Avrupalı kimliklerle aralarındaki "fark"ı korurlar, ama artık "aşağı ötekiler" olarak değil: Fark hiyerarşik değil, nötrdür.[24]

Osman Hamdi Bey'in "tashih teşebbüsü" ile yüzyıl başında Milli Mimari Rönesansı'nın ortaya çıkışı arasında ilginç kronolojik ve ideolojik koşutluklar vardır. Osman Hamdi Bey gibi, Milli Mimari Rönesansı'nın savunucuları ve öncü tasarımcıları da Avrupa'da eğitim görmüşler, ama aynı zamanda Osmanlı devletinin refahına ve sanatsal ve mimari mirasına da derinden bağlı kalmışlardır. Onlara göre, Osmanlı mimarisi klasik çağın cami ve medreselerinde donmuş, modern dünyaya uyum sağlamaktan aciz bir şey değildi. On dokuzuncu yüzyıl boyunca Avrupa'da çok tutulan şarkiyatçı ve sözde-İslami üsluplar gibi "egzotik" ve bayağı bir şey de değildi. Osmanlı mimarisi, geç imparatorluk için "modern" ve "milli" bir mimari yaratmak için gerekli stilistik dağarcığa sahip (1873'te *Usul-i Mimari-yi Osmani* içinde de belgelenen) zengin bir gelenekti. Onlara göre bu, salt yüzyıl başının güncel ihtiyaçlarını ve teknolojik gelişmelerini değil Osmanlı mil-

letinin vakarını ve vatanseverliğini de yansıtabilecek bir mimari olacaktı. Bir yeniden doğuş olacaktı – bir Milli Mimari *Rönesansı*.

Genelde on dokuzuncu yüzyıl mimarlık sahnesinde, bu vatanseverlik hislerini ve bir Osmanlı rönesansı arzusunu haklı çıkaran birçok şey vardı. Bir kere, halka açık büyük sergilerde Avrupa'nın hayalgücünü beslemekte olan bazı şarkiyatçı ve sözde-İslami üsluplar, yüzyıl boyunca İstanbul'a da taşınmıştı.[25] Örneğin Kirkor Balyan tarafından yapılan Taksim Kışlası'nın kapısının (c.1850) soğan şeklindeki kubbeleri ve Fransız mimar Marie-Auguste Antoine Bourgeois'nın yaptığı Harbiye Vekaletinin giriş kapısının (1867) büyük atnalı şeklindeki kemeri, tarihsel uygunluğa boşverip egzotik bir etki yaratmayı hedefleyen şarkiyatçı tasarımlardı. Genç Osmanlılar, bu örneklerde yerli Osmanlı klasiklerine değil de daha egzotik Elhamra ve Tac Mahal'e stilistik göndermeler yapılmış olmasından çok incinmiş olmalılar. Daha da önemlisi, özellikle Tanzimat döneminin başlangıcından (1839) sonra Osmanlı mimarisine çok sayıda Avrupa üslubu ve etkisi (özellikle de neoklasik, barok ve Fransız Ampir üslupları) hâkim olmuştu. Genç Osmanlı düşüncesi Sultan Abdülaziz (1861-1876) ve Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) dönemlerinde mayalanırken, İstanbul'daki mimarlık sahnesi, neoklasikten art nouveau'ya, çoğu Avrupalı, Levanten ve gayrimüslim Osmanlı mimarlarının eseri olan eklektik ve canlandırmacı üsluplardan oluşan kozmopolit bir karışımdı gerçekten de.[26] Milli Mimari Rönesansı, ilkesel olarak, Osmanlı mimarlarının bu kozmopolit üsluplar karmaşasına verdikleri vatanseverce tepkiydi. Öte yandan, kendisi de, geç on dokuzuncu yüzyılın, mimarlara verilen eğitimle kurumsal olarak yeniden üretilen aynı eklektik ve kozmopolit mimari kültürü tarafından biçimlenmişti. Osmanlı canlandırmacılığının "modernliği"nin diğer boyutu (birincisi, vatansever, protomilliyetçi bir bilincin doğuşudur), bu üslubun ortaya çıktığı kurumsal ve eğitimsel ortamla ilgiliydi.

Osmanlı mimari ve mühendislik eğitiminin Avrupai yönde radikal bir biçimde modernleşmesi, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında, klasik dönemde Osmanlı mimarlarının yetiştiği geleneksel kurum olan Hassa Mimarları Ocağı'nın lağvedildiği tarihte başlar.[27] 1883'te, Osman Hamdi Bey'in inisiyatifiyle kurulan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nin dört ana bölümü vardı: Mimari, resim, heykel ve hat sanatı. Bir yıl sonra da Hendese-i Mülkiye Mektebi kuruldu ve burada mimari dersleri verilmeye başlandı. Yüzyıl dönümüne kadar, bu okullardaki mimarlık eğitimi, başta Alexandre Vallaury ve August Jasmund olmak üzere Avrupalı ya da Levanten mimarlar tarafından verildi. Bu iki isim de İstanbul'da önemli binaların tasarımını yapmışlardı; örneğin Vallaury'nin Düyun-u Umumiye İdaresi Binası (1897) ve Jasmund'un Sirkeci Garı (1880-1890) – her iki bina da Osmanlı ve İslam unsurlarına göndermede bulunan eklektik, üslup bakımından şarkiyatçı tasarımlara sahipti. Milli Mimari Rönesansı bu öğretmenlerin eserlerinin ve öğretilerinin genç tasarımcılar tarafından yapılan örtük bir eleşti-

risini içeriyordu ki bu genç tasarımcılar arasında iki Türk-Müslüman mimar hem uygulamacı hem de eğitimci sıfatıyla liderlik yapıyorlardı: Vedat Bey ve Kemalettin Bey.

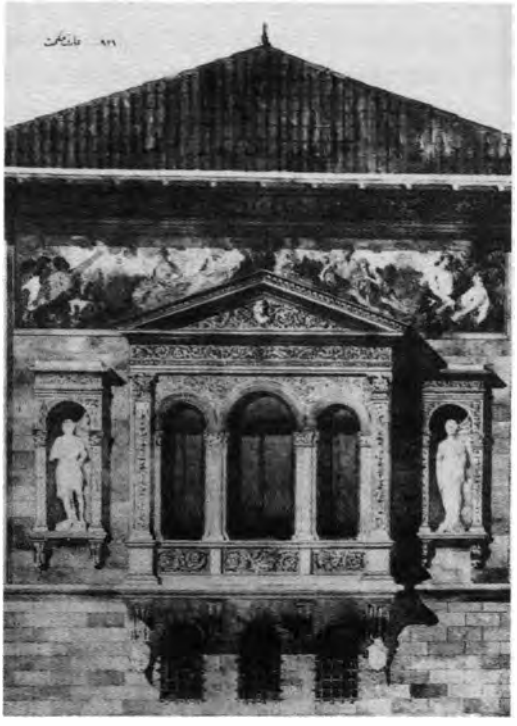
Vedat Bey (1873-1942) iyi bağlantıları olan, École des Beaux-Arts'da eğitim görmüş bir mimardı; 1898'de Paris'ten döndükten sonra Posta ve Telgraf ve Harbiye Nezaretleri'nin yanı sıra Şehremaneti'nde (Belediye) de çalıştı. Sultan Mehmet Reşat döneminde (1909-1918) sarayın başmimarlığı makamını işgal etti ve İstanbul'da Jön Türk döneminin önemli kamu binalarını yaptıktan sonra cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara'ya geçerek orada çalıştı. Akademinin mimari bölümünde öğretmen olarak çığır açıcı bir rol oynamasının yanı sıra, öğrencilerine ve çıraklarına kendi binalarının inşaatında staj yapma imkânı da veriyordu. Örneğin 1920'li yıllarda Konya kentinin başmimarı olan ve Osmanlı canlandırması üslubuyla önemli binalar tasarlayan Mimar Muzaffer (1881-1920), Sirkeci Merkez Postanesi'nin inşaatı sırasında Vedat Bey'in çıraklığını yapmıştı.[28]

Kemalettin Bey (1870-1927) sonraları öğretmenlik de yaptığı Hendese-i Mülkiye Mektebi'nden mezun olmuştu. Almanya ile Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve siyasi olarak birbirlerine gittikçe yaklaştıkları bir dönemde Berlin'deki Charlottenburg Technische Hochschule'de eğitim gördü. Kemalettin Bey'in Osmanlı öncelleri hakkında sahip olduğu kapsamlı bilgi, Evkaf Nezareti İnşaat ve Tamirat Heyet-i Fenniyesi'nin başmimarı olarak yaptığı restorasyon çalışmalarından kaynaklanıyordu. Onun önderliğiyle önemli bir eğitim kurumu haline gelen bu heyette yetişen mimarlar, mühendisler ve zanaatkârlar, daha sonra Milli Mimari Rönesansı'nı ülkenin en uzak köşelerine kadar yayacaklardı. Kemalettin Bey'in İstanbul'da yaptığı küçük camiler, mesela Bebek Camii (1913), sanatçının Osmanlı mimarisine vukufuna ve bu mimariye duyduğu tutkuya tanıklık eder; mimarinin yeniden canlanmasının, imparatorluğun kaybedilmiş ihtişamını geri getireceğine olan inancını somutlaştırır. Yıldırım Yavuz'un nitelemesiyle son derece dindar ve muhafazakâr biri olan Kemalettin Bey, Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemesinden ve çökmek üzere olmasından çok rahatsızdı.[30]

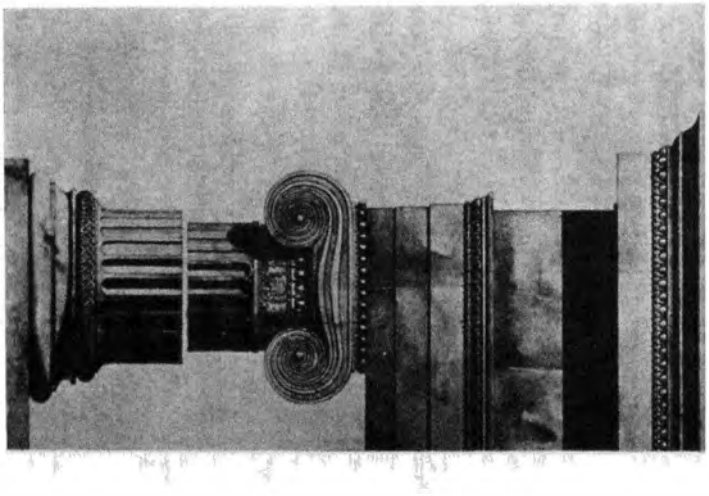
Vallaury ve Jasmund'un başlarda sırasıyla Vedat Bey ve Kemalettin Bey'in öğretmenliğini yapmış olmaları, yerel geleneklerle çağdaş tekniklerin harmanlanmasını vurgulayan bir akademik yöntemin ve eklektik pedagojinin sürekliliğini gösterir. Milli Mimari Rönesansı'nın pedagojik öncüllerini oluşturan hâkim mimari müfredat, Fransız École des Beaux-Arts sistemininkini model almıştı. Klasik kompozisyon, çizim ve kopyalama müfredatın çekirdeğini oluşturuyordu; cephe kompozisyonu, plana göre öncelikliydi ve tasarımlara eksensellik ve simetri hâkimdi. İlk yılda sanat eğitimi vurgulandıktan sonra, ikinci yıl klasik Yunan ve Roma üsluplarının incelenmesine ayrılıyor, ışık ve gölgeye ilişkin monokrom çalışmalar üzerinde özellikle duruluyordu. Üçüncü yılda, neredeyse sadece büyük

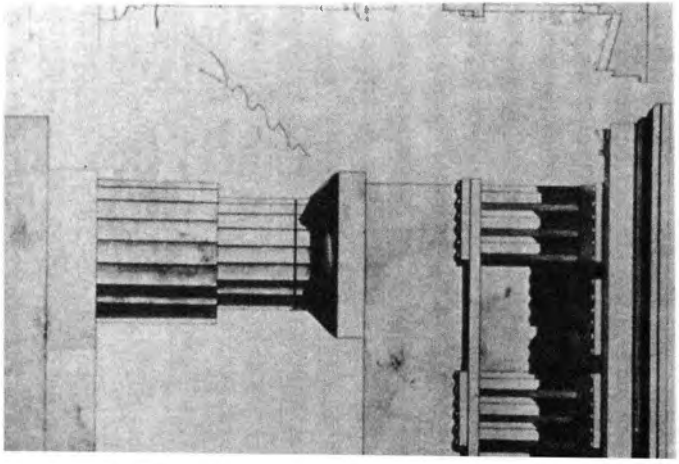
kurum binalarına yönelik neoklasik ve neo-Rönesans projeleri suluboyayla yapılıyordu (resim 1.5). Son yıl ise öğrencilerden klasik Osmanlı binalarının ölçekli plan çizimlerini yapmaları ve Milli Mimari Rönesansı'nın ilkelerine göre bir proje hazırlamaları isteniyordu. Hendese-i Mülkiye Mektebi'ndeki mimari derslerinde de klasik düzenlerin incelenmesine ve bunların kopyalanmasına dayalı benzer bir akademik program izleniyordu (resim 1.6).

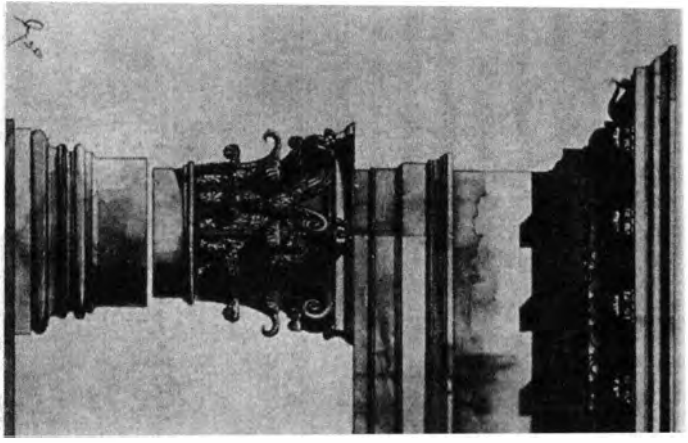
Milli Mimari Rönesansı'nın Jön Türk döneminin resmi üslubu ilan edilmesi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde önemli yeni girişimlerin ve kadro değişikliklerinin yapıldığı 1908 Meşrutiyeti'nden sonra mümkün oldu. Belirgin değişikliklerden biri, geleneksel olarak Avrupalıların, Levantenlerin, Ermenilerin ve Rumların hâkimiyeti altında olan bir kültür sahnesine Türk-Müslüman sanatçı ve mimarların çıkmasıydı. Mimari stüdyolarında bölüm başkanlığına Alexandre Vallaury'nin yerine Vedat Bey geçti. Türkiye'deki Milli Mimari Rönesansı'nın üçüncü büyük ismi olan, Milano'da eğitim görmüş İtalyan mimar Guilio Mongeri (1873-1953), onunla birlikte çalışıp mimari stüdyolarındaki diğer nüfuz sahibi öğretmen oldu.[31] Jasmund'un dersler verdiği Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde ise mühendislik öğrencilerine verilen mimari derslerini Kemalettin Bey üstlendi. Akademinin resim stüdyolarında da Avrupalı ve Levanten öğretmenlerin yerine, Avrupa'da eğitim görmüş genç Türk-Müslüman sanatçılar geldi. Salvatore Vale-

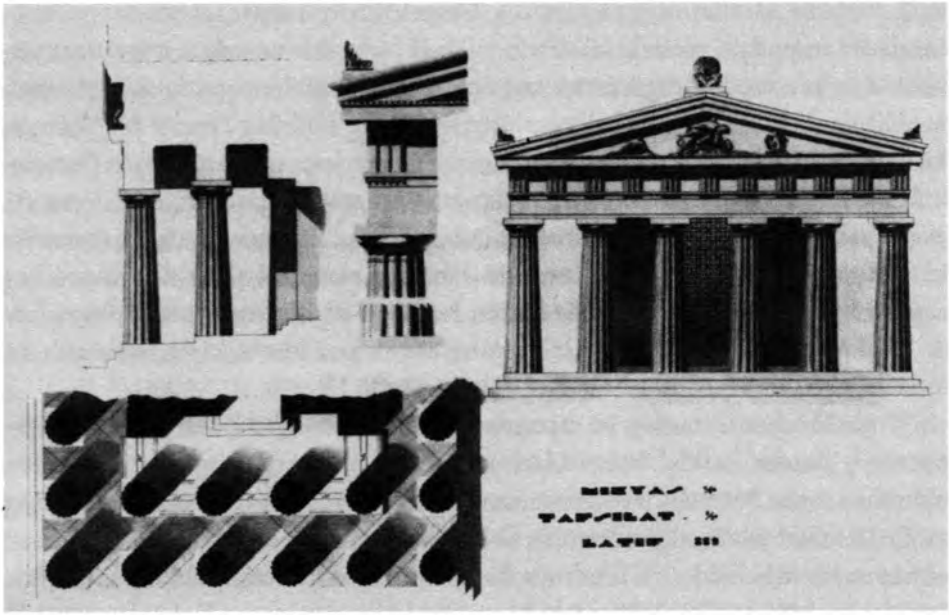


1.5 Türk mimarların Sanayi-i Nefise'de aldıkları klasik eğitimi gösteren öğrenci çalışmaları. *Sol*: Arif Hikmet Koyunoğlu'na ait bir cephe çizimi (*Arkitekt*, no. 4, 1991). *Arka sayfada*: Sedad Hakkı Eldem'in Guilio Mongeri'nin stüdyosunda ikinci sınıf öğrencisi iken yaptığı, klasik düzenlerin suluboya resimleri (Sedad Hakkı Eldem arşivleri, İstanbul).









1.6 Hendese-i Mülkiye öğrencilerinin aldıkları klasik eğitim. Bir öğrencinin École des Beaux-Arts geleneğinde ışık-gölge çizimi, 1920'lerin sonları (Yazarın koleksiyonu).

ri ve Warnia Zarzecki'nin akademide verdiği sanat derslerini, 1914 kuşağı olarak anılan neslin üyeleri devraldı – bunlar Paris'te eğitim görmüş ve 1914'te yurda döndükten sonra Türkiye'ye izlenimciliği getiren bir grup Türk ressamıydı.[32]

Yine 1914'te akademiye kadın öğrenciler de alabilmek amacıyla, Mihri Müşfik Hanım'ın (1886-1954) müdürlüğünde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açıldı. Mihri Müşfik Hanım, "zaman zaman çarşaf giysileri, zaman zaman çiçekli hasır şapkaları ve zarif iskarpinleri ile alaturkalık ve alafrangalığı bir arada yaşayan"[33] yetenekli bir sanatçı ve renkli bir kişilikti. Mimari, 1930'lara kadar sadece erkeklere özgü bir meslek olarak kaldıysa da, diğer sanatlarda, edebiyatta ve bazı mesleklerde kadınlar ortaya çıkmaya başladı ve 1908'le birlikte gelen özgürlük atmosferinde bir Türk kadın hareketi başladı. Akademideki bu dönemin "modernliği"nin bir başka göstergesi de, resim ve heykel stüdyolarında nü modellerle çalışma pratiğinin 1917'de başlamış olmasıydı – geleneksel ve ağırlıkla Müslüman bir toplumda daha önce eşi görülmemiş bir adımdı bu.

Bağımsız derneklerin ve meslek örgütlerinin kurulmasını teşvik eden Meşrutiyet'in ardından sanat ve mimari alanında da modern mesleki örgütler kurma yolunda ilk adımlar atıldı.[34] 1909'da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kuruldu ve bu tarihten sonra Galatasaray Lisesi'nde daha sistematik yıllık sanat sergileri açıldı.[35] Yine 1909'da, Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti kuruldu ve 1922'ye kadar faaliyetlerini sürdürdü. Bu cemiyet yayımladığı dergide bilimsel ve tekno-

lojik ilerleme ideallerini savunuyordu. Gelgelelim ressamlar, mimarlar ve mühendisler arasındaki mesleki sınırlar o yıllarda bulanıktı ve sadece mimarlara yönelik ayrı bir meslek örgütünün kurulması için 1920'lerin sonlarında Avrupa modernizminin gelişinin beklenmesi gerekecekti.[36] Gülsüm Baydar Nalbantoğlu, Türk mimarlarının profesyonelleşmesine ilişkin kapsamlı analizinde Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti ile aslen mesleki standartlar belirlemekle ve inşaat piyasası üzerinde tekel kurmakla ilgilenen Batılı meslek örgütleri arasındaki farka işaret eder. Ona göre, Osmanlı cemiyetinin üyeleri, Batı'daki muadillerinin tersine, bir araya gelişlerine baskın bir biçimde idealist açıdan bakıyorlardı. "Teknolojicilikleri, modernist meşrutiyetin siyasi ideolojisiyle tutarlıydı ve mesleki olmaktan çok siyasi bir bilincin ürünüydü."[37]

Türk-Müslüman sanatçı ve mimarların sayısının ve ağırlığının Jön Türk Dönemi'nde çarpıcı, İstiklal Savaşı'ndan sonra ise daha da çarpıcı bir biçimde artmış olduğuna şüphe yoktur. Önde gelen sanat tarihçilerinden ve ilk cumhuriyet döneminin kamusal şahsiyetlerinden olan Celal Esat Arseven (1875-1971), ailesi subay olmasını istediği halde 1890 yılında birçok Rum ve Ermeni arasındaki üç Türk öğrenciden biri olarak akademideki resim derslerine devam ettiğini anlatmıştır.[38] Osmanlı canlandırmacılığına dayalı "milli üslup"a bağlı daha genç kuşaktan bir mimar olan Arif Hikmet Koyunoğlu (1888-1982), 1908'de akademiye girdiğinde, mimarlığın Türk-Müslüman aileleri arasında saygın bir meslek olmadığını, ailelerin oğullarının Ermeniler, Rumlar, Yahudiler ve Levantenlerle ilişkilendirilen bir meslek olan "taş ustalığını" seçmesini istemediklerini yazmıştır.[39] Yaklaşık yirmi yıldan ve birçok savaştan sonra, 1931'de yeni kurulan Güzel Sanatlar Birliği'ne kayıtlı 39 mimar arasında, 22 Türk, 10 Ermeni, 6 Rum ve 1 İtalyan bulunuyordu.[40] Daha sonra, Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nin 1940 tarihli isim listesinde, 18 Ermeni, 11 Rum ve 4 başka milletlerden (Yahudi ve İtalyanlar) ismin yanında, üçü kadınlara ait 171 Türk ismi bulunuyordu.[41] Bu gayrimüslimlerden sadece 2 Ermeni ile 6 Rum'un 1923'ten önce mezun olduğunu belirtmek de önemlidir. Birinci Dünya Savaşı sırasındaki Ermeni tehciri ve 1922'den sonra Yunanistan'la yapılan nüfus mübadelesi, mimarlık mesleğindeki değişen demografiyi belirleyen birincil etkenlerdi şüphesiz. Gelgelelim 1940 tarihli isim listesi, İstanbul'da hâlâ, bu dramatik tarihsel olaylardan taşradakiler kadar etkilenmemiş olan dikkate değer sayıda gayrimüslim mimar olduğunu gösterir.

Müslüman-Türk mimarların sayısındaki artışa rağmen, 1908-1918 döneminin mimari kültürüyle bağlantılı olarak "milliyetçilik" terimini çok ihtiyatlı kullanmak gerekir. Kendilerinden sonraki Kemalist milliyetçilerin tersine, yüzyıl başı aydınları, sanatçıları ve mimarları aslen, sultan ve imparatorlukla özdeşleşerek Osmanlı devletini korumakla ilgileniyorlardı. Çoğuna göre, Osmanlı "millet"ini bir arada tutan asli bağ, etnilik ve dilden çok Osmanlı devletinin patrimonyasıydı. Osmanlı-İslam sanatı ve mimarisi, Osmanlı devletinin ortak kültü-

rüydü ve bu devletin bütün halklarına aitti. "Millet" fikri hâlâ, imparatorluğun etnik ve dini bakımdan heterojen, kozmopolit karakterini temsil eden bir siyasi topluluğa karşılık gelen kapsayıcı bir kavramdı. Hasan Kayalı ikna edici bir biçimde, "Jön Türk" tabirinin yüzyıl başı Osmanlı modernleşmecileri ve liberal meşrutiyet taraftarlarını adlandırmak için talihsiz, yanlış bir tabir olduğunu ileri sürer, zira bu insanların hepsi Türk değildi.[42] Mimari de tek tek mimarlar düzeyinde benzer bir resim sunar. Milli Mimari Rönesansı'nın oluşumuna birçok gayrimüslim katkıda bulunmuş; Guilio Mongeri (bkz. resim 1.10), Alessandro Valeri ve Mihran Azaryan gibi mimarlar bu üsluptaki en dikkate değer bazı tasarımları üretmişlerdir (bkz. resim 1.2).[43]

Gelgelelim Milli Mimari Rönesansı'nın içinde doğduğu bu vatansever Osmanlıcılık, Birinci Dünya Savaşı civarlarında yerini gelişme halinde olan Türk milliyetçiliği ideolojisine bırakmış, mimari kültüründe de buna tekabül eden değişiklikler yaşanmıştır. Özellikle de, eğitimlerini 1908 ila 1918 arasında Vedat Bey, Kemalettin Bey ve Guilio Mongeri'den almış olan genç Türk mimarları kuşağı, Osmanlı canlandırmacılığını, Osmanlı devletini ve bu devletin İslami kültürünü temsil etme işlevinin ötesinde, öncelikle bir *Türk* milli üslubu olarak benimsemişlerdir. Osmanlıcıların bütün Müslümanların hamisi olarak imparatorluğa yönelik bağlılıklarını büyük ölçüde paylaşmalarına rağmen, çoğu "Türk milleti"ni Osmanlı toplumunun asli çekirdeği olarak algılamışlardır.[44] Bu kuşağın en önemli ve verimli mimarlarından bazıları, akademiden 1909'da mezun olan Tahsin Sermet, 1914 mezunu Arif Hikmet Koyunoğlu, 1913 mezunu Necmettin Emre ve 1918 mezunu Sedad Çetintaş'tır. Milli Mimari Rönesansı, işte bu mimarların çalışmaları sayesinde, rafine edilmiş, "Türkleştirilmiş" ve yeni bir ideolojik vurgu kazanarak cumhuriyet dönemine (yani Ankara'ya ve diğer Anadolu kentlerine) taşınmıştır.

Osmanlı Formlarının "Türkleştirilmesi"

Jön Türklerin Osmanlı devletini, kurumlarını ve binalarını modernleştirme çabaları, yirminci yüzyılın ilk yirmi yılında Türk milliyetçiliğinin ortaya çıkışıyla el ele gitmiştir. İster milliyetçiliği modernliğin bir ürünü olarak tasvir eden araştırmacıları, ister modernliğin milliyetçilik tarafından tanımlandığını düşünen araştırmacıları izleyelim,[45] Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarına damgasını, bu iki fenomen arasındaki güçlü ilişki vurmuştu. On dokuzuncu yüzyılın son yirmi otuz yılında, Osmanlı canlandırmacılığıyla İslam arasındaki ilişki, Gotik canlandırmacılıkla Hıristiyanlık arasındaki ilişkiye benzediği halde, yüzyıl dönümünden sonra Osmanlı formlarına simgesel olarak gittikçe daha fazla "Türklük" yüklenmiştir. Bu durum, söz gelimi Viktorya döneminin sonlarında yaşayanların

Gotik canlandırmacılığa, daha önce Pugin ile Ruskin'in savunduğu gibi iyi Hıristiyan toplumunun simgesi olmaktan çok "İngilizlik"in simgesi olarak bakmalarına benzer.[46] 1918'e gelindiğinde, mimaride Osmanlı canlandırmacılığı de şüphe götürmez biçimde Türk milli üslubu anlamına gelmeye başlamıştı.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde, aynı sıralarda Mısır'da bunu tamamlayan bir gelişme olmasının –Arap-Mısırlı bir milliyetçi bilincin ortaya çıkmasının–, Osmanlı canlandırmacılığının gittikçe daha milliyetçi bir biçimde algılanıp tasvir edilmesinde önemli bir rolü olan diğer bir etken olduğunu da eklemek gerekir. Osmanlı mimarisinin "Türkleşmesi"ne, özellikle de Arap-İslam motiflerinin reddedilip klasik Osmanlı motiflerinin benimsenmesine koşut olarak, Mısır'da da bir "Mısır milli üslubu"nun temeli olarak Osmanlı klasiklerine değil Memlük klasiklerine başvuruluyordu. İki bina Mısır'daki durumu güçlü bir biçimde gösterir. On dokuzuncu yüzyıl başlarında, Kahire'deki Mehmed Ali Camii'nin (1830-1848) tasarımı, belirgin bir Osmanlı zihniyetiyle, camiyi yaptıran ve kendisine Osmanlı sultanlarını model alan Mehmed Ali'nin imparatorluk hırslarını yansıtan merkez-kubbeli bir plan ve ince "kalem minare"lerle yapılmıştır. Nasser Rabbat'ın açıkladığı gibi, kırk yıl kadar sonra, İstanbul'da bir Osmanlı canlandırması "milli üslubu" oluşum halindeyken, Kahire'deki Rifa'i Camii (1869-1911), her türlü Osmanlı göndermesinden uzak duran Mısır ulusal kimliğinin yeni simgesi olan neo-Memlük üslubunda yapılmıştır.[47] Bu koşutluk, çoğu kez "benliğin" benzer biçimde tarif edilen "ötekiler"den ayrışması olarak tanımlayabileceğimiz kimlik inşasında işlev gören karşılıklılıklar hakkında bize çok şey anlatır.

Osmanlı-Türk modernleşmesini araştıran en önde gelen bilim adamlarından olan Şerif Mardin, İslam'ın toplumsal bağdaşıklığın asli temeli olarak ve hızla değişen bir dünyada halkın varoluşsal dayanağı olarak sahip olduğu önemi ihmal eden Batılı millet anlayışlarının dayatılmasıyla dinin tedricen zayıflatılması hakkında kapsamlı yazılar yazmıştır.[48] Ona göre, dinin bu şekilde tedricen zayıflatılması, 1839'daki Tanzimat reformlarıyla başlamıştır. Gelgelelim Osmanlı kimliğinin resmi tanımında İslam'ın sahip olduğu önceliğin yerini Türklük vurgusuna bırakması, 1913'te İttihat ve Terakki'nin milliyetçi kanadının iktidarının pekişmesinden sonra olmuştur. Millet olmayı, Osmanlı sultanının patrimonyası altındaki ortak din temeli üzerinde değil de ortak kültür, tarih ve dil mirası temeli üzerinde tarif eden yeni tanım, yeni milliyetçi ideolojiyi Genç Osmanlıların önceki vatanseverliğinden ayırt eden şeydir. Türk milliyetçiliğinin klasik metinleri bu dönemde, özellikle de milliyetçi Türk Ocağı örgütünün kurulmasından ve bu örgütün dergisi *Türk Yurdu*'nun yayımlanmasından sonra yazılmıştır.

Kültür ile medeniyet arasındaki ünlü ayrım (modernliği *gemeinschaft*'tan *gesellschaft*'a geçiş olarak gören klasik teorilerin merkezinde yatan bir ayrımdır bu), mimari alanında bir milli üslup fikrinin geliştirildiği bağlamın hazırlanmasında

önemli yeri olan bir temaydı. Türk milliyetçiliğinin başlıca ideoloğu Ziya Gökalp'in teorileri, Osmanlı canlandırmacılığından bir "milli üslup" çıkarmaya doğru yeterince ideolojik gerekçe sunuyordu. Gökalp her şeyden önce, her ikisi de Türk kimliğini oluşturan ögeler olmasına rağmen, "milliyet"i (Ural-Altay Türk halkları grubunu), "din"den (milletler-üstü olan İslam cemaatinden) ayırt ediyordu. Osmanlı kültürü (ve mimarisi) her ne kadar Türklerin din itibariyle ait oldukları İslami cemaati temsil ediyorduysa da, bu kültür, İslam cemaati içindeki diğer milliyetlerin kültürlerinden ayrı, *Türklere* özgü bir kültürdü. İkincisi, Gökalp, toplumsal hayatın odağını sırasıyla "kültür grupları"na ve "medeniyet grupları"na yerleştirmiş olan Emile Durkheim ve Gabriel Tarde'ın sosyolojik teorilerinden yola çıkarak, "kültür/hars" ile "medeniyet" arasındaki ünlü ayrımını formüle etmişti. Bu, bir yanda, "inançlar, ahlaki vazifeler, estetik hisler ve sübjektif mahiyette olan idealler" ile öte yanda, "hepsi de objektif mahiyette olan ilmi hakikatler, hijyen ve ekonominin kuralları, nafia işlerine dair faydalı zenaatlar, ticaret ve ziraat teknikleri" arasında yapılan bir ayrımdı.[49] Gökalp buradan çıkarak, Batı'dan medeniyet ödünç alınabileceği halde, kültürün milletin kendi halkı ve tarihine bağlı kalması gerektiği gözleminde bulunuyordu. 1918'de şöyle yazmıştı:

> Türklüğün ve İslamlığın idealleri arasında bir tezat olmadığı gibi, bunlarla muasırlaşmak ideali arasında da bir tezat yoktur. Muasırlaşmak, sadece Avrupa'nın teorik ve pratik ilimlerini ve tekniklerini kabul etmeyi mecbur kılar. Dinde ve milliyette aranması gereken ahlaki ihtiyaçlar ise, sanki birer makine veya teknik imişler gibi Batı'dan ithal edilemezler. Hars millidir, medeniyet beynelmilel.[50]

Ziya Gökalp'in (işin ilginç tarafı, kendisi Kürt kökenlidir) Türk milliyetçiliği, kültürel açıdan antikozmopolitti. Onun perspektifine göre, "milli kültür"ün gerçek kaynağı, Osmanlı sultanlarının yüksek kültürü değil, Türklerin halk kültürü olabilirdi – 1930'ların sonlarında gerçekten de böyle olacaktı. Buna rağmen, Milli Mimari Rönesansı, 1908'den beri zaten yerleşmiş olan bir inşa pratiği olmanın ötesinde, Gökalp'in özlü savlarını birebir mimari terimlere tercüme ediyormuş gibiydi. Klasik Osmanlı mimarisinden (yani Türk kültüründen) alınan unsurlar, Avrupa'nın akademik tasarım ilkeleri ve inşaat teknikleriyle (yani Batı medeniyetiyle) birleştiriliyordu.

Osmanlı form ve detaylarının böyle "Türklük"le yüklenmesi, Türkiye'deki büyük savaşlar ve tarihsel dönüşümlerle örtüşmüştür. Birinci Dünya Savaşı, Osmanlıların Antant güçlerine teslim olması ve Anadolu'da milliyetçi lider Mustafa Kemal yönetiminde bir bağımsızlık mücadelesinin örgütlenmesiyle sonuçlandı. Bu tür olaylar, özellikle de Çanakkale savunması gibi kahramanca savaşlar ve Birinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan Arap isyanı gibi yenilgiler, bir milli kimlik oluşturma; özellikle de Osmanlı İmparatorluğu'nun patrimonyasının gele-





1.7 Türklerin kolektif bilincinde milletin doğuşuyla ilintilendirilen, Ankara'daki ilk önemli "milli üsluptaki" bina. 1917'de İsmail Hasif Bey tarafından, aslen İttihat ve Terakki şubesi olarak yapılmış olan bina 1920'lerin başlarında ilk Millet Meclisi olarak kullanıldı, günümüzde Kurtuluş Savaşı Müzesi'dir. *Üst*: Binanın 1990'larda çekilmiş bir fotoğrafı (S. Bozdoğan). *Yan*: "O Gün", Refik Epikman'ın 1937 tarihli, 1920'de Millet Meclisi'nin açılışını betimleyen resmi (G. Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel*, 1973).

neksel olarak bünyesine kattığı diğer Müslümanlardan ayrı, Türklere ait bir kimlik oluşturma sürecini pekiştirdi. Kimliğin birincil göstereni olarak dinin yerine milliyet geçti. Milli Mimari Rönesansı bu dramatik tarihsel olaylar sürerken Ankara'ya kaydı. İstanbul'un işgal edilmesinden rahatsız olan birçok Türk sanatçı ve mimar Mustafa Kemal'in milliyetçi davasıyla özdeşleşti, hatta bazıları İstiklal Savaşı'na aktif olarak katıldı.[51]

Ankara'daki küçük İttihat ve Terakki karargâhı, belirgin çıkmalı çatısı, sivri kemerleri ve diğer Osmanlı detaylarıyla, Milli Mimari Rönesansı'nın, daha önceleri pek önemsenmemiş olan bu Anadolu şehrindeki ilk örneklerinden biriydi (resim 1.7). Bu bina daha sonra İstiklal Savaşı'nda ölen İsmail Hasif Bey tarafından 1917'de tasarlanmış ve 1920'de ilk Millet Meclisi binası haline getirilmişti. Bugün burası İstiklal Savaşı Müzesi olarak kullanılmaktadır. Bu bina, cumhuriyetin kolektif bilincinde, milletin uyanıp tarihsel özbilince kavuşmasının simgesidir. Fiilen Mustafa Kemal'in binanın önünde konuşma yaptığı, Millet Meclisi'nin açılış gününü resmeden birçok resim ve fotoğrafın fonu olmuştur (resim 1.7). Ankara'nın cumhuriyetin yeni başkenti ilan edilmesinden sonra, çok kısa bir süre içinde ve ciddi para, malzeme ve işgücü eksiklikleri yaşanan çok elverişsiz koşullarda, Osmanlı canlandırması "milli üslup"unda önemli kamu binaları inşa edilmiştir. Ulus Meydanı yakınlarında, bugün "eski Ankara" denen yerde yoğunlaşmış olan bu binalar cumhuriyetin ilk on yılının güçlü milliyetçi hislerini yansıtırlar.

İlk örneklerden biri, tasarımı Yahya Ahmet ile Mühendis İrfan'a ait, (simetrik bir cephesi, geniş konsolları ve mavi çinileri olan) Maliye Bakanlığı'dır (resim 1.8). Vedat Bey'in inşa ettiği, ilk Millet Meclisi binasına bitişik CHP genel merkezinin (1926) kaba işlenmiş bir taş cephesi, tepede cilalı mavi çinileri ve ikinci katta, giriş plazasına yukarıdan bakan üç kemerli bir şahnişini vardır. Erken cumhuriyet döneminin önemli bir kısmında ikinci Millet Meclisi binası olarak kullanılmış olan bu bina bugün Cumhuriyet Müzesi'dir. Onun karşısındaki Ankara Palas (1924-1927) yabancı erkanın ve yeni rejimin yüksek bürokratlarının kalacağı lüks bir otel olarak inşa edilmiştir (resim 1.9). Milli Mimari Rönesansı'nın önde gelen iki mimarı Vedat Bey ile Kemalettin Bey'in ortak eseri olan Ankara Palas'ın, Osmanlı canlandırmacı milli üslubunun Ankara'daki en paradigmatik yapısı olduğu söylenebilir. Simetrik tasarımı, sivri kemerleri ve taşıyıcı olmayan bir kubbe ile bezemeli taçkapısı, Milli Mimari Rönesansı'nın klasik ve akademik tasarım ilkelerini örnekler. İki mimarlık tarihçisinin dediği gibi, bu otel "dev balo salonu, basınçlı suyu ve merkezi ısıtma sistemi, Batı tipi tuvaletleri ve banyoları ve güçlü jeneratörüyle –soluk gaz lambalarına alışmış bu kırsal Anadolu kasabasında eşi olmayan özelliklerdi bunlar–, modernliğe ve medeniyete adanmış bir anıt"tı.[52]

Bu binaların az ötesinde, Bankalar Caddesi boyunca, Guilio Mongeri'nin,

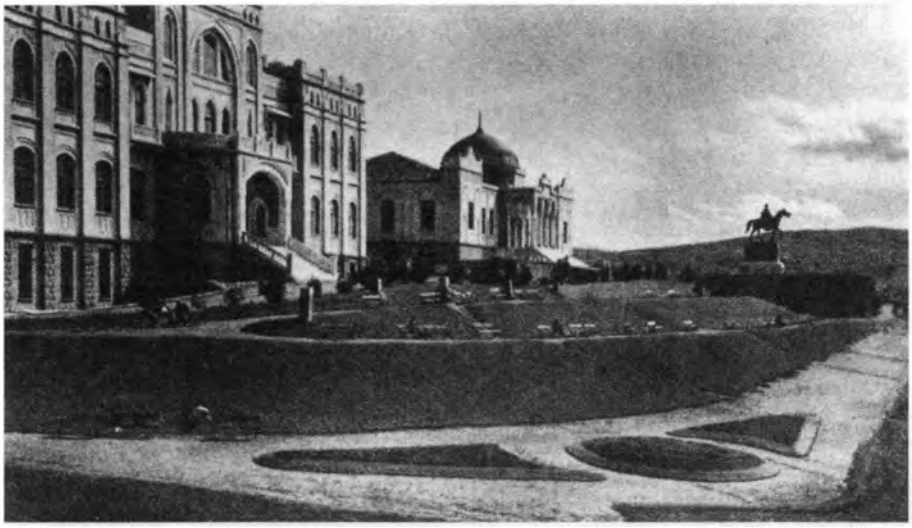




1.8 Yeni başkent Ankara'daki ilk "milli üsluptaki" binalardan biri: Yahya Ahmet ve Mühendis İrfan'ın yaptıkları Maliye Vekaleti (1925). Kartpostal, 1930 yılı civarı (Ankara Belediyesi Arşivleri. *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: Belko, 1994).

1.9 Ankara'daki en paradigmatik "milli üsluptaki" bina olan Ankara Palas'ın (1924-1927), ikinci Millet Meclisi bahçesinden görünüşü. Bina Osmanlı canlandırmacılığı üslubunun önde gelen iki uygulayıcısı, Vedat Bey ve Kemalettin Bey tarafından tasarlanmıştır. Kartpostal, 1930 civarı (Ankara Belediyesi Arşivleri. *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: Belko, 1994).





1.10 Ankara'daki Bankalar Caddesi'nin bir görünüşü, 1930 civarı. Osmanlı Bankası (1926) önde, sağda onun arkasında Ziraat Bankası (1926-1929) görülüyor. İki bina da Guilio Mongeri'ye ait (Ankara Belediyesi Arşivleri. *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: Belko, 1994).

1.11 Arif Hikmet Koyunoğlu'nun Ankara'daki iki "milli üsluptaki" binasını gösteren, döneme ait kartpostal: Önde Türk Ocağı binası (1927-1930), arkada Etnoğrafya Müzesi (1925-1928). 1932'den sonra "Halkevi" binası olarak kullanılan Türk Ocağı'nda bugün Devlet Resim ve Heykel Müzesi bulunmaktadır (*La Turquie Kemaliste*, no. 12, Nisan 1936).

Milli Mimari Rönesansı'nın en olgun örneklerini temsil eden daha süslü banka binaları sıralanır (resim 1.10). Bu binalar hâlâ imparatorluğun son dönemlerinin İstanbul'daki mimarisinin uyandırdığı daha kozmopolit ve emperyal hisleri uyandırmaktadır. Gelgelelim bu dönemin Ankara'daki en verimli mimarı, daha genç kuşaktan, Vedat Bey'in ve Guilio Mongeri'nin öğrencisi Arif Hikmet Koyunoğlu'ydu (1888-1982). Koyunoğlu, Avrupa modernizmine geçilmeden önce Milli Mimari Rönesansı'nın son paradigmatik eserleri arasında yer alan Hariciye Vekaleti (1927), Etnoğrafya Müzesi (1925-28) ve Türk Ocağı binasını (1926-30) inşa ederek öne çıktı (resim 1.11). Mimarın kendi kaleminden anlattığına göre, Mustafa Kemal'in inşa edilişleri sırasında bu binaları düzenli olarak, heyecanlı bir şekilde ziyaret etmesi, Milli Mimari Rönesansı'nın bizzat milli kahraman tarafından onaylandığını gösterir.[53] Türk Ocağı binasının tasarımı ve inşası, Türk Ocağı teşkilatının ardındaki ideolog olan Ziya Gökalp'in bizzat hayranlığını ve övgülerini kazanmış, çok önemli bir milliyetçi olaydı. 1932'de CHP'nin yeni kültürel ve ideolojik programı tarafından bu milliyetçi teşkilatın kapatılması ve yerine başka bir teşkilatın kurulması (bkz. 2. Bölüm), Arif Hikmet'in anılarını anlatırken "derin bir üzüntü"yle hatırladığı olaylardı.[54]

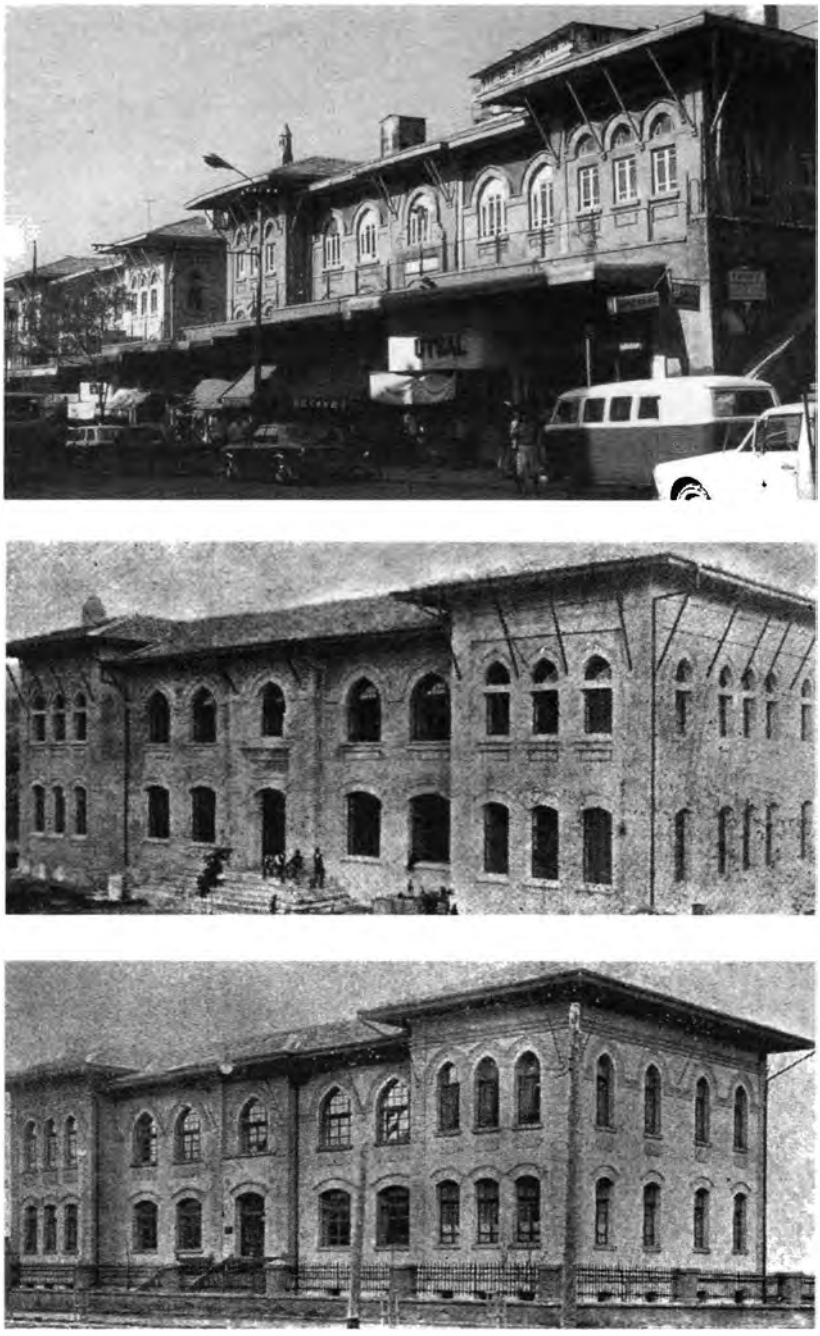
1920'ler boyunca, Konya'da, İzmir'de, Kütahya'da, Afyon'da ve cumhuriyetin diğer şehirlerinde, Milli Mimari Rönesansı'nın daha az tanınan, özellikle de hükümet binası, belediye sarayı, okul ve postane olarak kullanılan örnekleri inşa edildi (resim 1.12). Okullar yeni rejimin ideallerini temsil eden özellikle önemli bina tipleriydi ve 1920'lerde Nafıa Vekaleti'nin ürettiği Osmanlı canlandırması niteliğindeki prototip tasarıma göre inşa edildiler. Hepsi aynı plana dayalıydı: girişleri merkez eksen üzerinde olan ve her uçta üç pencereli bölmelerle cepheye çıkma yapan simetrik ve iki katlı bir tasarım; pencerelerin üzerinde sivri kemerler ve geniş, çıkmalı bir çatı. Ankara'da Mukbil Kemal tarafından inşa edilen Gazi ve Latife okulları (1924), Konya'da (1926-28) ve Denizli'deki (1920'lerin sonları) Gazi Mustafa Kemal ilkokulları, Yozgat'taki Cumhuriyet Mektebi ve Afyon'daki ilkokul ve lise (resim 1.13) örneklerinde olduğu gibi.[55]

Konya ve İzmir, milli üslupta yapılmış kamu binalarından özellikle gurur duyuyordu. Konya'da, Vedat Bey'in yetiştirdiği Mimar Muzaffer ve onun ölümünden sonra işi devralan Mimar Falih Ülkü, etkileyici Konya Merkez Postanesi binasını yaptılar. İzmir'de, şehrin 1922'de Yunan işgalinden kurtulmasından sonra Milli Mimari Rönesansı'nın ideolojik cazibesi özellikle güçlüydü. Her ikisi de mimar Tahsin Sermet tarafından yapılan Milli Sinema (1926) ve Milli Kütüphane (1933) örneklerinde görüldüğü üzere, yeni kamu binalarında *milli* terimi sık sık kullanılıyordu. İstanbul Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bir başka mezunu olan Necmeddin Emre, Osmanlı canlandırması üslubunun, İzmir'de icra-yı sanat eyleyen diğer önde gelen mimarıydı; özellikle 1925'te yaptığı İzmir Türk Ocağı binasıyla tanınır.[56] Vedat Bey ile Kemalettin Bey'in eserleri ve Ankara, İs-





1.12 Osmanlı canlandırmacılığı "milli üslup"unun Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki taşra kasabalarına yayılması. *Üst*: Tipik sivri kemerleri ve geniş saçaklıklarıyla Havran belediye binası, 1930 civarı (*Belediyeler*, İstanbul: T.C. Dahiliye Vekaleti Mahalli İdareler Umum Müdürlüğü, 1933) *Alt*: Bandırma'da bugün otel olarak kullanılan kubbeli bir köşe binası (İnci Aslanoğlu).



1. 13 1920'lerde Osmanlı canlandırmacılığı "milli üslup"uyla tasarlanan prototip ilkokullar. *Üst*: Ankara'daki Gazi ve Latife ilkokulu (1924), fotoğraf 1990'lardan (S. Bozdoğan); *orta ve alt*: Yozgat ve Afyon'daki Cumhuriyet ilkokulları (*Belediyeler*, İstanbul: T.C. Dahiliye Vekaleti Mahalli İdareler Umum Müdürlüğü, 1933).

tanbul ve İzmir'deki diğer önemli milli üsluptaki binalar monografik çalışmalarda ele alınmış olmasına karşın, taşrada ve daha az tanınmış mimarlar tarafından bu üslupta yapılmış bütün yapıları ele alan kapsamlı bir tarama çalışması yoktur.

Milli Mimari Rönesansı'nın cumhuriyetin ilk on yılındaki önemini anlamak için, bir Osmanlı-İslam kimliğinden milliyetçi Türk kimliğine geçişin özgül tarihsel, siyasi ve ideolojik bağlamını ele almak zorunludur. Bu mesele, Milli Mimari Rönesansı'nın stilistik Osmanlı göndermelerine, Modern Hareket'in 1931-sonrası önyargılarının gözünden bakarak onu modern, laik, Batı'ya yönelmiş bir millet için anakronik bir üslup olarak gören mimarlık tarihçilerinin sık sık gözünden kaçar. Nitekim, bu üsluptaki inşaatların 1920'ler boyunca, Kemalist cumhuriyetin en radikal Batılılaşmacı kurumsal reformlarının yapıldığı sıralarda da sürmüş olması, çoğunlukla, koşullarla açıklanan ve daha sonra, 1930'larda düzeltilen geçici bir sapma olarak değerlendirilir.[57] Bu değerlendirmede gözden kaçan, bu üslubun derin muğlaklığının –yani Osmanlı formlarının Türk ve İslami yananlamlarının eşzamanlılığı ve birbirinin yerine geçebilmesinin–, onu özellikle döneme uygun hale getirdiğidir. Osmanlı canlandırmacı milli üslubu, Türk milletinin Osmanlı-İslami geçmişinin ihtişamını simgeleyebiliyor ve böylece Osmanlı hanedanının dini patrimonyasına bağlı geleneksel halk kesimlerinin gözünde yeni milliyetçi rejimi meşrulaştırabiliyordu. Çoktandır yerleşmiş bir inşa uygulamasını devam ettirmenin bariz pratikliğinin yanı sıra, Milli Mimari Rönesansı'nın simgesel muğlaklığı –aynı anda hem eski imparatorluğu hem de yeni milleti imleyebilmesi–, onu bu henüz oturmamış geçiş döneminde siyasi ve ideolojik açıdan ehven bir seçenek haline getiriyordu.

Milli Mimari Rönesansı'nın bu muğlaklığı, *millet* kelimesinin muğlaklığına benzetilebilir; birçok araştırmacının işaret ettiği gibi, "millet" terimi, gittikçe daha sık olarak ortak bir tarih, kültür ve dil mirası temelinde tanımlanan "ulus" anlamına gelecek şekilde kullanılıyordu.[58] Oysa bu kelime uzun bir süre Osmanlı dönemindeki eski anlamının (imparatorluğun farklı *dini* cemaatleri için kullanılıyordu) dini çağrışımlarını korumayı sürdürdü. Halkın aslen yeni millete değil de hâlâ İslam'a ve imparatorluğa bağlı olduğu 1920'lerde, Mustafa Kemal laikleştirici reformları daha yenilir yutulur hale getirmede bu dini simgeciliğin güçlü bir rolü olabileceğini görmüş olmalıdır. Osmanlı hanedanını (1922) ve bütün Müslümanların en üst dini otoritesi olan halifelik makamını (1924) lağvetmeye yönelik radikal kararının ardından, özellikle etkili olmuş bir simgecilikti bu. Ne de olsa İstiklal Savaşı, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde halkı Mustafa Kemal etrafında seferber etmiş olan dini liderlerin muazzam desteğiyle kazanılmıştı. Bu din adamlarının çoğu 1920'de açılan ilk Millet Meclisi'nin üyeleriydi; örneğin ünlü "Zafer Duası" fotoğrafında (1921), Mustafa Kemal'i Millet Meclisi'nin önünde, sarıklı cübbeli vekillerin yanında ellerini açmış dua ederken görürüz. Bu insanların ve onları seçenlerin hisleri (ve bunlardan gelebilecek bir mu-

halefet olasılığı), en başta İslam'ın simgelerine ve sultana hürmet edilerek, dikkatle idare edilmeliydi. İşte bu nedenle, Milli Mimari Rönesansı'nın Osmanlı göndermeleri 1920'lerde yaşanan bir sapma sayılmaz. Bunlar, birçok dini kurala, Şerif Mardin'in deyimiyle "halkın önemli bir geleneksel telinin çalınmasıyla"[59] yeni anlamlar yüklenen bu çok önemli yıllardaki özgül koşulların uygun mimari dışavurumlarıydı.

Mardin'in çeşitli vesilelerle işaret ettiği gibi, milletin böyle laik bir din olarak temsil edilişinin en iyi örneği, Mustafa Kemal'in bu dönemde benimsediği *gazi* ünvanıdır. Tahirzade Hüseyin'in 1923 tarihli "Gazi Büyük Mustafa Kemal Paşa Hazretleri" resmi özellikle manidardır (resim 1.14). Mustafa Kemal'in portresi, Peygamber'in hayatını resmeden minyatürlerdekiyle aynı temsil türüne ait meleklerle çevrilidir. Erken cumhuriyetin Milli Mimari Rönesansı üslubundaki okul binalarının çoğuna "Gazi" adının verilmesi bu simgesel çağrışımları daha da güçlendiriyordu. Kemalettin Bey'in ölmeden önce tasarımını yaptığı son bina, Ankara'daki Gazi Öğretmen Okulu'ydu (1926-30), bu tarihten sonra da Milli Mimari Rönesansı yerini modernizme bıraktı. Bu milli üslubun Osmanlı-İslam motifleri gibi, (Türk milli marşının sözlerini de yazmış olan) Mehmet Akif Ersoy'un şiirlerinin de yeni milliyetçi bilince uyumlu bu tür dini kodlarla dolu olduğunu belirtmek ilginç olabilir. Örneğin bu şiirlerde Çanakkale'de ya da İstiklal Savaşı'nda çarpışan askerler "Bedir'in aslanları kadar şanlı"dırlar ve Kabe mezartaşları olur.

Cumhuriyetin ilk on yılında yeni milliyetçi ruhun açıkça dini terimlerle ifade edilmesi, Türk Ocağı binasının 1930'da, Ankara'da açılışıyla ilgili gazete haberlerinde de açıkça görülür. Ülkenin her yerinde şubeleri açılan Türk Ocağı teşkilatının resmi yayın organı *Türk Yurdu*, bina hakkında özel bir sayı çıkarıp binanın dışarıdan görünüşünü, mermer giriş holünü, bezemeli oyma tavanını, iç görünüşünü ve diğer ayrıntıları gösteren yirmi resim yayımlamıştır. Yorum yazısında İslam'ın en kutsal mekânlarına göndermede bulunularak şöyle deniyordu: "Türk'ün kabesi olan Ankara'nın bir tepeciğinde, bu milli arafatında yükselen bu bina, Türk'ün seciyevi ve milli bir eseridir ve her şeyden evvel maddenin ruh ile imtizaç ettiği tılsımlı bir eserdir."[60] Ama bu "Kabe"de kültürel ve sosyal olaylar –sanat sergileri, konferanslar, konserler, bütün oyuncuları Türk, Türkçe söylenen operalar– gerçekleşecekti; cami külliyeleri yerine kültür, eğitim ve eğlence işlevleri olan laik kamu mekânlarını koymayı amaçlayan cumhuriyetçi mekânsal pratiklerin bir örneğiydi burası. Diğer milliyetçi gazeteler de binayı "...bu güzel eser Mimar Hikmet Bey, Kayserili Hakkı ve Hüseyin Usta gibi halis Türk evlatlarının sanatlarından birer numunedir," diye selamlıyor, üslup açısından "Osmanlı" olan bu binanın "Türklüğü"nü vurguluyorlardı.[61] Bu hislerin tam da yeni ortaya çıkan mimarlık meslek camiasının Milli Mimari Rönesansı karşısında gittikçe daha eleştirel bir tavır aldığı bir dönemde seslendirilmiş olması,



1.14 "Gazi Büyük Mustafa Kemal Paşa Hazretleri" (1923). Tahirzade Hüseyin'in Atatürk'ü, peygamberin hayatını resimleyen İslami minyatürlerin temsil tarzıyla betimleyen resmi (G. Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel*, 1973).

cumhuriyetin ilk on yılında Kemalist kültürde karmaşık ve birbiriyle çatışma halinde altakımlar olduğuna tanıklık eder.

Eğitim ve meslek kurumları çerçevesinde de, Türk milliyetçiliğinin genç sanatçı ve mimarlar üzerinde giderek güçlenen etkisi, Birinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında bariz bir hal almıştı. Gülsüm Baydar Nalbantoğlu, daha 1913'te, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğrencilerinin Guilio Mongeri'ye karşı ayaklanıp "Türk mimarisini, ilhamlarını Roma'daki St. Peters'den değil Süleymaniye ve Selimiye'den almış olan Türk öğretmenlerden öğrenme"yi talep ettiklerini yazar.[62] İmparatorluktan millete geçişin kargaşası içinde, Türk-Müslüman mimarların, Milli Mimari Rönesansı'nın uygulayıcıları olarak keyfini sürdükleri önem ve özsaygı hissi şanlıydı ama kısa sürdü. Eklektik ve canlandırmacı yabancı mimarlar kuşağı imparatorluğun Jasmund ve Vallaury'leri– akademide ve pratikte yerlerini henüz Türk mimarlara bırakmışken, daha radikal değişimler oluşmaktaydı. 1920'lerin sonlarına gelindiğinde, Osmanlı canlanmasının akademizmi sert saldırılarla iyice yıpratılmıştı ve yeni cumhuriyet rejimi, bu kez Alman ve orta Avrupa modernizmini Türkiye'ye getirerek yeni bir grup yabancı mimarın başını çektiği bir inşaat dönemi başlatıyordu. Kemalettin Bey 1927'de Ankara'da Gazi Öğretmen Okulu üzerinde çalışırken, Milli Mimari Rönesansı çoktandır yoğun tartışma ve eleştirilere konu olmuş, bu eleştiriler ölümünden hemen önce Kemalettin Bey'i çok üzmüştü.[63] Aynı yıl, akademi müfredatı modernist bir yönde radikal bir reformdan geçirildi ve Milli Mimari Rönesansı'nın çöküşünün ve nihai reddinin yolu hazırlanmış oldu. Bu üslubun başlıca üç uygulayıcısına gelince, Kemalettin Bey 1927'de öldü, 1928'de Guilio Mongeri, 1930'da da Vedat Bey akademiden istifa etti.

Osmanlı Formlarının Reddi

Mimarlık açısından bakıldığında, yirminci yüzyılın ilk yirmi yılında Milli Mimari Rönesansı'nın serpilmesi, Avrupa'da ilk modernist deneylerin çoktan yapıldığı bir dönemde geç kalmış bir canlandırmacılık olarak görülebilir. Türkiye'nin bu modernist deneylerle tanışması açısından, 1916'da İstanbul'da Alman-Türk Dostluk Yurdu için açılan talihsiz mimarlık yarışması özellikle dikkat çekicidir. Bu projeyle, özellikle Kayzer II. Wilhelm'in 1889'daki ünlü İstanbul ziyaretinden sonra, iki ülke arasındaki stratejik ittifakın –en sonunda imparatorluğu I. Dünya Savaşı'na sürüklemiş olan ittifakın– kutlanması amaçlanıyordu. Aralarında Peter Behrens, Theodor Fischer, Paul Bonatz, Martin Elsaesser ve (yarışmayı kazanan) Germen Bestelmeyer'in de bulunduğu, Almanya'daki erken modernist mimarların çoğu bu yarışmaya katıldı.[64] Yarışmaya katılan projeler arasında, ikisi de Almanya'daki dışavurumcu hareketle bağlantılı olan Hans Poelzig ve Bru-

no Taut'un iki sıradışı çalışması dikat çekiyordu. Poelzig'in İstanbul'un tarihsel yarımadası üzerinden çağlayan gibi dökülen terasları ve Taut'un Bizans mimarisine anıştırmalar yapan kubbeli yapısı, erken modern mimarlığın tarihi içinde dikkate değer projelerdir. Ancak bu öncü projelerin tasarımcıları ile dönemin Osmanlı mimarları arasında hiçbir fikir alışverişi ya da etkileşim olmaması üzerinde düşünmeye değer. Süha Özkan'ın, Milli Mimari Rönesansı'nın önde gelen iki mimarı Vedat Bey'in de Kemalettin Bey'in de Berlin'deki jüri toplantılarına Osmanlı İmparatorluğu'nun temsilcileri olarak katılmış olduklarını doğruladığı da düşünüldüğünde[65], bu ilişkisizlik ilginçtir. Bu iki Osmanlı mimarı, yeni yeni gelişen Osmanlı canlandırması "milli üslup"la çok meşgul oldukları için, klasik ve canlandırmacı geleneklerden radikal bir biçimde kopan yeni modern eğilimlerle pek ilgilenmemiş olabilirler. Yarışmanın savaş yüzünden kesintiye uğraması da, bu projeler etrafında sürekli bir diyalog oluşamamış olmasının bir başka nedeniydi – bu kesinti, Türk mimarlık kültürünü modernleştirme işinin bir kez daha Almanlara verildiği 1927'den sonra telafi edilecekti. 1916'da Dostluk Yuvası Yarışması'na katılmış olan Alman mimarların bazıları (Paul Bonatz, Martin Elsaesser ve Bruno Taut) daha sonra tekrar gelip 1930'lar ve 1940'larda cumhuriyet Türkiyesi'nde önemli kamu binaları inşa edeceklerdi.

Milli Mimari Rönesansı'nın çöküşü 1927 civarında başladı ve 1931'e gelindiğinde tamamlandı. CHP'nin açık seçik bir biçimde Batıya dönük ve laik bir kültür politikası savunması ve milli kimlik meselelerinde her türlü muhalefeti ve tartışmayı bastırması ile birlikte, cumhuriyet mimarları için Osmanlı mimarisine yapılacak göndermeler hızla aforoz edildi. Osmanlı canlandırmacılığı üslubuyla yapılan inşaatlar neredeyse tamamen sona erdi ve "Yeni Mimari" –Avrupa modernizminin bezemesiz, kübik kompozisyonları– şevkle karşılandı. Bazı durumlarda mevcut klasik, eklektik ve Osmanlı canlandırmacısı binalara, yeni, modern bir cephe giydirilmiş, mesela Aptullah Ziya'nın Adana'daki Öğretmen Okulu'na yaptığı bu uygulama, 1933'te *Mimar* dergisinde, "önce" ve "sonra" fotoğraflarıyla yayımlanmıştır.[66]

Bugün, Ankara'nın fiziksel dokusu, önemli kamu binalarının mimari üslubundaki bu değişimin izlerini taşır. 1920'lerin Milli Mimari Rönesansı binaları şehrin kuzeydeki eski kısımlarındayken, 1930'ların resmi Alman ve orta Avrupa modernizmi, şehrin münasip bir şekilde "Yenişehir" adı verilen güney uzantısına damgasını vurur. Şehrin bu iki kesimini birbirine, kuzey-güney doğrultusundaki ana prestij ekseni Atatürk Bulvarı bağlar. Merkezdeki küçük bir kesimde, yabancı mimarların, hepsi de aynı zamanlarda inşa edilmiş eserlerinin bariz modernist estetiğinin hemen yanında Milli Mimari Rönesansı'nın kubbeleri, Osmanlı düzenleri, sivri kemerleri ve bezemeli çini ve mermer dekorasyonları aynı anda gözlemlenebilir. Örneğin bu kesimin iki ucunda, ikisi de 1927'de inşa edilmiş olan ama farklı üslup seçimlerini sergileyen iki bakanlık binası vardır: ku-

zeyde, Arif Hikmet Koyunoğlu'nun Hariciye Vekaleti, güneyde ise Theodor Jost'un Sıhhiye Vekaleti (resim 1.15). Gelgelelim daha yakından bakıldığında, birincisinin Osmanlı motifleriyle bezeli cephesi ve ikincisinin sade cephesi dışında, her iki binanın da mimarlarının klasik eğitimini gösteren formel, anıtsal girişleriyle simetrik yapılar olduğu görülebilir. Bu konuya daha sonra döneceğim.

Şehrin eski kesiminde bile, İstasyon Caddesi'nin o zamanlar çekilmiş fotoğraflarında, bezemeli ve kubbeli Ankara Palas'ın (resim 1.16) karşısında, İsviçreli mimar Ernst Egli'nin yaptığı Divan-ı Muhasebat/Sayıştay binasının (1928-30) belirgin biçimde modern formları görülür. Egli'nin binasının inşaatına Ankara Palas'ın tamamlanmasından sadece bir sene sonra başlanmıştır. Bu iki üslubun eşzamanlılığı ve fiziksel yakınlığı, cumhuriyetin ilk on yılı boyunca kültürel ve ideolojik sahnenin ne kadar karmaşık olduğunu gösterir. O dönemden bir kartpostal, Milli Mimari Rönesansı ile Yeni Mimari arasındaki polemiksel hesaplaşmanın yoğunlaşmasına kadar, cumhuriyet Ankarası'nın Osmanlı canlandırmacı ve Avrupa modernist binalarından eşit ölçüde gurur duyduğuna tanıklık eder (resim 1.17). Kısa bir dönem için, ideolojik zeminde yapılan üslup ayrımcılığı, sıfırdan bir başkent inşa etmenin getirdiği büyük gururun yanında mesele olmamış gibi görünüyor. 1930'lar için bile, popüler yayınlarda, profesyonel mimarlık çevreleri dışında cumhuriyetin yapıcı enerjisini, kelimenin birebir anlamıyla "ulus inşa etme" işini tek bir üslubun değil, genelde "mimarlık"ın simgelemiş olduğuna dair kanıtlar vardır (bkz. resim S.1). Gelgelelim cumhuriyetin (okullar, yayınlar, meslek örgütleri ve uygulamalar tarafından temsil edilen) resmi mimarlık kültürü, Osmanlı canlandırmacılığının eleştirisini güçlü ve etkili bir biçimde yapmış ve yaymıştır. 1931'den sonra, mimarlık cumhuriyetin daha geniş inkılap söyleminin ve bu söylemin "Osmanlı geçmişinden radikal biçimde kopma" iddiasının önemli bir veçhesi haline gelmiştir.

Gerçekte, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yirmi otuz yılından yeni cumhuriyete geçiş, çoğunlukla polemik amacıyla belirtildiği gibi radikal bir kopuştan çok daha karmaşık bir şeydi ve bir devamlılık içeriyordu. 1910'larla 1920'lerin Milli Mimari Rönesansı ile 1930'larda onun yerini alan cumhuriyet modernizmi, mimarlık tarihinde bu iki dönemin ele alınma tarzını çoğunlukla belirlemiş olan *üslup* karşıtlığının ötesinde, bazı ortak siyasi ve ideolojik zeminleri paylaşıyorlardı. Her ikisi de mimarlık yoluyla bir kimlik kurmaya yönelik bilinçli girişimlerdi ve ikisi de devletin yaptığı modernleşme programları altında serpildi. İkisi de tek parti yönetimi altında otoriter devlet iktidarı ile yakından özdeşleşmişlerdi: sırasıyla, 1913'te her türlü muhalefeti ortadan kaldıran İttihat ve Terakki Cemiyeti ve 1931'de iktidarını pekiştiren Mustafa Kemal'in Cumhuriyet Halk Partisi ile.

Belki de en önemlisi, hem Osmanlı canlandırmacılığı hem de cumhuriyet modernizmi, imparatorlukta yaşayan ve çalışan Ermeni, Rum, Levanten ve Avru-

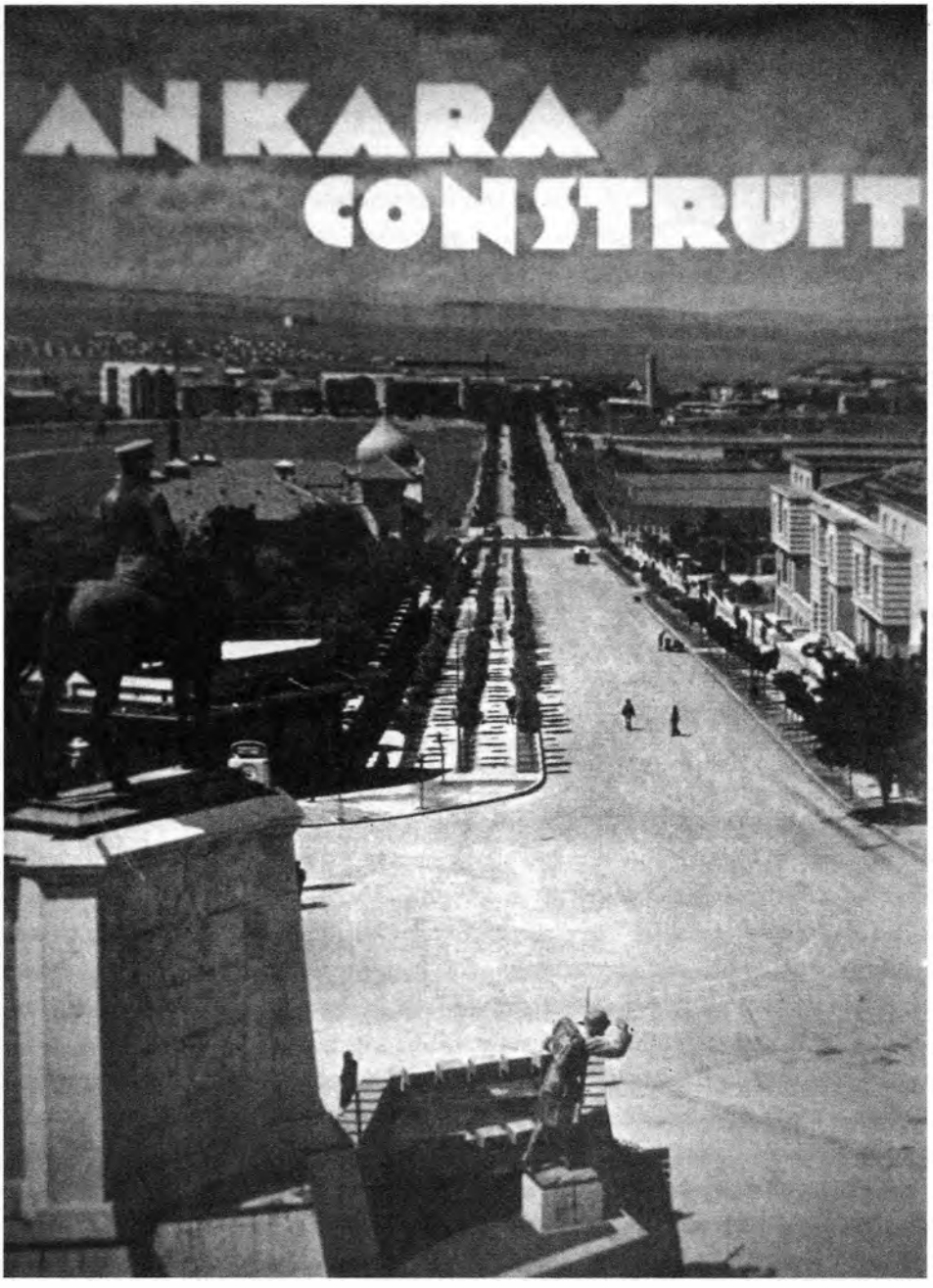




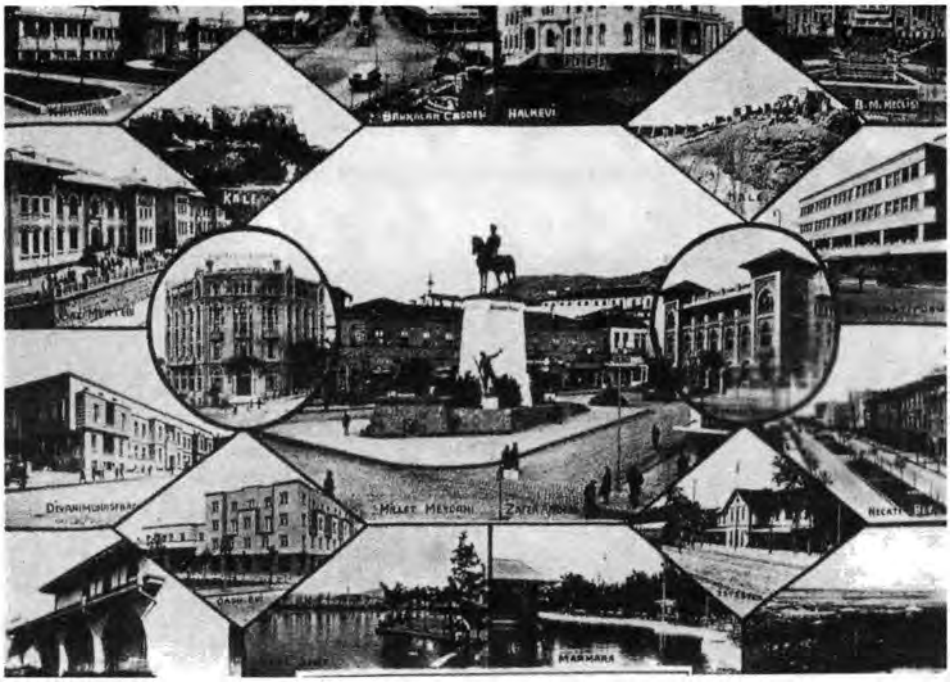
1.15 1920'lerin sonlarında Ankara'da "milli üslup" ile "Yeni Mimari" bir arada bulunuyordu: Atatürk Bulvarı üzerinde, aynı zamanda tamamlanan iki hükümet binası. *Üst*: Hariciye Vekaleti (1927), Arif Hikmet Koyunoğlu. *Alt*: Sıhhiye Vekaleti (1927), Theodor Jost. Kartpostallar, 1930 civarı (Ankara Belediyesi Arşivleri. *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: Belko, 1994).

palı mimarların eseri olan on dokuzuncu yüzyıl sonu Osmanlı mimarisinin üsluptaki eklektizmi ve kozmopolit karakteri karşısında duyulan rahatsızlıkla biçimlenmişlerdi büyük ölçüde. Jön Türk döneminin mimarları Türk mimarisinin on dokuzuncu yüzyıldaki "kirlenme" ve "soysuzlaşma"sı ile, Osmanlı mimarisinin klasik ya da "altın çağı"nın gerçek ilkelerine dönerek savaşmaya çalışmışlarken, onların cumhuriyetçi halefleri 1930'larda Osmanlı mimarisini bütünüyle terk etmeyi tercih etmişlerdi. Arada form ve üslup farkı vardı. 1934'te genç cumhuriyetçi mimar Aptullah Ziya (Kozanoğlu), "Sanatta Nasyonalizm" başlıklı önemli bir yazısında, Lale Devrinden beri süren bir karakter kaybı ve yozlaşma sürecini anlatır.[67] Ona göre, bu süreç imparatorluk sanatlarını saflıktan ve "Türk karakteri"nden yoksun bırakmış ve onları hem Arap ve Fars kültürüne, hem de Batı'nın neoklasik, barok ve ampir üsluplarına ait öğelere mahkûm etmişti. Antikozmopolit eleştirisini ve horgörüsünü, yabancı bir zevki on sekizinci yüzyıl sonlarında memlekete sokmakla suçladığı Ignace Melling'den on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yaşamış olan Alexandre Vallaury'ye kadar bütün yabancı mimarlara yöneltiyordu. İmparatorluğun yabancı güçlere boyun eğişinin simgesi olarak gördüğü, Vallaury'nin Düyun-u Umumiye İdaresi binası hakkında, Aptullah Ziya şunları yazıyordu: "Ressam Valeri memlekete Düyun-u Umumiye binası gibi, kendisi bile neyi ifade etmek istediğine karar veremeyen, fakat düyun-u umumiye kelimesini çok güzel ifade eden bir bina hediye etmişti"[68] Aptullah Ziya'nın milliyetçi ve antikozmopolit söyleminin altında, Osmanlı mimarisinin maruz kaldığı şarkiyatçı çarpıtmaların eleştirisinden öte bir şeyler yatıyordu: Avrupa'dan ya da başka Müslüman kültürlerden gelebilecek her türlü Türk olmayan etkiyi kategorik olarak reddederek, Osmanlı mimarisinin esasen "Türk" olduğunu varsayıyordu. Daha önce de ele aldığımız üzere, Milli Mimari Rönesansı'nın Osmanlı mimarları, Aptullah Ziya'ya nispetle, "milliyetçi" olmaktan çok vatansever (ya da protomilliyetçi) ve kültür ve yetiştirilişleri bakımından çok daha kozmopolittiler ve aralarında birkaç gayrimüslim de vardı. Gelgelelim mimari üslup konusunda, eklektik ve şarkiyatçı üslupların klasik Osmanlı mimarisinin özgün saflığını kirlettiği görüşünü onlar da paylaşıyorlardı ve ona klasik ihtişamını ve haysiyetini iade etmek istiyorlardı.

Başka bir deyişle, bariz form ve üslup karşıtlıklarının ötesinde, Milli Mimari Rönesansı ve 1930'ların Yeni Mimari'si dramatik bir tarihsel uğrakta sürdürülen aynı modern kimlik inşası projesinin iki farklı ifadesiydi. İster geçmişteki klasik bir dönemi bugün için en uygun mimari paradigma olarak sabitleme (yani Osmanlı canlandırmacılığı) formuna, ister Alan Colquhoun'un deyimiyle "geleceğe kaçış" (yani cumhuriyet modernizmi) formuna bürünsün, iki yaklaşım da felsefi öncülleri bakımından aynı ölçüde "tarihselci"ydi.[69] İkisi de ilerlemeci bir tarih modelini benimseyip bunun içinde Türk mimarlığına bir yer ve kimlik bulmaya çalışıyorlardı. Osmanlı canlandırmacılığının "tarihselci" olduğu, dolayı-



1.16 Ankara'daki İstasyon Caddesi'nin görünüşü, 1930'lar. Sağda Ernst Egli'nin daha yeni tamamladığı Sayıştay Binası (1928-1930) var. Bu modern binanın karşısında, Osmanlı canlandırmacılığı üslubunda inşa edilmiş Ankara Palas'ın (1924-1927) kubbesi görülebiliyor. (*La Turquie Kemaliste*, no. 18, Nisan 1937).



1.17 Ulusun başkentinin, üslup farklılıklarına önem vermeksizin kamu binaları inşaatından duyduğu gururu gösteren Ankara kartpostalı, 1930 civarı. (Ankara Belediyesi Arşivleri. *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: Belko, 1994).

sıyla "modern olmadığı" şeklindeki yaygın varsayım, bu terimlerin anlamına ilişkin ciddi bir araştırmadan çok, mimari kültürünün formel-stilistik önyargılarının semptomudur. Bu tür bir varsayım, tarihselciliğin tarihsel *formlarla* hiçbir ilgisi olmadığını gözden kaçırır; tarihselcilik, mimarinin daha geniş bir tarihsel projeyle irtibatlandırılmasına karşılık gelir ve bu haliyle de bizatihi modern bilincin bir işaretidir.

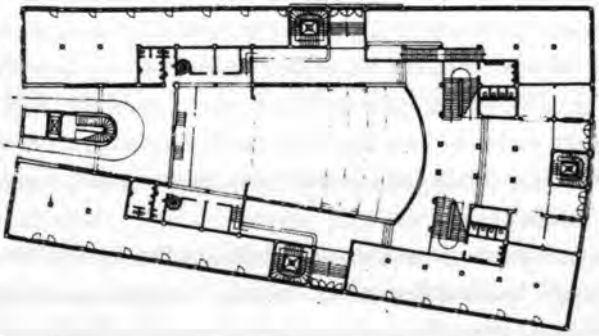
Vedat Bey ile Guilio Mongeri'nin istifasından sonra, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin mimarlık kısmının müdürlüğü, 4. Bölüm'de göreceğimiz gibi Avrupa modernizmini ülkeye sokan İsviçreli mimar Ernst Egli'ye (1893-1974) verildi. Vedat Bey, Kemalettin Bey ve Guilio Mongeri'nin, ilk cumhuriyet mimarları kuşağına bıraktığı miras bugün bile hâlâ tartışmalı bir konudur; çoğunlukla bu kuşağın pedagojik programlarından çok 1930'larda mimari kültürün modernist önyargılarını açığa çıkarır. Genç mimarların çoğu onları modernizmin anti-akademik, rasyonalist ölçütlerine başvurarak eleştirmiştir. 1933'te mezun olan Behçet Ünsal, "Mongeri stüdyosunda mimarlık cephe tasarımı olarak anlaşılıyordu... 'iyi bir bina yaparsanız her araziye uyar' diyen Vedat Bey için ise vaziyet planı tamamen gereksizdi" [70] diye yazmıştır. 1928 mezunu olan ve modern Türkiye'nin

en önde gelen Türk mimarı olduğu rahatlıkla söylenebilecek Sedad Hakkı Eldem ise, başarılı kariyerini, akademide Vedat Bey ile Mongeri'den öğrendiklerinden kopmaya daha en başlarda karar vermiş olmasına bağlamıştır.[71]

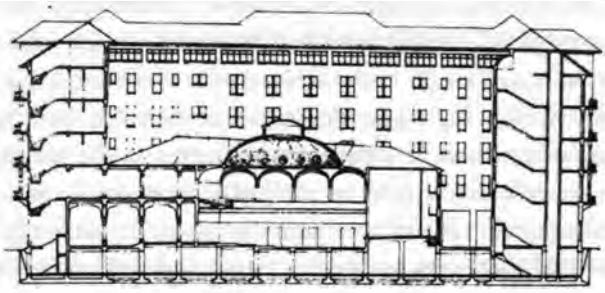
Halbuki, 1910'larda mezun olan daha yaşlı mimarlar, Milli Mimari Rönesansı'nın en verimli tasarımcıları, 1930'larda modernist tasarımlara geçtikten sonra bile, kendilerine Osmanlı mimari mirasına yönelik bir sevgi ve takdir aşıladıkları için öğretmenlerini sitayişle anarak minnet hislerini ifade etmişlerdir. Ve çoğu da modernist üsluba geçmiştir. Bunlar arasında yer alan Arif Hikmet Koyunoğlu 1930'larda tekrar İstanbul'a taşınarak hiçbir Osmanlı stilistik motifi içermeyen bir dizi modern, sade apartman tasarlamış ve inşa etmiştir. Klasik öncellerine büyük bir hürmet besleyen, hatta *Türk Mimari Anıtları: Osmanlı Devri* adlı bir kitap bile yazmış olan[72] Sedad Çetintaş (1889-1965), 1934'te Yalova'da CHP için modern bir bina tasarlamıştır (bkz. Resim 2.25). Yine, İzmir'de Milli Mimari Rönesansı'nın başlıca uygulayıcısı olan Necmeddin Emre de 1934'te Gazi İlkokulu'nu belirgin biçimde modern bir formda tasarlamıştır (bkz. resim 4.7) Kariyerleri sırasında modern Türk tarihinin en dramatik dönüşümlerini yaşamış olan bu mimarlar hakkında hâlâ kapsamlı çalışmalar ya da monografiler yazılmış değildir. Bu tür çalışmalarla birçok ilginç ve hâlâ araştırılmamış soru sorulabilir: Milli Mimari Rönesansı ile ün kazanan hangi mimarlar 1930'larda sahneyi terk etmiş, hangileri uyum sağlamaya çalışmıştır? Uyum sağlamaya çalıştıklarında, onların modernizmi, Avrupa Modern Hareketi'nin anti-akademik ve ampirik yöntemleriyle eğitilmiş daha genç mimarlarınkinden farklı olmuş mudur? Onların modernizmi 1930'ların başka yerlerdeki *art deco* ya da *moderne* üslubuna –modernist kılığında *beaux-arts* ilkelerini takip etmeyi sürdüren bir tür indirgenmiş klasisizme– daha yakın değil midir?

Bu önemli sorular bu kitabın kapsamı dışında olmalarına rağmen, 1930'ların mimari söyleminin ilan ettiği "radikal kopuş"un, mimari terimler açısından bile o kadar da radikal olmadığını gösteren yeterince kanıt vardır. Akademide onun savunduğu öğretilerin terk edilmesinden uzun bir süre sonra, 1937'de kendisiyle yapılan bir söyleşide, Vedat Bey, geçiş dönemi sırasında kendi kuşağının mimari anlayışları ile süssüz yalınlık üzerindeki yeni modernist vurgu arasında uzlaştırılamayacak çok az çelişki görmüş olduğunu söylemiştir. Modernizmi bütün olarak bir kenara atmayı reddedip "...kübik binaların hepsi bir çırpıda yabana atılacak şeyler değildir. Klasik sanatı iyi bilen mimarların elinden çıkmış, esasen sade olması lazım gelen mektep, kışla gibi binaların kübikleri hiç de fena olmuyor,"[73] demiştir. Burada, mimarların koşullara ve programa bağlı olarak birden fazla üslup seçeneğine ve dolayısıyla daha az ideolojik bir mimari yaklaşımına sahip olabilecekleri daha çoğulcu bir mimari anlayışı ima edilir. Aslında, 1930'ların başlarında Hendese-i Mülkiye'deki mimarlık derslerinde öğrencilerin yaptığı bir dizi proje, modernist tasarım yaklaşımlarının akademik yaklaşımla-





Röllöve 9. Ankara, İkinci Vakıf Hanı, yer katı planı



Röllöve 10. Ankara, İkinci Vakıf Hanı, boyuna kesit

1.18 Ankara'da modern yapı tipi. Kemalettin Bey'in yaptığı Vakıf Apartmanları (1928). Bloğun ortasına, sokaktan girilebilen bir tiyatro yerleştirilmiştir; oturma birimleri üst katların çevresine konmuştur. *Üst*: 1930 yılı civarından fotoğraf. *Alt*: zemin katı planı ve boyuna kesit (Yıldırım Yavuz).

rın yerine bütünüyle geçmesinden çok, ikisinin bir arada varolduğunu gösterir. Klasik düzenlerin kopyalarının yanında, sade, modern okul, hastane ve villa tasarımları (bkz. resim 4.5) ve eklektik-canlandırmacı ya da işlevselci-modernisten çok *art deco* ya da *moderne* olarak nitelenmesi uygun olan bir sinema projesi de vardır.

Vedat Bey, Kemalettin Bey ve Mongeri'nin öğretilerinin kariyerlerinin oluşumunda bir payı olduğunu ister kabul etsinler ister etmesinler, geçiş kuşağının eserlerinin, eski stilistik Osmanlı motiflerini olmasa da bazı eski duyarlılıkları taşıdığı ileri sürülebilir. 1930'ların birçok kamu binası, akademik öğretiye özgü bir simetri, orantı, eksensellik kaygısı ve cephe ayrıntısı sergiler. Süssüz kolonadlar (ama kemerli arkatlar değil), şahnişinler, uzun sütunlar (ama Osmanlı düzenlerinde değil), taş bodrum katları, merkezi girişler, pencere ve kapıların etrafındaki bordürler ve betonarmenin adeta taş ustalığı gibi detaylandırılması, bir klasisizm *hissi* uyandıran özelliklerden birkaçıdır. Bu klasisizm hissi, Sedad Hakkı Eldem ve diğer 1928 mezunlarının büyük hayranlık duydukları Auguste Perret'den, yaptığı Sıhhiye Vekaleti binası, Alman modernizminin Ankara'daki ilk binalarından biri olan Theodor Jost'a kadar bazı modern mimarların eserlerinde de bulunabilir. Klasisizmin, sadeleştirilmiş ve "modernleştirilmiş" bir biçimde de olsa, erken cumhuriyetin mimari kültüründen hiçbir zaman bütünüyle kaybolmadığını, hatta 1930'ların sonlarında ve 1940'ların başlarında daha da güçlendiğini söylemek mümkündür.

Milli Mimari Rönesansı'nın Ankara'daki bir örneği, eğer 1930'ların ani ve ideoloji yüklü kopuşu bir kuşak mimarı Osmanlı canlanmasının klasik duyarlılıklarından ayırmamış olsaydı, Türk mimarisinin evriminde neler olabileceğini çok güzel gösterir. Kemalettin Bey'in ömrünün son yıllarında Evkaf Nezareti için tasarladığı ve onun ölümünden sonra, 1928'de tamamlanan Vakıf Apartmanları, bütün bir kent bloğunu kaplayan dikkate değer bir projeydi (resim 1.18). Bloğun çevresinin üst katları konut birimlerine, zemin katları ise dükkânlara ve bloğun merkezine yerleştirilmiş bir tiyatro-oditoryuma açılan geçitlere ayrılmıştı. Kemalettin Bey'in tasarımı ile erken modern mimarinin ünlü bir ikonu –Adler ile Sullivan'ın Chicago'daki Oditoryum Binası (1887-1889)– arasındaki yakınlıkları, özellikle de planın tiyatroyu bloğun içine yerleştirme konseptindeki yakınlığı görmemek zordur. Çığır açmış Chicago oditoryumu gibi, Vakıf Apartmanları da, döneminin en yeni teknolojik imkânları (merkezi ısıtma, elektrik, asansörler ve tasarıma başarılı bir biçimde dahil edilmiş modern sıhhi teçhizat) ile donatılmış, ama tarih ve kültürden bütünüyle kopuk olmayan belirgin biçimde modern bir kentsel tip binadır. Kemalettin Bey'in doğrudan doğruya hiç Osmanlı motifi kullanmaksızın bir "Osmanlı hissi" uyandırması, Adler ile Sullivan'ın aslında modern olan bir binada Romanesk hissi uyandırmasına benzer.

Bu kıyaslama gösterir ki, modern mimariye devrimci değil de evrimci bir

 yoldan ulaşmak, o zamanlarda Türkiye için gerçek bir tarihsel seçenek olabilirdi. Oysa hem bu seçenek hem de canlandırmacılık ile modernizm arasında daha yumuşak bir geçiş ve alışveriş kurulması yönündeki diğer olasılıklar, Kemalist devrimin resmi mimari ifadesi olarak Modern Hareket'in "sahneye çıkması" ile adeta ölü doğmuşlardır.

İKİNCİ BÖLÜM

İnkılap Mimarisi

DEVRİME BİÇİM VERMEK

> Efendiler, milletimizin başında cehil, gaflet ve taassubun ve terakki ve temeddün düşmanlığının alameti farikası gibi telakki olunan fesi atarak onun yerine bütün medeni âlemce serpuş olarak kullanılan şapkayı giymek ve bu suretle Türk milletinin, medeni hayatı içtimaiyeden, zihniyet itibarıyle de, hiçbir farkı olmadığını göstermek bir lazime idi.
>
> – Mustafa Kemal Atatürk, *Nutuk*, 1927[1]

> Yüce Türk milleti kıyafette inkılap yaparken fesi asrileştirmeyi düşünmedi, şapkayı kabul etti. Harf inkılabı yaparken birtakım işaretlerle eskiyi yenileştirmeyi düşünmedi. Latin harflerini aldı. Bugünün Türk mimarları da kubbeli, çiçekli ve çinili şekilleri bıraktılar. Yeni ve mantıki bir yol üzerinde yürüyorlar.
>
> – Behçet ve Bedrettin, "Türk İnkılap Mimarisi," 1933[2]

Son Osmanlı sultanı VI. Mehmed Vahdeddin'in (1918-22) 1922'de Türkiye'den ayrılmasından ve 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin ilan edilmesinden sonra, ulusal kahraman ve cumhuriyetin kurucusu Mustafa Kemal'in kişisel direktifi ile bir dizi Batılılaşmacı kurumsal reform yapıldı. Bu Kemalist reformlara, en azından Sultan II. Mahmut'un (1808-1839) Tanzimat reformlarından beri, toplum, iktisat ve üretim güçlerinde mütekabil bir "büyük dönüşüm" yaşanmadan devleti modernleştirmeye çalışmış olan çok daha uzun kurumsal reformlar silsilesi içinde bir yeni halka olarak bakılabilir. Ama Kemalist reformların kapsamı ve radikalizmi, cumhuriyet dönemini ondan önce gelen her şeyden ayırır, ona o devrimci haleyi verir. Bu reformların en radikalleri, bütün Müslümanların nihai dini otoritesi olan halifeliğin ve şeriatın kaldırılması (1924), İsviçre Medeni Kanunu'nun benimsenmesi (1926) ve eski Osmanlı-Arap alfabesinin yerine Latin alfabesinin geçirilmesiydi (1927). Bunlar, hep birlikte, İslam üzerine temellenen geleneksel bir düzenden topyekûn Batılı ve laik bir düzene geçme anlamına geliyordu. *İnkılap* kelimesi, bugüne kadar, dağılan Osmanlı İmparatorluğu'ndan modern Türkiye'nin oluşturulmasına damgasını vurmuş olan bu kurucu medeni-

yet değiştirme fikrine karşılık gelir. Modern Türkçeye devrim olarak tercüme edilen *inkılap* sözcüğü, Mustafa Kemal'in Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1931 tarihli programında Kemalizmin altı okundan biri olarak zikrediliyordu: cumhuriyetçilik, laiklik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik ve inkılapçılık.

Kemalist *inkılabın* devrimci özbilinci en açık, kendisini Fransız Devrimi imgesiyle temsil etmiş olmasında görülür. Aydınlanma'nın laik ve bilimsel bakış açısı, daha cumhuriyetçi reformcular sahneye çıkmadan önce bile, genelde Türk modernleşmecileri için en önemli ilham kaynağı olmuştur. Birçok bilim adamı ve düşünce tarihçisi, Aydınlanma düşüncelerinin ve Jakoben siyasetin on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun reformist düşünürleri üzerindeki etkisini ve bu zihinsel yapının Kemalist cumhuriyette de sürmesini ele almışlardır.[3] Yine de, 1923'te laik cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte, Fransız Devrimi'nin ilham gücü çok daha belirginleşmiştir. Bunun dikkate değer sanatsal ifadelerinden biri, dönemin önde gelen modernist sanatçılarından olan (kendisi Paris'te kübizmden ve diğer avangard akımlardan etkilenmişti) Zeki Faik İzer'in 1931 tarihli "İnkılap Yolunda" adlı tablosudur. Delacroix'nın 1830 tarihli ünlü "Halka Önderlik Yapan Özgürlük" resminden uyarlanan bu tablo, cumhuriyetin devrimci ethosunun alegorik bir ifadesidir (resim 2.1). İnkılabı, Türk halkının, bizzat Mustafa Kemal'in önderliğinde, Türkiye'nin eski rejiminin karanlığına ve anakronizmine karşı ayaklanması olarak resmeder: Bilimsel bilgi ve gençliğin enerjisi (kitaplar, meşale ışığı, Batılı giysiler içindeki gençler) ile donatılmış şiddetli bir ayaklanmadır bu (askerler, süngüler, bayraklar).

Diğer Batıdışı bağlamların çoğundaki modernleşme hareketleri gibi, Türkiye'nin modernleşmesi de paternalist bir devletin reformist elitleri tarafından yukarıdan uygulanacak resmi bir programdı. Sanayileşmiş Batı'nın "muasır medeniyet"in doruklarına ulaşmasını sağlayan hiçbir tarihsel koşulun bulunmadığı apaçık olan bir ortamda, Kemalizm kahramanca bir sıçrayışla "bazı safhaları atlama" arzusuna kapılmıştı. Bir araştırmacının deyimiyle, bütün diğer "gecikmiş kalkınma ideolojileri" gibi, "Kemalizm [de] esasen devrimci ve Mannheim'ın kullandığı anlamda 'ütopyacı'ydı, ideolojik konumu batı medeniyetini yakalamaya yönelik gayretkeş bir fütürizme dayalıydı."[4] Bu tarihsel sabırsızlık hissi göz önünde bulundurulduğunda, modernliğin tözünün değil de kolayca tanınabilen simgeleri ve dışsal biçimlerinin hızla cumhuriyet modernleşmecilerinin birincil meşgalesi haline gelmesi şaşırtıcı değildir. 1930'lardaki yayınlar, yeni cumhuriyetin yurtdışındaki imajına yönelik yaygın bir takıntı sergiler. Bu yayınlar dünyaya, ülkenin "şarklılıktan kurtulmak"ta ve "asrileşmek"te ne kadar başarılı olduğunu göstermek istiyorlardı. Bu on yıl boyunca "modern" ve "asri" kelimeleri, Kemalist reformların nesnesi haline gelmiş –hayat tarzlarından kadınların görüntüsüne, kentlerden evlere ve mutfaklara kadar– her şeyin yeni ve istenir niteliklerine karşılık gelen sıfatlar olarak eşanlamlıymış gibi kullanılmıştır. Bu nitelik-



2.1 *İnkılap Yolunda* (1933), Zeki Faik İzer. Kemalist inkılabın, Eugene Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* tablosunu model alan alegorik temsili (G. Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel*, 1973).

ler, neredeyse değişmez bir biçimde, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki eski ya da geleneksel muadillerinin istenmeyen özelliklerinin karşıtı olarak sunuluyorlardı.

"Medeniyet" fikrini, Batı adab-ı muaşeretinin normlarına ve formlarına bu şekilde indirgeme eğilimi, 1925 yılının mahut şapka kanununda en özlü ifadesini buluyordu; bu kanunla, fes, sarık ve dini çağrışımları olan diğer geleneksel başlık biçimleri kanundışı ilan ediliyordu. Mustafa Kemal, 1925 Ağustosu'nda yaptığı tarihsel Kastamonu ve İnebolu konuşmalarında, "milletimize layık medeni ve beynelmilel" erkek kıyafetinin ne olduğunu şahsen açıklıyordu: "Ayakta iskarpin veya potin, bacakta pantolon, yelek, gömlek, kravat, yakalık, ceket ve bittabi bunların mütemmimi olmak üzere başta, ismine şapka dediğimiz siper-i şemsli serpuş".[5] İki yıl sonra, Millet Meclisi'nde verdiği ünlü nutukta, şapka kanununu kesinlikle medeniyet açısından gerekçelendirecek ve eski fesi bir cahillik ve irtica göstergesi, ilerleme ve medeniyete karşı nefretin bir sembolü ilan edecekti.

Biçimin içeriği dönüştürebileceği varsayımı, temsilin gücüne duyulan inançla birlikte, hiç de yeni cumhuriyetin modernleşmeci elitlerine özgü bir şey değil-

di. On sekizinci yüzyılda Fransız Devrimi'nin Jakobenlerinden, on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı devletinin reformist bürokratlarına kadar, farklı farklı giysi ve başlık tercihleri olan çeşitli modernleşmecilerin savunduğu yukarıdan-aşağıya bir süreç olarak reformun ayrılmaz bir özelliğiydi.[6] 1930'lardaki Kemalist programın benzersiz yanı, şeylerin biçimini değiştirmeye yatırılan haddinden fazla zaman ve enerji ile cumhuriyete özgü *görsel* bir modernlik kültürünün resmen üretilmesi, denetlenmesi ve yayılmasıydı.

Mimari, doğası gereği, bu görsel modernlik kültürünün merkezi unsurlarından birini oluşturuyordu ve cumhuriyet mimarları, şapka devriminin ruhunu izleyerek, bu kültürü, Osmanlı öncellerinin form ve üslup özellikleriyle her türlü bağını koparmaya çalışıyorlardı. Yüzyıl başından 1930'lara kadar Türk mimarlık eğitimi ve pratiğine hâkim olan Osmanlı canlandırmacılığı "milli üslubu" hızla terk edilip Avrupa Modern Hareketi benimsendi. Modern Hareketin halk dilinde "kübik mimari" olarak tanınması bile, başlı başına, cumhuriyetin modernlik kültürünün biçimsel önyargılarını gösterir. Birçok mimar bu tür üslupçu ve biçimci modernizm tanımlarını reddetmelerine rağmen (bkz. 4. Bölüm), yine de Modern Hareket'in biçimsel ve estetik kurallarının, Kemalizmin rasyonalist ve pozitivist ideallerinin en uygun ifadesi olduğunu savunuyorlardı. Özellikle mimarlık eğitiminin klasik *beaux-arts* sisteminden modernizme radikal bir biçimde kaymasından sonra Sanayi-i Nefise'den mezun olan yeni mimarlar kuşağı, Modern Hareket'in ya da onların kullanmayı tercih ettiği tabirle "Yeni Mimari"nin bayraktarları haline geldiler.

Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi, Türk mimarlarının ilk sayısı 1931'de çıkan yeni mesleki dergisi *Mimar*'da yayımlanan bir dizi paradigmatik yazıda, Kemalist reformlar ile mimarideki Modern Hareket arasında bu türden retorik bir bağ kuruyorlardı. İlk yazıda "Mimarlıkta İnkılap" başlığını, Le Corbusier'nin 1929 (resim 2.2) tarihli Villa Savoie'sinin bir fotoğrafı ile yan yana koyarak, Modern Hareket'in kanonik formlarını, Türk kolektif bilincinde Kemalizmle eşanlamlı olan inkılap sözcüğüne bağlıyorlardı.[7] Bu özdeşleştirme, yazıda "kubbelerin, çiçekli süslemelerin ve çini tezyinatın" reddi ile fesle Osmanlı alfabesinin reddedilip Batı tipi şapkanın ve Latin alfabesinin benimsenmesi arasında açık bir analoji kurularak daha da pekiştiriliyordu. Behçet Sabri ile Bedrettin Hamdi yazılarını şöyle bağlıyorlardı: "Şüphesiz Türk inkılap mimarlığı eski Osmanlı mimarlığından başka bir varlık olacaktır. O mimarinin kubbesi, alçılı penceresi, bütün bir şekil ve hayatiyle bir tarih olmuştur. Terakki yolunda geri dönmek yoktur. Durmak bile gerilemek demektir."[8] Yazarlar daha sonra, devleti, siparişler ve yarışmalar yoluyla, genç Türk mimarlarına, cumhuriyete olan bağlılıklarını, binalarını Kemalist inkılabın ilerlemeci ruhuyla tasarlayarak gösterme şansı vermeye çağırıyorlardı. Böylece elverişli bir muğlaklığı olan *inkılap mimarisi* teriminin iki anlamı tek bir anlama indirgemiş oluyordu: Hem Modern Hareket'i



Mimarlıkta inkılâp

Mimar Behçet ve Bedrettin

Modern bir köşk. Mimar Lecorbusier 1929

Yeni mimarlık bir süs bir ayrılış için değil; ukalâlık için değil; ihmal edileni elde etmek için, ihtiyaç için, zaruret için doğdu. Onun yaşayamıyacağı mevzuubahs bile olamaz. Belki; bu hayat başka bir mecraya girinceye kadar bu gözler ve insan kafası başka bir güzellik mefhumunu hissedinceye kadar... O zaman ise, yani bir teknik bir vasıta keşfedilmiş olacaktır ki bu da, bugünkü mimarlık san'atı âbidesini bir basamak daha yükseltmek içindir.

2.2. Behçet Sabri ile Bedrettin Hamdi'nin, Türk mimarların mesleki dergisi *Mimar*'da 1933'te yayımlanan "Mimarlıkta İnkılap" yazısının başlığı (*Mimar*, 3, no. 8, 1933).

(yani mimarlıktaki devrimi), hem de Türkiye'deki yeni Kemalist rejimin tikel inşa programını (yani devrim mimarisini) işaret ediyordu.

Modern Hareket'in yeni bir siyasi düzenle ya da ideolojiyle özdeşleştirilmesi, sadece Türkiye'ye özgü bir şey değildi. Modern formlar, İtalya'daki Faşizm ve Sovyetler Birliği'ndeki Stalinizmden Tel Aviv'in inşası sırasında manda konumunda olan Filistin'deki Siyonizme çeşitli devrimci rejimler ya da siyasi sistemler tarafından kullanılıyordu. Birçok ülkede iki savaş arası modernizminin karakteristik bir özelliğiydi bu; bu ülkelerde Modern Hareket'in ilerlemeci söylemi yeni rejimleri meşrulaştırıyordu, buna karşılık, bu yeni rejimlerle özdeşleşmek de, bu büyük devlet patronajı döneminde, mimarlık mesleğine meşruiyet ve fayda sağlıyordu. Örneğin İtalyan mimar Ernesto Rogers, modernizmin 1930'larda faşizmle kurduğu ilişkiyi sonradan şöyle açıklamıştı: "Kabaca şöyle bir tasımı temel almıştık: Faşizm bir devrimdir, modern mimari devrimcidir, öyleyse Faşizmin mimarisi olmalıdır."[9] "Faşizm" kelimesi yerine "Kemalizm" koyulduğunda, 1930'ların genç Türk mimarlarının çoğu bunu söyleyebilirdi ki dönemin çoğu yayınında gerçekten söylemişlerdi de. 1932'de Roma'da Mostra della Rivoluzione Fascista'yı ziyaret eden Aptullah Ziya şöyle yazıyordu: "Bugün İtalya'da biraz genç olmakla beraber yeni san'at doğmuştur ve hükümetten teşvik gören genç İtalyan san'atkârlarının elinde dev adımlarla ilerlemektedir. İtalyanlar bir faşist mimarisi yaratmışlardır. Türk milleti, Faşist Roma'nın inkılap dediği rejim hareketinden çok yüksek ve büyük bir inkılap yapmıştır. Fakat bir tarafı noksandır. Bu inkılap eserlendirilmemiştir."[10]

Başka birçok mimarlık tarihçisinin de işaret ettiği gibi, Milli Mimari Rönesansı'ndan modernizme geçişi teşvik eden pragmatik nedenler de vardı.[11] On yıllar süren savaşlardan sonra, geleneksel taş, mermer ve çini işleme zanaatlarında vasıflı işgücü çok azalmıştı, bu da cumhuriyetin inşa programına ciddi kısıtlamalar getiriyordu. Özellikle 1929 ekonomik krizinin ardından, modern formların süssüz basitliği ve sadeliği, rasyonellik ve ekonomiklik çağrışımlarıyla (Türkiye'deki inşaat sanayiinin durumu düşünüldüğünde, ille de rasyonel ya da ekonomik olmaksızın) cazip bir seçenek haline geldi. Yine de modernizmin cumhuriyetin mimari kurumları tarafından şevkle benimsenmesinin asıl açıklaması ideolojiktir. Osmanlı formlarının aynı anda hem imparatorluğu hem de milleti imlemekten gelen muğlaklığı, yani 1920'lerde ideolojik açıdan cazip görünmelerinin başlıca nedeni, kendisini imparatorluk hanedanının mirasından ve onun geleneksel İslami kültüründen radikal biçimde koparmaya kararlı bir devlet için artık uygun değildi. Modernizm, tam da bu ideolojik gündeme uyan, tarihsel çağrışımlardan yoksun türden bir soyutlama ve biçimsel yenilik öneriyordu.

Modern Türk mimarlığının tarihyazımı içinde bu döneme ilişkin açıklamaların çoğunda, aslında ideolojik olanın "doğal" kabul edildiğini görürüz. Örneğin Üstün Alsaç, "Ulusal mimarlık düşüncesinin geleneksel Türk mimarlığından yararlanma eğilimi" ile "Atatürk devrimlerinin eski düzeni yıkmayı amaçlayan ilkeleri" arasında çok önemli bir çelişki olduğu gözleminde bulunur. Şöyle yazar: "Geleneksel mimarlık ögeleri, Osmanlı imparatorluğunun sembollerini canlandırıcı, onları hatırlatıcı niteliklere sahiptiler; *doğal olarak* devrimin ilk yıllarında buna izin verilemezdi [a.b.ç.]."[12] İşin ilginç yanı, Osmanlı motifleri ve teamülleri Türk mimarisinde –bir önceki bölümde tartıştığımız nedenlerle– tam da "inkılabın ilk yılları"nda –1920'lerde– serpilmişti. Osmanlı kültürüne yapılan göndermeler ancak 1931'de, CHP'nin iktidar ve otoritesinin pekiştiği ve her türlü muhalefetin bastırıldığı tarihte negatif yananlamlar kazandı ve hayatın her alanında eskinin karşısına yeni çıkarıldı.

Eskiye Karşı Yeni

Aydınlanma'nın, kendi medeniyet tanımının karşısına bir "öteki" koymaya olan ihtiyacı, 1930'larda cumhuriyetin resmi söyleminde bol bol örneklenir. Anakronizm-ilerleme, gelenek-modernlik, cehalet-aydınlanma gibi ikili karşıtlıkların hepsi, 1930'larda Kemalizmin başlıca temalarından biri olan eski ile yeni arasındaki zıtlıkta cisimleşmişlerdir. Yeniye sadece kendi içinde, bir ilerleme simgesi olarak değil, daha çok artık geri kalmışlığın işareti olarak görüldüğü için gözden düşen zıt eski imgesiyle karşı karşıya konarak değer veriliyor, yeni olan her şey övülüyordu. CHP'nin, Kemalist reformların reklamını yapmak üzere tasarlanan





2.3 1930'larda Cumhuriyet Halk Partisi'nin propaganda posterlerindeki "eskiye karşı yeni" kurgusu (L. Linke, *Allah Dethroned: A Journey Through Modern Turkey*, New York: Alfred A. Knopf, 1937).

propaganda posterlerinde, eski ile yeni arasındaki ikili karşıtlığın pedagojik işlevi açıkça görülür (resim 2.3). Bu posterler, örneğin, hem modern, Batı tarzı elbiseler giymiş çekirdek ailenin medeniliğini, hem de onunla yan yana, cübbe giymiş, peçeli karılarının arkasından yürüdüğü, geleneksel, çokeşli Müslüman erkeğin anakronizmini anlatıyorlardı. Ya da ulusal okuma-yazma kampanyasının bir parçası olarak, yeni alfabenin pratikliğini ve basitliğini övüyor, bu alfabeyi, "zorluğu" yüzünden bir cehalet simgesi haline geldiğini savundukları eski Osmanlı alfabesiyle karşı karşıya koyuyorlardı.

Cumhuriyetin resmi propaganda yayını, (Dahiliye Vekaleti tarafından, öncelikle yabancılar için Fransızca, İngilizce ve Almanca yayımlanan) *La Turquie Kemaliste*, yeni ulusun "şarklılıktan kurtulmak"taki başarısını kanıtlamaya yönelik retorik bir strateji olarak bu tür birçok eski-yeni karşılaştırması içeriyordu. Okul üniformaları giymiş sağlıklı çocuklarla dolu temiz, modern okul binalarının fotoğraflarının yanında, yasaklanan medreseler harap binalar içinde tasvir ediliyordu. Cumhuriyetin yeni tekstil fabrikaları, enerji santralleri, barajlar ve zirai makineleri, eski imparatorluğun perişan çiftçi ve zanaatkârlarının tasvirlerinin karşısında, gururla sergileniyordu. 1938 tarihli bir Dahiliye Vekaleti yayınında, dış

basında Türkiye'deki yeni rejimin başarıları hakkında çıkan övücü haberlerden alıntılar çevrilmiş ve bir dizi "önce ve sonra" fotoğrafıyla resimlenmişti.[13] Ankara yakınlarında inşa edilmiş yeni örnek köyler, çatıları sazdan kerpiç kulübelerinin, altlarında "imparatorluğun eski köyleri" yazan fotoğraflarının yanına yerleştirilmiş. Ankara'daki yeni üç şeritli bulvarlar, fotoğraflarının altında "Eski imparatorlukta yollar ve nakliyat" yazan toprak yollarıyla öküz arabalarıyla karşılaştırılmış (resim 2.4).

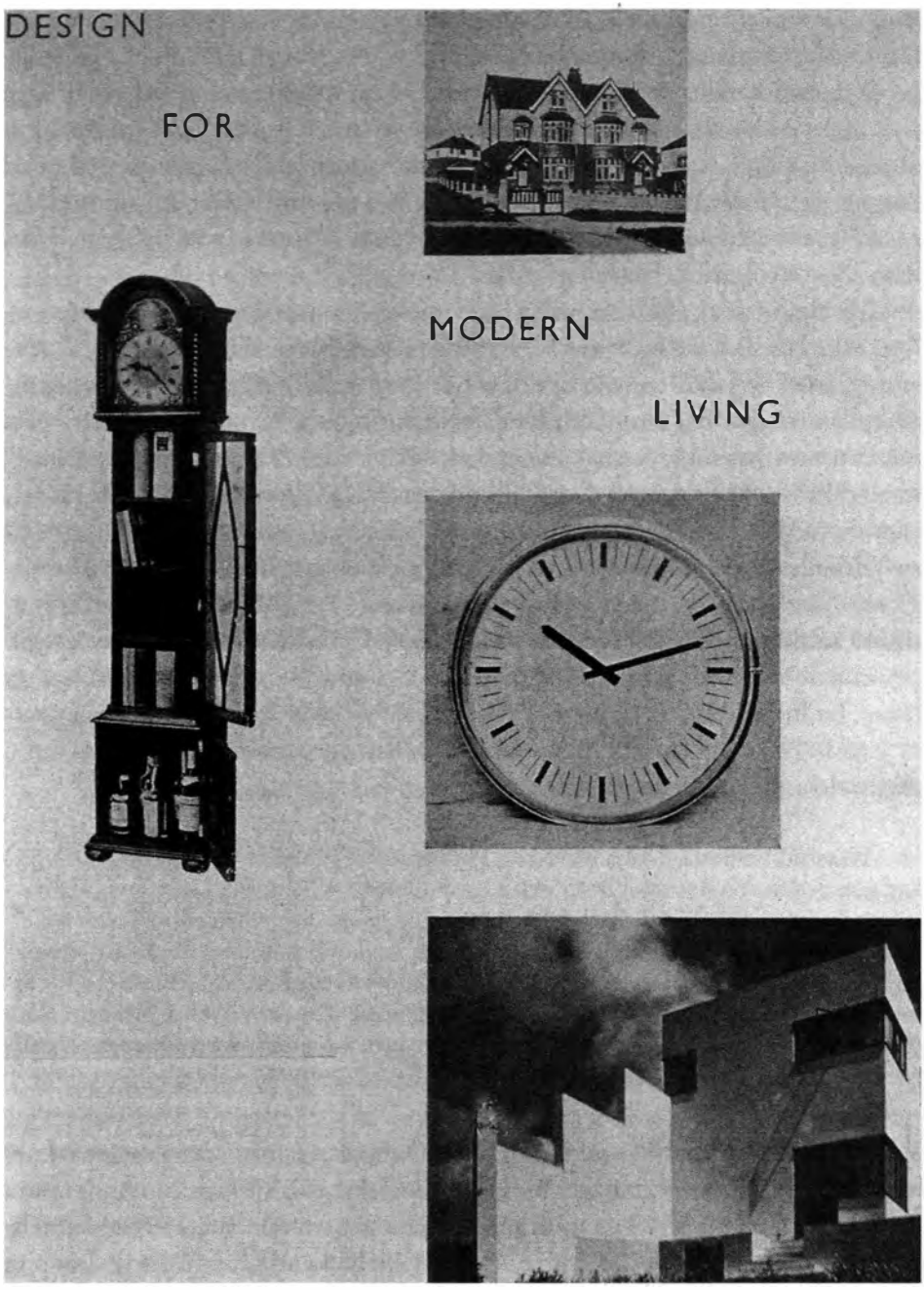
Bu görüntülerde, 1930'ların mimari kültüründeki modernizm taraftarı polemiklerde sık sık başvurulan "eskiye karşı yeni" kurgusuna çok benzeyen bir yan var. Söz konusu polemikte, modern formun saflığı, basitliği ve rasyonelliği, sık sık geçmişin abartılı, süslü ve dolayısıyla aristokratik formlarıyla karşı karşıya konuyordu –örneğin F. R. S. Yorke'un 1934 tarihli kitabı *The Modern House*'da olduğu gibi (resim 2.5). Türk mimarlarının mesleki dergisinde, Yeni Mimari "açık ve sevinçli", eski mimari ise buna karşıt olarak "anlaşılmaz ve korkulu" olarak niteleniyordu.[14] Modernizmin tarihsel üsluplara tercih edilmesi, sadece estetik bir tercih değildi, ilerici bir siyasi mesajla da yüklüydü. 1936'da, Ankara'daki Avusturya elçiliğinde görevli bir diplomat olan Norbert Von Bischoff, Mustafa Kemal Atatürk'ün, Avusturyalı mimar Clemenz Holzmeister tarafından tasarlanan yeni cumhurbaşkanlığı köşkü (bkz. resim 5.21) hakkında yazarken, modern formun bu ilerici siyasi içeriği hakkında yorumlarda bulunuyordu. Hem binanın Avusturyalı mimarını hem de Atatürk'ü övgülere boğan Von Bischoff, modern bir tasarımın tercih edilmiş olmasını, modern çağın demokratik ruhuna bağlıyordu. "Günümüz devlet reisleri arasında bir o vardır ki barok ya da klasik saray debdebesinin uzağında ve yirminci yüzyılın yapı, mobilya ve teknik derken anladığı ve yarattığı dekorun ortasında yaşamaktadır," diye yazıyordu.[15]

1930'larda yabancı ziyaretçiler ve gözlemciler tarafından yazılmış sayısız kitapta yeni rejim sırasında Türkiye'de meydana gelen dramatik değişimler kaydedilmiştir.[16] Bunlar arasında yeni rejimi övenler yanında eleştirenler ya da sadece imparatorluğun egzotizmine özlem duyanlar da vardı. Bunların çoğunda aynı "eskiye karşı yeni" yorumları yapılıyor, hatta bazılarında *La Turquie Kemaliste*'de yayımlanan fotoğraflar kullanılıyordu. Türkçe yayınlarda bu yabancı yazarların olumlu görüşleri her fırsatta zikredilip alıntılanıyordu. Cumhuriyetçilerin kendilerini Batılı gözler aracılığıyla olumlama ihtiyacı, dönemin kültürel ve siyasi bilincinde merkezi bir yer işgal etmiş gibi görünüyor. Öte yandan, yabancıların Osmanlı İmparatorluğu'nun geleneksel kültür ve mimarisini özlemle andıklarına dair en ufak bir ima bile cumhuriyetin temsilcilerini ve eğitimli Türklerin çoğunu fena halde rahatsız ediyordu; ki bu da Kemalizmin şarkiyatçılık-karşıtı öncüllerini vurgular.[17] Modern mimari ve şehircilik, tanım gereği, yeni ve bütünüyle modern bir millet yaratmaya yönelik bu arzunun en güçlü görsel simgeleriydi. Le Corbusier'nin, Türk hükümetinin İstanbul'un eski ahşap evlerine her-





2.4 *Yabancı Gözüyle Cumhuriyet Türkiyesi* (1938) adlı resmi bir yayından "eskiye karşı yeni" fotoğrafları. *Üst*: "İmparatorluğun köyleri" ile "Ankara havalisindeki Etimesgut örnek köyü"nün kıyaslanması. *Arka sayfada*: "İmparatorlukta yollar ve ulaştırmanın durumu" ile "Ankara'daki Atatürk Bulvarı"nın kıyaslanması. İkisinde de ikinci görüntünün modernliği, düzenliliği ve rasyonelliği vurgulanmaktadır.



2.5 Genel mimarlık kültüründeki modernist polemiğin bir parçası olarak "eskiye karşı yeni". F. R. S. Yorke'un *The Modern House* (Londra: The Architectural Press, 1934) adlı kitabından bir sayfa.

hangi bir modern müdahalede bulunmamasını önerdiği için Türkiye'deki önemli bir ihaleyi kaybetmiş olması, bu cumhuriyetçi hislerin gücünü göstermektedir. Le Corbusier kendisiyle çok sonra yapılan bir mülakatta şunları hatırlar: "Eğer hayatımın en büyük gafı ve en büyük teknik hatası Atatürk'e yazdığım mektup olmasa idi bugün büyük rakibim Prost yerine güzel İstanbul şehrinin imarıyla ben uğraşacaktım. Bu mektupta, inkılap yapmış bir milletin en büyük inkılapçısına İstanbul'u eski haliyle, asırların tozu toprağı ile bırakmasını tavsiye ediyordum. Ne büyük hata ettiğimi sonradan anladım."[18]

İşin ilginç tarafı, bir cumhuriyet ikonu olarak Ankara'nın yeniliği ve temizliği, eski İstanbul'un bu "tozu toprağı" ile karşılaştırılarak övülüyordu. Ankara'nın görsel ve yazılı temsillerinde "eskiye karşı yeni" kurgusu kapsamlı biçimde kullanılmıştır. Beş yüzyıl boyunca imparatorluk iktidarının ve dini otoritenin merkezi olan İstanbul, her bakımdan Ankara'nın "öteki"si rolünü oynamaya memur edilmişti. Sadece mimari ve şehircilik açısından değil, bu kadar görsel olmayan nitelikler açısından da, yeni başkentin "saflığı, ahlaki üstünlüğü ve idealizmi", İstanbul'un "imparatorluk ve hanedan gelenekleri, kozmopolit kirlenmişliği ve soysuzlaşmışlığı" ile karşı karşıya konuyordu.[19] 1940'ların artan milliyetçiliği ve antikozmopolitanizmi sırasında, *La Turquie Kemaliste*'in "Ankara geleceğin şehri, İstanbul geçmişin şehridir" diyen 1943 tarihli bir sayısında örneklendiği üzere, bu hisler daha da güçlendi. Yabancı okuyuculara hitap eden bir paragrafta İstanbul'un etnik karışıklığına yapılan atıfların olumsuz tonu, Ankara'nın o dönemdeki milliyetçi konumunun semptomudur:

> Ayasofya'dan Surlar'a koşarak ve eski Hipodrom'un etrafında hızlı bir tur atarak birkaç gün geçiren ortalama ziyaretçi evine dönüp insanlara Türkiye'yi anlatıyor. Halbuki evlerinde oturup Türkiye hakkındaki fikirlerini sultanlardan bahseden romanlardan almış olanlardan daha donanımlı sayılmaz. Çünkü İstanbul'da muhtemelen Rus yiyecekleri yemiş, hükümet hakkındaki görüşlerini bir Rum hamaldan almış, şehirde ona bir Ermeni rehber eşlik etmiş ve sadece, güzel günler görmek için ileriye bakan ortalama Türk vatandaşlarının artık kasten unuttukları bir geçmişin kalıntıları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bugünün ve yarının Türkiyesi'ni tanımak isteyen, ilk trenle Ankara'ya gitmelidir.[20]

Ankara 13 Ekim 1923'te, yeni rejimle Osmanlı geçmişi arasına mesafe koymaya yönelik dramatik, tarihsel bir karar alınarak, yeni Türkiye cumhuriyetinin başkenti ilan edildi. 1919'da milli mücadelenin başlamasından, 1924'te halifeliğin kaldırılmasına kadar, Türkiye, esasen "iki başkentli bir ülkeydi: İslam'ın merkezi İstanbul'da, devletin merkezi ise Ankara'daydı."[21] 1927'ye kadar, Ankara'nın başkent olması fikrine karşı ciddi bir muhalefet vardı. Kent tarihçisi Gönül Tankut, Mustafa Kemal'in adalet, eğitim ve sağlık hizmetlerinin dağıtılmasında bir "ağırlık merkezi" oluşturmanın önemini gayet iyi sezmiş olduğunu düşünür. Ankara'nın fiilen "seçilmek"ten çok, savaş hükümetinin Ankara'da bulun-

masının onu fiilen başkent haline getirdiği şeklindeki teoriye karşı çıkar.[22] Kasten olsun olmasın, Ankara'nın modern bir başkent olarak seçilmesi ve imar edilmesi, cumhuriyetçi tahayyülü besleyen milli bir destan haline gelmiştir.

Dönemin resmi ve popüler yayınlarında Ankara'dan "ulusun kalbi" olarak bahsedilmesi, Ankara'nın modern Türkiye'nin sınırları içindeki coğrafi merkeziliğinden öte bir şeyleri gösterir. Bir başka milliyetçi deyişte "tek vücut, tek yürek" haline gelme sloganında olduğu gibi, bu da ulusun organik birliği için kullanılan güçlü bir metafordu. Ankara için kullanılan, İstiklal Savaşı sırasında şehrin taşıdığı stratejik önemin ürünü olan bir başka metafor da, Türkiye cumhuriyetini doğuran iyiliksever anne metaforuydu: "Cihan siyasetinde mühim bir rol oynayan Ankara, Türkiye Cumhuriyetini doğurmuş ve onu büyük bir kıskançlıkla sinesinde yaşatmıştır... Cumhuriyet de kendini doğuran anaya karşı her türlü ihtimam ve tekayyüdü ifadan geri kalmamış, onun çorak topraklarını ve bakımsız mahallelerini birçok güzel binalarla, mekteplerle ve muhteşem müesseselerle süslemiştir. Öyle ki bugün Ankara'da asri binalar yükselmiş, geniş caddeler açılmış ve meydanları heykellerle tezyin edilmiştir."[23] Ankara'yı "Asya'da bir Avrupa şehri" olarak adlandıran 1936 tarihli bir yazıda gururlu bir edayla şöyle deniyordu: "Ankara'nın meydana gelişi coğrafyaya rağmen manevi Avrupa haritasını değiştirmiş demektir. Artık Avrupa oradan başlıyor diyebileceğiz. İnkılabımızın gayesi zaten bu değil miydi?"[24]

Kent planlaması siyaseti konusunda yazan birçok araştırmacı, Ankara, Brazilia ve İslamabad gibi planlanmış başkentlerin, her şeyden önce, ulus inşası için harcanan gayretin ve bundan duyulan gururun ifadeleri olarak tasarlandıklarını ve bu yüzden de imge ve karakterlerini mevcut bir şehirden almalarının mümkün olmadığını belirtmiştir.[25] Kentin imar edileceği yerde ne kadar az şey varsa, Ankara hakkındaki popüler bir okul şarkısında söylendiği gibi, başkenti "yoktan" varetmekten duyulan gurur ve şeref de o kadar büyük olur. Bunun belki de en çarpıcı görsel ifadesi, *La Turquie Kemaliste*'ten alınan ve avangard konstrüktivist tektoniği hatırlatan soyut, geometrik binalardan oluşan ütopik bir şehri tasvir eden bir resimdir (resim 2.6). Resmin bir köşesinde, adeta bu ütopik şehrin kıraç topraklardan ortaya çıktığını vurgulamak istercesine engebeli ve boş bir dağlık arazi gösterilir. Ankara'nın önemsiz bir geçmişi olması, cumhuriyet modernleşmecilerinin onu büyük hayallerini uygulamaya geçirebilecekleri bir *tabula rasa* olarak algılamalarına ve tasvir etmelerine izin vermiştir.

Ankara tabii ki bir *tabula rasa* değildi. Kale bölgesi etrafındaki şehir bir kez Roma döneminde, bir kez de Osmanlı imparatorluğu sırasında, on yedinci yüzyılda epey önem kazanmıştı. Zeynep Kezer, modernizmin şehrin geleneksel yerli halkını umursamamasını güçlü biçimde eleştirirken, cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara'da varolan, ama modern başkente dair daha kanonik temsiller yüzünden karanlıkta kalmış olan "ikilik"i vurgular. "Pitoresk görüntülerinin ve efsane

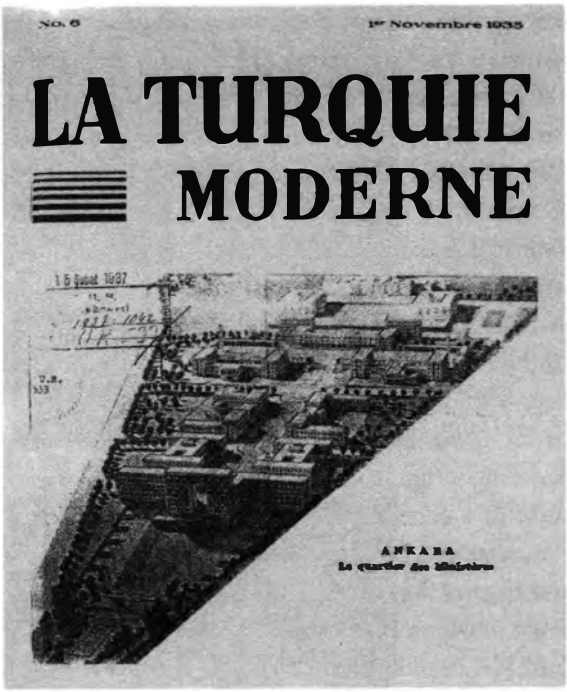


2.6 "Ankara Construit": Yeni başkenti temsil eden kübik blokların modernist estetiği. İllüstrasyon *La Turquie Kemaliste*'ten (Nisan 1935).

gibi kavranışının ardında," diye yazar Kezer, "ana bulvarı boyunca düzenli olarak sıralanan kurum binaları ve gösterişli villaların ardında, bir Ankara daha vardı. Temsillerinde görülmeyen bir Ankara'ydı bu; yeni başkent hakkındaki söylem ve imgelerin alındığı bir bağlam olarak ortaya hemen hiç çıkmamış bir Ankara."[26] Gerçekten de, dönemin yayınlarında, "sıtmanın vurduğu kasaba"ya, tozlu ve çamurlu sokaklara ve "geceleri gaz lambalarının yaydığı soluk ışığa" yapılan atıflar, çoğunlukla, cumhuriyetin daha önce varolanın tam zıttı modern bir şehir inşa etme başarısını aydınlatmaya hizmet ediyorlardı.

Yeni Ankara'nın ethosu, 1927'de Ankara'nın imar planı için açılan uluslararası yarışmayı kazanan Alman planlamacı Hermann Jansen'den (1869-1947) başlayarak, ülkeye davet edilen yabancı mimar ve planlamacıların çalışmalarıyla yakından bağlantılıydı. Dokuz yıl sonra, popüler bir dergideki bir yazıda şu gözlemde bulunuluyordu: "Dört bin yıllık değişken Türk tarihinde ilk defa olarak evler, himaye ararcasına Kale'nin etrafına sıkışmıyorlar, bilakis Ankara aşağıya, düzlüklere inerek yayılıyor, çizilen geniş bir inşa ve imar planına göre sağlam bir ikamet ve sakin bir iş mahalli oluyor. İnşaat yedi yıldan beri devam ediyor ve Profesör Jansen yedi yıldan beri Ankara'nın imar işini idare ediyor."[27] "Eski Ankara Nasıl Gençleşiyor?" gibi manidar bir başlığı olan yazı, geleneksel bir ahşap evin eskizi ve karşı sayfada, Atatürk Bulvarı üzerindeki yeni "kübik" apartmanlardan birinin fotoğrafı ile resimlenmişti ve apartmandan bariz bir gurur duyuluyordu. Paradoksal bir biçimde, Jansen'in Ankara için yaptığı imar planı, Le Corbusier'nin modernist şehirciliği tarafından değil, başlangıcı 1880'lere, Camillo Sitte'ye kadar giden kent tasarımı anlayışının estetik ve korumacı ilkeleri tarafından biçimlendirilmişti. Bu, Jansen'in kale etrafındaki "eski şehir"in tarihsel dokusuna gösterdiği dikkat ve özende bariz biçimde görülür. Gelgelelim, hükümet programında bir arazi kullanımı ve planlama politikasının olmayışı Jansen'in planını kısa zamanda bozdu ve arazi spekülasyonuna karşı önerileri, hükümete yakın nüfuzlu insanlar arasında rağbet görmeyince, 1939'da sözleşmesi feshedildi.[28]

Jansen planının 1932'de onaylanmasından sonra, önde gelen başka Avrupalı mimarlar da Ankara'nın "yeni" çehresini oluşturmak için çalışmaya davet edildi. Bu mimarların çalışmaları, bu kitabın kapsamı dışında kalan sayısız incelemeye konu olmakla kalmayıp[29], röprodüksiyonları 1930'ların yayın, fotoğraf ve kartpostallarında tekrar tekrar basılan resmi modernizm ikonlarını da oluşturdu. Birincisi, yeni rejimin modernliğinin önde gelen vitrini sıfatıyla bütün Bakanlıklar Kompleksi Avusturyalı mimar Clemenz Holzmeister'e (1886-1983) ihale edildi. Büyük Millet Meclisi ile sona eren Bakanlıklar Kompleksi, kale çevresindeki eski Ankara'dan en uzak yer olan Yenişehir'in en güney ucundaki üçgen bir süperblok şeklinde tasarlanmıştı (resim 2.7). İkincisi, Holzmeister'in Bakanlıklar Kompleksi'ni tasarladığı yıllarda, 4. Bölüm'de ele alacağım gibi, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki mimarlık eğitimini modernizm yönünde değiştirmesi



2.7 Clemenz Holzmeister'in Ankara'daki yeni Bakanlıklar Kompleksi projesi, *La Turquie Moderne* dergisinin 1 Kasım 1935 tarihli sayısının kapağı. Bakanlıkların bulunduğu üçgen şeklindeki süperblok, merkez eksenin ucunda Büyük Millet Meclisi ile birleşir.

amacıyla mimar Ernst Egli (1893-1974) getirildi.

Egli ile Holzmeister'in yanı sıra, Weimar Cumhuriyeti'nin, aralarında Martin Wagner, Bruno Taut, Martin Elsaesser, Franz Hillinger, Wilhelm Lihotsky ve Margarete Schütte-Lihotzky'nin de bulunduğu en önde gelen mimarlarından bazıları da Türkiye'ye çalışmaya davet edildi. Dünya bir diğer büyük savaşa yaklaşırken, sadece mimari alanında değil bütün yüksek eğitim ve mesleki uzmanlık alanlarında da Kemalist Türkiye'nin gerçek "mimarları" oldular. 1933'ten sonra, aralarında kırk kadar mimar ve planlamacının bulunduğu iki yüzden fazla Alman, Avusturyalı ve İsviçreli profesör, Türkiye'de öğretmen, idareci ve danışman olarak çalışıp Ankara ve İstanbul'daki önemli üniversite bölümlerinin kurulmasında ya da iyileştirilmesinde kilit roller oynadı.[30] Bu insanların çoğu, Almanya'daki Nasyonal Sosyalist rejime muhalefet eden (ve hepsi değilse de çoğu Yahudi olan) mülteciler olmasına rağmen, Türk hükümeti Reich'la resmi temaslarda da bulunup Alman profesörlerini Türk kurumlarında çalışmaya davet ediyordu.

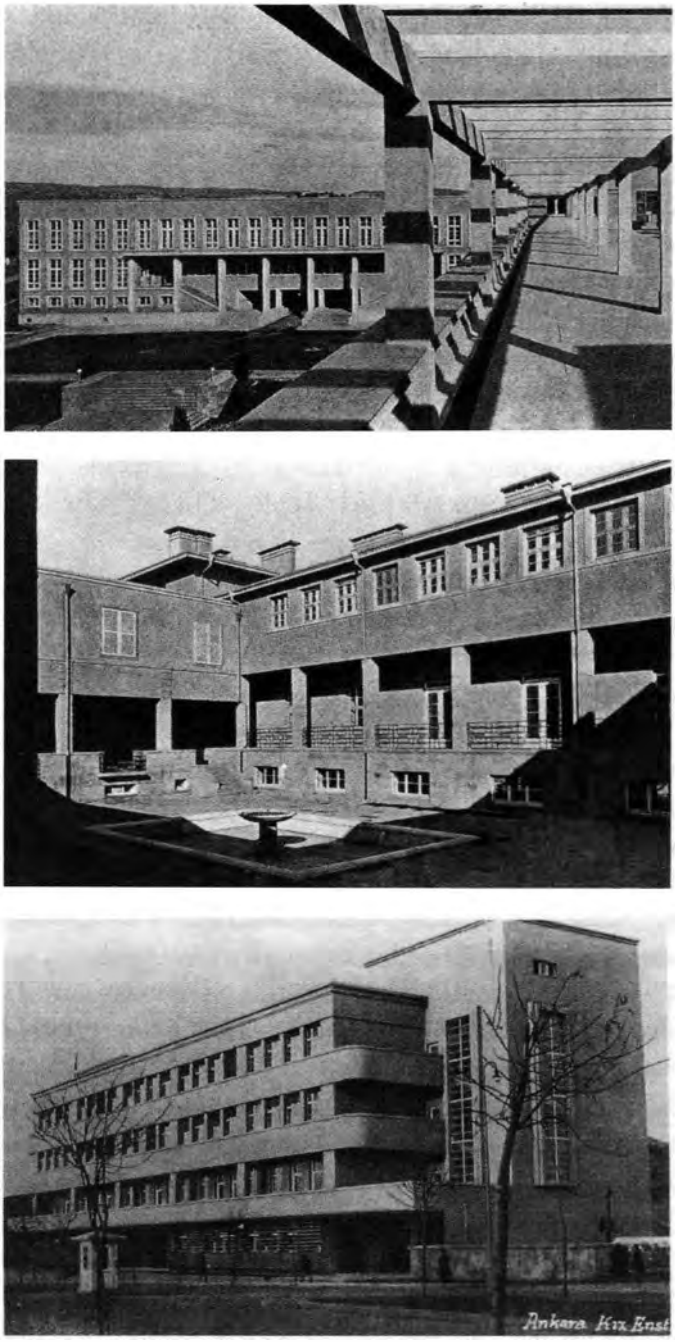
Üniversite eğitiminin bütün altyapısı cumhuriyet rejimi tarafından davet edilmiş yabancı profesörler tarafından oluşturulduğu sıralarda, çoğu başkentin prestij aksı Atatürk Bulvarı üzerinde sıralanmış olan yüksek öğretim binaları Avrupa modernizminin Ankara'daki ilk ve çok övülen binaları oldu. En kayda değer yüksek öğretim binaları, modernizmin Türkiye'ye girmesinde belki de en önemli rolü oynamış devlet dairesi olan, Maarif Vekaleti'nin mimari bürosunda

tasarlandı. Regine Erichsen, bakanlığın mimari ilericiliğindeki kilit şahsiyetin, 1933 ile 1935 yılları arasında Berlin'de kültür ataşeliği yapmış ve Martin Wagner ile Hans Poelzig'e yapılan davetlerde kilit bir rol oynamış olan yüksek öğretim müdürü Cevat Dursunoğlu olduğunu belirtir.[31] Hans Poelzig (1869-1936) Türkiye'ye gelemeden öldü, ama Martin Wagner öğretmen, planlamacı ve Türk hükümetinin danışmanı sıfatıyla Türkiye'de uzun yıllar kaldı. Hem Ernst Egli hem de daha sonraları Bruno Taut (1880-1938), akademide dersler verdikleri öğrenciler için bir çıraklık atölyesi haline gelen Maarif Vekaleti'nin mimarlık bürosunu yönettiler.

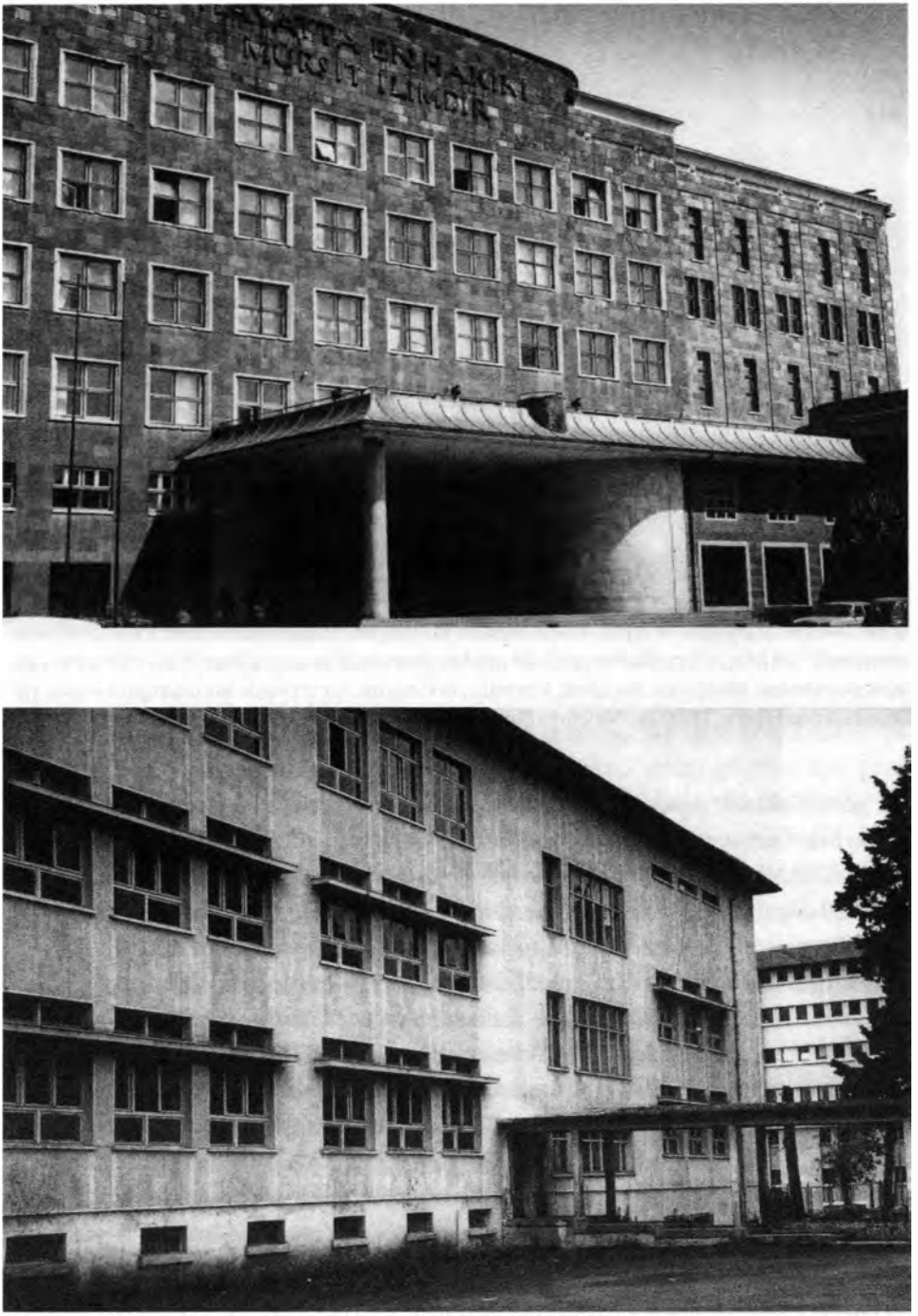
Ernst Egli'nin Ankara'daki en önemli okul binaları, Devlet Müzik Konservatuvarı (1927-1928), Yüksek Ziraat Enstitüsü (1928), Ticaret Lisesi (1930), İsmet Paşa Kız Enstitüsü (1930) ve Siyasal Bilimler Fakültesi (1935-1936) idi. Bu binalar Türk ve Alman mimarlık dergilerinde geniş bir biçimde ele alındı ve Türkiye'de "Yeni Mimari"nin ilk örnekleri olarak övüldüler.[32] Egli, bu projelerde Alman modernizminin, cumhuriyet Ankarası'nın alamet-i farikası haline gelen temel ve kolay tanınır özelliklerini belirledi – yani kısmen teras olarak kullanılan düz çatılar, sade yüzeyler, pencereler ya da sürekli dış denizlikler etrafındaki bordürler ve giriş olarak yüksek kolonadların kullanılması (resim 2.8). Devlet Müzik Konservatuvarı'nda, Egli, bölgesel mimariye olan hassasiyetine bağlanabilecek bir jestle, okulu üç yanında birer kolonad olan bir avlu etrafında düzenlemişti (bkz. 6. Bölüm). Yüksek Ziraat Enstitüsü'nde ise, yine, kampüsün merkez ekseni üzerindeki idari kanadın girişini işaret eden anıtsal bir kolonad kullanmış ve iki ana bloku L şeklinde bir düzenlemeyle yerleştirmişti. Atatürk Bulvarı üzerindeki iki binası, Ticaret Lisesi ve İsmet Paşa Kız Lisesi'nin formel ifadeleri o kadar klasik değildi; yatay ve dikeyler, yuvarlatılmış köşeler ve asimetrik düzenlemelerle daha "modern" bir kompozisyonları vardı.

Bruno Taut'un, 1938 Aralığındaki zamansız ölümünden önce Türkiye'de sadece iki yıl kaldığı düşünülürse, okul mimarı olarak ün kazanması daha da dikkate değerdir. En önde gelen eseri, Ankara'daki Dil-Tarih-Coğrafya Fakültesi (1937) dışında, Franz Hillinger'le birlikte Ankara'da Cebeci ve Atatürk liselerini, İzmir'de Cumhuriyet Kız Lisesi'ni ve Trabzon'da Erkek Lisesi'ni, üstelik hepsini 1937-1938 yıllarında, tasarlamış ve inşa etmişti (resim 2.9). Dil-Tarih-Coğrafya Fakültesi, taş kaplama cephesi kare pencerelerle delinmiş ve en tepesinde Atatürk'ün ünlü "Hayatta en hakiki mürşit ilimdir" özdeyişi yazılı, etkileyici ve sade bir binadır. Yuvarlatılmış bir duvarı ve tek bir köşe sütunu olan asimetrik giriş sayvanı, aslında ağır ve klasik görünüşlü olan binaya daha modern bir vurgu kazandırır. Ek bloğun cephelerinde bir sıra taş, bir sıra tuğla kullanılmış olması, Taut'un Osmanlı mimarisinin geleneksel inşa pratiklerine –burada Osmanlı duvar tekniğine– gösterdiği hürmetin incelikli ama önemli bir göstergesidir.[33]

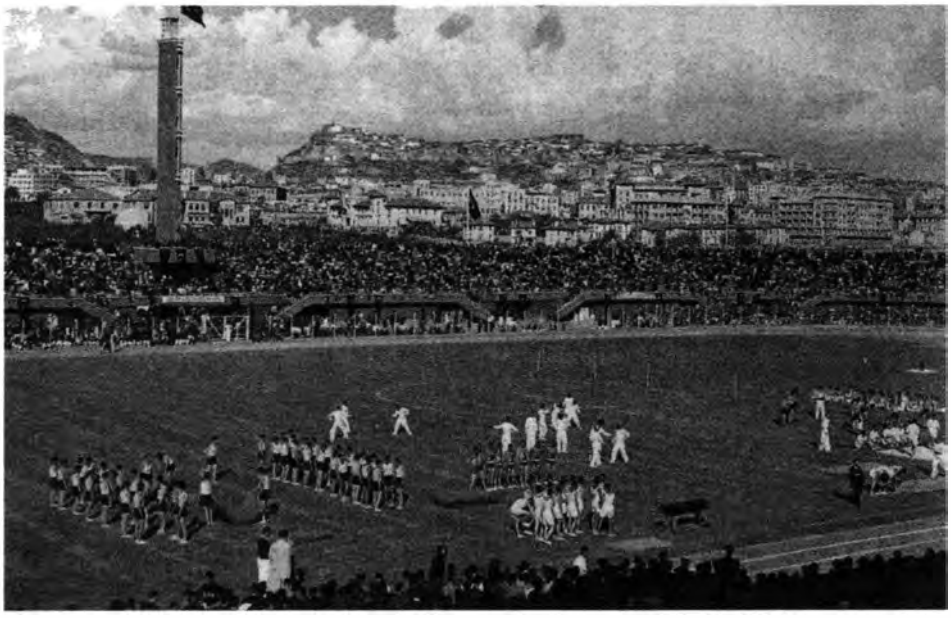
Bu Almanya ve orta Avrupa kökenli mimarların Türkiye'ye ciddi, ağır ve res-



2.8 Türkiye'ye "Yeni Mimarı"yi getiren ilk önemli Avrupalı mimar olan Ernst Egli'nin Ankara'da yaptığı yüksek öğretim binaları. *Üst*: Yüksek Ziraat Enstitüsü (1928). *Orta*: Devlet Müzik Konservatuvarı (1927-1928), *Der Baumeister*, no. 2, Şubat 1936. *Alt*: İsmet Paşa Kız Enstitüsü (1930), *La Turquie Kemaliste*, no. 47, 1943.



2.9 Bruno Taut'un yüksek öğretim binaları. *Üst*: DTC Fakültesi, Ankara (1937-1938), ***Alt***: Erkek Lisesi, Trabzon (1937-1938) (S. Bozdoğan).



2.10 Milliyetçi gençlik ve sağlık kültü: Ankara'da İtalyan mimar Paolo Vietti Violi tarafından tasarlanan "19 Mayıs Spor Stadyumu"nda yapılan cimnastik ve spor gösterileri. Arka tarafta eski Ankara kalesi görülüyor. Fotoğraf, konsollu, betonarme bir sayvanla korunan üstü kapalı tribünlerden çekilmiş. Dahiliye Vekaleti Basın Bürosu tarafından yayımlanan kartpostal.

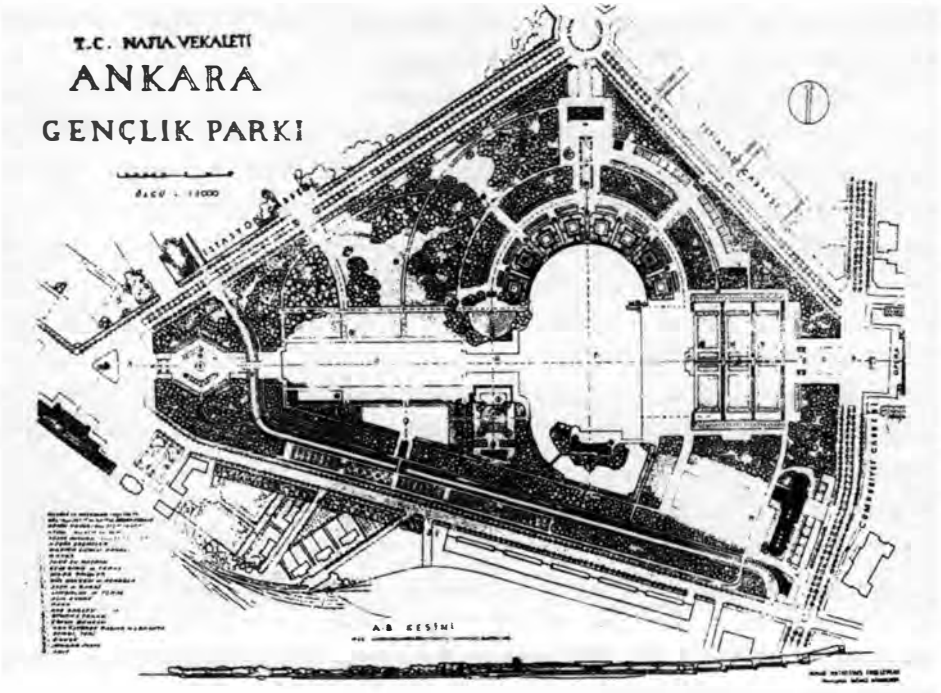
mi görünüşlü bir modernizm getirmiş olduklarını belirtmek önemlidir. Bu mimariyi Le Corbusier'nin ve Avrupa'daki Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi'nin (CIAM) yaygınlaştırdığı şekliyle "uluslararası üslup"a ya da Modern Hareket'e aitmiş gibi kategorize etmek zordur. Modern Hareket, çelik ya da betonarme çerçevelerle beraber geniş cam alanlar kullanan çok daha hafif bir estetiği –Ankara'daki binaların ağır kolonadları, taş cepheleri ve cam açıklıklarınınkinden farklı bir estetiği– içeriyordu. Ankara'nın modernizminin "yeniliği", Modern Hareket'in estetik kanonlarıyla görünür herhangi bir bağ kurmuş olmasından değil, sadece eski ne değilse o olmasından geliyordu. Ankara'nın yeni binaları teknik açıdan daha gelişkin ve "bilimsel olarak tasarlanmış" binalardı, ki bu da çoğunlukla, işlevsel ve programatik kaygıların vurgulanması ve en çarpıcısı, tezyinat ve stilistik motiflerin olmayışı anlamına geliyordu. Modern Türk mimarlığı hakkında yazan tarihçilerin çoğu, bu Alman ya da "Viyana" okulunun özgül özelliklerine dikkat çekerek, bu okulun binalarını "Modern Hareket'in gerçek temsilcileri" saymanın güçlüğüne işaret etmişlerdir.[34] Gelgelelim bazı başka tarihçiler, yeni Ankara'nın en geniş anlamda modern binalarını adlandırmak için "uluslararası üslup" ve "rasyonalist-işlevselci mimari" terimlerini birbirlerinin yerine değişerek kullanmışlardır. Bu terimler bu kadar geniş bir biçimde kullanılınca,

CIAM'ın yaptığı uluslararası polemiklere rağmen, 1930'larda modern mimarinin hiç mi hiç monolitik olmadığı gözden kaçırılmış olur.

1930'larda Ankara'da eğitim kurumlarının yanında, yine cumhuriyet modernliğinin kentsel ve mimari ikonları haline gelen bir dizi park, spor tesisi ve halka açık rekreasyon yerleri de inşa edildi. Dönemin diğer milliyetçi bağlamlarında, özellikle de İtalya ve Almanya'da olduğu gibi, erken cumhuriyet kültürüne de güçlü bir gençlik ve sağlık kültü nüfuz etmişti. İdealize edilen "gençlik" ve "sağlık" nitelikleri, "*yaşlı* imparatorluk"la ya da Osmanlı İmparatorluğu'na on dokuzuncu yüzyılda verilen adla "Avrupa'nın hasta adamı"yla arasındaki bağları başarıyla koparmış bir devleti imliyordu. Ankara gençlik ve sağlığın ete kemiğe bürünmüş haliydi ve bu nitelikler daha dolaysız mekânsal ifadelerini, bedenin ve milletin yeniden canlandırılacağı halka açık rekreasyon yerlerinde ve takım sporlarında buluyordu. Bunlar arasında, "19 Mayıs Spor Stadyumu"[35], ismiyle müsemma Gençlik Parkı, Atatürk Orman Çiftliği ve şehrin dışındaki Çubuk Barajı'nın piknik alanları, 1930'ları özellikle iyi temsil eden kamu alanlarıdır. Bunlar, spor yapma ya da doğaya açılma imkânı sunmanın ötesinde önemli bir ritüel işlev taşıyorlardı. Örneğin İtalyan mimar Paolo Vietti Violi'nin tasarladığı stadyum (1934-36), başta erkek ve kız öğrencilerin şortlarıyla geçit resmi yapıp atletizm ve jimnastik egzersizleri yaptıkları 19 Mayıs "Gençlik ve Spor Bayramı" olmak üzere birçok milli bayramın kutlandığı sahneydi (resim 2.10). Vietti Violi projeye ilişkin bir yazısında, 1930'lardaki spor faaliyetlerinin militarist yananlamlarına değiniyordu: Stadyum kompleksi "askeri resmi geçitler için geniş bir yol yaratmayı zorunlu kılan muhteşem ve sıradışı bir program"dı.[36]

Stadyumun karşısında İstasyon Caddesi üzerinde bulunan Gençlik Parkı (1936-1937), kıraç Ankara'da çok hissedilen yeşillik ve su ihtiyacını karşılayan, yapay bir gölü olan büyük bir kent parkı olarak tasarlanmıştı (resim 2.11). Jansen'in 1934 tarihli planında da yer ayrılmış olan park, sonraları Nafıa Vekaleti için çalışan peyzaj mimarı ve planlamacısı Theo Leveau tarafından değiştirildi. Bu düşsel projenin ve halka açık modern bir kamu alanı olarak tasarlanmasının yarattığı heyecan, Nafıa İşleri Mecmuası'nın 1935 tarihli bir sayısında şöyle anlatılıyordu:

> ...Üç muhtelif seviyeden her birinin sonunda birer havuz ve gölün ortasında otuz metre irtifaya yükselen bir fıskiye bulunacaktır. Havuz, göl ve şelalelerin heyeti umumiyesi çok cazip bir manzara arz edecektir. Gölün şimalindeki gül bahçesi ve pergola ve yedi fıskiye çok samimi ve sihirli bir gezinti ve istirahat yeridir. Gölün şarkında halk toplantıları ve eğlentileri için geniş bir saha bırakılmıştır. Garbindeki ufak bir adacığa iki köprü ile geçilecektir. Adada çok lüks ve nefis manzaralı bir gazino ve lokanta binası yapılacaktır. Çocuk bahçesi, oyun yerleri, gölgelikler, labirent, yağmur zamanında sığınma yerleri, çocuklar için küçük bir yüzme havuzu, halk kahvesi ve açık tiyatro havuzun etrafını süsleyecektir. İncesu mecrası ile İstasyon meydanı arasındaki sahada bir kuş bahçe-



2.11 Ankara'da rekreasyon amaçlı paradigmatik özellikte milli bir park olan Gençlik Parkı'nın (1935) yerleşim planı. Ortada büyük yapay göl. Park ilk olarak Hermann Jansen'in Ankara için yaptığı 1934 tarihli master plan dahilinde tasarlanmış, plan daha sonra Nafıa Vekaleti için çalışan peyzaj mimarı ve planlamacı Theo Leveau tarafından değiştirilmiştir (Nafıa İşleri Mecmuası 2, no. 3, 1935).

si yapılacaktır. İstasyon caddesinin sağında İngiliz usulü bir park, gül bahçesini belirten bir yeşillik sahası ve Meclise doğru antre yakınında büyük bir limonluk binası ve nilüfer çiçekli göl ve ser binaları bahçeyi tamamlayacaktır.[37]

Bu kısımların çoğu 1930'ların sonlarında inşa edildi; ilk plana bir lunapark da eklendikten sonra parkın tamamı 1943'ün 19 Mayıs bayramında açıldı. Zeynep Uludağ'ın deyimiyle halkı sosyalleştirerek modern yurttaşlar haline getiren bir okul hizmeti gören park, Ankaralı ailelerin haftasonu gezintilerine ayrılmış bir sahneydi, aileler burada çay bahçelerinde oturabiliyor, parkta dolaşabiliyor ya da küçük kayıklara binip yapay gölün keyfini çıkarabiliyorlardı. Gençlik Parkı, bugün de, cumhuriyetin mekân uygulamalarının en popüler miraslarından biridir. Yapay ada üzerindeki "lüks restoran-gazino" niyet edildiği gibi Gençlik Parkı'nda inşa edilmedi, ama aynı fikir, dinlenme, piknik ve eğlence amaçlı bir diğer popüler kamu mekânı olan, Ankara dışındaki Çubuk Barajı'nda uygulamaya kondu. O dönemde özel bir havası olan buradaki restoran-gazino binası, her iki cinsten kalabalıkların buluşup seçkin yemekler yiyerek eğlendikleri bir yer hali-



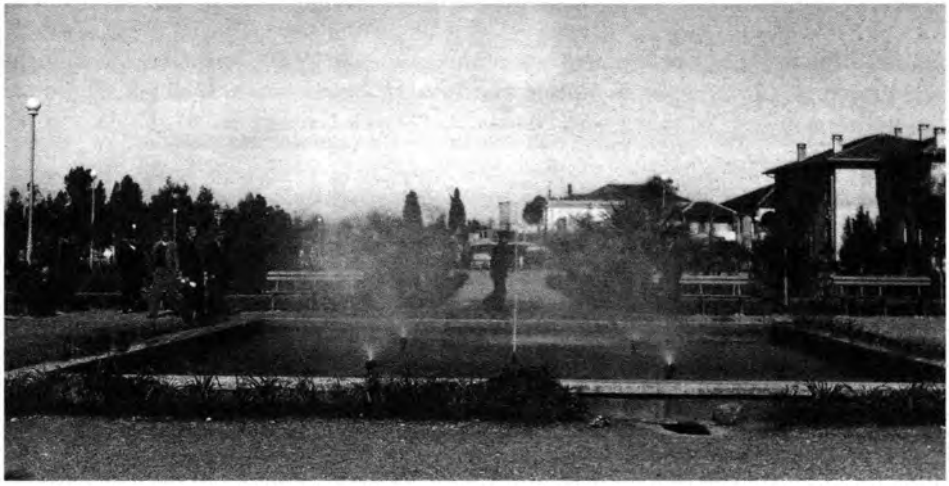
2.12 Ankara dışındaki Çubuk Barajı'nın lokanta-gazinosu (1936). Su üzerine çıkma yapan eğri modernist form, Avrupa'da Modern Hareket'e ait benzer binalarda da sık sık görülen "transatlantik estetiği"ne anıştırmada bulunur (*La Turquie Kemaliste*, no. 47, 1943).

ne geldi (resim 2.12). Çubuk Barajı'nın doğanın teknolojik zaptının ve böylece cumhuriyetin modernist ütopyasını inşa etmekteki başarısının simgesi olarak sahip olduğu önem, 3. Bölüm'de daha ayrıntılı olarak ele alınacak.

Tarım (bağlar, meyve bahçeleri, sebze bahçeleri, tavuk çiftliği ve mandıra), sanayi (biracılık, soda, dondurma) ve ticaret yapmak amacıyla örnek bir devlet girişimi olarak kurulan Atatürk Orman Çiftliği, aynı zamanda halka açık bir dinlenme, piknik ve eğlence yeri olarak da düşünülmüştü. Bira fabrikası (1933-1934), fabrika işçilerinin kaldığı konutlar, hamam (1936-1938) ve Atatürk'ün kaldığı Marmara Köşkü (1930) Ernst Egli tarafından tasarlanmıştır. *La Turquie Kemaliste*'in tabiriyle "âşık olduğu halkının refahını düşünen"[39] Atatürk, ağaçların gölgelediği mesire yerlerinin ve hepsi de çiftlik arazisinde bulunan parkların, restoranların, kafelerin, havuzların ve hayvanat bahçesinin bakımını şahsen denetliyordu. Bilimsel çiftçilik yöntemleri, kıraç Anadolu platosunun ortasına hep yeşil kalan bir ormanın dikilmesi ve modern sulama teknikleri, 1930'larda ulusça gurur duyulan temalardı. Bunlar yaban doğayı ehlileştirme, doğaya hükmetme ve son olarak toprağa milli mülk olarak sahip çıkma gibi idealize edilen edimleri temsil ediyorlardı. Bunların, dönemin diğer milliyetçi rejim ve hareketlerini de seferber eden, Faşist İtalya'da Agro Pontina bataklıklarının kurutulmasından, Siyonistlerin Filistin toprağını işleyip yerleşmesine kadar çeşitli projelere ivme kazandırmış temalar olduğunu da belirtmek gerekir.

Mimarlık tarihinin 1930'ların modern *binaları* üzerinde odaklanmaya yöne-





2.13 Samsun (*üst*) ve Mersin (*alt*) belediye parklarının yer aldığı, döneme ait kartpostallar (Supsun Güralp) – Anadolu'nun dört bir yanında tekrar edilen, kolayca tanınan milli bir imge. Ortalarında fıskiyeler olan geometrik şekilli havuzlar, düzgün çiçek tarhları, düzenli olarak ekilmiş ağaçlar, elektrik direkleri ve banklar, çoğunlukla hükümet binalarının ve Atatürk heykellerinin bulunduğu daha resmi "cumhuriyet meydanları"nın yanında bulunan bu parkların karakteristik özellikleriydi.

lik tipik eğilimi yüzünden, halka açık kamu alanlarının –özellikle de dinlenme parklarının ve belediye bahçelerinin– ulusun inşasında aynı ölçüde önemli bir rol oynamış oldukları sık sık gözden kaçırılır. Ankara'nın Gençlik Parkı ölçeği ve kapsamında olmasa da, başka birçok cumhuriyet şehrinde de 1930'larda benzer kamu alanları ve kentsel altyapılar yapılmıştır. İzmir Enternasyonel Fuarı'nın yeri olan, İzmir'in Kültür Park'ı (1936), "gazino ve dans platformu" işlevi gören bir

adası olan yapay göl de dahil, Ankara'daki Gençlik Parkı'nınkilere benzeyen birçok özelliğe sahipti. Bu "ada gazinolar" gibi tekil mimari uygulamalar ayrı ve daha kapsamlı incelemeler gerektirirler, çünkü bunlar cumhuriyetçilerin sofra adabına malik, cazbant dinleyen ve rahatça dans eden, tamamiyle Batılılaşmış, iki cinsin bir arada bulunduğu topluluk hayalinin güçlü ifadeleridir. Birçoğu özgün estetik ve çevre niteliklerini halen koruyan bu mekânların, bu tür daha rafine kurumlara fiilen ancak küçük bir elit girebildiği zaman bile önemli demokratik içerimleri vardı. 1930'lardaki birçok Türk şehrinin kartpostalları, bu kamusal mekânların, havuzları, titiz düzenlemeleri, gazinoları, çay bahçeleri, hayvanat bahçeleri ve lunaparklarıyla, her yaş, sınıf ve cinsiyetten insanların gezinmeye, görmeye ve görülmeye geldikleri gerçekten "popüler" mekânlar haline gelmiş olduklarına tanıklık ederler (resim 2.13). Bu kamu mekânlarında kadınların da bulunması, başlı başına övgüye layık görülen bir tema, Kemalistlerin Türk kadınlarını geleneğin baskıcı tecridinden kurtarmaktan duydukları gururun altını çizen bir "modernin cinsiyet kazanması" temasıydı.

Modernlik ve Kadınlar

Cumhuriyet kültürü, Osmanlı geçmişini statik, geri kalmış ve kaderci olarak niteleyerek, fiilen, Avrupalıların yüzyıllardır kullandıkları şarkiyatçı mecazlara başvuruyordu, ama bu kez amaç onları kendi devrim ruhları içinde aşmaktı. Bu nedenle cumhuriyet modernliğinin başlıca iki simgesinin ikisinin de, tipik şarkiyatçı temsillerdeki birbirine bağlı iki temaya verilen tepkiler olarak görselleştirilmiş olmaları şaşırtıcı değildir. Bunlardan birincisi, daha önce de ele aldığımız gibi, imparatorluğun geriliği ve çürümüşlüğü çağrışımlarını da beraberinde taşıyan sultanlar şehri İstanbul'a ilişkin şarkiyatçı imgeleri dengelemek için Ankara'nın modern bir kent olarak imar edilmesiydi. İkincisi ise, Osmanlı haremine ilişkin egzotik fantezileri çözecek, idealize edilmiş yeni Kemalist kadın imgesiydi. Cumhuriyet döneminde çıkan haftalık dergilerden biri olan *Yedigün*'ün bir kapak resmi özellikle ilginçtir. (Avrupa dergilerinden kolajlanan) modern, Batılı görünüşlü kadınların görüntüleri, fondaki eski İstanbul görüntülerinin üzerine oturtulmuştu (resim 2.14). İzleyiciye bakan yeni kadın sağlıklı ve genç; arkasındaki şehir ise yaşlı ve eskiydi. Bu iki imge arasındaki mekânsal ya da mimari bağ –geleneksel Osmanlı mimarisinde görülenlere benzeyen açık bir pencere ya da demir bir parmaklık– bir bağlantı olarak da bir ayrılık olarak da, yahut bunların her ikisi olarak da yorumlanacak bir anlamlandırma katmanı daha getirir.

Milliyetçi *Türk Yurdu* dergisinde 1930'da yayımlanan, "Eski Hükümet Şekli ile Cumhuriyet Arasındaki Fark" gibi ismiyle müsemma bir köşe yazısında, "eskiye karşı yeni" kurgusunun siyaset, kadınlar ve mimariden geçen bir çağrı-



2.14 1930'ların ortalarında çıkan popüler haftalık dergi *Yedigün*'ün kapak resmi (22 Şubat 1938). Peşpeşe birkaç sayıda, "eskiye karşı yeni" kurgusu izlenip, Batılı görünüşlü modern kadınların görüntüleri İstanbul manzaraları fonunun önüne kolajla yerleştirilmiş.

şımlar zinciri içindeki işleyişi örneklenir.[40] Yazı siyasi sistemin hanedana dayalı imparatorluktan cumhuriyete kayması ile ilgili olduğu halde, yazının bulunduğu birbirine bakan iki sayfadaki iki çift resimde, bu kaymanın metinde hiç değinilmeyen iki önemli simgesi gösterilmektedir. Bir çiftte, kale çevresindeki eski Ankara'nın harap ahşap binalarının yanında o sıralarda inşaat halinde olan yeni Atatürk Bulvarı'nın resmi vardır. Diğerinde ise, Osmanlı İmparatorluğu'nun çarşaflı bir kadını, cumhuriyetin, hasır bir şapka, plili etek ve yüksek topuklu ayakkabılar giymiş "hür" kadını ile karşı karşıya konmuştur. 1930'lar boyunca modern mimari, modern Ankara ve modern kadınlar cumhuriyet bilincinde birbirine bağlı olmuş ve üçü de güzellik, gençlik, sağlık ve ilerleme nitelikleriyle –Kemalist inkılabın özellikle idealize ettiği ve sürekli eski muadilleriyle karşılaştırılan niteliklerle– birlikte anılmıştır.

Artık dikkatlerimizi Ankara'dan, cumhuriyet modernliğinin diğer önemli simgesi olan Kemalist kadına çevirebiliriz. Kemalist modernlik projesinde kadının merkezi konumu, kadınların eğitilmesi ve kamu hayatına katılmasına verilen önem, sayısız çalışmaya konu olmuştur.[41] Eski ile yeni arasındaki ideoloji yüklü karşıtlık hiçbir yerde, 1926'da kabul edilen yeni medeni kanunun ardından yeni Kemalist kadının toplumdaki imajı ve konumunda olduğu kadar güçlü değildi. Bugünün perspektifinden baktığımızda kanunda gördüğümüz yetersizliklere ve çifte standartlara rağmen, o zamanki Batılı modelleri kadar ilericiydi. Çokeşliliği kaldırıyor, çocuk evliliğini önlüyor ve kâğıt üzerinde kaldığı zamanlarda bile, kadınlara kendi eşlerini seçme, boşanma talep etme, miras bırakma ve mülkünü muhafaza etme hakkı tanıyordu.[42] Bu önemli hukuk reformuyla birlikte, kadınların çeşitli mesleklerde ve belki daha da önemlisi, kamu alanında daha fazla mevcudiyet gösterebilmesinin zemini hazırlanıyordu ki bu, şarkiyatçıların, evlerinde inzivaya çekilmiş Müslüman kadınlar klişesine yönelik bir meydan okumaydı.

Günümüzde Kemalist reformlara yöneltilen feminist eleştiri güçlü bir eleştiridir: Bu reformların esasen kadınlara kendi hayatlarının özneleri –kendilerine özgü yetenekleri ve arzuları olan bireyler– olmaktan çok milliyetçi modernleşmenin nesneleri rolünü veren paternalist bir program olduğu savunulur. Yine de, bu, söz konusu reformların, zamanın koşulları göz önüne alındığında, özellikle de sahip oldukları yeni haklar ve kamu hayatındaki yeni görünürlükleri ile kendilerini güçlenmiş hisseden kadınların kendilerinin bakış açılarından, sahip olduğu ilericiliğe halel getirmez. Feminist yazar ve Kadınlar Birliği'nin kurucu üyesi Nezihe Muhittin, 1931'de yayımlanan, "ulu önder Atatürk'e" adanmış *Türk Kadını* adlı kitabında, "eski ve yeni kadınlar" arasındaki karşıtlığı şöyle anlatıyordu:

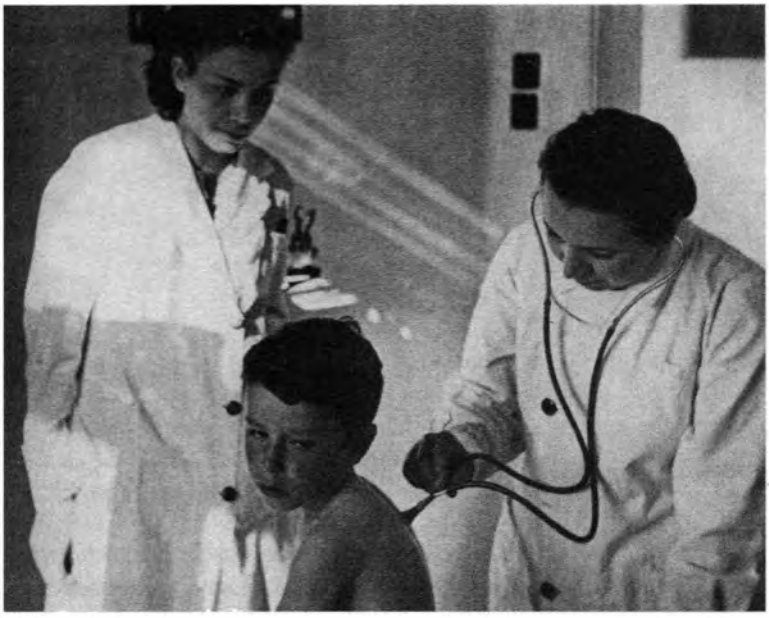
> Onbeş sene evvelki kadın, hüviyetiyle de kıyafetiyle de bir "öcü"den başka ne idi? Bugünkü kadın böyle midir? Kıyafeti medeni, hüviyeti medeni... Dün ancak ahçılık ve

sütnenelikten başka hiçbir iş yapmasına imkân olmayan kadın, bugün bütün meslek kapılarını iki kanadı ardına kadar açık bir davetle karşısında buluyor. Dün doktora görünmeyi bir hicap ve günah addeden kadın bugün bizzat doktor olmuştur. Dün mahkemede iki müdafaa kelimesini söylerken kalın peçesinin altında morarark ter döken Türk kadını, bugün vakarla hâkim sandalyesine kurulmuştur... Dün ve bugün... Daha ne kadar isterseniz beraber sayabiliriz.[43]

1930'ların fotoğraf, resim ve posterlerindeki kadın temsilleri, cumhuriyet modernliğinin genel bir incelemesi için zengin bir belge kaynağı oluştururlar. Buradaki tartışma açısından önemli olan, kadınlar hakkındaki cumhuriyet söyleminin öne çıkan *mekânsal* ve *mimari* bileşenidir. Modern kadın imajları, tıpkı modern bina imajları gibi (bunlar çoğunlukla yan yana oluyordu) yeni ulusun kendisini Osmanlı geçmişinden koparmaktaki başarısının görünür kanıtlarıydı. Kemalist inkılabın en kanonik fotoğrafları, eğitim ve meslek ortamlarında –öğrenci, sanatçı, avukat, doktor, hatta havacı (resim 2.15; ayrıca bkz. resim 3.12) olarak– bulunan çarşafsız kadınların fotoğraflarıydı. Ayrıca parklar, spor olayları, fuarlar ve milli bayramlar gibi kamu mekânlarında bulunan kadınların fotoğrafları da sık kullanılıyordu. Modern mekânların sakinleri olarak modern kadınlara dair imajlar, yeğlenen propaganda unsurlarıydı.

Yeni kadının idealize edilen nitelikleri –sadelik, sağlık, süssüz güzellik, beceriklilik ve en önemlisi, "bilimsel" bir dünya görüşü–, tam da modern mimarinin övülmesini sağlayan niteliklerdi. Örneğin sağlık ve hijyen konusu, cumhuriyet modernliğinin temsillerinde ulusal ölçüde bir takıntı haline gelmişti. Hem kadınların hem de binaların Batılı modellere uygun görünümlerini haklı çıkarmak için çevre ve kişi hijyeni ile ilgili bilimsel açıklamalar sunuluyordu. Örneğin kadınların çarşaf giymelerine karşı cumhuriyetçi savlarda çoğunlukla, rasyonalite ve sağlıklılık etkenlerine başvuruluyordu ki, Le Corbusier'nin güneş, hava, havalandırma ve yeşillik arayışının birçok Türk versiyonunun da dahil olduğu mimari alanındaki modernist polemik de aynı akıl yürütmeye dayalıydı. Çarşaf giymeye yönelik yaygın şarkiyatçılık-karşıtı, görüntü-odaklı ve "medeni" itirazların yanı sıra, hijyen ve estetik gerekçesiyle gayet teknik itirazlar da yapılıyordu. Doktor Ali Rıdvan, "İstanbul Kara Çarşaftan Ne Zaman Kurtulacak?" adlı yazısında, mesleki otoritesinin de güçlendirdiği şu noktanın altını çiziyordu:

Çarşaf: Artık siyahtan başkası görünmez olan bu ölüm örtüsü bilhassa onu giyinen kadınlar için ne büyük bir tehlikedir bir bilseler. Güneşin bütün faydalı ışıklarını geri atarak yalnız sıcaklığını içeri veren bu kara kumaş, rengiyle olduğu kadar şekliyle de sağlık düşmanıdır. Vücudu ortasından iki biçimsiz parçaya bölen manzarasının gözlere yaptığı zulüm de caba. Buna bir de engizisyon aletlerinden hatıra kalmış peçeyi de eklersek bu ihtiyari mahbes içinde sürünen mahluka acımaktan fazla öfkelenmek lazım olduğunda hepimiz birleşiriz.[44]





2.15 Farklı mesleklerdeki –tıp (*üst*) ve sanat (*alt*)– "yeni Kemalist kadın"ın fotoğrafları; *La Turquie Kemaliste*'in Şubat 1939 sayısından. Bu tür görüntüler, yeni cumhuriyetin Türk kadınını özgürleştirme konusundaki başarısının kanıtları olarak, resmi tanıtım malzemelerinde çok sık kullanılıyordu.

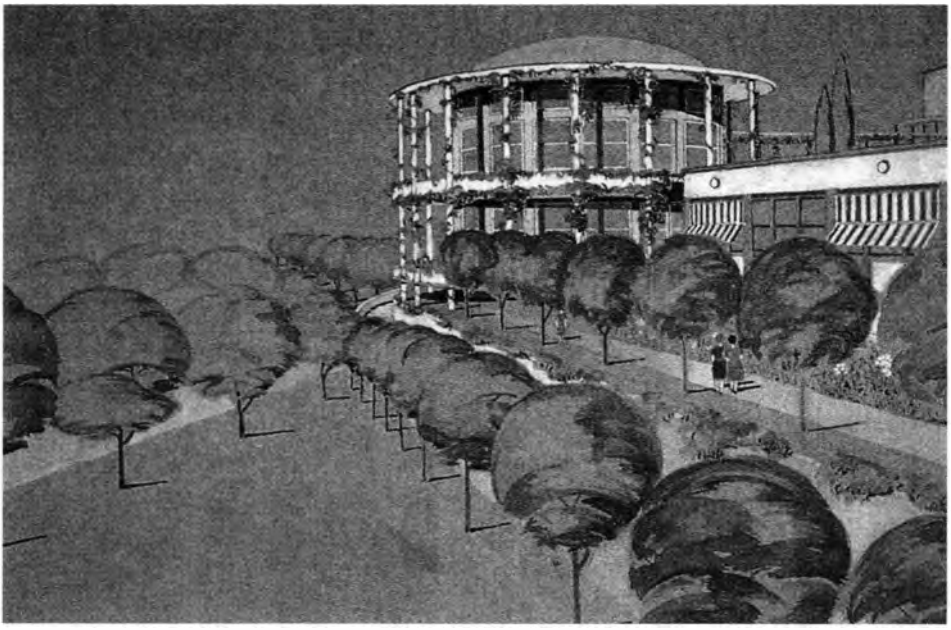


Bayan Saadet ve Kadıköyündeki meşhur Roetgen apartımanı

2.16 Modern mimarinin modern kadınla özdeşleştirilmesi. *Yedigün*'ün Ağustos 1935 tarihli sayısından, İstanbul Kadıköy'deki (1933'te Zeki Sayar tarafından yapılan) bariz biçimde modern bir apartmanla, Kemalist Türkiye'nin ideallerini temsil eden bir doktor ve modern bir kadın olan, binanın sahibi Bayan Saadet'i kolajla biraraya getiren bir resim.

Dönemin popüler yayınlarında her ikisi de geleneksel muadilleriyle karşıtlaştırılan modern kadın imajları ile modern mimari imajları arasında birçok dolaysız bağ kuruluyordu. Örneğin 1934'te popüler haftalık dergi *Yedigün*'de, İstanbul'da çıkan *Son Posta* gazetesinin bürolarının bulunacağı yeni tamamlanmış "kübik bir bina"nın resmi, şu yorumla birlikte yayımlanmıştı: "Eski Zaptiye, yayıklığı, genişliği ve rengi ile, alaydan yetişme mimarlar elinden çıkan eski zaman hanlarını andıran muazzam bir apartman. Onun gölgesine sinmiş gibi yükselen yepyeni ve zarif *Son Posta* binası, insana anaç, budala ve sakil bir kadınla yan yana düşmüş, ince, sevimli ve narin bir genç kızı hatırlatıyor."[45] Bu örnekte "narin ve sevimli genç kız", erken cumhuriyet döneminin önde gelen mimarlarından Aptullah Ziya tarafından tasarlanan, küçük, iki katlı, asimetrik bir girişi, düz bir çatısı ve modernist bir hacim kompozisyonu olan bir binaydı.[46]

Aynı derginin bir başka sayısında, "Apartman Yaptıran Kadın Doktor" altbaşlıklı bir yazıyla tanıtılan genç bir kadın radyolog, doktor Bayan Saadet" imparatorluğun kafesler arkasına hapsolmuş çarşaflı ve peçeli zavallı kadınlarıyla" gururla kıyaslanıyordu.[47] Bayan Saadet'in başı örtüsüz, boynu açık bir bluz giymiş haldeki bir fotoğrafı, fotomontajla, adını doktor hanımın mesleğinden alan (Röntgen Apartmanı) bariz biçimde modern bir apartman (düz çatı, kavisli köşeler, konsollu balkonlar) fotoğrafının önüne konmuştu (resim 2.16). Daha önce mimarlık dergisi *Mimar*'ın 1933 tarihli bir sayısında[48] da resimleri yayımlanan Röntgen apartmanı, İstanbul'da sayısız modern villa ve apartman yapmış olan, *Mimar* dergisinin editörü Zeki Sayar'ın eseriydi. Mimarlık dergisi binanın "bi-



2.17 Ankara'daki Kız Lisesi'ne yapılması planlanan ama inşa edilmeyen ek binanın Margarete Schütte-Lihotzky tarafından tasarlanan projesinin perspektif çizimi (1938). Dairesel bina (toplantı salonu, müzik ve okuma odaları) ile ona bağlı tek katlı sınıf kanadından oluşan proje, mevcut Lise'ye cam bir koridorla bağlanıyordu (Schütte-Lihotzky Arşivleri, *Margarete Schütte-Lihotzky: Soziale Architektur Zeitzeugin eines Jahrhunderts*, Viyana: Bohlau Verlag, 1996).

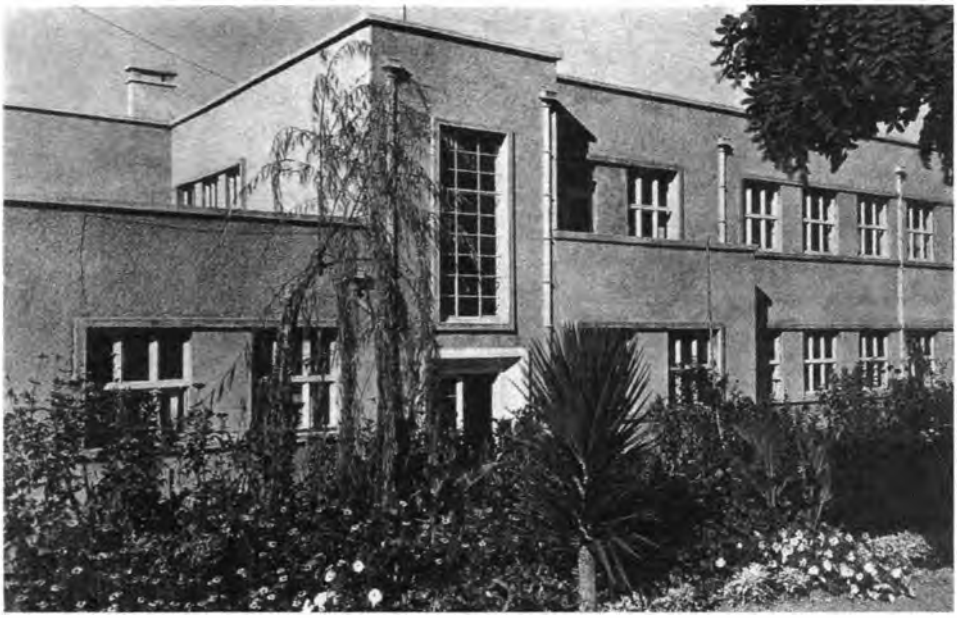
limsel, rasyonel ve modern" niteliklerini teknik bir dille vurgularken, *Yedigün*'deki yazıda binayı yaptıran kadın üzerinde odaklanılıyordu.

Modern mimarinin yeni Kemalist kadınla özdeşleştirilmesi sadece bir simgesel çağrışım meselesi değildi. Daha bire bir, doğrudan doğruya mimari alanında görülen bir "moderne cinsiyet kazandırma" olgusu, kadınların eğitimi amaçlı yeni binaların çoğunlukla, belirgin bir biçimde modernist bir estetikle tasarlanıp inşa ediliyor olmasıydı. Kadınların görüntüsü ve görünürlüğü Kemalist inkılabın başlıca simgesi haline geldiği için, kadınlar için yapılan eğitim binaları erken cumhuriyet döneminde Yeni Mimari'nin en temsil edici yapıları olmuştur. Örneğin Margarete Schütte-Lihotzky'nin, Ankara'daki Kız Lisesi'ne yapılması düşünülen ama yapılmayan bir ek için hazırladığı tasarı, cumhuriyetin mimaridaki modernist bakış açısının cüretkârlığını ve iyimserliğini örnekler (resim 2.17).[49] Bina alt katında bir toplantı salonu, üstte de okuma ve müzik odaları olan dairesel bir yapıdan oluşuyordu. Dairesel form betonarme sütunlardan oluşan bir halka ile taşınıyor ve mevcut binaya cam bir koridorla bağlanıyordu. Altı sınıfın bulunduğu tek katlı bir kanat bu köşke zemin kodunda ağaçlı bir yürüyüş yoluyla bağlanıyordu. Bu proje, sadece cumhuriyetin genç kadınlarının an-

nelerinden farklı olduğunu değil, eğitim görüp Kemalist ideallerle sosyalleştikleri binaların da farklı olduğunu ima ediyordu.

Kız enstitüleri cumhuriyetin tanımlayıcı kurumlarından biridir. 1927'de Türkiye'ye Batılı eğitim uzmanları davet edildi ve 1928-1929'da, Dewey raporunun tavsiyesi üzerine, Maarif Vekaleti'ne bağlı kız enstitüleri kuruldu. Kız ve erkek çocuklarının birbirlerinden ayrılmadıkları, her çocuğa verilen temel eğitim cumhuriyet milliyetçiliğinin merkezi haline gelmiş olmasına rağmen, kız enstitüleri orta sınıf ailelerinin kızları için "iyi eğitim"in paradigması haline geldi. 1940'a gelindiğinde farklı şehirlerde yaklaşık otuz beş kız enstitüsü ve normal okul çağını geçmiş daha yaşlı kadınlara açık altmış beş akşam kız sanat okulu vardı.[50] Bu okulların amacı, Kemalist reformların resmi onayına ve teşvikine rağmen, kadınların ev dışında çalışmasına karşı kültürel ve toplumsal yaptırımların hâlâ güçlü olduğu bir dönemde, Türk kızlarından aydın eşler, anneler ve ev idarecileri yetiştirmekti.

5. Bölüm'de, en son, en etkili ve "bilimsel" ev idaresi yöntemleriyle yetiştirilen modern eşler ve annelerin yetiştirilmesinde bu kurumların oynadığı rol üzerinde daha fazla duracağım. Kız enstitülerinin mimarisine ilişkin kapsamlı bir çalışma olmamasına rağmen, Manisa'daki İsmet İnönü Kız Enstitüsü gibi, dergilerde haklarında yazılar yayımlanmış örnekler, kız eğitiminin bariz biçimde modern binalarla birlikte düşünüldüğünü gösterir (resim 2.18).[51] İnci Aslanoğlu'nun erken cumhuriyet dönemi mimarlığı hakkındaki çalışmasında yer verdiği bir başka örnek, Afyon'daki Ali Çetinkaya Kız Enstitüsü, bu binalarda modernist formel unsurların (yatay pencere bantları, dairesel pencereler, konsollu balkonlar) yaygın olarak kullanılmış olduğunu onaylar.[52] Cumhuriyetin modernlik ikonu olarak özel bir statü işgal eden paradigmatik bir örnek, Ernst Egli tarafından tasarlanan ve 1930'da büyük bir tanıtım ve basın kampanyasıyla açılan, Ankara'daki İsmet Paşa Kız Enstitüsü'dür. Okul, her iki yanında dikey merdiven gövdeleri olan yatay vurgulu bir cephe, düz bir çatı, yuvarlak balkonlar ve sürekli dış denizlikten ibaret dengeli bir kompozisyonu olan dört katlı bir binadır – Türkiye'de uyarlandığı haliyle modernist estetiğin karakteristik bir ifadesi (bkz. resim 2.8). Binanın ön ve arka cephelerinin fotoğrafları, Celal Esat Arseven'in, 1931 tarihli, Osmanlı canlandırmacılığından Avrupa modernizmine geçişi öven önemli bir belge niteliğindeki kitabı *Yeni Mimari*'de yayımlanmıştır. Popüler dergilerde İsmet Paşa Kız Enstitüsü hakkında çıkan yazılarda hem binanın mimari modernizmi hem de Batılı yaşam tarzlarına, Batı âdetleri ve mutfağına uyum sağlamış kadınlar yetiştirme programı övülüyordu. *La Turquie Kemaliste*'te okul üniformalarıyla binanın önünde duran genç kızların fotoğrafları (resim 2.19), *Yedigün*'de de enstitünün öğretmen ve öğrencileriyle yapılmış röportajlar yayımlanmıştır.[53] yani Kemalist inkılabın en güçlü iki simgesi, mimari ve kadınlar, tek bir binanın estetik ve programatik özgüllüğü içinde birleştirilmişti.





2.18 Kızlara yönelik eğitim binalarının ilerici işlevinin hâkim mimari-estetik ifadesi olarak sade ve "kübik" modernizm. Manisa'daki İsmet İnönü Kız Enstitüsü, 1930'lar *(La Turquie Kemaliste,* no. 47, 1943).

2.19 Ernst Egli tarafından tasarlanan ilk önemli modern binalardan, Ankara'daki İsmet Paşa Kız Enstitüsü (1930) önünde üniformalarıyla poz veren genç kızlar (*La Turquie Kemaliste*, no. 6, Nisan 1935).

Kemalist inkılabın biçimsel söylemini sade ve geometrik modern estetik oluştururken, bugün bile belli bina tipleri ya da programlarına cumhuriyetin özünü yansıtıyor dememizi sağlayan güçlü bir tipolojik bileşen de söz konusuydu. Devleti temsil eden binalarla projeler ve CHP'nin ideolojik gündemi, terimin daha bire bir anlamında bir "inkılap mimarisi" oluşturmuşlardı. Bunlar arasında, ortasında bir Atatürk heykeli (büst, at üstünde ya da ayakta dikilen heykel) olan resmi bir hükümet meydanına bakan ve üzerine çoğunlukla Atatürk'ün sözleri yazılmış olan hükümet binaları, her şehir ve kasabada devletin mevcudiyetini temsil ediyorlardı. Postaneler ve demiryolu istasyonları da Ankara'nın ülkenin her köşesine uzanmasını temsil ediyordu. Gelgelelim CHP'nin ideolojik gündemini en iyi temsil eden binalar, halkın Kemalist idealler doğrultusunda eğitim aldığı –rejimin heterojen ve geleneksel bir nüfustan bir millet oluşturmaya çalıştığı– mekânlardı. Şimdi mimarinin bu ideolojik misyon için nasıl araçsallaştırılmış olduğunu genel hatlarıyla ele alacağız.

Milleti Eğitmek

"Milleti eğitme"ye yönelik kurumsal ve mimari altyapı, cumhuriyetin ideolojik gündeminde açık bir önceliğe sahipti. Yeni Latin alfabesiyle ülke çapında bir okuma-yazma kampanyası düzenlemek, dini okulları kapatmak ve tevhid-i tedrisat kanununu çıkartmak, cumhuriyet rejiminin ilk eylemleri arasında yer almıştı. O döneme ait fotoğraf ve resimler, eğitim temasının kültürel önemine tanıklık eder: Bunlarda üniformaları içinde sağlıklı okul çocukları, okuma-yazma dersi alan kadınlar ve oğlanlarla kızların bilimsel bir eğitim ve cumhuriyet idealleriyle tanıştıkları karma öğretim yapılan köy okulları tasvir ediliyordu (resim 2.20). Okulların yanı sıra halk eğitim merkezleri (Halkevleri) ve yeni köy ve tarım yerleşimlerinin yapıldığı köy mimarisi projeleri, cumhuriyetin doğrudan doğruya CHP tarafından planlanıp denetlenen inşa faaliyetinin merkezleriydi. Bankalar, bürolar ve büyük mağazalar imparatorluğun son döneminin gözden düşmüş kozmopolitizmiyle, camiler de dinin gerici güçleriyle ilişkilendirilirken, her türlü eğitim binası Kemalist inkılabın bilimsel ve ilerlemeci ideallerinin simgeleri haline gelmişti. Bunları inşa etmek, ulusun kendisini inşa etmekle eşanlamlıydı.

Ankara'daki yüksek eğitim kurumlarının ünlü modern binaları Maarif Vekaleti'nin mimarlık bürosunun oynadığı sıradışı role tanıklık etse de, ulus-devletin birleştirici gündemini, daha anonim, tekrarlanabilir ve tanınabilir prototip binalar temsil ediyordu. 1931 civarında modernizme geçilene kadar, neredeyse her şehir ya da taşra kasabasındaki prototip ilk ve orta okullar hâlâ Milli Mimari Rönesansı üslubundaydı. Bu okullara çoğunlukla Gazi okulları adı veriliyordu (bkz.



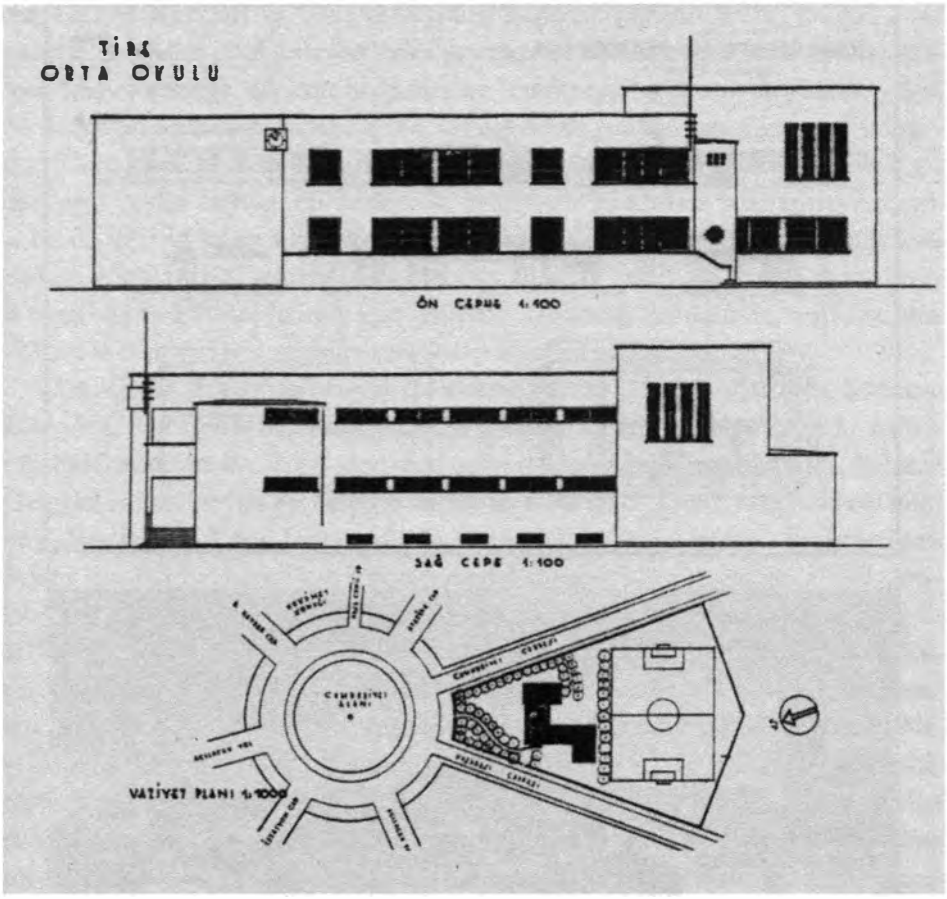
2.20 *Milleti eğitmek: Okula Kayıt* (1935), Şeref Akdik'in, cumhuriyetin Anadolu köylerinde açtığı okuma-yazma kampanyasından idealize edilmiş bir sahneyi betimleyen resmi (Ankara Devlet Sanat Galerisi. Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara: Kültür Bakanlığı, tarihsiz).

resim 1.13). 1931'den sonra, prototip okulların üslubu değişmekle birlikte, Maarif Vekaleti ve Nafıa Vekaleti'nde prototiplerle çalışma uygulaması devam etti; bu okullar yeni yeni gelişen mimarlık mesleği içinde önemli ve ilginç tartışmalara da konu oldular. *Mimar* dergisinin kurucu editörü ve 1930'ların önemli bir mimarı olan Zeki Sayar, prototip tasarımın sorunları hakkında epey yazdı ve prototip fikrinin bağlamsalcı bir modernizmle teorik olarak bağdaşmadığına değindi (6. Bölüm'de bu konu daha geniş ele alınacak). *Mimar*'ın ilk sayılarında, 1928'de İstanbul'da inşa edilen prototip okulları (o Nişantaşı, Kadıköy ve Azapkapı örneklerini ele alıyordu) eleştiren Sayar, bu bölgelerin arazi, eğim, yönelim ve diğer etkenler açısından farklı özellikleri olduğunu vurguluyordu. "Yer seçiminde bilimsel yaklaşım" geliştirme ve "muhayyel değil belli bir arsa" için tasarımlar yapma çağrısında bulunarak, okul binalarına devleti temsil edecek resmi bir üslubun damgasını vurma fikrine karşı önsezgili ama yeterince geliştirilmemiş bir itiraz getiriyordu: "Mektepleri üniforma olarak inşa etmek muvafık değildir. Bir devlet dairesi gibi resmi ve ciddi bir tarz sıkıcı olmaktan başka bir işe yaramaz.

Bu günkü tarz ile mektepleri, kaymakamlık, polis ve adliye binaları gibi resmi devlet müessesatından ayırt etmek imkânsız haldedir... Mektebi bir hükümet binasına benzetmekte bir faide yoktur. Ancak mahalli mimaride olması kafi ve elzemdir. Fakat resmi üslupta değil!"[54]

Arkitekt dergisi çevresindeki genç mimarların çoğu Sayar'ın okul tasarımına yönelik rasyonalist yaklaşımını ve Nafıa Vekaleti içinde tasarlanan prototip okullara yönelttiği eleştiriyi paylaşıyordu. Dergide yayımlanan projeler, 1920'lerin Gazi mekteplerine verilen eleştirel bir tepki olarak "içeriden dışarıya doğru tasarlanmış" modern bir okul binasının zorunlu kıldığı belli estetik ve düzenlemeyle ilgili ilkeleri örnekler. İki ya da daha fazla katlı bloklar L- ya da U-şeklinde planlarda bir avlu ve toplantı plazası oluşturacak şekilde düzenleniyordu; cimnastik salonu ayrı bir blok halinde bir uca ekleniyor ve tek yüklü koridorlar üzerindeki sınıflar doğu ya da güney yönünde uzanıyordu. Abidin Mortaş'ın orta okul projesiyle örneklendiği üzere (resim 2.21), cepheler arkalarında ne varsa onu yansıtıyorlardı (sınıflar için daha büyük pencereler, koridorlar için yatay pencere bantları ve dolaşım şaftları ve oditoryumlar için dikey yarıklar). Sade hacim kompozisyonları, düz çatılar ve yer yer kullanılan dairesel pencereler modernist bir estetiği yansıtıyordu.[55] Proje tasvirlerinde sık sık, koridor ve merdiven genişliklerinin, sınıf büyüklüklerinin ve banyolardaki kabin sayısının "talebe sayısına dayalı ilmi formüllere göre" hesaplandığı ve sıraların, tahtaların ve diğer mobilyaların "çocuk ölçeğine göre" tasarlandığı açıklanıyordu.[56] Sağlık ve hijyen –bol bol güneş ışığı, havalandırma ve mikropsuz düz yüzeyler– mimarların okul binaları hakkındaki söylemlerindeki başlıca temalardı.

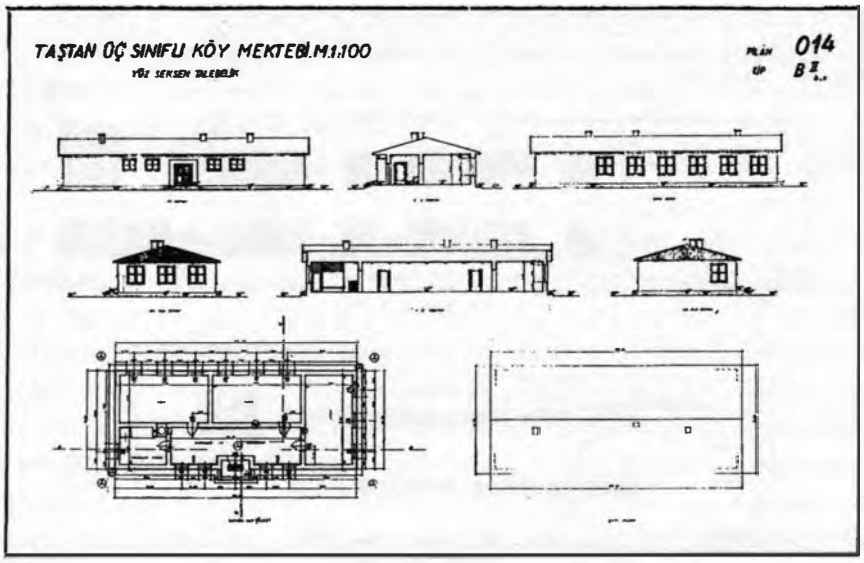
Nafıa Vekaleti'nin tersine, Maarif Vekaleti okullar için yöreye özgü tasarımları tercih ediyor, prototip tasarımları sadece "mimari ve sanat bakımından ehemniyeti az, ucuz inşaat isteyen ve şehir arsaları gibi hususiyetleri olmayan serbest arazilerde inşa edilen"[57] köy okulları için onaylıyordu. Farklı köy okulu tipleri, öğrencilerin sayısına ve başlıca inşaat malzemesine göre sınıflanıyordu (resim 2.22).[58] Büyüklükler, sınıf başına azami altmış öğrenci hesabıyla, bir ila üç sınıf arasında değişiyordu ve her tip, bölgedeki malzemeye göre üç değişkenle –taş, kerpiç ve ahşap– tasarlanıyordu. Öğretmen lojmanları için de biri bekârlar, biri aileler için iki tip, ya okulun yanında ayrı birimler olarak ya da ana okul binasına, muhtemelen inşaatın sonraki aşamasında dahil edilmiş olan örnek tasarım hazırlanıyordu. Margarete Schütte-Lihotzky'nin Maarif Vekaleti için tasarladığı prototip Anadolu köy okulları iki aşamalı türdendi; okul en büyük halinde, iki öğretmen için ayrı oturma odaları ve küçük bir mutfağı olan iki ya da üç sınıf içeriyordu. Malzemeler ahşap, kerpiç, tuğla ya da kabataş olarak belirlenmişti. Schütte-Lihotzky'nin 150-180 öğrenci alacak bu üç sınıflı köy okulu tipi için yaptığı perspektif çiziminde, okul binasının köye yukarıdan bakan bir tepeye yerleştiği, aşağıdaki köy evlerinin kireç badanalı duvarları ve kırmızı kiremitli çatılarıyla este-

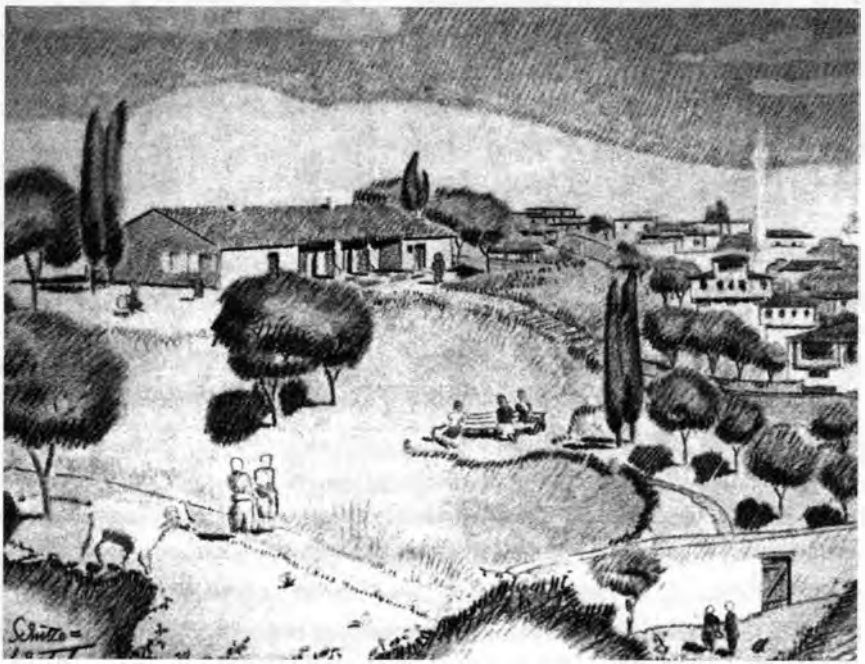


2.21 1930'lardaki modernist okul tasarımlarına bir örnek: Abidin Mortaş'ın, *Arkitekt* dergisinde (7, no. 9, 1937) yayımlanan, Tire'de bir orta okul projesi. Farklı işlevler, açıkhavada bir toplantı yeri tanımlayan L-şeklinde bir yerleşim içinde farklı bloklar halinde gruplanmıştır. Düz çatılar ve sade kübik hacimler bariz biçimde modernist bir estetiği yansıtır. Farklı büyüklük ve biçimdeki pencereler arkalarında ne olduğunu ifade etmektedir: Sınıflar için büyük pencereler, koridorlar için dar yatay şeritler, merdiven yanlarında ve cimnastik salonu gibi yüksek mekânlarda ise dairesel pencereler ve/veya dikey yarıklar.

tik uyum içinde masal gibi bir Anadolu manzarası resmedilir (resim 2.23).

Okul binaları Maarif ve Nafıa Vekaletleri tarafından yapılırken, halk eğitim ve endoktrinasyon merkezleri, yani mahut Halkevleri, doğrudan doğruya CHP tarafından yaptırılıyordu ve partiye bağlıydı, ki bu da onları cumhuriyetin açıkça ideolojik simgeleri haline getiriyordu. Halkevleri teşkilatı, 1932'de, CHP'nin milliyetçi bir bilinç oluşturup yaymaya yönelik sistematik programının en hareketli günlerinde, diğer iki önemli cumhuriyet örgütü olan Türk Tarih Kurumu'nun 1931'de, Türk Dil Kurumu'nun da 1932'de kurulmasının ardından kurul-





2.22 Anadolu köyleri için prototip okul tasarımı: 180 öğrenci kapasiteli, taştan, üç sınıflı tip. *Maarif Vekaleti'nin Muallim Evleri ve Mekteplerinin Planları* (1935) adlı broşüründen.

2.23 Anadolu'da prototip köy okulu için Margarete Schütte-Lihotzky'nin yaptığı perspektif çizimi (1939). Bir tepe üzerine yapılan okul köyün diğer binalarına hâkim konumdadır (Schütte-Lihotzky Arşivleri, *Margarete Schütte-Lihotzky: Soziale Architektur Zeitzeugin eines Jahrhunderts*, Viyana: Bohlau Verlag, 1996).

du. CHP, Halkevleri ve 1933'te yayınına başlanan partinin resmi dergisi *Ülkü* yoluyla Kemalist inkılabın ilkelerini yaymaya ve özellikle gençler arasında, millete hizmet etmeye, ülkenin her köşesine "medeniyet" götürmeye yönelik güçlü bir idealizm aşılamaya çalıştı. *Ülkü*, ilk sayısında misyonunu şöyle tarif ediyordu: "Ülkü karanlık devirleri arkada bırakarak şerefli ve aydınlık bir istikbale giden yeni neslin heyecanını beslemek, cemiyetin kanındaki inkılap unsurlarını ısıtmak, ileri adımları sıklaştırmak için... bu büyük yola katılanlar arasında kafa birliği, gönül birliği ve hareket birliği yapmak için... milli dile, milli tarihe, milli sanatlara ve kültüre hizmet için çıkıyor... *Ülkü*'nün izahlarında, teşrih ve tahlillerinde cumhuriyet, milliyet ve inkılap fikirleri esas olacaktır."[60]

Anıl Çeçen, Halkevleri teşkilatı hakkındaki kapsamlı çalışmasında, bunların köklerini, Fransız Devrimi'nin Jakoben kulüplerinden çar Rusyası'ndaki narodnik hareketine kadar, diğer devrimci rejimlerdeki benzer teşkilatlarda bulur.[61] Gelgelelim Halkevleri en belirgin biçimde, *Ülkü*'deki sayısız yazıda da ele alınmış olan, İtalyan Dopo Lavoro kültürel örgütleri ve Faşist gençlik kulüpleri (erkekler için Balilla, kızlar için Piccole) model alınarak oluşturulmuştur.[62] Halkevleri'nin kuruluşu, örgütlenme yapısı ve işleyişi, mimarlığın kültürel tarihiyle ilgili bu kitabın kapsamının ötesinde uçsuz bucaksız bir konudur.[63] Ama doğrudan doğruya rejimin hizmetinde olan ve çoğunlukla modernizmin estetik kanonları doğrultusunda tasarlanan, cumhuriyetin paradigmatik bina tipi olarak, Neşe Gürallar Çetinkaya'nın kitabının tanıklık ettiği gibi,[64] 1930'ların mimari kültürü içinde çok önemli bir tema oluştururlar. Halkevleri, 1930'larda rasyonalist mimarların idealleriyle otoriter rejimler arasında kısa bir süre yaşanan örtüşmenin en özlü ifadesi olan, İtalya'daki *case del fascio*'nun Türk muadilleriydi. Simgesel olarak, en önemli laik toplantı ve sosyalleşme merkezleriydiler, caminin hem geleneksel toplumsal işlevini hem de kent düzeni içindeki mimari önceliğini devralmışlardı.[65] Türkiye'deki ilk iki kadın mimar olan Leman Tomsu ile Münevver Belen'in, Halkevleri projeleriyle ünlenmiş olmaları, bu bina tipinin ilerlemeci yananlamlarını daha da vurgulamaktadır.

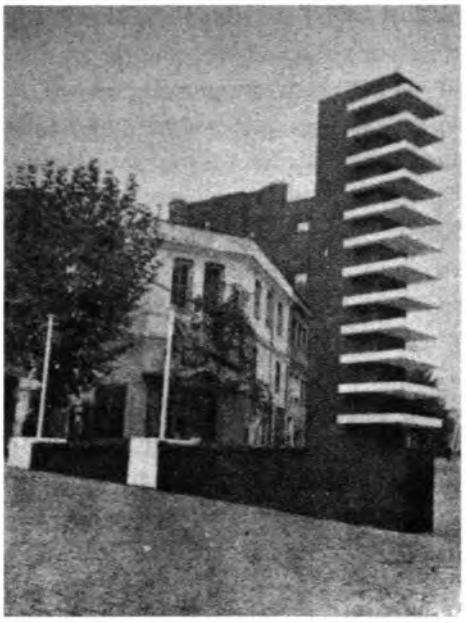
Halkevlerinin amacı halka Kemalist inkılabın anlamını, zorunluluğunu ve ideallerini (ülkülerini) öğretme, "...bırakılan şeylerin niye bırakıldığını, dışarıdan alınan şeylerin niçin alındığını, yeni yapılan şeylerin niçin yapıldığını"[66] açıklamaktı. 1930'lar boyunca, *Ülkü*'de yazan birçok yazar içinde Nusret Kemal ve Mehmet Saffet halkın eğitilmesi hakkında, Aptullah Ziya köy mimarisi hakkında, Ali Sami Boyar sanat hakkında, Abdülhak Şinasi anıtlar ve müzeler hakkında, Zeki Nasır da sağlık ve hijyen hakkında birçok yazı yayımlamışlardır. "Halk terbiyesi", cumhuriyetin (yayınlar, posterler, radyo ve sinema yoluyla) temsilin gücüne duyduğu inancı örnekleyen dergideki en önemli ve en çok üzerinde durulan temalardan biriydi. 1933'te Hamit Zubeyr "halk terbiyesi vasıtaları"nı şöyle tarif ediyordu: "Halk terbiyesi memleketin, şive, mezhep ve mede-

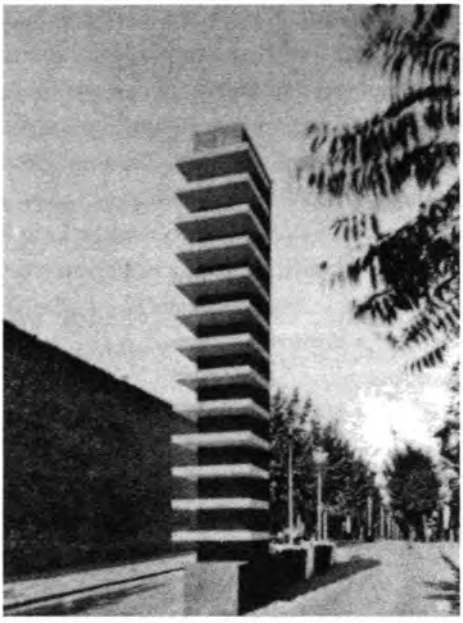
niyet itibarıyla birçok parçalara ayrılan zümrelerini bir içtimai vücut ve millet haline yoğurma, fertlerin düşünüş, duyuş ve isteyişini bütün milletin mefkuresine uygun bir tarzda işleyerek ruhu yetiştirme demektir. Halk terbiyesinin en tesirli vasıtaları arasında söz, resim, baskı yazısı, musiki, film ve radyo vardır."[67]

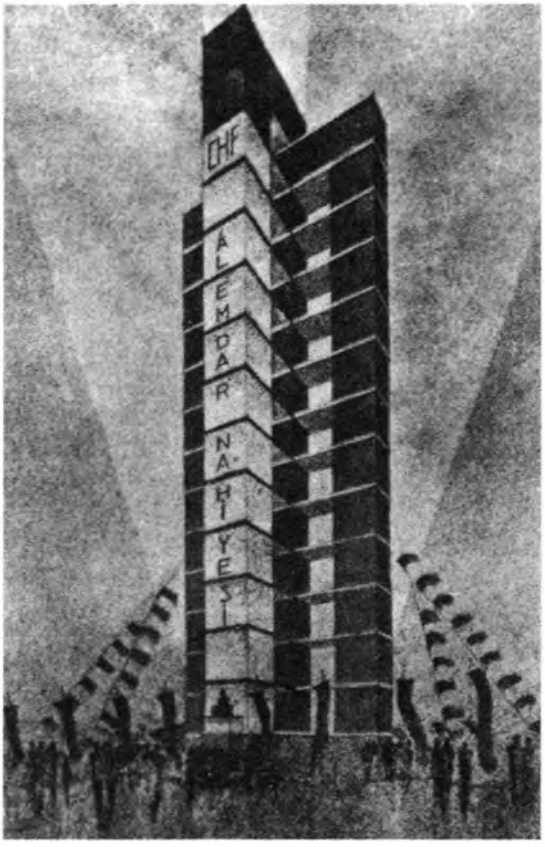
Her Halkevi, önceden belirlenmiş dokuz faaliyet alanının en azından üçünde örgütleniyordu: dil-tarih-edebiyat, güzel sanatlar, gösteri sanatları, sporlar, sosyal çalışmalar, meslek eğitimi, kütüphane-neşriyat, müzeler-sergiler ve köy çalışmaları. Siyasi ve ideolojik işlevleri ne olursa olsun, Halkevleri'nin ilerici bir rol oynamış olduğu bu faaliyetlerden anlaşılmaktadır. Küçük kasabalarda oturan birçok taşralı Türk, tiyatroyla, klasik müzikle, kitaplarla ve sanat sergileriyle ilk kez Halkevleri'nde karşılaşmıştır. Birçok insan ilk kez bu binalarda sporla uğraşmaya başlamış ve daktilo yazmayı, muhasebeciliği, tamirciliği, bağcılığı, dikiş dikmeyi, nakış işlemeyi ve şapka yapmayı buralarda öğrenmiştir. Sanat CHP tarafından halkı terbiye etmenin (mürebbi sanat) ve inkılap adına gönüllerini kazanmanın güçlü bir pedagojik vasıtası olarak görülüyordu: "Halkın sade kafasını fethetmek için bile kalbini fethetmekten işe başlamak lazım olduğu zaten malum bir şeydi ve kalbin güzel sanatlarla fethedilebileceği bütün dünya tecrübeleriyle meydanda duruyordu... Kulağın ve gözün yetişmek ve telkin edilmek için en iyi, en tesirli vasıtalar olduğu meydanda idi; bunlara doğrudan doğruya hitab eden, uluslararası bir dil sayılabilen resim, musiki, mimari ve heykeltraşlık, bu itibarla en çok üzerinde durulmaya değer sanat şubeleri ve telkin unsurları idi."[68]

Halkevleri sadece CHP'nin kültürel, eğitimsel ve toplumsal faaliyetlerini barındırması için inşa edilmiş değildi, resmen partiyle de özdeşleştiriliyordu. Bu binaların mimarisi, cumhuriyet ikonografisinin kapsamlı kullanımıyla tamamlanıyordu – altı oklu bayraklar, Atatürk heykelleri, Atatürk'ün özdeyişleri ve parti sloganları. Örneğin Selim Sayar'ın Gebze Halkevi projesinde (1939), sokağa bakan büyük boş bir duvar, yazıtlara ve parti propagandasına tahsis edilmişti ki bu fikir en özlü ifadesini, İtalya'da Guiseppe Terragni'nin Como'da yaptığı kanonik Casa del Fascio'da (1932-1936) bulmuştu. Neşe Gürallar Yeşilkaya, Halkevlerinin mimarisi hakkında yaptığı çalışmada, ideolojik bir anlamı olan iki mimari unsuru daha saptar: Parti ileri gelenlerinin halka hitap edebilecekleri bir balkon ya da platform ve alamet-i farika işlevi gören bir kulenin dikey vurgusu. Yeşilkaya'ya göre bu kule, fabrika bacaları ve siloların dikeyliğine çağrışım yaptırarak, sadece cumhuriyetin üretim ve ilerleme ideallerini değil, cami minaresinden daha yükseğe uzanarak laikliğin din karşısında kazandığı zaferi de simgeliyordu.[69]

Soyut geometrik tasarımları olan kuleler, tabelalarda modern tipografi kullanımı ve gece aydınlatması gerçekten de CHP propaganda mekanizmasının karakteristik unsurlarıydı ve milli bayramlar için dikilen geçici anıt-yapılarda çok kullanılıyorlardı (resim 2.24). Ama bu mimari unsurları sadece Türk siyasetiyle sı-







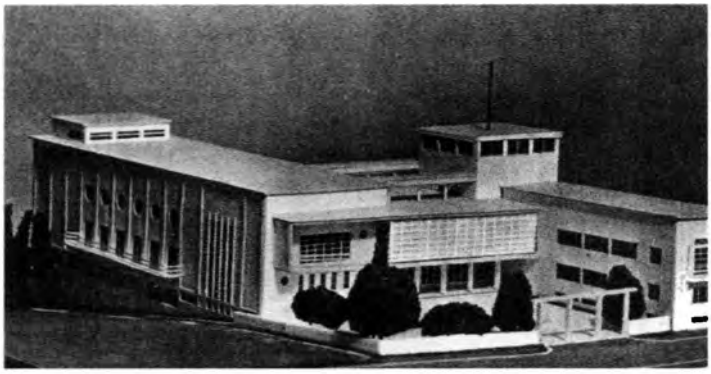
2.24 Cumhuriyet Halk Partisi için yapılan taklar: "Işık Kulesi" (*üstte*) ve CHP kulesi, her ikisi de 1933'te Seyfi Arkan tarafından cumhuriyetin onuncu yıldönümü vesilesiyle tasarlanmıştır. Elektrikle aydınlatma, soyut düzlemler ve propaganda yazılarının kullanılması, 1920'lerde Sovyetler Birliği'nde yapılan konstrüktivist yapıları hatırlatır (*Mimar* 3, no. 11, 1933 ve *Mimar* 4, no. 11, 1934).

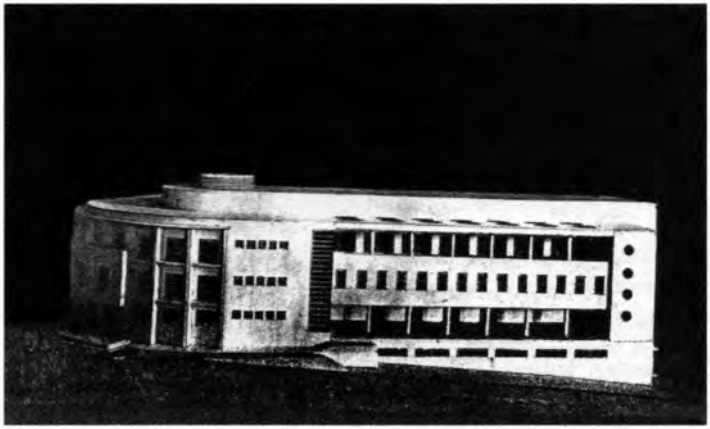
nırlı ideolojik güdülerle açıklamak yetersiz olur; 1930'larda benzer kulelerin her yerde modern kamu binalarının estetik bir normunu oluşturduğunu da görmek gerekir. Avrupa'da o dönemde yapılan bir dizi bina benzer programlar için tasarlanmış kuleler içeriyordu ve bunlar Türk mimarları için birer etki ve ilham kaynağı olmuşlardı. Bunlar arasında, Hollanda'da Dudok'un yaptığı Hilversum Belediye Binası (1928-1930) ve İtalya'nın Sabaudia kentinde Cancellotti, Montuori, Piccinato ve Scalpelli'nin yaptığı Devrim Meydanı Belediye Binası (1934) *Arkitekt* dergisinde yayımlanmıştı ve Türk mimarlar tarafından iyi biliniyordu.[70] 4. Bölüm'de, modernizmin mimari disiplinine içsel bu biçimsel ve estetik temaları üzerinde daha fazla durulacak.

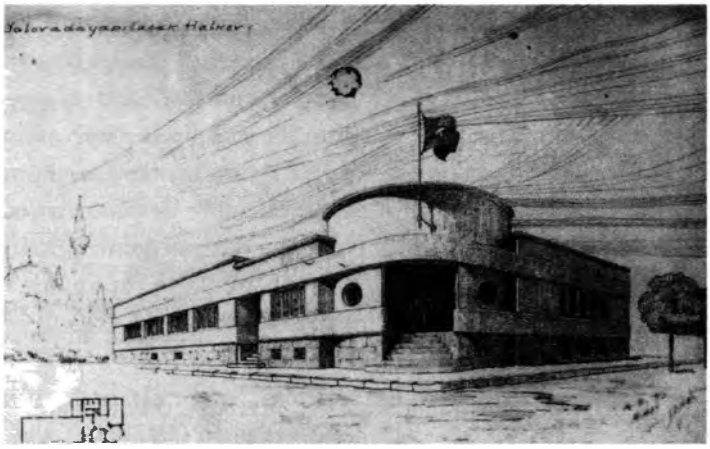
Halkevleri faaliyetlerine 1932'de on dört şehirde başladı, bazıları Milli Mimari Rönesansı'nın civcivli günlerinde, 1920'lerde yapılmış olan eski Türk Ocağı binalarını devraldı. Yeni Halkevleri, bazen mimarlık yarışmaları açarak bazen de doğrudan bölgeden bir mimar seçerek CHP'nin yöre teşkilatları tarafından finanse edildi ve yaptırıldı.[71] 1930'lar boyunca *Yedigün* gibi popüler dergiler, "henüz halkevi olmayan küçük kasabalar"[72] için tasarlanan Halkevi modellerini yayımladılar. O onyılın sonuna gelindiğinde, 1939'da, farklı şehir ve kasabalarda 163 Halkevi vardı; hareketin zirvesine ulaştığı 1946'ya gelindiğinde ise Halkevlerinin sayısı 455'e ulaşmıştı.[73]

Halkevlerinin temsili önemi ilk olarak, bu binaların çoğunlukla kentin en önemli sokağına ya da hükümet meydanına bakan yerlerde yapılmasıyla dışavuruluyordu. İkinci olarak, inşaatta kullanılan malzemenin kalitesi ve titiz ayrıntı çalışması da önemlerini yansıtıyordu. Gelgelelim onlara ilerici ve devrimci yananlamlar veren özellik, mimarilerinin güçlü modernizmiydi. Yarışmalar yoluyla seçilip *Arkitekt* dergisinde yayımlanan örnekler, biçimsel özellikler ve cephe estetiği bakımından özellikle paradigmatikti. Projelerin çoğunda çatılar düzdü, ama teknik sorunlar yüzünden sonraları bazılarının, örneğin Abidin Mortaş ile Zeki Sayar'ın yaptığı Zonguldak Halkevi (1933) ve Münevver Belen'in yaptığı Bursa Halkevi'nin (1938) üzeri eğik kiremit çatıyla örtüldü. Programın farklı bileşenleri, cephede farklı pencere büyüklükleri ve şekilleri ile ifade ediliyordu; kavisli cepheler, çıkmalı ve konsollu unsurlar, kuleler ve dairesel pencereler, iç içe geçen bloklardan oluşan modern kompozisyonlar içinde düzenleniyordu. Rüknettin Güney'in Kadıköy Halkevi projesi (1938), yuvarlak bir uçta sona eren ve bir sıra dairesel pencereyle aydınlatılan toplantı salonu-cimnastik salonu bloğuyla, bu modernist estetiği iyi temsil eden bir örnektir (resim 2.25). Sedad Çetintaş'ın Yalova CHP Binası-Halkevi (1934) ve Nazif Asal ile Emin Necip Uzman'ın Sivas Halkevi için açılan yarışmayı kazanan ama inşa edilmeyen projelerinde (1938) olduğu gibi, giriş için yuvarlak köşeli L-şeklinde planlar da yaygın olarak kullanılıyordu (resim 2.25).

Plan düzenlemesi açısından, daha büyük mekânlar olan salon-oditoryum ve







2.25 1930'larda Halkevleri tasarımında modern formların (düz çatılar, geometrik bloklar, yuvarlak köşeler ve dairesel pencereler) yaygın kullanımı. (*Üst*) Rüknettin Güney'e ait Kadıköy Halkevi (*Arkitekt* 8, no. 2, 1938) ve (*orta*) Nazif Asal ve Emin Necip Uzman'a ait Sivas Halkevi (*Arkitekt* 9, no. 3-4, 1939) projelerinin maket fotoğrafları. *Alt*: Sedad Çetintaş'ın Yalova Halkevi binasının perspektif çizimi (Uğur Tanyeli).

cimnastik salonu, tipik olarak, dışarıdan kolayca görülebilen ayrı bir bloğa yerleştiriliyor; diğer mekânlar –bürolar, faaliyet gruplarına ayrılan yerler, kütüphane ve sınıflar– ise ana bloğu oluşturuyordu. Bloklar, toplantılar, konserler, halk şenlikleri ve düğünler için bir açık alan ya da avlu yaratacak şekilde yerleştiriliyordu. Programda ayrıca CHP görevlilerine ait bürolar da bulunuyordu; bunlar bazen, Asım Kömürcüoğlu'nun Manisa Halkevi'nde (1938) olduğu gibi, Halkevi'ne bir sütun dizisiyle bağlanan ayrı bir bina olarak tasarlansa da, çoğunlukla, Leman Tomsu ve Münevver Belen'in Karamürsel ve Gerede Halkevleri'nde (1936) olduğu gibi, üst kat(lar)da bulunuyordu.[74] İzzet Baysal'ın yaptığı Eskişehir Halkevi (1936, yıkılmıştır) gibi istisnai örneklerde ise, bütün program uzun, iki katlı bir bloğun üst katı için tasarlanıyor, zemin katı ise CHP'ye gelir getirmek amacıyla dükkânlara ayrılıyordu. Halkevleri inşaatında, genellikle döşeme plağı ve taşıyıcı duvarlarla kolonlar için betonarme, taşıyıcı olmayan dolgu duvarlar için tuğla kullanılıyordu. 1940'tan sonra, taş kullanımı ve eğimli kiremit çatılar, böyle kusursuz geometrik formlar üretmiş olan daha önceki modern malzemelerin yerini alarak, mimaride ulusallığa doğru yeni bir eğilim başlattı.

Kırın Kolonizasyonu

CHP'nin, Halkevleri yoluyla halkı terbiye etme işini örgütlemeye paralel olarak sürdürdüğü, köy mimarisi yoluyla "kırı kolonize etme" programı, cumhuriyet ideolojisinin bir diğer önemli mekânsal bileşenini temsil ediyordu. Türkiye, 1930'larda nüfusunun yüzde 80'inden fazlası köylerde yaşayan, çok büyük ölçüde kırsal bir ülkeydi. Köylerin milli ekonomiye katkısı, onları modernleştirmenin güçlü bir saikiydi. Köycülük, CHP programının en önemli faaliyet dallarından birini oluşturuyordu. Cumhuriyet rejimi ilk on yılında mevcut köyleri ve tarım alanlarını modernleştirmenin dışında, bir de Balkanlar'dan ve imparatorluğun kaybedilmiş diğer bölgelerinden gelen mültecileri de yeniden yerleştirmekle uğraştı. 1933'e gelindiğinde, devlet tarafından altmış dokuz örnek köy yapılmıştı[75]; karakteristik "eskiye karşı yeni" tarzıyla, bunların yapımında başvurulan "asri ve ilmi standartlar", "eski imparatorluktaki köylülerin yoksul ve ilkel şartları"yla karşılaştırılıyordu (bkz. resim 2.4).

Gelgelelim köyler ve köylüler Kemalizmin "medenileştirme misyonu"nun hedefleri haline ancak CHP iktidarının pekişmesinden (1931) sonra ve Halkevlerinin himayesi altında geldi. Ülkenin en uzak, en sert ve en ulaşılmaz köşelerine devrimci bir şevk, idealizm ve fedakârlıkla götürülmesi gereken ideolojik, kültürel ve eğitimsel bir misyondu bu (resim 2.26). *Ülkü*'nün sayfalarında, bu çağrı, açık açık "Amerikan misyonerleri" ve Afrika'ya "medeniyet götüren" kolonicilerle benzetme yapılarak ve onlara duyulan hayranlık gizlenmeden yapılıyordu.[76]

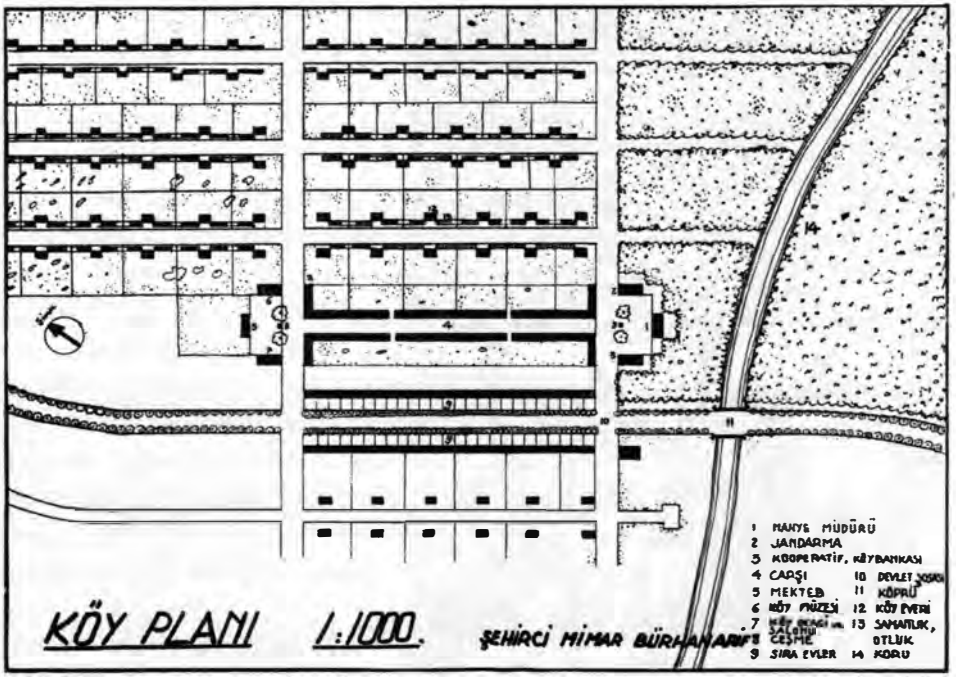


2.26 *La Turquie Kemaliste*'in, Anadolu köylüsünü ve toprağın Kemalist idealizmin kılavuzluğuyla işlenmesini öven Nisan 1938 tarihli sayısının kapağı.

Genç Türk "köy misyonerleri"nden beklenen şeye, geçmişin bütün klasik savaşlarından (ki buna iki yüzyıldan daha uzun bir süre önce Osmanlı ordularının yaptığı şanlı Viyana kuşatması da dahildi) çok daha yüce bir savaş biçimi (cehalete ve geri kalmışlığa karşı verilen bir savaş) olarak bakılıyordu:

> Artık İsa dinini yaymak uğrunda Afrika ormanlarında yamyamları yenmek devri geçti. Kılıcını sıyırıp Viyana kapılarına dayanmak da kahramanlık sayılmıyor. Bugünün misyonerliği milletinin, halkının kanını damarlarında, duygusunu ruhunda ve alnının terini vücudunun her hücresinde taşıdığı insanların derdini duymak ve bu derde deva aramak; kahramanlığı ise cehaletin, taassubun, tembelliğin, yılgınlığın istihkamlardan daha çetin kalelerini zorlamak.[77]

Bu ideolojik iklimde, köylerin "ilmi planlaması" ve köy binalarının tasarımı –o zaman kullanılan deyimle, köy mimarisi–, mimarlar için ayrı bir uzmanlaşma alanı olarak sunuluyor, onların "medeniyet ajanları" olarak rejime hizmet etme iddialarını meşrulaştırıyordu. Abidin Mortaş 1935'te, "Köyler insanlığın sıhhati, kuvveti ve neslin idamesi bakımından büyük değerdedir. Köyler, detayı köylünün âdetlerine, yapı tarzına ve malzemesine bırakılmak üzere mimar tarafından kurulmalı, kontrol edilmelidir"[78] diye yazıyordu. Bu sav, "şehirci mimar" Burhan



2.27 "Şehirci mimar" Burhan Arif'e ait, tekbiçimli ızgara planlı örnek köy projesi (1935) (*Arkitekt* 5, no. 11-12, 1935).

Arif'in bir örnek köy planı ile örnekleniyordu. Bu planda, köyün merkezi, simetrik bir düzenlemeyle her iki uçta ufak bir meydanda sona eren doğrusal bir alışveriş sokağı tarafından işgal ediliyordu (resim 2.27). Bu meydanlardan birine devlet işlevleri verilmişti ve hükümet binaları burada bulunuyordu; öteki meydan ise okulu, müzeyi, köy meclisini ve çeşmeyi barındıran kültür meydanıydı. Bilimsel rasyonalite ve etkinliğin nihai ifadesi olarak, ayrı ve sıra-evler varyantları olan özdeş köy evleri, bütünüyle düz bir arazi ima eden dikdörtgen bir ızgara plan içine yerleştirilmişti. Projenin diyagramı andıran basitliği ve abartılı rasyonelliği, devlet tarafından inşa edilen çoğu örnek köyün, birimlerin tekrarına dayalı ve kişilikten yoksun tasarımları gibi, farklı büyüklük ve nitelikteki köy evlerinin genelde bir arada kümelenmiş olduğu geleneksel kır yerleşimlerinden çok farklı bir düzen sergiliyordu.

Türk köylerinin çoğunun başlıca alamet-i farikası olan köy camisinin yokluğu, CHP'nin laikleştirici gündemini onaylayan güçlü bir mimari vurguydu. Mimarlar bu laik aydınlanma idealini paylaşıyorlardı; Aptullah Ziya mimarların camiye şüpheyle bakan tavırlarını şöyle ifade ediyordu:

> Cumhuriyetin ilanından evvel devletin köyle teması ancak mültezim vasıtası ile idi. Köylerin imar ve tenviri ise saltanat idaresinin aklına gelmiş işler değildi. Yalnız Abdül-

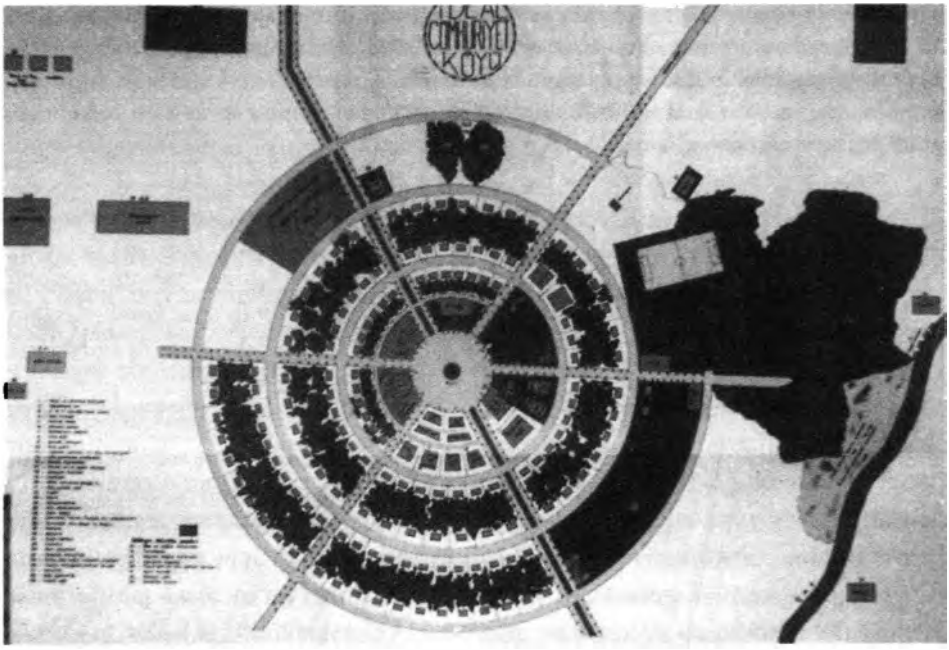
hamid'in ve Reşat'ın köylerde kendi namları için birkaç cami yaptırmış olduklarını Anadolu'yu gezerken gördüm. Bu camilerin de, köylülerin padişaha olan din bağlantılarını kuvvetleştirmekten, tek taassubu toplu taassup haline getirmekten başka tesiri olmamıştır. Köy camiinin bir fenalığı da bu dört duvar arasında taassubu ve cehaleti teşkilatlandıran yobaza bir merkez, bir kale teşkil etmiş olmasıdır.[79]

Yeni köyler planlamaya yönelik idealize edilmiş, diyagramvari anlayışın daha da dikkate değer bir örneği, Trakya umumi müfettişi Kazım Dirlik'e atfedilen, 1933 tarihli bir projedir (resim 2.28).[80] Bu "ideal cumhuriyet köyü"nün oturma birimleri, sağlık, eğitim ve spor tesisleri ile ticaret ve hafif sanayi merkezleri, dairesel planın merkezinden dışa doğru iç içe halkalar şeklinde yayılmıştı. Gülsüm Baydar Nalbantoğlu'na göre, bu proje "Ebenezer Howard'ın Bahçe Şehir diyagramlarından ilham almış"tı.[81] Nalbantoğlu şöyle der: "Cumhuriyetin örnek köyleri, on dokuzuncu yüzyıl fabrika şehirlerinin disipliner ortamını hatırlatacak şekilde, aynı evlerin düzgün sıralar halinde uzanmasından ibaretti." Nalbantoğlu'nun "disipliner ortam"dan bahsetmesi bu plan için gayet yerindedir, çünkü tam anlamıyla geometrik merkezi plan, Rönesans'ın ideal şehirlerinden Jeremy Bentham'ın on dokuzuncu yüzyıldaki "Panoptikon"una kadar, reformist ütopyanın simgesi olmuştur gerçekten de. Bu plan, CHP'nin köy mimarisi programını biçimlendirmiş olan Aydınlanma ideallerinin en semptomatik biçimsel ifadesiydi.

1936'da Zeki Sayar mimarın medenileştirici rolü ve geleneksel yerleşim örüntüleri ve hayat tarzlarıyla çatışsalar bile uzmanların plan ve fikirlerini dayatma zorunluluğu konusunu daha da açmıştı:

> Yeni köylerimizi kurarken, içinde oturtacağımız insanların yaşayış ve âdetlerini göz önünde tutmakla beraber, bu âdetlerin, günümüzün sıhhi ve içtimai mevzuatına uymadıklarında, yeni yurdlarında bunları kaldıracak şekillere de müracaat etmek lazımdır. Bu suretle yeni kurulan köylere girecek köylüye, bu evlerde oturmak ve onu kullanmak usullerini ve medeni yaşama vasıtalarını da temin etmelidir. Toprak üstünde bir arada yatanları köy karyolasına alıştırmak, yerde oturanlara iskemleyi öğretmek, yerde yemek yiyenlere masayı temin etmek gibi yaşayış tarzlarında da bir inkılap yaratmak gerektir... Yine bu evlerde ocaklar, mutfaklar, helalar standardize edilmiş birkaç tip teçhizat ile yapılmalıdır. Bir ocak takımı, bir hela takımı, bir mutfak takımı bütün evlerde aynı tip üzerine hazırlanmış en iktisadi ve en kullanışlı şekillerde olmalıdır.[82]

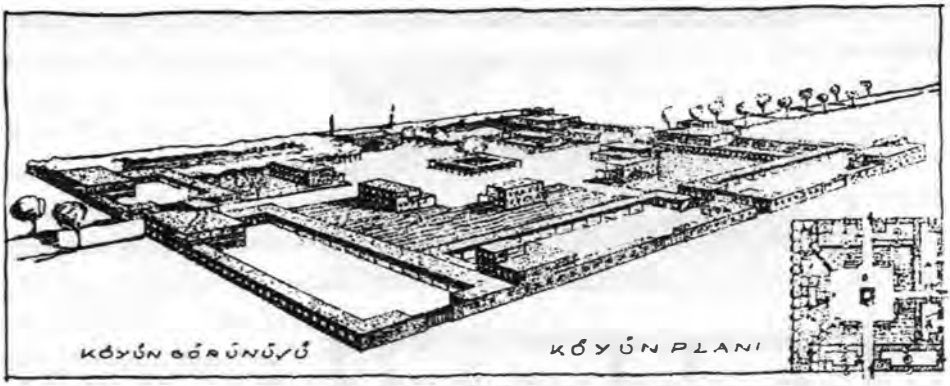
Zeki Sayar'ın, hiçbir ironi iması olmaksızın "İç Kolonizasyon" başlığını attığı bu yazıları, mimarların yeni köyler inşa edilmesi ve kadastro işlerine yönelik daha "profesyonel" yaklaşımlarını örnekler. Sayar cumhuriyetin ilk on yılında inşa edilmiş olan eski örnek köyleri eleştirmiş; köylülerin onları yaşanabilir kılmak için yaptığı bütün değişiklik ve eklemelere bakınca yetersizliklerinin açıkça ortada olduğunu ileri sürmüştür. Bu örnekleri geliştirmek için, mimarların teknik



2.28 Trakya bölgesi umumi müfettişi Kazım Dirlik'in dairesel "ideal cumhuriyet köyü" planı (1933) (Gülsüm Baydar Nalbantoğlu'na teşekkürler. Kaynak: A. İnan, *Devletçilik İlkesi ve Birinci Sanayi Planı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1933).

uzmanlığına başvurmanın şart olduğunu vurguluyordu Sayar. "Devlet inşaatına hiçbir surette yakışmayan iptidai bir malzeme" olan kerpiçi ortadan kaldırmanın "medeni bir zaruret" olduğunu ilan ediyor ve "köy binaları, sıhhi altyapı, sulama kanalları, ahırlar ve bahçe duvarları"nda beton ve çimento kullanmayı savunuyordu.[83] Bütün örnek köyü tek tip evle inşa etmek yerine, aile büyüklüğüne ve arazi özelliklerine bağlı olarak her köy için birkaç çeşit ev planı içeren "akli ve ilmi" tasarımlar yapma çağrısında bulunuyordu. Aynı zamanda, inşaat malzemelerinin seçiminde ve bina öğelerinin (pencerelerin, kapıların ve sabit mobilyaların) tasarımında standardizasyon ve seri üretim ekonomilerini kullanmak gerektiğini ileri sürüyordu.

Teorik açıdan, Sayar'ın yazılarının en ilginç yönü, Türkiye'de yeni örnek köyler inşa edilmesi ile Avrupa'nın başka yerlerinde Büyük Bunalım'dan sonra boşta kalan sanayi işçilerini köylere döndürmek amacıyla tarım kolonileri inşa edilmesi arasında kurduğu paralelliklerdi. Almanya, "fertler tarafından ve özel teşebbüsle değil, Nasyonal Sosyalist iktisadi siyasetler kılavuzluğunda devlet teşebbüsüyle" tarım kolonileri ve yeni köyler inşa etmek konusunda en başarılı ülke olarak sunuluyordu.[84] *Arkitekt* dergisinde Almanya'daki örnek köylerin arazi planları ve fotoğrafları, örnek çiftliklerin ve köy evlerinin ayrıntılı çizimleri yayım-



BENİM GÖRÜŞÜMLE KÖY:
A — Köyü saran çiftlikler B —Köy meydanını saran ufak evler C —Meydan ortasında köy kahvesi D — Köy meydanı E — Köy bahçesi ve a-ğaçlığı F — Köy mektebi.
1 — Çiftlik evi —2 — Çiftlik ahırları — 3 Ziraat makine ve âlâtıbangarları.

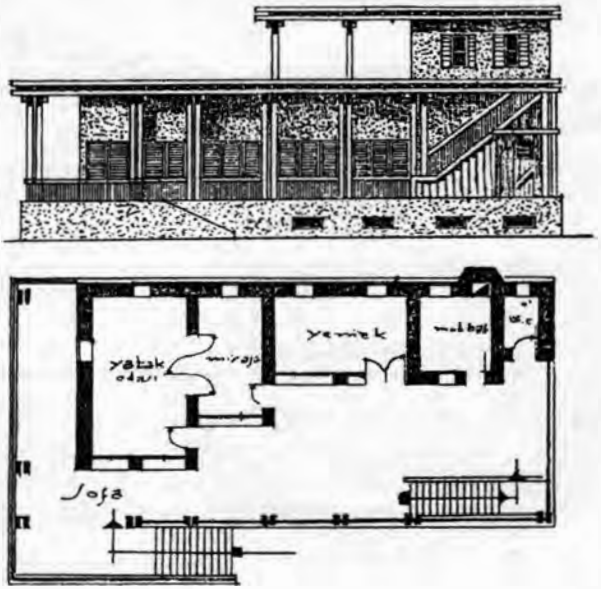
2.29 Aptullah Ziya'nın, kültür ve eğitim faaliyetlerinin yürütüleceği bir topluluk merkezi olan, kare plan üzerine yayılmış ideal köy tasarımı (1933) (*Ülkü* 1, no. 8, 1933).

lanmıştı. "Alman hükümetinin, eski Alman adatına istinaden Alman köylüsünü, milletin kanının menbaı olarak tanıması " hayranlıkla gözlemleniyordu. Sayar yazısını şöyle bağlıyordu: "Memleketimizde göçmen yerleştirme işlerine devam ederken, şimdiye kadar düşülen hataları tekrarlamamak için, bizim de onlar gibi ilme, ihtisasa, teşkilata fazlasıyle ehemniyet vermemiz lazımdır."

Gelgelelim Türkiye, büyük çaplı sanayileşmeyi ve Alman milliyetçiliğinin kıvılcımını atmış olan, kentleşmenin yol açtığı toplumsal ve çevresel sorunları yaşamamıştı, o yüzden Sayar'ın Alman modellerini benimsemesi tarihsel temelden yoksun bir tavırdı. Türkiye ile Filistin'deki yeni Siyonist Yahudi yerleşimleri ya da İtalyanların Agro Pontino'nun geri kazanılmış bataklıklarında ve Kuzey Afrika'da fethettikleri topraklarda kurdukları kır kolonileri ile paralellikler kurulması daha ikna edici olurdu.[85] Kemalizmin devrimci gayretkeşliği ve CHP programının idealizmi, en çok, Siyonizmin gayretkeşliğine ve faşizmin idealizmine benziyordu. Üç ideoloji arasındaki bu uyum, söz konusu koloniler için önerilen rasyonalist modernizmin mimari dağarcığının ortaklığını büyük ölçüde açıklar: düz çatılar, ızgara planlar, düz yüzeyler, saat kuleli köy meydanları ve betonarme inancı.

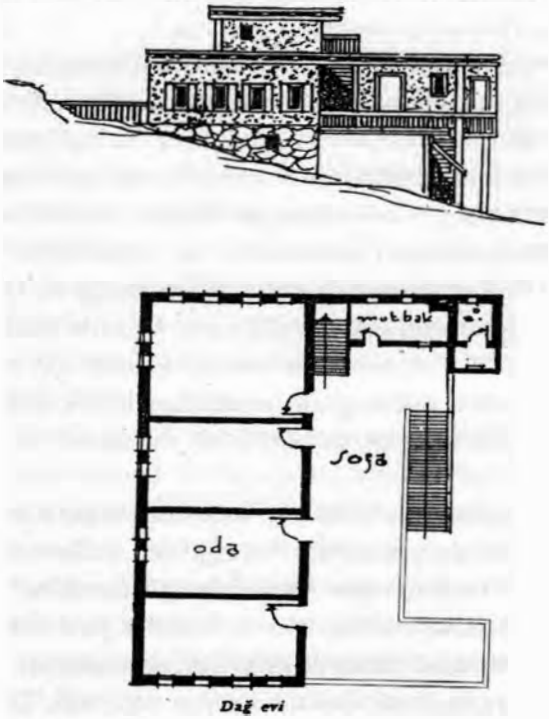
Aptullah Ziya'nın *Ülkü*'deki yazıları, köy mimarisi konusunda diğer ülkelere ait örneklerden çok "köyden –onun ihtiyaçlarından, toprağından, malzemesinden ve ağaçlarından– doğmuş" yerli bir programın ilkeleriyle ilgilenen daha "popülist" bir yaklaşımı temsil eder.[86] Kalkış noktası, mevcut köylerin yerel mimarisinin, araziye (ovalar, dağlar ve ormanlar) dayalı üç grup halinde analiziydi, bir de başlıca inşaat malzemesine (taş ya da ahşap) dayalı bir ayrım yapıyordu. Daha

GÜN GEÇİMİNDE KERPİÇ KÖY YAPISI



Ova evi

GÜN GEÇİMİNDE KERPİÇ KÖY YAPISI



Dağ evi

2.30 Aptullah Ziya'nın geleneksel "dış sofa" plan tipine dayalı, prototip kerpiç köy evleri için yaptığı örnek tasarımlar. Planlar ve cepheler iki varyanta göre hazırlanmış: Biri dik dağ yamaçları, diğeri düz ovalar için (*Ülkü* 1, no. 3, 1934).

sonra da Anadolu düzlüğündeki örnek bir köy için kendi hipotetik önerisini anahatlarıyla anlatıp çiziyordu – on dokuzuncu yüzyıldaki Owenci ideal cemaatleri hatırlatan, kusursuz bir geometrik yayılımı ve diyagramvari binaları olan bir köydü bu (resim 2.29).[87] Yerleşim planı, merkezinde köy meydanının-kahvehanenin bulunduğu, onun etrafının sıra sıra küçük evlerle çevrildiği, çiftliklerin de kenarlara doğrusal olarak dizildiği tam bir kare şeklindeydi. Zeki Sayar'ın önerilerindeki malzeme tercihlerinin hilafına, bütün planda malzeme olarak kerpiç ve düz toprak çatılar kullanılacağı özellikle belirtiliyordu. Diyagramda belirtilen tek kamu binası köy mektebiydi ve yine camiye dair hiçbir işaret olmaması dikkat çekiciydi. Aptullah Ziya, köy kahvehanesini merkeze yerleştirmesinin ardındaki fikri şöyle açıklıyordu: "Köylü, köyünde bol hava ve ışık alabilmeli, evinde üşümemeli, köyün meydanında bir kahvesi, bir radyosu, günlük bir sinema ve tiyatrosu olmasa bile arada bir uğrayacak gezici sinema ve tiyatrolara mahsus bir yeri olmalıdır. Köy kahvesi, köylünün kütüphanesi, içtima yeri, sineması, klübü, daha doğrusu modern bir mabedidir."[88]

Aptullah Ziya aynı derginin bir başka sayısında dağlık bir arazi, ovadaki bir arazi ve daha büyük bir çiftlik evi için üç tip kerpiç ev çizimi (planlar ve cepheler) vermiştir (resim 2.30).[89] Hepsinin duvarları kerpiç, zeminleri ahşap, ahşap direklerle desteklenen düz çatıları saz ve kildendir. Yerel mimarinin geleneksel hikmeti kabul edilmişti: Tasarlanan evler güneye bakıyor, düz çatılar geceleri uyumak için serin bir yer sağlıyor, tuvaletler de "köylülerin her zaman yaptıkları gibi" evlerden mümkün olduğunca uzağa yerleştiriliyordu. Yerel geleneklere gösterdiği bu hürmet Aptullah Ziya'nın *Ülkü*'deki yazılarının tonunu, Zeki Sayar'ın *Arkitekt*'teki yazılarınınkinden farklılaştırsa da, CHP'nin köyü medenileştirme ve köylülere milliyetçi bir bilinç kazandırma ideallerini her iki mimar da paylaşıyordu. Aptullah Ziya şöyle yakınıyordu: "Bugün de Türk köylüsü varlığını kaybetmek üzeredir. Öyle vatandaşlarımız vardır ki kendilerine Türk derseniz hakaret sayarlar. Biz bu köylerimizi yapmaya, bu kardeşlerimizi konuşturmaya, giydirmeye, bizim gibi yaşatmaya mecburuz."[90]

1930'ların ilginç yönlerinden biri, "kolonizasyon" teriminin hiçbir olumsuz yananlamı olmamasıydı: Kıra medeniyet getiren ilerici ve aydınlanmış bir durum anlamına geliyordu. Hem *Arkitekt*'teki hem de *Ülkü*'deki yazıların çoğunda, köy planlaması, aktif failler olan aydın reformcuların, aydınlanmanın pasif alımlayıcıları olan geri kalmış ve sessiz köylü nüfusuna yaptıkları zorunlu bir müdahale olarak tasvir ediliyordu. İki taraf arasındaki temel farklar ve iletişimsizlik ve bu medenileştirme projesindeki örtük iktidar ilişkileri, birkaç istisna dışında, 1930'ların yazılarında konu edilmiyordu. Nalbantoğlu'nun gözlemlediği gibi, köylülerin "sessizliği" ancak büyük ölçekteki göçleriyle Türk şehirlerinin fiziksel ve toplumsal dokusunu beklenmedik biçimlerde dönüştürmeye başladıkları 1950'den sonra sona erecekti.[91]

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İlerleme Estetiği

BİR SANAYİ ÜLKESİ TAHAYYÜLÜ

> Eğer medeniyet, insan iradesinin tabiate galebesi gücünde bir derecenin, bir merhalenin adı ise, kültüre de nihayet, bu galebeyi mümkün kılan akli vasıtaların birikip toplanması hadisesinden başka ne diyebiliriz?...Bizde de bir Rönesans devrinin başlamasını bekleyenler var. Fakat hiç kimse bu devreye bir *preculturel-kültür öncesi* safhasından sonra girilebileceğini kabul etmek istemiyor. Bu safhanın adı "ileri teknikli bir cemiyet taazzuvu"dur. Yüksek kültür sarayının yolu mutlaka buradan geçer ve başka yerden ona yol yoktur.
>
> –Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Kültür ve Medeniyet", 1933[1]

> Yirminci asırdaki malzeme ile, yirminci asırdaki içtimai yaşayış tarzıyla, gökte tayyareler, denizde tahtelbahirler baş döndürücü bir süratle giderken, Mısırlı fellahın Mabudunu düşünerek yaptığı Karnak'dan fikir ve san'at alamayacağımız gibi, taş ve tahtadan başka elinde inşaat malzemesi olmayan Yunanlının yine Allah'ına tapmak için yaptığı Akropolundan ve cihana azamet ve servetini göstermek isteyen Romalının Vesta mabedinden, Türk'ün camisinden, çeşmesinden motif alarak bu asırda san'at eseri yapılamaz.
>
> –Aptullah Ziya, "Yeni Sanat", 1932[2]

Cumhuriyetin "muasır medeniyet" tanımı sık sık, önceki bölümde gördüğümüz gibi, "medenilik" normlarına ve medeniliğin dış formlarına indirgenmiş olsa da, birçok cumhuriyet aydını, sanatçısı ve mimarı medeniyeti, kadınların, binaların ya da mutfakların nasıl göründüğüne indirgenemeyecek daha geniş bir kavram olarak tanımlıyordu. Medeniyet, onlara göre her milletin izlemek zorunda olduğu evrensel bir ilerleme yörüngesine –karşı konulamaz ve karşı konulmaması gereken teleolojik bir yazgıya– karşılık geliyordu. Modern Hareket ile Kemalizmin paylaştığı ortak felsefi öncül buydu. Modern Hareket her yerdeki mimari evrimin yazgısı olma iddiasındaydı, Kemalizm ise kendini Türk milletinin tarihsel evrimindeki son aşama olarak sunuyordu ve her ikisi de yirminci yüzyıldaki "muasır medeniyet"in ruhunu yansıtma iddiasındaydı. 1930'ların Türk mimari kültüründe Avrupa modernizminin olumlu karşılanması, her şeyden önce, Kemalizme

devrimci itikatını veren bu teleolojik olarak tanımlanmış medeniyet projesi bağlamında kavranmalıdır.

Kemalist inkılaptan çok önce, Aydınlanma-sonrası Fransası'nda doğan pozitivizm ve rasyonalizm öğretileri, Osmanlı-Türk aydınlarının bilincine şekil veren en etkili düşünce akımları olmuşlardı. En azından on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren, Osmanlı reformcuları imparatorluğun "hastalığı"nın ve gerileyişinin, Aydınlanma'nın bilimsel ruhunun ve Avrupa'nın teknolojik ve sınai ilerlemesinin ardında kalmanın sonucu olduğu teşhisinde bulunuyorlardı. Yirminci yüzyıl başlarında, önde gelen milliyetçi ideolog Ziya Gökalp sorunu şöyle ifade etmişti: "Bugün bizim için asrileşmek demek, Avrupalılar gibi zırhlılar, otomobiller, teyyareler yapıp kullanabilmek demektir. Asrileşmek, şekil ve yaşayış yönünden Avrupalılara benzemek demek değildir. Ne zaman ki, bilgi ve sanayi mallarını Avrupa'dan alma mecburiyetinden kurtuluruz, işte o zaman asrileşmiş olduğumuzu anlarız."[3] Gökalp'in bu bilim-ve-teknoloji merkezli evrensel medeniyet anlayışı ile daha manevi milli hars (kültür) arasında yaptığı ayrım, 1910'lar ve 1920'lerdeki Osmanlı canlandırmacısı mimari için önemli bir ilham kaynağı olmuştur.

Kemalist cumhuriyetle birlikte, "medeniyet" terimi, salt Batı'nın daha üstün araçları, teknolojisi, mamulleri ve bilgisi olarak değil, bilimsel ve teknolojik gelişmenin harekete geçirdiği, tarihsel ve kaçınılmaz bir toplumsal evrim süreci olarak, daha geniş bir biçimde kavranmaya başladı. Dönemin önde gelen romancı, aydın ve siyasetçilerinden olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1933'te yazdığı "Kültür ve Medeniyet" adlı önemli bir yazıda, Ziya Gökalp'in iki terim arasında daha önce yaptığı ayrımı reddediyordu.[4] Bunun yerine, ona göre milletin arzulanan sanatsal ve kültürel yenilenmesinin önkoşulu olan bilimsel ve teknolojik ilerlemede temellenen yeni, bütünlüklü bir "muasır medeniyet" kavramını öne çıkarıyordu. "Kültür" kategorisini daha geniş "medeniyet" terimine tabi kılan bu ilerlemeci tarih modeli, Gökalp'in formülasyonundan belirgin bir biçimde kopmaya ve bütün modern milletler tarafından paylaşılan bir muasır medeniyet fikrine yaklaşmaya işaret ediyordu. Medeniyet ve onunla birlikte gelen kültür, bölünmez bir kavramsal bütünlük oluşturuyordu. Biri olmadan öbürünü ithal etmek imkânsızdı.

Mustafa Kemal Atatürk de sık sık belagatli sözlerle bu medeniyet fikrine başvuruyordu. "Medeniyetin coşkun seli karşısında mukavemet beyhudedir ve o gafil ve itaatsizler hakkında çok biamandır. Dağları delen, semalarda pervaz eden, göze görünmeyen zeraatten yıldızlara kadar her şeyi gören, tenvir eden, tetkik eden medeniyetin muvacehe-i kudret ve ulviyetinde kurun-u vusta zihniyetlerle, iptidai hurafelerle yürümeye çalışan milletler mahvolmaya ve hiç olmazsa esir ve zelil olmaya mahkûmdurlar," diyordu.[5] Atatürk, bu sözlerle "medeniyet"e, her türlü güçlüğün üstesinden gelip Türk toplumunu bir bütün olarak kurtaracak doğaüstü bir güç yüklüyordu. Daha da önemlisi, gerçek dünyada Batı'nın toplum-

sal ve maddi ilerlemesi tarafından temsil edilen bu "yüce kuvvet"i takip etmek bir tercih meselesi değil, *zorunluluktu*. Atatürk'ün her fırsatta vurguladığı gibi, Batı medeniyetine direnmek, oluşmakta olan tarihe boş yere direnmek olacaktı: "Çok acılar gördük. Bunun sebebi dünyanın vaziyetini anlamadığımız içindir. Fikrimiz, zihniyetimiz medeni olacaktır... Bütün Türk ve İslam âlemine bakınız. Zihinleri medeniyetin emrettiği şümul ve tealiye uymadıklarından ne büyük felaketler, ne ıstıraplar içindedirler... Artık duramayız. Behemehal ileriye gideceğiz. Medeniyet öyle bir kuvvetli ateştir ki ona bigane olanları yakar ve mahveder."[6]

Milliyetçilik hakkında çalışmalar yapan uzmanlar işte bu öncüllerden hareket ederek, Atatürk'ün, Batı dünyası dışındaki milliyetçiliklere damgasını vuran "Batı-karşıtı hisleri ve yabancı düşmanlığını" alt etmekte kayda değer bir başarı gösterdiğini söylerler. Daha sonra Hindistan'da aynı şeyi yapacak olan Nehru gibi, Atatürk de, birincil ideolojik ve retorik stratejisini, milletler *birçok* olduğu halde medeniyetin *bir* olduğu ve bu tek evrensel medeniyete katılmanın ulusal ilerleme için bir zorunluluk olduğu fikri etrafında inşa eden modernleştirici bir milliyetçi kahramandı.[7] Gerçek koşullarda sergilediği muğlaklığa rağmen (belki de bu muğlaklık sayesinde), bu fikir, cumhuriyet liderlerine, aydınlarına ve sanatçılara aynı zamanda hem Batılaşmacı modernistler hem de ateşli milliyetçiler olma imkânı veren güçlü bir formülasyon olarak görülmelidir. Yine, şair Mehmet Akif Ersoy ve Milli Mimari Rönesansı'nın hâlâ Osmanlı İmparatorluğu'nun "İslami medeniyeti"ne bağlı olan bazı savunucuları gibi daha ödünsüz biçimde dindar, Batı-karşıtı ve sömürgecilik-karşıtı milliyetçileri yabancılaştıran bir formülasyondu bu. Mehmet Akif'in şiirinde "[Batı] medeniyet"i Çanakkale'ye gelmiş Hıristiyan saldırganı temsil eden "tek dişi kalmış canavar" olduğu halde, Atatürk'ün 1934'te Çanakkale Şehitleri anıtını açarken, Çanakkale'de ölmüş olan *herkesi* –Türk askerlerinin yanı sıra Avustralyalı ve İngiliz askerlerini de– kucaklamış olması manidardır. Avustralyalılar ve İngilizler savaşta Türklere hasım olmuş olsalar da, cumhuriyetin yeni Türklerinin barış ortamında dahil olmak istedikleri daha geniş "medeniyet"in üyeleriydiler.

Kemalizmin idealize edilmiş formülasyonunda, muasır medeniyet sırf orada doğdu diye Avrupa'nın ya da başka herhangi bir Batı ülkesinin tekelinde değildi. İnsanlığın tarihsel evriminin tözünü oluşturan ve bütün ülkelerin malı olarak görülmesi gereken bilimsel bilgi, yöntem ve araç, dünya görüşü ve hayat tarzı birikimiydi. Hem milliyetçi ayaklanmanın sömürgecilik-karşıtı, emperyalizm-karşıtı ve dolayısıyla Batı-karşıtı hislerini ayakta tutmak, hem de geleneksel ve ağırlıkla Müslüman bir toplumda o ana kadar uygulanmış olan en radikal Batılılaşmacı reformları haklı çıkarmak başka nasıl mümkün olabilirdi ki? Kemalistlerin "Batı'ya rağmen Batılı olmak" sloganı, birçok ülkedeki sömürgecilik-sonrası ulus inşasında görülen bu derin çelişkiyi gayet iyi özetliyordu. Türkiye örneğinde, bu sloganın gerçekleşme şansı daha da fazlaydı, çünkü sömürgecilik-sonrası döne-

min diğer birçok yeni ülkesinin tersine, Türkiye Batılı güçler tarafından hiçbir zaman resmen sömürgeleştirilmemişti, hatta tarihinde bir noktada kendisi de bir "Avrupa" gücü olduğunu iddia edebiliyordu.[8] Nitekim, Kemalizmin İstiklal Savaşı'nı ateşlemiş olan milliyetçi ve sömürgecilik-karşıtı retoriğine rağmen, Türkler Batı'ya Avrupa dışındaki diğer birçok ülkeden daha az hınçla yaklaşabiliyorlardı. Bu hınç, Batı yerine, modern dünyanın şartlarını anlamayı ve ülkeyi medeniyete taşımayı başaramadıkları için Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki yöneticilere yöneltilebiliyordu.

Kemalizmin "evrensel medeniyet" üzerindeki vurgusunun, "milli kültür"ü yadsımak anlamına gelmediğinin altını hemen çizmek gerekir. Aslında, 1930'larda, yani tam da evrensel medeniyet fikrinin böylesi mitik ve her şeyi kapsayan bir statü kazandığı zamanda yaşanan milli kültür tutkusu, modern Türk tarihinin başka hiçbir döneminde o ölçüde güçlü yaşanmamıştır. Cumhuriyet aydınları, başta Auguste Comte olmak üzere Fransız düşünürlerinin rasyonalist ve pozitivist fikirlerinden olduğu kadar, Alman filozoflarının *Kultur* hakkında tezlerinden de etkilenmişlerdi ve bunları tek bir kavram halinde sentezlemenin yollarını arıyorlardı. Türk kültürünün evrensel medeniyetle uyuştuğunu göstermeye ve bunlar arasında uzlaşmaz herhangi bir antagonizma olduğu ihtimalini çürütmeye epeyce düşünsel mesai harcanmıştır. Modernizmin, yabancılardan ithal edilen bir şey olmak şöyle dursun, aslında Türk kültüründe, cehalet ve geri kalmışlık katmanları arkasında unutulmuş olsa da zaten bulunan rasyonel ve modern unsurların açığa çıkarılması olduğu ileri sürülüyordu. "Modern Hareket'e verdiğimiz 'modern' (yeni) mimarlık vasfı, eski ile arasında olan derin bir uçurumdan değil, ona birçok hakikatler ilave edişi, unutulanı meydana çıkarışı içindir," diye yazılıyordu.[9] "İnkılap" fikri ile onu tarihin zorunlu bir kurtarılışı olarak meşrulaştırma ihtiyacı arasındaki bu çözümlenmemiş gerilim, cumhuriyet söyleminde, özellikle de Kemalist inkılabın Türk tarihinin rasyonel biçimde daha gelişkin muasır medeniyet safhasına evrilişi olarak tasvirinde açıkça gözlenebilir. Bu bölüm, Kemalist "muasır medeniyet" anlayışında ve bu anlayışın 1930'lardaki yaygın ikonografisinde merkezi bir yer işgal eden teknoloji, sanayi ve ilerleme gibi bazı temalar üzerinde yoğunlaşıyor. Bu temaların altyapı projelerinde, fabrikaların ve sanayi sergilerinin mimarisinde görsel ve mekânsal olarak cisimlenişi, cumhuriyet modernliğinin en güçlü sembolleri arasındadır.

Medeniyet, İlerleme ve Sanatlar

Cumhuriyetin resmi söylemi, "inkılapçılık"ın altı ok arasına dahil edilmesinden de anlaşılacağı gibi, güçlü ve özbilinçli bir biçimde inkılapçıydı. CHP'nin dergisi *Ülkü*'nün ilk sayısında, Mehmet Emin'in, "inkılapçı" ile "terakkisever" arasın-

daki farkı, Sir Isaiah Berlin'in *The Hedgehog and the Fox*'unu[10] hatırlatan terimlerle tartıştığı uzun bir yazısı yayımlanmıştı. Mehmet Emin şöyle yazıyordu: "Terakkiseverler de inkılapçı gibi ilerlemekten ürkmezler, ilerleme lüzumuna inanırlar. Fakat duygu ve düşünce itibarıyla inkılapçıdan çok farklıdırlar...Terrakkisever tasarladığı hedefe gitmek için kaldırılması lazım gelen engelleri birer birer hesap eder ve ancak bunları birer birer kaldırmayı düşünür. İnkılapçı ise ekseriya müşkülleri toptan inkâr eder, yok farzeder: Binaenaleyh hemen harekete geçer... Başka bir tabirle terrakkiseverin zihni soğuk bir muhakeme ile işler; inkılapçıda ise fikirleri yaratan kuvvetli bir vecd, bir heyecandır."[11] Kendilerini inkılapçı kategorisinde gören Kemalistler inkılabı, engellerden yılmayan ve parçalı stratejilere başvurarak ödün vermeyen, zorunlu olarak radikal bir ayaklanma olarak tasvir ediyorlardı. Aynı zamanda, tüm diğer devrimler gibi, Kemalist inkılap da tarihsel bir meşruiyet aramak zorundaydı.Topluma kendi vizyonunu dayatırken, rıza görmek ve CHP literatüründe sık sık söylendiği gibi, "halkın kalbini ve kafasını kazanmak" zorundaydı; tıpkı modernizmin sadece "bir diğer üslup" olmamak için açıklanmak ve gerekçelendirilmek zorunda oluşu gibi.

Bu tarihsel meşruiyet ihtiyacı, birçok cumhuriyet aydını, mimarı ve sanatçısının, Marksizmden Modern Hareket'e modern düşüncenin farklı biçimleri tarafından paylaşılmış olan temel ilerlemeci tarih modelini cazip bulmasını açıklar. Bu perspektiften bakıldığında, modern mimari modern çağın bütünüyle rasyonel ve bilimsel bir "olgu"su olarak ve mimarlığın tarihsel evriminin, son gelişme aşamasını yansıtan ve daha önceki üslupların artık sahip olmadığı bir hakikat iddiasına sahip olan doğal ve mantıksal bir sonucu olarak görülüyordu. Böylece, bünyesi gereği muğlak bir formülasyonla, bir devrim, bir "inkılap mimarisi" olarak övülen şey, aynı zamanda doğal evrim yoluyla daha yüksek ve daha iyi bir duruma ulaşmak olarak rasyonelleştiriliyor ve meşrulaştırılıyordu. Bu durum en iyi, Osmanlı canlandırmacılığı "milli üslubu" lehindeki hislerin hâlâ güçlü olduğu bir dönemde modernizmi savunmuş ilk kişilerden biri olan Müderris İsmail Hakkı (Baltacıoğlu) tarafından 1929'da yazılan "Mimaride Kübizm ve Türk Ananesi" adlı yazıda görülür. İsmail Hakkı şöyle yazıyordu: "San'at devirlerini açan el içtimai bir zihniyetin elidir... Madem ki Yunan san'atı Site san'atı, Gotik san'atı ortazaman hristiyan cemiyetlerinin san'atıdır, Kübizm de bizim, yani asri demokrasilerin san'atı olmalıdır."[12] İsmail Hakkı, Osmanlı canlandırmacısı Milli Mimari Rönesansı'na duyduğu saygıyı dile getirdikten sonra, onu, çağdaş teknolojik ve sosyolojik gelişmeler karşısında miyadını doldurmuş, geçmişte kalmış bir devrin üslubu olarak niteliyordu:

> Vedat Bey'in Yeni Postane ile açtığı yeni devir, klasik devirle yeni ihtiyaçların birleşmesinden ibaret tamamiyle Romantik bir zihniyetin devridir ki Kemalettin Bey gibi büyük bir mimarın ve daha birçok genç san'atkârların zuhuruna takattüm etti... Hülasa san'at devirlerinden her biri bir harsın ve içtimai bir zihniyetin ifadesidir... Bu noktaina-

zardan kubbe fikri ancak eski bir fikirdir. *Kubbe milli bir motif değil, belki zaruretin icap ettirdiği bir yapı tarzıdır.* Şu halde kubbesiz damlar yapmak mümkün iken kubbeyi asrileştirmeye çalışmak hiç de akıllıca bir hareket olamazdı [a.b.ç.].[13]

Bu alıntıdaki en önemli şey, İsmail Hakkı'nın Milli Mimari Rönesansı'nın en belli başlı stilistik motifi olan kubbeyi, "milli bir unsur" olarak değil, modernizm tarafından aşılmış "teknik" bir unsur olarak tasvir etmesidir. Bu, 1930'ların mimari söyleminin hâkim teması olacak temanın –yani modernizmi ideolojik zeminde değil de rasyonel ve bilimsel zeminlerde meşrulaştırma ve Osmanlı geçmişini terk etmeyi gerekçelendirmek için ilerlemeci tarihselciliğe başvurmanın– ilk ifadelerinden biridir. Modernist mimarlar, her vesileyle, kapris ya da devrimci heyecan yüzünden değil, eğer Türkiye zamanına ayak uyduracaksa tarihsel olarak zorunlu bir adım olarak, Osmanlı canlandırmacılığının yerini Modern Hareket'e bırakması gerektiğini vurgulamışlardır. Üstelik, Burhan Arif'in mimarların mesleki dergisi *Mimar*'ın ilk sayısında yazdığı gibi, bu ilerlemeci tarihselciliğe göre, modern mimarlık ve şehircilik aslında sadece, tarihi yapı ve yerleşmelerin en arzulanan estetik niteliklerini çağdaş bir form içinde yeniden yakalamaya çalışıyordu:

Yeni mimari, her memlekette yeni hayatın icabatına ve felsefesine vakıf güzide mimarların ve bilhassa yeni şehirlerin inkişaf ve tanzimini ve bastığımız kuru toprak üstünde yığılan her fikir ve sai mahsulünün, yeni zamanın heyeti içtimaiyesinin dileklerine uygun olmasını düşünerek çalışanların elinde, belki kurunu kadime sokaklarının klasik güzelliğine gıpta verecek eserler çıkarıyor. Martin Wagner'in, Profesör Gropius'un Zellendorf'daki koskoca mahallelerine, Perret D'autreiy'in Paris civarındaki sitelerine baktıkça Forum Romanın Ostia Alamare sokaklarını, antik Bergama'yı ve en nihayet eski İstanbul'un, som duvarlı avlular arasında geçilen yeşil gölgeli sokaklarını görür gibi oluyoruz.[14]

Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi, 1933 tarihli "Mimarlıkta İnkılap" yazılarını, Le Corbusier'nin Villa Savoie'sının fotoğrafıyla (bkz. 2.2) resimlediklerinde, fotoğraf altında şöyle bir yazı vardı: "Yeni Mimarlık bir süs, bir ayrılış için değil, ukalalık için değil, ihmal edileni elde etmek için, ihtiyaç için, zaruret için doğdu. Onun yaşayamıyacağı mevzubahis bile olamaz. Belki bu hayat başka bir mecraya girinceye kadar, bu gözler ve insan kafası başka bir güzellik mefhumunu hissedinceye kadar... O zaman ise yeni bir teknik vasıta keşfedilmiş olacaktır ki bu da, bugünkü mimarlık san'atı abidesini bir basamak daha yükseltmek içindir."[15] Bir yıl sonra, "Yeni ve Eski Mimarlık" adlı bir yazıda, sanat ve mimarlıktaki ilerleme fikrini, İsmail Hakkı'nın onlardan önce dile getirdiği savları hatırlatan bir biçimde ele alıyorlardı:

Bütün güzel sanatlarda olduğu gibi mimarlıkta da değişen şey prensipler değildir, vasıta ve çarelerdir. Bugünkü medeniyetin imkânlarına malik olmayan geçmişin eserle-

rine bakınız: Bir Yunan mabedi, Türk camisi, evi, bir Mısır ehramı ve bir Ayasofya hamamı mimarlık hayatının en güzel eserlerindendir. Yalnız dünün eseri din inanmalarına göre vücut bulmuş, bugünün eseri müsbet inanışlara göre vücut buluyor... Yeni ve eski mimarlık değil, medeni ve daha iptidai çareler var.[16]

Yine, Cumhuriyetin daha genel kültür ortamında da, birçok yazar Kemalist inkılabı, geçmişin yıkılması olarak değil (çünkü ne de olsa, geçmiş milli kimliğin odağıydı), kurtarılarak muasır Batı medeniyeti tarafından temsil edilen daha yüksek bir toplumsal evrim düzeyine çıkarılması olarak tasvir etmeye çalışıyordu. Örneğin popüler resimli dergi *Resimli Ay*'da 1930'da çıkan bir başyazıda, "inkılap" ve "kültür" terimlerinin, sırasıyla "yıkım" ve "yaratım"la ilişkilendirilmeleri yüzünden birbirlerini karşılıklı olarak dışladıkları şeklindeki yaygın varsayım reddediliyordu. Yazıya göre, "Kültürün yükselişi, onun mütemadiyen daha yüksek merhalelere doğru değişerek akması demektir. Fakat bu değişmeler bir sıra inkılaplardan başka bir şey midir? Ve inkılap, cemiyetin bünyesindeki değişme seyrinin süratleştirilmesi, kısaltılması demek değil midir? Bundan dolayı inkılap, kültürün en yüksek, yaratıcı anıdır çünkü tarihi inkişaf seyrinin derinleşmesi ve süratleşmesi demektir."[17] Bu savın dikkat çekici yanı, "kültür"ün özerk bir alan olarak değil, tarihin bir faili olarak tanımlanmasıdır: Kültüre, tarihin akışını sadece yansıtmak değil ateşlemek ve hızlandırmak görevi yüklenir.

Bu tür savlar asırlık Osmanlı kültürünü birkaç yıl içinde terk etmenin akıllıca olup olmadığını sorgulayan eleştirmenlere karşı, Kemalist reformların kendi kendini onaylayan tavrını pekiştirme hizmetini görüyordu şüphesiz. Bu gerekçelerle, Osmanlı kültüründen kopmanın keyfi bir ideolojik karar değil, tarihin akışını takip edip modern çağın *zeitgeist*'ını yakalama ihtiyacının sonucu olduğu ileri sürülebiliyordu. Yine bu rasyonalist gerekçelerle, sanat ve mimarlıkta modernizmin tarihsel bir buyruk olduğu savunulabiliyordu. Modern Hareket'in ilerlemeci söylemi, Türkiye'ye geldiği andan itibaren, Kemalizmin rasyonalist ve pozitivist önyargılarında kendine kusursuz bir yoldaş buldu. 1930'ların neşriyatında, bilimsel gerekçelerin her türlü şüphe ya da tartışmayı önlediğine, hem Kemalizmi hem de modernizmi hakikatin açığa çıkmasıyla eşitlediğine dair yeterince kanıt vardır.

Mustafa Kemal'in yayımlanmış söylev ve demeçlerinde, bu bilimsel zorunluluk ya da tarihsel kaçınılmazlık anlayışı, salt reformların meşruiyetinin temeli olarak değil, aynı zamanda bunların oluşmasında kendi otorite ve liderliğinin de temeli olarak sık sık zikredilen bir temadır. Örneğin 1927'de Millet Meclisi huzurunda yaptığı tarihsel konuşmasında (Nutuk) Mustafa Kemal, olayları daha olmadan sezdiğinden dem vurur. "Ben, milletin vicdanında ve istikbalinde ihtisas ettiğim büyük tekâmül istidadını, bir *millî sır* gibi vicdanımda taşıyarak peyderpey, bütün heyeti içtimaiyemize tatbik ettirmek mecburiyetinde idim."[18] Mehmet Emin'in *Ülkü*'de yaptığı "inkılapçılık" tartışması bunu şu sözlerle onaylıyor-

du: "İnkılabın heyecanı evvela, muhakkak mümtaz bir ruhta hasıl olur. İnkılapçıların örnek ittihaz ettikleri bu mümtaz insan bir inkılap şefi, bir kahraman, bir dâhidir."[19]

Bu sözlerin ruhu ile (rasyonel olarak gelişen tarihin failleri olan) "kahramanlar" ile (tarihteki bu karşı konmaz büyük planın henüz farkında olmayan) "kurbanlar" olduğunu savunan Hegelci teleolojik yazgı şeması arasında belirgin bir yakınlık vardır. İyi bilindiği üzere, modernist mimarlar da kendilerini "güneşin bir kahve kaşığında bile yansıdığı"nı[20] –yani nesnelerin ya da binaların tasarımının, tarihin daha geniş akışını yansıtabildiğini– bilen kahramanlar olarak tahayyül etmişlerdir. Bu *zeitgeist*, yani "çağın ruhu" anlayışı, tam da, modernist avangardın üzerinde hareket ederek itibar aradığı ve kendini tedricen yirminci yüzyılın ilk yarısının sanatsal-mimari düzenine dönüştürdüğü temeldi. Çağın ruhu, kendisi açıklanması gereken bir kavram olmaktan çok, her şeyi açıklayan bir kavram haline geldi. Modern eserler böyleydi ya da böyle olmak zorundalardı çünkü tarihin ve doğanın yasaları göz önünde bulundurulduğunda, başka türlü olmaları rasyonel olarak mümkün değildi. Türkiye'de de 1930'ların resmi kültürü sürekli modern çağın ruhuna başvuruyordu; bütün ulusların siyasi, toplumsal, kültürel ve sanatsal girişimlerinde bu ruhu yakalamaya çalışmaları gerektiği ileri sürülüyordu. Buradan, yirminci yüzyılın ruh halinin, öncelikle, Batı'nın daha önce eşi görülmedik bir zenginlik ve refah üreten teknolojisi, makinaları ve sanayiinde cisimleştiği savına geçmek için küçük bir adım atmak yeterliydi. "Batı'ya rağmen Batılı olmak", her şeyden önce, bu teknolojiye, makinalara ve sanayiye Kemalist inkılabın milliyetçi hedefleri adına sahip çıkmak anlamına geliyordu.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun milletin kültürel ve sanatsal yenilenmesi için önşart olduğunu belirttiği "ileri teknik cemiyeti"ne yönelik daha açık bir özlemi, Burhan Asaf'ın aynı dergide, *Kadro*'da yayımlanan "Neden Sanatsızız?" adlı yazısında görebiliriz.[21] Sanayi devriminden beri insanlık tarihini biçimleyen asli ilkeyi zenaat üretiminden makina üretimine geçiş olarak belirleyen Asaf, on dokuzuncu yüzyılı "makina medeniyetinin pagan safhası" olarak niteliyordu. Ona göre, bu safhada makinalar insanı faydalı nesneler üretmeye mahkûm ederken, sanat fikri zanaate dayalı eski anlayışlara bağlı kalmayı sürdürmüştü. Asaf, sanat tarihçisi Heinrich Wollflin'e göndermede bulunarak, "on dokuzuncu asır dünya görüşündeki (*weltanschauung*) bu ikiliğin" ancak ressamların, müzisyenlerin, mimarların ve edebiyat adamlarının makinayla doğrudan temas kurdukları zaman aşılabileceğini ileri sürüyordu. Makinayı tam manasıyla kavramalı ve onu, en sonunda, sanatın temel malzemesi olarak fethetmeliydiler. Yazıyı, Sovyet produktivizminin sanatsal ideallerini hatırlatan bir gelecek vizyonuyla bağlıyordu: "Şimdiye kadar yalnız ihtiyaç maddeleri yaratan makina, bundan sonra san'at maddeleri de yaratacaktır. Fakat bunun yapılabilmesi için San'atkârın sırtına bir tulum elbise geçirerek makinanın başına geçmesi ve onu geçen devirlerin eli gi-

bi duygulu ve ruhlu bir cihaz kılması lazımdır."[22]

Cumhuriyet döneminin önde gelen bir başka yazarı Nurullah Ata[ç], 1934'te *Yedigün*'de benzer bir noktayı dile getiriyordu. İnatçı zanaat taraftarlarının sanat meselelerinde makine aleyhindeki önyargılarını eleştiren Ata, fotoğrafın, resminkinden farklı aletleri olmasına rağmen, bir sanat formu olduğunu daha yeni anladığını anlatıyordu.[23] 1930'ların sonlarında başlıca aydın ve sanatçıların yazdığı bir kültür dergisi olan *İnsan*'ın ilk sayısında da, benzer biçimde, "Türk rönesansı"nın maksadı üç özlemle tanımlanıyordu. Birincisi, zanaatten sanayiye, "yarıkoloniden millete" geçiş gerçekleştirilmeliydi. İkincisi, Türkiye kapalı ve mistik bir toplumsal ilişkiler sisteminden uluslararası ve hümanist bir sisteme geçmeliydi. Üçüncüsü, dünyayla ilgilenmeyen kaderci zihniyet, yerini, insanın yaratıcı gücünün dizginlerinden boşanmasını sağlayacak bir "yeryüzü cenneti" zihniyetine bırakmalıydı.[24] *İnsan* bir mimarlık dergisi olmamasına rağmen, Le Corbusier'nin modern mimarlık ve şehircilikle ve "otomobil, kitle üretimi, çelik, beton ve cam çağı"yla ilgili en önemli yazılarını, Hilmi Ziya Ülken gibi seçkin bir Türk aydınının sunuşuyla yayımlamıştı.[25]

Burhan Asaf'ın fayda ile sanat arasında gördüğü "on dokuzuncu yüzyıl ikiliği"nin, Siegfried Giedion'ın modern sanat ve mimarlığı, yirminci yüzyılda söz konusu ikiliğin nihai olarak alt edilişi olarak sunduğu klasik yorumunu önceledi̇ğine dikkat edilmelidir. Giedion'a göre, modernizm, sanatta ve mimarlıkta modern çağın *zeitgeist*'ının gerçekleşmesiydi; söz konusu disiplinler on dokuzuncu yüzyılın önemli bir bölümünde *zeitgeist*'a karşı kör kalmışlardı.[26] Heinrich Wollflin'in öğrencisi Giedion'ın kendisinin de kabul ettiği üzere, sunduğu açıklama büyük ölçüde Wollflin'in *zeitgeist* ve *weltanschauung* kavramlarına –yani Burhan Asaf'ın yazısına da damgasını vuran kavramlara– dayanıyordu. Üstelik, Asaf'ın zanaat üretimi ile makina üretimi arasındaki farkın ortadan kalkacağı gelecekteki bir topluma duyduğu özlem, Alman mimarlık eleştirmeni Adolf Behne'nin 1922 tarihli paradigmatik "Sanat, Zanaat, Teknoloji" yazısında ifade edilen özleme kayda değer ölçüde benzer. Nurullah Ata'nın fotoğraf ve resim hakkındaki gözlemleri, Behne'nin, resim yerini fotoğrafa bıraktığında yaşanan geçişi "fırçanın fakturasından ışığın fakturasına" ya da "zanaat ürünü olandan tekniğin ürünü olana" geçiş olarak nitelendirişinin neredeyse aynısıdır.[27] Kemalist inkılap ile ondan doğması beklenen sanat ve mimarlık arasındaki ilişki konusunda yayımlanan bu yazılar, bazı Türk yazarlarının Avrupa modernizminin düşünsel kaynaklarına aşina olduğunu gösterir. Sanat ve mimarlığın çağlarının özünü ifade etmeleri gerektiğini ve Modern Hareket'in de makina çağının *zeitgeist*'ını ifade ettiğini savunan tezleri desteklemek için özellikle Alman felsefe ve sanat tarihi kaynakları alıntılanmıştır.

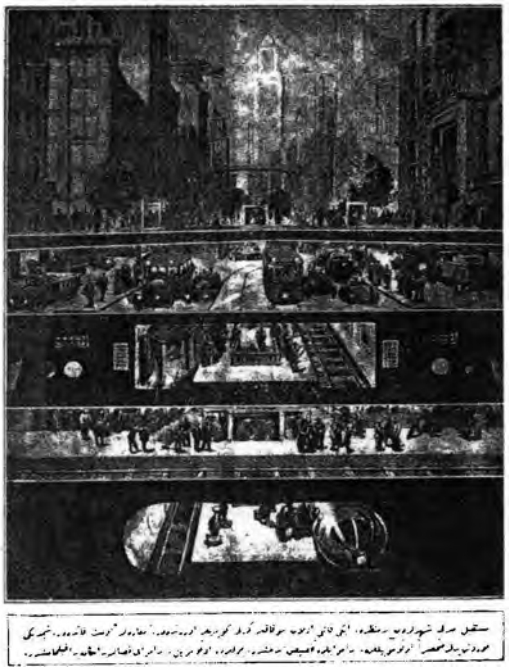
O sıralarda, Le Corbusier bu tezleri en geniş çevrelere yayan kişi ve modern mimarlığı ve şehirciliği savunan karizmatik polemikçi sıfatıyla özel bir statüdey-

di. 1931'de, *Mimar* dergisinin ilk sayısında, Le Corbusier "sadece reformcu değil, gerçek bir inkılapçı", "muasır şehircilik"in fikir babası olan mimar sıfatıyla putlaştırılıyordu.[28] 1930'ların en üretken mimar ve mimarlık eleştirmenlerinden Aptullah Ziya, Le Corbusier'nin, modern mimari ile yeni çağın teknolojik ikonları arasında kurduğu ünlü bağlantıya göndermeler yapıyordu. Bu bölümün başında da alıntıladığımız yazısında, yirminci yüzyılın (ve Kemalist inkılabın) "yeni sanat"ının artık geçmişin anıtları olamayacağını, bu sanatın "baş döndürücü bir süratle gökleri geçen tayyarelerde ve denizleri aşan tahtelbahirlerde" aranması gerektiğini yazıyordu. Cumhuriyetin resmi gazetesi *Hâkimiyet-i Milliye*'de, Ludwig Hilbersheimer'in, "tıpkı bir makina, bir vapur, bir otomobil, bir tayyare, bir köprü inşa eden mühendis gibi, mimar da eserini yaratırken aynı rasyonel düşünüş, katiyet ve iktisadilikle hareket etmelidir," diyen yazılarından alıntılara yer veriliyordu.[29] Yeni Mimari'nin Türkiye'de heyecanla karşılanması, cumhuriyetin modernizmin sınai kaynaklarına ve teknolojik ikonlarına meftun olması bağlamında kavranmalıdır.

Modernizmin Teknolojik İkonları

Kültür tarihçisi Leo Marx'ın açıkladığı gibi, on dokuzuncu yüzyılın "sınai ikonografisi", ayrı ayrı mamuller ve makinalar, yani mahut mekanik sanatlar olarak teknoloji fikrinin yerine, tamamiyle yeni, toplumsal değişimin asli faili olarak teknoloji anlayışının geçmesine işaret eder.[30] Türkiye'de de Batı'nın (ve özellikle de, coğrafi uzaklığının mitik statüsünü artırdığı Amerika Birleşik Devletleri'nin) sınai ve mühendislik başarıları, birkaç Türk reformcusunun ulaşmayı istediği "medeniyet"in maddi temellerini oluşturuyordu. Daha 1918'de, "Sanayi risalesi, Türkiye'de milli mefkure taşıyan dimağlarda, daha sonra yüreklerde San'at fikrini dağıtan ulu mürebbidir" iddiasıyla *Sanayi* dergisi yayımlanmaya başlamıştı[31]; bu dergi cumhuriyet döneminde *Endüstri* başlığıyla yayımını sürdürdü. 1930'lar boyunca derginin kapağında, Rus avangard kolajlarını ya da Weimar Almanyası'ndaki *Das Neue Frankfurt*'un kapak tasarımlarını hatırlatan türbinler, pistonlar, makinalar, fabrika bacaları ve gemi ya da uçak pervaneleri fotoğraflarından yapılan kolajlar kullanılmıştır. Yüzyılın başlarından itibaren, resimli popüler dergilerde sık sık gökdelenler, tahıl siloları, köprüler, demiryolları, uçaklar ve montaj hatlarının fotoğrafları ve Henry Ford'un hayatı ve kariyerinden anekdotlar yayımlanıyordu. Türkiye gibi, bu tür imajların hiçbir gerçek maddi temeli olmayan, yoksul, tarımsal ve savaş yorgunu bir ülkede bile, bu tür bir sınai ikonografisinin çoğalması, modern mimari polemiğinin konumlandırılabileceği olumlu bir bağlam oluşturmuştur.

Bu popüler sanayi ve teknoloji imajlarından örnekler vermeye, 1928'de, yani



3.1 "Müstakbel Şehirler": Mart 1924 tarihli *Resimli Ay* dergisinde yayımlanan modern bir metropol illüstrasyonu. New York'tan esinlenen gökdelenler ve yeraltı ağları imgesi, 1920'lerin genel mimarlık kültüründe yaygın bir görsel temaydı.

tam eski yazıdan Latin alfabesine geçilen günlerde yayımlanmaya başlanan "resimli aile mecmuası" *Muhit*'le başlayacağım. 1929 tarihli bir başyazının kendi kendini açıklayan uzun bir başlığı vardı: "Değişmek bir zarurettir: İnsanlar değişmeseydiler vahşilikten ve bedevilikten kurtulamazlardı."[32] Sayfa üzerlerindeki resimlerde, sırasıyla üstünden uçak geçen bir yelkenli, bir otomobilin solladığı bir at arabası ve daha büyük bir buharlı makinanın solladığı eski tip bir lokomotif bulunuyordu. Küçük romörkörlere yukarıdan bakan Brooklyn Köprüsü'nün (ki bu köprü de, başlı başına, aynı tarihlerde yazılan ünlü Mayakovski şiiriyle yüceltilen modernist bir ikondur) ve küçük ahşap bir kulübenin yanında göğe yükselen gökdelenlerin göründüğü birer illüstrasyon da basılmıştı. 1932'de *Muhit*'te yayımlanan "New York Belediyesinin Misli Görülmemiş Bir Teşebbüsü" adlı yazıda Radio City kompleksinin ve Rockefeller Center'ın özellikleri anlatılırken, gökdelenlerin perspektif ve aksonometrik görüntülerine de yer verilmişti.[33] Aynı sayıda, "Maşinizm nedir ve bundan nasıl bir cemiyet doğar" başlıklı bir tercüme yazı da, Pittsburgh'daki bir fabrikanın fotoğraflarıyla ve iki dünya savaşı arasında Avrupa'da modernist mimari avangardın gözünde en etkili şahsiyet olduğu iddia edilebilecek olan Henry Ford'un bir portresiyle resimlendirilmişti.

Bu ilk popüler sanayi ve ileri teknoloji imajlarının kayda değer yanı, birer bilimkurgu yazısıymış hissini vermeleridir – makinaların, vasıtaların ve binaların aşina olunmadık formları karşısında bir büyülenmişlikleri söz konusudur ama bunların gerçek bağlamları, yerleri ya da tasarımcıları hakkında çok az bilgi (ba-

zen de yanlış bilgiler) verilir. Burada söylenmek istenen, yer ve ülke gibi tikelliklerden bağımsız evrensel bir insanlık geleceği adına bunlara sahip çıkmak gerektiğini ve Türkiye'nin de yürümek istediği doğrusal bir ilerleme yolu olduğunu ileri sürmektir adeta. Örneğin cumhuriyetin ilanından sadece bir yıl sonra, 1924'te, *Resimli Ay*'daki bir yazıda "medeni ülkeler"in büyük metropolleri ile "Ankara'da inşa edilmekte olan küçük ve mütevazı başkentimiz" karşılaştırılır. Yazıya, üzerinde uçaklar uçan, yeraltında da çokkatlı metro sistemleri olan fütüristik bir gökdelen şehri resmi (resim 3.1) eşlik eder – Harvey Wiley Corbett'ın "The City of the Future"undan (1913), Hugh Ferris'in *The Metropolis of Tomorrow*'una (1929) sayısız kez üretilmiş New York fantezilerinin kaynağı belirtilmeyen bir varyantıdır bu.[34] Yine, 1929'da *Muhit*'te basılan "Modern Şehirler" başlıklı tam sayfa illüstrasyonda, Berlin'deki Alexander Platz'ın, etrafı Mendelsohnvari binaların modern formları ile çevrili bir perspektifi görülür (resim 3.2). Ne var ki projenin ne olduğundan hiç bahsedilmeyen fotoğraf altı yazısında sadece şunlar söylenir: "Medeniyetin en büyük vasıflarından birisi basmakalıptan bıkması ve daima yeni ihtiyaçlara cevap verecek yeni vasıtalar yaratmasıdır."[35]

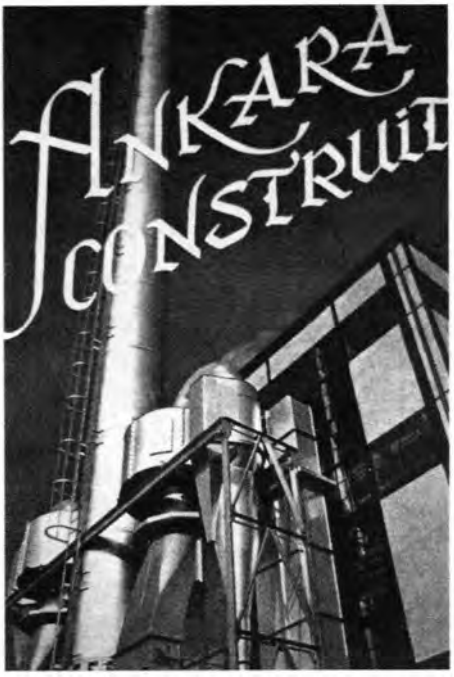
Amerika'nın teknolojik ve sınai başarıları, 1920'ler ve 1930'larda modern Türkiye'yi büyülemeyi sürdürmüş olsa da, bu dönemde Kemalist Türkiye'nin Amerikalı uzmanlar, mühendisler ve şirketlerle gerçekleşmiş önemli bir teması olmamıştır. Tarihsel ve siyasi nedenlerle, ülke uzmanlık yardımını neredeyse sadece Almanya'dan alıyordu; kaldı ki, Kemalizm, Alman düşünürleri, liderleri ve mühendisleri tarafından dile getirilen devletçi, antikapitalist teknoloji anlayışını kendine daha yakın buluyordu.[36] Popüler dergiler Amerikan teknolojik harikalarına dair fütüristik görüntüler yayımlamayı sürdürse de, 1930'ların resmi Türk yayınları daha çok yeni cumhuriyet rejiminin fiili sınai ve teknolojik başarıları üzerinde yoğunlaşıyorlardı. *La Turquie Kemaliste*'te çok sayıda fabrika, enerji santrali, köprü, baraj ve zirai makina fotoğrafı yayımlanıyor, bunlar bazen kolajlanıp poster haline getiriliyordu ki bu da söz konusu sınai ikonografinin propaganda işlevini vurgular (resim 3.3). Birinci beş yıllık sanayi planının yürürlüğe konması (1934) ve büyük devlet teşebbüslerinin, özellikle de tekstil alanında Sümerbank'ın (1933), madencilik alanında da Etibank'ın (1935) kurulmasıyla birlikte, sanayi ve teknoloji milliyetçiliğin kıvanç kaynağı haline geldi. Benedict Anderson'ın milliyetçilik hakkındaki klasikleşmiş kitabında belirttiği gibi,[37] bu devlet teşebbüslerine bölgedeki eski medeniyetlerin, yani sırasıyla Sümerlerle Hititlerin adının verilmesi, milliyetçi anlatıların nasıl işlediğini çok güzel temsil eder. Bu adlar ülkeyi toprağa kök salmış uzak ve mitik bir geçmişe yerleştirirken –milliyetçiliğin arkaik bileşeni–, Sümerbank ile Etibank'ın programları da Kemalizmin fütüristik sınai özlemlerini simgeliyordu – milliyetçiliğin ütopik bileşeni.

1937'de H.A. Brassert and Company adlı bir İngiliz şirketi tarafından Karabük'te Türk Demir ve Çelik Fabrikaları'nın kurulması, özellikle de maden erit-



3.2 "Modern Şehirler": 1929'da resimli popüler dergi *Muhit*'te (no. 10) yayımlanan fütürist bir modern metropol imgesi. Alttaki imge 1928'de Berlin'de yapılan Alexander Platz yarışmasından alınmış, ama bu belirtilmemiş.

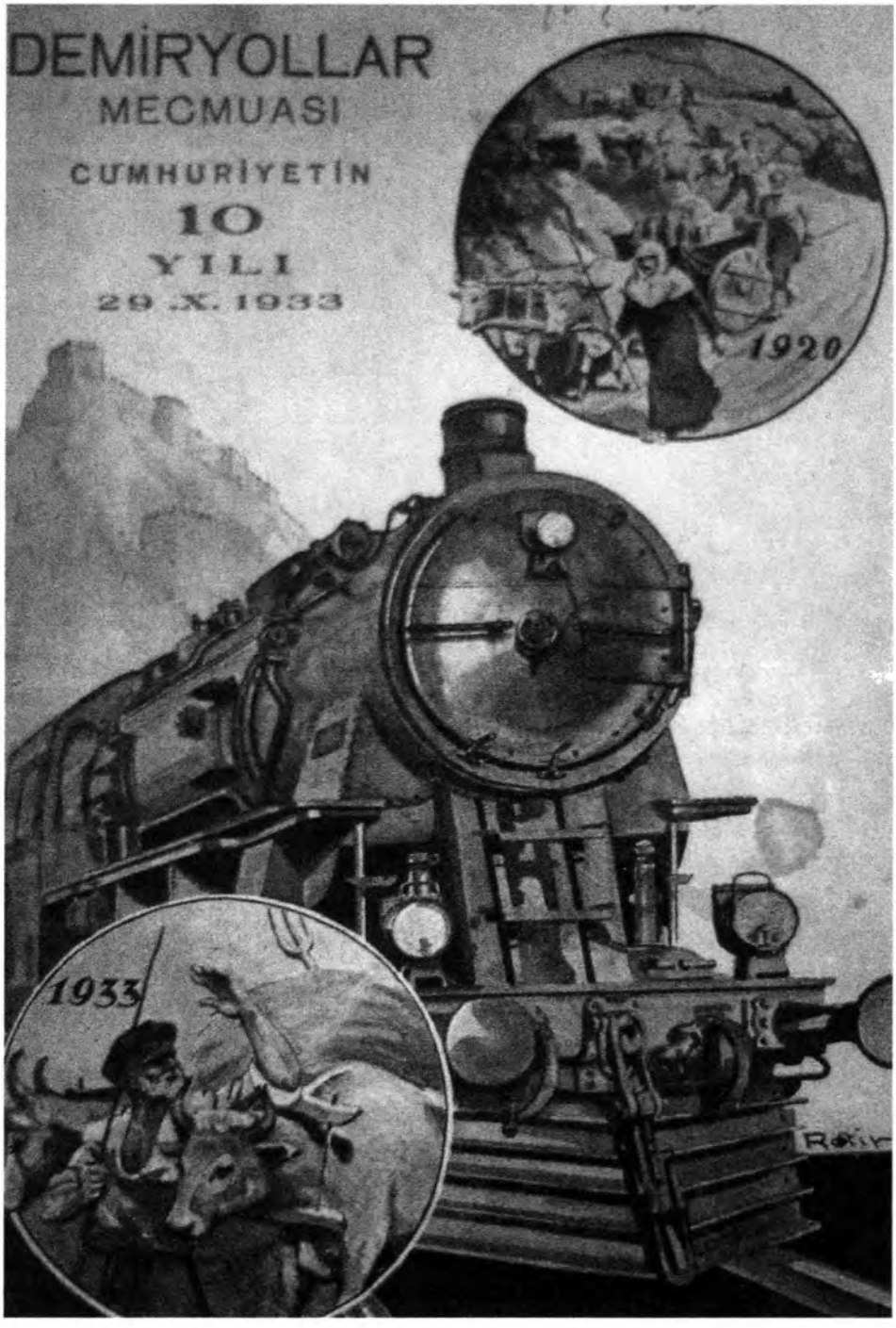




3.3 Yeni cumhuriyetin özlemlerini ve başarılarını temsil eden sanayi imgeleri. *Sol*: Kayseri'deki Sümerbank tekstil fabrikalarını gösteren, Dahiliye Vekaleti Basın Bürosu tarafından yayımlanmış kartpostal (Yazarın koleksiyonu). *Sağ*: *La Turquie Kemaliste*'ten (no. 17, Şubat 1937) "Ankara Construit" kolajı.

me ocağının inşa edilmesi, destan boyutlarına çıkarıldı.[38] Sanayileşmeye yönelik bu tür yeni teşebbüslere, İstiklal Savaşı'nın farklı bir cephede, bu kez doğa güçlerine karşı devam ettirilmesi gözüyle bakılıyordu – cumhuriyet aydınlarının yazılarında sık sık başvurdukları bir temaydı bu. 1933'te Şevket Süreyya şöyle yazıyordu: "Milli kurtuluş hareketi, geri ve dağınık bir cemiyetin ileri ve teşkilatlı bir millete istihalesi demek olduğuna göre bu mücadelede aslolan şey, mücadele ve tezadın insanlarla insanlar arasında değil, tabiatla insanlar arasında olmasıdır. Tabiatla mücadele, bütün milli kurtuluş hareketlerinin ve bilhassa Türk nasyonalizminin en baş prensibi, en yüksek şiarı ve en canlı sembolüdür."[39]

Bu temanın güçlü bir alegorik temsili, Ankara'da tasarımı Şekip Akalın tarafından tasarlanan ve 1937'de tamamlanan yeni garın ana yolcu salonunun (resim 6.17) dekorasyonunda kullanılacak iki büyük duvar resmi için açılan yarışmada bulunabilir. Nurettin Ergüven'in yarışmayı kazanan, her biri yirmiye bir metre boyutlarında olan iki resmi, Türk milli destanının iki aşamada "Lozan Antlaşması'ndan Önce" ve "Lozan Antlaşması'ndan Sonra" resmediyordu.[40] İlk resimde milli savaştan kahramanlık sahneleri tasvir edilirken, ikincisi cumhuriyetin savaştan sonra teknoloji, sanayi ve ulaştırma alanlarında kazandığı başarıla-



3.4 *Demiryollar Mecmuası*'nın, cumhuriyetin onuncu yılını kutlayan ve ulaştırmadaki ilerlemeyi temsil eden, 29 Ekim 1933 tarihli özel sayısının kapağı.

ra hasredilmişti. Sovyet toplumcu gerçekçiliğinin o dönemki benzer örneklerini hatırlatan bu resimde bir köye giren bir tren, beton köprüler, limanlar ve doklar, sulama kanalları, tarım alanları, bacaları tüten fabrikalar, Ankara'nın inşa edilişi, karayolları ve uçaklar gösteriliyordu.

1930'ların ortalarına gelindiğinde, ulusal ekonomi politikasının hedeflerini "Türkiye'yi elektriklendirmek" ve "anayurdu dört baştan demir ağlarla örmek" gibi sloganlar ifade ediyordu.[41] İletişim ve ulaşım ağları –demiryolları, karayolları, köprüler ve tüneller–, milletin yeni teritoryal bilincini temsil etme açısından özellikle önemliydiler. Ülkenin her köşesini ulaşılabilir ve birbirine bağlı kılarak milliyetçiliği yaymada önemli bir rol oynamış olan gazeteler gibi, bu ulaşım ağları ve yapıları da "hayali cemaat"in zihinsel haritasının çıkarılmasına katkıda bulundular. Bunların cumhuriyetin özbilinci ve kendi kendini temsil ediş biçimi açısından ne kadar önemli olduğu resmi yayınlarda açıkça görülür. Örneğin 1934'te, *Nafıa İşleri Mecmuası*'nın ilk sayısında, Türkiye'de köprü inşaatının tarihi ve o günkü durumu hakkında hacimli bir rapor yayımlanmıştır. Rapor, Sinan'ın ve diğer Osmanlı mimarlarının taş işçiliğine gerekli saygıyı gösterdikten sonra, işe aynı geleneği sürdüren, cumhuriyetin ilk köprüsüyle başlar: Türkiye'nin güneydoğusundaki Siirt-Diyarbakır yolunda 1923'te inşa edilen Garzan Köprüsü. Kendisi de başmühendis olan yazar, "memleketin uzak bir yerinde ve her nevi vesaiti fenniyeden mahrum bir devirde" inşa edilen bu otuz altı metrelik tek açıklıklı köprü, "İstiklal Harbini müteakip Cumhuriyet devrinde memlekette doğan imar aşkının ilk alâmetlerinden birini ve mühendislerimizde beliren fenni cesaret ve azmin bir misalini teşkil eder," diye yazmıştı.[42] Raporun devamında, cumhuriyetin, açıklıkları gittikçe büyüyen ve estetikleri gittikçe incelen yeni betonarme köprüleri betimleniyordu.

Erken cumhuriyet dönemiyle özdeşleştirilen en önemli devlet teşebbüslerinden biri olan demiryollarının, Kemalist inkılabı ülkenin her köşesine taşıyan yollar olarak özellikle simgesel bir statüleri vardı. *Ülkü* dergisi, yeni rejimin "demiryolu siyaseti"ni, inkılabın hedeflerini gerçekleştirecek bir araç olarak ve rejimin büyük ölçekli milli meselelere nasıl yaklaştığının göstergesi olarak selamlıyordu.[43] Devlet Demiryolları İdaresi'nin resmi yayını olan *Demiryolları* dergisinde, trenlerin ve yeni garların fotoğrafları, istatistikler ve cumhuriyetin ilanından beri kaç kilometre yeni demiryolu yapıldığını gururla ilan eden haritalar yayımlanıyordu (resim 3.4). 1930'ların başlarında inşa edilen yeni garlar, demiryollarının ilerici işlevinin en münasip mimari ifadesi olması amaçlanan, belirgin bir biçimde modernist bir estetiği olan standart bir tasarımı izliyorlardı. Mesela, Sivas, Malatya ve Manisa garlarının fotoğraflarında, bu yeni estetiği sergileyen özdeş cepheler görülür: sade dikey ve yatay hacimlerle yapılan simetrik, süssüz düzenlemeler, düz çatılar ve geometrik cephe kompozisyonları (resim 3.5).[44] Birçok taşra şehrinde, en modern görünüşlü konutlar (villa tipi tek evler ya da bahçeli





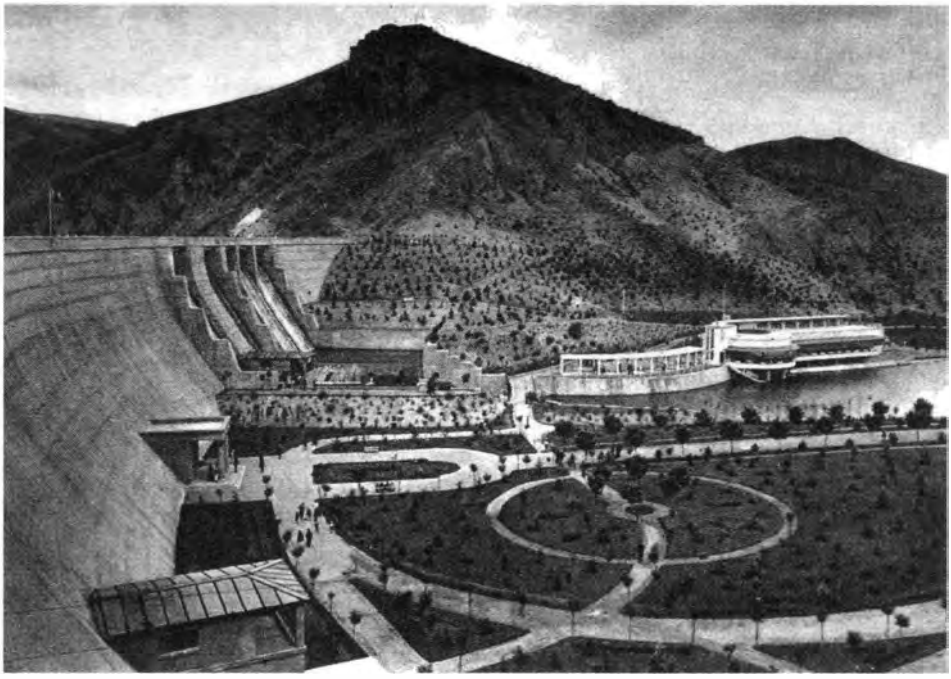


3.5 1930'larda ülkenin çeşitli yerlerindeki demiryolu istasyonlarının prototip tasarımı: Merkezi devletin taşraya uzanmasını simgeleştiren tekrara dayalı, kolayca tanınabilir modern bir imge. Tasarımları aynı üç örnek: (*üst*) Malatya İstasyonu, (*orta*) Manisa İstasyonu (Zeynep Kezer'e teşekkürler. Kaynak: TCDD Arşivleri) ve (*alt*) Sivas İstasyonu (L. Linke, *Allah Dethroned: A Journey Through Modern Turkey*, New York: Alfred A. Knopf, 1937).

sıra evler) Devlet Demiryolu personeli için yeni gar binalarının etrafında (istasyon mahallelerinde) inşa edilmişti.

Köprülerin, sanayi tesislerinin ve demiryollarının estetik nesneler olarak övülmesi, Avrupa mimarlık kültüründeki benzer gelişmeleri takip ediyordu. Örneğin tahıl ambarları ve silolar, yani Le Corbusier'nin ünlü modern mimarlık arketipleri, Türk mimarları için de mimari ve estetik bir ilgi nesnesiydiler; Türk mimarlar bu binaların süssüz kitle ve hacimlerden oluşan temel kompozisyonlarına ve fayda gözeten tasarım ilkelerine hayrandılar. Mesleki dergi *Arkitekt*'te 1933'ten beri Türkiye'de inşa edilmiş yeni betonarme siloların fotoğrafları ve ayrıntılı betimlemeleri yayımlanmıştır.[45] Avrupa teknolojisi ve know-how'ı ile inşa edilen (Ankara ve Konya siloları bir Alman inşaat şirketi olan MIAG tarafından; Eskişehir ve Sivas siloları da bir Fransız şirketi olan Froment Clavier tarafından inşa edilmişti) bu silolar, Türk mimarların dersler alabilecekleri modern işlevsel binanın arketipleri olarak sunuluyorlardı. Şantiyede birleştirilen prefabrike betonarme levha ve paneller gibi yeni teknolojiler ya da mekanik yükleme, yük indirme ve işleme sistemleri gibi yeni yöntemler, bu betimlemelerde özellikle öne çıkarılıyorlardı.

Barajlar ve enerji santralleri de, tasarımcıların dikkatine layık estetik nesnelerdi. 1936'da tamamlanan, Ankara yakınlarındaki Çubuk Barajı'nın fotoğrafı, resmi yayınlarda ve kartpostallarda tekrar tekrar yayımlanmıştır (resim 3.6). Bu baraj yeni cumhuriyetin doğa üzerindeki hâkimiyetine tanıklık etmenin ötesinde, faydacı bir programın estetik olarak etkileyici bir biçimde inceltimine de örnek oluşturuyordu; tıpkı Sovyetler Birliği'nde 1927-1932 arasında konstrüktivist mimarlar olan Vesnin Kardeşler tarafından yapılan Dnieprostroy Barajı gibi. Çubuk Barajı *Arkitekt* dergisinde, mimarların bu dergide benimsedikleri tipik "bilimsel" uzmanlık söylemiyle, salt teknik ve inşaatla ilgili ayrıntılar –beton miktarı, toprağın durumu, duvara ilişkin yapısal hesaplar– açısından tanıtılıyordu.[46] Halbuki, bu söylemin ötesinde, barajın fotoğrafik cazibesi bariz ve zarif modernist kompozisyonunun sonucuydu. Barajın devasa kavisi, vadinin aşağılarında, su kenarında bulunan lokanta-gazinonun dalgalı içbükey-dışbükey formu ile dengeleniyordu (bkz. resim 2.12). Barajın devasa beton duvarının dibinde, özenle peyzajı yapılmış parkın içinden gelen yaya yolunun sonunda, ilginç bir yapı –küçük bir anıtsal portik– yer alıyordu. Üzerinde Atatürk'ün sözlerinin bulunduğu bir yazıt olan bu portiği, mücevheri düzeninde klasik Osmanlı sütunları taşıyordu ki, aslında cumhuriyet modernizminin vitrini sayılabilecek bir projede, Osmanlı canlandırmacılığının ya da Milli Mimari Rönesansı'nın ufak bir kalıntısıydı bu sütunlar (resim 3.7). Barajın ana yapısından başka, yatay hacimler, yuvarlatılmış köşeler ve dikey bir kuleden oluşan dengeli bir kompozisyon meydana getiren filtre istasyonu (1935-1936) da, sınai ve faydacı binaların taşıdıkları estetik potansiyele tanıklık ediyordu (bkz. resim 4.6).[47] 4. Bölüm'de er-





3.6 Cumhuriyet modernliğinin çok önemli bir teknolojik ve kültürel ikonu: Parkı ve lokanta-gazinosu da olan Çubuk Barajı (1936) (ayrıca bkz. resim 2.12). Dahiliye Vekaleti Basın Bürosu tarafından yayımlanmış, döneme ait kartpostal (Yazarın koleksiyonu).

3.7 Çubuk Barajı'nın dev beton duvarına bitişik, klasik detayları olan bir anıt-portik (S. Bozdoğan).

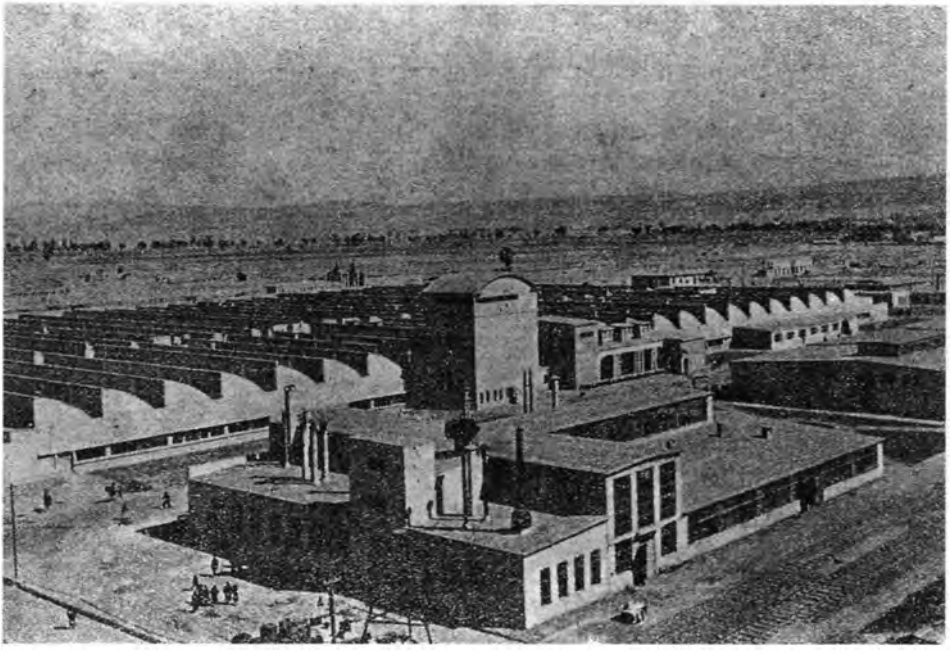
ken cumhuriyet mimarisinde bu estetik kalıbın kullanımına ilişkin bir tartışma yer alacak.

Fabrikalar, hem esas itibarıyle modern binalar olarak, hem de cumhuriyetin "muasır medeniyet"i yakalamadaki başarısının inşa edilmiş tezahürleri olarak özellikle önemliydiler (resim 3.8). On dokuzuncu yüzyıldan itibaren, yabancı mimar ve mühendisler Osmanlı Türkiyesi'nde zaman zaman fabrika inşa etme siparişleri almışlardı. Bu uygulama cumhuriyet rejiminde yaygınlaştı ve sistematikleşti; bu konu hakkında pek araştırma yapılmamışsa da, modern mimarlık alanında en önde gelen Avrupalı isimlerin bazıları, cumhuriyetin ilk on yılı içinde Türkiye için sanayi binaları tasarladılar. Bunlardan biri ve betonarme mantar sütunların kullanımında öncülük yapmış olan Sir Owen Williams'ın, 1926'da Adana'daki bir çırçır fabrikasının tasarımını yaptığı belirtilir. Bir diğeri, önde gelen Fransız modernist mimarı Rob Mallet-Stevens 1930'da İstanbul'daki likör fabrikasını yapmıştır.[48] Alman mimar Fritz August Breuhaus ise, erken cumhuriyet dönemi sanayi komplekslerinin en önemlilerinden ikisini, Eskişehir ve Turhal' daki şeker fabrikalarını, idare binalarını, lojmanları ve sosyal hizmet binalarını tasarlamıştır.[49]

Gelgelelim 1930'lardaki milliyetçi sanayileşme ideallerini tek başına simgeleyen Sümerbank fabrikaları, en önemli cumhuriyet ikonları düzeyine çıkarılıp resmi yayınlarda geniş yer bulmuştur (bkz. resim 3.3).[50] Sümerbank'ın yayınlarında, 1934'te beş yıllık sanayi planının başlamasından beri on beş fabrika inşa edildiği belirtiliyordu.[51] Bunlar arasında Bakırköy (1934), Kayseri (1935), Bursa (1935), Ereğli (1937), Nazilli (1937) ve Malatya'daki (1937) tekstil fabrikalarının yanı sıra, İzmit'teki kâğıt fabrikası (1936), Karabük'teki demir-çelik fabrikası (1937) ve Gemlik'teki suni ipek fabrikası (1935) vardı. Bir Rus mimara atfedilen, Kayseri'deki pamuklu bez fabrikası, devrim-sonrası Sovyet deneylerini hatırlatan ilginç bir örnektir. İçinde ana fabrika binasının yanında, işçilerin lojmanları, sosyal kulüp, sinema, yüzme havuzu, kreş, revir ve spor tesisleri de bulunan küçük bir fabrika şehri gibi tasarlanmıştı (resim 3.8). Yabancı bir gezgin burayı "Yakın Doğu'daki en büyük pamuklu bez fabrikası" olarak betimlemiştir.[52] *La Turquie Kemaliste*'in 1934 tarihli bir sayısında "Yeni Türkiye'nin Beş Yıllık Sanayi Planı" yazısının yanında bu fabrikanın perspektif çizimleri ve modelleri de yayımlanmıştır.[53] Nazilli ve Bursa'daki tekstil fabrikaları da belirgin bir biçimde modern tasarımlardı.[54] Programın farklı bileşenleri arasında net biçimsel ayrımlar sergiliyorlardı ve ana hangarlara kuzey ışığı alma gibi işlevsel kaygılar gözetilerek yapılmışlardı. Binaların çoğu, 1930'ların modernist mimarlık kültürü bağlamında transatlantiklerin "makina estetiği"ne karşılık gelen, metal parmaklıklar ve dairesel pencereler gibi ayrıntıları olan yalın, süssüz geometrik hacimler şeklinde tasarlanmıştı.

Gelgelelim 1920'lerde Avrupa'da Le Corbusier'nin popülerleştirdiği şekliyle,





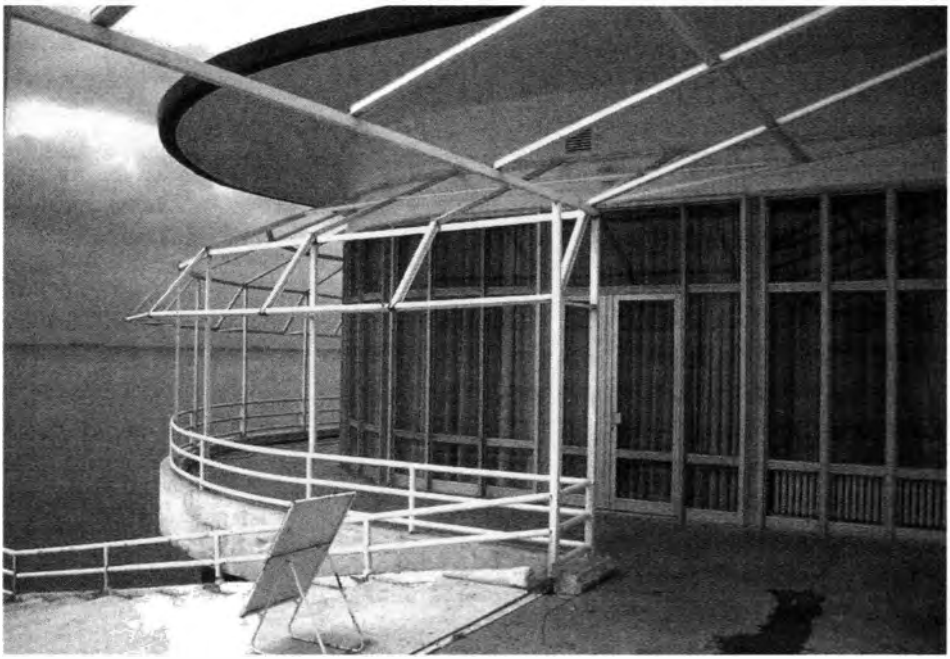
3.8 Erken Cumuhuriyet döneminde sanayi binalarının modern mimari tasarımları. *Üst*: Ankara'da Yüniş Tekstil Fabrikası, 1930 civarı (*La Turquie Kemaliste*, no. 10, Aralık 1935). *Alt*: 1930'larda cumhuriyet sanayileşmesinin gururu olan, Kayseri'deki Sümerbank dokuma fabrikalarının (1934-1936) genel görünüşü (*Arkitekt* 5, no. 11-12, 1935).

Modern Hareket'in transatlantik estetiğinin, 1930'lar Türkiyesi'ndeki en özlü ifadesi olan bina başkaydı. Düpedüz bir gemi gibi suyun üzerinde bulunan, Atatürk'ün Florya'daki yazlık köşkü (1934-1936), birçok yorumcuya göre "ilk gerçek Türk modernisti" olan Seyfi Arkan'ın (1904-1966) eseriydi.[55] Arkan, 1928'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olduktan sonra, Berlin Technische Hochschule'de dört yıl geçirmiş ve ödünsüz bir modernist olarak sağlam bir ün kazandıktan sonra, Florya projesi için bizzat Atatürk tarafından seçilmişti. Akla o zamanın, Eric Mendelsohn ve Serge Chermayeff'in İngiltere Bexhill'de yaptıkları De La Warr Köşkü gibi diğer ünlü modernist binalarını getiren, Arkan'ın "gemi binası", bu yeni modern tipin, betonarmenin potansiyellerini araştıran dikkate değer bir örneğiydi. Binanın, denizin üzerine çıkma yapan ve karaya bir yürüyüş yolu ile bağlanan yataylamasına ince uzun bir kompozisyonu vardır ve kara ile denizin kesiştiği yer dikey bir unsurla işaretlenmiştir (resim 3.9). Ana mekânın tamamen camdan dairesel çıkması ve düz çatının ince, konsollu uzantısı, dönemin modernist estetiğinin karakteristik unsurlarıydı. Bir gemi güvertesini andıran uzun açık koridor, bir sıra dairesel pencere ("lombarlar") ve güvertedeki beyaz metal parmaklık, bu binaya doğrudan doğruya transatlantik imaji veren unsurlardı.

Transatlantikten daha öne çıkan bir imaj varsa o da uçak ve onunla bağlantılı uçuş metaforuydu; kültür tarihçilerinin işaret ettiği gibi, uçmak "modernist avangard harekette derin içerimleri olan düşsel bir dönüm noktası" oluşturuyordu.[56] Le Corbusier'nin uçma ve uçak tutkusu, bizzat cumhuriyetin kurucusunun sivil havacılıkla şahsen ilgilendiği Türkiye'de olumlu karşılanmıştı. Türk Hava Kurumu binasının bir duvarında Atatürk'ü gökleri işaret ederken gösteren bir duvar resmi vardır; üzerinde şu ünlü özdeyişi yazılıdır: "İstikbal göklerdedir." Sivil havacılık okulu Türk Kuşu'nun merkezi, Ankara'da, 1936 yılında Ernst Egli tarafından tasarlanan modern bir binadaydı ve bu binanın fotoğrafları sayısız kartpostalda, *La Turquie Kemaliste*'te ve diğer resmi neşriyatta hep yayımlanıyordu (resim 3.10). Düz bir çatısı ve ön cephede yarım daire şeklinde bir çıkma yapan bir çatı terası ile çatı düzeyinde dairesel pencereleri olan betonarme bina, havacılık temasını modernist bir estetikle etkili bir biçimde birleştiriyor, her ikisinin de ilerlemeci iddiasını yansıtıyordu.

Havacılık cumhuriyet modernliğinde birkaç bakımdan önemli bir temaydı. Örneğin Nurullah Berk'in, 1933'te Ankara'da düzenlenen "İnkılap ve Sanatlar" sergisinde sergilenen (bütün fütürist unsurlara sahip: Pervaneler, havacı kepleri ve gözlükleri) ünlü "Havacılar" resminde olduğu gibi, sanatın konusuydu (resim 3.11). Üzerinde genç bir Türk havacısının fotoğrafı olan bir kartpostalda (resim 3.11) görüldüğü gibi, Dahiliye Vekaleti tarafından yayımlanan propaganda kartpostallarının konusuydu. Gelgelelim bunlar arasında en kolay tanınanı, Türkiye'nin ilk kadın havacısı ve askeri pilotu olan Sabiha Gökçen'in, dönemin resmi ve





3.9 1930'ların paradigmatik modernist binalarından biri: Atatürk'ün İstanbul Florya'daki yazlık köşkü, mimarı Seyfi Arkan. Bir gemi gibi su üstünde yüzen bina, özellikle "güverte" mekânları, lombarları ve metal parmaklıkları ile Le Corbusier'nin "transatlantik estetiği"ne atıflarda bulunur. Karadan genel görünüş (*üst*) ve deniz üzerindeki yuvarlak "güverte" (*alt*) (Fotoğraflar: Ömer Kanıpak).



3.10 Yeni Ankara'nın bir başka modernist ikonu: Tasarımı Ernst Egli'ye ait olan "Türkkuşu" Sivil Havacılık Okulu (1937-1938). *La Turquie Kemaliste*'in Nisan 1938 tarihli sayısından alınan fotoğrafta binanın yeni tamamlanmış hali görülüyor.

popüler yayınlarında, hatta dergi kapaklarında sık sık yayımlanan fotoğraflarıydı (resim 3.12). Bu görüntülerde, cumhuriyet modernliğinin en güçlü iki simgesi, Kemalist kadın ve teknolojik ilerleme, yeni ulusun başarısının nihai tanığı olarak birleşiyordu.

"Aydınlanma" teriminin hem düz hem de metaforik anlamlarıyla bir medeniyet unsuru olarak tasvir edilen elektrik de modernliğin bir başka önemli temasıydı. Devlet yayınları "Türkiye'nin elektriklenmesi"ni överken, popüler dergiler elektriğin günlük hayatlarda ve eviçi mekânlarda kullanılacağı, tamamen elektriklenmiş "müstakbel evler"i betimliyorlardı. Mimarlar da evin elektriklenmesinin asriliğin tanımlayıcı özelliği olduğunu yazıyorlar, hatta elektrikle ısınan ve aydınlatılan yataklar gibi yenilikler öneriyorlardı.[57] Ama mesela İtalya'da İtalyan rasyonalist mimarlar Luigi Figini ve Gino Pollini'nin Societa Edison için yaptıkları "Casa Electrica" ile kıyaslanabilecek önemli prototip tasarımlar görülmüyordu. Yine de bu teşkilatın Türkiye'deki muadili olan Société Anonyme Turquie d'Installation Électrique (SATIE), elektrik ile modernizm arasındaki simgesel bağı öne çıkarıyordu. Bu şirketin reklamlarında modern binalar, modern ev aletleriyle dolu iç mekânlar ve modern hayat tarzları tasvir ediliyordu. 1934'te, SATIE, o sıralar kariyerinin başlarında genç bir mimar olan Sedad Hakkı Eldem'e, Fındıklı'daki bürolarını tasarlama siparişi verdi (resim 3.13). Eldem'in (özellikle düz çatısı, *pilotis*'i ve serbest planıyla) Le Corbusier'nin ilkelerini yansıtan modern binası, onun (6. Bölüm'de ele alacağım) "Türk tarzı" eserinin birkaç istisnasından biridir. Bu binada elektrik şirketinin yansıtmak istediği güçlü modernist imajı



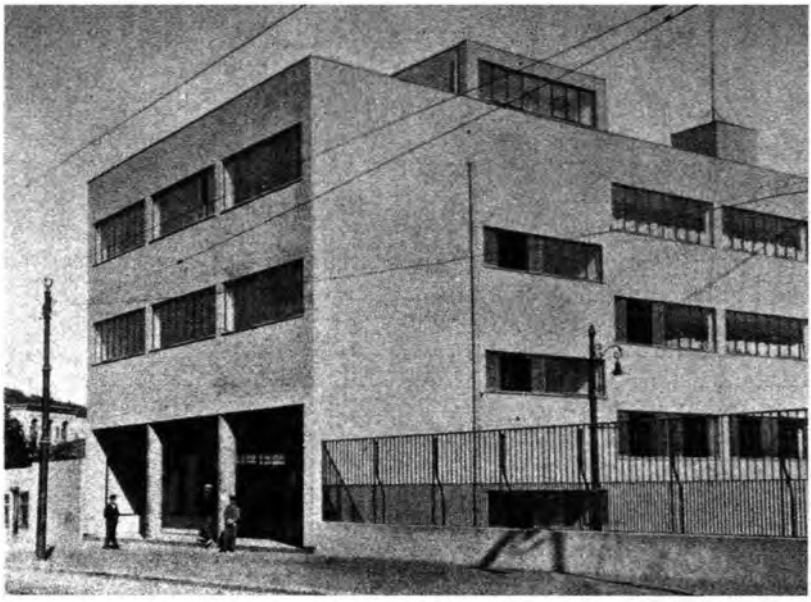
3.11 Kemalist Türkiye'nin modern çağın ruhunu yakalama özleminin temsilinde merkezi bir yer işgal eden havacılık ve havacılarla ilgili görüntüler. *Üst*: "D Grubu"nun üyelerinden Nurullah Berk'in Havacılar resmi, cumhuriyetin onuncu yıldönümü vesilesiyle, 1933'te Ankara'da açılan "İnkılap ve Sanat" sergisinde sergilenmişti. (*La Turquie Kemaliste*, no. 23-24, Nisan 1938). *Alt*: Dahiliye Vekaleti Basın Bürosu tarafından basılmış, o döneme ait "genç Türk havacısı" kartpostalı (*La Turquie Kemaliste*, no. 30, Nisan 1939).



3.12 Cumhuriyet inkılabının iki simgesi havacılık ve kadın yan yana. Popüler cumhuriyet dergisi *Yedigün*'ün (28 Temmuz 1937), Türkiye'nin ilk kadın pilotu ve Atatürk'ün manevi evladı olan Sabiha Gökçen'i gösteren kapak fotoğrafı.

öne çıkartmıştır. Yine, Rebii Gordon da elektrikli ve gazlı ev aletlerinin satılacağı bir mağazayı, üçgen bir arsa üzerinde iki katlı modern bir bina şeklinde tasarlamıştır; binanın girişinin hemen üzerine "Elektrik Evi" levhası asılmıştır (resim 3.14). Elektrik Evi, düz çatısı, köşeleri dönen yatay pencere bandı, betonarme inşaatı ve giriş katındaki mantar sütunlarıyla, hem içerik hem de biçim açısından küçük bir modernlik vitrini kimliğindeydi.[58]

Gelgelelim elektriği cumhuriyet modernliğinin ikonu haline getiren şey kamusal kullanımıydı. Aydınlatılmış yapılar ve levhalar, ışığın aynı dönemin faşist ve sosyalist bağlamlarında yüklendiği siyasi işlevi hatırlatan bir biçimde, Kemalist propagandanın en önemli araçlarından biriydi. Cumhuriyetin onuncu yılı şerefine yapılan tak ve sütunlar arasında[59], CHP için mimar Seyfi Arkan tarafından tasarlanan ışıklı kuleler özellikle kayda değerdi: İnce, konsollu levhalardan oluşan soyut prizmatik kuleler aşağıdan aydınlatılıyordu (bkz. resim 2.24). Bu tür yapıların ve önemli hükümet binalarıyla halka açık parkların ışıklı gece görüntüleri, özellikle milli bayramlar ve İzmir Enternasyonal Fuarı gibi milli önemi olan olaylar sırasında, 1930'ların en aşina kartpostal görüntüleri arasında yer alı-





3.13 Sedad Hakkı Eldem'in İstanbul Fındıklı'daki Société Anonyme Turquie d'Installation Électrique binası (1934), Le Corbusier'nin düz çatı, yatay şerit pencereler, *pilotis* ve serbest plan ilkelerini sergiler (*Mimar* 4, no. 6, 1934).

3.14 Rebii Gorbon'un İstanbul Kadıköy'de yaptığı (1937) elektrikli aletler satılan mağaza, "Elektrik Evi". Binanın sade "kübik" hacmi, zemin katın saydamlığı ve alt katta betonarme mantar sütunların kullanılması, binanın belirgin "modern" özelliklerinden birkaçıdır (*Arkitekt* 7, no. 1, 1937).



3.15 İlerlemenin bir ifadesi ve cumhuriyete gurur veren şeylerden biri olarak elektrik ve gece aydınlatması. 1918 İzmir Enternasyonal Fuarı'nın gece görünüşü. Fuar Organizasyon Komitesi tarafından bastırılmış kartpostal (Supsun Güralp).

yordu. İzmir Fuarı'na ilişkin mimari tasvirlerde, özellikle elektrik sistemi (tenvirat işleri) –neon ışıklarının, projektörlerin ve "sodyum ve civa lambalar"ın kullanımı, yolların, ortamın ve suni göllerin ışıklandırılması– üzerinde duruluyor; bütün bunların gece çekilmiş görüntüleri yayımlanıyordu (resim 3.15).[60] Bu imajlar, halkın toplandığı ve eğlence amacıyla bir araya geldiği mekânlar tarafından cisimleştirilen kutlama, gençlik, iyimserlik ve ilerleme ruhunun (cumhuriyetin teşhir mekânlarında zirveye çıkan ruhun) kilit bileşenlerinden birinin elektrik olduğunu gösterir.

Sanayi ve İlerlemenin Halka Teşhiri

James C. Scott'ın işaret ettiği gibi, yüksek modernist bakış açısının tanımlayıcı özelliklerinden biri üretkenlik hayranlığıydı; üretkenlik, onu "sınıf mücadelesinin teknolojik çözümü" olarak gören milliyetçi rejimlere özellikle cazip geliyordu.[61] Türkiye örneğinde, sosyalist anlamda "sınıf mücadelesi"nden ya da "sınıflar"dan pek bahsedilmese de, sınai kalkınmanın ve maddi refahın kapatması beklenen bir başka mesafe vardı. Bu da köylü ile şehirli, kır ile kent arasındaki mesafeydi. Zafer Toprak, Sümerbank hakkındaki kapsamlı çalışmasının önsözünde, 1930'larda tüketim mallarına yüklenen önceliği vurgular ve şöyle der: "Sümer-





3.16 Önde gelen grafik sanatçılarından İhap Hulusi'nin RCA radyoları (*sol*) ve Sümerbank kumaşları (*sağ*) için tasarladığı reklam posterleri. Köylü ile kentli yurttaşın uyum içinde yan yana getirilmesi, 1930'larda milliyetçi bakış açısının merkezi temalarından biriydi (Yazarın koleksiyonu).

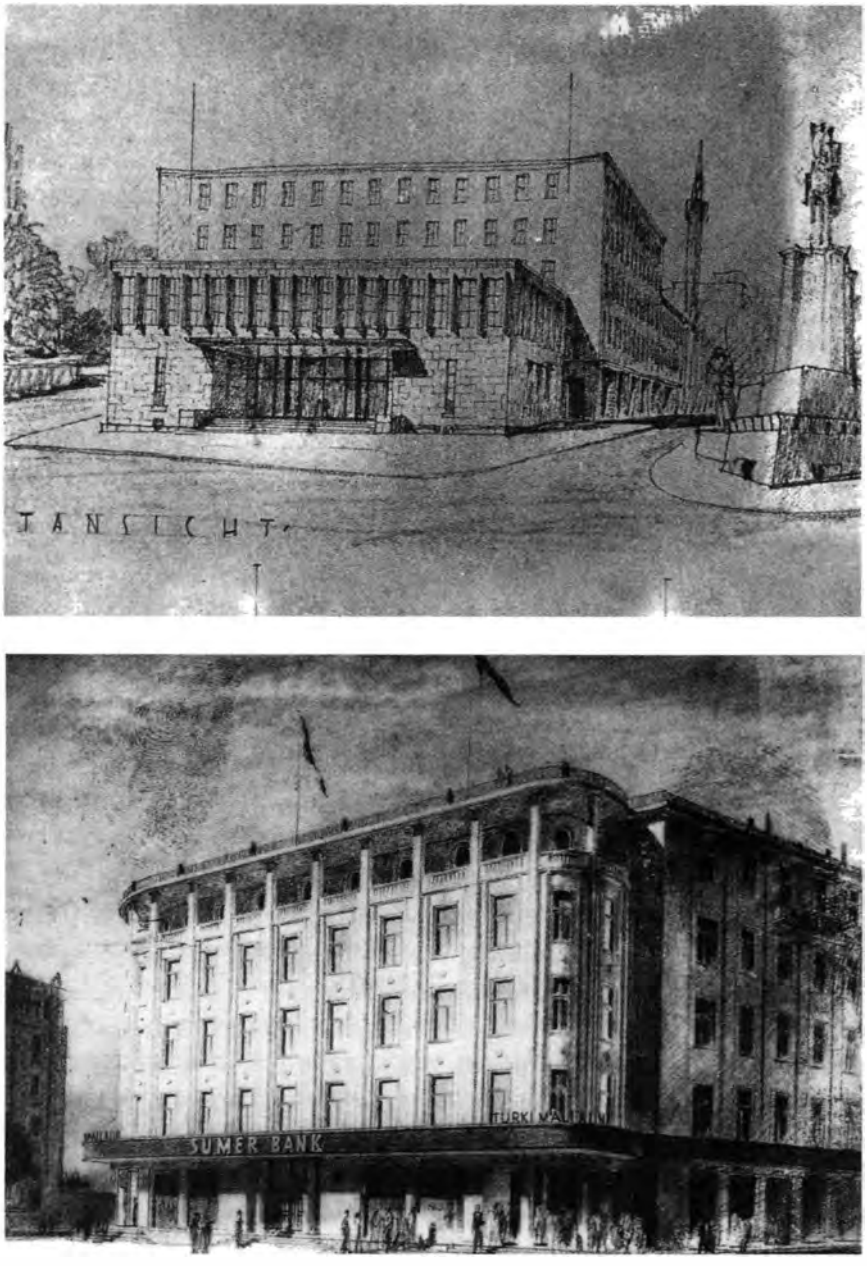
bank'ın girişimleri kapalı kırsal ekonomiyi açmış, kırsal ve kentsel toplum arasında birlik sağlamış ve köylüyü pazarla bütünleştirmek konusunda önemli bir rol oynamıştır."[62] Devlet teşebbüsleri tarafından tam manasıyla birleşmiş bir ulusun refahı için üretilen tüketim malları üzerindeki bu vurgu, en iyi, erken cumhuriyet döneminin en verimli grafik tasarımcısı ve Sümerbank'ın "şirket imajı"nın yaratıcısı İhap Hulusi (Görey)'in (1898-1986) posterlerinde görülebilir. Sümerbank tekstilleri ve tekel idaresi için yapılan sayısız poster, bankalar ve radyo, buzdolabı gibi ev araçları için yapılan reklamlar onun imzasını taşır. Bu posterlerin çoğunun özellikle ilginç yanı, köylü ile şehirlinin uyum içinde bir arada bulunmasıdır; sanayi ürünleri bu ikisinin –paralel ama hiçbir zaman birbiriyle çatışmayan– hayat özlemlerini tatmin eder (resim 3.16).

Sümerbank'ın Ankara Ulus Meydanı'ndaki heybetli merkez büroları da bu kurumun cumhuriyet Türkiyesi'nde devlet üretkenliğinin nihai simgesi olarak taşıdığı önem ve konumu vurguluyordu. 1934'te binanın tasarımı için açılan uluslararası yarışmaya önde gelen Türk, Alman ve Avrupalı mimarlar katıldı (resim 3.17).[63] İlk ödül Seyfi Arkan'ın projesine verildiği halde, ihale sonuçta Al-

man mimar Martin Elsaesser'e gitti. Binanın ölçeği, (en üst katın, günışığını alması için yuvarlak *skylight*'larla delinmiş betonarme çatı plağını taşıyan mantar sütunları gibi) en yeni betonarme yapı sistemlerinin kullanılması ve binanın eski şehrin tam merkezine yapılması genel etkiye katkıda bulunan unsurlardı. İnşaat fotoğraflarından görülebileceği üzere (resim 3.18), kent dokusu bütünüyle dönüşmüş, fondaki kale alanının eski binaları iyice küçülmüş ve Ulus Meydanı'nın bütün kamusal alanı yeniden tanımlanmıştı.

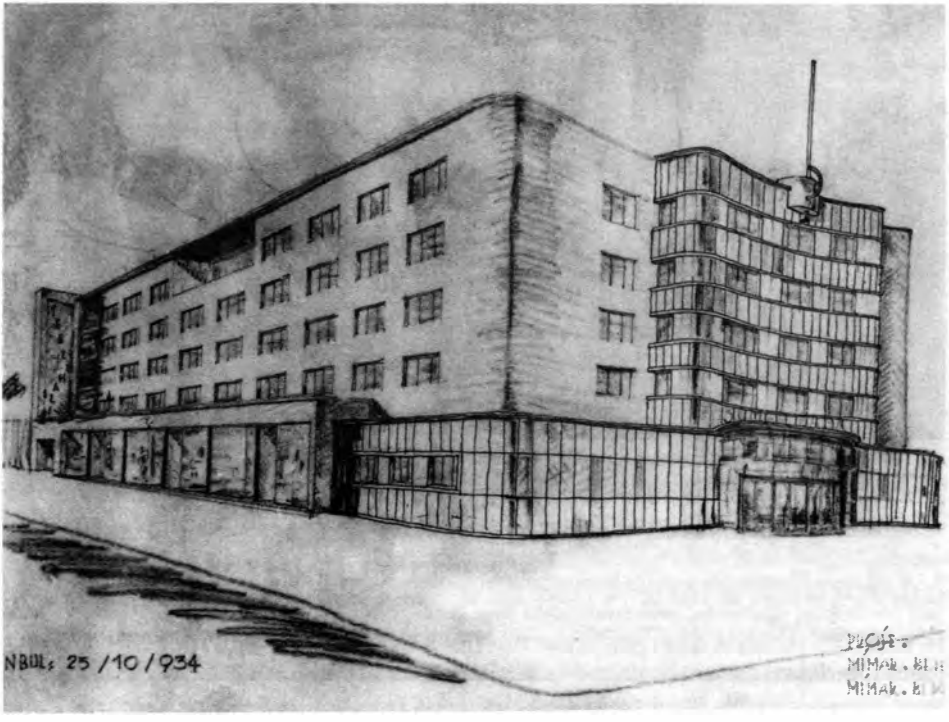
1929'da, halkı eğiterek "hesaplı yaşamaya, israfla mücadeleye ve milli ürünleri kullanmaya" teşvik etmek amacıyla Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti kuruldu. Cemiyet, "yerli mallarının çoğalmasına ve cinslerinin islahına, güzelleşmesine, bu yurtta ve başka yerlerde tanınmasına çalışmak" amacı doğrultusunda 1930'da bir Sanayi Kongresi, 1931'de de bir Ziraat Kongresi düzenledi. Milli hasılanın "kalitesini, gücünü ve zarafetini" iyileştirmek açıkça dile getirilen bir hedef olmasına rağmen, bunu tasarım, zanaat ya da üretim meseleleri üzerinde odaklanan sistematik bir çaba izlemedi. Yüzyıl başında İngiltere'deki sanat ve zanaat okullarında ya da Almanya'daki Deutsche Werkbund'da yapıldığı gibi, bu meselelere yönelik özel bir çaba sarfedilmiş olsaydı, Türkiye'deki modernizmin tarihi çok farklı olabilirdi, diye spekülasyonda bulunulabilir. Yine de, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin Türk modernizmine yaptığı en önemli katkı, 1930'larda modern mimari ile cumhuriyetin kamu alanının vitrini haline gelen sergiler üzerindeki vurgusuydu. Cemiyetin 1933'te farklı şehirlerde 210 şubesi vardı. Cemiyetin pedagojik misyonu, propaganda posterlerini, *İktisat ve Tasarruf* dergisini, broşürler, piyesler, şiirler ve eğitim malzemeleri hazırlamayı, "Tasarruf ve Yerli Malları Haftası"nı kurumsallaştırıp kutlamayı ve en önemlisi de sergiler düzenlemeyi içeriyordu. Cemiyet ayrıca Türkiye'nin, 1931'deki Budapeşte Uluslararası Sergisi gibi (bu sergide Türk pavyonunun tasarımını Sedad Hakkı Eldem yapmıştı) yurtdışı sergilerine katılmasına da öncülük ediyordu.

1933'te, cumhuriyetin ilanının onuncu yıldönümü vesilesiyle, cemiyet zirai ve sınai ürünlerin, tekstil ürünlerinin, zeytinyağının, şekerin, halıların, karayolu inşaatları haritasının ve elektrik götürülecek yerlerin listesinin yer aldığı büyük bir "Milli İktisat Sergisi" hazırladı. Sergi için yayımlanan broşürde, fütüristik sanayi ve teknoloji özlemleri, arkaik Türk kültürüne yapılan atıflarla iç içe geçmiş, bu ikisi milliyetçi anlatının süpürücü jestiyle birbirine bağlanmıştı. Örneğin demiryolları sergileri betimlenirken, "büyük köprülerle, deldikleri derin tünellerle yarına emniyetle temel atan" Türk mühendis ve işçileri "demir dağı delen Bozkurt'un halefleri" olarak sunuluyordu.[64] Bu, Türklerin Orta Asya'daki kökenleri ve oradan Anadolu'ya göçleri hakkındaki milliyetçi efsaneye yapılan bariz bir atıftı. "Eskiye karşı yeni" kurgusu da, cumhuriyetin başarılarını, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinin "ihmal ve fakirliği"nden ayırt etmekte kullanılan önemli bir retorik araçtı: "Saltanat devrinde, sergi denince akla yalnız rama-

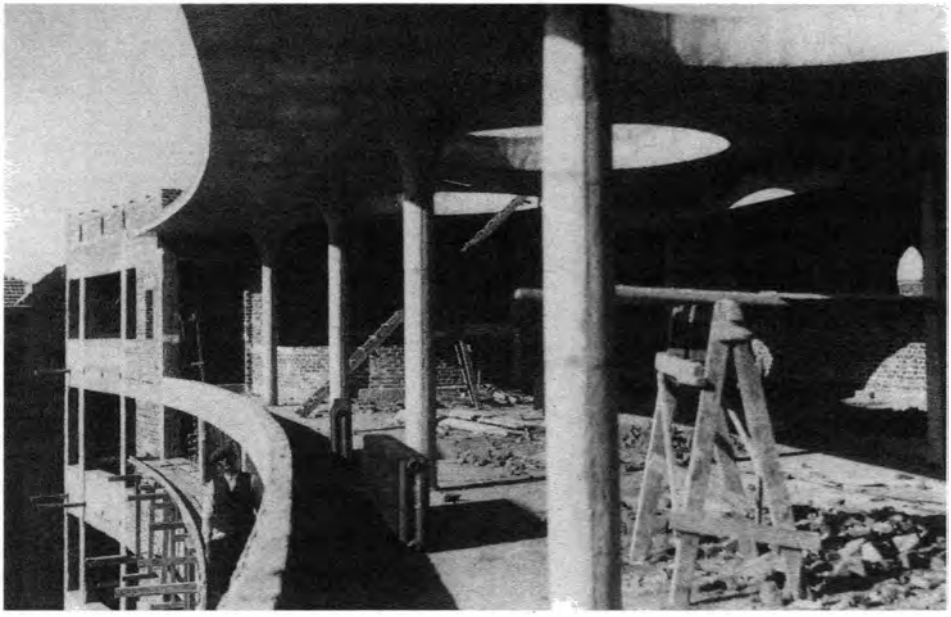


3.17 Ankara Ulus Meydanı'ndaki Sümerbank merkez binası için açılan uluslararası mimarlık yarışmasına katılan projeler (1934). İhaleyi kazanan Martin Elasaesser'in (*üst sol*), Fritz August Breuhaus'un (*üst sağ*), Albert Laprade'ın (*alt sol*) ve Türk mimarları Behçet Sabri ile Bedrettin Hamdi'nin (*alt sağ*) projeleri. Türk mimarların tasarımı, Avrupalı mimarların daha ağır ve daha "klasik" tasarımlarından belirgin biçimde daha modernist (asimetrik, sade, daha hafif ve daha saydam) bir estetik sergiler (Sümerbank mimarlık bürosu arşivleri, Ankara).


SÜMERBANK


NBUL: 25/10/934





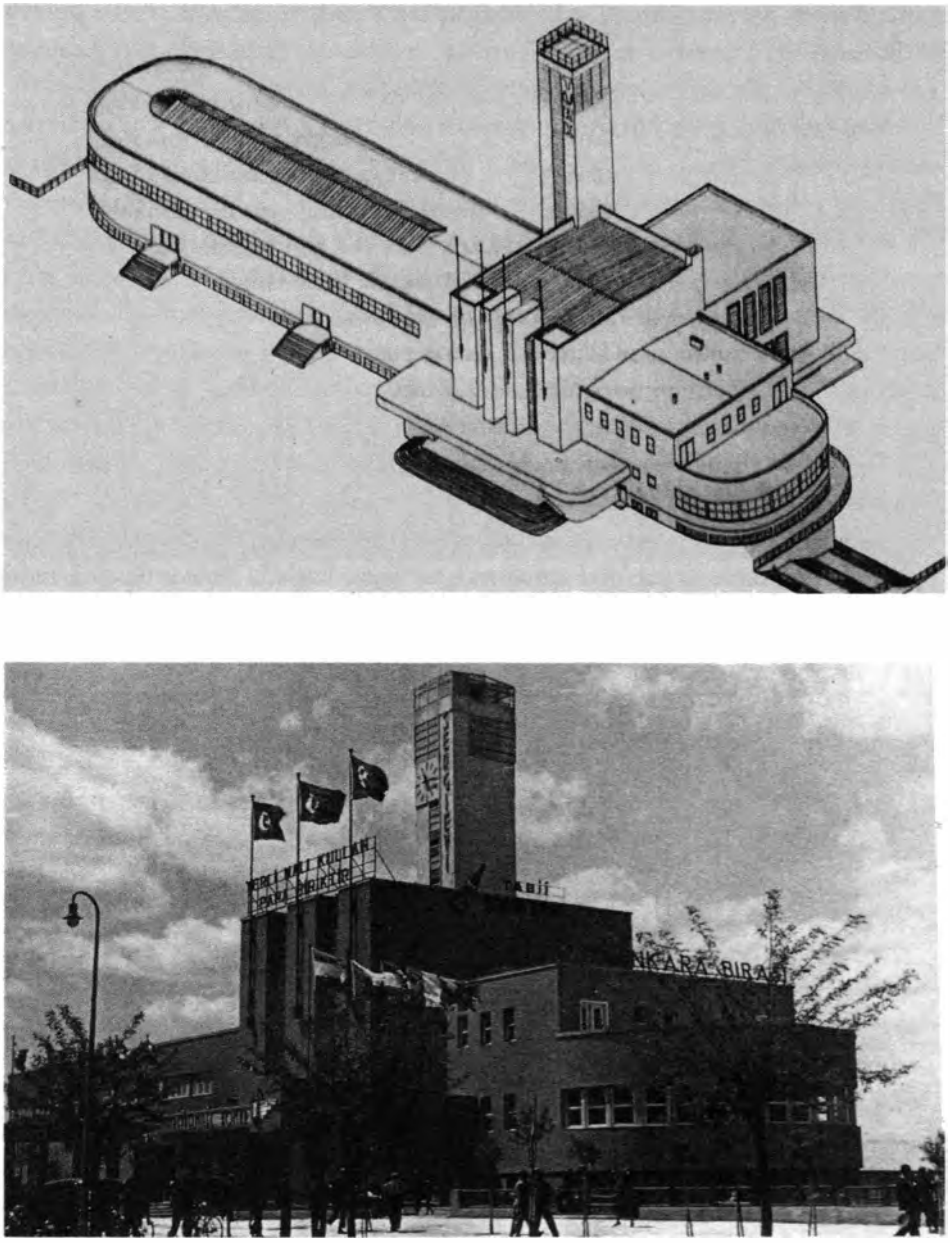
3.18 Martin Elsaeser'in yaptığı Sümerbank binasının inşaat fotoğrafları. *Üst*: Mayıs 1937, inşaat yarılanmış durumda, kale etrafındaki Eski Ankara'nın kentsel dokusu karşısında binanın ne kadar dev ölçekte kaldığı görülüyor. *Alt*: İnşaat halindeki üst katın Eylül 1937'deki görünüşü, betonarme mantar sütunlar ve çatıda dairesel ışık delikleri dikkat çekiyor (Sümerbank mimarlık bürosu arşivleri, Ankara).

zan aylarında Beyazıt camisi avlusunda açılan tespih ve baharat sergisi gelirdi. Milli sanayiini kurmaya başlayan Türkiye Cumhuriyeti'nde sergi mefhumu benimsenmiş ve gittikçe tekamül eden bir ihtiyaç haline girmiştir."[65]

Sergi mekânlarının modernist tasarımı ile 1930'lardaki siyasi rejimlerin ilerlemeci iddiaları arasındaki bağlantı, mimarlık tarihinin iyi bilinen temalarındandır. 1930'ların birçok önemli sergisi arasında, 1932'de Roma'da düzenlenen Mostra della Rivoluzione Fascista, Türk mimarlık kültürü için özel bir önem taşıyordu ve Türk mimarlara özel bir ilham vermişti. Türk mimar Aptullah Ziya'nın da ziyaret ettiği bu sergi *Arkitekt*'in yanı sıra popüler yayınlarda da konu edilmişti. Bu serginin Mussolini'nin Roma yürüyüşünün onuncu yıldönümünü kutlamak için düzenlenmiş olması, Türkiye Cumhuriyeti'nin onuncu yıldönümünü kutlamak amacıyla –daha önce bahsettiğimiz 1933'teki Milli İktisat Sergisi de dahil– benzer sergiler düzenleme fikrinin buradan gelmiş olabileceğini düşündürüyor.

Aynı yıl, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti tarafından, Ankara'daki Sergi Evi için açılan uluslararası yarışma sonuçlandı ve inşaat başladı. *Mimar* dergisi, cemiyetin alışılageldiği gibi işi yabancı bir mimara ihale etmek yerine bir yarışma açması kararını övüyordu. Mimarların, "yerli malı gibi yerli sanatkâr mefhumunu çok iyi kavrayan Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti"ne duydukları şükran hislerini ifade ediyor ve yazıyı diğer devlet kurumlarının da aynı şeyi yapması isteğiyle bitiriyordu.[66] "Bu suretle, Türk kültürüne yabancı eserler yerine, hakiki Türk san'atkârları, duyarak, hissederek Türk mimarisini yaratacaklardır," diyordu. İşin ironik yanı, inşa edilmek üzere seçilen proje, Türk mimar Şevki Balmumcu'ya (1905-1982) ait olan ve 1920'lerin İtalyan rasyonalist ve Rus konstrüktivist projelerini andıran, belki de Avrupa modernist estetiğini en iyi temsil eden eserdi.

Yarışma duyurusunda Sergi Evi'nin tasarımının "modern mimari tarzında" olması gerektiği açıkça belirtiliyordu. Yarışmaya katılan altmış iki aday arasında, finale iki proje seçildi. Birincisi (Ankara'daki stadyumun da tasarımını yapmış olan) İtalyan mimar Paolo Vietti Violi'ye aitti. Vietti Violi'nin tasarımının tahmini maliyeti (400.000 lira) çok yüksek bulununca, inşaat için Şevki Balmumcu'nun projesi seçildi. Proje, asimetrik yerleşimli bir giriş bloğu ve kompozisyonu tamamlayan karakteristik dikey saat kulesi tarafından dengelenen, uçları yuvarlak uzun, yatay bir hacimden oluşuyordu (resim 3.19). Binanın uzun gövdesi, yatay şerit pencereleri ve yuvarlak uçları ile bacaya benzeyen betonarme kulesi, büyük bir gemiyi andırıyor ve onu seçkin Atatürk Bulvarı üzerindeki belirgin biçimde modernist bir ikon haline getiriyordu. Binanın hem biçimiyle hem de teknik bileşenleriyle cisimleştirdiği teknoloji ve sanayi simgeciliği, binanın utiliter ve teknik bileşenlerinin (su tankları, ısıtma ve havalandırma kanalları), belirgin bir biçimde ana girişi işaretleyen üç dikey unsur içine yerleştirilmesiyle daha da vurgulanıyordu. Duyuruda belirtildiği üzere, sergi mekânı eğimli arazi-



3.19 Kemalist Ankara'nın çok önemli bir mimarlık ve kültür ikonu: Şevki Balmumcu'nun Sergi Evi (1933-1934). *Üst*: Yarışmaya katılan projenin aksonometrik çizimi (*Mimar* 3, no. 5, 1933). *Alt*: Yeni binayı gösteren, 1930'lardan kalma bir kartpostal. Binanın "paralel-çizgili" formu, dikey ve yatay unsurlardan oluşan kompozisyonu, düz çatısı, şerit pencereleri, yuvarlak köşeleri ve kulesi, onu 1930'ların modernizminin son derece paradigmatik bir örneği haline getirir (Yazarın koleksiyonu).

den yararlanılarak iki seviyede düzenlenmişti: Alt seviye zirai makinalar, arabalar ve motorlar gibi daha büyük nesnelere, üst seviye ise fotoğraflara, grafiklere, duvar panolarına ve daha küçük nesnelere ayrılmıştı. *Arkitekt*'te, binanın "ulusal varlığını kuvvet ve olgunlukla iddia edişi" (tabii ki burada binanın kendisinin mimarisinden çok Türk tasarımcının milliyetine atıfta bulunuluyordu) ve sonuçta 310.000 liraya mal edilmesi övülüyordu. "Binanın görünüş zenginliği, Ankara'nın öteki yapılarında yabancı arkitektlerin lüzumsuz yere israf ettikleri çeşitli ve pahalı malzeme ile değil, hacımların nisbetli ve ahenkli imtizacı ile temin edilmiştir."[67]

Sergi Evi, 1934'te tamamlandıktan sonra, Kemalizmin ilerlemeci ideallerini simgeleştiren en önemli kamu mekânlarından biri haline geldi. Bina fotoğraflarda, kartpostallarda ve cumhuriyet posterlerinde, en başta da *La Turquie Kemaliste*'in sayfalarında sık sık kullanıldı. 1934'te, yeni tamamlanan binada beş yıllık sanayi planını kutlayan büyük bir sergi açıldı; sergiyi ilk on yedi günde doksan bin kişi ziyaret etti. Yabancı bir gözlemcinin belirttiği gibi, Türk sanayisi, tarımı ve ekonomisinin imparatorluğun son dönemlerinden 1934'e kadarki tarihini sunmak için "büyük ölçekli fotoğraflar, duvar ilanları, grafikler, tipografi ve fotomontaj gibi modern sergi teknikleri kullanılmış"tı.[68] 1936'da, Sergi Evi'nde ilk büyük fotoğraf sergisi açıldı ve cumhuriyet binaları, inşaat faaliyetleri ve kent düzenlemelerine ilişkin yüzlerce fotoğraf sergilendi. Fotoğrafların üzerinde büyük harflerle "Ankara Türk İnşa Sembolüdür" yazıyordu.[69] 1937 Sanayi Sergisi bir başka çarpıcı olaydı; mekân boylamasına makinalara, madencilik ve metalürji ile ilgili sergilere ayrılmıştı; mekânın yuvarlak ucu ise kömür madenciliğiyle ilgili, üzerinde "Kömür medeniyetin sürat kaynağıdır" yazan büyük bir duvar resmiyle kaplıydı.[70] Sergi Evi, büyük bir kamu binası ölçeğinde modernist bir estetiğin tanıtıldığı önemli bir mecra olması bir yana, cumhuriyetin kolektif bilincinin bu denli önemli bir parçası haline geldikten sonra, 1940'ların sonlarında Alman mimar Paul Bonartz tarafından tanınmayacak hale getirildi (bkz. resim 6.32). Özgün bina cumhuriyetin ilk yıllarının ütopik modernist ideallerine düzülen bir övgü iken, bugün Devlet Opera ve Balesi'nin bulunduğu, Bonartz'ın binası bu ideallere bir çeşit ihanet olarak yorumlanabilir.

Sınai ve ekonomik ilerlemenin modernist bir mimarlık ortamı içinde, ama bu kez ekonomik açıdan refaha ulaşmış, tarihsel önemi olan ve geleneksel olarak kozmopolit bir batı şehrinde sergilendiği, bir başka temel cumhuriyet mekânı olan İzmir Enternasyonal Fuarı da aynı kültürel, pedagojik önemdeydi. En sevilen bestecilerden Sadettin Kaynak'ın bestelediği bir şarkı, hem yeni ulusun ilerlemesini dünyaya gösterecek bir milli gurur vesilesi olarak hem de halkın dinlenip eğlenebileceği bir mekân olarak İzmir Fuarı'nın kolektif bilinçteki önemini çok iyi ifade eder:

Güzelim İzmir'e bak, altından zincire bak
Akdeniz'in incisi, üründe birincisi
Alıcı verici alsın, cihan hayrette kalsın
Türk işçisi baş alsın, cihan hayrette kalsın
Fuar dolup boşalsın, buluşalım Fuar'da.[71]

1923'teki ilk "İktisat Sergisi" ve 1927'den sonra her yıl düzenlenen 9 Eylül Panayırları geleneğini sürdüren İzmir Enternasyonal Fuarı 1933'te kurumsallaştı. 1936'da büyük ölçüde İzmir belediye başkanı Behçet Uz'un inatçı kararlılığı sayesinde, bu amaçla inşa edilen yeni Kültürpark'a (resim 3.20) taşındı. İzmir fuarlarının mimari önemi –çoğunlukla modernist pavyonların, geçici yapıların ve sergi standlarının önde gelen mimarlar tarafından tasarlanması ve bu tasarımların ifade ettiği genel aydınlık, ilerleme ve iyimserlik atmosferi–, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki diğer benzer olaylarla, mesela 1930 Stockholm Sergisi'yle, Chicago İlerleme Yüzyılı Sergisi'yle ve 1939 New York Dünya Fuarı'yla kıyaslanabilir. Aynı zamanda, 1930'ların sonlarının milliyetçi motifleri –anıtsal taçkapılar ve sütun dizileri, simetrik cepheler ve 1937 Paris Sergisi'ne de damgasını vuran yazıtlar, duvar kabartmaları ve heykeller– de, özellikle 1930'ların sonlarında, İzmir fuarındaki pavyonların tasarımında etkili olmaya başlıyordu.

1936 İzmir Fuarı, sadece üç ülke (Sovyetler Birliği, Yunanistan ve Mısır) daha katıldığı için enternasyonalliği lafta kalsa bile, büyük kalabalıkları daha tam tamamlanmamış Kültürpark'a çeken neşeli, tarihsel bir olaydı. Parka, pavyonlara, havuzlu büyük bir meydana ve bir gazinoya giden ana caddeyle aynı eksen üzerindeki, iki yanında on bir çift bayrak direği olan bir ana kapıdan giriliyordu. Fuarın organizasyon komitesi iki yüz standart ahşap pavyon inşa etmiş olmasına rağmen, en çok dikkati, büyük devlet teşebbüsleri ve konuk ülkeler için tek tek tasarlanmış olan kalıcı pavyonlar çekiyordu.[72] Mısır'ı, modern estetiği firavunlara ilişkin ayrıntılarla birleştiren bir pavyon temsil ederken, Yunanistan için küçük bir dorik tapınak, SSCB için kuleli hafif bir yapı inşa edilmişti. Türk pavyonları arasında, Emin Necip Uzman'ın yaptığı İnhisarlar Pavyonu, Seyfettin Arkan'ın yaptığı Sümerbank pavyonu ve Mühendis Aziz'in yaptığı Turyağ Pavyonu özellikle dikkat çekiciydi. Emin Necip Uzman'ın, yarışma sonucu seçilen projesi, iki yandan geçici birer sütun dizisi ile çevrili ve köşesinde on üç metre yüksekliğinde silindirik bir cam kule bulunan L-şeklinde, betonarme bir ana yapıdan oluşuyordu (resim 3.21). Arkan'ın Sümerbank pavyonunun hafif içbükey kavisli cephesi, bu kavisi takip eden bir kolonad üzerinde yükseliyordu. Bunların dışında, Trakya pavyonu da, yuvarlak, "paralel-çizgili" formu ve art deco detaylarıyla, genel mimarlık kültüründe 1930'ların mahut makina çağı estetiğini temsil ediyordu (resim 3.21).

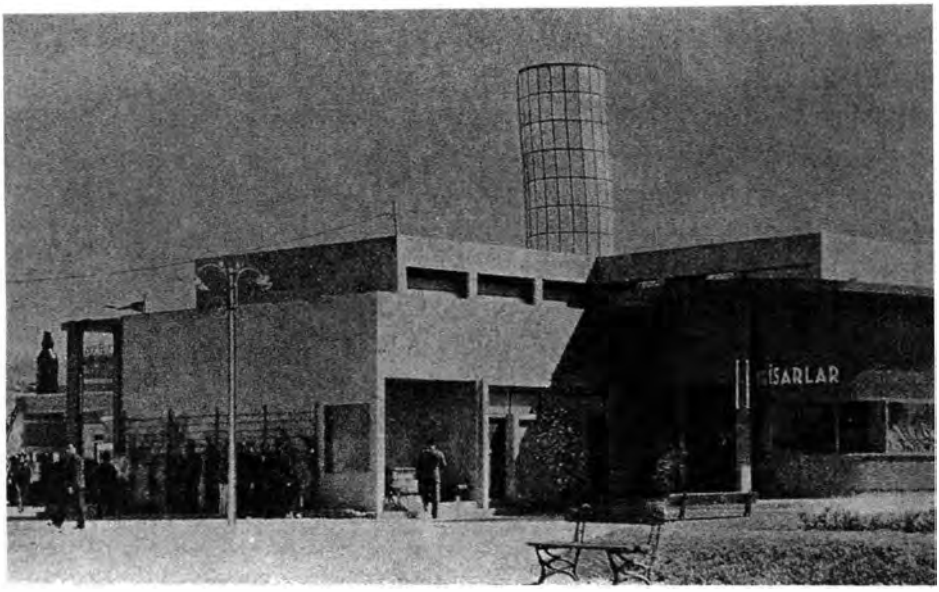
1937 ve 1938 İzmir Fuarları, olayın ulusal önemini ve uluslararası ününü iyi-



3.20 İzmir Enternasyonal Fuarı'nın üzerine kurulduğu Kültürpark, 1936'da inşaat halinde; fotoğrafta ana girişi (sağda resmin dışında kalıyor) elips şeklindeki havuza bağlayan geniş ana cadde ve fuarın lokanta-gazinosunun V-şeklindeki binası görülüyor. Sergi pavyonları bu caddenin iki yanında kurulur (*Arkitekt* 6, no. 10-11, 1936).

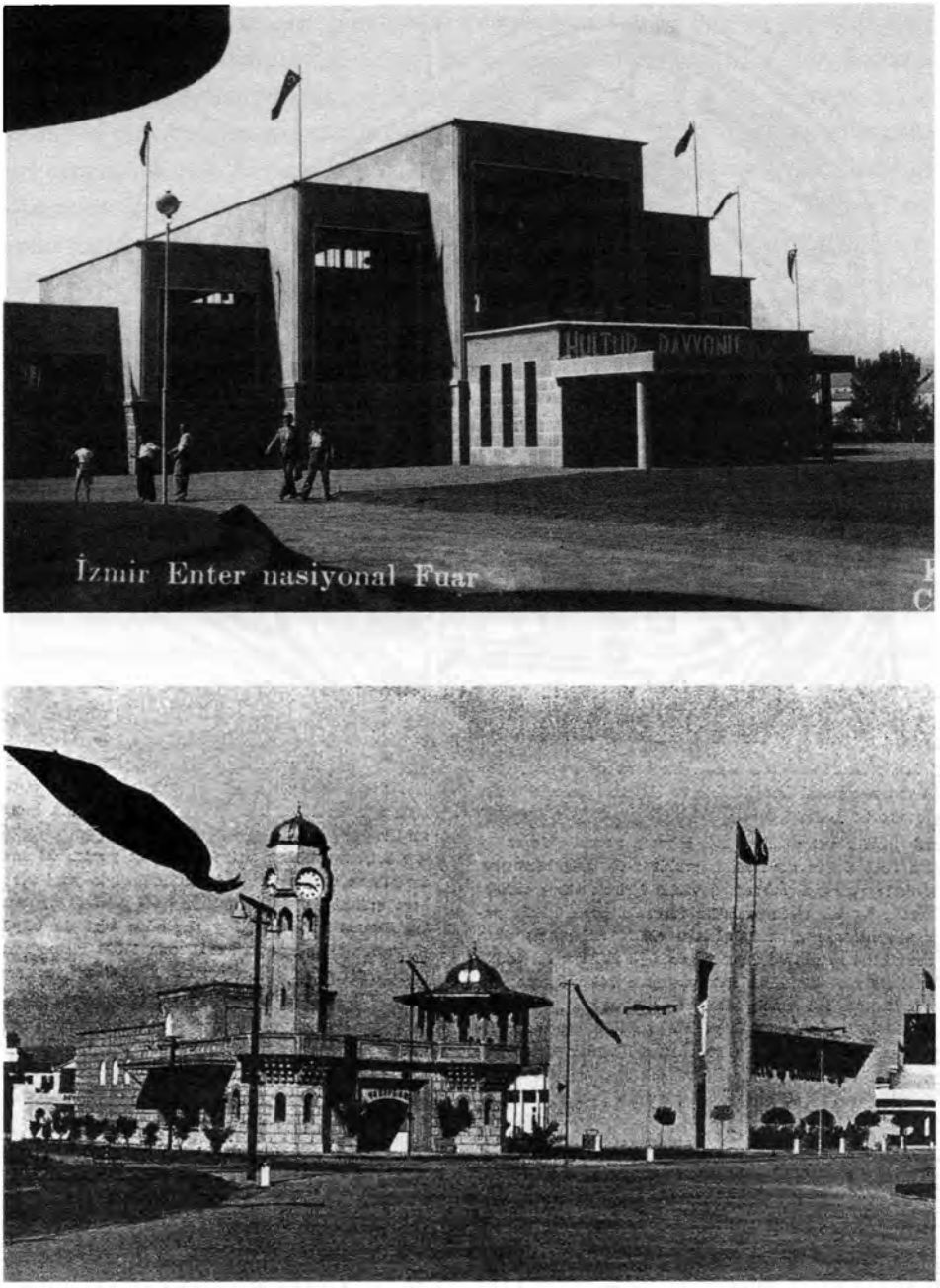
ce pekiştirdi: Ziyaretçi sayısı 1936'da 361.527 iken, 1937'de iki katına çıkarak 608.561, 1938'de de 782.034 oldu[73] ve aralarında İtalya, Almanya, Belçika, Büyük Britanya, Romanya ve İran'ın da olduğu çok daha fazla ülke fuara katıldı. Kültürpark'ın popüler bir dinlence yeri olarak taşıdığı önem, bir hayvanat bahçesi, ada gazinosu ve dans platformu olan bir suni göl ile paraşüt kulesi, Ferris dönmedolabı ve atıcılık pavyonu olan bir lunaparkın da eklenmesiyle iyice arttı. 1938 fuarının en önemli modern yapılarından biri de, dikgen geometrik cephe bölümlemeleri ve çatı terasıyla İnhisarlar pavyonuydu. Maarif Vekaleti'nin, zikzaklı bir ziguratı andıran bir profille iç içe geçen dörtgen bloklardan oluşan Kültür Pavyonu da önemliydi (resim 3.22); pavyon Bruno Taut tarafından ölümünden hemen önce tasarlanmıştı.[74]

Çeşitli pavyonlardaki modernist ifadenin tek istisnası, Osmanlı anıtlarının korunmasından sorumlu kurum olan Evkaf Vekaleti'nin, Osmanlı canlandırmacılığı üslubundaki pavyonuydu (resim 3.22). Bir yanında açık bir köşk, öbür yanında bir saat kulesi olan (ikisinin üzerinde de Osmanlı kubbeleri vardı) kemerli bir kapıdan girilen, bariz biçimde "Osmanlı görünüşlü" bir binaydı. Etrafı bir arkatla çevrili bir iç avlusu vardı. Pavyonun anakronik gibi görünen üslubu, ülkenin Osmanlı mirasını koruyan Evkaf Vekaleti'nin kurumsal kimliğini gösteren

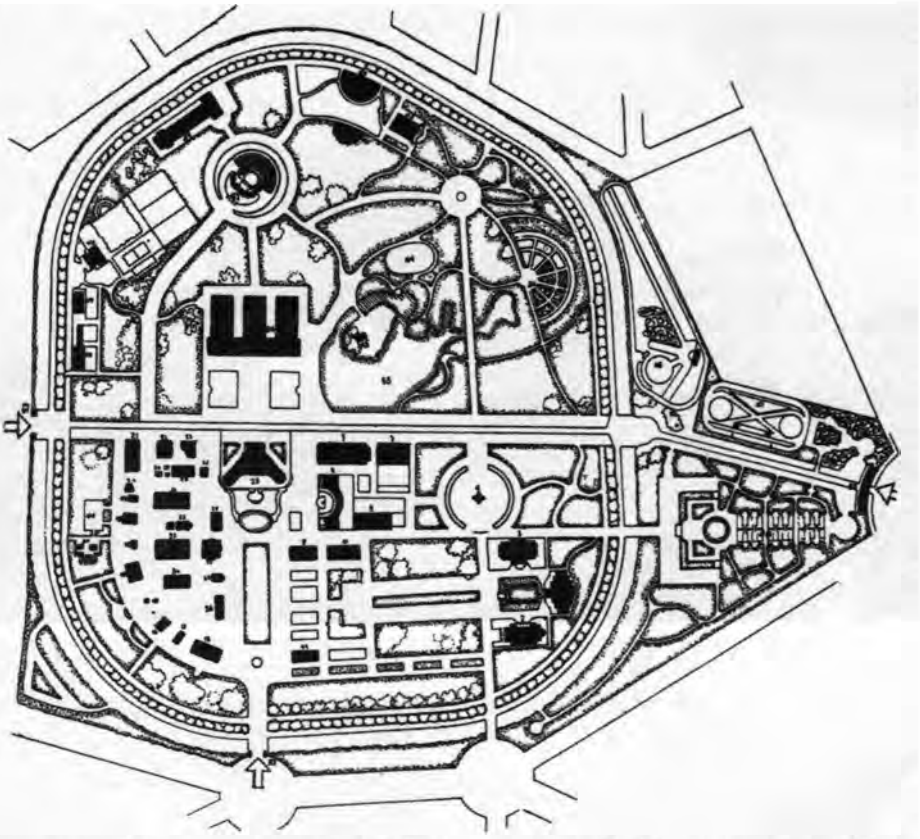




3.21 1936 İzmir Enternasyonal Fuarı. *Üst*: Emin Necip Uzman'ın tasarladığı İnhisarlar Pavyonu (*Arkitekt* 6, no. 10-11, 1936). *Alt*: 1930'ların mimari kültüründe çok tutulan "paralel-çizgili" bir estetiğe sahip Trakya Pavyonu (*La Turquie Kemaliste*, no. 15, Ekim 1936).



3.22 1938 İzmir Enternasyonal Fuarı. *Üst*: Bruno Taut'un 1910'da Berlin'de tasarladığı daha eski bir projeden yola çıkarak yaptığı, Maarif Vekaleti'ne ait "Kültür Pavyonu" (Kartpostal: Supsun Güralp). *Alt*: Osmanlı canlandırmacılığı üslubunda tasarlanmış Evkaf Vekaleti Pavyonu (*Arkitekt* 8, no. 9, 1938).



1 — İnkılâp müzesi
2 — Ziraat »
3 — Sağlık »
4 — Paraşüt kulesi
5 — Şehir müzesi
6 — Sümerbank
7 — İtalyan paviyonu
8 — S. S. C. İ. »
9 — Manisa »
10 — Yunan »
11 — Eti Bank
12 — Vakıflar paviyonu
13 — Ankara Binası
14 — Filistin paviyonu
15 — Kütahya Çeşmesi
16 — Alman İ.G.F. paviyonu
17 — Belçika »
18 — Üstüm Kurumu
19 — Hava tehlikesi
20 — Hava gazı
21 — Romanya P.
22 — Denizli P.
23 — İzmir Ticaret odası
24 — Sergi sarayı
25 — Fuar gazinosu
26 — Fransız P.
27 — Kızılay
28 — D. Demir Yolları
29 — Telefon köşkü
30 — İngiliz P.
31 — İzmir vilâyeti
32 — Trakya pavyonu
33 — Şark Sanayi. Turyağ Pamuk mensucat, Yün mensucat.
34 — Polonya pavyonu
35 — İş Bankası
36 — Sigorta pavyonu
37 — İnhisarlar »
38 — Ser
39 — Gümrük Binası
40 — Tenis Kulübü
41 — Atış Poligonu
42 — Açık hava tiyatrosu
43 — Hayvan paviyonları
44 — Çocuk Bahçesi
45 — Ada gazinosu
46 — Luna Park
47 — Atlı spor
48 — Nebatat Bahçesi
49 — Kır kahvesi
50 — Heldlar
51 — 9 Eylül antresi
52 — Esas antre
53 — Antre
54 — Gül bahçesi
55 — Sunî göl

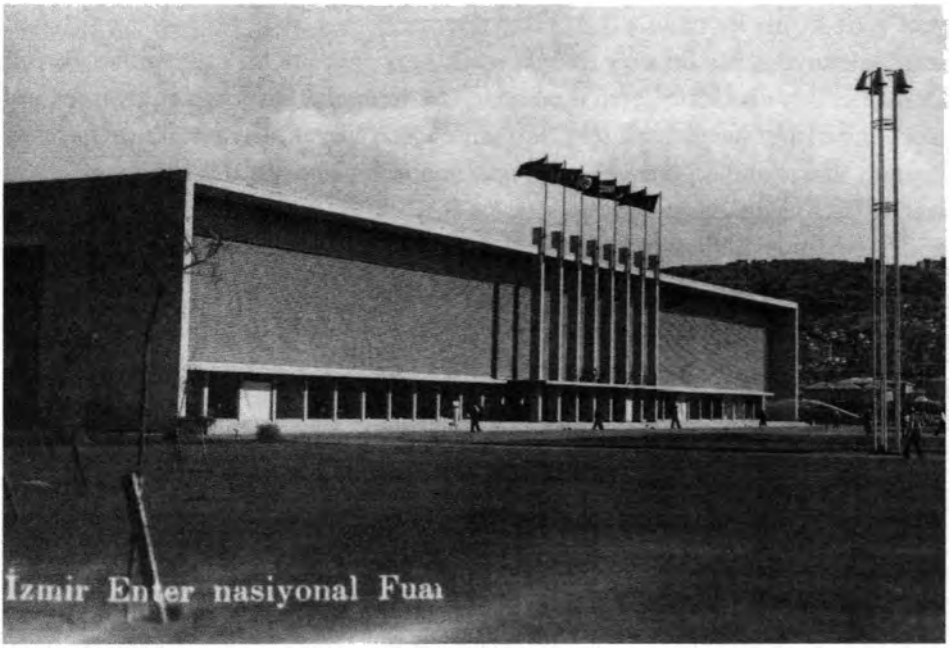
3.23 Kültürpark'ın tamamlanmış halinin yerleşim planı (1939); daha resmi bir biçimde düzenlenen ilk fuar alanına havuzlar, gezinti ve eğlence yerleri ile bir lunapark eklendiği görülüyor (*Arkitekt* 9, no. 9-10, 1939).

bir temsil aracından ibaretti. Osmanlı canlandırmacılığının çoktan geçmişte kalmış bir çağ için kullanılması, ayrıca, bu üslubun artık tarihsel bir ilgi, koruma ve teşhir konusundan öte bir şey olmadığı anlamına da geliyordu. Avrupa sergilerindeki şark pavyonlarının statüsünü hatırlatan bina, bu haliyle bile, mimarların dergisinde rasyonel tasarım ilkelerini ihlal eden eklektisizmi ve abartılılığı yüzünden eleştirilmişti. *Arkitekt*'teki bir başyazıda şöyle deniyordu: "Evkaf Pavyonu haricen eski Türk mimarisinin bütün karakteristik cihetlerini ifade ettirecek birçok tafsilat ile doldurulmuş bir şekilde inşa edilmiştir... Fakat bu bolluk insanda lüzumsuzluk ve fazlalık hislerini uyandırmaktadır. Harici kompozisyonda bir nisbetsizlik göze çarpmaktadır. Pavyon daha az israf edilmiş motiflerle daha sade bir surette ve karakterli bir şekilde yapılabilirdi."[75]

1939 fuarı uluslararası ufukta savaş işaretlerinin belirmesinden önceki iyimser modernlik ve ilerleme kutlamalarının sonuncusuydu. Kültürpark'ın inşası, bütün altyapısı ve çevre düzenlemesiyle birlikte, artık tamamlanmıştı (resim 3.23). 360.000 metre karelik dev bir alana yayılan park, bir ızgara plan üzerine yerleştirilmiş, daha formel biçimde planlanlanmış sergi pavyonları kısmını, hayvanat bahçesi, botanik bahçeleri ve lunapark için yapılan daha "pitoresk" çevre düzenlemesiyle birleştiriyordu. 1939'da fuar alanına eklenen en önemli yapılar, yeni giriş kapısı ile onunla aynı eksen üzerinde, ama öbür uçta yer alan büyük sergi salonuydu; her iki yapı da fuarın fen heyetinin azaları olan mimar Ferruh Orel ve mühendis Cahit Çeçen tarafından tasarlanmıştı. Giriş kapısı, şehirden gelecek misafirleri karşılamak için "kollarını açmış", uzun, kavisli, iki seviyeli bir yapıydı. İki ucundaki üçer gişe, bir gazinonun bulunduğu üst katın strüktürel taşıyıcıları işlevini görüyordu (resim 3.24). Bloğun, dikey camlar ve bayrak direkleri, dairesel bir pencere ve üst kat balkonlarındaki metal parmaklıklardan oluşan bir örüntüyle vurgulanan geometrik, yatay düzenlemesi, fuar alanının bu merkezi yapısına belirgin bir modernist estetik veriyordu. Sergi salonunun ana cephesi de uzun, yatay, dikdörtgen şeklinde bir bloktu (resim 3.24), zemin düzeyindeki bütünüyle açık kolonad dışında bu katta başka bir açıklık yoktu; kompozisyon, giriş sayvanının üzerinde yükselen sekiz uzun sütunun (bayrak direğinin) dikey ritmiyle tamamlanıyordu. Soyut bir kompozisyon olarak, İtalya'da Gruppo Toscana'nın yaptığı Floransa Garı'nı (1932-1934) hatırlatan bina, bir kez daha, 1930'larda farklı ülkelerdeki mimarların paylaştığı bir dizi mimari kalıbın varolduğunu göstermektedir.

1939'da Romanya, Büyük Britanya, Fransa ve İtalya pavyonları, simetrik ve klasikleştirilmiş cephelerle, anıtsal taçkapılar ya da sütun dizileriyle ve girişler üzerindeki, yaklaşan savaş yıllarının atmosferini önceden haber veren milliyetçi simgeler ile tasarlanmıştı. Özellikle İtalyan pavyonu –girişte anıtsal bir Roma kemeri olan simetrik bir bina– Türk mimarlarından "büyüklüğü, güzelliği ve ihtişamı" nedeniyle çok övgü aldı.[76] İtalyanların 1930'lardaki koloni sergileri ile





3.24 1939 İzmir Enternasyonal Fuarı: yeni giriş kapısı (*üst*) (*Arkitekt* 9, no. 9-10, 1939) ve sergi salonu (*alt*) (Kartpostal: Supsun Güralp) her ikisi de fuarın fen komitesi üyesi olan Ferruh Orel tarafından bariz biçimde modernist bir estetikle tasarlanmıştır.

İzmir fuarları arasındaki mimari ve kültürel yakınlıkların çoğu, devletin, milliyetçi modernleşmenin ilerici faili olduğu anlayışına dayanıyordu. Her ikisinde de "kırın kolonizasyonu" gururla sergileniyordu: Kırın bütün meyveleri, sebzeleri, hayvanları ve hayvani ürünleri, küçük sanayileri ve el sanatları modern yeni pavyonlarda sergileniyordu. Bugün kartpostallarda, anılarda ve popüler şarkılarda kalan ilk yılların İzmir fuarları, milliyetçi devlet iktidarının vitrinleri olmanın ötesinde, 1930'lardaki Türk kolektif bilincinin, milli gururunun ve popüler kültürünün merkezi unsurlarından biri olarak önemli bir miras bırakmıştır.

Avangard Sorunu

Yirminci yüzyıl başlarının modernist avangardı içindeki iki önemli akım –fütürizm ve konstrüktivizm–, Batı Avrupa ve ABD'nin gelişmiş sanayi ülkelerinin dışında, sırasıyla İtalya ve Rusya'nın daha "geri kalmış" ve tarımsal bağlamlarında ortaya çıkmıştı. Bu ülkelerde, ileri teknoloji ve sanayi, istenen ama henüz gerçekleştirilmemiş potansiyel bir geleceğin simgeleri olarak yüceltiliyordu ve makinalar, ABD ya da İngiltere'de olduğu gibi günlük gerçekliklerden ziyade estetik ve şiirsel ilham kaynaklarıydı.[77] En önemlisi, radikal sanatçılar ve aydınlar teknoloji ve makina uygarlığına, toplumu dönüştürmeyi ve geleneksel sanat kavramlarını ortadan kaldırmayı sağlayacak bir kıyamet gücü yüklediler. Modern teknoloji ve modern sanayi toplumu, klasik ve akademik kurallarla savaşmayı ve bu kuralları defetmeyi sağlayan "olgular" –ama henüz gerçek koşullar değil, potansiyel olgular– haline geldi. Avrupa'da 1920'lerin modernist mimari avangardı, fütürizm ile konstrüktivizmin eleştirel mirasını sürdürdü. Modern teknolojiyi ve makina üretimini, akademizm ile klasisizmi modası geçmiş ilan etmeyi sağlayan eleştirel bir standart olarak benimsedi.

İmparatorluk-sonrası Türkiye'deki maddi koşulların yoksulluğu ve Türk aydınlarının 1920'lerde ve 1930'larda modern teknolojiye bakışlarındaki hayranlık, İtalyanlarla Rusların daha önceki deneyimiyle kıyaslanabilir. Daha da önemlisi, bu üç ülkede de Birinci Dünya Savaşı sonrasında "devrimci" ideolojilerin (Kemalizm, faşizm ve sosyalizmin) yükselişi, teknolojinin estetikleştirilmesi yoluyla geçmişten radikal bir biçimde kopmaya müsait bir zemin hazırlamıştı. Nitekim, fütürizm ve konstrüktivizm deneyimlerine dönüp bakıldığında, Türkiye'de de benzer bir modernist avangard aramak ayartıcı bir fikir olabilir. Modernliğin teknolojik ve sınai ikonlarının idealleştirilmesi ve önceki sayfalarda da ele alındığı üzere, cumhuriyet kültüründe avangard tema ve mecazlara sık sık rastlanması, bu beklentiyi kesinlikle güçlendirmektedir.

Gerçekten de, Kemalist inkılabın elverişli "devrimci" ikliminde, Türk sanatçı, mimar ve aydınların teknolojiye, sanayiye ve "makina çağı"na yaptıkları atıflar-

da çoğunlukla modernist avangardın estetik ve teorik öncüllerine başvuruluyordu. Örneğin şiirde, Nazım Hikmet, Vladimir Mayakovski tarzında makinaya mersiyeler yazmış ve Sovyetler Birliği'nde sinema ve tiyatro eğitimi aldıktan sonra, 1937'de "Güneşe Doğru" gibi çağrışım dolu bir adı olan bir senaryo bile yazmıştı.[78] Sanat alanında, Paris'te, Fernand Leger ve Andre Lhote'un stüdyolarında yetişmiş olan bir grup genç ressam ve heykeltraş, 1932 yılında mahut D Grubu'nu kurarak, kübizm ile konstrüktivizmin biraz gecikmiş bir versiyonunu Türkiye'ye getirmişlerdi.[79] Mimaride, modernizmin "devrimci" söylemi –özellikle de teknolojik temalar ve "makina çağı"na yönelik atıflar kullanışı– heyecanla benimsenerek, mimarinin akademik ve klasik geleneklerden kurtuluşu sevinçle karşılanmıştı. İtalya'daki San't Elia ya da Rusya'daki Chernikov gibi önemli teknolojik fantaziler ya da ütopik planlar üretilmemiş olsa da, Le Corbusier'nin "makina estetiği" hakkındaki polemikleri genç Türk mimarları arasında olumlu bir yankı bulmuştu. Dergilerinde Le Corbusier'yi şerh ederek, "bugünün telakkilerine göre, bina", bir otomobil gibi rasyonelleştirilmeyi ve standartlaştırılmayı bekleyen "bir ikamet makinesidir," diyorlardı.[80] Makinalar, elektrik, uçaklar, trenler ve transatlantikler modern sanat ve mimarinin gerçek kaynakları olarak sunuluyordu.

Ne var ki yüzeysel bir formel ve retorik düzeyin ötesinde, fütürizm, konstrüktivizm ve diğer avangard hareketlerle yapılan kıyaslamayı fazla ilerletmek yanıltıcı olacaktır. Erken cumhuriyet Türkiyesi'nin kendine özgü koşullarında modernizm ile devlet iktidarı arasındaki ilişkinin mahiyeti göz önünde bulundurulduğunda, bu genç Türk sanatçı ve mimarların ne ölçüde bir "avangard" oluşturdukları tartışmaya açık bir meseledir. Her şeyden önce, Türk deneyimini, 1910'larla 1920'lerin avangard akımlarından küçük ama çok önemli bir zamansal gecikme ayırır. 1930'lara gelindiğinde, Türkiye modernizmi benimsemeye hazır olduğunda, Batı'da modernist avangardın eleştirel gücü çoktan azalmıştı. Bu, modern teknoloji ve sanayi karşısındaki hayranlığın ortadan kalktığını söylemek anlamına gelmez: Daha çok, teknolojik egemenlik ve sınai gelişme fikirleri, modern bir devletin gücünü, üretkenliğini ve etkinliğini muhafaza edebilmesini sağlayan zorunlu araç olarak, birçok ülkenin resmi ideolojisine dahil edilmişti.

İtalya'da Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra fütürizmin sadece izleri kalmış, yıkıcı özellikleri 1930'larda faşizmin benimsenmesiyle körelmişti, zaten faşizm tarafından resmi sanat haline getirildi. Rusya'da, devrim-sonrası dönemin konstrüktivist avangardının yerini, Stalin döneminde resmi olarak onaylanan toplumcu gerçekçilik aldı. Teknoloji uzak bir rüya olmaktan çıkıp Rus toplumunu ve ülkenin manzarasını gerçekten dönüştürmeye başlayınca, avangardın biçimsel deneyleri, yerlerini Sovyet devletinin prodüktivizmine bıraktı. Özellikle 1928 yılında birinci Beş Yıllık Plan'ın kabul edilişinden sonra, Sovyetler Birliği, büyük ölçüde Amerikalı uzmanları, Amerikan teknolojisini ve başta Fordizm ve Taylorizm olmak üzere Amerikan yöntemlerini ithal ederek, devasa sanayi ve alt-

yapı projelerine girişti.[81]

Almanya'da, sanat ve mimari alanlarındaki modernist avangardın yetiştiği zemin olan Weimar Cumhuriyeti, 1930'larda Nazilerin iktidara gelişiyle birdenbire sona erdi. Nasyonal Sosyalizm döneminde, modern teknoloji ve sanayi, yeni bir ideolojik yüklemeyle, devlet sponsorluğundaki ulusal *kultur*'un bir parçası kılındılar. Jeffrey Herf'in tabiriyle, Üçüncü Reich'ın "gerici modernizmi"nde, modern teknolojik egemenlik fikri kabul edilirken, Aydınlanma'nın özerk, özgür düşünen birey anlayışı reddedildi.[82] Nitekim, teknoloji, kapitalizmde teknolojik yaratıcılığı tetiklemiş olan bireycilik, özel teşebbüs ve kâr motifinden "kurtarılarak" devletin hizmetine verildi. Modern teknolojinin böyle "seçmeci" bir biçimde sahiplenilmesi ve bunun da modernliğin liberalizminin reddiyle birleştirilmesi –teknolojik *medeniyetin*, milli *kültür* kalıbına bu şekilde dökülmesi–, erken cumhuriyet dönemi boyunca Almanya ile yakın ilişkilerini koruyan Kemalist Türkiye'ye özellikle cazip bir model sunuyordu. Mühendislik ve teknolojiye ideolojik olmaktan çok teknokratik merceklerden bakılmış olan ABD'de bile, federal devletin Büyük Bunalım sonrasında daha önce örneği görülmedik bir rol üstlenmiş olduğunu belirtmek gerekir. New Deal siyasetinin himayesi altında, federal hükümet, Tennessee Valley Authority'nin yürüttüğü türden dev inşaat (ve toplum) mühendisliği, su yönetimi ve bölgesel planlama projelerine girişti.

Modernizm, bu tarihsel dönemleri çoğu ülkede resmi öğreti haline gelerek ve böylece eleştirelliğini yitirerek "atlattı". Modern mimarlığın bilimsel ve ilerlemeci söylemi artık siyasi iktidarla savaşmaktan çok ona hizmet ediyor ve onu meşrulaştırıyordu. Kemalist Türkiye de istisna sayılmazdı. Modern teknoloji ve sanayinin sanatçılar ve mimarlar üzerindeki özgürleştirici etkisi, Isaiah Berlin'in ufuk açıcı terminolojisini kullanacak olursak, artık bir "negatif özgürlük" biçimi değildi – yani başkalarından müdahale görmeksizin yaratıcılığı geliştiren özgürlük değildi.[83] Daha çok, bir "pozitif özgürlük" biçimine dönüşmüştü – yani kendi bakış açısını dünyanın geri kalanına dayatmaya çalışan bir programa. Erken cumhuriyetin sanatsal ve mimari kültürünün merkezinde de bu "pozitif özgürlük" anlayışı, yani sanat ve mimarinin bireysel deneylerden önce ve ötede toplumsal bir işlevi ve ideolojisi olması gerektiği fikri vardı.

1910'larda ve 1920'lerde tarihsel olarak ortaya çıktığı şekliyle avangard kavramı, yerleşik sanatsal normlara karşı radikal ve yıkıcı bir meydan okuma, tanım gereği resmi ideolojinin "dışında" kalan bir meydan okuma getirmişti.[84] Avangard konformistin değil, özgür düşünceli bireyin özgürlüğünü yüceltmişti. Figüratif ve yereli değil, soyut ve evrenseli benimsemişti. Sanatın böyle özerk, bireyci, çoğunlukla popüler-olmayan bir yaratıcı edim olarak övülmesi, cumhuriyetin sanatın milli ideallerin ifadesi olduğu inancına düşmandı. İşte bu nedenle, 1930'lardaki Türk sanat-mimarlık kültürü ile Avrupa'daki yirminci yüzyıl başı modernist avangard arasındaki retorik ve biçimsel benzerliklere ihtiyatla yaklaşmak ge-

rekir. Modern bilim, teknoloji ve sanayi (ki bunlar kübizme, fütürizme, konstrüktivizme ve diğer avangard akımlara da ilham vermişlerdi), Kemalist Türkiye'de kendi başlarına estetik, şiirsel ve fantastik deneyimler olmaktan çok, daha geniş bir milli programın hedefleri, araçları ve aygıtları olarak idealize ediliyordu.

Cumhuriyet döneminin önde gelen yazarlarından Peyami Safa, *Yedigün* dergisinde 1937'de yayımlanan "Medeniyet ve Sürat" –fütüristlerin sürat tutkusunu akla getiren bir başlık– adlı yazısında, cumhuriyetin teknoloji ve rasyonaliteyi araçsallaştırma eğilimini örnekliyordu. Sürati, insanın ayakların gücünü trenler, uçaklar ve otomobiller biçimine büründürerek büyük boyutta artırma yeteneği sayesinde zamanın ve mesafenin fethedilmesi olarak tanımlayan Safa, bu fethin daha büyük ideallerin hizmetine koşulması gerektiğini belirtiyordu: "Vakit kazanmak, bu kazanılmış vakti süratten daha büyük bir gaye uğruna sarfetmek içindir. Eğer böyle bir gaye olmasaydı, sürat, nereye ve niçin gittiğini bilmeyen bir yıldırım kadar lüzumsuz, belki ondan da yıkıcı olurdu."[85] I. Dünya Savaşı'ndan önce, fütüristlerin sürat hayranlığının ve sürati estetize etmelerinin savaşı yüceltmeye vardığı iyi bilinir.[86] Safa'nın söylediklerinin ironik yanı şuradadır ki, bu gözlemi bu tür bir başka savaşın eşiğindeyken, teknoloji hayranlığının bir kez daha militarist terimlere tercüme edildiği bir dönemde yapmıştır. Safa'nın *Yedigün*'de yayımlanan, "teknoloji mucizesinin ardındaki insan ruhu"nu övmek amacıyla yazılmış bir başka yazısı, "Kuvvet ve Teknik", kapakta zırhlı bir tankın üzerinde dolaşan savaş uçaklarının resmedildiği bir sayıda yayımlanmıştır (resim 3.25).[87] Aynı yazarın, modern sanat ve mimarinin, özellikle de kübizmin en yüksek sesli eleştirmenlerinden biri olması şaşırtıcı değildir. 1939'da avangardın gerilemesini sevinçle karşılıyor, milliyetçi akımların yükselişini övüyordu: "Bugünkü haliyle modern resim, aykırılıklarından, taşkınlıklarından uzaklaşıyor ve size doğru koşa koşa geliyor... Modern resim hürriyete doğru alabildiğine gittikten sonra, şimdi, kendini bulmak için, hür ve tatlı bir disipline, yani ferdiyet serkeşliğinden cemiyet disiplinine dönüyor. Size doğru koşması budur. Size, yani halka, yani en büyük kaynağa!"[88]

Modernist avangarda yöneltilen bu tür milliyetçi eleştirilerin yoğunluğu 1930'ların sonlarına doğru artmış olsa da, bu eleştiriler, aslında daha en baştan beri cumhuriyetin sanatsal-mimari kültürü içinde tanıdık bir altakıntı şeklinde bulunuyorlardı. Cumhuriyet sanat ve mimarlıkta "yeni" karşısındaki hayranlığının zirvesindeyken bile, birçok yorumcu sanatın bireyci, kendi içine kapalı bir uğraş olmadığında ısrar ediyorlardı. Önde gelen sanat eleştirmeni Ali Sami Boyar'ın CHP'nin dergisi *Ülkü*'de çıkan yazıları, "sanat sanat içindir" yaklaşımının cumhuriyetçi eleştirisini, cumhuriyetin genelde avangard karşısında takındığı şüpheli tavrı iyi temsil eder. Boyar, bir milli sanat ihtiyacını vurgulayarak, "bize manolya resimlerinden, krizantemlerden evvel milli destanlarımızı okuyacak ve milli mefahirimizi tesbit edecek, inkılabı tarihe nakledecek resim ve tablolar lazım-



3.25 25 Ekim 1938 tarihli *Yedigün*'ün, Peyami Safa'nın "Kuvvet ve Teknik" adlı yazısını tanıtan kapak resmi.

dır"[89] diye yazıyordu. İster inançları gereği, ister yaygın iklime uyum sağlama kaygısıyla, erken cumhuriyet Türkiyesi'nde hiçbir sanatçı ya da mimar, farklılığa, egzantrikliğe ya da bireyciliğe yer ayırmamış, bunun yerine sanatın daha geniş, idealleştirilmiş toplumsal işlevini vurgulamışlardır. Şiirin klasik kurallarını reddetmiş ve daha önceleri Marinetti'nin yaptığı gibi makine seslerini şiirine dahil etmiş olan Nazım Hikmet, Sovyetler Birliği'nin resmi sosyalizmine tutkuyla bağlıydı. D Grubu üyeleri, 1930'ların diğer çoğu sanatçısı gibi, CHP'nin kültürel programıyla aynı safta yer almışlar ve devlet tarafından düzenlenen inkılap sergilerine resimleriyle katılmışlardır. Biçimsel ve soyut denemelerini 1930'ların yaygın folklorik ve milliyetçi temaları doğrultusunda sürdüren bu ressamlar (bkz. resim 6.3) bir sanat eleştirmeninin deyimiyle bir "köylü kübizmi" üretmişlerdir.[90]

Mimarlar, bağlantısız bireyciliği diğer sanatçılardan daha da güçlü bir biçimde reddediyorlardı. Modern mimariyi Kemalist inkılabın hem ifadesi hem de aracı olarak –medeniyet ve ulus inşa eden bir fail olarak– görüyorlardı. Gülsüm Baydar Nalbantoğlu, Türkiye'de mimarlık mesleğinin tarihine ilişkin çalışmasını, egemen siyasi ideolojilere uymanın, mimarların kültürel elit statülerini ve profesyonel birliklerini garanti altına aldığı ve sanatsal bir avangardın ortaya çıkması-

nı önlediği gözlemiyle kapatır.[91] 1930'lardaki Türk mimari modernizminin karmaşıklığı ve açmazı da buradadır. Modernist Türk mimarları, kendilerini cumhuriyet ideolojisiyle bu kadar fazla özdeşleştirince, sanatsal özerklik ya da devletin resmi ideolojisinden teknokratik bir uzaklık iddiasında bulunabilme şanslarını fiilen kaybetmişlerdi. Aynı zamanda, mesleki meşruiyet arayışını da yaratıcı sanatçılar ve işinin ehli uzmanlar olarak oynadıkları role dayanarak sürdürüyorlardı. Kendilerini aynı zamanda hem uzman profesyoneller, hem yaratıcı sanatçılar hem de cumhuriyet ideologları olarak tasvir ediyor ve bu alanlar arasında herhangi bir çatışma olması ihtimalini yadsıyorlardı. Bu üç alanda da meşruiyet temelleri modern mimari oldu: Modernizm, bilimsel, estetik ve siyasi açılardan "doğru" mimarinin ifadesiydi. Bir sonraki bölümde 1930'larda modernizm ile mimarlık mesleği arasındaki özgül ilişkiyi daha ayrıntılı olarak ele alacağım.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Yeni Mimari

MODERNİST BİR MESLEĞİN OLUŞUMU

> Birkaç seneden beri dünyanın her tarafında yeni asrın yeni mimarisi inkişafa başlamıştır. Genç mimarlar artık eski zihniyet ve an'aneleri kırarak hakikate doğru yürümektedirler... Şayan-ı memnuniyettir ki Ankara'da yapılan bazı yeni inşaat bu mimarinin tezahüratındandır. Yeni Mimari bize de gelmiştir!
>
> – Gazete yazısı, *Hâkimiyet-i Milliye*, 1930[1]

Yeni Mimari'nin "gelişi", 1930'da cumhuriyetin resmi gazetesi *Hâkimiyet-i Milliye*'de iki sayfalık bir başyazıyla kutlandı.[2] Yazıda, Ankara'daki yeni inşaatlar "bu asrın yeni mimarisi" olarak, dünyanın her yerine yayılmakta olan "yeni hakikat"in ifadesi olarak selamlanıyordu. Gazetelerin bütünleşmiş bir milli bilincin oluşumundaki önemleri göz önünde bulundurulduğunda, bir gazete başyazısının modern mimariye hasredilmesi, cumhuriyet rejiminin ona güçlü bir ideolojik anlam yüklediğine işaret eder. Ankara'nın inşası çoktan başlamışken, cumhuriyetin resmi görüşlerini halka ileten bir gazetenin, modern mimari ve şehirciliği, halkın ilgisine layık bir mesele olarak gördüğünü gösterir. Yazı, ayrıca Ankara'nın modern mimariyle özdeşleştirilmesine resmi bir damga –dönemin popüler bilincinde ve edebiyatında etkili olacak bir damga– vuruyordu.

Hâkimiyet-i Milliye'deki yazı, halkı Avrupa'da evrimleştiği haliyle Modern Hareket'in temel ilkelerine aşina kılmayı amaçlıyordu ve büyük ölçüde Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi'nin (CIAM) 1928 tarihli La Sarraz bildirisinden alıntı yapıyordu. Yazıda "Harb-i Umumi'nin mimarlığı maziden tamamiyle ayırdığı" belirtildikten sonra, "zamanın ihtiyaçlarını idrak etmek mecburiyeti", "makina ve sanayinin içtimai hayat üzerine etkisi" ve "rasyonel, mantıki ve ihtiyaca muvafık" olmanın önemi vurgulanıyordu. *Simenarme*'nin (o zamanlar betonarme yerine bu kelime kullanılıyordu), Yeni Mimari'nin ilkelerine ve estetiğine biçim veren çok önemli bir etken rolü oynadığı belirtiliyordu. "Yeni yolu takip eden" mimarlar arasında Tony Garnier, Auguste Perret, Otto Wagner, Henrik Petrus Berlage, Henry van de Velde, Frank Lloyd Wright, Henri Sauvage, Jacobus Johannes Pieter Oud, Walter Gropius ve Adolf Meyer'in adları ve en önemli çalışmaları zikrediliyordu. Yazıda ayrıca 1927 Weissenhof Siedlung'unun

(Stuttgart'taki konut sergisi) bütün proje ayrıntılarına ve J. J. P. Oud'un Rotterdam'daki ev planlarının bir fotoğrafına yer veriliyordu. Bu paradigmatik eserlerin yanına, Ernst Egli'nin Ankara'daki müzik konservatuvarının (bkz. resim 2.8) bir fotoğrafı da eklenerek, "Biz Türkler de modern çağın ruhunu en sonunda yakalıyoruz" mesajı veriliyordu.

Yeni Mimari, yeni cumhuriyetin alamet-i farikası haline gelip Türkiye'de yeni oluşan modernist mimarlık mesleği tarafından benimsendiği sıralarda Avrupa'da eleştirel yanını çoktan kaybetmişti. Özellikle 1920'lerin sonlarında meydana gelen ve zirvesine New York Modern Sanat Müzesi'ndeki (MOMA) 1932 sergisinde ulaşan bir dizi tarihsel olaydan sonra, "uluslararası üslup" (*international style*) başlığı altında resmi bir kanona ve bilimsel bir öğretiye dönüşmüştü. Stuttgart'taki 1927 Weissenhof konut sergisi ve 1928'de yıllık toplantılar ve yayınlar yoluyla Yeni Mimari'yi savunan uluslararası bir örgüt olarak CIAM'ın kurulması Modern Hareket'in resmi tarihinin yazılmasında özellikle etkili oldu. 1930'larda üretilen birçok yayın, Modern Hareket'in, ortak bilimsel ve biçimsel kaygılar etrafında bir araya gelen mimarların oluşturduğu, özgül yerelliklerden bağımsız ulusaşırı bir akım olarak ve dolayısıyla bütün ulusların ortak mülkü olarak yaygınlaşmasına yardımcı oldu. Bu arada, ortak biçimsel ve bilimsel kaygıların etrafında oluştuğu varsayılan bu birliğin, hâlâ belirgin milli göstergelerle çerçevelenmiş olduğu da belirtilmelidir. Farklı ülkelerden modern bina ve projelerin fotoğrafları, ait oldukları ülkeler belirtilerek yayımlanırken, yirminci yüzyılda mimarinin tek tek ülkelerin mimarilerinin ötesinde, daha geniş bir ortak söyleme –bir nevi mimaride "Milletler Cemiyeti" düşüncesine– tekabül ettiği fikri vurgulanıyordu.[3] Bu yayınlar arasında, İtalya'dan A. Sartoris'in *Gli elementi dell'architettura funzionale* (1931), H. R. Hitchcock ve P. Johnson'ın, New York'taki MOMA sergisiyle bağlantılı olarak basılan *International Style* (1932) ve İngiltere'den F. R. S. Yorke'un *The Modern House* (1934) adlı eserleri, 1930'larda Türk mimarların iyi bildiği kitaplardan bazılarıydı.

Türkiye'de yeni yeni gelişmekte olan meslek için, yirminci yüzyılın mimarı olmak, bu milletlerarası mimarlar topluluğunun bir parçası olmak ve bundan milli bir gurur duymak demekti. Ama erken cumhuriyetin içe dönük milliyetçi politikaları, Avrupa'yla doğrudan teması büyük ölçüde önlüyor ve Türk mimari kültürü modernizmin Batı'daki birçok önemli gelişmesinden uzak kalıyordu. Uluslararası konferans ve sergilere kısa süreli katılımlar için bile devletten seyahat izni almak, zaman alıcı bürokratik işlemler gerektiriyordu.[4] Türkiye'de kendilerine modernist adı veren elit bir zümre oluşturan genç Türk mimarlarının hiçbiri gerçekten Bauhaus'da eğitim görmüş değildi; ne de hiçbiri iki savaş arasındaki dönemde CIAM'a üye olmuştu. Almanya, Avusturya ve İsviçre'de, çoğunlukla Technische Hochschule sistemiyle eğitim görmüş olan, Seyfi Arkan, Emin Onat ve Arif Hikmet Holtay gibi isimler, Bauhaus çevreleri dışında kalan daha

muhafazakâr mimarlarla ilişki kurmuşlardı. Diğerleri de önemli modern binalar hakkındaki dolaysız deneyimlerini, çoğunlukla Avrupa'daki kısa seyahatleri ve araştırma gezileri sırasında ediniyorlardı. Sedad Hakkı Eldem'in 1929-1930 yıllarında Paris ve Berlin'e yaptığı seyahatler ve Berlin'de Hans Poelzig'le tanışması, Aptullah Ziya'nın 1932-1933 yıllarında İtalya'da bulunması ve Faşist rejim döneminde İtalyan rasyonalist mimarisiyle karşılaşması, bu kısa karşılaşmaların en iyi bilinen örnekleridir.

Yabancı mimarların Türkiye'de yaptıkları çalışmalar, Avrupa'da, özellikle de Alman, Avusturya ve İsviçre dergilerinde yayımlanmasına rağmen, Türk mimarların yaptığı herhangi bir modernist eserin Avrupa yayınlarında görülebilmesi için 1930'ların sonlarını beklemek gerekecekti. Türk mimarların eserlerinin, 1930'larda Modern Hareket'in uluslararası medya faaliyetleri içinde görülmeyişinin birçok nedeni vardı. Bariz nedenlerden biri, bu mimarların, iki savaş arasındaki yılların modernist söylemine hâkim olan ve her ülkeden nelere yer verileceğine karar veren Bauhaus ve CIAM çevreleriyle temaslarının olmayışıydı. Ayrıca, Avrupalıların köklü şarkiyatçılıkları göz önünde bulundurulduğunda, Türkiye gibi ülkelerin mimarilerinin, ancak onlarda "Türk" bir şeyler bulunduğu sürece ilgi çekici sayılmış olması da mümkündür. Retorikteki evrenselci söylemlerinin hilafına, "uluslararası üslup" aslında Avrupadışı bağlamlara Avrupalı mimarlar tarafından ihraç edilen bir Avrupa söylemiydi. Yerel mimarlar bu ihraç malını içselleştirip her yerde aynı tarzda tasarımlar yapmaya başladıklarında, o kadar ilginç gelmiyorlardı. Sartoris'in kitabının 1941 basımında, özellikle Türkiye hakkındaki bir bölümde, Zeki Sayar'ın iki villasına ve Sedad Hakkı Eldem'in Yalova Termal Otel'ine yer verilmişti ki bu binaların hiçbiri Modern Hareket'in biçimsel kurallarını izlemiyordu. O sıralarda, "uluslararası üslup" terimi çoktan ciddi biçimde gözden düşmüştü ve Türkiye'de günün modası milli bir ifade arayışıydı (bkz. 6. Bölüm).

Sanayi toplumunun, makina üretiminin ve ev inşasının yeni ihtiyaçları konusunda modernistlerin Avrupa'da yaptıkları tartışmalara Türk mimarlarının reel bir katılımı olmayınca, Yeni Mimari Türkiye'ye büyük ölçüde, yurtiçinde tüketilecek bir ithal malı olarak gelmişti. 2. Bölüm'de gördüğümüz gibi, cumhuriyet rejimi bu mimariyi, yaratmaya çalıştığı yeni Kemalist toplumun en uygun imajı olarak savunuyordu. Türkiye'de yeni yeni gelişen mimarlık mesleği de bu resmi programa canı gönülden katıldı ve Yeni Mimari'nin ilerlemeci söylemini –özellikle de teknokratik iktidar ve itibar taleplerini meşrulaştıran rasyonalizm ve işlevselcilik öğretilerini– benimsedi. James C. Scott, bir ideoloji olarak "yüksek modernizm"e ilişkin ufuk açıcı tartışmasında, ütopyacı modernist bir bakış açısının, bürokratik entelijansiyaya, teknisyenlere, planlamacılara, mühendislere ve mimarlara özellikle cazip geldiği gözleminde bulunur. "Onlara tahsis edilen mevki sadece yönetme ve imtiyaz mevkii değildir," diye yazar, "aynı zamanda

ulus inşa etme ve toplumu dönüştürme gibi büyük işlerin sorumluluğu da onlara yüklenir. Bu entelijansiyanın kendi misyonunu, teknik olarak geri kalmış, eğitimsiz, tek derdi geçim olan bir halkı yirminci yüzyıla çekmek olarak gördüğü yerlerde, kendi kendine verdiği kültürel rol, halkın eğitimcisi rolü, iki kat debdebeli bir hal alır."[5] 1930'larda Türkiye'deki mimarların söylemi de bunun bir örneğini sunar.

Bu geniş misyon hissinin, yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıktığı ilk şekliyle Yeni Mimari'nin tarifine ille de içkin olmadığını hatırlamakta fayda vardır. "Yeni Mimari" sadece akademik tasarım teorilerinin ve yöntemlerinin, yeni malzemeler ve yeni inşaat teknikleri, yeni toplumsal ve kurumsal ihtiyaçlar ışığında sorgulanmasına verilen addı. Verili bir tasarım sorununa –yani akademizmin cephe üzerindeki vurgusunun tersine, programın farklı bileşenlerinin plan içinde rasyonel düzenlenişine– daha "işlevsel" bir yaklaşım getiriyordu ve arazi koşullarını, malzemeleri, iklimi, maliyeti vs. tasarım etkenleri olarak hesaba katmayı gerektiriyordu. Bu Yeni Mimari tanımından, her şeyi kapsayan modernist teknokratik bir bakış açısına geçmek için yapılması gereken kavramsal sıçrama, sorgusuz sualsiz geçiştirilmek yerine tarihsel olarak açıklanması gereken bir şeydir. Erken cumhuriyet Türkiyesi'nin kendine özgü koşullarında, bu daha geniş misyon duygusu, mimarlık mesleğine, düz anlamda ulus inşasının faili olma sıfatının verilmesinde özellikle önemliydi. Mimarlar "ekonomik ve rasyonel düşünen teknik uzmanlar"dı ve Kemalist inkılaba bina formu verme görevinin kendilerine verilmesi gerektiğini ileri sürüyorlardı.

Yeni Mimari'nin "bilimsel" söylemi mesleki meşruiyet kazanma yönünde elverişli ve güçlü bir argüman haline gelirken, modern binaların belirgin "estetik" söylemi de mimarları, yeni ulusa şekil veren *sanatçılar* olarak meşrulaştırıyordu. Modernizmin "bilimsel" ve "estetik" söylemleri arasındaki çözüme ulaştırılamamış gerilim, Türkiye örneğinin ötesine geçen genel bir olgudur. Her yerde resmi modernizmin merkezinde yer almış rasyonalizm ve işlevselcilik öğretileri, çoğunlukla, modern binaların oluşumunda devreye giren karmaşık kültürel, estetik ve kişisel mülahazaları açıklamaktan aciz kalan indirgemeci klişelerden ibaretti. Türkiye'deki modernizm de istisna sayılmazdı. Bu, rasyonalizm ve işlevcilik vurgusunun önemsiz olduğu anlamına gelmez. Aksine, "makina çağı"nın ya da "ileri sanayi medeniyeti"nin gerçekliklerine ulaşmayı isteyen ama bundan hâlâ çok uzak olan geleneksel bir İslam toplumunda, Yeni Mimari'nin itibar kazanmasının en iyi yolu, onun bilimsel ve bütünüyle rasyonel bir mahiyeti olduğunu vurgulamaktı. Bu bölümün devamında, Türkiye'de, Yeni Mimari lehinde bilimsel ve rasyonalist savlar ileri sürerek meşruiyet kazanmaya çalışan ve aynı zamanda özgül bir estetik repertuvar yoluyla bu mimarinin belli bir imajını öne çıkaran modernist mimarlık mesleğinin ortaya çıkışı ele alınacak.

1926'da, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin adı Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirildi ve akademi binası Boğaz kenarındaki eski feriye saraylarından birine taşındı. Bu önemli kurumun geçirdiği radikal dönüşümün başlangıcı olarak, akademinin müdürlüğüne, "1914 kuşağı"nın önde gelen ressamlarından Namık İsmail (1890-1935) atandı ve ondan sonra Avrupa modernist akımları Türk sanat ve mimarlık kültürüne tam manasıyla girdi.

Eğitim ortamındaki değişiklikler, yansımasını, pratikteki önemli gelişmelerde ve mimarların yavaş yavaş ayrı bir mesleki topluluk olma bilinçlerini kazanmalarında buldu. Modern bir mesleğin bütün önemli işaretleri --diplomayla belgelenen uzmanlık eğitimi, bir meslek örgütünün kurulması ve bir derginin yayımlanması, mesleki yeterlilik ve davranışlar için standartlar konması– 1927 ile 1931 arasındaki kısa dönemde gerçekleştirildi.[6] Modernizm söylemi benimsendi ve bu sürecin ayrılmaz bir parçası olarak seferber edildi ki bu, Türk deneyimini, batı Avrupa ülkeleri ve ABD'deki deneyimlerden ayıran bir şeydir. Bu ülkelerde, mimarlığın profesyonelleşmesi, Modern Hareket'in yayılmasından on yıllar önce gerçekleşmişti ve (sergiler, yarışmalar, organizasyonlar, yayınlar ve kamusal tartışmalardan oluşan) dört başı mamur bir "mimari kültürü" en azından on sekizinci yüzyıl başlarından beri mevcuttu.[7] Türkiye'de profesyonelleşmenin en önemli kurumsal gelişmeleri (diploma, dernek, dergi, yeterlilik ve mesleki uygulama kuralları) yeni bir rejimde yeni bir ulus oluşturmayla çakışan çok kısa bir döneme sıkışmışlardı.

Güzel Sanatlar Akademisi'nin mimarlık bölümünde, kurumun eski gelenekleri düşünüldüğünde,1926'dan sonra gerçekten radikal reformlar yapıldı. Guilio Mongeri'nin 1928'deki, Vedat Bey'in de 1930'daki istifalarından sonra, bölüm başkanlığına atanan Ernst Egli (1893-1974) bu görevi 1936'ya kadar sürdürdü ve o tarihte yerini Bruno Taut'a (1880-1938) bıraktı. Müfredat yeniden düzenlenerek klasik beaux-arts modelinin yerine, Avrupa modernizminin rasyonalist ve işlevselci ilkeleri getirildi; söz konusu ilkeler bu sıralarda Ankara'nın modern bir başkent olarak inşa edilişinde uygulamaya konuyordu. Egli'nin stüdyo asistanı, Almanya'da Stuttgart Techniche Hochschule'de eğitim görmüş, bu sayede de Avrupa'daki yeni gelişmelere aşina olan Arif Hikmet Holtay'dı. Her ikisi de akademinin 1928 mezunlarından olan Sedad Hakkı Eldem (1908-1988) ve Seyfettin Arkan (1904-1966) da, 1930'ların başlarında asistanlığa alındılar; kısa bir süre sonra modern Türk mimarisinin en önde gelen isimleri olacaklardı.

Aldıkları eğitim, klasik *beaux-arts* modelinden Avrupa modernizmine geçişle örtüşen (özellikle de 1928'de mezun olan) mimarların, eski sistemi en yüksek sesle eleştirenler olması ilginçtir. Eğitimlerine Vedat Bey ve Guilio Mongeri'yle başlayan ve Egli'nin müdürlüğe atanmasından sonraki değişimleri yaşamış olan

bu mimarlar, eskilerin öğretilerine karşı ayaklanan ve Osmanlı canlandırmacılığını kesin olarak terk eden ilk kuşaktılar. 1930'ların modernist profesyonel söylemini yazı ve eserleriyle büyük ölçüde bu kuşak belirlemiştir. Bu 1928 sınıfından, Zeki Sayar ve Abidin Mortaş, yayımına 1931'de başlayan yeni mesleki dergi *Mimar*'ın kurucu editörleri olmuşlardır. Şehirci mimar Burhan Arif Avrupa'daki modernist şehirciliğin yeni teorileri ve örnekleri hakkında birçok yazı yazmıştır. Seyfi Arkan ve Şevki Balmumcu (1905-1982) 1930'ların en kanonik binalarından bazılarını, estetik ve teknik nitelikleri açısından Avrupalı muadilleriyle kıyaslanabilecek olan binaları tasarlamışlardır. Modern Türkiye'nin en önemli mimarı olduğu ileri sürülebilecek Sedad Hakkı Eldem ününü, modernizmde milli ifade arayışına öncülük yaparak kazanacaktı. Bu genç mimarlar bir grup oluşturup 1928'de İstanbul'da kurulan Güzel Sanatlar Birliği'nde, mimarın yeni profesyonel kimliğini tanımlamaya ve gerekçelendirmeye başlamak ve yeni Türkiye'ye uygun ifadenin Yeni Mimari olduğunu savunmak amacıyla bir araya geldiler.

Güzel Sanatlar Birliği, esasen akademinin bir uzantısıydı, akademi mezunlarının oluşturduğu bir dernek ya da Gülsüm Baydar Nalbantoğlu'nun deyimiyle bir "centilmenler kulübü" işlevini görüyordu.[8] Ressamlar ve heykeltraşlar da birliğin parçasıydılar ve ilk yeri Topkapı Sarayı yakınlarındaki Alay Köşkü'nde olan "kulübün" müdavimleri arasında aktörler, edebiyatçılar ve sanatçı heveslileri de vardı. Mimarlar ile sanatçılar arasındaki yakın ilişki, mimarın eğitiminin temel bileşenlerinden birinin sanatsal duyarlılık ve resim yeteneği olduğunu vurgulayan ortak bir "akademi kültürü"nün varlığını gösteriyordu. Yeni Mimari'nin estetik boyutu üzerindeki belirgin vurgu büyük ölçüde bu kültürün ürünüdür; bu kuşak üyelerinin hiçbir zaman, pozitivist ve rasyonalist inançları zirveye çıktığı zaman bile bütünüyle terk etmedikleri bir vurguydu bu. Bu bölümün ilerki kısımlarında ele alacağım gibi, Türk mimarları Alman "*Neue Sachlichkeit*"ın, yani "Yeni Nesnelciliğin" bazı klişelerini polemik amacıyla benimsemiş olsalar bile, fiili tasarımlar söz konusu olduğunda bu ekolün estetik-karşıtı aşırılıkları Türkiye'de pek taraftar bulamamıştı.[9] Yine de, mimarlar çoğunlukla "profesyonel/mesleki" kimlikleri üzerinde ısrar ederek kendilerini sanatsal yaratıcılığın daha "öznel" ve "bohem" yananlamlarından uzak tutmaya çalışıyorlardı.

Birçok genç ressam da, mimar arkadaşları gibi, resim alanındaki eski akademik geleneklere meydan okuyor ve Avrupa'daki modernist akımları, özellikle de kübizm ve konstrüktivizmi Türkiye sahnesine taşımaya çalışıyordu. Osmanlı canlandırmacılığı milli üslubuna bağlı eski mimarlar, izlenimci ressamların oluşturduğu "1914 kuşağı"nın çağdaşı iken (bkz. 1. Bölüm), Yeni Mimari'nin genç savunucularının da 1929 yılında ortaya çıkan "müstakil ressamlar"la ve onların daha "avangard" uzantısı, 1932'de oluşturulan D Grubu ile birçok ortak yanları vardı.[10] Mimarların modern "kübik" formlara geçtikleri sıralarda, D Grubu'na

bağlı Sabri Berkel ve Zeki Faik İzer gibi ressamlar da ilk soyut resimleri şaşkın ve onlara büyük ölçüde şüpheyle yaklaşan bir izleyici kitlesine sunuyorlardı. D Grubu'nun ne ölçüde bir "avangard" oluşturduğuyla ve Türkiye'de gerçekten eleştirel bir avangard hareketin olup olmadığıyla ilgili sorunlar önceki bölümde ele alınmıştı. Burada 1930'ların modernist mimarlarının ve D Grubu ressamlarının, Batı'nın sanat ve mimarlık söylemlerini tutkulu denebilecek ölçüde milliyetçi bir iklime ithal etmenin ürünü olan açmazları yaşamış olduklarını söylemek yeterlidir. Sonuçta, her iki grup da avangardın soyutlamaları ile aralarına bir mesafe koymak ve bunun yerine Anadolu folk kültürünün ve yerli mimarinin formlarına, motiflerine ve ilhamına dönmek zorunda kalmışlardır (bkz. 6. Bölüm).

İstanbul'da Güzel Sanatlar Birliği'nin kurulmasından bir yıl önce, 1927'de Ankara'da bir başka mesleki örgüt olan Türk Mimarlar Cemiyeti kurulmuştu. Ankara'daki bakanlıklar ve devlet kurumlarının oluşturduğu bürokratik ortamda çalışan mimarlardan meydana gelen bu dernek, daha çok uygulamaların düzenlenmesi, ihale alımı ve mimarların mesleki, iktisadi ve hukuki çıkarlarının korunması ile ilgileniyordu. Aynı yıl "mimar" unvanının kullanımını, onaylanmış yüksek eğitim kurumlarının mezunları ile sınırlayan bir yasa çıktı. 1935'te devlet ihaleleri için verilen mücadelenin kızışmasıyla, Güzel Sanatlar Birliği ve Türk Mimarlar Cemiyeti birleşti ve İzmir'de üçüncü bir şube açıldı; bu şekilde başlayan uzun süreç 1950'lerde ülke çapında Türk Mimarlar Odası'nın kurulmasıyla sonuçlanacaktı. Gelgelelim 1930'larda uygulamada en verimli tasarımcılar ve genel kültür ortamında Yeni Mimari'nin sesleri en çok çıkan, ortada en çok görünen savunucuları, neredeyse sadece Güzel Sanatlar Birliği içindeki İstanbullu mimarlardı. Eğer 1930'lara ait bir "Türk modernizmi"nden bahsetmek mümkünse, bu büyük ölçüde kökenleri akademideki reformlarda yatan bu İstanbullu mimarlar sayesindedir.

1931'de akademide mimari tarihi ve şehircilik profesörü olan, Türk ve İslam sanatı tarihi ile ilgili çeşitli kitapları yazan Celal Esat Arseven, önemli kitapçığı *Yeni Mimari*'yi yayımladı. Kitapçık esasen Fransız mimar Andre Lurcat'nın *L'Architecture* (1929) adlı eserinin, Arseven'in kendi yorumları ve ekleri de eklenmiş bir özeti niteliğindeydi. Lurcat'nın mimarinin hacim, yüzey ve renk gibi zamanaşırı kaygılarına tarihsel bir giriş niteliğinde kullandığı, mimarlık tarihinin ilk dönemleri hakkındaki bölümleri büyük ölçüde atlayan Arseven'in kitabı, 1920'lerde evrimleşen modern tasarım ilkeleri üzerinde odaklanıyordu. Arseven, kitapçığı aslen pedagojik amaçlarla, akademide son dönemlerde Türk mimarlarının "kabiliyetlerini klasik müfredatlarla boğmak" yerine onları "asri zihniyet ve ihtiyaçlara" uygun bir biçimde eğitmek için verilen çabalara bir katkı olarak hazırladığını belirtiyordu. Akademideki eski mimarlık eğitimi sistemine yönelik eleştiriye katılan Arseven şöyle yazıyordu:

Kırk elli seneden beri talebe Partenonun sütun ve başlıklarını, Korentiyen yapraklarını ve bir Yunan mabedini çizmekten başka bir şeyle meşgul olmuyordu. Mektepten çıkanlar bir mimardan ziyade bir çizgi ressamı olarak çıktılar ve ameli çalışan eski kalfalara ressam olmak, onların müşterileri kandırabilmeleri için gösterecekleri cicili bicili gayri kabili tatbik bina resimleri yapmaktan başka bir işe yaramadılar. Bu itibarla Sanayii Nefise'den mezun olan mimarlarla pratik kalfalar arasında büyük bir fark görülmedi, mimarlıkta yeni bir hareket vücuda gelmedi; bilakis İstanbul daha çirkin binalarla dolmaya başladı.[12]

Arseven daha sonra "Yeni inşa usulü sayesinde artık hayata lazım olan ziya ve havanın her tarafa girebilmesine müsait binalar yapılması, binanın dahilindeki taksimat gibi haricindeki şeklin de o binanın göreceği hizmetle hemahenk olması imkânları hasıl olmaktadır," diye yazıyordu.[13] Ama Arseven bu rasyonel yaklaşımın, estetik kaygıların inkârı anlamına gelmediğini açıkça belirtiyordu. "Fezadaki eb'adın mantıki (rationel) bir surette teşekkülü ve hacimlerin güzelliği"yle açılan yeni esetik alanın, Yeni Mimari'nin tanımlayıcı özelliklerinden birisi olduğunu yazıyordu. Kendisinin de (Paris'teyken "gerçekçiler ile izlenimciler" arasında tereddütte kaldığı) ressam adaylığı geçmişi göz önünde bulundurulduğunda, Yeni Mimari'nin estetik boyutunu bu şekilde kabul etmek, bilimsel söyleme güçlü bir öncelik tanımakla birlikte, Arseven için önemli olmuştur. Kitabın diğer bölümlerinde, modernizmin biçimsel ve estetik ilkelerini –düz çatılar ve teraslar, konsollar ve balkonlar, serbest cepheler ve yatay pencereler, *pilotis* ve açık planlar– gündeme getirerek, bunları onlara şekil veren "mantıki kıstaslar" ve "asri ihtiyaçlar"la ilişkili olarak ele almıştır. Özellikle, "mimarinin tarifini kökten değiştirmekte" olan yeni malzeme ve tekniklerin, bilhassa da demir ve çeliğin, betonarmenin, lamine ahşabın ve su izolasyonu, yangına karşı dayanıklılık gibi teknolojilerin oynadığı rolü vurgulamıştır. Arseven Yeni Mimari'nin ilkelerine göre, mimarın yeni profesyonel kimliğinin, mimarın mesleğine ilişkin geleneksel tanımlardan kökten ayrıldığını belirtiyordu. Mimar artık sanatçı ya da zanaatkâr değil, daha önce eşi görülmedik şekilde, sosyolojik ve iktisadi meselelerden eviçi mobilyalarının tasarımına kadar her şeye müdahale etme yetkisi ve sorumluluğu olan bir uzmandı. Kitapçık Yeni Mimari'nin örnekleri sıfatıyla Avrupa'daki kanonik modern binaların fotoğraflarıyla resimlenmişti. Türkiye'den tek örnekler, Ernst Egli'nin yenilerde tamamlanmış binalarıydı: Hepsi de Ankara'da bulunan, müzik konservatuvarı, İsmet Paşa Kız Enstitüsü (bkz. resim 2.8) ve Ticaret Lisesi.

Yeni Mimari'nin çıktığı yıl olan 1931'de, Zeki Sayar, Abidin Mortaş, Sedad Hakkı Eldem, Şevki Balmumcu (hepsi de 1928 mezunları) ve Aptullah Ziya (1929 mezunu) yönetiminde, mimarların mesleki dergisi *Mimar* da yayımlanmaya başladı. 1935'te, Arapça kökenli kelimeleri Türk dilinden çıkarmaya yönelik milliyetçi eğilimin bir parçası olarak derginin adı *Arkitekt* şeklinde değiştirildi;

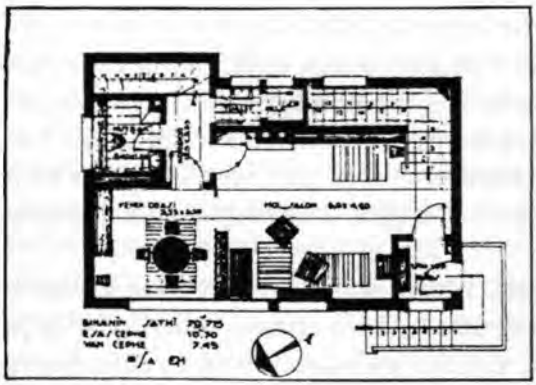
işin ilginç yanı, bu yeni ad da yabancı, bu kez Batı kökenli bir kelimeydi. 1941'e kadar (o tarihte *Yapı* adlı yeni bir dergi çıkmaya başlayacaktır) mimari konusundaki tek uzmanlık yayını olan *Arkitekt*, Türkiye'de modernist mimarlık mesleğinin oluşumuna tanıklık eden birincil belgedir. 1930'lar boyunca burada, dergiyle bağlantılı Türk mimarların projeleri ve yazılarının yanı sıra, düzenli olarak yer verilen "Başka Ülkelerde Mimari" bölümünde Avrupa ve dünyanın geri kalan bölümlerinden modern binalar da yayımlandı. Dergide, mimari hakkındaki yeni Avrupa neşriyatına dair kısa tanıtım yazıları ve başta Le Corbusier, Adolf Behne ve Bruno Taut'un yazdıkları olmak üzere önemli teorik metinlerin çevirileri de bulunuyordu.

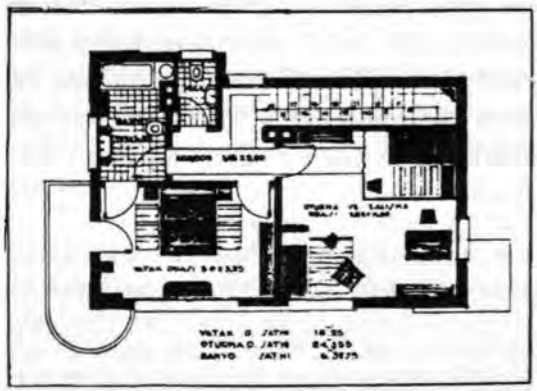
Derginin temel misyonu, Türk mimarlarının mesleki meşruiyet mücadelelerinin sesi olmak ve onların Yeni Mimari konusunda "yabancı muallim ve meslektaşları kadar, hatta daha fazla" ehil olduklarını göstermekti. Sürekli, devlete önemli kamu binaları için açık yarışmalar düzenleme çağrısında bulunuyorlar ve bir yarışma düzenlendiğinde, katılanların adlarını yorumlarla birlikte yayımlıyorlardı. Örneğin, Ankara'daki Sergi Evi (1933) için açılan yarışma dergide kapsamlı olarak ele alındı ve yarışmayı Şevki Balmumcu'nun tasarımının kazanması, Türk mimarların başarısını kutlama vesilesi haline geldi. Türk mimarların, birçok önemli ihalenin Alman ve orta Avrupalı mimarlara gitmesi karşısında gittikçe daha buruk bir tavır aldıkları bir dönemde, Balmumcu'nun başarısının büyük bir simgesel önemi vardı. Arseven'in *Yeni Mimari* kitabı *Mimar* dergisinde tanıtılırken, aslında olumlu olan yazının başlıca eleştirisi kitapta Türk mimarlardan örneklere yer verilmeyişiydi. Şöyle deniyordu: "Anlıyoruz ki (Celal Esat Bey) diğer birçok münevverlerimiz gibi, memlekette kabiliyetli bir Türk mimar zümresinin mevcut olmadığı kanaatindedir. Biz genç mimarları cidden müteessir eden nokta budur."[15]

Türkiye'de çalışan birçok Avrupalı mimar arasında, ülkeye Yeni Mimari'yi getirme unvanını, hem eserleri hem de daha önemlisi eğitimci olarak oynadığı çığır açıcı rolle Ernst Egli elinde tutar. Egli'nin stüdyosundaki öğrencilerin yayımlanmış projeleri, planın önceliğini ve işlevsel organizasyonunu ve öncelikle de, sade cepheleri ve okulun klasik geleneklerinden köklü bir biçimde kopan volumetrik bir estetiği gösterir. *Mimar*'ın 1931'de çıkan ilk sayısında, Egli'nin öğrencilerinden biri olan Edip Hikmet'in belirgin biçimde "kübik" villa projesi, akademideki yeni yönelimi temsil eden bir örnek olarak sunuluyordu (resim 4.1). Projeye eşlik eden yazıda şöyle deniyordu:

> Mimari mektebinde artık eskiden beri devam eden klasik çalışma tarzını göremezsiniz. Talebe, *hayatta çalışıyormuş gibi* projelerini iktisadi, mahalli, ilmi ve inşai birçok kayıtların tesiri altında yapar. Talebe hakiki bir mimardır. Roma, Yunan, Mısır ve kadim Türk mimarisini, mimari tarihi dersinde görür ve çalışır... Fakat onlara nefsini de vakfetmez; onların ölçülerini, inşaat usullerini, istillerini tatbike mecbur değildir. Talebe,







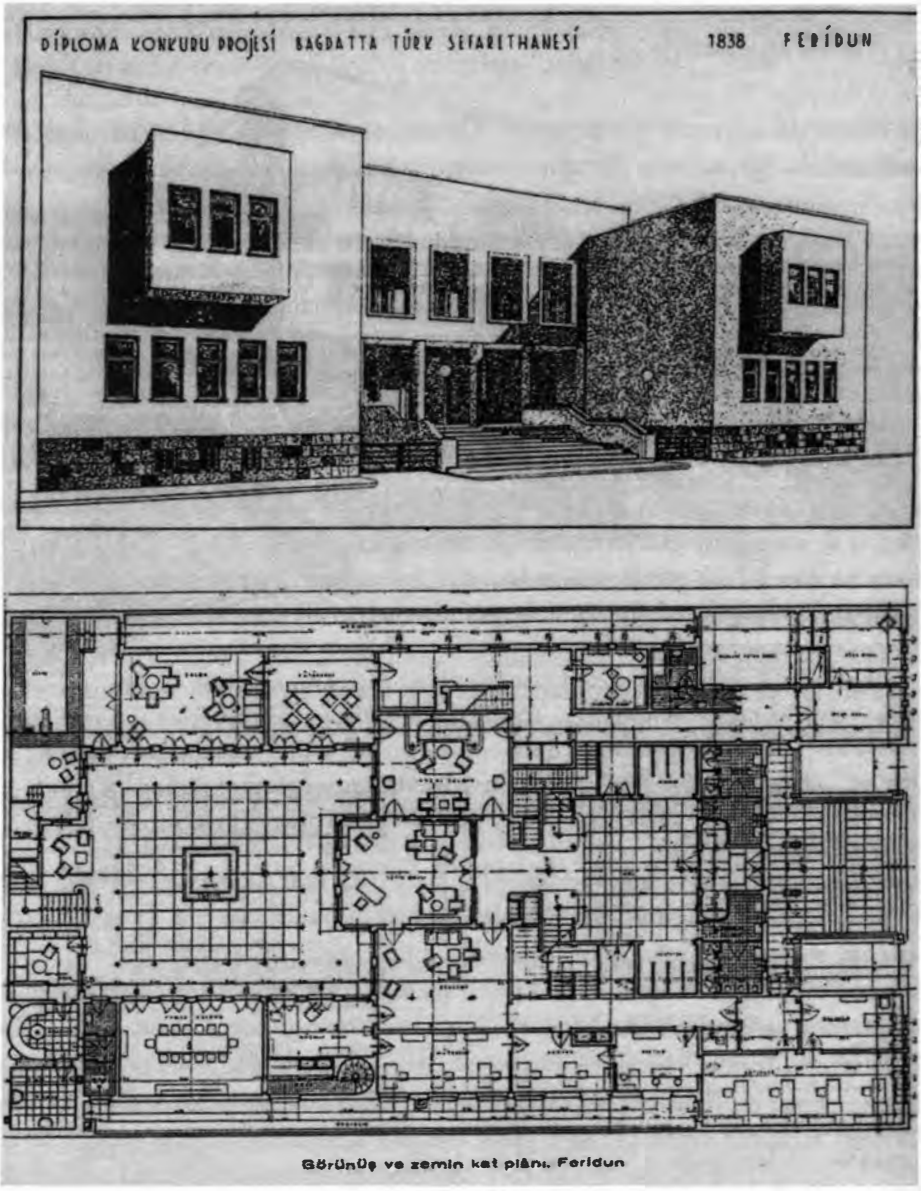
4.1 Bir öğrencinin müstakil ev projesi (1930); Ernst Egli'nin Sanayi-i Nefise'deki stüdyosunda mimarlık öğrencisi olan Edip Hikmet'in çalışması. Düz çatılar, konsollar, yuvarlak balkonlar, yatay şerit pencereler ve tezyinat yokluğu, halk arasında "kübik mimari" olarak tanınan "Yeni Mimari"nin karakteristik özellikleriydi (*Mimar* 1, no. 1, 1931).

yeni bir Türk mimarisi yapmaya çalışan müstakbel Türk mimarının, kendine yol arayan *ilim ve teknik arayıcısıdır* [a.b.ç.].[16]

Mimar'da aynı yıl, akademideki sömestr sonu sergisi vesilesiyle, Egli'nin stüdyosunda öğrencilerin bir sanayi binası için hazırladıkları projelerden bazıları yayımlandı. Faruk Galip, sergi hakkında yazdığı yazıda projeleri hararetle övmekle birlikte, sergide serbest el eskizlerine hiç yer verilmediğine ve klasik müfredatın, mimarlık tarihi ödevlerinden bile tamamen çıkarılmış gibi göründüğüne dikkat çeken ufak bir eleştiride bulunmaktan da geri durmuyordu.[17] Modernist reformlar karşısında böyle karışık hislerin bu denli erken dile getirilmiş olması, klasik binaların tarihsel olarak sahip oldukları temsil gücünden yoksun kökten soyut bir Avrupa söyleminin ithali karşısında temelde ikircikli bir tavır takınıldığını işaret eder. Kübik formların "bilimsel" ve "ilerici" çağrışımları memnuniyetle karşılansa da, birçok yorumcu bu formların Türk milletinin ideallerini ve kimliğini ifade etmedeki yetersizliğini hissediyordu. 1930'ların sonlarında bu ikircikliklik gittikçe daha bariz bir hal aldı ve "kübik" kelimesi olumsuz yananlamlar kazandı.

Öte yandan, Egli'nin stüdyosunda öğrencilerin hazırladığı kamu binaları projeleri (ev ya da sanayi programları değil), klasik mimarinin reddinin mekân düşüncesindeki radikal bir kavramsal kaymadan çok, çoğunlukla cepheleri etkileyen bir üslup değişikliği olduğunu ima eder. Örneğin, 1934 mezunu öğrencilerin hazırladığı Bağdat'taki Türk Sefarethanesi binası tez projeleri, modern görünüm altında klasik duyarlılıkların (simetri, eksensellik, şahnişinler ve kolonadlar) sürdüğünü gösterir (resim 4.2).[18] Bunlar ayrıca Egli'nin kendi eserleri yoluyla öğrenciler üzerinde çok güçlü bir etkisi olduğunu da gösterir. Bu projelerde, Egli'nin Ankara'daki Sayıştay binasında kullandıklarına benzeyen (bkz. resim 4.8) cephedeki çıkmalı kübik pencere açıklıkları ve Egli'nin Ankara'daki eğitim binalarında kullandıklarına benzeyen iki kat yüksekliğinde avlular, giriş yerine geçen uzun sütunlar ve kolonadlar kolayca görülebilir. Bu öğrenci projelerindeki plan ve cephe çizimlerinin teknik karakteri ve mimari stüdyolarının o dönemde çekilmiş fotoğraflarında görülen gayet düzgün sıralanmış oturma yerleri ve temiz, iyi giyimli öğrenciler (resim 4.3), son derece profesyonel/mesleki ve "klinik" bir atmosferin varlığını sezdiriyor. Bauhaus'un ilk dönemlerinin darmadağınık, zanaat ağırlıklı, deneysel stüdyoları ve radikal öğrencilerinden son derece farklı olan bu ortam, modernizmin Türkiye'ye cumhuriyetin himayesinde geldiği zaman, mimarlık eğitimindeki eleştirel bir güç olmaktan ziyade çoktan profesyonel bir kurum olduğu savını güçlendirir.

1936 yılının sonlarında, Egli'den sonra mimarlık şubesinin başına geçecek olan Hans Poelzig'in vakitsiz ölümü üzerine, hem okul hem de Maarif Vekaleti'nin akademi binası içinde bulunan mimarlık bürosu Bruno Taut'un sorumlulu-



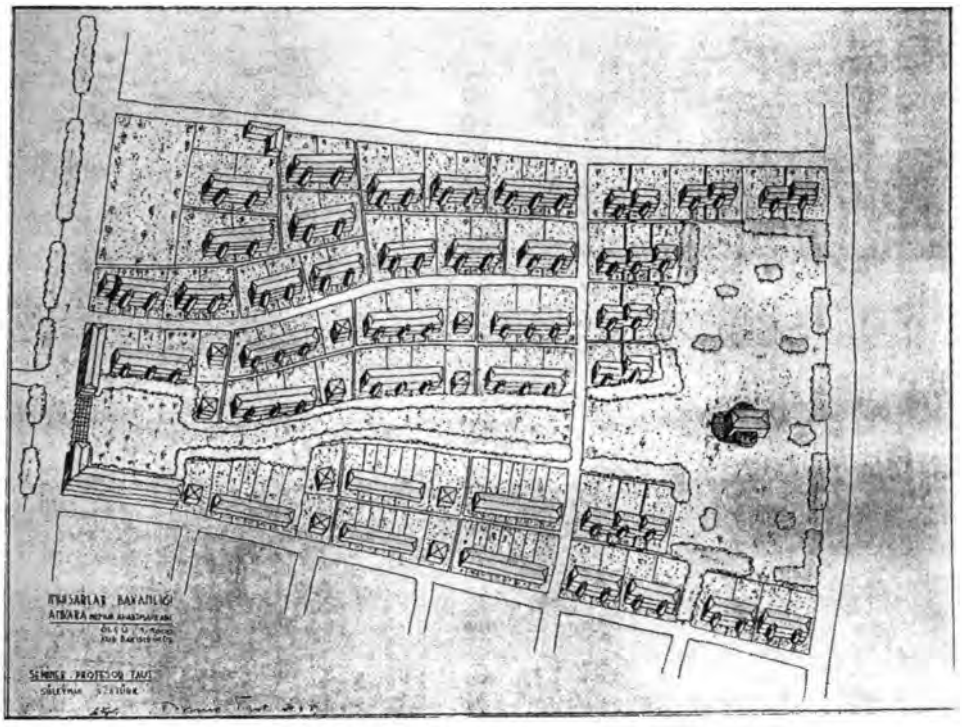
4.2 Ernst Egli'nin Sanayi-i Nefise'deki stüdyosundan bir öğrencinin Bağdat'taki Türk Sefarethanesi için yaptığı tez projesi, 1934. Cephede kübik pencere çıkmalarının kullanılması, giriş koloneti, iç avlu ve bu tür öğrenci projelerinin genel "Ankara kübiği" estetiği, Ankara'da kendi yaptığı eserlerde aynı özellikleri kullanan Egli'nin etkisini yansıtır (bkz. resim 2.8 ve 4.8) (*Mimar* 4, no. 9-10, 1934).

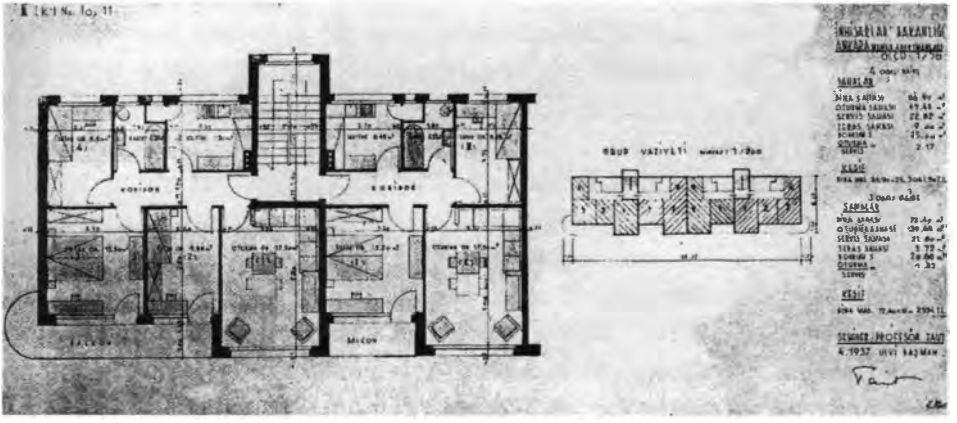


4.3 İstanbul'daki, Türkiye'nin en eski mimarlık okulu olan, 1882'de kurulmuş Sanayi-i Nefise'nin mimarlık stüdyoları. Fotoğraf 1937 civarından (Tanıtım broşürü, Güzel Sanatlar Akademisi, 1937).

ğuna verildi. Berlin'deki GEHAG (Gemeinnutzige Heimstatten- Spar- und Bau-Aktiengesselschaft) kooperatif evleri programından Taut'un ortağı ve iş arkadaşı olan Martin Wagner Türkiye'ye İstanbul Belediyesi'nin danışmanı olarak 1935'te gelmişti. Akademide "Şehirciliğin İktisadi ve Teknik Veçheleri" dersi veriyordu ve (o sıralarda Japonya'da bulunan) Taut'un Türkiye'ye davet edilmesinde etkili oldu. Taut akademiye atandığı sıralarda, resim şubesinin Fransız ressam Leopold Levy, heykel şubesinin de Rudolph Belling'e emanet edilmesiyle, akademide "yeni yabancı hocalar safhası" denen yeni bir dönem başladı. Heykeltraş Belling de, Taut gibi, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'daki radikal Novembergruppe ve Arbeitsrat fur Kunst'un üyesi olmuştu. Gelgelelim 1936'ya gelindiğinde, her iki sanatçı için de, Weimar yıllarının siyasi radikalizmi artık çok gerilerde kalmıştı.

Taut'un pedagojik programı, belki de ortodoks olmayan bir modernizm adı verilebilecek biçimcilik-karşıtı ve üslupçuluk-karşıtı bir rasyonalizme dayanıyordu. Taut bu konumu, ilk kez Türkiye'de 1938'de basılan ders kitabı *Mimari Bilgisi*'nde açmış ve örneklemiştir.[19] Hâlâ modern mimarlığa ilişkin en ilginç ve eleştirel açıklamalardan birini sunan bu kitap Modern Hareket'in birçok estetik klişesi ve siyasi iddiasıyla hesaplaşıyordu. 1937'de Taut mezun olacak sınıfa, An-



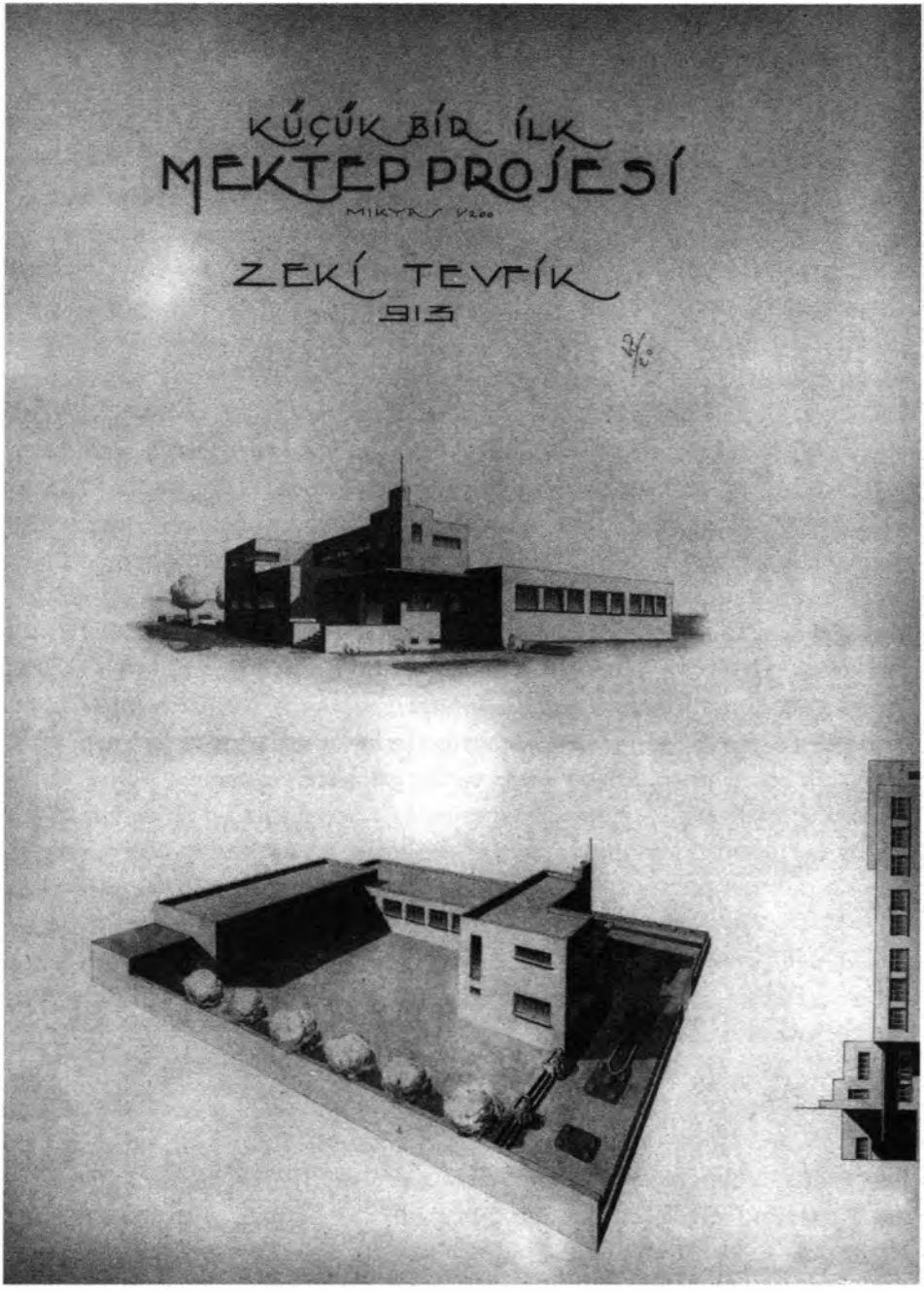


4.4 1937-1938 sömestrinde Bruno Taut'un verdiği İnhisarlar Müdürlüğü lojmanları ödevi için öğrencilerin yaptığı projeler. *Üst*: Süleyman Köktürk'e ait aksonometrik alan çizimi. *Alt*: Ulvi Başman'a ait, iki ve üç yatak odalı varyantları olan üç katlı *Zeilenbau* tipi apartman planları. Öğrencilerden kullanılacak malzemelere dair ayrıntılı bilgi vermeleri ve farklı birim tipleri için gereken maliyetleri hesaplamaları istenmişti (*Arkitekt* 7, no. 8, 1937).

kara'da İnhisarlar Müdürlüğü'nün çalışanları için yapılacak bir lojman projesini verdi – varsayımsal bir alıştırma değil, bakanlık tarafından talep edilen gerçek bir programdı bu. Türk mimarlar ve mimarlık öğrencileri, *Mimar* ve *Arkitekt* dergilerinde yayımlanan yazılar sayesinde 1920'lerde Weimar Almanyası'ndaki sosyalist *Siedlung* (toplu konut) programlarından haberdardılar.[20] Gelgelelim konut ve şehirciliğin iktisadi ve siyasi boyutlarına dikkati önce Martin Wagner'in, sonra da Wilhelm Schütte'nin yazıları çekmişti.[21] Taut'un stüdyosundaki öğrencilerden bir vaziyet planı, farklı ev tiplerinin zemin planlarını ve her türlü malzeme için ayrıntılı şartları belirtmeleri isteniyordu. İnşaatın her metre karesinin, işçiliğin ve yollar, istinat ve bahçe duvarları, su, elektrik ve gaz tesisatları ve kanalizasyon şebekesi dahil altyapının maliyetini hesaplamaları gerekiyordu. Taut'un daha önce Almanya'da GEHAG için yaptığı kendi eserlerinde olduğu gibi,[22] öğrencilerin ayrıca her tip için yıllık kirayı ve finansman koşullarını hesaplamaları, böylece önerilerinin uygulanabilirliğini araştırmaları da bekleniyordu.

Bu stüdyo alıştırması tekil bir alıştırma olarak kalmasına ve uygulamaya konmamasına rağmen, *Arkitekt*'te yeni modernist eğitimin önceliklerine ışık tutan çizim ve betimlemelerle birlikte yayımlandı.[23] Projeler, sıra evlerin ve üç katlı paralel blokların kombinasyonları şeklinde düzenlenmişti; dıştaki bir merdiven kovası sağında ve solundaki iki birime hizmet ediyordu (resim 4.4). Farklı tip evler asgari boyutlarda ve asgari tefrişatla tasarlanmış, boruların, şalterlerin ve boru ekleme parçalarının maliyetine varıncaya kadar malzeme ve ince yapı ayrıntılı olarak belirtilmişti. Hiçbir cephe ya da perspektif çizilmemiş, sadece planlar ve arazi aksonometriği çizilmişti. Öneriler ne tasarım niteliği ne de temsil teknikleri bakımından kesinlikle "estetik" değildi ki bu da okulun *beaux-arts* geleneğinin resimsel mirasıyla çatışan bir özellikti. Taut, *Mimari Bilgisi* kitabında, ışık ve gölgeyle yapılan ayrıntılı çizimlerin aldatıcılığını açıkça eleştiriyor, bunun yerine öğrencilerin bir binanın belli bir ayrıntısını bir mimar gözüyle gözlemleyip eskizini çıkarması gerektiğini, binanın sadece şeklini değil nasıl yapıldığını da görmesi gerektiğini söylüyordu.[24]

Taut'un stüdyo eğitmeni ve Türkiye'de fiilen çalışan bir mimar olarak, öncelikle, Türk öğrencilere rasyonel, işlevsel tasarım öğreten bir modernist imajına sahip olduğuna şüphe yoktur – ki bu da cumhuriyetin Avrupalı modelleri izleyen "uzmanlar" ve "profesyoneller" yetiştirmeye yönelik acil ihtiyacına cevap veren bir şeydi. Gelgelelim Taut'un öğrettikleri ve yazıları, Almanya'daki Yeni Nesnelcilik'in kısır formüllerine indirgenemezdi; Taut bu formüllere her zaman eleştirel bakmıştı. Öğrencilerine ısrarla, rasyonel tasarım düşüncesinin illa ki ya da otomatik olarak "mimari" üretmediğini, belli bir formu ya da üslubu da belirlemediğini söylerdi. Taut'un hem Yeni Nesnelcilik'in estetik karşıtı tavrına hem de "uluslararası üslup"un ortaya çıkışından sonra modernist ortodoksinin estetik kurallarına direnmesi, mimarların mimarlığı duygu ve milli içerikle yoğurmaya



4.5 İstanbul'daki Hendese-i Mülkiye, mimarlık bölümü öğrencilerinden Zeki Tevfik'in küçük bir ilkokul projesi. 1931 civarı (Yazarın koleksiyonu).

çalıştıkları 1930'ların sonlarında Türkiye'nin mimari kültürüne iyi uyuyordu. Aslında, 6. Bölüm'de ele alacağım gibi, Egli ve Taut'un anladığı ve öğrettiği şekliyle Yeni Mimari, güçlü bir "bölgeci" mesaj ve Türkiye'nin yerli geleneklerine ve Osmanlı anıtlarına yönelik derin bir saygı barındırıyordu.

Akademideki modernist müfredat değişiklikleri cumhuriyetin ilk mimarlar kuşağının profilini şekillendirirken, bu değişikliklerin yankıları Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde de hissedildi. Müfredatın klasik çekirdeği 1931'de hâlâ yerli yerinde olmasına rağmen, evler ve okullar gibi programlar için hazırlanan bazı öğrenci projeleri, düz çatılar, basit geometrik hacimler, yuvarlak köşeler ve serbest pencere düzenlemeleriyle modernist bir estetik sergilemeye başlamıştı (resim 4.5). 1938'de, Emin Onat'ın (1908-1961) inisiyatifiyle, akademidekilere benzeyen daha sistematik ve resmi modernleşme reformlarına girişildi. Otto Salvisberg'in öğrencisi olduğu Zürih Federal Polytechnic'ten 1934'te mezun olan Emin Onat, Hendese-i Mülkiye Mektebi'nde Alman-Avusturya ekolü modernizmin kurumsallaştırılmasında ve Clemenz Holzmeister (1886-1983) ile Paul Bonatz'ın (1877-1956) burada ders vermeye davet edilmesinde etkili oldu. 1944'te okulun adı İstanbul Teknik Üniversitesi'ne çevrildi ve mimarlık şubesi tarihi Taşkışla binasında ayrı bir bölüm haline geldi.

Tarihsel olarak, mimarlar mesleki meşruiyet ve iktidar mücadelelerini, birbiriyle bağlantılı iki zemin üzerinde sürdürmüşlerdir: bir, bilgi ve uzmanlıkları, ya da "bilişsel sermayeleri" zemininde, iki, genelde toplumun iyiliğini temsil iddiaları –"mesleki ideolojileri"– zemininde. Batı'da, her iki iddia da, uzmanlık ve rasyonaliteye toplumu yönetmeye uygun tek güçler olarak bakan Thornstein Veblen ve meslek gruplarına toplumdaki normatif düzenlemenin en önemli unsuru olarak bakan Emile Durkheim gibi yüzyıl başı toplum teorisyenlerinin yazılarıyla destekleniyordu. Mimarlar bu savları büyük ölçüde ödünç almış olsalar da, disiplinin doğası yüzünden, mesleki statü talepleri her zaman güçlüklerle dolu olmuştur. Mimarlar, çoğunlukla kendi özel üslup tercihleri olan ve mimarları kendi isteklerini gerçekleştirmeleri için tutan tek tek müşterilerle geleneksel patronaj ilişkileri içinde çalıştıkları sürece, mimarlık ideal anlamda dört başı mamur bir "meslek" olamazdı. Bu geleneksel mimar tanımı ancak Modern Hareket' le birlikte teknokratik ve mesleki/profesyonel bir model doğrultusunda kökten değiştirilmiştir. Türkiye gibi ülkelerde ise, modernizmin tarihsel olarak profesyonelleşme hareketiyle örtüşmüş olması, mimarlara rasyonalizm ve işlevselcilik öğretilerini kendi mesleki itibar arayışlarının temeli olarak kullanma yetkisini vermekte özellikle önemli bir rol oynamıştır.

Müderris İsmail Hakkı'nın Kemalist reformların zirvesinde, 1929'da yazılmış olan "Mimaride Kübizm ve Türk Ananesi" yazısı, Yeni Mimari'nin ilk ve teorik açıdan en ilginç savunularından biridir. Yazıdaki evrimci mimarlık tarihi modelinden –tikel üslupları onlara tekabül eden toplumsal örgütlenme biçimleri ile ve belli bir dönemin ruhuyla özdeşleştirdiğinden– 3. Bölüm'de bahsetmiştik. İsmail Hakkı, bu evrimci perspektiften yola çıkarak, bilimin nasıl çağdaş toplumların merkezi kurumu haline geldiğini ve bu toplumlarda, şehirlerin, binaların, evlerin, kapı ve pencerelerin... kısacası bütün ilkelerin ve vasıtaların nasıl "makul" (rasyonel), "riyazi" (matematiksel) ve "hendesi" (geometrik) hale geldiğini şöyle açıklıyordu:

> Muasır cemiyetlerde ilim içtimai bir müessese mevkiinde dinin yerine geçmiş gibidir... Muasır adam için ev ne bir ibadethane, ne bir istihsal, ne de bir tahsil ve terbiye muhitidir: Sadece istirahat yeridir. Muasır adamın âli hayatını taşıyan kaplar ne ilahi, ne şahane, ne de kibar olabilir. Bu binalar sadece sıhhi, konforlu ve makul olabilir. Demek ki muasır cemiiyetin zihniyetindeki en mühim seciye bu makulluk olduğundan, muasır zihniyeti taşıyan muasır san'atın en mühim seciyesi de bu makullukten ibaret olacaktır... İlmin müdahalesine kadar itikada, imana, kalbe istinad eden ameller ve aynı membalardan ilhamını alan aletler, düsturlar ve vasıtalar riyazileşmeye başlamıştır. Muhitimizin eşyası sırf hendese eşyası haline gelmiştir. Şehirler, sokaklar, kaldırımlar, evler, kapılar, pencereler, masalar, kâğıtlar, zarflar... bu makineleşmenin ve bu riyazileşmenin zaruri bir neticesi olarak hendese katıları ve hendese düzleri haline gelmiştir. Muasır medeniyet yeryüzünü hendese cisimleriyle kaplayan bir medeniyettir.[26]

İsmail Hakkı'nın "muasır medeniyet yeryüzünü hendese cisimleriyle kaplar" şeklindeki çıkarımı, "kübik mimari" lehine o zamana kadar sunulan en gelişkin medeniyet temelli savdı. İsmail Hakkı geometriyi, "hendese, ilmin şekillerde tecellisinden başka bir şey değildir" diyerek tanımlıyor ve geometriye duyduğumuz yakınlığın sadece, kendi kendine göndermede bulunan bir düşünce sistemi olarak rasyonalist felsefenin ürünü olmadığını, "demokratik hayat"ın derin bir zorunluluğu olduğunu belirtiyordu. "Bir hacimler sanatı" ve "mimaride motiflerin ilgası" olarak tanımladığı kübizm "ne bir keşif ne de bir nazariye"ydi, "bir asırdan beri Avrupa cemiyetlerini sıkıştırmakta olan yeni ihtiyaçların zaruri bir neticesi"ydi. Ameli bir maksatı yerine getiriyordu, teknik bir zaruretti ve form ile cemiyet arasındaki harsi [kültürel] bir münasebetti – mimarlık teorisinin klasik üçlüsünü hatırlatan bir formüldür bu: işlev, yapı ve güzellik (*utilitas, firmitas* ve *venustas*).

Böylece, 1930'larda mimarlık söyleminin ana teması haline gelecek olan en önemli işlevselci ve rasyonalist savlar, İsmail Hakkı tarafından bu önemli yazıda dile getirilmiş oluyordu. Zeki Sayar'ın, Le Corbusier'nin ünlü düsturunu takip

ederek, binanın bir "ikamet makinası" olduğunu ilan ettiği *Mimar* dergisinin ilk sayısından üç yıl önce,[27] İsmail Hakkı benzer bir Corbusierci ifade kullanıyordu. Türk camilerinin minarelerini "namaza çağrı aletleri" olarak niteleyerek, minare tasarımını bütünüyle rasyonel bir süreç olarak açıklıyordu:

> Minareler san'at eseri olmadan evvel birer kap, ezan okumaya mahsus aletlerdir. Minarecilerin küp dedikleri kaide kısmı bu uzun kulenin geniş temelidir. Şerefe müezzinin dolaşmasına mahsus bir balkondur. Külâh minareyi havanın, yağmurun tesirinden koruyan bir damdır. Minarenin sivri bir külâhla bitmesi bir hamle ihtiyacından evvel ameli bir düşüncenin eseridir. Şerefenin arabesk parmaklıkları, hendese şekillerinin sırlarını araştıran bir zekânın ilk eseri değildir. Bu her şeyden evvel şerefenin etrafına çevirdiği taş hailin yükünü azaltmak isteyen bir duvarcının fikridir. Şerefenin altındaki istalaktitler, yer altındaki mağaraların hatırasını taşıyan timsaller değildir. Bunlar Romantik bir muhayyelenin eseri değil, duvarcının icadıdır. Bunlar minareyi şerefenin gövdesine bağlayan dirseklerdir.[28]

Demek ki kübik mimari sadece en yeni rasyonel formdu, "muasır cemiyette" en makul "içtimai hayat kabı" ve "çimentonun metanetini demirin elastikiyetiyle birleştiren" çağdaş tekniklerin sonucuydu. İsmail Hakkı daha sonra, betonarmenin keşfini, birçok yeni imkân açan, "devrimizin en mühim inkılabı" ilan ediyordu: "Bu tekniğin binaların bünyesi itibarıyla vücuda getirdiği en meşhur imkânlar şunlardır: Binaların gövdesine büyük delikler açmak mümkündür. Direksiz ve tonozsuz büyük ufki yüzler vücuda getirmek mümkündür. Binalarda büyük girintiler ve çıkıntılar yapmak mümkündür. Nihayet binayı tuğla ve taş parçalarını üst üste koyarak vücuda getirecek yerde birden yekpare bir cisim gibi dökmek mümkündür."[29]

İsmail Hakkı'nın anahatlarıyla aktardığı işlevsel ve teknik ölçütlerin önceliği, 1930'lar boyunca *Mimar* ve *Arkitekt* dergilerinin Yeni Mimari için geliştirdikleri rasyonalist savları önceliyordu. Yeni Mimari'nin, Kemalist medeniyet projesinin pozitivist ve rasyonalist önyargılarıyla örtüşen bilimsel iddiaları, Türk mimarlarının profesyonel mücadelesine de çok iyi uyuyordu. Modern formun işlev ve tekniğin bütünüyle rasyonel bir sonucu olduğu ve egzantriklikle ya da üslup kaprisiyle hiçbir alakasının olmadığı şeklindeki resmi modernist tez, Türk mimarları tarafından şevkle dile getiriliyordu. Yeni Mimari, her şeyden önce, Celal Esat Arseven'in tabiriyle "şekil ve bediiyat [estetik] sahasından ihtiyaç ve mantık sahasına" geçişi temsil ediyordu.[30] Yeni Mimari'deki her tasarım unsurunun rasyonel –yani işlevsel ve yapısal– bir açıklaması vardı. Arseven şöyle yazıyordu: "Yeni inşa usulü sayesinde her odaya bol güneş vermek ve bunun için odaları istenilen cihete çevirmek ve istenilen şekli vermek imkânı hasıl olmuştur. Artık bölme ve beden duvarları temele ve pencereler duvarlara tabi olmaktan kurtulmuş, *her şey icabına göre mantıki olan yerini almıştır* [a.b.ç.]."[31] Yine, Behçet

Sabri ile Bedrettin Hamdi'nin *Mimar*'da 1934 yılında çıkan yazılarında, Yeni Mimari'nin bütün tipik biçimsel unsurları, mantıksal, yapısal ya da işlevsel bir açıklamaya bağlanıyordu:

> Yirminci asır mimara birçok yeni imkânlar, makul vasıta ve çareler vermiştir. Eskinin tek tek pencerelerine karşı yeni inşaat istediğimiz tulde şerit pencere temin edebiliyor. Dahili taksimatı, duvarlara tabi olmadan istediğimiz eb'atta yapabiliyoruz. Duvarların kalınlıkları her katta aynı olabiliyor çünkü duvar artık taşıyıcılıktan çıkmıştır. Duvarın vazifesi inşai değil tahaffuzidir. Göz, kulak ya da hararet için bir mani olmaktan ileri gidemez. Köşelerde direksiz pencere kullanılabilir. Kiremit çatının yerini düz damlar tutmaya başladı. Ahşap doğramalar yerlerini demire terk ediyorlar. Merdiven penceresi yukarıdan aşağıya yekpare olabilir. Gerek harici görünüşteki ve gerek inşaattaki bu birçok çarelerin arasında en mantıkisini ve yerine uyarını bulmak mimarın işidir.[32]

Modern formun "mantıksal" doğasının bu şekilde vurgulanması, Osmanlı canlandırmacılığını ideolojik değil de rasyonel gerekçelerle reddetmekte özellikle işe yarıyordu. Buna göre, "Rasyonalizm" ve "fonksiyonalizm"in (işlevselcilik), canlandırmacılık (*revivalism*), eklektizm ya da neoklasisizm gibi eski üslup "izm"leriyle hiçbir alakası yoktu, bunlar modern çağın ruhuna tekabül eden yeni bir felsefenin işaretleriydi. Örneğin, Zeki Sayar'ın, Milli Mimari Rönesansı'nın stilistik ilkelerine göre inşa edilmiş prototip okullara yönelik itirazı, Osmanlı motiflerinin ideolojik bir reddi olarak değil, bütünüyle rasyonalist bir argüman olarak sunuluyordu: Prototip fikri, tanım gereği, arazinin ve programın özgül özelliklerini hesaba katmak zorunda olan rasyonel tasarım düşüncesiyle çelişiyordu. Sayar haklı olarak, aynı binanın farklı arazilere, iklimlere ve programlara uygun olamayacağını işaret ediyordu. Sayar, "Mektep Binalarında Estetik" adlı yazısında, sınıfların süslemelerle öğrencilerin dikkatlerini çelmemesi, "sade, intizamlı, havalandırması iyi ve bol ışıklı" olması gerektiğini yazıyordu. Milli Mimari Rönesansı'nın tezyini unsurları ve sütun başlıkları "gayri münasip"ti çünkü "bu detaylarda toz birikir"di; bu yüzden mimarların bunların yerine daha hijyenik sade yüzeyler kullanmaları gerekirdi. Sayar şöyle yazıyordu: "Eski mektep binaları alelade binalardır, yani hususiyetleri yoktur. Kendilerinden her suretle istifade edilebilir. Bundan da anlıyoruz ki o zaman mektep nazariyatı mimariyesi bizce meçhuldü. Bu binaların inşa edildikleri tarihte, bütün binaların aynı şekilde inşa edilmiş olduklarını ve teknik malumatsızlıktan basit bir düşünüş mahsulü olarak yalnız milli duygu ile hareket edildiğini görüyoruz."[33] "Mektep İnşaatında İktisadi Düşünceler" adlı bir başka yazısında da, uygun yerlerde, 1920'lerin Milli Mimari Rönesansı tarzındaki iki katlı okullarına daha fazla kat çıkılmasının maliyeti düşüreceğini vurguluyordu. Sınıf alanının toplam alana oranını azamiye çıkarmayı, cimnastik salonu ve atölyeler gibi ikincil mekânları rasyonel bir biçimde bodrum katlarına ve zemin katlarına yerleştirmeyi ve kullanılacak

alanı öğrenci sayısına dayanarak bu amaçlarla optimize etmeyi savunuyordu.[34] Zeki Sayar, bu yazılarında sık sık Avrupa, özellikle de Almanya'dan örnekleri zikretmiştir, hatta ilk yazıya Martin Elsaesser'in Almanya'nın Eschersheim ilçesinde yaptığı bir ilkokulun resmi eşlik eder.

1930'larda *Mimar* ve *Arkitekt* dergilerinde yayımlanan projeler tarandığında, projelerin tutarlı biçimde "teknik" bir dille betimlendiği –tasarımın belirleyenleri olarak program, inşaat ve ekonomi ölçütlerine ayrıcalık tanındığı– görülür. Planlarda boyutlar, yoğunluğa ve kullanıma göre açıklanıyor, malzemelerin seçimi maliyet, hijyen ve bakım kolaylığı gibi etkenler göz önünde bulundurularak tartışılıyor ve bloklar arasındaki mesafeler, tıpkı Walter Gropius'un 1930 yılında CIAM'a açıkladığı tarzda, güneş açılarıyla açıklanıyordu. Dahası, CIAM öğretilerine biçim veren çağdaşları gibi, Türk mimarlarının da mesleki öztanımları uzman ve teknisyen olmakla sınırlı değildi. Çok daha büyük bir toplumsal vizyon söz konusuydu. Modern formlar kayıtsız şartsız, sanayi çağının meydana getirdiği toplumsal dönüşümlere bağlanıyordu –bu çağ Türkiye'de henüz gerçekleşmemiş bir olgu, sadece idealize edilen bir potansiyel bile olsa– Samih Saim, 1931'de "Yeni Unsurlar" adlı yazısında şöyle diyordu: "Modern teknik, maşinizmin tekamülü bize işlerimizi kolayca görmeye mahsus birçok vasıtalar ve inşaat usullerimiz üzerinde birçok yenilikler getirdi. Bu yeni hayat tarzına uyabilmemiz için binalarımızın birçok unsurları şekillerini değiştirdiler; hatta büsbütün yenileştiler, bu suretle bugüne kadar görmediğimiz "formlar" ortaya çıktı."[35] Yeni Mimari'nin, Arseven'in kitabından uyarlanan ve kısmen de Le Corbusier'nin beş ilkesinden çıkarılan bu yeni unsurları, çatı terasları, *pilotis*, yatay pencereler (ya da Samih Saim'in deyimiyle, "mantıki pencereler"), renk ve elektrikti.

Behçet Ünsal da modernizmin evrensel ve bütünüyle rasyonel bir öğreti olduğu savına başvurarak, toplumsal modernleşme ile mimari form arasında benzer bir korelasyon kuruyordu. 1939'da halka seslendiği bir radyo programında, mimarların Yeni Mimari'yi benimsemelerini medeniyet terimleriyle açıklıyordu. Bu bir üslup tercihi ya da moda değil, tarihi bir zaruret, bir asrilik işaretiydi:

> Lisanımıza giren bu yeni kelimeler (kübik yapı, konfor) ve yaşama şeklimize tesir eden bu tarzı hayat, evrensel ve sosyal bir değişmenin bizim memlekete sirayet eden akislerinin birer ifadeleridir. *Makine asrımızın* [a.b.ç.] görüş ve telakki tarzlarının ve yaşama şartlarının eskisine göre değişmiş ve farklı olmasıyladır ki bizim geniş sofaları olan zengin ve büyük ahşap evleri kullanmak artık ağır gelmektedir. Yuvarlak çıkıntılı, köşe pencereli, yeni şekil yuvaya, apartmana taşınmanın zarureti işte budur.[36]

Ünsal'ın sözlerindeki mesaj, modern formların ve tasarım ilkelerinin, Türkiye'de henüz bir gerçeklik haline gelmemişse de, evrensel bir olgu olan ve bu yüzden de herkes kadar bizim de olan "makina çağı"nın rasyonel ürünleri olduklarıydı. Yirminci yüzyılın geçirdiği toplumsal ve teknolojik dönüşümler ile moder-

nizmin tikel formları arasında dolaysız bir nedensel ilişki olmamasına rağmen, Behçet Ünsal'ın "zihniyet ve hayat tarzındaki değişiklikler"den köşe pencerelerine ve yuvarlak çıkmalara yaptığı retorik sıçrama, modernist polemiklerin karakteristik özelliğiydi. (Verili koşullarda tasarım sorunlarını çözen) teknik bir uzman olarak mimardan, (söz konusu koşulları dönüştürmek gibi daha geniş bir misyonu olan) medeniyet aktörü olarak mimar fikrine yapılan retorik sıçramalar da öyle. Bu sıçramaların ilki ikincisini meşrulaştırıyordu; rasyonalite ve uzmanlık, toplum mühendisliği ve teknokrasi söylemlerini temellendiren zeminler haline geldi.

Mimarlar toplumu dönüştürüp yeniden inşa eden aktörler olma şeklindeki bu daha geniş rolü yüceltiyorlardı, böylece toplumdaki konumları yükseliyordu. Bu da mimarinin geleneksel olarak imparatorluğun gayrimüslimleriyle özdeşleştirilen ikincil bir meslek olarak görüldüğü bir ülkede özellikle önemli bir şeydi. Yazılarında kendi kendilerine verdikleri misyonu; yani halka, cumhuriyetin Batılılaşmacı reformları doğrultusunda, medeni ve muasır şekilde nasıl yaşanacağını öğretme misyonunu dile getiriyorlardı. Modernizmin Le Corbusier ve CIAM tarafından geliştirilen teknokratik söylemi onlara bir model sunuyordu. Örneğin mimar Faruk Galip, *Yeni Türk Mecmuası*'nda yayımlanan "Şehirde Mimar" adlı yazısında, mimarın bu yeni tanımını şöyle açıklıyordu:

> Bugünün mimarı, artık dört odalı bir evin planlarını yapan, hesaplarını yapan ve yaptıran dünkü halkın ağzındaki kalfadan ziyade, memleketin içtimai, iktisadi siyasetini tanzim eden, medeni varlığını tertip eden, şehirlerini kuran, gece ve gündüz çalışan insanlara rahat edecek, hava alacak, eğlenecek, çalışacak yerler hazırlayan ilim adamıdır. İsmi milli hudutları aşacak, eserleri tarihe kalacak, kendinden ziyade milletinin adını başında taşıyacak sanat adamıdır.[37]

Mesleğin bu dramatik biçimde genişletilip idealize edilmiş tanımı, *Mimar*'ın 1931'de çıkan ilk sayısının en önemli temasıydı. Aptullah Ziya, "Binanın İçinde Mimar" adlı önemli yazısında mimarın bu yeni mesleki tanımını, teknik know-how'ın sınırlarının ötesine taşıyordu: "Bugün artık bütün cihan teslim etmiştir ki mimar, evimizi yağmura güneşe karşı bizi muhafaza için yapıp giden bir amele değil, bize içtimai hayatımızda yol gösteren bir mütefekkirdir... O şimdi sizi bütün geçirdiğiniz hayatla alakadar olan ve sizi rahat, temiz, sıhhi bir şekilde yaşatmak için çalışan bir mütefekkirdir. Evimizin dışıyla nasıl meşgul olmuşsa, evimizin içiyle de aynen ve belki daha ziyade meşgul olur."[38]

Bu pasajdan anlaşılacağı üzere, mimarın medenileştirici misyonu, yeni ve modern bir yaşama kültürünün –bu konuyu bir sonraki bölümde ele alacağım– biçimlenmesinde konut mimarisinin oynadığı rol için özellikle önemli bir temaydı. 3. Bölüm'de ele aldığımız gibi, model köylerin tasarlanmasında, "kırın kolonileştirilmesi"nde ve köylülere "nasıl yatakta uyunacağı, masa ve sandalyele-

rin nasıl kullanılacağı"nın öğretilmesinde de önemli bir temaydı. Her iki alanda da, mesleki meşruiyet ve iktidar arayışı teknokratik bir dünya görüşüne dayanıyordu: Mimarların, planlamacıların ve uzmanların, hayat tarzı reçeteleri vermelerini meşrulaştıran şey rasyonellikleriydi. Modernist Hareket'in teknokratik imalarının Avrupa'daki en özlü ifadesi, Taylorist rasyonalite ve etkililik ölçütlerinden ilham alan ve bu fikirleri uygulamaya koymak için sanayicilere, işadamlarına ve devlete başvuran Le Corbusier'nin kariyerinin ilk dönemleridir.[39] Türk mimarlar da, kendilerinden önce büyük ustanın yaptığı gibi, ihaleler için sürekli devlete başvurmuşlar ve ulus inşa etme işine katılımlarını, evler ve kamu binaları tasarlamaktan fabrikalara, silolara ve şehirlere kadar her düzeyde genişletmeye çalışmışlardı.

Türk mimarların kafalarında, modernleşmenin başlıca failinin ve cumhuriyetin ideallerine bir yapı biçimi verebilecek tek güç olan kendi uzmanlıklarının başlıca patronunun devlet olduğuna dair hiçbir şüphe yoktu. Profesyonel mimarın Kemalist inkılabın bir görevlisi ve medenileştirme misyonunu üstlenip inkılabın ideallerini halka taşıyacak fail olma rolünü meşrulaştırmakta tereddüt etmiyorlardı. Modern mimari, bu ilerlemeci misyonun doğal ifadesi olarak, güçlü bir "görünür siyaset" aracı olarak algılanıyor ve betimleniyordu; ki modernist sömürgeci mimari ve şehircilik, hemen hemen aynı dönemlerde Kuzey Afrika'daki Fransız ve İtalyan otoriteler tarafından da aynı şekilde algılanıyordu. Birçok Türk modernleşmecisi (bürokratlar, planlamacılar, mimarlar) için, o dönemde "kolonileştirme" ve "faşizm" gibi sözcüklerin tereddüte yer vermeyecek şekilde olumlu ve ilerici yananlamları vardı. Bu sözcükler, halkların ve toprakların güçlü devletler tarafından otoriter ama aydınlanmış bir biçimde modernleştirmesine karşılık geliyorlardı. Buradaki varsayım, 1930'ların Türkiyesi gibi savaş yorgunu, yoksul ve geri kalmış bir ülkede modern mimarinin ancak güçlü bir devletin sponsorluğuyla serpileceği şeklindeydi.

Türk mimarlar daha kapsamlı bir mesleki meşruiyet ve devlet ihaleleri peşinde koşarken, esasen yabancı meslektaşları ve öğretmenleriyle yarışıyorlardı. Çoğunlukla, Yeni Mimari'yi ülkeye getirmiş olan bu saygın yabancılara saygı gösterme ve aynı zamanda da onlar yüzünden önemli kamu ihalelerini alamama gibi bir paradoksla karşı karşıyaydılar. Bu paradoksun sonuçlarından biri, Türk mimarların bir yandan mesleki meşruiyet savlarını bilimsel ölçütler (eğitim, uzmanlık, rasyonel düşünme) etrafında kurarken, bir yandan da onlara yabancı rakipleri karşısında üstünlük kazandıran bilimdışı milliyet etkenine başvurmaları oldu. Aptullah Ziya'nın sözleriyle,[40] "inkılabın içinde büyüyen ve inkılabı seven, takdis eden" genç Türk mimarların, inkılabın ruhuna biçim vermek için daha donanımlı oldukları iddia ediliyordu. 1930'ların başlarında yeni Ankara inşa edilirken, cumhuriyet Ankarası'nda Milli Mimari Rönesansı'nın en önde gelen mimarı olan Arif Hikmet Koyunoğlu, bütün bakanlıklar kompleksinin Avusturyalı

mimar Clemenz Holzmeister'e ihale edilmesini eleştiren bir yazı yazdığı için CHP liderleri tarafından azarlanmış olduğunu söyler. Arif Hikmet bu yazıda şöyle diyordu: "Ankara yeni hükümet merkezi olmuştur. Bu şehri, İstiklal Savaşının kahramanlarının sağladıklarını bilen, anlayan Türk sanatkârları yapmalıdır. Bu şehrin benliğini ancak Türk mimarları verebilir. Mimar Holzmeister büyük mevki sahibi ve sanatkâr bir adamdır. Fakat bizim memleketin inkılabını kavrayacak, onun eserlerini ortaya koyacak bir adam değildir."[41]

Türk siyasi liderlerinin yabancı mimar ve planlamacıları tercih etmeye yönelik genel eğilimi, *Mimar* ve *Arkitekt*'te yayımlanan yazıların mesleki söyleminin en önde gelen derdiydi. Aptullah Ziya, "Sanatta Nasyonalizm" adlı bir başka yazısında, Türk sanat ve mimarisinin Abdülaziz döneminden beri yabancı mimarların elinde gerilemesinin tarihini anahatlarıyla anlatıyor ve buna, yakın tarihlerde, cumhuriyet Ankarası'nın inşasında yabancı uzmanlara gösterilen düşkünlüğü de katıyordu:

> Nasyonalist sanat fertlerin değil milletlerin işidir. Ferdi kuvvetle cemiyet sanatı doğmaz... Meşrutiyetten Cumhuriyete, Gazi'nin kuvvetli koluna dayanarak birdenbire atlayıvermiştik. Bize yeni bir sanat lazımdı. Fakat bu memleketin sanat sahasında hâlâ Osmanlı ve Meşrutiyet devrindeki kafayı taşıyan birçok Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendiler söz söylemekte idiler. Memlekete yeniden birkaç ecnebi daha getirildi. Bunlar da Barok ve Ampir sanatı yerine giren Yeni Sanatı memlekete soktular. Yalnız biraz da yerli olmak istediklerinden, eserleri maalesef inkılabın eseri olmaktan çok uzak acayip bir şeyler oldu... Yeni kalfa, Beyoğlu'nu yapan Toma kalfadan geri kalmadı; kaba ve hantal eliyle bütün Ankara şehrinin inşaatı üzerinde söz söylemek selahiyetini kendinde gördü... Burada tekrara lüzum görüyorum. Ecnebilerin hocalık haklarını inkâr ettiğimiz zannedilmesin. Biz sanattan değil, milli sanattan bahsediyoruz.[42]

Aptullah Ziya'nın savlarında iki ilginç nokta var. Diğer Türk mimarlarının da tekrarladıkları birinci nokta, yabancı mimarların Yeni Mimari'yi ülkeye getirerek ifa ettikleri pedagojik işlevin olumlanması. Ancak, bu mimarların modern eserlerinin Kemalist ideale yakışacak kadar "inkılapçı" olmadıkları iması daha ilginç. Başka bir deyişle, Türk mimarların itiraz ettikleri şey, modern mimari değil, Almanca konuşan mimarların tikel modernizmleriydi. Özellikle, İtalyan rasyonalist mimarlarına hayranlık duyan Aptullah Ziya, Ankara'nın daha ağır havalı modernizmini daha yüksek sesle eleştiriyor ve bunu da Türk mimarların mesleki iktidar mücadelelerini savunmayı amaçlayan milliyetçi bir argüman kılığına sokuyordu. Erken cumhuriyetin genelde içe dönük, milliyetçi kültüründe, bazen yabancı düşmanlığına kadar varan benzer hisler sık görülüyordu.

Zeki Sayar da, yabancılara karşı Türk mimarları kollayacak bir yarışma sisteminin yararlarını ifade ederek, "Faşist mimarlar teşkilatına kaydolmamış mimarların kamu binaları için açılan milli müsabakalara katılmalarına müsaade edilmeyen" İtalya'dan örnekler veriyordu. Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi de, paradig-

matik yazıları "Türk İnkılap Mimarisi"nde, kendi savundukları bilimsel yaklaşımın evrenselci ve ulusaşırı iddialarına hiç de uymayan bu milliyetçi tavrın iyi bir örneğini veriyorlardı:

> Biz Avrupa'nın ve mütehassıslarının ancak tekniğinden istifade etmeliyiz. Türk duygusu ve görgüsü onların eremedikleri bir yüksekliktir... Sinan'ın kanından ve dehasından bir nebze bulunan bu toprakların Türk mimarlarına, asri ve mantıki yoldan giden yeni nesil mimarlarına yüz çevirmeliyiz. Türkçülüğün ve halkçılığın büyükleri artık bu mesele ile de uğraşmalıdır: İnkılap mimarları vazifelendirilmelidir. İstediğimiz modern bir Türk mimarlığının doğmasıdır... *Modern ve milli bina* [a.b.ç.].[44]

Bu savların çoğunda bariz bir mantık zaafı görülür. "Koca Sinan'ın kanı"nın, kendi sözleriyle "muasır ve mantıki bir yolu" izleyen modern mimarlarla ne alakası olabilir? Eğer Behçet Ünsal'ın, Walter Gropius, Hannes Meyer ve Yeni Nesnelcilik'in diğer savunucularından yola çıkarak söylediği gibi "*modern ihtiyaçlar modern dünyada herkes için aynı*" ise gerçekten, mimarın milliyetinin ne önemi olabilir? 1930'larda Türk mimarlarının mesleki söyleminde bu tür birçok soru çözümsüz kalmış, modern formun belirleyicileri arasında açık seçik ve sabit bir kavramsal sınır çizilmemiştir. Modern mimari bazen işlev, teknik ve modern hayatın ihtiyaçları tarafından belirlenen mantıksal bir olgu olarak tartışılmış, bazen de milli ifadeye öncelik verilmiştir. Cumhuriyet mimarları çoğunlukla her ikisini de istemişlerdir.

Yeni Mimarinin Estetik Söylemi

Türk mimarların en baştan beri "Yeni Mimari" terimi üzerinde ısrar etmeleri ve "uluslararası üslup" teriminden duydukları hoşnutsuzluğu ifade etmeleri, keyfi bir tercih ya da saf anlambilim meselesi değildi. Onlara göre, Yeni Mimari'yi uluslararası olarak nitelemek yanıltıcı olurdu. O sadece akademi-karşıtı mimariydi ve araziye, programa, iklime ve bağlama verilen en rasyonel tepki olduğu için de tanım gereği "milli"ydi. Yeni bir üslup da değildi. Aksine, bütün öncülü, kendisinden önceki Osmanlı canlandırmacısı Milli Mimari Rönesansı gibi stilistik yaklaşımların reddinden ibaretti. Üstelik ara sıra Yeni Nesnelcilik'in mimarinin estetik karşıtı ve bilimsel bir olgu olduğu şeklindeki klişelerini hatırlatan önermelere rastlanmasına rağmen, onun radikalizmi ve enternasyonalist ruhu, Türk mimarlar için "uluslararası üslup" terimi kadar hazmedilmesi zor şeylerdi. Bunun birçok açıklaması olabilir. Daha önce bahsedildiği gibi, Türkiye'de dersler veren ve çalışan Avrupalı mimarlar, anaakım Bauhaus ve CIAM çevrelerinin dışında, çoğunlukla klasik bir eğitim almış daha muhafazakâr Almanlar ve Avusturyalılardı. Yeni Nesnelcilik'e bağlı radikal Alman mimarlarının benimse-

diği sosyalist ve Marksist görüşler ve solun "enternasyonalizmi", Kemalizmin güçlü bir biçimde sosyalizm-karşıtı, materyalizm-karşıtı ve milliyetçi ilkelerine aykırıydı. Mimariyi salt bilimsel hesaba ve soğuk akla indirgeme olasılığı, sadece estetik ve beğeniyi değil, cumhuriyet mimarlarının çok sevdikleri "milli ruh ve idealizm"i de olumsuzlamak anlamına geliyordu. Son olarak, mimarların "sanatçı" –başka kimsenin başa çıkamayacağı estetik meselelerde uzman– olma vasfını meşrulaştıran şey, disiplinlerinin estetik bileşeniydi.

Nedenleri ne olursa olsun, Türk mimarların işlevselcilik, rasyonalizm ve bilimsel uzmanlık üzerindeki vurguları ve modernizme üslup olarak bakmayı reddetmeleri, form ve estetikle uğraşmayı reddetme noktasına kadar gitmemiştir. Daha çok, "bir mimari eserde, muhite ve kendinden beklenen gayeye tam ve mükemmel bir şekilde mutabakat varsa o eser güzeldir"[45] gibi dikkate değer ama tartışmaya açık bir formülasyon geliştirmişlerdir. Başka bir deyişle, Yeni Mimari'de, modern formun aslında formalizm olmadığını –yani Yeni Mimari'nin geometrik kütle ve hacimlerinin stilistik bir veri değil, eldeki sorunun rasyonel bir biçimde ele alınışının bir sonucu olduğunu– ileri sürmüşlerdir. Le Corbusier'nin ünlü "modern dekoratif sanat dekore edilmemiş sanattır"[46] sözünü hatırlatan bu formülasyon, Osmanlı canlandırmacılığının estetiğini reddederken estetik kaygıların önemini reddetmeyip sahip çıkmalarına imkân tanımıştır. Söz konusu formülasyon, sanatsal yaratıcılığı benimserken stilistik tezyini dışlamak anlamına geliyordu ve böylece bir yandan modern mimari, Arseven'in tabiriyle, eski "zanaatkârlar ve tezyinciler"den ayrı bir şey olarak tanımlanırken, bir yandan da rakip mesleki grup mühendisler karşısında yaratıcı, sanatsal üstünlük hâlâ korunmuş oluyordu.

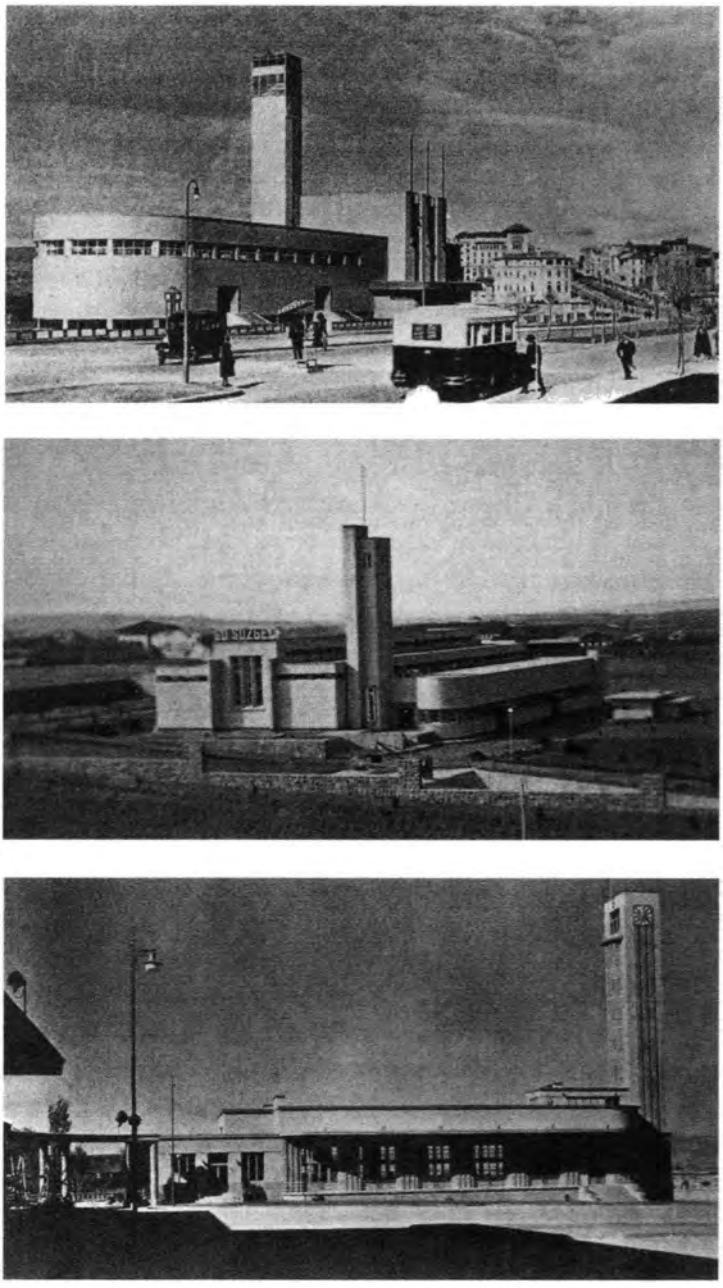
1930'larda "yapı sanatı" teriminin sık sık "mimari" terimiyle değişmeli olarak kullanılması, mimarı aynı zamanda hem bir inşaat uzmanı hem de yaratıcı bir sanatçı olarak meşrulaştırmaya yönelik arzunun varlığını işaret ediyordu. İnşaat-sanat, bilim-estetik, mantık-duygu gibi ikili karşıtlıkların kendileri de modern kurgulardır elbette ve modern filozofların sık sık belirttikleri gibi, bunları yeniden birleştirme çabaları, ancak modernliğin bu alanları birbirinden ayırmasından sonra yoğunlaşmıştır. Sami Macaroğlu, "Mimaride His ve Mantık" adlı önemli bir yazıda, Yeni Mimari'nin –örneğin, o sıralarda tedavülde olan "mantıki pencereler" ve "mantıki planlar" gibi terimlerde olduğu gibi– yanlış biçimde histen yoksun mantık olarak sunulmasını eleştiriyordu. Modern dünyada toplum hayatının mantıksal ve rasyonel kuralların hükmü altına girmesiyle birlikte, hislerin serbestçe dolaşabilecekleri tek alanın sanat olduğunu ve herkesin bunun değerini bilmesi gerektiğini iddia ediyordu:

> Son zamanlarda dilimizin pelesengi "ben bunu mantıki olduğu için yaptım" veya "bu inşaatın icap ettirdiği şekildir! Bu, şu ihtiyaca takabül edecektir!" İlah! Yürütülen bu mantıki esbabı mucibeler serisinin kendi kendimize bile itiraf edilmeyen duygulara kalkan vazifesi görmekten başka rolü yoktur. "Bunu güzel olsun diye yaptım yahut şu his-

si vermek istedim," diyebilmekten çekinmek niçin?.. Şu halde (yeni) mimarinin ilim tarafından gayesi taayyün etmiş oluyor. Bu kifayet edecek midir? Hayır. (Çünkü) hislerimizle idare olunuyoruz. Kararlarımızı tartarsak, en mantıki zannettiklerimizde bile, mantıkın rolü hislerimize destek olmaktan fazla değildir. Bunu böylece itiraf eden kaç kişi vardır?.. Nitekim yeni mimariyi tarif ederlerken bilmem dikkat ettiniz mi, şu evsaftan bahsediliyor: ucuz, sıhhi, inşai, hulasa mantıki. Bunlar öyle kaideler ki laalettayin bir fen adamı bu şeraiti haiz binalar vücuda getirebilir. Akıl bunları bilriyaziye halleder. Çıkacak makinaya bir san'at eseri mi diyeceğiz?[47]

Tasarımda bilimdışı etkenlerin önemli bir yeri olduğu üzerindeki bu vurgu, esasen, Ernst Egli'nin de Bruno Taut'un da akademide öğrencilerine aktarmaya çalıştıkları, dogmatik olmayan modernizm yaklaşımının temeliydi. Taut kendi geliştirdiği, bir tasarım sorununu işleme yöntemine dayanarak, kitabında şunları söylüyordu: "Önce işin bütün şeraiti, dört cihet, peyzaj vaziyeti, hülasa heyeti umumiyeye tesiri olacak her şey, yalnız mantık bakımından düşünülerek bir şema tersim olunur. Bu hakikaten sadece bir şemadır; ilmi düşüncelerin aksettiği bir vesikadır ve henüz mimari ile hiçbir alakası yoktur... Şimdiye kadar şema halinde olan şeyin hayatla dolmaya başlamasını beklemek ve düşünme nihayet bulup sadece hissetmeye başlayıncaya kadar beklemek lazım olur... Sonra artık el harekete geçip resimleri yapmaya başlar."[48] Daha önce bahsettiğimiz İnhisarlar Müdürlüğü için öğrencilerin hazırladığı projeler (bkz. resim 4.4) ilk, diyagramatik safhanın pek ötesine geçmiş gibi görünmeseler de, Taut için bina inşaatına, Yeni Nesnelcilik'in estetik-karşıtı aşırılıklarının karanlıkta bıraktığı sanatsal bileşeni iade etmek önemliydi. Bu fikirlerin Türkçede yayımlanmış olması, erken cumhuriyetin mimari kültürüne yapılan, önemi daha yeni yeni anlaşılan[49] çok dikkate değer bir katkıydı.

Taut, daha 1929'da, önemli kitabı *Modern Mimarlık*'ta, soyutlanmış teknik ve işlevi fetişleştirme eğilimini eleştirmiş ve modern rasyonel tasarımın, onun Le Corbusier'nin kanonik transatlantik estetiğine verdiği adla "stilistik bir *zeitgeist*"a indirgenmesine karşı çıkmıştı. Türk mimarların 1930'lardaki yazıları ve eserleri, Taut'un öğretilerini zannedildiğinden çok daha fazla içselleştirmiş olduklarını gösterir. Kemalist pozitivizme iyi uyan "işlevselci ve rasyonalist" savlarına rağmen, *Mimar* dergisi çevresinde toplanmış olan Türk mimarların söyleminde estetiğin güçlü bir ağırlığı vardı. Gelgelelim modernist bir estetiğin, "geometrik", "soyut" ve "süssüz" gibi genelliklerin ötesinde tanımlanamayacak olduğunun da gayet iyi farkındaydılar. Sabit düzenler ve motifler halinde kurallaştırılabilecek klasik üslupların tersine, modernist bir estetik, ancak gördüğünüz zaman tanıyabileceğiniz bir estetikti. 1933'te, Behçet Sabri ile Bedrettin Hamdi'nin şu sözleri, modernizmin bu temel öncülünü dile getirir, ancak onu daha geniş bir *zeitgeist* savına bağlar: "Ruhlar değişmiş, hayat değişmiş ve kıymetleşmişti. Yeni bir devir açılmıştı. Bu yeni ruh ve insan, mimarlıkta da mulürlerin, kornişlerin, başlık ve



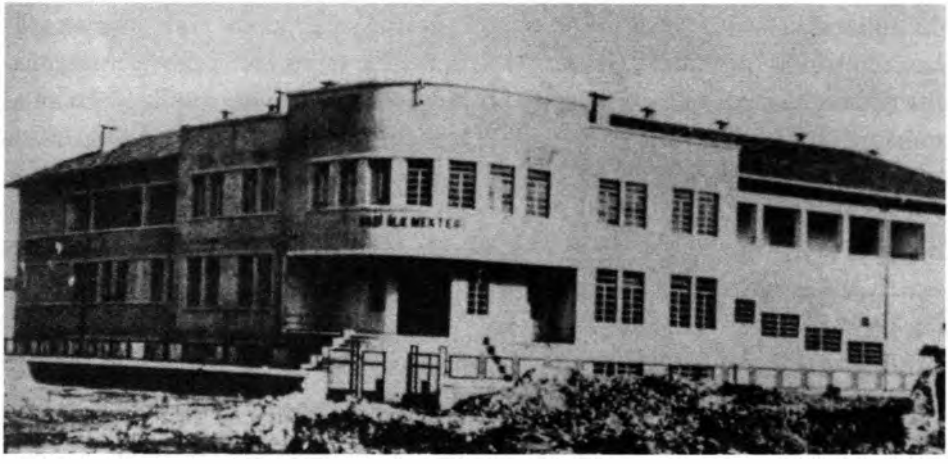
4.6 Dikey kulelerle yan yana kullanılan yuvarlak köşeli yatay bloklar: Erken cumhuriyet mimarisinde, çoğunlukla işlevden ve programdan bağımsız olarak, belli bir biçimsel ve estetik dağarcığın yaygınlaşması. *Üst*: Ankara Sergi Evi (1933-34) (Ankara Belediyesi Arşivleri. *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: Belko, 1994). *Orta*: Çubuk Barajı'nın su filtre istasyonu (1935) (*La Turquie Kemaliste*, no. 17, Şubat 1937). *Alt*: Ankara Garı'nın lokanta-gazinosu (1937) (*Fotoğraflarla Yeni Ankara Garı*, 1937).

motiflerin zikzakları arasından, kendilerini kitle ve hacımlar diyarına atmışlardı... Modern dediğimiz bugünün mimarisi, an'aneden, motiften uzak, basit, güzel, handesi şekiller ile bedii bir tarzda ve tam bir ahenk ile vücuda getirilen bir heyeti mecmuadır."[50]

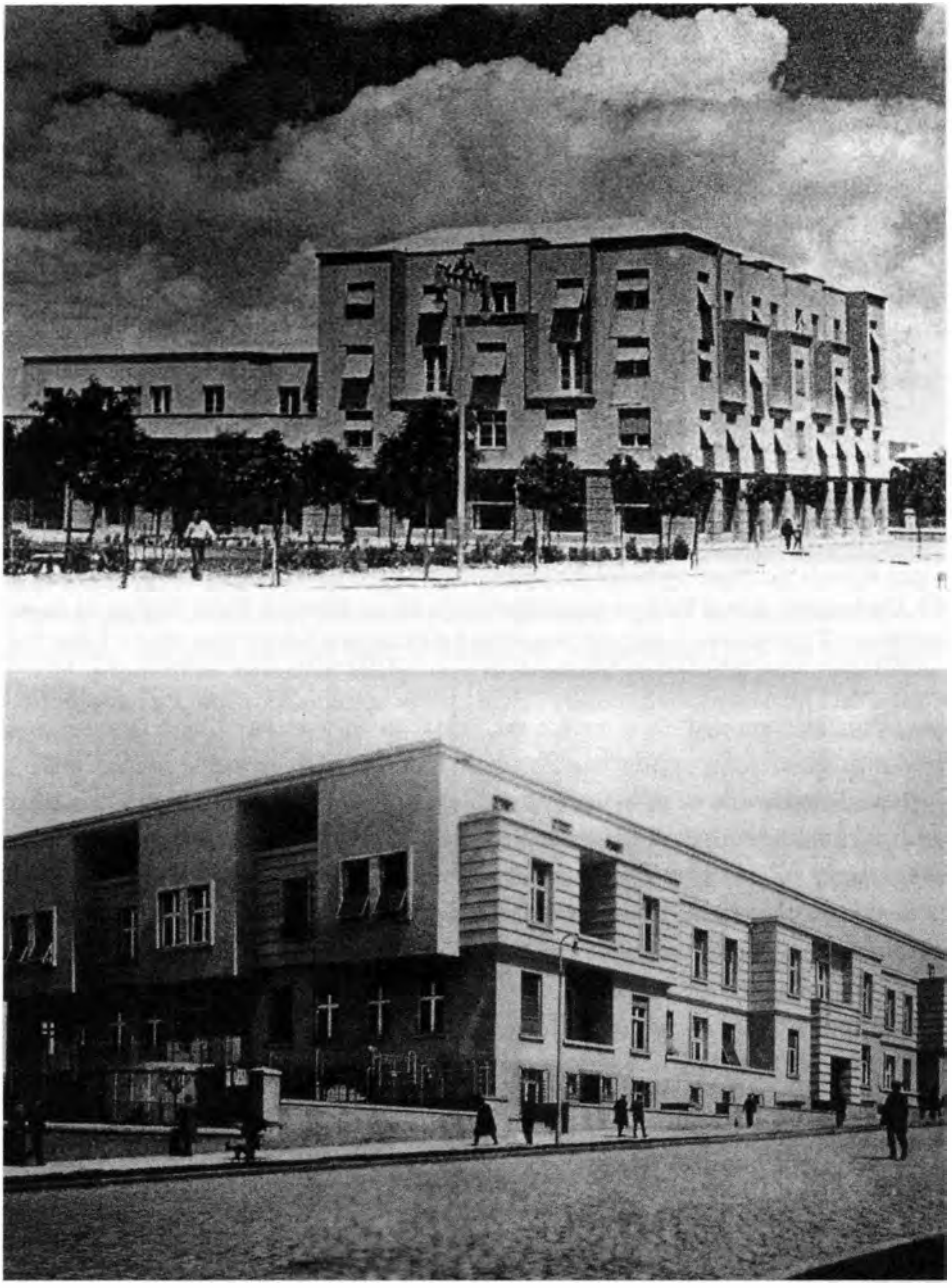
1930'ların Türk mimari kültüründe Yeni Mimari'nin estetik söyleminin muğlaklığı da buradan gelir. Her vesileyle vurgulandığı gibi, bunun önceden belirlenmiş üslup seçimlerinden değil, (arazi, program, inşaat, malzemeler, iklim, bağlam vs. ile ilgili) rasyonel mülahazalardan kaynaklanan bir estetik olduğu varsayılıyordu. Bu özetle, modern mimarinin form açısından belirlenmemiş olduğu, herhangi önsel bir forma indirgenemeyeceği anlamına geliyordu. 1930'lar için son derece içgörülü bir konumdu bu. "Modern Hareket'in mitlerini" ve Avrupa modernizmindeki "işlev kurmacası"nı yapıbozuma tabi tutan mimarlık tarihçilerinin son yıllarda gösterdikleri gibi, rasyonel form ve teknik mülahazaları, formun belirleyicileri olarak her zaman yetersizdirler.[51] O zaman "basit geometrik şekillerden oluşan ahenkli kompozisyon" ya da "konsollar, yuvarlak köşeler, dairesel pencereler"in yaygınlığı nasıl açıklanacaktır? İlk elde verilebilecek cevap, 1930'larda modernizmin, genel mimari kültürü içinde tedavülde olan ve Türk mimarların eserlerini de biçimlemiş olan belli bir estetik repertuvarı olduğudur. *Mimar*'da yazdıkları yazılarda, binalardan katı teknik ve işlevsel terimlerle bahsetmekte ısrarlı olmalarına rağmen, 1930'ların eserlerinde bu denli yaygın olan estetik özellikleri sadece bu terimlerle açıklayamıyorlardı. Bu, söz konusu estetik özelliklerin kullanıldığı her yerde, tasarımların işlevsel ya da teknik açıdan sağlam olmadıkları anlamına gelmez. Sadece, estetik ile formun işlevselci-rasyonalist açıklamaları arasında her zaman bir belirlenmemişlik payı bulunduğu anlamına gelir. 1930'ların söylemi, Yeni Mimari'ye itibar ve otorite kazandırmakla uğraşırken, bu payı pek, hatta hiç dikkate almamıştır.

Bu estetik seçimlerin birkaçını ele alalım. Bunların en dolaysızca fark edileni, uzun yatay bir bloğu ya da bir grup yatay bloğu, belirgin bir dikey öğeyle, bir saat kulesi ya da bacayla birleştiren bir kompozisyondu. Yatay bloğun bir ya da her iki ucunu yuvarlaklaştırmak da, belki bir gemi ya da transatlantiğe de uzak anıştırmalarda bulunarak, binanın algılanan modernliğini artıran ek bir özellikti. 1930'larda Ankara'da yapılmış üç önemli ve haklarında çok şey yazılmış bina bu estetiğin en rafine ifadesini sunar: Sergi Evi (1933), Çubuk Barajı'nın filtre istasyonu (1936) ve yeni garın lokanta-gazinosu (1937) (resim 4.6). Son derece farklı işlevleri olan bu üç bina, onların ikonografik açıdan belirgin bir biçimde "cumhuriyet" binası kılan ortak bir estetik dili paylaşıyordu. Bu estetik dilin olası kaynakları, dergilerde fotoğrafları basılan sayısız çağdaş Avrupa binası ve mimarların birbirlerinin son eserlerine yaptıkları "metinlerarası" göndermelerdi. Gelgelelim bu formlar eğer (özellikle de gemilere, fabrika bacalarına ve sade makina formlarına anıştırmalarda bulunarak) cumhuriyet ideolojisinin pek sevdiği

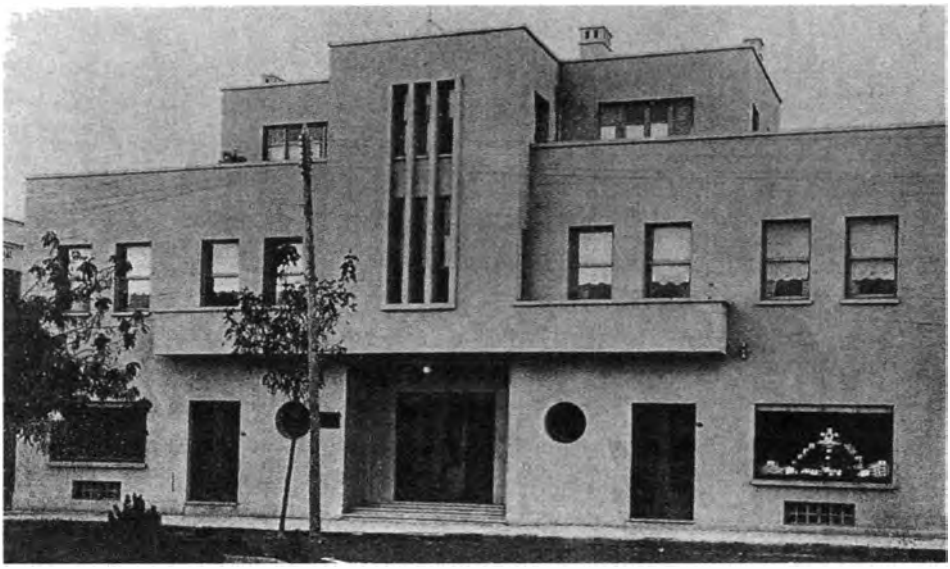




4.7 Belli bir formel tipin tekrarı: Yuvarlak köşeli ve köşe girişli okul binaları. *Üst*: Ziraat Vekaleti'nin mimarlık bürosu tarafından tasarlanan, İzmir'deki Ziraat Mektebi (1932) (*Mimar* 2, no. 7-8, 1932). *Alt*: Yine İzmir'de, Necmettin Emre'nin tasarladığı Gazi İlk Mektebi (1934) (*Mimar* 4, no. 7, 1934).



4.8 Ankara'nın önemli kamu binalarının mahut Ankara kübiği ya da Viyana kübiği üslubu. *Üst*: Clemenz Holzmeister'in Orduevi (1929-1933). *Alt*: Ernst Egli'nin Sayıştay Binası. Holzmeister'in ters T şeklindeki çıkmaları ve Egli'nin kübik pencere çıkmaları bu üslubun belirgin lişaretleriydi. (Ankara Belediyesi Arşivleri. *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: Belko, 1994).



4.9 "Ankara kübiği"nin Türk mimarlar üzerindeki etkisi: Konya'da Tahir Tuğ'un, Holzmeister'in ters T çıkmalarını kullanarak inşa ettiği İnhisarlar Müdürlüğü idare binası. Tahir Tuğ müdürlüğün diğer şehirlerdeki binalarını da aynı üslubu kullanarak tasarlamıştır. Mesela Antalya'daki İnhisarlar idare binasında Egli'nin kübik pencere çıkmalarını kullanmıştır (*Arkitekt* 5, no. 11-12, 1935).

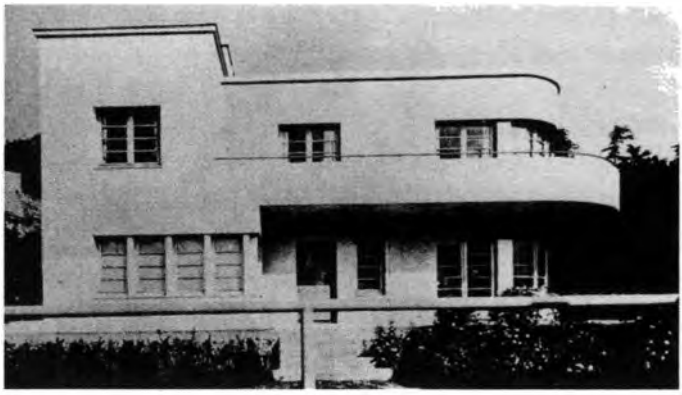
ilerleme, modernlik ve sanayi gibi yananlamlara sahip olmasalardı, bu kadar başarılı bir biçimde ithal edilip tedavüle sokulamazlardı. Mimarlarının kafalarında hangi özgül fikir ve imgeler olursa olsun, bu binalar sırasıyla sergi mekânı, filtre istasyonu ve eğlence yerinin programatik gereklerine verilen basit tepkiler olmayı aşan zengin göndermeleri ve çağrışımları cisimleştiriyorlardı.

Bu estetik tercihlerin bazılarının başlangıçtaki kaynakları Avrupa'dan geliyor olsa da, belli bir şehirde veya belli bir program için tekrar tekrar kullanılmaları ve belli bir yoruma tabi tutulmaları, Türkiye'deki mimarlar arasında da belli biçimsel dağarcıkların tedavülde olduğunu gösterir. Örneğin, resmi CHP etkinliklerini barındıran, farklı boyutlarda, arazilerde bulunan ve farklı inşaat kısıtlamalarıyla karşılaşılan birden fazla binada, yuvarlak bir köşeden girip dairesel bir mekâna çıkmak gibi çok özgül bir tarz gelişmiştir. Sedad Çetintaş'a ait Yalova CHP Binası ve Halkevi (1934) ve Emin Necip Uzman ile Nazif Asal'ın Sivas CHP Binası ve Halkevi için açılan yarışmayı kazanan projeleri (1939), büyüklükleri, yerleri ve bütçeleri çok farklı olmasına rağmen bu biçimsel düzenlemeyi paylaşırlar (bkz. resim 2.25). Yine, Ziraat Vekaleti bürosu tarafından tasarlanan, İzmir'deki Ziraat Mektebi'nin (1932) yuvarlak köşe girişi, aynı şehirde Necmeddin Emre tarafından yapılan Gazi İlk Mektebi'nde (1934) neredeyse aynen tekrarlanmıştır (resim 4.7).[52]

Öte yandan, erken cumhuriyetin birçok kamu binasında, Modern Hareket'in kanonik estetiğiyle pek de ilgisi olmayan mahut Viyana Okulu'nun ya da "Ankara kübiği"nin biçimsel dili kullanılmıştır. Aslında klasik biçimde tasarlanmış, statik, eksensel ve çoğunlukla simetrik olan bu binaların süssüz/sade cepheleri, kübik ve dörtgen hacimlerle derinlik kazanmaktaydı. Büyük ölçüde Ankara'daki yabancı mimarların, özellikle de Holzmeister ve Egli'nin eserlerinden etkilenmiş olan, 1930'ların birçok "modern" binasında, Avrupa'daki Modern Hareket'in savunduğu mekânsal "akışlar", serbest planlar ve serbest cepheler görülmüyordu (resim 4.8). Tahir Tuğ'un eserleri –örneğin, Antalya (1934) ve Konya'da (1935) (resim 4.9) yaptığı İnhisarlar Müdürlüğü İdare Binaları– Holzmeister tarafından sık sık kullanılan pencere açıklıklarındaki "ters T" çıkmalarıyla karakteristik örneklerdir. Daha önce bahsettiğim gibi, akademideki birçok öğrenci projesi, Ernst Egli'nin 1920'lerin sonlarında getirdiği uzun düzenler, şahnişinler ve kolonadlar gibi "klasik" unsurların yanı sıra kübik çıkmaları da benimsiyordu (bkz. resim 4.2). Bu yaygın "yüzey modernizmi", sadece işlevsel ya da teknik ölçütlerle yahut da sadece ithal estetik anlayışlarla açıklanamayacak kendine özgü bir estetik kaygılar –cepheler üzerindeki çıkma ve girinti efektleri, ışık ve gölge, orantılar vs.– kümesinin varlığına tanıklık eder. Cumhuriyet Ankarası'na özgü, bu özellikleri Türkiye'ye getiren yabancı mimarların bireysel kişiliklerinden Ankara'nın yerli taşının farklı dokusu ve rengine kadar birçok etkene bağlı bir modernizmdi bu.

Bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi, konut mimarisi, (düz çatılar, dairesel pencereler, geniş teraslar, konsollar ve yuvarlak köşeler gibi) daha kanonik modern form ve özelliklerin en çok görünürlük kazandığı alanlardan biriydi (resim 4.10).[53] 1930'ların yuvarlak köşeye dayalı "akış çizgisi" estetiğine sahip apartmanlar, erken cumhuriyet döneminin alameti farikası haline geldi; bunların çoğu İstanbul'un çeşitli dönemlerin izlerini taşıyan karmaşık kent dokusu içinde hâlâ ayaktadır (resim 4.11). Önemli kamu ihaleleri çoğunlukla yabancı mimarlara gidince, genç Türk mimarları başlıca faaliyet alanları olarak ev ve apartman tasarımına yöneldiler. Modernist Avrupalı öğretmenlerinden daha "modernist" olmak istedikleri için, çoğunlukla da modernliğin bu biçimsel işaretlerine başvurdular. Avrupa etkilerini yerel inşaat gerçeklikleri ile birleştiren bu evler ve apartmanlar, genel etkileri itibariyle, "kıyıda kalmış modernizm" diyebileceğimiz ayrı ve kolayca tanınabilir bir estetik oluşturuyorlardı. Bu, örneğin, 1930'larda Doğu Avrupa'da ya da Tel-Aviv'de inşa edilen ve son sıralarda pek çok çalışmaya konu olmaya başlayan konut yapılarınınkine benzeyen bir estetiktir.[54] Budapeşte'de, Ankara'da ve Tel-Aviv'de 1930'larda yapılan evlerde aynı düz çatılar, yuvarlak köşeler, sürekli balkonlar, dairesel pencereler ve biraz ağır kübik hacimler üzerindeki fena halde eskimiş, sıvalı yüzeyler görülebilir.

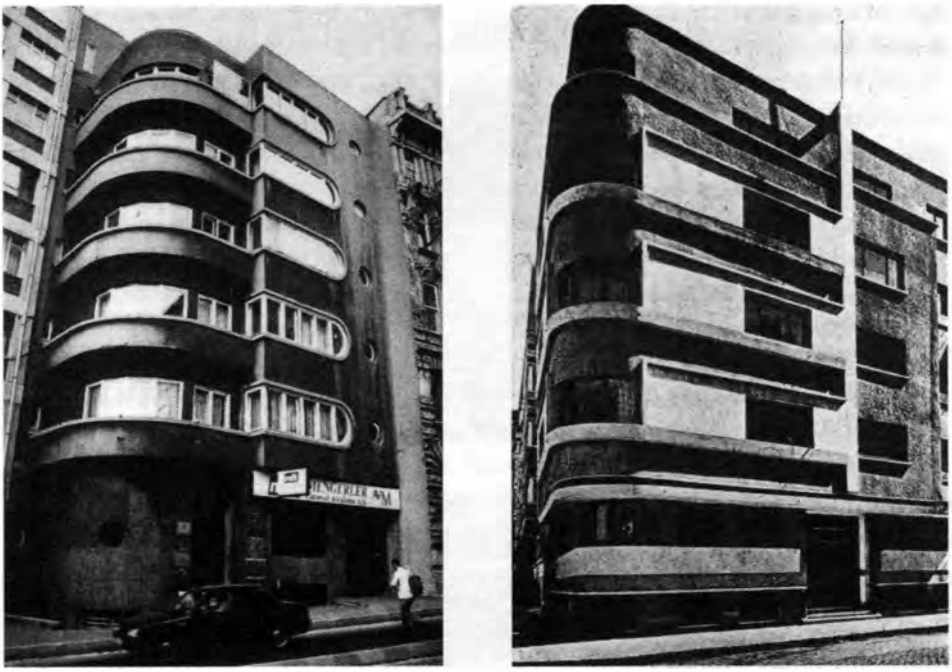
Tekrar eden biçimsel öğeler, Türkiye'de yarışmalar, yayınlar ve yeni yeni gelişen mesleki ağlar yoluyla yeniden üretilen ve yayılan, kendine ait estetik dili ve







4.10 1930'larda İstanbul'daki villaların ve kira evlerinin modernist biçimsel repertuvarı. Düz çatılar, yuvarlak köşeler ve çıkmalar, geniş teraslar, konsollar ve metal parmaklıklar ana özelliklerdi. *Üst*: Edip Erbilen'in yaptığı Bebek'teki villa (*Arkitekt* 7, no. 8, 1937). *Orta*: Münci Tangör'ün yaptığı Bağlarbaşı'ndaki villa (*Arkitekt* 9, no. 3-4, 1939). *Alt*: Abidin Mortaş'ın yaptığı Erenköy'deki kira evi (*Arkitekt* 6, no. 9, 1936).



4.11 1930'ların genel mimarlık kültürünün yaygın bir modernist özelliği: İstanbul'daki yuvarlak köşeli apartmanlar. *Sol*: Adil Denktaş'ın yaptığı Tüten Apartmanı, 1936 (Ömer Kanıpak). *Sağ*: Seyfi Arkan'ın yaptığı, Taksim'deki apartman, 1941 (*Arkitekt* 9, no. 5-6, 1939).

biçimsel dağarcığı olan, henüz gelişme halinde ama oldukça yaygın bir mimari kültürünün varlığına işaret eder. "Uluslararası üslup"un kanonikleşmesini eleştirseler de, biraz önce bahsettiğimiz modern formlar, *Mimar* ve *Arkitekt*'te yazan mimarlar tarafından içselleştirilmişti. Türk mimarların bu modern formlara değil de Türklerin geleneksel unsurlarına ve motiflerine bakmaları gerektiği yolundaki her türlü öneri, modernist mutabakata yönelik bir meydan okuma olarak görülüyor ve hemen bir cevap alıyordu. Örneğin, 1933'te, Yeni Mimari hevesinin zirveye çıktığı dönemlerde, B. Ö. Celal adlı bir mimar, "uluslararası üslup"un estetik kanonlarını, "milli cevher" açısından eleştiren bir yazı yazmıştı. "Milli cevher"in, dönemin ihtiyaçlarının ve hayat tarzlarının gittikçe uluslararası bir nitelik kazanmasına rağmen erimeyi reddettiğini ileri süren Celal şöyle yazıyordu:

> Genç san'atkârlar, gerek ar dekoratif, gerekse mimari itibarıyla zengin olan Türk san'atında emin olalım ki daha henüz hiç kullanılmamış yani iptizale uğramamış taze elemanlar bulabilir, hatta şimdiye kadar dikkat bakışı çekmemiş ve bugünün serbest zevk sahiplerini bile müstagni bırakmayacak kadar zarif, sade, çok ince ve yumuşak dahili ve harici motifler bulabilir... Bu kadar zengin kaynaklar varken vapur küpeştesi, dretnot işaret kulesi yahut ornamanları soyulmuş bir Hint ve Asur kapısı motifi kopya etmekte bil-







4.12 İthal yapı malzemeleri, inşaat donanımı ve mimari ürünler için 1930'larda yapılan reklamlar (*Arkitekt*'in 1930'lu yıllardaki sayılarında çıkan reklamlardan).

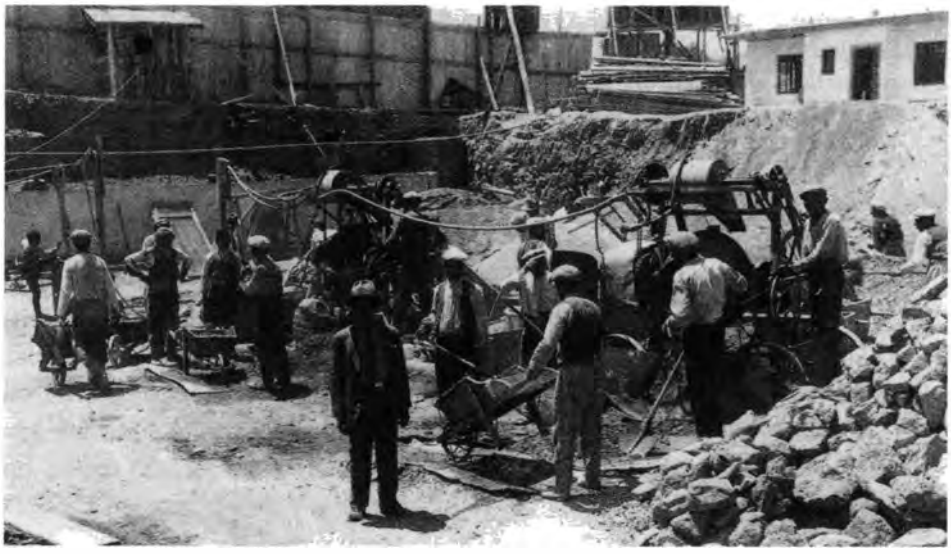
mem ne dereceye kadar düzgün bir san'at mantıkı bulunabilir?.. Taassup sanatkârın yolunu keser, hamlesini kırar; fakat gayesiz serbestiler de san'atın en fena düşmanı olan lüzumsuz methüsenalar gibi san'atkârı zavallı yapar, imansız ve ilhamsız bırakır.[55]

Yazı *Mimar* dergisinde yayımlanmasına rağmen, editörler "Milli mimari, bugünkü uğraşmalar, taklit ve benimseme meseleleri hakkında mecmuanın noktai nazarı biraz değişiktir" şeklinde bir uyarı eklemeyi gerekli görmüşlerdi.

1930'ların birçok binasında, Türk mimarlar, bu binaların tasarımlarını açıklamak için sadece işlevsel ölçütler üzerinde durarak, tasarımların kendilerinin estetik niteliklerine gereken önemi vermemişlerdir. Daha yakın tarihlerde yazılan eleştirel modernizm tarihleri sayesinde biliyoruz ki "teknik belirlenimcilik", sanayileşmenin, standardizasyonun ve seri üretimin modernizmin iddiaları için gerçek bir maddi temel oluşturduğu Avrupa'da bile modern formun makul bir açıklaması değildir. Modern Hareket'in bütünleşmiş estetiği (örneğin kanonik Weissenhof Siedlung'da olduğu gibi) aslında yüzey bitimleri altında farklı inşaat yöntemlerini gizlemişti: Bazı binalar taşıyıcı tuğlayla, bazıları betonarmeyle, bazıları da önceden dökülmüş ve arazi üstünde montajlanan beton panellerle inşa edilmişti.[56] Türkiye'de Yeni Mimari'nin bir sanayi temeli olmayışı, modern formların, modernist söylemin iddia ettiği gibi, ileri sanayinin inşa yöntemlerinin "mantıksal sonucu" olmadıklarını, aksine onlardan *önce geldiklerini* işaret eden bir diğer göstergedir.

1930'ların önemli bir bölümünde, Türkiye'deki inşaat sanayii çok yoksul bir durumdaydı. Sadece birkaç tane çimento fabrikası vardı ve 1937'ye kadar ülkede hiç demir ve çelik üretilmiyordu. 1927 tarihli Teşvik-i Sanayi Kanunu özel işletmelere inşaat malzemesi üretmeleri için teşvikler sundu, ama aynı zamanda Türkiye'de üretilmeyen inşaat malzemelerinin gümrüksüz ithaline de izin verdi. Betonarme inşaatın temel malzemeleri --çimento ve çelik– ithal ediliyordu. Düz çatılar için kullanılan yalıtım malzemeleri (özellikle ruberoid ve ksilotil), önemli inşaat ekipman ve makinaları (mesela çimento karıştırıcılar) ve Avrupa inceyapı malzemeleri ve sabit mobilyalar da (karolar, mutfak ve banyo aparatları, borular, kalorifer kazanları, yer kaplamaları, elektrik donanımı vs.) ithal ediliyordu (resim 4.12). İnci Aslanoğlu, "alçıtaşı Almanya'dan, karolar ve sıkıştırılmış tuğla Fransa'dan, mermer İtalya'dan, asansör kabinleri İtalya ve Avusturya'dan, parke döşeme Rusya'dan geliyordu," diye yazar.[57] İnşaat malzemelerini ithal edip ülkenin dört bir yanına nakletmenin yüksek maliyeti, Yeni Mimari'nin önemli kamu binalarının ötesinde yaygınlaşmasının önündeki en önemli engeldi.

En önemlisi, rasyonelleştirilmiş bina üretimi ve önceden dökülmüş, prefabrike bina bileşenlerinin imalatı konusunda büyük ölçekli deneyler yapılmıyordu. Modernist mimarların her yerde Yeni Mimari'nin tanımlayıcı bir özelliği olduğunu düşündükleri bu deneyler, Türkiye'de kapsam ve pratik uygulanım açısın-



4.13 Sümerbank binasının inşaatı, Ankara (1937). Fotoğraf, bu büyüklük ve önemdeki bir bina için bile inşaat sanayinin ne kadar ilkel koşullarda olduğunu gösteriyor (Sümerbank mimarlık bürosu arşivleri, Ankara).

dan ciddi ölçüde sınırlıydı. Meslekteki önde gelen mimarlar bu sınırların farkındaydı. Zeki Sayar *Mimar*'ın ilk sayısında şöyle yazıyordu: "Bu yeni ruh ve ilhamın esasını seri inşaat ve 'standard' teşkil etmektedir. Memleketimizde tesisi, iktisadi olduğu için çok arzu edilen 'standard' ancak kuvvetli ve teşkilatı havi sermayelerin bu işlerde çalışması ile kabil olacaktır."[58] Sayar, inşaat sürecini, mevsimlik işçiler ve zahmetli zanaatlerin kısıtlamalarından kurtaracak sanayileşmiş bina üretiminin nimetlerini ve etkinliğini açıklıyordu. Okul inşaatlarında prototip tasarımlar kullanılmasına karşı çıkan yazının başka bir yerinde, yönetmeliklerin standart planlara cevaz vermektense, sanayi tarafından üretilen yapı malzemelerini, yapı bileşenlerini ve sabit mobilyaları standardize edip tasarım işini mimarın yaratıcı müdahalesine bırakmaları gerektiği inancını tekrar ifade ediyordu.

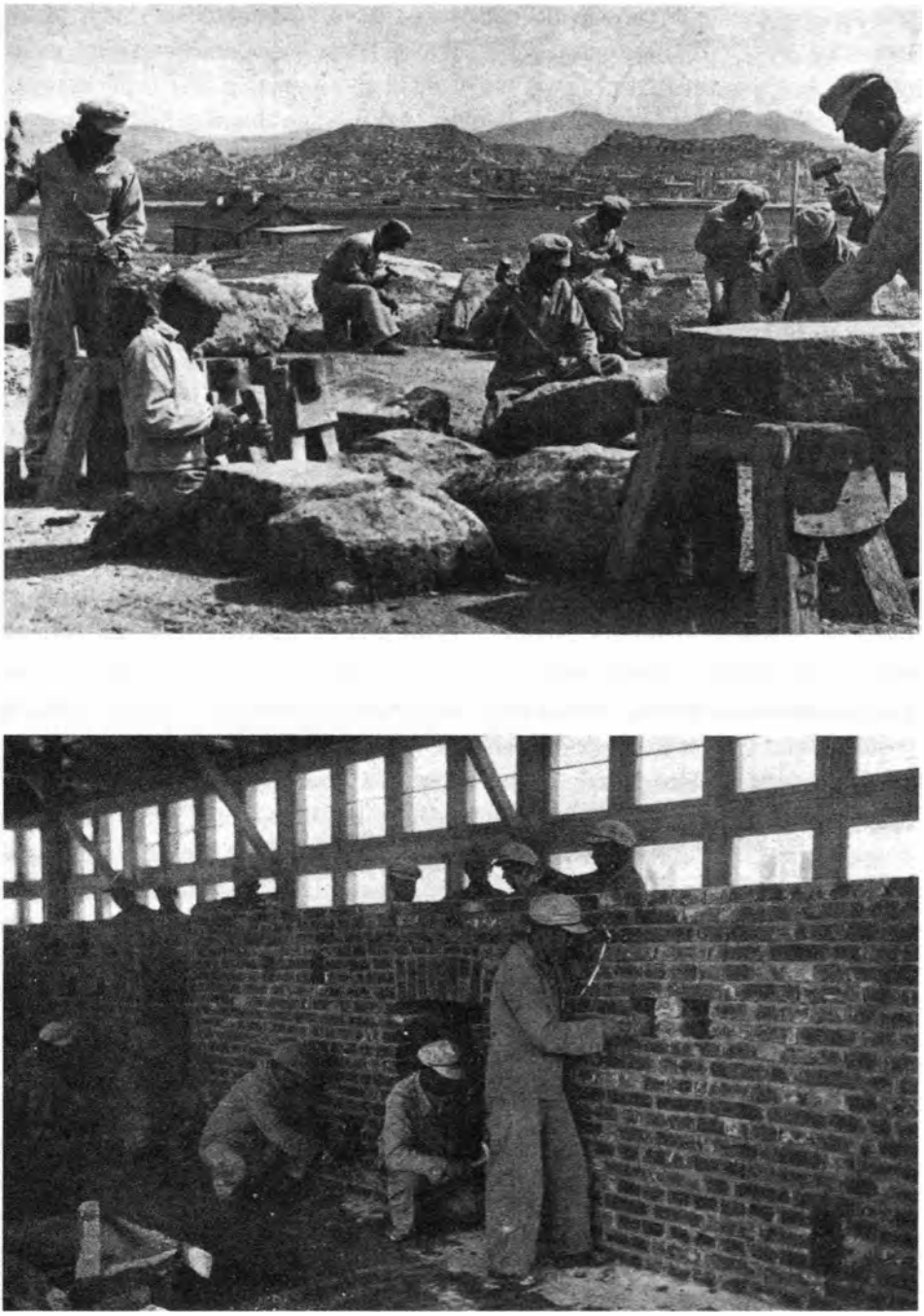
Sayar'ın malzeme ve işçilik konusunda standartlar belirlenmesi ve yapı sürecinin rasyonel olarak organize edilmesi isteği, Türkiye'de 1950'lere kadar büyük ölçüde gerçekleştirilemedi. Modern mimarinin Batı'daki tarihinin ilk bölümleri, özellikle de tasarım eğitimini zanaat üretiminden sınai üretime geçişe uygun olarak reforma tabi tutma konusundaki önemli tartışmalar ve inisiyatifler Türkiye bağlamında yaşanmadı. Farklı ülkelerdeki çeşitli sanat ve zanaat hareketlerinin –Avusturya'daki *Werkstatte*, Almanya'daki *Kuntsgewerbe* ve *Werkbund*'un– Türkiye'de muadili yoktu ki bu da Türk modernizminin en önemli handikapıydı. Betonarme inşaatlarının başlıca malzemesinin ithal edilmesinin yanı sıra, betonu döküp karıştırma, ithal edilen parça ve bileşenleri arazide montajlama ve yeni in-

şaat makinalarını kullanma becerilerine sahip işçi sayısı da çok azdı. Martin Elsaesser'in, 1930'ların en önemli milliyetçi devlet anıtlarından biri olan, Ankara'daki Sümerbank merkez binasının (1937) inşaatı sırasında çekilen fotoğraflar, bu kadar büyük ve önemli bir kamu binası söz konusu olduğunda bile, inşaat sürecinin ne kadar ilkel olduğunu gösterir (resim 4.13).

İşçilik durumunu düzeltmeye yönelik, epey reklamı yapılan bir girişim 1932'de Ankara'da Amele Mektebi'nin kurulmasıydı.[59] İlkokuldan sonra kabul edilen öğrenciler, geleneksel zanaatlerin dört ana dalında dört yıllık bir eğitim görüyorlardı: duvarcılık (tuğlacılık dahil), marangozluk (doğramacılık dahil), sıvacılık ve taş kesiciliği (resim 4.14). Müfredat biraz teori (matematik, muhasebe ve teknik konular), çizim, model yapımı ve tam ölçek demonstrasyonlardan oluşuyordu. Okul her türlü tesisi (yatakhaneleri, yemek salonu, sağlık merkezi ve spor salonu) olan bir yatılı okul olarak tasarlanmıştı ve askeri disiplin ve temizlik üzerinde çok duruluyordu. Okul müdürünün 1938 yılında gururla açıkladığı gibi, mezun olan gençler çok talep görüyor, "Ankara'yı, 1930'ların başlarındaki fenni surette çalışan usta eksikliği müşkülatından kurtarıyor ve o zamanlar çoğu Macaristan ve Bulgaristan'dan gelen teknik ustaların yerlerini tutuyorlardı".[60] Gelgelelim Macar ve Bulgar ustalara olan bağımlılık erken cumhuriyet dönemi boyunca bütünüyle ortadan kaldırılmış değildi. Aslında, okul müdürünün bu röportajından bir yıl sonra, okulun Türk duvarcı ve tuğlacıları yetiştiren şubesinin başına Macar bir zanaatkâr getirildi.[61]

Bu okulda eğitilen inşaat ustaları aralarında Bruno Taut'un Dil-Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin (1938) (bkz. resim 2.9) de bulunduğu, 1930'lar sonlarının önemli kamu binalarının inşaatında istihdam edildi. Amele Mektebi'nin mezuniyet sergisi, okulun programını "mimar ve inşaat müteahhitlerinin, mimari projeleri okuyacak, detay ve makta tafsilatını iyice anlayacak ve kendilerine lazım olacak derecede basit krokiler ve resimler yapacak iktidarda genç inşaat ustalarına olan ihtiyacını karşılamak"[62] yönünde önemli bir adım olarak öven *Arkitekt* dergisinde tanıtılmıştır. Gelgelelim okul sonuçta, artan talebi karşılamaya yeterli değildi ve geleneksel sanatlar üzerinde odaklanması, betonarme ve yeni malzemelerin işçiliği sorununu hâlâ çözümsüz bırakıyordu.

Türkiye'deki Yeni Mimari'nin estetik söylemi, başlı başına, yapı sanayiinin sınırlarının tanığıdır. "Modern" binaların çoğunda, betonarme kullanımı strüktür, döşeme plakları ve konsolla sınırlıydı, aralarda tuğla, bazen de taş duvarlar bulunuyordu. Açıklıklar küçük, ahşap kapı ve pencere çerçeveleri hantal ve kalın, genel biçimsel ifade de ağırdı. Düz çatılar (dünyanın Akdeniz ikliminde olmayan başka birçok bölgesinde olduğu gibi) teknik açıdan sorun çıkarıyordu ve çoğu örnekte üzerleri sonradan eğimli kiremit çatıyla örtülüyordu. İnşa edilmemiş bazı projeler dışında (bkz. resim 5.17), Modern Hareket'in kanonik estetiği –büyük cam duvarlar, uzun yatay pencereler, inşaatları daha hafif ve daha saydam



4.14 Ankara'da 1932'de açılan Amele Mektebi'nde işçilere verilen taş ustalığı (*üst*) ve duvarcılık (*alt*) dersleri. Fotoğraflar 1938 yılı civarından (*Arkitekt* 8, no. 7, 1938).

serbest planlar– mevcut malzeme ve işçilikle hemen hemen tamamen imkânsızdı. 1930'larda Türkiye'deki binaların modern formları ne Avrupa Modern Hareketi'nin basit uzantıları ne de sanayi çağının, bu formları belirlediği varsayılan yeni malzeme ve inşa tekniklerinin "mantıksal sonuçları"ydı. Bina üretiminin geçirdiği ve modern mimariyi Avrupa'da mümkün ve akla yatkın kılmış olan sınai, kurumsal ve ekonomik dönüşümleri yaşamadan ithal edilmiş bir modernliğin *temsilleriydi* büyük ölçüde. Dolayısıyla Avrupa ülkelerindeki modernist eserler "gibi görünmelerine" rağmen, kaçınılmaz olarak tek tek tasarımcıların müktesebatlarını, kültürel bakış açılarını ve estetik seçimlerini olduğu kadar yerel inşaat kısıtlamalarını da cisimleştiriyorlardı.

Üstelik 1939'a geldiğinde, modernizm başlarda yüceltilen temsil işlevini ve "inkılapçı" misyonunu büyük ölçüde tamamlamıştı ve Yeni Mimari hem pragmatik hem de ideolojik gerekçelerle gittikçe daha şaibeli hale geliyordu. İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri yüzünden ithal yapı malzemelerinin gittikçe zor bulunur hale gelmesi ve bunlara konan spekülatif yüksek fiyatlar modern binalar yapmanın güçlüklerini iyice artırıyordu. İthalata bağımlı betonarme inşaat eleştirilerek, yerli malzemeler ve ahşap, tuğla ve taş kullanılan geleneksel inşaat teknikleri övülmeye başlanmıştı. Atatürk'ün 1938'de ölmesinden sonra artan milliyetçiliğin de etkisiyle, Yeni Mimari'nin estetik söylemi, 6. Bölüm'de ele alacağımız şekillerde yavaş yavaş dönüşüyordu.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Modern Yaşam

KÜBİK EVLER VE APARTMANLAR

> Hakkı Bey, her hususta olduğu gibi ev hususunda da herkesten bir parça daha ileriye gidip, âleme, *kübiğin* ilk örneklerini gösterdi. Köşeleri baştan başa camlı, kapıları lakeden ve tavanları gizli elektrik *enstallasion*larına göre oyuk binaların ilki Hakkı Beyin evi oldu. Selma Hanımın kocası, bundan, gizli bir iftihar duymaktadır. Hele Berlin'in veya Paris'in son mobilya sergi kataloğlarındaki eşya resimlerine göre döşenmiş odalarını, salonlarını herkese ilk gösterdiği günler, âdeta, bayramlıklariyle sevinen bir çocuk gibiydi. Birer dişçi sandalyasını andıran koltuklar, birer ameliyat masasına benzeyen sedirler, bir otomobil içi gibi kanepeler, sekiz köşeli masalar, eski zahire ambarlarından hiç farkı olmayan büfeler, *dresuvarlar*... çıplak duvar, çıplak yer... ve hepsinin üzerinde soğuk bir klinik parıltısı.
>
> –Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, 1934[1]

Üst sınıfın eviçi kültürünün ve aile hayatının dönüşümü, Kemalist cumhuriyetin Batılılaşmacı reformlarından en azından yarım yüzyıl önce başlamıştı. Avrupa (daha özelde Fransız) kültürü, sofra adabı, beğenileri ve burjuva terbiyesi, 1839'da yapılan Tanzimat reformlarından itibaren İstanbul'un ticari ve bürokratik seçkinlerinin evlerine nüfuz etmişti. Eğitimli Osmanlı bürokrat, aydın ve subaylarının "Avrupaileşmesi" ve bunun yaşama, giyinme, evlerini döşeme ve halk arasına çıkma tarzlarındaki tezahürü, Türk modernleşmesinin çok önemli bir edebi ve kültürel teması olmuştur.[2] Çoğu durumda, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde üst sınıf evlerin içleri, epey kozmopolit bir kültürler ve beğeniler karışımı sergiliyordu. Örneğin, Paris'ten gelme tuvalet masaları ve aynalar, şark işi halılar ve el yapımı, sedef kakmalı, geometrik desenli "İslami" mobilyalar ile bir arada bulunabiliyordu. Paul Dumont, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yaşayan Avrupalılaşmış Osmanlı bürokratı tipi olan Said Bey'in günlük hayatını onun belge ve notları yoluyla anlatırken bu dönemin ev içlerine dair canlı bir resim de sunar. Said Bey'in İstanbul'un Aksaray semtindeki evinin içi şöyle anlatılır:

> Türk evinin geleneksel mobilyasında modern olan ve şarklı olan iç içe girmiştir. Örneğin, Said Bey 1902'de, muhtemelen Fransa'dan ithal edilmiş olan mavi bir çini soba

almaktaydı. Ama aynı zamanda bir mangal ve maltız da aldığını görüyoruz. Ayrıca evinde bir dolu Türk usulü sedir olduğunu da biliyoruz, ama aynı zamanda Said Bey'in satın aldığı eşyalar arasında birkaç büyük kanape, koltuklar, sandalyeler, bir sehpa, bir karyola, ayrıca bir dikiş makinası, bir gramofon, bir teleskop ve hepsinin de eve Avrupai bir hava vermesi amaçlanan kasalar, şamdanlar vs. gibi daha birçok nesne de görüyoruz. Ailenin en itibarlı mobilyası ise, 1902'de satın alınmış, Batılı değerlere bağlılığın kusursuz bir simgesi olan bir piyanoydu.[3]

Gelgelelim yeni beğeniler, alışkanlıklar ve mobilyalar edinmekten daha derin ve önemli olan şey, özel alanı etkileyen önemli toplumsal ve kültürel dönüşümlerin başlamasıydı. Cem Behar ve Alan Duben'in cumhuriyet dönemi arifesinde İstanbul haneleri hakkındaki kapsamlı çalışmalarında gösterdikleri gibi,[4] yüzyıl başlarında Avrupai aile, evlilik ve ev hayatı anlayışları Türkiye'ye girmiş durumdaydı. En önemlisi, "ailenin demokratikleşmesi" yönünde bir eğilim ortaya çıkmaya başlamıştı, evli çiftin hayat arkadaşları olduğu yeni yeni vurgulanıyor, çocukların sağlıklarına ve yetiştirilmelerine yönelik yeni bir ilgi doğuyordu. Behar ve Duben 1880 ile 1940 arasındaki bu değişimleri, Türkiye'deki "medeniyet kayması"nın çok önemli birer bileşeni olarak görmüşlerdir:

> Büyük bir İslami imparatorluğu laik bir cumhuriyete dönüştüren kudretli toplumsal güçler, sıradan aile hayatının ritmlerinde de yankılanıyordu. Aile, evlilik, kadınlar, çocuklar ve günlük ev hayatının olağan, üzerinde pek durulmayan rutinleri, o sıralarda gerçekleşen büyük siyasi ve kültürel dönüşüm dramasının odak noktaları haline geldiler. "Büyük meseleler" siyaset arenasında halledilirken, devrim bütün sıradan ihtişamıyla evde yaşanacaktı.[5]

Zamanın Müslüman ülkeleri arasında benzeri görülmedik bir biçimde, aile ve ev anlayışlarındaki dönüşümler, çokeşliliğin ve görücü usulü evliliklerin gittikçe daha fazla eleştiri konusu haline gelmesi ve kadınların eğitim durumunu iyileştirme ve işgücüne katılmalarını sağlamaya yönelik yeni çabalar harcanması, daha cumhuriyetten önce bile Türk modernleşmesinin önemli unsurlarıydı. Cumhuriyetin ilan edildiği 1923'e gelindiğinde, geleneksel geniş ailelerin yerini daha küçük hanelerin alması İstanbul'da çoktan hayatın bir gerçeği haline gelmişti (ama geniş aile bağları Türkiye'de hiçbir zaman bütünüyle ortadan kalkmamıştır). Mesken mekânına dair yaygın anlayışlar da gözden geçiriliyordu; geleneksel haremlik-selamlık ayrımı varlıklı hanelerde ortadan kalkmaya başlamıştı. Bahçe içindeki konaklar –geleneksel Türk *wohnkultur*'unun, yani ev kültürünün asırlık kültürel ikonları– artık, imparatorluğun son dönemlerinde Batılılaşmış İstanbul seçkinlerinin özlemlerini temsil etmeye yeterli değildi.

Başka bir deyişle, Behar'la Duben'in hatırlattıkları gibi, modernleşmiş –yani Batılılaşmış– hayat tarzları ve küçük çekirdek aileler cumhuriyet reformlarıyla birlikte birdenbire ortaya çıkmış değillerdi; Kemalist reformlar sadece Türki-

ye'de çoktan başlamış toplumsal değişimlerle örtüşmüştü.[6] Erken cumhuriyet dönemini önceki dönemden ayıran şey, bütünüyle Batılılaşmış, modern ve laik bir toplum yönündeki Kemalist "medeniyet kayması"nın radikalliği, bütünselleştirici karakteri ve güçlü ideolojik yüküydü. 2. Bölüm'de bahsettiğim gibi, kadınların statüsü ve imajı bu projenin merkezinde yer alıyordu ve önemli kurumsal değişiklikler bu cephede başlatıldı. 1926 tarihli Medeni Kanun çokeşliliği ortadan kaldırmanın hukuki çerçevesini kurdu ve kadınlara boşanma, miras alma, eğitim ve mesleki kariyer talep etme haklarını verdi. 1926 reformu, fiilen, devletin Batılılaşmacı gündemini aile hayatını ve özel alanı da içerecek şekilde genişletti. Nilüfer Göle, Kemalizmin, "Batılılaşmaya en çok direnen" ve Müslüman toplumlar özelinde, kadınların örtünmesi ve ayrı tutulmasıyla simgelenen "alan olan aile hukukuna müdahale eden tek hareket" olmasıyla benzer siyasi hareketlerden ayrıldığını ileri sürer.[7]

Cumhuriyet ideolojisinde, Jön Türk döneminden beri gelişmekte olan yeni aile, evlilik ve çocuk yetiştirme anlayışları özellikle Batılılaşmış biçimsel ifadelerle dile getiriliyor, kendilerinden önceki hareketlerden radikal bir biçimde koptuğu iddia ediliyordu. Mimari ve iç mekân tasarımı, doğaları gereği, bu gündemin ayrılmaz parçalarıydı: Yeni, modern ve Batılı bir eviçi kültürü oluşturmak 1930'ların temel takıntısı haline geldi. Modern kent hayatının daha geniş bağlamı içinde "ev" fikrinin kendisi bile, kusursuz bir cumhuriyet kavramı olarak sunuldu. Sık sık başvurulan bir akıl yürütmeye göre, Osmanlı İmparatorluğu döneminde, savaşlar ve sultanların seferleri halkı istikrarlı ve yerleşik hayatlardan yoksun bırakmıştı. 1938 tarihli popüler bir dergiye göre, bu durumun kanıtlarından biri de mesken mimarisinde kullanılan malzemenin (kasaba ve şehirlerde ahşap, köylerde kerpiç) geçiciliğiydi. Yazıda gururla şöyle deniyordu: "Ebediyen hâkimi olacağına kanaat getirdiği bu topraklar üzerinde Türk milleti artık ikamete karar vermiştir. İşte bunun için tahta köprülerinin yerlerini demir ve beton köprüler, tahta evlerinin yerlerini taş ve beton binalar almaktadır... Avrupalı için ev sırf şahsın olan hususi bir şeydir. Bizde ev şimdi şimdi bu medeni seviyeye yükselen bir müessese ve teşkilat olmaya başlamaktadır... Türk vatandaşı birçok iyi şeyi olduğu gibi meskeni de cumhuriyet devrinde tanımış bulunuyor."[8]

1930'lar boyunca, "modern" ve "asri" kelimeleri eşanlamlıymış gibi, modern ev ve apartmanlardaki yeni yaşama kültürünün her türlü yeniliğini, ilericiliğini ve arzulanır özelliklerini adlandırmak için kullanılmıştır. Çalışan bir koca ve baba, tahsilli bir eş ve anne ile onların sağlıklı çocuk ya da çocuklarından oluşan küçük çekirdek aile imajı milli bir ideal mertebesine çıkarıldığı için, evin fiziksel mekânı da değişmez biçimde modern (Batılı diye okuyun) bir ifade içinde temsil ediliyordu. Bu modern *wohnkultur* neredeyse değişmez biçimde, mimarların "gelinler, güveyler, babalar ve analarla bir arada yaşanılan konak ve köşk devri"[9] olarak betimledikleri imajla karşı karşıya konmuştur. Mimar Behçet Ünsal'ın de-

diği gibi, hayat tarzları değişiyordu ve "bizim geniş sofaları olan zengin ve büyük ahşap evleri kullanmak artık ağır gelmekteydi".[10] Türkiye, gerçekten modern olabilmek için zamanın gereklerinin gerisinde kalmamalıydı ve dönüşümün evde başlaması gerekirdi.

Tipik yüzyıl başı Osmanlı bürokrat numunemiz Said Bey'in evi ve gündelik hayatı, Batılı tarzlarla eski âdet, alışkanlık ve eviçi nesnelerinin ilginç bir karışımını sergiliyordu. 1930'ların yeni bürokratı Hakkı Bey –Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun klasik romanı *Ankara*'nın (1934) karakterlerinden biri– ise, tersine, hayat tarzlarının bütünüyle Batılılaşmasının özlü ifadesiydi; modern mimari de bu hayat tarzlarını hem içinde barındırıyor hem de güçlü bir biçimde dışavuruyordu. Romanda, Hakkı Bey ilk "kübik evler"den birini yaptırır ve evi Avrupa modernizmindeki en yeni eğilimleri yansıtan soyut, geometrik metal ve cam mobilyalarla döşer. Said Bey'in ev ortamı ile Hakkı Bey'inki arasındaki fark, imparatorluktan cumhuriyete geçilirken mimarinin ve iç mekân tasarımının kazandığı yeni ideolojik yükü simgesel olarak temsil eder. Mimari, önceki bölümlerde gördüğümüz gibi sadece milletin kamu mekânında değil, en mahrem aile alanında da bir "medeniyet taşıyıcısı"ydı.

Yeni yeni gelişen mimarlık mesleği bu fırsata şevkle sarıldı. Evlerin ve iç mekânların tasarlanması yoluyla, halkın mevcut alışkanlıkları, hayat tarzları ve dünya görüşleri Kemalizmin ilkeleri doğrultusunda dönüştürülebilirdi ki bu da mimarların statü ve meşruiyetini büyük ölçüde artırırdı. Türk tasarımcılar, önemli kamu binalarının ihalelerinin Avrupalı öğretmenlerine ve meslektaşlarına verilmesini eleştirmekle birlikte, mesken mimarisini asıl alanları olarak sahipleniyorlardı. İki savaş arasında Avrupa mimarlık kültürüne egemen olmuş mesken meselesi hakkındaki modernist söyleme sık sık atıfta bulunuyorlardı. Yazılarında, yeterli ve iyi tasarlanmış mesken tedarikini, modern sanayi toplumlarının temel sorunu olarak sunuyorlar ve Avrupa'daki örnekleri izleyerek tasarımların ve üretim yöntemlerinin rasyonelleştirilmesini savunuyorlardı.

Ne var ki ithal teori ile erken cumhuriyet Türkiyesi'nin gerçeklikleri arasında büyük bir uçurum vardı. İnşaat sanayinin zayıflığı, özerk bir burjuvazi ile güçlü bir özel sektörün olmayışı ve devletin tek tek yurttaşların barınması ve refahından çok kamu binalarına ve milliyetçi politikalara öncelik vermesi, mimarların ideallerinin hüsrana uğramasına katkıda bulunan etkenlerdi. İhsan Bilgin'in haklı olarak gözlemlediği gibi, 1950'lere kadar, Türkiye'de evler ya sınırlı, tekil mimar-müşteri ilişkilerinin ya da özgül bir grubun, mesela devlet memurlarının barınma ihtiyaçlarını karşılamak için yapılan özel devlet ya da hayırsever teşebbüslerinin sonucu olarak inşa edilmiştir.[11] Her iki durumda da, mesken modern bir toplumun piyasa mekanizmaları içinde üretilmiş olan anonim bir meta değildi. Bu anlamda, evlerin "modern" bir görünümleri olsa ve "modern" hayat tarzlarını çağrıştırsa bile, toplumsal ve tarihsel bir modernliği temsil etmiyorlardı.

Dışsal biçimin önceliği, en bariz şekilde, 1930'larda bütünüyle dönüşmüş, Batılılaşmış ve laikleşmiş hayat tarzlarının görsel işaretleri olan "kübik ev" ve "kübik apartman"ların örneklerinin çoğalmasında görülüyordu; bu çoğalma 1930'ların sonlarında bu hayat tarzlarına yönelik eleştirilerin başlamasına kadar sürdü. Bu bölümün geri kalan kısımlarında, mimarların modern ev meselesini, Kemalist inkılabın kültürel, mesleki ve teknolojik bağlamı içinde nasıl ele almaya çalıştıklarını anlatacağız.

Modern Ev Hayatı İmajları

Modern ev hakkındaki cumhuriyet söylemi, her şeyden önce, milli bir görev olarak çekirdek aile, özellikle de annelik ve milletin yeniden doğduğu kutsal mekân ya da "ocak" olarak aile evi üzerindeki milliyetçi vurgunun bir uzantısıydı. Devrin neşriyatında aile teşvik ediliyor ve yüceltiliyor[12] ve sağlıklı, gürbüz çocuklar yetiştirmek idealize edilip vatanseverlik teması haline getiriliyordu. 1930'ların cumhuriyet söylemi ile Faşist İtalya ve Nazi Almanyası'nda "kadınların millileştirilmesi" arasındaki paralellikleri gözden kaçırmak zordur.[13] Özellikle, Türk mimarların model olarak baktıkları İtalya'da, modern ev hakkındaki mimarlık söylemi, faşizm döneminde evliliğin ve anneliğin idealize edilmesiyle el ele gitmiştir.[14] İtalya'daki muadilleri gibi, Türk popüler yayınlarında da modern, hijyenik ve rasyonel olarak planlanmış evler, genç, sağlıklı ve vatansever bir milletin yetiştirileceği zemin olarak sunuluyordu. Tek ailelik meskenler cumhuriyet projesinin bir aracı haline gelirken, milliyetçi yayınlar "Sıhhi yaşamak ve sağlam vücut sahibi olmak yalnız şahsi ve ferdi bir hayat kaygusu değil, aynı zamanda ve belki her şeyden evvel içtimai bir zarurettir" fikrini yayıyorlardı.[15]

Kemalizmin Türk kadınını geleneğin boyunduruğundan "kurtarma" iddiasıyla çelişen bir biçimde, idealize edilen Türk kadını imajı hâlâ dünyası ev üzerinde odaklanan tahsilli eş, anne ve hayat arkadaşı imajıydı. Kadınların kamu hayatında, kamusal alanda ve çeşitli mesleklerde görünmeye başladıkları ve bunun da büyük bir ödünç vesilesi haline getirildiği sıralarda, önde gelen birçok cumhuriyet aydını, bir kadının hayatının merkezinin evin dışında, işyerinde olması fikrini küçümsüyorlardı. Peyami Safa, ideal "modern Türk kızı" hakkında yazdığı bir dizi yazıda, kendinden aşırı emin "erkekleşmiş" kadının hem görünüşünü hem de zihniyetini eleştiriyordu.[16] "Bütün dava Türk evinden ve Türk kızının beyninden kafesi atarak, o evden ve o kafadan dışarıya, tabiata ve cemiyete büyük pencereler açmaktır" dese de, şunu eklemeden duramıyordu:

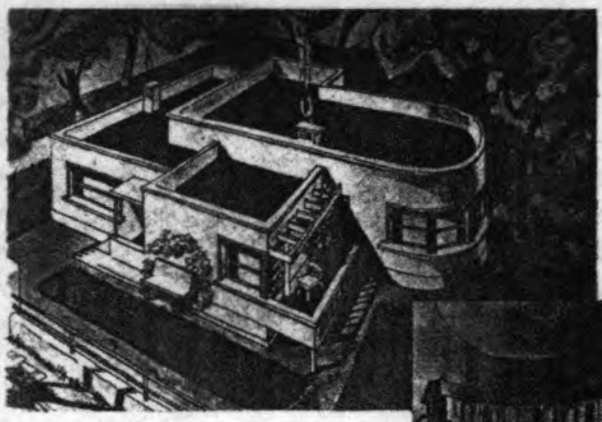
> Bazı şaşkınlara göre de Türk inkılabı, güya Türk kızının karargâhını evden sokağa nakletmesi için yapılmıştır. Böylece sanki aile nefreti, izdivaç nefreti, çocuk nefreti mo-

dern hassasiyetin baş unsurlarıdır. Ezelden ebede kadar her kadının olduğu gibi modern Türk kızının ve kadının da karargâhı evidir. Fakat bu evden içeriye hava, güneş, kitap, radyo vasıtasıyla dışarıdaki büyük tabiatın ve cemiyetin nimetleri, alakaları ve heyecanları dolacaktır.[17]

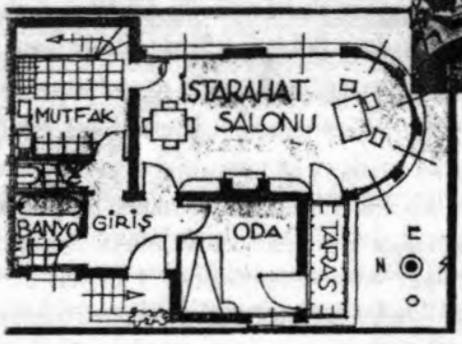
Yine, Hüseyin Cahit Yalçın kadını her şeyden önce "yuva yapıcı" olarak övüyor ve bazı kadınların evin dışında meslek kariyerleri için erkeklerle saldırgan bir edayla rekabet etmeleriyle kadınlığın kaybolduğundan yakınıyordu. Aynı zamanda da modern Türk kadınının geçmişin eğitimsiz ve geleneksel Osmanlı kadınından farklı "hem ev kadını, hem de salon kadını, erkeğin arkadaşı, dostu ve sevgilisi" olmasını arzuluyordu.[18] Hayat arkadaşlığı üzerindeki bu vurgunun, eğitimli birçok Türk kadını ve erkeği tarafından teşvik edilen ve iyi karşılanan, dönemi için yeni ve ilerici bir standart olduğunu belirtmek de önemlidir. Hüseyin Cahit Yalçın şöyle yazar, "Süs ve ev beraber gider; ve bütün bunlar da kurulacak aile yuvasında erkeğin dostu ve sevgilisi olmak içindir. Kadının varlığı, aile hayatında hakkı olan bu mevkiye *yükseldiği* (a.b.ç.) zamandır ki tamam olabilir."[19] Cumhuriyetin modern kadın ve ev hayatı hakkındaki görüşlerinin ataerkil yapısını öne çıkaran eleştirel yorumların sık sık gözden kaçırdıkları önemli bir nüanstır bu.

Kemalist kadınlar yeni elde ettikleri hukuksal haklardan ve ev dışında kamusal görünürlüğe kavuşmalarından gurur duyarlarken, birçoğunun bu yeni evde oturan zevce-hayat arkadaşı imajını da şevkle benimsediklerine dair kanıtlar vardır. "Bunu ev dışında çalışmaya gönüllü olarak tercih etmiş" olmaları, kadınların kendilerinin gerçek tercihlerinden çok, cumhuriyet dergilerindeki erkek yorumcuların görüşleri hakkında bir şeyler anlatır muhtemelen.[20] Yine de, yuvayı yapanın dişi kuş olduğu anlayışı dönemin en ilerici fikirleriyle dile getiriliyordu. İdeal "aile yuvası" imajı, yuvayı yapan kişi sıfatıyla kadının sahip olduğu beceriler tarafından zevkle ve ekonomik biçimde düzenlenmiş olan, güzel, rahat, sade ve pratik modern ev imajıydı. Bir "yazlık köşk" tasarımı (plan ve perspektifiyle birlikte) yayımlayan bir aile dergisinde denildiği gibi, işten eve dönünce "zarif zevcesi ve güzel çocuğuyla taraçada yemek" yiyebilecek olan kocanın "başını rahatça dinleyebileceği" bir yerdi (resim 5.1).

Kızların bu doğrultuda yetiştirilmesi –ileride aydın zevce ve anneler olacak genç, eğitimli, vatansever Kemalist kadınların yetiştirilmesi– rejimin en çok öncelik verdiği konulardan biriydi. Bu öncelik de Türkiye'ye cumhuriyet tarihinin en paradigmatik kurumlarından birini kazandırdı: Maarif Vekaleti tarafından 1928-1929'da yaptırılan ve çoğunlukla modernist bir estetiğe sahip binalarda yer alan (bkz. 2. Bölüm) kız enstitüleri. Kız enstitülerinin müfredatı "milli kültür" üzerindeki vurguyu, "ilmi ev işleri" alanında verilen sıkı bir eğitimle birleştiriyordu. Bu enstitüler, Taylorist ilkeleri ev işlerine uygulama konusunda öncülük yapmışlardı ve müfredat oluşturulurken, Christine Frederick'in *The New House-*



Yazlık Köşk



Ailenizin nüfusu kalabalıksa, bu plân ikinci bir kat olarak tekrar edebilirsiniz. Böyle güzel bir köşk beşyüzlü liralarla, 6 ilâ 6 bin lira arasında inşa edilebilir.

Oturma Odanızı Asrileştiriniz

Harpten evvel satın aldığınız eski usul eşyalarınızı artık değiştiriniz. Ne güzel modern eşyalar var... Hem o kadar ucuz ki...

Tavandaki ağırlığı düşürdüğü, yangın tehlikesini daha çok bağımsızlaştırdığı için yeni eşyayı götürüp kullanacağınız ucuz yıldız saha ve yerine güzel bir oturma alın.

Kaloriferi radyatörlü kitap rafları arasına gizlemek her halde daha güzel bir iş olur.

Basık somyalı bir kanepe, ve hasa bir masa... İşte yeni ve asrî bir salon.

Çalar saat yerine güzel çiçekli bir vazo koymayı da ihmal etmeyiniz.

* *Yeni Gün*'ün *Mimarı*

Bir haftalık üzücü ve yorucu bir meşgaleden sonra, bazısınızı rahatça dinliyecek bir sayfiyeye çekilmek, ailenizle ve çocuklarınızla baş başa kalmak istersiniz elbet...

İşte size bir saadet yuvası. Ucuz, güzel, havadar bir köşk...

Bir mutfak, bir banyo, geniş ve havadar bir yatak odası ile bir yemek odası ve salondan ibaret. Yatak odası günün her saatinde güneş alır. Ve bilirsiniz ki güneşin girdiği yere doktor girmez.

Akşam yemeklerinizi, güneş çekilip te ortalığa güzel bir serinlik yayıldığı zaman, zarif zevcenizle ve güzel çocuğunuzla beraber yemek odasının önündeki taraçada yiyebilir, sonra da sezlonglara uzanarak, tatlı tatlı konuşabilirsiniz.



5.1 "Yazlık Köşk", popüler dergi *Yenigün*'de (no. 13, 1939) yayımlanan yazı ve model proje.

keeping (1913) kitabından sık sık alıntı yapılmıştı. Dersler, ev mekânının rasyonel düzenlenmesi ve hane etkinliğini ve verimliliğini artıracak uygun çalışma programları üzerinde odaklanıyordu.[22] O bildik "eskiye karşı yeni" formatıyla, geleneksel evlerin "kötü düzenlenmiş mutfakları" ile enstitülerde öğrencilere gösterilen "gerektiği şekilde düzenlenmiş" model mutfaklar arasında karşıtlıklar oluşturuluyordu.

Eski usullerin verimsizliği ile rasyonel olarak düzenlenen yeni mutfağın kazandırdığı muazzam zaman ve enerji tasarrufu arasında yapılan bu kıyaslama, Avrupa'da iki savaş arası dönemde modernist mimarlık kültürünün merkezi temalarından biriydi. Almanya'da 1929'da Ernst May'ın, Margarete Schütte-Lihotzky tarafından tasarlanan ultra-verimli, laboratuvarı andıran "Frankfurter Küche"yi de bünyesinde barındıran Yeni Frankfurt sosyalist mesken planları için yapılan bir propaganda filminde de bu tema görülüyordu.[23] Ayrıca paradigmatik *Rationalisierung im Haushalt* makalesini yazmış ve 1920'lerde Weimar Almanyası'na haneiçi Taylorizmini getirmiş de olan Schütte-Lihotzky, Almanya'daki gelişmelerle Türkiye'nin kız enstitüleri deneyleri arasındaki en önemli bağı oluşturuyordu. 1938 ile 1940 yılları arasında Türk Maarif Vekaleti için çalışarak Anadolu köyleri için prototip ilkokullar ve Ankara'daki Kız Lisesi'nin (bkz. resim 2.7) genişletilmesi için inşa edilmeyen bir proje tasarladı.[24] Yine, *Die Neue Wohnung: Die Frau Als Schopferin* (1925) adlı kitabını kadınlara adayan, önde gelen Alman mimari Bruno Taut da 1936'dan öldüğü 1938 yılına kadar Türk Maarif Vekaleti için çalıştı. Taut da kitabında, kadınları geleneksel evlerdeki sonu gelmeyen yemek, temizlik ve bulaşık zahmetinden kurtarmak için evin rasyonel olarak planlanması gerektiğini savunuyordu.[25] Kadınlara yönelik popüler dergilerde ne Schütte-Lihotzky'nin ne de Taut'un adları zikredilmemiş olsa da, rasyonel olarak planlanmış ev mekânının verimliliği hakkındaki fikirleri bu yayınlara da girmişti (resim 5.2).

Gelgelelim hanenin rasyonalize edilmesinin aslen kadınları kurtarıp işgücüne katma hedefine yönelik olduğu sosyalist Weimar deneylerinin tersine, Türkiye'de bir kadının hayatının evin dışında, işyerinde odaklanması cumhuriyet ideolojisi için hâlâ kabul edilemez bir şeydi. Kız enstitülerinin görevi, kadınların asıl işinin yuva kurmak olduğu fikrini sorgulamak değil, sadece bu işi daha "fenni" ve "asri" hale getirmekti. İlginçtir; 1920'lerde Avrupa'daki modernist avangarda ilham vermiş olan Taylorist fikirleri Türkiye'de ilk kez mimarlar değil bizzat kadınlar popülerleştirmiştir. Kız enstitülerinde, tam bir kuşak kentli orta sınıftan kadın yemek pişirme, temizlik, bulaşık, ütü, dikiş ve çocuk yetiştirmenin "rasyonel yöntemleri" konusunda eğitim gördü. Günlük, haftalık ve aylık programlar yapıyor ve ev işlerini düzenlemek için titiz çizelgeleri takip ediyorlardı. Yemek tariflerinde "gözkararını değil tam ölçüleri" esas alıyorlardı ve annelerinin bilmediği Avrupa usulü meyveli turtalar, kekler, soslar ve sufleler yapmayı bu ta-



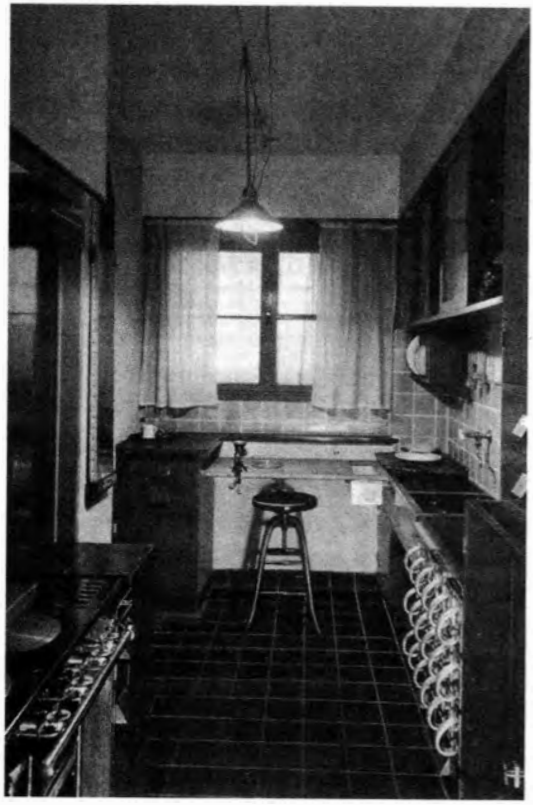
Sayfa 2 YEDİGÜN

EV ve EŞYA

Mutfak, bir ev kadınının salonu demektir. Bu tabirden kadın okuyucularımızın gücenmemelerini rica ederiz. Bir ev kadınının mevkii içtimaisi nekadar mühim ve yüksek olursa olsun evinin mutfağı ile alâkası vardır.

Ayrupada ve bilhassa Amerikada hizmetçi buhranı yüzünden ev hizmeti, ve mutfak işleri kâmilen ev kadınının üzerine düşmüştür. Geçenlerde İngiltereye giden bir Fransız muharriresi İngiliz ricalinden Baldvin'in zevcesini evinin mutfağında görmüş, ve gıpta etmiş. Geçen sayımızda da İsveçli bir prensesin mutfağında çıkarmış bir fotoğrafını dercetmiştik. Demek istiyoruz ki ev kadınının mutfağında iş görmesi pek tabii ve lâzım bir şeydir.

Şimdi ev kadınının günün muayyen saatlerini geçirmek mecburiyetinde olduğu mutfağın şekilinden ve taksimatından bahse-



5.2 Popüler haftalık dergi *Yedigün*'ün (1, no. 7, 1933) "Ev ve Eşya" bölümünden modern bir mutfak. Düzenleme ve tasarım tarzı (*üst*) Almanya'da modernist mimarlar tarafından üretilen rasyonel, ultra-randımanlı, laboratuvarı andıran mutfaklarla, özellikle de Margarete Schütte-Lihotzky'nin ünlü "Frankfurt mutfağı"yla (*alt*) belirgin benzerlikler sergiliyor (*Assemblage*, no. 2, Şubat 1987. Kaynak: J. Buekshmitt, Ernst May, Stuttgart: A. Koch, 1963, s. 47).

riflerden öğreniyorlardı. Zamanı verimli kullanma yöntemlerini izleyerek, en zahmetsiz şekilde bulaşık yıkama ve ütü yapma yollarını öğreniyor, annelerinin modası geçmiş yöntemlerini eleştiriyorlardı. "Eskiye karşı yeni" kurgusu, en bariz şekilde, sahip oldukları yeni bilimsel bakış açıları onları önceki kuşaklardan radikal biçimde ayıran bu genç kadınların kendilerine bakışlarında görülüyordu. Yael Navaro, kız enstitülerine ilişkin çalışmasında, İzmir Kız Enstitüsü'ndeki öğrencilerden birinin "Evimizde Taylorizm" altbaşlıklı bir yazısından alıntılar yapar; yazıda eski Osmanlı evinin "dağınık ve pis" mutfakları, "doğru dürüst bir mutfaktan çok bir köy bakkalı"na benzetilirken, bunun karşı kutbuna da, düzgün ve rasyonel biçimde düzenlenmiş mutfağında "kalori tabloları, çizelgeler ve bütçe tabloları" bulunan yeni Türk evinin konulduğunu yazar.[26]

Modern mimarinin tanıtımında popüler aile ve kadın dergileri çok önemli bir rol oynamıştır. Modern ev mekânı, hane verimliliği ve hijyen, modern hayat tarzları ve modern ev tasarımı hakkında resimli yazılar, 1931'de çıkmaya başlayan mimarların mesleki dergisi *Mimar*'dan da önce, ilk kez bu dergilerde yayımlanmıştır. Bu yazı ve resimler çoğunlukla *Ladies' Home Journal, Women's Home Companion* ve *Scherl's Magazine* gibi Batılı dergilerden çevriliyor ve uyarlanıyordu ve moda, yemek tarifleri, sofra adabı, bilimsel ev yönetimi ve çocuk yetiştirme hakkındaki yazılar arasında yayımlanıyordu (resim 5.3). Mimari ve iç mekân tasarımı bu dergiler sayesinde "medeni" hayat tarzlarının öğretmenleri kimliğine bürünüyorlardı. Aralarında *Muhit, Yedigün, Yenigün, Modern Türkiye Mecmuası* ve *İnkılap*'ın da bulunduğu bu "resimli aile mecmuaları"nda, çoğunlukla, asrilik niteliğinin kendi kendini meşrulaştıran ve bilimsel bir ideal seviyesine çıkarıldığı, muasır evler hakkında özel bir bölüme yer veriliyordu. Bu bölümlerde plan ve cepheleriyle birlikte örnek tasarımların tasvir ve çizimleri, gerçek binaların fotoğrafları ve modern bir evi dekore edip döşeme ve "modaya uygun" yaşamaya dair talimatlar bulunuyordu. Örneğin, *Muhit*'in mimari bölümü sorumlusu Samih Saim şöyle yazıyordu: "Ev bir aile mecmuasının meşgul olabileceği mühim mevzulardan biridir. Ve aynı zamanda ev bütün asrın meselesidir. Aile reislerinin büyük arzularla hayallerinde yaşattıkları fakat, paralarının mevcudiyetine rağmen bir türlü tahakkuk ettiremedikleri o yuvanın nasıl vücuda getirileceği hakkındaki teknik, estetik malumattan habersizdirler. Mecmuamız bir yuva yapmak fikrinde bulunan aile reislerini yeni tesis ettiğimiz bu sahifede her ay mimarla beraber bulunduracaktır. Bu sayede onlar paranın miktarına göre, güzel, kullanışlı, sıhhatli ve ekonomik bir eve nasıl malik olunabileceğini öğreneceklerdir."[27]

Daha 1929'da, kanonik Villa Savoie'nın tamamlanmasından hemen sonra, Le Corbusier'nin eser ve fikirleri bu dergiler aracılığıyla popülerleştirilmişti (resim 5.4).[28] Müderris İsmail Hakkı'nın "kübik mimari"nin uygunluğu hakkındaki tarihsel ve felsefi savlarını dile getirdiği sıralarda (bkz. 3. ve 4. bölümler), *Muhit*, derginin "Kullanışlı, Ucuz ve Sıhhatli Evler" bölümünde "Kübik Bir Ev"i tanıtı-



5.3 "Resimli aile mecmuası" *Muhit*'in ilk sayısının kapağı (no. 1, 1928). Bu tür popüler yayınlar kadınlara ve ailelere modern, sağlıklı, Batılı hayat tarzı imgelerini yaymakta etkili oluyorlardı.

yordu (resim 5.4)[29]. Frankfurt'ta Otto Haesler tarafından tasarlanan bir ev fotoğraf ve planlarıyla birlikte tasvir ediliyor ve "okuyucularımızın şimdiye kadar gözlerinin hemen hiç alışmadığı ve memleketimizde daha eşine hiç tesadüf etmedikleri bir ev tipi" olarak sunuluyordu. *Zeitgeist* argümanı bir cümlede ifade ediliyordu: "Bugün mimari, 'kübik' kelimesinin manasında idealini bulmuş addedilebilir," diye yazıyordu Samih Saim, "kübik bina, aslında sade ve basit görünmekle beraber, asrın bütün bedii ve fenni tekamüllerini bünyesinde taşıyan kamil bir eserdir." Evin "geometrik plan"ı, özellikle işlevselci ve rasyonalist terimlerle açıklanıyor, süssüz kübik estetiği "günümüze uyan yegâne inşaat malzemeleri" olan beton ve çeliğin tecellisi olarak sunuluyordu. Binanın sağlıklı ve hijyenik karakteri ise şöyle açıklanıyordu: "Geniş pencereler, bol ziya ve hava, düz ve lekesiz satıhlar, mikrop ve toz tutmaya müsait olan köşelerin, girinti ve çıkıntıların noksanı binaya sıhhi vasfını kazandırmaktadır."

Gelgelelim bu popüler yayınlarda tanıtılan tek üslup "kübik" değildi. "Kübik", Amerikan koloni evleri ve Alman *heimatstyle* kulübelerinden arkatlı verandaları ve şahnişinleri olan "Akdeniz tarzı villalar"a uzanan çok sayıda örnekten yalnızca biriydi; bütün bu evler "modern, sıhhatli, kullanışlı ve güzel evler" başlığı altında tanıtılıyordu (resim 5.5).[30] *Muhit* yukarıda bahsedilen "kübik ev"i tanıttığı sıralarda, "Fransız modern üslubunda" bir villaya, Queen Anne özelliklerine sahip bir eve ve bir dizi Amerikan evine de yer vermişti.[31] Hatta 1931'de, "eski bir üslubun bile asri, rahat ve sıhhi olabileceği"ni gösteren "klasik bir ev" –neoklasik üslupta bir İngiliz malikânesi– bile yayımlanmıştı (resim 5.5).[32] Bu örnekler hep bir arada, 1920'lerin sonlarında ve 1930'ların başlarında, bu "model evler"le tanıtılan şeyin mimari üsluptan çok modern, Batı tarzı yaşam olduğunu ilan ediyor. Üslupların çoğulluğu bir yana, evlerin hepsi de cumhuriyetin idealize ettiği yeni ve Batılı aile hayatı ve hane kültürü anlayışlarını temsil ediyorlardı. Batılı modellere duyulan bu açık hayranlık, 1930'ların sonlarında milliyetçi hislerin güç kazanmasıyla birlikte sorunsallaşacaktı. Yine de, bu popüler yayınlar için Avrupa ve Amerikan evlerinin ve hayat tarzlarının cazibesi hiçbir zaman azalmamış gibidir. 1938-1939 gibi geç bir tarihte bile, *Yedigün*'de bir dizi "model Amerikan villası" –kent dışında, çim bahçeli, avlulu ve garajlı tek katlı ev tipi– yayımlanıyordu (resim 5.6).[33] Hiçbir ironi iması içermeksizin, bu evleri "İstanbul civarında" tuğla ya da ahşaptan inşa etmek için maliyet tahminleri yapılıyordu. Bu tür model tasarımlar kent dışında/sayfiyede orta sınıf hayatlarının yaşandığı, tek aile meskenlerinden oluşan ve bu ailelerin araba ve ev gereçleri gibi modern konforlara ulaşabildikleri ütopik bir Türkiye hayalini resmediyorlardı ki ülkenin gerçeklerinden çok uzak bir hayaldi bu.

Çok tutulan ve belki de en karakteristik "cumhuriyet" dergisi olan *Yedigün*, 1930'lar boyunca tutarlı biçimde modern ev tasarımları yayımladı. Bunların çoğu, "kübik tarz"ın (bu terim 1930'ların sonlarına kadar betimleyici bir biçimde



886 MUHİT

Mösyö Jakın Asri Villası

Mimar SALİH SAİM

Geçen yazda Almanya'da yapılan bir Kübik ev ait neşriyatımızı proje ile okuyucularımızı bu gibi tabiatı mütaallik ile alakadar etmeye başlamıştık; aynı yol üzerinde devam ederek, bugün de bir fransız mütehassısı tarafından Paris'te «Mösyö Jakın» namına yapılan modern bir ev ile beraber bu hususa dair bir kaç satır yazacağız.

Bu tip de hiç çok yabancı gelmiyor. Zira «Rönesans» dan sonra bir «klâsik» şekline inkılâp olan, «Asrî» mütehassısının bütün kabiliyet ve istidatları ile güzelini tedkike atmış olanlara bu tip hakkında bir fikir vermek de gereksizdir.

Her şeyi bir asrî tatil ve bir tasnif cereyanı altında görmek isteyen «Rönesans» bedii tedkikleri bu yeni mütehassıs ile mevzuu bir inkıraza uğratmış, ve neden sonra bu yeni mütehassıs sayesinde yüksek gayretleri bütün bütün nakşetmek için «Asrî bir dahiyi yaratmak için yapılan tecrübeler ve cehdî hareketler» gibi telâkki ediliyor.

Bu görüş şüphesiz ki çok hatalıdır. Diyor, «Rönesans» dan bu güne kadar katettiğimiz zaman dahilinde bir çok tedkikatımızla beraber telâkkilerimizde değişmiştir. Cehdî ve ahlaklı hususiyetleri şimdiki kabiliyetlerimiz tarafından bu güne atılır. Bu cihetle bu gibi tedkikatları asrî rehber tutarak hareket etmemiz lâzım gelir.

Bu gün mütehassısımız bu gibi tedkikatı ehemmiyetsiz addetmiş, ve bu gibi tedkikatın bir kıymeti olmadığını ilân etmiştir. Bu gün mütehassısımız, bu gibi tedkikatı ehemmiyetsiz addetmiş, ve bu gibi tedkikatın bir kıymeti olmadığını ilân etmiştir. Bu gün mütehassısımız, bu gibi tedkikatı ehemmiyetsiz addetmiş, ve bu gibi tedkikatın bir kıymeti olmadığını ilân etmiştir.

Bu gün mütehassısımız, bu gibi tedkikatı ehemmiyetsiz addetmiş, ve bu gibi tedkikatın bir kıymeti olmadığını ilân etmiştir. Bu gün mütehassısımız, bu gibi tedkikatı ehemmiyetsiz addetmiş, ve bu gibi tedkikatın bir kıymeti olmadığını ilân etmiştir.

Bu gün mütehassısımız, bu gibi tedkikatı ehemmiyetsiz addetmiş, ve bu gibi tedkikatın bir kıymeti olmadığını ilân etmiştir. Bu gün mütehassısımız, bu gibi tedkikatı ehemmiyetsiz addetmiş, ve bu gibi tedkikatın bir kıymeti olmadığını ilân etmiştir.



KULLANIŞLI, UCUZ ve SIHHATLİ Kübik Bir Ev

EVLER SERİSİ:

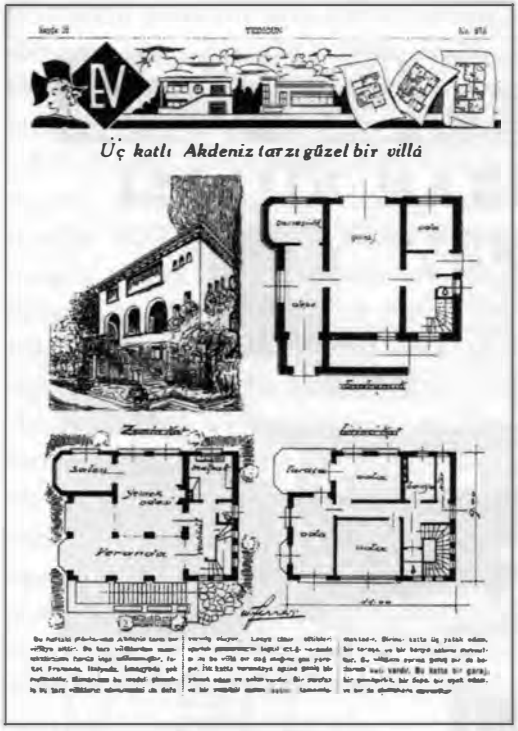
Mimarı: MİMAR SAİM

Okuyucularımız bu münasebetle şimdiye kadar gördüklerimiz beynelmilel ve memleketimizde daha evine hiç tesadüf etmedikleri bir ev tipi ile karşılaşacaklardır. Beynelmilel mimarlık sahasında bu fazla vücuda getirilen evlere «Kübik» diyorlar. Ama aslında sade ve basit görünmekle beraber hem bütün bedii ve fennî telâkkilerini bünyesinde taşıyan hâmil bir eserdir.

Bugün mimarlık, «Kübik» kelimesinin manasında idealini bulmuş addedilebilir. Bu yazılarımızda ev yapacağı hususunda cihanda mevcut muhtelif telâkkilerden birer misal vermekle iktifa edeceğimizden «Kübik» mimarinin esasî ve karakterleri hakkındaki mütalâaları başka bir yazıya bırakmak mecburiyetindeyiz, ve bilhassa cihanın mimarlık hareketlerinde tatbik bir vasiyet alan bu dahi üstüne iyimsiz bir çok misalleri ihtiva eden bir yazı bahsin etmek çok ilginç ve faideli bir iş olacaktır. Bu cihetle bir misali olarak neşrettiğimiz bu projeyi şimdi bir seyirci gibi temaşa edelim:

Binanın harici yüzünde küçük ve ufak mütefferiden eser yoktur. Büyük hacimların ileri, geri, aşağı, yukarı doğru sıralanması ile bir

5.4 Modern Hareket'in Türkiye'ye popüler yayınlar ve resimli aile dergileri yoluyla girmesi. *Üst*: Le Corbusier'nin 1929 yılında *Muhit* dergisinde (no. 11) tanıtılan bir villası. *Alt*: Aynı derginin (no. 10, 1929) "Kullanışlı, Ucuz ve Sıhhatli Evler" bölümünde yayımlanan "Kübik Bir Ev" yazısı.





5.5 Popüler dergilerde yayımlanan örnek evlerdeki üslup çoğulluğu. *Üst*: *Yedigün* 11, no. 276 (1938). *Alt*: *Muhit* 3, no. 30 (1931).

EV

BİR AMERİKAN VİLLASI





Villânın bahçe ortasında umumi görünüşü ile muhtelif cephelerinin ve muktının şeması.

Bu hafta size son derece kullanışlı, sevimli ve ucuza mal olabilen Amerikan tipi bir villâ takdim ediyoruz. Bu villâ düz bir sahada inşa edilmek üzere düşünülmüştür, ve az yağmur yağan mıntakalara elverişli olduğu için damı taraça tarzındadır ve kiremitsizdir.

Bu villâda birdenbire göze çarpan şey harici manzarasının hemen hemen şimdiye kadar görülmemiş tarzda yeni ve orijinal olmasıdır.

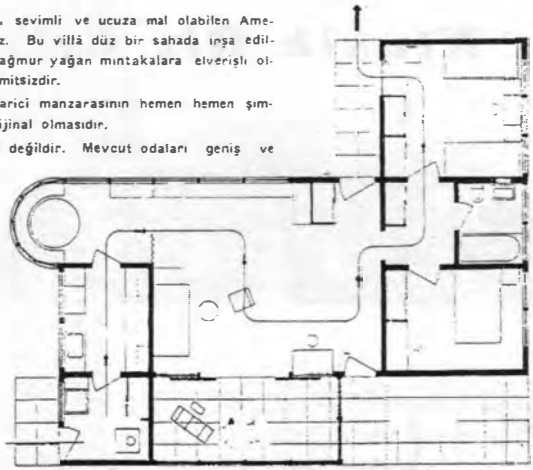
Dahili taksimatına gelince; fazla odalı değildir. Mevcut odaları geniş ve havadardır. Salonu her türlü toplantılara kifayet edecek derecede büyüktür.

Camlı taraçaları yaz günlerinde çok misafir kabulüne müsaittir. Bu villâ bir tek kattan ibarettir. Bodurum katı olmadığı için temeli o nisbettedir, ve maliyet fiatını ucuzlatmaktadır.

İstimal edilen malzemenin nevine göre, bu villâ 3 ilâ 5.000 lira arasında bir fiata mal olabilir.

★

Gelecek sayılarımızda yine Amerikan tipi villâ planlarını neşre devam edeceğiz.



Bu villânın planına dikkat ediniz: Amerikan mimarı en ufak köşeden istifade etmesini bilmiş, ve kullanışlılığını harici güzel manzarasına feda etmemiştir.

5.6 *Yedigün* 12, no. 308 (1939). Açıklık, yataylama yayılmış plan ve çimenlik, otomobile bağımlı bir banliyö yaşamını çağrıştırıyor.

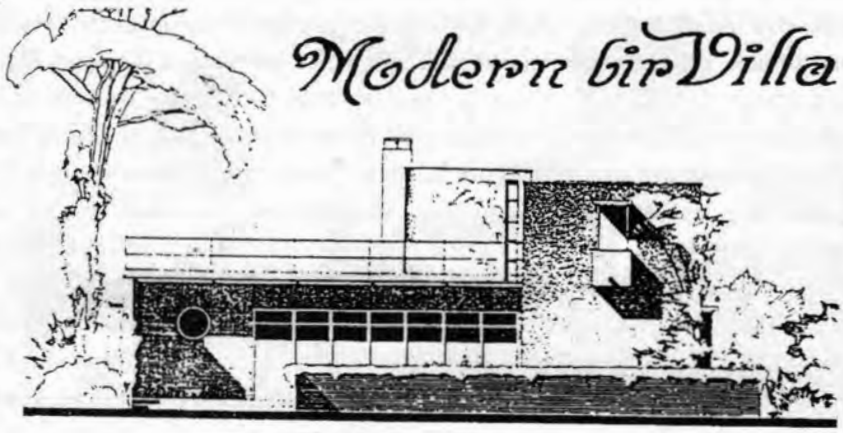
ve olumlu yananlamlarla kullanılıyordu) karakteristik özelliklerini sergileyen düz çatılı, kutu gibi tasarımlardı. Büyüklükleri, "kutu gibi sevimli, üç odalı bir ev" gibi minimal konutlardan ya da iki katlı bir "şehir evi"nden, "çok misafiri gelen büyük aileler için büyük bir villa"ya ya da büyük bir bahçe içinde inşa edilecek "beş odalı fakat çok kullanışlı villa"ya kadar değişiyordu.[34] Bütün örneklerde, evin tahmini maliyetinin belirtilmesi, bunların gerçekten de ev yaptırmak isteyenler tarafından model olarak alınmasının beklendiğini gösterir. Mutfak, oturma, yemek, çalışma ve müzik odaları için açık bırakılan ya da asgari ölçüde bölünen büyük, L-şeklinde bir oturma alanı bulunan "son derece modern ve kübik villa" (resim 5.7) örneğinde olduğu gibi, bazen eleştirel yorumlarda da bulunuluyordu.[35] Derginin yorumuna göre bu evin, "harici manzarasının güzelliğine, dahili taksimatı kurban edilmiş"ti ve "konforu mükemmel olmakla beraber odaları pek küçük ve az"dı. Bu tür yorumlar, Türkiye'de fiilen inşa edilmiş örneklerin daha yakından analiziyle birleştiğinde, "kübik tarz"ın düz çatıları, geniş terasları, balkonları ve kutu gibi hacimlerinin modernliğin ifadeleri olarak benimsenmesine rağmen, "modern" anlayışının modern mimarinin mekânsal değil biçimsel bir tanımıyla sınırlı olduğunu gösterir. Serbest plan, açık mutfak, sürekli mekân akışı ve mekânlar arasında saydamlık gibi yeni kavramlar, "odalar" ve geleneksel mahremiyet kavramları açısından düşünmeye alışmış bir *wohnkultur* tarafından hâlâ sindirilemiyordu.

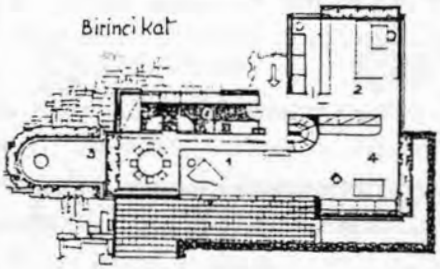
1936'da, *Yedigün* o tarihten itibaren yabancı yayınlardan alınan model tasarımların yanında, Türk mimarların tasarımlarına da yer verileceğini belirtiyordu. 1938'de model tasarımlar adı belirtilmeyen bir mimara[36] "sipariş edilmiş"ken, sonraları mesken tasarımında başarılı bir kariyeri olan önde gelen cumhuriyet mimarlarından Emin Necip Uzman'a verildi.[37] Bu mimarların model tasarımları Türk ailelerinin hayatlarına aşina bazı özellikler barındırıyor, Batılı yayınlardan alınan daha önceki örneklerin bariz "yabancılığı"nı hafifletiyordu. Bu özellikler arasında en göze çarpanları, banyodan ayrı bir alaturka helânın eklenmesi ve evin geleneksel Türk evleri tarzında, bir koridor ya da sofa boyunca daha katı bir biçimde ayrı odalara bölünmesiydi (resim 5.8).[38] Dış cepheler kübiğin leitmotiflerini –kutuyu andıran estetik, konsollar, teraslar, çoğunlukla tek bir (girişe ya da banyoya tekabül eden) dairesel pencere– hâlâ sergilemesine rağmen, iç mekânlarda mahremiyet, ayrı mutfak ve kiler ile ailenin oturma odasının daha törensel misafir odasından ayrılması gibi kültürel öncelikler benimseniyordu.

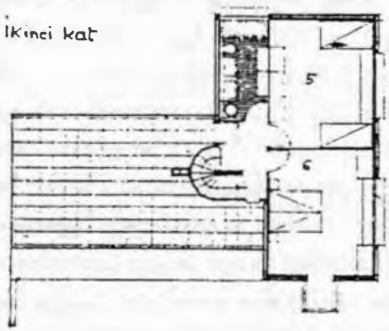
Emin Necip Uzman'ın *Yedigün* için hazırladığı tasarımların ilginç bir yönü de, varsayımsal ama son derece özgül müşteri profillerini ve onların muhayyel hayat tarzlarını programatik olarak tanımlamalarıydı. "Dört odalı çiftlik evi", "beş odalı dağ evi", "dört odalı köy ya da sayfiye evi", "sokak üzerinde 5 odalı bir sanatkâr evi" ve "şehirden uzak yaşıyanlara altı odalı yuva", bu özenle tanımlanan tasarımların bazı örnekleriydi (resim 5.9).[39] Ailenin tekilliği ve sipariş üzerine



Modern bir Villa

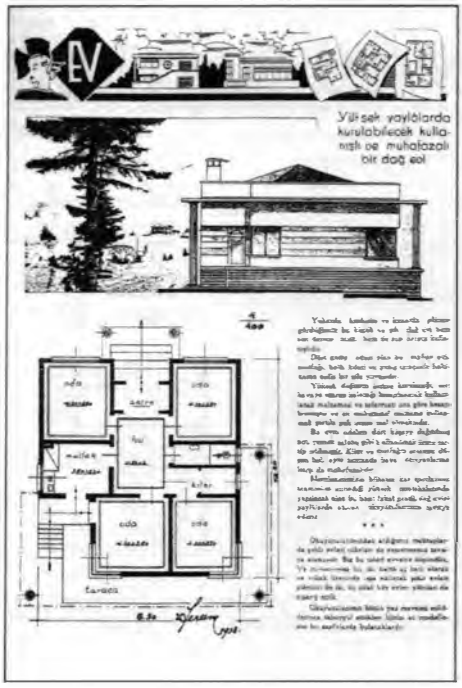


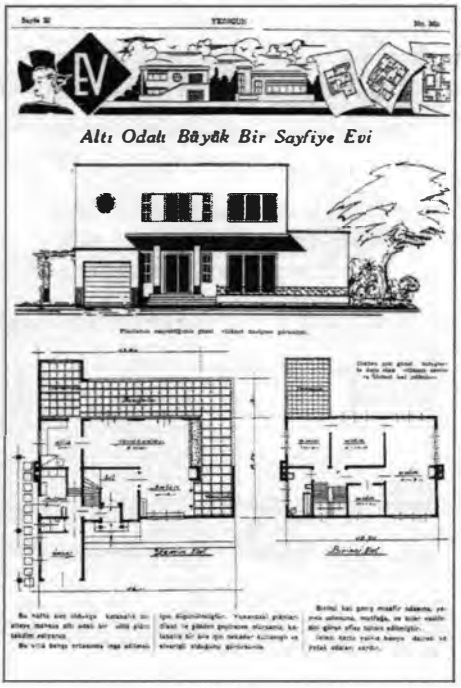




Bu villâ son derece modern ve kübiktir. Haricî manzarası çok gösterişlidir. Fakat açık söylemek lâzım gelirse haricî manzarasının güzelliğine, dahilî taksimatı kurban edilmiştir. Bu villânın konforu mükemmel olmakla beraber odaları pek küçük ve azdır. Buna mukabil bol hava giren geniş pencerelere ve spor yapmıya müsait büyük bir teraçaya maliktir. Bu villânın maliyet fiatı 3 - 4000 lira arasındadır.

5.7 *Yedigün* 9, no. 221 (1937).

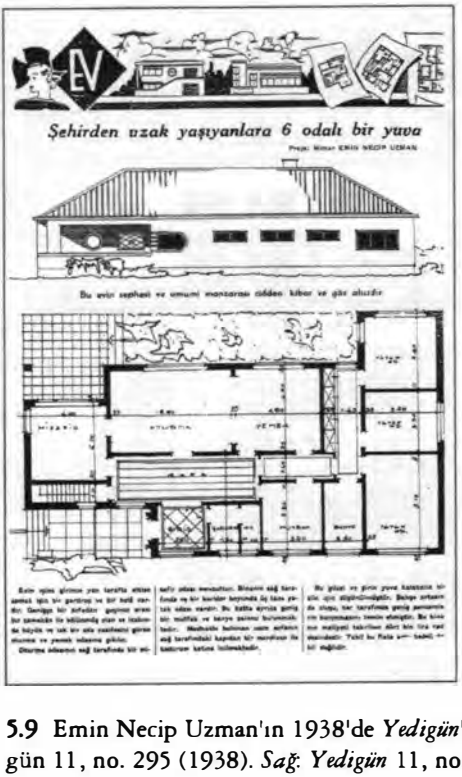


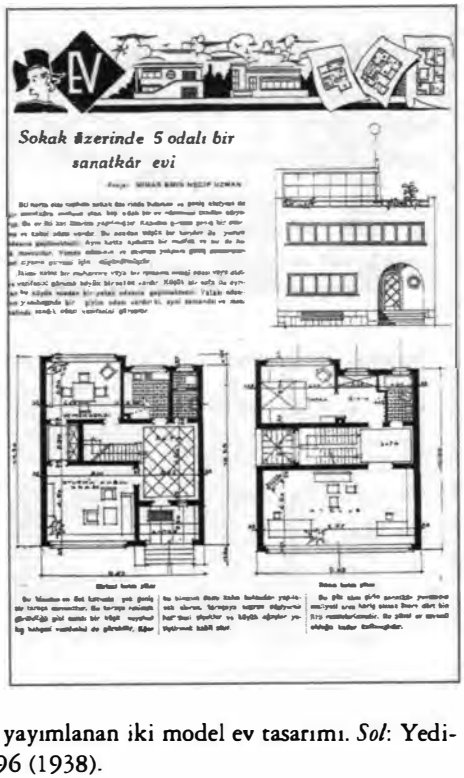


5.8 1938 yılında *Yedigün* dergisi tarafından "bir Türk mimara ısmarlanan" model ev tasarımları. *Sol*: *Yedigün* 11, no. 270 (1938). *Sağ*: *Yedigün* 12, no. 302 (1938).

tasarlanacak evlere olan ihtiyaç üzerindeki bu vurgu, mimarların mesleki meşruiyet ararken kullandıkları başlıca araçlardı. Buradaki üstü kapalı iddia, her modern ailenin eviçi mekân ihtiyaçlarının kendine özgü olduğu ve bu ihtiyaçları da en iyi bir aile doktoru gibi hizmet verecek profesyonel bir mimarın karşılayabileceği şeklindeydi. *Yedigün*'de yayımlanan tasarımlar, aynı zamanda, mimarların kafalarındaki modernlik imajları ile ilgili birçok şeyi de açığa çıkarırlar. Bu tasarımlar, varsayımsal arazileri ve özenle belirtilen yaklaşık maliyetleriyle, ailelerin kendilerine hafta sonları için tatil evleri yaptırdıkları ya da "şehirden çıkıp" sayfiyelere taşınmaya karar verdikleri mutlu bir biçimde dönüşmüş bir modern Türkiye'yi çağrıştırırlar. Yoğun kent hayatından duyulan hoşnutsuzluk, bir bahçe içindeki tek ailelik meskenlerin idealize edilmesi ve apartmanlar, sıra evleri ve çok aileli bloklar gibi yüksek-yoğunluklu mesken tiplerinin belirgin yokluğu, ileride daha geniş biçimde üzerinde duracağımız yaygın ideolojik iklim hakkında önemli ipuçları verirler.

Popüler dergilerin "muasır evler" bölümlerinde sık sık, medeniyetin "adab"a ve Batılı hayat tarzlarına indirgendiği ve mimari ile iç mekân tasarımının bu alışkanlık ve beğenileri yerleştirmekte güçlü bir pedagojik işlev üstlendiği görülür. Örneğin, mobilyaları "Avrupa ve Amerikan evleri tarzında" düzenlemek, yani ev-





5.9 Emin Necip Uzman'ın 1938'de *Yedigün*'de yayımlanan iki model ev tasarımı. *Sol*: Yedigün 11, no. 295 (1938). *Sağ*: *Yedigün* 11, no. 296 (1938).

leri çay ya da kahve dağıtılan küçük servis masaları, masa lambaları, renkleri koltuk takımınınkine uyumlu perdeler ve saireyle dekore etmek için ayrıntılı talimatlar veriliyordu (resim 5.10).[40] Popüler aylık dergi *Modern Türkiye Mecmuası*'nda 1938'de yayımlanan bir yazıda, bireysel beğeninin ve okumak için koltuklar üzerinde doğru dürüst bir ışıklandırma düzeni, hijyen amacıyla üzerleri kapanmış çöp tenekeleri ve hatta "güzel bir kuş kafesi" gibi ayrıntılara dikkatin öneminden bahsediliyordu. Evin farklı bölümlerini ya da odalarını "aynı sevgi, aynı zevk ve aynı itina ile" döşeme gereğini vurgulayan yazıda "maalesef bizim memleketimizde fevkalade mükellef misafir salonu olan birçok apartmanların mutfakları kirli, banyo odaları darmadağınık ve yatak odaları pek sefildir," deniyordu. "Ferdin içtimai ve medeni seviyesinin yükselmesiyle" bu alışkanlıkların değişeceği umuluyordu.[41] Mimarinin Türk ailelerinin "medeni seviyesi"ni dönüştürmek gibi bir misyonu olduğu konusunda genel bir mutabakat söz konusuydu.

Bu yayınlarda iç mekânlar hakkındaki yazılarda kullanılan "kübik eşya" terimi, modern taşınabilir mobilyaların istenen niteliklerine karşılık geliyordu: kullanışlılık, hafiflik, koruma kolaylığı, süssüz basit geometrik tasarımlar, vs. Bunlar, eski evlerdeki eşyaların hantallığı ve yüzeyselliği ile karşıtlaştırılıyordu. Özellikle 1930'ların başlarında, mimarlık mesleğinin benimsediği "medenileş-


EVLERİMİZİN İÇİ

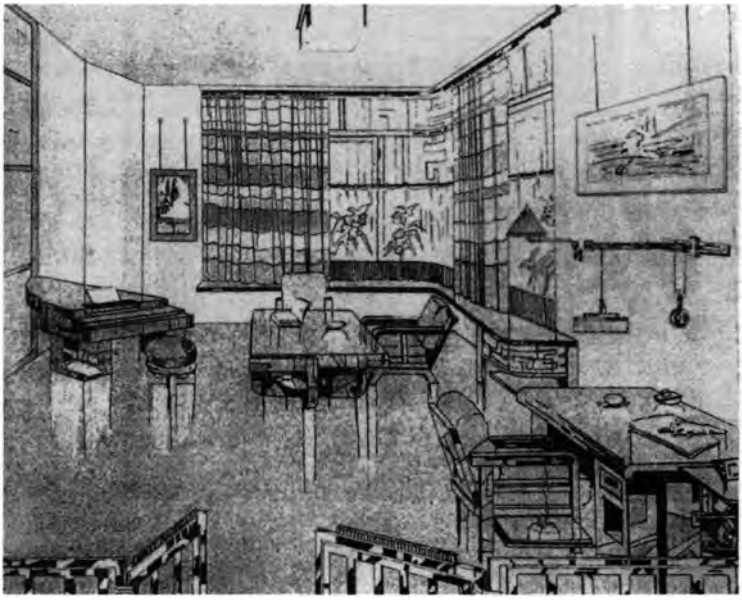
Konforca yenilik: Hem yemek odası hem salon, hem de yatak odası vazifesini gören bir oda.

5.10 *Yedigün*'ün (11, no. 276, 1938) "Evlerimizin İçi" sayfasından, ışığı ve modern, rahat, çok amaçlı eşyaları öne çıkaran örnek bir iç mekân.

tirme misyonu"nun zirvesinde, bazı Türk mimarlar "bütüncül tasarım", yani *gesamkunstwerk* fikrini savunmuşlardı. Sandalyelerden duvardaki resimlere ya da vazodaki çiçeklere kadar her eşya ve mobilyanın tutarlı bir modernist bakış açısı içinde tasarlanıp düzenlenmesini istiyorlardı. Celal Esat Arseven, *Yeni Mimari* (1931) adlı kitabında, mimarın nüfuz ve mesuliyet alanının genişlemesini içeren bu fikri şöyle sunuyordu:

> Yemek yedikten sonra kahve içmek için topluca oturulacak bir köşe, okumak için ziyası ve lambası tam yerinde rahat koltuklu bir yer, aile hanımının dikişini dikecek ve aynı zamanda mutfağına nezaret edecek bir köşesi, çocukların rahat oynayabilecekleri odaları, kendi nisbetlerinde küçük sandalyeleri, masaları... velhasıl hep bu şeyler şimdiye kadar ihmal edilen cihetlerdi. Bunlar artık mimarın vazifesi meyanına girdi. Ressam, heykeltraş, doktor, iktisatçı ve idareci olmak mecburiyetinde bulunan bu günkü mimara bir de mobilyacılık vazifesi inzimam ediyor.[42]

Aptullah Ziya'nın *Mimar* dergisinde 1931 yılında yayımlanan, profesyonel söylemin teknokratik ve toplum mühendisliği imalarını (bkz. 4. Bölüm) dile getiren başyazısı özellikle evin iç mekânının tasarımı üzerinde odaklanıyordu. Ona göre, bu en azından evin dış cephesinin tasarımı kadar önemli bir görevdi, çün-





5.11 Aptullah Ziya'nın, *Mimar* dergisinin ilk sayısında (no.1, 1931) yayımlanan "Binanın İçinde Mimar" adlı yazısıyla birlikte basılan "modern çalışma odası" eskizi. Yazıda, mimarların evlerin sadece dış cephelerini değil, iç mekânlarını, eşyalarını ve detaylarını da biçimleyerek, modern özlemlere ve hayat tarzlarına form veren profesyonel tasarımcılar olduğu fikri savunuluyordu.

5.12 İstanbul Moda'da Zeki Sayar tarafından tasarlanan modern bir villanın (1930'ların ortaları) içi. Antika eşyalarla dolu ve geleneksel iç mekân, dış cephenin sade ve kübik modernist estetiğiyle çelişiyordu (*Arkitekt* 6, no. 3, 1936).

kü mimarın "içtimai hayatımıza yol gösteren... bizi rahat, temiz, sıhhi bir şekilde yaşatmak için çalışan bir mütefekkir" olarak oynadığı rolü yeniden gündeme getiriyordu.[43] Aptullah Ziya'nın yazısına eşlik eden perspektif çizimlerinde tamamen Batılılaşmış iç mekânlar, geometrik mobilya tasarımları, Bauhaus'tan esinlenmiş ışıklandırma düzenekleri ve kaygan, parlak yüzeyler resmediliyordu (resim 5.11). Oturma-çalışma odasının bir köşesini on dokuzuncu yüzyıldan beri Batılılaşmanın kaçınılmaz simgesi olan piyano süslüyordu. Aslında, bu imaja uyan cumhuriyet iç mekânı çok azdı. Çoğu örnekte, 1930'ların en yeni "kübik" evlerinin iç mekânları epey eklektik ve süslü eşyalarla doluydu (resim 5.12). 1930'lara ait iç mekânların fotoğrafları, birçok ailenin, yeni kübik villalarına taşındıkları zaman bile ailelerinden devraldıkları mobilya ve eşyalardan vazgeçmeyi istemediklerini gösterir. Bu iç mekânlar bizatihi, bu kitabın kapsamının dışında kalan zengin kültürel analiz konularıdır. Modern değişimlerin evin içine sızmasına belli ölçüde direnmeyi gösterdikleri gibi, aynı zamanda Adolf Loos'un "bütüncül tasarım"a (*gesamkunstwerk*) yönelttiği eleştiriyi, yani mimarın baskıcı ve müdahaleci fikirleriyle ev iç mekânının kaçınılmaz yuva (*heimlich*) karakterini ihlal ettiği şeklindeki eleştiriyi de hatırlatırlar.

Dergilerdeki model tasarımlara eşlik eden tasvirlerde sık sık görülen bir dizi temadan, dönemin Batılılaşmış özlemlerine ve ev ideallerine ilişkin epey canlı bir resim elde edilebilir. Bu temalardan biri, iki cinsin bir arada eğlenmesini gerektiren yeni örüntüler üzerindeki aşırı vurgudur – çay davetleri, kokteyl-partiler ve özellikle dans (resim 5.13). Cumhuriyet modernliğinin simgesi olarak baloda dans etmenin önemi en iyi, Atatürk'ün isteksiz Türk kadınlarını şahsen ısrar ederek dansa kaldırdığını anlatan anekdotlardan anlaşılır.[44] 1930'ların popüler dergilerinde yer verilen model evlerin tasvirlerinin çoğunda, evlerin geniş salonları, geniş terasları ve düz çatıları belli vesileler için uygun, olası dans platformları olarak adlandırılıyordu. 1930'ların başlarında hem toplumsal hem de mimari olarak özel değer verilen, iki cinsin bu şekilde bir arada dans etmesi, eğlenmesi ve içki içmesi, kısa bir süre sonra, cumhuriyet modernleşmesinin en tartışmalı yönlerinden biri haline gelecekti. Aynı on yılın sonlarına doğru, bu kez geleneksel Türk değerlerinden yoksun, yozlaşmış, bozuk hayatların simgeleri olarak, şiddeti gittikçe artan saldırılara maruz kalacaktı.

Modern evin belki de en çok övülen nitelikleri olan sağlık ve hijyen teması, bir başka cumhuriyet takıntısıydı. 2. Bölüm'de ele alındığı üzere, itibarını kaybetmiş bir geçmiş ile idealize edilmiş bir gelecek arasında kurulan ikili karşıtlığın temelinde de bu takıntı yatıyordu. 1930'da popüler bir dergide, "eski evlerde mehtabın saltanatı vardı. Şimdi her tarafı camlı binalarda güneşin saltanatı başlıyor," deniyor, "Ruhumuzu yükseltmek için bol ışıklı bir ev, belimizi ağrıtmayan koltuklar, yorulan gözlerimizi dinlendirecek bir bahçe, pislikten doğan hastalıkların önüne geçecek bir banyo" öneriliyordu.[45] *Yedigün*'ün "Güzel Evler"



5.13 Cumhuriyet modernliğinin ve Batılılaşmanın simgesi olarak dans. *Yedigün*'ün 15 Aralık 1937 tarihli sayısının kapağı.





5.14 Modern ve konforlu bir ev hayatı için gerekli teknolojik aletler: *Yedigün* dergisinde 1930'larda yayımlanan reklamlar.

bölümünde (bkz. resim 5.25) yeni yapılmış modern ev örneklerinin fotoğraflarına yer verilirken, Le Corbusier'nin hava, güneş ve yeşillik temalarına bol bol atıfta bulunuluyordu. Fotoğraf altı yazılarından bazı örnekler verelim: "Modern evin gayesi bol hava, bol ışıktır", "Bu hafta neşrettiğimiz üç numune de bol güneş alan sıhhat yuvalarıdır" ve "Güzel ev demek bol hava ve ışık alan ev demektir." Cumhuriyetin bahçe içindeki müstakil evler lehine kent apartmanlarına ve sıkışık yaşamaya yönelttiği paradigmatik eleştiri (bu eleştirinin daha geniş ideolojik boyutlarını daha sonra tartışacağım), ayrıca sağlık ve hijyen açısından da formüle ediliyordu. Doktor Ali Rıdvan "Bahçesiz Ev, Ciğersiz Adam" adlı yazısında, yoğun kent apartmanlarını sağlık gerekçesiyle eleştiriyordu. İstanbul'un 1930'larda hâlâ boş ve ağaçlı olan Boğaz kıyılarının yeşil tepelerinde ev yapmayı savunuyor ve şöyle yazıyordu: "Nüfusu çevrelerinden taşan milyonluk şehirlerin, yerden kazanmak için göklere çıkan mimarisini, geniş hudutları gözlerimizin ufkunu aşan güzel şehrimizde taklide kalkışmak, sanat namına olduğu kadar sıhhat hesabına da affedilmez bir günahtır. Tabiatın bir benzerini daha yaratmadığı emsalsiz Boğaz'ın yeşil tepeleri karşılıklı bir hayretle birbirine bakıyor. Buna mukabil şehrin dar ve karanlık göbeğinde şekilsiz bir taş yığını yükseldikçe yükseliyor."[46]

Evin teknik yönleri ve modern kolaylıkları, ideal modern evi ve aile hayatını

tanımlayan, konforla ilgili diğer temalardı. Sıcak su, ısıtma sistemleri, havalandırma, ışıklandırma için elektrik kullanımı ve ev aletleri gibi konforlar prestijli medeniyet ve asrilik simgeleri olarak görülüyordu (resim 5.14) Amerikalılar, en son teknolojik yenilikleri günlük hayatlarına ve ev ortamlarına uygulama konusunda öncü olarak görülüp övülüyorlardı. Aptullah Ziya'nın *Mimar*'da tanıttığı "duvarda gizli" tuvaletler, fırın ve buzdolabının yerleri çoktan ayrılmış bütünüyle elektriklendirilmiş mutfaklar, hatta "elektrikle ısıtılıp aydınlatılan yataklar" hayranlık uyandıran nesnelerdi.[47] Modern mutfakların pürüzsüz, temiz tezgâh yüzeyleri, "ameliyathane ve klinikler"inkilere benzetiliyordu ki o sıralarda olumlu nitelikler olarak görülen bu özellikler on yılın sonlarına doğru soğukluk ve sterillik işaretleri olarak görülecekti. Popüler bir dergide şöyle yazılıyordu: "Amerika'da bütün teknik ilerleyişleri toplayan bir örnek yapıldı. 'Yarının Evi' adını taşıyan bu binada elektrik her türlü işi gören binbir marifetli ve başı yumuşak bir hizmetçi haline girmiştir. Odaları süpüren, tozları alan, biraz soğuk olunca evi derhal ısıtan, sıcaklık gelince soğuk havayı temin eden, saatleri işleten, musluklara soğuk ve sıcak suyu götüren, mutfak işlerini gören, bulaşığı yıkayan, her odayı gözleri yormayacak tatlı ve orta bir ışıkla aydınlatan bu yumuşak başlı ve 'Elektrik' adlı hizmetçidir."[48] Kısacası, modern ev, geleneksel muadili ne değilse oydu: bilimsel, hijyenik, ekonomik ve hepsinden önce yeni "makina çağı"nın ruhunun temsilcisi.

Modern Evi İnşa Etmek

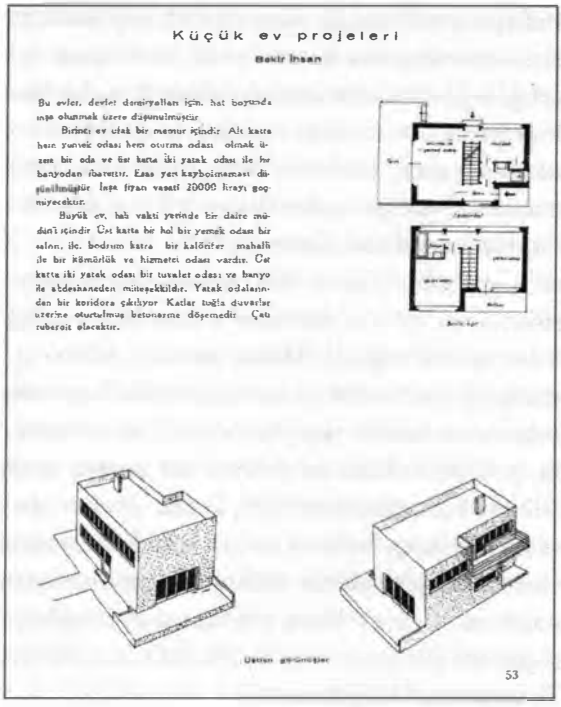
Modern milleti modern ev tasarımı yoluyla tahayyül etme fikri, bu fikri mesleki söylemlerinin merkezi haline getiren Türk mimarlarına çok cazip geliyordu. Genelde Alman ve Avusturyalı mimarlara giden büyük kamu ihalelerine ulaşamayınca, dikkatlerini neredeyse tümüyle, kendi deyimleriyle, "mesken mimarisi" üzerinde yoğunlaştırıyorlardı. Seyfettin Arkan, Zeki Sayar, Abidin Mortaş, Aptullah Ziya ve Bekir İhsan'ın (Ünal) da aralarında bulunduğu modernist mimarlar kariyerlerini büyük ölçüde 1930'larda yaptıkları mesken çalışmalarıyla oluşturmuşlardı. Yüksek bürokratlar, CHP ileri gelenleri, mesleklerinde zirveye çıkmış insanlar ve İstanbul ve Ankara'nın zengin ailelerinden oluşan cumhuriyet seçkinleri, onların başlıca müşterileriydi. Pratikte bu ayrıcalıklı müşteriler mimarları doğrudan doğruya, geleneksel bir patronaj ilişkisi olarak nitelenebilecek bir ilişki içinde tutmalarına rağmen, mimarların teorik yazıları genelde topluma hizmet etmekten dem vuran mesleki ideoloji üzerinde odaklanıyordu. Cumhuriyetin altı okundan biri de halkçılık olduğu için modern meskenin demokratik yananlamı, mesleğe meşruiyet kazandırmak için özellikle uygun bir temaydı. Behçet Ünsal "Kübik Yapı ve Konfor" adlı bir radyo programında, ev tasarımını

"modern mimari"nin en mükemmelleşmiş hali olarak --demokratik toplumlarda modern hayatın talep ve özlemlerinin cisimleşmesi olarak– sunuyor ve şöyle diyordu: "Devrimizin modern mimarlığı san'at tarihine mesken mimarlığı diye geçecektir... Bu mimari aristokratik değildir. Bu mimari tamamiyle demokrattır. Halk ile uğraşmak, modern mimarinin gayesi konforlu, ucuz, rahat, sakin bir muhit içinde güzel duygularımızı uyandıracak, geliştirecek çareleri temin ve bizi tatmin edecek olan bir mesken mimarisi bulmak olmuştur."[49]

Yine, Abidin Mortaş da 1936'da şöyle yazıyordu: "Ev mevzuu bugünün en kuvvetli ve en ehemniyetli meselelerinden biridir. Eskiden evlere lazım gelen ehemniyet verilmezdi. Ev mimari bir mevzu değildi. Mimarlar cami, kilise, saray, banka, han gibi muazzam işlerle uğraşır, evleri ihmal ederlerdi. Bugünün mimarisi evlerle, dolayısıyla insanların en hakiki yaşayışıyla yakından alakalıdır."[50] Modern mimari, deniyordu, yüzeysel, süslü ve abartılı her şeyden uzak durduğu için, bu demokratik ideallerin kusursuz ifadesiydi. Temel ilkeleri olan rasyonalizm ve işlevselcilik sınıf ve servete karşı kayıtsız ve onlardan bağımsızdı. Behçet Ünsal, "modern ihtiyaçlar her insan için aynıdır. Hakiki mimarlık eserlerinde güzellik ve konfor bir şehir apartmanı, bir villada, bir hususi evde olduğu kadar, bir hafta sonu evinde de, küçük bir aile yuvasında da aynıdır. Amele evlerinde bile azami konfor ve güzellik arıyoruz,"[51] diyordu.

Ne var ki daha yakından incelendiğinde, sınıf ve servet farklarının olumsuzlanmadığı, daha çok bu farkların görsel, simgesel ve tezyini ifadelerinin, bütünlüklü modernist dış cephe estetiği lehine bastırıldıkları görülür. Resmi Kemalizm ideolojisi nasıl sınıf fark ve çatışmalarını homojenleştirici ve birleştirici millet idealine tabi kılmışsa, cumhuriyet mimarlarının çoğu projesi de büyüklük, bütçe ve müşterinin statüsündeki farkları, "kübik ev"in bütünleşmiş estetiğinin ve süssüz yalınlığının ardında gizliyordu. Bekir İhsan 1933 yılında *Mimar*'da yayımlanan bir dizi "küçük ev projesi"nde, Devlet Demiryolları personeli için küçük, iki katlı, müstakil evler öneriyordu (resim 5.15).[52] Bu projelerde, ufak bir memurun evi, daire müdürünün evi ile benzer biçimsel özelliklerdeydi, sadece daha küçüktü. Eskişehir'de Devlet Demiryolları adına çalışan bir mühendis ile bir güvenlik sistemleri denetçisine ait oldukları belirtilen diğer iki ev ise aynı planın değişkenleriydi ve ikisinde de kutular, konsollar, köşe pencereleri ve balkonlardan oluşan aynı kübik kompozisyon görülüyordu.

Bekir İhsan'ın önerilerindeki kübik kutular ve asimetrik kompozisyonlardan oluşan dış cephe estetiği ile, yaklaşık on yıl önce Walter Gropius öncülüğünde Weimar Almanyası'nda yapılan Bauhaus deneyleri –özellikle de 1923'te sergilenen standart yapı blokları– arasında bazı yakınlıklar vardır. Öte yandan, oturma ve yemek odaları eskizi (resim 5.15), Almanya'daki, muhafazakâr bir modern mimar olan ve orta sınıfın Alman ulusunun omurgasını oluşturduğunu savunan Heinrich Tessenow'un iç mekân eskizlerini hatırlatır. Tessenow'un iç mekânları



Küçük ev projeleri

Bekir İhsan

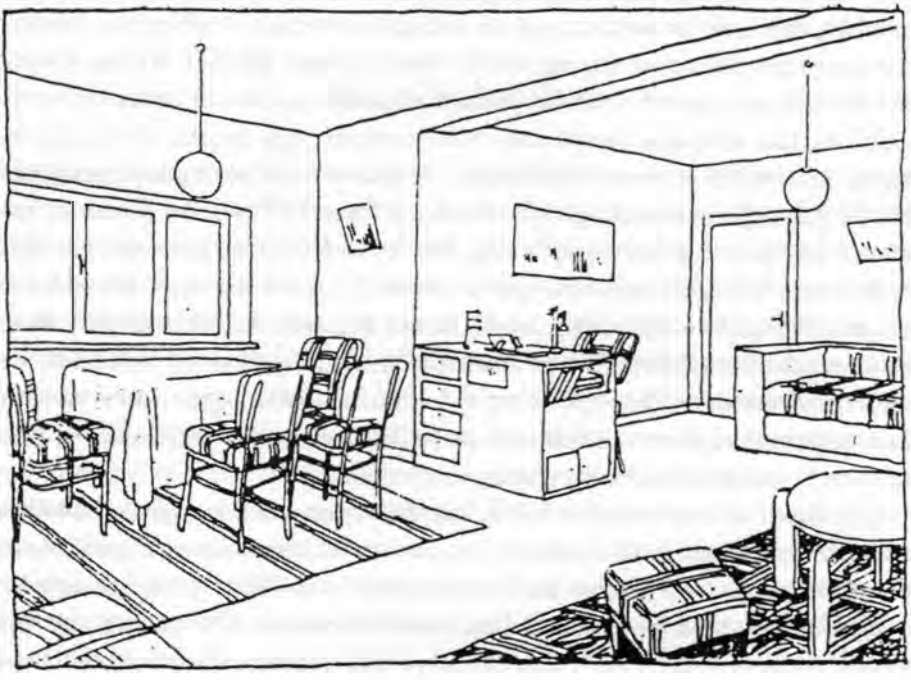
Bu evler, devlet demiryolları için, hat boyunda inşa olunmak üzere düşünulmüştür.

Birinci ev ufak bir memur içindir. Alt katta hem yemek odası hem oturma odası olmak üzere bir oda ve üst katta iki yatak odası ile bir banyodan ibarettir. Esas yeri kaybolmaması düşünülmüştür. İnşa fiyatı vasatî 20000 lirayı geçmiyecektir.

Büyük ev, hat vakti yerinde bir daire müdürü içindir. Üst katta bir hol bir yemek odası bir salon, ile, bodrum katta bir kalörifer mahallî ile bir kömürlük ve hizmetçi odası vardır. Üst katta iki yatak odası bir tuvalet odası ve banyo ile sedesinaeden müteşekkildir. Yatak odalarından bir koridora çıkılıyor. Katlar tuğla duvarlar üzerine oluşturulmuş betonarme döşemedir. Çatı ruberoit olacaktır.

53

5.15 Bekir İhsan'ın Devlet Demiryolları çalışanları için tasarladığı "küçük ev projeleri" (1933). Minimal tipte plan ve aksonometri (*üst*) ve bir iç mekân eskizi (*alt*). Bu sade kübik kutular Alman *Neue Sachlichkeit*'ının estetiğini hatırlatırken, iç mekânın yalınlığı da Heinrich Tessenow'un küçük kasabalardaki basit orta sınıf evleri için yaptığı eskizlerin verdiği hissi veriyor (*Mimar* 3, no. 1 ve 2, 1933).

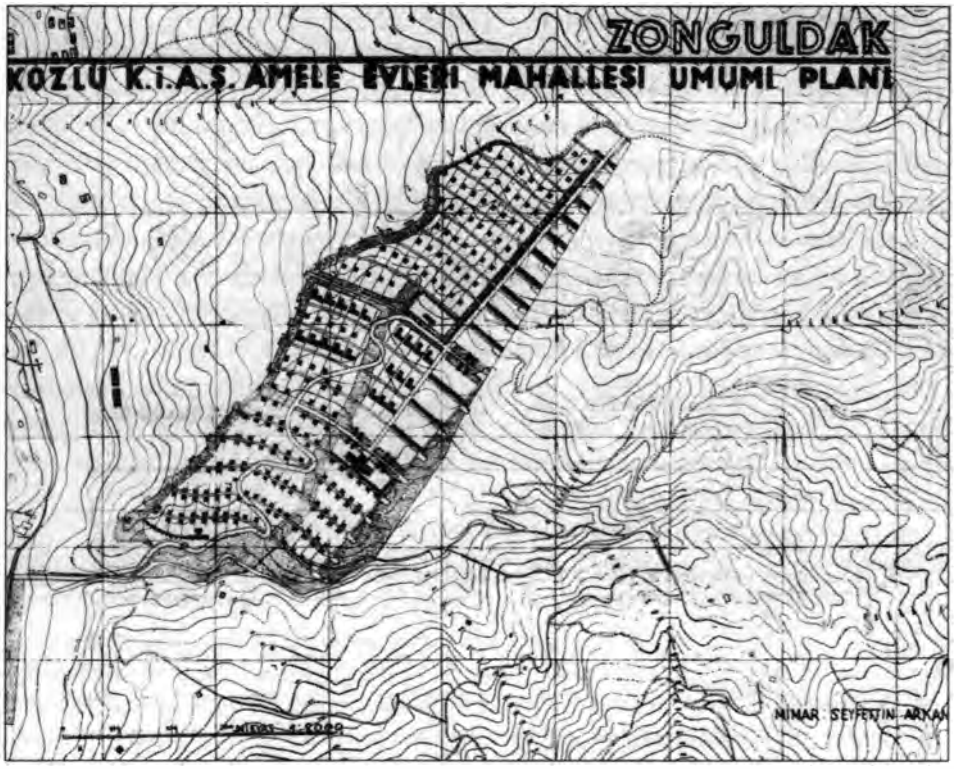


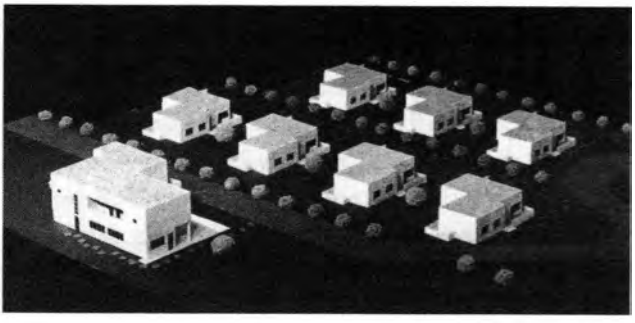
Oturma ve yemek odaları

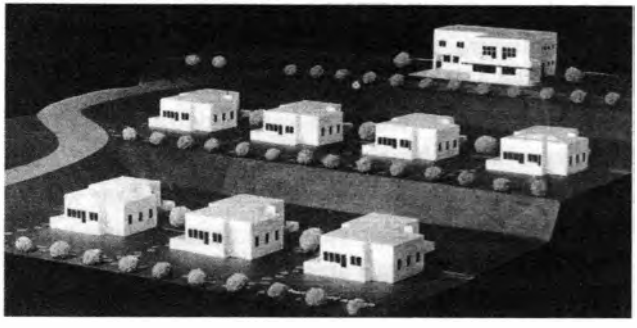
gibi, Bekir İhsan'ın eskizi de çıplak duvarlar, hafif modern eşyalar ve bunlar dışında çok az şeyden oluşan katı bir sadelik sergiler. Tessenow'un da katıldığı Alman Heimatschutz hareketinde olduğu gibi, yalınlık, tevazu ve kullanışlılık Bekir İhsan'ın bakış açısında milli erdemler haline getirilir.[53] Aslında, 1930'lar boyunca sosyalist lojman projelerinin işlevselliği ve rasyonalizmi de, milliyetçi Heimatschutz lojman projelerinin burjuva-karşıtı hisleri, popülizmi ve orta-sınıf vurgusu da cumhuriyet mimarları için önemli ilham kaynakları olmuştur. Cumhuriyet mimarları, cumhuriyetin ilk yıllarından beri Kemalist rejimin teknik meseleler ve milli projelerdeki başlıca müttefiki olan Almanya'daki gelişmelerle yakından ilgileniyor ve bu gelişmeler hakkında bilgi ediniyorlardı. Daha 1932'de, "şehirci mimar" Burhan Arif, Ernst May'ın Frankfurt'taki ve diğer *siedlung* programlarındaki çalışmalarını öven yazılar yazmıştı.[54] Celal Esat Arseven de "mesken meselesi cemiyeti beşeriyenin saadeti meselesidir" derken Frankfurt deneylerine atıfta bulunuyordu:

> Bugün artık anlaşıldı ki cemiyeti beşeriyenin her ferdi güneşli, havalı, konforlu, sıhhi ve ucuz bir meskende oturmak hakkını haizdir ve bugünkü inşa vesaiti ile bu mümkündür... Avrupa'nın birçok hükümetleri mesken meselesini birer hükümet meselesi yapmışlardır. Bir milletin gerek sıhhat ve gerekse ahlakça yükselebilmesinin mesken meselesiyle ne derece kuvvetli rabıtası olduğu artık anlaşılmıştır. Bugün birçok şehirlerde belediyeler bütün faaliyetlerini mesken meselesi etrafında toplamışlardır. Ezcümle "Frankfort sur Main" şehri birkaç seneden beri böyle sıhhi ve bahçeli evler inşa etmektedir. Böyle evlerin bütün dünyada taammümü hiç şüphesiz cemiyeti beşeriyenin rahat ve saadetini artıracaktır.[55]

Ankara'nın modern bir başkent olarak inşası sırasında, devlet memurları için bazı küçük ölçekli lojman deneyleri yapıldı; 1925'te Sıhhiye Vekaleti'nin arkasındaki bir arazide inşa edilen 198 müstakil, tek katlı ev bunun bir örneğidir. Bahçelievler Konut Kooperatifi (1934-1936) ise, erken cumhuriyet Türkiyesi'nde kooperatifçilik fikrinin sınırlarını ve genel siyasi ortamı yansıtan daha paradigmatik bir örnektir.[56] Weimar Almanyası ve Avrupa'daki diğer sosyalist deneylerde görülen, temel fikrin işçilerin barınması ve kolektif yaşamı olduğu örneklerin tersine, Bahçelievler kooperatifi devletin üst düzey bürokratlarına hizmet veriyor, yüksek standart ve maliyette, mülk sahiplerinin oturduğu evler yapıyordu. Bahçelievler'in "bahçe şehir" konsepti başlangıçta Hermann Jansen'in Ankara için yaptığı imar planının bir parçası olmasına karşın, onun sokaklar boyunca uzanan küçük evlerden oluşan daha tekbiçimli sıralar önerisi değiştirilmiş, bunun yerine müstakil bahçeli evler yapılmıştır. Türkiye'deki diğer sözde kooperatif evleri projelerinde olduğu gibi, ortak alanlar ve sosyal tesisler pahasına tek odak noktası evler olmuştur. 1935 ile 1944 yılları arasında Ankara'da 22 kooperatif kurulmasına karşın, bu dönemde gerçekten inşa edilen kooperatif evlerinin





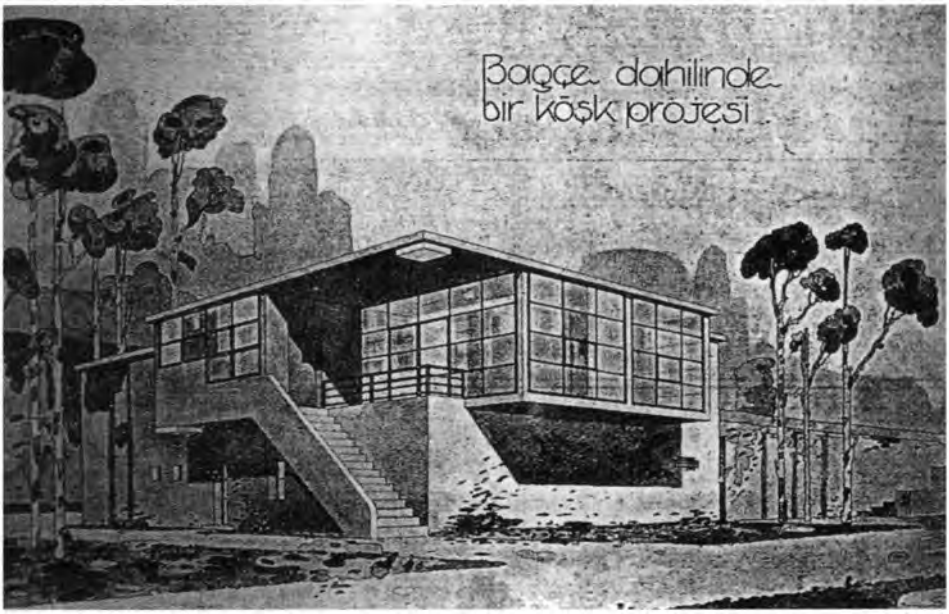


5.16 Seyfi Arkan'ın Zonguldak Kozlu'da maden işçileri için yaptığı lojmanlar (1936). Tipik işçi ünitelerinin ve denetçinin oturacağı evin maketlerinin yerleşim planı ve fotoğrafı (*Arkitekt* 6, no. 1, 1936).

sayısı sadece 554'tü; tablo diğer şehirlerde çok daha kötüydü.[57]

1935'ten sonra, önce Martin Wagner, bir yıl sonra da Bruno Taut'un öğretmen ve danışman olarak gelişiyle birlikte, Türkiye 1920'lerde Almanya'daki Weimar lojman programlarının iki başkahramanını ağırlamakla övünebilecek durumdaydı. Ama Berlin'deki GEHAG programının bu iki duayeninin varlığına rağmen ve mimarların modern meskenin demokratik potansiyelini ısrarla vurgulamalarına rağmen, büyük ölçekli, çokbirimli lojman planlarıyla ya da prefabrike, rasyonelleştirilmiş ve sanayileştirilmiş üretim süreçleriyle önemli deneyler yapılmadı. Seyfi Arkan tarafından 1930'ların ortalarında üretilen birkaç işçi lojmanı projesi kural olmaktan çok istisnaydı ve bu projelerde bile oldukça klasik inşaat teknikleri kullanılıyordu. Arkan'ın 1936'da *Arkitekt*'te yayımlanan, Adana' daki ucuz işçi evleri mahallesine ilişkin tipolojik incelemesinde, asgari büyüklük, inşaatta ucuzluk ve bu güney şehrinin sıcak iklimine uygunluk gibi kaygılar gözetilir.[58] Arkan'ın bu alandaki inşa edilmiş en önemli çalışması, Zonguldak, Kozlu'daki kömür işçileri için yaptığı büyük bir lojman projesiydi (resim 5.16). Lojman planının yerleşim düzeni, Alman öncellerinin rasyonel planlama kavramlarını yansıtıyordu: Her tip için asgari boyutta tutulmuştu ve plana bir okul, bir çamaşırhane ve bir ortak mutfak gibi tesisler de dahil edilmişti. Ne var ki Frankfurt ve Berlin'de 1920'lerde tek tek birimlerin bütünüyle topluluğun rasyonalitesine dahil edildiği uygulamaların tersine, Arkan'ın planı, mimari nesnenin –tek evin– önceliğini koruyordu. Alman örneklerindeki anonim lojman bloklarının ya da birbirine bağlı birimlerden oluşan sıraların yerini, Arkan'ın planında, minyatür boyutlarda da olsa, yüceltilmiş bir villa estetiği alıyordu ve bu "villalar"ın (işçiler ve denetçiler için) farklı büyüklüklerde olması da mahallenin toplumsal hiyerarşisini yansıtıyordu.

Bu arada, mimarların modern villayla ilgili kendi idealleri muğlak, hatta çelişkili kalmayı sürdürüyordu. Alman *siedlungen*'in yalın, minimal meskenleri onların cumhuriyetçi halkçılıklarına ve kolektivist ideallerine hitap ederken, Le Corbusier'nin burjuva villası paradigması Türk mimarları üzerinde önemli bir estetik etki kaynağı olarak kaldı. Le Corbusier'nin kült statüsü, Arif Hikmet'in "bahçe içinde villa" tasarımı (resim 5.17) ya da Emin Necip Uzman'ın İzmir Karşıyaka'daki, Villa Savoi'nın estetiğini neredeyse kopyalayan villa tasarımı gibi projelerde görülebilir. Neredeyse değişmez biçimde, tümüyle mimari nesneye odaklanma, şehirciliğin daha geniş sorunlarına göre öncelikliydi. Mimarların ne basılmış yazılarında ne de inşa edilmiş eserlerinde, Batı'da evrimleştiği haliyle modernist ütopyanın özünü oluşturan şehircilik meseleleri ciddi bir biçimde ele alınıyordu. Örneğin, Ludwig Hilbersheimer'in, 1927 tarihli *Grosstadt* kent vizyonunun bütünlüğü içinde okunması gereken çok katlı blokları (*slab blocks*) ya da Le Corbusier'nin ancak 1922 tarihli "Ville Contemporaine" projesi bütününde anlam kazanan çeper bloklarının (*perimeter block*) tersine, Türkiye'de kübik ev ya



5.17 Arif Hikmet Holtay'ın düz çatılı, geniş cam duvarlı ve konsollu "bahçe dahilinde bir köşk projesi" (1933) (*Mimar* 3, no. 3, 1933).

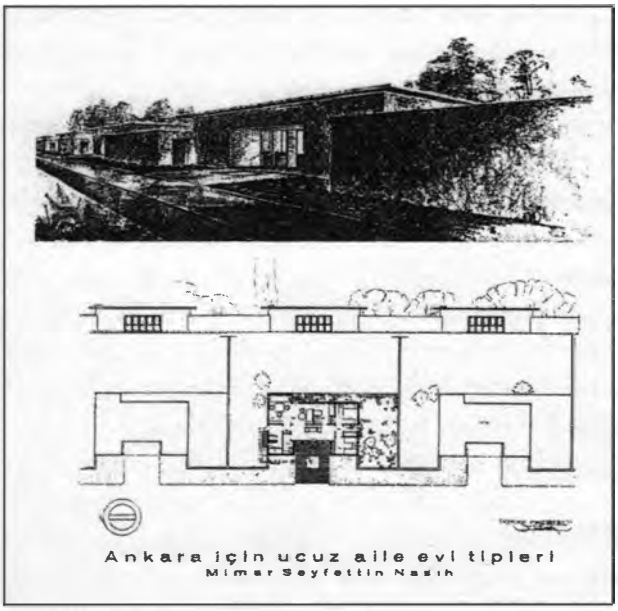


5.18 Emin Necip Uzman'ın Le Corbusier'nin pürist, modernist estetiğini –düz çatı, *pilotis*, yatay şerit pencereler, açık planlar ve serbest cepheler– benimseyerek Karşıyaka için tasarladığı bir villa projesi (1936) (*Arkitekt* 6, no. 3, 1936).

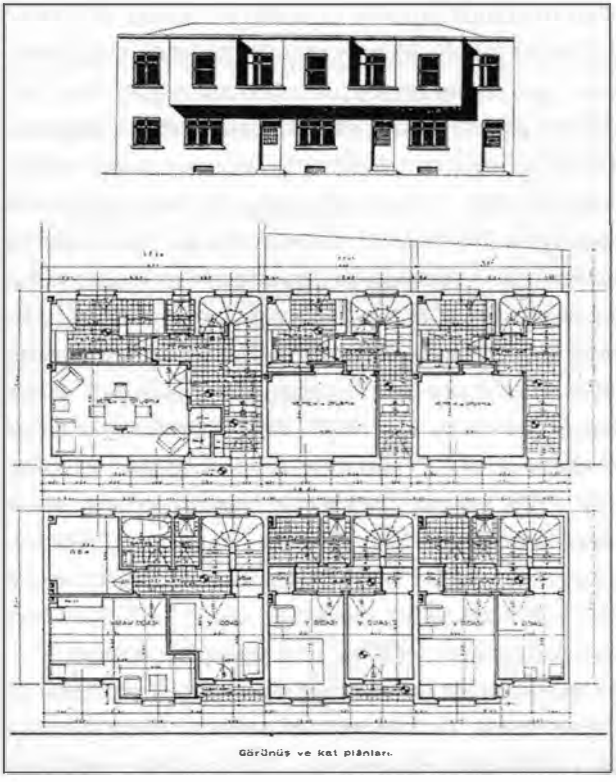
da apartman, herhangi bir daha büyük kent vizyonu olmadan kendi başına varolan tecrit edilmiş bir birimdi. Sanayileşmiş bir Türkiye'ye yönelik hayalperest kent projelerine ya da çevre blokları veya sıra evler gibi kent tipleriyle yapılan anlamlı bir deneye rastlanmıyordu. *Arkitekt* dergisinde yayımlanan birkaç inşa edilmemiş proje, ilginç şehircilik önermelerinde bulunmuştur, ama bunlar çok küçük ve sınırlı önerilerdir. Örneğin, 1933'te Seyfi Arkan Ankara için sokak cephesi boyunca yüksek bahçe duvarlarıyla birleşen ama bahçe içlerinde müstakil karakterlerini koruyan bir dizi müstakil ev tasarlamıştır (resim 5.19). Mimar Tahir Turan, 1934'te İstanbul Unkapanı'nda düşük ücretli işçiler için sıra evler yapma önerisinde bulunurken, Clemenz Holzmeister'in "Ankara kübiği" üslubunu benimseyen ve bu üslubu sokak boyunca tekrarlayan, terimin özgün anlamına daha yakın bir "sıra ev" planı tasarlamıştır (resim 5.20). Gelgelelim bunlar 1930'ların yaygın inşa pratikleri üzerinde anlamlı bir etkisi olmayan münferit tasarım alıştırmalarıydı.

Türkiye'de büyük ölçekli, rasyonel konut üretiminin olmayışının nedenleri, sadece ülkenin maddi kaynaklarının yetersizliğine ve inşaat sanayiinin ilkelliğine (bkz. 4. Bölüm) değil, aynı zamanda mimari üretimini yönlendiren önceliklere, politikalara ve siyasete de bağlıdır. Nafıa Vekaleti'nde Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki şehir planlaması, bahçe şehirler, bölgeleme (*zoning*), mahalle tasarımı ve lojman uygulamaları hakkında raporlar yayımlayan mimar ve planlamacılar olmasına rağmen,[59] hükümet bu modelleri ciddi bir biçimde uygulamaya koymamıştır. Kitle iskânının gelişmemesinden, seri üretimi sağlayacak ileri teknolojinin yokluğu kadar, büyük şehirlerdeki spekülatif arsa fiyatları, kapsamlı planlama ve arazi kamulaştırma politikalarının olmayışı, rejimin kamu binalarına öncelik vermesi ve son olarak, iskân uygulamalarını geliştirecek güçlü bir özel sektörün olmayışı da sorumluydu. Bütün bunlar olmayınca, mevcut "modern ev" örnekleri, bir avuç cumhuriyet eliti –bürokratlar, işadamları ve rejime yakın askeri şahsiyetler– için yapılan, müşteriye göre tasarlanıp müşteriye göre inşa edilen villa ve apartmanlarla sınırlı kaldı. Martin Wagner'in 1938'de gözlemlediği gibi, "Türk şehirlerinde yapılan yeni ikametgâh binaları, şehir halkının darlık içinde yaşayan yüzde 60 nisbetindeki kısmı için değil, daha müreffeh bir halde bulunan yüzde 6 nisbetindeki kısmı içindir."[60] Bir imar müdürlüğünün kurulup iskân eksiğinin tespit edildiği 1928 yılında Türkiye'de yapılan evlerin sayısı 7.279'du.[61] On yıl sonra, bu sayı sadece 14.178'e yükseldi – bu rakam, 1920'lerde sırf Frankfurt şehri tarafından inşa edilen 15.000 birimden azdı. Bütün erken cumhuriyet döneminde (1923-1938) inşa edilen toplam ev sayısı 73.279'du, oysa ülkenin nüfusu 1927'de 13,6 milyonken, 1940'ta 17,8 milyona çıkmıştı.[62]

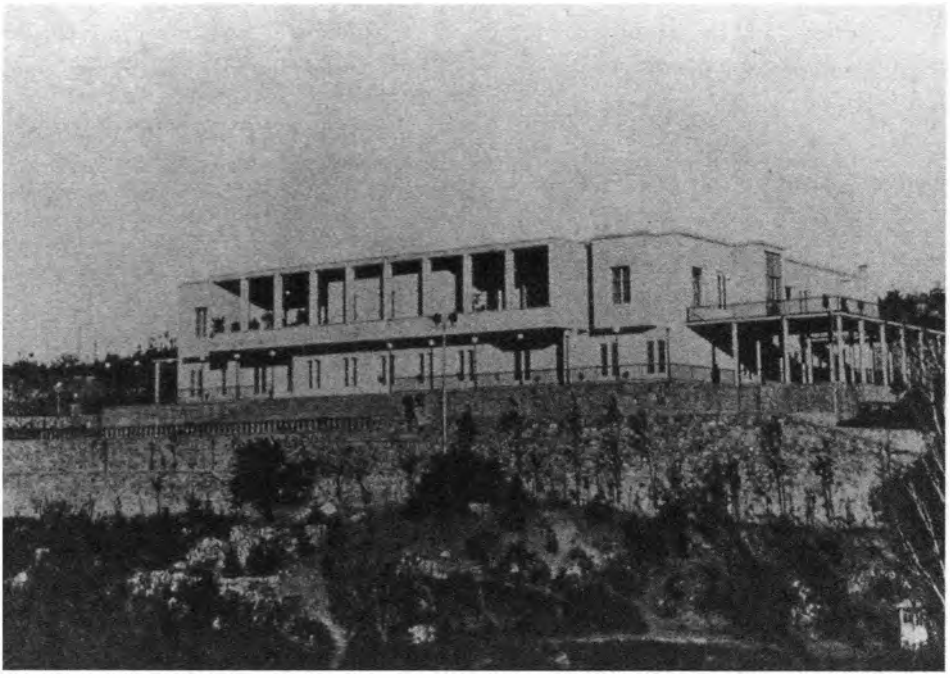
Erken cumhuriyet mesken mimarisinin iki standart tipi, bahçeli müstakil ev ya da villalar ve kentlerdeki "apartmanlar"dı. "Apartman" terimini biraz daha açmak gerekiyor; terimin erken cumhuriyet döneminde, Türkiye'deki spekülatif



5.19 Seyfi Arkan'ın "Ankara için ucuz aile evi tipi" projesi (1933) (*Mimar* 3, no. 5, 1933).



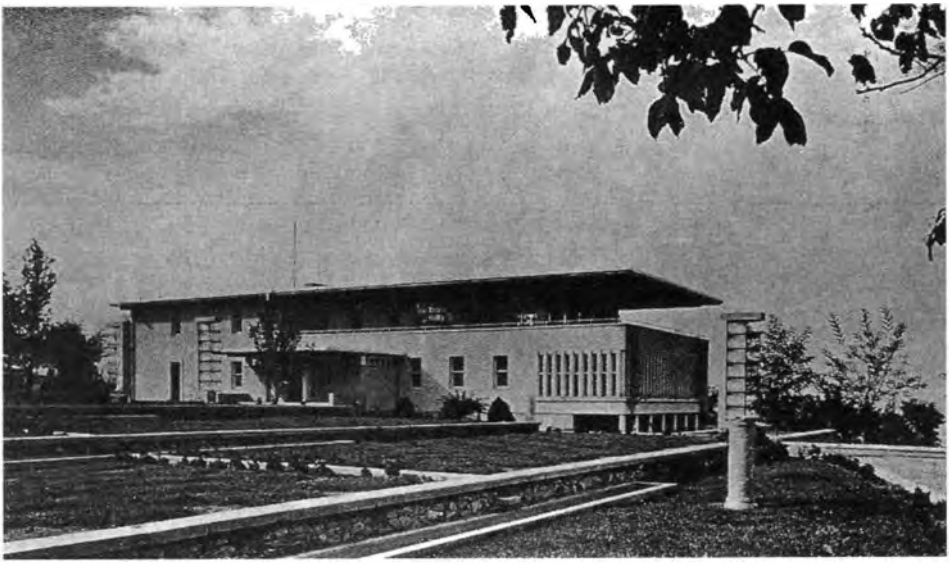
5.20 Tahir Turan'ın, cephe düzenlemesinde "Ankara kübiği" etkisini yansıtan sıra evler projesi (1934) (bkz. resim 4.8) (*Mimar* 4, no. 12, 1934).



5.21 Clemenz Holzmeister'in Çankaya Tepesi'ndeki cumhurbaşkanlığı köşkü (1930-1932) (Ankara Belediyesi Arşivleri. *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: Belko, 1994).

apartman inşaatındaki gerçek patlamanın başlangıç noktası olan 1965 tarihli kat mülkiyeti kanunundan sonraki anlamından çok farklı bir anlamı vardı.[63] 1930'larda daha yaygın olarak kullanılan terim, tek bir sahibi olan ve onun da gelir elde etmek için çeşitli ünitelerini kiraya verdiği çok üniteli bir binaya karşılık gelen "kira evi"ydi. Kira evleri, aslında birkaç ayrı oturma biriminden oluşan büyük bir evden ibaret olan evlerden "apartman" terimini kullanmanın daha uygun düştüğü yüksek kent apartmanlarına kadar çeşitli büyüklüklerde olabiliyordu. Çoğu durumda, bu kira evleri ya da apartmanlar önde gelen mimarlara sipariş ediliyor ve tasarımla inşaatın kalitesi, genelde adını binaya veren mal sahibi için önemli bir gurur ve prestij kaynağı oluyordu. Bir üslup göstergesi olarak, "kübik" terimi müstakil ev ve villalara da, çoğu modernist Türk mimarlar tarafından tasarlanmış olan kira evlerine ya da apartmanlara da uygulanabiliyordu. Yine de, "kübik ev"in ideal tipi ya da paradigması her zaman, doğaya, günışığına ve sağlıklı yaşama –1930'ların modernist söyleminin gözde nitelikleri– yakınlığıyla övülen müstakil, tek aileye yönelik ev ya da villaydı.

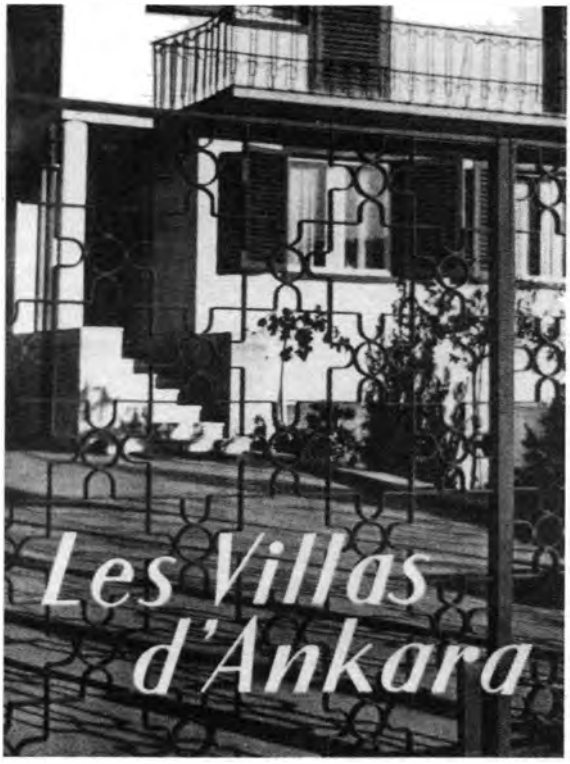
Ankara'nın modern bir başkent olarak inşa edilişi sırasında, yeni semtler olan Yenişehir ve Çankaya'da Atatürk'ün yakın çevresini oluşturan cumhuriyet liderleri için birçok modern villa inşa edildi; Atatürk de Çankaya Tepesi'ndeki cum-



5.22 Seyfi Arkan'ın Ankara'daki Hariciye Vekaleti konutu (1933-1934) (*Arkitekt* 5, no. 11-12, 1935).

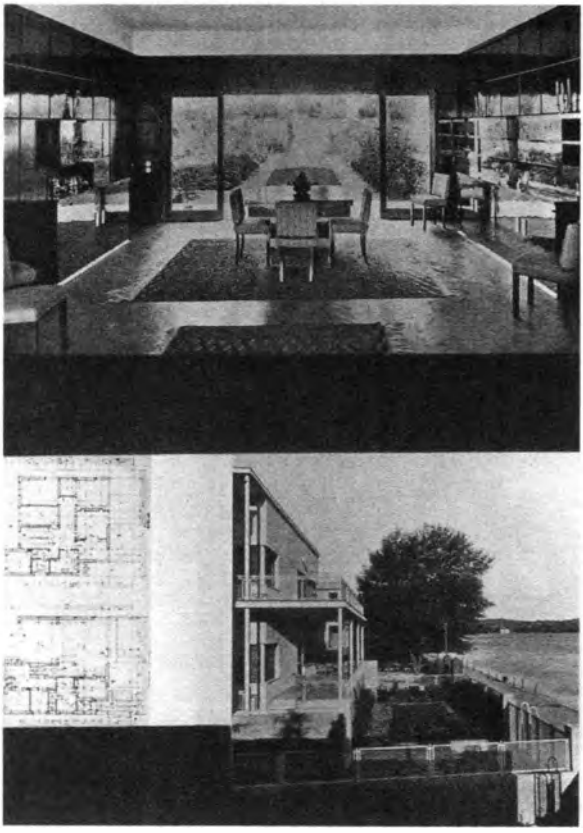
hurbaşkanlığı köşkünde ikamet ediyordu (resim 5.21). 1930-1932'de Clemenz Holzmeister tarafından tasarlanan cumhurbaşkanlığı köşkü ve onunla tepenin aşağısındaki bakanlıklar kompleksi arasındaki önemli noktalara inşa edilecek olan ilk yabancı elçilik binaları, dönemin modern mesken mimarisinin ideallerini tanımlamaya başladılar. 1933-1934'te, Hariciye Vekaleti konutunu tasarlamak için açılan çok prestijli yarışmayı Seyfi Arkan'ın kazanması, Alman ve Avusturyalı meslektaşları ile rekabet eden Türk mimarları için büyük bir övünç vesilesi oldu. Arkan'ın binası, tipik müstakil evden kaçınılmaz olarak büyük olmasına rağmen, modern villanın paradigması olarak görülebilir (resim 5.22) Üst kattaki geniş terasın üzerindeki geniş, konsollu çatı, konsollu giriş sayvanı, üstü kapalı kolonad ve sade dörtgen cephe kompozisyonları, içeride de büyük cam yüzeyleri ve iki kat yüksekliğindeki boşlukları özellikle güçlü modernist özelliklerdir. Arkan *gesamkunstwerk* fikrine bağlılığını göstermek için eline geçebilecek çok az sayıda fırsattan birini değerlendirerek, iç donanım, detaylar ve mobilyanın önemli bir kısmını da yüksek kaliteli malzemeden ve büyük bir özenle kendisi tasarlamıştı. Cumhurbaşkanlığı köşkü, elçilik konutları ve cumhuriyet ileri gelenlerine ait diğer Çankaya villaları, hep birlikte, Ankara'yı Batılı muadillerine eşdeğer modern bir başkent olarak inşa etme işinin özgül siyasi koşullarının mümkün kıldığı modern mesken inşaatının en yüksek örneklerini oluşturuyorlardı. 1939 Haziranında, bu "modern villalar"a, yeni ulusun modernliğinin tanığı olarak, *La Turquie Kemaliste*'te bir foto-yazıda ayrı bir yer ayrıldı (resim 5.23).

İstanbul'da modern mesken inşaatının hamileri görevini aslen varlıklı özel

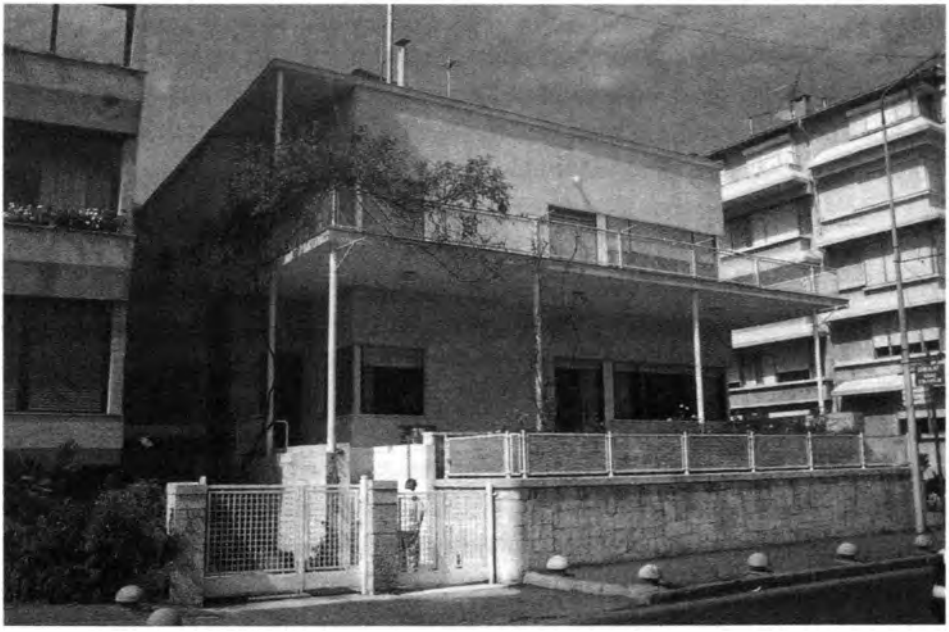


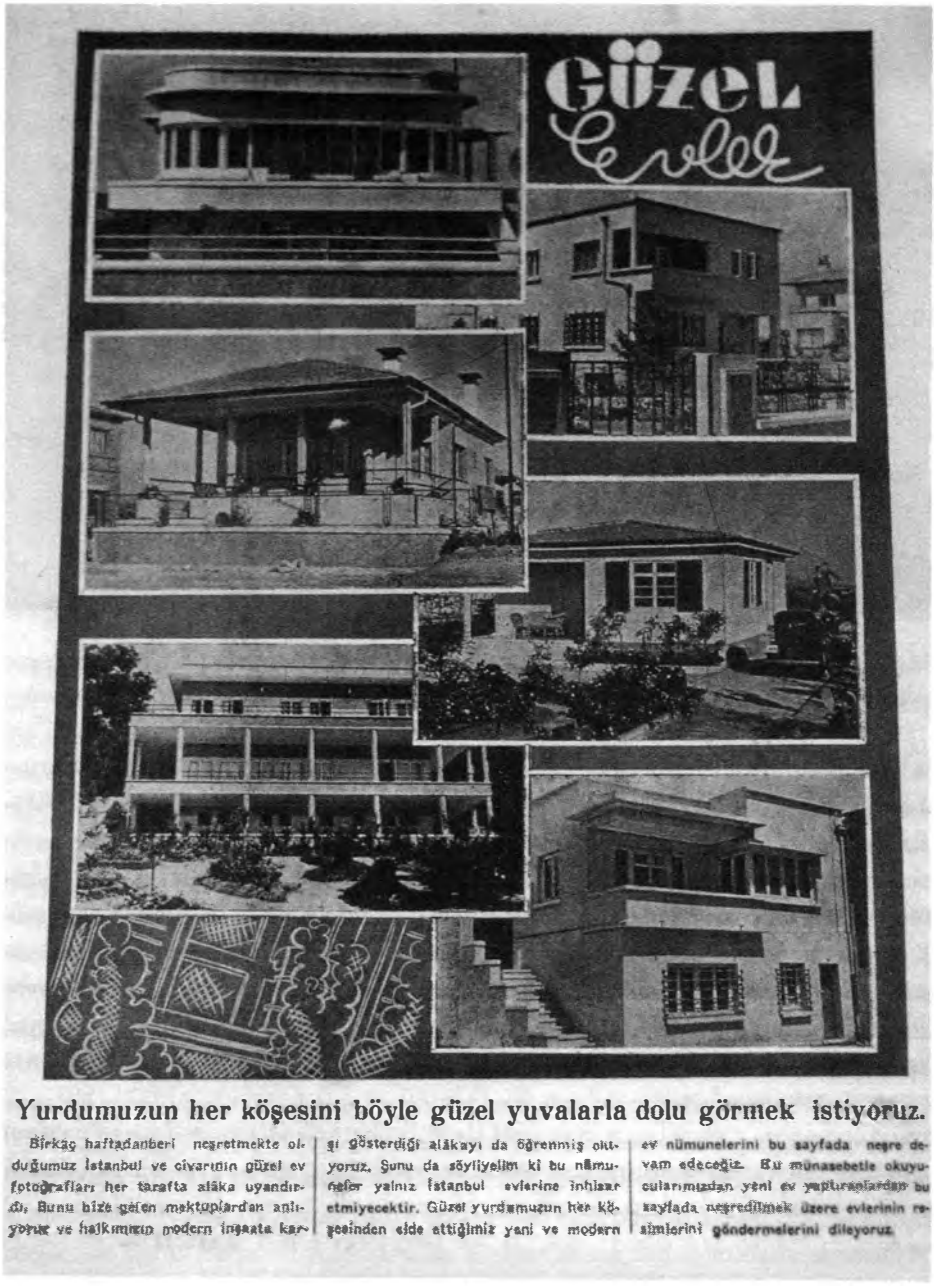
5.23 "Ankara'nın Villaları", *La Turquie Kemaliste*'te (no. 31, Haziran 1939) yayımlanan ve başkentin güney ucunda yapılan yeni "bahçeli evleri" öven foto-yazı.

müşteriler –meslek sahipleri, işadamları ve bürokratlar– üstlendi. Şehrin iki bölgesinde, Boğaziçi kıyısındaki gözde köylerde (özellikle Bebek ve Arnavutköy'de) ve Anadolu kıyısında yeni yeni gelişen semtlerde (özellikle Moda, Göztepe, Suadiye ve Erenköy'de), 1930'lu yıllarda birçok villa yapıldı. Öncü örneklerden biri ve yabancı bir mimara ait tek önemli mesken çalışması, Bebek'te Ernst Egli'nin yaptığı Devres villasıydı (resim 5.24). Boğaz manzaralı, düz bir çatısı ve metal balkon parmaklıklı geniş bir terası bulunan bu iki katlı beyaz kübik binanın ardından modern villa inşaatında bir patlama yaşandı. 1936'da *Yedigün* bir "Güzel Evler" bölümü açarak, çoğu İstanbul'da olan, yeni yapılmış örneklerin fotoğraflarını basmaya başladı (resim 5.25). Bunlar "yalnız İstanbul evlerine inhisar etmeyip, güzel yurdumuzun her köşesini böyle güzel yuvalarla dolu görmek"[64] umuduyla modern, sağlıklı, Batılılaşmış yaşam modelleri olarak sunuluyordu. Bahçe içindeki bu müstakil villaların çoğu *kübik* özellikler sergiliyordu: Kutularla oluşturulan geometrik, çoğunlukla asimetrik kompozisyonlar, sürekli pencere denizlikleri, geniş balkonlar ve üzerlerinde konsollu sayvanlar bulunan teraslar; ayrıca villaların çoğu düz çatılıydı, bazılarında yuvarlak birer köşe de bulunuyor-

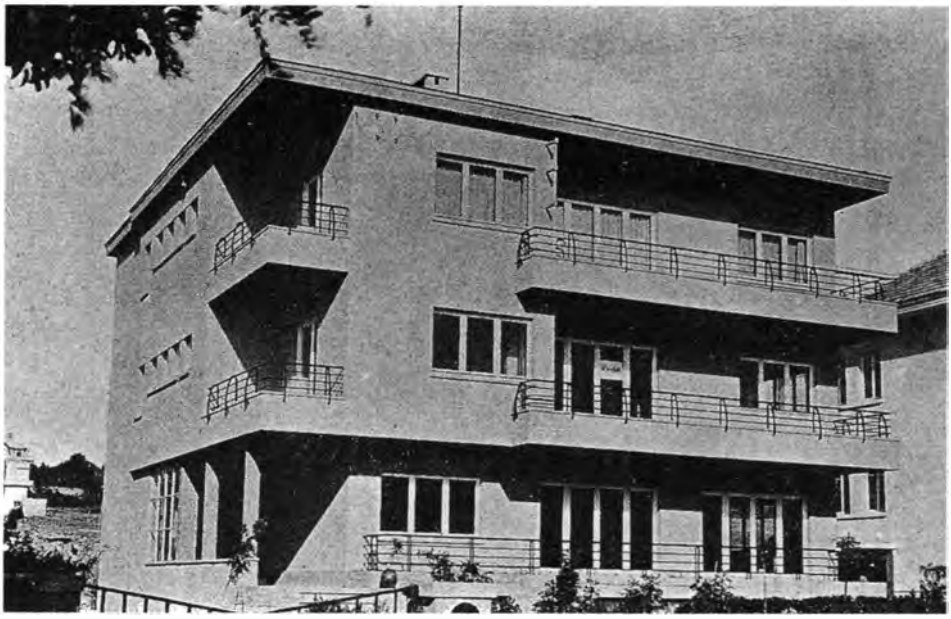


5.24 *Üst*: İstanbul Bebek'te Ernst Egli'nin Ragıp Devres için yaptığı villa (1934) (*Der Baumeister*, no. 2, Şubat 1936). *Alt*: Villanın 1990'lardaki görünüşü (S. Bozdoğan).





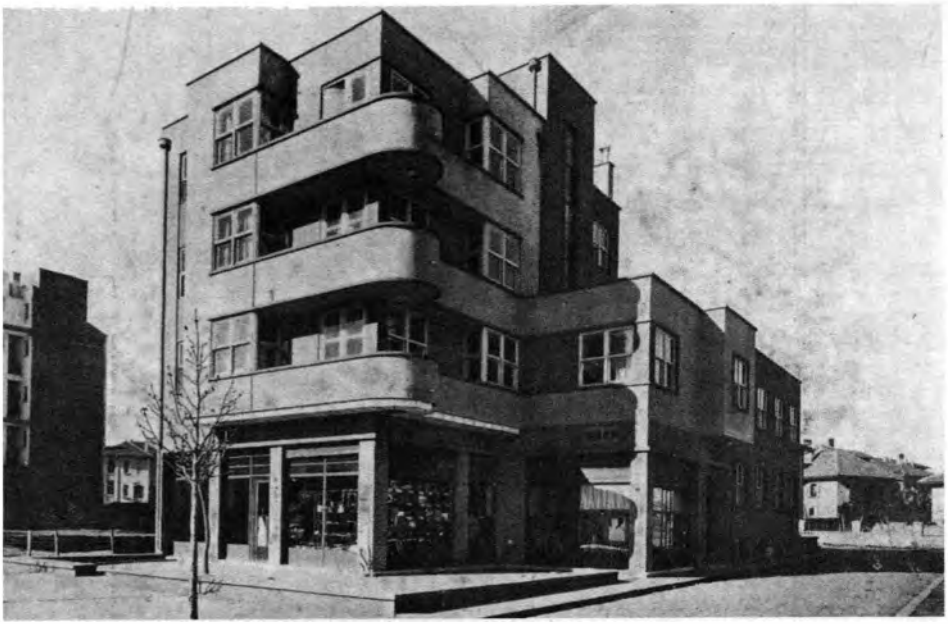
5.25 "Güzel Evler", *Yedigün* dergisinin, İstanbul içinde ve etrafında yapılan yeni evlerin fotoğraflarını yayımladığı bölüm (*Yedigün* 7, no. 178, 1936).



5.26 Ankara'da Bekir İhsan'ın yaptığı küçük bir kira evi (1930'ların sonları) (*Arkitekt* 9, no. 11-12, 1939).

du (bkz. resim 4.10). Sadece *Arkitekt* dergisinin 1930'lu yıllarda çıkan sayılarında belgelenmiş olan bu binaların çoğu, 1950'ler ve 1960'larda, yüksek spekülatif apartmanlara yer açmak için yıkıldı.

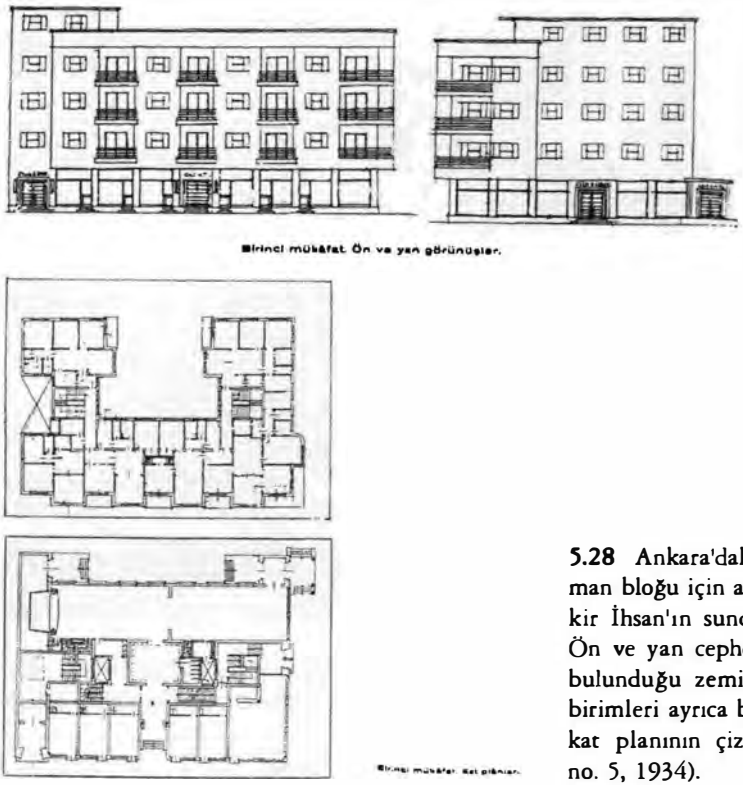
Kira evi tipi Ankara'nın özgül tarihsel koşullarına özellikle uygundu. Ankara'nın yeni milliyetçi hükümetin merkezi ilan edilmesinden sonraki ilk birkaç yılda, sayısız romana, güncel şikayete ve yabancı elçilik raporuna konu olan dramatik bir ev sıkıntısıyla karşılaşıldı. 1920'lerin sonlarında Ankara'ya taşınan birçok yeni bürokrat, devlet memuru ve yabancı elçilik ve misyon personeli için, barınma ciddi bir sorun oluyordu. Başlarda, seçenekleri kale etrafındaki "eski şehir"de oturan yerli halkın evleri, eski tarz bazı hanlar ve Ankara'da ilk yıllarda bulunabilecek tek doğru dürüst otel olan tarihsel Taşhan'la sınırlıydı. Gelgelelim 1931' den sonra, şehrin yeni bölgelerinde, özellikle de prestijli eksen Atatürk Bulvarı etrafında ve bakanlıklarla hükümet dairelerine yakın yerlerde kira evleri inşaatı ivme kazandı. Ankara'da çalışan en verimli mimar Bekir İhsan'dı, ama Zeki Sayar, Seyfi Arkan ve diğer İstanbullu mimarlar da burada kira evleri inşa ettiler. Bekir İhsan tarafından tasarlanan bir örnekte görüldüğü üzere (resim 5.26), bunların çoğu her katında bir ya da iki birim bulunan üç katlı binalardı. Mütevazı ölçülerine rağmen, ayrı servis girişleri, hizmetçi odaları, garajlar ve çevre düzenlemeleri yapılmış bahçeleri gibi özellikleri bu kira evlerini tutanların belli bir gelir düzeyinde olduklarını ve modern bir hayat tarzları olduğunu gösterir.



5.27 Mimarlığını H. Hüsnü'nün yaptığı, Çocuk Esirgeme Kurumu'na ait kira evi (1930'ların ortaları). Zemin kat gelir elde etmek amacıyla dükkân ve işyerlerine ayrılmış (*Arkitekt* 6, no. 3, 1936).

Özel şahısların ya da Çocuk Esirgeme Kurumu gibi kurumların sahip olduğu diğer gelir getirici kira evlerinin zemin katlarında genellikle dükkânlar bulunuyordu ve dört ya da beş katlı binalar daha fazla sayıda ama daha küçük birimlerden oluşuyordu. Ankara'dan iki örnek –Bekir İhsan'ın yaptığı Mühendis Ragıp kira evi ve Çocuk Esirgeme Kurumu'na ait bir kira evi (resim 5.27)– bu karışık tipi örneklerler. Bu binaların modernizme özgü biçimsel özellikleri düz çatılar, yuvarlak köşeli balkonlar, kübik hacimlerden oluşan kompozisyonlar, dış cephede dikey sirkülasyon mekânları ve sürekli pencere şeritleri ve/veya köşe pencereleri olan sade cephelerdi. 1934'te, sıradışı bir uygulamayla, Yenişehir'deki Celal Bey apartmanı için bir yarışma düzenlendi ve önde gelen birçok Türk mimarına ait aday projeler *Mimar* dergisinde yayımlandı.[65] Bekir İhsan'ın yarışmayı kazanan tasarımı, zemin kata dükkânlar, bir kahvehane, bir de lokanta yerleştiriyor ve her katta "iktisadi şekilde tertip edilmiş, fazla yer kaybetmemek için mümkün olduğu kadar koridorları azaltan ve aydınlık meselelerini çok iyi halleden" altı birim planlıyordu (resim 5.28).

Ankara için apartmanlar yeni bir şey olduğu halde, yoğun apartman yaşamı İstanbul'da en azından on dokuzuncu yüzyılın sonlarından beri, özellikle de daha Avrupai, kozmopolit ve ticari semtler olan Galata, Pera, Taksim ve Şişli'de kent hayatının bilinen bir özelliğiydi. Çoğunlukla Rum, Ermeni ve Levanten mi-



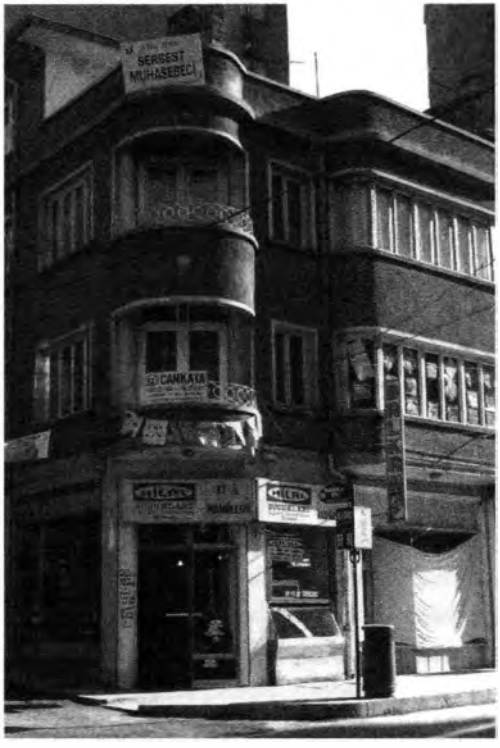
5.28 Ankara'daki büyük bir apartman bloğu için açılan yarışmaya Bekir İhsan'ın sunduğu proje (1934). Ön ve yan cephelerin, dükkânların bulunduğu zemin katın ve oturma birimleri ayrıca belirtilmiş tipik bir kat planının çizimleri (*Arkitekt* 4, no. 5, 1934).

marların yaptıkları yüzyıl başı apartmanları, neoklasikten art nouveau'ya uzanan üsluplarıyla, dönemin karakteristik kozmopolitizmini, üslup eklektisizmini ve zenginliğini sergiliyorlardı. Ne var ki güçlü imparatorluk çağrışımları yüzünden, İstanbul apartmanları, apartman yaşamının yozluğu, kozmopolitizmi ve sağlıksızlığına karşı milli bir ideal olarak küçük, müstakil evleri yücelten birçok cumhuriyet yazarının ideolojik saldırılarına hedef oluyorlardı. Birçok yazar, İstanbul'da apartman inşaatına yol açan etkenlerin tamahkârlık, kâr güdüsü ve arazi spekülasyonu olduğunu yazıyordu.[66] İstanbul ile Ankara arasındaki ideolojik hesaplaşma bağlamında (bkz. 2. Bölüm), Ankara, milliyetçilerin "İstanbul'u apartman marazından kurtarmak" için örnek alınması gerektiğini ileri sürdükleri "bahçeler içinde küçük ve modern evlerden mürekkep şirin yeni bir şehir" olarak övülüyordu.[67]

1930'larda İstanbul'daki apartmanların eklektik repertuvarına ciddi sayıda "kübik apartman" da eklendi. Art nouveau ya da neoklasik üsluptaki cephelerin yanında, bu apartmanların yuvarlak köşeler, balkonlar ve pencere denizliklerinin yatay hatları ve bazen de 1930'lar modernizminin leitmotifi olan dairesel pencereler gibi öğelerle bariz bir modernist estetik sergilediği görülebiliyordu (resim 5.29; ayrıca bkz. resim 4.11). Hâlâ yaptıranların adını alan bu apartmanlar, ken-



5.29 İstanbul'da, 1930'ların tipik modernist estetiğine sahip –yuvarlak balkonlar, sürekli dış denizlikler ve asimetrik bir giriş– küçük apartmanlar (Fotoğraf: Ömer Kanıpak).



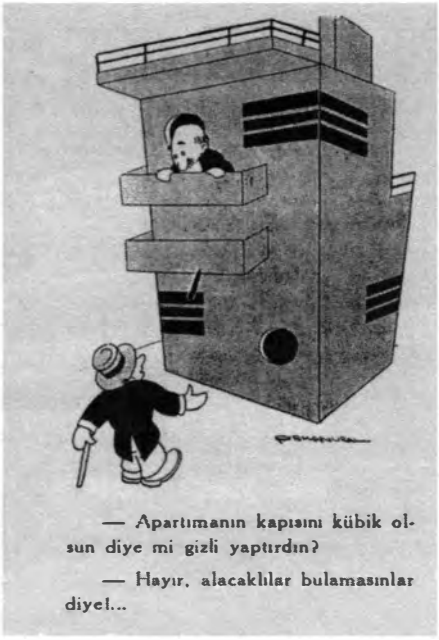
5.30 1930'larda "kübik apartmanlar"ın Ankara ve İstanbul'un dışına yayılışı: Kütahya'dan, mimarı bilinmeyen bir örnek. Fotoğraf: S. Bozdoğan, 1990'lardan.

dilerini yaygın mesken mimarisi anlayışlarını ve bu meskenlerdeki hayat tarzlarını dönüştüren öncüler olarak gören modernist Türk mimarlarının en önemli eserleri arasında yer alıyorlardı. Dergilerde bu apartmanların tasarımları yayımlandığında, tasarımlara eşlik eden yazılarda çoğunlukla modern evin rasyonel planlanışından, odaların işlevsel/kullanışlı düzeninden, betonarmenin yapısal imkânları ve kısıtlamalarından, rasyonel bütçe, malzeme, bakım ve program vs. kaygılarından bahsediliyordu. Gelgelelim bu binalar, hep bir arada, 4. Bölüm'de tartıştığım gibi, formu işlevsel ve rasyonel ölçütlere indirgemenin yetersizliklerini gösteren ve sık sık tekrar eden biçimsel özelliklere sahip güçlü bir *estetik* söylemi temsil ediyorlardı. Genelde Alman mimar Eric Mendelsohn'un etkisine atfedilen yuvarlak köşeler, modernliğin özellikle yaygın bir estetik simgesiydi.

İstanbul ve Ankara 1930'larda kübik ev ve apartmanların başlıca merkezleri olarak kaldılarsa da, İzmir, Adana, Kütahya ve Eskişehir gibi başka şehirler de bu yeni binalardan nasiplerini almışlardı (resim 5.30). Ama büyük ölçekli herhangi bir kamusal iskân planı ve mimari için geniş bir özel müşteri kitlesi oluşturabilecek özerk bir burjuvazi olmayınca, kübik ev ve apartmanlar ülkenin büyüklüğüne ve nüfusuna oranla çok küçük bir yüzde oluşturuyorlardı. Simgesel yükleri –Ankara'daki cumhuriyet çevreleri ve başka birkaç şehirde yeni yeni ortaya çıkan milli burjuvazi dışında, geleneksel nüfusun ezici çoğunluğunun yabancı kaldığı modern hayat tarzları ve cumhuriyet ideolojisiyle aralarındaki dolaysız çağrışım– daha önemliydi. Kübik ev ve onun barındırdığı modern hayat tarzı hakkındaki yaygın cumhuriyet söylem ve tahayyülü, başarılmış bir gerçekliğin ifadesi olmaktan çok, 1930'ların elitlerinin özlemleriyle ilgili bir önerme olarak görülmelidir. 1930'ların sonlarına gelindiğinde, Almanya ve diğer ülkelerde modernist avangarda yöneltilen milliyetçi saldırılara paralel olarak, gittikçe milliyetçileşen bir iklimde "kübik" teriminin yazgısı çarpıcı biçimde tersine döndü. 1930'ların başlarında sadece bir üslup göstereni olan "kübik" terimi olumsuz bir yananlam kazandı ve birçok modernist mimar savunma konumuna geçip terimle aralarına mesafe koydular.

"Kübik" Tartışması

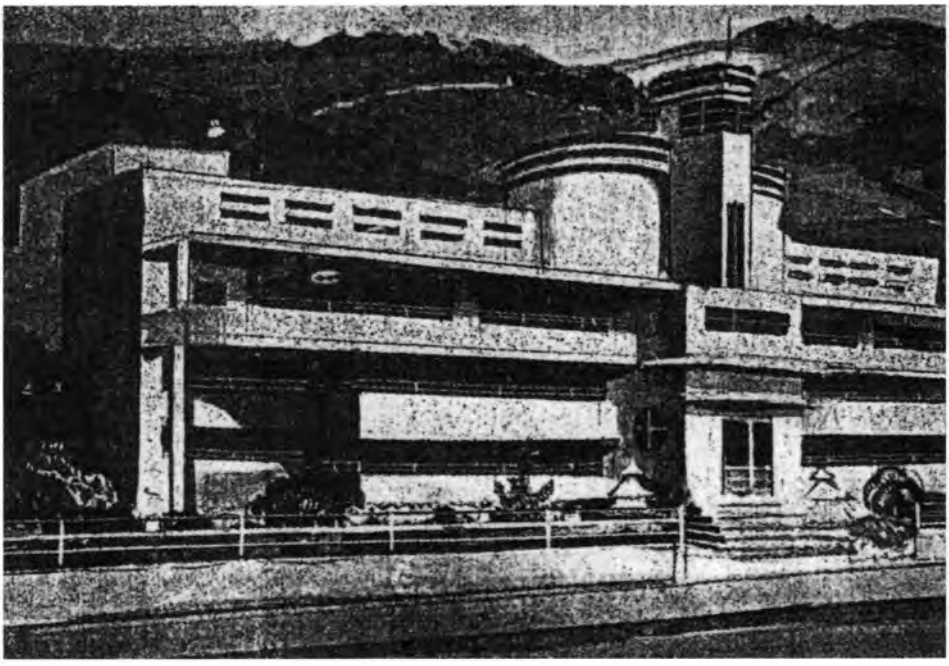
Kemalist modernlik projesi en başından beri derin bir ikircikliklik taşımıştır. Cumhuriyet liderleri, modernlik deneyiminin merkezinde yatan "yabancılaşma" ve bireysel öznellik hislerini ithal etmeden Batı'nın formlarını, kurumlarını ve hayat tarzlarını ithal etmek istiyorlardı. Batılılaşmacı ve laikleştirici reformları özel alana –aile hukukuna ve evin fiziksel mekânına– taşıma fikri özellikle cüretli bir hamleydi, bu yüzden de çok tartışılmıştı. Modern, Batılı, laik hayat tarzının göstergesi olarak "kübik ev", Kemalist reformların zirvesinde bile bu tür ka-



5.31 1930'ların sonlarından "kübik mimari"yle alay eden ve onu tamahkâr ve güvenilmez karakterle özdeşleştiren bir karikatür (*Yedigün* 6, no. 149, 1936).

rışık hislerin ve hararetli tartışmaların merkezinde bulunuyordu. Bu ikircikli hislerin belki de en tanınmış edebi temsili, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1934 tarihli *Ankara* romanında yaptığı, bu bölümün başında alıntıladığımız modern kübik bir iç mekân tasviriydi. Bu pasajın en çarpıcı yanı, parlak, hijyenik yüzeylerin ve modern eşyaların mimari niteliklerinin ("birer dişçi sandalyasını andıran koltuklar, birer ameliyat masasına benzeyen sedirler", "hepsinin üstünde soğuk bir klinik parıltısı") aynı zamanda hem Kemalizmin idealize ettiği ilerleme ve asriliğin işaretleri olarak hem de en olumsuz anlamda kozmopolit modernliğe damgasını vuran yabancılaşma, soğukluk ve sterilliğin semptomları olarak yorumlanabilmeleridir. Aslında, cumhuriyet ideolojisi modernizmi (ve onun üslup ifadesi olan "kübik"i) bilimsel ve ilerlemeci yananlamları sayesinde benimsemeye hazırdı ama modernizmin kentli, kozmopolit ve "uluslararası" gösterenlerinden fena halde rahatsız oluyordu.

Georg Simmel'den Marshall Berman'a modernlik hakkında yazan teorisyenlerin kavradığı şekliyle,[68] modernlik deneyimi ile sanat ve mimarlıktaki modernist soyutlama tanım gereği yabancılaşmış bir bilinci, bireyin gelenekten, cemaatten ya da milletten uzaklaşmasını ve bireylik hissinin güçlenmesini imler. Bu yüzden, belagatte modernliği vurgulamasına rağmen, milleti bireyin, müstakil evi de modern metropolisteki apartman hayatının anonimliğinin üzerine yerleş-



5.32 Halide Edip Adıvar'ın "milli roman"ı *Tatarcık*'taki meşum kübik palas – bu bina kitabın yoz, kozmopolit, vatansız karakterleriyle özdeşleştiriliyordu. Grafik sanatçısı Münip Fehim'in, romanı tefrika eden *Yedigün* dergisi için yaptığı illüstrasyon (*Yedigün* 12, no. 305, 1939).

tiren cumhuriyet ideolojisi esasen modernliğe ve şehre derinden karşıdır. İstanbul'un "kübik apartmanları" özellikle yabancılaşmış, vatansız ve yabancı hayat tarzlarını –Anadolu kasabalarının yalınlığının, milliyetçiliğinin ve idealizminin horgörülen "öteki"sini– temsil etmeye başlamışlardır. 1930'ların son yıllarında, örnek kübik ev ve mobilya tasarımları yayımlamış olan dergilerin aynı zamanda bu terimin temsil etmeye başladığı değerler ve hayat tarzlarına dair son derece eleştirel değerlendirmeler de yayımladıklarını görmek ilginçtir. Karikatürler ve köşe yazılarında "kübik mimari" ile Türklüğe aykırı görülen, tamah ve kâr güdüsünün yönlendirdiği yozlaşmış hayat tarzları arasında açık bağlar kuruyorlardı (resim 5.31).

1939'da, *Yedigün*'de Halide Edip Adıvar'ın "büyük milli roman"ı *Tatarcık* tefrika edilmeye başladı. Romanda, dergi için Münip Fehim'in resimlediği bir "kübik palas" (resim 5.32) şöyle tasvir ediliyordu: "Bay Sungur Balta, vapurla geçerken gözüne ilişmiş yıkık bir yalı arsasını almış, üstüne Kübik Palasını kurdurmuştur. Bu yeni bina hakikat bu kıyıda göz alır ve bazılarına göre, göze batar. Üslubu adından da anlaşılacağı gibi kübiktir... Münasebetli münasebetsiz lekeler, girintiler, çıkıntılar ve hiç beklenilmeyen yerinde üstü camla kaplı acayip

balkonlar vardır. Bakan insan, mimarın burasını bir sıtma nöbeti arasında düşündüğüne hükmeder."[69]

"Kübik"in patolojik bir olgu olduğunu ima eden son cümle, o zamanlarda Almanya'da avangard sanata yöneltilen milliyetçi saldırılara yaklaşır. 1930'ların ikinci yarısında Türkiye'de birçok Nazi sempatizanı olduğu ve Cevat Rifat yönetimindeki *Milli İnkılap* gibi aşırı milliyetçi yayınlarda Yahudi düşmanı yazılar ve karikatürlerin yanı sıra Alman Nasyonal Sosyalistleri'ne yönelik övgüler yayımlandığı unutulmamalıdır.[70] Kübizme "çarpık sanat" olarak yapılan atıflar[71] ve gerçekten sanat olup olmadığını sorgulayan yorumlar popüler dergilerde gittikçe sıklaştı: "On onbeş seneden beri kübik eşya ve kübik apartman memleketimizde bile bir salgın halinde değil mi? Bu tarzın böyle kuvvetle intişarı galiba bedii ve yüksek hazdan ziyade, kolaylığa ve ucuzluğa istinat etmesindendir. Şu halde meselenin güzel san'atlarla münasebeti kalmıyor."[72]

Özellikle Nazilerin modernist avangardla alay edip "dejenere sanat" olarak mahkûm ettiği meşum sergiden sonra (1937'de Münih'te açılan *Entartete Kunst* sergisi), benzer hislerin yankıları Türk yayınlarında da görülebiliyordu. Peyami Safa gibi daha ılımlı milliyetçi cumhuriyet aydınları bile kübik sanat ve mimariyle ilgili eleştiriler yayımlıyor, modernist avangardın bireyci aşırılıklarını mahkûm ediyorlardı. Safa *Yedigün*'de yayımlanan "Bizde ve Avrupa'da Kübik" adlı yazısında, resim ve mimaride "kübik"i "harp sonrası hezeyanlarından vücuda gelen dik, aykırı, hoyrat, itiyat ve anane ile bütün bağlarını koparmış azgın bir temayüller sistemi" olarak niteliyor, ama Avrupa'da kübiğin çoktan mazide kaldığını da ekliyordu.[73] Türkiye'de ise, kübiğin hâlâ, eskiden İstanbul'un ahşap evlerinin yenik düştüğü yangınlardan daha yıkıcı bir "bela" olduğundan yakınıyordu. Safa'nın kübik apartman eleştirisinin ilginç yanı, tam da mimari söylem içinde ilerleme ve verimliliğin ifadeleri olarak selamlanmış nitelikler olan asgari büyüklük, düz çatı ve bol günışığı gibi nitelikleri olumsuz değerlendirmesidir: "Bizde ucuz harçla yapılan bodur, yassı, basık tavanlı, odaları dasdaracık, her tarafına hesapsız ve nisbetsiz bir bollukla giren güneşin tahta kısımlarını kabartıp çatlattığı, yamru yumru apartmanın adı kübiktir."[74]

Hüseyin Cahit Yalçın aynı dergideki köşe yazılarında, "kübik"in mimari özelliklerinden çok modern hayatın daha derindeki büyük "evsizliği" yüzünden ümitsizliğe kapılıyordu. Özellikle apartmanları eleştirip "Biz evimiz mefhumu içinde ailemizi, muhitimizi, ecdadımızı severdik. Bugün belki modern apartmanlara taşındık. Fakat bu bizim için bir ocak değil, bir 'ev' değil. Bu mükellef, muhteşem binaların içinde bir kiracıyız. 'Ev' manasını kaybetmiştir," diye yakınıyordu.[75] 1937'de eski İstanbul'la ilgili nostaljik bir yazıda ise şöyle diyordu: "Şimdi kübik apartmanlar yapıyoruz ve gerçekten alafranga denilebilecek salonlar döşüyoruz. Fakat bütün bunların üstünde bizim olan bir ruh, bir zevk yoktur ve mazinin asıl zevki, eski abidelerimizin, hatta bazı eski bahçeli evlerimizin üze-

rinden incinmiş bir kalp ile bize sitemli sitemli bakmaktadır."[76]

1938'de yazdığı, resimli bir popüler dergi sınırları içinde modernliğe, yabancılaşmaya ve yersizliğe yönelik derin bir felsefi eleştiri olduğu söylenebilecek "Ev ve Apartman" adlı yazıda da, aynı hisleri ifade ediyordu. "Bir sosyete bir makina olamaz ve yalnız maddiyetten ibaret kalamaz. Biz bu apartmanlar içinde bedbaht olmaya mahkûmuz. Şu medeni hayat içinde apartmanlar bizi evsiz, barksız, yurtsuz, ocaksız birer bedevi haline sokmuştur."[77] O da cumhuriyetin yaygın ideolojik kurgusunu yeniden üreterek, apartmana bir materyalizm ve bireycilik işareti olarak, –toprağa bağlı ve milliyetçilikle irtibatlandırılan– küçük, müstakil evin antitezi olarak bakıyordu.

Bu iklimde, modernist Türk mimarları savunmaya çekildiler ve kendilerini iki akıl yürütmeyle meşrulaştırdılar. Daha dolaysız düzeyde, bazı yeni binaların *teknik ve mimari* kusurlarını kabul ediyorlardı; onlara göre, bu binalar, ehliyetsiz yapımcıların elinde "kübik"in adını lekelemişlerdi. Mesleki meşruiyet savlarını ve her ölçekte mesken için bir mimar tutmanın önemini tekrar vurgulayarak, Avrupa'nın başka yerlerinde rasyonel ve işlevsel olarak tasarlanmış kübik evlerden örnekler veriyorlardı. Örneğin, Behçet Ünsal 1939 tarihli radyo konuşmasında, kübiğin "zihniyet ve hayat tarzında değişiklikler getiren makina çağı"nın ürünü olduğunu açıkladıktan sonra şöyle diyordu: "Yalnız bizim kübik yapılarımız yeni dünyanın sosyal değişmesine ayak uyduran ve ona muvazi giden yapılara benzemez. Bu hepimizin dudak büktüğü bizim kübik yapı bir karikatürdür. Basit bir ticaret kaygusunun neticesidir. Bu yapıların ekseriya planları yoktur veya vardır da çok bozuk, çok fenadır... Böyle bir yapı laalettayin bir inşaat ustasıyla bir para babası fakat görgüsüz ve zevksiz bir mülk sahibinin kafa kafaya verip meydana getirdikleri bir garibedir."[78] Başka bir deyişle, sorun "kübik evler ve apartmanlar"dan değil, bunların nasıl ve kim tarafından tasarlandıklarından kaynaklanıyordu.

Daha derin teorik bir düzeyde, modern mimariyi artık itibarını kaybetmiş, zaten üslupçu yananlamları da onları her zaman tedirgin etmiş olan "kübik" teriminden ayırmaya çalışıyorlardı. "Kübik"i bir üslupla özdeşleştirmenin ve onun ortaya çıkışını hazırlamış olan toplumdaki önemli toplumsal ve teknolojik dönüşümleri görmemenin hata olduğunu açıklıyorlardı. Behçet Ünsal 1935'te "Yeni Mimari'nin gayesi kübizm değil rasyonalizmdir," diye yazıyor, rasyonalizmin belli formları zorunlu kılmayan bir tasarım ilkesi ya da yaklaşım olduğunu ileri sürüyordu.[79] Abidin Mortaş 1936 tarihli yazısı "Evlerimiz"de şöyle yazıyordu: "Modern mimarinin, ufki pencereler, düz satıhlar ve geniş teraslardan ibaret olmadığı, psikolojik ve sosyolojik ihtiyaçların en mantıki ve estetik bakımından en olgun bir hal vasıtası olduğu birkaç misal üzerinde tesbit edilebilir."[80] Önemli bir pasajda, modern mimarinin biçimsel olarak belirlenmemiş olduğu, ancak verili özgül koşullar içinde şekil kazandığı ileri sürülüyor ve böylece daha doktri-

ner ve kanonik Modern Hareket'in talep ettiği üslup tekbiçimliliğini etkili bir biçimde olumsuzlanıyordu. "Muhtelif memleketlerde yeni yapılan birkaç evi gözden geçirirken görüyoruz ki her misal bulunduğu memleketin yaşayış, iklim ve âdetlerinin izlerini aşikâr surette üzerinde taşıyor. Bir Alman ailesini bir Japon villasında rahat ettirmek imkânı yoktur. Bir İngiliz bir Macar evinde oturamaz... Yalnız malzeme ve teknik beraberliği, arsıulusal bir mimarlık iddiasına esas olamaz."[81]

Bu esasen, modernist Türk mimarlarının modernizmi milliyetçi kültür politikasıyla uzlaştırırken başvurdukları başlıca savdı. Bunu yaparken, resmi CIAM çevrelerinin ve "uluslararası üslup"un büyük ölçüde dışında duran daha muhafazakâr Alman ve orta Avrupalı öğretmenleri ve meslektaşlarının öğretilerinde ve bakış açılarında çok değerli bir destek buluyorlardı. Örneğin Bruno Taut, güçlü bir biçimde, modern Türk evi fikrinin "kübik"ten ayrılması ve kendi doğal evrimini izlemesine izin verilmesi gerektiğini savunuyordu. 1938'de şöyle yazıyordu: "Yeni 'Türk evi' ancak mimarlarınız, artık her yerde orta malı üslup haline gelen kübik üslup modasından kurtulduğu zaman doğabilecektir. İşte ancak o vakit modern tekniğin terakkileri tam bir fikir serbestliği ile tatbik edilecek, gerek ev ve gerek diğer binaların bir kısmı için de iklim her şeyden önce göz önünde tutulacak ve bu suretle adeta kendiliğinden, eski Türk evinin bazı karakteristik hususiyetlerine dönülecektir."[82]

1930'ların sonlarına gelindiğinde artık "kübik hacimlerin ahenkli kompozisyonu"ndan ya da düz çatılar ile yuvarlak köşelerden o kadar bahsedilmez olmuştu. Türk mimarları (hatta bazen bu biçimsel eserleri kendi yaptıkları binalarda bizzat kullanmış olanlar), modernizmin üslup boyutunu geri iterek, rasyonelliği ve dolayısıyla Türkiye'nin milli ifade arayışıyla kaçınılmaz uyuşumu üzerinde odaklanıyorlardı. "Modern mimari"nin doğal olarak ve tanım gereği milli bir mimari olduğunu çünkü özgül yer, program, iklim ve belli bir yerdeki belli insanların hayat tarzına en rasyonel tepkiyi vermeyi gerektirdiğini ileri sürüyorlardı. Mimarların "moderni millileştirme"ye çalıştıkları daha geniş siyasi ve ideolojik bağlam ve bu soruna farklı yaklaşımları bir sonraki bölümün konusudur.

ALTINCI BÖLÜM

Milli Mimari

MODERNİ MİLLİLEŞTİRMEK

> Bugünkü mimaride enternasyonalizmden ziyade, nasyonalizme doğru bir cereyan vardır. Muhtelif milletler yeni yapı zihniyet ve unsurlarını hep kabul etmiş ve tatbik etmekte iseler de, fikir ve ideal hususunda kendi benliklerini gösterebilecek ve benliklerinin inkişafına mani olmayacak yollar aramaktadır. Almanya'daki modern mimari İtalya'dakinden, Fransa'dakinden farklıdır. Şimal memleketleri birbirlerine yakın ve benzer tarzda yapı yaparlar. İtalya, modern tarzı mimariyi, yapı fenninde ön safhalarda yürümüş olan Almanya'dan öğrenmiş ise de, bugün kendi zevk ve memleketine uygun bir şekil bulmuş ve o istikamette yürümeye başlamıştır... Ankara'nın ilk imar devrinde, ecnebilere müracaat edilmesine başlandığında, o devirdeki müstacel ihtiyaçları bir an evvel karşılamak lazım geliyordu. Bu itibarla, stil meseleleri ile meşgul olmak için vakit bulunamadığını kabul etmek lazımdır... (Bugün) artık bu mesele ile meşgul olmak zamanı gelmiştir. Milli mimari olabilir mi değil, olmalıdır demek lazımdır.
>
> – Sedad Hakkı Eldem, "Milli Mimari Meselesi", 1939[1]

Kübik apartmanların ve onlarla özdeşleştirilen Batılı hayat tarzlarının eleştirisi, CHP liderlerinin ve cumhuriyet aydınlarının çoğunun bağlanmaya başladıkları geniş bir ideolojik perspektifin –yani çifte olumsuzlamaya dayalı bir milliyetçi görüşün– tezahürlerinden sadece bir tanesiydi. Bir yandan ülkenin Osmanlı ve İslami geçmişini yeni ulusun "medeniyet bakımından öteki"si olarak reddederlerken, bir yandan liberal, kozmopolit ve bireyci Batı toplumu imajı da onların vatansever ve homojen Türk ulusu anlayışlarını aynı ölçüde tehdit ediyordu. Özellikle –milliyetçiliğin Avrupa'nın her yerinde gemi azıya aldığı ve ufukta savaşın belirdiği– 1930'ların sonlarının koşullarında, milliyetçilik üzerindeki vurgu Türkiye'de hayatın ve kültürün her yönünde güçlendi. Daha önce kapaklarında modern kadınların ve hayat tarzlarının görüntülerini yayımlamış olan popüler yayınlar ve resimli aile dergileri, 1930'ların sonlarında daha milliyetçi ve militer imajlara büründüler. Cumhuriyetin siyasi söylemi Kemalizmin hem kapitalizmden hem de sosyalizmden farklı (ve ikisinden de üstün) olduğunu vurgularken, cumhuriyetin kültür siyaseti de Almanya'da Nasyonal Sosyalistlerin, İtalya'da Faşistlerin sunduğu örneklere yaklaştı. Bu iklimde, milliyetçi yayınlar, çoğun-

lukla Nasyonal Sosyalistlerin ve Faşistlerin kültür siyasetine hayranlıklarını açıkça belirterek, sanattaki avangard, modernist ve enternasyonalist akımlara yönelik saldırılarını yoğunlaştırdılar. Eski modernlik ve ilerleme takıntılarının yerini sanat ve mimaride "Türklük" ihtiyacı üzerindeki yoğun vurgu aldı. "Milli mimari" meselesi, bariz bir stilistik cevabı olmayan karmaşık ve güç bir meseleydi. Bu sorunun gündeme getirilmesi ve 1930'ların sonlarındaki mimari söyleminde edindiği merkezi yer bile, "erken cumhuriyet modernizminin kahramanlık dönemi" diyebileceğimiz dönemin sonunun geldiğini gösteriyordu – Atatürk'ün 1938'de ölmesi bu kapanımın simgesel işaretiydi. Bu, mimarların modernizmin rasyonalist ve işlevselci ilkelerini terk ettikleri ya da Avrupa ve ABD'nin mimari kültürlerinde olup bitenlerden artık daha az etkilendikleri anlamına gelmez. Daha çok, milliyetçi hislerin ve devletçi politikaların her yerde güçlü olduğu bir dönemde, onların da bir "moderni millileştirme" programı yürütmeye giriştikleri, yani Türk inşa gelenekleri ile modern mimarinin rasyonalist ilkelerinin bağdaştığını göstermeye çalıştıkları anlamına gelir. "Uluslararası üslup"un estetik kuralları reddedilerek, ya daha "bölgeci" ya da daha anıtsal ve klasikleşmiş formlara yönelindi. Mimarlık açısından, yerel gelenek ve tarihsel atıflara milliyetçiliğin itişiyle gösterilen bu ilgi son derece özgün ve sonuçta daha kalıcı tekil eserlere yol açtı (Sedad Hakkı Eldem'in binaları ve projeleri gibi); ki bu eserler ancak yakın tarihlerde tam anlamıyla takdir edilebilmiştir. Gelgelelim daha geniş ideolojik anlamda, Türk mimarlar kolektif olarak, "milli mimari"yi, güçlü ve otoriter bir devletin *milliyetçi ideolojisi* ile özdeşleştirmeye katkıda bulundular. Nasıl daha önce "Yeni Mimari"yi Kemalist inkılabın bir ifadesi olarak benimsemişlerse, şimdi de Kemalizmin, Türklerin tarihsel köklerini ortaya çıkarma programını temsil edebilecek bir "milli mimari" kurma çağrısında bulunuyorlardı. Yeni Mimari yeni ulusun geleceğe yönelik özlemlerini cisimleştirirken, milli mimari ulus için kökleri derinlerde yatan tarihsel bir kimlik inşa etme arzusundan doğmuştu.

Modernliğin teknolojik ve sınai ikonları karşısındaki büyülenmişlik, Kemalist inkılabın fütürist ve ütopik boyutlarını oluştururken, Kemalizmin birleşmiş bir Türk ulusu fikrini meşrulaştırmak için başvurduğu arkaik boyut da aynı ölçüde önemliydi. Milliyetçilik hakkında çalışmalar yapan birçok tarihçi ve araştırmacı, bütün milliyetçi iddiaların kendilerini ezeli, saf ve zamanaşırı bir kimlikte –uzak bir geçmişteki mitik bir kökende– temellendirmeye çalışmış olduklarından bahseder. Benedict Anderson, "ulus-devletlerin 'yeni' ve 'tarihsel' oldukları yaygın olarak kabul edilmekle birlikte, genellikle siyasi ifadesi olma iddiasında oldukları ulusun ezeli bir geçmişten kaynaklandığına ve daha da önemlisi, sınırsız bir geleceğe doğru kesintisizce ilerlediğine inanılır," diye yazar.[2] Benzer şekilde Eric Hobsbawm da insanlığın uzun tarihinde görece yeni kurgular olan bütün milliyetçiliklerin, yine de kendilerini kadim ve zamanaşırı olgular olarak sunduklarına işaret eder.[3] Hobsbawm ulusları ve onlarla ilintilendirilen ri-

tüellerin "icat edilmiş gelenekler" olduğunu ileri sürerken (basit bir imal sürecini ima eden bir terimdir bu), Anderson'un daha çağrışıma açık "hayal edilmiş cemaatler" terimi, milliyetçiliklerin kalıcılığını ve gücünü açıklayan daha yaratıcı bir süreci ima eder. Türkiye'nin erken cumhuriyet tarihi, cumhuriyet liderlerinin, aydınlarının ve sanatçılarının simgeler, ritüeller ve aralarında mimarinin de bulunduğu mekânsal pratikler yoluyla ulusu nasıl yaratıcı bir hevesle hayal etmiş olduklarına dair çok miktarda kanıt içerir. Sanat, mimari ve ritüel yoluyla iletilecek mesaj, Türk ulusunun örtük bir durumda da olsa, ezelden beri varolduğu ve yeni cumhuriyetin, Mustafa Kemal'in ve CHP'nin liderliğinde bilinç düzeyine çıkan bu "ulusal öz"ün siyasi ifadesi olduğuydu.

Cumhuriyet liderleri, ülkeyi daha yakın tarihli Osmanlı geçmişinden koparıktan sonra, Türk kimliği ve ulusal öz için iki alternatif kaynak üzerinde yoğunlaştılar. İlk kaynak, Türki halk ve kabilelerin müslüman olmadan önceki arkaik köklerinin yerleştirildiği Orta Asya ve İslam-öncesi Anadolu medeniyetleriydi. İkinci kaynak ise, içinden ulusal bir kültürün doğabileceği zamanaşırı ve sahici Türk kimliğinin ambarı olarak görülen Anadolu'nun yerli dili ve kültürüydü. Bu şekilde, tarihöncesi ile bugün arasında, birçok imparatorluğu, devleti ve coğrafi bölgeyi kapsayan ve Anadolu'daki yeni cumhuriyetle zirvesine ulaşan kesintisiz bir tarihsel süreklilik kuruluyordu. Halen, Attila ve Timurlenk'ten ilk ve klasik dönemlerin Osmanlı sultanlarına kadar uzanan kahramanlar, "Türklerin ataları" payesiyle onurlandırılmakta ve resimleri okul kitaplarına, büstleri halka açık parklara konmaktadır.

CHP bu ideolojik öncüller üzerinde, uzak geçmişte ulusun kökenlerini arayıp bugün de süren zamanaşırı özellikleri tasvir ederek, Türk ulusunu "hayal etme"ye yönelik aktif bir programa girişti. Bu görev CHP'nin başlıca üç kurumsal uzantısına verildi: Halkevleri, Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu.[4] Halkevleri Anadolu'nun folk kültürü ve yerel gelenekleri üzerinde yoğunlaşırken, tarih kurumu ile dil kurumu ulusal tarihi yeniden yazmaya ve çoğu durumda köken mitlerini yaymaya yönelik sıkı bir program başlattılar. Sanat ve mimari yine, bu anıtsal girişimin önemli bileşenlerini oluşturuyordu. "Türk sanatı" ve "Türk mimarisi"nin nelerden oluştuğuna ilişkin klasik çalışmaların çoğu, erken cumhuriyet döneminde üretildi ve bunlar daha sonraki araştırmaların tınısını belirlediler. Türk araştırmacıların sahneye çıkışı ve Türk akademisinde ayrı bir disiplin olarak sanat ve mimarlık tarihinin kurulmasının, tarihyazımını ulus inşa etmek amacıyla seferber eden bu cumhuriyet projesiyle yakından bağlantılı olduğunu ileri sürmek zorlama olmayacaktır. Bu başlı başına, elinizdeki kitabın kapsamını aşan, çok geniş bir konudur. Gelgelelim söz konusu projenin anahatları bu bölümün ilk kısmında ele alınıyor çünkü bu kültürel ve ideolojik bağlam olmaksızın, mimaride milli bir ifade arayan stilistik kaymaları bir yere oturtmak imkânsızdır.

Sırasıyla Türk Tarih Kurumu (TTK) ve Türk Dil Kurumu (TDK) tarafından önerilen, ideolojik güdülenimli "Türk tarih tezi" (1932) ve "güneş-dil teorisi", sonraki araştırmalar tarafından çürütülmüş olsalar da, 1930'lardaki resmi tarih, kültür ve arkeoloji anlayışları üzerinde çok etkili olmuşlardı. Bazı Doğu Avrupalı etnoğraflar, dilbilimciler ve arkeologlardan ilham alan Türk tarih tezi, Türklerin tarihöncesi dönemlerdeki kıtlıklar ve savaşlar yüzünden Hindistan, Çin, Mezopotamya, Anadolu ve Ural Dağları'nı aşarak Avrupa'ya göç ettiklerini ve medeniyetlerini çeşitli halklara yaydıklarını ileri sürüyordu. Örneğin, Anadolu'nun ilk yerli halkı olan Hititlerin aslında Türklerin ataları olduğu varsayılıyordu. Söylemek bile gereksiz, bu varsayım Türklerin Anadolu üzerindeki hak iddialarını ehven bir şekilde güçlendiriyor ve Türkleri kadim ve ileri bir medeniyetin doğal mirasçıları haline getiriyordu. 1932'deki Birinci Türk Dil Kurultayı'nda gündeme getirilen güneş-dil teorisi de, benzer biçimde, Öztürkçe'nin diğer bütün dillerin kaynaklandığı asli dil olduğunu göstermeye çalışıyordu. Teoriyi desteklemek için, Türkçe ile Sümerce ve diğer tarihöncesi Anadolu ve Mezopotamya dilleri, ayrıca da Fince ve Macarca gibi diğer Ural-Altay dilleri arasındaki yakınlıklar öne çıkarılıyordu. Bu teorilerin ikisi de, bütün medeniyetlerin ve beyaz ırkın kökenini Orta Asya'ya yerleştirerek sadece Türk ulusunun köklerini kadim bir medeniyet beşiğinde bulmakla kalmıyor, aynı zamanda Türkler ile Batı medeniyeti arasında ortak bir soy kurmaya da çalışıyorlardı.

Bir açıdan, Türkiye'nin Avrupa ve Batı medeniyetinin bir parçası olma iddialarına "bilimsel" gerekçeler sunmaya çalışan bu teoriler, cumhuriyetin Batı'da üretilen Avrupamerkezci ve ırkçı teorilere karşı çıkma arzusunun ilginç ve aydınlatıcı tanıklarıdır. Örneğin, Avrupa'da üretilen geleneksel Osmanlı tarihlerinin, son dönemlerde genç kuşak eleştirel tarihçilerin meydan okumalarıyla karşılaşana kadar, "Türkler"i gerçekten de Batı medeniyetine bütünüyle "yabancı"ymış gibi tasvir etmiş ve yüzyıllardır gerçekleşen kültürel iç içe geçmenin gerçek tarihini göz ardı etmiş olduklarını unutmamak lazımdır.[5] Gelgelelim gerçek tarihsel karmaşıklık ve kültürel örtüşmeler, Batı medeniyetine dair Avrupamerkezci açıklamalarda olduğu kadar milliyetçi cumhuriyet teorilerinde de görülmüyordu. Tersinden bir ırkçılıkla (bu kez Türki ırkın üstünlüğünü tanıtlamak için), tarihsel doğruluk, Türk halkı için uzak bir nesep kurmaya yönelik nihai ideolojik misyona tabi kılınıyordu. Türklerin bu soykütüğü yirminci yüzyılda millet olma iddialarını meşrulaştırmak ve Anadolu'ya ait olma ve bundan gurur duyma hislerini artırmak için kullanılıyordu.

Milleti anlatılaştırır ve hayal ederken arkeolojiyi, filolojiyi ve müzebilimi seferber etmiş olan diğer milliyetçilikler gibi, cumhuriyet rejimi de arkeolojik kazıları ve müzeler kurulmasını aktif bir biçimde desteklemiş ve Anadolu'nun ta-

rihöncesi ve İslamöncesi mirasına milli hazineler olarak sahip çıkmıştır. Hitit, Urartu, Frigya ve Lidya medeniyetlerine ait arkeolojik kalıntılar, harabeler, duvar kabartmaları ve eşyalar müzelerde sergileniyor, *La Turquie Kemaliste*'in sayfalarında geniş geniş tanıtılıyor ve kartpostallar ve diğer resmi propaganda malzemeleriyle yayılıyordu (resim 6.1). Aslanlar, çift başlı kartallar ve Hitit güneş kursları gibi birçok arkeolojik motif 1930'larda ve daha sonra mimari ve heykel sanatına girdi. Tarihöncesi Hitit amblemleri cumhuriyet Ankarası'nın resmi belediye simgeleri oldu; ki bugün bu amblemlerin Kemalist savunucuları ile bu "putperest simgeleri"nin yerine hilal ve kubbe gibi Müslüman simgeleri koymak isteyen büyüyen İslami hareket arasında ciddi bir ihtilaf söz konusudur.

Bu milliyetçi iklimin en önemli sonucu, Türk sanat ve mimarlığının tarihinin yazılması konusunda yeni perspektiflerin, yorumların ve araştırmaların ortaya çıkması oldu. Türk sanatı ve mimarisinin köklerini tarihöncesi Orta Asya'ya ve Türki halkların varolduğu diğer bölgelere yerleştiren sanat tarihçileri, Osmanlı döneminin paradigma olmaktan çok sadece bütünü oluşturan parçalardan biri olduğu öncülünden yola çıkan çok daha geniş bir zamansal ve coğrafi sürekliliği benimsediler. Bugüne kadar Türk sanatı ve mimarisi alanındaki cumhuriyet tarihyazımının çekirdeğini oluşturan birbiriyle bağlantılı iki temel argüman geliştirdiler. Bunlardan birincisi, Türk sanatı ve mimarisinin diğer şark ve İslam sanatlarından ayrı benzersiz, yenilikçi ve evrimleşen bir karakteri olduğu ve bu benzersiz karakterin şarkiyatçı Avrupalı araştırmacılar tarafından göz ardı edildiği savıydı. Birincisine bağlı ikinci argüman ise, Türk sanatı ve mimarisinin, yapısı, rasyonelliği ve tarihsel evrim kapasitesi açısından, Batı sanatı ve mimarisinin evrimine yakın olduğu, iki geleneğin birbirine ortak nesepleriyle bağlandığı şeklindeydi. Bu savların kendi milliyetçi ve özcü önyargıları da olmakla birlikte, yine de Batı'daki sanat tarihçiliğinin şarkiyatçı ve Avrupamerkezci önyargılarına meydan okuyorlardı. Onlara göre, Türk sanatı ve mimarisi hakkındaki bilgi, belge ve verilerin artmasıyla, bütün Batıdışı geleneklerin "donmuş" ve tarihsel evrimden aciz oldukları şeklindeki şarkiyatçı-Avrupamerkezci görüş çürütülmüş olacaktı. Cumhuriyet mimarları ve mimarlık tarihçileri, imparatorluğun son dönemlerinde yaşamış olan öncülerinden (bkz. 1. Bölüm) çok daha geniş bir tarihsel bakış açısı ve teorik cüretle, Türk sanatı ve mimarisine dünya mimarlık şeması içinde bir yer arıyorlar, tarihsel evrimlerinin izini sürüyor ve onları diğer sanat ve mimarlık gelenekleriyle kıyaslıyorlardı.

Milliyetçi öncüllerine rağmen, bu arayışın ürünü verimli akademik araştırmalar, arkeolojik çalışmalar ve yoğun tartışmalar oldu ki bunların mirası Türkiye'de hâlâ çok güçlüdür. Güzel Sanatlar Akademisi'nde dersler veren Türk ve yabancı birçok önde gelen sanat ve mimarlık tarihçisi 1930'lar ve 1940'lar boyunca bu araştırma ve tartışmalara katkıda bulundu. Avusturyalı sanat tarihçisi Heinrich Gluck (1889-1930) Anadolu'daki Selçuklu ve Osmanlı sanatının köklerini belli





6.1 Milliyetçiliğin Anadolu'da tarihöncesi köklerini arayışı: Hitit medeniyetine sahip çıkılıyor. *Sol*: Kartpostallarda Hitit heykelleri (Dahiliye Vekaleti Basın Bürosu kartpostalı, 1930'lar). *Alt*: Ankara'da Atatürk Bulvarı'nın en kalabalık kavşağında bulunan Hitit "güneş kursu" (Fotoğraf 1990'lardan) (Yazarın koleksiyonu).

Orta Asya motiflerinde ve anıtlarında buluyordu. Albert Gabriel (1883-1972) Osmanlı-Türk mimarisinin rasyonelliği, yenilikçiliği ve biçimsel saflığı üzerinde yoğunlaşıyor, bu mimarinin "diğer İslam gelenekleri arasında eşi olmadığı"nı belirtiyordu.[6] Gabriel'in Osmanlı-Türk evinin rasyonelliği ve işlevselliği hakkındaki yazıları, modern mimariyi millileştirmeye çalışan Türk mimarlarının da çok ilgisini çekti. Türk sanatı ve mimarisini geniş bir tarihsel süreklilik içinde sunup rasyonel, biçimsel bakımdan saf ve evrimleşmiş karakterine dikkati çeken ilk önde gelen Türk araştırmacı, sanatçı ve kamusal şahsiyet, Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık tarihi profesörü olan Celal Esat Arseven'di (1875-1971). Arseven'in Avrupa modernizmini tanıtan belge niteliğindeki Yeni Mimari (1931) kitapçığının yazarı olması (bkz. 4. Bölüm), Kemalistlerin Türk mimarisini tarihöncesinden yirminci yüzyılın "Yeni Mimari"sine uzanan rasyonel bir evrim olarak görme arzusu hakkında da bir fikir vermektedir.

Arseven'in Türk sanatı ve mimarisi için bir soykütüğü ve evrim tarihi inşa etmesi, TTK ve TDK'nın Türk tarihi ve kültürünün kökenlerini araştırma çabalarına bilim komitesi üyesi olarak katılmasının sonucuydu.[7] Türk tarih tezini yanklayarak, tarihöncesi dönemlerin orta Asya ve Anadolu medeniyetlerinin Türk sanatı ve mimarisinin doğum yerleri olduğunu, bu sanat ve mimarinin etkilerinin Hindistan'dan Avrupa'ya birçok bölge ve kültüre yayılmış olduğunu saptamaya çalışan anıtsal eserler kaleme aldı. Örneğin, Hititleri Orta Asya'dan gelen ilk "Türkler" olarak zikrederek, Hitit inşaat teknikleri (çamurla sıvanmış kerpiç duvarlar, ahşap dikmeler, düz toprak çatılar vs.) ile Anadolu köylülerinin günümüzdeki inşaat pratikleri arasındaki benzerlik ve süreklilikler hakkında yazıyordu.[8] Orta Asya'da bulunan mezar formları ve anıtsal taçkapılar ile Anadolu Selçuklularınkiler arasındaki sürekliliklere işaret ediyordu. Çift başlı kartal gibi bezeme motiflerinin izini Hititlerden Anadolu Selçuklularına, onlardan Avrupalı Haçlılara kadar sürüyor ve Haçlıların bu motifleri Romanesk ve Gotik üsluplara taşıdığını ileri sürüyordu.[9] Bu süreklilikleri metaforik biçimde özetliyordu: "Türkler, membaından taşarak rastgeldiği araziye göre tesadüf ettiği vadilerden dolaşa dolaşa, bazen çok uzaklara giden ve oralardan geri dönerek tekrar membaına yaklaşan, bazen kumlar ve çöller arasında yine kendisinden ayrılmış kollarla birleşerek her geçtiği yerde başka bir isim alan büyük bir nehre benzer."[10]

Arseven'in çalışmalarının kalkış noktası, Türk sanatı ve mimarisinin benzersizliğini ihmal etmiş ve onları ayrım gözetmeksizin tek bir "İslam" kategorisi altında sınıflandırmış olan şarkiyatçı sanat tarihçilerine yönelttiği eleştiriydi. Anıtsal çalışması *Türk Sanatı Tarihi*'nin önsözünde, Edward Said'in 1970'lerin sonlarındaki çalışmasından uzun yıllar önce, şarkiyatçılığa ve büyük sergilerdeki şark pavyonlarına yönelik ilk eleştirilerden birini yapıyordu:

Bugün ecnebilerde bile mimari ve sanatla meşgul olmayan her kime sorulsa, Şarkın ve İslam dünyasının kubbe ve minarelerindeki karakter farklarını kolayca göremez. Onun tasavvurunda İran minaresi, Suriye kubbesi, Mağrib kemeri ve Mısır tezyinatından mürekkep *hayali bir Şark* (a.b.ç.) vardır. Avrupa'da ve Amerika'da ecnebilerce yapılan sergilerin Şarka veya Türkiye'ye mahsus kısımlarında bir Türk evinin üstüne bir Mısır cumbası ve bir Fas kubbesinin yanına bir İran minaresi yapıldığı ve bütün İslam milletlerinin tezyinat motifleri birbirine karıştırılarak Arabın hendesi tezyinatı yanında Türkün Rumi ve Hatayi bezemeleri görüldüğü çok defa vakidir.[11]

Avrupa şarkiyatçılığına yönelik bu genel eleştirinin hemen ardından, Arseven'in analizinin, Türk sanatının diğer şark ve İslam geleneklerinden sadece farklı değil aynı zamanda daha da üstün olduğunu vurgulayan milliyetçi öncülleri ortaya çıkar:

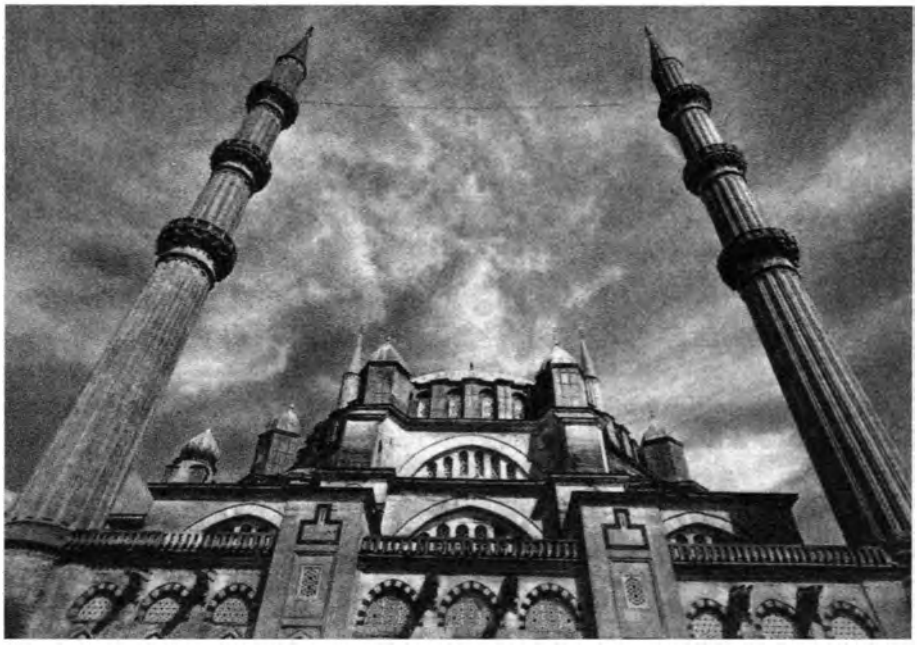
Türk sanatı ise terkibindeki sadelik, mübalağadan azadelik, şekillerinin ahengi ve mantıkiliği ile bunlardan (Hint, İran, Arap) tamamiyle ayrılmaktadır...Bu böyle olmakla beraber ecnebilerce Türk sanatının İslam sanatları arasında küçük bir şube olarak telakkisi büyük bir yanlışlıktır. Medeniyet tarihinde olduğu gibi sanat tarihinde de Türkün hakkı verilmemiştir... İslam milletlerinin sanatları arasında hiçbir sanat bunun kadar asil ve vakur olmamıştır.[12]

Arseven ve ondan sonraki diğer cumhuriyet tarihçilerinin savunduğu tarihyazımının, diğer geleneklerle olan alışverişleri, mutasyonları ve çapraz-döllenmeleri kabul etmekle birlikte, gene de "Türk karakteri"nin benzersizliği üzerinde ısrar ettikleri belirtilmelidir. Türk sanatının "orijinal" olmadığını iddia edenlere Arseven şöyle cevap verir:

Türk sanatının *orjinal* yani *asli* ve *özel* bir sanat olup olmadığına gelince: Onun diğer sanatlarla mukayesesi, orjinal bir sanat olduğuna şüphe bırakmaz. Fakat buradaki orjinal kelimesini yanlış anlamamak lazımdır. Zira kendi kendine doğan ve tam özel olan hiçbir sanat yoktur. Biliyoruz ki özel bir üslup ve hatta sanat olarak telakki edilen Rönesans mimarisi, Yunan ve Roma sanatlarından alınan ilham ile zuhura gelmiş, Roma ve Gotik sanatları da Şarktan birçok tesirler almıştır. Hiç şüphesiz ki Türk sanatı da yabancı memleketlerden bazı tesirler ve unsurlar almıştır. Bununla beraber menşeinden beri Türk karakterini muhafaza ederek tekamül eden bir sanat olmak itibariyle o da Keldan, Mısır ve Yunan sanatları gibi başlı başına özel bir sanat sayılabilir.[13]

Bu açıklama cumhuriyet dönemindeki sanat tarihinin genel yönelimini gayet iyi özetler, başka birçok araştırmacı da benzer savları tekrar etmişlerdir. Arseven'in birçok vesileyle açıkça belirttiği gibi, araştırmalar üretme, dünyayı Türk sanatı ve mimarisi konusunda bilgilendirme ve yanlış anlamaları düzeltme gibi uğraşlar milli görev statüsüne yükseltilmiştir. Biraz daha genç bir kuşaktan gelen Oktay Aslanapa, Arseven'in izinde yürümüştür. Orta Asya, İran, Afganistan ve Anadolu'da yakın tarihlerde yapılan araştırma ve kazılara dikkat çeken Aslanapa, tarihöncesi Orta Asya'dan Osmanlı döneminin sonlarına kadar Türk sana-





6.2 Türk milletinin tarihsel sürekliliğini gösterme amacı taşıyan, Selçuklu ve Osmanlı anıtlarının yer aldığı resmi kartpostallar. 1930'ların sonlarında Dahiliye Vekaleti Basın Bürosu tarafından basılmış (yazarın koleksiyonu).

tı ve mimarisinin evrimini anlatır. Arseven gibi o da Türk sanatının Sasani, Abbasi ve diğer kaynaklardan etkilenmiş olduğunu kabul ediyordu, ama "Türk sanatının bütün anıtlarında, hangi coğrafi bölgede bulunurlarsa bulunsunlar, onları diğer bütün sanatsal geleneklerden açıkça ayıran karakteristik bir üslup hemen fark edilir,"[14] diyordu.

Arkitekt dergisinde modernizm ve "kübik mimari" hakkında yazıları yayımlanan aktif cumhuriyet mimarı ve eğitimcisi Behçet Ünsal da Türk mimarisinin benzersizliği hakkında benzer savlar dile getirmiş ve onu Arap ve Acem mimarileriyle karşılaştırmıştır. Ona göre, bu mimarilerin "su götürmez karakter farklılıkları"nı inkâr etmek, Fransız ve İngiliz Gotiğini ya da İngiliz ve İtalyan Rönesans sanatını "Hıristiyan sanatı" başlığı altında bir araya getirmekle aynı kapıya çıkardı.[15] Gelgelelim Ünsal tarafsız bir karşılaştırma yapmıyordu. Örneğin, Arap mimarisinin "düzensiz orantıları" ya da Acem mimarisinin "orantısızlığı" ile kıyaslandığında, Türk mimarisinin "mütevazı, uyumlu orantıları" vardı. Arap mimarisinin "karışık geometrik anlayışı", Acem mimarisinin "fantastik ve şiirsel anlayışı"na kıyasla, Türk mimarisi "yalın ve açık seçik" bir anlayışa sahipti. Türk mimarisinde, Arap mimarisindekinin tersine "karakter malzemenin mahiyetine uygun"du. "Süslerdeki, ışık ve gölge etkilerindeki ılımlılık" Türk mimarisini, Arap ve Acem binalarındaki dekoratif aşırılıktan ve kalabalık bezemelerden ayırıyordu. Başka bir deyişle, Türk mimarisi, Batı'daki modern mimarların yüceltiği birçok özelliğe çoktan sahipken, diğer İslam mimarileri "şarklı"ydı.

Erken cumhuriyet dönemindeki bu yeni milliyetçi tarihyazımı bağlamında, Osmanlı sanatı ve mimarisinin özellikle ilginç ve çift-değerli bir statüsü vardı. Bir yandan, 1. ve 2. bölümlerde ele aldığımız gibi, cumhuriyet mimarları Osmanlı canlandırmacılığını çoktan terk edip Avrupa modernizmini benimsemişler ve ülkenin Osmanlı geçmişi, Kemalist inkılabın "medeniyet bakımından öteki"si olarak görülüp bir kenara atılmıştı. Eski (Osmanlı) ile yeni (cumhuriyet) arasındaki keskin ve ideoloji yüklü ikili karşıtlık, CHP'nin resmi söyleminin ve devrimci retoriğinin ayrılmaz bir parçası haline gelmişti. Öte yandan, aynı zamanda, Osmanlı hanedanının altı yüz yıllık tarihi ve kültürü, İslami ve kozmopolit yönlerinden arındırıldıktan sonra, Türklerin ve Türk kültürünün daha kapsamlı tarihine, bu tarihin en güçlü ve muzaffer dönemlerinden biri olarak dahil de ediliyordu. Osmanlı döneminin sanatı, mimarisi ve kültürü hakkındaki cumhuriyet söylemi neredeyse sadece Osmanlı mirasının "Türk karakteri"ni saptayıp bu karaktere milliyetçi anlatı adına sahip çıkmaya yönelikti.[16] Selçuklu anıtları ile erken ve klasik dönem Osmanlı mirası resmi yayınlarda ve kartpostallarda milli hazineler olarak sunuluyordu (resim 6.2). Özellikle önemli bir olay, Eski Eserler ve Müzeler Röleve Bürosu'nun müdürü, kendi eserlerinde modernist bir çizgi izlemiş olan cumhuriyet mimarı Sedad Çetintaş tarafından düzenlenen, "Osmanlı Devri'nin Türk Mimari Anıtları"nın çizimleri ve fotoğraflarının yer aldığı bir sergiydi.

Osmanlı mimarisini bütünüyle terk etmek yerine, Osmanlı mirasına böyle milliyetçi bir şekilde sahip çıkılması, 1930'ların sonlarından itibaren cumhuriyet mimarlarının ve mimarlık tarihçilerinin yazılarında önemli bir tema haline geldi. Her vesileyle Osmanlı mimarisinin mimarideki Türk karakterinin tarihsel tecellilerinden yalnızca *biri* olduğu belirtiliyordu: Türkler bu karaktere Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulmasından çok önce de sahiptiler, onun yerine cumhuriyet geçtikten sonra da sahip olmaya devam edeceklerdi. Örneğin, Osmanlı cami mimarisinin kubbeli sisteminin, birçok Avrupalı bilim adamının iddia ettiği gibi, Bizans mimarisinin türevi olmadığını, Türklerin daha eski tarihlerinden kalma özgün bir katkıları –"Bizans'ın aslında Mezopotamya'dan ve Sasanilerden ödünç aldığı"[18] bir şey– olduğunu ileri sürüyorlardı. Daha da önemlisi, Behçet Ünsal gibi daha birçok kişi Osmanlı camileri ve anıtlarının biçimsel saflığını, rasyonelliklerini ve yalınlıklarını (diğer İslam geleneklerinde eşi görülmeyen bu özellikleri) açıklayan şeyin onların "Türk karakteri" olduğunu iddia ediyordu. 1934'te cumhuriyet mimarı Aptullah Ziya bu "Türk karakteri"ni Osmanlı mimarisinin, "Arap ve Acem kültürü esareti"yle kirlenmeden önceki dönemi olan klasik döneme yerleştiriyordu.[19] Aynı yıl, "Mimarlık ve Türklük" adlı yazılarında Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi bir Osmanlı camisinin fotoğrafının yanına bir Arap camisininkini koyarak, birincisi lehine net bir değer yargısında bulunuyorlardı. Fotoğraf altlarında "Zevkte ve mimarlıkta mükemmeliyet: İstanbul'da bir Türk camii" ve "Zevkte ve mimarlıkta iptidailik: Bağdat'ta bir Arap camii"[20] yazıyordu. Celal Esat Arseven de yazdığı Türk sanatı tarihinde benzer önyargılar sergiliyordu; kitapta klasik bir Osmanlı eserinden alınan bir çini dekorasyon modelinin altında " safiyet ve sadelik" paradigması olduğunu belirten bir yazı varken, Elhamra Sarayı'nın duvarlarından alınma bir alçı süs "tıkız ve mübalağalı, girift şekilde" diye sunuluyordu.[21]

Genelde Avrupalıların İslam mimarisi karşısında çoğunlukla gösterdikleri şarkiyatçı önyargıları yineleyen birçok cumhuriyet mimarı ve sanat tarihçisi, Arap mimarisinin dekoratif aşırılıklarına karşı Türk camisinin rasyonel ve tektonik karakterini övüyordu. Osmanlı –yani *Türk*– camisinin rasyonelliği, sadeliği, tektonik karakteri ve evrimleşme kapasitesi üzerindeki bu abartılı vurgunun özellikle önemli olan yanı, bunların tam da sanat tarihçilerinin klasik antikiteden modernizme Avrupa mimarisine atfettikleri nitelikler olmasıydı. Dolayısıyla bu tikel Türk sanatı yorumu bir yandan cumhuriyetin Batı medeniyetinin parçası olma iddialarını meşrulaştırırken, bir yandan da tevarüs edilen mirası ve tarihi olumsuzlamıyordu ve Türk mimarlarının modernizme "milli" mimaride zaten içerilen bir fikir olarak sahip çıkmalarına imkân sağlıyordu. Klasik Osmanlı mimarisinin rasyonelliği, yapısal mantığı ve tektonik niteliği gibi özellikleri için övülmesi milliyetçi Türk mimarlarla sınırlı değildi, onların Almanca konuşan öğretmen ve meslektaşları arasında da güçlü bir eğilimdi. Ernst Egli Sinan'ın

klasik camileri hakkında kapsamlı çalışmalar yaptı ve daha sonra Sinan hakkında bir kitap yayımladı.[22] Bruno Taut Sinan'ın başyapıtlarına o kadar hayrandı ki, İstanbul Üniversitesi alanı için bir kent planı üzerinde çalışırken, Süleymaniye Camii'nin ihtişamının seyredilebileceği bir teras-platform yapmayı önermişti.[23]

Birçok araştırmacı, Orta Asya Türkleri'nin her türlü medeniyetin kaynağı olduğuna dair milliyetçi teorilerin daha sonra terk edilmesine rağmen, "halkın ruhunu tekrar kazanma" fikrine dayalı "daha ılımlı bir sentez"in, Türk milliyetçiliğinin daha kalıcı bir bileşeni haline geldiğini işaret etmiştir.[24] Anadolu bu halk/folk milliyetçiliğinin coğrafi merkeziydi. Üçü de Anadolu'nun coğrafi sınırlarının ötesine uzanan eski Osmanlıcılık, İslamcılık ve pan-Türkçülük ideolojilerini reddeden Kemalist milliyetçilik dikkatini Misak-ı Milli sınırları içindeki topraklar üzerinde yoğunlaştırdı. Kabaca günümüz Türkiyesi'nin sınırlarına tekabül eden bu sınırlar, kahramanlıklarla dolu İstiklal Savaşı ve Lozan Antlaşması (1923) ile güvence altına alınmıştı ve bu yüzden ulusun doğumu simgeciliğiyle yüklüydü. Anadolu'nun tarihöncesi medeniyetleri milli kültürün arkaik köklerini sunarken, Anadolu'nun folk kültürü ve köylü hayatı, bu kültürün günümüze kadar gelmesini sağlayan ambar olarak görülüyordu.

1930'lar boyunca cumhuriyetin romantik popülizmi, bu Anadolu miti –kozmopolit İmparatorluk İstanbulu'ndan ayrı ve onunla çelişen vatanseverlik, idealizm ve saflık yurdu– ile beslendi. Mustafa Kemal Atatürk'ün İstanbul'dan ayrılıp 1919'da Anadolu kıyılarına ayak basmasına, Türk milliyetçi anlatısı tarafından İstiklal Savaşı'nın başlangıcı olarak mitik bir statü yüklendi. Bu anlatıda, savaşın gerçek kahramanları Anadolu'nun isimsiz köylüleriydi ve millet Anadolu'nun kıraç topraklarında, savaş meydanlarında ve yoksullukla malul köylerinde doğmuştu. Bu nedenle sahici, lekelenmemiş ve zamanaşırı bir Türk kimliğinin kaynağı, Anadolu'nun köylü hayatında, yerli dilinde ve folk kültüründe bulunabilirdi. Batı medeniyeti, bilim ve ilerleme Kemalist inkılabın temel direkleri olarak sunulurken, bunların millileşip sahicileşmeleri için Anadolu'ya taşınmaları gerektiği de varsayılıyordu. Önde gelen romancı ve cumhuriyet aydınlarından Yakup Kadri Karaosmanoğlu meseleyi şöyle anlatıyordu: "Milliyetçi Türk garpçısı için garpçılığın en karakteristik vasfı garplılığa Türk üslûbunu, Türk damgasını vurmaktır. Şapka bize hâkim değil, biz şapkaya hâkim olmalıydık. Bu prensip, ancak, millî isteğin, millî kültürün ve nihayet millî ahlâkın hizmetçisi, emirberi olmak şartiyledir ki, yaratıcı ve kurucu rolünü ifa edebilirdi."[25]

Milli kültürün ancak Anadolu'da odaklanan "milli öz"ün muasır –yani Batılı– medeniyetin normlarıyla sentezlenmesinden doğabileceği ileri sürülüyordu. Cumhuriyetin bütün kültür siyaseti, en iyi ifadesini CHP'nin 1935 tarihli "program"ında bulan bu formül etrafında kurulmuştu; öyle bir sanat ya da kültür arzu ediliyordu ki orada "teknik beynelmilel, ruh Türk; usul beynelmilel, üslup Türk" olacaktı.[26]

Bu resmi kültür politikasının özellikle aydınlatıcı bir ifadesi, Batılı modellere öykünen ama Anadolu'nun folk ezgilerinden ilham alan çoksesli bir Türk müziği yaratma girişimiydi. Cumhuriyet, Osmanlı saray müziğini ve tekke müziğini reddettikten sonra, iki yöne baktı: Batı'nın çoksesli klasik müziğine ve Anadolu köylerinin halk müziğine. 1935'te Alman besteci Paul Hindemith'e Türk müzik eğitimini Avrupa doğrultusunda reformdan geçirme ve Ankara'da "cumhuriyetin asıl gözbebeği ve asıl ayrıcalıklı çocuğu "[27] Devlet Müzik Konservatuvarı'nı kurma görevi verildi. Bir yıl sonra, Ankara'daki Halkevi Macar besteci Bela Bartok'u "Türk halk müziğinden milli bir müziğin nasıl geliştirilebileceği"[28] konusunda resmi danışman olarak ülkeye davet etti. Bartok Macaristan'daki etnografik müzik araştırmalarıyla ün kazanmış ve halk müziği araştırmalarıyla milliyetçilik arasındaki ilişki konusunda çok yazı yazmıştı. 1929'da Macar halk müziği hakkında yazdığı bir yazıda, Bartok halk müziğini "köylü ortamının bir parçası olması sayesinde belli, tekbiçimli bir duygusal örüntüyü yansıtan ve kendine özgü bir üslubu olan ayrı bir melodik yaratıcılık tipi" olarak tanımlamıştı.[29] Köylü müziğinin "kent kültüründen etkilenmeyen insanlarda bilinçdışı biçimde işleyen doğal bir güç"ün sonucu olduğunu ve "köylü" ve "ilkel" terimlerinin aşağılayıcı terimler olmadığını, "çerçöpten arınmış bir ideal sadelik kavramı"na karşılık geldiğini ileri sürmüştü. Bartok, 1930'ların sonları ve 1940'ların başlarında yazdığı bir dizi yazıda, etnografik örnek olarak halk müziğinin kent kültürüne en uzak köylerden, eğitimle ve kentin etkileriyle kirlenmemiş kişilerden derlenmesi gerektiğine dair ayrıntılı tavsiyelerde bulunuyordu.[31] En önemlisi, dilbilimsel araştırma ile etnografik müzik araştırmaları arasında kıyaslamalar yapıyor ve "müziksel folklorda aşırı milliyetçiliğe" –yani karşılaşmalar, mübadeleler, göçler ve fetihlerle dolu uzun dönemler boyunca farklı halklar arasında sürekli bir melodi alışverişi olduğunu göz ardı eden "müzikte ırk saflığı" mitine– kapılınmaması gerektiği uyarısında bulunuyordu.[32]

Bartok Türkiye'ye 1936 Ekiminde geldi, Ankara'da üç konferans ve bir konser verdikten sonra Adana çevresindeki göçebe Yörük obalarından ve köylerinden halk müziği ezgileri ve türküler derlemeye koyuldu. Devlet Konservatuvarı'ndan Avrupa'da eğitim görmüş meslektaşları Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin'in eşlik ettiği Bartok, Batı tarzı birçok klasik kompozisyonun temelini oluşturan kayıtlar ve notasyonlar yaptı. Sistematik türkü derleme, sınıflandırma ve arşivleme faaliyeti ondan sonra hep devam etti; bugün bu türküler Devlet Konservatuvarı ile Devlet Radyosu'nun resmi arşivlerinde bulunmaktadır. Daha önemlisi, Bartok'un Macar ve Türk halk müziği arasındaki benzerlikler hakkında söylediği sözler, o zamanlar savunulan milliyetçi tarih ve dil tezlerine destek veriyordu. Bu teorilerin Türklerin kökenlerini Türki boyların Orta Asya'dan Avrupa ve Küçük Asya'ya göç etme dalgalarına bağlamasını hatırlatan bir biçimde, Bartok şöyle yazıyordu:

Bu tür ezgiler Yugoslavlar, Batı ve Kuzey'deki Slovaklar ya da Yunanlılar arasında bulunmaz, Bulgarlar arasında bile tek tük rastlanır. Bu ezgilerin yalnızca Macarlar, Transilvanya ve Moldovya Romenleri, Keremisler [Volga bölgesinde yaşayan bir Fin-Uygur halkı] ve Kuzey Türki halkları arasında bulunabildiğini hesaba katarsak, bu müziğin antik, bin yıllık bir Türk müzik üslubunun kalıntısı olması olasılığı yüksektir.[33]

Müzik örneği 1930'larda cumhuriyetin resmi kültür politikasının paradigmasını sunar. Edebiyat, tiyatro, resim ve heykel de Halkevleri'nin ülke çapındaki kılavuzluğu altında benzer yollar izlemişler ve sanatın her dalında Anadolu'dan alınan konulara Batılı janrlar ve teknikler uygulandı. CHP'nin kırı kolonileştirmek amacıyla "medenileştirme misyonu"na başladığı sıralarda (bkz. 3. Bölüm) ve Anadolu'yu dönüştürmek için model köyler ve yeni altyapının sunulduğu zamanlarda, kırın ilkel güzelliği ve köylüler sanatsal bir mecaz haline geldi. Folk sanatlar ve eşyalar –kilimler, sepetler, bakır kap kacak, ilkel aletler, köylülerin rengârenk elbiseleri, türküleri ve dansları– artık etnografik incelemeye tabi tutulacak, sistematik korumaya alınacak ve halka sergilenecek nesneler oldukları kadar sanata ilham veren nesneler haline gelmişti.

1930'ların kültürel sahnesinde Anadolu temalarının ve halk kültürünün egemenliği bariz bir hal almıştı; bu temalar "milliyetçi okul"u, İstanbul merkezli daha kentli, kozmopolit ve akademik resim okullarından ayırıyordu. 1932'de Ankara'da kurulan Gazi Öğretmen Okulu resim bölümü, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanat eğitimi üzerindeki tekeline son verdi ve kısa zamanda Türk sanatında "Anadolu temaları"nın yayılmasında önemli bir merkez oldu. 1937'de CHP tarafından Halkevleri himayesinde sanatçılar için bir seyahat programı yapıldı. Bela Bartok'un çabalarını hatırlatan bu programın amacı, sanatçıları Anadolu'da gezmeye ve Anadolu kırlarının manzaralarını, köylerini ve folklorik özelliklerini resmetmeye teşvik etmekti. Avangard sanata yönelik saldırılarla uyumlu olarak, birçok Türk sanatçısı modern sanatın soyut, biçimci ve bireyci anlayışlarıyla aralarına mesafe koyup Anadolu'da kök saldığına inanılan kolektif milli özü temsil etmeye çalıştı.

Genç Türk ressamlarının oluşturduğu ilk "avangard" grup olan ve Türkiye'ye kütizm, dışavurumculuk ve konstrüktivizm gibi modernist eğilimleri soktuktan sonra (bkz. 4. Bölüm), resmi ideolojiyle ittifak kurup bir eleştirmenin deyişiyle "köylü kübizmi"[34] yapmaya başlayan D Grubu'nun durumu aydınlatıcıdır. Grubun önde gelen üyelerinden Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk ve Cemal Tollu, kübik soyutlama tekniklerini folklorik motiflere, köylü kadınlara ve Anadolu manzaralarına uyarlama konusunda özellikle verimliydiler (resim 6.3). Ayrıca arkeolojik bulgulardan, Hitit figürlerinden ve İslamöncesi Anadolu medeniyetlerine ait diğer motiflerden de ilham alıyorlardı. Turgut Zaim'in 1930'ların sonlarında ve 1940'ların başlarındaki çalışmaları, Türk "naif" janrının en özlü ifadesidir; bu janrda köylü kadınlar ve çocuklar, kerpiç evler ve kavak ağaçlarıyla kı-





6.3 Türk resminde Anadolu folk motifleri: 1930'ların "köylü kübizmi". *Üst*: Ütü Yapan Kadın, Nurullah Berk (*Boyut*, no. 1-2, 1982). *Alt*: Kompozisyon, Bedri Rahmi Eyüboğlu (N. Berk, *Modern Painting and Sculpture in Turkey*, New York: Turkish Information Office, 1955). Her iki sanatçı da, kübizm ve konstrüktivizmden etkilenen D Grubu'na mensuptu.

raç Anadolu manzaraları, halk sanatları, kilimler ve bakır kaplar epey stilize ve idealize edilmiş bir tarzda resmediliyordu. Zaim'in ayrıca Devlet Tiyatrosu, Devlet Opera ve Balesi ve Bartok'un meslektaşları olan yeni Türk bestecilerin Anadolu halk ezgilerinden ilham almış eserlerinin çalındığı Devlet Senfoni Orkestrası'nın prodüksiyonları için sahne tasarımları yaptığını da belirtmek gerek. 1930'ların bu sanatsal ve kültürel üretimleri hep birlikte, Türkiye'nin resmi, devlet himayesindeki sanat ve kültürünün –bugün birçok alternatif ifadenin meydan okuduğu sanat ve kültürün– temellerini attılar.[35]

Mimari kültürü, milli tarihi yeniden yazmaya yönelik bu girişimlerden ve Anadolu temaları üzerinde odaklanan yaygın milliyetçi hislerden kaçınılmaz olarak etkilendi. 1920'lerin sonlarıyla 1930'ların başlarında Türkiye'ye ilk geldiğinde Yeni Mimari için başlarda duyulan heyecan yatıştı ve "milli mimari"ye yönelik, yoğunluğu gittikçe artan çağrı moda haline geldi. Tarihyazımı, arkeoloji ve etnografi alanlarındaki daha önce bahsettiğimiz gelişmelere paralel olarak, yerli yapı geleneklerine ve Anadolu'daki İslamöncesi medeniyetlerin yapı geleneklerine duyulan ilginin artması,hızla, mimarların bu çabaya katılmalarında bir tarz haline geldi. Güçlük bu ilgiyi mimarların mesleki söyleminin vazgeçilmez çekirdeğiyle, yani modernizmin rasyonalist, işlevselci ilkeleri ve modernist öğretilerin temelinde yatan ilerleme fikri ile uzlaştırmaktaydı. "Moderni millileştirme" sorunu üzerinde bir dizi konum –bazı açılardan örtüşen, bazı açılardan çelişen, ama her zaman modern *ve* milli bir Türk mimarisi arayışı içinde olan konumlar– saptamak mümkündür. Türk mimarları arasında modernin nasıl millileştirilmesi gerektiği konusunda ulaşılan temel mutabakat, dikkatlerini ülkenin Anadolu manzarasına yayılmış kendi yerli yapı geleneklerine çevirmeleri gerektiği şeklindeydi.[36]

Yerel Geleneklere Sahip Çıkmak

Yerel mimari ne "Batılı"/kozmopolit ne de "Osmanlı"/emperyaldi, ki Kemalizm her ikisini de reddediyordu. Ülkenin has toprağının ürünü olarak yerel mimari, "milletin esas cevherini"ni ve "halkın ruhu"nu cisimleştiriyordu – 1930'ların milliyetçi anlatısının önemli temaları bunlardı. Daha önemlisi, yerel mimari yüzyıllar içinde süzülmüşlüğüyle rasyonalist mimarların hayran olduğu belli bir yapı bilgeliğini temsil ediyordu. Sıradan halkın yaptığı binalar, kullanışlılığın, sadeliğin, yapıda dürüstlüğün ve yerli malzemeye, iklime ve kaynaklara uyumun, yani modern mimarinin peşinde koştuğu temel nitelik ve ölçütlerin kusursuz ifadeleri olarak görülüyordu. Modern mimari de zaten, klasisizm ve akademizmin sabit stilistik normlarının yerine tanımı gereği yerel koşullara duyarlı olması gereken ampirik bir tasarım yaklaşımı getirmek isteyenlere ait eleştirel bir söylem

olarak ortaya çıkmıştı. Form, önsel bir stilistik seçim değil, yerel binalarda ya da halk mimarisinde her zaman yapıldığı gibi, program, yer, arazi, iklim, bütçe ve malzemelerle ilgili rasyonel mülahazaların sonucu olacaktı.[37] Dolayısıyla modern mimari, gerçek ruhu itibariyle, bir "uluslararası üslup" olamazdı: Derin bir bağlamsalcı ve bölgeci duyarlık modern mimari kavramının ayrılmaz bir parçasıydı.

Modern mimarinin bağlama duyarlı, rasyonel bir bina yaklaşımı olduğu yönündeki bu anlayış, 1930'larda Türk mimarlık söyleminin vazgeçilmez özünü oluşturuyordu. Bu söylemde "modern eşittir milli" doğruluğu herkesçe kabul edilen apaçık bir gerçekti. Başka bir deyişle, eğer modern binalar belli bir yerin iklimsel, topoğrafik, kültürel, toplumsal ve ekonomik koşullarına verilen en rasyonel ve uygun cevaplarsa, o zaman "milli" olmamaları mümkün değildi. Modern mimari ve yerel bina idealleri bir ve aynıydı, dolayısıyla mimarların, rasyonelliğin harika örneklerini verdiği iddia edilen yerelden öğrenecek çok şeyleri vardı. Avrupa modernizminin kendisinin de Japonya'dan Akdeniz'e çeşitli yerel geleneklerden esinlenmiş olması bu inancı daha da güçlendiriyordu. 1934'te, Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi, Türkiye'de o zamanki inşaat sanayiinin yoksulluğu göz önünde bulundurulduğunda, yaşama şansı olan tek seçeneği yerel mimarinin gösterdiğini yazıyorlardı:

> Düz çatı yapamıyoruz diye, betonarme veya taş, ahşap kullanıldı diye, yahut demir pencere yapamıyoruz diye eserimiz modern olmaktan uzaklaşmış değildir...Eski Türk mimarlığında, her unsur yerinde kullanılmış, mantıki ve maksada uygundur. Bugünün Avrupalı düşünüşüne ve mimarlığına bir önayak ve memba teşkil eden eski Türk mimarlığının kıymeti, fikirler ve zamanlar değişse de ebedi kalacaktır. Yeni Türk mimarlarının da eserleri, gelecek zamanlarda bu şekilde (eski Türk mimarlığı gibi) görünmelidir.[38]

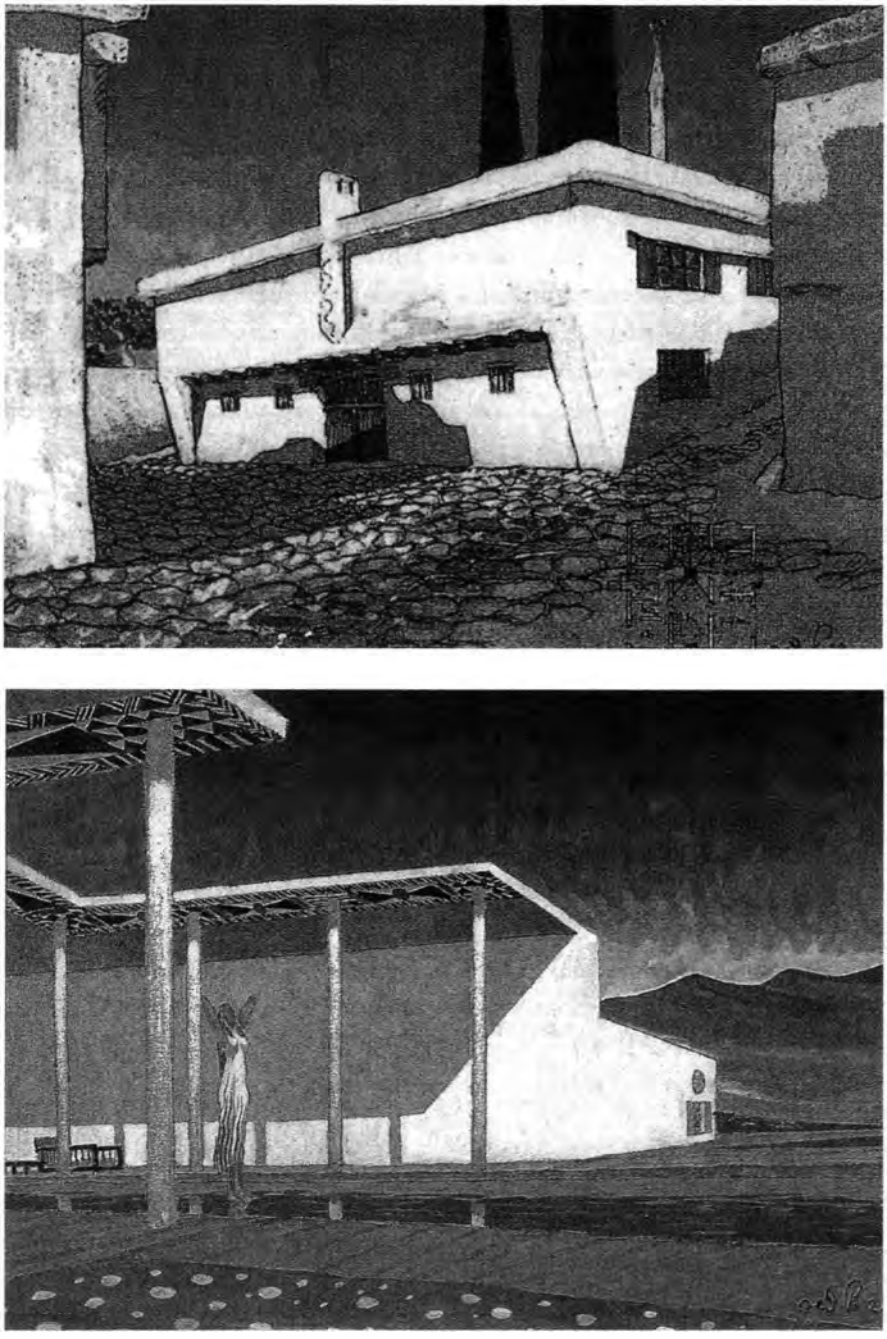
Bu bağlamsalcı ve bölgeci mesaj, ilk kuşak cumhuriyet mimarlarının tamamını eğitmiş olan Avrupalı mimarların öğretilerinin de temel temalarından biriydi. 1930'ların başlarında Ernst Egli ve Clemenz Holzmeister'den 1930'ların sonlarında ve 1940'larda Bruno Taut ve Paul Bonatz'a hepsi yerel mimariyi incelemeyi teşvik etmişlerdi. Ernst Egli 1930'da, *Türk Yurdu* dergisinde yayımlanan "Mimari Muhit" adlı önemli bir yazısında, modern mimari ile vatana duyulan milliyetçi tutku arasındaki bünyevi bağlantıyı gündeme getiriyordu: "Ziya, hava, güneş, rüzgâr, arazinin sathının şekli ve vaziyeti, su, nebatat, tabiatın sertliği ve yumuşaklığı, gecenin şayanı dikkat vasfı ve akşamın gizli musikisi... Bunların hepsini bir tek kelime ile, "muhit" ile ifade ediyorum... Modern mimarinin şayanı dikkat vasfı şu zamanda başlar: modern mimari tekamülünün beynelmilel tohumları muhtelif muhitlere hususi şekilleri inkişaf ettirirse. Benim kanaatim şudur ki modern mimaride Anadolu'nun büyük rolü vardır."[39] Egli daha sonra, "damları yıldızlı göklere açık" ve "sokakların tozuna kapalı" serin ve gölgeli avlularıyla geleneksel Anadolu evinin içedönük karakterini övüyor ve yazısını şöy-

le bağlıyordu: "Modern vasıtalarla modern hayat için hazırlanmış olan böyle bir ev, Anadolu şehrinin son ve modern evleri için numune olabilir."[40]

Egli'nin Ankara'da kendi yaptığı kamu binalarında avlular, gölgeli portikler, ince sütunlar ve kübik pencere çıkmalarını kullanması, bu duyarlılıkların incelikli bir yansıması olarak görülebilir. Genellikle "Ankara kübiği" ya da "Viyana kübiği" olarak bilinen Egli ve Holzmeister'in eserleri, 1930'ların ikinci yarısında milliyetçi mimari söylemin hedefi haline gelmesine rağmen, mimarlarına ve çağdaşlarına göre bu binalar bağlamlarına *duyarlıydılar*. Anadolu düzlüğünün ortasında sıfırdan bir başkent yaratmaya uygun görülen idealize edilmiş yalınlık, süssüzlük ve tevazu niteliklerine dayalıydılar. Örneğin, Holzmeister'in Atatürk için yaptığı cumhurbaşkanlığı köşkü (1930-32) (bkz. resim 5.21) o zamanki yayınlarda Ankara'nın mütevazı ama kahramanca sahneye çıkmasının ruhuna uygun mütevazı boyutları, süssüz sadeliği ve modern estetiği nedeniyle övülmüştü. Anadolu halk ezgilerinden çoksesli bir Batı müziği, ya da köy hayatından kübik resimler yaratma çabalarını andırır biçimde, bu bina da "Batı'nın en yeni inşaat tekniklerini *Anadolu düzlüğünün kübik geleneği* ile ustaca birleştirdiği"[41] (a.b.ç.) için övülüyordu.

1920'lerin sonları ve 1930'ların başlarında, Ankara'nın inşa edilişi milli bir destana çevrilirken, İç Anadolu'nun kuru iklimi, kıraç manzarası ve "asil" yoksulluğu idealize ediliyor ve mimarlar İç Anadolu'nun yerel ruhunda pürist bir estetik araştırmaya çalışıyorlardı. Modernist mimarlara göre, Yeni Mimari'nin kübik formları, sade yüzeyleri ve düz çatıları, İç Anadolu düzlüğünün yoksul kerpiç geleneklerinde ve tarihöncesi Hitit yerleşimlerinde romantik birer gerekçe buluyordu. Türk kimliğinin kaynağı olarak farklı türden ahşap bir yerli yapı geleneğini savunan Sedad Hakkı Eldem bile ilk eskizlerinde kuru, kıraç bir manzarada sade kerpiç duvarların, düz toprak damların, avluların ve gölgeli revakların güzelliğini gözlemliyordu (resim 6.4).

Modern formları (kübik hacimleri, geniş terasları ve balkonları, düz çatıları vs.), sonradan, Anadolu'daki yerel öncülerine atıfla rasyonalize etme girişimleri, modern formun sanayi çağının yeni ihtiyaç ve imkânlarına verilen mantıksal bir tepki olduğu şeklindeki, eşit ölçüde güçlü iddiayla belirgin biçimde çelişiyordu. Behçet Ünsal, Aptullah Ziya, Abidin Mortaş, Zeki Sayar, Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi gibi, *Mimar* ve *Arkitekt* dergilerinde yazan modernist Türk mimarlar modern formun aynı zamanda hem ilerleme ve inkılabın ifadesi olmasını hem de "bağlamsal" ve dolayısıyla "milli" bir mimari olmasını istiyorlardı. Modern Hareket'in kanonik binaları, hatta "uluslararası üslup"un en paradigmatik örnekleri bile, gayet ciddi bir şekilde, bağlamsal ve yerel koşullara duyarlı binalar olarak sunulabiliyordu. Örneğin, Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi'ye göre, teknik ve malzeme birliği "beynelmilel bir üslup" yaratmaya kafi değildi; evrensel bir "beton mimarisi" ya da "kübik mimari" diye bir şey yoktu. "Muhit/bağlam" en önem-



6.4 Sedad Hakkı Eldem'in İç Anadolu bozkırının atmosferini yakalayan renkli eskizleri. *Üst*: Orta Anadolu köylerinin kerpiç evleri. *Alt*: Kurak bir iklimi ve kıraç bir toprağı canlandıran bir perspektif. Portiğin tavanı bölgenin kilim motifleriyle bezenmiştir (Sedad Hakkı Eldem Arşivleri, İstanbul).

li etkendi. "Mimarlık ve Türklük" adlı yazıda şöyle yazıyorlardı: "Mimari eserlerin anası muhittir. Bu memleket muhite bağlanan, toprağına, suyuna, havasına, tabiatına uyan, zamanımızın yerli duygularını canlandıran ciddi eserlere muhtaçtır. Böyle bir eser evvela mahalli mimari olur... Milli mimariyi doğuracak mahalli eserlerdir. Mahalli olan sanat hem rasyonel hem de milli olur... Ancak mahale uyan rasyonel Türk eserleriyle milli bir mimari yapılabilir."[42]

Ancak iş yazıyı resimlemeye gelince, Mies van der Rohe'nin modernist bir cam kutudan oluşan Tugendaht Evi'nin (1928-1930) bir fotoğrafını, "ışığa, tabiata ve muhite hassasiyet"in bir örneği olarak kullanıyorlardı. Yukarıdaki gibi "ancak mahalli eserlerle rasyonel ve milli bir mimari" yaratılabileceğini söyledikten sonra, "Yalnız rasyonel mimarlıkta ananenin ve eski şekillerin yeri yoktur... Mimarlık anane ve motif sanatı değildir. Milli mimarlık toplama ve ekleme ile yapılmaz, sadece yaratılır,"[43] diye ekliyorlardı. Daha da ilginci, Aptullah Ziya'nın "Sanatta Nasyonalizm" adlı yazısında, Modern Hareket'in en kanonik iki binası –geometrik olarak tasarlanmış beton ve cam iki örnek– "milli mimari"nin örnekleri olarak sunuluyordu. Aptullah Ziya, Le Corbusier'nin Stuttgart'taki Weissenhof Seidlung sergisi için yaptığı villayı –mimarlık kültüründe "uluslararası üslup"un en özlü ifadesi olan bir binayı– "milli karakterini yansıtan bir eser" olarak niteliyordu. Yine, İlya Goloşov'un Moskova'daki bir işçi kulübü için yaptığı konstrüktivist binanın "Rus karakteri"ni ifade ettiğini söylüyordu.[44]

Bu örnekler modernist mimarlar için, muhite uygunluğun çoğunlukla, "kültür"ün "tabiat"a indirgenmesiyle *fiziksel* bağlama/muhite –iklim, arazi, bitki örtüsü vs.– uygunluk anlamına geldiğini gösteriyor. Akademide Egli'nin halefi olan Bruno Taut da kültürü tabiatla özdeşleştiriyor, ama "tabiat" terimini daha karmaşık bir biçimde kavrıyordu. 1938'de Türkçe olarak yayımlanan ve konferanslarını bir araya getirdiği *Mimari Bilgisi* kitabında "tabiat"ı terimin çifte anlamıyla ve güçlü bir biçimde "millet"i çağrıştırması açısından ele alıyordu. "Tabiat" hem bölgenin "elementler"ine (yağmur, sis, güneş, rüzgâr, ışık vs.) hem de orada yaşayan halkın "karakter"ine karşılık geliyordu: "Milletler iklime uymuşlardır ve bittabi türlü türlü mizaçlar ortaya çıkmıştır... Mimari, milletlerin mizaç ve tabiatlerini aksettiren bir aynadır. Onun hafif veya ağır, canlı veya sakin, dağınık veya toplu, zarif veya sistematik vesaire oluşu, her halde büyük mikyasta bu aynalık vasfından ileri gelir."[45]

Taut'un öğrencilerine aktarmak istediği bu mimari anlayışı, onun temeldeki eleştirel modernist konumunun ve "uluslararası üslup" –daha doğrusu, evrensel geçerlilik iddiasındaki her türlü stilistik ortodoksi– karşısındaki hoşnutsuzluğunun ifadesiydi.[46] Modern Hareket'in soyutlanmış tekniği, inşaat ve işlevi fetişleştirmesini eleştiriyor ve mimarinin, "mühendislik ve seyrüsefer vasıtalarına", transatlantiklerin, arabaların, uçakların ve tahıl ambarlarının estetiğine öykünen "bir moda tezahürüne" indirgenmesinden yakınıyordu.[47] Ona göre, mimari, ne yazık



6.5 Safranbolu'dan geleneksel, ahşap bir "Türk evi" (Fotoğraf: Haldun Dostoğlu).

ki modernist avangard ve onların Türkiye'deki takipçileri için modaya uygun bir "stilistik *zeitgeist*" haline gelmiş olan modern ulaşımın teknolojik ikonlarına indirgenemezdi. Mühendislik tasarımının tersine, mimari, yerelliğin tikelliklerinden ayrılamazdı. Örneğin, nemli yazlardan ve soğuk kışlardan doğan Japon tapınağının güzelliğinin "Yunanistan'ın parlak güneşi ve şeffaf havası içinde sudan çıkmış bir balık gibi ölüp gideceğini" ileri sürüyordu. Öte yandan ancak bu parlak güneşte ayakta kalabilecek olan Yunan tapınağının klasik sütunları da, "sanki araba ya da trenmiş gibi" uzak diyarlara taşındığında "şimalin sisi ve rutubeti içinde boğulur", ölüme mahkûm olurdu.[48] "Uluslararası üslup" teriminden basiretle uzak duran Taut bu terimin yerine "beynelmilel yapı sanatı"ndan, ancak yerelliğin ve "milli karakter"in özgül özellikleri içinde biçimlenen evrensel, yaratıcı bir yapı, orantı ve nitelik ruhundan bahsediyordu.[49] Sinan'ın eserlerinde en üstün ifadesini bulan Osmanlı yüksek geleneğine ve yerel ev yapım geleneklerine duyduğu derin saygı, Modern Hareket'in ortodoksisinden ayrılmasının yansımasıydı.

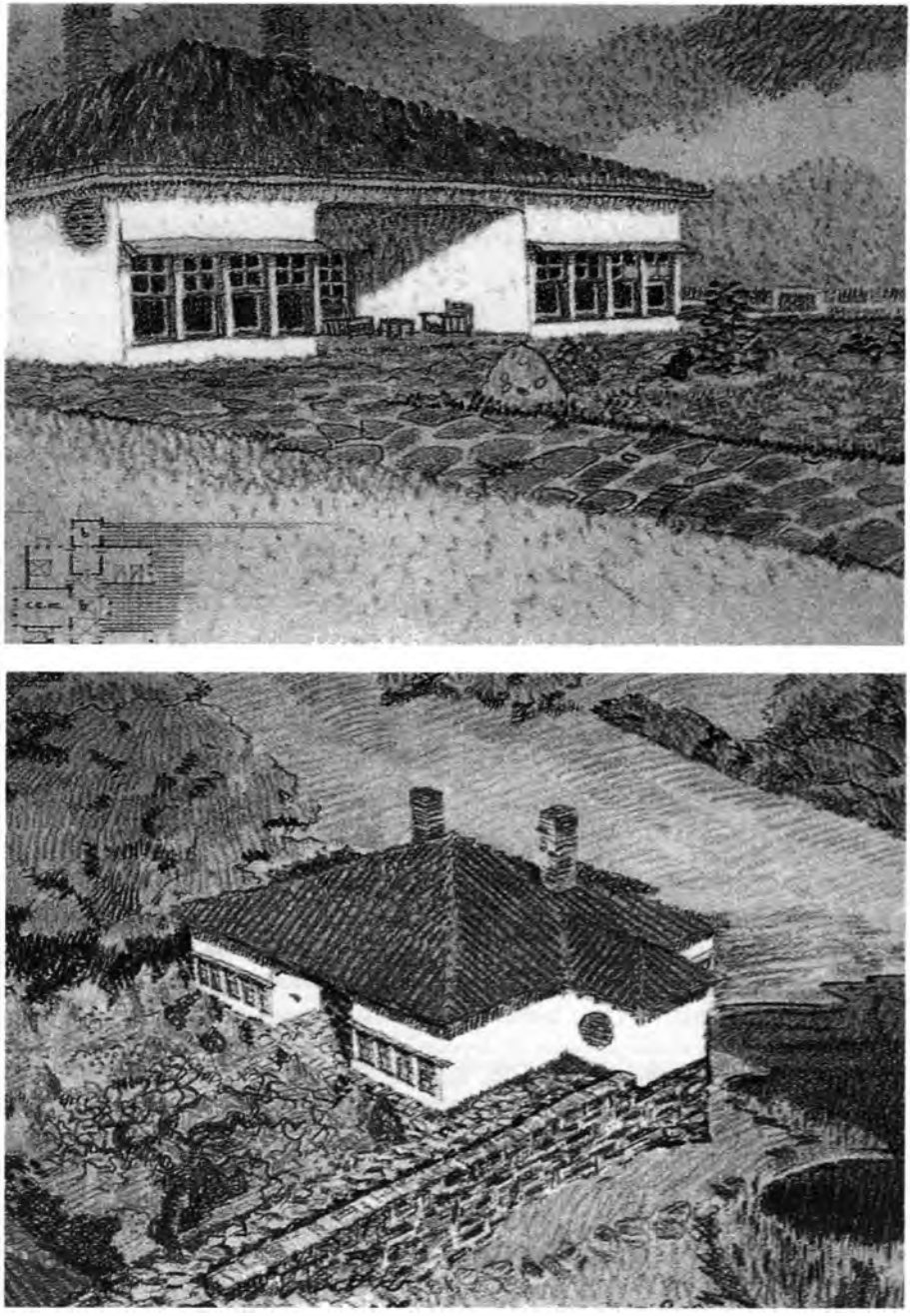
Anadolu'daki kerpiç ve taş evlerin "kübik geleneği" modern form için elverişli bir gerekçe sunsa da, modern Türk mimarisinin en önemli ismi olduğunu rahatlıkla söyleyebileceğimiz Sedad Hakkı Eldem, çok farklı türden bir yerelliğin bayraktarlığını yapıyordu. Eldem, hayatını ve kariyerini, eğik tuğla çatılı eski ahşap evleri –Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş topraklarının Balkanlardan İstanbul'a ve Kuzey Anadolu'ya kadar dört bir yanına yayılmış olan arketipik "Türk evi"ni– (resim 6.5) incelemeye, belgelemeye ve modern tasarıma uyarla-

maya adamıştır. Milli mimari hareketinin lideri olan Eldem hem akademide Vedat Bey ile Mongeri'den öğrendiği Osmanlı canlandırmacılığı milli üslubuna hem de Egli ile Holzmeister'in "Ankara kübiği"ne karşı bir "çifte isyan" başlattığını söyler.[50] Elit bir Osmanlı ailesinde yetişmiş olan Eldem –hem büyükbabası Osman Hamdi Bey hem de büyük-büyükbabası İbrahim Edhem Paşa Osmanlı'nın son dönemlerinin sanatsal ve kültürel hayatında önemli isimlerdi– çocukluğunu ve gençliğini babasının elçi görevini üstlendiği Almanya'da geçirmişti. Nitekim hem Osmanlı yapı geleneğini hem de iki savaş arasındaki Alman modern mimarisini gayet iyi tanıyordu. Modernist reformların arifesinde akademide mimarlık öğrencisiyken İstanbul'un eski ahşap evlerini sevgiyle resmetmişti ve onlarda modern ve milli bir Türk mimarisinin temeli olarak sahip çıkılabilecek belli bir "tip" görüyordu.

Birçok meslektaşı gibi, Eldem de yerelliği bariz bir biçimde modernist bir gündemden yola çıkarak takdir ediyordu. Gelgelelim, meslektaşlarının modern mimarinin "tanım gereği milli" olduğu (çünkü muhite/bağlama verilen en uygun cevap olduğu) şeklindeki savlarının neredeyse totolojik ters yüz edilmesi olarak, Eldem geleneksel Türk evinin (tam da modernizmin peşinde koştuğu nitelikleri cisimleştirdiği için) "zaten modern" olduğunu ileri sürüyordu. Çok sık alıntılanan bir pasajda şöyle diyordu:

> Benim ehemniyet verdiğim taraf eski Türk evinin bugünkü modern ev telakkilerine şaşılacak derecede yakın olmasıdır. Bol pencereli ve aydınlık olduğuna daha önce işaret ettim. Planında serbestlik, konfora gösterişten fazla ehemniyet verilmesi, malzeme icaplarına daima sadık kalınması, bol taraçalar (hayatlar) ile bahçe ve avlu, yani tabiat ile evin sıkı sıkı bağlanması... Bunlar hep modern evlerde aradığımız vasıflar değil midir? Bunların hepsini eski Türk evinde buluruz. Hatta daha ileri gideceğim: Modern mimarlık görüşlerinin yayılmasında en büyük rolü oynamış olan mimar Le Corbusier Türkiye'den çok ilham almıştır. Evleri daima ayaklar üzerine kurar, zemin katını oturma için kullanmaz, oturma katı birinci kattır. Tıpkı bizdeki gibi. Zemin katında garaj, depo ve taşlık gibi yerler vardır; bizdeki arabalık, taşlık ve depolar gibi. Binanın etrafında bol ve geniş taraçalar vardır. Bunlar üst kattadır; bizdeki hayatlar gibi. Bu taraçalar doğrudan doğruya bahçe veya avluya bağlanmıştır. Pencereler alçaktır. Ufki bir istikamette birbirine mümkün olduğu kadar yaklaşmak üzere dizilmiş, manzaranın ve ufkun hatlarına uyarlar.[51]

Aslında Eldem, Türk evini Avrupa'da, İstanbul'daki akademiden mezun olduktan sonra Paris ve Berlin'de geçirdiği iki yılda keşfetmiş olduğunu itiraf etmiştir.[52] Bu "keşfine" ilişkin olarak belli başlı üç kaynaktan söz eder. Birincisi, yukarıdaki alıntıda da ifade edildiği gibi, Le Corbusier'nin zemin düzeyinin üzerine kaldırılmış evin hafifliği hakkındaki fikirleri Türk evlerinin formuna ve organizasyonuna uyuyordu. İkincisi, August Perret'nin betonarme kullanması, geleneksel ahşap çerçevenin yapı mantığını betonarmeye –ki Eldem bu malzemeye bağlılığını her fırsatta dile getirmiştir– aktarmak isteyen Eldem'e esin vermiş-

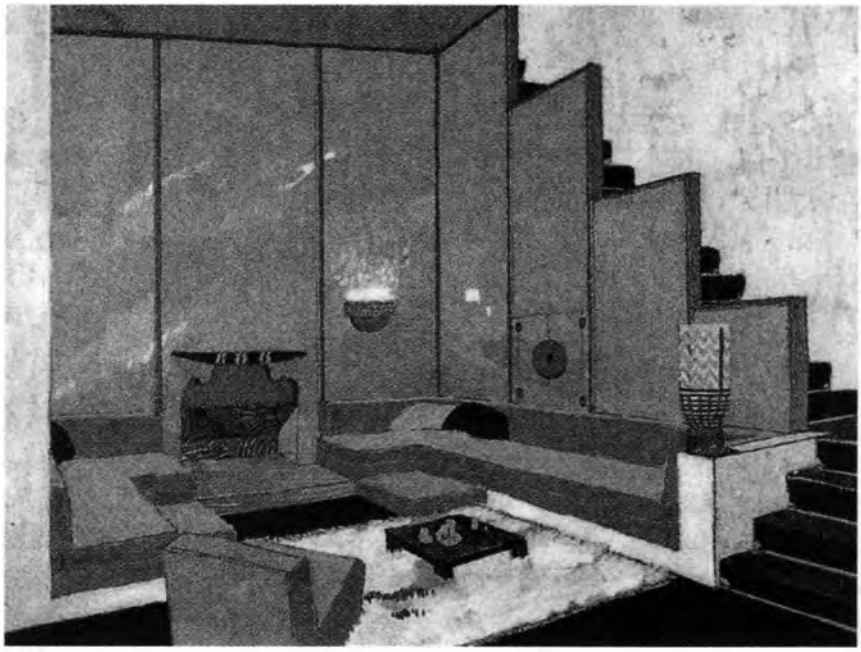


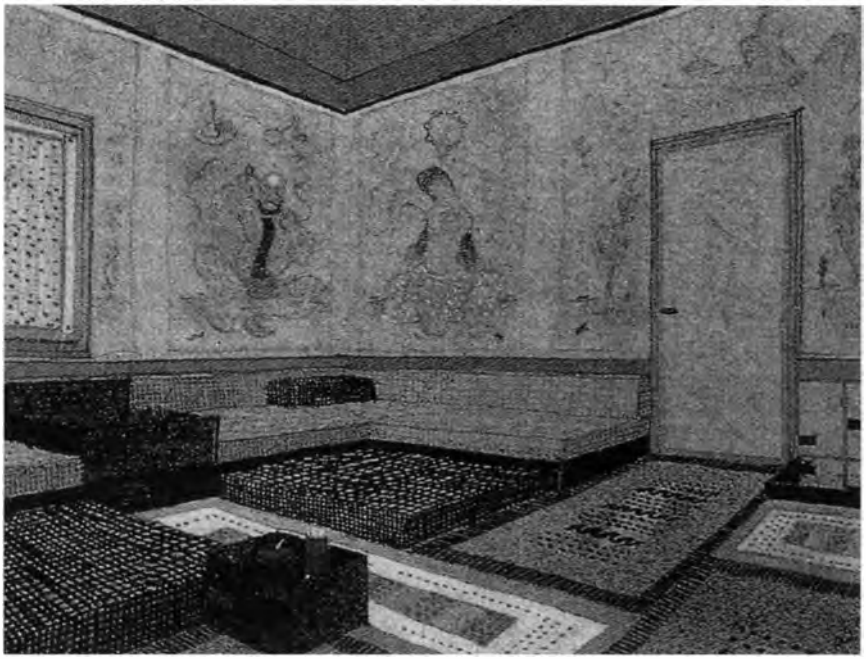
6.6 Sedad Hakkı Eldem'in, geleneksel "Türk evi"ne getirdiği modern yorum: Eldem'in "Anadolu Evleri" dizisinden bir örnek (1929). Masalsı kırsal ortamlara konumlanmış müstakil villaları sergileyen ve geleneksel ahşap evlerden (özellikle de pencere modülasyonları ve kiremit çatılardan) ilham alan renkli perspektif çizimleri (Sedad Hakkı Eldem Arşivleri, İstanbul).

tir.[53] Belki de en önemlisi, Eldem'in Frank Lloyd Wright'ın "prairie" evlerini, Almanya'da gördüğü Wasmuth yayınları yoluyla keşfetmesiydi. Eldem şöyle diyordu: "Ben bu evlerde ilerinin Türk evlerinin önemli karakteristiklerini keşfettiğimi zannediyorum. Yayvan ve yatık hatlar, sıraya dizilmiş pencereler, geniş saçaklar ve çatı şekilleri, öteden beri gözümün önünde tüten Türk evi mefhumuna çok yakındı."[54] "Bu evlerdeki romantik ve doğaya yakın hava ve yontulmamış taşla tabii renkte tahta kullanılmış olması" Eldem'e Le Corbusier'nin kübist/pürist kutularından daha cazip gelmişti.

Eldem, Frank Lloyd Wright'ın etkisiyle ve milli bir modern mimari fikrini bir tutku haline getirerek, "Anadolu Evleri" başlığını verdiği bir dizi çizimi 1928'de Paris ve İstanbul'da sergiledi (resim 6.6). Bu güzel eskizlerde eğik çatıları ve masif duvarların üzerinde sıra pencereleri olan modern, müstakil meskenler, masalsı ortamlar içinde resmedilmişlerdi. Başlığa rağmen, bu farazi peyzajlar ile kıraç Anadolu manzarası ya da başka herhangi bir yer arasında hiçbir benzerlik yoktu; binalar, örneğin Bekir İhsan'ın Anadolu kasabalarında orta sınıf aileler için önerdiği minimal kübik evler kadar "bağlamsız"dı (bkz. resim 5.15). Eldem'in "Anadolu Evleri"nin, Almanya'daki, onun da gayet iyi bildiği Heinrich Tessenow'un muhafazakâr ütopyalarını ve Heimatschutz hareketini hatırlatan belli bir romantik ve ütopik boyutu vardır. Ancak bu iki mimar arasında önemli ideolojik farklar olduğunu da unutmamak gerekir. Eldem, yerelliğe duyduğu ilgisi, Tessenow'un, modernliğin getirdiği yabancılaşma ve aşırılığa karşı köylülerin basitliğini ve küçük kasaba ahlakını yüceltme biçimiyle pek alakası olmayan, son derece elit bir kentliydi. Heimatschutz'un eleştiri hedefi olan ileri sanayi medeniyeti, Kemalist Türkiye'nin ulaşmaya çabaladığı ilerleme idealinin ta kendisiydi. Eldem'in "Anadolu Evleri" arasında yalnızca orman içindeki romantik evler değil, hayali şehir ortamlarında, önlerine arabalar park edilmiş büyük modern evler, hatta apartmanlar bile vardı. Yine de Eldem'in "milli karakter'in biçimlediği bir yapı ve yaşam kültürünün (*baukunst* ve *wohnkultur*) cisimleşmesi olarak "Türk evi" tutkusu, akla Tessenow'un "Alman evi" hakkındaki fikirlerini getiriyor. "Uluslararası üslup" terimini reddeden Eldem şu öncülü benimsiyordu: "Milletlerin yaratılış ve mizaçları arasında farklar bulundukça, yaşama, oturup kalkma ve dolayısıyla ev şekli, fikir ve telakkisi daima birbirinden farklı kalacaktır."[55]

Eldem'in geleneksel Türk yaşam kültürüne verdiği değer, sahip olduğu modernist duyarlılıkların da süzgecinden geçmişti. Bir Türk evinin geleneksel iç mekânını ayırt eden unsurların aslında konfor, hijyen, esneklik ve gömme mobilyaların kullanılması gibi modernist ölçütlerin cisimleşmiş halleri olduğunu ileri sürüyordu. 1928-1929 tarihlerinde yaptığı iç mekân çalışmalarında, ocak ve sedir gibi geleneksel unsurların epey rasyonelleştirilmiş ve stilize edilmiş versiyonlarını kullanıyor, ayrıca sadelik, hafiflik, geometrik örüntüler ve doğal malzeme-





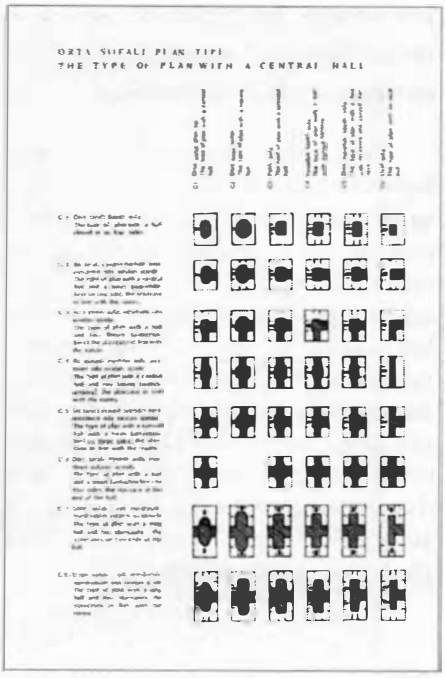
6.7 Sedad Hakkı Eldem'in geleneksel Türk unsurlarından ilham alan modern iç mekân çalışmaları: Sabit sedirler, şömineler, duvarlarda stilize folklorik motifler ve yerlerde Türk kilimleri ve halıları (Sedad Hakkı Eldem Arşivleri, İstanbul).

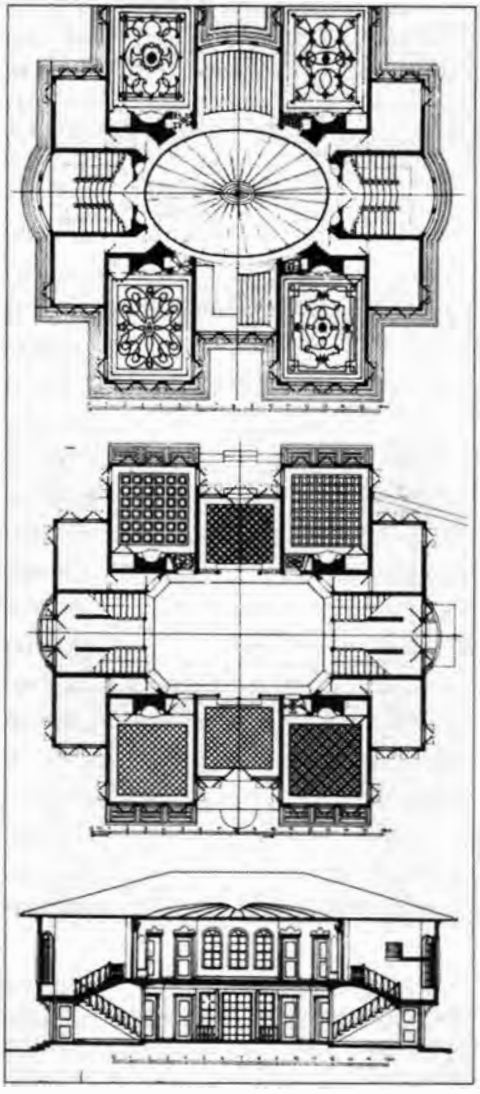
lere yönelik modernist bir eğilim de sergiliyordu (resim 6.7). Geleneksel Türk evinin "modern" olduğunu nasıl savunduysa, bu evin iç mekânının da "modern" olduğunu öyle savunuyordu:

Bugün modern evlerde aranan gömme mobilya usulü bizde eskiden beri vardır. Dolaplardan başka hücreler, raflar, lambalıklar, saatlıklar hep bina ile düşünülür ve duvar içinde yer alırdı. Portatif ağır mobilya bulunmazdı... Hatta yatak odalarının gündüzün oturma odası şeklinde kullanılması, Avrupa'da yatak haline getirilen divan (minderlerle) elde edilmiyor mu? Amerika'da dolapların içinde kaybolan yataklar, bizim eski yatakların asrileşmiş bir şekli değil midir? Hatta eskiden oturmak için kullandığımız geniş, rahat sedirler, bugün Avrupa'da aynıyle yapılmıyor mu? Bizde eskiden beri odalarımızda yapılan ocaklar, bugünkü şöminelerin yerini tutmuyor muydu?.. Hele sıhhi tesisat? Akarsu bizim evlerde eskiden beri vardır. Avrupa'da leğen ve ibrik ile yıkanılan geçen asra kadar Türk evinde hamamlarda, musluklarda sıcak ve soğuk su akmıştır. Dolap içindeki gizli güsulhaneleri Avrupa'da en modern ev ve otellerdeki dolap içindeki lavabo ve duş yerine benzetmemek kabil midir? Avrupa kıtasında ancak 19uncu asırdan beri yayılan *water closet*'in Türklerde eskiden beri yapıldığını hatırlatmak milletimizin üstünlüğünü göstermiyor mu?[56]

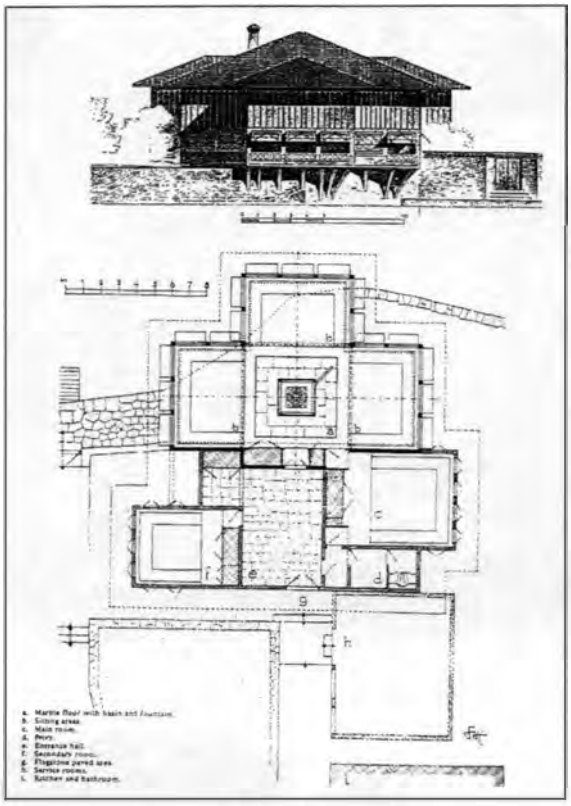
Sedad Hakkı Eldem 1930'larda Egli ile Holzmeister'in "Ankara kübiği" ile mücadele etmek için milli mimari hareketinin liderliğini üstlendi. Onun öncülüğünde 1934'te akademide bir milli mimari semineri düzenlendi. Bu seminer, yıllar içinde, geleneksel ahşap evlerin günümüze kadar gelen örneklerini incelemeye ve belgelemeye yönelik büyük bir girişime dönüştü. Birçok mimar, korumacı ve resmi görevli, bu mesken mirasının hem zamanaşırı bir "milli karakter"in hem de çağdaş yaşamın en arzulanır modern niteliklerinin taşıyıcısı olarak sahip olduğu önemi vurgulayan yazılar yazıyorlardı. Evkaf Vekaleti'nde resmi bir görevli, 1936'da *Arkitekt*'te yazdığı bir yazıda, "sıhhi, güzel, ehven, konforlu, dayanıklı ve muhite en iyi intibak eden mesken"e eski Türk evlerinden iki örnek sunuyordu: Birgi'deki Çakırağa konağı ve Tire'deki Emine Kadın evi.[57] Eldem'in kendisi ise İstanbul'daki bir dizi örneği incelemiş ve onlar hakkında monografiler yazmış, hayatının daha sonraki dönemlerinde de milli mimari seminerinde başlayan araştırmalara dayalı üç ciltlik anıtsal *Türk Evi* kitabını üretmiştir (resim 6.8).[58] 1930'ların sonları ve 1940'ların başlarında birçok mimarlık öğrencisi çeşitli Anadolu kasabalarının geleneksel evlerini incelemiş, bunların ölçekli çizimlerini yapmış ve üzerlerine tezler yazmışlardır. Profesör Albert Gabriel'in dersleri ve yazıları da Eldem'in gündemini destekliyor ve genç mimarları geleneksel evlerin plan tiplerini ve "modern karakter"ini inceleyerek çok değerli dersler almaya çağırıyordu:

Bazı İstanbul evlerindeki modern karaktere hayran olmamak kabil değildir. Bu ahşap yapıların şekillerinden istifade ederek tahta aksamı çimentoya kalbetmek suretiyle bugünkü monoton kübizmden daha makul, daha estetik mezayayı haiz neticeler elde edi-





6.8 Sedad Hakkı Eldem'in geleneksel Türk evlerinin plan tiplerini, sofanın konumundan ve konfigürasyonundan yola çıkarak kodlayışı. *Üst*: Anıtsal eseri *Türk Evi*'nden (1. cilt), "orta sofalı plan tipi"nin tipolojik matrisini gösteren bir sayfa. *Alt*: Bu plan tipinin bir örneği: Sadullah Paşa Yalısı, Çengelköy, İstanbul, on sekizinci yüzyıl (Sedad Hakkı Eldem Arşivleri, İstanbul).



6.9 *Üst*: Sedad Hakkı Eldem'in geleneksel "Türk evi"nin paradigması olarak gördüğü bina: Amcazade Köprülü Hüseyin Paşa yalısı, İstanbul, on yedinci yüzyıl sonu. Plan ve ön cephe çizimi Eldem'e ait. *Alt*: Sedad Hakkı Eldem'in en önemli eserlerinden biri kabul edilen, Boğaz manzaralı Taşlık Kahvehanesi (1948), bu yalının betonarme bir kopyasıydı (Sedad Hakkı Eldem Arşivleri, İstanbul).







6.10 Sedad Hakkı Eldem'in 1930'larda İstanbul'da yaptığı mesken çalışmalarında, geleneksel ahşap evlerin biçimsel dilinin ve plan tiplerinin çoğunlukla Boğaz kıyısında bulunan modern villalar için kullanıldığı görülür. Her ikisi de 1938 yılına ait Ayaşlı Yalısı, Beylerbeyi (*üst*) ve Tahsin Günel Yalısı, Yeniköy (*alt*) (Sedad Hakkı Eldem Arşivleri, İstanbul).

lebilir. Dayanıksız bir malzeme ile yapılmış olmasına rağmen el'an karakterini muhafaza eden Köprülü'lerin köşkü, tam bir mükemmeliyetle bugün mimari bir ders timsali olarak duruyor. Bu muvaffakiyetin sebeplerini araştırmak, elemanlarını tahlil etmek, modern bir mimar için, başka memleketlere ait standard ev tipleri üzerinde çalışmaktan çok daha faydalıdır.[59]

Gabriel'in bu pasajda bahsettiği, on yedinci yüzyıl sonlarından kalma Amcazade Köprülü Hüseyin Paşa yalısının, Sedad Hakkı Eldem'in model aldığı, günümüze kadar gelen en eski örneklerden biri olduğunu belirtmek gerekir. Eldem'in 1948 tarihli paradigmatik Taşlık Kahvehanesi (yakınlarda yıkılmış, Swissotel bahçesi içinde yeniden inşa edilmiştir), on yedinci yüzyıla ait bu ahşap yapının betonarme bir kopyası ve Eldem'in geleneksel Türk evine dayalı bir "milli mimari" programının yapı haline bürünmüş manifestosuydu (resim 6.9) Eldem'in kendi araştırmaları ve mimarlık kariyerinde üzerinde odaklandığı örneklerin çoğu Osmanlı ileri gelenlerinin seçkin yalı ve konaklarıydı. En önemli eseri *Türk Evi*'nde, sofanın şekline, konfigürasyonuna ya da konumuna dayalı ev planlarından yola çıkarak ayrıntılı bir tipolojik matris sunar (bkz. resim 6.8). Eldem'in başvurduğu mimari teori ve yöntemler, geçerliliklerini geçen zamanın kanıtladığını iddia ettiği kültürel ve tarihsel olarak kurulmuş önsel "tipler"den yola çıkma anlamında sistematik, analitik ve "rasyonalist"ti. Eldem'i, sabit tipler ve önsel kültürel kurgulardan yola çıkmayı reddeden ve modernist bağlamsalcı yaklaşımları savunan ampiristlerden ayıran şey, öncülere dayalı bu tipolojik yaklaşımdı. Bu yaklaşım, onun eserine, milliyetçiliğin mimarların söylemi üzerindeki etkisini yitirmesinden sonra bile, uzun kariyeri boyunca imzasını atmayı sürdürdüğü üslubun karakteristik tekbiçimliliğini de vermişti (resim 6.10)

1930'ların sonlarında Bruno Taut ile Sedad Eldem'in ortak bir yanları vardı: İkisi de geleneksel Türk evlerine ve klasik Osmanlı anıtlarına büyük saygı duyuyor ve ikisi de Ankara'daki yeni rejimin alameti farikası haline gelmiş "kübik" mimariye eleştirel yaklaşıyorlardı. Taut'un 1936'da akademinin mimari bölümünün başına atanması akademi broşüründe şöyle duyuruluyordu: "Mimari şubesine Almanyanın büyük mimarlarından Bruno Taut şef olarak getirilmiştir. Bir seneden beri talebeler, Arif Hikmet, Sedad Hakkı gibi genç profesörlerin atelyelerinde, Taut'un tecrübe görmüş şefliği altında, İstanbul'u, Ankara'yı ve vilayetleri, modern namı altında istila etmekte olan şahsiyetsiz üslupla mücadeleye hazırlanmaktadır. Akademideki tedrisatın ve araştırmaların gayesi, Türk çocuklarına kendi şahsiyet ve üsluplarını buldurmak olduğu için, yeni Türk mimarisinin üslubu hiç şüphesiz bu mücadeleden doğacaktır."[60]

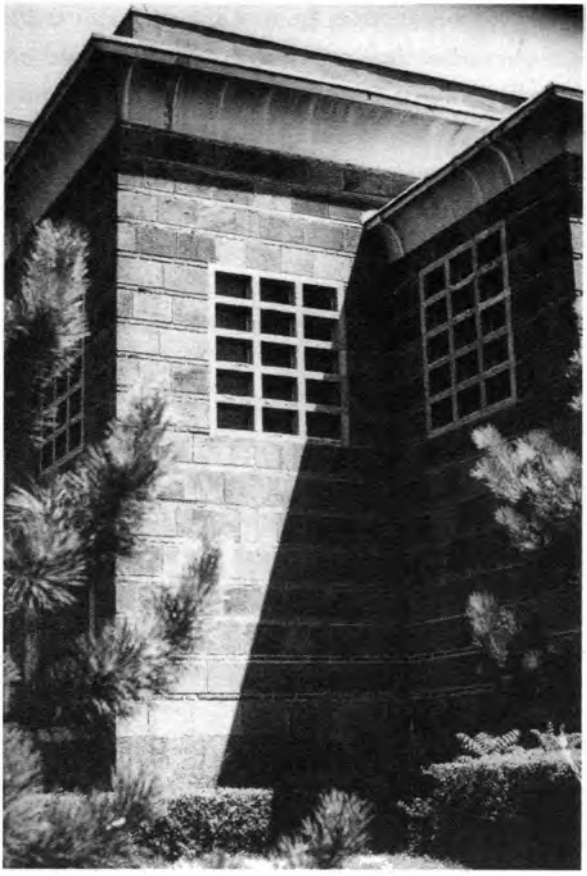
Aslında Taut kendi öğrencilerine modernizmin rasyonalist ve işlevselci ilkeleri doğrultusunda lojman projeleri ödevleri verirken (bkz. 5. Bölüm), milli mimari seminerine de pedogojik nedenlerle tam destek veriyordu. Modernist ortodoksinin ve "uluslararası üslup"un ateşli bir eleştiricisi olan Taut "geleneksel

Türk evinin rasyonellikleri bakımından her zaman modern kalacak birçok unsura sahip olduğu"na inanıyordu.[61] Bu rasyonel unsurlar arasında, gölge yapan çıkmalı saçakları, manzaranın seyredileceği alçak sıra pencereleri ve ışığı yayan yüksek pencereleri olan yüksek tavanları ve güneşe ve rüzgâra kapalı iç sofaları sayıyordu. En önemlisi, dar sokaklarla siluetlerin denizden bakınca sergiledikleri genel şehircilik niteliğine hayrandı. Maarif Vekaleti için kendi yaptığı çalışmalarda, diğer özellikleriyle modernist olan kendi binalarında bu fikirlerden bazılarını kullanmış, örneğin geleneksel çatılara ve bir sıra tuğla, bir sıra taştan örülen geleneksel karma duvar tekniklerine incelikli atıflarda bulunmuştur (resim 6.11).

Gelgelelim bu öncüllerin dışında, Taut ile Eldem felsefe, metodoloji ve siyasi konum itibariyle birbirlerinden çok farklıydılar. Taut yapının ulusaşırı yaratıcı ruhu adını verdiği şeyin "yerel" ve "milli" uyarlamalarının yapılabileceğine inanmakla birlikte, "milli karakter"in tasarımda önceden tasarlanmış bir belirleyici ya da stilistik bir formül olmaması gerektiğinde ısrar ediyordu. Eleştirel ve bağlamsalcı modernistlerin çoğu gibi, o da modern mimarinin kaçınılmaz olarak ama sessizce ve göze sokulmadan "milli" bir karaktere sahip olduğuna inanıyordu ve mimarinin milliyetçi siyaset amacıyla bilinçli olarak kullanılmasına şiddetle karşı çıkıyordu: "Hiç şüphesiz sathi görüşlü bir taklitten sakınmak lazımdır. Yoksa bu temayül hissi romantizme, yani yanlış anlaşılan bir nasyonalizme kaçmış ve kaymış olur ki bunun sonu Kitsch denilen çirkin bir özentiye varır. Anlaşılmamış 'milli' mimari ne kadar taşkınlıkla istenilirse, o kadar çabuk bu akıbete düşülür... *Her milli mimari fenadır fakat her iyi mimari millidir* [a.b.ç.]."[62]

Sedad Hakkı Eldem'in 1930'larda güçlü devlet himayesini gittikçe daha fazla savunarak yerleştirmeye çalıştığı "milli mimari" düşüncesi tam da Taut'un eleştirdiği türden kodlanmış, tekrara dayalı, kolay tanınan ve resmen onaylanmış bir "milli mimari"ydi. Eldem, gerçekten eleştirel bir modern mimarinin kaçınılmaz biçimsel belirlenmemişliğine meydan okuyarak, Modern Hareket'e alternatif olacak, ama "hareket" sözcüğünün ima ettiği üzere, onunla aynı ölçüde biçimci ve ideolojik bakımdan yüklü olacak bir milli mimari *hareketi* kodlamayı istiyordu. Taut'un "eski üstatların ne yaptıklarını değil ne aradıklarını etüd etmek gerektir"[63] şeklindeki uyarısının hilafına, ahşap çerçeveli Türk evinin biçimsel saflığının ve rasyonelliğinin, onu "milli mimari" başlığı altında kopyalamaya izin verdiğini düşünüyordu. Ayrıca Eldem'in Türk evine gösterdiği ilgi tek tek evlerle sınırlıydı, şehir dokusunun niteliklerine –Taut'un derin bir hayranlık duyduğu sokaklara ve evlerin birbirleriyle ilişkilerine– pek dikkat etmiyordu. Eldem'in "Türk evi" sonuçta –eleştirdiği tekil kübik villaları andıran bir biçimde– kendi rasyonalitesi ve özgül mesajıyla tamamlanmış bir "nesne-tip"ti. Daha geniş ve daha soyut bir "Türklük" ifadesi lehine her türlü kentsel, yerel ya da bölgesel duyarlılığı göz ardı ediyordu.[64]

İster modern formları Anadolu yerelliğinin "kübik gelenekleri" yoluyla ge-



6.11 Ankara'da, Bruno Taut'un yaptığı DTCF binasından (1937) ayrıntı (ayrıca bkz. resim 2.9). Geleneksel Osmanlı duvarcılık teknikleri tarzında duvar bir sıra taş, bir sıra tuğlayla örülmüş (Fotoğraf: S. Bozdoğan).

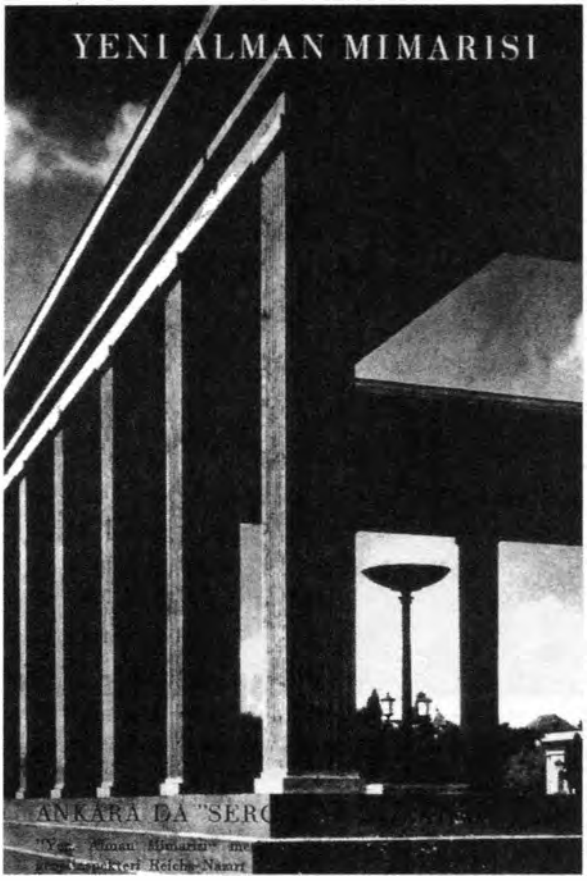
rekçelendirmeye çalışsınlar, ister ahşap Türk evinin taraftarlığını yapsınlar, erken cumhuriyet döneminin Türk mimarlarının neredeyse değişmez biçimde "bölgesel" teriminden çok "milli" terimini tercih etmiş olduklarını vurgulamak önemlidir. Sık sık Almanca konuşan öğretmenlerinin "mimari muhit"e verdikleri önemden dem vuruyorlar ve Zeki Sayar'ın bütün ülke için prototip okul binaları yapılmasına yönelik eleştirisinde (bkz. 2. Bölüm) olduğu gibi, ufuk açıcı bölgeci savlar geliştiriyorlardı. Ama "bölgecilik", üniter bir devlet altında ulus inşa etme faaliyetinin en heyecanlı günlerinde bünyevi olarak sorunlu bir terimdi. Bölgecilik, her şeyden önce, özellikle de kendine özgü bir iklimi, toprak yapısı, yerel malzemeleri ve yapı gelenekleri olan (etnik ve dini çeşitliliği hiç saymıyoruz) en az beş farklı "bölge"ye sahip Türkiye gibi bir ülkede, ifade *çeşitliliği* ile ilgili bir meseledir. Gelgelelim Kemalist ulus inşasının kendine özgü tarihsel koşulları altında, vurgu çeşitlilik değil *tekbiçimlilik* üzerindeydi. Dolayısıyla bölgeci bir duyarlılığın içerdiği yerel ve "ulus-altı" yakınlıklar, tıpkı "uluslararası üslup"un ulus-üstü çağrışımları kadar sorunluydu. Ulus-devlet bu tür ulus-altı yakınlıkla-

rı silip onları tek bir ideal içinde homojenleştirmeyi istiyordu. Birçok Türk mimarı, bütün bir ulusun kimliğini tanınabilir mimari formlar içinde sabitleyip temsil etmeye yönelik bu destansı misyonu benimsemişti. Sedad Hakkı Eldem'in şu satırları bunu gayet iyi ifade ediyordu: "Mahalli mimarlık mutlaka milli mimarlık demek değildir. Nitekim bir millet birbirinden farklı mıntıkalarda oturabilir ve o zaman, o yerlerde yaptığı evler başka başka tarzlarda olur. Fakat bunların hepsinin müşterek bir ifadeye sahip olmaları, aynı milletin evleri ve eserleri olmalarından ileri gelir."[65] Öte yandan, cumhuriyet sonuçta evlere değil kamu binalarına öncelik veriyordu; geleneksel ev gibi mütevazı bir şey devlet iktidarının ihtişamını temsil edemezdi. Yeni Mimari'nin 1930'ların başlarındaki yaygınlığının tersine, Sedad Eldem'in "Türk evi" fikri, pek takipçisi ve fiili inşaat pratiği üzerinde büyük ölçekli bir etkisi olmayan, kişisel bir teorik gündem olarak kaldı. Ama kamu binalarında devlet destekli bir "milli ifade" geliştirilmesi gerektiği yolundaki fikirleri, 1940'ların başlarında ciddi bir ilgi gördü.

Milliyetçi Devlet Anıtları

Mustafa Kemal Atatürk'ün 1938'de, yaklaşan dünya savaşı arifesinde ölmesiyle birlikte, cumhuriyetin devrimci dönemi sona erdi. Atatürk hızla neredeyse bir tanrıya dönüştürülürken, Kemalizmin milliyetçi bileşeni katılaşıp, 1945'e kadar rejiminde hiçbir liberalleşme ya da demokratikleşme görülmeyen cumhuriyetin egemen öğretisi haline geldi. Atatürk'ün ölümünden bir ay sonra, ulusal kahramanın katafalkının tasarımını yapmış olan Bruno Taut da beklenmedik bir biçimde öldü – Taut'un hem Batı'nın doktriner Modern Hareket'i hem de 1936'dan beri ona ev sahipliği yapan ülkenin doktriner milliyetçiliği karşısındaki eleştirel tavrı düşünüldüğünde simgesel ve meşum bir olaydı bu.

Bu dönemde mimarlık kültürü gittikçe milliyetçileşti ve devlet iktidarı ve ideolojisinin temsili diğer bütün mimari sorun ve tartışmaların önüne geçti. Sedad Eldem'in sonraları "taş devri" dediği bu dönemde yapı sahnesine abartılı ölçeklerde anıtsal kamu binaları, taş cepheler ve ciddi, süsten arınmış bir klasisizm egemen oldu. İkinci Dünya Savaşı'nda Türkiye'nin sonuçta "tarafsız" kalmasına ve savaşa girmemesine rağmen, 1930'ların sonlarında ve 1940'ların başlarında Türkiye'nin sanatı, heykelciliği ve mimarisi, Nazi Almanyası ve Faşist İtalya ile sıkı bağlar kurulduğuna tanıklık eder. Her iki ülke de 1930'ların sonlarındaki İzmir Enternasyonel Fuarlarına görkemli pavyonlarla katılmışlar (bkz. 3. Bölüm) ve birçok popüler yayında bu ülkelerin sanat ve kültür alanındaki çabalarını öven yorumlar yayımlanmıştı. Bu hayranlığın zirvesi, 1943'te Ankara'da, Türkiye'ye Paul Bonatz (1877-1956) tarafından getirilen Yeni Alman Mimarisi sergisinin açılmasıydı (resim 6.12). Bonatz daha sonra Türkiye'da kalıp eğitimci, danışman



6.12 Ankara'da Ocak-Şubat 1943'te açılan "Yeni Alman Mimarisi" sergisinin posteri (Bernd Nicolai).

ve mimar olarak çalıştı.[66] Sergi Türk mimarları üzerinde ve 1940'ların resmi devlet mimarisi üzerinde büyük bir etki yarattı. Artık İstanbul Teknik Üniversitesi adını alan eski Hendese-i Mülkiye Mektebi içindeki yeni bağımsız mimarlık okulunda ders vermeye davet edilen Bonatz, sonraki on yılın mimari eğitimine kendi damgasını vurdu.

1930'ların sonlarında, Eldem güçlü bir devletin bir milli mimari hareketini himaye etmesi gerektiğini belirten bir dizi çok önemli yazı yazdı; ona göre, bu hareket ancak yerli mimar ve müteahhitler tarafından, yerli malzemelerle ve her şeyden önce, "yerli ruh"la başarılı olabilirdi.[67] En önemlisi, Eldem mimarinin, milliyetçi rejimin ideolojisine hizmet eden bir araç olarak oynadığı rolü onaylıyordu: "Bir mimari üslubunun milli olabilmesi için, o milletin ideallerine ve yaşama âdetlerine uygun ve onun timsali olması lazımdır. (Milletin) böyle bir ideali yoksa kendisine verilebilir. Millet bugün, eskiden tanımadığı birçok yeni idealler edinmiştir. Mimari ve san'at hususunda da edinebilir. Zaten o ideal, milletin olmadan evvel ona yol gösterenlerin, rehberlerin ideali olabilir. Netice aynıdır."[68]



6.13 Ankara'da devlet memurları için Paul Bonatz'ın yaptığı Saraçoğlu Lojmanları (1944-1947). Plan, Sedad Hakkı Eldem'in "Türk evi" paradigmasının damgasını taşır (Fotoğraf: S. Bozdoğan).

Eldem'in milli mimariyi güçlü rejimle ve devlet himayesiyle ilgili bir mesele olarak tasvir etmesi, Taut'un ölümünden önce onunla ilişkisinde çok önemli bir anlaşmazlık yarattı. Mimarinin milliyetçi siyaset amacıyla kullanılmasına her zaman itiraz etmiş olan Taut'a göre, "(Bir parti istikametinde) muayyen bir mimari yaratmak iddiasında bulunan bütün mimarlar, şimdiye kadar sadece *formel* işlerden ileriye gidememişlerdir."[69] Eldem'in bir milli mimari hareketi için açtığı kampanya sırasında bir "parti istikameti" arayışına girmesi Taut'un kanaatlerine aykırı düştüyse de, bu eğilim 1943'ten sonra Paul Bonatz'da kendine iyi bir partner buldu. İki mimar arasındaki yakın işbirliği ve karşılıklı etkilenmeler 1940'ların başlarındaki eserlerinde kolayca görülebilir. Bonatz'ın Ankara'da devlet memurları için yaptığı Saraçoğlu Lojmanları (1944-1947), cephede Eldem'in "Türk evi" paradigmasının izlerini (geniş saçaklar, pencere modülasyonları ve çıkmalar vs.) taşır; bu özellikler üç katlı, çok birimli konut bloklarına uyarlanmıştır (resim 6.13). Yine, Eldem'in İstanbul Üniversitesi için yaptığı (Emin Onat'la birlikte, 1942-1944), Türk evi fikrini büyük bir kamu binası ölçeğinde büyüten ve kolonadlı bir zemin kat üzerinde yükselen Fen-Edebiyat Fakültesi binası da (resim 6.14), Bonatz'ın Stuttgart'taki gar binasına belirgin biçimde benzer. Milli

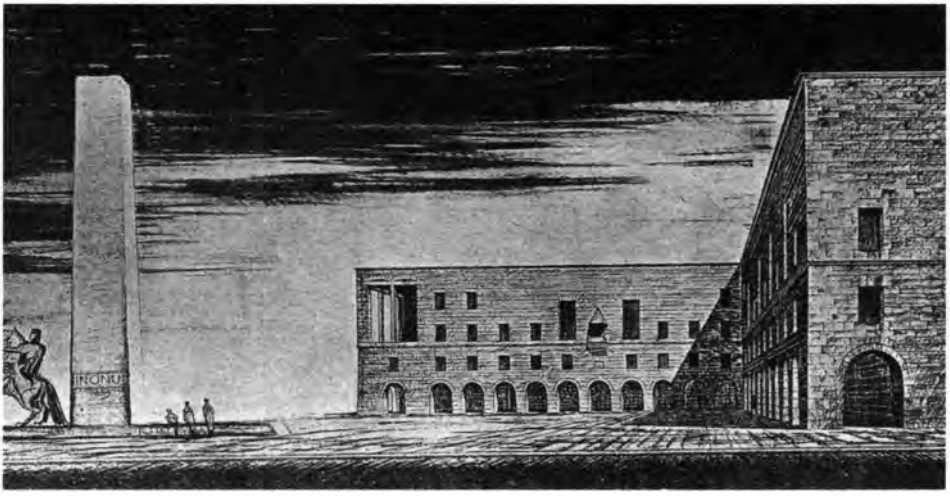


6.14 Fen-Edebiyat Fakültesi, İstanbul Üniversitesi (1942-1943), Sedad Hakkı Eldem. Binanın alt kısmı, Paul Bonatz'ın Stuttgart Garı binasına (1912-1928) atıfta bulunur (Fotoğraf: S. Bozdoğan).

mimari hareketinin paradigmatik örneklerinden biri olan bu bina, geleneksel unsurlara sahip çıkarak bu unsurları anıtsal ve klasikleştirilmiş modern bir tasarımın içine dahil eder. Bu unsurlar arasında, klasik Osmanlı geleneğindeki karma duvarcılık teknikleri ve ince uzun sütunları olan açık pavyonlar sayılabilir ki bu sonuncusunun kökleri, İran ve Orta Asya'daki örneklerinden Osmanlı sultan köşkleri ve pavyonlarına kadar geniş bir menzil içinde aranabilir.

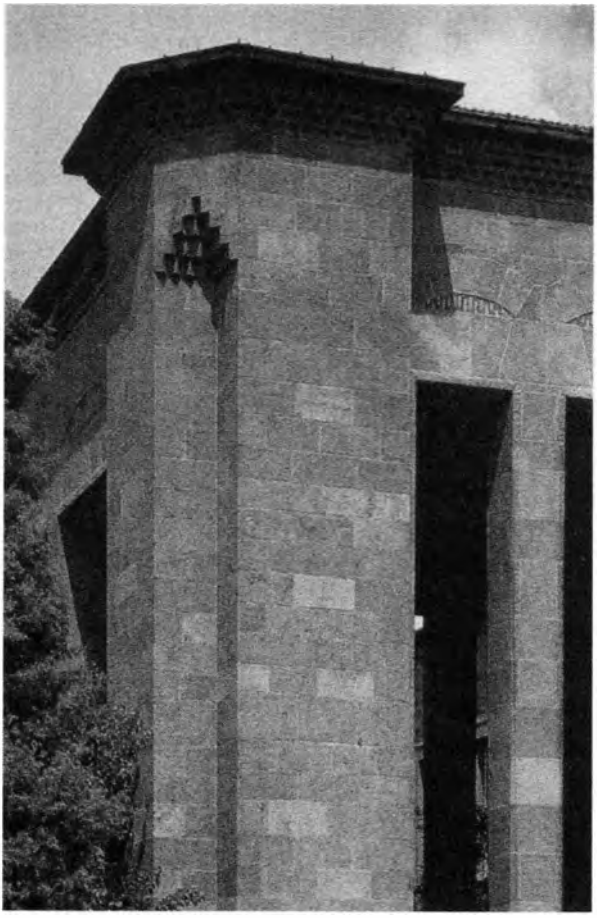
Sedad Eldem'in bu dönemdeki birkaç projesi, mesela Adana Belediye Sarayı için açılan yarışmaya sunduğu proje (resim 6.15), Eldem'in ilham almak amacıyla sadece ahşap evleri değil, Selçukluların ve Osmanlıların daha anıtsal taş mimarisini de incelemiş olduğunu gösterir. Yine Emin Onat'la birlikte tasarladığı, Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi binasında, kampüsün eksensel yerleşimini, heybetli, taş binaları simetrik biçimde düzenleyerek vurguluyordu. Uzun sütunlarla desteklenen anıtsal giriş portikleri ve "kirpi korniş" ve mukarnaslı sütun başlıkları gibi Selçuklu ve Osmanlı detaylarının kullanılması, milli mimari hareketinin en özlü ifadeleriydi (resim 6.16).

Büyük ölçüde bu üç mimarın –Eldem, Onat ve Bonatz– etkisiyle, daha ağır, klasik, anıtsal ifadeye ve detaylarda tarihsel motiflerin kullanılmasına geçiş, mi-



6.15 Sedad Hakkı Eldem'in Samim Oktay ve Demirtaş Kamçıl'la birlikte, Adana Belediye Sarayı (1944) yarışması için tasarladığı, Eldem'in 1940'ların başlarındaki ağır, klasik, taş mimari tarzını yansıtan proje (*Arkitekt* 14, no. 11-12, 1944).

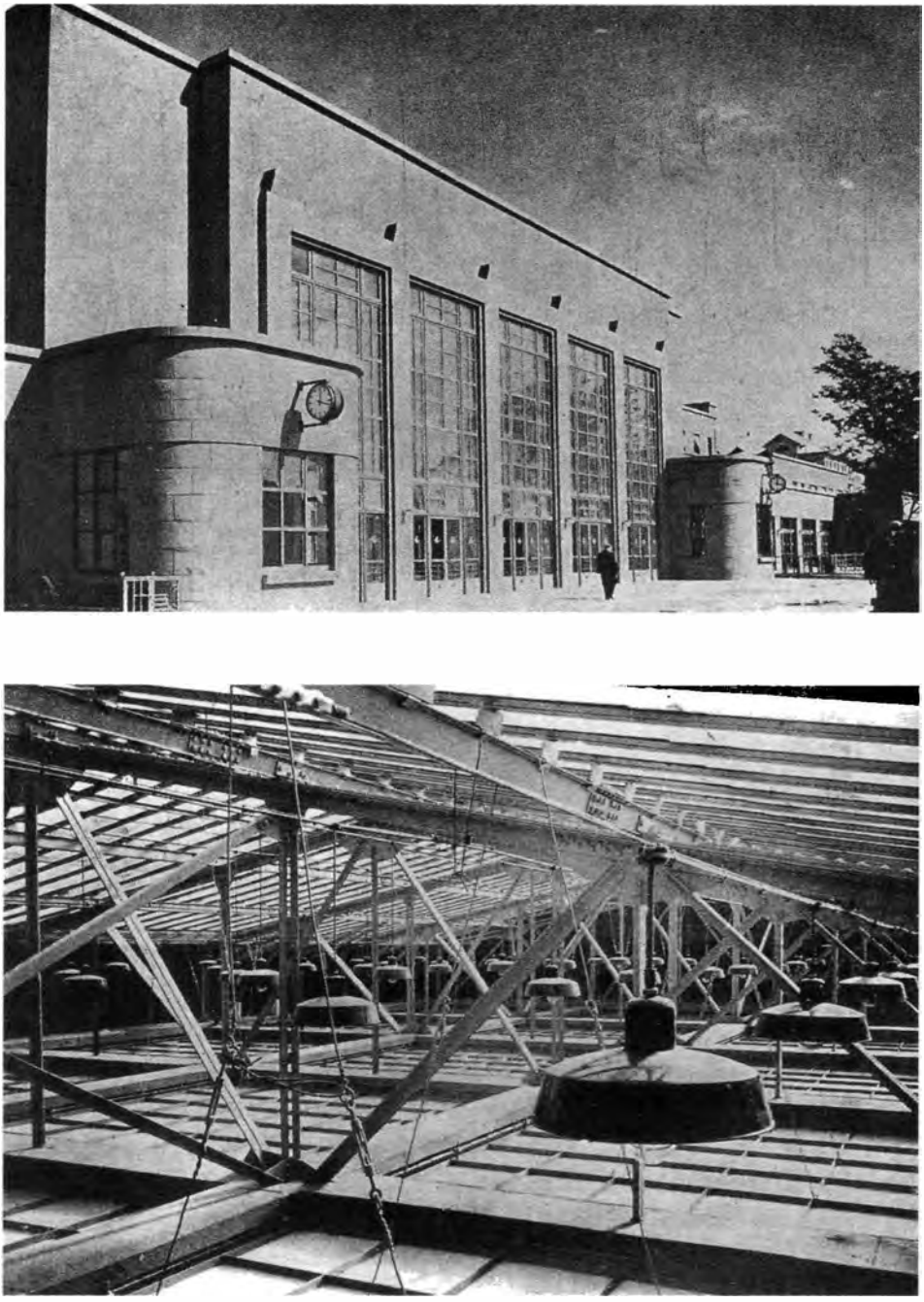
marinin devletin iktidarıyla özdeşleştirilmeye başlandığı Ankara'da özellikle yaygındı. Yeni eğilim kendini ilk olarak, başkentin başlıca giriş noktası olarak büyük bir simgesel öneme sahip olan yeni garın (1935-1937) tasarımında göstermişti. Bu bina, uzun süredir akademinin hâkimiyeti altında olan mimarlık sahnesinde artık önemli bir güç haline gelmiş olan İstanbul'daki mühendislik okulundan mezun olmuş, Nafıa Vekaleti'nde mimarlık yapan Şekip Akalın tarafından tasarlanmıştır. Her iki yanında yuvarlak çıkmalar olan anıtsal, heybetli ve simetrik kolonadlı bir girişten sonra, büyük cam bir cepheyle aydınlatılan geniş yolcu salonundan arkadaki demiryoluna çıkılıyordu. Ana binanın bir yanında, dönemin paradigmatik modernist biçimsel kompozisyonunu örnekleyen gar gazinosu bulunuyordu: dikey bir saat kulesiyle dengelenen yatay bir blok (bkz. resim 4.6). Mermer, pirinç ve ahşapla titiz bir biçimde detaylandırılmış olan ve çatı makaslarından süzülen bol ışıkla aydınlatılan ana salon, bu klasikleşmiş modern mimarinin harika bir örneğidir (resim 6.17).[70] Garın açılış töreninin fotoğrafları, resmi törenlerin devletin kamu alanındaki gücünü sergilediği yarı-dini ritüeller haline geldiği dönemin atmosferini çok iyi sergiler (resim 6.18) Bu resimlerde başbakan Celal Bayar binanın açılışını yaparken, nafia vekili Ali Çetinkaya'nın ve diğer cumhuriyet liderlerinin başlarında şapkalarıyla, binayı seyrettiklerini görürüz. Polisler, subaylar ve seyirciler binaya yolun öbür tarafından bakarken, arabalar törensel bir edayla plazaya park edilmiş, konuşmalar yapılmakta, bayraklar uçuşmaktadır.[71] Yeni garın açılışından birkaç yıl sonra, Bedri Uçar'ın garın hemen yakınındaki Devlet Demiryolları merkez binası tamamlanmıştır



6.16 Sedad Hakkı Eldem ve Emin Onat'ın birlikte yaptıkları Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi'nin giriş portalinden ayrıntı. Anıtsal taş portale Selçuklu ve Osmanlı motifleri, özellikle mukarnas ayrıntıları, hafifletme kemerleri ve "kirpi kornişi" dahil edilmiştir (Sedad Hakkı Eldem Arşivleri, İstanbul).

(1941); bu bina devletle özdeşleştirilen bu aşırı sade resmi üslubu daha da ağır ve anıtsal bir ifadeye taşır (resim 6.19). Taş giydirilmiş binanın dört kat yüksekliğindeki sütunlu girişinin üzerindeki kanatlı Devlet Demiryolları amblemi, aynı dönemin Nazi mimarisiyle bu bina arasında olduğu hissedilen genel yakınlığı iyice pekiştirir.

1943'te Yeni Alman Mimarisi sergisi, *Arkitekt* dergisinde, Albert Speer'in Berlin'deki eserlerinin ve Paul Bonatz'ın viyadüklerinin fotoğraflarıyla birlikte ele alınmıştı.[72] Abidin Mortaş'ın yazdığı sunuş yazısı ihtiyatlı ve büyük ölçüde betimleyici olmakla birlikte, Bonatz'ın açılış konuşmasının bütünüyle yayımlanan tam metni, Türk mimarlara, klasiğin modern yorumu lehine avangard modernizme yöneltilen en önemli saldırılardan birini sunuyordu. Konuşmasını Adolf Hitler'den alıntılarla süsleyen Bonatz, hem dışavurumculuğu hem de "yeni nesnellik"i (yani Bauhaus'u), Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki kaotik dönemin "bireyci deneyleri" sayarak eleştiriyordu. Almanya'da yakın tarihlerde yeni



6.17 Ankara Garı (1935-1937). *Fotoğraflarla Yeni Ankara Garı* (1937) adlı resmi albümden, demiryoluna bakan cephenin saydamlığını (*üst*) ve merkez salonun üzerindeki çatı makaslarını (*alt*) gösteren fotoğraflar.

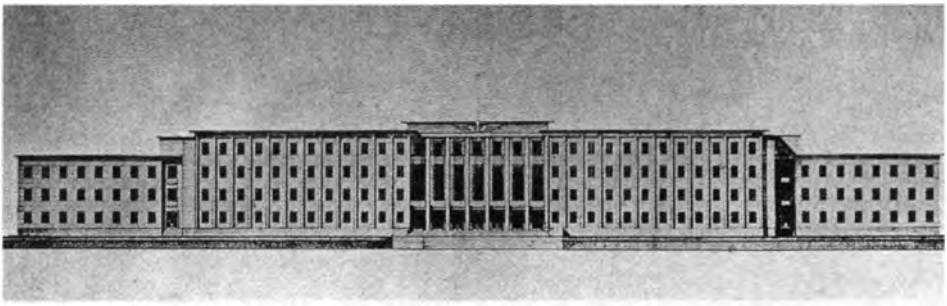


6.18 Ankara Garı (1935-1937), Şekip Akalın. 1937'deki açılış töreninin resmi fotoğrafı (*Fotoğraflarla Yeni Ankara Garı*, 1937).

bir mimarlık idealinin doğuşunu öven Bonatz, klasiği, sanat ve mimarideki bireycilik, çoğulculuk, deneycilik ve açık-uçluluk gibi hastalıkların panzehiri olarak sunuyordu: "Bizim için klasik demek kat'i ve nihai olan şeye erişmek iradesi demektir. Yani günün, ferdin moda veya heveslerinden uzak kalınacaktır. Büyük antik devri zamanlarında olduğu gibi, fert kendi kendini temsil etmeyecek, bilakis umumun müşterek ve büyük iradesine tabi olacaktır. İnşa sanatında da tıpkı politikada olduğu gibi hareket edilecektir... Birçok manalar değil, tek mana ifade edilecektir."[73]

Bonatz'ın bu ideal ile Yunanlılarla Romalıların klasik mimarisinin taklidi arasında dikkatli bir ayrıma gittiğini de belirtmek gerekir. Klasisizm tarihsel bir üslup değil, içselleştirilmesi ve "devrimizin muasır ifadesi haline getirilmesi" gereken zamanaşırı bir ilkeydi. Bu yüzden de, ona göre, her ülkenin kendi toprağının geleneksel tekniklerine dönmesi zaruri bir temel olduğu gibi, modern tekniklere hâkim olup köprüleri, viyadükleri, barajları ve enerji santrallerini kültürel anıtlar haline getirmek de gerekliydi.[74] Arzulanan yeni "milli klasik sanat", tarihsel üslupları çoğaltarak ya da onların motiflerini kopyalayarak yaratılamazdı.

Türk mimarlara, özellikle de Sedad Eldem'e cazip gelen şey, klasisizmin mo-



6.19 1940'ların başlarındaki anıtsal klasisizm ve dev düzenlerin kullanımı: Bedri Uçar'ın yaptığı Devlet Demiryolları merkez binasının (1941) cephe çizimi (*Arkitekt* 9, no. 7-8, 1939).

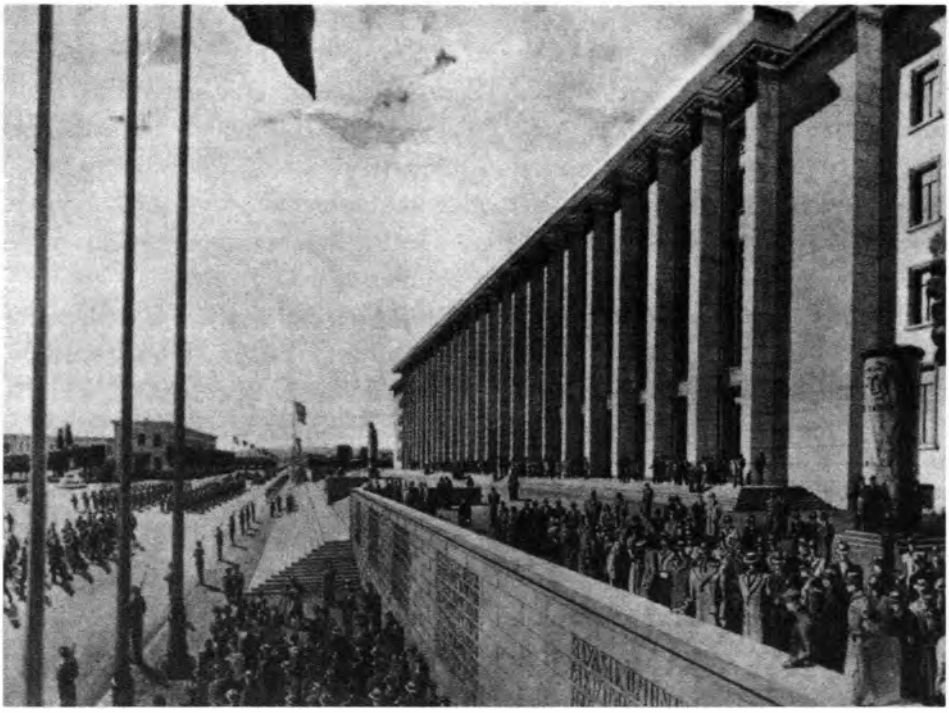
dern ve milli bir Türk mimarisi arayışıyla mükemmelen bağdaştığını savunan bu fikirdi. Bonatz, konuşmasının sonunda, Almanya ile cumhuriyet Türkiyesi arasındaki ortaklıklara dikkat çekerek, üstü kapalı bir biçimde, klasik idealin Türk mimarları için uygun bir yol olduğunu ileri sürüyordu: "Yirmi seneden az bir zamanda, kuvvetli bir devlet adamının iradesi altında bir milletin neler tahakkuk ettirebileceğine, Ankara bir misal teşkil ediyor. İnşa için çırpınmanın büyük dalgaları her zaman büyük politika dalgalarıyla birlikte olmaz. Fakat bunlar, Türkiye'nin yükselişinde veya bugünkü Almanya'da olduğu gibi bir arada cereyan ederse, ve nihayet bütün kuvvetler toplanıp büyük hedeflere yöneltilirse bu takdirde fevkalade işler başarılabilir."[75]

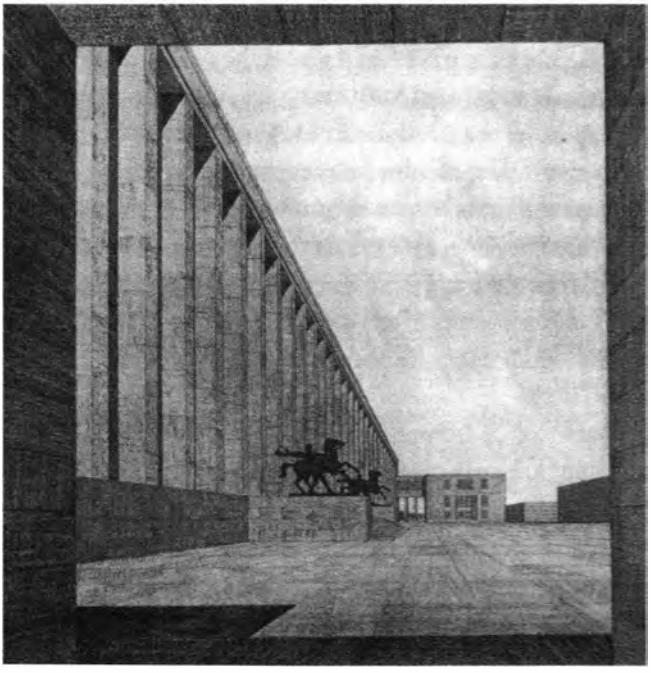
Bonatz'ın onayına gerek kalmadan, Türk mimarlarının mimarideki klasik ideale kapılmaları için birçok neden vardı. Birincisi, daha önce bahsettiğimiz yeni milliyetçi Türk tarih ve dil teorilerinin ışığında, Anadolu'nun klasik mirası (Yunan, Helenistik ve Roma mirası) da, Hititlerin ve Sümerlerin mirası kadar Türklüğün kökenlerinin arandığı ortak nesebin bir parçasıydı. İkincisi, bu ilk kuşak cumhuriyet mimarlarının çoğu, Güzel Sanatlar Akademisi'nin klasik akademik geleneği içinde (bu geleneğin 1930'larda tamamen ortadan kaldırılmasından önce) yetişmişlerdi ve dolayısıyla klasisizmin ilkelerine aşinaydılar. En önemlisi, bir üslup olarak değil tarihaşırı bir rasyonel mimari modeli olarak klasik fikri, onların aynı zamanda hem "modern" hem de "klasik" olmalarına izin verecek güçlü bir formülasyondu. Avrupa'da ve ABD'de mimarinin modern binaları klasikleştirip onlara daha resmi ve anıtsal bir ifade kazandırma yönünde benzer eğilimler sergilemesi de, Türk mimarların (her ülke kendi devletini savunuyor olsa da) uluslararası mimarlık topluluğunun parçası olma hislerini daha da pekiştiriyordu. Bu anlamda, Bernd Nicolai'nin, modern Türk mimarisinin bu dönemini görünüşte paradoksal bir biçimde "uluslararası ulusal üslup" olarak nitelemesi son derece ikna edicidir.[76] Oysa, Türk mimarlık tarihçilerinin, bu dönemi, daha tipik bir biçimde, 1930'ların başlarının uluslararası üslubunu izleyen

(ki bu üslup da Osmanlı canlandırmacılığının "birinci milli üslubu"nu izliyordu) "ikinci milli üslup" dönemi olarak nitelemeleri sorunludur.[77] "Uluslararası" ile "ulusal/mili", "modern" ile "tarihselci" arasındaki keskin ikili karşıtlıklar, 1930'larda tablonun çok daha bulanık olduğu gerçeğini hakkıyla değerlendirmeye engel olurlar. Türk mimarları, ister Yeni Mimari'nin "kübik" modern formları ile ister 1940'ların klasikleşmiş, süsten arındırılmış resmi binalarıyla çalışmış olsunlar, "modern" ama ayakları geleneğe basan, "milli" ama aynı zamanda Batı medeniyetinin bir parçası da olan bir mimari peşindeydiler.

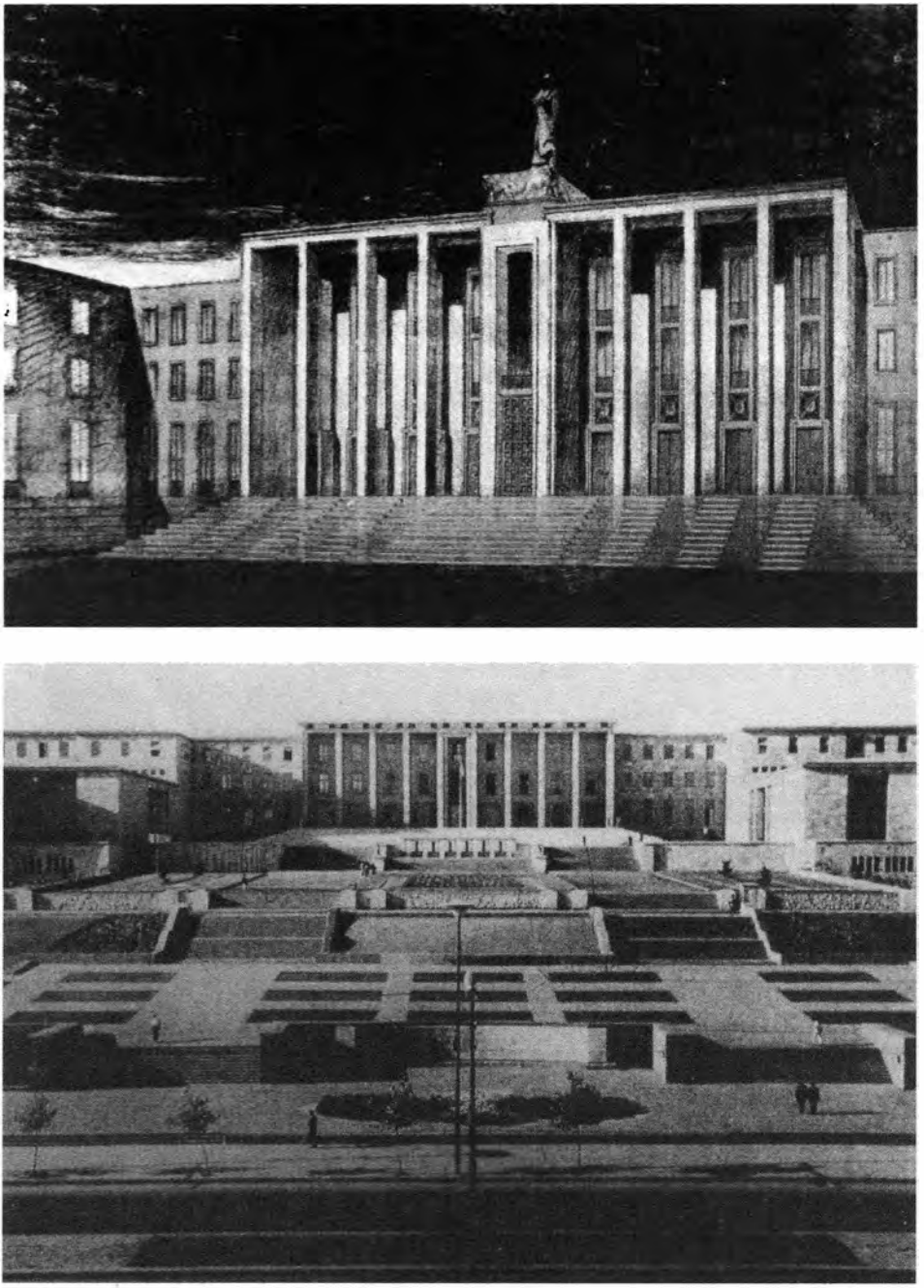
Dönemin mimari kültürünü bütün estetik, simgesel ve siyasi boyutları içinde temsil eden çok önemli bir olay, 1937'de Kamutay (Büyük Millet Meclisi) binası için açılan uluslararası yarışmaydı. Hollanda'dan Willem M. Dudok, İsveç'ten Ivar Tengbom ve İngiltere'den Howard Robertson'un da aralarında bulunduğu uluslararası jüri, yarışmaya katılan on dört proje arasından birincilik ödülünü üç projeye verdi. Avusturyalı Clemenz Holzmeister, Fransız Albert Laprade ve Macar Alois Mezara'ya ait bu üç projede de yüksek kolonadları olan anıtsal, klasik cepheler söz konusuydu ve, keskin gölgeleri, heykelleri, bayrakları, yazıtları ve duvar kabartmalarıyla birlikte yapılmış perspektif çizimlerinde projelere daha da heybetli bir görüntü kazandırılmıştı (resim 6.20). Birincilik ödülünü kazanan üç proje arasından en sonunda Holzmeister'inki inşa edildi; inşaat 1950'lere kadar sürdü (resim 6.21). Türk mimarları da yarışmaya, devasa boyutlarıyla, bireyi devletin ezici mevcudiyetinin karşısında ufacık bırakan, aynı ölçüde heybetli anıtsal binalarla katılmışlardı. Yeni Mimari'nin birçok "kübik" binasını tasarlamış olan Seyfi Arkan gibi modernist bir mimar bile, anıtsal merdivenlerle çıkılan ve simetri ekseni üzerindeki aşırı büyük bir Atatürk heykelinin damgasını vurduğu devasa bir klasik proje ile yarışmaya katılmıştı. Kubbeli bir toplantı salonu ve minareyi andıran iki kulesiyle cami formuna anıştırmalar yapmayı tercih eden sadece bir proje vardı (resim 6.22); jüri bu projeyi "heyeti umumiye bütünlüğünden mahrum bir fikrihayal ve fantazi" olarak nitelemişti.[78]

Bruno Taut, ölümünden birkaç ay önce, yarışmaya resmen katılmaksızın, Kamutay binası için taslak bir tasarım üretmişti (resim 6.23). Belli ölçüde yaygın milliyetçi hisleri de gözeten bir "fikir krokisi"ydi bu. Taut'un Ankara'nın bakanlıklar kompleksine yukarıdan bakan tepenin üzerinde yer alacak projesi, onun 1919'da yaptığı dışavurumcu *Stadtkrone* projelerini hatırlatıyordu. Eskizlere eşlik eden proje tasvirlerinde, dışavurumculuğun yarı-dini ve manevi tonları, ulus-devletin demokratik idealleriyle birleştiriliyor ve klasik anolojilere başvuruluyordu: "Parlemento binası, şehre hâkim olan bir tepe üzerinde bir nevi Akropol gibi yükselecektir. Fakat burası Atina'daki gibi ilahlar mabetlerini bir araya toplamış bir kale değil, içinde memleketin idare edileceği ve kanunlarının yapılacağı bir binalar grubu olacaktır. Bu bakımdan parlemento binalarının yapılacağı yer müstesna bir mevkidir. Bu grubun mimari güzelliği, asırlarca sonra dahi genç

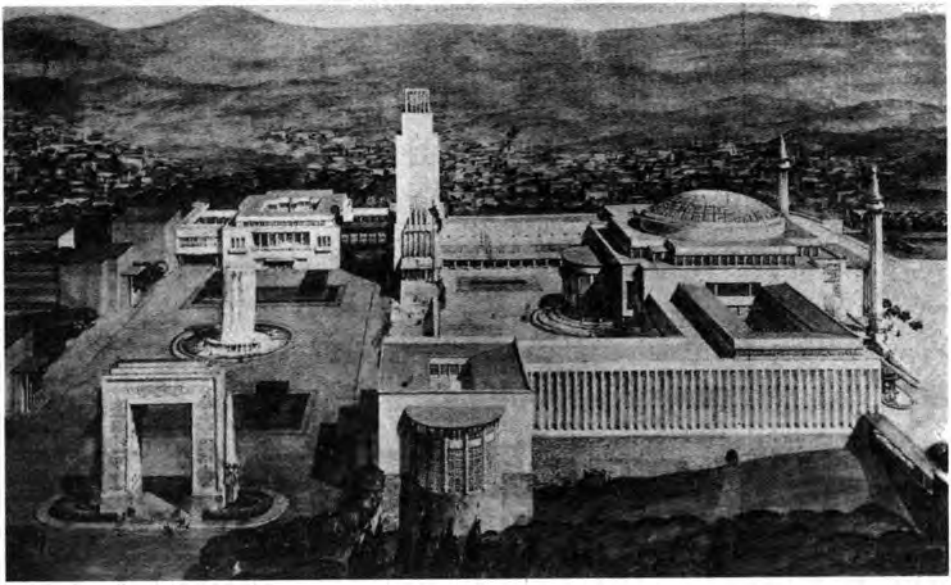




6.20 Kamutay (Millet Meclisi) müsabakasına katılan iki proje (1937). Albert Laprade (*üst*) ve Alois Mezara'nın (*alt*) projelerinin perspektif çizimleri (*Arkitekt* 8, no. 4, 1938).



6.21 *Üst*: Kamutay müsabakasını (1937) kazanan, Clemenz Holzmeister'e ait proje (*Arkitekt* 8, no. 4, 1938). *Alt*: Binanın tamamlanmış halini gösteren, 1950'li yıllara ait kartpostal (Ankara Belediyesi Arşivleri. *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: Belko, 1994).

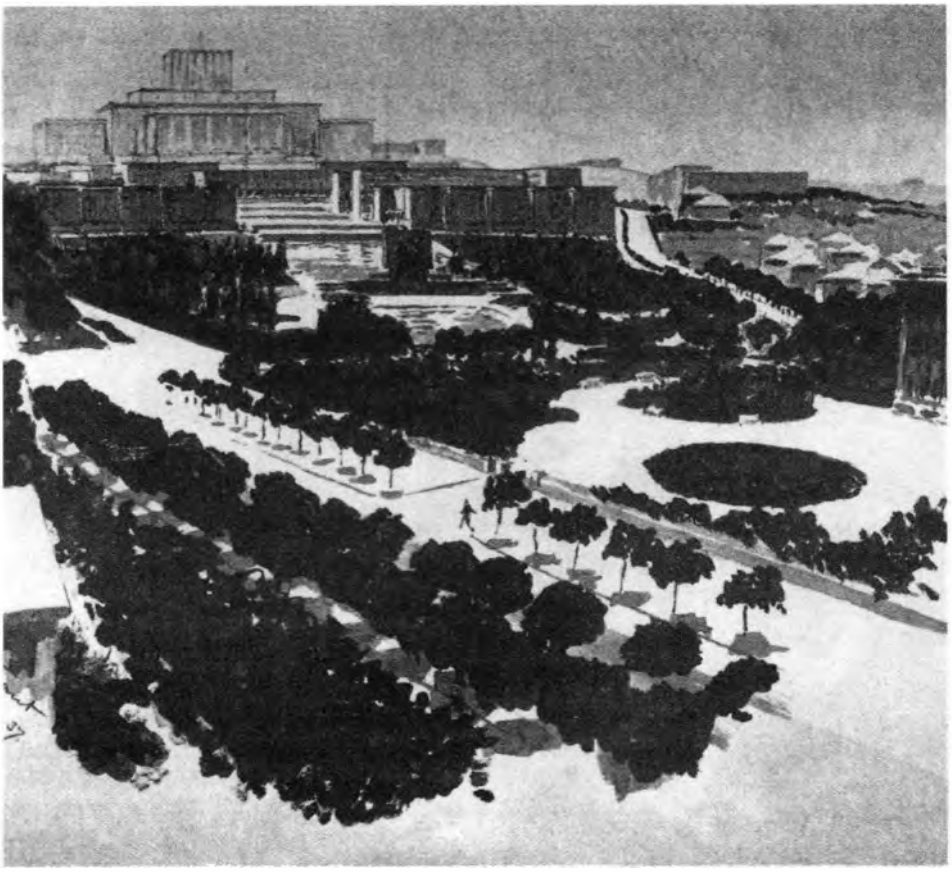


6.22 Joseph Vago'nun Kamutay müsabakasına (1937) katıldığı proje. Klasik tasarıma kubbe ve minare formlarının dahil edilmesi, cumhuriyetin laik milliyetçiliğine uygun bulunmamıştı (*Arkitekt* 8, no. 4, 1938).

Kemalist Türkiyesinin nasıl bir medeniyet yüksekliğinde bulunduğunu gözlerde canlandıracaktır."[79]

Cumhuriyetin nihai miliyetçi devlet anıtı, Atatürk'ün mozolesi ve hâlâ modern Türkiye'nin "en kutsal" yeri olan Anıtkabir'dir. 1942'de mozole için uluslararası bir yarışma açıldı ve nihai bina 1955'te tamamlandı. Atatürk'ün milleti kendi kişiliğinde toplayan bir kült kahramana dönüştürülmesi daha o sağken başlamıştı. Ülkenin dört bir yanındaki kamu alanları, meydanlar, okul bahçeleri ve parklar, hızla, Atatürk'ü otururken, ayakta, at sırtında, askeri üniformalar içinde ya da sivil giysiler giymiş halde betimleyen heykellerle dolmuştu ve her kamu binasında milli kahramanın portreleri ve büstleri bulunuyordu (resim 6.24). Modern Türkiye'de Atatürk suretleri üretmenin, Katolik ve Ortodoks cemaatlerde dini ikonlar üretimini andıran, önemli bir sanayi haline geldiği söylenebilir. Bugün bile, kitlelerin tüketimi için posterler, rozetler ve dev fotoğraflarda yeniden üretilmiş olan Atatürk imgeleri, Türkiye'deki Kemalist ve laik gruplar tarafından başka gruplara, özellikle de İslamcılara karşı çıkmakta kullanılmaktadır.

Mimaride olduğu gibi heykelcilikte de, Alman ve diğer Avrupalı sanatçılar hem eğitimci hem de cumhuriyet anıtları ve Atatürk heykelleri yapan yaratıcılar olarak çok önemli bir rol oynadılar.[80] Ankara'daki Etnoğrafya Müzesi'nin önündeki atlı Atatürk heykelleri (1927) ve İzmir'deki Atatürk Anıtı gibi bazı ilk örnekler, İtalyan heykeltraş Pietro Canonica'ya sipariş edilmişti (resim 6.25). An-



6.23 Bruno Taut'un, daha önceleri ifade ettiği "şehri taçlandırma" (*Stadtkrone*) fikrine anıştırmada bulunan Kamutay müsabakası (1937) projesi (*Arkitekt* 8, no. 4, 1938).

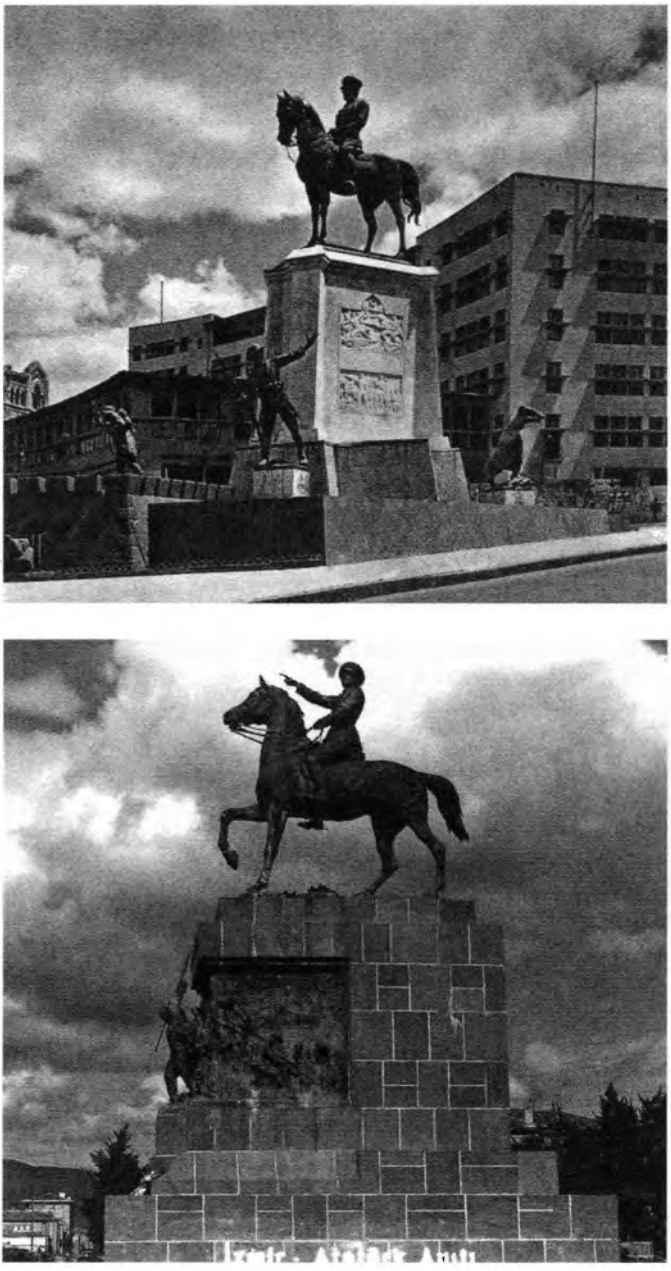
kara Ulus Meydanı'ndaki Zafer Anıtı (1927) ve Afyon'daki aynı adlı heykel (1935), Samsun'daki atlı Atatürk heykeli ve Konya'daki Atatürk heykeli, Türkiye'de çalışmış en verimli sanatçılardan biri olan Alman heykeltraş Heinrich Krippel'in eserleriydi (resim 6.25). 1937'de Berlin'deki Novembergruppe'nin eski üyelerinden Rudolph Belling, Bruno Taut'un mimarlık bölümünün başına getirildiği sıralarda, Güzel Sanatlar Akademisi'nin heykel bölümünün başına getirildi. Belling, eğitimci olarak oynadığı rolün yanı sıra, Atatürk'ün ölümünden sonra cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü'nün bir heykeli üzerinde çalışmış, Anıtkabir yarışmasında jüri üyeliği yapmış ve inşaatı sırasında Anıtkabir'in heykel programını yönetip danışmanlık yapmıştı. Bu milliyetçi dönemin belki de en paradigmatik anıtı, Kızılay Meydanı'nda, Anton Hanak ile Joseph Thorak'ın yaptıkları Güven Anıtı'dır (1935) – Nazi sanatının etkilerini yansıtan bir anıttır bu (resim 6.26).[81] Yeni Ankara'nın kalbine yerleştirilen bu anıt, bir yanındaki ka-



6.24 Atatürk'ün neredeyse bir tanrıya dönüştürülmesi ve Atatürk heykelleri, anıtları ve büstlerinin çoğalması: Çankırı'daki Atatürk Anıtı'nın yapımı (1944) (*Arkitekt* 14, no. 3-4, 1944).

bartmada etrafı dört çıplak gençle çevrili Atatürk'ü gördüğümüz granit bir duvardan ibarettir. Granit duvarın öteki tarafına haşin ifadeleri olan ve insana ağır, anıtsal bir his veren iki serbest figür yerleştirilmişti. Bütün anıt, üzerinde kabartma alegorik insan figürleri olan granit bir kaide üzerinde oturur; kaidenin bir tarafına Roma rakamlarıyla tarih, öbür yanına da Atatürk'ün "Türk, öğün, çalış, güven!" sözleri yazılmıştır.

Sonradan ulusal yas günü ilan edilen 10 Kasım 1938'de ölmesinin ardından, Atatürk'ün "tanrı" statüsüne çıkarılması tamamlandı. Bundan böyle Atatürk'ün sureti her köşeden bütün ülkeyi izleyecekti. "Ebedi şef" unvanı verildi ve bir mimarlık tarihçisine göre, "üslup ötesi ve zaman dışı bir tasarım" olacak[82] mozolesinin tasarımı için uluslararası bir yarışma düzenlendi. Yarışma talimatnamesinde Anıtkabir'in "İsmi ve şahsiyeti altında Türk milletini sembolize eden " Atatürk'e saygı sunulacak bir yer olacağı belirtiliyordu. Anıt, Atatürk'ü "asker, cumhurbaşkanı, devlet adamı, bilim adamı, münevver ve büyük yaratıcı deha" olarak anmalı ve "hürmet, azamet ve ebediyet" hisleri uyandırmalıydı.[83] Rasattepe üzerine yerleşmiş olan Anıtkabir daha tasarım aşamasındayken bile, millet kavramının "laik din" olarak yeniden tanımını simgeliyor, dini ritüel, ibadet ve manevi-



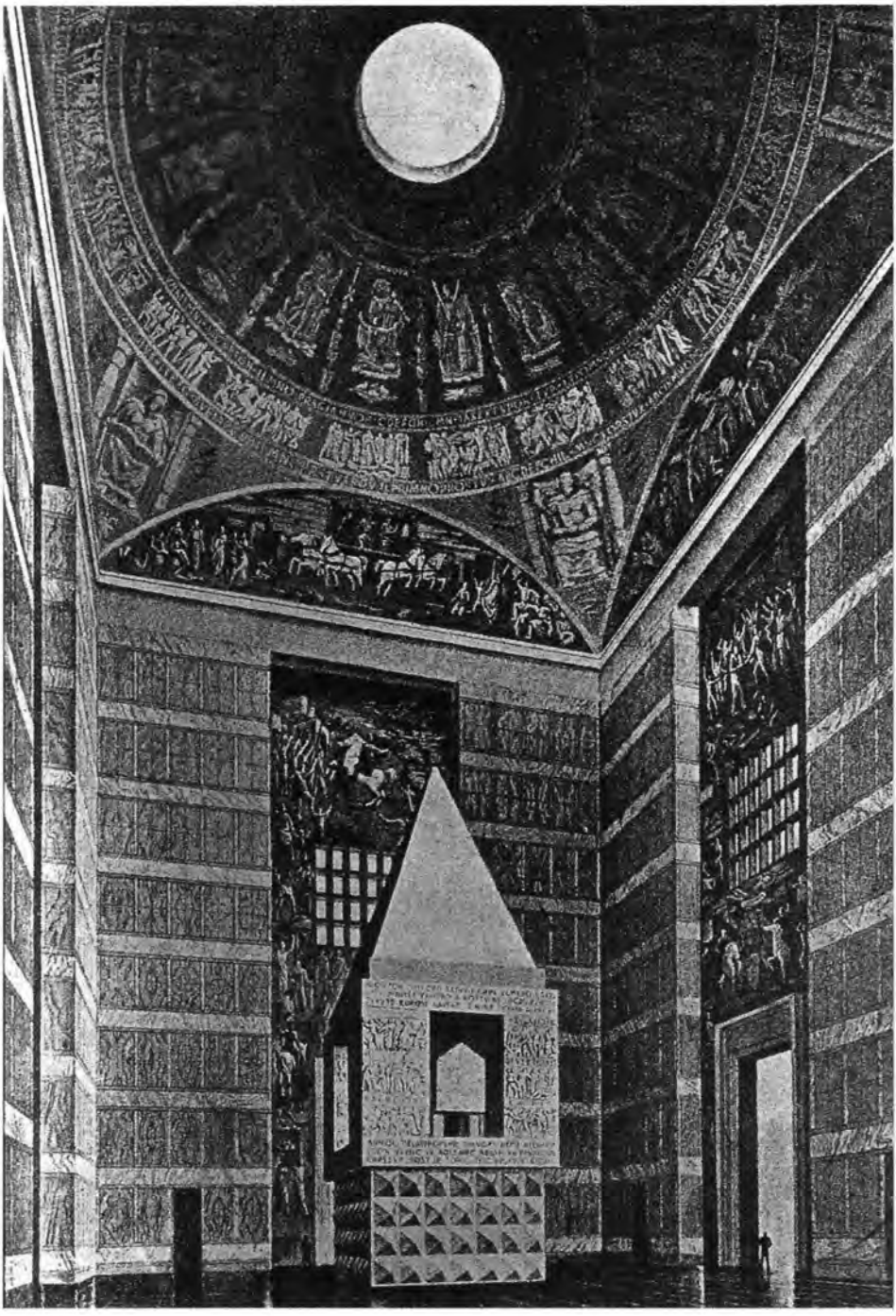
6.25 Erken cumhuriyet döneminde Avrupalı heykeltraşlar tarafından yapılan Atatürk heykellerinden en ünlü ikisi. *Üst*: Heinrich Krippel'in Ankara Ulus Meydanı'ndaki Zafer Anıtı (1927), kaideye Kurtuluş Savaşı sahneleri oyulmuş, ayaklığa da savaşan asker ve kadın figürleri yerleştirilmiştir (Kartpostal: Yazarın koleksiyonu). *Alt*: Pietro Canonica'nın İzmir'deki Atatürk Anıtı (1932), bu heykelin kaidesinde de derin kabartmayla İstiklal Savaşı'nın alegorik bir temsili yer alır (Kartpostal: Supsun Güralp).



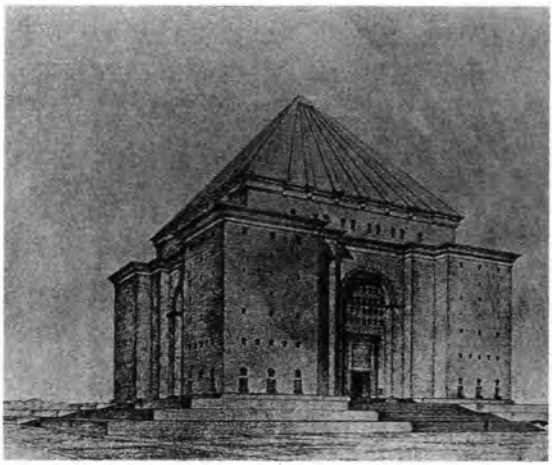
6.26 Anton Hanak ve Joseph Thorak'ın Ankara Kızılay'daki "Güven Anıtı" (1935). Anıtın öbür yüzünde iki serbest figür ve "Türk, Öğün, Çalış, Güven!" yazıtı bulunur (Ankara Belediyesi Arşivleri. *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: Belko, 1994).

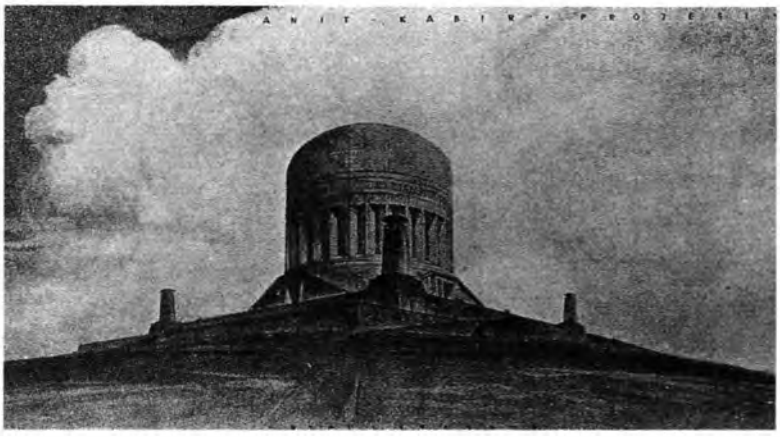
yata ilişkin mekânların milliyetçi bir ikamesi oluyordu.[84]

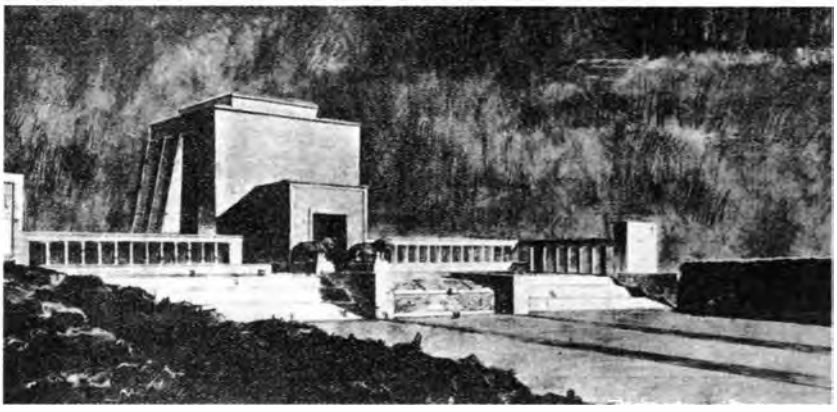
Başvuran kırk dokuz projeden sekizi son elemeye kaldı (üçü Türk mimarlara, üçü İtalyanlara, biri Alman, biri de İsviçreli bir mimara ait). Projeler, bir arada, tarihsel öncülerle milliyetçi atıfların ilginç bir karışımını sergiliyorlardı. Boulee ve Ledoux tarzında geometrik kütleler, anıtsal piramitler (Giovanni Muzio), dairesel planlar üzerinde soğan şeklinde kütleler (Clemenz Holzmeister) ve freskli, altın mozaikli Roma "panteonları" (Arnoldo Foschini) vardı (resim 6.27). Türk mimarların projelerinde ise piramit ve konik şapkalı Selçuklu mezarlarına (Kemali Söylemezoğlu, Kemal Ahmet Aru ve Recai Akçay), silindirik formları ve dairesel planları olan Orta Asya Türk mezarlarına (Sedad Hakkı Eldem) ve Hitit simgeleriyle karışmış Mısır tapınaklarına (Necmi Ateş) atıflar yapılmıştı (resim 6.28). Yarışmayı kazanan, ama inşaatı planda çok önemli değişiklikler yapılarak on beş yılda tamamlanan, Emin Onat ve Orhan Arda'ya ait proje, dekoratif programında tarihöncesi Anodolu'ya sayısız atfı bünyesinde barındıran, klasik tapınakların anıtsallaştırılmış ve soyut bir versiyonuydu (resim 6.29 ve resim 6.30).[85] Mimarlarının tasarımı açıklarken söyledikleri gibi, Anıtkabir, Akdeniz ve dünya medeniyetinin tarihini Türki halkların tarihine bağlayan yaygın milliyetçi tarih teorilerinin inşa edilmiş bir manifestosuydu sanki:



6.27 "Anıtkabir"; Arnoldo Foschini'nin Atatürk'ün mozolesi için açılan yarışmaya sunduğu proje (1942) (*Arkitekt* 13, no. 1, 1943).







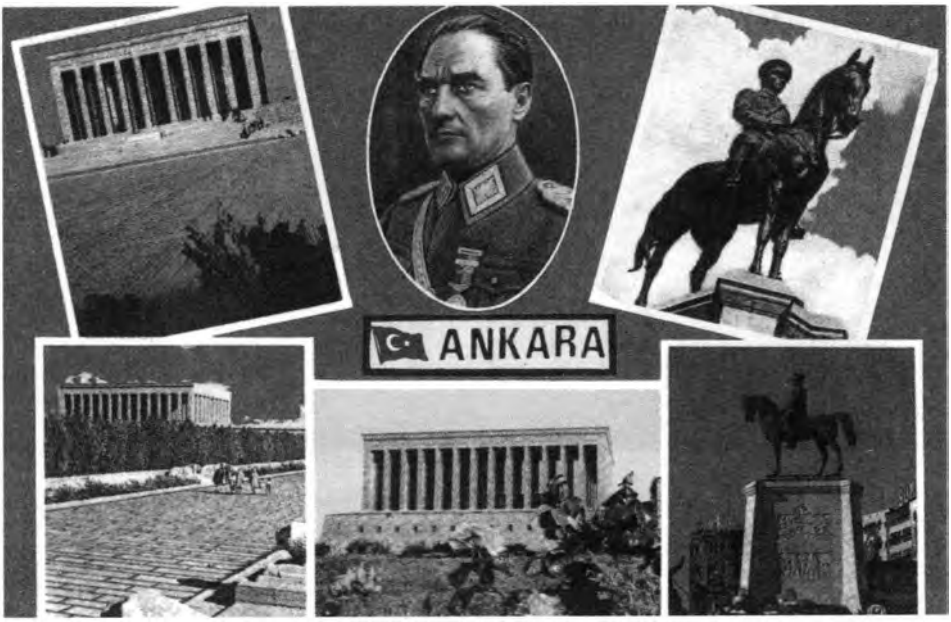
6.28 Anıtkabir yarışmasına katılan Türk mimarların, Orta Asya, tarihöncesi Anadolu ve Selçuklu kaynaklarından yararlanan üç projesi (1942). Kemali Söylemezoğlu, Kemal Ahmet Aru ve Recai Akçay'ın (*üst*), Sedad Hakkı Eldem'in (*orta*) ve Necmi Ateş'in (*alt*) projeleri (*Arkitekt* 13, no. 1 ve 2, 1943).



6.29 Anıtkabir yarışmasını kazanan proje (1942), Emin Onat ve Orhan Arda. Mozolenin inşaatı 1955'te tamamlandı (*Arkitekt* 13, no. 1 ve 2, 1943).

Osmanlı devri şereflerle dolu bir devir olmakla beraber, itiraf etmek gerekir ki skolastik ruhun hüküm sürdüğü kapalı bir âlemden ibaretti. Gerçekte ise, Akdeniz milletlerinden birçoğu gibi, tarihimiz binlerce yıl öteye gidiyor. Sümer'lerden ve Hitit'lerden başlıyor ve Orta Asya'dan Avrupa içlerine kadar birçok kavimlerin hayatlarına karışıyor, Akdeniz medeniyetinin klasik geleneğinin en büyük köklerinden birini teşkil ediyordu. Atatürk bize bu zengin ve verimli tarih zevkini aşılarken ufuklarımızı genişletti. Bizi Ortaçağdan kurtarmak için yapılmış hamlelerden en büyüğünü yaptı. Gerçek geçmişimizin Ortaçağ değil, dünya klasiklerinin ortak kaynaklarında olduğunu gösterdi... Bunun içindir ki biz, Türk milletinin skolastikten uyanma, Ortaçağdan kurtulma yolunda yaptığı devrimin büyük önderi için kurmak istediğimiz anıtın, O'nun getirdiği yeni ruhu ifade etmesini istedik... Batılılaşma yolunda en büyük hamlemizi yapan Ata'nın Anıtkabir'ini, bir sultan veya veli türbesi ruhundan tamamen ayrı, yedibin yıllık bir medeniyetin rasyonel çizgilerine dayanan klasik bir ruh içinde kurmak istedik.[86]

Anıtkabir'in yerleşme planı, alegorik bir anlamı olan, birbirine dik iki aks boyunca uzanır. Mozolenin ekseni, İstiklal Savaşı'ndaki kahramanlık yıllarının kalbi sıfatıyla Ankara'nın "eski şehir"ini simgeleyen uzaklardaki kaleye yönelir. Ana girişe tekabül eden diğer eksen ise –"aslanlı yol"– görsel olarak, modern laik cumhuriyetin yeni merkezini temsil eden Büyük Millet Meclisi ve Çankaya Tepesi yönünde uzanır. Bu eksen boyunca uzanan tören yolunun iki yanında Hitit aslan figürleri vardır ve yolun girişini belirleyen iki grup heykel (bir grupta genç bir erkek, bir köylü ve bir asker, öbüründe ise üç kederli kadın vardır) Mezopotamya heykellerini andırır (resim 6.31). Aslanlar da insan figürleri de Rudolph Belling'in öğrencisi Hüseyin Özkan'ın eserleridir. Mozoleye çıkan anıtsal merdivenin iki yanında İstiklal Savaşı destanını anlatan, yine tarihöncesi duvar kabartmaları janrında işlenmiş iki grup duvar kabartması vardır – sağdaki "Sa-



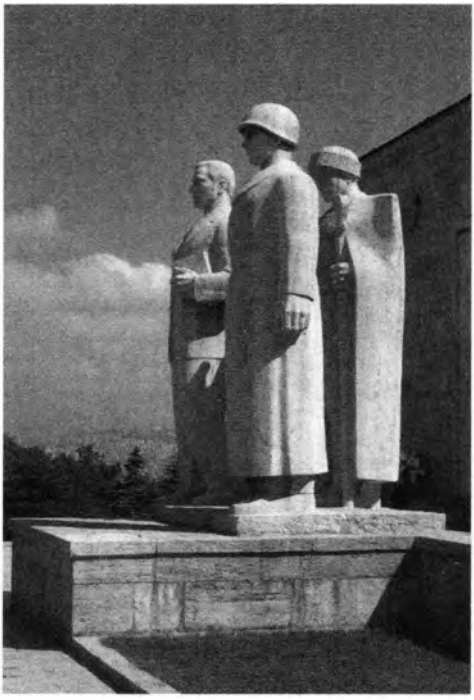
6.30 Anıtkabir'in ve Zafer Anıtı'nın bulunduğu tipik Ankara kartpostalı (Yazarın koleksiyonu).

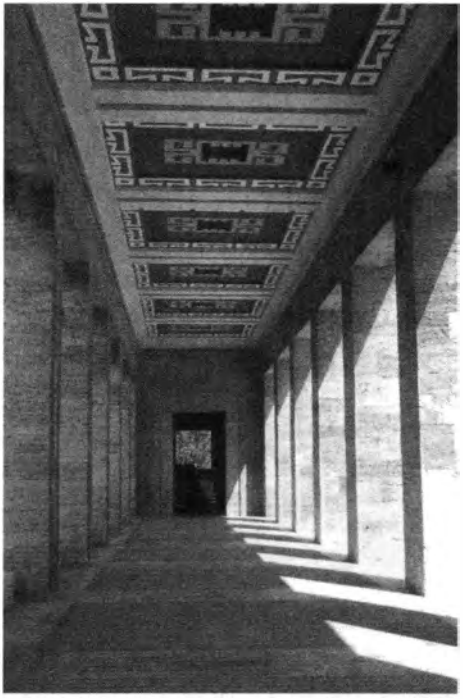
karya Muharebesi" İlhan Koman'a, soldaki "Son Muharebe" Zühtü Müridoğlu'na aittir. Yüksek kolonadlı giriş portiğinin tavanına, renkli ve sırma mozaikle, halk sanatını klasikleştirerek yüksek sanata dönüştüren Anadolu kilim motifleri işlenmiştir.

Anıtsallık, milli simgecilik ve iktidar 1940'lı yılların başlarındaki mimari söylemin başlıca kaygılarıydı. 1944'te Anıtkabir yarışmasının ardından, Birinci Dünya Savaşı'ndaki Çanakkale muharebesi anısına Zafer ve Meçhul Asker anıtı için ulusal bir yarışma açıldı.[87] Önde gelen birçok Türk mimarı, yine çeşitli tarihsel ve tarihöncesi öncellere, mezar formlarına ve anıtsal arkatlara anıştırmada bulunan heybetli taş ve tuğla anıt projeleriyle yarışmaya katıldı.

1940'ların ortalarına gelindiğinde, 1930'da Yeni Mimari ilan edilirken hissedilen coşku, modernist avangarda, makina çağına ve devrimci ruha yapılan atıflarla birlikte geri dönmez biçimde kaybolmuştu. Uzun süren 1930'ların modernist mirasıyla birlikte kapanışını son derece simgesel bir olay çok iyi ifade eder. Yeni Mimari'nin Şevki Balmumcu tarafından 1933'te tasarlanan en paradigmatik binalarından biri ve on beş yıl boyunca Kemalist kamusal alanın ikonu olan Ankara Sergi Evi, 1944 ile 1948 arasında Paul Bonatz tarafından Devlet Opera ve Balesi'ne dönüştürüldü. Özgün binanın modernist estetiği ve konstrüktivist kompozisyonu geri dönülmez biçimde tahrip edildi – yatay şerit pencereleri dolduruldu, dikey kulesi kaldırıldı ve cephesi, Selçuklu-Osmanlı düzenlerini ve de-







6.31 Anıtkabir'de Anadolu'nun tarihöncesi ve folk kaynaklarına yapılan atıflar. *Üst*: Aslanlı yol üzerindeki Hitit aslanları. *Alt sol*: Türk heykeltraş Hüseyin Özkan'ın gençliği, köylüleri ve askerleri temsil eden üç figürü. *Alt sağ*: Mozole etrafındaki kolonetin tavanı sırmalı mozaiklerle ve kilim motifleriyle bezenmiştir (Fotoğraflar: S. Bozdoğan).







6.32 Cumhuriyet Ankarası'nda "Yeni Mimari"nin çöküşü. 1930'ların başlarının modernist ikonu Ankara Sergi Evi'nin (*üst sol*) (Kartpostal: Yazarın koleksiyonu), Paul Bonatz tarafından Devlet Opera ve Balesi'ne çevrilmesi (*alt sol*, fotoğraf 1990'lardan). Özgün binanın düz çatısı, yatay şerit pencereleri ve kulesi kaldırılarak, artık daha ağır bir görüntü kazanan binanın önüne klasik "elmasi düzeni"nde bir kolonet eklenmiştir (*sağ*) (Fotoğraflar: Önol Soner).

taylarını içeren klasik bir sütun dizisiyle yeniden modellendi (resim 6.32). Bu dönüşümle birlikte, başlangıçta modernlik, ilerleme, özgür ifade ve çağdaş inşaat idealleriyle seferber edilmiş olan bir mimari kültürü –Almanya ve İtalya'dan Rusya ve ABD'ye kadar başka birçok yerde olduğu gibi– klasisizm, milliyetçilik ve devlet iktidarından oluşan bir mimari kültüre yenik düştü. İşin ilginç yanı, bu dönüşüm gerçekleşirken, CHP'nin tek-parti iktidarı da sonuna yaklaşıyor ve yeni Demokrat Parti daha liberal politikalar izleyerek iktidar tabanını genişletiyordu. Birkaç yıl içinde, 1950 seçimleri, erken cumhuriyet tarihinin otuz yılını Demokrat Parti'yi iktidara taşıyarak kapatacaktı.

Sonuç

Her milli mimari fenadır fakat her iyi mimari millidir.

–Bruno Taut, *Mimari Bilgisi*, 1938[1]

Türkiye'de erken cumhuriyet döneminin mimari tarihi öncelikle üslup deneylerinin art arda gelişinden oluşuyordu: önce Osmanlı canlandırmacılığı sonra "Yeni Mimari"nin modern formları, ondan kısa bir süre sonra da yerel ve tarihsel atıflara başvurulması. 1908 tarihli Jön Türk devriminden CHP'nin tek parti rejiminin 1950'de sona ermesine kadar geçen zaman içinde, devletin kültür siyasetindeki bütün önemli değişimler, her biri kendisinden öncekini eleştiren farklı bir mimarlık dağarcığı formuna bürünerek gerçekleşti. Bu döneme, görünürdeki üslup değişimlerinin ardında tutarlılığını, "derin yapı"sını kazandıran şey, mimarinin ulus inşa etme faaliyetinin hizmetinde üstlendiği güçlü siyasi ve ideolojik yüktür. Bu dönemde, "üslup" özerk bir estetik alan ya da sadece mimarlık disiplinine içsel teknik bir mesele değildi. Siyasi liderlerin ve profesyonel mimarların, daha önce varolmayan ulusu/milleti "tahayyül etme"ye çalışırken başvurdukları güçlü bir araçtı. Erken cumhuriyet dönemini üslup açısından tanımlanan –"birinci milli üslup" (Osmanlı canlandırmacılığı), "uluslararası üslup" (Yeni Mimari) ve "ikinci milli üslup" (yerli ve klasik atıflar) şeklinde– üç safhaya ayırma eğiliminde olan mimarlık tarihçilerinin sık sık gözden kaçırdıkları bir noktadır bu. Bir ulusal-uluslararası ikiliğinin kutupları arasında gidip gelindiğini ima eden bu terimler, biçimsel ifadedeki değişimlerden bağımsız olarak, 1908 ile 1950 arasında Türk mimarlık kültürünün itici gücünün *milliyetçilik* olduğu gerçeğini bulanıklaştırırlar.

Bu geniş milli ifade arayışı içinde modernizmin (yani Yeni Mimari'nin) konumu, bu kitapta farklı açılardan ele aldığım özellikle ilginç bir konudur. Modernizm Türkiye'ye Yeni Mimari başlığı altında "geldiği" sıralarda, Batı'daki eleştirelliğini çoktan kaybetmiş ve "uluslararası üslup" teriminin icazet verdiği bir estetik formül haline gelmişti. Bu etiket, rasyonalist ve işlevselci öğretilerin, formel ifade için yeterli bir temel sunamadıklarının ve modernizmin de son kertede bir "üslup" olduğunun örtük olarak kabullenilmesi anlamına geliyordu. Bir-

çok modernist mimarın kasti bir *üslup seçimi* olarak bu estetik formülü izlemeyi sürdürmesine rağmen, aralarında bizzat Le Corbusier'nin de bulunduğu başka mimarlar, yeni bölgeci estetik duyarlılıklarla deneyler yapmaya çoktan başlamışlardı.[2] "Uluslararası üslup"un birleştirici iddiaları, soyut, geometrik formları, düz çatıları, konsolları ve eğrileri öne çıkaran modernist kanonun, iki savaş arasında modern formu ifade etmenin olası birçok yolundan sadece biri olduğunu artık gizleyemiyordu. Modernizmin Le Corbusier, Walter Gropius ve Mies van der Rohe gibi ünlü isimleri bu estetik kanonu mükemmelleştirirken, başka birçok modern mimar da sessizce bu kanonun dışında çalışıyor ve değerleri çok sonraları, genellikle ölümlerinden sonra anlaşılan eserler üretiyorlardı. Finlandiya'da Alvar Aalto, Almanya'yı terk edip Japonya ve Türkiye'ye giden Bruno Taut, Yunanistan'da Dimitris Pikionis ve Türkiye'de Sedad Hakkı Eldem, egemen kanondan bu şekilde kopan başlıca mimarlardı.

Yine de, 1930'larda rasyonalizm ve işlevselcilik öğretileri, mimarideki eski düzen (klasisizm, akademizm ve *beaux-arts*) karşısında hâlâ güçlü savlardı ve bu öğretilerin ilerici çağrışımları, Türkiye'deki Kemalizmin de dahil olduğu, her yerdeki devrimci ya da reformist ideolojiler nezdinde son derece cazip olmalarını sağlıyordu. Hem Türkiye'de hem de dışarıda, modernizmi savunan polemikçiler, soyut, geometrik formları, modern *zeitgeist*'ın –yani mahut "makina çağı"nın yeni malzemelerinin, inşaat tekniklerinin ve hayat tarzlarının– en rasyonel ve tarihsel olarak kaçınılmaz ifadeleri olarak betimlemeyi sürdürdüler.[3] Modernizmin soyut ve evrenselci biçimsel dili, *milli* ifade için pek de uygun olmayan bir seçenekmiş gibi görünebilir, ama bu formlarla özdeleştirilen bazı kahramanca özellikler (mesela, devrimcilik, bilimsellik ve ilericilik), Kemalist inkılabın ruhuna çok iyi uyuyordu. Bu modern formların ulusal morali yükseltmekte, yeni rejimin yirminci asır sanayi medeniyetine katılma özlemlerine görsel bir ifade kazandırmakta önemli bir rol oynadıklarına şüphe yoktur. 1930'ların başlarında kısa bir dönem için, modernizm, tam da Avrupa'da ve ABD'de ona "uluslararası üslup" terimi iliştirildiği sıralarda, Kemalist Türkiye'nin "milli üslubu" oldu.

"Makina çağı"yla ilgili savların Batı Avrupa'da ve ABD'de en azından gerçek bir tarihsel temeli olduğu halde, savaşlardan yeni çıkmış, yoksul ve baskın biçimde tarımsal bir toplum olan 1930'ların Türkiyesi'nde bunlar ciddi oranda yersiz kaçıyordu. Modern formların varlık nedeni olduğu iddia edilen yeni sınai yapı üretimi yöntemleri (inşaat malzemelerinin prefabrikasyonu ve seri üretimi, beton, çelik, cam ve yeni sentetik malzemeler gibi bileşenler), erken cumhuriyet döneminde Türkiye'de hemen hiç bulunmuyordu. Düz çatılar inşaat sanayiinin durumu ve ileri yalıtma tekniklerinin olmayışı, hele Ankara ve İstanbul da dahil kuzey bölgelerinin iklim koşulları göz önünde bulundurulduğunda ne "mantıklı"ydı ne de "ekonomik". Yaygın inşaat tarzının hâlâ tuğla ya da taştan yapılan geleneksel taşıyıcı inşaatla sınırlı olduğu bir zamanda, büyük açıklıklar ve geniş konsol-

lar hiç de "rasyonel" olmuyordu. Sonuçta, erken cumhuriyet dönemine belirgin mimari karakterini veren ünlü modern binalar, çoğunlukla, "uluslararası üslup" modernizminin estetik kurallarına verilen biçimsel ödünler olarak yapılmıştı. Çoğu durumda, modern formlar (teraslar, konsollar, yuvarlak köşeler, sürekli dış denizlikler) ile geleneksel malzemeler, geleneksel inşaat yöntemleri ve geleneksel simetri ve orantı anlayışlarının yan yana kullanıldığı melez binalardı bunlar.

Erken cumhuriyet Türkiyesi'nde etkili bir sivil toplum, modernist bir kitle kültürü ve resmi devlet alanının dışında mimariyi besleyebilecek özerk bir burjuvazi de yoktu.[4] Avrupa ve ABD'de erken modernizmin tarihine bakıldığında, modern mimaride en yenilikçi ve kalıcı fikirlerin, tek tek sanayici ve imalatçıların, yerel yönetimlerin ve bağımsız örgütlerin zanaatleri reformdan geçirmeye ve tasarım eğitimi vermeye yönelik inisiyatifleriyle üretilmiş olduğu görülür. Bu sanayileşmiş ülkelerde, üretim, konut ve şehircilik sorunları modernizmin tanımının merkezinde yatıyorlardı ve mimarlığın bir kitlesel üretim ve kitlesel tüketim metaına dönüştürülmesi, modernizmin daha demokratik toplum hayalinin temel önkoşullarından biriydi. Türkiye'de, modernizmin estetik kanonları hızla içselleştirilmiş olsa da, mimarinin bu şekilde "demokratikleştirilmesi" gerçekleştirilmemiş, dahası demokrasi yokluğu da ciddi bir biçimde tartışılmamıştır. Mimarlık, her zaman olduğu gibi elit bir meslek olarak kaldı, sadece artık imparatorluk sarayına değil neredeyse tümüyle devlet patronajına bağlıydı.

Sonuç olarak, Batı'da modernizmin ortaya çıktığı sınai ve sosyoekonomik koşullar Türkiye'de olmayınca, cumhuriyet mimarlarının Avrupa'dan ithal ettikleri şey esasen bir "üslup" –cumhuriyet binalarına, "Osmanlı" değil de modern *görünecekleri* biçimsel suretler kazandırmanın belli bir yolu– olarak kaldı. Binaların *temsil* işlevi, yani yeni ulusun karakterini ve ideallerini görsel olarak iletme yetenekleri, malzemeler, inşaat, finansman, peyzaj, konut üretimi, şehircilik ve bakım/koruma gibi diğer önemli ama görsel olarak onun kadar çarpıcı olmayan meselelerin önüne geçti. Bu meselelere, profesyonel mimarlık topluluğunu ilgilendirse de dış formun daha kapsamlı kültürel ve ideolojik anlamının yanında ikincil kalan, salt teknikle ilgili meseleler olarak bakılıyordu. Jürgen Habermas'ın terminolojisini kullanacak olursak, "toplumsal modernlik" gerçekleştirilmeden "estetik modernizm" ithal edilmişti.[5] Bu, Türkiye koşullarında "toplumsal modernlik"in ille de Batı modelinin aynısı olarak gerçekleşmesi gerektiği anlamına gelmez ama bu gene de söylemek istediğimiz şeyi değiştirmez. 1950'lere kadar, Türkiye'de modern mimari, ülkenin kendi iç dinamikleriyle modern bir topluma dönüşmesinin doğal sonucu değil, arzulanan ama henüz mevcut olmayan bir modernliğin zorlama bir *temsilinden* ibaretti.

Öte yandan, sanayileşmiş Batı'da bile, modern formun hiçbir zaman modern sanayi toplumunun tamamen "doğal" bir sonucu olmadığını ve mimarinin kendisini temsil işlevinden hiçbir zaman koparamayacağını mümkün olan en güçlü

biçimde yeniden vurgulamak gereklidir. Modern toplumun güçleri (yeni işlevler, yeni malzemeler, yeni inşaat teknikleri vs.) ile Modern Hareket'in kanonik mimari formları arasında her zaman bir belirlenmemişlik marjı söz konusuydu. Bugün birçok mimarlık tarihçisinin gözlemlediği gibi, resmi modernist söylemin iddialarının tersine, modern formlar sadece program, arazi, malzemeler ve inşaatla ilgili mantıksal mülahazalardan ortaya çıkmış değildir; bunlar sadece modernizm için değil, her türlü iyi mimari için önemli ve zorunlu mülahazalardır. Modernizmde bir şey daha söz konusuydu: Bu formların yaygınlığının gerçek nedeni, çoğunlukla, tek tek mimarların estetik tercihleri ve bu yeni soyut formların ilericilikle özdeleştirilmesiydi. Türkiye'de, sade hacimler, bezemesiz yüzeyler, yuvarlak köşeler ve konsollardan oluşan form repertuvarı, mimarlık tahayyülünü, bunlar olası tek "rasyonel" ve "işlevsel" formlar oldukları için değil, Osmanlı hanedan geçmişinden bariz biçimde kopmayı temsil ettikleri ve Avrupa'daki çağdaş binalar *gibi göründükleri* için bu kadar etkili bir biçimde ele geçirmişti. 1930'ların sonlarına gelindiğinde, cumhuriyet rejimi Türkiye'de tam anlamıyla konsolide edilip Osmanlı geçmişine yapılan açık atıflar fiilen ortadan kaldırıldığı zaman, modernist kanonun üslup repertuvarı başlangıçtaki misyonunu büyük ölçüde yerine getirmiş oldu. Yeni Mimari'nin soyut geometrik biçimciliği artık milli ifade arzusunu gerçekleştiremiyordu ve "moderni millileştirme" çabaları yoğunlaşmaya başladı.

Eğer polemiklerde sarf ettikleri sözlerin ve "kübik" tasarımların ötesine bakılırsa, erken cumhuriyet Türkiyesi'nde modernizmin savunucularının, gerçekten rasyonel (*rasyonalist* değil) bir mimari tasarım yaklaşımının bünyesindeki çoğulculuğun en azından teorik olarak farkında olduklarını gösteren veriler vardır. "Kübik" ve "uluslararası üslup" gibi üslupla ilgili göstergelere bu kadar karşı çıkmalarının ve "inkılap mimarisi"nden çoğunlukla hâlâ biçimden yoksun, hâlâ işlenmekte olan bir ideal olarak bahsetmelerinin nedeni de budur. Ama eleştirel bir modern mimarinin zaten tam da bu biçimden yoksunluk ve açık uçlulukla ilgili –yani modernizmi stilistik bir ortodoksiye dönüştürme çabalarına üstü kapalı biçimde direnmekle ilgili– bir şey olduğu fikri akıllarına gelmiyordu. Yazılarının çoğunda, haklı olarak, tek ve evrensel olarak geçerli bir "uluslararası üslup" değil, birçok farklı modern mimari yaklaşımı olduğunu ilan ediyorlardı. "Modern" nitelemesinin salt "kübik mimari"nin tekelinde olmadığını, ayrıca kültür ve bağlama/muhite duyarlı olmayı da dışlamadığını ileri sürüyorlardı. Gelgelelim "kübik mimari"ye yönelttikleri eleştiri, ideolojik olmayan, eleştirel bir modern mimari anlayışı geliştirmeyi başaramıyordu. Modern mimarinin "kübik"e indirgenmesini eleştirdikleri zaman bile, aslında kübik formların yaygınlığının yerine milleti daha iyi temsil edebilecek alternatif bir formülün yaygınlığını geçirme peşindeydiler. Bruno Taut'un 1938'de özlü bir biçimde ifade ettiği gibi, kültür ve bağlam karşısındaki (soyut modern formlara yönelik bir eleştirinin ürü-

nü olan) bölgeci bir duyarlılığın, "milliyetçi" bir gündeme indirgenmemesi gerekir. Ama "kübik mimari" eleştirisinin ardından Türkiye'de büyük ölçüde bu olmuştur. Yerel malzemelere, iklime, topoğrafyaya ve kültüre gösterilen bölgeci bir ilgi çeşitliliği, farklılığı ve çoğulluğu içerirken, milliyetçi bir gündem her şeyden önce, tekil bir milleti temsil eden tekil bir imge arar. Türkiye'de ulus inşasının tarihsel koşulları içinde, eleştirel bir modern mimari anlayışının bünyesinde bulunan çoğulluk ve çeşitlilik, cumhuriyet rejiminin homojenleştirici milliyetçi gündemine uymuyordu.

1930'larda modern mimarinin tarihsel olarak ulus inşasıyla eşleşmesi, Türk mimari kültürü için hem olumlu hem de olumsuz sonuçlar yaratmıştır. Bir yandan, modernizmin devletin resmi ideolojisiyle kurduğu ittifak, mimarlık mesleğine, mimarların modern Türk tarihinin daha sonraki dönemlerinde yaşadıkları güçsüzlük hissine hiç benzemeyen, eşi görülmedik bir önem, güç ve daha büyük bir misyon duygusu kazandırmıştır. Gelgelelim bu ittifak, tam da aynı sebepten, mimariyi bir görsel siyaset biçimi olarak araçsallaştırıyor, modernizmin eleştirel yanını buduyor ve disiplinin devlet karşısındaki özerkliğinden ödün verilmesine yol açıyordu. Eğer modernizm, sadece yerleşik stilistik kanonlar değil aynı zamanda genelde otoriteye de karşı olan bir eleştirel söylem olarak tanımlanıyorsa, o zaman Türkiye'deki modernizm, ülkeye otoriter bir devletin himayesiyle geldiği andan itibaren kusurluydu. Modernizmin görsel olarak temsil ettiğini iddia ettiği ideal olan modernlik de, Susan Buck-Morrs'un sözleriyle[6], "sınırların dışında bir kültür" olarak tanımlanıyorsa, o zaman milliyetçiliğin –ya da her türlü tikelci kimlik tanımının– sınırları içine kapatılamaz. Bu anlamda, cumhuriyet mimarlarının yücelttikleri ideal, "modern ve milli" bir mimari, kendi içinde çelişkili bir ifadedir, tabii eğer "milli" ("milliyetçi" değil) terimi, Bruno Taut'un kullandığı biçimde, yani sadece tarihe, bağlama ve kültüre karşı *özbilinçli olmayan* bir duyarlılık gösteren bir mimariyi adlandırmak için kullanılmıyorsa.

Geri dönüp bakıldığında, erken cumhuriyet döneminde Türk mimari kültürünün temel problemi, 1908'den 1950'ye kadar yaygınlıklarını sürdüren tikel stilistik seçimlerden bağımsız olarak, mimariye daha geniş siyasi ve ideolojik anlamlar yüklenmesiydi. Özellikle cumhuriyetin ilanından sonra, mimari sadece düz anlamda değil simgesel olarak da, Türk ulus inşasında destansı bir misyon üstlendi. Yeni cumhuriyetin kamu binaları cumhuriyetin kendisiyle özdeşleştiriliyordu (resim S.1). Bu, tek tek eserlerin mimari niteliğine ya da önemine halel getirmez. 1930'larda üretilen birçok "kübik" bina, biçimsel ifadeleri ve estetik kompozisyonları açısından, modern mimarinin çok yetkin ve güzel örnekleriydi. Tarihsel ve yerel duyarlılıkları bünyelerine katarak "moderni millileştirme"ye çalışan diğer binalarsa, mimarlık teorisi ve pratiğinde ancak 1960'lardan sonra tutulan "bölgeci" ve "bağlamsalcı" eğilimleri otuz yıl önceden haber veriyorlardı. Türk mimari kültürünün temel problemi, tek tek eserlerle değil, mimarinin top-



S.1 Erken cumhuriyet mimarisinin ulus inşa etmekle özdeşleştirilmesi: "Cumhuriyetin Canlı Eserleri", *Yedigün*'de yayımlanan bir kolaj (1937).

lumu rejimin resmi ideolojisine göre dönüştürme konusunda üstlendiği rolle bağlantılıdır. Sonuçta, bu kültürün mirası devletle –teknik ve kültürel nedenlerle, genelde topluma etkili bir biçimde nüfuz edip sıradan insanların hayatlarını ve bakış açılarını ciddi bir biçimde değiştirmeyi başaramamış olan yukarıdan aşağıya bir "medenileştirme misyonu"yla– irtibatlandırılan ağırbaşlı ve resmi görünüşlü bir mimari olmuştur büyük ölçüde.

Elinizdeki kitap, bu yukarıdan aşağıya misyonun bir anlatımı olarak yazılmıştır. Kitap yazılırken, büyük ölçüde, kaçınılmaz olarak cumhuriyet elitlerinin (siyasi liderler, Kemalist bakış açısıyla aynı safta yer alan aydınlar, önde gelen mimarlar, sanatçılar ve gazeteciler) görüşlerini temsil eden kültürel verilerden (resmi, mesleki ve popüler yayınlardaki metinler ve imgelerden) yola çıkılmıştır. Sıradan insanların onların bakış açılarını ne ölçüde kabul edip ne ölçüde ona direndikleri, Türkiye'de hâlâ ihtilaflı ve canlı bir tartışma konusudur. Bütün diğer kültürel üretim alanlarında olduğu gibi, mimarlıkta da, muhalif sesleri ya da sa-

dece "sessizlikler"i –insanların kendilerine sunulan resmi modelleri nasıl kabul ettiklerini, onlara nasıl karşı çıkıp nasıl direndiklerini ya da bu modelleri nasıl dönüştürdüklerini– açığa çıkarmak için daha çok çalışmaya ihtiyaç vardır.[7] Bu "sessizlikler"in en sonunda nasıl patlayıp kakofonik bir sesler topluluğuna dönüştüğünün gayet iyi görülebilecek bir örneği, Türkiye'de cami inşaatının içinde bulunduğu durumdur. Erken cumhuriyet mimari kültürü tarafından bütünüyle ihmal edilmiş olan (ya da arasıra geleneksel öncellerden çok uzak soyut modernist tasarımlarla yorumlanmış olan) cami inşaatı, 1980'lerden beri müthiş bir patlama yaşamaktadır. Son dönemdeki birçok caminin düşük nitelikleri ve stilistik pastişleri (ucuz malzemelerle yapılan kubbeler, minareler ve diğer geleneksel işaretler), hatta sırf sayıları bile erken cumhuriyet dönemi mimarlarının kemiklerini sızlatmaya yeterli olacaktır. Bir başka örnek, özellikle 1950'lerden sonra Türkiye'de konut normu haline gelmiş olan beton bloklardaki standart apartman hayatıdır. Apartmanların tasarımları da onlarda ikamet ediliş tarzı da, 1930'ların "kübik apartmanlar"ının sergilediği bütünüyle Batılılaşmış modellere genellikle pek benzemez. Bu modern apartmanlara, geleneksel ev hayatının birçok yönü (mesela ayrı bir misafir odası, ailenin mutfakta yemek yemesi ya da Batı tarzı bir tuvaletin yanında bir de alaturka tuvalet) dahil edilmiştir.[8] Modern mimarinin içinde oturan kişileri Batılılaşmış yurttaşlara dönüştürmesi yerine, çoğunlukla bu binalarda oturanlar, modern mimariyi, erken cumhuriyet döneminde mimarinin toplum mühendisliği gücüne duyulan inancı boşa çıkaran melez ifadelere dönüştürmüşlerdir.

1990'lardan geriye bakıldığında, 1930'ların toplum mühendisliği misyonunun, Türkiye'yi modern, laik ve bütünüyle Batılılaşmış bir toplum kalıbına sokma çabalarının çarpıcı bir biçimde başarısız olduğu sonucuna varmak güç değildir. Toplumda İslam'ın mevcudiyeti ve Osmanlı kültürüne duyulan ilgi artmaktadır. Kemalist cumhuriyetin resmi kültürü, sesi gittikçe yükselen ve görünürlüğü gittikçe artan bir sivil toplumun özimgesini, beğenilerini ve özlemlerini ifade etmekten acizdir. Batı'nın kendisi de, Kemalist Batılılaşmanın kültürel üretimini (ki buna mimarisi de dahildir), birçok Kemalist Türk'ün umduğu kadar takdir ediyor gibi görünmemektedir. Avrupa ve ABD'deki mimarlık öğrencileri, İstanbul'daki klasik Osmanlı mimarisini görmek için Türkiye'ye koşarken, Ankara'daki "Yeni Mimari" tur programlarındaki sıkıcı bir dipnottan ibaret kalmaktadır. Klasik Osmanlı müziği ve Sufi tekkelerinin gösterileri önemli Batı şehirlerinde büyük seyirci toplarken, Batı klasik müziğinin normlarını izleyen erken cumhuriyet dönemi Türk bestecilerinin eserleri çoğu Batılı tarafından bilinmemektedir. Türklerin çoğunluğu da sözgelimi Ankara'daki hükümet binaları ya da Türk besteci Adnan Saygun'un klasik bir bestesi hakkında aynı şeyleri hissediyor olmasa bütün bunları Batı "şarkiyatçılığı"nın bir başka örneği diyerek açıklamak kolay olurdu. Yine de 1930'ların binalarının, müziğinin ve diğer kül-

türel ürünlerinin, bugüne kadar Atatürk'ün neredeyse kutsal mirasıyla özdeşleştirilmiş olması onları eleştiriden uzak tutmuştur, çünkü bu tür bir eleştiri kolayca, cumhuriyetin kendisine yönelik bir tehdit olarak görülebilmektedir. Bu talihsiz bir katılıktır, çünkü 1990'ların melez kültürel ifadeleri, Kemalist inkılabın kendi Batılı modellerini kabul ettirmekte başarısız olmakla birlikte, geleneksel bir Müslüman toplumunun kültürel, sanatsal ve mimari normlarını benzersiz ve geri çevrilemez bir biçimde çözmeyi başarmış olduğunu da gösterir.

Erken cumhuriyet döneminde modernizmin güçlü bir görsel kültürü olmasına ya da daha doğrusu bir modernizm "gösterisi" olmasına rağmen, "modern mimari"nin ancak 1950'lerden sonra Türk toplumunda gerçek bir güç olduğundan bahsedilebilir. Ekonominin hızlı modernleşmesi ve köylerden büyük şehirlere kitlesel göçlerin sonucunda yaşanan olağanüstü kentleşme, Türkiye'nin mimarisini ve şehir manzarasını, bu kitapta anlatılan erken cumhuriyet dönemi müdahalelerinin hepsinden çok daha büyük bir ölçekte dönüştürmüştür. Türk toplumu modernliğin gerçek tarihsel koşullarıyla olduğu kadar gerçek sorunlarıyla da karşılaşınca, mimari devletin hizmetindeki ideolojik yükünü kaybetmiştir. Birçok başarılı mimar özel müşterilere yönelirken, mimarların meslek örgütü (Türk Mimarlar Odası) özellikle 1960'tan sonra siyasi arenada muhalif bir sesi benimsemiştir. 1980'lerden beri erken cumhuriyetin resmi kültürel normlarına karşı halkın daha da güçlü bir tepki verdiği görülmektedir; öyle ki artık birçok insan açıkça "Kemalizm-sonrası" bir Türkiye'den ya da bir "ikinci cumhuriyet"ten bahsedebilmektedir. Şu an en iyi ifadeyle muğlak bir andır.[9] Bir yandan, "Kemalistler" ile "İslamcılar" arasındaki kültür kutuplaşmasının yeniden canlanması, bugün Türk kültürünü ve toplumunu oluşturan Batılı ve geleneksel unsurlar arasında çok istenen uzlaşmanın sağlanması ümitlerini kırmaktadır. Bu kutuplaşma içinde her türlü ifadeye (Batılı ithal ürünlerine, geleneksel öncellere ve yaratıcı karışımlara) yer olan çoğulcu bir sanatsal ve mimari iklim oluşması beklentilerini zora sokmaktadır. Öte yandan, bu kritik anın özgürleştirici bir yanı da vardır. Ülke Osmanlı ve İslami geçmişiyle barışırken ve 1930'lardaki modernizmin ideolojik mahiyeti teşhir edilirken, mimariye milli kimlik gibi büyük bir mesajın taşıyıcısı olarak değil de *mimari olarak* bakmak nihayet mümkün olabilir. Erken cumhuriyet döneminin mimari kültürü ancak o zaman tarihteki yerine oturtulabilecek ve Kemalizmle özdeşleştirilmekten kurtulan erken cumhuriyet binaları, ülkenin mimari mirasının bir parçası olarak fiziksel korunma altına ancak o zaman alınabilecektir.

Bu yönde atılabilecek ilk adım, "Modern Hareket'i belgeleme ve koruma" amacıyla 1990'da kurulan ve gittikçe büyüyen uluslararası DOCOMOMO'nun Türkiye şubesini açmak olabilir. Böyle bir örgütün varlığı bile, modernizmin artık evrensel bir ideoloji ya da bilimsel bir öğreti değil, barok ya da Gotik gibi mimarlıktaki tarihsel bir dönem olduğunun ve onlar gibi muamele görmeyi hak





S.2 "Modern harabeler": Çubuk Barajı'nın lokanta-gazinosu 1990'larda özgün modernist estetiğinden (bkz. resim 2.12) çarpıcı biçimde uzaklaşmış ve kurumuş rezervin yanında kendi haline terk edilmiştir (Fotoğraf: S. Bozdoğan).

S.3 1930'ların "kübik villa"larının son örneklerinden biri: boş ve harap halde. Göztepe, İstanbul, 1990'lar (Fotoğraf: S. Bozdoğan).

ettiğinin anlaşılmış olduğunu gösterir. Bugün Türkiye'de 1930'ların mimari mirası son derece üzücü bir durumdadır. Bu kitapta bahsedilen binaların çoğu yıkılmıştır; yıkılmayanlar da –ki bunlar arasında erken cumhuriyet döneminde çok önemli kültürel ikonlar konumunda olanlar da vardır– ya tanınmayacak hale gelmiş ya da postmodern inşaat patlaması içinde unutulup gitmiştir. Tek bir örnek vermek için, Ankara dışındaki Çubuk Barajı'na ve parkına yapılacak kısa bir yolculuk bile yeterli olacaktır. 1936'da inşa edilmiş olan "transatlantik estetiği"ne sahip lokanta-gazino (bkz. 2. Bölüm), bir zamanlar zarif hanımların ve onlara eşlik eden iki dirhem bir çekirdek beylerin yemek yiyip dans ettikleri o efsanevi cumhuriyet ikonu, acıklı bir durumda ve aynı ölçüde acıklı kurumuş rezerve bakıyor (resim S.2). Ucuz eklerle yapının modernist biçimsel kompozisyonu mahvolmuş yeni pembe badana da üzerine tüy dikiyor; etrafındaki park, Ankara'nın yoksul gecekondu mahallelerinden gelen piknikçi kalabalıkların atıklarıyla çöplüğe dönmüş durumda. 1930'ların bahçe içinde evleri ve "kübik villaları"na gelince, çoğu yıkılıp yerlerine tasarım ve inşaat kaliteleri düşük yüksek apartmanlar konmuş. Hâlâ ayakta olan birkaç tanesi de harap vaziyette, arsalarına en yüksek parayı verecek müteahhidi bekliyor (resim S.3).

Bu "modern harabeler"in içinde bulundukları berbat durum, bizi her türlü mimarinin son kertede tarihsel olan doğası ve bu tarihselliği silmeye yönelik her girişime karşı bir tarih hissini korumanın gerekliliği üzerinde düşünmeye davet ediyor.[10] Türk mimari kültürü, kültür siyasetindeki kaymalara bağlı olarak birçok deneyden geçti, hiçbirine uzun süre bağlı kalmadı. Eğer tarihsel bilincin ve kültürel sürekliliğin değeri üzerinde mutabıksak, o zaman Kemalizm-sonrası Türkiye'nin 1930'ların mimari kültürünü, onun kendi Osmanlı geçmişini reddettiği gibi reddetme lüksü olamaz.

—

NOTLAR

Giriş

1. Le Corbusier, *L'art decoratif d'aujourd'hui* (1925); İng. çev. *The Decorative Arts of Today* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987), 190.
2. C. E. Jeanneret, *Voyage d'Orient* (1911), İng. çev. *Journey to the East,* I. Zakniç, der. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987).
3. Örneğin, önde gelen tarihçilerden Arnold Toynbee, Türk İstiklal Savaşı'nın en hareketli yılı olan 1922'de yazdığı kitapta, milliyetçiliğin Ortadoğu medeniyetleri için yarattığı feci sonuçlara dikkat çekiyor, gelgelelim milliyetçiliğe ve diğer Batı etkilerine "zorunlu bir kötülük" olarak bakıyordu. Toynbee şöyle yazıyordu: "Batı hayatının, onu yaşayan halklar için büyük önem taşıyan ve çökmenin alternatifi sayıldığı için bile isteye üstlenilen bu nüfuzu, sonunda bu hayatları yerle bir etti. Yeni şarap birdenbire ve beceriksizce eski şişelere dökülmüştü." A. Toynbee, *The Western Question in Greece and Turkey* (Boston: Houghton Mifflin, 1922), 15.
4. Bkz. F. Passanti, "The Vernacular, Modernism and Le Corbusier", *Journal of the Society of Architectural Historians* 56, no.4 (Aralık 1997): 438-451. Ayrıca bkz. *A. Max-Vogt, Le Corbusier: The Noble Savage* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998).
5. Aralarında Ankara, *Chandigargh* ve *Brazil*'in de bulunduğu, yirminci yüzyılda baştan tasarlanarak yaratılmış olan başkentlerin çoğunu biçimlendirmiş olan ortak yüksek modernist bakış açısı şu kitabın konusudur: L. Vale, *Architecture, Power, National Identity* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1992).
6. James C. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1998), 90.
7. *A.g.y.,* 97.
8. *A.g.y.,* 5.
9. 1930'larda Türkiye ve İtalya örnekleri arasındaki benzerliklere dair verimli tartışmalar için Brian McLaren'in eserine teşekkür borçluyum. Bkz. McLaren, *Mediterraneita and Modernita: Architecture and Culture during The Italian Colonization of North Africa* (Doktora tezi, MIT, Tarih Teori Eleştiri Programı, 2000). Şu iki kitap da esin verici oldu: *A. Hewitt, Fascist Modernism: Aesthetics, Politics and the Avant-Garde* (Stanford University Press, 1993) ve S. Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacles: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy* (Berkeley: University of California Press, 1997).
10. Scott, *Seeing Like a State,* 93.
11. "Şarkiyatçı" sözcüğünü, Edward Said'in çığır açıcı eseri *Orientalism*'den (New York: Vintage Books, 1978; Türkçesi: *Şarkiyatçılık,* çev. B. Ülner, Metis, İstanbul 1999) sonra, terimin yüklendiği ideolojik anlamda kullanıyorum. Bütün bir araştırma alanının emperyalizm ve sömürgecilikle malul hale getirilmesi, Said'in eleştirmenlerinin de çeşitli vesilelerle dile getirdiği üzere, sorunludur. Yine de, ben Said'in eserinin bilgi ve temsilin siyasi doğasını teşhir etmesi (mimarlık ve şehircilik tarihi açısından çok önemli bir meseledir bu) açısından çığır açıcı ve esin verici olduğunu düşünüyorum.
12. Türkiye'de erken cumhuriyet döneminin mimari tarihi konusunda, Türkçede sayısız çalışma olmasına rağmen, İngilizcede ve diğer Avrupa dillerinde, iki önemli istisnayla, hâlâ bir kaynak kıtlığı söz konusudur. Bu istisnalardan birincisi Türk tarihçiler tarafından yazılan yazıların A. Evin ve R. Holod tarafından yayıma hazırlandığı şu derlemedir: *Modern Turkish Architecture* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983). Öteki ise Bernd

Nicolai'nin, daha çok Türkiye'de çalışan Almanca konuşan mimarların eserleri üzerinde odaklanan, daha yakın tarihli şu çalışmasıdır: *Moderne und Exil: Deutschsprachige Architekten in der Turkei 1925-1955* (Berlin: Verlag fur Bauwesen, 1998).

13. Said'in *Şarkiyatçılık*'ının yayımlanması özellikle önemliydi. Said'in savlarının şarkiyatçı resime ilişkin eleştirel bir tartışmada yapılan ilk önemli sanat tarihsel uyarlaması L. Nochlin'e aitti: "The Imaginary Orient", *Art in America* (Mayıs 1983): 119-129, 187-191.
14. Bu konulardaki ilk önemli yayınlar arasında şunlar sayılabilir: T. Metcalf, *An Imperial Vision: Indian Architecture and Britain's Raj* (Berkeley: University of California Press, 1989), G. Wright, *The Politics of Design in French Colonial Urbanism* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), N. AlSayyad, der., *Forms of Dominance on the Architecture and Urbanism of the Colonial Enterprise* (Aldershot, UK: Avebury, 1992), L. Vale, *Architecture, Power and National Identity* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1992), G. Gresleri vd., der., *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940* (Venedik: Marsilio, 1993), M. Crinson, *Empire Buildings: Orientalism and Victorian Architecture* (Londra: Routledge, 1996) ve Z. Çelik, *Urban Forms and Colonial Confrontations: Algiers under French Rule* (Berkeley: University of California Press, 1997).
15. "Büyük dönüşüm" tabirini Karl Polanyi'nin klasik eserinde kullanıldığı biçimde kullanıyorum: *The Great Transformation* (Boston: Beacon Press, 1957; Türkçesi: *Büyük Dönüşüm*, çev. A. Buğra, İletişim, İstanbul 2000).
16. Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Vintage Books, 1961).
17. Bunlar arasında, İnci Aslanoğlu'nun öncü çalışması *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*'nı (Ankara: ODTÜ, 1980) özellikle belirtmek isterim. Konu hakkındaki Türkçedeki standart referans kaynaklarını yazan diğer isimler arasında Üstün Alsaç, *Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi* (Trabzon: KTÜ, 1976); Metin Sözen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı 1923-1983* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984) ve Evin ve Holod, *Modern Turkish Architecture*'daki yazıların yazarları sayılabilir.
18. S. Bozdoğan ve R. Kasaba, der., *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*'de (Seattle: University of Washington Press, 1997) yaptığımız disiplinlerarası tartışmaya bu tür eleştirel ve revizyonist bir bakış açısı yön veriyordu.
19. Bunlar arasında, Zeynep Kezer'in erken cumhuriyet Ankarası hakkında yaptığı doktora tezi çalışmasından çok şey öğrendim, ayrıca Neşe Gürallar Yeşilkaya ve Zeynep Yürekli'ye master tezlerini benimle paylaştıkları için teşekkür borçluyum. Bkz. Z. Kezer, "The Making of a National Capital: Ideology, Modernity, and Socio-Spatial Practices in Early Republican Ankara" (Doktora tezi, University of California, Berkeley, 1998); Z. Yürekli, "Modernleştirici Devrimlerde Geçici Mimarlık ve 1930'larda Türkiye Örneği" (Master tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1995) ve N. G. Yeşilkaya, *Halkevleri, İdeoloji ve Mimarlık* (İstanbul: İletişim, 1999). Benzer perspektiflerden başka tez çalışmaları da hazırlanıyor ve cumhuriyet mimarisine duyulan ilginin Türk mimarlık tarihi öğrencileri arasında belirgin bir biçimde arttığı gözleniyor. Yeni eleştirel eğilimlerin ve mimarinin siyaseti üzerindeki yeni odaklanmanın yakın tarihli bir tezahürü şu çalışmada bulunabilir: G. Tümer, der., *İdeoloji, Erk ve Mimarlık,* Dokuz Eylül Üniversitesi'nde 1996 Nisanında düzenlenen bir sempozyuma sunulan bildiriler (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 1996).
20. Salman Rushdie, *The Satanic Verses* (Dover, UK: Consortium, 1992), 49.
21. Marshall Berman'ın *All That is Solid Melts into Air* (New York: Simon and Schuster, 1983; Türkçesi: *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ü. Altuğ, B. Peker, İletişim, İstanbul 1994), modern deneyimin bu derin muğlaklığını en iyi yakalayan ve benim modernlik hakkındaki düşüncelerime esin veren kültür tarihi çalışmasıdır.
22. "Mimari kültür/mimarlık kültürü" kavramıyla ilk kez, Mimari Derneği'nin Londra'daki Tarih Teori Programı'nda karşılaştım, bunun için Roy Landau'nun modern mimarlığın tarihyazımı hakkında geliştirdiği perspektife çok şey borçluyum. Bkz. R. Landau, "The his-

tory of modern architecture that still needs to be written", *AA Files,* no. 21 (Bahar 1991): 49-54. O tarihten beri aralarında Stanford Anderson'la Henry Millon'ın MIT'de düzenledikleri öncü Tarih, Teori ve Eleştiri programının da bulunduğu birçok program mimarlık tarihi karşısında "kültürel bir yaklaşım"ı benimsemiştir. Birçok modern mimarlık tarihçisi "mimarlık kültürü" terimini açıkça benimsemiştir – örneğin, F. Dalco, *Figures of Architecture and Thought: German Architecture Culture 1880-1920* (New York: Rizzoli, 1990).

23. Mesela şu çalışma: Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994).
24. Örneğin bkz. 2. Bölüm başlığı "Türk Tarihinde Jön Türk Dönemi 1908-1950" olan, E. Zürcher, *Turkey: A Modern History* (Londra: I. B. Tauris, 1993; Türkçesi: *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi,* çev. Yasemin Soner Gönen, İletişim, İstanbul 1995). F. Ahmad'ın *The Making of Modern Turkey* (Londra: Routledge, 1993) adlı çalışmasında aynı döneme üç bölüm ayrılmıştır. Diğer birçok tarihte de, Osmanlı sultanının iktidarının bir anayasayla dizginlenmesi (meşrutiyet; 1908) ve çokpartili demokrasiye geçilmesi (1950) kilometretaşı niteliğinde olaylardır.
25. Bu eğilim özellikle Üstün Alsaç'ın, *Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi* (Trabzon: KTÜ, 1976) adlı çalışmasında, ayrıca da İnci Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı* (Ankara: ODTÜ, 1980) ve Evin ve Holod, *Modern Turkish Architecture*'da görülebilir. Bunun tek önemli istisnası, bütün erken cumhuriyet mimarisinin öncelikle milliyetçi bir karakter taşıdığını fark eden şu çalışmadır: Somer Ural, "Türkiye'nin Sosyal Ekonomisi ve Mimarlık 1923-60", *Mimarlık,* no. 1-2 (1974): 5-51.
26. Scott, *Seeing Like a State,* 95.

1. İlk Modernler

1. Ahmet Haşim, *Gurabahane-i Laklakan* (1928) (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981): 154, 157.
2. Bernard Lewis, *The Emergence of Modern Turkey* (Oxford: Oxford University Press, 1961): 228.
3. "Birinci Milli Üslup" etiketi, bu tarzı, bir Türk "milli üslup"unun kaynağı olarak Osmanlı anıtlarına değil de geleneksel Türk evlerine bakan, 1940'lardaki İkinci Milli Üslup'tan (bkz. 6. Bölüm) ayırmak amacıyla konmuştur. Gelgelelim Osmanlı "proto-milliyetçiliği"nin daha kozmopolit ve emperyal kökenleri ile cumhuriyet dönemindeki Türk milliyetçiliğinin daha etnik ve dilsel çağrışımları arasında ayrım yapmak önemlidir. İkisine de "milli üsluplar" dendiğinde bu ayrım bulanıklaşmaktadır.
4. Şu kitapta vapur iskeleleri için "modern" ve "yeknesak" üslupta projeler geliştirilmesi amacıyla 1903'te bir yarışma düzenlendiği belirtilir: D. Barillari ve E. Godoli, *İstanbul 1900: Art Nouveau Architecture and Interiors* (New York: Rizzoli, 1996), 25. Türk mimarlık tarihi kaynaklarında bu yarışmadan bahsedilmez. Ama vapur iskelelerinin ve rıhtımlarının ihalesinden, yapımından ve bakımından sorumlu olan Osmanlı yolcu vapuru şirketi Şirket-i Hayriye'nin 1903'te başlattığı daha kapsamlı idari ve teknik reformların bir parçasının da, "imaj yenileme"ye yönelik böyle bir yarışma olması gayet mümkündür. Yeni Osmanlı canlandırmacılığı üslubu, Türkiye'nin önemli ulaştırma girişimlerine, demiryollarına ve tramvay hatlarına yabancı şirketlerin egemen olduğu muazzam bir borç döneminde milli bir Osmanlı şirketinin tekrarlanabilir ve kolayca tanınabilir bir "şirket üslubu"na duyduğu ihtiyaca verilebilecek kusursuz bir cevaptı. Bkz. Mümtaz Arıkan, "İskeleler", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* 4 (İstanbul: Tarih Vakfı, 1994): 198-206 ve Eser Tutel, *Şirket-i Hayriye* (İstanbul: İletişim, 1994).

5. Bu konuda yapılan öncü araştırmalar içinde, Yıldırım Yavuz'un *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi* (Ankara: ODTÜ, 1981) çalışması öne çıkar.
6. Günkut Akın'ın erken Tanzimat dönemini, Aydınlanma simgelerinin Osmanlı mimarisine girdiği dönem olarak ele alan yaklaşımı, mimarlık kültüründe "modernlik"e bir tarih biçmenin zorluğunu gösteren güçlü bir yaklaşımdır. Yine de Tanzimat deneylerinin münferit kalması ve daha geniş bir yapı programının ya da teorik bir söylemin olmayışı, Milli Mimari Rönesansı'nın savunucularına "ilk modernler" adının verilmesini haklı çıkarır. Bkz. Akın'ın II. Mahmut'un Divanyolu'ndaki türbe külliyesine dair tartışması: "Tanzimat ve Bir Aydınlanma Simgesi", Z. Rona, der., *Osman Hamdi Bey ve Dönemi* içinde (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993), 123-133.
7. Ahmet Haşim, *Gurabahane-i Laklakan* (1928) (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981): 152.
8. Mürteci sıfatının isim hali olan irtica kelimesi, bugüne kadar, cumhuriyetin 1923'te yerleşiklik kazanan laik ilkelerine yönelik büyük bir tehlike olarak algılanan İslami ortodoksi için kullanılmıştır.
9. Eric Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions", E. Hobsbawm ve T. Ranger, der., *The Invention of Tradition* içinde (Cambridge University Press, Canto basımı, 1992), 8.
10. Bunun klasik örneği Sir Bannister Fletcher'ın *A History of Architecture on the Comparative Method* (1896) adlı eseridir. Yirminci yüzyılda sayısız kez yeniden basılan bu kitap, Batıdışı mimarilere, tarihsel evrimi olmayan ve modern dönüşümler gerçekleştirmekten aciz donmuş üsluplar olarak bakmaya yönelik şarkiyatçı eğilimin paradigmasıydı. Fletcher'ın özgün kitabına ve sonraki basımlara dair eleştirel bir tartışma için bkz. G. B. Nalbantoğlu, "Toward Postcolonial Openings: Rereading Sir Bannister Fletcher's History of Architecture", *Assemblage* 35 (Nisan 1998): 7-17.
11. Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method* (New York: Chas. Scribner's Sons, 1958 (1896), 888 ve devamı. 1964'ten sonraki daha yakın tarihli baskılarda "tarihdışı üsluplar" adlandırılması çıkarılmıştır. Son basım için bkz. D. Cruickshank, der., *Sir Bannister Fletcher's A History of Architecture* (Londra: Architectural Press, 1996).
12. Bkz. örneğin Şerif Mardin, "Religion and Secularism in Turkey", Albert Hourani vd., der., *The Modern Middle East* içinde (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), 348 ve devamı, ayrıca artık klasikleşmiş *Religion and Social Change in Modern Turkey* (Albany, NY: SUNY Press, 1989; Türkçesi: *Bediüzzaman Said Nursi Olayı: Modern Türkiye'de Din ve Toplumsal Değişim*, çev. M. Çulhaoğlu, İletişim, İstanbul 1992) adlı eseri. Hasan Kayalı bu görüşü 1908-1918 döneminin Jön Türklerini de kapsayacak biçimde genişleterek, onların o sıralarda çoktan Türk milliyetçisi oldukları savını reddeder. Bkz. H. Kayalı, *Arabs and Young Turks: Ottomanism, Arabism, and Islamism in the Ottoman Empire 1908-1918* (Berkeley: University of California Press, 1997), 8-13. "Proto-milliyetçilik"e dair bir tartışma için ayrıca bkz. Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 73-74; Türkçesi: *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik*, çev. O. Akınhay, Ayrıntı, İstanbul 1993).
13. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (Londra: Verso, 1983; Türkçesi: *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İ. Savaşır, Metis, İstanbul 1993).
14. Tanzimat dönemi II. Sultan Mahmut'un 1826 ile 1839 yılları arasında yaptığı askeri, mali ve eğitim reformlarıyla başladı ve oğlu Abdülmecit'in (1839-1861) saltanatı sırasında pekiştirilerek sürdürüldü. En önemli reformlar, imparatorluğun bütün tebasının, dinlerine bakılmaksızın, hukuk önünde eşit olduğunun kabul edilmesi ve modern bir vergilendirme, askere alma ve bürokrasi sisteminin getirilmesiydi. Bu döneme, Osmanlı mimarisinin Batılılaşmasının, özellikle de neoklasik ve Fransız Ampir üsluplarının yaygınlaşmasının başlangıcı olarak bakılır. Genelde, birçok tarihçi ve yorumcu II. Mahmut'un kurumsal reform-

larına ve Batılılaşmacı gündemine, bir yüzyıl sonraki cumhuriyet modernleşmesinin habercisi olarak bakar.

15. İbrahim Edhem Paşa, der., *Usul-i Mimari-yi Osmani* (İstanbul, 1873). Bu kitaba ve tarihsel bağlamına ilişkin en ayrıntılı ve akademik çalışma için bkz. A. Ersoy, *On the Sources of the Ottoman Renaissance: Architectural Revival and Its Discourse during the Abdülaziz Era, 1861-1876* (Doktora tezi, Harvard University, 2000).
16. Viollet-le-Duc'ün yazılarından hazırlanan bir seçki ve onun fikirlerinin modern mimarlığın tarihi içindeki önemi hakkında bir yorum için bkz. M. F. Hearn, *The Architecture Theory of Viollet-le-Duc* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992).
17. Bkz. C. Perrault, *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients* (1683) (Los Angeles: Getty Trust, 1993).
18. Bkz. Owen Jones, *The Grammar of Ornament,* (1856) (New York: Portland House, 1986), 38.
19. P. Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World* (Londra: Zed Publications, 1986, 38; Türkçesi: *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası,* çev. Sami Oğuz, İletişim, İstanbul 1996).
20. Edward Said'in eseri şarkiyatçı kurguları emperyalizm ve sömürgecilik siyasetine bağlamakta paradigmatik bir rol oynadıysa da, Said'in konumu çoğunlukla tasvir edildiğinden daha muğlaktır. Sık sık, sömürgecilik-karşıtı direniş ve bağımsızlık hareketlerinin milliyetçi söylemlerinde, Aydınlanma düşüncesinin pozitif bir rol oynadığını belirtir. Bkz. E. Said, "Politics of Knowledge", Raritan (Yaz 1991), 17-31 ve ayrıca *Culture and Imperialism* (New York: Alfred A. Knopf, 19912; Türkçesi: *Kültür ve Emperyalizm,* çev. N. Alpay, Hil, İstanbul 1998). Ayrıca bkz. B. Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics* (Londra: Verso, 1997), 34-73.
21. Osman Hamdi, 1873 Viyana Sergisi için *Usul-i Mimari*'yi hazırlatan nafıa vekili İbrahim Edhem Paşa'nın oğluydu. Osman Hamdi Bey hakkında bkz. Z. Rona, der., *Osman Hamdi Bey ve Dönemi,* 17-18 Aralık 1992 Tarihli Sempozyum'da Sunulan Bildiriler (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993) ve M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi* (İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1971).
22. Örneğin J. McKenzie, "Orientalism in Art", *Orientalism: History, Theory and the Arts* içinde (Manchester: Manchester University Press, 1995).
23. Örneğin Z. Çelik, "Colonialism, Orientalism and the Canon", *Art Bulletin* 78, no. 2 (Haziran 1996): 202-205.
24. Bu anlamda, Osman Hamdi Bey'in "şarkiyatçı" resimleri, hocası Jean Leon Gerome'unkilerden çok John Frederick Lewis gibi sanatçıların resimlerine yakındır; Lewis de Kahire ve İstanbul'un günlük hayatını ve ev ortamlarını betimleyen resimlerinde "şarklılar"a kişilik ve çağdaşlık vermiştir. Osman Hamdi Bey'in ve John Frederick Lewis'in resimleri gibi şarkiyatçı resimler, Albert Hourani'nin "bütün şarkiyatçılar o kadar şarkiyatçı değildir" şeklindeki önemli hatırlatmasının doğruluğunu gösterir. Bkz. Hourani'nin Edward Said'in *Orientalism*'i (1978) hakkındaki yazısı, *New York Review of Books* 26 (8 Mart 1979): 27-30.
25. Bkz. Z. Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs* (Berkeley: University of California Press, 1992).
26. On dokuzuncu yüzyıl sonu Osmanlı mimarisinin üslup çoğulculuğu ve eklektisizmi hakkında geniş bir literatür mevcuttur. Bkz. özellikle Z. Çelik, *The Making of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century* (Seattle: University of Washington Press, 1986); C. Can, *İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları* (Doktora tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, 1993); P. Tuğlacı, *The Role of the Balyan Family in Ottoman Architecture* (İstanbul: Yeni Çığır, 1990); Barillari ve Godoli, *İstanbul 1900* ve M. Cezar, *19. Yüzyıl Beyoğlusu* (İstanbul: Akbank Yayınları, 1991).
27. Türkiye'de mimarlık mesleğinin tarihi hakkında tutarlı bir genel bakış için bkz. G. B. Nal-

bantoğlu, *The Professionalization of the Ottoman-Turkish Architect* (Doktora tezi, University of California Press, Berkeley, 1989).

28. M. Sözen ve O. N. Dülgerler, "Konya'da Mimar Muzaffer", *METU: Journal of the Faculty of Architecture* 1, no. 4 (Bahar 1978): 117-134.
29. Y. Yavuz, "Mimar Kemalettin Bey", *METU: Journal of the Faculty of Architecture* 1, no. 7 (Bahar 1981). Ayrıca bkz. Yavuz'un yetkin monografı, *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi* (Ankara: ODTÜ, 1981).
30. Yavuz, "Mimar Kemalettin Bey", 69. Yavuz, 1923'te yeni cumhuriyetin ilanı arifesinde, Kemalettin Bey'in İslam anıtlarının restorasyonu üzerinde çalışmak üzere Kudüs'e gittiğini, orada "kısa bir süreliğine, dini hislerinin milliyetçiliğine ağır bastığı"nı yazar. Bkz. Y. Yavuz, "The Restoration Project of the Masjid al-Aqsa by Mimar Kemalettin, 1922-26", *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World* 13 (Leiden: E.J. Brill, 1996): 149-164.
31. Guilio Mongeri'nin Vedat Bey'e nazaran üslup açısından daha karma bir pratiği vardı. Milli Mimari Rönesansı'nı benimseyip 1920'lerin sonlarında Ankara'da çalışmaya gelmeden önce, bir dizi neo-Rönesans tarzında ofis binası ve İstanbul'daki önde gelen neo-Gotik St. Antoine kilisesini tasarlamıştı. Mongeri hakkında bkz. Can, *İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları.*
32. 1914 Kuşağı'nın önde gelen üyeleri, İbrahim Çallı (1882-1960), Nazmi Ziya (1881-1937), Hikmet Onat (1886-1977), Namık İsmail (1890-1935), Feyhaman Duran (1886-1970) ve Avnu Lifij'di (1887-1927). Birçok sanat tarihçisi bu sanatçıların biraz geç kalmış izlenimciliğini, Paris'in etkisine bağlarken, eski Osmanlı manzara resmi geleneklerinin kurucu önemine dikat çekenler de olmuştur. Bu iki açıklama için sırasıyla bkz. örneğin G. Renda, "Modern Trends in Turkish Painting", G. Renda ve C.M. Kortepeter, der., *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy* içinde (Princeton, N.J.: Kingston Press, 1986), 229-248 ve S. Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983), 118-135.
33. S. Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983), 137. Ayrıca bkz. C. Baykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", *Boyut* 16 (1983): 6-13.
34. Bkz. Nalbantoğlu, *Professionalization of the Ottoman-Turkish Architect* ve E. İhsanoğlu, *Osmanlı İlmi ve Mesleki Cemiyetleri* (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1987).
35. 1921'de adını Türk Sanatçılar Birliği olarak değiştiren dernek, ilk sergisini Ankara'da, cumhuriyetin ilan edildiği 1923'te açtı.
36. Örneğin, akademide resim eğitimi aldıktan sonra mühendislik okulundan mezun olan, Beşiktaş ve Kuzguncuk iskelelerinin (1913) tasarımcısı Ali Talat (1869-1922) gibi mimarlara rastlanabiliyor.
37. Nalbantoğlu, *Professionalization of the Ottoman-Turkish Architect,* 117.
38. C.E. Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım* (İstanbul: İletişim, 1993), 40-42.
39. "Arif Hikmet Koyunoğlu: Sıradışı Bir Yaşam Öyküsü", *Arkitekt* (yeni seri) 4 (1991): 37.
40. "Türk Güzel Sanatlar Birliği Mimari Şubesinde Mukayyet Mimarların İsim ve Adresleri", *Mimar* 1, no. 1 (Kanunisani 1931).
41. *Türk Yüksek Mimarlar Birliği Azaları ve Yüksek Mimarlık Mesleğiyle Alakadar Mevzuat* (İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1940).
42. H. Kayalı, *Arabs and Young Turks,* 4.
43. Bu nokta Barillari ve Godoli, *İstanbul 1900*'de de vurgulanır. *Usul-i Mimari-yi Osmani*'nin (1873) yazarlarının da, bir İtalyan, iki Ermeni, bir Fransız ve bir de Müslüman Türk'ten oluşan kozmopolit bir grup olduğunu belirtmek gerekir.
44. Osman Hamdi Bey'i benzer biçimde ele alan bir tartışma için bkz. S. Deringil, "Son Dönem Osmanlı Aydın Bürokratının Dünya Görüşü Üzerine Bir Deneme", Z. Rona, der., *Osman Hamdi Bey ve Dönemi* içinde, 17-18 Eylül tarihli Sempozyum'a sunulan bildiriler (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993), 9.

45. Bkz. ilk gruptan, örneğin Ernest Gellner, *Nations and Nationalism* (Oxford: Blackwell, 1983; Türkçesi: *Uluslar ve Ulusçuluk*, çev. B. E. Behar, İnsan, İstanbul 199??), ikinci gruptan Leah Greenfeld, *Nationalism: Five Roads to Modernity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992), 18.
46. İstanbul'da Kırım Kilisesi'nin inşaatı sırasında Gotik üslubun kültürel anlamı üzerinde yapılan tartışmalar konusunda bkz. M. Crinson, *Empire Building, Orientalism and Victorian Architecture* (Londra: Routledge, 1996), 124-166.
47. Naser Rabat, "The Formation of a Neo-Memluk Style in Modern Egypt", M. Pollak, der., *The Education of the Architect* içinde (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), 363-386. Ayrıca bkz. aynı yazara ait *The Citadel of Cairo* (Leiden: E. J. Brill, 1995), 18-49. İlginçtir, Milli Mimari Rönesansı'nın kaynakları nasıl dönemin Fransız mimarlık teorilerinden esinlenmiş olan *Usul-i Mimari*'de (1873) ise, neo-Memlük Mısır milli üslubunun kaynakları da, Fransız mimar Pascal Coste'un Hisar Camii için yaptığı ilk tasarımlardı.
48. Şerif Mardin, Osmanlı yöneticileri, bürokratlar ve halk arasında geleneksel olarak varolmuş "toplumsal sözleşmenin tedricen yıkıldığı"ndan bahseder ve şu gözlemde bulunur: "On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı devleti daha etkin, daha iyi örgütlenmiş ve daha modern olmuş olabilir, ama çok temel bakımlardan daha zayıftı." Bkz. Ş. Mardin, "The Just and the Unjust", *Daedalus* 120, no.3 (Yaz 1991): 113-129.
49. Ziya Gökalp, *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak* (1918). İngilizcede bu metnin önemli bir kısmı şu kitapta yayımlanmıştır: N. Berkes, der., *Turkish Nationalism and Western Civilization: Selected Essays of Ziya Gökalp* (New York: Columbia University Press, 1959). Alıntı s. 97'den.
50. Gökalp, *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*'tan aktaran Berkes, *Turkish Nationalism and Western Civilization*, 76, 104.
51. Jön Türk döneminde askeri okullarda yetişmiş olan (ve hâlâ "asker ressamlar" olarak bilinen) bir dizi Türk sanatçısının, Çanakkale savunması ve İstiklal Savaşı'ndan sahneleri canlandıran resimleri, resmi cumhuriyet sanatının gözde eserleri arasındaydı. Mustafa Kemal'in ve İstiklal Savaşı'nın diğer kahramanlarının en iyi portrelerinden bazılarının, 1914 kuşağının üyeleri tarafından yapılmış olması da, imparatorluğun son yılları ile cumhuriyetin ilk yılları arasındaki sürekliliğin bir başka örneğidir.
52. S. Özkan ve Y. Yavuz, "Finding a National Idiom: The First National Style", A. Evin ve R. Holod, der., *Modern Turkish Architecture* içinde (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983), 56.
53. A. H. Koyunoğlu, "Kendi Kaleminden", *Arkitekt* (yeni seri) 4 (1991): 39-50.
54. *A.g.y.*, s. 47.
55. Örnekler şu kitaplardan alındı: TC Dahiliye Vekaleti, Mahalli İdareler Umum Müdürlüğü Raporu (İstanbul: Holivut Matbaası, 1933) ve İ. Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı* (Ankara: ODTÜ, 1980).
56. Bkz. U. Tanyeli, "Çağdaş İzmir'in Mimarlık Serüveni", Ş. Beygu. der., *Üç İzmir* içinde (İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, 1992), 331-333.
57. İnci Aslanoğlu, erken cumhuriyet dönemi mimarlığına ilişkin kapsamlı araştırmasının giriş bölümünde şöyle yazar: "1920'lerde Avrupa'daki yeni gelişmelerle birlikte, mimaride süslemecilik ve yüzeye verilen önem yerini işlevselciliğe, akılcılığa ve toplumsal kaygılara bırakmış olduğu halde, Türk mimarları eskiyi canlandırmak üzere geçmişe bakıyor ve böylece Kemalist reformların yeni iklimiyle çelişkiye düşüyorlardı." Bkz. İ. Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı* (Ankara: ODTÜ, 1980), 13.
58. Bkz. Mardin, "Religion and Secularism in Turkey", 364.
59. Mardin, "The Just and the Unjust", 127.
60. İsmail Safa, "Yeni Türk Ocağı", *Türk Yurdu* 4/24, no. 27/28 (1930): 82-83.
61. Mehmet Asım, *Vakit*, 22.3.1930'dan aktaran *Türk Yurdu* 4/24, no. 27/28 (1930), 84-86.

62. Aktaran Nalbantoğlu, *Professionalization of the Ottoman-Turkish Architect*, 130.
63. Aktaran Özkan ve Yavuz, "Finding a National Idiom", 65-66.
64. Bkz. *Deutscher Werkbund und Deutsch-Turkisch Vereinigung: Haus der Freundschaft in Konstantinopel* (Münih: Verlag von F. Bruckman A.G., 1918).
65. Süha Özkan, "Türk-Alman Dostluk Yurdu Öneri Yarışması 1916", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 1, no.2 (1975), 177-210.
66. "Adana Erkek Muallim Mektebi Tadil İnşaatı", *Mimar* 3, no. 3 (1933): 71.
67. Aptullah Ziya, "Sanatta Nasyonalizm", *Mimar* 4, no.2 (1934): 51-54.
68. *A.g.y.*, 52.
69. Alan Colquhoun, "Three Kinds of Historicism", *Oppositions* 26 (Bahar 1984): 29-39. Colquhoun gibi ben de "tarihselcilik" terimini *Webster's Ninth Collegiate Dictionary*'de (1988: 573) tanımlandığı anlamda kullanıyorum: "Bir değer standardı ya da olayların bir belirleyicisi olarak tarihin önemini vurgulayan bir teori". Modernizmin "tarihselci" doğasının farkına varan bir başka tarihçi-teorisyen de David Watkin'dir. Bkz. Watkin, *Morality and Architecture* (Oxford: Clarendon Press, 1977).
70. Behçet Ünsal, *Hatıralar,* "Mimarlığımız 1923-50" özel sayısı, *Mimarlık* (Türk Mimarlar Odası'nın Dergisi) 112 (1973): 35.
71. Bkz. Sibel Bozdoğan vd., *Sedad Eldem: Architect in Turkey* (Singapur: Concept Media, 1987; yeniden basım, Londra: Butterworth, 1990).
72. Sedad Çetintaş, *Türk Mimari Anıtları: Osmanlı Devri* (İstanbul: TC Milli Eğitim Eski Eserler ve Müzeler Röleve Bürosu, 1946).
73. Kandemir, "Mektepli Türk Mimarlarının Piri Mimar Vedat", *Yedigün* 8, no.205 (1937): 16.

2. İnkılap Mimarisi

1. M.K.Atatürk, *Nutuk,* cilt II, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1952), 895.
2. Behçet ve Bedrettin, "Türk İnkılap Mimarisi", *Mimar* 3, no. 9-10 (1933): 265.
3. Özellikle Ş. Mardin, *The Genesis of Young Ottoman Thought* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1962; Türkçesi: *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu,* çev. Türköne/Unan/Erdoğan, İletişim, İstanbul 1996). Türk düşünce tarihi üzerine genel, kapsamlı bir kaynak için bkz. H.Z. Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi* (İstanbul: Ülken, 1966).
4. M. Matossian, "Ideologies of Delayed Development", J. Hutchinson ve A.D. Smith, der., *Nationalism* içinde (Oxford: Oxford University Press, 1994), 218-225.
5. M.K.Atatürk, *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri 1906-1938,* cilt II (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1959), 210-211.
6. Fransa örneğinde, "örnek devrimci", ancien régime'in *culotte*'ları, yelekleri ve pudralı perukları yerine, pantolon, açık bir gömlek, kısa bir ceket ve özgürlük kepi giyen kişi olarak betimleniyordu. Osmanlı'da ise, Sultan II. Mahmut'un 1829'da yaptığı modernleşme reformları sırasında sarığın yerine geçen fes, yaklaşık bir yüzyıl sonra yerini şapkaya bıraktı. Bu örnekler şu yazıda zikrediliyor: R. Kasaba, "Kemalist Certainties and Modern Ambiguities", S. Bozdoğan ve R. Kasaba, der., *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* içinde (Seattle: University of Washington Press, 1997, 24; Türkçesi: *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, çev. Nurettin Elhüseyni, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998).
7. Behçet ve Bedrettin, "Mimarlıkta İnkılap", *Mimar* 3, no. 8 (1933): 245-247.
8. Behçet ve Bedrettin, "Türk İnkılap Mimarisi", 265-266.
9. Aktaran D. Doordan, *Building Modern Italy: Italian Architecture 1914-1936* (New York: Princeton Architectural Press, 1988), 129. Ayrıca bkz. A. Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1993) ve S.

Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy* (Berkeley: University of California Press, 1997).

10. Aptullah Ziya, "İnkılap ve Sanat", *Mimar* 3, no. 9-10 (1933): 317.
11. Örneğin, S. Özkan ve Y. Yavuz, "Finding a National Idiom: The First National Style", A. Evin ve R. Holod, der., *Modern Turkish Architecture* içinde (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983), 65.
12. Ü. Alsaç, *Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi* (Trabzon: KTÜ, 1976), 19.
13. *Yabancı Gözüyle Cumhuriyet Türkiyesi* (Ankara: Dahiliye Vekaleti Matbuat Umum Müdürlüğü, 1938).
14. Behçet ve Bedrettin, "Yeni ve Eski Mimarlık", *Mimar* 4, no. 6 (1934): 175.
15. N. Von Bischoff, *Ankara: Eine deutung des neuen Werdens in der Türkei* (Viyana: A. Holzhausens Nfg., 1935), Türkçeye Burhan Belge tarafından *Ankara: Türkiye'deki Yeni Oluşun Bir İzahı* adıyla çevrilmiş (Ankara, 1936); bu kitaptan alıntılar şuradan alındı: "Yeni Türkiye'nin Kalbi Çankaya", *Yedigün* 7, no. 172 (24 Haziran 1936): 20.
16. Bkz. B. Georges-Gaulis, *La nouvelle Turquie* (Paris, 1924), E. Pittard, *Le visage nouveau de la Turquie* (Paris, 1931), G. Jaschke, "Ankara, Die Haupstadt der Türkischen Republik", *Die Moderne Turkei* (Stuttgart, 1936), L. Linke, *Allah Dethroned: A Journey through Modern Turkey* (New York: Alfred A. Knopf, 1937), J. Parker ve C. Smith, *Modern Turkey* (Londra, 1940), A. Ritter von Kral, *Kamal Atatürk's Land* (Viyana-Leipzig, 1938) ve K. Kruger, *Kemalist Turkey and the Middle East* (Londra: George Allen and Unwin Ltd., 1932).
17. Modern Türklerin, "Batı kulübü"ne kabul edilemeyecek "şarklılar" olarak görüldükleri zaman duydukları infial konusunda pek bir şey değişmediğini de eklememiz gerekir.
18. "Le Corbusier ile Mülakat", *Arkitekt* 19, no. 11-12 (1949): 230-231.
19. Ayşe Öncü bunu, söz konusu karşıtlığa güçlü bir ahlaki yük kazandırılmasını sağlayan, cumhuriyet kültürünün geniş, kurucu temalarından biri olarak ele alır: "Vatan hainleri"nin, sultanın, halifenin ve azınlıkların mekânı olarak İstanbul'a karşılık üstün ahlakın ve milliyetçi bilincin odağı olan Ankara; yoz ve soysuz hayatların yeri olan İstanbul'a karşı nezih ve saygın insanların şehri Ankara vs. Bkz. A. Öncü, "İstanbul'u Nasıl Anlamalı?", *İstanbul,* Türk Tarih Vakfı Yayınları, no. 2 (1992): 72.
20. "Ankara-İstanbul", *La Turquie Kemaliste* 47 (1943): 38-39.
21. Bkz. G. Tankut, *Bir Başkentin İmarı: Ankara 1929-39* (Ankara: ODTÜ, 1990), 29. Ayrıca bkz. F. Yavuz, *Ankara'nın İmarı ve Şehirciliğimiz* (Ankara: Güney Matbaacılık ve Gazetecilik, 1952).
22. Tankut, *Bir Başkentin İmarı,* 30.
23. *Vilayetlerimiz: Ankara* (İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1932).
24. "Asya'da Bir Avrupa Şehri: Ankara", *Yedigün* 8, no. 191 (4 İkinciteşrin 1936).
25. Tankut, *Bir Başkentin İmarı,* 28 ve ayrıca L. Vale, *Architecture, Power, and National Identity* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1992), "Designed Capitals" bölümü, 56-162.
26. Z. Kezer, "Irreconcilable Landscapes: Vision and Division in Early Republican Ankara", MIT'de 10-12 Mart 1994'te düzenlenen "Türkiye'de Modernlik Projesini Yeniden Düşünmek" konferansına sunulan, yayımlanmamış bildiri. Ankara'nın oluşumunda mekân siyasetinin eleştirel bir analizi için bkz. Z. Kezer, "The Making of a National Capital: Ideology, Modernity, and Socio-Spatial Practices in Early Republican Ankara" (Doktora tezi, University of California, Berkeley, 1998).
27. "Eski Ankara Nasıl Gençleşiyor", *Haftalık Yeni Hayat* 26 (15 Ağustos 1936): 8.
28. Bkz. Fehmi Yavuz, "Başkent Ankara ve Jansen", *METU: Journal of the Faculty of Architecture* 7, no. 1 (1981): 25-33 ve Tankut, Bir Başkentin İmarı.
29. Bkz. Bernd Nicolai, *Moderne und Exil: Deutschsprachige Architekten in der Turkei 1925-1955* (Berlin: Verlag fur Bauwesen, 1998).

30. Bkz. Fritz Neumark, *Zuflucht am Bosphorus: Deutsche Gelehrte, Politiker und Kuntsler in der Emigration* (Frankfurt: Knecht, 1980; 1982 yılında Türkçe çevirisi de yayımlandı); Ernst E. Hirsch, *Aus des Kaisers Zeiten durch Weimarer Republik in das Land Atatürks: Eine Unzeitgemasse Autobiographie* (Münih, 1982; bu kitabın Türkçe çevirisi de 1985'te yayımlandı) ve Regine Erichsen, "Sığınmacı Alman Bilim Adamlarının Etkisi", *Ankara 1923-50: Bir Başkentin Oluşumu* içinde (Ankara: Türk Mimarlar Odası, 1994), 24-36.
31. Erichsen, "Sığınmacı Alman Bilim Adamlarının Etkisi", 31.
32. "Neue Bauten von Ernst Egli, Ankara", *Der Baumeister* 34, no. 2 (1936): 68-71; ayrıca C.E. Arseven, *Yeni Mimari* (İstanbul: Agah Sırrı Kütüphanesi, 1931), 9-10.
33. Bkz. Sibel Bozdoğan, "Against Style: Bruno Taut's Pedagogical Program in Turkey 1936-38", M. Pollak, der., *The Education of the Architect* içinde (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), 163-192.
34. A. Batur, "To Be Modern: Search for a Republican Architecture", Holod ve Evin, *Modern Turkish Architecture* içinde, 80.
35. Stadyuma, Mustafa Kemal'in 1919'da İstiklal Savaşı'nı başlatmak için Anadolu'ya ulaştığı gün olan "19 Mayıs" adı verildi.
36. P. Vietti-Violi, "Les installations sportives d'Ankara", *La Turquie Kemaliste* 13 (Haziran 1936): 12.
37. "Ankara Gençlik Parkı", *Nafıa İşleri Mecmuası* 2, no. 3 (1935): 35-37.
38. Z. Uludağ, "Cumhuriyet Döneminde Rekreasyon ve Gençlik Parkı Örneği", *Bilanço '98: 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* (İstanbul: Tarih Vakfı ve Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998), 65-74.
39. "La Ferme Orman a Ankara", *La Turquie Kemaliste* 32-40 (Ağustos 1939-Aralık 1940).
40. Muallim Afet, "Eski Hükümet Şekli ile Cumhuriyet Arasındaki Fark", *Türk Yurdu* 5/25, no. 35/229 (1930): 4-10.
41. Örneğin bkz. Ş. Tekeli, der., *Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadın* (İstanbul: İletişim, 1990); Y. Arat, *The Patriarchal Paradox: Women Politicians in Turkey* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989); N. Göle, *Modern Mahrem* (İstanbul: Metis, 1991) ve Z. Arat, der., *Deconstructing Images of the Turkish Woman* (New York: St. Martin's Press, 1998).
42. Z. Arat, "Turkish Women and the Republican Reconstruction of Traditon", F.M. Göçek ve S. Balaghi, der., *Reconstructing Gender in the Middle East* içinde (New York: Columbia University Press, 1994), 57-78.
43. N. Muhittin, *Türk Kadını* (İstanbul: Numune Matbaası, 1931), 76.
44. A. Rıdvan, "İstanbul Kara Çarşaftan Ne Zaman Kurtulacak?", *Yedigün* 5, no. 124 (24 Temmuz 1935): 9.
45. Naci Sadullah, "Son Posta", *Yedigün* 3, no. 66 (13 Haziran 1934): 14.
46. Binayla ilgili bir yazı şurada da yayımlanmıştır: "Son Posta İdaresi", *Mimar* 3, no. 3 (1933): 74-75.
47. Hikmet Feridun, "Bayan Saadet: Apartman Yaptıran Kadın Doktor", *Yedigün* 5, no. 127 (14 Ağustos 1935): 7.
48. Zeki Salah, "Rontgen Apartmanı", *Mimar* 3, no. 8 (1933): 231.
49. Margarete Schütte-Lihotzky: *Soziale Architektur Zeitzeugin eines Jahrhunderts* (Viyana: Bohlau Verlag, 1996), 174-178.
50. Y. Navaro, "Using the Mind at Home: Dialogues on Taylorism and Housework in Early Republican Turkey, 1928-40" (yayımlanmamış yazı, 1996). Navaro, bu okullara devam eden kadınların sayısının 1923-1924'te 505 iken, 1940-1941'de 16.500'e yükseldiğini yazar.
51. Fotoğraflar, *La Turquie Kemaliste* 47 (1943): sayfa numarası yok.
52. Bkz. İ. Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı* (Ankara: ODTÜ, 1980), 101-102.
53. Server Rıfat, "İsmet Paşa Kız Enstitüsünde", *Yedigün* 2, no. 45 (17 İkincikanun 1934): 10-12.

54. Z. Sayar, "Mektep İnşaatında Plan Tip'in Mahsurları", *Mimar* 1, no. 4 (1931): 124 ve "Mektep Binalarında Estetik", *Mimar* 1, no. 8 (1931): 254.
55. A. Mortaş, "Tire'de Orta Mektep Projesi", *Arkitekt* 7, no. 9 (1937): 252-254.
56. B. Ünsal, "Bir İlk Mektep Projesi", *Arkitekt* 9, no. 9-10 (1939): 212.
57. Z. Sayar, "Mektep İnşaatında Plan Tip'in Mahsurları", 124-125 ve "Devlet İnşaatında Tip Plan Usulünün Mahzurları", *Arkitekt* 6, no. 9 (1936): 259-260.
58. 1935 tarihli, Muallim Evleri ve Mekteplerin Planları (yayın bilgisi verilmemiş) adlı bir Maarif Vekaleti kitapçığından.
59. Bkz. "Typentwurfe Dorfschulen fur Anatolien", *Margarete Schütte-Lihotzky* içinde, 176-178.
60. Halkevleri'nin dergisi *Ülkü*'nün ilk sayısındaki başyazı: *Ülkü,* 1, no. 1 (1933): 1-2.
61. A. Çeçen, *Halkevleri* (Ankara: Gündoğan, 1990).
62. *Ülkü*'de İtalya, Macaristan, Alman ve Rus örneklerine yapılan sayısız atıftan birkaçı için bkz. Selim Sırrı, "İtalya'da Halk ve Gençlik Teşkilatı", *Ülkü* 1, no. 3 (1933): 241-243 ve Reşit Saffet, "Garp Memleketlerinde Halk Terbiyesi", *Ülkü* 1, no. 4 (1933): 295-306.
63. Temel kaynaklar için bkz. A. Çeçen, *Halkevleri* (Ankara: Gündoğan, 1990) ve *Atatürk ve Halkevleri: Atatürkçü Düşünce Üzerine Denemeler* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1974).
64. Bkz. N. G. Yeşilkaya, *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık* (İstanbul: İletişim, 1999).
65. Bu konu şu çalışmada birçok örnekle ele alınır: N. G. Yeşilkaya, *İdeoloji Mimarlık İlişkisi ve Türkiye'de Halkevi Binaları, 1932-1946* (Master tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, 1997).
66. Nusret Kemal, "Halk Terbiyesi", *Ülkü* 2, no. 7 (1933): 16-20.
67. H. Zübeyr, "Halk Terbiyesi Vasıtaları", *Ülkü* 1, no. 2 (1933): 152.
68. CHP Programı, 1935'ten aktaran Yeşilkaya, *Halkevleri,* 86.
69. Yeşilkaya, *Halkevleri,* 150-152. Yeşilkaya, kule/baca unsuru hakkında söylediklerini, mimar Seyfi Arkan'a atfedilen uzun, bacavari bir unsuru olan İzmit Halkevi (1937) binasıyla örnekler.
70. "Hilversum Belediye Binası", *Mimar* 1, no. 11-12 (1931): 375-377 ve "Sabaudia Şehir Planı", *Arkitekt* 6, no. 3 (1936): 76-78.
71. 1939'dan sonra her küçük kasabayı bu tür bir binaya sahip olmaya teşvik etmek için "planlı ve sistematik bir yaklaşıma duyulan ihtiyaç"a cevaben, halkevlerinin tasarımını Nafıa Vekaleti içindeki mimarlık bürosu üstlendi. Başmimarlığa Sabri Oran'ın getirilmesiyle birlikte, üç farklı büyüklükte halkevi için prototip planlar hazırlandı ve bu planlar 1940 yılında hem *Ülkü*'de hem de *Arkitekt*'te yayımlandı.
72. "Küçük Bir Kasaba İçin Halkevi", *Yedigün* 11, no. 275 (14 Haziran 1938): 22.
73. Yeşilkaya, *Halkevleri,* 80.
74. "Manisa Halkevi", *Arkitekt* 8, no. 10-11 (1938): 295; "Karamürsel Halkevi", *Arkitekt* 6, no. 5-6 (1936): 142-144; "Gerede Halkevi", *Arkitekt* 6, no. 12 (1936): 330-332.
75. A. Ziya, "Cumhuriyette Köy Yapımı", *Ülkü* 2, no. 10 (1933): 333-336.
76. Amerikan misyonerleri benzetmesi için bkz. Sabri Gültekin, "Melez Terbiye", *Ülkü* 2, no. 7 (1933): 60.
77. Nusret Kemal, "Köy Misyonerliği", *Ülkü* 2, no. 8 (1933): 150.
78. A. Mortaş, "Köy Projesi-Mimar Burhan Arif", *Arkitekt* 5, no. 11-12 (1935): 320.
79. A. Ziya, "Cumhuriyette Köy Yapımı", 333.
80. Bkz. Y. Sey, "Cumhuriyet Döneminde Konut", Y. Sey, der., *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde (İstanbul: Tarih Vakfı ve Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998), 277.
81. G. B. Nalbantoğlu, "Silent Interruptions: Urban Encounters with Rural Turkey", Bozdoğan ve Kasaba, *Rethinking Modernity* içinde, 192-210. Nalbantoğlu ideal köy planı için şu kaynağı zikreder: Afet İnan, *Devletçilik İlkesi ve Türkiye Cumhuriyetinin Birinci Sanayi Planı* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1933).
82. Z. Sayar, "İç Kolonizasyon", *Arkitekt* 6, no. 2 (1936): 47.
83. *A.g.y.,* 46-51.

84. Z. Sayar, "İç Kolonizasyon – Başka Memleketlerde", *Arkitekt* 6, no. 8 (1936): 231-235.
85. İlki konusunda bkz. J. Fiedler, der., *Social Utopias of the Twenties: Bauhaus, Kibbutz and the Dream of the New Man* (Wuppertal: Muller and Busmann Press, 1995). İkincisi konusunda ise bkz. D. Ghirardo, *Building New Communities: New Deal America and Fascist Italy* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989) ve G. Grebleri vd., *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940* (Venedik: Marsilio Editori, 1993).
86. A. Ziya, "Köy Mimarisi", *Ülkü* 1, no. 5 (1933): 370-374.
87. A. Ziya, "Köy Mimarisi", *Ülkü* 1, no. 8 (1933): 37-41.
88. *A.g.y.,* 38.
89. A. Ziya, "Gün Geçiminde Kerpiç Köy Yapısı", *Ülkü* 2, no. 3 (1934): 66-70.
90. A. Ziya, "Köy Mimarisi", *Ülkü* 1, no. 8 (1933): 40.
91. Nalbantoğlu, Nusret Köymen'in köy reformu konusunda *Ülkü*'de çıkan yazılarının, reform sesleri ile reform hedefleri arasındaki eşitsizliği ve bağdaşmazlığı daha sofistike değerlendirmeleri bakımından derginin egemen ideolojisine bir istisna oluşturduklarını yazar. Bkz. Nalbantoğlu, "Silent Interruptions", 200-202.

3. İlerleme Estetiği

1. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Kültür ve Medeniyet", *Kadro* 15 (1933): 25.
2. Aptullah Ziya, "Yeni Sanat", *Mimar* 2, no. 4 (1932): 97-98.
3. Z. Gökalp, *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*'tan (1918) aktaran N. Berkes, der., *Turkish Nationalism and Western Civilization: Selected Essays of Ziya Gökalp* (New York: Columbia University Press, 1959), 73-74.
4. Y.K. Karaosmanoğlu, "Kültür ve Medeniyet", 25-27.
5. *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri 2* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1959), 212.
6. *A.g.y.,* 207.
7. Bkz. M. Matossian, "Ideologies of Delayed Development", J. Hutchinson ve A. D. Smith, der., *Nationalism* içinde (Oxford: Oxford University Press, 1994), 220.
8. Çağlar Keyder, Türk bilincini meydana getiren "kültürel kimlik açmazları"nı ele alırken şöyle der: "Açık sömürgeleşmeden sıyrılmış ve devletin bütünlüğünü muhafaza etmiş olan Osmanlı milliyetçileri içinde bulundukları güçlüğe Avrupa devletlerarası sisteminin paradigması içinde ve Büyük Güçler dünyasını besleyen karmaşık ittifaklar ve düşmanlıkların perspektifinden bakıyorlardı. Bu nedenle, normalde adamakıllı bir anti-sömürgecilik dozu içeren milliyetçi ideoloji dünya görüşleri içinde tedirgin edici bir yer işgal ediyordu." Bkz. Ç. Keyder, "Dilemmas of Cultural Identity on the Margins of Europe", *Fernand Braudel Center Review* 16 (Kış 1993): 22.
9. Behçet ve Bedrettin, "Mimarlıkta İnkılap", *Mimar* 3, no. 8 (1933): 245.
10. I. Berlin, *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History* (New York: Simon and Schuster, 1953).
11. Mehmet Emin, "İnkılapçılık", *Ülkü* 1, no. 1 (1933): 44-48.
12. Müderris İsmail Hakkı, "Mimaride Kübizm ve Türk Ananesi", *Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası* 3, no. 11 (Nisan 1929): 111.
13. *A.g.y.,* 118.
14. Burhan Arif, "Türk Mimarisi ve Beynelmilel Mimarlık Vasıfları", *Mimar* 1, no. 11-12 (1931): 366.
15. Behçet ve Bedrettin, "Mimarlıkta İnkılap", 246.
16. Behçet ve Bedrettin, "Yeni ve Eski Mimarlık", *Mimar* 4, no. 6 (1934): 175.
17. S. Süleyman, "İnkılap ve Kültür Birbirinden Ayrı Şeyler Midir?", *Resimli Ay* (Haziran 1930): 8.

18. K. Atatürk, *Nutuk,* 1927'den (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1962) aktaran T. Parla, *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları: Atatürk'ün Nutku,* c. 1 (İstanbul: İletişim, 1991), 34-39. Parla Mustafa Kemal'in kendini nasıl, bilincini temsil ettiği Türk milletinin ilerici yazgısı olarak sunduğuna ve bu "milli sır"rı ancak parça parça ve vakti geldiğinde ifa ettiğine dikkat çeker. Parla bunu Mustafa Kemal'in otoriter eğilimlerinin semptomu olarak görür.
19. Mehmet Emin, "İnkılapçılık", 45.
20. S. Giedion, *Mechanization Takes Command* (1948) (New York: W.W. Norton, 1969), 3.
21. B. Asaf, "Neden Sanatsızız?", *Kadro* 13 (1933): 32-34.
22. *A.g.y.,* 34.
23. N. Ata, "Sanat ve Makina", *Yedigün* 4, no. 89 (1934): 20.
24. Başyazı: "Maksad: Türk Rönesansı", *İnsan* 1, no. 1 (1938): 1-2.
25. Örneğin Le Corbusier, "Makina Medeniyetinden Beklediğimiz Ev", çev. A. Cemgil, *İnsan* 1, no. 3 (1938): 228-232 ve H. Z. Ülken, "Le Corbusier Gözüyle İstanbul", *İnsan* 1, no. 10 (1939): 845-846.
26. S. Giedion, *Space, Time, and Architecture* (1941) (Cambridge: Cambridge University Press, 1967), 2-28.
27. A. Behne, "Art, Handicraft, Technology" (1922), *Oppositions* 22 (Güz 1980): 96-104 ve A. Behne, "Discussion of Ernst Kallai's Article on Painting and Photography", *Bauhaus Photography* içinde (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985), 134-135.
28. S. Saim, "Lö Korbüziye'nin Muasır Şehri", *Mimar* 1, no. 2 (1931): 44-48.
29 "Modern Şehir Mimarisi", *Hâkimiyet-i Milliye* (18 Eylül 1930); şu eserden parçaların çevirisi: L. Hilbersheimer, *Grosstadt-Architektur* (Stuttgart, 1927).
30. L. Marx, "The Idea of Technology and Postmodern Pessimism", L. Marx ve M. R. Smith, der., *Does Technology Drive History?* içinde (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), 237-257.
31. Şemsettin Gündoğdu, "Bu Memleket Böyle Kalmayacak", *Sanayi*'den (Şubat 1918) aktaran *Endüstri* 25, no. 1 (1939): 1.
32. "Değişmek Bir Zarurettir", *Muhit* 1, no. 4 (1929): 425-428.
33. "New York Belediyesinin Misli Görülmemiş Bir Teşebbüsü", *Muhit* 4, no. 43 (1932): 26.
34. "Müstakbel Şehirler", *Resimli Ay* (Mart 1924); Harvey Wiley Corbett, "La ville future", *L'Illustration,* 9 Ağustos 1913; Hugh Ferris, *The Metropolis of Tomorrow* (New York: I. Washburn, 1929). Amerikan gökdelenlerinin ve fütüristik tahayyülün 1920'lerde ve 1930'larda modernist avangarda esin vermesi konusunda bkz. J. L. Cohen, *Scenes of the World to Come: European Architecture and the American Challenge 1893-1960* (Paris: Flammarion ve Canadian Center for Architecture, 1995).
35. "Modern Şehirler", *Muhit* 1, no. 10 (1929): 764.
36. Bkz. J. Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).
37. B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (Londra: Verso, 1983), 12.
38. Alıntılar şu tanıtım broşüründen: *Karabük Demir ve Çelik Fabrikaları* (İstanbul: Sümerbank, 1937).
39. Ş. Süreyya, "Beynelmilel Fikir Hareketleri Arasında Türk Nasyonalizmi", *Kadro* 20 (Ağustos 1933): 13.
40. Bkz. "Ankara Garı Resim Müsabakası", *Arkitekt* 7, no. 9 (1937): 250-251. Bu yarışmadan şu yazıda da bahsedilir: Y. Yavuz, "Ankara Garı ve Mimar Şekip Sabri Akalın", *Ankara,* Ankara Büyükşehir Belediyesi Dergisi, 2, no. 5 (1993): 33-55.
41. Bkz. örneğin M. Şevki, "Elektrikli Türkiye", *Kadro* 13 (İkincikanun 1933): 35-41.
42. Başmühendis Kemal, "Memleketimizde Köprücülüğe bir Bakış: Yeni Şose Köprülerimiz", *Nafıa İşleri Mecmuası* 1, no. 1 (1934): 2-11.

43. Ali Süreyya, "Demiryolu Siyasetimiz", *Ülkü* 1, no. 1 (1933): 56-62.
44. Mütevazı ölçeklerdeki soyut kübik biçimsel kompozisyonların bu ilk örneklerinin tersine, Şekip Akalın'ın 1937'de açılan Ankara garı binası, mimarlık kültürüne yoğunlaştırılmış bir devlet milliyetçiliğinin hâkim olduğu 1930'lar sonlarının klasikleştirici anıtsal eğilimlerini sergiler. Garın açılış töreninin fotoğrafları, bu anıtsal modernizm ile devlet iktidarı arasındaki bağlantıyı gösterir; bu konuyu 6. Bölüm'de daha ayrıntılı olarak ele alacağım.
45. "Memleketimizde Silo İnşaatı", *Arkitekt* 7, no. 4 (1937): 127-128.
46. "Çubuk Barajı, Ankara", *Arkitekt* 6, no. 10-11 (1936): 275-282.
47. Bkz. "Le barrage de Çubuk et la station de filtrage", *La Turquie Kemaliste* (1936) ve *La Turquie Moderne* 6 (Kasım 1935).
48. Zikreden T. Gillespie, "Sir Owen Williams" (Master tezi, Architectural Association, History and Theory Program, Londra, 1984). Zikreden J. F. Pinchon, der., *Rob Mallet-Stevens: Architecture, Furniture, Interior Design* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), 130.
49. Bkz. F. A. Breuhaus, *Bauten und Raume* (Berlin-charlottenburg: E. Wasmuth, 1935).
50. Sümerbank'ın tarihi üzerine kapsamlı bir kaynak için bkz. Zafer Toprak, *Sümerbank* (İstanbul: Sümerbank Holding AŞ, 1988).
51. "1936/37 Senesinde Türkiye'nin Ekonomik Vaziyeti", *Sümerbank* 3, no. 9-10 (Ankara: 1937): 3 ve devamı.
52. J. Parker ve C.Smith, *Modern Turkey* (Londra: George Routledge and Sons, 1940), 108-111.
53. Şevket Süreyya, "Le programme quinquennal industriel de la nouvelle Turquie", *La Turquie Kemaliste* 2 (Ağustos 1934).
54. Bkz. "Notre nouvelle activite industrielle", *La Turquie Kemaliste* 20 (Ağustos 1937): 18-21.
55. Örneğin U. Tanyeli, "Seyfi Arkan: Bir Direnme Öyküsü", *Arredemento Dekorasyon* 3 (Mart 1992): 88-94.
56. R. Wohl, *A Passion for Wings* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1995).
57. A. Ziya, "Binanın İçinde Mimar", *Mimar* 1, no. 1 (1931): 14-19.
58. "Elektrik Evi, Kadıköy", *Arkitekt* 7, no. 1 (1937): 1-4.
59. "Onuncu Yıl Tak ve Sütunları", *Mimar* 3, no. 11 (1933): 351-353.
60. Örneğin bkz. "1936 İzmir Fuarı", *Arkitekt* 6, no. 10-11 (1936): 283-290, "1938 İzmir Enternasyonal Fuarı", *Arkitekt* 8, no. 9 (1938): 243-252 ve "1939 İzmir Beynelmilel Fuarı", *Arkitekt* 9, no. 9-10 (1939): 198-211.
61. J.C. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1998), 99.
62. Z. Toprak, *Sümerbank* (İstanbul: Sümerbank Holding AŞ, 1988), önsöz.
63. Bkz. "Sümerbank Proje Müsabakası", *Arkitekt* 5, no. 3 (1935): 65-85.
64. *10. Yıl İktisat Sergisi Kılavuzu* (Ankara: Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti, 1933), 7.
65. *A.g.y.*, 9.
66. "Sergi Binası Müsabakası", *Mimar* 3, no. 5 (1933): 131.
67. "Sergi Evi, Ankara", *Arkitekt* 5, no. 4 (1935): 97.
68. Dr. Wadler, "Die erste ausstellung im neuen Ausstellungs Gebaude in Ankara", *La Turquie Kemaliste* 4 (Aralık 1934): 23-28,
69. Bkz. O. Pferschy, "Die erste photoausstellung in Ankara", *La Turquie Kemaliste* 12 (Nisan 1936): 18-20.
70. "L'Exposition Internationale de la houille a Ankara", *La Turquie Kemaliste* 19 (Haziran 1937): 12-16.
71. Sadettin Kaynak'ın 1939 tarihli bir bestesinin güftesi. Bkz. E. R. Üngör, *Türk Musiki Güfteler Antolojisi* (İstanbul: Eren, 1981), 1280.
72. Bkz. "La Foire Internationale d'Izmir", *La Turquie Kemaliste* 15 (Ekim 1936): 15-19 ve "1936 İzmir Fuarı", *Arkitekt* 6, no. 10-11 (1936): 283-290.
73. Rakamlar şu yazılardan alınmıştır: "The 1938 International Fair of Izmir", *La Turquie Ke-*

maliste 23-24 (Nisan 1938): 21 ve Arkitekt 8, no. 9 (1938): 243.

74. Bernd Nicolai, Taut'un Kültür Pavyonu tasarımının, 1910'da Berlin'deki Trager Verkaufskontor tasarımına dayalı olduğunu söyler. Bkz. B. Nicolai, *Moderne und Exil: Deutschsprachige Architekten in der Turkei 1925-1955* (Berlin: Verlag fur Bauwesen, 1998), 145.
75. Başyazı, "1938 İzmir Enternasyonel Fuarı", *Arkitekt* 8, no. 9 (1938): 251-252.
76. Bkz. "1939 İzmir Beynelmilel Fuarı", *Arkitekt* 9, no. 9-10 (1939): 205. İtalya pavyonu, Libya genel valisinin Trablus'taki sarayının, La Mostra della Colonizzazione için değiştirilmiş bir çeşitlemesiydi. Bkz. "Funzione autarchica della Fiera di Tripoli", *Africa Italiana* (Şubat 1939): 25-28.
77. Bkz. J. L. Cohen, "America: A Soviet Ideal", *AA Files* 5 (1984): 33-40 ve J. L. Cohen, *Scenes of the World to Come: European Architecture and the American Challenge, 1893-1960* (Paris: Flammarion ve Canadian Center for Architecture, 1995).
78. Zikreden G. Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi* (İstanbul: Metis, 1987), 73-74. Nazım Hikmet'in senaryosunun başlığı ile sahne tasarımını avangard konstrüktivist sanatçı Kazimir Maleviç'in yaptığı Rus fütürist oyunu "Güneşin Zaptı" (1913) arasında belirgin bir benzerlik vardır.
79. D Grubu'nun kurucu üyeleri Nurullah Berk (1904-1982), Cemal Tollu (1899-1968), Bedri Rahmi Eyüboğlu (1913-1975), Sabri Berkel (1909), Zeki Faik İzer (1905-1988), Abidin Dino (1913-1993) ve heykeltraş Zühtü Müridoğlu (1906-1992) idi. Grup, *Ar* dergisini yayınlıyordu ve 1946'ya kadar grup olarak kaldı.
80. Z. Sayar, "İnşaatta Standart", *Mimar* 1, no. 1 (1931): 11.
81. Bkz. T. P. Hughes, *American Genesis: A History of the American Genius for Invention* (New York: Penguin Books, 1990), 249-284.
82. Üçüncü Reich döneminde Alman milliyetçiliğinin teknolojiyi ideolojik olarak sahiplenmesi konusunda bkz. Herf, *Reactionary Modernism.*
83. I. Berlin, *Two Concepts of Liberty* (Oxford: Clarendon Press, 1958).
84. R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968).
85. P. Safa, "Medeniyet ve Sürat", *Yedigün* 8, no. 2056 (1937): 4.
86. Bu tür bir yüceltim özellikle şu yazıda görülebilir: T. Marinetti ve A. San't Elia, "Futurist Architecture" (1914), U. Conrads, der., *Programs and Manifestoes on Twentieth-Century Architecture* içinde (Cambridge: MIT Press, 1970), 34-38.
87. P. Safa, "Kuvvet ve Teknik", *Yedigün* 10, no. 251 (1938): 3.
88. P. Safa, "Çarpık Resim Yaşayacak mı?", *Yedigün* 8, no. 326 (1939): 10-11.
89. A. Sami Boyar, "Sanat Varlığımızda Resmin Yeri", *Ülkü* 5 (İkincikanun 1934): 398.
90. S. Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), 86.
91. G. B. Nalbantoğlu, *The Professionalization of the Ottoman-Turkish Architect* (Doktora tezi, University of California Press, Berkeley, 1989), 250-252.
92. Bkz. J. L. Cohen, "America: A Soviet Ideal", *AA Files* 5 (1984): 33-40 ve J. L. Cohen, *Scenes of the World to Come: European Architecture and the American Challenge, 1893-1960* (Paris: Flammarion ve Canadian Center for Architecture, 1995).

4. Yeni Mimari

1. "Yeni Mimari: Mimarlık Aleminde Yeni Bir Esas", *Hâkimiyet-i Milliye* (2 Kanunusani 1930).
2. *A.g.y.* Makalenin yazarı belirtilmemişse de, metin Celal Esat Arseven'in 1931'de İstanbul'da yayımlanan önemli küçük kitabı *Yeni Mimari*'nin metniyle aynıdır; Arseven muhtemelen gazetenin kendi elyazmasını kullanmasına izin vermiş.

3. 1920'lerin sonlarında bu bir metafordan öte bir şeydi. Modern Hareket uluslararası sahneye aslen ilk kez, 1927'de Cenevre'deki Milletler Cemiyeti merkez binası için açılan yarışma sayesinde çıkmıştı. Le Corbusier'nin projesinin reddedilmesi, dünyanın her yerindeki modernist mimarları öfkelendiren ve onları CIAM etrafında örgütlenen uluslararası bir grup olarak dayanışma içinde davranmaya iten can alıcı olay olmuştu.
4. Örneğin, bir Başbakanlık belgesi, (Nafıa Vekaleti'nin şehir planlama ofisinde çalışan) mimar Burhan Arif'i, 1935'te Roma'da düzenlenen Sekizinci Uluslararası Mimarlar Kongresi'ne gönderme emrinin hükümet tarafından 8 Ağustos 1935'te onaylandığını gösteriyor. Belge Cumhurbaşkanı Atatürk, Başvekil İsmet İnönü ve bütün kabine tarafından imzalanmış. Ekler arasında Nafıa Vekaleti'nin Arif için resmi bir pasaport çıkarılmasını arz eden dilekçesi ve Maliye Vekaleti'nin gezinin masraflarını onaylayan mektubu da bulunuyor (Emir no. 2/3092, Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Arşivleri, Ankara).
5. J.C. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1998), 96.
6. Türkiye'de mimarlık mesleğinin oluşumu hakkındaki en kapsamlı çalışma için bkz. Gülsüm Baydar Nalbantoğlu, *The Professionalization of the Ottoman-Turkish Architect* (Doktora tezi, University of California Press, Berkeley, 1989).
7. İngiltere'de Royal Institute of British Architects (RIBA) 1834'te, ABD'de American Institute of Architects (AIA) 1851'de kurulmuştur. Mimarinin profesyonelleşmesi hakkındaki temel kaynaklar için bkz. M. S. Larson, *Rise of Professionalism: A Sociological Analysis* (Berkeley: University of California Press, 1977); A. Saint, *The Image of the Architect* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1983); D. Cuff, *Architecture: The Story of Practice* (Cambridge: MIT Press, 1991); M. Woods, *From Craft to Profession: The Practice of Architecture in Nineteenth-Century America* (Berkeley University of California Press, 1999); ve S. Bozdoğan, *Towards Professional Legitimacy and Power: The Struggle, Achievements, and Dilemmas of the Architectural Profession in Chicago, 1871-1909* (Doktora tezi, University of Pennsylvania, 1983).
8. Nalbantoğlu, *The Professionalization of the Ottoman-Turkish Architect*, 120.
9. Neue Sachlichkeit, yani "Yeni Nesnelcilik", Rus El-Lissitsky ile birlikte Almanya'daki Marksist eğilimli radikal modernist mimarların –özellikle Hannes Meyer, Mart Stam ve Hans Schmidt'in– benimsediği bir düşünceydi. Mimarinin sanatla hiçbir ilgisi olmadığını iddia eden aşırı estetik-karşıtı bir konumdu bu: Mimari, yeni bir topluma yönelik teknik, bilimsel ve iktisadi örgütlenme meselesiydi. Bkz. M. Hayes, *Modernism and the Post-Humanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilbersheimer* (Cambridge: MIT Press, 1992).
10. Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği 1929'da kuruldu. Birlik, konularını Türkiye'den alan manzara, figür ve natürmort resimlere kübizmi ve diğer Avrupa okullarını uyarlamaya çalışan çeşitli deneylere açıktı. 1932'de kurulan D Grubu ise kübist ve konstrüktivist ilkelere daha bağlıydı.
11. Bkz. C. Esat Arseven, *Yeni Mimari* (İstanbul: Agah Sırrı Kütüphanesi, 1931) ve Andre Lurcat, *L'Architecture* (Paris: Rene Hilsum, 1929). Arseven'in kitabı, Lurcat'nın özgün başlığını, "yeni" sözcüğünü ekleyerek değiştirmişti. Türkiye'de, iki savaş arası modernizminin biçimsel kanonları ve rasyonalist, işlevselci ilkeleri karşılığında "yeni mimari" teriminin kullanılması, Almanya'da Neues Bauen teriminin kullanılmasını andırır. Ayrıca, Le Corbusier ve onun çıkardığı *L'Espirit Nouveau* dergisi de "yeni" sözcüğü üzerindeki vurguda etkili olmuştur.
12. C. E. Arseven, *Yeni Mimari,* 11-13.
13. *A.g.y.,* 59.
14. C. E. Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım* (İstanbul: İletişim, 1993), 55.
15. "Muallim Celal Esat'ın Yeni Mimari Eseri", *Mimar* 1, no. 11-12 (1931): 381.
16. "Güzel Sanatlar Akademisi Mimari Şubesinde Talebe Nasıl Çalışıyor", *Mimar* 1, no. 1

(1931): 25-26.

17. F. Galip, "Güzel Sanatlar Akademisi Talebe Sergisi", *Mimar* 1, no. 7 (1931): 241-243.
18. "Güzel Sanatlar Akademisi Mimari Şubesi Diploma Projesi", *Mimar* 4, no. 9-10 (1934): 257-274.
19. B. Taut, *Mimari Bilgisi* (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, 1938). 1948'de Japoncaya da çevrilen kitap Almancada *Architekturlehre* (Hamburg: Verlag für der Stadium der Arbeiterbewegung GmbH, 1977) adıyla yayımlandı. Dersler Almanca veriliyor ve Taut'un asistanları ve meslektaşları tarafından Türkçeye çevriliyordu. *Mimari Bilgisi*'nin nihai metnini Adnan Kolatan çevirmiştir. Taut'un Türkiye'deki iki yılı konusunda bkz. S. Bozdoğan, "Against Style: Bruna Taut's Pedagogical Program in Turkey, 1936-38", M. Pollak, der., *The Education of the Architect: Historiography, Urbanism, and the Growth of Architectural Knowledge* içinde (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), 163-192.
20. Örneğin, Burhan Arif, "Yeni Şehirlerin İnkişafı ve Siedlunglar", *Mimar* 2, no. 6 (1936): 213-216.
21. Martin Wagner, sayısız yazısında şehircilikte kapitalizmin ve iktisadın rolünü, İstanbul'un kentsel, demografik ve ulaşım sorunlarını ve planlamanın temel ilkelerini tartışmıştır (*Arkitekt* 6, no. 5-6, 7, 8, 9, 10-11, 12 [1936] ve 7, no. 2, 3, 4, 5-6, 10-11 [1937]). Ayrıca sokak ve yolların tasarımı (*Arkitekt* 8, no. 1, 2, 3, 1938) ve deprem bölgeleri için standart konutlar (*Arkitekt* 10, no. 1, 2, 1940) konularında da yazılar yazmıştır. Wilhelm Schütte benzer konular hakkındaki yazılarını 1940'tan sonra yayımlamaya başlamıştı.
22. Bkz. *Vier Berliner Siedlungen der Weimarer Republik* (Berlin: Bauhaus Archiv ve Argon Verlag, 1987).
23. "Tip ve Sıra Evler", *Arkitekt* 7, no. 8 (1937): 211-218.
24. Taut, *Mimari Bilgisi,* 313.
25. Bkz. Bozdoğan, *Towards Professional Legitimacy and Power.*
26. Müderris İsmail Hakkı, "Mimaride Kübizm ve Türk Ananesi", *Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası* 3, no. 11 (Nisan 1929): 118-119.
27. Z. Sayar, "İnşaatta Standart", *Mimar* 1, no. 1 (1931): 10.
28. İsmail Hakkı, "Mimaride Kübizm ve Türk Ananesi", 115.
29. *A.g.y.,* 119-120.
30. Arseven, *Yeni Mimari,* 4.
31. *A.g.y.,* 29.
32. Behçet ve Bedrettin, "Mimarlıkta Basitlik ve Moda", *Mimar* 4, no. 7 (1934): 213.
33. Z. Sayar, "Mektep Binalarında Estetik", *Mimar* 1, no. 8 (1931): 254.
34. Z. Sayar, "Mektep İnşaatında İktisadi Düşünceler" *Mimar* 1, no. 6 (1931): 205.
35. Samih Saim, "Yeni Unsurlar", *Mimar* 1, no. 4 (1931): 133. Yeni Mimari lehindeki bu "bilimsel" savın, derginin "düşünce" ya da "teori" gibi bir şey anlamında kullanılan "İdeoloji" bölümünde yayımlanmış olması da ilginçtir.
36. B. Ünsal, "Kübik Yapı ve Konfor", *Arkitekt* 9, no. 3-4 (1939): 60.
37. Mimar Faruk Galip, "Şehirde Mimar", *Yeni Türk Mecmuası* 1, no. 5 (1933): 411.
38. A. Ziya, "Binanın İçinde Mimar", *Mimar* 1, no. 1 (1931): 19.
39. Bkz. M. McLeod, "Le Corbusier, Taylorism and Technocracy", *Art Journal* (Yaz 1983): 132-147 ve J. Louis Cohen, *Le Corbusier and the Mystique of the USSR* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992).
40. A. Ziya, "İnkılap ve Sanat", *Mimar* 3, no. 10 (1933): 31.
41. Arif Hikmet Koyunoğlu, "Kendi Kaleminden", *Arkitekt* (yeni seri) 1, no. 4 (1991): 48. Arif Hikmet'in mimari hakkındaki kısa yazıları cumhuriyetin resmi gazetesi *Hâkimiyet-i Milliye*'de ve popüler haftalık dergi *Yedigün*'de yayımlanıyordu.
42. A. Ziya, "Sanatta Nasyonalizm", *Mimar* 4, no. 2 (1934): 53.
43. Z. Sayar, "Devlet İnşaatında Tip Usülünün Mahzurları", *Arkitekt* 6, no. 9 (1936): 260.

44. Behçet ve Bedrettin, "Türk İnkılap Mimarisi", *Mimar* 3, no. 9 (1933): 266.
45. Naci Meltem, "Mimaride Güzellik", *Arkitekt* 8, no. 5-6 (1938): 164.
46. Le Corbusier, *The Decorative Arts of Today* (1925) (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987), 81.
47. Macaroğlu Sami, "Mimaride His ve Mantık", *Mimar* 3, no. 1 (1933): 25.
48. Taut, *Mimari Bilgisi,* 26-27.
49. Türkçede Bruno Taut hakkında yakın tarihlerde yapılan yayınlardan şu ikisi öne çıkmaktadır: Bruno Taut, 1880-1938 adlı serginin kataloğu (İstanbul, Kasım 1982-Şubat 1983, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi ve Türkiye'deki Alman Kültür Derneği) ve *Atatürk İçin Düşünmek: İki Mimar, Bruno Taut ve Emin Onat* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 1998). Ayrıca bkz. Bozdoğan, "Against Style", 163-192.
50. Behçet ve Bedrettin, "Mimarlıkta İnkılap", *Mimar* 3, no. 8 (1933): 246.
51. S. Anderson, "Fiction of Function", *Assemblage* 2 (1987): 19-31 ve T. Benton, "The Myth of Function", P. Greenhalg, der., *Modernism in Design* içinde (Londra: Reaktion Books, 1990), 41-53.
52. "İzmir Ziraat Mektebi", *Mimar* 2, no. 7-8 (1932): 197-199 ve "Gazi İlk Mektebi İzmir", *Mimar* 4, no. 7 (1934): 191-193.
53. 1930'ların mesken mimarisi hakkında, yakın tarihli, bilgilendirici bir çalışma mevcuttur: Ömer Kanıpak, "Modernism and Dwelling: Residential Architecture in Republican Turkey" (Master tezi, Tarih Teori Eleştirisi Programı, Mimarlık Bölümü, MIT, Bahar 1998).
54. Bkz. W. Lesnikowski, der., *East European Modernism* (New York: Rizzoli, 1996); M. Toy, der., *Beyond the Revolution: The Architecture of Eastern Europe* (Londra: Academy Editions ve New York: St. Martin's Press, 1996); N. Leach, der., *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe* (Londra: Routledge, 1999); ve *Tel Aviv Neues Bauen 1930-39* (Berlin: Wasmuth, 1993).
55. Mimar B. Ö. Celal, "Büyük İnkılap Önünde Milli Mimari Meselesi", *Mimar* 3, no. 6 (1933): 164.
56. Bkz. C. Otto ve R. Pommer, *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture* (Chicago: Chicago University Press, 1991).
57. İ. Aslanoğlu, "Evaluation of Architectural Developments in Turkey within the Socio-Economic and Cultural Framework of the 1923-38 Period", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* 7, no. 2 (1986): 15-41.
58. Z. Sayar, "İnşaatta Standart", 10-11.
59. Bkz. "L'Ecole de construction d'Ankara", *La Turquie Kemaliste* (9 Ekim 1935): 20-21.
60. K. Kaflı, "Ankara'da Yapı Ustası Okulunda Bir Saat", *Yedigün* 11, no. 279 (1938): 10-12, 24.
61. Macar Spevak'ın Ankara Yapı Ustası Okulu'nda çalışmasını onaylayan, 9 Kasım 1939 tarihli Başbakanlık belgesi (Emir no. 2/12316, Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Arşivleri, Ankara).
62. "Ankara'da İnşaat Usta Mektebi", *Arkitekt* 8, no. 7 (1938): 191-193.

5. Modern Yaşam

1. Y. K. Karaosmanoğlu, *Ankara* (1934) (İstanbul: İletişim, 1991), 141.
2. Bu konuda bir tartışma için bkz. Uğur Tanyeli, "Westernization-Modernization in the Ottoman Wohnkultur: The Evolution of a New Set of Symbols", Y. Sey, der., *Housing and Settlement in Anatolia: A Historical Perspective* içinde (İstanbul: Türk Tarih Vakfı, 1996), 284-297.
3. P. Dumont, "Said Bey: The Everyday Life of an Istanbul Townsman at the Beginning of the Twentieth Century", A. Hourani, P. Khoury ve M. C. Wilson, der., *The Modern Middle East*

içinde (Berkeley: University of California Press, 1993), 284.

4. C. Behar ve A. Duben, *Istanbul Households: Marriage, Family and Fertility, 1880-1940* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991; Türkçesi: *İstanbul Haneleri, Evlilik, Aile ve Doğurganlık, 1880-1940,* İletişim, İstanbul 1996).
5. *A.g.y.,* 239.
6. *A.g.y.,* 242.
7. N. Göle, *Modern Mahrem* (İstanbul: Metis, 1991).
8. "Ev Nedir ve Bir Ev Nasıl Kurulmalı?", *Modern Türkiye Mecmuası* 1, no. 1 (1938): 16.
9. A. Ziya, "Binanın İçinde Mimar", *Mimar* 1, no. 1 (1931): 14.
10. Behçet Ünsal, "Kübik Yapı ve Konfor", *Arkitekt* 9, no. 3-4 (1939): 60.
11. İ. Bilgin, "Modernleşmenin ve Toplumsal Hareketliliğin Yörüngesinde Cumhuriyetin İmarı", Y. Sey, der., *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde (İstanbul: Tarih Vakfı ve Türkiye İş Bankası, 1998), 255-272.
12. Örneğin şu foto-yazıda: "Siz de bu saadete katılmak isterseniz düşünmeyiniz, karar verip hemen evleniniz", *Modern Türkiye Mecmuası* 1, no. 11 (1938): 12-13. Yazıda Avrupa kaynaklarında alınma, konuşan, birlikte yemek yiyen, kavga eden ve cemiyete karışan çiftlerin fotoğrafları kullanılıyordu, karısının "ekmeğini kazanan" ve onu "koruyan" koca, "onu bilgi, sanat ve beğeni dünyasına sokuyor, iş arkadaşlarıyla tanıştırıyor"du. Bu dergide 1938 yılında yazılan diğer yazıların da şöyle başlıkları vardı: "İçtimai Hastalıklarımızdan Biri: Boşanma" (no.11), "Dans Etmeyi Öğrenmek" (no. 14) ve "Kadın Ruhu ve Kocalar" (no. 20).
13. Bu konuda bkz. özellikle Victoria Grazia, *How Fascism Ruled Women* (Berkeley: University of California Press, 1992) ve E. D. Heineman, *What Difference Does a Husband Make?* (Berkeley: University of California, 1999).
14. İtalya'da modern mimarinin ve modern evin millileştirilmesi konusu ilk kez G. Ponti'nin şu paradigmatik yazısında ele alınmıştı: "La Casa Italiana", *Domus* 1, no. 1 (1928): 7.
15. Örneğin Doktor Demir Ali, "Türkün Sağlığı, Türkiye'nin Sağlamlığıdır", *İnkılap* 1, no. 6 (1933): 41.
16. P. Safa, "Modern Türk Kızı I", *Modern Türkiye Mecmuası* 1, no. 1 (1938): 4.
17. P. Safa, "Modern Türk Kızı IV", *Modern Türkiye Mecmuası* 1, no. 6 (1938): 9.
18. Hüseyin Cahit Yalçın, "Değişen Kadın", *Yedigün* 7, no. 158 (1936): 5 ve "Ev Kadını", *Yedigün* 5, no. 124 (1935): 5.
19. Yalçın, "Değişen Kadın", 5.
20. Örneğin M. Muzaffer, "Memuriyet Sizin Olsun: Yeni Kavuştuğum Evim Bana Yeter", *Muhit* 4, no. 46 (1932): 36-37.
21. "Yazlık Köşk", *Yenigün* 1, no. 13 (1939): sayfa numarası yok.
22. Y. Navaro, 1936'da kız enstitüsü öğretmenlerinden Süheyla Arel tarafından yazılmış ve yine aynı yıl İstanbul'da basılmış olan, Taylorizm hakkındaki bir kitaptan bahseder. Y. Navaro, "Using the Mind at Home: Dialogues on Taylorism and Housework in Early Republican Turkey 1928-40" (yayımlanmamış yazı, 1996).
23. *Die Frankfurter Kuche von Margarete Schütte-Lihotzky* (Viyana: Ernst & Sohn, 1993) ve Margarete Schütte-Lihotzky: *Soziale Architektur Zeitzeugin eines Jahrhunderts* (Viyana: Bohlau Verlag, 1996).
24. *Margarete Schütte-Lihotzky*, 174-178.
25. B. Taut, *Die Neue Wohnung: Die Frau Als Schopferin* (Leipzig: Verlag Klinckhardt und Biermann, 1925).
26. İncila Yar, "Modern Ev İdaresi: Evimizde Taylorizm", *İzmir Cumhuriyet Kız Enstitüsü Yıllığı* (1935-1936): 40-42'den aktaran Navaro, "Using the Mind at Home."
27. Samih Saim, "Güzel Ucuz Sıhhatli Ev", *Muhit* 1, no. 7 (1929): 498-501.
28. Samih Saim, "Mösyö Jak'ın Asri Villası", *Muhit* 1, no. 11 (1929): 866-867.
29. Samih Saim, "Kübik Bir Ev", *Muhit* 1, no. 10 (1929): 786-787.

30. "Üç Katlı Akdeniz Tarzı Güzel Bir Villa", *Yedigün* 11, no. 276 (1938): 22.
31. *Muhit*'te yayımlanan dizi: "Güzel Ucuz Sıhhatli Ev", 1, no. 7 (1929): 498-501; "Amerikan Tertibi Yazlık", 1, no. 8 (1929): 128-129, 136; "Asri Hayat Şartlarına Uygun Bir Ev", 2, no. 17 (1930): 1356; "Güzel ve Kullanışlı Evler", 2, no. 18 (1930): 1426-1427; ve "Pratik Bir Sayfiye Evi", 2, no. 21 (1930): 235.
32. "Klasik Bir Ev", *Muhit* 3, no. 30 (1931): 66-67.
33. *Yedigün*'deki model tasarımlar: "Nefis Bir Amerikan Villası" 12, no. 293 (1938): 22; "Bir Amerikan Villası", 12, no. 305 (1939): 22; "Bir Amerikan Villası", 12, no. 308 (1939): 22; ve "İki Katlı ve Çok Kullanışlı Bir Amerikan Villası", 12, no. 309 (1939): 22.
34. "Kutu gibi Sevimli, Üç Odalı bir Ev", *Yedigün* 4, no. 93 (1934): 16; "Hayalinizde Yaşayan Evler", *Yedigün* 13, no. 202 (1937): 21 ve 9, no. 210 (1937): 8; "Beş Odalı fakat Çok Kullanışlı bir Villa", *Yedigün* 12, no. 290 (1938): 22.
35. "Modern bir Villa", *Yedigün* 9, no. 221 (1937): 22,
36. Tasarımların altındaki imzadan anlaşıldığı kadarıyla mimar ya Ferruh (Orel) ya da Feridun (Kip ya da Kunt) idi ki üçü de 1930'ların başlarında akademiden mezun olmuşlardı.
37. Emin Necip Uzman'ın hayatı ve kariyeri hakkında görece yakın tarihlerde yayımlanmış olan şu özel sayı dışında, önemli bir araştırma veya yayın yoktur: "Profil: Emin Necip Uzman" (U. Tanyeli, O. Barkul, H. Kuruyazıcı ve İ. Aydemir'in yazıları), *Arredemento Dekorasyon* 9 (1995): 70-85.
38. *Yedigün* dergisinin "Ev" bölümünde yayımlanan tasarımlar için bkz. *Yedigün* 11, no. 269 (1938): 19; 11, no. 273 (1938): 22; 12, no. 302 (1938): 22 ve 11, no. 296 (1938): 22.
39. Emin Necip Uzman'ın *Yedigün*'de yayımlanan tasarımları: *Yedigün* 11, no. 281 (1938): 22; 11, no. 284 (1938): 22; 11, no. 286 (1938): 22; 12, no. 295 (1938): 22 ve 12, no. 296 (1938): 22.
40. Örneğin şu yazılarda bu tür talimatlara rastlanıyordu: "Ecnebilerden Odalarımızın Tezyini ve Tefrişi Hakkında Neler Öğrenebiliriz", *Muhit* 1, no. 4 (1929): 302-303; "Güzel Ev", *Muhit* 2, no. 14 (1929): 1112-1113; ve "Modernist bir Yatak Odası", *Muhit* 2, no. 15 (1930): 1186-1187.
41. "Ev Nedir ve Bir Ev Nasıl Kurulmalı?", *Modern Türkiye Mecmuası* 1, no. 1 (1938): 16-17.
42. Celal Esat Arseven, *Yeni Mimari* (İstanbul: Agah Sırrı Kütüphanesi, 1931), 32.
43. A. Ziya, "Binanın İçinde Mimar", 19.
44. Nilüfer Göle, *Modern Mahrem* (İstanbul: Metis, 1991) adlı çalışmasında Atatürk'ün kadınlara dans etmeyi emrettiğini belirtir.
45. "Güneşin Saltanatı", *Yedigün* 2, no. 39 (1934): 11.
46. Örneğin Dr. Ali Rıdvan, "Bahçesiz Ev Ciğersiz Adam", *Yedigün* 3, no. 54 (1934): 23.
47. A. Ziya, "Binanın İçinde Mimar", 14, 19.
48. "Yarının Evi", *Yedigün* 6, no. 148 (1936): 6-7.
49. Ünsal, "Kübik Yapı ve Konfor", 60.
50. Abidin Mortaş, "Evlerimiz", *Arkitekt* 6, no. 1 (1936): 24.
51. Ünsal, "Kübik Yapı ve Konfor", 61.
52. Bekir İhsan, "Ev Projeleri", *Mimar* 3, no. 1 (1933): 17-18 ve "Küçük Ev Projeleri", *Mimar* 3, no. 2 (1933): 53-54.
53. Bund für Heimatschutz örgütü, doğal ortamın ve geleneksel kültürün korunmasından modern sanayi toplumunun huzursuzluklarına karşı orta sınıf ve "Alman" değerlerinin savunulmasına kadar uzanan amaçlarla 1903'te Almanya'da kuruldu. Yerel mimariye (özellikle eğik çatılara) ve geleneksel ev kültürüne yapılan atıflar, Heimatschutz konut projelerini, Bauhaus'unkilerden ve Weimar döneminin sosyalist kooperatiflerinden ayırır. Bir özet için bkz. C. F. Otto, "Modern Environment and Historical Continuity: The Heimatschutz Discourse in Germany", *Art Journal* 43, no. 2 (Yaz 1983): 148-157.
54. B. Arif, "Yeni Şehirlerin İnkişafı ve Siedlunglar", *Mimar* 2, no. 6 (1936): 213-216.

55. Arseven, *Yeni Mimari,* 33.
56. Bkz. A. Şule Özüekren, "Cooperatives and Housing Production", Y. Sey, der., *Housing and Settlement in Anatolia: A Historical Perspective* içinde (İstanbul: Türk Tarih Vakfı, 1996), 355-365.
57. *A.g.y.,* 357-358.
58. S. Arkan, "Adana'da Ucuz Evler Mahallesi", *Arkitekt* 6, no. 1-2 (1936): 33-35.
59. Batı'daki şehir planlaması ve iskân uygulamaları konusunda, örneğin, Nafıa Vekaleti'nin Şehir Planlama Fen Komitesi üyesi, mühendis-planlamacı Celal Ulusan tarafından kapsamlı çalışmalar yayımlanmıştır. Bkz. C. Ulusan, "Şehir İmar Planları nasıl Tanzim Edilmelidir?", *Nafıa İşleri Mecmuası* 5, no. 2 (1938): 48-63 ve "Ucuz Kiralık Evler Nasıl Yapılır ve Bunların Şehir Planlarının Tanzimi", *Nafıa Vekaleti Dergisi* 5, no. 4 (1938): 28-34.
60. M. Wagner, "Türk Şehirleri ve Mevcut Sahalardan İstifade Ekonomisi", *Arkitekt* 8, no. 3 (1938): 83.
61. T. Bulutay, Y. S. Tezel ve N. Yıldırım, *Türkiye Milli Geliri 1923-1948*'den (Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, 1974) aktaran İnci Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı* (Ankara: ODTÜ, 1980), 217, Tablo 4.
62. *Türkiye Cumhuriyeti Devlet İstatistik Enstitüsü*'nden (1995) aktaran S. Osmay, "1923'ten Bugüne Kent Merkezlerinin Dönüşümü", Y. Sey, der., *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık* içinde, 140.
63. Bkz. M. Balamir, "Kira Evlerinden Kat Evlerine Apartmanlaşma: Bir Zihniyet Dönüşümü Tarihçesinden Kesitler", *Mimarlık* 260 (1994): 29-33.
64. "Güzel Evler: Yurdumuzun Her Köşesini Böyle Güzel Yuvalarla Dolu Görmek İstiyoruz", *Yedigün* 7, no. 178 (1936).
65. "Ankara'da Apartman Proje Müsabakası", *Mimar* 4, no. 5 (1934): 139-143.
66. Örneğin Naci Sadullah, "Tellalın Elinden Yerin Dibine Giren ve Göklere Çıkan Apartmanlar", *Modern Türkiye Mecmuası* 1, no. 35 (1938): 10-11.
67. Hüseyin Cahit Yalçın, "İstanbul'u Kurtarmak İçin", *Yedigün* 11, no. 266 (1938): 5.
68. Bkz. Georg Simmel, "Metropolis and Mental Life" (1898), K. Wolf, der., *The Sociology of Georg Simmel* içinde (New York: Free Press, 1964) ve Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air* (New York: Simon and Schuster, 1982).
69. Halide Edip Adıvar, "Tatarcık: Büyük Milli Roman", *Yedigün* 12, no. 305 (1939): 12-13.
70. Daha 1933 Mayısında, Osmanoğlu Lemi'nin yazdığı bir başyazıda Türk gençlerinin Nazilerin "parlak ve kutsal yolu"nu izlemeleri gerektiği söyleniyordu. Osmanoğlu Lemi, "Almanya'dan Alınacak Dersler", *İnkılap* 1, no. 2 (1933): 1-3. Derginin adı ikinci yılı olan 1934'te *Milli İnkılap* yapıldı.
71. Örneğin Peyami Safa, "Çarpık Resim Yaşayacak mı?", *Yedigün* 8, no. 326 (1939): sayfa numarası yok.
72. İ. Alaettin Gövsa, "Güzel Sanatlarda Acayip Meslekler", *Yedigün* 10, no. 238 (1937): 10.
73. Peyami Safa, "Bizde ve Avrupa'da Kübik", *Yedigün* 8, no. 188 (1936): 6-7.
74. *A.g.y.,* 7.
75. Hüseyin Cahit Yalçın, "Ev Sevgisi", *Yedigün* 5, no. 119 (1935): 5.
76. Hüseyin Cahit Yalçın, "Eski İstanbul", *Yedigün* 9, no. 219 (1937): 5.
77. Hüseyin Cahit Yalçın, "Ev ve Apartman", *Yedigün* 9, no. 265 (1938): 5.
78. Ünsal, "Kübik Yapı ve Konfor", 60.
79. Behçet Ünsal, "Mimarlıkta Gerçeklik", *Arkitekt* 5, no. 4 (1935): 116.
80. Abidin Mortaş, "Evlerimiz", *Arkitekt* 6, no. 1 (1936): 24.
81. A.g.y., 24-25.
82. Bruno Taut, "Türk Evi, Sinan, Ankara", *Her Ay* (1 Şubat 1938): 93.

1. Sedad Hakkı Eldem, "Milli Mimari Meselesi", *Arkitekt* 9, no. 9-10 (1939): 220, 221.
2. B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (Londra: Verso, 1983, 11; Türkçesi: *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması,* çev. İ. Savaşır, Metis, İstanbul 1993).
3. E. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990) ve "Introduction: Inventing Traditions", E. Hobsbawm ve T. Ranger, der., *The Invention of Tradition* içinde (Cambridge University Press, Canto basımı, 1992, 1-14; Türkçesi: *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik*, çev. O. Akınhay, Ayrıntı, İstanbul 1993).
4. 1931'de Türklerin dili ve tarihsel kökenleriyle ilgili bilimsel çalışmalar yapılması amacıyla Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti ve Türk Dili Tetkik Cemiyeti kuruldu. İsimleri sırasıyla 1935'te Türk Tarih Kurumu'na (TTK) ve 1936'da Türk Dil Kurumu'na (TDK) çevrildi. Bkz. F. Çoker, *Türk Tarih Kurumu: Kuruluş Amacı ve Çalışmaları* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1983) ve S. Özel vd., der., *Atatürk'ün Türk Dil Kurumu ve Sonrası* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1986).
5. Bkz. C. Kafadar, *Between Two Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1995). Osmanlı İmparatorluğu-Türkiye'nin on dokuzuncu yüzyıldan günümüze modern tarihinin önemli bir bölümü, Türklerin Avrupa'nın bir parçası olma yolundaki resmi iddiaları ile Avrupalıların onları dışarıda bırakma çabaları arasındaki bir hesaplaşma olarak da görülebilir.
6. Heinrich Gluck, *Die Kunst der Osmanen* (Leipzig: Seemann, 1922); Albert Gabriel, *Monuments Turcs d'Anatolie* (Paris, 1931-1934) ve *Voyages dans la Turquie orientale* (Paris, 1940).
7. Bkz. Celal Esat Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım* (İstanbul: İletişim, 1993).
8. Celal Esat Arseven, "Türklerde Mimari: Eti ve Selçuk Mimarileri", *Türk Tarihinin Ana Hatları Eserinin Müsveddeleri,* seri 2, no. 28 (İstanbul: Akşam Matbaası, 1932): 3-7.
9. *A.g.y.,* 7-28.
10. Celal Esat Arseven, *Türk Sanatı Tarihi: Menşeinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim Süsleme ve Teyzini Sanatlar* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1984), 10.
11. *A.g.y.,* 5.
12. *A.g.y.,* 7, 10.
13. *A.g.y.,* 10.
14. Oktay Aslanapa, *Turkish Art and Architecture* (New York: Praeger, 1971).
15. Bkz. Behçet Ünsal, *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times, 1071-1923* (Londra: Academy Editions, 1973), 89-90.
16. Cumhuriyet mimarları ve mimarlık tarihçilerinin Osmanlı mimarisine bakarken bağlamı göz ardı eden önyargılar benimsemeleri konusunda, halen üzerinde çalıştığı metnini benimle paylaştığı için Gülru Necipoğlu'na teşekkür ederim: "Ottoman Architectural Culture in the Age of Sinan: Mosque Complexes as Sites of Collective Identity, Memory and Decorum."
17. Sedad Çetintaş, *Türk Mimari Anıtları: Osmanlı Devri* (İstanbul: TC Milli Eğitim Bakanlığı, Eski Eserler ve Müzeler Röleve Bürosu, 1946).
18. Arseven, *Türk Sanatı Tarihi,* 10.
19. Aptullah Ziya, "Sanatta Nasyonalizm", *Mimar* 4, no. 2 (1934): 51-54.
20. Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi, "Mimarlık ve Türklük", *Mimar* 4, no. 1 (1934): 17.
21. Arseven, *Türk Sanatı Tarihi,* 8.
22. E. Egli, *Sinan, der Baumeister osmanischer Glanzzeit* (Erlenbach-Zürih: Verlag für Architektur, 1954).
23. Bruno Taut, "Türk Evi, Sinan, Ankara", *Her Ay* (1 Şubat 1938): 95.
24. Bkz. Ş. Mardin, "Consequences of the Collapse of the Ottoman Empire", K. Barkey ve M. Von Hagen, der., *After Empire: Multi-Ethnic Societies and Nation-Building* içinde (Boulder:

Westview Press, 1997), 119.

25. Y. K. Karaosmanoğlu, *Ankara* (İstanbul: İletişim, 1991), 147.
26. CHP'nin 1935 tarihli programından aktaran N. G. Yeşilkaya, *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık* (İstanbul: İletişim, 1999), 88.
27. M. Katoğlu, "Cumhuriyet Türkiyesinde Eğitim, Kültür, Sanat", Sina Akşin, der., *Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, c. 4 içinde (İstanbul: Cem Yayınevi, 1990), 426.
28. Alıntılanan cümleyi, Bartok 1937'de kendi misyonunu tarif etmek için bizzat kendisi sarfetmiştir. Onu Türkiye'ye davet etme fikri, o sıralarda Ankara'da Macar Dili Bölümü başkanı olan Profesör Laszlo Rasonyi'den çıkmış. Bkz. B. Suchoff, der., *Bela Bartok Essays* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997), 137-147. Bartok'un Türk müziği hakkındaki notları Türkçede de yayımlanmıştır: B. Bartok, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1995).
29. B. Bartok, "Hungarian Folk Music" (1929), *Suchoff, Bela Bartok Essays* içinde, 3.
30. B. Bartok, "What is Folk Music?" (1931), *Suchoff, Bela Bartok Essays* içinde, 6-8.
31. B. Bartok, "Why and How Do We Collect Folk Music?" (1936), *Suchoff, Bela Bartok Essays* içinde, 9-24.
32. B. Bartok, "Folk Song Research and Nationalism" (1937) ve "Race Purity in Music" (1942), *Suchoff, Bela Bartok Essays* içinde, 25-32.
33. B. Bartok, "Folk Song Collecting in Turkey" (1937), *Suchoff, Bela Bartok Essays* içinde, 147.
34. S. Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), 86.
35. Örneğin müzik alanında, çoksesli Batı klasik müziği türlerini Türk folk kaynakları ile sentezleme çabası, devletin her türlü desteğine rağmen, tutmamıştır. En popüler türler olan pop, arabesk ve dini müzik, resmi çevrelerin dışında üretilip tüketilir. Bkz. M. Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (İletişim: İstanbul 1991) ve M. Stokes, *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey* (New York: Oxford University Press, 1992; Türkçesi: *Türkiye'de Arabesk Olayı*, çev. Hale Eryılmaz, İletişim, İstanbul 1998).
36. Bkz. G. B. Nalbantoğlu, "Between Civilization and Culture: Appropriation of Traditional Dwelling Forms in Early Republican Turkey", *Journal of Architectural Education* (Kasım 1993): 66-74 ve S. Bozdoğan, "Vernacular Architecture and Identity Politics: The Case of the "Turkish House", *Traditional Dwellings and Settlements Review* 7, no. 2 (Bahar 1996): 7-18.
37. Mimaride modernizmle değişmeli olarak kullanılan "rasyonalizm" terimi, felsefi anlamda, ampirizmin karşıtı olarak –yani önsel belitlerden (ya da mimaride formlardan) yola çıkan düşünce tarzı olarak– rasyonalizmle karıştırılmamalıdır. Modern mimaride sadece "rasyonel" ya da "makul" anlamına gelir, bu yüzden de "ampirik" bir tasarım yaklaşımıyla çelişmez.
38. Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi, "Mimarlıkta Basitlik ve Moda", *Mimar* 4, no. 7 (1934): 215.
39. Ernst Egli, "Mimari Muhit", *Türk Yurdu*, no. 30-224 (Haziran 1930): 32-33.
40. *A.g.y.*, 36.
41. N. Von Bischoff, *Ankara: Eine deutung des neuen Werdens in der Türkei* (Viyana: A. Holzhausens Nfg., 1935), Türkçeye Burhan Belge tarafından *Ankara: Türkiye'deki Yeni Oluşun Bir İzahı* adıyla çevrilmiş (Ankara, 1936); bu kitaptan alıntılar şuradan alındı: "Yeni Türkiye'nin Kalbi Çankaya", *Yedigün* 7, no. 172 (24 Haziran 1936): 19-20.
42. Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi, "Mimarlık ve Türklük", *Mimar* 4, no. 1 (1934): 18, 20.
43. *A.g.y.*, 20.
44. Aptullah Ziya, "Sanatta Nasyonalizm", *Mimar* 4, no. 2 (1934): 54.
45. Bruno Taut, *Mimari Bilgisi* (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Matbaası, 1938), 66.
46. Bkz. S. Bozdoğan, "Against Style: Bruno Taut's Pedagogical Program in Turkey 1936-38", M. Pollak, der., *The Education of the Architect* içinde (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), 163-192
47. Taut, *Mimari Bilgisi*, 165.

48. *A.g.y.,* 56.
49. *A.g.y.,* 54.
50. Sedad Hakkı Eldem hakkında bkz. Sibel Bozdoğan vd., *Sedad Eldem: Architect in Turkey* (Singapur: Concept Media, 1987; yeniden basım, Londra: Butterworth, 1990).
51. S. H. Eldem, "Türk Evi", *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983): 19.
52. Sedad Eldem'le 1996 yılında yapılan söyleşiler ve Bozdoğan vd., *Sedad Eldem: Architect in Turkey.*
53. Eldem "modern mimarinin ölçüsü betonarme çerçevenin güzelliğidir," diye yazıyor ve Perret'nin bu ilkeye ilişkin derin farkındalığı ile Le Corbusier'nin çerçevenin üzerini sıvama eğilimi arasında bir karşıtlık kuruyordu. S. H. Eldem, "Le Corbusier ve Perret'nin Etkileri", *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi* içinde, 33.
54. S. H. Eldem, "Frank Lloyd Wright'ın Etkileri", *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi* içinde, 33.
55. S. H. Eldem, "Türk Evi", *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi* içinde, 16.
56. *A.g.y.,* 19.
57. Halim Baki Kunter, "Ev Kültürü: Eski Türk Evlerinden İki Örnek", *Arkitekt* 6, no. 6 (1936): 158-162.
58. S. H. Eldem, *Köşkler ve Kasırlar* (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, 1969); *Köçeoğlu Yalısı* (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, 1977); *Sa'dabad* (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977); *İstanbul Anıları ve Boğaziçi Anıları,* 2 cilt (İstanbul: Alarko Kültür Yayınları, 1979). Ayrıca bkz. S. H. Eldem, *Türk Evi,* 3 cilt (İstanbul: Taç Vakfı, 1984).
59. Albert Gabriel, "Türk Evi", *Arkitekt* 8, no. 5-6 (1938): 149-154.
60. "Güzel Sanatlar Akademisi", tanıtım broşürü, İstanbul, 1937.
61. Taut, "Türk Evi, Sinan, Ankara", 93-98.
62. *A.g.y.,* 95; ayrıca Taut, *Mimari Bilgisi,* 333.
63. Taut, "Türk Evi, Sinan, Ankara", 94.
64. Buna ilişkin daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. S.Bozdoğan, "The Legacy of an Istanbul Architect: Type, Context and Urban Identity in Sedad Eldem's Work", V. M. Lampugnani, der., *Die Architektur, die Tradition und der Ort* içinde (Ludwigsburg: Wustenrot Stiftung, 1999).
65. Eldem, "Türk Evi", *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi* içinde, 16.
66. Sergi kataloğu, *Yeni Alman Mimarisi* (Ankara, 1943). Bonatz 1943 ile 1946 yılları arasında Kültür Bakanlığı'nda danışman olarak çalışmış, 1946 ile 1953 arasında da İstanbul Teknik Üniversitesi'nde dersler vermiştir. Bkz. B. Nicolai, *Moderne und Exil: Deutschsprachige Architekten in der Turkei 1925-1955* (Berlin: Verlag fur Bauwesen, 1998). Ayrıca bkz. P. Bonatz, *Leben und Bauen* (Stuttgart: A. Spemann, 1950).
67. S. H. Eldem, "Milli Mimari Meselesi", *Arkitekt* 9, no. 9-10 (1939): 220-223 ve "Yerli Mimariye Doğru", *Arkitekt* 10, no. 3-4 (1940): 69-74.
68. Eldem, "Milli Mimari Meselesi", 221.
69. Taut, *Mimari Bilgisi,* 333-334.
70. Yıldırım Yavuz, "Ankara Garı ve Mimar Şekip Sabri Akalın", *Ankara,* Ankara Büyükşehir Belediyesi Dergisi, 2, no. 5 (1993): 33-56.
71. *Fotoğraflarla Ankara Garı* (İstanbul: Alaaddin Kral Basımevi, 30 İlkteşrin 1937).
72. Abidin Mortaş, "Yeni Alman Mimari Sergisi", *Arkitekt* 13, no. 3-4 (1943): 67-70.
73. Paul Bonatz, "Yeni Alman Mimarisi", *Arkitekt* 13, no. 3-4 (1943): 74.
74. Mühendislik yapılarını öven bu sözler, Alman düşüncesinde gözlenen, modern teknolojiyi daha yüksek ve daha soylu bir milli kültürün kalıbına dökme eğilimini –Jeffrey Herf'in Oswald Spengler ve diğer romantik filozoflarla birlikte başlayan "gerici modernizm" olarak adlandırdığı bir eğilimi– yansıtır. Bkz. J. Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture*

and Politics in Weimar and the Third Reich (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).

75. *A.g.y.*, 75.
76. Nicolai, *Moderne und Exil*, 161-196.
77. Örneğin Üstün Alsaç, "The Second Period of National Architecture", A. Evin ve R. Holod, der., *Modern Turkish Architecture* içinde (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983), 94-104.
78. "Kamutay Müsabakası Program Hülasası", *Arkitekt* 8, no. 4 (1938): 110.
79. Bruno Taut, "Kamutay Müsabakası Fikir Krokisi", *Arkitekt* 8, no. 4 (1938): 132 ve "Türk Evi, Sinan, Ankara", 97.
80. Bkz. Hüseyin Gezer, *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli* (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984). Ayrıca bkz. Gültekin Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel* (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973).
81. Nasyonal Sosyalist heykeltraşların en önde gelenlerinden biri olan Thorak, daha sonra Albert Speer tarafından tasarlanan, Münih yakınlarındaki "dünyanın en büyük stüdyosu"na giderek, burada Üçüncü Reich'ın en ünlü (ve devasa) heykel ve anıtlarına imza atacaktı. Bkz. P. Adam, *Art of the Third Reich* (New York: Harry N. Abrams, 1992).
82. A. Batur, "Üslup Ötesi ve Zaman Dışı Bir Tasarım veya Büyük Ölümün Patetik Yontusu", *Atatürk İçin Düşünmek* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayını, 1998), 74-80 (ayrıca İngilizce ve Almanca).
83. Zeki Sayar, "Anıtkabir Müsabakası Münasebetiyle", *Arkitekt* 13, no. 1-2 (1943): 1-21.
84. Bugün Anıtkabir, Ankara'nın bir başka tepesindeki daha yakın tarihli bir anıtla, Kocatepe Camii ile çekişiyor; bu iki yapı laik milliyetçilik ile İslam'ın son dönemdeki yükselişi arasındaki hesaplaşmayı simgeliyorlar. Bkz. M. Meeker, "Once There Was, Once There Wasn't: National Monuments and Interpersonal Exchange", S. Bozdoğan ve R. Kasaba, der., *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* içinde (Seattle: University of Washington Press, 1997), 157-191.
85. Nurettin Can Gülekli, *Anıtkabir Rehberi* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993); ayrıca bkz. Murat Ural, "Anıtkabir'de Sanat", *Atatürk İçin Düşünmek* içinde, 98-107.
86. Emin Onat ve Orhan Arda, "Anıtkabir", *Arkitekt* 25, no. 2 (1955): 55-59.
87. "Çanakkale Zafer ve Meçhul Asker Anıtı Müsabakası", *Arkitekt* 14, no. 3-4 (1944): 52-65.

Sonuç

1. Bruno Taut, *Mimari Bilgisi* (İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, 1938), 333.
2. Mary McLeod, "Le Corbusier and Algiers", *Oppositions* 19-20 (1980): 55. İşlevselci ve rasyonalist öğretilerin formu belirlemeye yeterli olmayışı hakkında bkz. Stanford Anderson, "Fiction of Function", *Assemblage* 2 (1987): 19-32 ve T. Benton, "The Myth of Function", P. Greenhalg, der., *Modernism in Design* içinde (Londra: Reaktion Books, 1990), 41-53.
3. Genel olarak mimarlık kültürünün, Modern Hareket'in kanonik eserlerinin aslında, iddia edildiği üzere, makina çağının yeni malzemelerinin, inşaat tekniklerinin ve hayat tarzlarının tarihsel olarak kaçınılmaz ifadeleri değil de estetik nesneler olduklarının farkına varması için II. Dünya Savaşı'nın sonrasını beklemesi gerekti. Buna ilişkin ilk önemli tartışma şu metindeydi: R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (Londra: Architectural Press, 1960).
4. "Kayıp burjuvazi" ve onu milli olarak yaratma çabaları hakkında bkz. Ç. Keyder, *State and Class in Turkey: A Study in Capitalist Development* (Londra: Verso, 1987; Türkçesi: *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İletişim, İstanbul 1989).
5. J. Habermas, "Modernity: An Incomplete Project", H. Foster, der., *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture* içinde (Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983): 3-15.

6. Susan Buck-Morrs, "Modernity: A Culture Out-of-Bounds", 1996'da MIT Mimarlık Bölümü'nün Tarih, Teori ve Eleştiri programı ve Tarih Bölümü'nde verilen konferansın yayımlanmamış metni.
7. Örneğin bkz. Gülsüm Baydar Nalbantoğlu, "Silent Interruptions: Urban Encounters with Rural Turkey", Bozdoğan ve Kasaba, *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* içinde (Seattle: University of Washington Press, 1997), 192-210. Müzik, mimarlık çalışmalarına yeni bir doğrultu gösterebilecek ilginç bir durum sunar. Kemalist devletin bütün resmi finansman ve teşviklerine rağmen, ne klasik Batı müziği ne de halk ezgilerini klasik Batı müziği tarzında kullanan Türk besteleri, cumhuriyet elitlerinin oluşturduğu dar bir çevrenin ötesinde toplumda pek bir etki yaratabilmiştir. Oysa, kökleri Osmanlı sarayında ve tekkelerde olan klasik Türk müziği, cumhuriyet döneminde uzun yıllar ihmal edilmiş olmasına rağmen, halkın önemli bir kesimi nezdindeki cazibesini hiçbir zaman yitirmemiştir. Türk klasik müziği ve Arap müziğinden Batılı pop müziğe kadar birçok kaynaktan beslenen melez ve popüler müzik oluşumları 1960'lardan beri iyice yaygınlaşarak, devletin desteklediği hiçbir müzik türünün ulaşamadığı bir popülariteye ulaşmıştır. Yakın tarihlerde bu olguyu ele almış olan kültür tarihçileri, bu melez müziğin (mahut arabeskin ve Türk popunun) köklerinin, halkı sevdiği geleneksel müzik formlarından yoksun bırakmış olan cumhuriyetin katı kültür siyasetinde ve dayatmalarında yattığı sonucuna varırlar.
8. Bkz. Sencer Ayata, "Kentsel Orta Sınıf Ailelerde Statü Yarışması ve Salon Kullanımı", *Toplum ve Bilim* 42 (1988): 5-25.
9. Bu muğlak anı eleştirel ve disiplinlerarası bir perspektiften değerlendirmeye yönelik önemli bir ilk çaba için bkz. Bozdoğan ve Kasaba, *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*. Yakın tarihteki gelişmelere genel bir bakış için bkz. N. Pope ve H. Pope, *Turkey Unveiled: A History of Modern Turkey* (Woodstock, N.Y.: Ovedlook Press, 1997).
10. Tarih bilinci konusunda, Türk İktisadi ve Toplumsal Tarih Vakfı'nın çabaları, sempozyumları ve yayınları çok değerli bir rol oynuyor. Özellikle, cumhuriyetin yetmiş beşinci yıldönümü vesilesiyle yayımlanan bir dizi kitap, erken cumhuriyet yıllarının mimarisini, kültürünü, modasını ve toplum hayatını, bu kitaptakilere benzeyen fikirlerle ele alıyor. Bkz. Y. Sey, der., *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık; Üç Kuşak Cumhuriyet;* ve *Cumhuriyet Modaları: 75 Yılda Değişen Yaşam, Değişen İnsan* (İstanbul: Türk Tarih Vakfı, 1998 [üçü de]).

—

KAYNAKÇA

1928-42 Yılları Arasındaki Sayıları Taranan Dergile

AR Resim, Heykel, Dekorasyon, Arkeoloji (İstanbul, 1937-)
Arkitekt (İstanbul, 1934-)
Bayındırlık İşleri Dergisi (Nafia İşleri Mecmuası) (Ankara, 1935-)
Belediyeler Dergisi (Ankara, 1935-)
Demiryolları Mecmuası (İstanbul, 1925-)
Hâkimiyet-i Milliye (Ankara, 1920-34)
Her Ay (İstanbul, 1938-)
İnkılap (İstanbul, 1933-)
İnsan Sanat ve Kültür Dergisi (İstanbul, 1938-)
Kadro (İstanbul, 1932-35)
La Turquie Kemaliste (İstanbul, 1931-)
La Turquie Moderne (İstanbul, 1935-)
Milli İnkılap (İstanbul, 1933-)
Mimar (İstanbul, 1931-34)
Modern Türkiye Mecmuası (İstanbul, 1938-)
Muhit (İstanbu, 1928-)
Resimli Ay (İstanbul, 1924-)
Türk Yurdu (İstanbul, 1911-)
Ülkü (Halkevleri Mecmuası) (1933-41)
Yedigün (İstanbul, 1933-)
Yeni Kültür (Ankara, 1936-)
Yeni Türk Mecmuası (1932-)
Yenigün (İstanbul, 1939-)

Erken Cumhuriyet Dönemine İlişkin Kaynaklar:

Ankara 1923-50: Bir Başkentin Oluşumu, Ankara: Türk Mimarlar Odası, 1994.
Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi, Ankara: Belko, 1994.
Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1959.
Bayındırlık Bakanlığı: Yapı İşlerinde 50 Yıl, Ankara: T.C. Bayındırlık Bakanlığı, 1973.
Belediyeler, T.C. Dahiliye Vekaleti Mahalli İdareler Umum Müdürlüğü, İstanbul: Holivut Matbaası, 1933.
Fotoğraflarla Ankara Garı, İstanbul: Alaaddin Kral Basımevi, 1937.
İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1930'ların sonlarından kalma kitapçık, tarihsiz.
Mimarlığımız 1923-50, Mimarlık özel sayısı, Türk Mimarlar Odası dergisi, no. 2 (1973).
Muallim Evleri ve Mekteplerinin Planları, Ankara: T.C. Maarif Vekaleti, 1935.
Once Upon a Time Ankara, Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi, 1993.
Onuncu Yıl İktisat Sergisi Kılavuzu, Ankara: Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti, 1933.
Sanayi İstatistikleri 1932-35, Ankara: Mehmed İhsan Matbaası, 1937.
Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983.
Türk Yüksek Mimarlar Birliği Azaları, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1940.
Yabancı Gözüyle Cumhuriyet Türkiyesi, Ankara: Dahiliye Vekaleti Matbuat Umum Müdürlüğü Neşriyatı, 1938.
Yeni Alman Mimarisi, sergi kataloğu, Ankara, 1943.

Ağaoğlu, A., *Devlet ve Ferd*, İstanbul: Sanayi-i Nefise, 1933.
Ahmad, F., *The Making of Modern Turkey*, Londra: Routledge, 1993 (Türkçesi: *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, İstanbul: Sarmal, 1995).
Akman, H., *Türk Ulusallığı*, İzmir: Cumhuriyet Basımevi, 1936.
Akşin, S. (der.), *Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye 1908-1980*, İstanbul: Cem, 1990.
Alp, T., *Kemalizm*, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1936.
Alsaç, Ü., *Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi*, Trabzon: KTÜ, 1976.
Arat, Z. (der.), *Deconstructing Images of "the Turkish Woman"*, New York: St. Martin's Press, 1998.
Araz, N., *Mustafa Kemal'in Ankarası*, İstanbul: Apa Ofset Basımevi, 1994.
Arseven, C. E., *Yeni Mimari*, İstanbul: Agah Sabri Kitaphanesi, 1931.
—— *Türk Tarihinin Ana Hatları Eserinin Müsveddeleri*, İstanbul: Akşam Matbaası, 1932.
—— *Türklerde Mimari*, Ankara: Başvekalet Müdevvenat Müdürlüğü; İstanbul: Akşam Basımevi, 1934.
—— *Türk Sanatı Tarihi: Menşeinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1984.
—— *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İstanbul: İletişim, 1993.
Aslanapa, O., *Turkish Art and Architecture*, New York: Praeger Publishers, 1971.
Aslanoğlu, İ., *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 1980.
Ataman, D. (der.), *Anıtkabir Yarışma Projeleri Sergisi*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1984.
Aygün, T., *Fotoğraflarla Atatürk*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1963.
Baltacıoğlu, İ. H., "Mimaride Kübizm ve Türk Ananesi", *Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası*, Nisan 1929: 110-30.
Bartok, B., *Küçük Asya'da Türk Halk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1995.
Baydar, O. ve D. Özkan (der.), *75 Yılda Değişen Yaşam, Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*, İstanbul: Tarih Vakfı, 1999.
Behar, C. ve A. Duben, *Istanbul Households: Marriage, Family and Fertility 1880-1940*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991 (Türkçesi: *İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940*, İstanbul: İletişim, 1996).
Berk, N., *Modern Sanat*, İstanbul: Semih Lütfü Basımevi, 1935.
Berkes, N., *Turkish Nationalism and Western Civilization: Selected Essays of Ziya Gökalp*, New York: Columbia University Press, 1959.
Beygu, S. (der.), *Üç İzmir*, İstanbul: YKY, 1992.
Bischoff, N. von, *Ankara: Türkiye'deki Yeni Oluşun Bir İzahı*, Almanca'dan çev. B. Belge, Ankara, 1936.
Bozdoğan, S. ve diğerleri, *Sedad Eldem: Architect in Turkey*, Singapur: Concept Media, 1987; yeniden basımı Londra: Butterworth, 1990.
—— "Against Style: Bruno Taut's Pedagogical Program in Turkey, 1936-38", *Education of the Architect* içinde, der. M. Pollak, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.
Bozdoğan, S. ve R. Kasaba (der.), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Seattle: University of Washington Press, 1997 (Türkçesi: *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999).
Cemal, A., *Ankara*, İstanbul: Kanaat Matbaası, 1932.
Cezar, M., *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1971.
Çeçen, A., *Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri*, Ankara: Gündoğan, 1990.
Çetintaş, S., *Osmanlı Türk Mimarisi*, Ankara: Başvekalet Basımevi, 1934.
—— *Türk Mimari Anıtları: Osmanlı Devri*, İstanbul: T.C. M.E.B., Eski Eserler ve Müzeler Rölöve Bürosu, 1946.
Çoker, F., *Türk Tarih Kurumu: Kuruluş Amacı ve Çalışmaları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1983.
Elibal, G., *Atatürk ve Resim Heykel*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.

Ersoy, A., "On the Sources of the Ottoman Renaissance: Architectural Revival and Its Discourse during the Abdulaziz Era, 1861-1876", doktora tezi, Harvard University, 2000.
Evin, A. ve R. Holod (der.), *Modern Turkish Architecture,* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.
Gabriel, A., *En Turquie,* Paris: Paul Hartmann, 1935.
—— *Monuments Turc d'Anatolie,* Paris: E. de Boccard, 1931-34.
Galip, M., *Ankara,* Ankara: Maarif Vekaleti, 1925.
Georges-Gaulis, B., *La Nouvelle Turquie,* Paris: A. Colin, 1924.
Gezer, H., *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli,* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.
Göle, N., *The Forbidden Modern: Civilization and Veiling,* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997 (Türkçesi: *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme,* İstanbul: Metis, 1991).
Gülekli, N. C., *Anıtkabir,* Ankara: T.C. M.E.B. Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 1964.
—— *Anıtkabir Rehberi,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
Haşim, A., *Gurabahane-i Laklakan* (1928), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
Hirsch, E., *Hatıralarım: Kayzer Dönemi, Weimar Cumhuriyeti, Atatürk Ülkesi,* Ankara: Banka ve Ticaret Hukuku Araştırma Enstitüsü, 1985.
İnan, A., *Türk Tarih Kurumu'nun Arkeoloji Faaliyetleri,* İstanbul: Devlet Basımevi, 1937.
—— *Devletçilik İlkesi ve Türkiye Cumhuriyetinin Birinci Sanayi Planı,* Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1933.
Karabuda, B., *Goodby to Fez: A Portrait of Modern Turkey,* Londra: D. Dobson, 1959.
Karaosmanoğlu, Y. K., *Ankara* (1934), İstanbul: İletişim, 1991.
Kazancıgil, A. ve E. Özbudun (der.), *Atatürk: Founder of a Modern State,* Hamden, Conn.: Archon Books, 1981.
Keyder, Ç., *State and Class in Turkey,* Londra: Verso, 1987 (Türkçesi: *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar,* İstanbul: İletişim, 1995).
Kezer, Z., "The Making of a National Capital: Ideology, Modernity and Socio-Spatial Practices in Early Republican Ankara", doktora tezi, University of California, Berkeley, 1998.
Köker, L., *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi,* İstanbul: İletişim, 1990.
Kruger, K., *Kemalist Turkey and the Middle East,* Londra: George Allen & Unwin Ltd., 1932.
Landau, J. M., *Atatürk and the Modernization of Turkey,* Leiden: Brill, 1984.
Lewis, B., *The Emergence of Modern Turkey,* Oxford: Oxford University Press, 1961.
Linke, Lilo, *Allah Dethroned: A Journey through Modern Turkey,* New York: Alfred A. Knopf, 1937.
Mardin, Ş., *Religion and Social Change in Modern Turkey,* Albany, NY: SUNNY Press, 1989; (Türkçesi: *Bediüzzaman Said Nursi Olayı. Modern Türkiye'de Din ve Toplumsal Değişim,* çev. M. Çulhaoğlu, İstanbul: İletişim, 1995).
—— *Türk Modernleşmesi,* İstanbul: İletişim, 1991.
Müderrisoğlu, A., *Kurtuluş Savaşında Ankara,* Ankara: Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 1993.
Muhittin, N., *Türk Kadını,* İstanbul: Numune Matbaası, 1931.
Nalbantoğlu, G. B., "The Professionalization of the Ottoman-Turkish Architect", doktora tezi, University of California, Berkeley, 1989.
Navaro, Y., "Using the Mind at Home: Dialogues on Taylorism and Housework in Early Republican Turkey 1928-1940", basılmamıştır.
Neumark, F., *Boğaziçine Sığınanlar: Türkiye'ye İltica Eden Alman İlim Siyaset ve Sanat Adamları 1933-53,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi, 1982.
Nicolai, B., *Moderne und Exil: Deutschsprachige Architekten in der Turkei 1925-1955,* Berlin: Verlag fur Bauwesen, 1998.
Özel, S. ve diğerleri (der.), *Atatürk'ün Türk Dil Kurumu ve Sonrası,* Ankara: Bilgi Yayınevi, 1986.
Parker, J. ve C. Smith, *Modern Turkey,* Londra: George Routledge & Sons Ltd., 1940.
Pittard, E., *Le visage nouveau de la Turquie: A travers l'Asie-Mineure,* Paris: Societe d'Editions Geographiques, Maritimes et Coloniales, 1931.
Renda, G., *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı,* İstanbul: Tiglat Basımevi, 1980.
Renda, G. ve C. M. Kortepeter (der.), *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk*

Legacy, Princeton: The Kingston Press, 1986.
Ritter von Kral, A., *Kamal Atatürk's Land: The Evolution of Modern Turkey*, İngilizceye çev. K. Benton, Viyana ve Leipzig: Wilhelm Braumuller, 1938.
Rona, Z. (der.), *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993.
Saygun, A. A., *Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey*, Budapeşte: Akademiai Kiado, 1976.
Sey, Y. (der.), *Bilanço '98: 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, İstanbul: Tarih Vakfı ve Türkiye İş Bankası, 1998.
Sönmez, Z., *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983.
Sözen, M., *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı 1923-83*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.
Sözen, M. ve M. Tapan, *50 Yılın Türk Mimarisi*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1973.
Suchoff, B. (der.), *Bela Bartok Essays*, Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 1997.
Tankut, G., *Bir Başkentin İmarı: Ankara 1929-39*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi, 1991.
Tansuğ, S., *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
Tanyeli, U. (der.), *Üç Kuşak Cumhuriyet*, İstanbul: Tarih Vakfı, 1998.
Tomlin, E. W. F., *Life in Modern Turkey*, Londra ve New York: T. Nelson and Sons Ltd., 1946.
Toprak, Z., *Sümerbank*, İstanbul: Sümerbank Holding A.Ş., 1988.
Tümer, G. (der.), *İdeoloji, Erk ve Mimarlık*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 1996.
Tunçay, M., *Tek Parti Yönetiminin Kurulması 1923-31*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1992 (1981).
Ülken, H. Z., *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Ülken, 1966.
Ünaydın, R. E., *Hatıralar: Türk Dili Tetkik Cemiyeti, Kuruluşundan İlk Kurultaya Kadar*, Ankara: Recep Ulusoğlu Basımevi, 1943.
Ünsal, B., *Mimari Tarihi*, İstanbul: Kurtuluş Basımevi, 1949.
—— *Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times 1071-1923*, Londra: Academy Editions, 1973.
Vefik, A., *Milliyetçilik*, İstanbul: Bozkurt Matbaası, 1936.
Weiker, W., *The Modernization of Turkey*, New York: Holmes & Meier Publications, 1981.
Yavuz, F., *Ankara'nın İmarı ve Şehirciliğimiz*, Ankara: Güney Matbaacılık ve Gazetecilik, 1952.
Yavuz, Y., *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*, Ankara: ODTÜ, 1981.
Yeşilkaya, N. G., *Halkevleri, İdeoloji ve Mimarlık*, İstanbul: İletişim, 1999.
Zürcher, E., *Turkey: A Modern History*, Londra: I. B. Tauris, 1993 (Türkçesi: *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İstanbul: İletişim, 1996.

Milliyetçilik ve Modern Mimariye İlişkin Seçilmiş Kaynaklar:

Adam, P., *Art of the Third Reich*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1992.
Alsayyad, N. (der.), *Forms of Dominance*, Aldershot and Brookfield, Vermont: Avebury, 1992.
Anderson, B., *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalisms*, Londra: Verso: 1983 (Türkçesi: *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İ. Savaşır, Metis, İstanbul 1993).
Balibar, E. ve I. Wallerstein, *Race, Nation, Class*, Londra: Verso, 1991 (Türkçesi: *Irk Ulus Sınıf*, İstanbul: Metis, 1993).
Barkey, K. ve M. Von Hagen (der.), *After Empire: Multi-Ethnic Societies and Nation Building*, Boulder, Col.: Westview Press, 1997.
Berman, M., *All That is Solid Melts into Air*, New York: Simon and Schuster, 1983 (Türkçesi: *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İstanbul: İletişim, 1999).
Bowe, N. G. (der.), *Art and the National Dream: Search for a Vernacular Expression*, Dublin: Irish Academic Press, 1993.
Chatterjee, P., *Nationalist Thought and the Colonial World*, Londra: Zed Publications, 1986 (Türkçesi: *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*, çev. S. Oğuz, İstanbul: İletişim, 1996).
Cleveland, W. L., *A History of the Modern Middle East*, Boulder, Col.: Westview Press, 1994.

Curtis, W. J. R., *Modern Architecture Since 1900,* Oxford, U.K.: Phaidon Press, 1982.
Doordan, D., *Building Modern Italy: Italian Architecture 1914-1936,* New York: Princeton Architectural Press, 1988.
Etlin, R. (der.), *Nationalism in the Visual Arts,* Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1991.
Falasca-Zamponi, S., *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy,* Berkeley: University of California Press, 1997.
Fiedler, J. (der.), *Social Utopias of the Twenties: Bauhaus, Kibbutz and the Dream of the New Man,* Wuppertal: Müller and Busmann Press, 1995.
Frampton, K., *Modern Architecture: A Critical History,* New York: Thames and Hudson, 1980.
Gellner, E., *Nations and Nationalism,* Oxford, U.K.: Blackwell, 1983 (Türkçesi: *Uluslar ve Ulusçuluk*, İstanbul: İnsan, 199?).
Ghirardo, D., *Building New Communities: New Deal America and Fascist Italy,* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989.
Giedion, S., *Space, Time and Architecture,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941.
Greenfeld, L., *Nationalism: Five Roads to Modernity,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.
Greenhalg, P. (der.), *Modernism in Design,* Londra: Reaktion Books, 1990.
Herf, J., *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich,* Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1984.
Hertzfeld, M., *Anthropology Through the Looking Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe,* Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1987.
Hewitt, A., *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics and the Avant-Garde,* Palo Alto, Calif.: Stanford University Press, 1993.
Hitchcock, H. R. ve P. Johnson (der.), *The International Style: Architecture since 1922,* New York: Museum of Modern Art, 1932.
Hobsbawm, E., *Nations and Nationalism since 1780,* Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1990.
Hobsbawm, E. ve T. Ranger (der.), *The Invention of Tradition,* Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, Canto edition, 1992.
Hourani, A. ve diğerleri (der.), *The Modern Middle East,* Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.
Hutchinson, J. ve A. D. Smith (der.), *Nationalism,* Oxford, U.K.: Oxford University Press, 1994.
Lash, S. ve J. Friedman (der.), *Modernity and Identity,* Oxford, U.K.: Basil Blackwell, 1992.
Leach, N. (der.), *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe,* Londra: Routledge, 1999.
Levin, M., *White City: International Style Architecture in Israel,* Tel Aviv: Tel Aviv Museum, 1984.
Lesnikowski, W. (der.), *Eastern European Modernism,* New York: Rizzoli, 1996.
Lurcat, A., *L'Architecture,* Paris: Rene Hilsum, 1929.
Moravanzky, A., *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture 1867-1918,* Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998.
Nerdinger, W. ve diğerleri (der.), *Tel Aviv Neues Bauen 1930-1939,* Tubingen/Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 1993.
Sartoris, A., *Gli elementi dell'architettura funzionale,* Milan: Ulrico Hopeli, 1932.
Silberman, N. A., *Between Past and Present: Archaeology, Ideology and Nationalism in the Modern Middle East,* New York: Henry Holt & Co., 1989.
Scott, J. C., *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed,* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1998.
Taut, B., *Mimari Bilgisi,* İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi, 1938.
—— *Modern Architecture,* Londra: The Studio, 1929.
Toy, M. (der.), *Beyond the Revolution: The Architecture of Eastern Europe,* Londra: Academy Editions; New York: St. Martin's Press, 1996.
Vale, L., *Architecture, Power, and National Identity,* New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 1992.
Yorke, F. R. S., *The Modern House,* Londra: The Architectural Press, 1934.

DİZİN

Bold olarak dizilen sayfa numaraları şekilleri göstermektedir.

Aalto, Alvar, 317
Abdülaziz (Sultan), 36, 41
Abdülhak Şinasi, 109
Abdülhamid II (Sultan), 15, 31, 41
Abdülmecit (Sultan), 330n14
Adana Belediye Sarayı Yarışması, 295, **296**
Adıvar, Halide Edip, **256**
Ahmet Haşim: Milli Mimari Rönesansı, 29, 33, 34
Akalın, Şekip, 135, 296, **298**, **299**, 340n44
Akçay, Recai, 308, **310**
Akdik, Şeref, **105**
Akın, Günkut, 330n6
Akses, Necil Kazım, 272
Alexander Platz (Berlin), 133, **134**
Ali Rıdvan: çarşaf, 98; apartmanlar, 235
Ali Talat Bey, **32**, 332n36
Alman-Türk Dostluk Yurdu Yarışması, 60
Alsaç, Üstün, 76, 328n17, 329n25
Amcazade Köprülü Hüseyin Paşa Yalısı (İstanbul), **287**, 289
Amele Mektebi (Ankara), 209, **210**, 343n61
Amerika Birleşik Devletleri: ABD'nin teknolojik başarılarına duyulan hayranlık, 131-3, 165-7, 236; ayrıca, 175
Anadolu, 51, 55, 57, **94**; köy okulları, **105**, **107**, **108**, 219; ve Kemalist milliyetçilik, 262-75 ; İç, 277, **278**; Kuzey, 280
Anderson, Benedict, 36, 133, 261
Anıtkabir: milliyetçi tarih teorileri, 311; yarışma, 26, 304, 305, 306, **309**, **310**, **311**, **312**, **313**, 351n84
Ankara, 17, 18, 31, 51, **66**, **80**, 90; başkent olarak planlanması, 82-6; İstanbul'la karşılaştırılması, 82, 95, 335n19; modern binalar, 69, 97; modern villalar, 15, 327n5; ayrıca bkz. Ankara kübiği
Ankara Garı, 135, **198**, 199, 296, **298**, **299**, 340n44
Ankara kübiği, **201**, **202**, 203, 243, **244**, 277, 281, 285
Ankara Palas (Ankara), 51, 52; ve Sayıştay, 62, 65
Aptullah Ziya (Kozanoğlu), 25, 61, 100, 109, 122, 131, 178, 193, 270; İtalyan faşist mimarisi, 75, 173; köy planlaması ve mimari, 116-7, **119**, **120**, 121; modern iç mekânlar, 192, 231, **232**, 233, 236; sanat ve mimaride milliyetçilik, 64, 194, 277, 279
Arda, Orhan, 308, **311**
Arel, Süheyla, 345n22
Arkan, Seyfettin (Seyfi), 25, 150, 172, 175, 176, 250, 301; Atatürk'ün Florya'daki yazlık köşkü, 143, **144**; CHP ışık kuleleri, **111**, 147; Hariciye Vekaleti Konutu, **246**; ev tasarımları, **205**, 236, **240**, 241, 243, **244**; İzmir Enternasyonal Fuarı'nda Sümerbank pavyonu, 158
Arkitekt (dergi), 106, **107**, 112, 118, 121, 139, 157, 178, 179, 191
Arseven, Celal Esat, 46, 102; mesken mimarisi, 239; Türk sanat/mimari tarihi, 266, 267, 270; Yeni Mimari, 177-8, 179, 189, 191, 231, 341n2, 342n11
Aru, Kemal Ahmet, 308, **310**
Asal, Nazif, 112, **113**, 202
Aslanapa, Oktay, 267
Aslanoğlu, İnci, 102, 207, 328n17, 329n25, 333n57
Ata, Nurullah, 130
Atatürk anıtları, 304, 305, **306**, **307**; ayrıca bkz. Güven Anıtı; Zafer Anıtı
Atatürk Bulvarı (Ankara), 61, **79**, 85, 86, 87, 97, 155, 250, 265
Atatürk Lisesi (Ankara), 87
Atatürk Orman Çiftliği (Ankara), 24, 91, 93; Marmara Köşkü, 93
Atatürk, Mustafa Kemal, 15, 18, 24, 49, 51, 54; ve Batılılaşma reformları, 71, 72, 73; ve dini simgecilik, 57, 58; heykelleri, 104, 110, 304, 305, **306**, **307**, **308**, **312**; kültü, 304, **306**; medeniyet kavramı, 123-4, 128; mirası, 323; ölümü, 261, 292; portreleri, **59**, 333n51
Ateş, Necmi, 308, **310**
Attila, 262

avangard, 27, 83, 129, 131, 143; milliyetçi saldırılar, 254, 255, 256, 257, 273; Türkiye'de, 165-8, 176, 177
Avrupamerkezcilik: mimari tarihyazımında, 20, 21, 36, 263, 264
Ayaşlı Yalısı, Beylerbeyi (İstanbul), **288**
Azaryan, Mihran, **32**, 47

Bahçelievler Konut Kooperatifi, 239
Balkan Savaşları, 18, 53
Balmumcu, Şevki, 25, 155, **156**, 176, 178, 179, 312
Balyan, Kirkor, 41
Bankalar Caddesi (Ankara), 51, **53**
Bartok, Bela, 272, 273, 275, 349n28
Başman, Ulvi, **184**
Batılılaşma, 15, 23, 36, 71, 124-5, 129, 322; Tanzimat dönemi, 36, 330n14; aile ve evler,
Bayar, Celal, 296
Baysal, İzzet, 114
Bebek Camii (İstanbul), 42
Bedrettin Hamdi; bkz. Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi
Behar, Cem, 213
Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi, 25, 189-90, 194-5, 270, 276, 277, 279; ilerlemeci tarihselcilikleri, 127-8, 197, 199; Kemalist inkılabın mimarisi, 71, 74, **75**; Sümerbank yarışması, **153**
Behne, Adolf, 130, 179
Behrens, Peter, 60
Bekir İhsan (Ünal), 236; küçük ev projeleri, 237, **238**, 239, 283; Ankara apartmanları, **250**, 251, **252**
Belediye bahçeleri, **94**
Belen, Münevver, 109, 112, 114
Belling, Rudolph, 183, 305, 311
Bentham, Jeremy, 117
Berk, Nurullah, 143, **146**, 273, **274**, 341n79
Berkel, Sabri, 177, 341n79
Berlage, Henrik Petrus, 171
Berlin, Isaiah, 126, 167
Berman, Marshall, 255
Bestelmeyer, Germen, 60
Beşiktaş vapur iskelesi (İstanbul), **32**
Bilgin, İhsan, 215
Birinci Dünya Savaşı, 18, 31, 34, 46, 47, 49, 60
Birinci Milli Üslup, 31, 49-55, **63**, 301, 316; ayrıca bkz. Milli Mimari Rönesansı
Bonatz, Paul, 60, 61, 187, 276, **294**, **295**, 350n66; Ankara Sergi Evi, 157, 312, **314**; Yeni Alman Mimarisi Sergisi, 292-3, 297-300
Bourgeois, Marie-Auguste Antoine, 41
Boyar, Ali Sami, 109; milli sanat, 168-9
bölgecilik, 187, 261, 291; yerel mimari, 275-6; modern mimari, 317, 320
Brasilia, 17, 83, 327n5
Breuhaus, Fritz August: fabrikaları, 141; Sümerbank yarışması, **153**
Buck-Morrs, Susan, 320
Budapeşte Uluslararası Sergisi, 151
Budapeşte, 203
Burhan Arif, 127, 176, 239, 342n4; örnek köy projesi, **116**
Burhan Asaf, 129, 130
Büyük Millet Meclisi Binası (Ankara), 85, **86**, 301, **302**, **303**, **304**, **305**
Büyükada vapur iskelesi (İstanbul), 32

Canonica, Pietro, 304, **307**
Casa del Fascio (Como), 110
Cebeci Lisesi (Ankara), 87
Celal Bey Apartmanı, 251
Cevat Rifat, 257
Chandigarh, 17, 21, 327n5
Chermayeff, Serge, 143
Chernikov, Iakov, 166
Chicago İlerleme Yüzyılı Sergisi (1933), 158
CIAM (Uluslararası Modern Mimari Kongresi), 16, 90, 91, 171, 172, 191, 192, 341n3
Colquhoun, Alan, 64
Corbett, Harwey Wiley, 133
Cumhurbaşkanlığı Köşkü (Ankara), 78, **245**, 245-6
Cumhuriyet Halk Partisi (CHP), 18, 26, 34, 54, 61, 62, 67, 76, 104, 125, 315, 316; altı ok, 72; ışık kuleleri, 110, **111**, 112, 147; Halkevleri, 107-14; köy programları, 114, 116; kültür politikaları, 110, 168-9, 262, 271-5; propaganda posterleri, 76, **77**
Cumhuriyet Halk Partisi Merkezi; bkz. İkinci Millet Meclisi Binası
Cumhuriyet Kız Lisesi (İzmir), 87

Çakırağa Konağı (Birgi), 285
Çanakkale Savaşı, 34, 49, 124, 312; Mehmet Akif Ersoy'un şiiri, 58; resimler, 333n51
Çeçen, Anıl, 109
Çeçen, Cahit, 163
Çetinkaya, Ali, 296
Çetintaş, Sedad, 47, 67, 112, **113**, 202, 269
Çocuk Esirgeme Kurumu'na ait kira evi (Ankara), **251**
Çubuk Barajı (Ankara), 24, 91, 93, 139, **140**; filtre istasyonu, 139, **198**, 199; restoran-gazino, 92, **93**, 139, **140**, **324**, **325**

D Grubu, **146**, 166, 169, 176, 177, 273, **274**, 341n79, 342n10
Dahiliye Vekaleti, 77
dans: ve Cumhuriyet modernliği, 233, **234**
Das Neue Frankfurt, 131, 219
De La Warr Köşkü (Bexhill, İngiltere), 143
Delacroix, Eugene, 72, **73**
Demiryollar Mecmuası, **136**, 137
Demiryolları, **136**, 137, 139
Demokrat Parti, 315
Denktaş, Adil, **205**
Devlet Demiryolları Merkez Binası (Ankara), 296, **300**
Devlet Müzik Konservatuvarı (Ankara), 87, **88**, 172, 178, 272
Devlet Opera ve Balesi (Ankara), 157, 275, 312, **314**
Devres Villası, Bebek (İstanbul), 247, **248**
Dewey Raporu, 102
Dil-Tarih-Coğrafya Fakültesi (Ankara), 87, 89, 209, **291**
Dirlik, Kazım, 117, **118**
Dnieprostroy Barajı, 139
Docomomo, 323
Dopo Lavoro örgütleri (İtalya): Türkiye'deki Halkevleri'nin örneği olarak, 109
Duben, Alan, 213
Dudok, Willem, 112, 301
Dumont, Paul, 212
Durkheim, Emile, 49, 187
Dursunoğlu, Cevat, 87
Düyun-u Umumiye İdaresi Binası (İstanbul), 41, 64

Ecole des Beaux Arts, 29, 42, 86; Güzel Sanatlar Akademisi'ne model olarak, 42, **45**
Edip Hikmet, 179, **180**
Egli, Ernst, 62, **65**, 93, 143, **145**, **201**, 203, 247, **248**, 270-1, 276, 277, 281, 285; Akademi'de öğretim görevlisi olarak, 66, 175, 179, **180**, 181, **182**, 197; eğitim binaları, 87, **88**, 102, 172, 178
Eklektisizm, 64, 163
El-Lissitsky, 342n9
Eldem, Sedad Hakkı, 25, 43, 67, 145, **148**, 151, 173, 175, 176, 178, 277-300, **287**, **294**, **295**, 317, 350n53; "Anadolu Evleri" dizisi, **278**, 281, **282**, 283, **284**; Anıtkabir yarışması, 308, **310**; milli mimari, 260, 261, 281-96; tipolojik yaklaşım, 285, **286**, 289; yalılar, **288**
Elmasi düzen, 37, **314**
Elsaesser, Martin, 60, 61, 86, 191; Sümerbank projesi, 151, **152**, **154**, 209
Emine Kadın Konağı (Tire), 285
Emre, Necmeddin, 47, 54, 67, **200**
Endüstri (dergi), 115
Epikman, Refik, **50**
Erbilen, Edip, **204**
Ergüven, Nurettin, 135
Erichsen, Regine, 87
Erkek Lisesi (Trabzon), 87, **89**
Erkin, Ulvi Cemal, 272
Ersoy, Mehmet Akif, 58, 124
Eskişehir şeker fabrikası, 141
Etnoğrafya Müzesi (Ankara), **38**, **53**, 54, 304
Evkaf Vekaleti, 42, 69, 159, **161**
Eyüboğlu, Bedri Rahmi, 273, **274**, 341n79

Falih Ülkü, 54
Faruk Galip, 181, 192
Faşist İtalya: Aptullah Ziya'nın ziyareti, 155, 173; gençlik kulüpleri, 109; tarım kolonileri, 93; Türklerin hayranlığı, 194, 261, 292
Faşizm: Modern Hareket, 17, 19, 75; fütürizm, 166
Fen Fakültesi (Ankara), 295, **297**
Fen-Edebiyat Fakültesi (İstanbul), 294, **295**
Ferris, Hugh, 133
Figini, Luigi, ve Gino Pollini, 145
Fischer, Theodor, 60
Fletcher, Sir Bannister, 36, 330n10, 330n11
Floransa Garı, 163
Florya: Atatürk'ün yazlık köşkü (İstanbul), 143, **144**

Ford, Henry, 131, 132
Fordizm, 166
Foschini, Arnoldo, 308, **309**
Frankfurt mutfağı, 219, **220**
Fransız Devrimi: Kemalist İnkılabın örneği olarak, 72, 73, 74, 109, 334n6
Frederick, Christine, 217
fütürizm: Türkiye'deki durumla karşılaştırmalı olarak, 165-8; faşizm, 166

Gabriel, Albert, 266, 285, 289
Garnier, Tony, 171
Garzan Köprüsü (Diyarbakır), 137
Gazi Okulları, 54, **56**, **104**, **106**; Gazi ve Latife (Ankara), 54, **56**; İlkokul (İzmir), 67, **200**, 202
Gazi Öğretmen Okulu (Ankara), 58, 60; resim bölümü, 273
Genç Osmanlılar, 33, 36, 39-41, 46-8
Gençlik Parkı (Ankara), 24, 91, **92**, 94, 95
Gerome, Jean Leon, 39, 331n24
Gesamkunstwerk, 231, 233, 246
Giedion, Siegfried, 130
Gluck, Heinrich, 264
Goloshov, Ilya, 279
Gorbon, Rebii, 147, **148**
Gotik canlanma, 31, 47
Gökalp, Ziya, 49, 54; Batı uygarlığı, 123
Gökçen, Sabiha, 143, **147**
Göle, Nilüfer, 214
Gropius, Walter, 16, 127, 171, 191, 237, 317
Grossstadt, 241
Gruppo Toscana, 163
Güneş-dil teorisi, 263
Güney, Rüknettin, 112, **113**
Güven Anıtı (Ankara), 305, **308**
Güzel Sanatlar Akademisi, 39-44, 46, 175, 264, 273, 300, 305; kızlar bölümü, 45; ve modernist reformlar, 179-87, **183**
Güzel Sanatlar Birliği, 46, 176, 177

Habermas, Jürgen, 318
Haesler, Otto, 223
Hâkimiyet-i Milliye, 131, 171, 343n41
Halifelik, 15, 57, 71
Halkevi (Ankara); bkz. Türkocağı Binası
Halkevleri, 104, 262; mimarileri, 109-14, **113**, 202, 337n71; sanatlar, 110, 273
Hamit Zübeyr, 109-10
Hanak, Anton, 305, **308**
Hariciye Vekaleti (Ankara), 54, 62, **63**
Hariciye Vekaleti Konutu (Ankara), **246**
Havran belediye binası, **55**
Haydarpaşa vapur iskelesi (İstanbul), **32**
Hegel, 129
Heimatschutz hareketi, 239, 283, 346n53
Hendese-i Mülkiye Mektebi, 41, 42, 43, **45**, 67, **186**; müfredat reformu, 187
Herf, Jeffrey, 167, 350n74
Hilbersheimer, Ludwig, 131, 241
Hillinger, Franz, 86, 87
Hilversum Belediye Binası, 112
Hindemith, Paul, 272
Hitchcock, Henry Russell, 172
Hititler, 133, 263, 264, **265**, 266, 273, 277, 300; Anıtkabir yarışması, 308, **310**, 311, **313**
Hitler, Adolf, 297
Hobsbawm, Eric, 35, 261
Holtay, Arif Hikmet, 172, 175, 241, **242**, 289
Holzmeister, Clemenz, 187, 194, 276, 308; "Ankara kübiği", **201**, **202**, 203, 243, 277, 281, 285; Bakanlıklar Kompleksi (Ankara), 85, **86**; Büyük Millet Meclisi, 301, **303**; Cumhurbaşkanlığı Köşkü, 78, **245**, 245-6
Howard, Ebenezer, 117

İbrahim Edhem Paşa, 36, 281
İhap Hulusi (Görey), 150
İkinci Dünya Savaşı, 17, 292
İkinci Millet Meclisi Binası (Ankara), 51
İkinci Milli Üslup, 301, 316, 329n3; ayrıca bkz. Milli Mimari
İlk Millet Meclisi Binası (Ankara), **50**, 51, 57
İnas Sanayi-i Nefise Mektebi; bkz. Güzel Sanatlar Akademisi kızlar bölümü
İnhisarlar Müdürlüğü İdare Binası (Konya), **202**, 203
İnhisarlar Müdürlüğü Lojmanları, **184**, 185, 197
İnsan (dergi), 130
İslam: Kemalizm sonrası Türk toplumunda, 264, 304, 322, 351n84; Osmanlı mimarisi, 34; Türk kimliği, 36, 57
İslamabad, 83
İsmail Hakkı (Baltacıoğlu), 126, 188, 189, 221

İsmail Hasif Bey, **50**, 51
İsmet İnönü Anıtı, 305
İsmet Paşa Kız Enstitüsü (Ankara), 87, **88**, 102, 178
İstanbul Teknik Üniversitesi, 187, 293, 349n66
İstasyon Caddesi, 62, **65**, 91
istasyonlar, 137, **138**; ayrıca bkz. Ankara Garı
İstiklal Savaşı, 18, 31, 46, 51, 57, 58, 125, 135, 271, 311, 333n51
işlevselcilik, 19, 25, 33, 171, 173, 174, 175, 223, 317, 319
İtalianità, 19
İttihat ve Terakki Cemiyeti Merkezi (Ankara); bkz. Birinci Millet Meclisi Binası
İttihat ve Terakki Cemiyeti, 31, 34, 48, 62
İzer, Zeki Faik, 72, **73**, 177, 341n79
İzmir Enternasyonal Fuarı, 94, 147, **149**, 157, 158, **159**, **160**, **161**, **162**, 163, **164**, 165, 292; ayrıca bkz. Kültürpark

Jacobs, Jane, 23
Jakobenizm: Türk modernleşmesi, 72, 74, 109
Jansen, Hermann, 85, 91, **92**, 239
Jasmund, August, 41, 42, 43, 60
Johnson, Philip, 172
Jones, Owen, 37
Jön Türkler, 15, 16, 29, 31, 43-7, 64, 316; ayrıca bkz. Meşrutiyetin ilanı

kadınlar; bkz. Kemalizm ve kadınlar
Kadro (dergi), 129
Kamçıl, Demirtaş, **296**
Karabük Demir-Çelik Fabrikası, 133
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, 122, 123, 129, 212, 215, 255, 271
Kayalı, Hasan, 47, 330n12
Kaynak, Saadettin, 157-8
Kayzer II. Wilhelm, 60
Kemalettin Bey, 42, 43, 47, 51, **52**, 54, 58, 60, 61, 66, **68**, 332n30; İsmail Hakkı'nın görüşleri, 126
Kemalist İnkılap, 24, 104, 124-5; eski-yeni karşılaştırmaları, 76-82; mimari mesleği, 174, 193; temsiller, 72, 73
Kemalizm, 26, 72, 74, 78, 261, 317; altı ok, 72; kadınlar, 95-104, **96**, **99**, **100**, **103**, 143, 145, 213-7; medeniyet kavramı, 27, 114-5, 122-9, 137; mimari miras, 91, 322; modernizm, 17, 18, 19, 24, 122
Keyder, Çağlar, 338n8
Kezer, Zeynep, 83
kırın kolonizasyonu, 114-21, 165; ayrıca bkz. köy mimarisi
Kız Enstitüleri, 102, **103**, 217, 219, 221; Ali Çetinkaya Kız Enstitüsü (Afyon), 102; İsmet İnönü Kız Enstitüsü (Manisa), 102, **103**; ayrıca bkz. İsmet Paşa Kız Enstitüsü (Ankara)
Kız Lisesi (Ankara), **101**, 219
Kira Evi, 245, **250**, **251**
kirpi kornişi, 295, **297**
Klasisizm: Anadolu mirası, 300; Ankara'daki resmi mimaride, 292-301; mimari eğitimde, 42, 43, **44**, **45**, 62; modern mimaride, 19, 31, 67, 69, 165; Paul Bonatz, 299
Kocatepe Camii, 351n84
Koman, İlhan, 312
konik düzen, 37
Konstrüktivizm, 139; CHP'nin ışık kuleleri, 147; Türkiye'yle karşılaştırma içinde, 165-8
Koyunoğlu, Arif Hikmet, **38**, **43**, 46, 47, **53**, 54, 62, **63**, 67, 193-4, 343n41
Kozlu Maden İşçileri Lojmanları (Zonguldak), **240**, 241
Köktürk, Süleyman, **184**
Kömürcüoğlu, Asım, 114
köy mimarisi, 104, 114, 115-6
Krippel, Heinrich, 305, **307**
Kübik: apartmanlar, 216, 252, **253**, 254, 322; ev, 216, 221, 223, 237, **238**, **240**, 241, 245; formlar, 16, 61, 67, 181; milliyetçi eleştiri, 254, **255**, **256**, 257; mimari, 74, 189, 269, 277, 319; mobilya, 230; reddedilmesi, 260, 261; romanlarda, 212, 215, 255, 256; villalar, 179, **180**, 227, **228**, **229**, **242**, 247, **324**, 325
Kültürpark (İzmir), 94, 158, **159**, **162**, 163

La Sarraz bildirisi, 171
La Turquie Kemaliste (dergi), 77, 78, 93, 115, 143, 157, 264; kadın imgeleri, **99**, 103; sanayi imgeleri, 133, **135**; yeni Ankara imgeleri, 82, 83, **84**, **247**
La Turquie Moderne (dergi), **86**

Lale Devri, 64, 334n67
Laprade, Albert, 152, 301, **302**
Le Corbusier: devrimci mimar olarak, 74, 127, 130, 131, 143, **144**, 166; Modern Hareket, 74, 90, 221, 317, 341n3, 349n53; modern Türkiye, 15, 16, 78, 82; yüksek modernizm, 17; Türk mimarisine etkileri, 242, **242**, 279, 281; ayrıca, 21, 28, 85, 98, 141, 179, 188, 191, 192, 193, 196, 197
Leger, Fernand, 166
Lenin, Vladimir Illich, 24
Leveau, Theo, 91, **92**
Levy, Leopold, 183
Lewis, Bernard, 31
Lewis, John Frederick, 331n24
Lhote, Andre, 166
Lihotzky, Margarete Schütte; bkz. Schütte-Lihotzky, Margarete
Loos, Adolf, 233
Lozan Antlaşması, 271
Lurcat, Andre, 177

Maarif Vekaleti, 86, 87, 104, 219, 290; kız enstitüleri, 102, 217; "Kültür Pavyonu" (İzmir), 159, **161**; mimarlık bürosu, 181; okul binaları, 105, 106
Macaroğlu, Sami, 196
Mahmut II (Sultan), 71, 330n14, 334n6
Makina çağı, 130-1, 158, 165, 174, 191, 236, 312, 317, 351n3
Maliye Vekaleti Binası (Ankara), 51, 52
Mallet-Stevens, Rob, 141
mantar sütunlar, 141, 147, **148**, 151, **154**
Mardin, Şerif, 48, 58, 330n12, 333n48
Marksizm, 126, 196
Marx, Leo, 131
May, Ernst, 219, 239
Mayakovski, Vladimir, 132, 166
Medeni Kanun (1926), 214
Mediterraneità, 19
Mehmed Ali Camii (Kahire), 48
Mehmet Emin, 125-6, 128
Mehmet Reşat V (Sultan), 31, 42
Mehmet Saffet, 109
Melling, Ignace, 64
Mendelsohn, Eric, 143, 254
Merkez Postane (Konya), 54
Merkez Postane, Sirkeci (İstanbul), 29, **30**, 31, 42
mesken mimarisi, 27, 236, 237, **238**, 239, **240**, 246
Meşrutiyet'in ilanı (1908), 29, 43, 45, 316; ayrıca bkz. Jön Türkler
Meyer, Adolf, 171, 342n9
Meyer, Hannes, 195
Mezara, Alois, 301, **302**
Mısır Milli Üslubu, 48, 333n47
Mies Van Der Rohe, Ludwig, 16, 279, 317
Mihri Müşfik Hanım, 45
Milletler Cemiyeti, 172; Le Corbusier'nin tasarımı, 341n3
Milli İktisat Sergisi (1933), 151, 55
Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti, 151, 55
Milli İnkılap (dergi), 257
Milli Kütüphane, 54
Milli Mimari Rönesansı: mimari eğitim, 42-7; gelişmesi, 49-57; ortaya çıkışı, 29-37, 40, 41, 47, 330n6; Osmanlı/İslami yananlamlar, 57-64, 69, 76, 124; prototip okul binaları, 54, **56**, 104; terk edilmesi, 61, 67, 76, 126-7; ayrıca bkz. Birinci Milli Üslup
Milli Mimari, 19, 27, 260, 261, 279, 281, 285, 289, 290, 293, 294, 295; milli mimari semineri, 285, 289
Milli Sanat: Ali Sami Boyar, 168-9
Milli Sinema (İzmir), 54
Milli Üslup, bkz. Birinci Milli Üslup, İkinci Milli Üslup
Milliyetçilik, Türk: arkeoloji, 264, **265**; ortaya çıkışı, 27, 46, 47; sanat ve mimaride tarihyazımı, 34, 264-71; tarih, 262, 263
Mimar (dergi), 61, 74, **75**; mimarinin meslek haline gelmesi, 178-81; ayrıca bkz. *Arkitekt*
Mimar Muzaffer, 42, 54
Mimar Sinan, 31, 137, 195, 270-1
Mimari Bilgisi (Taut), 183, 185, 279, 316, 342n19
Mimari kültürü: tanımı, 25
Mimari: İslami, 20, 36, 270; modern Türk, 76, 327n12; ayrıca bkz. Yeni Mimari; köy mimarisi
mimarinin profesyonelleşmesi, 175, 187, 342n7; devlet ideolojisi, 320; modernizm, 27, 174, 175, 178; teknokrasi, 231; Türkiye'de, 33, 46, 170, 178, 190-4
Misak-ı Milli, 271
Model evler: aile dergilerinde, **218**, **220**,

223, **224**, **225**, **226**, 227, **228**, **229**, **230**, **231**; Amerikan tarzda, 223, **226**
Modern Hareket, 16, 17, 18, 19, 26, 33, 34, 67, 70, 90, 122, 125, 209, 319, 341n3, 351n3; bilimsel doktrin olarak, 16, 17, 19, 26, 172; Bruno Taut'un eleştirisi, 279-80; ilerlemeci tarihselcilik, 126-7, 171; Kemalist İnkılap, 74, 75, 171; ayrıca bkz. Yeni Mimari
modern mimari, 19, 20, 237; Batı dışı uygarlıklar, 20, 21, 22, 23; tarihi, 16; ayrıca bkz. modernizm; Modern Hareket
Modern Türkiye Mecmuası (dergi), 230, 345n12
modernizm, 16, 26, 35, 320, 333n69; çağın ruhu teorileri, 17, 33, 128-30, 197, 223, 317; devlet ideolojisi, 320; estetik kanonlar, **156**, 203, 318; milliyetçi kültür politikaları, 258-9; teknolojik ikonlar, 131, 141-9; Türkiye'de, 18, 19, 67, 76; ayrıca bkz. Modern Hareket
modernleşme: Batı dışı bağlamlarda, 20, 21, 22, 72; ev yaşamı, **235**, 236; köy, 114; mimari canlandırmacılık, 36; modernleşmenin nesnesi olarak kadınlar, 97-8; Türkiye'de, 18, 29, 31;
Mongeri, Giulio, 43, 47, 51, **53**, 54, 60, 66, 67, 175, 281, 332n31
Mortaş, Abidin, 106, **107**, 112, 115, 176, 178, **204**, 236, 237, 258, 277, 297
Moses, Robert, 24
Mostra della Rivoluzione Fascista (1932), 75, 155
Muhit (dergi), 132, 133, **134**, 221, **222**, 223, **224**, 225
muhit, 275-9; Ernst Egli, 276; Behçet Sabri ve Bedrettin Hamdi, 277, 279
Mukarnas, 295, **297**
Mukbil Kemal, 54
Mustafa Kemal. Bkz. Atatürk, Mustafa Kemal
Muzio, Giovanni, 308
mücevheri düzeni, 37, **38**, 139, **140**
Mühendis Aziz, 158
Mühendis İrfan, 51, **52**
Münip Fehim, **256**
Müridoğlu, Zühtü, 312, 341n79

Nafıa Vekaleti, 54, 91, 92, 105, 106, 243, 296
Nalbantoğlu, Gülsüm Baydar, 46, 60, 117, 121, 169-70, 176, 338n91
Namık İsmail, 175, 332n32
nasyonal sosyalizm, 167, 257, 260, 261
Navaro, Yael, 221, 336n50, 345n22
Nazım Hikmet, 166, 169, 341n78
Nazi Almanyası, 292, 297, 305, 347n70
Nehru, Jawaharlal, 124
Neo-Memlük tarzı. Bkz. Mısır Milli Üslubu
New Deal, 167
New York City, 132, 133
New York Dünya Fuarı (1939), 158
Nezihe Muhittin, 97
Nicolai, Bernd, 300, 341n74
Nusret Kemal, 109

Oditoryum Binası (Chicago), 69
Oktay, Samim, **296**
okul binaları: Birinci Milli Üslup, 54, **56**; Bruno Taut, 87, **89**; Ernst Egli, 87, **88**; kızlar için, 102; köyler için, 106-7, **108**; modernist tasarımcılar, 106, **107**; Zeki Sayar'ın görüşleri, 105-6
Onat, Emin, 172, 187, 294, 295, **297**, 308, **311**
19 Mayıs Spor Stadyumu (Ankara), **90**, 91, 336n35
Oran, Sabri, 337n71
Orduevi (Ankara), **201**, 203
Orel, Ferruh, 163, **164**
Orta Asya, 27, 151, 262-73, 295, 308, **310**, 311
Osman Hamdi Bey, 39, **40**, 41, 281, 331n21, 331n24
Osmanlı Bankası, **53**
Osmanlı canlandırmacılığı; bkz. Milli Mimari Rönesansı; Birinci Milli Üslup
Osmanlı İmparatorluğu, 15, 22, 29, 34, 36, 42, 47, 48; sanatsal ve mimari mirası, 21, 35-8, 54, 62, 64, 266, 267, **268**, 269-71
Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti, 45, 46
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 45
Osmanoğlu, Lemi, 347n70
Oud, Jacobus Johannes Pieter, 171, 172

Öncü, Ayşe, 335n19
örnek köyler, 78, **79**, 114; Aptullah Ziya, **119**, **120**, 121; Burhan Arif, 116; Kazım Dirlik, 117, **118**; Zeki Sayar, 118

Özkan, Hüseyin, 311, **313**
Özkan, Süha, 61

Paris Uluslararası Sergisi (1937), 158
Parla, Taha, 339n18
Perrault, Claude, 37
Perret, Auguste, 69, 171, 281, 350n53
Pikionis, Dimitris, 317
Pilotis, 145, **148**, 178, 191, **242**
Poelzig, Hans, 60, 61, 87, 173, 181
Pollini, Gino; bkz. Figini, Luigi, ve Gino Pollini
Post, Theodor, 62, 69
Posta Tasarruf Sandığı Bankası (Viyana), 29
pozitivizm: Kemalizm, 19, 74, 123, 125, 128
Prost, Henri, 82
proto-milliyetçilik, 36, 64

Rabbat, Nasser, 48
rasyonalizm, 19, 25, 33, 66, 74, 123, 125, 128, 173-4, 175, 188-95, 223, 317, 319, 348n27
Resimli Ay (dergi), 128, **132**
Rifai Camii (Kahire), 48
Robertson, Howard, 301
Rogers, Ernesto, 75
Röntgen Apartmanı (İstanbul), **100**, 101
Rushdie, Salman, 24

Sabaudia Belediye Binası, 112
Sadullah Paşa Yalısı, Çengelköy (İstanbul), **286**
Safa, Peyami, 168, **169**, 216-7, 257
Said, Edward, 21, 39, 266, 327n11, 328n13, 331n20
Saint-Simon, 24
Salvisberg, Otto, 187
Samih Saim, 191, 221, 223
Sanayi-i Nefise Mektebi; bkz. Güzel Sanatlar Akademisi
Sanayi Kongresi (1930), 151
San't Elia, Antonio, 166
Saraçoğlu Lojmanları (Ankara), **294**
Sartoris, Alberto, 172, 173
SATIE Binası, Fındıklı (İstanbul), 145, **148**
Sauvage, Henry, 171
Sayar, Selim, 110
Sayar, Zeki, 25, **100**, 112, 173, 176, 178, 188, 194, **232**, 236, 250, 277, 291; köy planlaması, 117-8, 119, 121; okul tasarımı, 105-6, 190-1; standartlaştırma ve seri bina üretimi, 208
Saygun, Ahmet Adnan, 272, 322
Sayıştay (Ankara), 62, **65**, 181, **201**, 203
Schmidt, Hans, 342n9
Schütte, Wilhelm, 86, 185
Schütte-Lihotzky, Margarete, 86, **101**, 106, **108**, 219, **220**
Scott, James C., 17, 18, 24, 149, 173-4
Selçuklular, 264, 266, 295, 308, **310**
Sergi Evi (Ankara), 155, **156**, 157, 179, **198**, 199, 312, 314
Sıhhiye Vekaleti (Ankara), 62, **63**, 69
Simmel, Georg, 255
Sirkeci Garı (İstanbul), 41
Sitte, Camillo, 85
Siyasal Bilimler Fakültesi (Ankara), 87
Siyonizm: Modern Hareket, 17, 75; toprak, 93, 119
Son Posta Binası (İstanbul), 100
Sovyetler Birliği, 139, 166, 169; prodüktivizm, 129, 166; toplumcu gerçekçilik, 137, 166
Söylemezoğlu, Kemali, 308, **310**
Speer, Albert, 297, 351n81
Stadtkrone, 301, **305**
Stalinizm: Modern Hareket, 75
Stam, Mart, 342n9
standartlaştırma: Zeki Sayar, 208
Stockholm Sergisi (1930), 158
Stuttgart Garı, 294, **295**
Sümerbank Binası (Ankara): inşaatı, 151, **254**, **208**; mimari yarışma, 150-1, **152**, **153**
Sümerbank, 133, 149-50; Bursa tekstil fabrikası, 141; Kayseri tekstil fabrikası, **135**, 141, **142**; Nazilli tekstil fabrikası, 141
Sümerler, 133, 263, 300, 311

Şapka Kanunu (1925), 73
Şarkiyatçılık: Le Corbusier, 16; mimarinin tarihyazımında, 20, 21, 36, 264, 266, 267, 330n10; resimde, 331n24; Türkiye'nin temsilleri, 24, 39, 40, 173, 322
şehircilik, 17, 23, 83, 127, 185, 241, 243, 318; Burhan Arif, 176; modern Ankara, 85; Martin Wagner, 343n21
şeriat: kaldırılması, 71
Şevket Süreyya, 135

Şirket-i Hayriye, **32**, 329n4
tahıl ambarları, 16, 131, 279; Türkiye'de, 139
Tahirzade Hüseyin, 58, **59**
Tahsin Günel Yalısı, Yeniköy (İstanbul), **288**
Tahsin Sermet, 47
Taksim Kışlası (İstanbul), 41
Tangör, Münci, **204**
Tankut, Gönül, 82
Tanzimat, 36, 41, 48, 71, 212, 330n6, 330n14
Tarde, Gabriel, 49
tarihselcilik, 64, 66, 127, 334n69
tarihyazım, mimari, 20, 36, 76, 270, 327n12
Taşlık Kahvesi (İstanbul), **287**, 289
Taut, Bruno, 86, 159, **161**, 179, 181, 209, 219, 241, 276, 289-92, 344n49; Akademi'de hoca olarak, 175, 183-7, 197; Alman-Türk Dostluk Yurdu Yarışması, 60, 61; Büyük Millet Meclisi yarışması, 301, **305**; eğitim binaları, 87, **89**, **291**; "kübik mimari", 259, 289; modern ve milli mimari, 290, 316, 317, 319-20; muhit ve tabiat, 279; Osmanlı mimarisi, 87, 271
Taylorizm, 166, 193, 217, 219, 345n22
Technische hochschule sistemi (Almanya): Türk mimarların eğitimi, 42, 143, 172, 175
teknokrasi: mimarlık mesleği, 173, 231
Tel-Aviv, 75, 203
Tengbom, Ivar, 301
Tennessee Valley Authority, 167
Terragni, Guiseppe, 110
Tessenow, Heinrich, 237, **238**, 239, 283
Thorak, Joseph, 305, **308**, 351n81
Ticaret Lisesi (Ankara), 87, 178
Timurlenk, 262
Tollu, Cemal, 273, 341n79
Tomsu, Leman, 109, 114
toplum mühendisliği, 18, 20, 24, 192, 231, 322
Toprak, Zafer, 149-50
Toynbee, Arnold, 327n3
transatlantikler: modernist estetik, 16, **93**, 141, 143, **144**, 166, 197, 199, 279, 325
Tugendaht Evi, 279
Tuğ, Tahir, **202**, 203
Turan, Tahir, 243, **244**
Turhal şeker fabrikası, 141
Türk Dil Kurultayı (1932), 263
Türk Dil Kurumu, 107, 262, 263, 266, 348n4
Türk evi, 16, 27, 212-5, 280-92, **280**, **282**, **284**, **286**, **287**, **294**, 329n3; ayrıca bkz. Eldem, Sedad Hakkı
Türk Kuşu Sivil Havacılık Okulu (Ankara), 143, **145**
Türk Mimarlar Cemiyeti, 177
Türk Ocağı, 48, 54
Türk Ocağı Binası (Ankara), **53**, 54, 58
Türk Ocağı Binası (İzmir), 54
Türk Sefarethanesi Projesi (Bağdat), 181, **182**
Türk Tarih Kurumu, 107, 262, 263, 266, 348n4
Türk Yurdu (dergi), 48, 58, 95
Türk Yüksek Mimarlar Birliği, 46
Türkiye: tarih tezleri, 263; müzik, 272, 352n7; ayrıca bkz. milliyetçilik, Türk
Türkiye Mimarlar Odası, 177, 323
Türkiye'de inşaat sektörü: yoksulluğu, 207-11, 243, 317
Tüten Apartmanı (İstanbul), **205**

uçaklar: ve kadınlar, 143, 145, **147**; ve modernist avangard, 16, 131, 143, 166, 168, **169**, 279; ve Türkiye'de havacılık imgeleri, 143, **146**, **147**
Uçar, Bedri, 296, **300**
Uludağ, Zeynep, 92
Ulus Meydanı (Ankara), 51, 150, 151, 152, 305, **307**
Ulusan, Celal, 347n59
Uluslararası Üslup, 17, 18, 172, 173, 316, 317; Bruno Taut'un eleştirisi, 185, 279-80, 289; Türk mimarları, 19, 205, 283, 291
Ural, Somer, 329n25
Usul-i Mimariyi Osmani, 36-40, 332n43
Uz, Behçet, 158
Uzman, Emin Necip, 112, **113**, 158, **160**, 202, 241, **242**, 346n37; model ev tasarımları, 227, **230**

Üçüncü Reich, 167, 351n81; Türkiye'yle temasları, 86
Ülken, Hilmi Ziya, 130

Ülkü (dergi), 109, 114, 125, 128, 137, 168; Aptullah Ziya'nın yazıları, 119, 121
Ünsal, Behçet, 66, 191-2, 195, 214-5, 236, 237, 258, 269, 270, 277

Vago, Joseph, **304**
Vahdeddin Mehmed VI (Sultan), 56
Vakıf Apartmanları (Ankara), **68**, 69
Valeri, Alessandro, 47
Valeri, Salvatore, 43
Vallaury, Alexandre, 41, 42, 43, 60, 64
Van de Velde, Henry, 171
Veblen, Thornstein, 187
Vedat Bey, 29, **30**, **32**, 51, **52**, 54, 61, 126; eğitimci olarak, 42, 43, 47, 60, 66, 175, 281; modernizm, 67, 69
Vesnin kardeşler, 139
Villa Savoie, 74, **75**, 127, 221, 241
Ville Contemporaine, 241
Violi, Paolo Vietti, **90**, 91, 155
Viollet-le-Duc, Eugene-Emmanuel, 37
Viyana Okulu, 90; ayrıca bkz. Ankara kübiği
Viyana Uluslararası Sergisi (1873), 36
Von Bischoff, Norbert, 78

Wagner, Martin, 86, 87, 127, 183, 185, 241, 243, 343n21
Wagner, Otto, 29, 171
Watkin, David, 334n69
Weimar Almanyası, 17, 86, 131, 167, 183, 185, 219, 237, 239
Weissenhof Siedlung (Stuttgart), 171, 172, 207, 279
Williams, Sir Owen, 141
Wollflin, Heinrich, 129, 130
Wright, Frank Lloyd, 171, 283

Yahya Ahmet, 51, **52**
Yalçın, Hüseyin Cahit, 217, 257
Yalova Termal Otel, 173
Yapı (dergi), 179
Yavuz, Yıldırım, 42, 332n30
Yedigün (dergi), 95, **100**, 102, 112, 168, 343n41; "Güzel Evler", 233, 235, 247, **249**; kapaklar, **96**, **147**, **169**, **234**; model tasarımları, **218**, **220**, 223, **225**, **226**, 227, **228**, **229**, **230**, **231**
Yeni Alman Mimarisi Sergisi, 292, **293**, 297
Yeni Mimari (1931, kitap), 102, 177-9, 231, 266, 341n2, 342n11
Yeni Mimari, 27, 62, 64, **75**, 127, 171, 173, 211; bitişi, 312, **314**, 315; estetik, 178, **180**, 191, 195, 199; Kemalist kadınlar, 101-4; Türkiye'de, 18, 34, 74, 78, 87, **88**, 170, 172, 176, 179, 316, 319; ayrıca bkz. Modern Hareket
Yeni Nesnelcilik (*Neue Sachlichkeit*), 176, 185, 238, 242n9; Bruno Taut'un eleştirisi, 185; Paul Bonatz'ın eleştirisi, 297; Türk mimarları, 195
Yenişehir (Ankara), 61, 85
Yeşilkaya, Neşe Gürallar, 109, 110, 337n69
Yorke, F. R. S., 78, **81**, 172
Yüksek Modernizm: James C. Scott, 17, 18, 19, 24, 149, 173-4; teknokrasi, 173, 192; üretkenlik, 149
Yüksek Ziraat Enstitüsü (Ankara), 87, **88**
Yüniş tekstil fabrikası (Ankara), 142

Zafer Anıtları: Afyon, 305; Çanakkale, 312; Ulus Meydanı, 305, **307**
Zaim, Turgut, 273, 275
Zarzecki, Warnia, 45
Zeki Nasır, 109
Zeki Tevfik, 186
Ziraat Bankası (Ankara), **53**
Ziraat Kongresi (1931), 151
Ziraat Okulu (İzmir), **200**, 202

—

METİS
TARİH TOPLUM FELSEFE

Richard Sennett

TEN VE TAŞ

Batı Uygarlığında Beden ve Şehir

Çeviren: Tuncay Birkan

Metis Yayınları'nda sosyolojiyle mimari ve şehir planlamacılığı arasındaki, daha genelde sosyal tarihle mekânın örgütlenmesi arasındaki ilişkilere duyduğumuz ilgi yeni değil: Daha önce Çağlar Keyder tarafından hazırlanan *İstanbul* kitabını ve David Harvey'in *Postmodernliğin Durumu*'nu yayımlarken bu ilgiden hareket etmiştik. Şimdi bunlara Tuncay Birkan'ın çevirisiyle zevkle okunacak *Ten ve Taş*'ı ekliyoruz.

"Modern binaların çoğunu lanetlemiş gibi görünen duyusal yoksunluk; kent ortamını sakatlayan sıkıcılık, monotonluk ve elle tutulur kısırlık." Richard Sennett modern kent karşısında kapıldığı şaşkınlığın vesile olduğunu söylüyor bu kitabı yazmasına. "*Ten ve Taş*, şehrin, insanların bedensel deneyimleri yoluyla anlatılan bir tarihidir: Antik dönem Atinası'ndan modern New York'a erkekler ve kadınlar şehirlerde nasıl deviniyorlardı, ne görüp işitiyorlardı, burunları hangi kokularla doluydu, nerede yemek yiyorlardı, nasıl giyiniyorlardı, ne zaman banyo yapıyorlardı, nasıl sevişiyorlardı? Bu kitap insanların bedenlerini geçmişi anlamanın bir yolu olarak ele almasına rağmen, kent mekânındaki fiziksel duyumların tarihsel bir kataloğundan öte bir şeydir. Batı uygarlığı bedenin haysiyetine ve insan bedenlerinin çeşitliliğine hürmet etmekte hep zorlanmıştır: bedenle ilgili bu zorlukların mimaride, şehir tasarımında ve planlama pratiğinde nasıl ifade edilmiş olduğunu anlamaya, anlatmaya çalıştım."

SİBEL BOZDOĞAN

Modernizm ve Ulusun İnşası









Mimarlık tarihçisi Sibel Bozdoğan, 1908'deki Meşrutiyetin ilanından Kemalist tek parti iktidarının 1950'de sona erişine kadar modern Türk mimarisinin kültürel tarihini ve Avrupa modernizmiyle bağlantılarını anlatıyor. Resmi propaganda yayınlarını, mimarlık meslek dergilerini ve zamanın popüler yayınlarını esas alan Bozdoğan, geniş bir siyasi, tarihi ve ideolojik bağlam içerisinde Türk mimari kültürüne bakıyor; modern mimarinin –özellikle temsili nitelikteki kamu binaları ve idealleştirilmiş modern ev formuyla– nasıl Cumhuriyet inkılabının başlıca görsel ifadesi haline geldiğini gösteriyor ve Türk mimarlarının modern formları rasyonel ve bilimsel zeminde meşrulaştırma ve Türk yapı gelenekleriyle uyumluluklarını gösterme suretiyle bu formları "millileştirme" girişimlerini örnekleriyle sergiliyor.

Türkiye'nin modernlik projesinin birçok açıdan eleştirel bir biçimde yeniden değerlendirildiği günümüzde, Kemalizmin mimari mirasının böyle kapsamlı biçimde incelenmesi son derece yerinde ve kışkırtıcı... Sosyal tarih ile mekân örgütlenmesi arasındaki ilişkileri zevkle okunan bir anlatımla veren bu güzel kitap, yalnızca mimarlık öğrenci ve araştırmacıları için değil, bütün sosyal ve beşeri bilimler için de son derece ilgi çekici bir kitap.

Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-975-342-375-5





Metis Yayınları
www.metiskitap.com