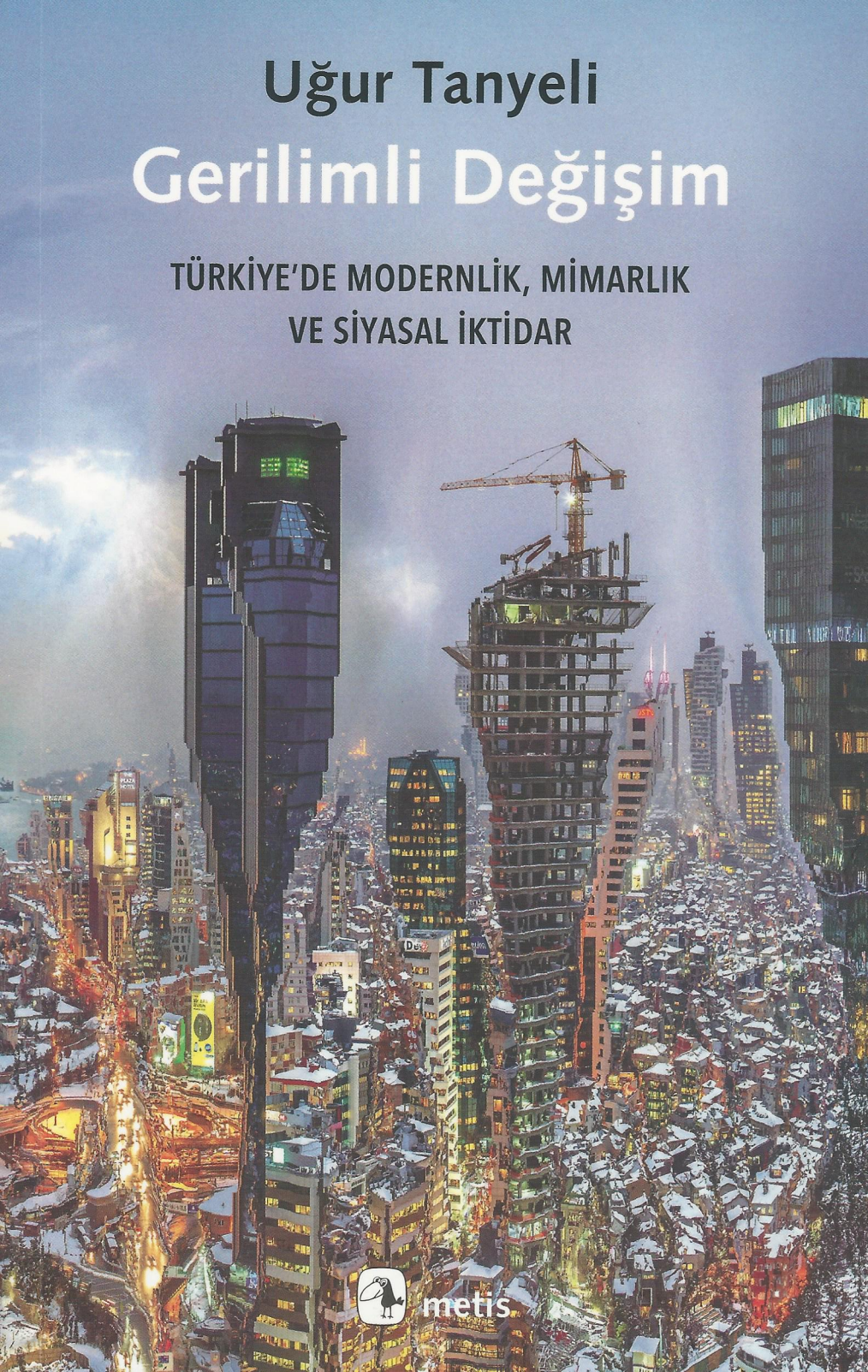
Uğur Tanyeli

Gerilimli Değişim

TÜRKİYE'DE MODERNLİK, MİMARLIK VE SİYASAL İKTİDAR



metis

Uğur Tanyeli

Gerilimli Değişim

Türkiye'de Modernlik, Mimarlık ve Siyasal İktidar

Uğur Tanyeli Mimarlık ve mimarlık tarihi öğrenimini bugünkü adıyla MSGSÜ Mimarlık Fakültesi'nde ve İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde yaptı. 1992'de doçent, 1998'de profesör unvanına hak kazandı. MSGSÜ, İTÜ, Anadolu Üniversitesi, YTÜ, Mardin Artuklu Üniversitesi, İstanbul Bilgi Üniversitesi ve İstanbul Şehir Üniversitesi'nde görev yaptı. Eylül 2020'den bu yana İstinye Üniversitesi'nde Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi'nde çalışmaktadır. Akademik araştırmaları, genel olarak mimarlıkta modernlik olgusu ve Türkiye modernliğinin Osmanlı 16. yüzyılından başlayan bir kapsamda mekânsal-toplumsal çevre bağlamında irdelenmesi üzerinde yoğunlaşır. Temel yaklaşımı mimarlığı toplumsal tarihin bir bileşeni olarak ele almak olarak özetlenebilir. Kitapları arasında *Anadolu Türk Kentinde Fiziksel Yapının Evrim Süreci, 11.-15. yy.* (İTÜ Fen Bilimleri Enst., 1986), *İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak* (Akın Nalça, 2004), *Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar* (A. Yücel ile birlikte, Osmanlı Bankası Arşiv Araştırma Merkezi ve GG, 2007), *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000* (GG, 2007), *Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri* (Boyut, 2011), *Sınıraşımı Metinleri: Osmanlı Mekânının Peşinde* (Akın Nalça, 2015), *Yıkarak Yapmak* (Metis, 2017), *Müteredditt Modernler: Türkiye'de ve Dünyada Mimar İdeologlar* (Işık Üniversitesi Yay., 2018), *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel* (Metis, 2020) ve *Korku Metropolü İstanbul: 18. Yüzyıldan Bugüne* (Metis, 2022) var.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

Gerilimli Değişim
Türkiye'de Modernlik, Mimarlık
ve Siyasal İktidar
Uğur Tanyeli

© Uğur Tanyeli, 2024
© Metis Yayınları, 2025

İlk Basım: Ekim 2025

Kapak Görseli: Murat Germen,
Muta-morphosis - İstanbul Zincirlikuyu #1, 2013.
Sanatçı tarafından kapak için uyarlanmıştır.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

ISBN-13: 978-605-316-430-2

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Uğur Tanyeli

Gerilimli Değişim

Türkiye'de Modernlik, Mimarlık ve Siyasal İktidar

metis

İçindekiler

Önsöz 9

Giriş: Mimarlığın Tarihini Yazmak 11

TÜRKİYE'DE MİMARLIĞIN TARİHİNİ YAZMAK

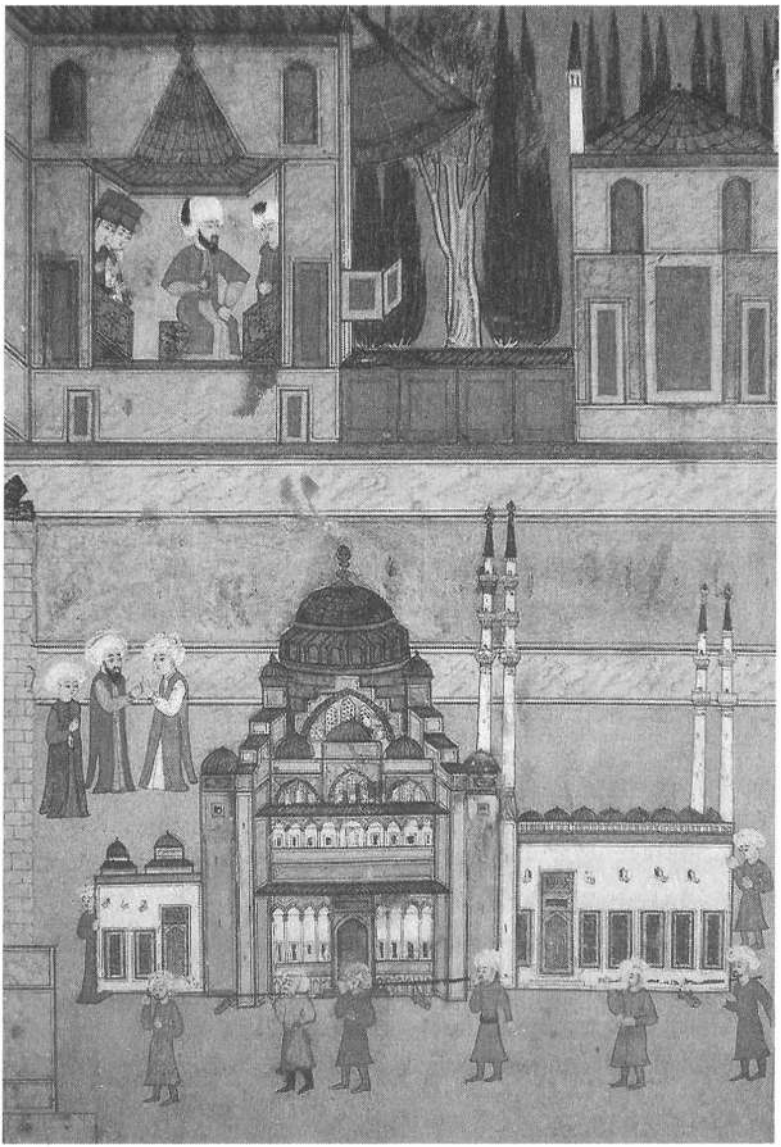
1. Türk Mimarlık Tarihçiliğinin Tarihini Yazmak 41
2. Türkiye'de Mimarın Mesleki Tarihini Yazmak 89
3. İstanbul Mimarlarının 20. Yüzyıldaki Tarihini Yazmak 113
4. Erken Cumhuriyet Mimarlığının Tarihini Yazmak 141

TÜRKİYE'DE MİMARLIĞIN KAMUSALLAŞMASININ TARİHİNİ YAZMAK

5. Osmanlı ile Özdeşleşmenin Tarihini Yazmak 165
6. Türkiye'de Lümpen Tarihselcilik ve Lümpen Tarihçilik 185
7. Ankara'nın Başkentleşmesinin Toplumsal Tarihini Yazmak 203
8. Toplumsal Mimarlık Kavrayışının Tarihini Yazmak 223
9. "Öteki"nden Öğrenme Patolojisinin Mimari Tarihini Yazmak ... 257
10. Mimarlık Dergiciliğinin Tarihini Yazmak 273
11. Mimari Polemiğin ve Sansasyonun Tarihini Yazmak 291
12. Mimarı ve Mimarlığı Sergilemenin Tarihini Yazmak 319

Sonuç:
Karşı-Modernlik, Mimarlık, Tarihyazımı
ve Müteredditt Modern Bir Aktör Olarak Devlet 341

Dizin 353



Osmanlı mimarının tarihi ağırlıklı olarak Hassa Mimarları Ocağı üzerinden yazılır, çünkü belgelerde hemen sadece onlar görünürlük kazanır: Surname'de mimar halifeleri Süleymaniye Camisi maketini taşıyor (*Surname-i Hümayun*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H. 1344, yak. 1583-88).

Önsöz

NEREDEYSE tüm akademik çalışmalarım gibi bu da bir itiraz-kitap. Biraz dikkatli her okuyucu neredeyse tüm metinlerimde siyasal tarih merkezli mimarlık anlatılarına karşıt bir historiyografik pozisyonum olduğunu fark eder. Bu kitap da ortamdaki mevcut popüler yargıları olduğu kadar onlarla çoğu zaman müttefik olan akademik çalışmaların bazı yaklaşımlarını da tartışmaya yönelik. Bu amaç çerçevesinde mimarlığa ilişkin olan ve ülkenin siyasal tarihiyle ilişkilendirilen pek çok olgunun öncelikle kendi ait oldukları özgül bilgi alanı içinde kavranması gereken ve kamu iktidarının bir fonksiyonu olarak açıklanması olanaksız değişimler olduklarını iddia ediyorum. Onları özerk olarak kavramak için kullanılabilecek, siyasal tarihe başvurmayan başka açıklama imkânlarını sorgulamaya yöneldiğim söylenebilir. Özetle, başlıkta adları geçen modernlik, mimarlık ve siyasal tarih kavramlarının Türkiye'de yaygın biçimde bir nedensellik bağı içinde birbirleriyle ilişkili oldukları inancını sorunsallaştırıyorum. Kısaca "devlet" adı altında özetlenen ve mimarlık da dahil hemen her toplumsal pratikte yönlendirici, güdüleyici, dönüştürücü olabileceği düşünülen bir kamu yönetimi saplantısının tartışılması amaçlanıyor burada. Söz konusu ideal ve inanç Türkiye'de öylesine yaygın biçimde içselleştirilmiş ki, siyasal iktidarlar da buna inanıyor, güdüleyici olacak kadar muktedir oldukları hayaline kapılıyorlar. Aynı inancın ve hayalin, belki biraz daha az ama dünyanın pek çok yerinde söz konusu olduğunu da hatırlatmak isterim.

Ancak, kültürel alanda bu "muktedir, hatta kadir-i mutlak iktidar" efsanesi unutulamıyor. Toplumla siyasal iktidar arasındaki ast-üst bağımlılığına toplumca ikna olma hali eski ve yeni metinlerle sürekli yeniden üretiliyor. Oysa konu o ikna edici metinlerde dile getirilenden çok daha karmaşık. Bir çelişkiyle de yaralı. Çünkü tüm toplumsal sis-

temler otopoietiktir. Bunun anlamı mimarlık, müzik, sanat, eğitim, sağlık yönetimi, cinsel kimlik örüntüleri, askerlik ve daha sayısız sistem gibi, siyaset ve kamu yönetimi de otopoietiktir. Hepsi kendilerini yeniden üretirler, kendi özgül tarihsellikleri içinde çalışırlar; arızalar üretir, onları çözerler veya çözemezler. Özerktirler ama birbirlerinden bağımsız da değillerdir. Birbirlerine sürekli müdahale ederler. İçlerinden sadece siyasal iktidar örüntüleri sisteminin ötekilere müdahale etme imkânına sahip olduğu, diğerlerinin yalnızca tabi olmak zorunda bulundukları inancı, sadece kendisi de bir başka otopoietik sistem olan "ideoloji"de kodlanmıştır. Onun hepsini biçimlendirmeye muktedir olduğu savı sadece "ideoloji" diye etiketlenen o aynı toplumsal sistemin içinde geçerlidir. Gerçekteyse ideoloji de kendisini yeniden üretir, ama kadir-i mutlak değildir. Ona da müdahale edilir, o da müdahale eder.

Kitapta bu karmaşık müdahaleler ortamının somutlaştığı yalnızca birkaç mimari meseleye değiniliyor. Hepsinin "devlet aklı"nın ve siyasal tarihin egemenliği dışında nasıl varlık kazandıkları araştırılıyor. Burada ele alınanların dışında da sayısız devlet-dışı ve siyasal iktidar-dışı mimari değişim yaşandığı aşikâr. Siyasal buyruklara uyan bir mimarlık fikrininse apaçık antidemokratik uzanımları var. Devletin ve aslında siyasal iktidarın elindeki kalem gibi işlev gören mimarlık kavrayışının unutulması gerekir. Umarım bu kitap böyle bir unutuşun zorunluluğuna işaret edip en azından kuşku duyulmasını sağlar. Dolayısıyla mimarlığın özgürleşmesine bir katkı yapar.

Uğur Tanyeli

26 Haziran 2024

Giriş

Mimarlığın Tarihini Yazmak, Ama Siyasal Tarihi Unutmak Gereği

"Modern bilimlerde kişi ancak kendi bilgisini sürekli eleştirerek eğitilir."

GASTON BACHELARD*

SİYASAL TARİHİ UNUTMAK kuşkusuz mümkün değildir. Bugünün dünyasında belki bu daha da imkânsızdır. Türkiye'de hiç mümkün değildir. Ancak tüm kültürel pratikleri siyasal tarihin egemenlik alanı içinde düşünmek ve onunla açıklamaya çalışmak epistemik ve metodolojik açıdan sorunludur. Çok ağırlıklı olarak da Türkiye'ye özgüdür. Tabii ki tüm kültürel pratikler gibi siyasal pratikler ve değişimler de bir biçimde birbirleriyle etkileşirler. Ancak hepsi birden siyasallığın, daha doğrusu siyasal iktidarın yönetimi/denetimi altında değillerdir. Yine de hepsinin üstünde tüm kültür alanına egemen olan bir siyasal güç odağı tahayyül edilebilir. O odağın Nazi Almanyası ve Stalin dönemi Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi ceberrut hale geldiği de görülür. O zaman bile mimarlıktaki oluşumları siyasal iktidarla açıklamak en azından yeterli değildir. Çünkü o dönemlerde bile mimarlıkta başat hale getirilmek istenen yaklaşımlar, hemen daima mimarlık alanında zaten düşünülmekte ve pratiği yapılmakta olan önceki ve eşzamanlı yaklaşımlarla bağlantılı olurlar. Ceberrutun onayı dışında kalanlar da ortamdan silinip gitmezler. Başat olanlar da olmayanlar da yaşamayı sürdürürler. Onları siyasal iktidarın yoktan varettiği söylenemez. Olsa olsa siyasal iktidar onları savunarak önplana taşımış ve antidemokratik savlarının ısrarıyla başka

* Gaston Bachelard, *Le Matérialisme rationnel*, Presses Universitaires de France, Paris, 1953, s. 123.

yaklaşımları yasaklamıştır.[1] Ama yasaklar her yer ve zamanda, özellikle modern dünyada çiğnenmek içindir ve çiğnenirler.

Türkiye'de böyle bir mimari-siyasal egemenlik tahayyülü kuşkusuz var. Ancak bu kitap siyasal iktidarı elde tutmanın tüm toplumsal ve kültürel alanlara da egemen olmayı sağlayacağını varsayan kimi yönelimleri tartışmıyor. Buradaki metin toplamında yalnızca böyle bir mutlak iktidarın hiçbir yerde ve hiçbir zaman mümkün olmadığı görüşünden hareket ediliyor. Ama söz konusu tahayyülü sadece bir tek alanda, mimarlık tarihi yazımı alanında ele alıyor. Amaç, gülünç Yeni Osmanlıcı ve Yeni Selçuklucu mimarlık girişimlerini tartışmak değil. Onların ardındaki historiyografik komplikasyonları ele almak ve alışılagelmiş kimi tarihsel açıklama anlatılarının dışında kalan tarihselleştirme imkânlarını soruşturmak hedefleniyor.

Türkiye'nin mimarlık tarihini yazarken çok sık karşılaşılan ve akademik literatürde bile ender olarak dışına çıkılan, hatta akademik ortamda popüler olandan bile daha güçlü biçimde egemen olan bir yaklaşım şu: Dönemlemeler yapar, değişim eşikleri belirlerken doğrudan siyasal tarihteki dönemlemelere başvurmak izleği... Hemen her çağ için gündeme geldiği söylenebilir. Örneğin, Osmanlı mimarlığının tarihini kuruluş, yükseliş, duraklama, çöküş sıra düzenine tabi kılmak hâlâ genel bir onay görmüş gibidir. Kuşkusuz "ciddi" historiyografik çalışmalar bunu bir ölçüde unutmuş gibidir. Christoph K. Neumann'ın da vurguladığı gibi, "... geçen yirmi yılda bu konudaki tartışmalar taş üstünde taş bırakmamıştır. Devam eden problem İstanbul ve devlet merkezli yükseliş-duraklama-çöküş paradigmasının yerine konulacak başka bir şeyimizin olmamasıdır."[2] Kuşkusuz, bir paradigmanın yerine aynı kapsayıcılıkta bir yenisinin konması hiç de zorunlu değil. Fakat onu yıkmak zorunlu. Bu kitapta kısmen bu sorunsal tartışılıyor. Aşağıda kısaca özetlenecek.

Bir devletin, bir toplumsal grubun ve/veya ulusun, bir mesleki pratiğin, bir olgunun tarihini adeta bir sinüs eğrisi çizer gibi tarihselleştirmek

1. Mimarlığı siyasal iktidarlarla içsel bağlantı çerçevesinde yorumlamanın en yaygın biçimi Almanya'da görülür. Kaiser, Weimar ve Nazi dönemleri şeklindeki mimari değişim sıralamasının yeni bir örneği: Winfried Nerdinger, *Architektur in Deutschland im 20. Jahrhundert: Geschichte, Gesellschaft, Funktionen*, C. H. Beck, Münih, 2023.

2. Bunları unutma gereği için: Christoph K. Neumann, "Tereddütlü Fakat İddialı Bir Kapanış Konuşması", *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı. "Uluslarüstü Bir Miras"*, haz. Nur Akın, Afife Batur, Selçuk Batur, YEM, İstanbul, 1999, s. 24-27 ve aynı kitapta Uğur Tanyeli, "Bir Historiyografik Model Olarak Gerileme-Çöküş ve Osmanlı Mimarlığı Tarihi", s. 43-49.

çoktan aşınmış bir yaklaşımdır. Ama konu mimarlık olduğunda Türkiye'de başarı ve kalite yargıları bile bu çerçevede tereddütsüz biçimde hâlâ verilebilir. Sinan ile Kanuni çağını ve genelde yükseliş dönemini örtüştürmek kimseyi şaşırtmaz. Osmanlı'nın siyasal açıdan en güçlü olduğu dönemin, mimarlığın en güçlü olduğu dönemle örtüştüğü kabul edilir. Mimarlık tarihçiliğinin duayenlerinden olan Aslanapa bunu Sinan kitabının hemen başlangıcında, "Kanuni Sultan Süleyman'ın ve Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak devrinin büyük mimarı, dünya çapında dâhi bir sanatkâr olan Sinan" şeklinde ifade eder.[3] Sinan'ı devletle ve onun "parlak devri" ile özdeşleştirir. Sayısız benzerleri yazılmıştır.

Oysa ne Osmanlı'nın en güçlü olduğu dönem anlatısı gerçekçidir, ne de mimarlığın en başarılı olduğu dönem anlatısı. Her ikisi de sayısız parametreye göre irdelenebilir. Sözgelimi, siyasal sınırlardaki genişleme-daralma ve askeri başarı-başarısızlık tek parametre değildir. Hatta bir siyasal parametre bile değildir. Daha önemlisi, tarihyazımında en güçlü, en başarılı, en yüce gibi değerlendirme ölçütlerine başvurmak naif bir yaklaşımdır. Başarı ve yücelik kolayca tanımlanamayan değer yargılarıdır. Her çağ ve pratik kendisi olarak irdelenmek durumundadır. Düşsel bir önemlilikler hiyerarşisi oluşturup orada konum belirlemek anlamsızdır. Olsa olsa eksen alınan siyasal ideolojiler bağlamında anlamlıdır. Tarihçi için geçmişte vuku bulan her şey, mimarlık da dahil sadece olağandır. O olağanlıkları çerçevesinde anlaşılmayı, irdelenmeyi beklerler.

Dolayısıyla örneğin kuruluş, yükselme, duraklama, çöküş anlatıları neredeyse mimari hiçbir değişimi açıklamayı sağlamaz. 17. ve 18. yüzyılların bu Osmanlı değişim/dönüşüm modelindeki gibi duraklama dönemi olarak nitelenmesi o aralıktaki başkalaşımları, hatta gelişmeleri anlamaya imkân vermez, hatta onları görmeyi engeller. Oysa ciddi teknik değişimler, yeni morfolojiler, arkitektonikler ortaya çıkmakta, mimari kavrayış ve mimarlığı ifade etmek için kullanılan dil bile değişmektedir. Duraklayan veya gerileyen bir mimarlık ortamından söz edilemez. Duraklama söylemini ve daha pek çok siyasal tarih stereotipini unutmak gerekir.

Mimarlık tarihini siyasal tarihin (üstelik çoktan kadük olmuş bir siyasal tarihyazımının) bir yan ürünü gibi düşünmenin Türkiye'de sayısız güzergâhı var. Yukarıda sıralananlar bunların en yaygın biçimde bilinenleri. Burada onların hepsine değinme imkânı da yok. Güzergâhların

3. Oktay Aslanapa, *Mimar Sinan*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992, s. 1.

ilkinden kısaca söz edildi. Altyapısı siyasal tarih için yapılmış dönemlemelere itaat olarak tanımlanabilir. İkinci bir güzergâhsa bununla bağlantılı olarak, sayısız toplumsal pratiğin siyasal iktidar odağındaki değişimlere mutlak uyum içinde düşünülmesidir. Örneğin, Osmanlı mimarlığı tarihi yazarken hükümdarın saltanat yıllarını eksen almaktır. Türkiye'de 18. yüzyılı ve Osmanlı Baroku'nu yorumlamak için bile buna başvurulabilir.[4] Oysa sözgelimi, I. Abdülhamit ile III. Mustafa saltanatları arasında belirgin bir mimari değişim olduğu söylenemez. Kaldı ki, çok zor olmasına rağmen böyle bir değişim saptanabilse bile, bunun sultanların idari/temsili kimliğiyle ve dönemin siyasal değişimleriyle doğrudan ilişkilendirilmesi neredeyse olanaksızdır. Örneğin, III. Selim'in saltanatının kapsamlı idari değişimlerle tanımlı oluşu, o yılların yapılarının morfolojisini hem Osmanlı mimarlığının kendi tarihi içinde, hem de Avrupa Baroku'yla olan ilişkilerini tartışmak için yararlı olmaz. Osmanlı Baroku'nun ve genelde mimarisinin kendi özgül tarihi içinde anlamlandırılmalıdır. Hatta Avrupa ile mimari ilişki güzergâhlarının ve imkânlarının tırmanışını dikkate almak çok daha aydınlatıcı olacaktır. Daha önemlisi, mimarlık özellikle 18. yüzyıldan başlayarak dünya genelinde uluslarüstü hale gelmektedir.[5] Kaldı ki, Batı ve Orta Avrupa'da daha 13. yüzyılda Gotik'le birlikte, henüz ulusal olarak tanımlanmasına bile başlanmamış olan mimarlık, coğrafi sınırları aşmaktadır. Finlandiya'dan İngiltere'ye, Haçlı dönemi Kıbrıs ve Filistini'nden İspanya'ya kadar egemendir. Rönesans 15. yüzyıl İtalyası'ndan yola çıkar, tüm Avrupa'yı kapsayan bir yayılma alanı edinir. Siyasal tarihe mutlak bir bağımlılık göstermez.

Oysa, aynı siyasal bağımlılık inancı ve varettiği kronolojik-mimari düzen kavrayışı Türkiye'de Cumhuriyet dönemi mimarlığının tarihi yazılırken bile geçerli olur. Atatürk çağı, Atatürk sonrası tek parti dönemi, 1950'den başlayarak çokpartili rejim, 1960 darbesi ertesi gibi mimari dönemlemeler hemen kimseyi şaşırtmaz. Oysa örneğin, Erken Cumhuriyet döneminin ideolojik angajmanlarından çok daha etkili olmuş başka etmenler teşhis edilebilir (Bkz. 6. Bölüm: Erken Cumhuriyet Mimarlığının Tarihini Yazmak). Yine de her siyasal, yönetimsel değişimin mimarlıkta "yansıdığı" inancı aşınmaz. İdari, siyasal, ideolojik

4. Örneğin bkz. Ayda Arel, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İTÜ Mimarlık Fak., İstanbul, 1975.

5. Uluslarüstüleşme için: Uğur Tanyeli, *Mimarlık Düşünmek İçin Verimli Arızalar*, Fol, Ankara, 2023, s. 48-67, Bölüm B: "Mimarlığın Uluslarüstü Hale Gelişi".

her olgunun mimarlığı tanımlayıcı olduğu savı genel kabul görmüş gibidir. Mimarlığın adeta kendisinden daha yüce, daha önemli, daha muktedir başka toplumsallık ve siyasallıkların aynası gibi çalıştığı sanılır: Mimarlık sanki asttır ve üstlerine tabidir. Üstelik, bu yansıma mitolojisi tersine de çalıştırılır. Merkezi yönetim odağı kendi ideolojik argümanlarını kullanarak dönemlerinin mimarlığını güdüleme iktidarının bulunduğuna inanabilir. Bugün bile "yerli ve milli" bir mimarlık aradığını ileri sürebilen bir yönetim dili vardır.

Bu durumun arkaplanını mimarlığın devletin bir fonksiyonu ve/veya yan ürünü olduğu fikri oluşturur. Tarihçesi geç 19. yüzyıl Osmanlısı'ndan başlar. *Tezkiretü'l-Bünyan*'ın ilk baskısını hazırlayan Ahmet Cevdet'in kitaba 1897-98'de yazdığı giriş metni ilk Osmanlı sultanının güdüleyici mimari irade kullandığı gibi bir sava yer vererek bir anlamda öncü olur: "...Gazi Sultan (Osman) han-ı evvel hazretleri dahi ... [devletlerini] Bilecik, Tomanic kasabalarile nevahisinde te'sis ve bünyada bezl-i himmet buyurdukları sırada bina itdirdikleri ebniye ve emakin-i cesime gerek akvam-ı salifenin ve gerek o zamanlarda mevcud bulunan milelden hiçbirinin usul-i mi'mariyesine benzememesi nazar-ı dikkate alınırsa sultan-ı müşarileyh hazretlerinin 'Osmanlı' nam-ı celadetine nisbetle yad idilecek yeni bir 'tarz-ı mi'mari' aramakda oldukları tezahür eyler."[6]

Daha Osman Bey'in bile Osmanlı mimarlığını Osmanlı'ya özgü bir kimlikle tanımlamayı öngördüğü biçiminde bir ifadedir bu. Siyasal iktidar sahibinin Osmanlı mimarlığını vareden kişi olduğunu iddia eden, mimarlığı doğrudan siyasal gücün bir çıktısı gibi niteleyen en erken Türkçe metindir muhtemelen. Ondan sonraki dönemde de, hem bu vurgu hem de siyasal ve yönetimsel olanla mimarlığı bağlantılandırma çabası kolay kolay terk edilmeyecektir. Böyle bakıldığında, Osmanlı mimarlığı özerk ve kuşkusuz diğer toplumsal pratiklerle de uzlaşmaz, hatta çelişik olabilen bir dizi farklı iradenin ürünü değildir; o öncelikle Osmanlı Devleti'nin, siyasal iktidarın mimarlığıdır. Osmanlı gibi Osmanlı öncesi Anadolu mimarlığı da salt mimari bir zeminde tarihselleştirilemez. Sözgelimi, Gotik veya Rönesans mimarlığının anadamar mimarlık tarihçiliğinde anlatıldığı gibi inşai, çizili ve yazılı verilerin irdelenmesiyle siyasal tarihten özerk olarak yorumlanması hâlâ epey

6. Sa'i, *Asar-ı Eslafdan Tezkiretü'l-Bünyan. Koca Mi'mar Sinanın Mükemmelen Tercüme-i Haliyle Asarı Hakkında Ma'lumatı Havidir*, haz. Ahmed Cevdet, Kütübhane-i İkdam, İstanbul, 1315/1897-98, s. 4.

azdır.[7] Mimarlık kendisini sürekli yeniden üreten bir otopoietik toplumsal sistem olarak hemen hiç irdelenmez.[8]

İlginç olan şu ki, siyasal yönetimin doğrudan mimari ve planlamacı iktidar kullandığı fikrinin Türk-İran kültür alanında çok daha eski kökenleri de vardır. Ahmet Cevdet'in yukarıda aktarılan savı devlet = mimarlık denklemi bağlamında bir protohistorya ise, aşağıdaki erken örnekler bir prehistorik dönem olarak düşünülmelidir. Söz konusu prehistorik dönemde hükümdarların kimi önemli yapıları doğrudan kendilerinin planladığını iddia eden 16. yüzyıl öncesine ait tarih metinleri bilinir. Örneğin, İbn Bibi'ye göre I. Alaeddin Keykubad (1192-1237) Kubadabad Sarayı'nı kendisi tasarlamıştı: "Sultan, ... o sırada Emir-i Şikâr ve Mimar olan Sadeddin Köpek'e güzellikte cennete benzeyecek, nezaket ve çekicilikte Sedir ve Havarnak'ı geride bırakacak, bir saray (imaret) yapılmasını buyururken, parlak zekâsıyla binanın plânını çizerek onun üzerinde açıklamalar yaptı."[9]

Fatih II. Mehmet için de Tursun Bey geç 15. yüzyılda böyle yazmıştır: "Arab u Acem ü Rumdan mahir mi'marlar ve mühendisler getürüp, kendi akl-ı kâmili mi'marının irşadı ile, az müddet içinde ... bir saray-ı ali ... surete geldi."[10] Dahası, banisi oldukları binaların planlarını çizdikleri ileri sürülmüş İslami yöneticiler hakkında daha eski dönem ve Türkiye dışı coğrafyalar için epey geniş bilgi var. Örneğin, El-Hatib'e göre, 762 yılında Bağdat'ı inşa ettirmeye başlayan Halife Mansur 774'te pazarların şehirden Hark'a taşınmasını emrettiğinde geniş bir "varak" istemiş ve hangi "suklar"ın (pazarların) nerede yerleşeceğini bizzat plan üzerinde çizerek tanımlamıştı.[11] Gazneli Sultan Mes'ud da, sultanın sekreteri olarak çalışan tarihçi Beyhaki'ye göre, kendi bilgisi ve geometrisiyle yapılar inşa etti ve kendi yüce eliyle çizimler yaptı; geometrisi de özellikle başarılıydı. 13. yüzyılın başlarında Kılıç Arslan'ın kızı için bir saray ve bahçe yaptırmak isteyen Halife Nasır, vezi-

7. Bu meseleye daha önce şurada değinmiştim: Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, Metis, İstanbul, 2020, s. 46.

8. Mimarlığın bir otopoietik toplumsal sistem oluşu hakkında bkz. Uğur Tanyeli, *Mimarlık Düşünmek İçin Verimli Arızalar*, s. 347-70.

9. İbn Bîbî El-Hüseyin B. Muhammed B. Ali El-Ca'feri Er-Rugadi, *El-Evâmirü'l-Alâ'iyye fi'l-Umûri'l-Alâ'iyye*, çev. Mürsel Öztürk, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2014, s. 358-59.

10. Tursun Bey, *Tarih-i Ebü'l-Feth*, haz. A. Mertol Tulum, Baha Matbaası, İstanbul, 1977, s. 72.

11. K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, 1, Oxford University Press, 2. Baskı: 1969, s. 110.

rine bunun bir planını verdi.[12] İran'ın İlhanlı hükümdarı Gazan Han kendi türbesinin planlarını çizdi.[13] Yine 13. yüzyılda bir Memluk emiri, Alaeddin Aydoğdu Kudüs'te inşa ettirdiği ribatın planını bizzat çizdi.[14]

Önemli bir inşai/mimari planlamanın hükümdarın/yöneticinin katkısı hangi biçim ve miktarda olursa olsun, "kendi akl-ı kâmili" ve planlama becerisiyle yapılması kuşkusuz gerçekdışıdır. Belki modern dünyadan da fazla, geleneksel dünyada mimarlık pratikleri başka meslek alanlarının mensuplarına büyük ölçüde kapalıydı. Özel ve uzun denebilecek bir pratik içinde öğrenme süreci gerektirirdi. Daha önemlisi birkaç kroki/eskiz çizerek yapının karmaşık konstrüktif ve arkitektonik bünyesini ifade etmek mümkün değildi. Dolayısıyla, yukarıdaki savları ve benzerlerini mimarlık üretiminde sorumlulukları ve rolleri açıklayan argümanlar olarak yorumlamak yerine, mutlak yöneticinin siyasal "aura"sının inşasına yönelik girişimler olarak anlamlandırmak gerekir. Kadir-i mutlak bir yönetici imgesi üretebilmek için onun mimarlık ve planlama alanında da muktedir olduğu mitosu kurulmaya çalışılmıştır. Onun adeta yoktan varedici bir iktidarı bulunduğu ileri sürülmüştür. Kökenleri eski Mısır firavunlarına kadar götürülebilir. Onların bir tapınak inşa edilmeden önce zemine kazıklarla çakarak planı işaretlediğine ilişkin dönem verileri vardır.[15] Kuşkusuz bu da simgesel bir eylemden ibaretti.

Bu gibi söylemlerle Osmanlı'da Fatih'ten sonra yukarıda değinilen Ahmet Cevdet metnine kadar bir daha karşılaşılmaz. Ancak mimari açıdan o dönemde önemli bulunan kimi yapıların dönemin sultanının saltanat yıllarındaki önemli işlerle örtüştürülmesi olağan bir tarihyazım pratiği olacaktır. Dönemin Osmanlı tarih kitapları daima o sultanın yaptırdıklarını anlatırlar. Önemli her yapı sultanla bir biçimde ilişkilendirilmiş yapıdır. Sultanın dışındaki toplumsal aktörlerin sorumluluğunda olan yapıların adları neredeyse hiç anılmaz. Sözgelimi, Süleymaniye ve Kırkçeşme suyolları doğrudan Kanuni ile bağlantı içinde

12. Bar Hebraeus, *The Chronography of Gregory Abû'l Faraj, the Son of Aaron, the Hebrew Physician, Commonly Known as Bar Hebraeus: Being the First Part of His Political History of the World*, 1, Oxford University Press, H. Milford, Londra, 1932, s. 388.

13. Karl Jahn (haz.), *Geschichte Gazan-Hans aus dem Ta'rih-i-Mubarak-i-Gazani des Rasid Al' Din Fadlallah b. 'Imad Al-Daula Abul-Hair*, Luzac and Co, Londra, 1940, s. 117, 208.

14. K. A. C. Creswell, *a.g.e.*, s. 110-11.

15. Bkz. Somers Clarke ve R. Engelbach, *Ancient Egyptian Construction and Architecture*, Dover Publications, New York, 1990, s. 60-61.

anlatılır, onun direktifleriyle açıklanır, ama o yılların çok önemli vezir yapılarının adlarına Sinan tezkirelerinin sadece yapı listelerinde değinilir. Anlatılmazlar. Azapkapı Sokullu Camisi ve Lüleburgaz Sokullu Külliyesi çok yüksek mimari önemlerine karşın eski anlatımlarda mevcut değillerdir. Oysa akademik mimarlık tarihçiliğinin tesisinden sonra, küçük Kılıç Ali Paşa Türbesi ve İvaz Efendi Camisi bile kimi ayrıksı özellikleriyle kapsamlı yorumları tetikleyebilirdi. Neredeyse hiç tetiklememiştir. Belli ki, emperyal iktidar ve muktedir hükümdar mitolojisi mimarlık tarihi yazımını bir anlamda baskılamaktadır.

Son yıllardaki yeni denemelere kadar[16] mimarlık teknolojisi tarihini yapım öncesi hazırlık aşamasından bitirici pratiklere uzanan bir kapsamda yazma çabalarına çok az rastlanmasını da bu siyasal iktidar odağı saplantısıyla açıklamak mümkün. Teknoloji alanı siyasal tarihe eklemlenmesi en zor meselelerle ilgilenmeyi zorunlu kıldığı için bu olağandır. Aynı yargı mimarlık ürünlerine ilişkin anlamsal ve simgesel historiyografik çalışmaların azlığını da açıklayabilir.[17] Kuşkusuz bu ilgisizlikte sorumlu olanlar eski Osmanlı tarihçileri değil, modern tarih yazıcılardır. Ne var ki, eski ideolojik altyapılar güncel Türkiye'de tarihyazımını koşullandırmayı hâlâ bir oranda sürdürüyor.

Mimarlığın siyasal bağlamda araçsallaştırılması da bir başka tarihyazım yaklaşımıdır. En az 15. yüzyıldan başlayarak Osmanlı yöneticilerinin de bu gibi araçsallaştırıcı argümanlarla düşündüğü söylenebilir. Hemen her önemli kamusal yapı "hayır etkinliği" olarak yapılmış diyerek takdim edilir. Bunun dinsel-siyasal bir ideolojik meşruiyet sağlamaya yönelik olduğu, mimarlığa yapılan harcamayı gerekçelendirdiği aşikâr.[18] Vakıf sistemini de karmaşık ekonomik altyapısını görmeksizin açıklamaya yol açtığı kesindir. "Hayır sahipleri kamu yararına çalışarak iktidarlarını halk için kullanmışlardır" kalıp yargısı hâlâ ikna ediciliğini sürdürür. Kuşkusuz o muktedirler de dönemlerinde böyle düşünüyorlardı. Ancak bu sav aynı zamanda "iktidar aklı"na başrolü veren bir açıklamadır. Mimarlık harcamasını bir kapris olarak da,

16. Bu tür en kapsamlı yayın: Gülsün Tanyeli, *"Hiçbir Üstâd Böyle Kâr Etmemişdir": Osmanlı İnşaat Teknolojisi Tarihi*, Akın Nalça, İstanbul, 2017.

17. Bu araştırma alanını akademik bir yaklaşımla ele alan ender çalışmalar vardır. Örneğin: Günkut Akın, *Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1985; *Asya Merkezi Mekân Geleneği*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1990; Ali Uzay Peker, "Anadolu Selçuklu Mimari Tarihinde Anlam Araştırmaları", *TALİD*, cilt 7, sayı 13, Türk Mimarlık Tarihi Sayısı, İstanbul, 2009, s. 67-80.

18. Bkz. Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan...*, s. 184 vd.

kişisel görünürlük kazanmaya yönelik bir girişim olarak da, salt mimari içerikli olarak da görmeyi engeller. "İktidar aklı" her şeyi halk için bilinçle yapmaktadır. Bugün daha eski dönemleri de böyle bir rasyonalizasyona tabi tutarak kavramak neredeyse olağandır. Örneğin, Kubadabad'ın I. Alaeddin Keykubad döneminde inşası bile, bir saray kompleksi olarak yapılmasının ardına "iktidar aklı"nın ülkesel kaygıları yerleştirilerek gerekçelendirilebilir. Şöyle bir güncel tarih metni şaşırtıcı değildir:

> Bu dönem Türkiye Selçuklu Devleti'nin gücünün zirvesinde olduğu, sınırların neredeyse bütün yönlerde azami genişliğe ulaştığı bir zaman dilimidir. Ancak Kubadâbâd, Sultan'ın saray inşa ettirdiği diğer yerlerin aksine o dönemin siyasî ve ekonomik ilgi merkezlerinden biri değildi. Muhtemelen buranın inşası ile arzulanan ülkenin bu kesiminin de kalkınmasını sağlamak idi. Kaynakların yetersizliği sebebi ile somut örneklerle güçlendirme şansı olmasa da dönemin dikkat çeken bazı hadiseleri bu ihtimale kuvvet kazandırmaktadır.[19]

Ülkenin bir kesiminin yönetim eliyle kalkındırılması motifi bugün belki savunulabilir, ama 13. yüzyıl Türkiyesi için kuşkusuz geçerli değildir. Böyle bir kaygının duyulması o dönemde dünyanın hiçbir yeri için de geçerli olmamıştır. Kaldı ki ekonomik gerekçeler dikkate alınacaksa, o dönemin önemli ekonomik merkezleri olan Antalya ve Alanya ile iç Anadolu arasındaki trafiği ve Kubadabad'ın konumunu dikkate almak gerekir. Selçuklu yöneticilerinin transhümans[20] alışkanlıklarının rolüne de özellikle değinilmelidir. Mevsimlik göçün bir historiyografik mimari araştırma başlığı olarak kapsamlıca ele alınması gerekir. O pratik, iktidar aklıyla hiçbir biçimde ilişkili değildir. Orta Asya'ya kadar uzanan ve sadece yönetici kitleyi değil, neredeyse tüm Türkleri içeren yüzlerce yıl sürmüş özgül bir tarihi vardır. Kaldı ki Türk kültür alanı dışında dünyanın çok geniş bir kesiminde de geçerlidir.[21] Ama hepsin-

19. Adnan Eskikurt, "Kubadâbâd Sarayı'nın İnşâsında Rol Oynayan Tesirlere Dair Genel Bir Değerlendirme", *Selçuklu Dönemi Saraylar ve Köşkler/ Palaces and Mansions of Seljuk Period*, 2, Konya Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Enstitüsü ve Selçuklu Belediyesi, Konya, 2021, s. 119.

20. Transhümans hayvancılıkla bağlantılı mevsimlik göç demektir. Yörelere ve toplumlara göre değişen, bazen yüz kilometreyi aşan uzunlukta olabilir. Güzergâhının her iki ucu da sabit mimari içerebilir. Türkiye'deki transhümans pratiklerinin mimarlıktaki uzanımı için: Uğur Tanyeli, "Anadolu'da Bizans, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Dönemlerinde Yerleşme ve Barınma Düzeni", *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme / Housing and Settlement in Anatolia. A Historical Perspective*, haz. Yıldız Sey, Tarih Vakfı, İstanbul, tarihsiz, s. 417-21.

den önemlisi, örneğin Kubadabad'ın siyasal, ekonomik, ulaşımsal konumundan özerk düşünülmesi gereken mimarisi bu gibi gerekçelerle açıklanamaz. İktidar aklı ülkesel kaygılar duymuş olsa bile, örneğin Kubadabad mimarisi onun bir çıktısı sayılamaz.

Bu bakış açısı geçmişi yorumlarken güncel dünyadaki kaygılar o sırada da geçerliymiş gibi düşünmek anlamına geliyor. Bir anakronizmden ibaret. Gerisinde Türkiye tarihini sürekli "devlet aklı"[22] ile ilişkilendirme saplantısı yatıyor.

1

Demek ki mimarlığı hem güncel, hem de historiyografik olarak siyasal prangalarından, "devlet ve iktidar aklı"nın egemenliğinden kurtarmak gerekir. Buysa birbirleriyle çelişik üç tartışma güzergâhı açar: İlki, başta da değinilen, mimarlığın otopoietik bir toplumsal sistem olduğudur; kendisini sürekli olarak yeniden üretir ve diğer toplumsal sistemlerden özerktir. Kuşkusuz diğer toplumsal sistemlere müdahale ettiği gibi, onlardan da müdahaleler görür. Arızalar çıkarır ve onları giderir. Tüm otopoietik sistemler öyledir. İkincisi, daha Bataille ve Lefebvre'den başlayarak tartışılagelen, mimarlığın siyasal olduğu saptamasıdır. Üçüncüsüyse, mimarlığın bizatihi toplumsallık olduğu gerçeği.

Bu üç tartışma güzergâhı Türk mimarlık tarihçiliğinin her dönemi için yaşamsal önemde olmayı sürdürüyor. Osmanlı öncesi ve Osmanlı çağı için olduğu gibi modernleşme dönemi için de geçerlidir. Bu tartışmayı Osmanlı 16. yüzyılı için, Sinan ve Sinan çağı için kapsamlıca yapmayı daha önce denemiştim.[23] Dolayısıyla bu kitapta bir kez daha ayrıntılı ele alınmayacak. Yer yer konu gerektirdiğinde değinme ve hatırlatmalara yer vermekle yetinilecek. Ancak aşağıda modernleşme dönemi için daha ayrıntılı bir değerlendirme yapılacak. Çünkü modernitenin Osmanlı/Türk ortamında üretilmesi meselesi ağırlıklı olarak merkezi iktidar odağının ideolojik yapıları ve eylemleriyle açıklanmaktadır. Kitapta ele alınan başlıkların hemen hepsi modernite ürünleri

21. Transhümans için genelde: Anatoly M. Khazanov, *Nomads and the Outside World*, University of Wisconsin Press, 1984.

22. "Devlet aklı" terimi Almancada üretilmiştir ve hemen hemen sadece Almanya için kuramsallaştırılmıştır. Bkz. Günther Heydemann ve Eckart Klein (haz.), *Staatsräson in Deutschland*, Schriftenreihe der Gesellschaft für Deutschlandforschung (GDF), Duncker & Humblot, Berlin, 2003.

23. Bkz. Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan...*, *a.g.y.*, s. 46.

olduklarından, daha dar bir kronolojik çerçevede tartışılacaklar.

Mimarlığın siyasallığı konusuysa biraz daha dikkatli bir değerlendirmeyi gerektiriyor. Çünkü ilk bakışta kitabın siyasal tarihe mesafelenme zorunluluğuna işaret eden temel amacıyla çelişiyor. Şöyle ki, mimarlık/mekân bizatihi siyasalsa siyasal tarihin bir çıktısı gibi yorumlanması neden yanlış olsun?

Kuşkusuz mimarlık siyasaldır.[24] Ancak, tüm toplumsallık alanı siyasaldır. Toplum, tüm öznelerin tekil ve/veya grup halinde karşılaşmalarının zemini olarak tanımlanabilir. Bu karşılaşmalarda çatışma ve uzlaşmalar gerçekleşir. Mimarlık da bu karşılaşmaların vuku bulduğu alanlardan biridir. O karşılaşmalar sadece yapı ve mekân üretimi eylemleri sırasında vuku bulmaz. Kuşkusuz kamu otoritesinin talebiyle gündeme gelen mimarlık ürünleri de her aşamada karşılaşmaları zorunlu kılar. Talep, o karşılaşmalar içinde otoritenin beklentileriyle yapılabilir olanların çelişmesine yol açar. Tüm aktörler bu çelişmelerin farklı biçimlerde müsebbipleridir. En basit anlatımla, işçilik imkânlarıyla mimarın ve baninin beklentileri ender olarak kolay uzlaşmalara imkân tanır. Amaçlanan sonuca istenen hız ve kalitede ulaşılamayabilir. Otoritenin veya herhangi bir işverenin istediği mimarlık, mimarın yapmak istediği veya yapabildiğiyle çelişir. Beledi kurallar ne denli sıkı bir denetim öngörürse görsün, zaman zaman çeşitli biçimlerde çiğnenebilir. Hepsinde de çatışma ve uzlaşma pratiklerini uygulamak gerekir. Mimarlığın toplumsallığı ve siyasallığı bu demektir. Daha önemlisi, mimarlığın siyasallığı buyuranlar ve uygulayanlar ikileminden ibaret değildir.

Kentsel mekânın siyasallığıysa buna eklemlenen başka bir başlık oluşturur. Kamusal mekân, tanımı gereği karşılaşmaların vuku bulduğu yerdir. Rancière'in kamusal mekânı polisin denetim yapma yetkisini kullandığı ve tıkadığı mekân olması kadar öznelerin de görünür olma mücadelesi verdiği yer olarak tanımlaması, onun siyasallığının olağan bir uzantısıdır.[25] O ne arkitektonik olarak, ne de biçimlenmesiyle mutlak bir siyasal iktidar kuramaz; mimarlık hegemonya tesis edemez. Aslolan siyasallığın ve toplumsallığın bizatihi mekânsal oluşlarıdır.

24. Çok ele alınmış bu konuya hızlı bir giriş için: Stuart Elden, "There is a Politics of Space because Space is Political. Henri Lefebvre and the Production of Space", *Radical Philosophy Review*, 10/2, 2007, s. 101-16.

25. Jacques Rancière, "Ten Theses on Politics", *Dissensus on Politics and Aesthetics*, çev. ve haz. Steven Corcoran, Bloomsbury, Londra, New Delhi, New York, Sydney, 2010, s. 37.

Bunun yanı sıra mekânın siyasal kanonlaştırılması da ayrıca yukarıda çok kısaca özetlenen bağlamda kapsamlı bir şekilde araştırılması gereken bir sorunsaldır. Terimin Katolik jargonundaki "azizlik" mertebesine yükseltme şeklindeki anlamı genel olarak siyasal ve kültürel kişiliklere ve olgulara doğru genişlemiş görünmektedir.[26] Londra'nın en önemli meydanının adının Trafalgar, en önemli garlarından birinin Waterloo oluşu kuşkusuz rastlantı değildir. Her ikisi de Napolyon Savaşları döneminin zaferleri olarak mekânda yeniden üretilmiştir. Her yerde sayısız benzerleri vardır. Bu kanonlaştırma Türkiye'de çok eski ve yaygın bir siyasallaştırma pratiğidir. Kentsel mekânın özellikle İstanbul' da, ancak onunla sınırlı olmayan bir ölçüde, siyasal kişiliklerle adlandırılması şeklinde tezahür eder. Osmanlı öncesindeki yaygınlığı konusunda ise tereddüt edilmelidir. O dönem için çok az sayıda örnek bilinmesine karşın, Selçuklu mahalle adları içinde önemli siyasal/idari kişilerin adlarına hemen hiç rastlanmaz.[27] 15. yüzyıldan itibarense tüm İstanbul mekânı bu tür kişi adlarıyla tanımlı hale gelmiştir. Paşa ve sultan adı taşıyan sayısız mahalle, semt ve yer adı vardır. Fakat resmi bir adlandırma pratiği olduğu söylenemez. Kullanım içinde belirir. Erken 18. yüzyılda doğrudan siyasal göndermeli olmayan yer adları ortaya çıkar, ancak bunlar şiirsel nitelikte sayılabilirler. Sadabad, Neşetabad gibi yer adları böyledir. II. Mahmut döneminde ve Yeniçeri Ocağı'nın lağvının ardından bu kez doğrudan siyasal göndermeli adlar ortaya çıkar ve bugüne kadar süren bir alışkanlığa dönüşür. Okullar, üniversiteler, sokaklar, yerler çoğu güncel denebilecek kişi adlarıyla ve siyasal olaylara referansla adlandırılacaktır.[28] Bu konunun burada yapılmayacak ayrıntılı araştırmaları beklediği söylenebilir. Sadece şuna değinmek mekânın siyasallaştırılması meselesinin Türkiye'deki özgüllüğü-

26. Kanonlaştırma için genel olarak: Cinthya Guzman, Daniel Silver, Lars Döpking, Lukas Underwood ve Sebastien Parker, "Toward a Historical Sociology of Canonization: Comparing the Development of Sociological Theory in the English-, German-, and French-Language Contexts since the 1950s", *European Journal of Sociology*, Ağustos 2023, s. 1-44. Ayrıca dinsel kimlikli olmayanların kanonlaştırılması için bkz. Marijan Dović ve Jón Karl Helgason, *National Poets, Cultural Saints: Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*, Brill, Leiden ve Boston, 2017.

27. Bkz. Uğur Tanyeli, *Anadolu-Türk Kentinde Fiziksel Yapının Değişimi (11.-15. Yüzyıllar)*, İdealkent, Ankara, 2021, s. 352, "Ek 3: 13. Yüzyılda Mahalle Adları Çizelgesi".

28. Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü İstanbul: 18. Yüzyıldan Bugüne*, Metis, İstanbul, 2022, 11. Bölüm: "Toponimi: Yeradlarında Dışavurulan Korku", s. 379-94.

nü açıklamaya yeterli olur: Mekân ve yapı adlandırmada çoğunluğu "kültür kahramanları" değil, siyasal/idari kimlikli eşhas oluşturur.[29]

Ancak mekânsal kanonlaştırma, adlandırılan tüm mekânların mimarisini tanımlama iktidarına sahip olamaz. Trafalgar Meydanı başka bir ad taşısaydı tabii ki merkezini tanımlayan anıtsal Nelson sütunundan yoksun olacaktı, ama Waterloo Garı için bu iddia edilemez. Daha önemlisi, adı doğrudan büyük bir zafere işaret eden o meydanın mimarisini biçimleyen aynı siyasal/askeri çatışma değildir. Londra'nın kentsel değişim süreci ve döneminin mimari tercihleridir. O sütunu mimarisi açısından yorumlamak için Antik Roma'dan başlayan anıtsal sütun yapma geleneğini ve onun 19. yüzyılda yeniden doğuşunu hesaba katmak gerekir. Zaten öyle yorumlanır.

Mekânların/mimarlığın siyasallaştırılmasının adlandırmayla ilişkisi konusundan bağımsız olarak, bizatihi siyasal nitelik kazanması ve araçsallaştırılması daha çok tartışılmıştır. Konu muhtemelen daha geç 17. yüzyılda Wren'le birlikte başlar. 1670'lerin ortalarında kaleme aldığı *Tracts on Architecture*'da şöyle bir ifade yer alır: "Mimarlığın politik işe yararlığı vardır; kamusal yapılar bir ülkenin bezemesi olur; bir ulusu tesis eder, insanları ve ticareti çeker; halka kendi öz yurtlarını sevdirir."[30] Bu erken farkına varış ulusun inşasında mimarlığın rolüne işaret eder. Hobsbawm'ın yaklaşık üç yüzyıl sonra teorik altyapısını kurmaya başlayacağı "icat edilmiş gelenek" kavramını haber verir. Ulusal mimarlıklar gerçekten de icat edilmiş geleneklerdir. Hem historiyografik hem de tasarımsal ve inşai gerçeklik olarak mimarlık –başka pek çok kültür pratiği gibi– "ulusu tesis eder". Ne var ki bu konu elinizdeki kitapta ele alınmayacak. Yalnızca mimarlık tarihi yazımı bağlamında değinilmekle yetinilecek (Bkz. 1. Bölüm: "Türk Mimarlık Tarihçiliğinin Tarihini Yazmak").

Diğer bir mimari siyasallaştırma yaklaşımı, Wren'in saptamasında adeta bir görev tanımlama niteliğindeyken, tam aksine toplumsallığın içinde spontane olarak ortaya çıkar. Çok sık verilmiş örnekleri hatırlayalım: Bastille ve Paris *barrière*'leri (gümrük kapıları) bu anlamda si-

29. Bu konuya şurada da değinmiştim: *Mimar Sinan...*, 12. Bölüm: "Kültür Kahramanı Olarak Sinan", s. 394-415.

30. Christopher Wren, "Tract I", *Parentalia: or, Memoirs of the family of the Wrens... chiefly of Sir Christopher Wren... Compiled, by his Son Christopher, now published by his Grandson, Stephen Wren..., T. Osborn and R. Dodsley, Londra, 1750*, s. 351'den aktaran Lydia M. Soo, "Fashion and Idea of National Style in Restoration England", *Thresholds*, 22, 2001, s. 65.

yasaldır. Birincisi kale olarak, diğerleri kente giriş çıkışı denetlemek ve gelen mallardan vergi toplamak için kamu otoritesi tarafından yaptırılmıştır. Varlık gerekçeleri tabii ki siyasaldır. Ancak bu yapıların mimarlığını anlamak, ilkinde ortaçağ kale mimarisini, *barrière*'lerdeyse mimarları olan Claude-Nicholas Ledoux'nun mimari yaklaşımını araştırmakla mümkündür.[31] Kuşkusuz siyasallıkları orada bitmez. Fransız Devrimi'nde her ikisine de yönelen hıncı anlamak gerekir.[32] Ortadan kaldırılmaları için sert bir mücadele vermek gerekmiştir. Bastille ise bugün bir meydanın adıdır, ama hâlâ Fransız Devrimi'yle özdeşleştirilerek anılır. Fransız ulusal bayramı Bastille Günü'dür. Bastille'in siyasallığı yapının ortadan kalkışıyla bile silinmemiştir. Söz konusu yapılardan başka sayısız mimari ürün için benzer siyasallık saptamaları yapılabilir. Ne var ki bu kitapta tartışılan mesele o değil, siyasal tarihle mimari değişim ve dönüşümleri neden-sonuç ilişkisi bağlamında ele alıp almama sorunudur. Başka bir ifadeyle, mimarlık ürününün anlamı, anlamlandırılması ve anlamsal değişimleri siyasal olabilir. Varlık kazanma süreçleri de kuşkusuz siyasal olabilir. Ancak burada onlara hiç değinmeksizin, mimarlık ürünlerinin ve mimarlığa ilişkin sayısız mesleki, teknik, arkitektonik meselenin siyasal tarihten özerk bir biçimde yorumlanmaları gerektiği konusu eksen alınıyor.

Bu yaklaşımın gerekçesi şu: Mimarlık ürününün siyasallığı onun anlamlandırılmasıyla ortaya çıkar. İktidarlar da dahil tüm toplumsal özneler bu anlamlandırma imkânını kullanırlar. Bazen onlara ilişkin anlamları toplum geneline dayatmaya da çalışırlar. Özellikle antidemokratik iktidarlar bunu yapar. Ne var ki böyle bir dayatma başka özneler tarafından daima çok farklı biçimde irdelenecektir. İkna olunduğu kadar tam aksi doğrultuda anlamlandıranlar da olacaktır daima. Siyasallık bunlardan ilkinden ibaret değildir; mimarlık ürününün, anlamlandırılmak suretiyle bir çatışma, itiraz, müzakere ve uzlaşma alanı tanımlamasından kaynaklanır. Hepsi birden yapılır. Daha önemlisi bu süreç yüzyıllar boyunca sürüp gider. Tasarım ve inşaat aşamasıyla başlamadığı gibi bitmez de. Örneğin Süleymaniye Camisi dönemin Osmanlı

31. Kısa bir bilgi için: Christopher Drew Armstrong, "Barrières and Tax Wall Paris (1785)", *The Companions to the History of Architecture, Volume II, Eighteenth-Century Architecture*, haz. Caroline van Eck ve Sigrid de Jong, John Wiley & Sons, Inc., 2017, s. 1-4.

32. Momcilo Markovic, "La Révolution aux barrières: l'incendie des barrières de l'octroi à Paris en juillet 1789", *Annales historiques de la Révolution française*, 372, 2013, s. 27-48.

yönetimi için kuşkusuz bir dinsel ve siyasal mesaj olarak varlık kazanmıştır. Ama inşaatı sırasında kentteki malzeme fiyatlarının tırmanışından ve yapımın getirdiği sorunlardan zarar görenler için anlamı sadece bundan ibaret kalmaz. 20. yüzyılda onu anlamlandıran Tanpınar için ise artık bir hüzün tanımlar hale gelmiştir. Osmanlı geçmişine yönelik bir yitirmişlik endişesini de tetikler. Bugün geniş toplumsal gruplar için muktedir bir iktidarın mimari becerisine kanıt gibi görülebilir; hatta geleneksel totalitarizmin övgü nesnesine dönüşebilir. Mimarlığın siyasallığı çok karmaşık bir sorundur. Dolayısıyla uçsuz bucaksız bir historiyografik araştırma alanının kapısını açar. Ama bu kitap böyle bir deneme değil; burada kimi tarihçilerin siyasallık meselesini "devlet aklı"ndan ibaret görmeleri ve mimarlığı mümkün kılanın o olduğuna inanmaları sorunu yalnızca Türkiye'nin modernleşme dönemi özelinde tartışılıyor.

2

Modernleşme döneminin ve modernliğin inşasının Türkiye siyasal tarihinden özerkleştirilmesi,[33] mimarlığa ilişkin önceki altbölümde ele alınanlar da dahil, her sorunsal için yaşamsal bir zorunluluktur. Burada iki terminolojik tercihin sorunlaştırılması şeklinde ele alınacak: "Zayıf tarihsellik" ve "modernite projesi". Zayıf tarihsellik daha önce farklı adlandırmalarla, çoğu zaman da adlandırılmaksızın Türk tarihyazımında bir tür *leitmotiv* olarak zaten onyıllardır gündemdedir. Terim Nilüfer Göle'nin icadıdır. Kendisi bu kavramı sayısız kez tanımlamış ve kapsamını sürekli genişletmiş görünüyor. Bu epey genelleyici tanım, modernliğin içsel ve yerel bir süreç olarak ortaya çıkmadığı toplumların tarihsel değişimine işaret eder.[34] Bu tür toplumlar kendi kendilerine, kendi tarihsel değişim serüvenleri bağlamında üretme iktidarında olmadıkları modernliği Batı modernliği örneğinde ve devletin önderliğinde inşa etmeye çabalamışlardır. Kendi tarihsel değişimleri, aslında

33. Bu denemeyi yayımlanmamış şu davetli bildirimde yapmaya çalışmıştım: Uğur Tanyeli, "Modernism in the Non-Western Context: How to Write Its History, How to Theorize It?", International Asian Reality Symposium 2005, Towards Paradigm Shift in Architecture and Urbanism, Tunghai University, Taichung, Tayvan, 14-16 Ekim 2005.

34. Nilüfer Göle, "İslami Hareketler ve Postmodernizm", *I. İslam Düşüncesi Sempozyumu*, haz. M. Bekâroğlu, Beyan, İstanbul, 1995, s. 109. Nilüfer Göle, *Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere*, Metis, İstanbul, 2016, s. 10.

"sağlam tarihsellik" toplumlarına ait olan modernleşme süreçlerini yaşamalarına imkân vermez; modernite onlara dışsaldır. O nedenle, aynı toplumun yönetici seçkinleri iradi olarak kendilerini dışarıdan öğrendikleri moderniteye doğru yönlendirmeyi hedeflerler. Bunun Türkiye'de çok eskitilse de hâlâ yaygın olarak kullanılan "tepeden inme modernlik" gibi popüler tanımları da vardır. Şöyle ki, zayıf tarihsellik "modernlik üretme özürlü" bu toplumda, zorunlu olarak küçük yönetici seçkinler grubunun modernlik açığını kapatmak için dışarıya sürekli müracaatını gerektirmiştir. Dolayısıyla temel argüman odur ki, modernite üretilmemiş, ithal edilip yukarıdan aşağıya empoze edilmiştir.

Modernliğin devlet eliyle ithali meselesi yayınlarda uzun süre gündemde kalır. Kuramsal açıklamaları uzun süre yapılmayacaktır. Ancak sayısız metinde doğrudan ve dolaylı biçimde dışavurulur. Örneğin, askeri okullar için hazırlanmış 1943 tarihli bir ahlak kitabı bile bu yaklaşımı örnekler: "İdeal bir Türk genci; terakkiyi ve yeniliği sevmelidir. İlimde fende ve teknikte bütün yenilikleri; Avrupada, Amerikada nerede bulursa öğrenmeli ve memlekete getirmelidir. Devletin idare sahasında kabul ettiği bütün yeni formaliteleri benimsemelidir."[35] Metin yeniliğin üretimini değil, "onu devletin kabul etmesi" gereğini öne çıkararak modernliği bir dünya-tarihsel durum olarak tanımlamak yerine, devletin buyruklarından biri olarak niteler. Tarihyazım alanında da bu tavrın çok uzun bir yaşamı olacaktır. Ülkedeki her değişimin devlet aklıyla bağlantılı kılınması Osmanlı modernleşme döneminden başlayan bir eğilimdir. Metinler çok büyük ölçüde toplumsal yaşamda değişenleri değil, devletçe değiştirilenleri yazarlar. Hatta devlet aklının buyurmadığı değişimleri yanlış olarak nitelemekte çoğu zaman uzlaşırlar. Kadınların kamusal görünürlük kazanması bu bağlamda tipiktir. Geç Osmanlı döneminde popüler yazından devlet belgelerine uzanan bir kapsamda kuşkuyla karşılanır.[36] Cumhuriyet dönemi tarih metinlerindeyse ağırlıklı biçimde bir devlet politikası olarak tarif edilir. Devlet kadınları özgürleştirir.

Tarihyazımı genelde her değişimi devletin bir fonksiyonu olarak anlatır. Tanzimat böyle bir eşik oluşturur.[37] 1940'tan başlayarak 1960'lardaki Tanzimat ve sonrasının modernleşme tarihi yazımı patlamasına

35. A. Faik Türkmen, *Milli ve Askeri Ahlak*, Askeri Liseler Neşriyatı, İstanbul, 1943, s. 229. Özgün yazımı değiştirmedim.

36. Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü İstanbul...*, 4. Bölüm: "18. Yüzyıldan 1950'lere İstanbul'un Korkutan Kadınları ve Mekânları", s. 133-64.

37. *Tanzimat 1. Yüzüncü Yıl dönümü Münasebetiyle*, Maarif Matb., İstanbul, 1940.

kadar metinlerde ana aktör hep devlet olacaktır. Berkes ve Avcıoğlu çok etkili olmuş kitaplarıyla bunu anlatırlar.[38] Bu metinler toplumdaki değişme-dönüşme ve değişememe-dönüşememe hastalığını "teşhis ve tedavi" eden bir doktor iktidar metaforuna açıklık getirmektedir.[39] Bu meseleyi kuramsal açıdan ele alan "modernleşme özürlü toplum" terimini açıklayıcı metinler ise daha geç, 1990'lardan başlayarak Göle ve Tekeli tarafından üretilecektir.

"Modernleşme özürlü toplum" teriminin ifade ettiği ideolojik pozisyon, hemen daima tarihsel bir olanaksızlığa işaret eder: Osmanlı/Türk özne asla kapanmayacak bir modernlik açığının kapatılmasıyla yükümlüdür. İlginç olan, Osmanlı/Türk modernleşmecilerinin grup kimliklerini inşa eden ve toplumsal misyonlarını tarif eden şey de, bu aynı olanaksız görevle "cezalandırılmalarıdır". O modernleştirici öznelerse daima devletle organik bir bağlantı içindedirler. Üstelik, zayıf tarihsellik yaşayan bir toplumda onlar kazanılması imkânsız savaşları veren ama asla yılmayan idealistlerdir. Çünkü sav o ki, Osmanlı kendi iç dinamikleriyle modernlik üretememiş, onu modernleştirici "kahramanlar" ve devlet eliyle dışarıdan ithal etmek zorunda kalmıştır. Bu ithalatın neden olduğu yabancılaşma ise neredeyse son iki yüzyılı karakterize eder. İddiaya göre aynı süreçte hem o ithalata girişenler kendi toplumlarına yabancılaşırlar, hem de toplum sürekli olarak kendisine yabancı olanı içselleştirmeye zorlanır. Değişim (ve daha şık deyimle modernleşme) böyle tarihselleştirilince, Osmanlı/Türk ortamında bir aydınlanma meselesi inşa etmek kaçınılmaz olur. Zayıf tarihsellik ortamında oldukları için kendi kendilerine aydınlanamayanları, pasif olanları, aktif seçkinlerin aydınlatması gerekir.

Bu akıl yürütme Türkiye modernleşmesinin sık sık eleştiri konusu yapılan tepeden inmeciliğine hem bir açıklama sunar hem de gerekçe ve meşruiyet sağlar: Modernleştirici zorlamalar yoluyla zayıf tarihsellikle yaralı bir toplumsallığa müdahale etmek zorunlu hale gelmiştir. "Aydınlanan (...) aydınlanmayı topluma götürme misyonunu yüklenmek"[40] durumundadır. Böyle bakılınca, Türkiye'de modernleşme bir dünya-tarihsel durum olmaktan çıkar ve "hasta"yı tedavi etmeye yöne-

38. Niyazi Berkes, *The Development of Secularism in Turkey*, 1964; Türkçesi: *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Bilgi, Ankara, 1973. Doğan Avcıoğlu, *Türkiye'nin Düzeni (Dün-Bugün-Yarın)*, Bilgi, Ankara, 1969.

39. Bu metaforu ilk olarak şurada kullandım: bkz. dipnot 33.

40. İlhan Tekeli, "Geç Aydınlanan Bir Ülkede Erken Aydınlananların İkilemi ve Popülizm", *Modernite Aşılırken Kent Planlaması*, İmge, Ankara, 2001, s. 36.

lik bir "deva" haline getirilir. Bunun iki yüzyıl boyunca Osmanlı/Türk iktidar dilinin hep örtük bırakılmış, ama en bildik paradigmalarından biri olduğu söylenebilir.

Bu noktada şu soruyu sormak gerekecek: Türkiye tarihini gerçekten de toplumun kendi modernliğini üretme iktidarında olmadığı savı dışında açıklamak mümkün değil mi? Kuşkusuz mümkün. Ama bunun için modernliği Aydınlanma ile eşanlamlı kılmamak gerekir. Osmanlı toplumundaki değişimleri tüm toplumsal grupları, tüm pratikleri içerecek kapsamda ve merkezi yönetimin eylemleriyle sınırlı olmayan çoğul bir çerçevede araştırmak, tarihselleştirmek ve kuramsallaştırmak gerekir. Ne var ki, modernleşme tarihini yazanların çoğunluğunun öncelikli hedefi, gündelik yaşamdaki değişimler, estetik duyuşun başkalaşımı, bireyselliğin doğuşu, din kavrayışının farklılaşması gibi yönetilenlerin kendiliğinden vuku bulan dönüşümleri türünden konular olmaz. Tarihçiler yönetenlerin ve onlarla bütünleşik entelijansiyanın kendilerine 18. yüzyıldan beri dert bildikleri alanlardaki değişimleri araştırmayı yeğler. Bunun anlamı, modernleşmeyi "vatanı kurtaracak" epistemik bir rejim değişimi ve öncelikle rasyonalizmin inşa süreci olarak okumaktır. Doğrudan böyle değişimlere eklemlenmeyen dönüşümler görmezden gelinir. Daha önce bilmedikleri estetik beklentiler üreten, yeni bir barınma kültürü ve yeni bir gastronomik dünya kuran, kadın-erkek ilişkilerini dönüştüren, mesirelerde özgürleşen, ayaklanan, ayaklananlara pencerelerinden sıcak su dökerek yardımcı olan kadınlar yetiştirmeye başlayan,[41] hatta modern kamusallık örüntüleri icat eden sokaktaki Osmanlılarla/Türklerle pek az ilgilenilir. Bunun için gerekli kuramsal arkaplanın inşasına pek az değinilir.

Öte yandan, tepeden inmecilik yapanların, Aydınlanma'yı topluma götürmeye çabalayanların da olağanlığı dikkate alınmaz. Neredeyse başka bazı toplumlarda topyekûn bir Aydınlanma yaşanmıştır inancıyla yazılır. Oysa ister Aydınlanma, ister modernleşme olarak tanımlansın, değişim tüm toplumlarda dar bir ortamdan başlayıp sarsakça yayılır. Monoblok bir topyekûn Aydınlanma ve modernlik yoktur. Metropolle küçük kent ve kır, eğitimli kentliyle eğitimsiz, farklı ekonomik ve etnodinsel gruplar, farklı meslekler ve entelijansiya türleri, vs. hiçbir yerde eşzamanlı ve eşbiçimli değişmezler. Ama bu karmaşıklık ve çe-

41. Kadınların ayaklanmalardaki rolü için: Uğur Tanyeli, "Spatiality of the Rebellions: The Female Rebels of Istanbul and Architectures of Discontent (1730-1908)", *İstanbul Araştırmaları Yıllığı / Annual of İstanbul Studies*, 7, 2019, s. 147-58.

şitlenme görülmek istenmeyince, veya yanlış vuku bulanlar olarak düşünülünce, öncelikle Osmanlı/Türk tarihinin neden ayrıksı bir oluşum gibi yorumlanması gerektiği sorunsalı yanıtlanmaya çalışılır. Sözgelimi, onun alternatif bir modernlik mi, yoksa Batı dışı modernlik olarak mı kuramsallaştırılabileceği tartışılır. Daha çok da yanlışlarını anlatma gereği duyulur. Dolayısıyla, Osmanlı/Türk modernleşmesinin ayrıksılığı adeta tartışma-dışı temel bir aksiyom gibi kullanılarak işe başlanır. Ama böyle yaklaşılınca tüm modernleşmelerin her yerde ayrıksı ve tikel olduğu gerçeği de benzer biçimde tartışma-dışı kılınmış olur. Tüm modernleşen toplumların bu radikal değişim yoluna girerken kendinden öncekileri bir biçimde örnek aldığı, yeryüzünde mutlak özgün ve "otokton" modernliğin hiçbir yerde bulunmadığı da tartışılmaz. Modernliğin karmaşık, çelişik, kavgalı süreçlerden başka bir şey olmadığı da kabul edilmez. En azından böyle bir kuramsal imkânı kullanmak yeterince denenmez.

Tarihyazım alanında ve hatta popüler kültürde alabildiğine yaygınlaşmış "modernite projesi" kavramı bu yukarıdaki yaklaşımdan kökenlenir. Terim Habermas'tan[42] alıntılanmış, İlhan Tekeli tarafından yeniden tanımlanmıştır.[43] Fakat Habermas'ın postmodernite yazınının yeni doğduğu sırada yazdığı "Moderne, ein unvollendetes Projekt" (Modernlik, Tamamlanmamış Bir Proje) modernitenin sonlandığı savına yönelik bir itiraz metnidir ve modernliğin henüz çağı dolmamış ya da aşılmamış bir dünya-tarihsel durum olduğunu savunur. Tekeli ve izinden gidenlerse modernite projesi ifadesiyle vurguyu modernitenin üzerinden kaldırır ve projenin üzerine yerleştirir. Dolayısıyla, Habermas'ın temin ettiği teorik bir imkânın kullanıldığı veya kullanılmaya çalışıldığı söylenemez. Türkiye bağlamında, ama sadece Türkiye bağlamında geçerli, yaşamsal önemde bir terminolojik aktarma yapılır. Hatta, Tekeli'nin Modernite Projesi Habermas'ınkine uzaktan bile benzemez. Tekeli ile sayısız ardıl ve öncülüne göre Osmanlı-Türk modernleşmesi hemen daima bir dönüşme değil, dönüştürme projesidir. "Proje" kavramı ise bir grubun (projeyi hazırlayanların) özne, diğer bir grubun da kendileri için modernleştirici proje hazırlanan nesneler olduğunu ima

42. 1980'de Adorno Ödülü törenindeki konuşmadan başlayarak sayısız kez basılmış bu metnin kitapçık formatındaki hali: Jürgen Habermas, *Die Moderne, ein unvollendetes Projekt*, Reclam, Leipzig, 1994.

43. Bu konuyu şurada da tartışmıştım: Uğur Tanyeli, "İlhan Tekeli Düşüncesi: Çözüm Odaklı Bilgi Üretimi ve Yorumlama", *İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi*, "İlhan Tekeli ve Şehircilik" sayısı, cilt 11, sayı 29, 2020, s. 201-13.

ediyor. Aktif ve pasif taraflardan oluşan ikili bir toplumsallık tahayyülüdür bu. Zayıf tarihselliğe inanınca modernliğin bir proje olmaktan başka şansı da yoktur.

Modernlik, Osmanlı/Türkiye tarihçileri için çok önemli ve hatta asla vazgeçilemeyen bir temel özelliğe sahiptir: O sağlam bir düzenlilik ve içtutarlılık epistemesidir. Bu şekilde açıkça hiç ifade edilmese de, modernlik onlar için "dünya-tarihsel bir durum" değildir. Sadece epistemik bir rejimdir. Kuşkusuz modernlik bir epistemik devrimdir, verili, ezeli ve ebedi bilginin ölümü ve fikir birliği yanılsamasının ortadan kalkışıdır. Ama yalnızca rasyonalizmden ibaret değildir. Ne var ki Osmanlı/Türk modernleşme dönemi tarihçileri için öncelikle rasyonalizmdir ve daha önemlisi, yeni bir disiplin rejiminin kuruluşudur. Modernliği belirli bir zaman aralığını dolduran karmaşık, çelişkili sayısız toplumsal olgunun, uçsuz bucaksız düşünme imkânlarının disipline gelmez toplamı olarak görmekten kaçınılır. Aydınlanma'da da, modernitede de adeta mimari ve konstrüktif bir disiplinin içkin olduğuna inanılır. Zaten moderniteyi proje olarak görmek de herhalde bundan kaynaklanır. Adım adım bir dizi başlangıç argümanından başlayarak, temelden çatıya kadar, biri diğerini mümkün kılan ve gerekçelendiren bir ussal yapılanma olduğu düşünülür. Bu kavrayış bağlamında modernlik sarsak ve ihtilaçlı bir modernlik değil, projelendirilmiş ve inşa edilmiş sistematik bir modernliktir. Türkiye'de modernliğin hep böyle olumlu niteliklerle tanımlanması çok yaygın bir yaklaşımdır.

Aynı oranda yaygın olan bir başka yaklaşımsa, onu olumsuz bir değişim ve "bir medeniyetten diğerine geçiş" olarak yorumlamaktır. Dolayısıyla kimlik kaybı paradigmasını merkeze alarak düşünmektir. Ne var ki modernlik bir kimlik transplantasyonu değildir; çok daha karmaşık bir değişimler bütünüdür. Kimlik ise sosyal bilimler literatürü çerçevesinde yorumlanırsa, yitirilecek bir şey olmaktan ziyade sürekli değişim yaşayan sabitlenmesi olanaksız bir olgudur. Dolayısıyla, her ikisinin de sosyal bilimler bağlamında ciddiye alınmaması gerekir. Kuşkusuz bu ciddiye alınmama önerisi onun tüm toplumsallığı belirleyen bir temel argüman olarak kullanılmasından vazgeçme gereği olarak ileri sürülüyor burada. Yoksa bu kayıp söylemlerini irdelemek, ardındaki anksiyeteyi araştırmak tabii ki hâlâ çok gereklidir. Üstelik, aynı kaybetme söylemleri epistemik, akademik zaaflarına karşın, ideolojik olarak çok geniş üretime imkân veren bir altyapıyı tanımlamaktadırlar. Bitimsizce kaybedilenler üzerinde konuşulur, değişimin getirileri üzerine değil.



Devletin modernlik üreticisi olduğu inancına ilişkin erken bir kitap: Şevket Süreyya Aydemir, *İnkılâp ve Kadro (İnkılâbın İdeolojisi)*, Ankara, 1932.

Yine Tekeli'nin çok etkili olmuş düşüncesine dönülürse, onun modernliğe proje olarak bakması, projelendirme yaklaşımlarının tekil olmadığını görmesini engellemez. Dönem ve tavır farklılıklarını görür. Ancak bu kez de farklılıkları yine "devlet aklı"yla ve değer yargılarıyla tanımlayacaktır. Örneğin, "Osmanlı modernleşmesi 'sıkılgan' bir modernleşmedir"; "'yumuşak' bir modernite projesidir".[44] Erken Cumhuriyet "radikal",[45] çokpartili dönem "popüler" modernlikler ortaya koyacaktır. Bunların hepsi de Tekeli'nin ve sayısız öncül ve ardılının merkezi yönetimin kimi tercihlerine koyduğu teşhislerdir. Oysa merkezi yönetimin iktidarı dışında kalan, yönetimin ilgilenmediği, farkına bile varmadığı, ideolojik ajandasında yer tutmayan alanların aynı sıfatlarla

44. İlhan Tekeli, "Bir Modernite Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması", *Modernite Aşılırken Kent Planlaması*, İmge, Ankara, 2001, s. 22.

45. İlhan Tekeli, "Modernist Meşruiyet Çerçevesinin Yetersiz Kalışının Bir Örneği Olarak İstanbul'un İkinci Dünya Savaşı Sonrasındaki Büyüme Öyküsü", *Modernite Aşılırken Kent Planlaması*, s. 74.

nitelenmesi muhtemelen mümkün değildir. Ama çoğu araştırmacı bu meseleyi araştırma menziline dahil etmez. Örneğin, 1920'ler ve 30'larda Türkiye'de "radikal" modern kapsamında ele alınabilecek bir sanatın (müzikten görsel sanatlara) mevcut olmadığını hesaba katmaz. Ama örneğin aynı zaman aralığı toplumsal mimarlık kavrayışı çok büyük ölçüde değişmiş, "modernleşmiştir". Benzer biçimde 1950'lerden başlayarak doğan modern sanatın, popüler kültürün ve cılız Amerikanizmin ne denli radikal değişimlerle bağlantılı olduğu değil, dönemin iktidarının popülist tavizkâr dili dikkate alınır. Böyle yaklaşılınca, siyasal iktidarların muktedir olduğu inancı aşınmaz. Asıl önemlisi, değişimler yaşanırken tereddütün, radikalizmin ve popülizmin de aslında modernlik olguları olduğu araştırmacıların çoğunlukla dikkate almadığı gerçeklikler olur çıkarlar. Oysa hepsi toplumsal konstrüksiyonlardır ve yorumlanmayı, kuramsallaştırılmayı beklerler.

Bu bakış açısının enteli jansiyanın Tanzimat'tan başlayan "modern" tarihine eklemlendiği aşikâr. Yönetimin doğru ya da yanlış kararlarının, savrulmalarının, rasyonel ya da irrasyonel yaklaşımlarının varedici ve denetleyici gücüne merkezi önem atfedilmektedir. Siyasal iktidarların muktedir olma inancı ne iktidar odakları, ne de toplum geneli tarafından küçümsenmez. Kuşkusuz, tam aksi yönde ilerleyerek siyasal iktidarları küçümseyerek kuramsallaştırma ve tarihselleştirme olasılıkları mevcuttur. İktidarlar mimarlık da dahil tüm kültür pratiklerini denetleyecek güçte değillerdir, kadir-i mutlak değillerdir. Ama bu güce sahip olduklarına inanmak, paradoksal olarak Türkiye'de bir başka modernlik olgusudur. Ayrıntılı ele alınması gereken bir modern mitolojidir.[46] Tarihsel kökenleri bölüm başında belirtildiği gibi Osmanlı öncesi döneme kadar uzanır. Modernleşmeyle birlikte yeni bir kapsam kazanarak sürekli yeniden inşa edilmiştir ve günümüzde de bu inşa sürdürülmektedir.

O zaman Nietzsche'nin yaptığı gibi "hayır ve şerrin ötesinde"[47] bir modernlik açıklaması yapmak Türk tarihyazımında pek söz konusu olmaz. Bununla modernliğin sadece değişim olarak kuramsallaştırılıp, iyi ve kötü şeklindeki değer yargılarına imkân vermeyecek şekilde yorumlandığı yaklaşımların çok az olduğu kastediliyor. Aksine modern-

46. Modern mitoslar için bkz. Pete Bennett ve Julian McDougall (haz.), *Barthes' Mythologies Today: Readings of Contemporary Culture*, Routledge, Londra, 2013. Kitap bu bölümde anlatılan Türkiye özelindeki sorunsallara değinmez.

47. Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Leipzig, ilk basım 1886.

lik çoğu örnekte hep olumludur. Daha önce belirtildiği gibi, objektivite ve rasyonalite merkezli bir modernliktir. Adeta bilimseldir. Denetleyici siyasal ve epistemik iktidarlarla mücadele halindeki kişi ve grupların eylemleriyle varedilmiş bir kavga ve uzlaşma alanı değildir. Oysa bu tür mücadele güzergâhlarını da modernliğin olağan tezahürleri saymak gerekir. O zaman örneğin, faşizmin,[48] Antikite'ye yönelik nostaljilerin,[49] genelde Ortaçağcılığın ve Yeni Osmanlıcı düşlerin de modernite kapsamında olduğu fark edilebilecektir.

Bu durumda yapılabilecek olan, modernliğin sürekli arızalar ürettiğini ve o arızaları gidermek için de bitimsiz eleştiriler, revizyonlar, inkârlarla ilerlemek zorunda olduğunu dikkate almaktır. Buysa artık çok güçlü bir kuramsal damar oluşturan modernite eleştirisi alanını açmayı gerektirir. Ne var ki Türkiye'de bu eleştiri alanı da çok yaygın biçimde "devlet aklı"nı eleştirme güzergâhında gündeme gelir. "Devlet aklı"nın yaptığı yanlışları eksen alarak sorun teşhis etmeye yönelinir. Yanlışları da doğruları da sanki yönetici otorite yapmaktadır. Asıl önemlisi, toplumsal değişimde yanlış-doğru kutupsallığına takılıp kalmak, bunu da hep "devlet aklı"nı eksen alarak yapmak, sayısız veçhesi olan değişimi anlamak için çok cılız bir historiyografik nedensellik bağı kurmaya girişmek demektir. Yapılması gereken modernite eleştirisi etkinliği üretmektir. O zaman devletin de sayısız toplumsal aktörden biri olduğunu fark etmek gerekir. Devlet tek müsebbip değildir.

3

Bu kitapta sadece bazı mimarlık sorunsalları üzerinde yoğunlaşarak "devlet aklı"nın erişmediği, erişemediği, bazen buna niyet de etmediği, hatta farkında bile olmadığı konuların üzerinde durulması amaçlanıyor. Hepsi epey eskilere uzanan tarihsellikleri olan modernlik olguları. Ender istisnalar dışında 19. ile 21. yüzyıl arasında varlık kazandılar. Anlatılacak olanların hemen hepsini yine yönetimin kararlarıyla ve savunduğu ideolojiyle açıklamak tabii ki mümkün. Çoğu zaman da öyle yapılır. Ancak burada bu saplantılı ilgiye mesafelenerek, ele alınan her

48. Örneğin Faşizm'in modernizmle ilişkisi için: Roger Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave Macmillan, 2007.

49. Örneğin George E. McCarthy, *Romancing Antiquity: German Critique of the Enlightenment from Weber to Habermas*, Rowman & Littlefield Publishers Inc., Lanham, MD, 1997.

olguyu kendi özgül tarihselliği içinde yorumlamak deneniyor. Aynı yorumlama çabasını kitapta hiç yer almayan pek çok mimari olguya yönlendirmek de mümkün. Ele alınanlar da dahil pek çoğunda siyasal tarihle bağlantılandırılabilecek müdahiller saptamak kolay. Burada hiç gündeme gelmeyecek mimarlık öğretimi konusu bile devlet aklının bitimsiz müdahaleleriyle karşılaşmıştır ve karşılaşır. Örneğin olumsuz, hatta zararlı varlığına rağmen, bir devlet kurumu olan YÖK mimarlık öğretimi alanındaki pek çok aktörden sadece biridir.

İlerleyen sayfalarda "devlet aklı" ile açıklanması imkânsız, ama sık sık öyle yorumlanmasına çalışılmış çeşitli mimarlık tarihi sorunsalları yönetim pratiklerine doğrudan eklemlenmeyerek tarihselleştirilmeye çabalanıyor. Önem sırasına dizilmiş değiller. Her biri kendi başına önem taşıyor. Sayıları da kuşkusuz buradakilerden ibaret değil.

Kitap bu Giriş metni ile bir Sonuç bölümü dışında iki ana kesimi içeriyor. İlk ana kesim "Türkiye'de Mimarlığın Tarihini Yazmak" dört bölümden oluşuyor: 1. Türk Mimarlık Tarihçiliğinin Tarihini Yazmak; 2. Türkiye'de Mimarın Mesleki Tarihini Yazmak; 3. İstanbul Mimarlarının 20. Yüzyıldaki Tarihini Yazmak; 4. Erken Cumhuriyet Mimarlığının Tarihini Yazmak. İkinci ana kesim olan "Türkiye'de Mimarlığın Kamusallaşmasının Tarihini Yazmak" içindeyse sekiz bölüm bulunuyor: 5. Osmanlı ile Özdeşleşmenin Tarihini Yazmak; 6. Türkiye'de Lümpen Tarihselcilik ve Lümpen Tarihçilik; 7. Ankara'nın Başkentleşmesinin Toplumsal Tarihini Yazmak; 8. Toplumsal Mimarlık Kavrayışının Tarihini Yazmak; 9. "Öteki"nden Öğrenme Patolojisinin Mimari Tarihini Yazmak; 10. Mimarlık Dergiciliğinin Tarihini Yazmak; 11. Mimari Polemiğin ve Sansasyonun Tarihini Yazmak; 12. Mimarı ve Mimarlığı Sergilemenin Tarihini Yazmak.

Bu iki kesimli düzenleme mimari olguların çok geniş yayılım alanının kısmen farklı iki veçhesini tartışmaya yönelik. Bunun mimarlığın içişleri ve dışişleri sorunsalları olarak ayrı ayrı açıklanması mümkün. İlk ana kesimi oluşturan "içişleri", "Türkiye'de Mimarlığın Tarihini Yazmak" adı altında toplanıyor. Mimarlığın bir tarihyazım alanı, bir meslek, bir hizmet sektörü bileşeni ve tasarımsal ve inşai bir etkinlik bölgesi olarak modernleşmesinin historiyografik serüvenini özetliyor.

Birinci bölüm "Türk Mimarlık Tarihçiliğinin Tarihini Yazmak" başlığını taşıyor. 1873'teki ilk denemeden başlayarak önce amatörler, 1950'lerden itibaren de profesyonel mimarlık tarihçileri tarafından yazılmış metinlerdeki yaklaşımları ele alıyor. Bölümün temel meselesi şu: "Türklerin de bir mimarlığı vardır ve dünya tarafından hiçe sayıl-

mıştır" şeklindeki kavrayışla, dolayısıyla ulusun inşasıyla başlayan bir sürecin giderek özgül bir akademik historiyografik alana dönüşmesi... İkinci bölüm "Türkiye'de Mimarın Mesleki Tarihini Yazmak", ortaçağdan bugüne uzanarak mimarlık ürünlerinin değil, mesleğinin tarihselleştirilmesini deniyor. Hedefi, yönetimin mimarlık politikalarını merkeze almaksızın, mimarın mesleki rollerinin ve kimliğinin değişimi. "İstanbul Mimarlarının 20. Yüzyıldaki Tarihini Yazmak" başlıklı üçüncü bölüm bir önceki bölümü bütünlemeye yönelik bir deneme. Uzun süre boyunca ülkenin neredeyse tek örgün mimari hizmet odağı gibi işlev gören İstanbul'da mimarların kendi meslek gruplarına ve sorumluluklarına nasıl baktığını tartışıyor. 20. yüzyıl başlarında yaklaşık olarak vatan görevi yapanlar olarak tanımlanmış bir meslek grubunun 21. yüzyılda olağan bir kapitalist hizmet elemanına dönüşmesi süreci bu.

Dördüncü bölüm, "Erken Cumhuriyet Mimarlığının Tarihini Yazmak", yaklaşık olarak 20. yüzyıl Türkiye mimarlığının tarihini Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişin siyasal uzanımlarını arkaplana atıp Avrupa ve dünya genelinde ortaya çıkan değişimlere odaklanarak yazma gereğini hatırlatıyor. Daha önemlisi Türkiye'deki mimari değişimin "devlet aklı"yla değil, çoğu öngörülmemiş ve muhtemelen görülemez felaketler, başkalaşımlar, karşılaşma ve kesişmelerle nasıl gerçekleştiği araştırılıyor.

Kitabın ikinci ana kesimi, "Türkiye'de Mimarlığın Kamusallaşmasının Tarihini Yazmak", ilk kesimdeki sorunsallarla bağlantılı, ancak ayrıca tartışılması gereken meselelere de yoğunlaşıyor. Onları kabaca mimarlığın "icra"sını değil, toplumsal algılanışını ilgilendiren konular saymak gerekir. Başka bir anlatımla, mimarlığın nasıl üretildiğine değil, nasıl tüketildiğine ilişkinler. Bu kesim, toplumun, toplumsal grupların özgül mimarlık meselelerini nasıl, hangi araçlarla kavrayıp, nasıl tepkiler verdiğini ve vermediğini ele alıyor. Bu meseleler mimarlığa dışsal değiller, ama doğrudan mesleki nitelikte de sayılamazlar. Çünkü sadece meslek insanlarını değil, tüm toplumu ilgilendiriyorlar. Mimarlığı kamusallaştırırlar. Kuşkusuz mimarlık her yer ve zamanda kamusallaşır. Ama çok kaba bir başlangıç analiziyle ifade edilirse, geleneksel dünyada ve modernitede farklı kamusallaşır. Örneğin, geleneksel dünyadaki fizikososyal kavrayışın yanına fizikomatematik kavrayış eklenir. "İki odalı bir evim var," yerine, "175 metrekarelik, metrekare fiyatı 250.000 liralık bir daireye sahibim," demek iki ayrı çağda yaşamak demektir. Benzer biçimde moderniteyle birlikte mekânları sadece içinde yaşayarak kavramanın yanı sıra, onları resimsel, geometrik, ma-

tematiksel temsilleri üzerinden kavrama ve deneyimleme imkânı doğmuştur. Heidegger aforizmasındaki anlatımla "dünya artık resim (*Weltbild*) olarak kavranıyor" demek mümkün olur. Sözgelimi bir 16. yüzyıl Osmanlısının "Mısır da, Kırım da, Mora da Devlet-i Aliye'nin toprakları" demesi ile onları bir haritada gösterebilmesi çok farklı kavrayışlara işaret eder. Veya mimarlık ürünleri hakkında konuşmanın tanışlar arasında dedikodu kapsamında gündeme gelmesi, kitapta, süreli yayınlarda anlatılıp irdelenmesinden çok farklıdır. Mimarlığın modern kamusallaşması burada kısaca özetlenemeyecek kadar karmaşık, dallı budaklı bir olgular, söylemler alanıdır. Aşağıda yalnızca kitapta ele alınan birkaç kamusallaşma alanı tartışılıyor.

Beşinci bölüm, "Osmanlı ile Özdeşleşmenin Tarihini Yazmak" yaklaşık 16. yüzyıldan bugüne Osmanlı siyasal egemenlik alanı içinde yaşayanların kendilerini Osmanlı diye tanımlayıp tanımlamadıklarına odaklanıyor. Kimler, ne zaman kendilerini Osmanlı diye nitelendiriyorlardı? Bu özdeşleşme anlatısı bugün nasıl ve ne kadar kabul görüyor? Kısaca, geçmişte ve bugün kendini Osmanlıya mensup ve/veya ardıl sayma duygusunun ne denli karmaşık olduğunu ortaya koymayı amaçlıyor. Bunun kronolojik, coğrafi, etnik, dinsel sayısız değişkene göre sürekli farklılaştığını kısaca anlatıyor.

Altıncı bölüm, "Türkiye'de Lümpen Tarihselcilik ve Lümpen Tarihçilik", Türkiye dahil hiçbir yerde –gündemdeki yeri ve anlamı değişse de– ortamdan silinmeyen tarihselci mimarlığın bazı özel formlarını ele alıyor. Mimari sonuçlarının ve historiyografik araştırmalardaki açıklamalarının ağırlıklı olarak tasarımsal "nefaset"e veya ardındaki meşrulaştırıcı ideolojiye dayanarak yorumlanması alışkanlığını terk etmeyi öneriyor. "Boş ideoloji" gibi bir kavram önerilerek farklı yorumlama imkânlarının sorgulanması deneniyor. Kısaca şu iddia edilmekte: Ancak boş ideolojiler mimarlığın bir ideolojik aparata dönüşmesini sağlayabilirler. İçeriksizlikleri ve tutarsızlıkları bizatihi anlam üretir.

Yedinci bölüm, "Ankara'nın Başkentleşmesinin Toplumsal Tarihini Yazmak", genellikle Türkiye modernleşmesini ve Ankara'nın bir modernlik odağı olarak yeniden inşasını eksen alarak yazmak yerine, bu değişime yönelik toplumsal kavrayışı araştırarak yazma gereğine işaret ediyor. Bölümün kronolojik uzanımı 20. yüzyıl ortalarında sonlanıyor. Yönetimin değil, entelijansiyanın bu değişimi nasıl yorumladığını araştırıyor. Buradaki kent planlama girişimlerini ve mimari değişimi değil, varlık kazanmakta olan yeni başkentin nasıl yorumlandığını anlamaya yönelik bir deneme. Bölüm, orada neyin doğru neyin yanlış ya-

pıldığıyla hiç ilgilenmeyerek, doğru ile yanlışın entelijansiya tarafından nasıl tanımlandığına odaklanıyor.

"Toplumsal Mimarlık Kavrayışının Tarihini Yazmak" başlıklı sekizinci bölüm, 18. yüzyıla kısa bir değinmeyle 19. ve 20. yüzyıllarda meslek insanlarının değil, kentlilerin değişen mimarlık algılarını araştırmaya yönelik. Bu bölüm, bugüne kadar uzanan bir kavrayış değişiminin senaryosunu yazmanın gerekliliğine odaklanıyor. Mimarlığın salt arkitektonik ve teknik mesleki kavrayışa ilişkin olmadığını, geniş bir toplumsal zeminde kamusallaşarak gerçekleştiğine işaret ediyor.

Öğrenmek, bir meslek grubunun henüz bilmediklerinin farkına varıp bu eksiği gidermek için çabalaması edimi değildir. Kaldı ki, bilinmeyenlerin sadece farkına varmak bile travmatik bir deneyim haline gelebilir. Osmanlı'dan başlayarak Türkiye'de böyle bir süreç yaşanmıştır. Bir grup "acz"in öğrenmeyle giderilmesi olarak tanım kazanmıştır. Ancak, 18. yüzyıl ve sonrasında yaşanan süreç aslında bir epistemik rejim değişimidir. Yalnızca önceden bilinmeyen pratiklerin ülkeye taşınmasından ibaret değildir. Eksikliklerin tamamlanması anlamına gelmez. Bilginin verili, ezeli ve ebedi olmaktan çıkıp üretilir olması, olumsallığının farkına varılması sürecidir. Kimden öğrenildiği değil, bilginin nasıl üretileceği meselesidir. Oysa, Osmanlı/Türkiye mimarlık camiası bu süreçte her öğrenilmesi gerekenin ülke dışından, "öteki" olarak tanımlı "Batı"dan alınması durumunu sorunsallaştırmış görünür. Bunu daha da travmatik kılansa, geleneksel öğrenme rejimi içinde "hoca"nın merkezi rolü olur. Bilmeyenler, bilenden doğrudan öğrenmek zorunluğunu merkeze alan bir geleneksel epistemik rejim içinde yetişmişlerdir. Bunun komplikasyonlarından biri "hoca"nın otoritesine mutlak bağımlılık olur. "Öteki"nin bilgi binasındaki çoğulluk, tartışmalılık ve bitimsiz kavgalılık hali görülmez. Öğrenilecekler, hocanın vazettiğinin tekil doğru olduğu inancıyla öğrenilir. 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın yaklaşık ilk yarısında Türk mimarlık ortamına bu yaklaşım egemendir. Hocaya muhtaç olmadan ve daha önemlisi her yeni bilgiyi tartışmalı kılarak öğrenme pratiklerini geliştirmek, özetle modern epistemik rejimi içselleştirmek gerekir. "'Öteki'nden Öğrenme Patolojisinin Mimari Tarihini Yazmak" başlıklı dokuzuncu bölümde bu değişim tartışılmakta.

Onuncu bölüm "Mimarlık Dergiciliğinin Tarihini Yazmak", on birinci bölüm "Mimari Polemiğin Tarihini Yazmak" ve on ikinci bölüm "Mimarı ve Mimarlığı Sergilemenin Tarihini Yazmak", topluca mimarlık alanının özgül iç meselelerini ele alıyor. Her birinin farklı uzunlukta

kendi tarihleri var. Hepsi 20. yüzyılda doğdular ve devlet aklıyla bağlantılı değiller.

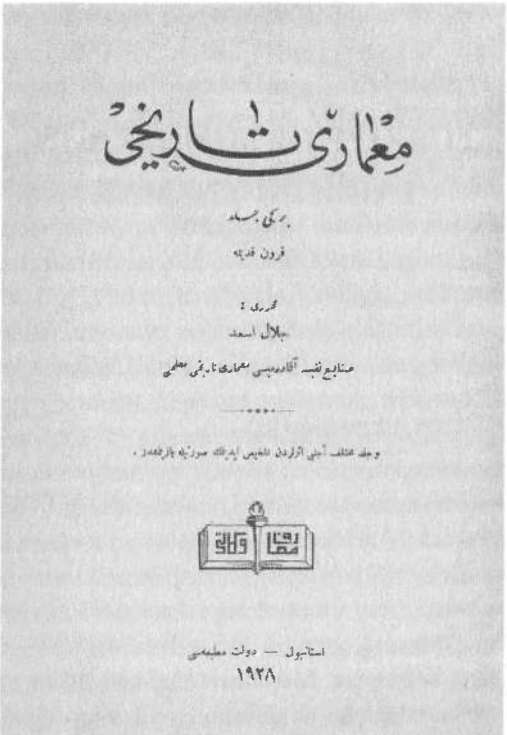
Kitabın sonuç argümanlarını kısaca özetleyen 13. bölümü "Karşı-Modernlik, Mimarlık, Tarihyazımı ve Müstereddit Modern Bir Aktör Olarak Devlet" modern Türkiye'de mimarlığın hem icrai içişleri, hem de kamusallaşma bağlamında tarihi yazılırken karşılaşılan durumları, hatta açmazları irdeliyor. Türkiye'deki modernleşme güzergâhlarının ürettiği değişimlerin mimarlık özelinde kısmi yapısal bir analizini yapma denemesi. Değişimlere tereddütle, kaygıyla yaklaşma hallerini, bitimsizce tepkiler üretmeyi, onları bir türlü olağanlaştırmama psikozlarını anlamayı deniyor. Bunlar sadece Türkiye'de gündeme gelmiş toplumsal kavrayışlar değil. Tepkisel modernlik, müstereddit modernlik,[50] hatta gerici modernlik[51] gibi etiketlendikleri yer ve zamanlar var. Ancak "Sonuç" kesimi modernliğe yönelik bu eleştirel yaklaşımların da modernleşmenin olağan bileşenleri olduğu iddiasında temelleniyor. Daha önemlisi, bu modern muhalefetin modernlikle bir karşıtlık ilişkisi içinde tanımlanmasını sorunlaştırmayı deniyor. Bir yanda modernler, öte yandan müstereddit modernler şeklinde bir yarılmadan çok, öznelerin her iki pozisyonda birden düşünüp davrandığını söylemek daha doğru olacaktır. Ne var ki, Türkiye'de mimarlık olgularına sadece historiyografik olarak değil, güncel bağlamlarda da yaklaşırken müstereddit hallerinin çok yoğun yaşandığını söylemek gerekir. Tereddütleri unutamamak burada gaza ve frene aynı andan basan bir psikososyal hal üretiyor.

Kitabın ana sorunsalı olan kadir-i mutlak devlet inancı bu müstereddit anadamarın bir bileşeni. Türkiye'de özellikle geçerli. Dolayısıyla, çalışmanın nihai sonucu şöyle özetlenebilir: Devletin aklı, burada amaç sadece mimarlık olsa da, toplumsallığın tezahür ettiği hiçbir alanda her şeye ermez – 13. yüzyılda da, 21. yüzyılda da... Kuşkusuz erdiğine inanmak mümkündür; ancak bu çok eskimiş saplantı unutulmalıdır. Sivil toplum bu unutuşu gerçekleştirmek suretiyle inşa edilmiş olur. Mimarlık üzerine düşünme imkânları modern devletin aslında müstereddit modern bir aktör olduğunu fark ederek genişler.

50. Dünya genelinde mimarlıkta müstereddit modernlik için bkz. Uğur Tanyeli, *Müstereddit Modernler: Schmitthenner, Pikionis, Fathy, Eldem, Correa. Dünyada ve Türkiye'de Mimar İdeologlar*, Işık Üniversitesi Yay., İstanbul, 2018, s. 11-27.

51. Almanya özelinde bkz. Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

TÜRKİYE'DE MİMARLIĞIN TARİHİNİ YAZMAK


معماری تاریخی

برنجی جلد

قرون قدیمه

تحریری :

جلال اسعد

صنایع نفیسه آکادمیسی معماری تاریخی معلمی

وجه مخالف آیلی اثرلرك تعیین ایدیلك صورتیله باصیلمشدر .

استانبول — دولت مطبعه‌سی

۱۹۲۸

Dünya mimarlık tarihine ilişkin ilk Türkçe kitap: Celal Esad, *Mimari Tarihi* (Devlet Matbaası, İstanbul, 1928). Sadece Antik Pers dönemine kadarki aralığı kapsayan birinci cildi yayımlanmıştır.

1

Türk Mimarlık Tarihçiliğinin Tarihini Yazmak

MİMARLIK TARİHÇİLİĞİ modernitenin bir ürünüdür. Hatta mimarlığın tarihselliğinin farkına varılması ve bunun bir anlatıya dönüştürülmesi modernliği kuran pratiklerden biridir. Türkiye'deyse mimarlık tarihçiliğinin doğuşu yine birer modernlik olgusu olan ulusun ve milliyetçi ideolojilerin inşasıyla bağlantılıdır. Bu açıdan İtalya, Fransa, İngiltere ve ABD'den farklı bir başlangıcı vardır. Geri kalan dünya parçasındaysa durum sayısız çeşitlemenin varlığına karşın Türkiye'dekine benzer. Kuşkusuz hem ilk, hem de ikinci gruptaki ülkelerde milliyetçi ideolojik ısrar değişen kronolojik eşiklerde ve farklı tarihçiler sayesinde değişen oranlarda vardır. Ancak mimarlık tarihi giderek bir tür depolitizasyona uğrar. Kendi özgül tarihselliğini yaşamaya başlar[1]; milliyetçi ideolojik kaygılar merkezi önemini yitirir.

Mimarlık bağlamında milliyetçi ideolojiler genelde "bize ait bir mimarlık" ararlar. Uluslar sayısız kültür pratikleriyle, bu arada mimarlık aracılığıyla da kurulur. Ulusun coğrafyasını ulusun mimarisi de tanımlar. Bunun gerçekleştirilebilmesi için birkaç "teknik" işlem yapmak gerekir: Önce bir ulusal coğrafya tesis etmek, bir ulusal vatan tanımlamak,[2] ardından mevcut mimari durumun "bize ait olmayan"la karakte-

1. Türk mimarlık tarihçiliğinin tarihi için genel bir çalışma: Halil İbrahim Düzenli, "Fiziksel İnşadan Metinsel İnşaya: Türkiye'de Mimarlık Tarihi ve Tarihçiliğinin Serüveni", *TALİD Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, cilt 7, sayı 13, s. 11-49. Aynı dergide konuya ilişkin çok sayıda makale vardır.

2. Türkiye'de vatanın inşası için: Behlül Özkan, *From the Abode of Islam to the Turkish Vatan: The Making of a National Homeland in Turkey*, Yale University Press, 2012.

rize olduğu saptamasını yapmak ve durumu düzeltme gereğine işaret etmektir. Bunun kaçınılmaz sonucu ise mimarlık tarihine başvurmak ve böyle bir "bize ait" mimarlığın geçmişte yüzlerce yıldır zaten varolduğunu öne sürmek olur. Bunun kanıtlanmasıysa gelenek icadı[3] kategorisinde değerlendirilebilecek bir milli mimarlık çizgisi tesis etmeyi zorunlu kılar. Böyle bir historiyografik çizgi sayısız parametreye göre yazılabilir. En yaygın kullanılan parametrelerden biri siyasal ve ideolojik değişimleri eksen almaktır. Tüm ideolojiler gibi milliyetçilik de sürekli değişir, dallanır, başka ideolojik güzergâhlarla kesişir. Her mimari-ideolojik değişim ve kesişme öncekiyle tam örtüşmeyen yeni güzergâhlar çizmeye yol açar. Dönemlerini teşhis ve icat etme imkânı verir. Böyle bir dönemleme mimarlığı siyasallıkla ve iktidar değişimleriyle açıklama çabasının bir ürünüdür. Kuşkusuz, mimarlığı vareden psikososyal ortam bağlamında onunla ender olarak çakışan başka dönemlemeler de yapılabilir. Teknolojik değişimleri ana parametre olarak ele almak da bir başka historiyografik imkândır. Morfolojik ve üslupsal değişimleri eksen almaksa en yaygın tarihyazım güzergâhlarından biridir. Farklı parametrelere göre yazılmış mimarlık tarihleri çoğaldıkça, siyasal ideolojik parametrelerde temellendirilmiş tarihyazımları giderek başatlıklarını yitirirler. Çoğullaşma tekillik üzerindeki ısrarı tahrip eder. Tarihyazım alanını normalleşmek zorunda bırakır. Aşağıda bu çoğullaşmanın Türkiye'de ne kadar gerçekleşebildiği üzerine bir deneme yapılıyor.

1

Mimarlık tarihçiliğinin tarihini yazmak öncelikle mimarlık tarihinin ne olduğunu tartışmayı gerektirir. Mimarlık tarihine ilişkin veriler amacı doğrudan mimarlık olmayan başka amaçlarla yazılmış metinlerin içinde sık sık yer alır. Genel tarih çalışmaları dönemlerin önemli mimarlık ürünlerine değinirler. Gezi metinleri bunu daha bile fazla yapar. Kuşkusuz devlet belgeleri, mahkeme kayıtları da mimarlık tarihinde kullanılabilir bilgiler içerirler. Hatta dinsel metinlerin de veri olarak kullanılması mümkündür. Kullanılmıştır da. Ancak mimarlıktan da söz eden

3. "Geleneğin icadı" kavramının gündeme getirildiği ilk çalışma: Eric Hobsbawm ve Terence Ranger (haz.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1992, özellikle s. 1-14'te Hobsbawm'ın yazdığı "Introduction: Inventing Traditions" bölümü; Türkçesi: *Geleneğin İcadı*, çev. Mehmet Murat Şahin, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006.

sayısız metnin mimarlık tarihi niteliğinde olduğu söylenemez. 2. yüzyılda Pausanias'ın *Periegesis Hellados*'u (Yunanistan'ın Betimlenmesi), geç 19. ve erken 20. yüzyıl Osmanlı "idare-i beytiye" okul kitapları ya da 17. yüzyılda Evliya Çelebi'nin sayısız yapıyı betimleyen *Seyahatname*'si tabii ki çok değerli veri kaynaklarıdır, ama onlar mimarlık tarihi yazmıyorlardı.

Mimarlık tarihi yazımı sadece eldeki yazılı, çizili ve inşai verilerin betimlenmesi anlamına gelmez. Üç önemli pratiğin icadını gerektirmiştir. Birincisi, eldeki çok geniş veri toplamından bir kesimi mimarlık adı altında ötekilerden ayrıştırılmalıdır. Mimari bilgi gezginin deneyimlerinden, bürokratik belgenin içeriğinden, dinsel anlatının asli işlevinden koparılmalıdır. İkincisi, mimarlığa ilişkin bilgi tarihselleştirilmelidir. Veriler zaman ve mekânda disipline edilmelidir. Bu iki açıdan da çok sayıda mimarlık ürününü içeren süreçlerin tesis edilmesi gerekir. Bunun anlamı, önce sayısız başka toplumsal olgunun oluşturduğu kaotik bütünden mimarlık ürünü diye tanımlananları yalıtmak, sonra da o yalıtılmışları süreç ya da süreçler içinde sıradizimine tabi tutmaktır. Sıradiziminin en bildik formu kronolojik olandır kuşkusuz; ama örneğin estetik/morfolojik denebilecek ölçütlerle de sıralamalar yapılmıştır. Wölfflin'in artık bir klasik olmuş kitabı bunu yapar.[4] Hâlâ da bu doğrultuda çalışmalar yapılır. Sözgelimi sayısız Rönesans yapısından hangilerinin bir tarihsel anlatıyı inşa etmek için kullanılacağına karar verilir. Belirli bir kronolojik aralıkta varedilmiş olanların tümünü dikkate alan anlatılar kurmak açıkça olanaksızdır. Daima seçmek ve seyreltmek zorunluluğu vardır. Mimarlık tarihi yazımı için gerekli üçüncü pratik ise anlamlandırmak ve açımlamaktır. Ele alınan tarihselleştirilecek ürünler neden, hangi gerekçelerle öyle yapılmıştır sorusu sorulmalıdır. Bu sorunun yanıtı uçsuz bucaksız bir imkânlar dizisi tanımlar. Tasarımsal, ekonomik, teknik, siyasal, estetik, dinsel sayısız gerekçe parametre ve etmen "icat etmek" gerekir. Bunlar elde hazır değillerdir; tarihçinin "zanaatı" sayesinde yaratılırlar.

Mimarlık tarihçiliği zanaatının doğuşu ve mimarlık tarihinin özerk bir disiplin olarak tesisiyse çok yeni bir gelişmedir. Sanat tarihi disiplininin akademik bir etkinliğe dönüşmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Christopher S. Wood, 1875'te ABD'de Harvard Üniversitesi'nde ülkenin

4. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, F. Bruckmann Verlag, Münih, ilk baskı: 1915. Türkçe baskıları da vardır.

ilk sanat tarihi profesörü atandığında Almanya, Avusturya ve İsviçre'de 29 üniversitedeki ilgili bölümler/kürsülerde 21 kadrolu sanat tarihi profesörü bulunduğunu belirterek genel durumu açıklar.[5] Öncü Almanca konuşan ülkelerdir. İlk Türk sanat tarihçilerinin orada eğitim görmüş ve/veya oralarda yetişmiş uzmanlarca burada eğitilmiş olmaları bir rastlantı değildir. Bu konunun "ötekinden öğrenme patolojisi" ne ilişkin çerçevede de ele alınması gerekir. "Hoca"nın iktidarının uzun bir ömrü olmuştur (Bkz. 9. Bölüm: "'Öteki'nden Öğrenme Patolojisinin Mimari Tarihini Yazmak").

Türk mimarlık tarihçiliğinin tarihini yazmak bazı özgül sorunsalları tartışmaksızın başarılamaz. Bu sorunsalların hemen hiçbiri benzer ulusal historiyografik geleneklerde söz konusu olmaz. En önemli mesele Türkiye'nin mi, yoksa Türklerin mi mimarlıklarının tarihinin yazılacağına ilişkindir. Her ikisinin yanıtı da örneğin İran, Mısır, İtalya, Fransa veya İngiltere vb. için verilebilecek yanıtlar kadar kestirme olamaz. İran ve Mısır bir tarihsel coğrafya terimi olarak neredeyse sabittir. Fransa'nın sınırları Fransız ulusunun oluşum süreciyle örtüşür. Siyasal coğrafyası 18. yüzyılda sabitlenmiş gibidir. O yüzyılda Riviera İtalyanca, Alsas ve Loren Almanca konuşan bölgelerken Fransa'ya katılmışlardır, ama ülke neredeyse doğal engellerle coğrafi anlamda tanımlı gibidir. İtalya ise Alpler ve Akdeniz'in çizdiği doğal sınırlara sahiptir. Ulus-devlet haline gelmeden önce bile neresinin İtalya sayılacağının tartışması olmamıştır.

Türkiye aynı tür bir coğrafya değildir. Gerçi daha geç 12. yüzyılda bile Avrupalıların "Türkiye" (Turchia) diye adlandırdıkları bir yer vardı; ancak bu adlandırmada iki açmaz ortaya çıkar. Birincisi, bu terim Türkler ve komşu coğrafyalarda yaşayanlar tarafından kullanılmamıştır. İkincisi o dönemde ülkenin sınırları tanımlı değildir. Aynı yüzyılda Avrupalıların neresini Türkiye diye adlandırdıkları olsa olsa onu Anadolu'da Türklerin yaşadığı yer olarak düşünmeleri dışında belirsizdir. Oysa Mısır, orada kimler yaşarsa yaşasın –ki bu etnik aidiyet tarih boyunca sürekli değişmiştir– hiçbir tanım belirsizliğine neden olmaz. Mısır hep Mısır'dır. Türkiye'nin tarihsel coğrafya bağlamında kesinleşen tek sınırı İstiklal Savaşı ardından Lozan'da üzerinde anlaşmaya varılan sınırlarıdır. Gerçekçi tanımı Osmanlı'dan artakalan ve Misak-ı Milli ile çizilen sınır olarak yapılabilir. Aynı tanım 1910 yılında yapılsaydı, Ma-

5. Christopher S. Wood, *A History of Art History*, Princeton University Press, Princeton ve Oxford, 2019, s. 252.

kedonya'yı ve hatta güneydeki Arap ülkelerini de kısmen içerebilirdi. Hatta 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'na kadar Bulgaristan'ın çeşitli yörelerinde Türkler Bulgarlardan daha geniş bir nüfusla temsil ediliyordu. Misak-ı Milli sınırları tesis edildikten sonra da hem batıda, hem kuzeydoğuda, hem de güneyde Türklerin nüfus içinde önemli oranda pay sahibi olduğu bazı yerler dışarıda kalmıştı.

Tarihyazımsal sorun, modern ulusal sınırlar içinde tanımlı coğrafyanın Türk mimarlığının sınırlarını da her çağ için çizmemesinden kaynaklanır. Her dönemde bugün yeni Türkiye içinde olan, ama geçmişte öyle olmamış yerler vardır. Eskiden pekâlâ da Türkiye sınırları içinde olan, bugün olmayan yerlerse daha bile fazladır. Örneğin, 11. yüzyılda Adana ve Antep Suriye'nin bir parçası sayılırdı. Kuzeydoğuda bir zamanlar Gürcistan'ın ve Ermenistan'ın içinde diye tanımlanabilecek bölgeler bulunuyordu. 12. yüzyılda Bursa ve genelde Batı Anadolu Bizans olarak tarif edilebilirdi. 15. yüzyıl ortalarına kadar Türkiye'nin denize komşu hemen her yöresinde, kuzeyde Amasra, batıda Scala Nuova (Kuşadası), güneyde Ajazzo (Ayas), Trakya'da Rodosto (Tekirdağ) ve Gelibolu gibi İtalyan kentleri yer almaktaydı. Oralarda henüz Türkçe de konuşulmuyordu. O zaman modern bir araştırmacı hangi Türkiye'nin mimarlık tarihini yazmakta olduğunu saptamak zorunda kalır. Yanıt, "bugünkü Türkiye'nin mimarlık tarihini yazıyorum" olamaz. Bugünkü Türkiye toprakları mimari üretim bağlamında zaman zaman dışa taşar, zaman zaman da komşu mimari gelenekler Türkiye'ye doğru uzanır. Bunun karmaşık değişim senaryosunu yazmak, teorik açıklamalara girişmeyi gerektirir.

Türklerin yeryüzünde coğrafyadan adeta "münezzeh" olan modernöncesi tek etnik grup olduğu da söylenebilir. Türkçenin en eski yazılı belgeleri olan Orhun Anıtları bugün Moğolistan sınırları içinde kalır. Neredeyse tüm Orta Asya Horasan'a kadar zamanla Türkleşmiştir. Tüm İslam coğrafyasında Türklerin genişliği değişen gruplar halinde yerleştiği pek çok bölge vardır. Bir Mısır Kıpçakçasından söz edilebilir.[6] Memluk yönetimi o dönemde "Devletü'l Etrak" (Türklerin devleti) diye adlandırılabiliyordu. Memluk üst sınıfı Osmanlı fethi sonrasında bile Türk kimlikleri üzerinde ısrarlıydı (Bkz. 4. Bölüm: "Osmanlı ile Özdeşleşmenin Tarihini Yazmak"). O halde Memluk dönemi Mısır mi-

6. Bkz. Janos Eckmann, "Memlûk Kıpçak Edebiyatı", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten (1982-83)*, 1986, s. 85-99. U. Uzunkaya, "Memlûk Kıpçak Türkçesinin Bir Alt Diyalektinin Yeni Tasarımı: Mısır Oğuzcası", *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 12, 2023, s. 879-914.

marlığı tarihi Türk mimarlığının içinde mi dışında mı kalacaktır? Ya da İran'daki Selçuklu yapıları hangi historiyografik paketin içine konacaktır? Rusya'da kuzeyde Kazan'dan güneyde Kırım'a kadar bir Türk yerleşme tarihinden konuşulabilir. İran benzer biçimde hâlâ sayısı asla resmen açıklanmayan çok geniş bir Türk nüfusu içerir. Fransız fethine kadar bir Cezayir Türklüğünden bile söz edilebilirdi. Hindistan'da geçmişte Türk hanedanların yönettiği yer ve yöreler bulunur. Liste genişletilebilir.

O zaman bölüm başında değinilen historiyografik sorun doğar: Türkiye'nin mi, yoksa Türklerin mi mimarlık tarihi yazılacaktır? Yukarıda her ikisinin de çok karmaşık meseleler olduğundan söz edildi. Türk mimarlık tarihçileri çok uzun süre ve hatta hâlâ bu gibi kuramsal sorunlara hiç değinmeden yazma alışkanlığını belki de bu nedenle geliştirmişlerdir. Kolay çözüm, siyasal egemenliğin Türklerde olduğu yerlerin mimarlıklarını Türk mimarlığının kapsamına almak olur. Buysa bu kitabın ana sorunsalı olan siyasal iktidarla mimarlığı örtüştürerek düşünmeye yol açmış gibidir. Bu yaklaşım, devleti kim yönetiyorsa mimarlık da onundur şeklinde bir sonuç üretecektir. Ne var ki, bunun yorumu evet-hayır yalınlığında olamaz. Ulusalcı savlarla doğrulanıp yanlışlanamaz da...

O nedenle Türklerin coğrafi etkinlikleri içinde ortaya konan mimarlık ürünlerinin Türk ulusal mal varlığına eklenmesi ciddi historiyografik sorunlar çıkarır. Bunlar ne ölçüde Türk mimarlık tarihçiliğinin malzemesi sayılacaktır? Banisi etnik Türk olan yapılar konumlandıkları coğrafyaya mı, banisinin etnik aidiyetine mi atfedilmelidir? Sözgelimi, İsfahan Mescid-i Cuması'ndaki anıtsal Terken Hatun kubbesi bir Selçuklu prensesi tarafından inşa ettirildiği için Türk mimarlık tarihinin mi, İran mimarlık tarihinin mi malıdır? Tuğluk hanedanı tarafından yaptırılmış Delhi yapıları kime aittir? Hemen hepsi Türkçe adlar taşıyan Memluk emirlerinin yapıları Türk müdür, Mısırlı mıdır?

Bu meseleye ilk değinen Doğan Kuban olmuştur: "[Herhangi] bir Türk Sanatı kitabı açarsanız, içine Gaziantep'i alır, Halep'i almaz; Diyarbakır'ı alır, Musul'u almaz; Muğla'yı alır, Rodos'u almaz; Edirne'yi alır, Filibe'yi almaz. Fakat Osmanlı Mimarisi deyince Macaristan'dan Cezayir'e kadar her şeyi kapsaması gerekliliğini de yadsımaz. Ulusal olarak kabul edilen Anadolu Selçuklu ve Osmanlı çağları sanat tarihlerinin garip boşlukları vardır. Türk Sanat Tarihi bugünkü Türk sınırları içinde kalınca birçok Osmanlı yapıtını dışarıda bırakır. Fakat Türk egemenliğindeki topraklar söz konusu olunca Hindistan, Orta Asya, İran,

Kırım, hatta Afganistan'ı içerdiğini savlar. Politik egemenlik genelde sülale egemenliği olarak görülürse Uygur Sanatı, Bozkır Sanatı, Gazne, Selçuk, Timurlu, hatta daha önce Samarra, Mısır'da Tulunoğlu ve İkşidoğlu Sanatları da bu çerçeveye girer. Fakat örneğin Anadolu Selçuklu dönemindeki bir yapı Konya'nın güneyinde bir Ermeni kentinde yapılırsa, o Selçuklu Sanatı olmaz. Ve Türkler'in yüzlerce yıl oturdukları İstanbul'da bir Grek-Ortodoks kilisesi Türk Sanatı olmaz. Fakat bir Rum ustanın yaptığı cami Türk Sanatı olur."[7]

Sadece Osmanlı dönemi mimarlığı bile bu bağlamda historiyografik bir sorun oluşturur. Türkiye dışında kalan yerler, hatta İstanbul, Bursa, Edirne dışı bile metinlerde pek az yer bulmuştur. Mimarlık tarihçileri başlangıçtan beri çok ağırlıklı olarak bu "üç elemanlı merkez"i yazarlar. Oysa Macaristan'dan Kırım'a, Cezayir'den Yemen'e, Mısır'a, Somali kıyısında Suakin'e kadar çok geniş bir coğrafyada Osmanlı mimarlığının uçsuz bucaksız çeşitliliği egemen olmuştur. Türkiye dışında kalan her yerin ayrıca tartışılması gerekir. Her yer, hatta emperyal iktidarın dolaylı ulaşabildiği coğrafyalar bile önemsenmelidir. Bunların çoğu ancak son yıllarda çok küçük ölçüde incelenmeye başlamıştır. Historiyografik açıklama ve yorumlar her yerde farklı olmak zorundadır. Fakat Osmanlı yayılmasının mimari boyutu genelde de kuramsal bir analizi beklemektedir. Böyle bir yayılmanın karmaşıklığına işaret etmek ve Türk ile Osmanlıyı ve İslamı özdeşleştirerek düşünmek bu historiyografik meselelerin çözümlenmesine yetmez. Ne var ki Türk mimarlık tarihçiliğinin doğuşundan beri ulusalcılık, yeni İslamcı versiyonları da dahil bununla yetinmiş görünür: Türkler etnik Türktür ve Müslümandır; mimarlıkları da öyledir. Ortadaki aidiyet sorunsalının nasıl ele alınabileceğine ilişkin soruların kapsamlı yanıtlarıysa kuşkusuz burada verilemez. Kaldı ki tek bir yanıt vermek de imkânsızdır. Sadece üzerinde emek harcamak gereken tarihyazım sorunsalları olduklarının ve ideolojik ısrarı terk etme gereğinin vurgulanmasıyla yetinilecek.

Kuşkusuz bu genel historiyografik manzarada arkeoloji disiplinine ayrı bir yer vermek gerekir. Arkeolojinin ilgi alanının çok ağırlıklı olarak Türk öncesi oluşu onun en azından başlangıçta bazı ulusalcı kaygılardan azade olmasını sağlamıştır,[8] Erken Cumhuriyet'te Anadolu'nun prehistoryadan başlayarak "bize ait" olduğu gibi bir ideolojik sav

7. Doğan Kuban, *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri*, İş Kültür, İstanbul, 2009, s. 85.

8. Osmanlı dönemi için bkz. Zainab Bahrani, Zeynep Çelik ve Edhem Eldem, *Scramble for the Past: A Story of Archaeology in the Ottoman Empire 1753-1914*, SALT, İstanbul, 2011.

ortaya atılmışsa da bunun kapsamı Hititlerden sonrasına uzatılmamıştır. Kaldı ki, arkeolojinin tarih disiplinleri içinde en uluslararası akademik etkinlik oluşu onun bu bölüm kapsamında ele alınmasına imkân vermez. Çok farklı bir çerçevede araştırılması gerekir. Fakat 2000'lerde bir Anadolu ortaçağ ve Osmanlı arkeolojisi disiplini de yavaş yavaş yeşermektedir.[9]

2

Türkiye'de mimarlık tarihçiliğinin tarihi çeşitli parametrelere göre araştırılabilir. İlk olarak profesyonelleşme bağlamında amatörler çağı ile mesleği mimarlık tarihçiliği olanların çağını ayırt etmek mümkündür. Neredeyse 1940'ların sonlarına dek, alan profesyonel tarihçilerin değil, amatörlerin elindeydi. 1910'lardan başlayarak çığır açıcı ürünler verecektir. Zekâi Paşa, Hüsnü (Tengüz) ve özellikle Celal Esad (Arseven) bunlar arasında sayılabilir. Çalışmalarına ileride değinilecek. İlk profesyonel mimarlık tarihçileri sanat tarihi öğrenimi görenler olacaktır. Almanya'da öğrenim görmüş Oktay Aslanapa ve Semavi Eyice çok ağırlıklı olarak mimarlık tarihi metinleri yazmışlardır. Behçet Ünsal ilk mimar mimarlık tarihçisidir. Bir genel dünya mimarlık tarihi kitabıyla etkinliğine başlar.[10] Kitabı hemen tümüyle yabancı kaynaklardan bir derleme niteliğindedir. Bu açıdan Celal Esad'dan pek az farklılaşır; onun aynı kapsamdaki kitabıyla kronolojik kapsamı bile örtüşür.[11] Amatörlükle profesyonellik arasındaki sınır üzerinde konumlanır. Doğan Kuban ise bu sınırı profesyonelliğe doğru aşan mimar kökenli mi-

9. Örneğin: Veli Sevin, Necla Arslan Sevin ve Haydar Kalsen, *Harput Kale Mahallesinde Osmanlı Yaşamı*, Ege, İstanbul, 2011.

10. Behçet Ünsal, *Mimari Tarihi*, 1, Teknik Okulu Yayınları, İstanbul, 1948.

11. Celal Esad, *Mimari Tarihi: Kurun-ı Kadime*, 1, Devlet Matbaası, İstanbul, 1928 (sadece bu kadarı yayımlanmıştır).

12. Léon Parvillée, *Architecture et decoration turques au XV^e siecle*, Paris, 1874. Türkçesi: *15. Türk Mimarlığı ve Tezyinatı*, çev. Alp Tümertekin, Kırmızı Kedi, İstanbul, 2020.

13. Cornelius Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels*, 3 cilt, E. Wasmuth a.-g., Berlin, 1907-1912; *Konstantinopel*, Marquard & Co. Gmbh, Berlin, 1908; *Antike Denkmalsaeulen in Konstantinopel*, Georg D. W. Callwey, Münih, 1910.

14. Helmuth Wilde, *Brussa: Eine Entwickelungsstätte Türkischer Architektur in Kleinasien unter den ersten Osmanen*, Wasmuth, Berlin, 1909.

15. Heinrich Glück, *Probleme des Wölbungbaues, I, Die Baeder Konstantinopels*, Verlag von Halm und Goldmann, Viyana, 1921. Karl Klinghardt, *Türkische Baeder*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1927.

marlık tarihi profesyonellerinin ilki sayılmalıdır. İTÜ'de öğrenim görür, 1952'de aynı kurumun Mimarlık Tarihi ve Rölöve Kürsüsü'ne asistan olarak katılımından başlayarak tırmanan bir verimlilikle gerçek bir yol açıcı olacaktır. Sonraki mimarlık tarihçilerinin çoğunu bu ilk dörtlü yetiştirir. Yurt içi ve dışındaki kurumlardan mezun olanlarla profesyonel mimarlık tarihçileri kadrosu sürekli genişleyecektir.

Türk mimarlık tarihçiliği alanında "yabancılar"ın katkısı en azından 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyıl ortalarına kadar çok önemli olmuştur. L. Parvillée bir ilktir; Bursa üzerine çalışır.[12] C. Gurlitt İstanbul anıtlarının kapsamlı bir "corpus"unu oluşturarak sonraki yaklaşık elli yıl boyunca başvurulacak bir çalışma hazırlar. Ayrıca İstanbul'a ilişkin başka monografileri de vardır.[13] H. Wilde yine Bursa üzerine Dresden Üniversitesi'nde bir doktora tezi hazırlar ve yayımlar. Osmanlı konut mimarisinden söz eden ilk tarihçi olur.[14] Glück ve Klingardt İstanbul hamamları üzerine öncü iki ayrı çalışma yaparlar.[15] Cemal Paşa'nın Suriye valiliği sırasında başlayan çalışmalarıyla K. Wulzinger tüm çağları kapsayan bir Şam tarihi kaleme alır.[16] F. Sarre Selçuklu anıtları için öncü çalışmalar yapar.[17] Huart Konya üzerine bir tür kent monografisi/gezi notu yazacaktır.[18] Riefstahl Batı Anadolu anıtlarını ele alan ilk araştırmacı olur.[19] Onu Wulzinger ve Wittek'in Beylikler Dönemi Milet'i üzerine olan ayrıntılı çalışması izler.[20] A. Gabriel ise Türk hükümetinin çağrısı ve desteğiyle tüm İç ve Doğu Anadolu'da geniş bir belgeleme çalışması yürütür.[21] H. Saladin ve R. Mesguich gibi tekil yapı

16. Karl Wulzinger ve Carl Watzinger, *Damaskus, die islamische Stadt*, W. de Gruyter, Berlin, 1924.

17. Örneğin Friedrich Sarre, *Die Reise in Kleinasien, Sommer 1895. Forschungen zur seldjukischen Kunst und Geographie des Landes*, Berlin, 1896; *Konia. Seldschukische Baudenkmäler. (Denkmäler persischer Baukunst Teil 1)*, Georg Krecker ve Max Deri'nin katkısıyla, Wasmuth, Berlin, 1910; *Der Kiosk von Konia*, Berlin, 1936.

18. M. C. Huart, *Konia. La ville des derviches tourneurs. Souvenirs d'un voyage en Asie Mineure*, Ernest Leroux, Paris, 1897.

19. Rudolf M. Riefstahl, *Turkish Architecture in Southwestern Anatolia*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1931. Türkçesi: *Cenubu Garbi Anadolu'da Türk Mimarisi*, Maarif Matbaası, 1941, İstanbul.

20. Karl Wulzinger, Paul Wittek, Friedrich Paul Theodor Sarre, Theodor Menzel, J. H. Mordtmann ve Ad Zippelius, *Das islamische Milet*, W. de Gruyter & Co., Berlin, 1935.

21. Kitapları: Albert Gabriel, *Monuments Turcs d'Anatolie, I, Kayseri-Niğde*, Paris 1931, *II, Amasya-Tokat et Sivas*, Paris, 1934; *Voyages archéologiques dans la Turquie Orientale: Mardin-Diyarbekir-provinces au-delà du Tigre, Harput, Malatya, Urfa*, I-II, Paris, 1940; *Une capitale turque Brousse-Bursa*, 2 cilt, Paris, 1958; *Châteaux Turcs du Bosphore*, Paris, 1943)

özelinde çalışmış ikincil önemde araştırmacılar da vardır.[22] Bu tür ikincil önemde araştırmacılar arasındaki H. Minetti ise Balkanlar'ın küçük bir kesiminde, doğu Bulgaristan ve güney Romanya'daki Osmanlı mimari mirasını araştıran ilk kişi olur.[23]

Yirminci ve yirmi birinci yüzyılda Türk mimarlık tarihçiliği kadrosu Türkiye dışında da sürekli genişlemektedir. Bu alanda Gülru Necipoğlu, Sibel Bozdoğan, Zeynep Çelik, Esra Akcan, Burcu Doğramacı ve Enver Rüstem gibi Türkiye dışında çalışan çok sayıda ad sayılabilir. Ancak bu bölümde ender birkaç durum haricinde onlara hiç değinilmeyecektir. Öncelikle içinde çalıştıkları akademik coğrafyanın bileşenleridirler.

3

Türk mimarlık tarihçiliğinin ulusalcılıkla eşzamanlı başlangıcı, ele aldığı dönemlerin neler olacağını ve nasıl inceleneceğini de doğrudan etkilemiş gibi görünüyor. Bunu historiyografik dönemler bağlamında ele almak söz konusu olduğunda, doğal olarak Türklerin Anadolu'yu yurt tutmalarını eksen almayı gerektirir. Ama Türk öncesi dönemi tarihleştirmek uzun süre "öteki"nin mimarlık tarihini yazmak olarak düşünülmüştür.[24] Bunun Türklerin Anadolu'yu Türkleştirmesini başka etnik gruplara ve kültürlere karşı verilen bir mücadele olarak yorumlamakla doğrudan ilgisi vardır. Üstelik bu mücadele 11. yüzyıldan başlayan bir değişimi ancak 20. yüzyılda tamamlanmış bir süreç olarak tanımlama ısrarıyla bağlantılı olarak düşünülmüş gibidir. İki biçimde somutlaşır. Birincisi, önceki dönemdeki Anadolulu gayrimüslimlerin mimarileri hakkında çalışma yapmamaya yol açar. İkinci olaraksa, o etnik grupların Türk döneminde gerçekleştirdikleri mimarlıkları da görmezden gelme sonucunu verir. Dolayısıyla Bizans, Ermeni ve Gürcü[25] mimarlık-

22. H. Saladin ve R. Mesguich, *Le Yali des Keupruli à Anatoli-Hissar: côte asiatique du Bosphore*, Paris, 1915.

23. Henry Minetti, *Osmanische provinziale Baukunst auf dem Balkan. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Balkans*, Orient-Buchhandlung Heinz Lafaire, Hanover, 1923.

24. Bu konuda ilk genel içerikli Türk kitabı: Berge Aran, *Anadolu'da Roma Devri Mimarisi: Plan Bakımından Bölgesel Özellikleri Üzerinde Bir Araştırma*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yay., İstanbul, 1971.

25. Gürcü mimarlığı tarihçiliği için Mine Kadiroğlu-Leube Türkiye'de bir öncüdür. Kitap boyutunda ilk çalışması: *The Architecture of the Georgian Church at İşhan*, Peter Lang Verlag, Frankfurt, 1991. Gürcü mimarlığı araştırmalarının başlangıç aşa-

ları uzun süre Türk tarihçilerin ilgi alanında yoktur. Örneğin Ermeni mimarlığının tarihi ancak bir Avusturyalı olan Strzygowski ile başlar.[26] Bizans mimarlığıyla ilgilenen ilk Türk akademik tarihçiyse Semavi Eyice[27] olacaktır. Bizans mimarisi ürünlerinin çoğunluğu Türkiye sınırları içinde olsa da bu alana yapılan historiyografik Türk katkısı hâlâ ihmal edilebilir miktardadır.[28] Önemi sürekli vurgulandığı ve yüceltildiği halde, Ayasofya üzerine kapsamlı bir monografik Türk çalışması bile bugüne dek yapılmamıştır.

Bu yaklaşım Türk döneminde gerçekleştirilen mimarlıklar üzerinde "ötekiler"le ilişkili etki ve katkıları görmezden gelmeye de yol açmıştır. Kuban'a kadar Osmanlı öncesi dönemin Anadolu mimarlığı için sadece saptamalarla yetinilmiş, ama kökenler, bağlantılar ve "ötekiler"den öğrenilenler üzerine konuşulmamıştır. Osmanlı öncesine yönelik estetik parlatmalar da görülmez. "Ötekiler"in Türk dönemi yapıları üzerindeki çok okunaklı morfolojik ve teknik izleri hakkında yorum uzun süre yapılmaz. Bu yaklaşım Türk öncesini araştırma iştahını düşürmüş, hatta Osmanlı öncesinin ürünlerine yönelik sempatik bir bakışı bile imkânsız kılmıştır. Osmanlı öncesi dönem Osmanlı kadar "yüce" sayılmadığı için tarihçiler onun içinde övgüye değer ürün bulamamış gibidir. Bu erken dönem mimarlığının ortaya koyduğu meseleleri sorunsallaştıran ilk kişi 1965'te yayımlanan kitabında Doğan Kuban olacaktır. *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*'nı yazar.[29] Ortaçağ Türk mimarlığını Orta Asya çadırlarından boşaltıp Anadolu'da başlatmanın mümkün olmadığını ilk söyleyen olacaktır. Aynı yargı başka bir biçimde Erken Osmanlı mimarlığı için de yinelenebilir. Bizans-Osmanlı sürekliliği anlatısı dönemin psikososyal ikliminde ve ki-

---

ması için: Mustafa Tahir Ocak ve Gülsün Tanyeli, "Architectural Documentations in the Çoruh Basin (Tao-Klarjeti) Between 1888-1917 / Tao-Klarceti Bölgesi'nde 1888-1917 Yılları Arasında Gerçekleştirilen Mimari Belgeleme Çalışmaları", *Tüba-Ar Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi*, 35, 2024.

26. Josef Stzygowski, katkıda bulunanlar: Thoros Thoramanian, Heinrich Glück ve Leon Lissitzian, *Die Baukunst der Armenier und Europa; Ergebnisse einer vom Kunsthistorischen Institute der Universitaet Wien*, 2 cilt, Kunstverlag Anton Schroll & Co., Viyana, 1918.

27. Çok sayıda kitabından Bizans'a ilişkin ilki: Semavi Eyice, *Son Devir Bizans Mimarisi. İstanbul'da Palaiologoslar Devri Anıtları*, İstanbul Ü. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul, 1963.

28. Bkz. Koray Durak, *Türkiye'de Bizans Çalışmalarının Serüveni*, Koç Üniversitesi Yay., İstanbul, 2023.

29. Doğan Kuban, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları, I* (sadece bu kadarı yayımlandı), İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 1965.

bir dili çerçevesinde konuşulmazlığın sınırları içinde kalacaktır onyıllar boyunca. Konuşurken Bizans'ı küçümsemek çok uzun süre tek yaklaşım olur.

Gayrimüslimlerin Türk dönemi içinde de mimarlık ürünleri verdikleri bilinen bir gerçek. Hem kendileri için mimarlık yapmışlar, hem de Türk yapılarına çeşitli biçimlerde emekleriyle katkıda bulunmuşlardır. Çok yakın zaman kadar Osmanlı-Rum ve Osmanlı-Ermeni mimarlığı gibi bir araştırma alanı tesis edilmemiştir. Gayrimüslim inşaat esnafının Osmanlı yapılarındaki rolü üzerine de neredeyse hiç konuşulmaz.[30] Afife Batur'un çalışmalarına kadar gayrimüslim Osmanlı mimarları üzerinde araştırma yapılmayacaktır.[31] Bu alan ancak 2000'lerde açılır.

Tarihçilerin ağırlıklı ilgisi geç 20. yüzyıla kadar Türk dönemi ve Türk olarak nitelenebilir yapı stoğudur. O bağlamda öncelikle Türkiye'yi Orta Asya'ya historiyografik olarak bağlamak gerekir. Buna verilen yanıtlar hemen daima devlet kurma pratikleri çerçevesinde olmuştur. Selçukluların ülkeyi fethetmiş oluşları adeta her mimari ve toplumsal değişimi bir tür otomatizmle açıklamayı sağlamıştır. Oysa, Anadolu'daki Türk yerleşmesinin mimari boyutuna ilişkin üzerinde hâlâ ikna edici araştırmalar yapılmamış olan ana sorunsal, Orta Asya'dan göç ve göçebelikten yerleşikliğe geçiş meselesidir. Göçebe çadırından ve İslam öncesi ve İslam dönemi Orta Asya mimarlığından kentsel ve anıtsal Anadolu mimarlığa geçiş karmaşık bir sorun oluşturur. Konuya ilk değinenlerden Aslanapa'nın getirdiği çözüm büyük oranda Strzygowski'nin önerdiğidir.[32] Kuzeyli göçebelerin güneydeki yerleşik halklar üzerindeki etkilerini ortaya koymaya yönelir. Ancak mimari açıklamaları genellikle biçim benzerlikleri merkezli olur. Örneğin, kümbetlerin konik üst örtülerinin çadıra benzerliğinden söz edilmiştir. Çadırı Türk evinin oda mimarisine köken oluşturduğunu düşünerek yo-

30. Bir deneme: Uğur Tanyeli, "İstanbul'da Etnodinsel Çoğulluk ve Osmanlı Mimarlığı (15.-19. Yüzyıl): Rumlar, Ermeniler, Türkler / İ Etnotriskeitiki Polimorfia Stin Konstantinoupoli kai i Ottomaniki Arkhitektoniki (15os-19os Aionas): Romioi, Armenioi, Tourkoi", *Batılılaşan İstanbul'un Rum Mimarları / Oi Romioi Arkhitektones tis Polis stin Periodo tou Ekditikismou*, H. Kuruyazıcı ve E. Şarlak (haz.), İstanbul, 2010, s. 80-93.

31. Bu alandaki ilk çalışma: Afife Batur, "Yıldız Serencebey'de Şeyh Zafir Türbe, Kitaplık ve Çeşmesi", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, 1, İstanbul, 1968, s. 103-38.

32. Josef Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung: Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhaeuser geistigen Lebens. Anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien*, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig, 1917.

rumlama çabası da hâlâ sürer gider. İleride vernaküler mimari kesiminde kısaca irdelenecektir.

Orta Asya'daki anayurtla Anadolu'da gelişen mimarlığın ilişkisini de yukarıdaki çerçevede ele almak mümkün. Ancak, göçebelikle olan ilişkinin yanı sıra, Orta Asya'daki yerleşiklik mimarisinin de anayurtla ilişkili olarak tarihselleştirilmesi gerekir. Bunun Türk-İran simbiyosisi diye adlandırılan bir kültürel yapılanmayla[33] ilişkili olduğu aşikâr. En az 14. yüzyıla kadar devam etmiştir. Türkçe ve Farsça konuşanlar bu eşiğe kadar aynı kültürel bütünü bir ortak yaşam pratiği çerçevesinde paylaşmışlardır. Ancak buna mimarlık tarihi metinlerinde kapsamlı biçimde değinildiği söylenemez. Konuyu etnisite bağlamında değil, Orta Asya-Anadolu bağlamında değinen tek çalışma Günkut Akın'ındır. Anayurdu Türkiye'ye bağlayan "Asya merkezi mekân geleneği" diye tanımladığı bir arkitektonik yorum yapar.[34] Bir historiyografik ilişkiler ağı kurmayı dener. Ondan önce bu coğrafi ilişki Uygur stupalarıyla mezar anıtları, Budist viharalarıyla medrese benzerliği[35] dışında ele alınmaz. Başka değinilerse neredeyse yoktur. Asıl önemlisi Türklerin ortaçağdaki coğrafi hareketliliğiyle mimarlığın nasıl bağlanacağı üzerine ikna edici kuramsal çalışma yapılmaz. Adeta yanıtı besbelli bir soruyla yüz yüzeymiş gibi düşünülür.

Bu bölümün asıl sorunsalı olan Türk döneminin mimarlık tarihini yazarken genel eğilim siyasal değişimleri eksen almak olmuştur. Burada Osmanlı öncesini ve Osmanlı'yı ayrı iki yazım bölgesi olarak tanımlamak mümkün. Osmanlı öncesi genellikle Selçuklu, Mengücek, Artuklu,[36] Danişmend, Saltuklu gibi, Beylikler dönemiyse Karaman,[37] Çandarlı, Germiyan,[38] Menteşe vb. gibi bir yerel hanedanlar dizilimi içinde ele alınır. Osmanlı dönemi ise İstanbul'un fethi öncesi ve sonrası

33. Bkz. Robert L. Canfield, *Turko-Persia in Historical Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

34. Günkut Akın, *Asya Merkezi Mekân Geleneği*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1990.

35. Aptullah Kuran, *Anadolu Medreseleri*, I, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yay., 1969.

36. Örneğin Artuklu için: Ara Altun, *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul, 1978.

37. Beylikler dönemi için ilk özgül çalışma: Ernst Diez, Oktay Aslanapa ve Mahmut Mesut Koman, *Karaman Devri Sanatı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak. Yay., İstanbul, 1950.

38. A. Osman Uysal, *Germiyanoğulları Beyliğinin Mimari Eserleri*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 2006.

şeklinde iki öbekte toplanır. Bu da yine bir siyasal tarih dönemlemesidir. Erken Osmanlı döneminde ayırıcı ölçüt Fatih'le birlikte merkezi emperyal sistemin kuruluşudur. Ondan sonrası bildik Yükseliş, Duraklama ve Yıkılış çağları sıralamasına uygun yazılmıştır. Yükseliş Sinan dönemidir. Historiyografik model Sinan sonrasında yeni ve önemli gelişmeler yaşanmadığı kabulüne dayanır. Giderek Avrupa karşısındaki askeri aczi eksen alan bir mimari çöküş yaşandığı fikri doğar.

Devrimsel bir değişime işaret eden 18. yüzyıl ve Barok dönem mimarisi de uzun süre bu siyasal dönemleme paradigmalarına bağlı olarak yazılmıştır. 1873'te Edhem Paşa'nın *Usul-i Mimari*'deki şu pasajı 20. yüzyılın en az ortasına kadar ortama egemen olan yaklaşımı özetler:

> Bazı imalat-ı muhtelife için Fransadan celb olunan mimar ve mühendisler naht ve nakş ve tezyin işleri ile me'luf diğer erbab-ı san'atı beraberlerince getirdüklerinden usul-i mimari-i Osmaninin letafet ve sanatını tagyir ve bi-l-külliye ihlal eylemişlerdir ki buna Nur-i Osmaniyye Cami-i Şerifinin ve Lalelinin binası delil-i kafidir. Ba'de inşa kılınmış olan Esma Sultan Sarayı ve Defterdar Burnunda vaki diğer saraylar usul-i mağşuşe-i mimariyyeye tevfiken yapılmışdır.[39]

Pasajdaki "mağşuş" teriminin katışık anlamına geldiğine ve özellikle hileli sikkeleri nitelediğine dikkat edilmelidir. Bunun dünya genelinde benzersiz bir ulusal mimarlık tarihi yazma yaklaşımı olduğu aşikâr. Historiyografik akademik literatürde genelde kayıp ve yıkım eksenli bir mimarlık tarihi yazımının izleri ender görülür. Özellikle de muhayyel bir mükemmellik evresinden uzaklaşma ve bozulma şeklinde yazılmış mimarlık tarihleri en azından 20. yüzyılda dünya genelinde yoktur. Uzak benzerleri sadece 19. ve erken 20. yüzyıl mimarlığının tarihi Giedion çizgisinde yazılırken ortaya çıkar. Şöyle ki, ona göre Avrupa ve ABD için 19. yüzyıl mimarlığı eklektisizmlerin ve tarihselciliğin varettiği bir yozlaşmayla yaralıdır. Öncü mimarlar geç 19. yüzyıldan başlayarak onunla savaşmış ve doğru yolu/yolları göstermeye çalışmıştır.[40] Kuşkusuz bunun tam karşıt historiyografik rota çizen bir

39. Edhem Paşa, Marie de Launay ve Montani Efendi, *Usul-i Mimari-i Osmani / L'architecture ottomane / Die ottomanische Baukunst*, İstanbul, 1873, s. 8-12'den Latin alfabesine aktaran: Bülent Tanju (haz.), *Tereddüd ve Tekerrür: Mimarlık ve Kent Üzerine Metinler: 1873-1960*, Akın Nalça, İstanbul, 2007, s. 21.

40. Örneğin şu kitap bu mantıkla yazılmıştır: Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, ilk baskı 1941.

alternatifi de vardır: Modernliğin/modernizmin getirileri de aynı savaş mitolojisi çerçevesinde 20. yüzyıl ortalarına kadar lanetlenecek, en azından eleştirilecektir. Teorik ciddiyeti tartışmasız bir tarihçinin, Sedlmayr'ın *Verlust der Mitte*'si tam da bu tarihsel "arıza"yı izah etme çabasıdır.[41] Ne var ki, bu iki karşıt rotada da belirli bir dönemin yüceltilmesi yaklaşımıyla karşılaşılmaz. Doğru ve başarılı bulduklarını parlatmak adına, başka yaklaşım, toplum ve mimarileri beğenmeyen bir kibir dili üretmezler. Sözgelimi, Kuban öncesinde Türkiye'de çok sık yapıldığı gibi Bizans'ı küçümsemek suretiyle ardılını yüceltmeye yönelmezler. Türkiye tarihyazım ortamındaysa yazarlar yaklaşık 1970' lere dek 15. ve 16. yüzyıl Osmanlı mimarlığı dışında içte olsun dışta olsun neredeyse hiçbir şeyi önemsemezler. Aynı biçimde Balkanlar'da ve Ortadoğu'da da Osmanlı mimari mirasını küçümseme eğilimi görülmesi ironiktir.

Belli ki, Osmanlı/Türk ortamındaki yozlaşma ve yanlışlardan kurtuluş anlatıları Giedion'un yaklaşımının aksine, morfogenetik ve kültüralist ve Sedlmayr'ınki gibi "epistemik altyapı bağlamında" denebilecek bir yolda üretilmeyecektir. Buradaki değişim öyküsü neredeyse tartışılmaz bir resmiyet kazanan yükseliş-duraklama-çöküş dönemlemesiyle bağlantılıdır. Onunsa daha önce de belirtildiği gibi, Osmanlı' nın egemenlik alanındaki daralmayı ana parametre sayan siyasal tarih yaklaşımı çerçevesinde üretildiği artık çok harcıalem bir gerçek.

Bizans'la karşılaşma gibi, Avrupa ile karşılaşma da Kuban'a kadar netameli bir historiyografik alandır. 20. yüzyıl ortalarında bile Osmanlı Baroku'nun öneminden konuşmak bir yana, onun yozlaşma olduğu savı geçerli kalır. Kuban ise daha ilk kapsamlı çalışmasında Osmanlı Baroku'nun önemi üzerinde yazma cesaretini gösterir.[42] 19. yüzyılı "temize çıkarmak" bundan da zor olmuştur. Ancak 1980 eşiğinden itibaren genelleşebilir. Yine de bu yargıyı tereddütle dile getirmek gerekir. Semavi Eyice 1980'lerde bir gazete beyanatında Taksim'de zaten önemli bir tarihsel yapı olmadığını söyleyebiliyordu. Ortodoks kilisesi Aya Triada'yı ve tüm 19. yüzyılı kaydadeğer bulmuyordu. Bu savın bir başka kibir dili unsuru olduğu kesin. Aynı bağlamda daha önce de değinildiği gibi, gayrimüslimlerin Osmanlı dönemindeki mimari üretimi

41. Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller Verlag, Salzburg ve Viyana, ilk baskı 1948.

42. Doğan Kuban, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 1954.

üzerinde durulmaya değmez bir konu olmayı çok yakın zamana kadar sürdürmüştür. Bu bağlamda Afife Batur'un rolüne işaret etmek gerekir. Konuyu Türkiye ortamına tanıştıran Batur, Kuban'ın varettiği ve domine ettiği İTÜ mimarlık tarihi çevresinde varlık kazanmış biriydi. Son onyıllarda Geç Osmanlı mimarlığını bildik taklit söylemleri dışında ele alan önemli çalışmalar yapılmıştır.[43]

Modernleşme dönemi mimarlığının tarihinin 19. yüzyıl ve sonrasını yazmak ancak 1960'ların ortalarından bu yana başlayabilmiştir. İlk akademik çalışma bir doktora tezi olan Bülent Özer'in *Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*'dir.[44] Onun geç 19. ile 20. yüzyıl arası mimarlığını yargılayıcı bir tavırla doğru-yanlış kutupsallığı içinde değerlendirdiği söylenebilir. Dolayısıyla kitabı "gidilmesi gerekli doğru yol nedir" gibi bir soruya yanıt aramaya yöneliktir. Giedion'vari bir mimarlık tarihçiliği güzergâhıdır bu. Aynı yaklaşım sonraki onyıllarda da yer yer sürer gider. Örneğin, Enis Kortan ve Şevki Vanlı böyle yazarlar.[45] Geçmişte doğru olanları arar, yanlışları mahkûm ederler. Üstün Alsaç[46] ve İnci Aslanoğlu[47] da kitaplarında Cumhuriyet dönemini öncekiler gibi siyasal dönüm noktalarıyla doğrudan bağlantılı anlatacaklardır. Sibel Bozdoğan'ın ABD'de yazdığı *Modernism and Nation Building*[48] de başlığında bile, ana sorunsalını Erken Cumhuriyet'teki siyasal değişimle ve ulus inşasıyla bağlantılı tanımlayan bir yaklaşıma sahiptir. Ancak tüm araştırmacılarda ders verme ve düzeltme kaygısı giderek azalmıştır. Bu yaklaşımın dışına ka-

43. Örneğin: Göksun Akyürek, *Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek: Tanzimat Döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar*, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2011; Ahmet A. Ersoy, *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*, Ashgate, 2015.

44. Bülent Özer, *Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*, İTÜ Mimarlık Fak., İstanbul, 1964.

45. Örneğin: Enis Kortan, *Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1950-1960*, 1, *Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1960-1970*, 2, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara, 1971, 1974; Şevki Vanlı, *Mimariden Konuşmak. Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı. Eleştirel Bakış. Başlarken ve 1920'lerden 1980'lere Türk Mimarisi*, 3 cilt, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara, 2006.

46. Üstün Alsaç, *Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, 1976.

47. İnci Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara, ilk baskı 1980.

48. Sibel Bozdoğan, *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*, University of Washington Press, 2001; Türkçesi: *Modernizm ve Ulusun İnşası, Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür*, çev. Tuncay Birkan, Metis, İstanbul, 2002.

rarlı olarak ancak 2000'lerde çıkılmaya başlanacaktır.[49] Farklı etmenlere ve farklı mimari olgulara bakarak tarihselleştirme yeni yeni filizlenmektedir. Bu kitap tam da bunu yapmaya çalışıyor.

Vernaküler mimarlığın ve konut tarihinin araştırılmaya başlanması için eşik 1910'lar olmalıdır.[50] Önce Türk evi kavramı inşa edilir. Dünya genelinde yaygın bir historiyografik güzergâha Türkiye de katılır. Her ulusun kendi özgül ulusal konut mimarisi olduğu inancı temel düşünsel dinamiği oluşturur. Bugüne kadar devam edecektir. Ne var ki, Türk evi kavramı için geliştirilen köken belirleme saplantısı, benzer ulusalcı historiyografilerde hemen hiç görülmeyen bir yaklaşım doğurur. Üzerinde binlerce yıldır konut üretilegelen bir coğrafyada Türklerin ona yaptığı ayrıksı katkının ne olduğu sorusu yaşamsal hale gelir. "Yabancı" bir toprakta varedilecek konut nasıl Türkleştirilecektir? Buna kökenin Türk çadırı olduğu şeklindeki ilk yanıt Erdem Aksoy tarafından verilir.[51] Bugüne dek bu yanıtı tartışmaya pek az araştırmacı kalkışmıştır. Dünya genelinde olduğu gibi burada da sayısız yerel, kentsel, kırsal farklılık gösteren konut kültürü bu sayede homojenleştirilerek ulusallaştırılır.

Türk evi kategorisinin inşasında 1932'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde kurulan Milli Mimari Semineri önemli rol oynayacaktır. Türk evini tipolojik bir disiplin içinde belirli plan morfolojileri çerçevesinde anlatacak olan Sedad Hakkı Eldem,[52] bu seminerin de kurucusu ve yürütücüsüdür.[53] Sonraları da Türkiye konut tarihi ana ilgi alanı olacaktır.[54]

49. Örneğin şu çalışma siyasal kırılma noktaları üzerindeki yorum ısrarını terk eder: Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000. Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak*, Akın Nalça, İstanbul, 2004.

50. Yavuz Sezer, "Bir Türk Aşiyanı Yapmak: Yirminci Yüzyıl Başlarında Geleneksel Osmanlı Evinin Tarihi Miras ve Mimari Model Olarak Algılanışı", *Mimar Kemalettin ve Çağı: Mimarlık/Toplumsal Yaşam/Politika*, haz. Ali Cengizkan, TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar G. M., Ankara, 2009, s. 103-16.

51. Stuttgart Technische Hochschulesi'nde yapılmış bu doktora tezi (1961) şurada yayımlanmıştır: Erdem Aksoy, "Mittelraum: Grundgestaltungsprinzip der türkischen Profanarchitektur", *Mimarlık ve Sanat*, 7-8, 1963, s. 39-92.

52. Sedad Hakkı Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*, İTÜ Mimarlık Fak. Yay., İstanbul, 1954.

53. Semineri için: Uğur Tanyeli, "Milli Mimari Semineri: Bir Kavga ve Bir Efsane", *Sedad Hakkı Eldem, II, Retrospektif*, Bülent Tanju ve Uğur Tanyeli (haz.), Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2009, s. 56-80.

54. Bkz. Sedad Hakkı Eldem, *Köşkler ve Kasırlar*, 2 cilt, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yay., 1969, 1974; *Türk Evi. Osmanlı Dönemi*, 3 cilt, TAÇ Vakfı, İstanbul, 1984.

1940'ların sonlarından itibaren İTÜ Mimarlık Fakültesi vernaküler konut üzerine çok daha yoğun çalışacak ve burada pek çok yeterlik ve doçentlik çalışması bu konu üzerinde yapılacaktır. Hemen hepsi konutları Bursa, Diyarbakır, Kayseri, Konya, Kütahya gibi kentler özelinde ele alırlar.

Ancak vernaküler mimarlıkta da ulusallık üzerindeki vurgu ulus dışı "bulaşmaları" görmezden gelmeye yol açar. Hangi vernaküler geleneklerin Türk diye tanımlanan sınırın içinde, hangilerinin dışında kalması gerektiği gibi bir sınırlama gereği doğar. 1980'lerde bile ve üzerindeki ulusal vurgu kaldırılsa da, Türk evi mimarisinin nereye kadar geçerli olduğu üzerinde yazılacaktır. Bir coğrafi sınır bile çizilir.[55] Konut mimarisi geleneklerinin hemen her çağda ve coğrafyada kuşkusuz değişen oranlarda "bulaştığı" gerçeği üzerinde çok uzun zaman çalışılmaz. Aynı bulaşma meselesi Avrupa ile ilişkilerin olağan sonucu olan değişimleri de sorunlaştırır. Örneğin, Leman Tomsu *Bursa Evleri* adlı kitabında[56] orada 18. yüzyıldan sonra yapılmış evlerin Avrupa etkileriyle değer yitimine uğradığını iddia ediyor, anlatısına onları kaydadeğer bulmayarak başlıyordu. İronik olan, örneklediği evlerin hemen tamamı 19. yüzyıl yapılarıydı. Onlar da bulaşma örnekleriydi. Kaldı ki bulaşma olgusu sadece bir Avrupa-Osmanlı ilişkisi ürünü değildi. Yazarların Türk evi olarak nitelediği mimarlık da zaman içinde, hem önceki bulaşmalarla da ilişkiliydi, hem de Anadolu içlerine, Kırım'dan Yunanistan'a, Mısır ve Irak'a kadar değişen ölçülerde sürekli bulaşmaktaydı.[57] Bu bulaşma dinamiği başlı başına bir araştırma başlığı tanımlamakla birlikte, hâlâ tüm Osmanlı coğrafyasını kapsayacak bir akademik çalışmaya konu olmuş değildir.[58]

Vernaküler mimarlık konusunda en can alıcı sorun Anadolu ve Balkanlar'daki konut varlığının tek bir etnik gruba mal edilemeyişi olmalıdır. Buna daha önce değinildiği şekilde ulusallaştırma çabasıyla yaklaşmak son yıllarda yetmez olur. Popüler kültürde "Rum evi", "Ermeni evi" gibi nitelemelerle karşılaşılırsa da akademik yayınlar etnodinsel

55. Örneğin şurada böyle yapılmıştır: Mine Kazmaoğlu ve Uğur Tanyeli, "Anadolu Konut Mimarisinde Bölgesel Farklılıklar", *Yapı*, 33, İstanbul, 1979, s. 29-41.

56. Leman Tomsu, *Bursa Evleri*, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 1950.

57. Osmanlı coğrafyasında "bulaşma" meselesi üzerine ender bir ciddi akademik çalışma: Nur Akın, *Balkanlarda Osmanlı Dönemi Konutları*, Literatür, İstanbul, 2001.

58. Bu konuyu da kapsamlı biçimde ele aldığım şu kitabım tamamlanma aşamasındadır: Uğur Tanyeli, *Türkiye'nin Konut Tarihi: Mimarlık ve Domestisite.*

kimlik meselelerini dikkate almazlar. Kuşkusuz konut mimarisi geleneksel dünyada yalnız etnodinsel değil, temelde sayısız parametreyle biçimlenen yerel farklılıklar üretir. Ulusal etiketlendirmelere uymaz. Ama Balkanlar'da Osmanlı döneminden kalan konutlar benzer bir ulusalcı çabayla oralarda da Arnavut Evi, Yunan Evi, Bulgar Evi gibi tanımlanmışlardır. Türkiye'de de etnodinsel farklılıkları görmezden gelenler bunu Balkanlar'dakiler gibi ortamdaki çoğulluğu dikkate almaktan özenle kaçındıkları için yaparlar. Aynı görmezden gelme tırmanır da. Son onyıllarda üstüne bir de "Türk-İslam" etiketi yapıştırılmaya başlanan yayınlar vardır.[59] Yüzyıllar boyunca tamamı Türk ve İslam olmamış bir demografik yapının konut mimarlığı tarihi aracılığıyla hâlâ türdeşleştirilmesine uğraşıldığı anlaşılıyor. Historiyografik açıdan daha da vahim olanı, Cava'dan Fas'a uzanan bir İslam coğrafyasının bütünsel/yekpare bir kategori oluşturamayacağı gerçeğinin umursanmayışıdır. İdeolojik saplantıların bir tür körleşme yarattığı ileri sürülebilir.

4

Historiyografik alanlar bağlamında mimarlık tarihçiliğinin tarihi yazılırken belgeleme ve görselleştirme, kent tarihi/kentsel tarih, askeri mimarlık, biyomonografi ve yapı teknolojisi tarihi gibi araştırma alanları ayırt edilebilir. Bunların ikisine, belgeleme ve görselleştirme ile askeri tarihe dünya genelinde ortak bir metodolojik çerçeve çizilebilirse de diğerleri için bu yapılamaz. Aşağıda araştırma alanları kısaca özetleniyor.

Belgeleme, görselleştirme: Mimarlık tarihi yazmak için mimari mal varlığının belgelenmesi gerekir. Türkiye'de bunun en erken başlayan ve bir anlamda kolay denebilecek inceleme alanı yapı kitabelerinin kaydedilip yayımlanmasıdır. Türkiye kentleri için yazılmış tarih metinleri bu epigrafik araştırmayı öncelikle yaparlar. Kentin mevcut ve yıkıldığı halde kitabesi mevcut yapı stoğunu bir araya toplar, büyük oranda güvenilir tarihleme yapar ve aidiyet sorunlarına çözüm getirirler. Aşağıda kent tarihlerini ele alan kesimde bunlara ilişkin kısa bir tarihçe verilmektedir. Kuşkusuz sadece kitabe koleksiyonu niteliğinde

59. Örneğin Haşim Karpuz, *Türk İslam Mesken Mimarisinde Erzurum Evleri*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, 1984. Kitaptaki evlerin bir kesimi de doğal olarak Ermeni evleriydi.

epigrafik yayınlar da yapılmıştır. Bu alanda yabancılar da çalışmıştır.[60] Osmanlı öncesinde veri olarak kitabeler dışında pek az metinsel veri bulunduğundan, çoğu Arapça olan bu malzemenin yayını, çeviri ve yorumu büyük önem taşır.

Belgeleme için iki imkân vardır. Birincisi, o yapılara ilişkin önceki dönem belgelerinin toplanması gerekir. İkincisi, modern temsiliyet teknikleriyle yeni belgeler üretilmelidir. İlki için Türkiye daha şanslı gibidir. Vakfiyeler ve vakıf belgeleri için Vakıflar Genel Müdürlüğü daha kurulduğu 19. yüzyıldan bu yana en önemli kaynaktır. Tapu tahrir defterleri türünden önemli veri toplamları da yine bir genel müdürlükte (Tapu Kadastro) ve Ankara Etnografya Müzesi'nde korunur. Devlet belgeleri içinse yine 19. yüzyıldan bu yana ülkedeki en geniş belge toplamını barındıran bir Osmanlı Arşivi vardır ve ona Cumhuriyet Arşivi de katılmıştır. Topkapı Sarayı Müzesi Saray Arşivi (Devlet Arşivleri bünyesine alınmıştır) ise çok daha dar hacimli, ancak çok önemli bir birikimi içerir. Benzer biçimde Dolmabahçe Sarayı'nın da geç 19. yüzyıl için daha dar kapsamlı bir arşiv birikimi vardır. Milli Savunma Bakanlığı'na bağlı ATASE Arşiv ve Askeri Tarih Daire Başkanlığı ise işlevi gereği sadece askeri mimarlık özelinde yararlıdır. Özgün 15.-18. yüzyıl mimarlık kaynaklarına ilişkin ilk çalışma ancak 1953'te yayımlanmıştır.[61] Bu alandaki çalışmalar çok daha tempolu olarak hâlâ devam eder. Ne var ki, mimari belgeler için Türkiye'de bölgesel ve kentsel, merkezi ve beledi yönetimlere ait, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı hariç, erişilebilir ve kapsamlı arşivler bulunmaz. Yerel veriler için de genel Osmanlı Arşivi'ndeki birikimle yetinmek gerekir. Son yıllarda İstanbul'da SALT Arşivi bu bağlamda modern dönemde yoğunlaşan yeni ve örgütlü bir veri deposu olarak önemli bir işlev görmektedir. Yukarıda sıralanan kurumların hepsinde özgün mimari çizim koleksiyonları da bulunur. Ancak özgün dönem mimari çizimleri birikimi Türkiye'de İtalya, Almanya, Fransa ve Britanya'dakilerle ne kronolojik, ne de sayısal açıdan karşılaştırılamayacak kadar küçüktür.

60. Örneğin Max van Berchem ve Halil Edhem, *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum. Troisième partie, Asie Mineure, Siwas, Diwrigi*, 2 fasikül, Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale, Kahire, 1917.

61. Bu öncü araştırmacının iki önemli yayını: Muzaffer Erdoğan, "Osmanlı Mimari Tarihinin Arşiv Kaynakları", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, 3/5-6, 1953, s. 95-122; "Osmanlı Mimarisinin Otantik Yazma Kaynakları", *Vakıflar Dergisi*, VI, 1965, s. 11-136.

Özellikle klasik Osmanlı dönemine ait özgün mimari çizim birikiminin çok az oluşu, mevcut yapıların modern tekniklerle üretilmiş rölövelerine ihtiyaç duyulmasına yol açar. Bu amaçla ilk yapılan *Usul-i Mimari*'deki çizim koleksiyonu olmuştur (1873). Sonraki tarihçiler yaklaşık yarım yüzyıl öncesine kadar bunları ve Gurlitt'in çalışmasındaki çizimleri kullanmışlardır. İki önemli aktör bu eksikliği gidermek için yola koyulurlar. İlk olarak Sedat Çetintaş 1926'da hazırladığı diploma projesinde Sinan'ın Kadırga Sokullu Cami ve Medresesi'nin büyük boyutlu renkli rölövesini çizerek öncü olur. Ömrünün sonuna dek bu alanda çalışıp Erken Osmanlı ve Sinan yapılarını kapsayan bir koleksiyon oluşturur.[62] Bu çizimler bugün İTÜ Mimarlık Fakültesi'ndedir. Onu 1950'lerde yoğunlaşan emeğiyle Ali Saim Ülgen izler. Türk Tarih Kurumu için yapılan ve bugün orada korunan bu toplam Sinan'ın mevcut tüm yapılarını içerecek kadar geniştir.[63] Ülgen'in geri kalan terekesi ise SALT'ta bulunmaktadır.

Fotografik belgeleme mimarlık tarihi çalışmalarında yaşamsaldır. Ancak, Türkiye'de hâlâ bir mimarlık fototeki bulunmaz. Yukarıda sıralanan belgeleri bir araya getiren bir mimarlık müzesi de yoktur. Mimarlık okullarının erişilebilir ve örgütlü arşivleri bir oranda ODTÜ ve işe yeni başlanan İTÜ hariç mevcut değildir. Dolayısıyla, mimarlık öğretiminin tarihi üzerine çalışmak da zordur.[64] Genelde mimarlık tarihçiliğinin araştırma altyapısının, belgeleme donatılarının hâlâ zayıf olduğu söylenebilir.

Kent tarihi ve kentsel tarih: Kent tarihi çalışmaları İslam dünyasında çok erken başlar. 11. yüzyılda yazılmış Bağdat, 12. yüzyılda yazılmış Şam tarihleri gibi çok kapsamlı tarihler vardır. 15. yüzyılın ilk yarısında yazılmış Makrizi'nin *Hitat*'ı ise Kahire'nin ayrıntılı tarihsel topografyasını çizen benzersiz bir çalışmadır.[65] Osmanlı ortamında benzer-

62. Bkz. Ayla Ödekan (haz.), *Yazıları ve Rölöveleriyle Sedat Çetintaş*, İTÜ Yayınevi, İstanbul, 2004.

63. Yayını: Ali Saim Ülgen, *Mimar Sinan Yapıları: Katolog / The Buildings of Mimar Sinan: Catalogue*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1989. İki folyo boyutunda çizim takımını içerir.

64. Böyle bir sergi denemesi: "Türkiye'de Mimarlık Eğitimi: 18. Yüzyıldan Günümüze Kurumsallaşma Eşikleri", Salt Galata, 6 Aralık 2023-30 Mart 2024, Düzenleyenler: Arzu Erdem, Esra Kahveci, Uğur Tanyeli. Kitabı hazırlanmaktadır.

65. "Hitat" için bkz. Sabri Jarrar, "Al-Maqrizi's Reinvention of Egyptian Historiography through Architectural History", *The Cairo Heritage: Essays in Honor of Laila Ali Ibrahim*, haz. Doris Behrens-Abuseif, The American University in Cairo Press, Kahire ve New York, 2000, s. 31-53.

leri olmayacaktır. Osmanlı kentlileri tarihyazım emeklerini siyasal tarihe odaklamış, Osmanlı emperyal egemenliğinin tarihlerini yazmayı amaçlamışlardır. İstanbul dışından merkezden bilinebildiği kadarıyla söz ederler. Yerel tarihçilik ürünleri sayılamazlar. Osmanlı *literati*'si kentle, özellikle kentsel değişimle ilgilenmez. 16. yüzyılın ikinci yarısında yazıldığı sanılan "Tarih-i Edirne Hikâyet-i Beşir Çelebi" belki de en erken metindir. Ancak onun kentin bazı önemli yapılarından da söz etmesine karşın, bir tür menakıbname olarak tanımlanması daha uygundur.[66] 17. yüzyılda Evliya Çelebi gezdiği gördüğü kentleri ve önemli yapılarını *Seyahatname*'sinde betimleyecektir. Verdiği bilgiler çağdaş kent tarihlerinde veri olarak kullanılabilir, ancak kent tarihi metinleri değillerdir. Aynı yüzyılda bir ilk örnek yazılır: Hibri Abdurrahman Efendi *Enîsü'l-Müsâmirîn* (1046/1636) adlı bir Edirne tarihi yazar.[67] 18. yüzyılda tek çalışma Mahmud Efendi adlı bir müftünün 1730'ların sonlarında kaleme aldığı *Tarih-i Medinetü'l-Hükema* adlı antikçağ Atinası tarihidir.[68] İçinde Parthenon ve Horologion gibi bazı antik yapılara da değinmeler vardır.

Yirminci yüzyıl başları kent tarihleri yazma pratiğinin gerçek doğuş dönemidir.[69] İlk kapsamlı yayın Hüseyin Hüsameddin'in *Amasya Tarihi*'dir.[70] Onu Halil Edhem'in *Kayseri*'si[71] ve Maarif Vekâleti yayını üç önemli kitap izler.[72] Halkevleri de farklı kapsam ve ciddiyette çok

66. Bir değerlendirme: Tayyib Gökbilgin, "Edirne Hakkında Yazılmış Tarihler ve *Enîsü'l-Müsâmirîn*", *Edirne: Edirne'nin 600. Fetih Yıldönümü Armağan Kitabı*, TTK, Ankara 1965, s. 77-81.

67. Abdurrahman Hibri, *Enîsü'l-Müsâmirîn*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, TY, nr. 451. Yeni baskısı: Abdurrahman Hibri, *Enîsü'l-Müsâmirîn. Edirne Tarihi 1360-1650*, haz. Ratip Kazancıgil, Edirne Valiliği Yay., Edirne, 1999. Ayrıca Semavi Eyice, "Bizans Devrinde Edirne ve Bu Devre Ait Eserler", *Edirne: Edirne'nin 600....*

68. Çeviriyazım ve değerlendirme: Gülçin Tunalı, *Bir Osmanlı Müftüsünün Gözünden Atina Tarihi*, VakıfBank Kültür Yay., İstanbul, 2020.

69. *TALİD Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Türk Şehir Tarihi sayısı, cilt 3, sayı 6, İstanbul, 2005 içindeki tüm yazılar bu tarihyazım alanının Türkiye'deki serüvenine ilişkindir.

70. Hüseyin Hüsameddin (Yasar), *Amasya Tarihi*. Aslında on iki cilt olup İstanbul'da 1912-1928 yılları arasında ancak dört cildi basılabilir.

71. Halil Edhem, *Kayseriye Şehri: Mebânî-i İslâmiyye ve Kitâbeleri*, İstanbul, 1334/1916.

72. Mehmed Behçet, *Anadolu Türk Asar ve Mahkukatı Tetebbuatına Esas: Kastamonu. Asar-ı Kadimesi*, Maarif Vekâleti, İstanbul, 1341; Mübarek Galib, *Anadolu Türk Asar ve Mahkukatı Tetebbuatına Esas: Ankara*, 2 cilt, Maarif Vekâleti, İstanbul, 1925-1928; İsmail Hakkı ve Rıdvan Nafiz, *Sivas Şehri: Anadolu Türk Tarihi Tetkikatından*, Maarif Vekâleti, İstanbul, 1928.

sayıda yerel tarih yayımlayacaklardır.[73] Konunun en verimli araştırmacısı İbrahim Hakkı Konyalı ise 1940'lardan başlayarak müthiş bir çalışkanlıkla sayısız kapsamlı çalışma yayımlar.[74] Sözü edilen kitapların hepsi kentsel tarih çalışmaları olmaktan çok, o kent ve/veya ildeki eski anıtları sıralar, kitabeleri ve çevirilerini yayımlarlar. Kentin makro-formuna ve mimarisinin arkitektonik ve morfolojik özelliklerine hemen hiç değinmezler. Amaçları da o değildir. Sonraki mimarlık tarihi çalışmaları için değerli veriler sunarlar. Mimari ürünleri arkitektonik olarak irdeleyen kentsel alan değerlendirmeleri Gabriel'in anıtsal çalışmalarıyla başlar.[75] Bu tür araştırmalar bölgesi yeni tezler ve kitaplarla sürekli genişlemekte, artık Pera'dan başlayarak İstanbul'un semt tarihleri ölçeğine doğru uzanmaktadır.[76]

Kentsel tarih ise kentlerin yapı varlığının dökümünü yapma çabasından çok farklı bir çalışma alanıdır. Kentsel strüktürü ve değişimini eksen alır. Bu tür ilk yayın Kuban'ın bir makalesidir.[77] Onu 19. yüzyıl için Sevgi Aktüre'nin ve Osmanlı öncesi ile Erken Osmanlı için Uğur Tanyeli'nin çalışmaları izler.[78] İstanbul'un fetih sonrasındaki yapısal ve

73. Bu tür en yararlı araştırmacı olarak Kâzım Baykal seçkinleşir. Yazdığı ilk kent tarihi: Kâzım Baykal, *Bursa ve Anıtları*, Aysan Matbaası, Bursa, ilk baskı 1950.

74. İbrahim Hakkı Konyalı, *İstanbul Abideleri*, Yedigün Neşriyat, İstanbul, 1943; *Nasrettin Hocanın Şehri Akşehir*, Numune Matbaası, İstanbul, 1945; *Alanya (Alaiye)*, Ayaydın Basımevi, İstanbul, 1946; *Abideleri ve Kitabeleri ile Erzurum Tarihi*, Erzurum Tarihini Araştırma ve Tanıtma Derneği, İstanbul, 1960; *Abideleri ve Kitabeleriyle Konya Tarihi*, Konya Yeni Kitap Basımevi, Konya, 1964; *Abideleri ve Kitabeleri ile Karaman Tarihi, Ermenek ve Mut Abideleri*, Baha Matbaası, İstanbul, 1967; *Abideleri ve Kitabeleri ile Kilis Tarihi*, Fatih Matbaası, İstanbul, 1968; *Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Ereğli'si Tarihi*, Fatih Matbaası, İstanbul, 1970; *Abideleri ve Kitabeleriyle Şereflikoçhisar Tarihi*, Fatih Matbaası, İstanbul, 1971; *Abideleri ve Kitabeleri ile Niğde Aksaray Tarihi*, 3 cilt, İstanbul, 1974-1975; *Abideleri ve Kitabeleri ile Üsküdar Tarihi*, 2 cilt, İstanbul Türkiye Yeşilay Cemiyeti, İstanbul, 1976-1977; *Ankara Camileri*, Kültür Matbaacılık, Ankara, 1978; *Abideleri ve Kitabeleri ile Beyşehir Tarihi*, haz. Ahmet Savran, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yay., Erzurum, 1991; *Abideleri ve Kitabeleri ile Manavgat Tarihi*, Manavgat Ticaret ve Sanayi Odası, Antalya, 2010 (Ali Yıldız'la birlikte).

75. Bkz. Dipnot 21.

76. Bu tür ilk Türkçe çalışmalar: Celal Esad, *Eski Galata ve Binaları*, Ahmed İhsan ve Şürekası Matbaası, İstanbul, 1329/1913 ve aynı yazar, *Kadıköy Hakkında Tedkikat-ı Belediye*, Ahmed İhsan ve Şürekası, İstanbul, 1329/1913.

77. Doğan Kuban, "Anadolu Kentlerinin Tarihsel Gelişimi ve Yapısı Üzerine Gözlemler", D. Kuban, *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, Arkeoloji ve Sanat, İstanbul, 1982, s. 141-170.

78. Sevgi Aktüre, *19. Yüzyıl Sonunda Anadolu Kenti Mekânsal Yapı Çözümlemesi*, ODTÜ Mimarlık Fak., Ankara, 1978; Uğur Tanyeli, *Anadolu-Türk Kentinde Fizik-*

mimari değişiminin tarihi üzerine de Kafesçioğlu tarafından ayrıntılı yazılmıştır.[79] Kentsel tarih çalışmalarına kent planlama ve belediyecilik tarihi araştırmalarını da eklemek gerekir. Bu alanda yolu açan kapsamlı üretimiyle Osman Nuri Ergin olur.[80] İlk akademik çalışmayı yapansa Serim Denel olacaktır.[81]

Türkiye'de askeri mimarlığın tarihi tüm alanlar içinde en geç başlayandır. Uzun süre anıtsal yapılarla ilgilenen tarihçiler askeri mimarlık ürünlerine sadece askeri okullar ve kışlalar gibi yine kamusal ve anıtsal olarak nitelenebilecek işler bağlamında yaklaşmışlardır. Uzun süre kaleler ve tahkimat tesisleri, yalnızca geleneksel kalelere yoğunlaşılarak ele alınmıştır.[82] Dünya genelinde ise özellikle ateşli silahlar çağındaki askeri mimarlık ayrıksı bir yer tutar. Hem geç 15. yüzyıldan başlayan dönemde yazılmış, hem de sonrasındaki araştırmalara dayanan kendi zengin özgül yazını bulunur. Özel uzmanlıklara ihtiyaç vardır. Türkiye'de de askeri mimarlık alanında 18. yüzyıl ve sonrası konunun en yaşamsal ve yoğun etkinlikle tanımlı olduğu dönemdir. Özel bir ilgiyi hakeder. Kaldı ki, askeri mimarlık sadece askerlik alanını değil, tüm bir erken modern dünyadaki mimari kavrayışı radikal biçimde değiştirmiştir.[83] Ancak Türkiye'de konuya ilgi teknik ve arkitektonik uzanımıyla değil, daha çok askeri ve idari işlemler bağlamında yoğunlaşılmış gibidir.[84] Savunma mimarisi üzerine alan araştırmasına dayanan

---

sel Yapının Evrim Süreci (11.-15. yy), İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1987. İkinci basımı: *Anadolu-Türk Kentinde Fiziksel Yapının Değişimi (11.-15. Yüzyıllar)*, İdeal Kent, Ankara, 2021.

79. Çiğdem Kafesçioğlu, *Constantinople / Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*, Penn State University Press, 2009.

80. Osman Nuri Ergin, *Mecelle-i Umûr-ı Belediyye: Tarih-i Teşkilat-ı Belediye*, 5 cilt, İstanbul, 1330-1338; *Cumhuriyet ve İstanbul Mahallî İdaresi*, İstanbul, 1933; *Türkiyede Şehirciliğin Tarihî İnkişafı*, İstanbul, 1936; *İstanbul'da İmar ve İskân Hareketleri*, İstanbul, 1938; *Türk Şehirlerinde İmaret Sistemi*, İstanbul, 1939.

81. Serim Denel, *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim ve Nedenleri*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Ara Yayınları, Ankara, 1982.

82. İlk amatör çalışma: Nazmi Sevgen, *Anadolu Kaleleri*, 1, Doğuş Ltd. Şti. Matbaası, Ankara, 1959. Sadece ilk cildi yayımlanmıştır.

83. Bu meseleye ilk dikkat çeken: Alberto Pérez Gomez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, MIT Press, Cambridge MA ve Londra, 1983, s. 203-16.

84. Bkz. Burcu Özgüven, *Osmanlı Macaristanı'nda Kentler, Kaleler*, Ege, İstanbul, 2001; Mark L. Stein, *Guarding the Frontier: Ottoman Border Forts and Garrisons in Europe*, Tauris Academic Studies, Londra ve New York, 2007; Ömer Gezer, *Kale ve Nefer: Habsburg Serhaddinde Osmanlı Askeri Gücü (1699-1715)*, Kitap, İstanbul, 2020.

iki erkenci tarih çalışması bulunur.[85] Yayımlanmış ilk çalışmayı Nusret Çam yapar.[86] Savunma mimarlığını teknik bilginin transferi çerçevesinde Avrupa'daki değişimlerle bağlantıları çerçevesinde ele alansa tek bir çalışma vardır.[87]

Mimarlara ilişkin monografik ve biyografik çalışmalar Osmanlı öncesi dönem yapımcıları için yoktur. O dönem mimarları üzerine yalnızca kapsamlı bir envanter çalışması yapılmıştır.[88] Sinan'a atfedilen önem nedeniyle biyomonografilerde en erken o ele alınmış ve en çok da onun üzerine yazılmıştır. İlk olarak Ahmed Cevdet tarafından hazırlanan Sai'nin Sinan hakkında yazdığı *Tezkiretü'l-Bünyan* ile başlar.[89] Bugüne kadar Kuran ve Necipoğlu gibi akademisyenler eliyle kapsamlı biyomonografik ürünler verilmiştir.[90] Tanyeli tarafındansa Sinan historiyografilerinin yaklaşımını kapsamlı tartışan bir kitap yayımlanmıştır.[91] Aynı kitapta tüm Sinan monografileri en eskilerden başlayarak ayrıntılı irdelenmektedir. Fakat 15.'den 19. yüzyıla uzanan dönemin mimarları üzerinde aynı yazma hevesi görülmeyecektir. Hâlâ da yok gibidir. İki eski mimar biyomonografisi vardır sadece: Azadlı Sinan ve Kayserili Mehmed Ağa.[92] 19. yüzyıl için elde sadece Balyanlar ve Smith üzerine kapsamlı çalışmalar bulunur.[93] 20. yüzyıl mimarlarıysa

85. Nesimi Tanyeli, *Edirne ve Kırklareli Tahkimatı*, 1965; *Erzurum Kalesi ve Savaşları*, 1972 (Uğur Tanyeli Arşivi'nde).

86. Nusret Çam, *Erzurum Tabyaları*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1993.

87. Uğur Tanyeli, "Osmanlı İstanbulu'nda Mimarlığın Uluslarüstü Bağlamı", *IX. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu (23-24 Mayıs 2023), Bildiriler*, 1, İstanbul, 2024. Hacimli makalenin ikinci kesimi askeri mimarlığa ilişkindir.

88. Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1995.

89. Sai, *Asar-ı Eslaftan Tezkiretü'l-Bünyan*, haz. Ahmed Cevdet, Kitabhane-i İkdam, İstaanbul, 1315.

90. Aptullah Kuran, *Mimar Sinan*, Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul, 1986; Gülru Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, Reaktion Books ve Princeton University Press, ilk baskı 2005.

91. Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, Metis, İstanbul, 2020, s. 29-65, 1. Bölüm: "Sinan'ın ve Sinan Tarihselliğinin Tarihi".

92. İbrahim Hakkı Konyalı, *Fatih'in Mimarlarından Azadlı Sînan (Sinân-ı Atik) Vakfiyeleri, Eserleri, Hayatı, Mezarı*, Halk Basımevi, İstanbul, 1953 ve Muzaffer Erdoğan, *Lale Devri Baş Mi'marı Kayseri'li Mehmed Ağa*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1962.

93. İlk yayın: Pars Tuğlacı, *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi*, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul, 1981; yeni bir çalışma: Büke Uras, *Balyanlar: Osmanlı Mimarlığı ve Balyan Arşivi*, Korpus, İstanbul, 2021. Afife Batur, Edhem Eldem ve diğ., *Sultan Abdülmecid'in Bir Mimarı: William James Smith / Architect of Sultan Abdülmecid: William James Smith*, İBB Kültür Yay., İstanbul, 2016.

Vedat Bey, Arif Hikmet Koyunoğlu, Kemalettin Bey ve Sedad Hakkı Eldem'den başlayarak giderek yoğunlaşan bir ilgiyle araştırılmaktadır.[94] Yaşayan mimarların otobiyografik ve monografik yayınlarıysa 2000'lerde kaydadeğer bir miktara ulaşmıştır.

Yapı teknolojisi tarihi Türkiye'de son yıllara kadar en az ilgilenilen alan olmuştur. Tarihçiler adeta bu alanda bilinmeye değer hiçbir şey yokmuş gibi davranmışlardır. Uzun süre mimarlığın teknik altyapısının hemen her yerde ortak bir matematiksel ve mühendislik zemini varmış gibi davranılır. Konuyu ele alan iki öncü çalışma vardır.[95] Bunlar da çok geç bir tarihte, ancak 1980'lerin başında yapılmışlardır. Sonraki kitap bunu Batı Anadolu Beylikleri özelinde inceler.[96] Osmanlı dönemine ilişkin iki çalışmaysa ancak 2017'de yayımlanır. Ne var ki, bir derleme niteliğinde olan bu çalışmalardan ilki[97] yapım sürecinin teknik altyapısına değinmeyen bir detaylar derlemesidir. Amatör bir çalışma olduğu belirtilmelidir. Bir Osmanlı yapısının karar verme, tasarlama, malzeme temini, organizasyon ve inşaat süreçlerini bütünsel olarak anlamayı deneyen ve başka geleneklerle ilişkilerini tartışan tek önemli yayın Gülsün Tanyeli'ye aittir.[98]

94. Afife Batur (haz.), *M. Vedad Tek. Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, YKY, İstanbul, 2003; Ali Cengizkan (haz.), *Mimar Kemalettin...*, 3 cilt; Hasan Kuruyazıcı (haz.), *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Mimar: Arif Hikmet Koyunoğlu. Anılar, Yazılar, Mektuplar, Belgeler*, YKY, İstanbul, 2008; Uğur Tanyeli, Edhem Eldem ve Bülent Tanju, *Sedad Hakkı Eldem I, Gençlik Yılları*; Uğur Tanyeli ve Bülent Tanju, *Sedad Hakkı Eldem II, Retrospektif*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2008-2009.

95. Doğan Kuban, "Notes on Building Technology of the Eighteenth Century. The Building of the Mosque of Nuruosmaniye at Istanbul, According to 'Tarih-i Camii Şerif-i Nur-u Osmani'", *I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi*, V, İstanbul, 1981, s. 271-93; İsmail Hakkı Aksoy, *İstanbul'da Tarihi Yapılarda Uygulanan Temel Sistemleri*, İTÜ İnşaat Fakültesi, 1982.

96. İlknur Kolay, *Batı Anadolu 14. Yüzyıl Beylikler Mimarisinde Yapım Teknikleri*, AKM Başkanlığı Yay., Ankara, 1999.

97. Hüsrev Tayla, *Geleneksel Türk Mimarisinde Yapı Sistem ve Elemanları*, 2 cilt, Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı, İstanbul, 2017.

98. Gülsün Tanyeli, *"Hiçbir Üstâd Böyle Kâr Etmemişdir": Osmanlı İnşaat Teknolojisi Tarihi*, Akın Nalça Kitapları, İstanbul, 2017.

5

Mimarlık tarihçiliği eski yapıların envanterini, kronolojisini ve betimlemesini yapma pratiği değildir. Onların sağladığı verilerin bir dizi yorumunu yapmayı gerektirir. İlk ve zorunlu eylem, dönemi ve yeri tanımlayan tüm mimari ürünleri içermek mümkün olmadığından, bir seçme ve seyreltme yapmak olur. Hepsini dikkate alan bir çerçeve çizilemez. Bunun için de başvurulabilir çeşitli historiyografik yaklaşımlar inşa edilmiştir. Aşağıda bunlar Türk mimarlık tarihi disiplini için ilerlemeci-gelişmecilik, ulusalcılık, coğrafyaya egemenlik, otarşi arayışı ve dünya mimarlık tarihine eklemleme paradigmaları şeklinde çok kısa özetleniyor.

Mimarlık tarihi yazarken kullanılan ve hâlâ büyük ölçüde gündemden düşmemiş –ancak artık çok tartışılabilir– ilk yaklaşım *ilerlemeci-gelişmeci paradigma*da temellenir. Ürünler ilkellikten gelişmişliğe doğru uzanan bir kronolojik çizgide tanımlanır. Vasari (1511-1574) yeni bir sanat yapıtının başarılı olmasının öncekileri kötü bulmaya yol açacağını belirten ilk kişi olacaktır.[99] Bunun önceki yüzyıllarda hiçbir yerde bir değerlilik parametresi olmadığı bilinir. Hatta hemen her yerde eskilik ve kıdem değerliliğin ana ölçütü sayılmıştır. 18. yüzyıl ortasında Winckelmann ise ilerlemeci paradigmayı Antik Yunan sanatı için kapsamlı tanımlayacak, arkaikten klasiğe ve oradan da Helenistik manyerizme uzanan bir çizgi oluşturacaktır.[100] Onunki bir gelişme-bozulma dinamiği tarif eder. Türkiye'deyse bu gelişme ve çöküş paradigması Winckelmann'la hiç ilişkisi olmaksızın uzun süre geçerli olur: Başlangıçtan beri adım adım gelişen Türk mimarlığı 18. yüzyıldan başlayarak Avrupa etkileriyle çizgisinden uzaklaşmış, bozulmuştur. Kuşkusuz bu yaklaşım güncel tarihyazımında gündemden düşmüştür. Ancak ilerleme-gelişme savı hâlâ geçerlidir. Selçuklu'dan Osmanlı'ya ve özellikle Sinan'a dek uzanan bir evrim çizgisi fikri unutulmuş sayılmaz. Ne var ki mimarlık ürünlerini irdelemek için sonrakinin öncekinden daha başarılı olması gerektiği inancı artık genelde adeta tartışma dışı kalmıştır.

99. Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 6. Cilt, haz. Rosanna Bettarini ve Paola Barocchi, Sansoni, Floransa, 1966-1987, s. 413. Alıntılayan: Christopher S. Wood, *A History of Art History*, Princeton University Press, Princeton ve Oxford, 2019, s. 89-91 ve 418'de dipnot 89.

100. Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Walterischen Hof-Buchhandlung, Dresden, 1764.

Mimarlık öncelikle kendi tarihsel bağlamı içinde yorumlanır. Bir değerlilik hiyerarşisi içinde kavranmaz.

Fakat bu hiyerarşik kavrayış Türk mimarlık tarihçiliğinde *ulusallık paradigması* ile ittifak eder, hatta tırmanır. Mimarlık tarihi disiplininin burada doğrudan ulusal gelenek inşasıyla birlikte başlaması nedeniyle, ulusalcı ölçütlere uymayan "başarısız"ları saptamak hâlâ unutulmuş bir pratik değildir. Oysa mimarlık tarihçiliği etkinlikleri Batı ve kısmen Orta Avrupa genelinde –bu bölümde sürekli vurgulandığı gibi– ulusalcılığın bir yan ürünü olarak başlamamıştır. İlgi duyulan ilk mimarlıklar ve sanatlar ulus etiketli olanlar da olmamıştır. Antik Yunan ve Roma historiyografik emeğin erken yoğunlaşma alanlarıdır. Fischer von Erlach'ın *Entwurff einer historischen Architectur* (1725) başlıklı kitabı bu bağlamda ilk mimarlık tarihi çalışması sayılabilir. Orada neredeyse dünya genelinde mimarlığı anlamak denenir. Mimarlıkta ulusal aidiyeti vurgulayan belki de ilk metin Goethe'nin 1773'te yayımladığı "Vom deutschen Baukunst" olmalıdır.[101] O metin yazıldığında mimarlık ve sanat tarihi disiplini kuruluş aşamasını geçmiş sayılabilirdi. Ulusal mimarlık tarihleri historiyografi kervanının geç katılımcıları arasındadır. Ancak hızlı ilerlenmiş, her ulusun özgül tanımlı bir mimarlık tarihinin yazılması hali olağanlaşmıştır. Artık İngiliz, Alman, İtalyan, Japon, Rus gibi her ulusun kendi eserlerini kapsayan mimarlık tarihleri tabii ki vardır. Fakat bu tür ulusal mimarlık tarihlerindeki metodoloji Türkiye'dekilere pek az benzer.

Türkiye de dünya genelinde geçerli bu eğilime katılmıştır. Fakat Türk mimarlık tarihinin burada sürekli vurgulandığı gibi "ötekiler"i de vardır. Tarih boyunca yaşanmış her kültürel/siyasal/etnik karşılaşma ötekiler yaratacaktır. Uzun süre boyunca Türk ulusunun dışında kalanlar sadece olumsuz etkili müdahiller olarak nitelenir. Ulusçuluksa çok güçlü bir biçimde mağdur edilmişlik psikozuyla bağlantılı yapılandırılmış bir ulusçuluk olacaktır. Başlatıcı etmen ulus inşası olunca, ulusun ötekileri diye tanımlanmış olanlar başarısızlığın sorumlu figürleri olurlar. Ulus inşası ötekilerin ulusal mekân ve tarihsellikten yalıtılmasıyla başlar ve ulusdışını görmezden gelir. Yabancı sayılan etki kaynaklarının nasıl yorumlanacağını bir soruna dönüştürür. Sözgelimi, Ayasofya'dan etkilenildi mi, esinlenildi mi, taklit mi edildi, yoksa aşıldı

101. Johann Wolfgang von Goethe, "Vom deutschen Baukunst", *Berliner Ausgabe 19: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen I, Schriften zur bildenden Kunst*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1973.



Türk mimarlığının historiyografik inşasında dünya coğrafyasına egemenlik mitolojisinin doğuşu. Bu alandaki ilk yayın olan Celal Esad'ın (Arseven) *Türk San'atı* kitabında Hindistan'a kadar uzanım: "Delhi'de bir minare". Aslında Kutbminar (Celal Esad, *Türk San'atı*, Türk Ocakları Merkez Heyeti, İstanbul, 1928, s. 10).

mı gibi kaygılar doğar. Bugüne dek unutulmuş değildir.

Mimarlık tarihçiliğinde *coğrafyaya egemenlik paradigması* Türk tarihinin karmaşık içeriğinin yine ulusalcı bir çerçevede yorumlanmaya başlamasıyla birlikte doğar. Daha önce de değinildiği gibi, Türklerin Orta Asya'dan Hindistan'a, İran'a, tüm Ortadoğu'ya ve Doğu Avrupa'ya uzanan hareketliliği hangi coğrafyanın Türk olarak nitelenebileceği meselesini karmaşıklaştırır. Türk kökenli sayısız hanedan vardır. Sayısız yerde ve zaman aralığında miktar ve etkisinin ne kadar olduğu ender olarak saptanabilen bir etnik Türk kitlesi etkinlik göstermiştir. Konuya yönelik ilgi Türkiye'de 1928'de Celal Esad'ın yayımladığı ilk *Türk San'atı* kitabından başlar. Celal Esad kitabına "Arab san'atı ve Türkler, İslam Hind san'atı, İran san'atı ve Türkler" gibi başlıklar koyarak bu

meseleye değinir.[102] Bölümün ilk kesiminde verilen 2009 tarihli Kuban alıntısına[103] kadar da konuya eleştirel biçimde değinen olmaz.

Otarşi paradigması ise ulusalcı her tarihyazımının adeta zorunlu bir bileşenidir. Kuşkusuz tüm ulusal kültürler sayısız bulaşmaların ürünüdür. Ancak Türkiye'de "ulusa ait bir mimarlık" arayışı bu bulaşmaları problematik bir çelişki kaynağına dönüştürür. Kabul edilebilir bulaşmalar görmezden gelinebilir ve/veya olumsuzlanabilir olanları seçmek gerekir. Kolay çözüm İslam kültür alanıyla ilişkileri bir sorun olarak formüle etmemek, ama onun dışındaki Hıristiyan ve Avrupa kökenlileri sorun haline getirmektir. Oysa güncel mimarlık tarihi metodolojisi için her bulaşma aynı oranda önemlidir. Kültürel kendine yeterlilikse bir ideolojik beklentiden ibarettir.

Dünya mimarlık tarihine eklemleme yaklaşımı neredeyse mimarlık tarihi disiplininin doğuşuyla başlar. Çıkış noktası bir mimarlığı üreten kültür alanının kendisini daha geniş hangi dünya-tarihsel bütüne katma talebini geliştirdiği olur. 19. yüzyılda bu talep önce Batı ve Orta Avrupa'da gündeme gelir. Kapsamı Antik Yunan'dan Roma'ya Erken Hıristiyan'a ve kısmen Bizans'a, Romanesk, Gotik, Rönesans, Barok ve 19. yüzyıl tarihselciliğine doğru uzanır. Ona eski Mısır'ın ve modern dönemin eklendiği de olur. Artık elde zaten tesis edilmiş bir Avrupa mimarlıkları tarihi modeli vardır. Avrupa dışındakiler henüz kendi mimarlıklarını tarihselleştirmeye yeni başlamış ya da başlamamışlardır. O sayede onların hem ihmal edilmesini, hem de ikincil önemde sayılmasını sağlayacak aynı dönemin oryantalist düşünsel altyapısıyla hızlı bir ittifak kurulacaktır. Bu bağlamda önce Banister Fletcher'in bugün bitimsizce eleştirel yorumu yapılan dünya tarihi kitabının[104] "mimarlık ağacı" görselindeki yaklaşım egemen olacaktır. Ona göre sadece Avrupa mimarlıkları tarihsel evrim çizgisine sahiptir; ötekiler adeta tarihsel değillerdir, değişmez, gelişmezler. Çin, Japonya, Hindistan ve İslam dünyası bu kapsamdadır. Dolayısıyla aynı oryantalist yaklaşımla bir İslam mimarlığı kategorisi inşa edilecektir.

Türk mimarlığının da önceleri bu historiyografik kategori içinde ele alındığı aşikâr. Hatta, İran ve Arap mimarisi ağırlıklı bu sınıflama Türk mimarisini görmezden gelir. Örneğin, Parvillée'nin kitabına yaz-

102. Celal Esad, *Türk San'atı*, Türk Ocakları Merkez Heyeti, İstanbul, 1928, s. 36, 44, 46.

103. Bkz. dipnot 7, s. 47.

104. Banister Flight Fletcher ve Banister Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method*, Londra, ilk baskı 1896.

dığı girişte Viollet-le-Duc şöyle der: "Bir Türk sanatı var mı? Türkler kendi alışkanlıklarına ve kendi dinlerine en uygun düşen sanatı veya sanatları benimsemiş olabilirler, bundan daha doğal bir şey yok, ama dünyaya yerel bir sanat getirmiş olmaları bence kanıtlanması çok güç bir iddia. Nitekim Mösyö Parvillée'nin verdiği bütün örneklerde Arap etkisi, Acem etkisi, belki biraz Hint etkisi bulabiliyorum ama Türk etkisi var mı?"[105]

Celal Esad'dan başlayarak Türk tarihçiler bu görmezden gelmeye karşı mücadele edeceklerdir. Daha önemlisi böyle bir İslam mimarisi kategorisinin burada tartışma konusu bile yapılmadığı söylenebilir. Metinlerde Türk nitelemesi ağırlıklı olacaktır. Amaç historiyografik metodolojik bir yanlışın düzeltilmesi olsa da, Türk tarihçiler bu yaklaşımı uzun süre sadece Türkleri ikinci plana düşürdüğü için eleştirecekler, o kategorinin ve Hıristiyan, Avrupa, İslam gibi genel mimari kategorilerin geçersizliği meselesiyle didişmeyeceklerdir. Konuya bu bağlamda ilk değinen Kuban olur.[106] İslam ülkelerinin ve kültürlerinin çok geniş çeşitliliğinin bir dizi ortaklaştırıcı parametreye indirgenemeyeceğini ileri sürer. Örneğin, genel bir Hıristiyan mimarlığı kategorisi üretmeye hiç girişmeyenlerin İslam için geliştirdikleri bu naif genellemeci tavrın oryantalist gelenekle bağlantısına ilk işaret eden odur. Ne var ki bu eleştirel yolda sadece bir kişi çok kısa bir irdelemeyle gidecektir.[107]

Geneldeyse hâlâ dünyada İslam mimarlığı başlıklı kitaplar yazılmakta, Türkiye'de ona bir bölüm halinde katılmaktadır. Yine de bu ayrımın popüler kimi yayınlarda bir ölçüde aşılmaya başlandığı görülür. Örneğin, dünyanın en önemli mimarlarının popüler diziminde Sinan'ın artık kendine ait bir yeri vardır.[108]

Ancak sonraki yıllarda da Türk ve Osmanlı mimarlığının "yalnızlığı" tarihçileri meşgul edecektir. Yine Kuban buna bir çözüm üreten ilk kişi olur. Bir Braudel kavramını kullanarak Osmanlı mimarlığının Akdeniz kültürleri bütününe eklemlendiğini söyler.[109] Bunun antik Roma'dan başlayan bir geleneğe aidiyet anlamına geldiği ve çok daha

105. Léon Parvillée, *15. Türk Mimarlığı ve Tezyinatı*, s. 21.

106. Doğan Kuban, "İslam Mimarlığında Çeşitliliğin Coğrafi ve Tarihi Nedenleri: Kavramsal Bir Yaklaşım", D. Kuban, *Türk ve...*, s. 13-21.

107. Bu kategoriye daha kesin bir itiraz: Uğur Tanyeli, "İslam Mimarlığı Kavramına Eleştirel Bir Bakış", *Mimarlık*, 226, 1987, s. 52-54.

108. Örneğin Kenneth Powell (haz.), *The Great Builders*, Thames and Hudson, Londra, 2011, s. 40-44.

109. Bkz. Doğan Kuban, "Osmanlı Mimarisinin Kimliği", D. Kuban, *Türk ve...*, s. 97-105.

kapsamlı irdelenmesi gereken bir sav olduğu iddia edilebilir. Klasik Osmanlı'nın Roma ve Geç Antikite bağlamına yerleştirilmesine yönelen[110] ve Osmanlı'nın erken modern dünyanın bir bileşeni olduğunu saptayan akademik çalışmalar da yapılmıştır.[111] Gülru Necipoğlu'nun Sinan'ı Rönesans geleneğiyle ilişkilendirme çabası da bu çizgidedir.[112] Tartışmalı bu son iddianın da Osmanlı'yı historiyografik yalnızlığından kurtarmayı denediği söylenebilir.

Dünya mimarlığına eklemleme arayışının bu sıralananların dışında bir de epistemik denebilecek boyutu vardır. Mimarlığı da kapsayan düşünme biçimlerindeki radikal farklılıklara dayanan bir irdeleme yapılabilir. Düşünme biçimleri veya daha anlamlı bir deyişle epistemik rejimler uluslara, etnik gruplara, inanç sistemlerine, ülkelere, çağlara, iklimlere göre olmaktan çok, bunların hepsini de içerecek şekilde bir düşünceler tarihsel coğrafyası içinde gruplaşırlar. En kolay sınıflama modernöncesi ve modern dönemler biçiminde yapılabilir. Sosyal bilimler literatüründe yoğun biçimde tartışılmış bir epistemik değişim senaryosudur bu.[113] Türk mimarlık tarihçiliğinde ise epistemik rejim değişimleri üzerinden okumaya pek az girişilmiştir. Özellikle modernöncesi düşünme rejiminin mimarlıkta nasıl somutlaştığı hemen hiç sorgulanmaz.[114] Modernleşmeyse öncelikle teknik ve morfolojik mimari getirileri üzerinden okunmaya çalışılır.

6

Türk mimarlık tarihinin yazınsal yapılanma bağlamında yaklaşım farklarına göre de farklı parametrelerle incelendiğinden/incelenebileceğinden söz edilebilir. Bu alanda romantize etme, arkitektonik yorumlama, üslupsal/morfolojik yorumlama, anlamsal yorumlama, düşünce tarihine eklemleme, sınıraşımları yapma ve sosyal bilimlerle buluşma gibi başlıklar ayırt edilebilir.

110. Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan...*, s. 280-308, 8. Bölüm: "Teceddüd ve Tekaddüm: Yenilik ve Eskilik Üretimi".

111. Daniel Goffman, *The Ottoman Empire and Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 2002.

112. Gülru Necipoğlu, *a.g.e.*

113. Çok geniş modernite yazınına bir giriş okuması için: Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Stanford University Press, ilk baskı 1990; Türkçesi: *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı, İstanbul, 2021.

114. Sinan özelinde bir epistemik rejim merkezli okuma: Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan...*, 6. Bölüm: "Osmanlı Düşünce Gelenekleri ve Mimarlık", s. 205-37.

Romantize etmek en erken doğan historiyografik yaklaşımdır. Almanya ve İngiltere'de belirdiği düşünülebilir. Sözgelimi Ruskin çok verimli bir öncü olur ve özellikle *Stones of Venice*[115] ile çığır açar. Venedik Gotiği'nin duygusal/duyumsal bir yorumunu yapar. Sever ve sevdirir. Ortaya koyduğu anlatı, o tarihsel aralıkta yaşayanların değil, bugünkü bir gözlemcinin onu nasıl deneyimlediğine ilişkindir. Tüm romantik mimarlık yazarları öncelikle bunu yaparlar. Soğukkanlı bir gözlemci gibi anlamayı denemez, mimarlıkla adeta empatik bir ilişki kurarlar. Bu yaklaşım yine Türk milliyetçiliğinin doğuşuyla doğrudan bağlantılıdır. Kemalettin Bey'in konuya ilişkin metinleri[116] tipik bir örnek oluşturur. Yapıları adeta dönemlerinde kullanılırken doğrudan gözlemlemiş gibi anlatır. Onları arkitektonik olarak değil, sevgiyle takdim eder. Betimlemeye bile girişmez.

Romantize etme yaklaşımı anakronik bir yazma yöntemidir. Geçmişi bugünün yaklaşımları çerçevesinde yorumlamak anlamına gelir. Geçmişe ait tarihselleştirilecek olguları güncel dünyada varedilmişler gibi irdelemektir. Sayısız uzanımı vardır. Sözgelimi, mimari mekân kavramının henüz icat edilmediği önceki yüzyılların yapılarını da bugünün mekânsal kavrayışı bağlamında düşünmektir. Geçmişte de bugünkü yaklaşımlarla planlama yapıldığına inanmaktır. Eskiden bilinmeyen mühendislik pratiklerinin o zaman da en azından sezgisel olarak, hatta deneme-yanılma yoluyla bilindiğini düşünmektir. Özetle, tüm bilgilerin tarihsel olduğunu görmezden gelmektir. Duyguların her çağda aynen mevcut olduklarına inanmaktır. Eskilerin de bugün mimariyi deneyimleyenlerin ondan etkilendiği biçimde etkilendiklerini varsaymaktır. Oysa insanın psişik ve psikososyal yapısı zamanda ve mekânda sürekli değişir. Bu açıdan bakılırsa, mimarlık tarihinde anakronizm sadece romantize edenler tarafından alana uygulanmaz; neredeyse tüm tarihçilerin sakınması gereken bir yaklaşım sayılabilir. Daha çarpıcı olan, tarihyazımında anakronizmden mutlak bir kurtuluş da yoktur. Çünkü güncel bilgi birikimini ve epistemik rejimi unutarak geçmişe bakma imkânı çok kısıtlıdır. Tarihçi ancak bu açmazın farkında olabilir ya da olmaz. Günceli iradi bir unutuşa tabi tutup eski düşünce rejimine bir giriş yapmayı deneyebilir.

Arkitektonik yorumlama bu anakronik açmazla kaçınılmaz olarak bağlantılıdır ve hâlâ çok sık başvurulan bir yaklaşımdır. Türkiye'de Ku-

115. John Ruskin, *The Stones of Venice*, 3 cilt, Smith, Elder & Co., Londra, 1858.

116. İlhan Tekeli ve Selim İlkin (haz.), *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Ankara, 1997.

ban ile başlamayan, ama onunla adeta doruklaşan bir historiyografik çizgi oluşturur. Tarihsel yapıları plan, kesit, üç boyutlu kitle düzenleri, mekânsal ve strüktürel bünyelerini esas alarak betimleme yapmak suretiyle çalışır. Bu yaklaşım tarihsel mimari ürünü tarihselliğinden özerkleştirmek gibi bir zorunlu sonuç üretir. Onu vareden toplumsallığı anlamaya çalışmaktan çok, bir anlamda bugün yapılmış olsaydı nasıl gerekçelendirilebilirdi sorusuna yanıt arar. Ondan sorumlu olan mimarları da çağdaş mimar hangi ölçütler ve yaklaşımlarla düşünüyorsa öyle düşünmüş gibi tahayyül eder. Özellikle tekil yapı tarihi monografileri böyle yazılır. Yapı önce betimlenir, sonra ardılları ve zamandaşlarından oluşan tipolojik bir grup düzeni içine yerleştirilir. Sözgelimi, medreseler avlu konfigürasyonlarına göre, konutlar oda-hayat planimetrilerine göre sınıflanır. Klasik camiler merkezi plan şemaları ve yarım kubbe sayılarıyla gruplanır. Örneğin, Aptullah Kuran'ın uzun mesleki kariyeri boyunca yaptığı tüm monografik bina çözümlemeleri böyledir.[117] Günümüzde artık bu tür metinlerin yüzlerce örneği var.

Morfolojik/üslupsal yorumlama kabaca mimarlık ürünlerinin tüm sanatları kapsayan bir üslupsal değişim senaryosu çerçevesinde yorumlanması şeklinde özetlenebilir. İlk olarak Wölfflin tarafından gündeme getirilmiştir.[118] O Rönesans'tan Barok'a geçişi böyle irdeler; resim, heykel ve mimarlığı içeren bir dizi değişim parametresi saptar. Estetik üretimler için bir genel değişim kategorisi oluşturur. Kitaba Türkiye'de ancak Türkçesi yayımlandıktan sonra başvurulmuşsa da, böyle bir dönem morfolojileri bütünselliği tesis etmek denenmemiştir. Sözgelimi Klasik dönemden Barok'a geçiş burada sanatsal pratiklerin kendi iç dinamikleri bağlamında bir değişim olarak açıklanmayacaktır. Hatta hiçbir dönem için değişimlerin birbirlerine kendi iç mantıklarının ardışıklığı çerçevesinde bağlandığı anlatısı yazılmaz. Selçuklu dönemi Beylikler'e ve Osmanlı'ya morfolojik bir analizle eklenmez. Onların daima siyasal değişimler ekseninde değiştikleri düşünülmüştür. Kuşkusuz Wölfflin'in analizi ne Avrupa, ne de dünya genelinde evrensel bir doğruluk rejimi tanımlamadığı için, Türkiye'deki görmezden gelinişi bir historiyografik yanılgı değildir.

Anlamsal yorumlama alanı çok yeni açılmıştır. Ancak bir prehistoryasından söz edilebilir. Türk mimarlık tarihçiliğinin geç 19. yüzyıl-

117. Tüm makaleleri: Çiğdem Kafescioğlu, Lucianne Thys-Şenocak ve Timur Kuran (haz.), *Aptullah Kuran: Selçuklular'dan Cumhuriyet'e Türkiye'de Mimarlık/ Architecture in Turkey from the Seljuks to the Republic*, İş Kültür, İstanbul, 2012.

118. Bkz. Dipnot 4, s. 43.

daki erken başlangıcında böyle davranılmıştır. Mimarlık ürününe anlamını devletin, iktidarın, yöneticinin orada yaptığı somut katkıların verdiği varsayılır. En yalın formu, ortaya konan mimarilerin onların bir yansıması olduğu savıdır. Adeta siyasal gücün mimarlık olarak somutlaştığı düşünülür: Mimari ürüne anlamını siyasallık verir. Örneğin, Selçuklu iktidarının en parlak dönemini yapılardan da okumak mümkündür. Fatih çağı o dönem eserlerini mümkün kılar ve o sırada yapılanlar emperyal iktidarın inşasıyla doğrudan ilişkilidir. Sinan-Kanuni bağlantısı böyle vazgeçilmez bir anlam üretecidir. Sinan mimarlıkla Kanuni'yi anlatır. Osmanlı'nın duraklama çağı mimarlıkta da duraklama nedeni olur. Modern mimarlık Atatürk'ün varlığından ayrı düşünülemez.

Anlamsal yorumlamanın dünya genelinde yaygın biçimi mimarlık ürününün mimarlık dışı gerçeklikler bağlamında semantik çözümlemesini yapmaktır. Mimarlık ürünü bir anlamda "konuşturulur". Mimarlığın konuşması, esinleyeceği duygu ve düşünceleri dışavurması gereğiyse Ledoux (1736-1806) ile başlamamışsa da bir anlamda onunla doruğuna ulaşmıştır. "L'architecture parlante" kavramı doğar. En geniş anlamıyla mimarlık ürününün kendi varlık gerekçesini tasarımıyla ilan etmesi demektir. Dıştan bakıldığında işlevi okunaklı hale getirilmeye çalışılır. Sözgelimi bir hapishane, görüntüsüyle asla içine nüfuz edilemez, dışına çıkılamaz olduğunu; bir mezar anıtı ise ait olduğu kişinin yüceliğini ifade etmelidir. İddia odur ki, mimarlık ürününün karakteri olmalıdır. 1745'te basılan (1734'te yazılmış) kitabında Germain Boffrand, mimarlık eserinde içkin karakterden söz eden muhtemelen ilk kişidir.[119] Onun izinden Le Camus de Mezieres'e dek uzanan bir mimari yazın doğacaktır.[120] Bu evredeki katılımcılarının hepsi de mekânda "tekinlik" üretmeyi öngörür. Oysa mekânın konuşması, kendi ruh halini anlatması, o ruh halini esinlemesi bağlamında tekinsizlik ve "tekinlik" halleri aynı derecede önemli. Yine de, tekinliğin biraz daha erken tarihli olduğu söylenebilir. Tekinsizlik mekânları onlardan birkaç onyıl sonra belirir ve oldukça naif bir başlangıçtan yola çıkan mekânların konuşması mitolojisine yeni bir boyut katar. Olumlu duygular ima

119. Germaine Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, 1745. Kitabın yeni bir İngilizce çevirisi de var: *Book of Architecture Containing the General Principles of the Art and the Plans and Sections of Some of the Edifices Built in France and in Foreign Countries*, haz. C. Van Eck, Ashgate, 2003.

120. Nicolas Le Camus de Mézieres, *The Genius of Architecture; or, the Analogy of That Art with Our Sensations*, çev. D. Britt, Getty Center, Los Angeles, 1992. Özellikle Robin Middleton'un yazdığı, "Introduction", s. 17-64.

eden mekânların karşısına gerçek yaşamın karmaşık ve irkiltici yönleri ve duyguları onlar sayesinde yerleşecektir. Mimari tahayyülün derinlik kazanmasını sağlayanın bu ikililik olduğu tereddütsüz söylenebilir.[121]

Böyle bir anlamsal analiz kuşkusuz mimarlık tarihi disiplininin alanındadır. Mimarlığın duyusal-duygusal tarihi öncelikle bir mimarlık düşüncesi sorunsalı olarak yazılabilir. Türkiye'de Türk mimarlığına ilişkin bu tür bir çalışma yapılmış değildir. Konu dünyada da çok az ele alınmıştır. Ancak historiyografik duyusal-anlamsal yorumlama sadece bu değildir. Dönemin mimari kuram metinlerinde dile getirilmeyen, ama yapılar üzerinde gizil olarak varolduğu düşünülen anlamı da araştırılabilir. Örneğin Semra Ögel Osmanlı kubbesinin gök kubbe metaforu olduğunu savlamıştır.[122] Onun yaklaşımı bir mimari anlam ve metafor sözlüğü oluşturulabileceği inancı şeklinde özetlenebilir. Günkut Akın ise anlam meselesini kuramsal bir kapsamda ele almıştır. Önce Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki geleneksel evlerinin anlamsal içeriğini sorgular.[123] Kapsamlı bir makalesinde de Selimiye Camisi'nin müezzin mahfelinin tasarımını 16. yüzyıl Osmanlı din yaklaşımlarının ikilemleri çerçevesinde yorumlar.[124]

Düşünce tarihine eklemleme yaklaşımı mimarlığı vareden toplumsal aktörlerin ele alınan dönemde nasıl düşündüklerini araştırma güzergâhıdır. Bu alandaki ilk önemli çalışma Panofsky'nin Gotik mimarlıkla ortaçağ skolastisizmini ilişkilendirme denemesi olmalıdır.[125] Türkiye'de sadece Ali Uzay Peker'in Selçuklu dönemi üzerine yapılmış çalışmalardaki anlamsal irdelemeler hakkında kapsamlı bir değerlendirmesi vardır.[126] Osmanlı dönemi içinse ender istisnalar hariç, çok ağırlıklı olarak devlet aklına merkezi rol atfeden anlamsal irdelemeler bulunur. Mimarlık onun bir çıktısı gibi yorumlanır. Türk mimarlık ta-

121. Bunun için bkz. Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü İstanbul: 18. Yüzyıldan Bugüne*, Metis, İstanbul, 2022, s. 170-77.

122. Örneğin: Semra Ögel, "18. ve 19. Yüzyılların Osmanlı Camilerinde Geleneksel Anlama Katkılar", *Semavi Eyice Armağanı: İstanbul Yazıları*, İstanbul, 1992, s. 269-80.

123. Günkut Akın, *Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki Tarihsel Ev Tiplerinde Anlam*, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1985.

124. Günkut Akın, "The Muezzin Mahfili and Pool of the Selimiye Mosque in Edirne", *Muqarnas, An Annual on Islamic Art and Architecture*, XII, Leiden, E. J. Brill, 1995, s. 63-83.

125. Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Meridian Books, Londra, ilk baskı 1957.

126. Ali Uzay Peker, "Anadolu Selçuklu Mimari Tarihinde Anlam Araştırmaları", *TALİD*, cilt 7, sayı 13, İstanbul, 2009, s. 67-80.

rihçiliğinin doğuşundan başlayan uzun bir tarihi vardır. Aksi doğrultuda doğrudan epistemik yapılanmanın mimari uzanımına ilişkinse tek çalışma bulunur. Orada mimari gerçekliğin metinlerde yeniden üretimi, görsellik/görselleştirme teknolojisi, matematik düşüncesi ve genel düşünsel pratikler ele alınmıştır.[127]

Sınıraşımı ve sosyal bilimlerle buluşma büyük oranda dünyada kültürel araştırmalar disiplinlerinin doğuşuyla[128] ilişkili olarak yorumlanmalıdır. Altyapısını mimarlığın kültür pratiklerinden biri olduğu fikri oluşturur. Onun diğer kültür pratikleri bağlamında yorumlanması amaçlanır. Elinizdeki kitabın da tüm bölümlerinde mimari olguların kültürel araştırmalar disiplini çerçevesinde incelendiği söylenebilir. Sosyal bilimler disiplinlerine doğru sınıraşımları yapılmaktadır. Bu açılım olanakları son onyıllarda mimarlık tarihinde yeni yeni kullanılmakta, ancak alan hızla zenginleşmektedir. Genelde devlet aklı merkezli ideolojik yorumun giderek aşındığı söylenebilir.

7

Genel değerlendirme: Bölüm başından beri sürekli vurgulandığı gibi, mimarlık tarihi yazımının doğuşu Türkiye'de sürekli tırmanan bir mağduriyet psikozu yaşanmaya başlanmasıyla doğrudan ilişkilidir. 17. yüzyıldan başlayarak Avrupa karşısında askeri yenilgiler ve toprak kayıpları neredeyse kronik bir hal almıştır. Bunun ürettiği kaygılar öncelikle "devlet aklı"nı harekete geçirir. 18. yüzyılda askerlik ve özellikle askeri teknoloji alanındaki mağduriyet ve geri kalmışlık bilinci üretilir. Onu 19. yüzyılda kültürel alandaki benzer kaygıların doğuşu izler. Yukarıda sık sık yinelenmiş bu yaygın bilinirlikteki tarihsel sürecin burada özetlenmesi gerekmez. Öte yandan, Avrupa'da üretilmiş Türkiye ve Türklere ilişkin metinlerin giderek Osmanlı'da da bilinir hale gelmesinin yarattığı aşağılanmışlık kaygıları ortaya çıkacaktır. Türklerin kültürel anlamda hiçe sayıldığı imajı oluşur. Aynı bağlamda, 19. yüzyılda Avrupa'da dünya mimarlığı tarihini anlatan kitapların tırmanışı, onların içinde anlatılan Osmanlı/Türk payının neredeyse hiç mertebesinde olduğu kaygısını yaratır. Mimari anlamda da Türklerin hakkının

127. Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan...*, s. 71-175. 2., 3., 4. bölümler.

128. Bu çok geniş araştırma alanına giriş için: John Hartley, *A Short History of Cultural Studies*, Sage, 2002. Gary Hall ve Claire Birchall (haz.), *New Cultural Studies: Adventures in Theory*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006.

yendiği imajı doğar. Arap ve İran katkısı kadar bile önemsenmeyen bir mimari varlık sahibi olunduğu bilgisi ve tepkisi üretilir.[129] Kaçınılmaz olarak "bizim de mimarlıkta dünya çapında önem taşıyan katkılarımız var" iddiası doğacaktır. Tarihyazım alanında bugüne uzanan izleri vardır bunun.

Yaşamsal önemde olan mesele, ulusalcılığın bu derin yenilmişlik, hakkı yenmişlik, mağdur edilmişlik psikolojisi[130] üzerinde yükselecek oluşudur. Kuşkusuz dünya genelinde de aynı kaygıların benzerleri hemen her yeni ulusalcı ideolojik inşada belirleyici olmuştur. Geç 18. yüzyılda Alman ulusalcılığının doğuşu da Fransa karşısında duyulan mağduriyetle ilişkilidir. Tüm doğu Avrupa ulusalcılıkları için de farklı mağduriyet odaklarına yönelik olarak benzerleri geçerlidir. Mağdur edilmişlik inancıyla sarsılmış ve bu gerekçeyle harekete geçen halklar uluslara dönüşmekte ve o bağlamda retrospektif ve prospektif olarak ulusal mimarlıklar yaratmaktadır: Hem geçmişin mimari mirası ulusallaştırılır, hem de yeni ulusalcı mimari morfolojiler belirir. Ancak Osmanlı/Türk zemininde bu genelgeçer değişimden farklı bir epistemik ve historiyografik altyapı da vardır. O altyapının da terk edilmesi gerekecektir.

Şöyle ki, mimarlığı tarihselleştirmek meselesi Osmanlı/Türk kültür alanında yüzyıllar boyunca yeşermiş bir pratik değildir. 18. yüzyıla dek Osmanlı literatisinin/entelijansiyasının zihnini, bütün çağların mimari ürünlerinin "şimdicilik" (*presentism*) denebilecek bir ebedi zamanötesi içinde tanımlı olduğu biçiminde bir kavrayış tanımlamıştır.[131] Aslında Batı ve Orta Avrupa ortaçağı da dahil tüm modernöncesi dönem için bu kavrayış geçerlidir. Ne var ki, "şimdicilik" en azından geç 15. yüzyıldan ve İtalya'dan başlayarak ortadan kalkar. Oysa Osmanlı çağlarının önemli kesiminde zihinleri, mimarlık alanında değişme kavramı ve değişmelerin zamansal seyri meşgul etmeyecektir. Gelişme/ilerleme mitolojisi henüz ortaya konmuş değildir. Bunun Osmanlı'nın 15.-18. yüzyıl aralığı için geçerli olduğu iddia edilebilir. Şöyle ki, geçmişin önemli eski yapıları önemlerini içinde üretildikleri yer ve zaman bağlamında kazanmazlar. Onlar kendileri olarak zamansal konumlarından bağımsız olarak anlamlı ve önemlidirler. Adlarından çeşitli me-

129. Celal Esad, *a.g.e.*, s. 3-10, "Mukaddime"de.

130. Mağduriyet/yitirmişlik psikozu için bkz. Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan...*, 13. Bölüm: "Yenilmişlik Psikozu ve Sinan", s. 416-36.

131. Şimdicilik kavramının Osmanlı mimarlık kavrayışı bağlamında yorumu için: Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan...*, s. 224 vd. ve kitapta başka pek çok yerde.

tinlerde bahsedilen Tak-ı Kısra, Kasr-ı Havernak ya da Ayasofya ne zaman ve hangi toplumsal ve kronolojik ortamda varlık kazandıkları bağlamında yüce yapıtlar olarak kavranmazlar. Onların ne zaman inşa edildikleri, hatta bazen mevcut olup olmadıkları bile bilinmez, bilinmesi için çaba gösterilmez.[132] Bir tür efsanevi kimlikleri ve değerleri vardır.

Aynı yargı erken Rönesans'taki mimari kavrayış için bile bir ölçüde geçerlidir. Antik Roma kalıntılarını inceleyip yazıyla ve çizimle belgeleyenler Pantheon veya Caracalla Hamamı'nın ne zaman inşa edildiğini sorgulamazlar. Onların öncül ve ardıllarını da merak etmezler. Yine bir tür şimdicilikle düşünülerek kronolojik konumlar bile önemsenmez. Dolayısıyla bir antik Roma mimarisi tarihi yazılmaz. Sadece Osmanlı'dan farklı olarak o mimari yapıtların tarihsel olduklarının bilgisi üretilir. Çoğu zaman yanlış kronolojik teşhisler konulsa da, güncel olanla eski olan ayrıştırılır ki, bunu historiyografik kavrayışın prehistoryası gibi düşünmek mümkündür. Örneğin, Floransa Katedrali'nin vaftizhanesinin uzun süre bir Roma Mars Ultor tapınağı olduğuna inanılacaktır.[133] Eskidir, ne kadar eski olduğu bilinmeyebilir, ancak tarihsel olduğunun bilinci üretilmiştir. Osmanlı için kadim yapılar tarihsel de değillerdir. Güncel gerçekliklermiş, hatta bazen kutsalmış gibi kavranırlar.

Mimarlık tarihinin burada bir tür kutsallık kazanması da bu eski şimdici kavrayışın bir kalıntısı olarak yorumlanmalıdır. Türkiye'de mimari, geçmiş olağan bir tarihsel dönemler dizisi olmaktan çok, yüce, benzersiz ve saygın kişiliklere, dönemlere, ürünlere işaret eden bir anlatı formudur. Bir tür inanç beyanıdır. O denli ki, genel onay derlemiş mimarlık tarihi anlatılarına bugün karşı çıkmak akademik bir tartışmaya dönüşmez, tarihe/geçmişe yapılmış bir haksızlık olarak yorumlanabilir. Sözgelimi, Kanuni'ye, Sinan'a, 16. yüzyıla, hatta II. Abdülhamit'e hakaret edildiği iddia edilebilir.

Osmanlı'da/Türkiye'de mimarlık tarihi yazma hedefinin yüz yüze olduğu açmazlar bunlarla da sınırlı değildir. Mimarlık tarihini yazmak için o pratiğin üzerinde yeşereceği altyapı yaklaşık geç 19., hatta 20. yüzyılda kurulacaktır. Bunun anlamı şu: Sadece mimarlığa özgü, sadece onu anlatan bir yazma formu, özerk bir mimarlık yazını henüz yoktur.[134] Kuşkusuz mimarlıktan da söz eden sayısız Osmanlı metni vardır.

132. *A.e.*, s. 421.

133. Alexander Nagel ve Christopher S. Wood, *Anachronistic Renaissance*, Zone Books, New York, 2010, 13. Bölüm: "Antiquity of Buildings Overrated", s. 135-46.

134. Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan...*, s. 71-76.

Vakfiyeler, mahkeme kayıtları, çeşitli resmi belgeler, gezi metinleri vs. mimari konulara bitimsizce değinirler. Ama onlar öncelikle ait oldukları başka bilgi alanlarının malıdırlar. Hukuk, devlet yönetimi, siyaset, muhasebe, kamu maliyesi gibi etkinliklere ilişkindirler; zaman zaman bir özel durum ortaya çıktığında mimari üretime de değinirler. Sinan hakkındaki risaleler bu manzarada bir anomali üretmiş gibi görünseler bile, onlar da bir anlamda biyografi/otobiyografi, daha fazla da menakıbname formunun kapsamındadırlar. Belki sadece *Risale-i Mi'mâriyye*[135] özgül bir mimarlık metni olarak nitelenebilir. 18. yüzyılda Nuruosmaniye Camisi'nin yapımını anlatan *Târîh-i Câmi-i Şerîf-i Nûr-i Osmânî*'ye[136] kadar doğrudan mimarlığa özgülenmiş metne rastlanmayacaktır.

Özetlenen bu zihinsel altyapıdan hareketle mimarlık tarihi yazmaya girişmenin çok zor bir iş olduğu aşikâr. Mimarlığı tarihselleştirme yaklaşımının ulusun inşasıyla doğrudan bağlantılı kılınışı muhtemelen bu zorlukla bağlantılı olmalıdır. Elde sadece mağduriyet eksenli bir ulusalcı ideolojik zemin vardır. Onu da yukarıda anlatılan eski historiyografik yazım pratiği mirasının üzerinde inşa etmek gerekecektir. Buysa başka meselelerin yanı sıra, Türk mimarlık tarihçiliğinde çok uzun sürecek bir ilgilenilmeyen alanlar ve başlıklar boşluğu üretmiş gibi görünür. Bunların en önemlisi ancak 1960'lardan itibaren yavaş yavaş aşılmaya başlanacak olan kuramsal tartışmalara kapalılık olur. Sözgelimi, Türk mimarlık tarihçiliği alanında ilk kitap olan *Usul-i Mimari-i Osmani*'nin bir kuramsal hedefi yoktur. 1873'te Viyana Uluslararası Sergisi'nde sunulmak üzere yayımlanır ve öncelikli amacının Osmanlı mimarlığının geçmişini dışarıya anlatmak olduğu söylenebilir. Bir mimarlık yazma geleneğine eklemlenmez. Sadece en başta sözü edilen mağduriyet psikozuyla bağlantısı doğrudandır. Hem içte, hem de dışarıda, Avrupa'da Osmanlı'yı mağdur edenlere bir tür tepkidir. Dışarıdaki hedef kitlesine buradaki tarihsel mal varlığını ve önemini hatırlatır. İçeride mağdur edenleriyse teşhis eder, sorumlu tutar. Söz konusu kitabın girişinde çok uzun ömürlü olacak bu doğrultudaki ilk historiyografik saptama yapılır. İddia odur ki, III. Selim döneminden başlayarak Osmanlı'ya Avrupa kökenli mimarlar davet edilmiş; onlar ve yerli gayri-

135. Yeni eleştirel edisyonu: Howard Crane, *Risale-i Mi'mâriyye: An Early-Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture: Facsimile with Translation and Notes*, E. J. Brill, Leiden, 1987.

136. Ahmed Efendi, *Târîh-i Câmi-i Şerîf-i Nûr-i Osmânî*, *Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası* ilavesi, Hilal Matbaası, İstanbul, 1335-37.

müslim mimarlar Osmanlı mimarlığının Mimar Sinan tarafından oluşturulmuş esaslarını bilmedikleri için bu topraklarda bir mimari yıkıma neden olmuşlardır.[137] Taklit ederek Osmanlı mimarlığını bozmuşlardır.

Bu gibi amaçlarla yola çıkıldığı için Türkçe metinlerde neredeyse 20. yüzyıl sonuna kadar sanat ve mimarlık tarihçiliğinde yeni imkânlar tanımlamış öncü çalışmalara verilmiş referanslar çok az sayıdadır. Sözgelimi, Viollet-le-Duc'ün Gotik mimarlığı rasyonalize eden yaklaşımının burada herhangi bir izi görülmez. Oysa, daha 1930'lardan başlayarak Osmanlı mimarlığını rasyonalist diye tanımlayacak bir yazım güzergâhı ortaya çıkacaktır. Ancak geniş Türk rasyonalist mimarlık yazınında "yabancı" yazına gönderme izine rastlanamaz. Ulusalcı dışa kapanma uzun zaman aşınmayacak bir tavra, dışarıda ortaya konmuş olana ilgi duymama haline yol açmıştır. Dolayısıyla, Gottfried Semper'in mimarlıkta üslup oluşumunu tartıştığı *Der Stil*'den[138] söz edildiğine tanık olunmaz. Alois Riegl'in 20. yüzyıl başında çok etkili olmuş "Kunstwollen" kavramı merkezli kuramsal yaklaşımına[139] ve genelde Viyana Okulu sanat tarihçilerinin çalışmalarına katılarak veya eleştirerek değinen erken bir metin yoktur. Oysa sanat tarihçileri arasında dışarıda ve burada Viyana Okulu izleyicilerinden öğrenim gören azımsanmayacak sayıda akademisyen vardır. Heinrich Wölfflin'in temel metni olan *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*'deki morfolojik analiz eksenli denebilecek üslupsal değişim anlatısına[140] bile çevirisi 1973'te yayımlanana dek[141] başvurulmamıştır. Türkiye'deki historiyografik metinleri uzun süre hemen hiç etkilememiştir. Bu tür örnekler çoğaltılabilir. Genel olarak kuramsal mimarlık ve sanat tarihçiliği son onyıllara kadar Türklerin ilgi alanında olmaz.

Zaten "yabancı" kuramsal ve/veya betimleyici metinler hem Türklerin mağduriyetlerinin müsebbiplerine ait oldukları, hem de burayı

137. Edhem Paşa, Marie de Launay, Montani Efendi, *Usul-i Mimari-i Osmani / L'architecture ottomane / Die ottomanische Baukunst*, İstanbul, 1873, s. 12.

138. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band 1): Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt a.M., 1860.

139. Temel kaynağı: Alois Riegl, *Die spaetrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn: Die spaetrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Viyana, 1901.

140. Bkz. dipnot 4, s. 43.

141. Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Hayrullah Örs, İstanbul Ü. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul, 1973.

dikkate almadıkları veya taraflı davrandıkları için bir anlamda kuşkulu bulunacaktır. Üstelik, onların ait olduğu odağın yıkıcı etkilerinin hâlâ yaşandığına inanılmaktadır. Çünkü geçmişte "kendine yeterli" ve içtutarlıklı bir bütün olduğuna inanılan Osmanlı/Türk kültürü ve mimarlığı giderek yabancılardan, Avrupa'dan etkilenmekte, eski yüksek estetik mükemmelliğini kaybetmektedir. İnanç odur ki, Osmanlı kimseden etkilenmez, ötekileştirdiklerinden öğrenmez. Kendine yeter. Bunun yetkin bir sentetik kültürel bütünlük kavrayışı üretmek anlamına geldiği söylenebilir. Bu tahayyül sayesinde 19. ve 20. yüzyıl Osmanlı/Türk kültür kavrayışı çok büyük oranda taklit paranoyasıyla yaralı hale gelir. Olağan bir kültürel değişim süreci arıza olarak nitelenmektedir artık. Geçmiş ise bu arızadan uzak, benzersiz bir başarılar silsilesi olarak açık veya örtük biçimde bir kibir diliyle yorumlanacaktır. Bugünden duyulan rahatsızlık, geçmişin parlatılmasıyla, ama özellikle geçmişi dışa kapalı bir mükemmeliyet bölgesi olarak tanımlayarak dengelenmeye çalışılır. Bir zamanlar yetkin olan bir mimarlık o kötü etkiler nedeniyle bozulmuştur.

Ardında yine mağduriyet psikozunun yer aldığı kesindir. Üç yüzyıldır batıda ve kuzeyde girişilen hemen her savaş ve dolayısıyla topraklar kaybedilmiştir. Bunun buradaki sonucu, siyasal ve askeri kayıpları mimarlık, sanat ve genelde kültür alanına da yansıtarak düşünmeye yol açan psikososyal kaygılar geliştirmek olur. Kültürel üretimi Osmanlı sınırlarının daralması bağlamında, ona koşut olarak kalitesi düşen bir alan olarak nitelemektir bu. Daha 1873'te *Usul-i Mimari-i Osmani*'den başlayan bir güzergâhtır bu. Dile getirilen bu argümanda çok uzun sürecek dört rota çizilmiş görünür: Birincisi, Osmanlı mimarlığı değişmemiş ama giderek bozulmuştur. İkincisi, bozulma dış etkiler ve onların içteki paydaşlarının eliyle gerçekleşmiştir. Üçüncüsü, Osmanlı mimarlığının bir doruğu vardır ve Yükseliş Dönemi denilen muhayyel tarih aralığıyla örtüşür. Dördüncü olaraksa, bu doruk Mimar Sinan adlı bir yüce kişiliğin ürünüyle tanımlıdır. Ve nihayet Avrupa'dan taşınmış, öğrenilmiş sonraki hemen her şey bozucu olmuştur.

Bu historiyografik rotaların da uzun bir tarihsel oluşum süreçleri vardır. 1873'ten sonra alanda hızlı bir egemenlik kurdukları iddia edilemez. Ressam Zekâi Paşa tarafından yazılmış *Mübeccel Hazineler*[142] Türkiye'de tarihsel mimari eserlerin öneminden ve korunması gerektiğinden söz eden ilk kitap formunda çalışmadır. Ama henüz bozulma

142. Ressam Hüseyin Zekâi Paşa, *Mübeccel Hazineler*, İstanbul, 1329.

savına yer vermez. "Millet-i muazzama-i Osmaniye"nin eserlerini ele alır. Bunu yaparken, sonraki dönemde Avrupa'dan etkilenmişlikleri bağlamında aşağılanacak 18. yüzyıl yapılarını olumsuz bir tınıyla anlatmaması dikkate değerdir. Belli ki, mimarlıkta Batı'dan etkilenmenin lanetlenmesi meselesi henüz tanımlayıcı ağırlıkta değildir. Asıl tırmanışını, paradoksal olarak Avrupa ve ABD etkilerine en açık olunan 1930'lardan itibaren yaşayacaktır.

Ressam Hüsnü'nün yazdığı 1919 basımı *Bedai-i Asar-ı Osmaniye*[143] de önceki gibi yapı tanıtım amacına yöneliktir. Kitap, Bursa Orhan Camisi'nden Yıldız Hamidiye Camisi'ne kadar uzanan beş yüzyıllık bir aralıkta inşa edilmiş 42 camiyi ele alır. Sultanlara göre kronolojik olarak düzenlenmiş kitapta camiler konum, bani, kitabe metni, yaşadığı tahribat ve onarımlar gibi bilgilerle tanıtılır. Camiler ve müştemilatları planimetri, strüktür ve malzeme gibi arkitektonik özellikleri bağlamında da kısaca ele alınır. Kitabın altbaşlığının "Meyus Kalblere Bir İnşirah" (Kederli Kalplere Bir Ferahlama) oluşuysa hemen Birinci Dünya Savaşı yenilgisinin ardından yaşanan hayalkırıklığı bağlamında anlamlandırılabilir. Mimarlık tarihi siyasal kaybı gidermeye yönelik bir psikososyal telafi aracı gibi düşünülmüştür. İzleri bugüne dek uzanır. Fakat *Bedai-i Asar*'da da modern döneme yabancılık tanımı yapmaktan uzak durulur. Sonraları temel milliyetçi muhafazakâr argüman haline gelecek olan "Batı taklitçiliği" iddiası bunlarda henüz yoktur.

Dünya genelinde giderek kronolojik olarak örtüşecek iki karşıt eğilimin ortaya çıkışının burada önemli tarihyazımsal açmazların doğuşuna yol açtığı söylenmelidir. Bir yandan mimarlık 18. yüzyıldan başlayarak ulusüstüleşmektedir, bir yandan da ulusalcılık doğmaktadır. Mimarlık bir yandan coğrafyada sınırları aşmaya başlar, diğer taraftan da ulusalcı bir coğrafi ve kültürel kapanma gündeme gelir.[144] Türkiye bunu adeta psikopatolojik kaygılarla yaşayacaktır.

Demek ki Türk mimarlık tarihçiliğinde otarşist eğilimler dönemi 1873'te *Usul-i Mimari-i Osmani*'deki yukarıda aktarılan kısa değinme dışında önceleri çok belirgin bir izlek değildir. 1930'lar eşiğinden başlayarak ortaya çıkar ve 1940'lar biterken doruklaşır. Mimarlık tarihinin ulusalcı yorumunun doğuşu 1928'de Celal Esad Arseven'in *Türk San'atı* ile başlarsa da, kitabı henüz Avrupa kökenli eğilimleri lanetlemez.

143. Ressam Hüsnü (Tengüz), *Meyus Kalblere Bir İnşirah: Bedai-i Asar-ı Osmaniye (Bayram Hediyesi)*, Matbaa-i Bahriye, İstanbul, 1325.

144. Uğur Tanyeli, *Mimarlık Düşünmek İçin Verimli Arızalar*, s. 48-67.

Otarşist bir tavrı yoktur. Fakat 1946'da Tanpınar *Beş Şehir*'inde şöyle diyecektir:

> O devirde [ki, bununla kastettiği modernleşme/Batılılaşma öncesidir] Türkiye kendi kendine yetiyordu. Bütün Şarkın gözü, milli hayatın en küçük pas lekesi değmemiş aynası olan ve zevkinde tamamiyle milli olan İstanbul'da idi. (...) O kadar her cüzü birbirini tutan hayatımız vardı; bu hayatın arkasında öyle bir şuurlu ruh yaşıyordu ki bu terkipte en küçük bir çatlağa hiç kimse razı olamazdı. Dışarıdan gelecek bir tesire sade Garp için değil, Şark için de kapalıydık. İskolastik tahsile, dini tesirlere rağmen Arap zevki imparatorluğa girememişti. Kaldı ki edebiyatımıza üç asır örnek olan İran bile bizden ayrı ve uzak telakki edilmeye başlanmıştı.[145]

Bu üslupsal ve kültürel bütünlük ve içtutarlılık kavrayışı yenidir. Ne var ki önceki altbölümde belirtildiği gibi, kuramsal bir kapsamlılıkta ele alınmayacak, ancak argümanın geçerliliğinden de uzun süre kuşku duyulmayacaktır. Bunu tartışma gereğini hatırlatan tek tarihçi Doğan Kuban olur.[146] Söz konusu bütünlükten kuşkuludur; ancak böyle bir bütünlüğün sadece ideolojik bir saplantı olduğunu ortaya koymaz. Onun gözlemi, Osmanlı'da söz konusu kültürel disipline tanıklık edemeyişimiz doğrultusundadır. Tanpınar'ın geçerliliğine inandığı argüman "O kadar her cüzü birbirini tutan hayatımız vardı," şeklindeyken, Kuban böyle bir hayatın herhangi bir zamanda varolduğundan emin değildir. O nedenle Osmanlı mimarlığını diğer kültürel ve sanatsal pratiklerden yalıtır. Ona göre Osmanlı mimarlığı diğer sanatlardan farklı bir evrensel kaliteyi temsil eder. Dünya kültürüne Osmanlılar tarafından sadece o alanda katkı yapıldığını iddia eder. Mimarlık onlarla aynı üslupsal temeli paylaşmaz diyecektir sadece.[147]

İronik olan o ki, Tanpınar da Kuban da bugünkü kültürel araştırmalar yazını bağlamında yorumlanırsa yanılırlar. Kültürün içtutarlılıklı, aksaksız bir bütün olduğu fikri olsa olsa geç 18. ve erken 19. yüzyılın Herder'den başlayan çizgisinde anlamlıdır. Bugün sınırları ve kapsamı tanımlı ve çelişkisiz böyle bir kültür kavrayışı en azından akademik dünyada unutulmuş gibidir. Artık kültürün bitimsiz melezlenmelerle inşa edildiğini söylemek sadece malumu ilan etmek olur.

145. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Dergâh, İstanbul, 6. Baskı: 1979, s. 38-39.

146. Bkz. Uğur Tanyeli, "Osmanlı'da Üslup Bütünlüğü", *Osmanlı Mekânının Peşinde: Sınıraşımı Metinleri. 15.-19. Yüzyıllar*, Akın Nalça, İstanbul, 2015, s. 039-055.

147. Bu görüşünü popüler mecralarda da dile getirir: Doğan Kuban, "Tarihe Karşı Namuslu Olmak", *Cumhuriyet Bilim Teknoloji Eki*, 10 Aralık 2010, s. 2.

Tanpınar'ın ve Kuban'ın tutumları arasındaki çok önemli fark 1930'ların sonlarında yazanın geçmişin yücelik ve mükemmeliyetinden emin olmasına karşılık, 1970'lerde konuşan Kuban'ın buna inanmayışıdır. Tanpınar geçmişi yitirilmiş bir "altın çağ" olarak yorumlar. Daha önemlisi, onu mükemmeliyet ve yücelik tahtından indirilmiş olarak görür. O geçmiş hiçbir yabancı kültüre borçluluk duymayan "mutlak yerli ve milli" bir geçmiştir; onunla ne retrospektif, ne de prospektif olarak kimse yarışamaz. Bu, geçmişi kibirli bir tavırla okumak demektir. Daha Tanpınar çağının hemen öncesinden başlayarak çok yaygın biçimde Osmanlı geçmişi dünya genelindeki muhayyel kültürler yarışını kazanmış olan taraf olarak tanımlıdır. İddia o ki, sonraki yüzyıllarda üretilenler o yarışı yitirmemize neden olmuştur. Tanpınar idealize ettiği, yanlışsız bulduğu, ama sonra yıkılan bir Osmanlı manzarası çizer, onun ıstırabıyla yazar. Sözgelimi, hâlâ kullanılabilirliğini sürdüren anıtsal *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde (ilk baskı: 1949) Tanzimat ve ertesinde önemli hiçbir şey üretilmediğini söyleyebilecektir.

Ancak asıl önemlisi ulusalcı kibir argümanları içtutarlılık söylemleri bağlamında olmaktan çok, daha genel bir çerçevede üretilmiştir. Türklerin diğer İslam toplumlarının üretiminden farklı ve daha önemli bir mimari geleneğe sahip olduğu savı çok yinelenmiştir ve hâlâ yinelenir. Ekrem Hakkı Ayverdi'nin şu örnek metni ilginçtir: "Halbuki garbın üstünde durduğu bir Arab ve İran mi'mari eseri, şark mimarisinin bir kolu olmakla beraber, ancak o milletlerin ruhunu akseddirmekdedir. Bunların hepsinden ayrılan Osmanlı Mi'marisi ise, müstakil, orijinal ve kendine has şahsiyeti ile, bütün şark mi'mari san'atlarının üstünde zirveye ermiş, hâkim bir san'at şahikasının ta kendisidir."[148]

Ayverdi sayısız yapıda apaçık görünen Ortadoğu coğrafyasıyla ve Bizans'la olan erken mimari ilişkilerden söz etmemek için akrobatik bir hüner gösterir. Görmezden gelinemeyecek morfolojik ve teknik bağlantılarla karşılaştığında konuyu şöyle çözümlemeye çalışacaktır: "Sırf maddede benzerlik aramak, dışını görüp içini görmemek demekdir; pek noksan kalmaya mahkûm bir çalışma tarzı olduğu aşikârdır. Biz kitabımızda, eserin maddi yapısı kadar, deruni havasını, ruhunu ve ma'nasını aramaya cehd etdik."[149] Bu yaklaşım arkitektonik olandan ve mimari üretim pratiklerinden özerk bir mimarlık tarihi tahayyül et-

148. Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mi'mari Çağının Menşe'i: Osmanlı Mi'marisinin ilk Devri*, 1, İstanbul, 1966, s. IX.

149. *A.e.*, s. ix-x.

mek demektir. Mimarlık ürününü mesafelenerek ve nesneleştirerek irdelemeye imkân vermez. Sunduğu tek imkân süreçleri, mimarlıkları ve yapıları anlamak değil, tarihi ve tarihseli sevme ve sevdirme imkânıdır.

Bu ikna edici görünen ve sürekli farklı biçimlerde yinelenecek olan "eserin maddi yapısı kadar, deruni havasını, ruhunu ve ma'nasını" anlamaya çalışmak aslında çok zor bir görev tanımı yapmak demektir. Kaldı ki Ayverdi ve benzerlerinin anladığı biçimiyle metodolojik bir yanlışla yaralıdır: Anlamın da tarihsel ve toplumsal olduğunu dikkate almazlar. Oysa mimari ürünün anlamı bitimsizce değişmektedir. Bir 16. yüzyıl Osmanlı yapısının o dönemde nasıl anlamlandırıldığı, kimler tarafından öyle anlamlandırıldığı ile bugünkü anlamlandırma yaklaşımları örtüşmez. Düşeyde ve yatayda değişir. Dolayısıyla yapıda içkin anlamı keşfetmekten çok, mimarlığın anlamsal tarihini yazmak gerekir.

Doğan Kuban'ın katkısıysa sevmek ve sevdirmekle ilgilenmeyerek geçmişe mesafelenmeyi başarmasıdır. O sayede, 1950'lerden 1990'lara, hatta 2000'lere kadar sürecek uzun tarihçilik kariyeri bu alanda gerçek bir devrim yapar. Tüm alanı etkileyecektir. Çünkü, Kuban olağan bir historiyografik olgudan ibaret olan, ama sempati duyduğu bir Osmanlı'yı anlatır. Ancak "Osmanlı altın çağı"nın yüceliğinden hiç emin değildir. Bunu sık sık söylemekten kaçınmaz da. Örneğin, Osmanlı'nın modern coğrafi keşifler çağına, basım teknolojisi devrimine, yeni doğan matematiksel kavrayışa, yeni filizlenmekte olan rasyonalist düşünceye katılmadığını görür. Bu konuda açıklayıcı yorumlar yapmaya girişmez, fakat 16. yüzyıldan söz ederken kibirli bir dille ve övücü bir çocuksulukla konuşmakta hep tereddüt edecektir. Kuban'ın tarihsel önemi bu fark edebilme, teşhis edebilme ve görmezden gelmeme becerisinde gizlidir. Tarihyazım kariyeri boyunca başardıklarının metodolojik ve/veya teorik atılımlar oldukları ya da sanat ve mimarlık tarihi kuramına yeni bir katkı yaptıkları söylenemez. Ancak, sonradan o alana yapılacak katkılar için yolu Kuban'ın açtığı, önündeki kuşaklara kuramsal düşünme imkânları üretmek için fırsat tanımak amacıyla o akademik alanı "temizlediği" iddia edilebilir. Dolayısıyla Kuban'ın önemi psikososyal diye nitelenebilecek bir katkı yapmasıdır. Eskimiş tarihyazım metodolojisini değil, ülkeye egemen tarih kavrayışının kibrini ve başka geleneklerle bağlantıların görmezden gelinmesi saplantısını tahrip eder. Farklı düşünme imkânları bulunduğunu gösterir. Türk mimarlık tarihçiliğini siyasal dönemlere göre sıralama saplantısının terk edilmesinde de önemli başlatıcı rolü olacaktır. Örneğin, akademik öğretim progra-

mını Türk öncesini de kapsayan bir Anadolu coğrafyasına yerleştirme yönündeki ilk deneme onun egemen olduğu İTÜ Mimarlık Fakültesi ders programında denenir. 1968'den 1982'ye kadar oradaki öğrenciler Türk Mimarlığı değil, Anadolu Mimarlığı Tarihi dersleri göreceklerdir.

Ne var ki, önceki altbölümlerde işaret edilen iki önemli historiyografik ilgisizlik bölgesi Türkiye'de hâlâ ayırt edilebilir. Birincisi betimleyici tarihçiliğin kuramsal mimarlık tarihine doğru evrilmesi sürecinin yavaşlığıdır. İkincisi, Türk mimarlık tarihçileri dünya coğrafyasına açılmaya hâlâ hevessiz görünürler. İlki bağlamında mimarlık tarihi ile mimarlık kuramının bütünleşikliği artık olağan durum haline geldiği halde, bu değişim Türkiye'de historiyografik pratiğin bir özelliği haline gelememektedir. İkinci sorun bağlamındaysa, hemen her ülkede mimarlık tarihçileri daha 19. yüzyıldan itibaren kapsamı kendi ülkeleriyle sınırlı bir kariyer inşa etmezlerken, sayısı artık yüzlere varan mimarlık tarihçileri, çok ender istisnalar hariç, sadece Türkiye'yi incelemekle yetinirler. Amerika, Avrupa, Çin, Japonya, Hindistan, hatta diğer İslam ülkeleri onların araştırma menzilleri içinde değildir.

Mimarlık tarihinde uzmanlık alanlarının kronolojik ve coğrafi darlığı da yine buraya özgü bir alışkanlık gibidir. Sözgelimi, Anadolu Selçuklu dönemi üzerinde çalışanlar genellikle Osmanlı dönemine uzanmazlar. Modern dönem araştırmacıları da öncesini ele almazlar denilebilir. Bu yurtdışı mimarlık tarihi camiasında ender görülen bir durumdur. Araştırılan yapı stoğu için de benzer bir karşılaştırma yapılabilir. Kişisel uzmanlık bölgesi Türkiye'de birkaç yüz yapıya kadar daralabilir. Yine de sıralanan sorunların geç 20. yüzyıldan beri adım adım aşılmakta olduğu savlanabilir. O eksikliklere ve dışa kapanmacı tavırların kısmen sürmekte oluşuna karşın, yine de bu kitabın ana sorunsalı olan siyasal iktidar = mimarlık denkleminin artık unutulmaya başladığından söz edilebilir. Ama alınacak daha çok yol vardır.

Bir başka açmaza da özellikle değinmek gerekir: Türkiye'de mimarlık tarihinin başlangıcından bu yana düşünsel arkaplanında somut işe yararlılık kaygısı vardır. Giderek çok aşınsa da, tarihin araçsallaştırıldığı görülür. Mimarlık okullarının ders programlarında bu araçsallaştırma öğrencinin ancak geçmişi bilmek sayesinde bugünü anlayabileceği gibi bir argümanla temellendirilir. Yanlışla doğru böyle ayırt edilebilir diye düşünülür. Mimarlık tarihini etik/ahlaki bir kaygıyla araçsallaştırmak anlamına gelir. Dünyada da yaygındır. Burada hiç tartışılmayacak bir mimarlık pedagojisi konusudur bu. Ancak teorik planda mimarlığın araçsallaştırılması Türkiye'de bundan radikal biçimde fark-

lıdır. Mimarlık tarihinin estetize edilmesi suretiyle "çalışır". Fakat bununla anlatılmak istenen, historiyografik estetik araştırmaları yapıldığı değildir. Geçmişte mimari estetikleri tanımlayan yaklaşımları, duygulanımları, idealleri ve bunların ardındaki toplumsal ve kişisel kavrayışı araştırmak şeklinde dışavurulmaz. İrdelenen sorunsal eserlerin özgün estetik içeriği değildir. Bu zorlu uğraşa girişen yalnızca tek bir kitap bulunur: Mimar Sinan'ın estetiğini ele alır.[150] O çağdaki estetik duyuşu tartışır. Öncü bir denemedir.

Mimarlık tarihinin estetize edilmesiyse tarih yazarken sadece bugün olumlu ve başarılı diye nitelenenleri dikkate alma eğilimiyle ilişkilidir. Türk mimarlık tarihinde anlatılan her şey başarılara ilişkindir. Oysa tüm toplumsal gerçekliklerdeki gibi mimarlıkta da sürekli teknik ve düşünsel yanlışlar, amaçlanan ya da amaçlanmamış sorunlar da üretilir. Bunlar Türkiye'de sevilmeyen, görülmek istenmeyen, dolayısıyla da görülmeyen aksaklıklardır. Örneğin, tarihsel yapılardaki imalat hatalarının sadece modernist denebilecek yapılarda görüldüğüne inanılır. Eskiler hatasızdır. Geleneksel yapılarda deprem hasarı olmaz. Yolsuzluk, hata, hırsızlık geleneksel uygulamalarda görülmez. Vakıfların sürekli vurgulanan rolü kamusal hizmetlerin görülmesini sağlayan hayır etkinliklerinde bulunmaktır. Oysa kırsalı kentsel nüfus lehine sömürme sonucunu da verir. Ekonomik yararlılığı tartışmalıdır. Hatta hızlı yapı ve mal varlığı aşınmasına yol açar. Hepsinden önemlisi, evin mikro-çevresinden kentin makro-çevresine kadar mekânın ve yapı üretim süreçlerinin yalnızca mutluluk değil, haksızlıklar ve tahakküm de ürettiği gerçeğini dikkate alan tarih metni neredeyse hiç yazılmaz. Geçmiş hep güzelliklerle, yüce değerlerle tanımlı olmayı sürdürür. Dolayısıyla, tarihsel yapının estetiği üzerine yorumlayıcı çalışma yapmak yerine, onun içinde varlık kazandığı geçmiş estetize edilir. Mimarlık tarihi metnini okuyan kıvanç duymalı, bir psikososyal rahatlama yaşamalıdır. Sorun şu ki, mimarlık tarihi artık bu değildir.

150. Jale Nejdet Erzen, *Mimar Sinan, Estetik Bir Analiz*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yay., Ankara, 1996.

2

Türkiye'de Mimarın Mesleki Tarihini Yazmak

TÜRKİYE'DE MİMARIN ve mimarlığın mesleki tarihini yazmaya onu siyasal tarihe eklemlemeden kolay kolay girişilemez. Örneğin Osmanlı dönemi için Hassa Mimarları Ocağı'nın bir bürokratik örgüt olarak rolü sürekli vurgulanır. Onu bir devlet kurumu olarak tanımlamak kuşkusuz gerçekçidir. Ancak, mimarlık alanına egemen bir kurum olarak eğitimden uygulamaya, bir anlamda yapı üretiminden beledi denetime her alanda belirleyici rolü olan bir "devlet mimarlık bürosu" gibi düşünmek zordur. Onun hem devletin çalıştırdığı bir mimarlık bürosu, hem bir eğitim kurumu, hem bir beledi örgüt, hem de bir tür bayındırlık bakanlığı olduğuna inanılır. Osman Nuri'nin anıtsal çalışması *Mecelle-i Umur-u Belediye*'den[1] başlayarak böyle düşünülmüştür. Oysa İngiltere'de "King's Works",[2] Fransa'da "Batiments du Roi"[3] gibi benzerleri vardır ve orada çalışanlar Osmanlı klasik çağı için yapıldığı gibi birer memur-mimar olarak yorumlanmamışlardır. Devletin elindeki kalem değillerdir. Buradaysa Sinan başta olmak üzere o çalışanları devlet varetmiştir. Bu historiyografik mimarlık ve mimar kavrayışı çok yavaş değişmektedir.[4]

1. Osman Nuri (Ergin), *Mecelle-i Umur-u Belediye*, 1, Arşak Garoyan Matbaası, İstanbul, 1330.

2. King's Works'ün sadece ortaçağı için: R. Allen Brown, H. M. Colvin ve A. J. Taylor, *The History of the King's Works, Vols. I and II, The Middle Ages*, Her Majesty's Stationery Office, Londra, 1963.

3. Léon de Laborde, *Les comptes des bâtiments du Roi (1528-1571): suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au xvie siècle*, 2 cilt, Société de l'histoire de l'art français, Paris, 1877-1880; Jules Guiffrey, *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, 5 cilt, Imprimerie nationale, Paris, 1881.

4. Bunun için: Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan: Tarihsel ve Muhayyel*, 14. Bölüm: "Oksimoron: Devletin Yarattığı Özne", s. 437-54.

Ancak bu yukarıdaki ifade önemli bir historiyografik sorun da yaratır. Osmanlı öncesi için mimarlara ilişkin neredeyse tüm bilgi yapı kitabelerindeki kayıtlardan ibarettir. O kadarla yetinmek gerekir. Osmanlı dönemi içinse elde merkezi yönetim organları tarafından İstanbul'da yazılmış belgeler vardır. Onlar hemen daima merkezin mimari taleplerine ilişkindir. O taleplerin nasıl yerine getirildiği, hatta getirilip getirilmediğini anlamak ender olarak mümkündür. Tarihçiler her buyruğun yerine getirildiğine inanma eğilimindedirler. İnşaatın her çağda karmaşık ve çok bileşenli olan organizasyonel ve ekonomik meselelerini bilmek mümkün olmaz. Kuşkusuz, elde pek çok yapının inşaat masraf defterleri vardır. Ancak onlar işlevleri gereği neredeyse sadece yapılan ödemelerin dökümleridirler. Fakat 20. yüzyıl başında bile devlet çift girişli muhasebe tekniğini kullanmaz. Bir inşai "*logbook*" ya da seyir defteri de tutulmaz. Dolayısıyla, yapıma aktarılan paranın ve harcamanın eşzamanlı akışını görme imkânı olmaz. Ödeme yapılanlar belgelerde olsa olsa birer ad olarak tanımlıdır. Tasarımdan yapıma uzanan karmaşık süreçler, tartışmalar, çarpıtma ve aksamalar, hatalar ve revizyonlar gibi her mimari ürünü varetmek için kaçınılmaz olan pratikler bilinemez. En iyi ihtimalle mevcut yapı üzerindeki gözlemlerle fark edilebilirler. Böyle historiyografik çalışmalarsa çok ender yapılmıştır. Bu nedenle bir tür otomatizmle kendiliğinden mükemmel işleyen bir Osmanlı mimarlık düzeninin varlığına inanılır. Oysa durum her yerde olduğu gibi burada da çok daha karmaşık ve akıl karıştırıcıdır; çünkü belgelerde mimarlar ender olarak konuşurlar.

Türkiye'nin 15.-21. yüzyıl aralığındaki mimarları ve mimarlık mesleğinin durumu üzerinde çalışmak isteyen bir akademik araştırmacı öncelikle bir karşılaştırmayla işe başlayabilir. Örneğin, H. Colvin'in *A Biographical Dictionary of British Architects*'ine,[5] W. Durth'un sadece 20. yüzyılın ilk üç çeyreğine ilişkin *Deutsche Architekten*'ine,[6] C. Bauchal'in *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français*'ine[7] veya Henry F. ve Elsie R. Withey'in *Biographical Dictio-*

5. Howard Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects, 1600-1840*, Yale University Press, New Haven, 2008 (ilk baskı *A Biographical Dictionary of English Architects, 1600-1840* adıyla, 1954).

6. Werner Durth, *Deutsche Architekten: Biographische Verflechtungen 1900-1970*, Schriften des Deutschen Architekturmuseums zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie, Braunschweig ve Wiesbaden, 1986.

7. Charles Bauchal, *Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français*, Paris, André, Daly fils & C^ie^, 1887.

nary of American Architects'ine[8] hızlıca bir göz atmak yararlı olur. Sonra da ilk olarak konuya odaklanmış yeni bir kitaptaki[9] mimarlar listesiyle niceliksel bir karşılaştırmaya girişilebilir. Sonuç, beş yüzyıllık bir süreyi kapsayan Türkiye listesinin 60 mimar adı civarında olduğudur. Oysa, diğerleri ilgili biyografik sözlüklerde çok daha kalabalık kadrolarla temsil edilirler. Sözgelimi, yukarıda adı geçen sözlükte 18.-20. yüzyıl ortası için ABD'de 1800'den fazla mimara ait madde yer alır. Ancak, buradan hareketle hızlı yargılara varmakta acele edilmemelidir. Sözgelimi, "Türkiye mimarlarını ele alan bu kitap yetersiz bir araştırmanın ürünü olduğu için liste küçük" denemez. Tam aksi yapılıp Türkiye'de mimar sayısının zaten az olduğu da iddia edilemez. Kuşkusuz, çok daha geniş bir liste oluşturulabilirdi. Ancak, yukarıda sıralanan ülkelerdeki sayılara yine de ulaşılamazdı. Bu durumda araştırmacı, öncelikle elinde karşılaştırmaya uygun veriler bulunmadığını kavramalıdır. Benzer nitelikte biyografik malzemelerle çalışmadığı için, sayılar az çok kutupsallığı çerçevesinde yorumlanmaya uygun değildir. Tarihsel olarak Britanya, Almanya, Fransa, ABD ve benzerlerindekilerle örtüşen kariyerlerden konuşulamaz Türkiye'de. Başlangıç olarak (çünkü, durum biraz daha karmaşık) bu bölümün kapsamındaki mimarların yaklaşık 19. yüzyılın ikinci yarısından önce mesleki etkinlik göstermiş olanları ile sonrakiler arasına epey belirgin bir çizgi çekmek gerekir. O çizgiden bu döneme uzanan aralıktaki mimarlar ile öncesindekiler farklı kimlik, pozisyon, sorumluluk ve öğrenim özellikleri gösterirler. Adlarının önüne "mimar" sıfatının yerleştirilmesi bu farklılığı kısmen gizler. Türdeşleştirici bir sıfat sayesinde hep aynı mimar türlerinden konuşuluyormuş yanılsaması yaratılmış olur.

Ancak sadece bir sayım yaparak bile aradaki radikal farkı saptamak kolay. Ansiklopedik bir Türk mimarları sözlüğünde[10] kariyeri 1850 eşiği öncesinde tesis edilmiş yalnız 14 mimar yer alıyor. Osmanlı öncesi (yaklaşık 11.-14. yüzyıl) mimarları/bennaları hakkında yapılmış bir araştırmada bundan epey uzun (124 kişilik) bir yapımcı adları listesi var.[11] Mayer'in genel İslam mimarları dökümü[12] de çok daha uzun. O zaman bu

8. Henry F. Withey ve Elsie Rathburn Withey, *Biographical Dictionary of American Architects (Deceased)*, New Age Pub. Co., Los Angeles, 1956.

9. *Türk Mimarisinde İz Bırakanlar: Türk Mimarisinde Abide Şahsiyetler*, 4 cilt, Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, Ankara, 2015.

10. *A.e.*

11. Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, TTK, Ankara, 1995.

ilginç niceliksel farklar nasıl yorumlanmalı?

Aslında bu sayısal dökümler kendi anlamlarını yeterince ortaya koyuyor. Osmanlı öncesi döneminin mimar adları hemen daima yapı yazıtları üzerinde zikredildikleri hallerde bilinir. O sırada böyle epey yaygın denebilecek bir kaydetme alışkanlığı olduğu anlaşılıyor. Ne var ki, o yapımcılar hakkında bilinen tek şey de bundan ibaret. Bazen kimilerinin adına birden fazla yapıda rastlanırsa da bu istisnaidir. Söz konusu aralık, mimar kariyerlerinin tarihi bağlamında Türkiye için ilk dönemi oluşturuyor. Osmanlı döneminde bu yazıtta ad verme pratiği de ortadan kalkar. 15. yüzyılda ve özellikle Sinan'la birlikte adları belgelerde de geçen mimarlar ortaya çıkar. Sinan hakkında en fazla belge ve modern araştırma bulunan mimar olarak ikinci dönem içinde rakipsizdir. Üçüncü dönemse 19. yüzyıl ortalarından başlar, 20. yüzyıl başlarına kadar sürer. Aynı ansiklopedik sözlüğün kapsadığı mimarların 14'ü bu grupta konumlanıyor. Hemen hepsi gayrimüslim olan bu mimarların bir kesimi yabancı, geniş kesimi yerli kökenlidir. Geri kalan mimar çoğunluğu 20. yüzyıl başından bugüne kadarki zaman aralığına yerleşir ve dördüncü dönemi tanımlar. Ama biraz daha titiz bir ayrım, aslında 1900 sonrasının da tek dönem olmadığını 1980'lerden itibaren Türkiye'nin mimari kariyer tarihçesinin beşinci dönemini yaşamakta olduğunu gösterir.

Ancak bu bölüm Türkiye'de mimar kariyerleri tarihini yazmaya yönelik bir deneme değil. Sadece böyle tarihlerin neden yazılamadığını tartışmaya ve yazılmak istenirse hangi meseleler ve çelişkilerle yüz yüze kalındığını/kalınacağını anlamaya yönelik bir ön araştırma. Bu nedenle, aşağıdaki kısa historiyografik özetleme çerçevesinde, dönemlerin özgül meseleleri bağlamında yapılacak.

12.-14. Yüzyıllar

On ikinci-on dördüncü yüzyıl mimarları/yapımcıları/"benna"ları hakkında söylenebilecekler kısıtlı. Başka toplumlarda da görülen bir durumdur bu. Hiçbirinin yaşamı, kariyer özellikleri, eğitimi ve özellikle de üzerinde adı kazılı olan yapının neresinden ne kadar sorumlu oldukları bilinmez. Dikkate değer olan, böyle bir ad kaydetme pratiğinin anlamının ne olduğudur. Ortaçağ Avrupası'nda da mimar kimlikleri

12. L. A. Mayer, *Islamic Architects and Their Works*, Albert Kundig, Cenevre, 1956.

aynı oranda meçhuldür, ama Türkiye'deki yazıtta ad zikretme alışkanlığı orada neredeyse hiç görülmez. Buna karşılık Avrupa ortaçağında (özellikle İtalya ve Fransa'da) yapı üretim etkinliklerine ilişkin belge miktarı aynı dönemin İslam dünyasındakilerle kıyaslanamayacak kadar fazladır. Aynı yüzyıllarda İslam dünyası genelinde ne Türkiye'deki ad yazıtı koyma alışkanlığı kadar yaygın bir pratikten, ne de Avrupa'daki belge bolluğundan konuşulamaz. Bu farklılıklar Türkiye'deki durum için neye işaret eder? Bunun hızlı ikna eden bir cevabı yok. Olsa olsa varsayımlar üretilebilir. Örneğin, belki ad yazıtı, yine Osmanlı öncesi Türkiyesi'nde yaygın olan bir pratikle, bloklar üzerine taşçı işaretleri kazıma geleneğiyle birlikte düşünülebilir. Bunlar taş bloklarının ön yüzüne kazınmış küçük simgelerdir.[13] Kimileri Yunan alfabesi harflerini çağrıştırır; önemli kesimiyse yalın şekiller olarak tanımlanabilir. Taşçı işaretleri, Avrupa'da olduğu gibi burada da, inşaatta kimin ne kadar iş yaptığını ve/veya ne kadar işlenmiş taş temin ettiğini belirlemenin güvenilir bir yöntemi olarak kullanılmış olmalıdır. Bunlara bakıp sayarak ödeme yapıldığı kestirilebiliyor. İşaretler epey temkinli bir yorumlamayla taşçıların Hıristiyan kökenli olduğunu söylemeye de imkân verir. Yörelere göre değişen oranda Süryani, Ermeni ve Rum taşçı emeği yaygın biçimde kullanılmış olmalıdır.

On ikinci - on dördüncü yüzyılların yapımcı adı içeren yazıtları ise, taşçı işaretlerinin aksine, hemen daima yapının en yoğun bezeme içeren ve görünür yerinde, örneğin tackapıda konumlanır. Çok sayıda farklı kökenden yapımcı uzmanın işbirliği yaptığı bir inşaatta, ana sorumlu ve/veya bezeme programını belirleyen kişinin adının ayrıca zikredilmesi, muhtemelen taşçı işaretlerinde varlığı ortaya konanlardan ayrışma isteğinin bir ifadesi olmalıdır. Çok ender istisnalar hariç (örneğin, Kaloyani/Kaluyan), yazıtlarda adları geçenler Müslüman'dır. Yeni İslamlaşmakta olan bir ülkede bunun aksinin geçerli olması beklenirdi. Bulliet'in İran ve Suriye için yaptığı İslamlaşma temposu he-

13. Bu konuda yayın çok azdır. Mehmet Çayırdağ, "Kayseri'de Selçuklu ve Beylikler Devri Binalarında Bulunan Taşçı İşaretleri", *Türk Etnografya Dergisi*, XVII, 1982, s. 79-97'de söz konusu işaretleri Orta Asya Türk yazı ve damgalarıyla ilişkilendirme çabası belirgindir. Sav, inandırıcı görünmez. Orta Asya Türk alfabelerinin Anadolu'da kullanıldığına ilişkin bir kanıt yok. Kaldı ki, örneklenen yapılarda gözlemlenen taş işleme pratikleri Anadolu kökenlidir. Orta Asya'da benzer bir taşçılık ve taşçı işareti kazıma pratiği mevcut değil. Başka bir değerlendirme için: Demet Binan, "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Taşçı İşaretleri ve Koruma Sorunları", *T.A.Ç. Vakfının 25 Yılı Anı Kitabı, Türkiye'de Risk Altındaki Doğal ve Kültürel Miras*, T.A.Ç. Vakfı Yayını, İstanbul, 2001, s. 119-37.

saplamaları[14] kabaca Anadolu için de geçerliyse, ilk 150-200 yıl içinde ülkenin olsa olsa yaklaşık %10-20'si Müslüman'dı. Demek ki, en azından Beylikler Dönemi öncesinin Anadolu parçasında geniş bir Hıristiyan grup görece küçük bir Müslüman azınlığa yapı üretim hizmeti vermiş olmalıydı. O zaman bennaların neden neredeyse istisnasız Müslüman olduğu sorulabilir. Makul bir yanıt, taşçı ve genelde işçilerin Hıristiyan ağırlıklı olduğu, yapı yönetimi denebilecek pratiklerinse Müslümanlar'ca gerçekleştirildiği doğrultusunda olacak. İnşaatın denetim ve finansal hizmetlerini yürütenler (bennalar) herhalde kendilerini taşçı işareti sahiplerinden adlarını cepheye kazıtarak farklılaştırıyorlardı. İşverenlerinin de bu beklentiyi desteklediği aşikâr; onlar fırsat vermeseydi ad yazıtları kuşkusuz mümkün olamazdı. Yeni İslamlaşan ve gayrimüslimlerin inşai emeğinden geniş ölçüde yararlanılan bir ülkede bu dinsel ayrımcılık çabası anlaşılabilir nitelikte. Adsız kalanlar ile adı bilinenlerin ayrımı dönemin karmaşık etnodinsel politikaları çerçevesinde yorumlanmalıdır.

Bunun modern mimar-müellif kimliğiyle ilişkili olmadığı ise tereddütsüz ileri sürülebilir. Başka bir anlatımla, yazıtta adı zikredilmek o "benna"nın bireyselleştiğine değil, hem dinsel, hem de inşai pratikler bütünü bağlamında daha üst statüde bir gruba ait olduğuna göndermede bulunuyordu. Ortaçağ Avrupası ile bir karşılaştırma durumu daha iyi kavramaya imkân verir. Orada yapımda yer alanlar statüleri farklı olsa da aynı taşçı loncaları ağının üyeleriydi. O yüzden buradakilerle aynı pratik gerekçelerle taşçı işaretleri yapmışlar, ama ad yazıtları bırakmamışlardır. Herhalde, yapı üzerine ad yazıtı kazıyarak kendilerini meslek kardeşliği örüntülerinden koparmaları söz konusu olamazdı. Anadolu'daysa bennalar, taşçı-uygulamacılarla böyle bir ortak grup kimliği tahayyülü içinde çalışmıyorlardı ve bunu da etnodinsel kimliklerini adlarını kaydederek ilan edip vurguluyorlardı. Ama belli ki, farklılaşma talepleri o noktada da sonlanıyordu. Yapı yazıtında adı verilenlerin başka mecralarda bahsi geçmiyordu. Önemleri, becerileri, başarıları hakkında söylemler üretilmiyordu. Yaşam öyküleri yazılmıyor, anekdotları kaydedilmiyor, dehalarından konuşulmuyordu. O zamanlar

14. Anadolu'da İslamlaşma sürecinin niceliksel bir historiyografik analizi yapılmamıştır. Daha önce İslamlaşan ülkeler için yapılmış, ihtiyatlı olmak kaydıyla, burası için de referans alınabilir önemli bir araştırma var: Richard W. Bulliet, *Conversion to Islam in the Medieval Period: An Essay in Quantitative History*, Harvard University Press, Cambridge Mass. ve Londra, 1979, s. 43 vd., özellikle 44 (İran), 104-13 ve 109'da Graph 19 (Suriye).

dünyanın her yerinde olduğu gibi burada da bireysellik kavramı ve efsaneleri henüz üretilmemişti. Mimar-müelliflerle yüz yüze bulunulmuyordu.

15.-19. Yüzyıllar

Mimar kariyerlerinin yaklaşık 15.-19. yüzyıl arasına yerleşen ikinci döneminde de yine mimar-müellif kimliğinden konuşmak zordur. O yüzden, sözü edilen aralıkta yaşamış mimarların çok küçük bir kesiminin adı bir ansiklopedide yer alır. Ama önceki dönemin aksine, hassa mimarlarına ait dökümler, yapımlara ilişkin belgeler ve yazışmalar yüzlerce yeni mimar adını kolayca historiyografik belleğe kazandırabilir. Bunların bir ansiklopedik dökümde sözlerinin edilmeyişini metodolojik bir tercihe bağlamak gerekecek. Şöyle ki, onlar hakkında biyografik hikâyeler yazma imkânı yok. Haklarında grup olarak konuşulabilir ve genel olarak mimarlık mesleği hakkında dönem analizleri yapılabilir, ama hiçbiri için yaşam öyküleri oluşturulamaz. Bu imkân Sinan için bile ancak ayrıntısız bir özet kapsamında kullanılabiliyor. Eldeki Sinan risalelerindeki veriler bir biyografik analiz için yetersizdir. Olsa olsa kısa başlıklar halinde bir bürokratik görevler sıralaması ve bir Sinan eserleri dökümü yapmayı sağlarlar. Onun bile Sinan döneminde sultan, hanedan ve yüksek bürokratlar tarafından yaptırılmış önemli yapıların listesi olmaktan ileri gidemediği aşikâr. Risalelerde bir ölçüde anlatılan yapılar da sadece sultanla doğrudan ilişkilendirilebilenlerdir. Dolayısıyla, Sinan hakkındaki Osmanlı risaleleri onun bireyselliğinden ziyade mimari üretimin siyasal anlamda araçsallaştırılmaya çalışıldığına işaret eder.[15]

Ne var ki Türkiye'de çoğu zaman bu sınırlılık veri alınıp düşünülmek yerine, eldeki verilerle Rönesans ve sonrasının İtalyan ünlü mimarları için yazılan türden monografiler yazma özlemi geliştirilmiş görünür. Farklı toplumlarda, yerlerde ve zamanlarda farklı mimar toplumsal kimliklerinden konuşmak gerektiği genellikle akla gelmez. Bramante'nin, Michelangelo'nun, Palladio'nun vb.'nin de Sinan gibi "mimar" diye tanımlanmış olmaları hepsinin de aynı yetki, sorumluluk, bireysel karar verme imkânları ve aynı iddialarla mimarlık yapmadıkları gerçeğini unutturmuştur. Bu açıdan tarih yazma bariyeri kuran bir beklentiden konuşulabilir: Osmanlı mimarları için de, örneğin,

15. Bkz. Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan...*, s. 246 vd.

Vasari'nin kitabındaki[16] gibi bir bilgi ve irdeleme çerçevesi kurmak amaçlanmıştır. Fakat elde yeterli veri olmayışı, özellikle popüler tarihçilik alanında "yaratıcı" bir yazma güzergâhının açılışına yol açar. Daha 1930'lardan bu yana Sinan'ın yaşamını doğrudan tanık olmuş gibi anlatmaya yönelik bir eğilim vardır. Ahmet Refik böyle yazan galiba ilk tarihçidir.[17] Onu Afet İnan'ın ilginç Mimar Sinan'ı izler.[18] İnan, Sinan'a Türkçe bir baba ve dede adı bile icat eder.[19] Daha köyünde yaşarken bile mimarlık düşleri kuran bir çocuk Sinan anlatır.

Belli ki, Ermeni kökenli bir "yüce Türk mimarı" tanımı rahatsız etmektedir. Hatta 1930'larda Sinan'ın mezarından kafatasının çıkarılıp antropometrik araştırma yapılması[20] da aynı hassasiyetle bağlantılıdır. Dinsel kökeninin Ermeniliği aşılamayacağına göre, daha gerideki ırksal kökeninin "tashih"ine niyet edilmiştir. Böyle naif bir tarihçilik pratiğinin fazla şansı olmadığı içinse yeni yollar aranacaktır. O zaman, Sinan da dahil her devşirmeyi yoktan var eden bir din ve kimlik değiştirme mitolojisi gündeme gelir. Ona göre, Osmanlı merkezi yönetiminin zorunlu din değiştirtme politikaları her devşirilmiş kişiyi yeniden tümel bir biçimlendirmeye tabi tutmakta ve yoktan varetmektedir. "Kadir-i mutlak" bir devlet tahayyülüyle birleşince bu kimlik değiştirme konusu kolayca ikna eder. Komplikasyonları tartışılmaz. Oysa konu devşirme kurumunu anlamaya yönelik araştırmalar yapmaya yol açmalıydı. Devşirmelik gibi dil, din, statü, sınıf, kimlik ve beklenti gibi tüm insani halleri değiştirmeyi öngören bir işlemin mimarlık bağlamında nasıl çalıştığı üzerinde hemen hiç araştırma yapılmayışı[21] kuşkusuz bir kaçıştır.

Kaçış şöyle çelişik iki açmaz üretir: Bir yandan etnodinsel farklılıkların mimari üretim bağlamında görmezden gelinmesi söz konusuyken, öte yandan kimlik meselesi Türk mimarlık tarihi yazımına neredeyse demir atar; bir türlü akıllardan çıkmaz olur. Hep zihinlere takılı kaldığı

16. İlk baskı: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, Floransa, 1550.

17. İlk baskı: Ahmet Refik, *Mimar Sinan*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1931.

18. Afet İnan, *Mimar Koca Sinan*, Ankara, 1956.

19. Aslında Sinan'a hayali bir nesep icat etmenin uzunca bir tarihi vardır. Bkz. Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan...*, s. 47.

20. Nazan Maksudyan, "Türklüğün Hazineleri ve Mimar Sinan: Kafatasları, Kemikler, Mezarlıklar", *Arredamento Mimarlık*, 202, Mayıs 2007, s. 60-63.

21. Osmanlı'da devşirmelik ve ihtida olgusu üzerinde kuşkusuz bazı araştırmalar var. Fakat bunlar en önemli ve tanınmış bürokratları ele almıyor. Örneğin, Tijana Krstic, *Contested Conversions to Islam, Narratives of Religious Change in the Early Modern Ottoman Empire*, Stanford University Press, Stanford, Cal., 2011.

için, dikkatle yanından dolaşılarak savuşturulur. Örneğin, uzun yıllar boyunca yapı sektöründeki etnodinsel katkı kompozisyonu üzerinde araştırma yapılmaz.[22] Oysa Osmanlı inşaat masraf defterleri sayesinde en kolay yapılabilecek araştırmalardan biri budur. Hangi etnodinsel grup, hangi imalat alanında ne oranda temsil edilmekte ve bu zaman içinde nasıl bir değişim seyri izlemektedir? Bunu bilmek sadece Hassa Mimarları denen grup için bile aydınlatıcı olurdu. Ama asıl sorun, paradoksal olarak mimari kimlikler yerine mimarın etnodinsel kimliğinden konuşma ısrarının doğuşu olacaktır. Daha açık bir anlatımla, bir mimarın en az Türk, Ermeni, Rum olması kadar, mimari yetki, sorumluluk, bilgi birikimi, yetenek, iktidarla ilişkiler ve toplumsal alımlanma (şöhretin üretilişi) konularında nasıl davrandığı ve nerede konumlandığı yaşamsaldır. Kuşkusuz, bu gibi "teknik" kimlik özellikleri etnodinsel kimliklerle de bir biçimde bağlantılıdır. Örneğin, çok karmaşık Osmanlı etnodinsel politikalar dünyasında bir mimarın Türk/Müslüman olması Hıristiyan olmasından ne açıdan farklı toplumsal ve mimari sonuçlar ortaya çıkarıyordu? Bu soru hiç sorulmamış görünür. Cevabı da hiç basit görünmez. Sözgelimi, "Müslüman olan daha saygın ve sözü dinlenirdi" denemez; "işi kim yapıyorsa o önemsenirdi" de denemez.

Bunu anlatmak için bir örnek yararlı olacak: 1572'den başlayarak Mora'da Anavarin kalesinin yapımı gibi çok kapsamlı bir inşai girişim vardır ve onyıllarca sürecektir.[23] Dönemin tarihçisi Selaniki bu işi Edirne Selimiye ve Ayasofya onarımı ile birlikte II. Selim döneminin en önemli yapım etkinlikleri arasında sayar.[24] Orada Avrupa'da yeni gelişen tahkimat teknolojisi gereklerine uygun bir kale inşa edilmektedir. Tasarımcısı da bir Frenk mimardır.[25] Çok önemsenen ve Osmanlı'da

22. Bu konuda tek araştırma denemesi şu: Uğur Tanyeli, "İstanbul'da Etnodinsel Çoğulluk ve Osmanlı Mimarlığı (15.-19. Yüzyıl): Rumlar, Ermeniler, Türkler"/"İ Etnotriskeitiki Polimorfia Stin Konstantinoupoli kai i Ottomaniki Arkhitektoniki (15os-19os Aionas): Romioi, Armenioi, Tourkoi", *Batılılaşan İstanbul'un Rum Mimarları / Oi Romioi Arkhitektones tis Polis stin Periodo tou Ekditikismou*, haz. H. Kuruyazıcı ve E. Şarlak, İstanbul, 2010, s. 80-93 (Türkçe ve Yunanca).

23. Süreç için: Gülsün Tanyeli, "Bir Osmanlı Kale-Kentinin Yapımı: Anavarin Örneği", *Prof. Doğan Kuban'a Armağan*, haz. Z. Ahunbay, D. Mazlum, K. Eyügiller, Eren, İstanbul, 1996, s. 85-93.

24. Selaniki Mustafa Efendi, *Tarih-i Selaniki (971-1003/1563-1595)*, 1, haz. M. İpşirli, İstanbul, 1989, s. 94 vd.

25. Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Mühimme Defteri, 22, sıra no. 641, 642 (15, 16 Cemaziyelevvel 981/13, 14 Eylül 1573), s. 323. Gülsün Tanyeli, "Bir Osmanlı Kale-Kentinin Yapımı", s. 86.

henüz tasarlayacak uzmanı olmadığı aşikâr olan bu planlamayı yapan Avrupalı mimarın adı dönem kaynaklarında verilmez, ama Selimiye'nin mimarı Sinan'ın adını biliriz. Hatta, Anavarin'deki uygulamayı yürüten ikincil şahısların adları da kaynaklarda geçer. Ne var ki asıl tasarımcı "Kılıç Ali Paşa'nın yanındaki Frenk mimar"dır sadece. Bunlardan çıkarılacak sonuç, en azından geç 16. yüzyılda, yapılan mimari iş ne kadar önemsenirse önemsensin, onu tasarlayan gayrimüslim mimarın aynı oranda önemsenmediğidir. O bir türlü belgelerde görünürlük kazanamaz. Avrupalı ise yerli gayrimüslimler kadar bile görünürlük kazanamaz, varlığı meşrulaştırılmaz. Ama bunu da genellemek zor. Zaman içinde çok değiştiği anlaşılıyor. 1794'te, III. Selim Hasköy Kışlası'nın yapımını eleştirirken şöyle yazıyordu: "Bütün ahşab baya [aynen] konak gibi yapılıyor. Ben ise Tersane Kışlası gibi tenbih eylemiştim. Re'is Efendi'ye söyle Françe'den mühendis, mi'mar ve ofiçyal getirtmeye say eylesün."[26] Bir Avrupalının Osmanlı mimarlarından daha iyi yapı üretimi yapabileceği inancı o sırada çoktan yeşermiş görünür. Oradan başlayarak bugüne uzanan sürede toplumsal görünürlüğü hızla "yerliler"i aşacak kadar artacaktır (bkz. 9. Bölüm).

Yine de, daha 16. yüzyılda bile çelişkiler doğmaktadır, ama kolay giderilirler. Özellikle 19. yüzyıl öncesinde toplumsal görünürlük daima Müslüman olan ve bürokratik statüsü yüksekteki lehine tezahür eder. Örneğin, Divan-ı Hümayun kâtibi de olan ve belgelere doğrudan erişebilen dönemin gözlemci tarihçisi Selaniki, Kırkçeşme suyollarının yapımını anlatırken Kiriz Nikola adlı birinin mimari sorumluluğuna işaret eder.[27] O halde, Kırkçeşme sistemi Sinan'ın değil, Nikola'nın mıdır? Buna olumlu-olumsuz yanıt vermek imkânsız. Ne Selaniki yanılıyordu, ne de Sai *Tezkiretü'l-Bünyan*'da "Sinan'a aittir" diyerek bir çarpıtma yapıyordu. Bu çelişkiyi gidermek değil, ancak irdelemek mümkün. Onun içinse mimarlıkta müelliflik meselesini Osmanlı dönemi genelinde araştırmak gerekiyor.

Ne var ki, Türk mimarlık tarihçiliği çok yaşamsal bir başka kimlik tartışma odağı tanımlayan müelliflik sorununa uzun zaman pek ilgi duymamıştır.[28] Oysa, 15.-19. yüzyıl arasındaki Osmanlı mimarlarını ve mi-

26. Başbakanlık Osmanlı Arşivi, HAT, 240/13414'ten aktaran: Göksun Akyürek, *Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek: Tanzimat Döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2011, s. 50.

27. Selaniki Mustafa Efendi, *a.g.e.*, s. 3-4.

28. Böyle bir çalışma olarak: Uğur Tanyeli, "Mimar Müellifin İcadı, Mesleğin Fethi, Ulusun İnşası", *Toplumsal Tarih*, Eylül 2009, s. 68-74.

marlık kariyerlerini yazarken historiyografik ekseni, açık veya örtük olarak müelliflik meselesi tanımlıyor. Ancak bu çoğunlukla tersten giderek adı bilinen ve bir yapıyla ilişkilendirilebilen her mimarı müellif olarak niteleyerek gündeme getirilecektir. Önce şöyle bir saptama yapmak gerekecek. Mimarlıkta müelliflik meselesi böyle yalın bir denklemle açıklanamaz. Müelliflik bir yapının mimarının adını bilmekle eşanlamlı değil. O yapının ortaya çıkışından mimarın nasıl ve ne kadar sorumlu olduğuna ve çağdaşlarının bunu nasıl nitelediğine ilişkin bir konu. Bunun başka bir ifadesi de şu: Müelliflik diye bir toplumsal kimliğin ve müellif diye bir toplumsal rolün belirmesi gerekir.[29] Örneğin, edebiyat tarihinde Homeros adlı bir ozan adının bilinmesi, onu İlyada ve Odysseia'nın bugünkü anlamda müellifi kılmayı sağlamazken, Dickens veya Goethe'ye müellif demek tereddütsüz mümkündür. Böyle oluşu Homeros'u, Yunus Emre'yi, Karacaoğlan'ı değerden düşürmez; sadece başka toplumsal kimliklere sahip ozanlar haline getirir. Mimarlıkta da durum buna benzer.

Mimarlıkta müelliflik meselesini tartışmak için[30] şöyle bir tanım en azından başlangıçta kullanışlı gibi: Müelliflik, bir yapıyı mimari araçlar kullanarak yapanın kimliğinin, yaptıranın kimliği ve yapılma gerekçesinin yanında nerede durduğuna bağlı olarak biçimlenen bir ilişkilenme halidir. Ürünün anonimlikten ne denli uzaklaştığına işaret eder ve o anonimlikten uzaklaşma derecesine göre farklı tanımlar kazanır. Mimarın adı yapının aidiyetine işaret etmek dışında hiç gündeme gelmiyorsa, o adı taşıyan kişinin sonuç-ürün üzerindeki rol ve katkısına ilişkin bilinenler hiç mertebesindeyse, mimar-müelliften konuşmak zordur. Anonimlikten pek fazla uzaklaşıldığı söylenemez. Selçuklu anıtları yazıtlarında karşılaşılan "benna" adlarını böyle yorumlamak doğru olur. Orada adlar vardır, ama onların kişiliğinin ve yeteneğinin izini, ürün üzerinde diğer sorumluların katkılarından ayırt etmek ne kadar mümkündür?

Şehir mimarları diye adlandırılan ve belgelerde adlarına zaman zaman rastlanan yerel mimarların kimlik ve etkinlikleri içinse elde pek

29. Müelliflik konusunu tartışma düzlemine şu metin getirir. Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?" (1969); İngilizcesi: "What is an Author", *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, haz. D. F. Bouchard, çev. D. F. Bouchard, S. Simon, Cornell University Press, Ithaca, 1977, s. 113-38.

30. Müelliflik meselesine ilişkin olan sonraki açıklama için bkz. Uğur Tanyeli, "Mimar Müellifin İcadı...", s. 70-71.

az araştırma var. Onların yapı ustası olarak tanımlanmaları doğru olur. Ancak Bursa'ya ilişkin bir 17. yüzyıl tereke defterinde adı geçen böyle bir mimarın mirası arasında çeşitli yapı aletlerinin yanı sıra "karnameler"in (projelerin) de yer alması[31] tüm şehir mimarlarının anonim usta statüsünde olmayabileceğini de düşündürür. Alanda herhalde geniş bir çeşitlenme vardı, ama hiçbiri mimar-müellif değildi.

Özne ile varettiği nesne arasındaki ilişki üzerine konuşup konuşamama hali müelliflik için bir parametre olabilir. Sözgelimi, Dadaloğlu ile şiiri arasındaki bağlantı üzerine konuşulamaması, konuşulabilecek olanın sadece şiirin kendisinden ibaret kalması, bir müellifin mevcut olup olmadığı açısından yaşamsal görünür. Tabii ki, söz konusu şiir büyük olasılıkla Dadaloğlu'nun şiiridir. Ancak büyük olasılıkla öyledir. Hemen herkesin bildiği gibi, onun adına eklemlenerek şiir yazmak da sık rastlanır bir durumdur. Başka bir ürün onun deyişine, tavrına mensubiyeti sayesinde kolayca onunmuş gibi takdim edilebilir. Ve hepsinden önemlisi, edebi bir eserin bir öznenin varlığına işaret ettiğinde dahi, geleneksel dünyada pekâlâ kolektif bir ürün olabilmesidir. Ama aidiyet varsayımsal olarak tartışmasız olduğunda bile, o şiirin (Dadaloğlu'nun şiirlerinde dile getirdikleri dışında) hiç bilinmeyen yaşamı, kişiliği, psikolojisi, özel sorunları ile ilişkilendirilememesi, bu durumda Dadaloğlu'ndan bir modern müellif olarak söz etmeyi imkânsız kılar. Mimarlıkta müellifin varlığını tanımlayan yanıtın da, öncelikle yukarıdaki çerçevede verilmesi mümkün. Ancak bir parametre daha ortaya konabilir: Yapı üretimiyle tasarım arasına bir çizgi çekmek müellifi tanımlama açısından anlamlıdır. Örneğin, mimar, tasarımsal emeği karşılığı mı ücretlendirilmektedir, yoksa yapı üretimi yaptığı için mi? Veya bir bürokrat olduğu için mi düzenli gelir sahibi yapılmıştır, yoksa mimarlık pratiği yaptığı için mi gelir sahibidir? Ya da bu ikisi ayırt edilebilir mi?

Bu tür sorular sorulursa, 16. yüzyıl Osmanlı mimar kariyerleri bir yana, Geç Osmanlı döneminde bile mimar-müelliften konuşmak zor olur. Kaynaklar üç tür mimar istihdamı biçimi olduğunu ortaya koyuyor: Memur olarak ücretlendirme, yevmiyeyle çalıştırma ve götürü usulle inşaat yaptırma. Proje ücreti ödeme şeklinde tanımlanabilir bir istihdama erken 20. yüzyılda bile rastlanmıyor. Bunun anlamı, tasarı-

31. Adından babasının gayrimüslim olduğu anlaşılan Hüsam bin Abdullah El-Mimar terekesi. Hüseyin Özdeğer, *1463-1640 Yılları Bursa Şehri Tereke Defterleri*, İstanbul Ü. Yay., İstanbul, 1988, s. 232-33.

mın, projenin kendi özgül ekonomik ve estetik varlığının olmayışıdır. Aslolan, inşai süreçler sonucunda ortaya konan yapıdır. Karşılığı ödenen de o olur. Bu durum, inşai süreçlerden özerk bir tasarımsal süreçten henüz bahsedilemeyeceğini açıkça kanıtlar. Mimar, tabii ki niteliği çağlar ve yerler boyunca çok farklılık gösteren bir proje hazırlamaktadır. Projesi gerçekleştirilmese de emeğinin karşılığı için bedel ödeniyorsa, onu müellif saymak mümkün görünür. Bununla bağlantılı başka bir parametreyse, farklı mimarlardan proje teklifleri alıp içlerinden birini seçme pratiği şeklinde tezahür ediyor. Bu seçim, örneğin 13. yüzyılda Gotik taşçılar için söz konusu olduğunda sadece maliyet bağlamında yapılıyordu. Rönesans'tan itibaren tasarım ve tasarımcı seçmek şekline dönüşür ki, bu durum müellifin doğumuna işaret eder. Artık yaptığı tasarım bir mimarın kimliğini ifade eder hale gelmiştir.

On dokuzuncu yüzyılda bile Osmanlı mimarlık dilinin böyle müelliflik sorunsallarına ne denli uzak olduğunu o dönem yapılarının aidiyet karışıklıkları örnekliyor. Örneğin, Tuğlacı'nın *Balyan Ailesi* kitabında[32] söz konusu aile üyelerine atfedilen çoğu yapının başka mimarlara da aynı kolaylıkla atfedilebilmesi mümkün. Bu belirsizlik hali, Balyanlar tarafından götürü usulle inşa edilen her yapının onların tasarımıymış gibi takdim edilmesinden kaynaklanıyor. Bazılarını Balyanlar'ın hem projelendirip hem de inşa ettiği kuşkusuz. Ancak kimi çağdaşları gibi, projelendirmeyip inşa ettikleri yapıları da aynı oranda kendilerinin saydıkları söylenebilir. İnşa edenle tasarlayanın karışma hali dönem için tipik. Böyle bir karışma halinin daha 15. yüzyılda tarihin belki ilk gerçek mimar-müellifi olan Alberti için geçerli olmadığı anımsanabilir. Sadece altı yapı tasarlamış, hiçbirinin inşaatını kendisi gerçekleştirmemiş olduğu halde, onun müelliflik rolü tartışmalı değildir. Hatta efsanesi şantiyeye hiç uğramamasıyla da tesis edilmişti. Alberti mimarlığı entelektüel bir uğraş olarak yapıyordu. Uygulama ile planlama/tasarlama arasındaki ayrımı hemen hiç önemsemeyen (hatta, farklı süreçler olarak da ele almayan) geleneksel inşai pratiklere olan mesafe arttıkça, mimar-müellifliğe doğru daha fazla yaklaşılmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, 15.-19. yüzyıl aralığında mimarlık mesleğinin Türkiye'deki tarihi bir değişim süreci olarak yazılabilir. Bugünkü anlamda müellifler olarak nitelenemeseler de, örneğin, 18. yüzyıl Osmanlı mimarları Sinan ve ardıllarından farklıdırlar. En bildik değişim

32. Pars Tuğlacı, *Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi*, Yeni Çığır Kitabevi, İstanbul, 1993.

şu: Artık Sinan'ın ününe sahip bir mimarla karşılaşılmaz. Bunu çoğu zaman yapıldığı gibi mimarlığın "altın çağ"dan uzaklaşmasına kanıt saymak veya Sinan kadar dahi bir mimarın bir daha yetiştirilemediği mitolojisine eklemek bugün anlamlı olmaz. Gerçekçi bir değerlendirme, mimar kariyerlerinde, pratiğinde ve mimarlık dilinde önceki dönemden daha belirgin bir profesyonelleşme yaşanmakta olduğudur. Mimarbaşılar artık Sinan kadar yüksek bir bürokratik statüde olmazlar. Önceleri, örneğin Sinan ve Dalgıç Ahmet Ağa'nın[33] kariyerlerinde gözlemlendiği gibi, mimarlıkla hiç ilgili olmayan mülki/askeri görevlerden mimarbaşılığa atanmak mümkünken, artık bu güzergâh kapanmıştır. Mimar kariyerleri mimarlıkla bağlantılı görevlerle sınırlanır. Buysa hiç kuşkusuz, bürokratik hiyerarşik imkânları daraltır, ama mimarlık kariyerlerini mesleğin sınırlarına kapatarak "olağanlaştırır".

Değişim mimarın profesyonelleşmesinde olduğu gibi, mimarlık bilgisinde de görülür. Sadece bir tek metin, adı geçen yapının bina emini Ahmed Efendi tarafından kaleme alınmış *Târîh-i Câmi-i Şerîf-i Nûr-i Osmânî*[34] bile, değişimi örneklemeye yeter. Bu ilginç tarihçe bir konstrüksiyon süreci dökümü niteliğindedir ve doğrudan teknik içerikli oluşuyla ve kullandığı dilin teknik süreci ifade etmeye yeterliliğiyle önceki dönemin metinlerinden ayrışır. Bu dil/söylem değişimini özellikle önemsemek gerekiyor. Bloom'un işaret ettiği bir mesele bu bağlamda yaşamsal: Eski İslami metinlerin mimari-konstrüktif gerçeklikleri yazıyla yeniden üretme konusunda ciddi açmazları vardır.[35] Zaten böyle bir amaçları da yok gibidir. 16. ve 17. yüzyıl Osmanlı metinlerinde de mimarlığın yazıya dökülüşü bir teknik dilin özgüllüğü çerçevesinde olmaz.[36] Ahmed Efendi'nin kitabıysa dilin teknikleşmesi yolunda bir adımdır ve mimarlık konularını anlatma rahatlığı açısından bugünkü

33. Kariyeri için: Şehabeddin Akalın, "Mimar Dalgıç Ahmet Paşa", *İstanbul Üniversitesi Tarih Dergisi*, IX/3, 1958, s. 71-80.

34. Ahmed Efendi, *Târîh-i Câmi-i Şerîf-i Nûr-i Osmânî*, *Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası* ilavesi, VII-XI/49-62, İstanbul, 1335-37. Şurada tekrar yayımlanmıştır: Pia Hochhut, *Die Moschee Nuruosmaniye in Istanbul: Beitraege zur Baugeschichte nach osmanischen Quellen* (Islamkundliche Untersuchungen, Bd. 130), Klaus Schwarz Verlag, Berlin, 1985.

35. Jonathan Bloom, *Paper Before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic World*, Yale University Press, New Haven, 2001, s. 175-76.

36. Teknik bir dil ve jargonun oluşumuyla ilgili olmasa da şu metin aydınlatıcıdır: Çiğdem Kafescioğlu, "Şehrin ve Seyahatin Görünür Kıldıkları: *Seyahatnâme*'de Osmanlı ve Ortaçağ Anadolu Mimarlığı", *Evliya Çelebi Kitabı*, haz. Nuran Tezcan, Semih Tezcan, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2011, s. 310-24.

bir araştırmacıya bile yadırgatıcı gelmez. Daha geç 18. yüzyıldan başlayarak mühendishaneler ve II. Mahmut döneminden itibaren bir mimarlık okulu kurma doğrultusundaki çabalar[37] da, yine "teknolojizm"in Osmanlı yapı üretim sektöründeki başlangıçlarına işaret eder. Belli ki, mimarlığı da içeren kapsamda özgül bir teknik dilin ve öğretimin tesisine girişilmiştir. 18. ve erken 19. yüzyıla yukarıdaki değişimler çerçevesinde bakılırsa, mimarlık kariyerlerindeki değişim hakkında da söylenecek sözler olmalıdır. Ne yazık ki Sinan ve 16. yüzyıl "altın çağ"ı üzerindeki vurgu sonraki dönemin meseleleri üzerinde düşünme hevesini azaltmış görünür.

1850-1900

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı İstanbulu'nda mimar ad yazıtı yeniden doğar. Bunu dönemi tanımlayan amblematik bir gelişme saymak mümkün. Ancak ortaçağ Anadolusu'ndakinin aksine, mimar kendi adını yapının neredeyse estetik merkezi olan bir yere koymaz, paradoksal olaraksa iyice görünür kılar. Pek az kişinin okuma bildiği 12.-14. yüzyıllarda ad yazıtı yapının en görünür yerinde olsa bile herhalde pek az kişinin dikkatini çekmişti. Ama geç 19. yüzyıl ad yazıtlarının seçilebilirliği ve okunabilirliği artmıştır. Yaklaşık olarak zemin ile birinci kat arasında köşeye, ama görünür biçimde yerleştirilirler. Fransızca, Rumca, eski yazıyla Türkçe ve bunların ikili kombinasyonları halinde olabilirler. Ermenice mimar yazıtına pek rastlanmaz. Bu ad yazıtlarını birer reklam gibi düşünmek mümkündür. Mimarların çoğunlukla götürü usulle inşaat yaptığı, sadece tasarımcı olarak çalışmadığı ve medya aracılığıyla sözünün pek az edildiği bir dönemde üzerinde mimar adı kazılı bir yapı kuşkusuz başarılı bir iş bitirme kanıtıydı.

Artık rekabet koşullarında çalışan bir mimarlık piyasası doğmuş ve mimarın tanıtım çabası önemli hale gelmiştir. İstanbul başta olmak üzere Osmanlı ülkesinin kapitalist dünyaya eklemlenmesi mimarlık alanında da geçerli bir süreçtir. İstanbul, Selanik, İzmir gibi önemli Osmanlı kentlerinde yapı talebi tırmanır, bu talep yeni beklentilerden ötürü sadece geleneksel yapı ustalarınca karşılanamaz olur. Eskilerin bilmediği yapı türleri, teknikler ve yeni estetik tercihler gündemdedir. Osmanlı metropollerinde tırmanan iş imkânları Avrupa'dan buraya doğru

37. Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, 1, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yay., İstanbul, 2. Baskı: 1995, s. 118-21.

kaydadeğer boyutta bir inşaat işçisi[38] ve mimar akınına da yol açar. Özellikle İtalyanlar Osmanlı toprakları ve –artık sadece kâğıt üzerinde Osmanlı toprağı olan– Mısır'da fırsatı değerlendirirler.[39] Ancak Şam'da bile bir İspanyol mimarın çalıştığı bilinir[40] ki, gelecekte yapılacak araştırmalar muhtemelen başka yerlerde çalışmış mimarların adlarını da ortaya çıkaracaktır. Bu dönemde kapitalistleşme sürecine çok aktif katılan Selanik ve İzmir'de çalışan mimarlar hakkında ayrıntılı konuşulamasa da, İstanbul'da mimarlık yapanların etnodinsel kompozisyonu hakkında bir miktar bilgi var.[41] 20. yüzyıl başlarında mimarların %24.5'i Avrupa ve/veya Levanten kökenli, %40'ı Rum, %22.3'ü Ermeni ve %5'i Türk'tür; %8'ininse etnik kökenini saptamak mümkün olmuyor.

Mimarların etnodinsel kompozisyonu önemli bir veri olsa da, ülkedeki yapı üreticisi kadrosunu tam ifade etmekten uzak. Örneğin, taşrada proje talebi çoğu yerde subaylar tarafından karşılanmaktadır. En büyük müşteri merkezi yönetimdir ve profesyonel mimarlara ulaşamadığı her yerde bu ihtiyacını askerlerin emeğiyle gidermektedir. Kabaca Cumhuriyet'e kadar Harbiye'de "fenn-i mimari" dersleri gören subaylar[42] yalnızca askeri yapıları değil, okul, hastane ve hükümet konağı gibi tüm kamusal yapıları da inşa ederler. Onlar hakkında hiçbir historiyografik çalışma ne yazık ki yapılmamıştır. Ama alandaki rollerinin oransal anlamda profesyonel mimarlardan fazla olduğu iddia edilebilir. Hatta, uluslaşma süreci tırmandıkça, "mimarlar arasında niye Türk yok" şeklinde gündeme taşınacak endişeyi de o nedenle haksız diye nitelemek mümkündür. Merkezler dışında kamusal yapılar bir yana, bazen kısmi kentsel alan planlamaları bile onların eseridir. Hocapaşa yan-

38. Özellikle İtalyan yapı işçilerinden söz edilebilir. İstanbul'da İtalyan işçiler ki, önemli kesimi yapı sektöründe çalışıyordu, bir dernek de kurarlar: Adriano Marinovich, *La Società Operaia Italiana di Mutuo Soccorso in Constantinopoli*, Istituto Italiano di Cultura di İstanbul, İstanbul, 1995.

39. Bkz. Ezio Godoli, Milva Giacomelli (haz.), *Architetti e ingegneri italiani dal Levante al Magreb, 1848-1945*, m&m, Floransa, 2005. Mohamed Awad, *Italy in Alexandria: Influences on the Built Environment*, Alexandria Preservation Trust, İskenderiye, 2005.

40. Eugenio Garcia Gascon, "El arquitecto espanol Fernando de Aranda (1878-1969) en Damasco", *Awraq, Estudios Sobre el Mondo Arabe e Islamico Contemporaneo*, IX, 1988.

41. Bkz. Hasan Kuruyazıcı, "İstanbul'un Unutulmuş Mimarları", *İstanbul*, 28, Ocak 1999, s. 68-73. Makale derginin sonraki iki sayısında da devam eder.

42. Bkz. Uğur Tanyeli, "Türkiye'de Modernleşmenin Unutulmuş Tanıkları: Askeri Mimarlık Elkitapları", *Mimarlık*, 95/263, s. 38-42.

gınının ardından İstanbul yarımadasının çok büyük bir kesiminin yeniden planlanması da subaylarca yapılmıştır.[43] Doğal olarak taşra ve subaylar söz konusu olduğunda mimarlık hizmetinin İstanbul'daki profesyonellerce yürütülenden bir ölçüde farklılaştığı düşünülebilir. Başkent dışında subay tasarımcılar planlama yapar, uygulamayı ise yerel yapım ustalarına bırakarak bir ölçüde denetimle yetinirler. Sonuçta örneklerinin sayısı giderek çok azalan bir özgül mimarlık doğar. Planimetri ve bazen cephe organizasyonu açısından yerelden çok Avrupa kökenli tercihleri dikkate alan, ama inşaat tekniği bağlamında vernaküler kamusal mimarlıklar ortaya çıkmaya başlar. Onları vareden işbölümü, koşulları gerçekçi bir biçimde değerlendirmenin olağan bir sonucudur. Müteahhitlik hizmetlerinin ve Avrupa kökenli çağdaş teknik ve malzemelerin sadece en önemli kentsel merkezlerde mevcut olduğu bir dönemde subay ile yerel usta emeği rasyonel bir çözümde buluşmuştur. Cumhuriyet dönemindeyse askeri yapılarda bir süre devam etse bile, sivil kamusal yapılar için bu işbirliği hızla ortadan kalkar. Subay ile geleneksel yerel usta kombinasyonu yapı üretiminden birlikte silinirler.

Askerlerin yanı sıra henüz bir mimarlık bölümü kurulmamış olan sivil Mühendishane'nin (Hendese-i Mülkiye, ilk nizamnamesi 1286/1869), sonra Mühendis Mekteb-i Alisi (1909) ve Yüksek Mühendis Mektebi'nin (1928) mezunları da, uzun süre mimarlık sektörü içinde olacaklardır. İnşaat mühendisliği öğrenimi bazı mimarlık derslerini kapsamakta ve mühendislere bu alanda çalışma imkânı vermektedir. Büyük kentler dışında memur kadrolarında bulunan mühendisler için bu sık rastlanır bir durumdur. Ancak, İstanbul'da 1930'larda mimarlar mühendislerin alanda haksız rekabet yaptığından hâlâ yakınmakta, yasal engeller talep etmektedir. Daha sonraları, 1970'lerde bile meslek çevreleri dışına çıkıldığında, geniş bir toplum çoğunluğu için mimar ve mühendis terimleri mesleki unvan olarak birbirlerinin yerine kullanılabilmektedir. Hatta, "mimar" olarak anılmalarına ve bilinmelerine karşın, Kemalettin Bey, Emin Onat ve Mukbil Gökdoğan gibi tasarımcı ve mimarlık hocaları da aslında inşaat mühendisliği öğrenimi görmüşlerdir. Mühendislik öğretiminin cumhuriyete kadar gayrimüslimlere kapalı olduğu da bu arada belirtilmelidir.

43. Uğur Tanyeli, "Düşlenmiş Rasyonalite Olarak Kent: Türkiye'de Planlama ve Çifte Bilinçlilik", *İlhan Tekeli İçin Armağan Yazılar*, haz. S. İlkin, O. Silier, M. Güvenç, Tarih Vakfı Yurt Yay., 2004, s. 507 (haritalama için görevlendirilen erkan-ı harb zabitleri).

Dolayısıyla, yukarıdaki etnodinsel İstanbul mimarları kompozisyonu ülke manzarası hakkında hemen hiç aydınlatıcı değil. İstanbul için bile ancak kısmi bir fikir verir, çünkü özellikle kamusal yapılar bağlamında sorumluluğun nasıl paylaşıldığını tam ifade etmez. Rum mimarların önemli ölçüde İstanbul'da kendi cemaatlerinin üst ve orta kesimine tasarım ve yapı üretimi yaptığı söylenebilir. Avrupa kökenliler ağırlıklı oranda Avrupalılara, Osmanlı Müslüman elitine ve merkezi yönetime hizmet verirler; ancak orta sınıfların mimari dünyasında fazlaca yer tutmazlar. Ermeniler kendi cemaatlerinin yanı sıra yönetime en fazla yapı üretim hizmeti veren grup gibidir. Ama çoğu zaman sanılanın aksine, tüm gruplar içinde İstanbul mimarlık piyasası (mimar, teknik hizmet sağlayıcı ve satıcı sayıları bağlamında) Ermeniler'in değil, Rumlar'ın ve Avrupa kökenlilerin üstünlüğüyle karakterize olur.[44]

1850 ile erken 20. yüzyıl arasındaki dönem ilk gerçek mimar-müelliflerin belirişine de tanıklık ediyor. Avrupa'dan gelen Raimondo D'Aronco gibi adlar zaten orada tesis edilmeye başlamış kimliklerini buraya taşırlar. Burada da adını duyurmaya başlayan "yerli" mimarlardan bahsedilebilir. Ne var ki, böyle bir gelişmenin izleri fark edilse de, bugün dönemin mimarlarına ilişkin anılar, anekdotlar, yazılı ve çizili malzeme bulmak zordur. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunan ve yönetimin yapı talebine ilişkin olan projeler dışında elde çok az veri var.[45] O mimarlar hakkındaki araştırmalar da yok denecek kadar az. Bunun birbiriyle bağlantılı iki nedeni bulunuyor. Birincisi, sonraki yıllarda Türk ulusalcılığı kendisine eleştiri hedefi olarak 19. yüzyıl mimarlığını ve mimarlarını seçecektir. O koşullarda 1980'lere kadar o yılların mimarları hakkında araştırma yapmak ve yazmak isteyen neredeyse çıkınamıştır. İkincisi, 20. yüzyıl Türkiye, İstanbul ve genelde Osmanlı artığı coğrafya için büyük nüfus hareketlerinin, etnik temizliklerin de dönemidir. Gayrimüslim mimarların çoğu ait oldukları etnodinsel grubun diğer üyeleri gibi yurtdışına yerleşmeye gitmişlerdir. Rumlar Yunanistan'a, Ermeniler kısmen Mısır'a taşınarak alanı Türkler lehine boşaltmışlardır. Avrupalılar özellikle 1929 ekonomik bunalımıy-

44. Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000*, s. 117-18.

45. Bkz. Abdülkadir Dündar, *Arşivlerdeki Plan ve Çizimler Işığı Altında Osmanlı İmar Sistemi: (XVIII. ve XIX. yüzyıl)*, Kütüphaneler ve Yayımlar G.M., İstanbul, 2000; *Başbakanlık Osmanlı Arşivi Rehberi*, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı, İstanbul, 2010, s. 428 vd.; Anonim, *Osmanlı Mimarisinde Plan ve Projeler*, T.C. Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı, Ankara, 2018.

la birlikte ülkelerine dönerler. Bu arada en büyük müşteri olan devletin mimar kullanma tercihleri de Cumhuriyet ile birlikte değişir. Gayrimüslimler artık devletten iş alamaz olur. Almanca konuşan ülkelerden gelenler yabancılar arasında öncelikli tercih edilenler olurlar.[46] Bu değişimlerin birkaç onyıl içinde mimarlık piyasasını radikal biçimde yeniden düzenlediği ve sonuçta da Türkiye'de o mimarlardan kalan belgelerin neredeyse tümel yitimine neden olduğu aşikâr.

1900-1990

Yirminci yüzyıl başlarken Osmanlı ülkesini tanımlayan ideolojik eksenlerden en belirgini ulusalcılık olur. Tüm etnodinsel gruplar kendilerini ulus olarak yeniden tanımlamaya koyulurlar. Bunların hepsinin de mimari uzanımları olacaktır. Mimarlık meslek alanını dönüştüren mücadeleler bu koşullarda ortaya çıkar: Avrupalılar, Rumlar ve Ermeniler mimari hizmet piyasasını aralarında paylaşmış görünürken, Türkler alana giriş yapar. Ötekilerin aralarında gerilimli bir rekabet ortamı vardır; ancak Türk ulusçuluğu bu kanıksanmış ortama çok asabi bir angajmanla dahil olur. Osmanlı ve giderek Türk mimarlığının yıkımı ve geri kazanılması gereği, "*reconquista*" (yeniden fetih) mitolojisi üretilir.[47] Sav odur ki, Sinan'dan sonra mimarlığın adım adım başarısız hale gelmesi şeklinde bir değişim vardır ve bunun sorumlusu da Türk olmayanlardır. Birkaç onyıl içinde mimarlık alanının etnodinsel kompozisyonu bu argüman aracılığıyla meşrulaştırılarak tam aksi doğrultuda değiştirilecektir. Değişimin ayrıntılarına girmek burada gerekmez. Boyutları hakkında bir fikir vermek için şu veri sunulabilir: Türk Mimarlar Derneği'nin 1940 tarihli üye listesinde yer alan mimarların sadece %16'sı gayrimüslimdir.[48] Yarım yüzyıldan az sürede %95'ten bu noktaya gelindiği anımsanmalıdır.

Mimar kompozisyonundaki değişimle eşzamanlı olarak mimarların iş yapma biçimleri ve alanları da değişmektedir. 1920'ler biterken merkezi yönetim önemli işleri yeniden inşa edilen Ankara'da ağırlıklı olarak Almanca konuşan ülkelerden gelenlere vermeye başlar. En büyük

46. Bu grup için: Burcu Doğramacı, *Kulturtransfer und nationale Identitat: Deutschsprachige Architekten, Stadtplaner und Bildhauer in der Türkei nach 1927*, Gebr. Mann, Berlin, 2008.

47. Mimarlık alanında "*reconquista*" mitolojisi için bkz. dipnot 28.

48. Hesaplama şu yayına dayanarak: *Türk Yüksek Mimarlar Birliği Azaları ve Yüksek Mimarlık Mesleği ile İlgili Mevzuat*, İstanbul, 1940.

müşterinin bu tercihi Türkler için önemli bir iş alanı daralması yaratacaktır. Daha doğrusu, mimarların etnodinsel kompozisyonunun değişmesi Türkler için büyük bir açılım fırsatı doğurmaz; onları öncelikle İstanbul piyasasında çalışmak durumunda bırakır. Ne var ki orada da işler çok açık değildir. İstanbul nüfus bağlamında küçülmekte, sermaye kaybetmektedir. Ve nihayet 1929 ekonomik bunalımı yapı talebini düşürecektir. O yüzden İstanbul mimarlık piyasası bir orta boy konut tasarımı piyasasıdır. Bu durum mimarlık bürosu olarak nitelenebilir örgütlenmelere imkân vermez. Mimarlar hemen hemen istisnasız 1950'lere kadar tekil çalışan ve götürü usulle inşaat yapan sermayesiz meslek adamları olarak kalırlar. Çoğu evinde çalışır; önemli kesimi de devlet memurudur ve serbest mimarlığı ikinci işi olarak yürütür. En kapsamlı işleri alan B. Taut ve C. Holzmeister gibi yabancılar da Türkiye'de büro kurmazlar. Milli Eğitim Bakanlığı Proje Bürosu adlı devlet kurumu İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde konumlanır ve onların kişisel bürosu gibi hizmet verir. Çalışanları da memur statüsündedir. Dolayısıyla kapitalist denebilecek bir mimarlık piyasası doğmaz. 1940'larda büyük devlet işlerini üstlenen E. Onat ve S. H. Eldem'in de aynı biçimde çalıştıkları ve ticari büro kurmadıkları bilinir. İlginç olan şu ki, mimarlık ortamında "ticaret yapmak" diye nitelenen bir hizmet verme biçimine sıcak bakılmadığına ilişkin ipuçları da vardır. Ulusalcı ideolojiyle sıkı bağları ve ülkede kapitalist kazancın meşruiyetinden kuşku duyan bir psikososyal ortamın varlığı nedeniyle, Türkiye'de mimarlığı bir tür vatan görevi gibi takdim etme alışkanlıkları sürecektir.[49]

Mimarlık bürosu denebilecek –büyük bir yana– küçük ve orta boy (2-5 çalışanlı) gruplaşmaların bile olmayışı ve işlerin yürütülüşünün evlerden amatörce denebilecek şekilde yapılışı bugün o dönemin mimarları hakkında yapılabilecek araştırmaları malzemesiz bırakır. Hizmetin yazılı-çizili belgeleri yok olup gitmiştir.

1950'lerde ilk gerçek kapitalist proje ortaklıkları yavaş bir tempoyla kurulmaya başlar. Haluk Baysal-Melih Birsel böyle ilk bürolardan birini kurarlar (1951). Onları Doğan Tekeli-Sami Sisa ortaklığı (1954) ve AHE (1957) gibi gruplaşmalar izler. Ne var ki, bunlardan sadece Tekeli-Sisa uzun ömürlü olacak ve bugüne dek yaşamayı başaracaktır. Büronun 60 yılı aşkın uzunluktaki ömrü Türkiye rekorudur.

1960-1980 aralığı yine bir kimlik tartışmaları dönemidir. Mimarlar Odası bu aralıkta bir meslek örgütü olmayı giderek pek az önemseyip,

49. Uğur Tanyeli, "Mimar Müellifin İcadı...", s. 73-74.

1960'ların ikinci yarısından itibaren sol bir yönelim benimser. Aynı yıllarda mimarlar arasında sol eğilimlerin ne kadar olduğunu bilmek artık mümkün değil. Ama Oda yönetimi sosyalist görüşlülerin elinde olacaktır. Bunun mimar-müellifin Türkiye'deki kaderini ciddi biçimde etkilediği ve aynı zamanda da ondan etkilendiği kesin. Daha açık bir ifadeyle, serbest mimarlar ve özellikle de özel sektöre hizmet sunanlar ve onların da İstanbul'da çalışanları, Oda yönetiminde memur mimarlara oranla çok daha az etkili olmuştur. Meslek odalarının ağırlıklı olarak büro sahiplerinin çıkarlarını korumasının yaygın olmasına karşılık, Türkiye'de o sıralarda durum tam aksidir. Örneğin, Oda'nın *Mimarlık* adlı yayın organı o yıllarda üyelerinin proje ve yapı tanıtımlarına yer vermez. Bunun bazı mimar adlarını öne çıkarmak suretiyle eşitliksizlik yaratacağı iddia edilecektir. Böyle bir eşitlik kavrayışı, serbest mimarlık kariyerleri bağlamında bir tıkanmaya işaret ediyor. Şöhret üretiminin mesleğin temel dinamiklerinden biri olduğu kapitalist mimarlık dünyasında 1965-80 arası Türkiyesi bir istisnadır.

1990'lardan Bugüne

Türkiye'de 1990 sonrasında mimar kariyerlerindeki dönüşümü anlamak için en kolay başvurulabilir ölçüt, mimarların şöhret mekanizmalarının radikal biçimde değişmesi olmalı. Durumun geçmiştekinden ne denli farklı olduğunu anlamak için, meslek medyası dışında mimar adlarının ne sıklıkta gündeme getirildiğine bakılabilir. 20. yüzyıl başından 1980'lere kadar basın, mimarları ünlüler arasında saymaz, onları kamusal görünürlüğe kavuşturmaz. Yeni yapılan yapılar haber olduğunda bile mimarlarının adlarını vermek akla gelmez. Tasarımcı haber değeri taşımaz. Kuşkusuz mimarlık dergilerinde mimar adları geçer, ama onlar toplum geneline mal olmazlar. Adı biraz daha fazla bilinen hemen her mimar –ender istisnalar hariç– mimarlık okulu hocasıdır. Örneğin 1940-60 aralığında Emin Onat, 1940-80 aralığında Sedad Hakkı Eldem mesleğin ünlüleridir. Ancak, ünleri öğretim etkinlikleri ve akademik statüleriyle doğrudan bağlantılıdır. 1980'ler biterken tam aksi doğrultuda bir kamusallaşma patlaması yaşanacaktır. Örneğin, Türkiye'de bir ilk yaşanır ve Behruz Çinici 1989'da İstanbul, Ulus'ta Platin konut sitesinin reklamlarında projenin mimarı olarak tanıtılır. Yaşayan bir mimar nihayet bir ürünün kalitesinin ana müsebbibi olarak anılmaktadır.

Öte yandan, meslek medyası ve kamusallaşma bağlamında mimari periyodiklerden de daha etkili dekorasyon dergilerinin sayısı erken

1990'larda onlarla ifade edilir hale gelir. Bu, hem mimarları, hem de mimarlık konularını gündelik yaşamın olağan katılımcıları kılar. Meslek dışı medya da mimarlık konularına ilgi duymaya başlar. Özellikle imar yolsuzlukları ve yeni projelerin çevresel etkileri gibi konularda yoğunlaşsa bile, gündelik basın artık mimarlığı manşetlere taşır. Popüler mimarlık söylemleri doğar. Mimarlığın geniş bir toplum kesiminin ilgi odağı haline gelişi giderek ortamdaki siyasal-kültürel görüş farklılaşmalarıyla da örtüşecektir. Kimlik merkezli siyasal söylemler mimarın ve mimarlığın yaşadığı genel kamusal görünürlük tırmanmasıyla bütünleşirler. Mimarlar da yavaş yavaş siyasal-kültürel tutumları bağlamında gruplaştırılarak ele alınmaya başlar. Kuşkusuz mimar çoğunluğu bu kimlik ayrışması ya da kutuplaşması furyasına katılmaz, ancak, geçmişte mimarlık alanında ifade edilmesi söz konusu olmamış görüşler için bu kimlik tartışması daha bir yaşamsal olur çıkar. Türkiye mimarlık sahnesinin 1900'lerden başlayan kimlik merkezli saplantıları bir kez daha başka parametrelerle dışavurulmaktadır.

Bu değişimde en belirgin figür hiç kuşkusuz Turgut Cansever olmalı. 1990'lara kadar meslek çevrelerinin başarılı bir mimar olduğu konusunda genel olarak uzlaştığı biridir Cansever. Ancak, dönemin diğer tanınmış mimarları arasında özel bir seçkinlik taşımaz. Fikirleri de karşıt veya yandaş bir toplumsal zemin bulmuş ya da tartışılmış, hatta pek fazla yayımlanmış değildir. 1990'lardan itibaren hızlı bir tempoyla İslamcı ve muhafazakâr çevrelerin kültürel üretim bağlamındaki en görünür temsilcilerinden birine dönüşür. Pozisyonu, "Sinan Osmanlı için neyse, Cansever Cumhuriyet dönemi için odur" şeklinde anlatılmaya bile başlar. O da giderek bulduğu bu yeni zeminde ömrünün son yıllarına doğru daha konuşkanlaşır. Kısaca özetlediğim bu değişim süreci, aynı zamanda muhafazakâr yeni kimlik üretme beklentilerinin bir bileşeni. Somutlaşmaları, Çevre ve Şehircilik Bakanlığı tarafından yayımlanan bir mimarlar ansiklopedisinde yer yer gözlemlenebiliyor.[50] Örneğin, Cansever o kitapta üç kişi tarafından ayrı biyografileri yazılan az sayıdaki mimardan biri. Söz konusu birkaç kez anlatılma ve "tarihe hak ettiği kadar mal edilme" endişesi başka birkaç mimar için daha geçerli. Onların historiyografik konumlarının da ideolojik olduğu aşikâr. Sözgelimi, Sinan dört, Vedat Tek üç ayrı maddede ele alınıyorlar. Her ikisi de ulusal/ulusalcı panteona yerleştirilmesi yaşamsal önemde görülen mimarlar. Öte yandan, aynı yayında hakkında iki monografik

50. *Türk Mimarisinde İz Bırakanlar*, *a.g.e.*

madde yazılan Sedad Hakkı Eldem bir tür "tenzil-i rütbe"ye uğramış gibi görünüyor.

Kimlik tartışmalarının ve söylemlerinin mimarlığı egemenliği altına alışı başka görüştekiler veya görüş sahibi olmadıkları halde başka toplumsal kimliklere örnek oluşturanlar için de geçerli. Örneğin, kadın mimar kimliği bağlamı dışında önemi çok tartışılır Leman Tomsu kitapta iki kişi tarafından yazılıyor. Makbule Yalkılday'ın bir maddesinin bulunuşunu da kadın mimar "ünlü" sayısının azlığına bağlamak mümkün. Yine o kitapta yer alanlardan Seyfi Arkan böyle bir kimlik tartışmasının merkezine 1990'larda yerleştirilmiştir. Atatürk'ün mimarı ve tavizsiz bir modernist olma iddialarıyla bir tür ileri-geri kutuplaşmasının öznesidir bugün ve çoğu zaman Sedad Hakkı Eldem'le karşıt uçlara yerleştirilir.[51] Gerçekçi bir değerlendirme her ikisinin de modernistliği konusunda kuşku beyan etmeyi gerektirirdi. Mimarlıkta modernizmin Atatürk ile özdeşleştirilmesi de aynı oranda anlamlı olmaktan uzak. Ama belli ki Türkiye'de mimarlık konulu değerlendirmeler hâlâ mimarlık dışı mülahazaların tanımladığı zeminde yapılabilmektedir.

Yine kimlik merkezli kavrayışa örnek olarak, yukarıda zikredilen ansiklopedide Rum mimarların çoğunlukla yine Rumlar tarafından yazılması ilginç. Bu, Türklerin Avrupa kökenli mimarlara duyduklarına benzer bir ilgiyi Rum ve Ermenilere hâlâ duymadığını gösteriyor. Avrupalı tüm mimarlara ilişkin biyografilerin Türkler tarafından yazılması bu konuda 19. ve 20. yüzyılda yerli ve yabancı gayrimüslim mimarlar için geçerli olan farklı değer ölçütlerinin bir kalıntısı gibi görünür.

Özetle, Türkiye'de farklılıkların, farklı kimliklerin olağanlığı eksenli düşünme ve tartışma rotaları yerine, "farklılıkların ve farklı kimliklerin estetizasyonu"[52] diye adlandırılabilecek bir yaklaşım hâlâ kısmen geçerli. Bu ise siyasal, etnik, kültürel farklılaşmaları/kimlikleri her yer ve her dönemde karşılaşılan, ne olumlu, ne de olumsuz diye nitelenebilecek gerçeklikler olarak görmemek anlamına geliyor. Kişinin kendi tercihlerine uygun olanı seçip ona özgül bir değerlilik damgası vurma çabası olarak da izah edilebilir. O değerlilik damgası çeşitli

51. Örneğin, şu çok yazarlı kitaptaki çalışmaların önemli kesiminde bu kutupsallık gündeme getirilir: Ali Cengizkan, A. Derin İnan, N. Müge Cengizkan, *Modernist Açılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan*, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara, 2012.

52. Farklılıkların estetizasyonu meselesini şurada irdelemiştim: Uğur Tanyeli, "Architectural Politics of Belated Modernity: Re-Traditionalizing the Islamic World", *Resource Architecture, UIA Berlin 2002 XXI World Congress of Architecture*, Birkhaeuser, Berlin, Basel, Boston, 2002, s. 168-70.

alanlarda farklı parametrelerle vurulmak istenir. Mimarlık ve mimarlar söz konusu olduğundaysa, ortaya konan tasarımsal veya düşünsel ürünü yüceltmek, bu amaçla da referans noktası gibi ele alınan "öteki" ile kıyaslamak alışılagelmiş bir davranış. Ulusal kimlik eksen alınıyorsa, bu kıyaslama ulusal olanın ulus dışındakilerden nasıl ve neden yüce olduğunu açıklamak suretiyle yapılır. İslami kimlik esas alınıyorsa, İslami olanın gayriislamiden veya dindışından daha önemli ve estetik açıdan daha düzeyli olduğu anlatılır. Din eksenli olmayan ideolojik angajman sahipleri için dinsel olanla yapılan bir kıyaslama daima ilkinin estetik ve rasyonalist üstünlüğü savını doğrulayacaktır. Böyle her durumda görülmez hale gelen, tartışma dışı kalan şey, genelde mimarlık, mimarın bireysel ürünü ve kişiselliğidir. İdeolojik itişmeler, yarılmalar, kutuplaşmalar içinde mimarlık düşünenler yeni anlama imkânları tanımlamaz; sadece kendi ideolojik pozisyonlarını bir kez daha yeniden üretmiş olurlar. Bu tutum, bir önceki yüzyılda sık sık olageldiğinin aksine, artık ortamda rakipsiz bir egemenlik kuramıyor olabilir; ancak, hissedilir varlığını yine de sürdürüyor.

İdeolojik yaklaşımları ikinci plana düşüren ve yaşamsal önemi olan değişimse, mimari hizmet piyasasının bugün geldiği nokta olmalıdır. Yüzyıl başının çoğu tek başına çalışan mimarları 1950'lerden başlayarak 2-3 elemanlı bürolar kuracaklar, 1990'lardan itibarense 40-50 çalışana kadar tırmanan bürolar belirecektir. Artık New York, Londra gibi dünya kentlerinde aynı firmanın ikinci, hatta üçüncü şubeleri ortaya çıkacaktır. Proje hizmeti verilen alansa Türkiye sınırlarını aşmış görünür. Azerbaycan, Körfez Ülkeleri, Suudi Arabistan, Arnavutluk, Orta Asya, kimi Afrika ülkeleri, hatta çok kısıtlı ölçüde olsa da Avrupa Türk mimarlarının hizmet verdiği coğrafyalar haline gelmişlerdir. Mimarlık uluslarüstü hale geldiği gibi, mimari hizmet piyasası da aynı niteliği kazanmaktadır.

3

İstanbul Mimarlarının 20. Yüzyıldaki Tarihini Yazmak

MİMARLIK TARİHİ dünyanın her yeri ve her çağı için yer/konum ve zaman parametreleri dikkate alınarak yazılmak zorundadır. Bu zorunluluk, ülke ve ulus bazlı historiyografik çalışmaları daha işe başlamadan önce bile sorunlu hale getirir. Her ikisi de Almanya'da konumlanan Berlin ile Münih mimarlıkları sayısız ortaklıklar gösterse de farklıdır. Edinburgh ile Londra mimarlıkları tabii ki ciddi benzerliklere karşın ayrı ayrı yazılabilir. Şam, Halep, Kudüs yaklaşık aynı coğrafyayı paylaşsalar da mutlak biçimde örtüşmezler. Konu ve zamanı dikkate alıp dünya-tarihsel ortaklıklar aranırken de, mimarlık en genelde modernöncesi ve modern çağlar için farklı özellikleri çerçevesinde yorumlanabilir. Yerelliğin çok daha bağlayıcı olduğu modernöncesinde neredeyse her yerin özgül mimarlıkları vardır. Öyle ki Ankara'nın çevresindeki köylerle kent merkezi geleneksel konut mimarisi bağlamında farklıdır. Kuşkusuz Ankara ile Konya da farklıdır. Ama tereddüde düşüren çelişki şöyle ortaya çıkar: Antik Yunan mimarlığının yayılım alanı MÖ 2. yüzyılda Mısır'dan Anadolu ve Yunanistan'a uzanan alanda güçlü ortak özellikler de gösterir. Gotik 13. yüzyılda Finlandiya'dan Portekiz'e kadar egemendir. Modernite, mimarlığın ve hatta tüm kültür pratiklerinin bu coğrafyalara sığamama özelliğini çok başka ve radikal biçimde değişmesi anlamına gelir. Mimarlık artık uluslarüstü olur.[1]

Mimarinin değil mimarlık mesleğinin tarihini yazmak da aynı yer-zaman dinamiğini fark etmeyi gerektirir. Sorun şu ki mimarlar, yapı

1. Mimarlığın uluslarüstüleşmesi için: Uğur Tanyeli, *Mimarlık Düşünmek İçin Verimli Arızalar*, Fol, Ankara, 2023, s. 48-67.

üretim kadroları, yapı üretim talebinin düşük olduğu çağlarda belirli bir yerde sabitlenmekten çok talebi takip etmek zorundaydılar. Tek bir kentin yeni yapı talebi, özellikle kamusal yapılar söz konusuysa, o denli düşüktü ki, talebi karşılayanların sürekli dolaşmaları gerekiyordu. Gotik katedralleri Avrupa çapında benzeştiren etmen budur. Dönemin mimarı Villard de Honnecourt'un not defteri Fransa'da Meaux ve Chartres'den İsviçre'de Lozan'a ve Macaristan'a dek uzanan bir kariyeri örnekler.[2] Meslek adamlarının bu hareketliliği bazense türdeşleşmeye değil, ayrıştırmaya da neden olur. Örneğin, ortaçağ Anadolu Türk mimarlığında farklı kökenli meslek adamları belirli bir yapının içinde farklı kesimlerden sorumlu olabilirler. Ana inşai kütleyi başka, tackapısını başka, mihrabını başka bir yaklaşımla gerçekleştirmek olağandır. Divriği Ulucamisi böyle bir çeşitlenmeyi açık biçimde örnekler.

Ne var ki Osmanlı ve Türk mimarları örneğinde, en azından Türkiye'de, ancak yalnızca burasıyla da sınırlı olmamak koşuluyla, tarihçilerin çoğunluğu mimarları yaşadıkları yer ve zaman ile kimliklerini göz ardı ederek tartışır. İstanbul özelindeyse, tarihçiler, söz konusu metropolün içindeki ve dışındaki farklı fiili çalışma koşullarını dikkate almaksızın "Osmanlı mimarları" üzerine kolayca genelleyici bir tarzla yazabilirler.[3] Resmi kimlikli (doğrudan merkezi yönetim bünyesinde çalışan) Osmanlı mimarı, bugün yirmiden fazla bağımsız devleti içeren tüm imparatorluk coğrafyasından sorumlu, her şeye kadir bir meslek adamı olarak hayal edilmiştir; hâlâ da ağırlıklı olarak öyle görülür. Historiyografik anlamda dikkate alınmayan ilk meseleyse, onların doğum yeri bağlamında olmasa da, eğitim ve çalışma ortamları dolayısıyla sadece İstanbullu olmalarıdır. Onlardan çok azı, o da neredeyse arızi ve istisnai olarak, başkentin dışında çalışmıştır. Daha önemlisi, kimlikleri de tekil değil çoğuldur. Çalışma ve yaşama koşulları, etnodinsel kimlikleri ve merkezi yönetime eklemlenme imkânları da öyledir. Burada yalnızca yeni historiyografik çalışmalarda bu çoğulluğu gözden kaçırmamak gerektiğine işaret etmekle yetinilecek.

Kaçınılmaz olarak İstanbul'u mimarların meslek tarihi bağlamında değerlendirme çerçevesinin önplanına yerleştirmek gerekiyor. 20. yüz-

2. Hans R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. Fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Akademische Druck- u. Verlaganstalt, Graz, 2. Baskı: 1972, s. 232-34.

3. Bu bölüm büyük ölçüde şu metnimle örtüşmektedir: Uğur Tanyeli, "İstanbul'da Mimarların Tartışmalı Mesleki Tarihi (1900-2022)", *Tanzimat'tan Günümüze Modern İstanbul'u İnşa Edenler*, haz. Saro Dadyan, İBB, İstanbul, 2023, s. 265-95.

yıl mimarlarının kendi alanlarına ilişkin etik değerlendirmeleri, benlik imajları ve profesyonel deformasyonları ağırlıklı olarak Osmanlı çağlarının tarihyazımsal yükü tarafından koşullandırıldığı için, yorumlamaya 20. yüzyıl öncesindeki İstanbul ile başlanacak. Türkiye'de yaygın kabul görmüş tarihyazımı alışkanlıklarının çoğunluğu İstanbul'da üretilmiştir ve İstanbul'u eksen alır. Ya da daha doğrusu, mimarlık söz konusu olduğunda, İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu'na ve daha sonra giderek azalmakla birlikte modern Türkiye'ye özdeş bir sosyopolitik gerçeklik olarak historiyografik anlamda "icat edilmiştir". Uzun süre boyunca, daha geç 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı tarihi İstanbul tarihidir. Orada yazılır, öncelikle orasını ve oradaki merkezi yönetim odağını anlatır. Coğrafi ve toplumsal anlamda çeperlerden çok, merkezi ve onu tanımlayanları görür.

Mimarlık tarihi yazımındaki bu gibi komplikasyonlar bir kitap bölümünün kapsayamayacağı kadar geniş uzanımlı olduğu için, 1453 sonrası dönemin Osmanlı mimarisine ilişkin neredeyse tüm genel çalışmaların konu malzemesini yalnızca İstanbul binaları ve mimarları arasından seçtiği belirtilmekle yetinilecek. 15. yüzyılın ortalarından sonra Bursa ve Edirne bile bu kurala istisna oluşturmaz. İstanbul'un fethinin ardından tarihyazımsal önemlerini yitirdiklerini en azından ima eden modern anlatıların kapsamına girerler. Mimarlık tarihçilerinin çoğuna göre bu iki eski başkentin rolü yalnızca Osmanlı mimarisinin sonraki başarıları için bir hazırlık evresi tanımlamaktır. Bu teleolojik tarihsel tahayyül içinde mimarlığın siyasal anlamda araçsallaştırılmış olduğu söylenebilir. Çünkü tarihçiler payitahtı yalnızca politik değil, kültürel olarak da merkez olarak inşa etmeye odaklanırlar. Mimarlık tarihçilerinin bu yaklaşımları çerçevesinde, Osmanlı imparatorluğu genişledikçe ve sayısız eski önemli kenti bünyesine kattıkça, paradoksal olarak İstanbul imparatorluğun tek mimari merkezi haline gelmiştir. Dolayısıyla, Türkiye'de yazılmış ilk mimarlık tarihi metni olan *Usul-i Mimari-i Osmani*'den[4] başlayarak (1873) Doğan Kuban'ın son dönem eserlerine kadar[5] birincil önemde sayılan yapıların listesi anlatılarda historiyografik konumlarını az değiştirmiştir. Oysa hiç kuşkusuz farklı ölçütler ve değer yargıları kullanan her mimarlık tarihçisi, İstanbul içindeki ve dışındaki sayısız yapıya önem ve değer atfedebilir.

4. Edhem Paşa ve diğ., *Usul-i Mimari-i Osmani / L'architecture ottoman / Die ottomanische Architektur*, İstanbul, 1873.

5. Örneğin: Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, YEM, İstanbul, 2007.

Bu yapılacak olursa, Osmanlı mimarlığının çok-merkezli ve farklı parametrelere yaslanan tarihleri rahatça yazılabilir. Ne yazık ki, bu tür çalışmalar çok ender istisnalar dışında yoktur. Mimarlık mesleğinin yerel icrası ve toplumsallığı bağlamındaysa hiç yoktur.[6]

Burada sadece mimarlık mesleği tarihinin Türkiye siyasal tarihinin bir yan ürünü olduğu şeklindeki tek-merkezciliğin çelişkileri ve uzanımları tartışılmak isteniyor. Bu bağlamda öncelikle Osmanlı Hassa Mimarları'nın merkezi yönetiminin bir kurumu olarak tekil yapılardan kente kadar mimari içerikli her konuya güçlerinin yettiği şeklindeki "bürokratik örgütlenme efsanesi"ni sorunsallaştırmak gerekiyor. Bilindiği gibi, pek çok popüler kitapta ve hatta bilimsel monografik çalışmada, Hassa Mimarları bina yapımından beledi denetime ve planlamadan mühendisliğe kadar mimariyle ilgili her ölçek ve konuyla ilgilenen tekil ve kadir-i mutlak bir sorumlular grubu olarak sunulmuşlardır.[7] Görev tanımları mimarlık ofisi, bayındırlık bakanlığı ve Alman terminolojisi bağlamında *Baupolizei* olarak hayal edildi. Kuşkusuz, bu niteliklerin hiçbiri onların tarihsel rollerinin doğru tanımları olamazdı. Osmanlı Hassa Mimarları'nın tarihi, Avrupa'daki benzerleriyle çok kolay kıyaslanamayacak türde bir bürokratik yapı ve karmaşık bir görev tanımları bütünü olarak yazılmayı hâlâ beklemektedir. Burada öne sürülmek istenen argüman, Türkiye'de modern mimarlık mesleğinin ideolojik olarak bu tarihyazımsal çarpıtma üzerine kurulduğudur. Önce İstanbul'da inşa edildiği, ardından tüm Türkiye'ye yansıtıldığı şekliyle ve sadece popüler medyada, hatta Kanuni'nin hayatını anlatan bir televizyon dizisinde ve Sinan hakkındaki dramatik belgesellerde değil, "ciddi" tarih araştırmalarında bile bu durum gözlemlenir.

Bu bölümdeki amaçsa, mimarların kentsel aktörler olarak oynadıkları ve/veya hayal ettikleri rolleri hızlı bir tarihsel göz atma çerçevesinde tartışmak. 20. yüzyıl ve sonrasında çalışan İstanbul mimarlarının toplumsal kimliklerinin değişimi kısaca ortaya konmaya çalışılıyor.

6. Örneğin şu kitap böyle bir meselenin varlığına işaret etmez: Fatma Kalyoncu, *XVII. Yüzyılda Hassa Mimarları Ocağı*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2001.

7. Hassa Mimarları'nın rol ve sorumlulukları hakkındaki ilk çalışma: Osman Nuri (Ergin), *Mecelle-i Umur-ı Belediye*, 1. Cilt, İstanbul, 1338/1922, s. 980 vd. Ergin bu örgütü modern bir teknokratın görevlerini yapan bir meslek adamları grubu olarak anlatır. Sonraki neredeyse tüm yayınlar onun yorum ve değerlendirmelerine katılırlar. En azından o yargılara ters düşmezler.

1

Yirminci yüzyıl başlarından itibaren İstanbul mimarlarının en azından kendilerini Türk olarak niteleyen küçük bir grubu "konuşkan" hale geldi. Osmanlı tarihi konusunda uzman olmayanlar için onların "Türklüğü" meselesini ayrıntılı olarak incelemeden önce, 20. yüzyıl öncesinde "Türk" nitelemesinin kafa karıştırıcı bir tanım olduğunun belirtilmesi gerekir.[8] Milliyetçilik çağı öncesinde bugün kimliği Türk olarak ifade edilen kişinin öncelikle Müslüman veya "Rumi" (kelimenin kökendeki anlamıyla "Romalı", yani Türkçe konuşan Anadolu ve Balkan halkı) veya belirli bir şehrin sakini veya köylü veya "askeri" veya yönetici elite mensupsa Osmanlı vb. gibi nitelendiği bilinir. Ancak Türk terimi nadiren kullanılmıştır. Örneğin, genç gayrimüslim kökenli devşirmelerin yetiştirilmek amacıyla "Türk üzerine" kaydedildiğini belirten metinler vardır. Fakat, dönemlere ve kullanım yerine göre değişmekle birlikte, kimlik tanımlarının ulusalcılık çağı öncesinde daima akışkan olduğu söylenebilir. Osmanlı ortamında kimlikler ulusallığa gönderme yapmaktan çok, etnodinsel ve toplumsal statüye işaret eder. Türk terimi Avrupalılar ve diğer Müslümanlar tarafından kullanılmış, ancak Türklerin kendileri tarafından pek az kullanılmıştır. Uzun zaman boyunca Avrupa'da da Türk ile Müslüman çoğu kez eşanlamlı olmuştur.

Türkiye'de modern anlamıyla Türk terimi ve ifade ettiği kimlik, artık akademik ortamda yaygın biçimde bilindiği gibi, geç 19. ve 20. yüzyılda ulusalcı pratiklerin inşa ettiği yeni bir kimliktir. Tüm ulusların inşa edilmiş, hatta Benedict Anderson'a göre "hayal edilmiş"[9] nitelikte oldukları bilinen bir gerçek. Bu siyasal ağırlıklı meseleyle ilgili daha önce de yayımlanmış görüşüm, mimarlığın hem genelde bir pratik, hem de bir meslek olarak Türk ulusunun inşası için başvurulan araçlardan biri olduğu doğrultusunda.[10] Ancak, mimarlık, edebiyat, inanç sistemi, hatta gastronomi dahil tüm kültürel pratiklerin ulusun icat edilme süreçleri çerçevesinde araçsallaştırıldığı meselesi başka toplumlar için de çok yinelenmiş olduğundan,[11] konuya ayrıntılı değinilmeyecek.

8. Salih Özbaran, *Bir Osmanlı Kimliği: 14.-17. Yüzyıllarda Rûm / Rûmi Aidiyet ve İmgeleri*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004.

9. Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, Metis, İstanbul, ilk baskı: 2007.

10. Uğur Tanyeli, "Mimar Müellifin İcadı, Mesleğin Fethi, Ulusun İnşası", *Toplumsal Tarih* 189, 2009, s. 68-74.

Türkiye'ye özgü bir arızadan söz edilmiyor. Hatta bir arızadan da konuşulmuyor. Vurgulamak istenen şundan ibaret: Bu araçsallaştırma ilk olarak İstanbul'da icat edildi ve Türkiye'de mimarlık meslek ideolojisinde, mimarların güncel ahlaki ve etik özdeğerlendirmelerinde izlerini hâlâ yer yer sürdürüyor. Kuşkusuz mimarlık, dünyanın geri kalanında da sıklıkla ulus inşası süreçlerinin bir aracı olarak tanımlandı. Fakat Türkiye ve İstanbul örneğinin, başka yerlerde pek gözlemlenmeyen özgül sorunları vardır.

"Konuşkanlık" çağından önce mimarların sesi dolaylı olarak ve sadece merkezi hükümet veya yönetici seçkinler tarafından finanse edilen yapım çalışmaları sırasında hazırlanan resmi belgeler aracılığıyla duyulur. Bu binalar, en azından prensipte, Hassa Mimarları'nın eseriydi. Ancak belgelerde onlardan Alberti ve Vasari çizgisinde mimar-müellifler olarak söz edilmez. Sinan ve Sedefkâr Mehmed Ağa'nın yaşam ve faaliyetleri üzerine yazılan risaleler 16. yüzyılın ötesine geçmeyen istisnalardır.[12] Daha ayrıntılı bir analizde, Hassa Mimarları'nın toplumsal konumları bir mimar-müellifin kimliğiyle örtüşmüyordu. Bireyselleşmemişlerdi. Kendileri hakkında, mimari yaklaşımları, kaygıları hakkında konuşmazlar. Özel yaşamları da meçhuldür. Öte yandan az sayıda belge, çoğunlukla halk için çalışan "şehir mimarları" olarak adlandırılan sivil mimarları zaman zaman ve dolaylı olarak ele almıştır.[13] Kuşkusuz Hassa Mimarları kapalı bir grup değildi. İhtiyaçlar ortaya çıktığında, kadroları büyük ölçüde hem Müslüman hem de Hıristiyan sivil şehir mimarlarından transferlere genişleyip daralabiliyordu. Bu gerçek, 16.-18. yüzyıl arasındaki Osmanlı mimarlık mesleğini etnik ve kültürel olarak "Türk" diye niteleyen sonraki milliyetçi mitolojinin yalnızca ideolojik bir kurgu olduğunu kanıtlıyor. Ancak daha sonra tartışacağım gibi, aynı efsane meslekteki Türkleştirme politikalarının yaşamsal önemdeki bir bileşeni olacaktı.

11. Ulusun inşası meselesi için yaşamsal önemde olan ulusal gelenekler icadı konusunda Türkiye'ye hiç değinmeyen şu klasik metne başvurulabilir: Eric Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions", *The Invention of Tradition*, haz. Eric Hobsbawm ve Terence Ranger, Cambridge University Press, 2012, s. 1-14

12. Bu risaleler için: Howard Crane ve Esra Akın, Önsöz ve açıklamalar: Gülru Necipoğlu, haz., *Sinan's Autobiographies, Five Sixteenth-Century Texts*, Brill, Leiden-Boston, 2006. Howard Crane, haz., *Risāle-i Mi'māriyye: An Early-Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture. Facsimile with Translation and Notes*, Brill, Leiden-Boston, 1987.

13. Bkz. Cengiz Orhonlu, "Şehir Mimarları", *Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies*, II, 1981, s. 1-30.

İstanbul'daki askeri politeknik okulun, Mühendishane'nin[14] mezunları olan erken modern profesyoneller, en azından 19. yüzyılın tamamı boyunca, ağırlıklı olarak Batı Avrupa'dan yeni teknikler ve teknolojiler transfer etmekle ilgilendiler. Mimarlıkla ilgileri ağırlıklı olarak askeri ihtiyaçlarla bağlantılıydı. Mimardan çok mühendistiler ya da *corps of engineers* (istihkâmcı) üyesiydiler. *Acculturation*/kültürleşme diye nitelenebilecek yeni değişimlerin kültürel ve ideolojik komplikasyonları onların erişim ve ilgi alanlarının dışında görünüyor. Bu nedenle, buraya özgü, bu kültüre ve ulusa ait bir mimarlık varetmek gibi bir meseleleri olmadı. 18. yüzyılın sonlarından başlayarak entelektüel emekleri büyük ölçüde el kitabı türünden teknik ve matematiksel yayınları tercüme etmeye, uyarlama ve yazmaya adanacaktı. Mimarlık üzerine gerçekten konuşmaya ve yazmaya başlayan ilk profesyoneller, her ikisi de 1883'te kurulan Mühendis Mektebi ve Sanayi-i Nefise Mektebi adlı yeni sivil mühendislik ve mimarlık okullarının Müslüman/Türk mezunlarıdır. Ancak Türkiye'de mimarların ilk meslek örgütü olan Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti[15] kurulduğu 1908'de bile, kendisini milliyetçiliğe adamayan çoketnili bir kurumdu. Milliyetçi angajman, üyelerinin etnik bileşimi içinde ifade edilmiyordu. Cemiyetin nizamnamesi de sadece meslek alanlarını ilgilendiren prosedürel meseleleri vurguluyordu.[16] Bununla birlikte, cemiyetin üç kurucusundan biri, aktif bir milliyetçi ve uygulamacı bir mimar olarak ulusalcı-romantik mimariye önemli katkılarda bulunan Kemalettin Bey'di. Bu, erken milliyetçi mücadelenin henüz cemiyet içinde değil, onun sınırları dışında verildiği anlamına geliyor.

Türk ulusal mimarlık söylemlerinin ilk dışavurumları Türk mimarisinin estetik çöküşünün sorumluları olarak tasavvur edilecek gayrimüslim mimarlara yönelik mücadeleyle ortaya çıkacaktı. 1873'te yayımlanan *Usul-ü Mimari-i Osmani* adlı ilk modern historiyografik çalışmada bile, Hıristiyan mimarlar Osmanlı mimarisini onun asli esaslarını bilmedikleri için yıkmakla suçlanmıştır.[17] Bunun naif bir iddia

14. Mühendishane'nin ilk mezunlarının kariyerleri için kısa değinme ve açıklamalar: Çağatay Uluçay ve Enver Kartekin, *Yüksek Mühendis Okulu (Yük. Mühendis ve Yük. Mimar Yetiştiren Müesseselerin Tarihi)*, İTÜ Kütüphanesi, İstanbul, 1958, s. 316-469.

15. Bkz. Feza Günergun, "Osmanlı Mühendis ve Mimarları Arasında İlk Cemiyetleşme Teşebbüsleri", *Osmanlı İlmi ve Mesleki Cemiyetleri*, haz. E. İhsanoğlu, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1987, s. 155-96.

16. Şeref Etker (çev.), "Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti Umumi Nizamnamesi (1908)", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, X/2, 2009, s. 146-51.

olduğu aşikârsa da, mimarlık mesleğinin özellikle 19. yüzyıl içinde hemen yalnızca bir gayrimüslim mesleği haline geldiği gerçeğiyle de kuşkusuz ilgilidir. 19.-20. yüzyıl dönümünde İstanbul'da çalışan mimarlar sayısal ağırlık olarak sırasıyla Rum, Levanten ve Ermeniler ile çok az sayıda Türklerden oluşuyordu.[18] Dolayısıyla, bu tepkilerin kendilerini mimarlık alanından dışlanmış hisseden bir entelijansiyanın kaygılarına işaret ettiğini söylemek zor değil. Mimarlık ulus inşası için yaşamsal önemde bir pratikti ve sav o ki, kaybedilmiş ya da "ötekiler"e kaptırılmıştı.

Avrupa güçleri karşısındaki askeri yenilgiler nedeniyle, 17. yüzyıldan başlayan dönemin bir kayıplar silsilesi olarak kavrandığı 19. ve erken 20. yüzyıl Türk ruh hali içinde[19] bir yitirmişlik psikozuyla kavranan ulusal ve uluslararası ortamda, kaybın öncesi olan 16. yüzyıl "Osmanlı altın çağı" ulusallaştırıldı, etnik anlamda sadece Türk olarak tasavvur edildi; özellikle de parlatıldı. Böylece 1900 ve 1940'lar arasındaki dönemin mimarlık sloganı, yakın geçmişte "yabancı" gruplar tarafından haksızca ele geçirildiğine inanılan mimari sahnenin yeniden fethini gerçekleştirmekti. Milliyetçiler, kendilerini Sinan'ın tek meşru vârisleri olarak ilan ediyor ve ideallerinin geçmişte tartışmasız biçimde sadece Türklere ait olan mimarlık mesleğinin yeniden fethi olduğunu düşünüyorlardı. Bunun, önceki bölümde de belirtildiği gibi, bir tür *reconquista*[20] ideolojisi olduğu söylenebilir.

Bu, Sinan'ın da aslen Ermeni bir devşirme olduğu düşünüldüğünde, karmaşık ve çelişkili bir ideolojik konuma işaret eder. Bununla birlikte, bu rahatsızlık, din değiştirme uygulamaları yoluyla kültürel aidiyetin kökten değiştirildiği mitolojisi sayesinde kolayca aşılabilmiş gibi görünür. Bunu yapabilmek için klasik Osmanlı devleti, tebaasının kimliklerini ve kültürel aidiyetlerini tanımlayan her şeye müdahale etmeye kadir bir aktör olarak tahayyül edildi. Din değiştirme pratiği Hıristiyanları Türkleştiren bir *deus ex machina* olarak tasavvur edildi. Bu inancın mimarlık alanında geç 19. yüzyıldan başlayarak çok sayıda komplikasyonu vardır. Örneğin, yeni ortaya çıkan milliyetçiler, yeni

17. Edhem Paşa ve diğ., *Usul...*, s. 12.

18. Bunun için bkz. Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000*, "İstanbul'un Mimarları: Türkler ve 'Ötekiler'" bölümü, s. 116-31.

19. Bkz. Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan...*, "Yenilmişlik Psikozu ve Sinan" bölümü, s. 416-35.

20. *Reconquista* (yeniden fetih) kavramı köken olarak İspanya'nın Müslümanlardan alınarak yeniden Hıristiyanlaştırılması sürecine işaret eder.

Türk mimarisinin o düşsel geçmişte olduğu gibi bir devlet mimarisi olması gerektiğini düşünmeye başladılar. Sinan'ın devletin mimarı olduğuna ve geçmişin başarılarının güçlü bir merkezi hükümetin ürünü olduğuna inanıyorlardı. Türkiye'deki önemli sayıda akademisyen de dahil olmak üzere pek çok kişi, yalnızca 16. yüzyılın mimari başarılarının güçlü bir merkezi hükümetin ürünü olduğuna değil, Sinan'ın bile aynı devlet tarafından sıfırdan yaratıldığına inanacaktı. Bu inancın sonuçlarına ilişkin yorum biraz zorlanırsa, Sinan'ın dünyada türünün tek örneği olan "devletin ürettiği deha" olarak hayal edildiği söylenebilir. Onu devlet yoktan varetmiş, yetiştirmiş ve yine devlet hizmeti için kullanmıştı; o devletin elindeki kalemdi adeta. Dünya genelindeki pek çok sanatçı ve mimar biyografisi ve mitolojisi içinde böyle bir siyasallaştırılmış kimlik tanımı benzersizdir.[21]

Devlet ile mimarlık mesleğinin bu düşsel ittifakı meselesinin daha fazla açıklanmaya ihtiyacı var. İttifak, ortamdaki iki çelişen tavrı uzlaştırmak için icat edilmiş gibi görünüyor: Bunlar mimarlığı yüceltmek ama mimarlık mesleğini küçümsemek olarak özetlenebilir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren mimarlık milliyetçiler tarafından önce "Osmanlılık", ardından da "Türklük" ifadesi olarak övülse de, mimar geç Osmanlı toplumunun en üst katmanındakiler için, hatta orta sınıflar için bile yeterince prestijli bir meslek erbabı değildi. Mimarlar, Sinan mitolojisinde dile getirilenin aksine, Osmanlı elitleri ve onlarla bütünleşik olan aydınlar arasında sayılmıyordu. Geç Osmanlı enteli jansiyası neredeyse sadece askeri, sivil ve dini bürokrasilerin mensuplarıyla edebiyatçılardan oluşuyordu. Bu nedenle, ilk önemli etnik Türk mimarları mesleklerini, tercihlerine bazen kararlılıkla karşı çıkan ailelerine direnerek seçmişlerdir. Örneğin, 19. yüzyılın sonlarında mimarlık öğrenimi görmek isteyen ve gelecekte ulusal romantik mimarinin iki yıldızından biri olacak Vedad Bey'e babası bir mektubunda "bir valinin oğlunun zanaat temelli bir meslek yapamayacağı"nı yazabilmişti.[22] Ondan üç çeyrek yüzyıl sonra 1960'lı yıllarda, mütevazı bir ailenin oğlu ve Ağa

21. Örneğin, Vasari'nin Rönesans mimarlarının yaşam öykülerine ilişkin kitabında (Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, ilk baskı: 1550, nihai versiyon: 1568; çeşitli dillerde sayısız yeni baskıları vardır) bu tür bir siyasallaştırmaya hiç rastlanmaz. Siyasallık, olsa olsa sanata ve mimarlığa destek veren üst sınıf üyeleri, sözgelimi Mediciler, papalar bağlamında gündeme gelir. Onlar sanatçının yaşamında sadece fırsatlar ve parasal imkânlar sağlayanlar olarak anlatılır.

22. Sırrı Paşa'nın oğluna Bağdat'tan yazdığı 21 Ağustos 1895 tarihli mektup için bkz. Afife Batur (haz.), *M. Vedad Tek, Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, YKY, İstanbul, 2002, s. 55.

Han Mimarlık Ödülü'nün eski yönetmeni Suha Özkan, annesine "Ben mimar olacağım," dediğinde, şöyle bir tepkiyle karşılaşmıştı: "Eğitimli bir adam taşçı olmamalı."[23]

Özetle, Türklerin en az yarım asırlık bir aralıkta, kabaca geç 19. yüzyıldan 1930'lara kadar mimarlıkla bir tür aşk-nefret ilişkisi içinde oldukları söylenebilir. Mimarlık bir meslek olarak prestijli bir meşguliyet değildi; ancak bu aşk-nefret dinamiği içinde ulusal bir kültür pratiği olarak yüceltilecekti. Mimarı geleneksel sistemdekine benzer biçimde bürokratik entelijansiyanın bir üyesi haline getirmek ortaya çıkan bu çelişkiden kaçınılmasını sağlayacaktı, ya da bu umuluyordu. Retrospektif olarak eskiden böyle olduğu hayal edildi; prospektif olaraksa yeni mimar kimliğinin bir bürokrat-mimar-entelektüel olarak yeniden yapılanması amaçlandı. Sinan'ın tarihsel kimliği etrafında şekillenen modern mitoloji, onu bu dünya genelinde benzersiz toplumsal konumun en yüce temsilcisi olduğunu iddia ederek oluşturulmuştur.

On altıncı yüzyılın Osmanlı'nın mimari altın çağı ve Sinan'ın da Osmanlı mimarlığı tarihinin tek dehası olduğu bir kurgu şeklinde inşa edilmesi ve devletin mimari üretimi her anlamda güdüleme rolüne sahip diye düşlenmesi, bugün bile İslamcılar ve milliyetçilerden sosyalistlere kadar uzanan ve hâlâ yer yer geçerli bir fetiş ya da saplantı niteliğindedir.[24] Mimarlar tarafından yazılmış pek çok belgede "Sinan şimdi yaşasaydı, tarihselci ve eklektik bir yapı tasarlamazdı" gibi ifadeleri okumak şaşırtıcı değildir. Belli ki Sinan, 16. yüzyıl İstanbul'u ve Osmanlı merkezi yönetiminden oluşan ayrılmaz karışım, Osmanlı mimarlık başarısının doğrudan bir temsili olarak hayal ediliyor. Örneğin, bir sosyal demokrat ve Mimarlar Odası'nın en popüler başkanlarından biri olan Oktay Ekinci (1952-2013) bu yaklaşımın güçlü bir destekçisiydi. 2000'li yılların başında bile Türkiye'deki güncel mimari durumu, devletin ve hükümetin sorumluluklarını 16. yüzyıl Osmanlı yönetici sınıflarının başarılı performansından farklı olarak, gerektiği gibi yerine getiremediği gibi argümanlarla eleştirecekti.[25] Tartıştığı olumsuz çağdaş örnek durumların neredeyse tamamının İstanbul'da olması şaşırtıcı de-

23. Uğur Tanyeli, "Suha Özkan ile Söyleşi", *Arredamento Mimarlık*, 282, 2014, s. 54.

24. Bkz. şu dosya: "Mimar Sinan Mitolojisi", *Arredamento Mimarlık*, 202, 2007, s. 54-67. İçindeki makaleler: Bülent Tanju, "Sinan Biz'i Anlatıyor"; Tayfun Gürkaş, "Sinan Türkçe Konuş!"; Nazan Maksudyan, "Türklüğün Hazineleri ve Mimar Sinan: Kafatasları, Kemikler, Mezarlıklar"; Uğur Tanyeli, "'Sinan'ın Heykelini Yapınız'. İyi de Neden ve Nasıl?"

ğildir. Bu bölümün başında, mimarlık söz konusu olduğunda, İstanbul'un historiyografik olarak, Osmanlı İmparatorluğu ve ardından da modern Türkiye ile özdeş bir sosyopolitik varlık olarak icat edildiğinin öne sürüldüğü hatırlanmalıdır.

Osmanlı İstanbulu'nu uyumlu bir şekilde kozmopolit, çoketnili ve hoşgörülü bir metropol olarak temsil eden mitin aksine,[26] ulusalcılık çağında modern İstanbul'un homojen bir Türk şehri olması amaçlanmıştır. 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde bu büyük oranda gerçekleşecekti. Yeni ideolojik yapılanma ve ulusalcı politikaların yarattığı ekonomik engeller ve ekonomiyi Türkleştirme politikaları,[27] 1940'lara kadar yaklaşık yirmi yılda Hıristiyanları İstanbul'daki mimarlık pratiği alanından ciddi ölçüde uzaklaştırdı. Bir ticari faaliyet yıllığı olan *Annuaire Oriental*'e göre 20. yüzyılın ilk yıllarında İstanbul'daki mimarların %95'i Hıristiyan'dı ve bunların toplamı birkaç onyıllık bir aralıkta 600 civarındaydı. 1940'taysa mimarlar içinde Hıristiyanların oranı yaklaşık %20 olacaktı.[28] Bugün %1'den daha azdır. Ancak daha İstiklal Savaşı içinde bile, işgal İstanbulu'nda inşaat sektörü belirgin bir Türkler-ötekiler yarılmasını yaşamaya başlamıştı. Örneğin 1921 tarihli bir ticarethaneler rehberi ender istisnalar dışında sadece Türklere ait olan işletmeleri kapsıyordu.[29] Etnik gruplar verilmekte olan özgürlük ve bağımsızlık mücadelesi çerçevesinde birbirlerine radikal biçimde yabancılaşmıştı artık. Mimarlık tarihi disipliniyse bu ötekileşme ortamında ilgisini ağırlıklı olarak 16. yüzyılla sınırlayacaktı. 19. yüzyıl İstanbulu'nda yoğun etkinlik gösteren Balyanlar gibi Ermeniler, Yenidünya Kardeşler gibi Rumlar, Vallaury ve D'Aronco gibi İtalyanlar üzerine araştırma ve

25. Kitaplarının çoğunda klasik Osmanlı mimarlarına ve her şeye kadir bir Osmanlı yönetim sistemine yönelik övücü bakışlar örneklenir. Bazı kitapları: *Çevremiz de Demokrasi Bekliyor*, E Yay., İstanbul, 1991; *Memleketimden Çevre Manzaraları*, Tasarım Yayın Grubu, İstanbul, 1991; *İstanbul'u Sarsan 10 Yıl: 1983-1993*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 1994; *Dünden Bugüne İstanbul Dosyaları*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 1995; *Şeriatın Kravatlı Başkanı*, Çağdaş Yay., İstanbul, 1998; *İstanbul'un "İslambol" On Yılı: Mart 1994 - Mart 2004*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 2004; *Adanmış Yazılar, Korumak Sevgidir!*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 2005.

26. Bunun için bkz. Hakan T. Karateke, H. Erdem Çıpa ve Helga Anetshofer (haz.), *Osmanlı Toplumunda Ötekileştirme, Düşmanlık ve Nefret (16.-18. Yüzyıllar)*, çev. Alptuğ Güney, İletişim, İstanbul, 2022.

27. Bkz. Zafer Toprak, *Türkiye'de Milli İktisat 1908-1918*, Doğan Kitap, İstanbul, 2017 ve Murat Koraltürk, *Erken Cumhuriyet Döneminde Ekonominin Türkleştirilmesi*, İletişim, İstanbul, 2011.

28. Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000*, s.116-17.

29. *Salık Veren Muhibban / Annuaire Salik Virene Mouhibban*, İstanbul, 1921.

değerlendirmeler yapmak[30] en azından 1970'lere kadar tarihçilerin ilgi alanına girmeyecekti.

Görünen o ki, sahneye yeni çıkan Hıristiyan olmayan Türk mimarlar için ortam hazırdı. O yıllarda öğretim diplomaları bile mücadele araçları haline geldi. Çoğunlukla pratikte ve şantiyede eğitilmiş "lisanslı" (bir mimarlar kataloğunda belirtildiği şekilde "ruhsatnameyi haiz"[31]) gayrimüslimlerden farklı olarak, Türkler ağırlıklı olarak okul eğitimliydi. Çünkü geleneksel olarak baba mesleğine girmenin yeğlendiği bir ortamda yetişmişlerdi ve onlar baba mesleğini yapmayanlardı. Türk mimarlar ve onların yeni meslek örgütü Türk Yüksek Mimarlar Birliği[32] (1927), mühendislik veya mimarlık fakültesinden diploması olmayanlara mimarlık pratiğinin yasaklanması için şiddetle mücadele etti. Buna uygun bir yasal yasağı elde etmeyi de başardılar. Derneğin adındaki "yüksek" kelimesinin İstanbul'da sadece iki okulun (Mühendis Mektebi/İstanbul Teknik Üniversitesi ve Sanayi-i Nefise Mektebi/Güzel Sanatlar Akademisi) verdiği Yüksek Mimar ve Yüksek Mühendis Mimar unvanlarını ifade ettiğini belirtmek gerekir.

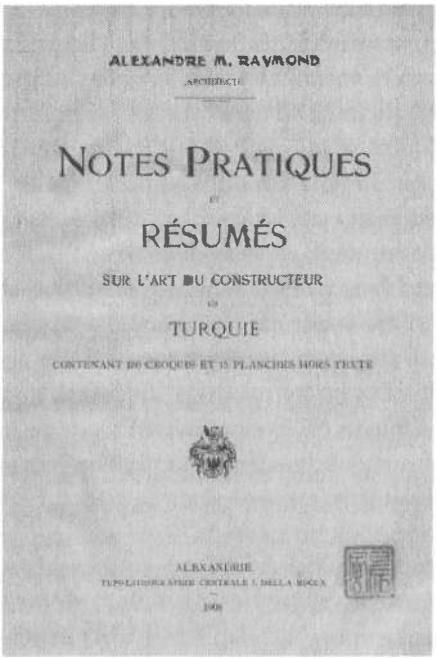
İronik olarak, 1930'larda ve 1940'larda Le Corbusier, Mies van der Rohe veya Frank Lloyd Wright gayrimüslim Türk vatandaşları olsaydı, Türkiye'de mesleğin tüm haklarına sahip bir mimarlık ofisi çalıştıramayacaklardı, çünkü mimarlık okulu mezunu değillerdi. Kuşkusuz böyle bir durum ortaya çıkmadı. Örneğin, Le Corbusier hükümetin talebi üzerine İzmir şehrini yeniden inşa etmek üzere bir plan hazırlayacaktı.[33] Bu, İstanbul'u ve mimarlık mesleğini istenmeyen "ötekiler"den arındırma niyetinin, Avrupalıları kapsamadığı anlamına geliyor. Ne de olsa onlar geçici olarak burada yaşıyor ve kısa bir süre çalışıyorlardı. Dolayısıyla merkezi yönetim önemli kamu projelerinin büyük bir çoğunluğunu onlara emanet edebildi. Fakat çok anlaşılır bir şekilde, İstanbul'daki mimarlar da Avrupalıların, özellikle de Almanca konuşan

30. Bazı yeni çalışmalar olarak bkz. Balyanlar (Bkz. dipnot 33); Vassilis Colonas, *Greek Architects in the Ottoman Empire, 19th-20th Centuries*, Olkos, Atina, 2005; Hasan Kuruyazıcı ve Eva Şarlak (haz.), *Batılılaşan İstanbul'un Rum Mimarları*, Zoğrafyon Lisesi Mezunlar Derneği, İstanbul, 2011; Hasan Kuruyazıcı (haz.), *Batılılaşan İstanbul'un Ermeni Mimarları*, Hrant Dink Vakfı, İstanbul, 3. Baskı: 2016.

31. Bunun için bkz. *Türk Yüksek Mimarlar Birliği Azaları ve Yüksek Mimarlık Mesleği ile İlgili Mevzuat*, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1940.

32. Bunun için: Çetin Ünalın, *Türk Mimarlar Cemiyeti'nden Mimarlar Derneği 1927'ye*, Mimarlar Derneği 1927 Yay., Ankara, 2002.

33. Planı için: Didier Laroche, Jean-Luc Maeso ve Volker Ziegler (haz.), *Le Corbusier Türkiye'de: İzmir Nazım Planı (1939-1949)*, Kırmızı Kedi, İstanbul, 2020.



Erken 20. yüzyılda Osmanlı toprakları, özellikle İstanbul kimi Avrupalılar için bir fırsatlar ülkesi, adeta bir "vadedilmiş toprak"tır. Onlar için hazırlanmış bir elkitabı: Alexander M. Raymond, *Notes pratiques et résumés sur l'art du constructeur en Turquie*, Typolithographie Centrale I. Della Rocca, İskenderiye, 1908.

mimarların büyük hükümet komisyonları aldığını görmekten endişe edeceklerdi. 1930'lu ve 1940'lı yıllarda İstanbul'daki bazı mimarlar bu istihdam politikasını, o sırada mevcut tek profesyonel derginin (1931' den başlayarak *Mimar*, 1936'dan sonra *Arkitekt*) sayfalarında ancak epey alçak bir tonda eleştirdiler. Ancak kadir-i mutlak ve patrimonyal bir devlete olan inançlarını ve kendi ideolojik önyargılarını eleştirecek kadar ileri gitmediler. Yine ironik bir şekilde, yönetim de Türkiye'de çalışan Avrupalılarla ilgili bu türden kaygıları 1950'lere kadar görmezden geldi.

İstanbullu mimarlarının başardıkları, ancak kısmen gerçekleşen beklentileri ve bunun sonucunda ortaya çıkan hayal kırıklıkları çerçevesinde gayrimüslim mimarları kamusal alandan olabildiğince uzak tutmaktı. Örneğin Türk Yüksek Mimarlar Derneği'nin üyeleri yalnızca etnik Türklerden oluşuyordu. Derneğin tüzüğü bu ulusalcı angajmanın doğrudan bir ifadesiydi: 2. maddesi "Birlik Türk Yüksek Mimarları

arasında fikri ve mesleki tesanüdü temine, memleket içinde ve dışında Türk mimarisini ve mimarlarını tanıtmağa, Türk mimarlık san'atının ve inşaat bilgisinin beynelmilel terakkilere göre inkişafına (...) hadimdir [hizmet eder]" şeklinde bir görev tanımı yapıyordu.[34] 6. maddedeyse "Neslen Türk olan veya hars dolayısile tamamen Türk duygusu ve dileği besleyen, mazileri ile Türklüğe bağlılıkları müsbet olan..." kişilerin aza kabul edileceği yazılmıştı.[35]

Dönemin en uzun süreli yayında kalan mimarlık dergisi *Arkitekt* ise yayın politikasını "yabancı" mimarların eserlerini dışlamak olarak açıkça ilan etti[36]; 1950'lere kadar sayfalarında yerli gayrimüslim ve Avrupalı mimarların tasarladıklarına yer vermedi. Bu açıdan Dernek ve dergi, mesleki çıkarlarını ayrımcılıkla savunmak konusunda duyarlı görünmektedir. Onların milliyetçi duyarlılıkları, belki de en azından kısmen, 1929 ekonomik krizinden sonra küçülen yapı sektörü nedeniyle imkânları daralanların rekabeti azaltma amaçlı bir gerekçesi ya da ona giydirilmiş ideolojik bir kılıftı da.

Bu koşullarda Türkiye'nin küçük mimarlar camiası dünyadaki yeni gelişmelerle bütünleşme doğrultusunda hemen hiç çalışmadı. Örneğin, modernist mimarların örgütü olan CIAM'a (Congrès internationaux d'architecture moderne) 1928'deki kuruluşundan son toplantı tarihi olan 1959'a dek hiçbir Türk mimar katılmadı. Mimarlık meslek örgütlerinin geç 19. yüzyıldan başlayan uluslararası toplantılarına da katılım yapılmadı. Bu tür ilk önemli uluslararası katılım ancak UIA'nın (International Union of Architects) 1948'deki kuruluşuyla başlayacaktı. Venedik Bienalleri ve Milano'da Triennale gibi buluşmalara da uzun zaman ulusal katılım yapılmayacaktı. Venedik Mimarlık Bienali'ne ilk ulusal katılımsa ancak 1991'de gerçekleşebildi. Uluslararası ortama yönelik bu kayıtsızlık meslek camiasının o dönemlerdeki salt ulusal meselelerle ilgilenmekle sınırlı vizyonu hakkında aydınlatıcıdır.

2

Buraya kadar özetlenen ortamda Türkiye'de mimarlığın önceki yüzyıllarda hiç olmadığı kadar idealize edildiği, yüceltildiği de özellikle vurgulanmalıdır. Bu bağlamda Emin Onat'ın 1950'de İTÜ Mimarlık Fa-

34. *Türk Yüksek Mimarlar Birliği Azaları ve Yüksek Mimarlık Mesleği...*, s. 5.
35. *A.e.*, s. 6.
36. Aktaran: Neval Konuk, *Arkitekt Kaynakçası 1931-2003*, Arkeoloji ve Sanat, İstanbul, 2004, s. x.

kültesi'ne giren yeni öğrencilere Bina Bilgisi dersinin açılışında yaptığı konuşma açıklayıcıdır:

Yüksek, tahsil hayatınızın bu ilk gününde, ben de bundan yirmi sene evvel okula sizler gibi girdiğim ilk günümü hatırlıyorum. Bu ilk gün, eminim ki hepinizin hayatında unutulmaz günlerden biri olacaktır. Bu günün intibaları hiç bir zaman hafızanızdan silinmiyecek, hayatınızın bir çok anlarında bu günü, ümid ederim ki, zevkle, heyecanla, bahtiyarlıkla anacaksınız.

İşte bu mühim günümüzde sizinle ufak bir hasbihal yapmak istiyorum. Bu çatı altında geçireceğiniz 5 sene içerisinde seçmiş olduğunuz bu kıymetli meslek için nasıl yetiştirileceğiniz hakkında size kısaca bir fikir vermiye çalışacağız.

Mimarlık bence mesleklerin en güzellerinden biridir. Tabiatiyle her meslek mukaddestir. Fakat san'ata taallûk eden meslekler manen en büyük bahtiyarlık veren mesleklerdir.

Mimarlık ise, bu san'at mesleklerinin en güzeli, en içtimaisi, en umumisi ve en zevklisidir. Bir millete tarihi şerefi o memleketin mimarî kudreti verir.

Mimar, vatanın çehresini yapan adamdır.

Yaptığı eserlerle memleketi yükseltir, güzelleştirir, vatandaşı yurduna bağlar. Mimar, yaptığı eserlerle fani mevcudiyeti gelecek nesillere intikal ettirir, onların zevk ve terbiyelerinde önder olur.

Sinan öleli 3.5 asrı geçiyor. Fakat o, hâlâ yarattığı eserlerle aramızda yaşıyor. Mimar Kemâl'lerin ve diğer meslek arkadaşlarına el'an aramızda imiş hissini vermesi, yarattığı eserlerin onu yaşatacak kabiliyette olmasındandır.

Sorarım size, bir mimar kadar acaba hangi meslek sahibi ölmez olur?

Bir ressamın resmi ancak ya bir san'at galerisinde veyahut asılmış olduğu bir yerde görünce san'atkârını hatırlarız.

Fakat memleket çehresini yapan mimarın eserinin içinde her gün yaşar, yarattığı havayı teneffüs ederken san'atkârını da aramızda duyarız.[37]

3

1950'de demokratik bir seçim Türkiye'ye yeni bir hükümet verdi. Avrupalı mimarlar, kendi ülkelerinde işlerin açılması ve yeni hükümetin Türk mimari baskı gruplarının ihtiyaçlarına daha duyarlı hale gelen politikaları nedeniyle epey hızlı biçimde Türkiye'den ayrıldı. Aynı zamanda İstanbul'daki gayrimüslim mimarlar da zaten çok küçük bir azınlık haline gelmişlerdi. Ancak, 1960'lara kadar mesleğin yeniden fethi mitolojisi, tartışılmaz bir tarihsel gerçeklik olarak kabul edilerek

37. Ord. Prof. Emin Onat, *İTÜ Mimarlık Fakültesi Bina Bilgisi Notları*, 1950, teksir. Uğur Tanyeli Arşivi. Metnin özgün yazımını düzeltmedim.

mimarlık çevrelerinde varlığını sürdürmüş gibi görünüyor. Oysa meslek çoktan "fethedilmişti".

Türkiye'de mimarların alana egemen olma bağlamında en hareketli dönemi yaklaşık 1920-50 arasındaki otuz yıl sayılabilir. O dönem kapanırken önceki mesleki derneklerin aksine 1954'te kurulan ve Türkiye'de mimarlık yapmak için kaydolunması zorunlu olan Mimarlar Odası'nın merkezi Ankara'da olmuştur. Buna karşılık, Türkiye'deki mimarların ezici çoğunluğu o zamanlar ve bugün de İstanbul'da çalışıyor. Ayrıca, uzun süre boyunca İstanbul özel sektörün, Ankara kamu görevlisi mimarların yoğunlaşma noktasıydı ve oradaki özel ofisler neredeyse sadece devlet komisyonlarını alıyorlardı. Daha önemlisi, devlet hâlâ en büyük mimarlık müşterisiydi.

Bu çalışma alanı farklılığı sonraki onyılları biçimlendirici olmuştur. İlk onyılı aşkın sürenin İstanbul-Ankara mesleki yarılması Oda'nın dergisi *Mimarlık*'ta da ifadesini bulur. Dergi önce İstanbul'da ve ağırlıklı olarak İstanbul mimarları ve akademiyası tarafından yayımlanır. 60'ların sonlarında durum Ankara lehine değişir. Özel sektörle olan mesleki bağlar 1970'lerde artık dergide görünmez hale gelmeye başlar. Örneğin, özel sektör için yapılan tasarım ve yapılar dergide neredeyse hiç yayımlanmayacaktır. Belirgin bir siyasallaşma eğilimi tırmanması da yaşanacaktır. Ankara mimarlarının çoğu merkezi yönetim kaynaklarına dayanan bir mimari faaliyet içinde olmaları nedeniyle, belki de zorunlu olarak, bir tür devletçiliğe/sosyalizme yönelecek ya da ona sempati duyacaktı. İstanbul'da özel sektöre hizmet veren mimar çoğunluğuysa Ankara'nın davalarına büyük oranda kayıtsız kalacaktı. Bu karşıtlık, iki büyük yoğuşma noktası olan Ankara ile İstanbul'daki mimarlar arasında ve Ankara'daki merkezin ideolojik tutumu ile yaşamlarını ve pratiklerini üzerine kurdukları İstanbul'un ekonomik egemenliği arasında bir ayrışmaya neden oldu. Ancak, İstanbul'daki mimarların büyük çoğunluğu, 1980 askeri darbesine kadar Ankara'ya tepkilerini Oda organlarının seçilmesi için oy kullanmayı bir ölçüde reddederek pasif biçimde dile getirdiler. Batı kapitalizmi ile yakın ilişkileri olan İstanbul, dilsiz kalmayı seçti ve karşılaştığı etik çelişkileri tartışmaksızın mimarlık yapmayı sürdürdü. Mimarlar Odası, mesleğe antikapitalist ve ulusalcı bir politika önerirken, İstanbul'daki çoğunluk buna karşı çıkmaya kalkışmadı ya da onu umursamadı ve o politikaları yalnızca görmezden geldi.

Mimarlar Odası'nın o dönemdeki siyasal tavrı muhtemelen en iyi şekilde Posokhin'in Türkçeye çevrilen *Yaşanılır Şehirler*[38] başlıklı bir

yayınında neredeyse sembolik olarak ifade edilir. İçeriği "kapitalist şehrin bünyesindeki felaketler çaresizdir" biçiminde özetlenebilecek kitap, 1970'lerde Oda tarafından şehircilik üzerine yayımlanmış tek teorik çalışmaydı. Yirmi yıldan fazla bir süre Moskova'nın baş mimarı olmuş en önemli bürokrat mimar kişiliklerden biri tarafından Sovyet planlama uygulamasının ideolojik bir serimi olarak yazılmıştı. Modern şehirciliğin hayati önem taşıyan eserlerini henüz pek az çevirip yayınlamış bir ülkede ve dönemde yayımlanıyordu. Paradoksal bir şekilde, kapitalist bir ülkedeki mimarların resmi temsilci kurumu, üyelerine Sovyet tarzı bir kentsel planlama seçeneğini takdim ediyordu.

Mimarlar Odası'nın resmi yayın organı *Mimarlık*'ın o yıllardaki sayılarına bakıldığında, derginin içeriğindeki pek çok konuyu ele alış biçimini sol bir partinin siyasal broşürlerinden ayırmak zordur. İstanbul'daki pek çok mimar, bu dergiyi sanki profesyonel bir yayın değilmiş gibi görmezden geldi. On yıldan fazla bir süre acıklı biçimde bedava dağıtılan bir promosyon malzemesi gibi karşılandı. Ancak büyük çoğunluk yakın geçmişte inşa ettiği ve hâlâ bağlı olduğu devletçi profesyonel ideolojiyi terk etmeyecek ve ortaya çıkan çelişkiyi gidermeye yönelmeyecekti. Özel sektör için çalışan ve doğrudan onun bileşeni olan bir meslek erbabıydılar, ama her şeye kadir ve hayırhah bir devlete olan inançlarını kaybetmediler. Mimarlığın kurtuluşundan konuşabiliyorlardı ve bunu kurtarıcı olacak şekilde örgütlenmiş bir patrimonyal merkezi yönetimden bekleyebiliyorlardı. Kuşkusuz bu trajik bir çelişkiydi. Trajikti, çünkü kendi meslek örgütleri içinde kendi sektörel çıkarlarını savunmaya bile neredeyse hiç çalışmadılar. Böylece Mimarlar Odası'nın yönetimini siyasal açıdan aktif ve adeta o alanda profesyonelleşmiş bir gruba bıraktılar. Ayrıca, kusursuz bir ulusal mesleki cephe tesis etme idealine sıkıca bağlı kalmak adına, mimarların çıkarlarının çeşitliliğini ve uzlaşmaz farklılıklarını görmemeyi yeğlediler. Belki de bu sırada İstanbul'daki mimarlar bir rol çatışması yaşadılar: Ekonomik fırsatlara ve özgürlüğe sahip olmak isteyen küçük kapitalist ofis sahibi ile herkesin hakkını eşit koruyacak bir devlete inanan siyasal paternalistin zıt rolleriydi bunlar.

Mimarlar Odası'nın 1960'lar ve 1970'lerdeki antikapitalist eğilimleri ayrıntılı bir tartışmayı bekliyor. Burada kurumda somutlaşan ideo-

38. M(ikhail). V(asilyevich). Posokhin, *Yaşanılır Şehirler*, Mimari Bilimler Yayınları, İstanbul, 1974. İngilizcesi: *Cities to Live in*, Novosti Press Agency, Moskova, 1974.

lojik tutumu kısaca açıklamaya çalışacağım. Örneğin 1930'ların ve 40'ların devletçiliğinden 1970'lerin sosyalizmine veya *gauchism*'ine kadar uzanan ideolojik evrim oldukça kısa görünüyor. Bir başka deyişle, 1970'lerde kendilerini sosyalist olarak niteleyen mimarların çoğunluğu, aslında otoriter devletçiler sayılabilir. Beklentileri demokratik olmaktan çok seçkinciydi. Çok daha uygun bir şekilde, onların yaklaşımı "devletçi bir Saint-Simonculuk" olarak tanımlanabilir. Saint-Simoncu ideallere epey benzer biçimde, teknik eğitimli bireyin özgül bir toplumsal rolü olduğuna ve siyasal anlamda hiyerarşik bir meritokrasinin kurulması gerekliliğine inandılar. Teknokratların (mühendisler, mimarlar ve planlamacılar) liyakate dayalı bir örgütlenme içinde karar vericiler olacağı bir toplum hayal ettiler. Bir anlamda siyasal iktidar talep ediyorlardı. Hayal ettikleri devlet, tüm ülkeyi ve toplumu herkesin "çıkarına" hizmet edecek nitelikte "bilimsel olarak" planlayabilen teknokratik bir mekanizmaydı. Bu açıdan mimarlar Saint-Simonculuk yolunda yalnız da değillerdi. 1960'lardan 80'lere kadar Türkiye gerçekte de kısıtlı oranda sol ve çok daha fazla da sağ versiyonlarıyla mühendislerin bu teknokratik ideolojisiyle karakterize olacaktı.[39] Bakanlardan başbakana kadar en yüksek yönetim kademesi büyük oranda mühendis kökenliydi o yıllarda.

1970'lerde "bilimsel" terimine yapılan vurgunun daha geniş bir şekilde tartışılması gerekir. Mimarlar Odası organları o aralıkta ülke ve şehir planlamasından başlayıp bina tasarımına kadar uzanan "bilimsel" çalışmanın önemine durmaksızın vurgu yaptı. Sadece 1970'lerde değil, 2000'lerde bile birçok Oda metni planlamanın bir bilim olduğunu iddiasıyla yazılıyordu. Üstelik 1990'larda Mimarlar Odası'nın Ankara Şubesi değil, bu kez İstanbul tüm muhalefetini bu argüman üzerine kurdu. Örneğin, birçok büyük ölçekli kentsel planlama projesi, "bilimsel" olmadığı veya "planlama bilimi" ile bağdaşmadığı için Mimarlar Odası tarafından eleştirildi ve sıklıkla dava edildi. Kuşkusuz eleştiriler çoğu zaman haklıydı da. Ancak, mimari ve kentsel planlamanın bilimsel olabileceği savı çok tartışılır nitelikteydi. Eleştirilen yanlışlar toplumsal çıkarlara, eşitlik ilkesine, ahlaki kaygılara ters düşen durumlardı; bilimdışı olmaktan çok, haksızlık üretiyor ve açıkça belirli kişisel

39. Bkz. Nilüfer Göle, "Entre le 'gauchisme' et l''islamisme': l'émergence de l'idéologie techniciste en Turquie", *Bâtisseurs et bureaucrates: ingénieurs et société au Maghreb et au Moyen-Orient: table-ronde CNRS tenue a Lyon du 16 au 18 mars 1989 (Etudes sur le monde arabe)*, haz. É. Longuenesse, Maison de l'Orient, Lyon, 1990, s. 309-20.

çıkarlara hizmet ediyorlardı. Onlara gerçekten de ciddi biçimde muhalefet edilmeliydi. Ama bunu bilimsellik adına yapmak gerçekçi değildi.

Bu kullanımındaki bağlamda "bilim" kuşkusuz Roland Barthes'ın ortaya koyduğu türde "modern bir mitoloji" olarak nitelenmelidir. Bu mitoloji bilimin tartışılmaz doğruluk tanımlayan bir imkân olduğu savına yaslanıyordu. Ancak o yıllardaki mimari bağlamda bundan daha fazlasını ifade ediyor. Tartışılmaz bir hakikate ulaşmanın aracı olarak tasavvur edilen "bilim", mimarların kentsel meselelerle ilgili demokratik tartışmalarda taraf olarak yer alma olanaklarını zedeliyordu, çünkü konsensuslar oluşturma fırsatını daraltıyordu. Oysa mimarlıkta konsensuslar çatışan çıkarları uzlaştıracak orta yollar bulma arayışlarıdır. Mimar ve plancılar, sanki kişiliklerinde aşkın bir akıl ve eşit derecede aşkın bir "bilim"i birleştirenlermiş gibi hayal edildiler. Sorunlarla nasıl başa çıkılacağına dair tüm gerçekleri ve teknik süreçleri biliyorlardı adeta. Bu özgül bilgi ve yeteneklerinin onlara piyasa ekonomisinin taleplerine direnme gücü vereceğine inanıldı. Dönemin önemli bir grup mimar tarafından paylaşılan meslek ideolojisi böyle bir iyimserliği ima etmekteydi. Aslında bu, yüksek ahlaki fikirlerin mükemmel bir somutlaşmasına sahip olan mimarın kapitalist ekonominin kirinden arınmış bir meslek yaşamı inşa edebileceği inancını temel alan seçkinci bir ideolojidir.

1980 askeri darbesinden sonra Mimarlar Odası kapatıldı. 1985'te tekrar eski haline getirildiğinde, profesyonel sahne tamamen sessiz görünüyordu. Beş yıllık askeri yönetim, entelektüel hayatın her alanında olduğu gibi ülkeyi mimari anlamda da suskun bıraktı. Örneğin o dönemde Oda'nın *Mimarlık* dergisi yayımlanmadı. Bu koşullar altında, oldukça düşük bir katılımın olduğu bir seçimde, Oda yönetimi neredeyse tesadüfen yeni ve genç bir mimar-akademisyen grubu tarafından devralındı. İstanbul, mimar aydınların sadece küçük bir grubunu temsil ediyordu. Önceki on yılın kısmen hayali, kısmen gerçek devrimci coşkusu çoktan gitmişti. Oda'nın o yıllardaki resmi dergisi bile akademik bir dergi görünümündedir. İçeriğinde teorik çalışmalar ve önemli yakın tarihli makalelerin çevirileri ciddi bir ağırlık taşıyordu. Sonraki beş yıl boyunca da durum böyleydi. Bugün geriye dönüp bakıldığında, o akademik ya da yarı-akademik tavrın, önceki yıllara –siyasi açıdan huzursuz 1970'lere ve 1980'lerin başlarındaki boşluğa– bir tepki olduğu söylenebilir.

1980'lerin sonlarından itibaren, çoğulculuğun ilk izleri yüzeye çıkmaya başladı. Bu çoğulculuğun ilk örneği, 1987 yılında Ankara'da ku-

rulan yeni bir meslek örgütü olan Serbest Mimarlar Derneği'dir. Sadece ofis sahibi mimarlara üyelik verildi ve halen verilmektedir. Ancak Türkiye'nin tartışmasız en büyük mimarlık ofisleri grubuna sahip olan İstanbul, ancak on bir yıl sonra, 1998'de bu cemiyetin bir şubesini kurabilmiştir. Bu gecikme, çalkantılı 1960'lar ve 1970'lerde Ankara'nın siyasal ağırlığı karşısında İstanbul'da gelişen mesleki durgunluğa bağlanabilir. Ancak birkaç yıl içinde Serbest Mimarlar Derneği'nin İstanbul şubesi Ankara'daki eşdeğerinden daha bile aktif hale gelecekti.

Rakip ya da paralel yeni örgütlerin ortaya çıkmasıyla birlikte 2000'li yıllarda Mimarlar Odası, Osmanlı mimarlarının ilk meslek örgütü öncül olarak kabul edilirse, elli yıllık ömründe ilk kez yavaş yavaş bir STK'ya dönüşmüştür. Özellikle hükümet tarafından Taksim'de Gezi Parkı'nın yıkılması önerisine karşı yapılan 2013 Gezi protestoları sırasında, Oda aktif bir katılımcı olarak yer aldı. Protestocuların ön saflarında mimarlar ve mimarlık öğrencileri vardı. "Gezi'yi savunma" sloganı, genç nesil tarafından neredeyse mimari argümanlarla ifade edilen bir demokrasi talebi haline geldi. Akademik kurumların üyeleri bile Gezi olaylarına katıldı. İTÜ Mimarlık Fakültesi'nin binası Taşkışla, yaklaşık bir ay boyunca protestocu öğrenciler için bir tür destek merkezi işlevi gördü.

Gezi olaylarında hükümetin olaylara bir asayiş meselesi sayarak dahil olması siyaset sahnesini ciddi biçimde değiştirdi. Ayrıca mimarlık, Türkiye tarihinde ilk kez yeni bir reel toplumsal-siyasal zemin bulmuştu. Mimari meseleler önce hükümet tarafından totaliter bir meydan okuma aracı haline getirildi, ardından protestocular tarafından bir protesto hedefi haline geldi. İşgalci protestocular geçici barınaklar ve mekânsal organizasyonlarıyla Gezi Parkı'nı bir mimari deneye dönüştürdüler. O zamandan beri bu girişim hakkında çok sayıda kitap ve makale yazıldı. Oldukça anlaşılır bir şekilde, diğer profesyonel meslek örgütü olan Serbest Mimarlar Derneği Gezi protestolarına katkıda bulunmadı. Üyelik yapısı büyük ölçüde ofis sahiplerine dayanıyordu ve bu da onların topluca aktif bir muhalif siyasal eylem içinde olmalarına izin veremezdi.

Sorun şu ki, 2000'ler içinde tasarım ve inşaat piyasası son ekonomik bunalıma kadar hızlı bir büyüme gösterdi. Alana her aşamada büyük sermaye girdi. Buysa 2000 öncesinde ses getiren, zaman zaman pekâlâ da etkili olabilen, yolsuzluk ve haksızlıklarla mücadeleyi temel alan o ideolojik mimari altyapıyı aşındıracaktı. Yatırımcı çıkar gruplarının alana egemen olmaya başlaması ve hem yerel, hem de merkezi

yönetimden alınan siyasal destek sayesinde mimari araçlarla yapılan yolsuzluk ve haksızlıklar sürekli tırmandı. Bu durum meslek camiasını küçük bir grup haricinde susturdu. Mimarların 20. yüzyılla başlayan ve bu metnin başında vurgulanan "konuşkanlığı" 21. yüzyılda onları işini teknik bir gereklilik olarak yapan, daha derinlikli kentsel ve toplumsal meseleleri görmezden gelen bir camiaya dönüştürmeye başladı. Kuşkusuz bu değişim dünya genelinde yaşanan neoliberal dönüşümün Türkiye'ye en denetimsiz ve aşırı biçimde yansımasıyla da bağlantılıdır. Mesleki grup çıkarlarıyla kamusal çıkar endişelerinin örtüşmesi dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye'de de zor olmuş görünüyor.

2024 yılı itibarıyla Türkiye'deki toplam sayısı 80.000'i aşkın mimarın yaklaşık 20.000'den fazlası İstanbul'da yaşıyor. Demek ki Türkiye'de yaklaşık her 1000 kişiye bir mimar düşüyor, İstanbul'da ise bu sayı 900 civarında olmalı. Bu geniş grubun tümünün aynı saiklerle aynı şekilde davranmasını beklemek kuşkusuz gerçekçi olmayacaktır. Bu durum meslek insanları içindeki çoğulluğu meşru bir gerçek olarak kavramaya yol açmış gibi görünüyor. Dolayısıyla, geçmişin zaman zaman radikalleşen siyasal taahhütleri mimarlık camiasındaki rakipsizliğini yitirdi. Ya da çoğul siyasal pozisyonlar üretti. 1900'lerin "konuşkan" mimarlarının içe kapanmacı ideolojik tercihlerinden demokrasiye giden dolambaçlı yolda yeni etik konumlar arayan yenilerin tutumlarına uzanan yol kuşkusuz çok uzun. Büyükbabalar ve büyükanneler yekpare, etnik olarak temizlenmiş bir planlama ve inşaat sektörü için savaştı; onların torunlarıysa daha eşitlikçi ve daha dışa açık, dünyayla daha sıkı biçimde bütünleşik bir yolda ilerliyor gibi görünüyor. Ya da umarım böyle bir gelişmeden söz etmek mümkündür.

4

Belirtildiği gibi, Türkiye'de ve İstanbul'da mimarlık kariyerlerinin inşasını tartışmak için 20. yüzyılın başlangıcı uygun bir eşik olmalıdır. Kuşkusuz, yüzlerce yıllık bir aralıkta çoğunun sadece adını ve bazen bir-iki yapısını bilmenin mümkün olduğu yüzlerce mimar sayılabilir.[40] Onların aşağıda ele alınacak beş kuşaktan iki önemli farkı var: Birincisi, bazı geç 19. yüzyıl İstanbul mimarları hariç hiçbirinin kapitalist üretim ilişkileri bağlamında serbest mimar kariyeri yaşadıkları söylene-

40. Örneğin Osmanlı öncesi dönem mimarları için bkz. Zeki Sönmez, *Başlangıcından 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar*, TTK, Ankara, 1995.

mez; ikinci olaraksa kariyer çoğullaşması çağında yaşamamışlardır. 16. yüzyılda bile "şehir mimarları" denen "serbest" meslek erbabının varlığı bilinir. Onların yaptıkları yapılar, çalışma koşulları ve yararlandıkları imkânlar ayrıntılı biçimde araştırılmamıştır. Dolayısıyla, haklarında konuşmak çok zordur; çünkü müellif olarak nitelenebilecekleri de kuşkuludur. Yapı ustası ile mimar-müellif arasındaki fark her zaman hassasiyetle saptanamasa da, adından başka varlığına ilişkin kişisel, inşai ve/veya tasarımsal kanıt bulunmayan önceki dönemlerin mimarlarını ayrı bir kategoride ele almak anlamlı olur.

Daha da karmaşık bir sorun 19. yüzyıl mimarları konusunda ortaya çıkar. Onlar hem var, hem de yokturlar. Belgelerde karşımıza çıkarlar, ortaya koydukları çoğu yapı bilinir; ama ender istisnalar dışında onlara ilişkin kanıtlar olsa olsa sadece Osmanlı Arşivi'ndedir.[41] Devletle iş yaptıklarında biraz görünürlük kazanır ve yapmadıklarında silinir giderler. Onların sadece proje/tasarım hizmeti verdikleri de iddia edilemez. Genellikle projelendirdikleri yapıları götürü usulle inşa ederler. Büro ortamları, müşteriyle ilişkileri, projeleri, az çok ayrıntılı yaşam öyküleri, kişilikleri, düşünceleri büyük oranda meçhuldür. Kariyer çoğullaşması bağlamındaysa, birbirinden farklı mesleki güzergâhlardan konuşmak yine söz konusu olmaz. Onlar "sadece" mimardır. 19. yüzyılın İstanbul mimar kuşakları (başkentten başka sadece İzmir ve Selanik'te ve çok az sayıda mimar çalışmaktaydı) konusunda bir başka bilinmezlik onların çok ağırlıklı olarak gayrimüslim oluşlarından kaynaklanır. Kendileri ve/veya aileleri ülkeyi terk edip gitmişlerdir. Örneğin, Ermeni mimarlar için Mısır, Rumlar için Atina, Levantenler için anayurtları birer göç hedefi olmuştu. O yüzden onlardan kalmış belgeler dağılmış veya hatta büyük oranda yok olmuştur.

Aşağıda sıralanan İstanbullu beş kuşak doğum tarihleri bağlamında gruplandılar. 20 yıllık aralıklar oluşturuyorlar. Dolayısıyla 1900-20 arasında doğanlar, yaklaşık 25 yıl sonra etkinlik göstermeye başladıkları hesaba katılırsa, 1925-45 döneminin Türkiyesi'ni inşa edenler sayılabilir. Ancak, her kuşakta bu en aktif dönemi tanımlayan aralığın sonrasında da en az 15-20 yıl çalışmayı sürdürenler vardır. Yine de Türkiye'de uzun bir aralıkta mimar kariyerlerinin kısalığından konuşmak gerekir. Türkler, aşağıdaki 2. kuşağa gelinene dek ender istisnalar haricinde, yaşamlarının sonuna dek mimarlık yapmamışlardır. Türkiye'nin 90

41. Ender istisna Balyanlar'dır: Büke Uras, *Balyanlar: Osmanlı Mimarlığı ve Balyan Arşivi*, Korpus, İstanbul, 2021.

yaşında bile güncel ve aktif kalabilen Frank Lloyd Wright'ları ve Philip Johnson'ları yoktur. Ayrıca, Türkiye ile sınırlı kalmayan bir saptama yaparak, her kuşağın son yıllarında doğanların bir kesiminin sonraki kuşağın davranış örüntülerine daha uygun davrandığı belirtilebilir. Sözgelimi, doğum tarihi 1. kuşakta olan Haluk Baysal 2.'ye, 2. kuşak doğumlu Ersen Gürsel pekâlâ 3. kuşağa, 3. kuşak doğumlu Nevzat Sayın 4. kuşağa, 4. kuşaktan Kerem Piker 5. kuşağa ait olabilirdi. Özetle kuşaklar arasında kesin sınırlar yok. Burada yalnızca baskın dönem özellikleri bağlamında bir mesleki kimlik örüntüleri tarihçesi yazılmaya çalışılıyor.

Kuşkusuz ilk 20. yüzyıl başı kuşağından önce bir mimari milat oluşturan 1880-1900 doğumluların neslinden de söz edilebilir. Mimar Vedad ve Kemaleddin'in kuşağıdır o. 1905-1925 yıllarında aktif olmuştur. Ancak, henüz "güneşte bir yer kapmaya çalışmak"la meşguldür onlar. Dönemin mimarlık mesleğine atılmak için çok hevessiz Türk gençliğinin içinde ayrıksı bir grup oluştururlar. Vedad dışında serbest mimarlık kariyeri yürütmüş olanı enderdir. Sözgelimi Kemalettin Bey Vakıflar'ın memur mimarıydı.

Birinci Kuşak (d. 1900-20): Seyfi Arkan, Sedad Hakkı Eldem, Leman Tomsu, Zeki Sayar, Burhan Arif Ongun, Abidin Mortaş, Şevki Balmumcu, Aptullah Ziya Kozanoğlu, Emin Onat, Adil Denktaş, Rüknettin Güney gibi adları kapsar. Kariyer çoğullaşması yaşayan ilk kuşak budur. Örneğin Sedad Hakkı Eldem ideolog ve mimarlık tarihçisi kimliklerini taşır. Aptullah Ziya mimarlığın yanı sıra romancı ve müteahhittir de. Zeki Sayar dergi yayıncısı ve tasarımcıdır. Mithat Yenen kent planlama disiplinini kurumlaştırmaya çalışan ilk kuşağın mimar üyesidir. Memur-mimar statüsünde olmak onların çoğu için yaşamsaldır. Düzenli bir maaşa ek olarak planlama hizmeti ücreti almayı tercih etmişlerdir. Çoğu Güzel Sanatlar Akademisi mezunudur. Ülkede henüz başka mimarlık okulu da yoktur. En önemlileri (Eldem, Onat, Arkan) devlet olanaklarıyla Avrupa'da bir staj süresi geçirmiştir. Eldem hariç hiçbirinin sürekli aktif bir mimarlık ofisi olmamıştır. Hepsi de Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet yıllarının ulusalcı duyarlılıkların yeni yeşerdiği ortamında varlık kazanmıştır. İçlerinde uzun denebilecek bir kariyer çizgisi olan sadece Sedad Hakkı Eldem'dir. Kuşağın pek az kadın üyesi vardır. İçlerinde profesyonel tasarımcı da yoktur. Onlar memur veya akademisyen olarak çalışmışlardır. Bu kuşağın en belirgin özelliği İstanbullu ve Rumeli kökenli burjuva ailelerden kökenlenen bir grup oluşturmasıdır. Çok daha çekici dönem tercihleri olan tıp, mühendislik,

mülkiye, hukuk gibi alanlara yönelmeme cesaretini gösteren küçük bir azınlığa mensupturlar. Kuşağın üyeleri tüm enerjilerini önemli devlet yapılarının tasarımını üstlenmeye harcarlar. Ankara'nın tercihi olan Almanca konuşan mimarları devre dışı bıraktırmaya uğraşırlar. Bilinirlikleri dar bir çevreyi aşamaz. Onları ancak 3. kuşağın döneminde "keşfetmek" ve retrospektif olarak gündeme taşımak gerekmiştir. Türkiye'nin uzun süre tek kalacak ve dağıtımı sınırlı mimarlık dergisi *Mimar/Arkitekt*'i de yine bu kuşağın üyeleri yayımlamaya başlar. Ve hepsinden önemlisi, bu kuşak için mimarlığın ideolojik tanımı ulusal bir görev şeklinde yapılmıştır.

İkinci kuşak (d. 1920-40): Haluk Baysal, Utarit İzgi, Melih Birsel, Doğan Kuban, Nezih Eldem, Aydın Boysan, Turgut Cansever, Nişan Yaubyan, Behçet Ünsal, Bülent Özer, Şevki Vanlı, Orhan Şahinler, Vedat Dalokay, Doğan Tekeli, Sami Sisa, Behruz Çinici, Cengiz Bektaş, Yaşar Marulyalı, Erkut Şahinbaş, Doruk Pamir, Mehmet Konuralp, Ersen Gürsel doğum tarihleriyle bu kuşağa isabet ediyor. Bu artık orta sınıfların egemenliğine girmiş olan kuşaktır. Önceki iki kuşakta Vedad Tek ve Sedad Hakkı Eldem gibi Osmanlı elitlerinin çocukları da vardı. İkinci kuşaktaysa neredeyse tüm üyeler yüksek veya orta öğrenim görmüş, çoğunluğu bürokrat veya subay babaların oğullarıdır. Kadın mimar sayısı biraz artsa da patlama yapmış sayılmaz. Önceki kuşak üyelerinin hepsi Türkiye'de çalışmışken, bu kuşakta Nezahat Arıkoğlu ve Nişan Yaubyan gibi uzun süre yurt dışında (ABD'de) çalışan mimarlar bulunur. Mezun oldukları okullar artık Güzel Sanatlar Akademisi ile sınırlı değildir; İTÜ Mimarlık Fakültesi 1949 yılında kurularak mezun vermeye başlar. ODTÜ Mimarlık Fakültesi ise 1960'ta ilk mezunu Doruk Pamir ile sahneye girer. Kariyer çoğullaşması önceki kuşakta da olduğu gibi birkaç rolü birden oynamak şeklinde biçimlenir. Cansever gibi tasarımcı-ideolog, Bektaş gibi yazar-şair-tasarımcı, Dalokay gibi siyasetçi-tasarımcı kombinasyonları belirir. 1950'lerde başlayacak yeni serbest mimarlık atılımı bu kuşağın eseridir. Onlar sadece mimarlıkla geçinen ilk kuşak olacaklardır. Tekeli ile Sisa muhtemelen Türkiye'nin varlığını kesintisiz sürdürecek ilk kapsamlı mimarlık bürosunu kuracaklardır. Ülkenin ilk profesyonel mimarlık tarihçileri Behçet Ünsal, Bülent Özer ve Doğan Kuban da bu kuşağın üyeleridir. Mimarlar Odası'nı bu kuşak kuracaktır. Bu, ulusalcı tarihselcilikten Modernist karşı-tarihselciliğe geçişi yaşayanların kuşağıdır. Kendisi hakkında yazıp konuşabilen ilk mimarlar da bu kuşaktan çıkar. Otobiyografik anlatılar belirir.

Üçüncü kuşak (d. 1940-60): Stefanos Yerasimos, Ziya Tanalı, Merih Karaaslan, Haydar Karabey, N. Erdal Özyurt, Nevzat Sayın, Atilla Yücel, Adnan Kazmaoğlu, Mutlu Çilingiroğlu gibi adları barındıran üçüncü kuşakta rol çoğulluğu artık aynı mimarın farklı şapkaları olmaktan yavaş yavaş çıkar ve çok sayıda kişide farklı tekil roller haline gelir. Arada Atilla Yücel gibi akademisyen-tasarımcı birleşimleri bulunsa da çoğunluk tekil kimliklidir. İlginç güzergâh değiştirmelerle karşılaşılır. Örneğin Yerasimos gibi tarihçilik kariyerine geçip mimarlığı pratik bağlamında terk edenler görülür. Önceki kuşakta hâlâ başka alanlarda amatörce çalışmak mümkünse de artık bu yol kapanır. Dönemin tekil mecrası dergidir. Türkiye epey gecikerek gerçek (meslek organlarının haberleşme bülteni kimliğini taşımayan) ilk mimarlık dergilerini üretmeye bu aralıkta başlar. Mimarlık kitabı yazma ve yayımlama talebi de ilk kez bu kuşakta kaydadeğer bir hacme ulaşacaktır. Ancak, aynı kuşak 1970'lerin siyasal çalkantılarını, ardından ekonomik bunalımı ve sonra da 1980 darbesini yaşayan kuşaktır. Bu ciddi savrulmaların kuşağıdır. Birincisi, epey dar görüşlü bir Modernist öğrenim görenler, Postmodern eğilimlerle tanımlı bir dönemde çalışacaklardır. Zaten ekonomik nedenlerle üyelerin çoğu ancak orta yaşa geldiklerinde inşa etme fırsatı bulurlar. Ayrıca, aynı kuşak sol eğilimlerin yaygın olduğu bir dönemin kuşağıdır, fakat kendisini Özal ekonomik dönüşümünün içinde bulur. Müşteri bileşiminde çok önemli bir değişim yaşayacak, öncelikle devlet işlerini almaya odaklanmayıp, özel sektöre eklemlenmeye çalışılacaktır. Mimari hizmet hızlı bir tempoyla kapitalist üretim ilişkileri ağına katılır. Ama kuşağın en aktif dönemi olan 1965-1980 aralığında henüz düşük talep, düşük arz koşullarında çalışılmaktadır. Daha da önemlisi, ortamdaki siyasal huzursuzluk mimarlık düşünmeyi ve konuşmayı zorlaştıran bir fren işlevi görmüştür. Ama 80 eşiği aşıldıktan sonra mimarlık üzerine yoğun biçimde yazanlar da bu kuşaktan çıkar.

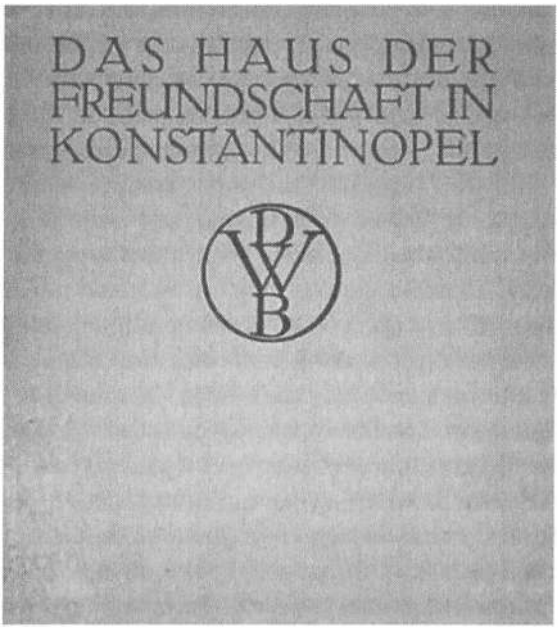
Dördüncü kuşak (d. 1960-80): Esin Tercan, Ahmet Tercan, Emre Arolat, Han Tümertekin, Murat Tabanlıoğlu, Gökhan Avcıoğlu, Can Çinici, Boran Ekinci, Kerem Erginoğlu, Hasan Çalışlar, Durmuş Dilekçi, Ahmet Alataş, Ertuğ Uçar, Mehmet Kütükçüoğlu, Abdurrahman Çekim, Kerem Piker. Önceki kuşaklarda Türkiye'de mimar ile mühendisin ne iş yaptığının karıştırıldığı, mesleğin kamusal bir bilinirlik edinmediği söylenebilir. Dördüncü kuşakta mimarlık, ne olduğu artık mimar olmayanlar tarafından da bilinen, yoğun tercih alan bir öğrenim alanıdır. Türkiye'nin ilk star mimarları bu kuşakta ortaya çıkar. Uluslа-

rarası sahnede giderek tırmanan bir bilinirlik söz konusudur. Önceki tüm kuşaklar Türkiye için ve Türkiye'de çalışmışlardır. Ülke dışı imkân ve mecraları kullanma becerisi öncekilerde epey zayıftır. Mimari tasarım bu kuşakla birlikte gençleşmeye başlar. Kuşak üyeleri daha mezun olduklarında mimarlık yapmaya başlarlar. İstanbul'da gerçek büyük boyutlu bürolar bu dönemde ortaya çıkar. Arolat'la birlikte ilk yurt dışı ofis şubeleri kurulur. Ülkenin mimarlık hizmetine erişimi de bu kuşakta öncekilerle kıyaslanamaz ölçüde artar. Birinci kuşakta İstanbul ve biraz da Ankara'da toplanan mimarlar, ikinci kuşakta İzmir'e, üçüncü kuşakta Adana, Muğla, Antalya, Kayseri gibi orta boy kentlere yavaş yavaş yayılırlar. Dördüncü kuşak artık tüm Türkiye kentlerinde mimarlık hizmeti verilen çağı temsil eder. Ünlü olarak nitelenebilecek mimarların sadece İstanbul ve ardından Ankara'da öğretim gördüğü dönem de biter. İzmir, Konya, Trabzon gibi kentler de görünürlük edinirler. Ancak önceki üç kuşakta Ankara'nın idari ve siyasal ağırlığının gizlediği bir gerçek bu kuşakta açık hale gelir: İstanbul Türkiye mimarlık piyasasının her anlamda tartışılmaz merkezidir. İstanbul'da yerleşik kimi mimarlar tüm Türkiye için tasarım yaparlar. Ayrıca, mimar çoğunluğunun memur olduğu dönem kapanmış, ücretli ve işveren mimarların ikili dünyası Türkiye'de de artık kurulmuştur. Sert rekabet çağı başlamıştır. Bu nedenle dördüncü kuşağı çelişik iki ruh hali karakterize eder: İyimserlik ve asabiyet. İyimserlik, o dönemin her tür gelişmeye açık, büyüyen bir ekonomiyle, dışa entelektüel anlamda da açılmayla tanımlı havasının bir sonucudur. Asabiyet ise bu hızlı gelişme ve rekabet çağında daha çok görünürlük kazanma mücadelesinin ürünü olmalıdır. Türkiye'de kamusallaşanlar, çok konuşanlar, çok görünenler üçüncü ve özellikle de dördüncü kuşakta ortaya çıkarlar.

Beşinci kuşak (d. 1980-): 2020 itibarıyla yüzden fazla mimarlık okulu olan bir ülkedir Türkiye. Mimar sayısı 80.000 eşiğine gelip dayanmıştır. Bu değer en gelişmiş ülke trendleriyle buluşan, nüfusa oranı orta değil, çok daha yüksek bir sayıya işaret eder. Son iki yıldaki genel çakılmaya kadar inşaat ve mimarlık piyasasının uçtuğu bir 2000-17 dönemi yaşanmıştır. Kuşkusuz, çakılmanın erken etkileri yaklaşık on yıldır yaşanmaktaydı. Ekonominin ağırlıklı olarak spekülasyon ve konut üretimi merkezli hale gelişi, sonucu daha on yıl önce bile belli bir bunalımı haber veriyordu. Mimarlık okullarını dolduran kitlelerin bunu fark etmek yerine, furyadan bir pay almanın kolay olacağını düşündükleri söylenebilir. Türkiye'de varlığını daha 16. yüzyılda ("icazetname fetişizmi" ile) duyuran, Tanzimat'la kurumlaşan ve tırmanan "diploma

fetişizmi" mimarlık okullarına yönelmeyi neoliberal ekonomide de sürdürmüştür. Geleceği biçimleyip para kazandıranın kişisel yol seçimi ve beceriler değil, diploma olduğu inancı bugünlere dek başat olmuştur. Beşinci kuşak bu acıklı gerçekle genel bir katastrofik ortamda mücadeleye uğraşan ilk kuşaktır. Çok kaydadeğer bir değişimi de bu kuşak yaşar: Mimarlık mesleğinin eril yapısı bu kuşakla nihayet aşılır. Önceki kuşakta okullardaki kadın öğrenci sayısı erkek sayısına eşitlenmiş, hatta aşmıştı; bu kuşakta da piyasada özerk tasarımcılık yapan çok sayıda kadın vardır artık.

Öte yandan, nihayet geniş bir rol çeşitliliğinden söz edilebilir. Proje hizmeti tek yol olmaktan çıkar. Mimarlık diploması olanlara halkla ilişkilerden internet ortamında blog kuruculuğa, danışmanlığa, aktivizme, pazarlamaya, sanatsal pratiklere, film yapımına dek her alanda rastlanmaya başlar. "Herkes İçin Mimarlık" gibi toplumsal sorumluluk merkezli gruplaşmalar başlar ve yaygınlaşır. Ayrıca, son iki kuşak mimarlığın pratik düşünmenin olduğu kadar kuramsal düşünmenin de alanı olduğunu fark eder. Yurt dışına geçici veya sürekli olarak yaşamak amacıyla taşınmak ilk kez bu kuşakta olağanlaşır. Bugün sayısız ülkede Türk mimar vardır. İlginç bir değişim, projecilik yapanların şirket adlarının ilk kez bu dönemde kişi adı ya da ad kombinasyonları olmaktan uzaklaşışıdır. ABD ve Avrupa'da da yaygın bir eğilime uyularak anlamlı olmaktan çok, çarpıcılığıyla dikkat çeken ofis "markaları" üretilmeye başlanır. Superpool, Flan Studio, FREA, MAP Exist, NUN Mimarlık, Pattu Architecture, OKTAA, m-a-u-s-e-r gibi markalar/adlar yadırganmaz hale gelir. Her şeyden çok bu sayede, mimar kimliklerini Rönesans'tan başlayarak tanımlayan "yetenekli yalnız adam" mitolojisinin yıkılıp, yerine büro çalışanı ve sahibinin tanımladığı "olağan insanın" geçmekte olduğu görülür. Şirket sahibi olduğunu vurgulamaktan kaçınan ilk üç, hatta dört kuşaktan farklı olarak kapitalist üretim ilişkilerine eklemlenmek artık apaçık bir gerçeğe dönüşür. Ne var ki gençler kuşağı öncekinin aksine kötümserler kuşağıdır da. Ekonomik kaygılar, tüm köşelerin öncekiler tarafından tutulmuş olduğu inancı ve siyasal huzursuzluk ortamının etkileri beşinci kuşağı oldukça suskun, sakin, ama geleceğinden endişeli bir gruba dönüştürür.



Dolaylı etkileri Erken Cumhuriyet'e dek uzanan bir yarışma: İstanbul'da Türk-Alman Dostluk Evi yarışması katılımcılarının kitabı. Sonradan Türkiye'de ürünler verecek kimi Alman mimarların ülkeyle ve Türklerin Alman mimarlarla ilk tanışması. (*Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel. Ein Wettbewerb deutscher Architekten*, Bruckmann Verlag, Münih, 1918.

4

Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığının Tarihini Yazmak

ERKEN CUMHURİYET dönemine ilişkin hemen her şey gibi mimarlık da karşıt iki doğrultuda ele alınabilir. Bu her zaman ciddi historiyografik çalışmalarda somutlaşan bir karşıtlaşma değildir; daha çok konuşan öznenin siyasal-kültürel tercihleri içinde gizli kalır ve dolayımlarla ve çoğunlukla da popüler mecralarda dışavurulur. Bir tarafta "Erken Cumhuriyet nostaljisi" denebilecek bir yitik cennet anlatısı üretilir; öte yanda da en sert biçimde "Batılılaşma ihaneti" şeklinde dile getirilen ve önceki kadar çok versiyonu bulunan bir başka yitik cennet anlatısı daha vardır. Birincide Atatürk çağının yitirilmiş amaç kararlılığı, coşkusu, iyimserliği, gelişme ve değişme iradesi özlenirken, ikincide kaybedilen ulusal ve/veya dinsel kimliklerden ve onun komplikasyonlarından konuşulur. Atatürk çağında doruklaştığı sanılan Batılılaşma ile birlikte hangi kültür alanına, hangi "medeniyet"e ait olduğunu tanımlama imkânını kaybetmiş bir toplumun oluştuğundan yakınılır. Birinci güzergâhta yitik Erken Cumhuriyet'in, ikincide de muhayyel bir yitik Osmanlı'nın nostaljisi yapılır. Oysa yarım yüzyılı aşkın süredir varlığını sürdüren bu gibi popüler ideolojik kaygılardan biraz uzaklaşılınca, tüm toplumlardaki tüm yitik cennetler gibi bunların da birer düş olduğu kolayca fark edilir. Ama yitirilenlerin ne olduğunu değil, yitirdiğine inananların kaygı ve asabiyetlerini anlamak ve yorumlamak için başvurulabilecek ciddi düşlerdir bunlar. Ne var ki burada ele alınmayacaklar.

Söz konusu iki karşıt yorum doğrultusu aslında aynı yolda ilerliyor. Her ikisi de dönemin ve bugünün ideolojik tahayyüllerini eksen alıyor. Farkları, birisinin Erken Cumhuriyet döneminin ideolojik tahayyülü

olumlamasından, diğerinin de eleştirmesinden ibaret. Her ikisi de o dönemde olup biten tüm değişim/dönüşümleri merkezi yönetimin ideolojik tahakkümüyle açıklamaya çabalıyor. Daha önemlisi, tüm değişimlerin ideolojik buyruklarla ortaya çıktığından kuşku duymuyor. Adeta Erken Cumhuriyet'te kendiliğinden ortaya çıkmış, olağan, o dönemin reel koşullarıyla doğrudan bağlantılı hiçbir değişim yokmuş gibi düşünmek ve yazmak isteniyor. Erken Cumhuriyet'in tarihi yazılırken dönemin ideolojik tahayyülünün gündelik toplumsal ve bireysel yaşamın kendisinden daha hızlı çalıştığına ve etkili olduğuna inanmak gibi bir alışkanlık var. Oysa ideolojinin de toplumsallığın bileşenlerinden sadece biri olduğu aşikâr. İdeolojik tahayyülü değil, olağan toplumsal değişimi önplana alarak yorum yapmak gerekir.

Burada son argüman bağlamında bir değerlendirme ortaya koymak denenecek. Erken Cumhuriyet'te ve sonrasında ideolojik mülahazalarla gerekçelendirilen ve gerekçelendirilmeyen hemen her değişimin o dönemin ve hemen öncesinin reel koşullarının olağan uzantıları olduğu ileri sürülecek. Mimarlığın, en geniş anlamda fiziksel çevrenin biçimlenişinin siyasal söylemlerin güdümünde vuku bulduğu şeklinde değil, her ikisinin de tarihsel süreçlerin olağan uzanımı olarak açıklanabileceği kanısındayım. Söylemler de bu değişimin nedenleri değil, bileşenleri sadece. O nedenle ulusun inşası, Batılılaşma, kadın toplumsal kimliğinin değişimi, sekülerleşme gibi Erken Cumhuriyet için anahtar-söylemler burada hemen hiç gündeme getirilmeyecek.

Aşağıda Erken Cumhuriyet dönemini mimarlık bağlamında "olağanlaştırarak" yorumlamak için üç farklı güzergâhta ilerlemek amaçlanıyor: Birincisi, modernliğin inşası bağlamında Türkiye'nin değişimi meselesi; ikincisi, dönemin dünya ve özellikle de Avrupa ölçeğindeki genel eğilimleri ve değişimleri bağlamında Türkiye'deki değişim rotaları ve üçüncü olarak, 20. yüzyıl başlarken Türkiye'deki psikososyal ortam bağlamında Erken Cumhuriyet'in yarattığı değişim. Bu çerçevede, yaklaşık olarak 1908-50 mimarlığını tartışmak için, onun içinde varlık kazandığı "modernlik bağlamı"ndan, "Avrupa bağlamı"ndan ve "Osmanlı bağlamı"ndan söz etmek gerekecek.

Erken Cumhuriyet dönemini iki dünya savaşı arası Avrupası'ndaki radikal değişimler evresinin historiyografik bağlamına yerleştirmek anlamlı olur. Avrupa tarihinin Birinci Dünya Savaşı ile başlayan, 1939'da İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla katastrofik bir kırılmaya uğrayan ve bitişiyle iki kutuplu yeni bir dünya düzenine dönüşen aralığıdır bu. Atatürk'ün askeri ve siyasal yükselişi bu kronolojik aralığın ilk

parçasını, tamamı da Erken Cumhuriyet'i tanımlıyor. Atatürk'ün ömrü bağlamında 1914-38 yıllarıyla tanımlı dönem, dünya genelinde 1914-39 aralığına yerleşir. Erken Cumhuriyet bağlamında 1938-50 tarihleriyle sınırlanan aralıksa, dünya genelinde 1933-45 olarak biçimlenir. Sadece bu tarihler bile Türkiye tarihinin genel Avrupa değişim süreçleriyle ne denli sağlamca örtüştüğünü gösteriyor. Dolayısıyla, dönemin mimari değişimlerini yönetimin el değiştirmesiyle açıklamak sağlıklı ve yeterli olmaz. Örneğin Atatürk'ün tercihinin Modernizm olduğu gibi argümanlar geçerli olamazlar. Tüm ülkenin çok geniş mimari üretim yelpazesini tekilleştirmek ve o tekilliği de siyasal iktidarı tanımlayanın kim olduğuna göre açıklamak imkânsızdır. Mimarlığın tekil aktörü siyasal iktidar değildir.

1

Erken Cumhuriyet mimarlığını modernite bağlamında Türkiye'nin değişimi meselesi olarak anlamak için, öncelikle –sadece mimarlık özeliyle sınırlı kalmamak koşuluyla– tüm çağlarda ve tüm yerlerde modernitenin melezlenmeden başka bir şey olmadığı söylenebilir. Bunu daha da genelleştirmek de mümkün: Kültür melezlenmeden başka bir şey değildir.[1] Daha 16. yüzyıldan başlayarak Erken Modernite bağlamına yerleşen Osmanlı[2] gibi, Erken Cumhuriyet çağı ve sonrası da –tabii ki öncesi de– bu bitimsiz melezlenme süreçlerini örnekliyor. Olsa olsa dönemden döneme değişen melezlenme yaklaşımlarından, rastlantılarından ve melezlenen farklı kültür pratiklerinden söz etmek mümkün. Dolayısıyla Erken Cumhuriyet çağı mimarlığını akademik ve historiyografik bir sükûnetle kavramak için Osmanlı yüzyıllarını da aynı soğukkanlılıkla ele almak gerekiyor. Böyle bakıldığında tarihçi,

1. Bunun için klasikleşmiş bir erken metin olarak: Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, Londra, 2004. Diğer bir çalışma: Eric L. Jones, *Cultures Merging: A Historical and Economic Critique of Culture*, Princeton University Press, Princeton ve Oxford, 2006.

2. Erken Modernite ve Osmanlı tarihi bağlantısı epey tartışmalı bir başlıktır. Bkz. Daniel Goffman, *The Ottoman Empire and Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 2002; Virginia H. Aksan ve Daniel Goffman, "Introduction: Situating the Early Modern Ottoman World", *The Early Modern Ottomans: Remapping the Empire*, Ed. Virginia H. Aksan ve Daniel Goffman, Cambridge University Press, 2007. Kısa bir değerlendirme için: Heather Ferguson, "Periodizations in Crisis: Early Modernity and Ottoman Imperial Historiography", *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, 7/1, Bahar 2020, s. 27-30

Atatürk dönemi mimari(leri)nin de, Erken Cumhuriyet mimari(leri)nin de, Türkiye tarihinin bütünü gibi, yalnızca olağan ve çelişik değişme süreçlerinden ibaret olduğunu görecektir. Kimi açılardan unutuşlar ve atılımlarla, kimi açılardansa radikal dönüşümler amaçlansa bile sürekliliklerle karakterize olur. Kabaca içe kapanma ve açılmalarla tanımlanabilir.

Melezlenmeden söz edilince Türkiye'deki alışkanlıklar çerçevesinde Doğu-Batı karşıt kutupluluğunun melezlenmesinden konuşulacağı düşünülebilir. "Biz" ve "öteki"nden oluşan bir yarılmanın Türkiye'de her tür kültürel olguyu açıklayabileceğini söylemek hâlâ pek az kişiyi şaşırtır. İddia odur ki, "biz" "öteki"ne dönüştürülmek istenmiştir. Başta da belirtildiği gibi, kimileri bunu olumlar, kimileri için de bu "medeniyet kaybı" ve "kimlik bunalımı"dır. Mimarlıkta da bunların aynen geçerli olduğu düşünülür. Böyle bir kutupsallıktan konuşmak gerçekçi değil. Öncelikle şunu görmek gerekir: Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinden başlayarak ve ertesinde özellikle tırmanarak Türkiye kültürel melezlenmelere çok daha açık hale gelmişti. Her tür melezlenmeyi genelde engelleyen veya yavaşlatan iki ana dinamikten konuşmak zor değil: Birincisi, kendi kültürel kimliğine duyulan özgüven; ikincisi farklı kültürel imkânlardan haberdar olmayı engelleyen iletişimsizlik. Her ikisinin de 20. yüzyıl başında Osmanlı için geçerli olmadığını artık biliyoruz. Türkiye'de birincinin –kültürel özgüvenin– 17. yüzyıldan itibaren, ama Balkan Savaşı'nın kaybından başlayarak[3] kapsamlı biçimde ve nihayet Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte[4] çok ciddi ölçüde yaralandığı kesin. İkincisinin, yani farklı olandan haberdar olma imkânınınsa ciddi biçimde arttığı düşünülmelidir. Bunu sadece erken 20. yüzyıl seyahat yazınını Geç Osmanlı seyahat yazınıyla karşılaştırınca bile fark etmek mümkün.

Avrupa ile ilişkiler bağlamında Tanzimat sonrasında belirgin olan Avrupa kültürlerine ve ülkelerine yönelik tereddütlü bakışın aşınmakta olduğu görülür. Giderek monolitik Avrupa imgesi de çoğullaşmaktadır. Daha cumhuriyet öncesinden başlayarak farklı Avrupa ülkelerinin farklı alanlarda önemli ve üretken olduğu fikri doğmaktadır. Örneğin, yabancı dil olarak tüm 19. yüzyıl içinde Fransızcanın egemen olduğu Türk entelektüel ortamında Almanca ve İngilizcenin de başat kültür

3. Eyal Ginio, *The Ottoman Culture of Defeat: The Balkan Wars and their Aftermath*, Hurst and Company, 2016.

4. Yiğit Akın, *When the War Came Home: The Ottomans' Great War and the Devastation of an Empire*, Stanford University Press, Stanford Cal., 2018.

dilleri olduğu görüşü oluşmaktadır. Türkiye mimarlık ortamında dış ilişkiler için 19. yüzyıl boyunca Fransa'nın odak olduğu kavrayış Almanya'ya doğru yön değiştirmektedir. Bir tür dengelenme eğiliminden konuşulabilir. Hatta Avrupa'daki Amerikanizm[5] furyasına benzer biçimde 1910-45 aralığında Türkiye'de bir "Almanizm" eğilimi ortaya çıkmış gibi görünür. Rusya'dan Almanya'ya ve Avrupa geneline dek Amerikanizm ne denli yaşamsal bir değişim olgusu olarak nitelenebilirse, Türkiye'deki Almanizm de öyledir. Gelişmişliği ve üretkenliğiyle örnek alınan bir modernlik odağına yönelik ilgiyle, hatta gıptayla karakterize olur. O odak geleceğin nasıl olabileceğini gösteren bir zaman makinesi gibi tahayyül edilir.[6] Başka yerlerde henüz yaşanmamış olanları zaten yaşamakta olan bir dünya parçasına bakma imkânı verir adeta. Konu 18. yüzyıl ortalarında Fransa'da ortaya çıkan "anglomanie"ye[7] (İngiliz hayranlığına) dek uzanımları olan ve kısa bir kitap bölümü içinde yapılamayacak ayrıntılı analizler gerektirmektedir.

Almanizm kısmen Birinci Dünya Savaşı'nda iyice yoğunlaşan Alman propagandasının[8] uzun erimli etkilerinden biridir. Ancak ortamdaki tekil yönelim değildir. Alman etkisi kadar Fransız etkisi de çok güçlü olmuştur. Aynı bağlamda pek çok kişinin oynadığı rollerden, örneğin Türk-Alman Dostluk Cemiyeti'nin kurucusu (1912) ve Türkiye ile sıkı ilişkileri olan Ernst Jaeckh'in rolü üzerine konuşulabilir.[9] Ancak, Alman etkisinin yoğunlaşmasında propaganda dışındaki girişimlerin rolü de özellikle önemsenmelidir.[10] Örneğin Türkiye'den yurtdışına öğrenim için gidenler ve gönderilenler iki dünya savaşı arasında

5. Michael Kazin ve Joseph A. McCartin (haz.), *Americanism: New Perspectives on the History of an Ideal*, University of North Carolina, 2008. Mimarlıkta Amerikanizm: Jean-Louis Cohen, *Scenes of the World to Come: European Architecture and the American Challenge, 1893-1960*, Flammarion ve CCA, Paris, 1995 ve aynı yazar, *Building a New New World: Amerikanizm in Russian Architecture*, Yale University Press ve CCA, 2020.

6. Jean-Louis Cohen'in Avrupa'daki mimari Amerikanizm'e ilişkin kitabının başlığının "Scenes of the World to Come" (Gelmekte Olan Dünyadan Sahneler) oluşu çok aydınlatıcıdır. Bkz. Jean-Louis Cohen, *Scenes....*

7. Bkz. Bir dönem tarihçisinin gözlemleri: Edward Gibbon, *Memoirs of My Life*, haz. Georges Bonnard, Funk & Wagnalls, New York, 1966, s. 125-26.

8. Bkz. İlber Ortaylı, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfuzu*, İletişim, İstanbul, 2004; Mustafa Gencer, *Jöntürk Modernizmi ve "Alman Ruhu": 1908-1918 Dönemi Türk-Alman İlişkileri ve Eğitim*, İletişim, İstanbul, 2015.

9. Konuya ilişkin görüşleri: Ernst Jaeckh, *Der aufsteigende Halbmond. Atıf dem Weg zum deutsch-türkischen Bündnis*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart ve Berlin, 6. Baskı: 1916, ilk baskı: 1911.

öncelikle Almanya'yı hedef alırlar. Berlin, Münih ve Stuttgart Technische Hochschule'leri Türklerin kendi imkânlarıyla veya devlet desteğiyle mimarlık öğrenimi görmek için en çok tercih ettikleri adreslerdir. Alman yüksek öğretim kurumlarının 19. ve erken 20. yüzyıldaki akademik örgütlenişinin ve parlak üretkenliğinin ABD'den Japonya'ya kadar hemen her yerde örnek alınışıyla ilişkili bir yöneliştir bu. Sadece olağandır. Aynı yönelim 1933'te Almanya'da Nazi Partisi'nin iktidara gelişiyle birlikte üniversitelerden ve kamu kurumlarından atılan Yahudi ve solcu entelektüellerin işsiz kalışı ve Türkiye'nin onlara talep yöneltişiyle desteklenir. İstanbul ve Ankara Üniversiteleri ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi birkaç yıl içinde yüksek kalitede Alman uzmanları hiç zorlanmadan istihdam edebilecektir. Dolayısıyla Almanya'daki üniversiter yıkım Türkiye'ye bir olumluluk olarak yansır; buradaki Almanizm'i aşındırmak bir yana parlatır bile.

Türkiye, başlangıçta belki de hiç amaçlamasa da özellikle İttihat ve Terakki döneminden itibaren Avrupa ülkeleriyle her alanda sıkı biçimde bütünleşmeye girişmiştir. İlişki kanalları da çoğullaşmaktadır. Örneğin ilk savaşta İstanbul Darülfünunu'na ve Mühendis Mektebi'ne Almanca konuşan öğretim üyeleri gelir. Sözgelimi bir Avusturyalı olan Karl Terzaghi zemin mekaniği disiplinini İstanbul'da Mühendis Mektebi ve Robert Kolej'deki görevleri sırasında kuracaktır.[11] Bu konudaki ilk kitap İstanbul'da Fransızca olarak yayımlanır.[12] Berlin'de İslam Sanatları Müzesi'ni kuracak ve Selçuklu dönemi mimarlığı üzerine ilk kapsamlı monografik araştırmalardan birini, "Konya Köşkü"nü[13] yayımlayacak olan önemli bir Alman sanat tarihçisi Friedrich Sarre, İttihat ve Terakki döneminde burada bir dost çevresi bile edinir.[14] Türk sanat ve mimarlık tarihçiliği üzerindeki Alman aşısı uzun erimli olacak-

10. Sevil Özçelik, *Promoting an Alliance, Furthering Nationalism: Ernst Jaeckh and Ahmed Emin in the Time of the First World War*, Klaus Schwarz Verlag, Berlin, 2018. Aynı konuda: Sevil Özçelik Dumanoğulları, "Alman Emperyalizmi ve Türk Milliyetçiliği: Ernst Jaeckh ve Ahmed Emin (Yalman)", *Toplumsal Tarih*, 335, Kasım 2021, s. 16-23.

11. Terzaghi için bkz. Kemal Özüdoğru, "Modern Zemin Mekaniğinin Kuruluşu: Karl Terzaghi ve Türkiye", *İTÜ Dergisi / d Mühendislik*, 2/5, 2003, s. 3-11. Daha kapsamlı bir biyografi: Kemal Özüdoğru, *Yaşadıkça Öğrenmek: Karl Terzaghi'nin Hayatı*, İnşaat Mühendisleri Odası Yayınları, İstanbul, 2000. Ergün Toğrol, "Zemin Mekaniğinin Temelleri", *İTÜ Dergisi / d Mühendislik*, 10/4, 2011, s. 15-22.

12. Karl Terzaghi, *Procèdes généraux de construction, 1916-1918*, Zemin Mekaniği ve Temel Mühendisliği Türk Milli Komitesi, tıpkıbasım 1995.

13. Friedrich Sarre, *Der Kiosk von Konia*, Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1936.

tır. Temel bilimler, mühendislik ve mimarlık için olduğu gibi arkeoloji ve sanat tarihi öğrenimi için de Almanya tercih edilir. Strzygowsky'nin "Altai-Iran" başlıklı kitabı daha ilk basıldığında İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ne ulaşır.[15] Kitap Türklerin (genelde kuzey Avrasya göçebelerinin) Orta Asya'dan başlayan hareketliliğinin sonuçlarını sanat ve mimarlık alanındaki kesişmelerle açıklar. Sonraki dönemde bu meseleye değinen tüm Türk tarihçiler 20. yüzyıl boyunca onun kuramsal historiyografik açıklama modelini kullanacaklardır. Kitabın etkisi de siyasal iktidarın tercihleriyle değil, bu konuda benzer başka bir akademik metnin hiçbir yerde yayımlanmamış olmasıyla açıklanmalıdır.

Yine Almanya ile mimari ilişki kanallarından biri olan ve Werkbund tarafından düzenlenen İstanbul'da inşa edilecek (ama gerçekleşmeyecek) "Türk-Alman Dostluk Evi" binası yarışması[16] özellikle önemsenmelidir. Bu yarışmaya projeleriyle katılanlar sonraki iki savaş arası dönemde Türkiye'de önemli mimari etkinlikler göstereceklerdir. Örneğin Bruno Taut,[17] Hans Poelzig, Paul Bonatz, Martin Elsaesser[18] gibi önemli erken modernist mimarların Türkiye ile ilk temasları bu yarışmada gerçekleşir. Werkbund'un modern tasarım tarihinde bir dönemeç olan yıllıkları burada dağıtılır. Orada yayımlanışı sayesinde, Bonatz Dostluk Evi yarışması için İstanbul'a geldiğinde, Osmanlı hariciye görevlisi İsmail Cenani'yi ziyaret edecek ve onun kendisi tarafından tasarlanmış Stuttgart Garı projesinin kulesi silindirik bir kitleyle biten uygulanmamış ilk versiyonunu bildiğini hayretle görecektir.[19]

14. Malte Fuhrmann, "Friedrich Sarre, der zeitgenössiche 'Orient' und der Erste Weltkrieg", *Wie die islamische Kunst nach Berlin Kam. Der Sammler und Museumdirektor Friedrich Sarre (1865-1945)*, Julia Gonnella ve Jens Kröger (haz.), Reimer, Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Kunst, Berlin, 2015, s. 47-59.

15. Josef Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung: Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhaeuser geistigen Lebens*, J. C. Hinrich'sche Buchhandlung, Leipzig, 1916. Kitabın Darülfünun Kütüphanesi'nde çıkma çok kullanıldığı anlaşılan bir nüshası kitaplığımdadır.

16. Yarışmanın bir kitabı basılır; hatta Türkiye'de dağıtılmak üzere Türkçe kapaklı bir özel baskısı da yayımlanır: Theodor Heuss (haz.), *Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel. Ein Wettbewerb deutscher Architekten*, Verlag F. Bruckmann, Münih, 1918.

17. Taut bu yarışma için İstanbul'a gelir ve gözlemlerini yazar: Bruno Taut, "Reiseeindrücke aus Konstantinopel, 1916", *Bruno Taut. Ex Oriente Lux. Die Wirklichkeit einer Idee*, haz. Manfred Speidel (haz.), Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2007, s. 73-78.

18. Bkz. Tobias Schlunk, *Das "Haus der Freundschaft" und der Genius Loci: Martin Elsaessers Beitrag in dem Architekturwettbewerb des Deutschen Werkbundes für ein deutsch-türkisches Kulturhaus in Konstantinopel 1916*, Wasmuth, Berlin, 2018.

1930'larda yeni Ankara'yı planlayacak olan Jansen savaş içinde metropol üzerine Darülfünun'da bir konferans verecek ve metni Türkçe-Almanca iki dilde basılacaktır.[20] Türkçede metropol üzerine verilmiş ilk konferans ve aynı konuda basılmış ilk yayındır bu. Jansen'in sonradan Ankara planlaması için çağrılması belli ki bir rastlantı değildir. Kaldı ki, Türkiye'de kent planlama çalışması yapmak genelde çekicidir. Lörcher, daha 1920'lerde İstanbul ve Ankara için planlama yapar.[21] Sadece Almanca konuşanlar değil, Fransızlar da Türkiye'de çalışma imkânı bulur: Danger Kardeşler İstiklal Savaşı'nda yıkılan İzmir'i yeniden planlar.[22] Bugünkü İzmir'in merkez kesimi onların planıyla inşa edilecektir. Dönemin ve 20. yüzyılın belki de en tanınmış mimarı olan Le Corbusier'ye yeni bir İzmir planlaması işi daha verilecektir.[23] Bir diğer Fransız Henri Prost 1951'e kadar İstanbul planlama çalışmalarından sorumlu olacaktır.[24] İtalya'yla da benzer bir ilişkiler bütününden konuşmak mümkündür.[25] Mimarlıkta Rusya ile de bir ilişkiden, kuşkusuz çok daha küçük ölçüde söz edilebilir. Rus mimarlar Nazilli ve Kayseri'de tekstil fabrikası kompleksleri inşa eder. İzmir'de Kültür Park içerdiği Paraşüt Kulesi gibi elemanlarla dönemin Sovyet girişimleriyle bağlantılı görünür. Kültür Park adı bile o dönemin Sovyet pratikleriyle ilişkili olmalıdır. Moskova'da Tsentralny Park Kultury (bugün Gorki Parkı) aynı adı ve hatta işlevi paylaşır. O mekânın 1923'ten başlayarak tarımsal ve endüstriyel üretim sergisi için tasarlandığı ve 1928'de yeniden planlandığı dikkate alınırsa benzerlik şaşırtmaz.

Tüm bu ilişkilenmeleri Türkiye'nin de Avrupa mimari ilişkiler ağına katılmaya başladığı şeklinde yorumlamak mümkün. Mimarlık sis-

19. Paul Bonatz, *Leben und Bauen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 4. Baskı: 1957, s. 78-79.

20. Hermann Jansen, *Zaman-ı Hazırın Büyük Şehri / Die Grossstadt der Neuzeit*, Ahmed İhsan ve Şürekası, İstanbul, 1333/1917.

21. Lörcher için bkz. Ali Cengizkan, *Ankara'nın İlk Planı: 1924-1925 Lörcher Planı*, Arkadaş, Ankara, 2018.

22. Uğur Tanyeli, "Çağdaş İzmir'in Mimarlık Serüveni", *Üç İzmir*, YKY, İstanbul, 1992, s. 327-338.

23. Didier Laroche, Jean-Luc Maeso ve Volcker Ziegler (haz.), *Le Corbusier Türkiye'de: İzmir Nazım Planı 1939-1949*, Kırmızı Kedi, İstanbul, 2020.

24. *İmparatorluk Başkentinden Cumhuriyet'in Modern Kentine. Henri Prost'un İstanbul Planlaması (1936-1951)*, sergi kitabı, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2010.

25. Erhan Berat Fındıklı, *Mare Nostrum: Mussolini Dönemi'nde Türkiye'de İtalyan Mimarlar, Arkeologlar ve Seyyahlar (1922-1943)*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2018, s. 31-109.

teminin daha 12. yüzyıldan başlayarak Avrupa ölçeğinde bir haberleşme ve çalışma düzeni ve bütünleşmesi ürettiği kesin. Türkiye daha 13. yüzyıldan itibaren mimari anlamda Latin Akdeniz'den haberdar olmuş ve "know-how" transferleri de yapmıştır.[26] 18. ve 19. yüzyıllardaysa Avrupa Barok mimarlığıyla başlayarak tasarım yaklaşımları ithalatından da söz edilebilir. Ancak, Avrupa genelinden mimarlık bağlamında bilgi sahibi olma ve doğrudan ilişkilenme imkânı ancak Erken Cumhuriyet'te gündeme gelecektir. Türkiye artık o çağa kadar hiç olmadığı oranda dışa açıktır. Kendi kültür alanıyla sınırlı kalmayarak dışa açılmaya girişmekse modernitеden başka bir şey değildir. Giddens'in anlatımıyla, bu eskisinden radikal biçimde farklı bir zamansallık tahayyül etmek ve kurmaktır. Başka bir deyişle, zamanın ve mekânın "boşaltılmasıdır".[27] Söz konusu boşaltma onların içinin toplumsallıkla artık her ikisine de kopmaz biçimde bağlı olmaksızın doldurulabilmesi imkânı demektir. Toplumsal sistemlerin geleneksel zaman-mekân bağlarından azade olmasıdır.

1929 dünya ekonomik bunalımı da dışarısıyla mimari ilişkilenmeleri kolaylaştırır. Avrupa'da ve özellikle Almanya'da mimarlık işleri durur. Türkiye'deyse hâlâ mimari tasarım ve inşaat imkânları vardır. Türkiye'de açılan mimarlık yarışmalarına azımsanmayacak sayıda yabancı katılımı vardır. Hatta, Türkiye'de mimarlık işi almak Avrupa'dan bakıldığında çekici görünür. Fritz August Breuhaus de Groot, Türkiye'de çalışan Bonatz'a gıptayla, "Orada kim bilir ne denli yüksek bir yaşam standardına sahipsindir," mealinde yazar.[28] Yeni inşa edilmekte olan bazı şeker fabrikası yerleşkelerini Almanya'dan o planlayacaktır.[29] Elsaesser Ankara'da Sümerbank binasını tasarlar. Fransız Perret Kardeşler Taksim'deki opera binasını tasarlar ve inşaatı da başlatırlar.[30] İsviç-

26. Uğur Tanyeli, "L'influenza italiana sull'architettura dei turchi", *Italia e Turchia tra passato e futuro: Un impegno comune, una sfida culturale*, haz. E. Danacıoğlu Tamur ve F. L. Grassi, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2009, s. 37-53.

27. Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1990, s. 17-21.

28. Paul Bonatz, *a.g.e.*, s. 246.

29. Türkiye için çalışmaları: *Bauten und Raeume: Landhaeuser, Banken, Verwaltungsgebaeude und andere representative Bauten, Innenraeume, Schiffe, Flugzeuge, Luftschiff LZ 129 von Fritz August Breuhaus de Groot*, Verlag Ernst Wasmuth G.m. b.H, Berlin, 1935, s. 122-33.

30. İlk projenin bir ön cephe görseli için: Abidin Daver, Safa Günay, Mazhar N. Resmor (haz.), *Güzelleşen İstanbul*, Maarif Matbaası, İstanbul, 1944, sayfa numarası yok (resim altyazısı: Taksimde yapılacak büyük opera binasının avan projesi).

reli Ernst A. Egli Güzel Sanatlar Akademisi'ni yeniden organize eder. Burada çok sayıda yapı tasarlayacaktır.[31] Avusturyalı Wilhelm Schütte[32] ve eşi ünlü Frankfurt mutfağının tasarımcısı Margarete Schütte-Lihotzky[33] burada çalışacaklardır. Hatta, ülkelerinde siyasal ve mimari anlamda muhalif (sol) kimlikli oldukları için barınamayan Bruno Taut ve Schütte-Lihotzky gibi önemli adlar burada yaşama ve ürün verme imkânı bulurlar.

Mimarlık alanında Avrupa ile ilişkiler özellikle Birinci Dünya Savaşı yıllarından başlayarak önceki dönemdekinden farklı bir yoğunluk kazanmıştır. Yabancıların Türkiye'de çalışma koşulları da değişmiştir. Öncesinde de Türkiye'de çalışan Avrupa kökenli inşaat firmaları ve mimarlar vardı.[34] Geç 19. ve erken 20. yüzyılda Levanten mimarların İstanbul'da yoğun biçimde etkinlik gösterdiği bilinir.[35] Onlar burada serbest mimarlık kariyeri yürütmüşler, kentin varlıklı Türk ve gayrimüslimleri için çalışmışlardır. Buraya Erken Cumhuriyet'te gelenlerse çok ağırlıklı olarak kamu kurumlarıyla bağlantılı olmuşlardır; onlar tarafından ücretlendirileceklerdir. O nedenle, geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyılda buraya çalışmak için –belki Raimondo D'Aronco hariç– ikincil önemde mimarlar gelirken, artık tanınmış ve ünü ülkelerinde tesis edilmiş mimarlar da gelmeye başlar. Türkiye Avrupa mimarlık sahnesine henüz kendi yetiştirdikleriyle olmasa da katılmaya başlamıştır. Ancak Türklerde de bir hareketlenme başlamıştır. Örneğin önemli modernist mimarların yanında çalışmaya giden Türkler vardır. Seyfi Arkan Poelzig ile[36] Berlin'de, Burhan Arif Ongun Le Corbusier ile[37] Paris'te çalışacaktır. Soyut bir Avrupa mimari ortamıyla değil, oradaki

31. Leylâ Alpagut, *Cumhuriyetin Mimarı Ernst Arnold Egli: Türkiye Yılları, Anılar ve Ankara İçin Yapılar*, Boyut, İstanbul, 2012. Oya Atalay Franck, *Politika ve Mimarlık: Ernst Egli ve Türkiye'de Modernliğin Arayışı (1927-1940)*, TMMOB Mimarlar Odası Yay., Ankara, 2015. N. Müge Cengizkan, Selda Bancı ve Ali Cengizkan (haz.), *Ernst A. Egli: Türkiye'ye Katkılar. Yerel Yorumlar, Eğitimde Program, Pratiğin Muhasebesi*, TMMOB Mimarlar Odası Yay., Ankara, 2017.

32. Ute Waditschatka (haz.), *Wilhelm Schütte Architekt: Frankfurt - Moskau - Istanbul - Wien*, Park Books, 2019.

33. Hakkında çok sayıda yayın vardır. Örneğin: Mona Horncastle, *Margarete Schütte-Lihotzky: Architektin - Widerstandskaempferin - Aktivistin*, Molden Verlag, Viyana, 2019.

34. Türkiye'de çalışan inşaat ve mimari teknik elemanları için hazırlanmış şu rehbere bkz. Alexandre M. Raymond, *Notes pratiques et résumés sur l'art du constructeur en Turquie*, Typo-Litographie Centrale I. Della Rocca, İskenderiye, 1908.

35. Cengiz Can, *İstanbul'un Yabancı ve Levanten Mimarları*, Arketon, İstanbul, 2020.

seçkin aktörlerle buluşma talebi doğmaktadır ve bugüne dek devam edecektir. Türk mimarların Avrupa'daki bir mimarlık sergisine ilk davetli katılımıysa 1939'da Milano Trianeli'ne yapılacaktır.[38]

2

Dönemin dünya ve özellikle de Avrupa ölçeğindeki genel eğilimleri ve değişimleriyle Türkiye'deki değişim rotaları erken 20. yüzyıldan itibaren belirgin paralellikler gösterir. Bunun amaçlanmış ve ideolojik destekli bir paralellik olduğu da iddia edilemez. Ülkenin iki dünya savaşı arasındaki değişimi, Avrupa ve dünya değişimleri çerçevesinde ne bir arıza, ne de bir mucizedir. Türkiye Avrupa'nın mimari değişim kervanına estetik tercihleri bağlamında da eklemlenmektedir. Daha 1900'lerden başlayarak bir İstanbul Art Nouveau mimarlığından söz edilebilir hale gelir.[39] Fransa ve ABD'den Japonya'ya kadar uzanımı olan Art Deco burada da 1920'lerden 1940'ların başlarına kadar varlık kazanır.[40] Ne ulus inşasıyla, ne Batılılaşma ideolojisiyle, ne de siyasal iktidarın tercihleriyle açıklanamayacak bir eğilimdir o. Özellikle İstanbul'da bir Art Deco dalının ortaya çıkışı Avrupa'daki mimari değişimlerden, hatta "modalar"dan haberli olmakla doğrudan ilişkilidir. Varlığı İstanbul burjuvazisinin her alanda dışa açılmaya başlamasıyla açıklanabilir. Historiyografik açıdan çok önemsenmelidir.

Modernist mimari düşünceler ve eğilimler de buraya doğrudan ulaşır. Mimarlıkta özellikle Fransa/Fransızca ve Almanya/Almancadan Türkiye'ye doğru bir yayın akışı vardır. Mimar kitaplıkları o yılların önemli Alman yayınlarını içermeye başlayacaktır. *Bauhausbücher* dizisinin bugün ender kitap statüsünde olan yayınlarına o yılların Türk mimar kitaplıklarında rastlanır. Özellikle Fransız ve Alman mimarlık periyodiklerinin Türkiye'de takipçileri vardır. Henüz avangart yayınlar azınlıkta olsalar bile, küçük Türk mimar camiası 1930'lardan itibaren

36. Uğur Tanyeli, "Seyfi Arkan Berlin'de: Üç Mektup, Dört Açıklama Denemesi", *Modernist Atılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan*, haz. Ali Cengizkan, A. Derin İnan, N. Müge Cengizkan, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara, 2012, s. 45-56.

37. Uğur Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000*, Garanti Galeri, İstanbul, 2007, s. 67-72.

38. Türk katılımcılar için bkz. Agnoldomenico Pica, Giuseppe Pagano ve Antonio Marchi, *Nuova architettura nel mondo – Quaderni della Triennale*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1938, s. 135-36, 353-55.

39. Müjde Dila Gümüş (haz.), *İstanbul Art Nouveau'su*, Albaraka, İstanbul, 2023.

40. Örnekler için bkz. Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000*, s. 185-210.

anadamar Alman ve Fransız medyasını izlemektedir.[41] Fakat en önemlisi, Le Corbusier'nin modern mimarlık için yaşamsal önemdeki kitapları burada okunur. Onun 1920-25 arasında yayımlanan avangart dergisi *L'Esprit Nouveau*'nun İstanbul'da da alıcısı vardır. En azından Le Corbusier bunu iddia eder. Bu yayın akışı özellikle önemsenmelidir, çünkü söz konusu ürünler dünya genelinde de Modernist hareketin tetikleyicileri olmuştur. Buna mütevazı da olsa bir Türk katılımından bahsedilebilir. Celal Esad Arseven *Yeni Mimari* ve *Şehircilik* başlıklı kitapları ve Camillo Sitte'den yaptığı *Şehir Mimarisi* (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*) çevirisiyle Avrupa-Türkiye buluşmasında anahtar bir figürdür.[42] Onun dışında da söz konusu buluşmada rol oynayan ve Modern mimarlığı makaleleriyle savunan, yorumlayan kişiler vardı. 1930'larda beliren Türkiye modernizmine devlet yönetiminin destekleyici bir ideolojik müdahalesinden bile söz edilemez. Mimari modernizmi toplumsal ortam varetmektedir.

Rusya üzerinden estetik modernlikle bir başka yüzleşme güzergâhı vardır ve resmi söylemlerle hiçbir biçimde bağlantılı değildir. Nâzım Hikmet'in şiiri, sözgelimi "Makinalaşmak İstiyorum!" (1923) gibi bir şiiri doğrudan 1920'lerin Sovyet Konstrüktivist geleneğiyle bağlantılı olarak yorumlanabilir. Onun kitaplarının dönemin Rus kitaplarının modernist kapaklarıyla ilişkili tasarımları Türkiye'deki ilk modern grafik tasarım ürünleri arasında sayılır. Ülke belli ki açıklaması sadece yönetimin kararlarıyla sınırlı olmayan bir yaygınlıkta o zamana dek olmadığı kadar dışa açık hale gelmiştir. Tüm estetik pratikler için bu iddia geçerlidir.

Kadın özgürleşmesi gelişmiş kapitalist ülkelerdekiyle hemen hemen aynı gerekçelerle Avrupa'da yüzyılı aşkın süre, Türkiye'deyse bir çeyrek yüzyıl kadar süren bir söylemsel antrenmandan sonra oldukça kolay kabul görür. Avrupa'da olduğu gibi burada da art arda savaşlardan ötürü erkek sayısı azalır. Kadınlar ideolojik gerekçelerle olmaktan çok, günün şartlarına bağlı olarak da serbestleşirler. Birinci Dünya ve İstiklal Savaşı'nın ardından bazı yörelerde kadınların %30'a varan oranda dul olduğu anımsanmalıdır. Dolayısıyla, neredeyse kaçınılmaz

41. Uğur Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri*..., 4. Bölüm: "1900'den Bu Yana Mimarın Bilgi Birikimi ve Kökenleri", s. 40-47.

42. Celal Esad, *Yeni Mimari*, İstanbul, 1931; *Şehircilik (Urbanizm)*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1937. Camillo Sitte, *Şehir Mi'marisi: Şehirleri İnşa Etmek San'atı*, çev. Celal Esad, Şehremaneti Matbaası, İstanbul, 1926. Son kitap Fransızcadan çevrilmiştir ve Almanca orijinalden bir ölçüde farklıdır.

olarak bir kadın işgücü oluşmaktadır.[43] Kadınlar önceki yüzyıllarda olmadıkları kadar değerlidir artık. Dünya genelinde yüzyıllardır bir erkek mesleği olan mimarlığa kadınların katılımını ve 1929'dan itibaren Türkiye'de mimarlık okullarına kabulünü de bu bağlamda düşünmek gerekir.

Bu sıralananların genelde modernleşme süreçleri çerçevesinde değerlendirilmesi anlamlı olur. Toplumsal yaşamı dönüştüren pratikler ülkeye özellikle İstanbul'dan başlayarak sızmışlardır ve giderek daha çok sızacaklardır. Modernite burada da otorite tarafından dayatılan bir dünya-tarihsel durum değil,[44] "yerli" bir üretim sürecidir. Metropoliten gündelik yaşamın içinde üretilir ve onu dönüştürür. Yeni bir kentsel yaşam inşa edilmektedir.[45] Artık çoktan anlamını yitirmiş o terim kullanılırsa, Türkiye, özellikle İstanbul Batılılaştırılmaz, zaten Batılılaşmaktadır. Daha doğrusu modernleşme süreci sürüp gitmektedir. Tanzimat'tan beri gündemde olan ideolojik dirençler ortadan kalkmaktadır. O açılımsa, başta da belirtildiği gibi, Balkan ve Birinci Dünya Savaşları'nı yaptığı katastrofik etkilerle "öteki"nden öğrenmeye yönelik ikircikli kültürel pozisyonu aşındırmaktadır. İstiklal Savaşı ise yeni bir psikososyal özgüven ortamı inşa eder. "Öteki" artık entelijansiya için önceki yüzyıldaki kadar korkutucu değildir. Erken Cumhuriyet 19. ve 20. yüzyıllar Türkiyesi'nin en özgüvenli ve dışa açık olduğu toplumsal ortamdır. Ülke genelinde başarılı olunabileceği iyimserliği yeşerir. Özellikle İstanbul Art Deco mimarlığının o iyimserlikle bağlantılı olduğu düşünülebilir. Ancak mimari modernizm için de aynı sözler yinelenmelidir. Başka mimarlıklar aranabileceği, düşlenebileceği ve yapılabileceği fikri egemendir ülkeye. O sayede ülkenin küçük enteli jansiyası ve mimar camiası 1910'lardan başlayarak 1940'ların sonlarına kadar önce mimarlık elkitapları, ardından mimarlık düşüncesi metinleri yazmayı deneyecektir.[46] Oysa 1950'ler ve 1960'ların başları arasın-

43. Yiğit Akın, *a.g.e.*, s. 144-62 (5. Bölüm: "In the Home: Wives and Mothers").

44. Modernitenin merkezi yönetim tarafından dayatılmış olduğu savlarına Tekeli'nin yaklaşımı bağlamında bir eleştiri için bkz. Uğur Tanyeli, "İlhan Tekeli Düşüncesi: Çözüm Odaklı Bilgi Üretimi ve Yorumlama", *İdeal Kent: Kent Araştırmaları Dergisi / Journal of Urban Studies*, 29, 2020, s. 201-13.

45. Bkz. Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat: İnkılap ve Travma 1908-1928*, Doğan Kitap, İstanbul, 2017.

46. Türkiye'de mimarlık kitapları yazımı 1873'te V. Marie de Launay, Montani Effendi ve Edhem Paşa (haz.), *Usul-i Mi'mari-i Osmanî / L'Architecture ottomane. Ouvrage autorisé par Iradé Impérial et publie sous le patronage de Son Excellence Edhem Pacha, Ministre des Travaux Publics, Président de la Commision Imperiale*

da ortam İTÜ Mimarlık Fakültesi tezleri hariç suskundur. O grupta da en fazla mimarlık tarihi metinleri üretilir. Erken Cumhuriyet ile ardındaki dönem arasındaki fark için bu karşılaştırmadan daha aydınlatıcı yorum yapmak zordur.

3

Osmanlı bağlamı Erken Cumhuriyet mimarlığını tartışmak için en az başvurulan historiyografik başlıktır. Genel eğilim ulusalcılığın ve Batılılaşmanın Osmanlı dönemi içindeki ideolojik kökenlerinden söz etmektir. Çok yalın biçimiyle mimarlıkta modernizmin Batılılaşma ideolojisiyle ve ulusal romantik Milli Mimari hareketinin ulusalcılıkla içsel bağlantısından çok konuşuldu. Fakat mimarlık ne sadece mimarlık söylemlerinin tanımladığı mutlak mimari içerikli bir ortamda ne de salt siyasal-ideolojik bir zeminde gerçekleşiyor. Mimarlığın 1923-50 arasındaki serencamını anlatmak için bu açıklama modellerinin tümüyle geçersiz olduğu kuşkusuz söylenemez. Ama o modelleri değil, aynı modellerin açıklamaya çalıştığı değişimlerin hangi psikososyal ortamda belirdiklerini tartışmak gerekiyor. Batılılaşmayı da, uluslaşmayı da mümkün kılan toplumsal ortamı incelemek anlamlı olacaktır.

Yukarıda da birkaç kez vurgulandığı gibi Balkan, Birinci Dünya ve İstiklal Savaşları'nın bitişinin ardından neredeyse tüm toplumsal grupların Osmanlı geçmişine psikososyal bir yabancılaşma yaşadığı tarihsel araştırmalarda çoğu zaman gözden kaçırılır. Bu iki karşıt doğrultuda çalışan bir yabancılaşmadır. Bir taraftan çok travmatik bir kaybın getirdiği inkâr ve nefretle dışavurulur; öte taraftan da uzak geçmişin yüceltilmesi şeklinde... Özellikle Geç Osmanlı dönemi yaygın biçimde sempati duyulan bir konu olmayacaktır. Sadece İstanbul'da Osmanlı üst sınıflarının kimi kalıntıları bir tür "eski güzel günler" nostaljisi üretirler. Onlar bile ancak 1940'lardan başlayarak bunu iddia edeceklerdir. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar ve Abdülhak Şinasi Hisar[47] böyle istisnai kişiliklerdendir. Gelecekte Osmanlı geçmişini yücelten ilk mimarlardan biri olacak Ekrem Hakkı Ayverdi bile ancak 1950'lerde uy-

---

Ottomane pour L'Exposition Universelle de 1873, à Vienne, Imprimerie et Lithographie Centrales / Pascal Sebah, İstanbul, 1873 ile başlar, ancak 1910 sonrasında bir çoğalma vardır.

47. Beyaz Ruslar ve etkileri için bkz. Bilge Ar, "İşgal İstanbul'unun Kentsel Dönüşümünü Beyaz Ruslar Üzerinden Okumak", *Yıllık: Annual of Istanbul Studies*, 1, 2019, s. 101-22.

gun bir toplumsal zemin bulup konuşkanlaşmaya başlar.[48] 1930'ların sonuyla 1940'larda kendisi için tasarladığı ev bile hiçbir Osmanlı referansı içermez; iddiasız bir modernist tasarımdır.

Bu psikososyal ortamda eski fiziksel çevrelerin estetik ve tarihsel değeri üzerinde konuşmak ve ikna etmek, Erken Cumhuriyet bir yana, 1970'lerde bile kolay olmayacaktır. Çoğu yerde mimari üretimin, özellikle konut üretiminin hâlâ vernaküler pratiklerle yürütüldüğü bir ülkede tarihselci mimarlık önermek de kolay olmaz. Ülkenin büyük kesimi hâlâ geleneksel konut stoğuyla karakterize olur ve öyle yapılanmayı sürdürürken, tarihseli çağrıştırmak çekici değildir. İstanbul ise bu manzarada özel bir durum oluşturur. Orada geleneksel inşaat ve vernaküler konut zaten geç 19. yüzyılda bile bitmiştir. İstanbul'da Birinci Savaş'ın ardından ahşap konut yapılmaz.[49] Geç Osmanlı İstanbulu'nu vareden ağırlıklı biçimde Avrupa kökenli endüstriyel ahşap malzemeyle konut inşa etme pratiği pahalı hale gelmiştir. Metropolün konut stoğunun geç 19. yüzyıldan başlayan kargirleşme süreci 1930'ların başında tamamlanır. 1920'lerden başlayarak onyıllarca "eskiye rağbet" yoktur. Olsa olsa İç Batı Anadolu'dan başlayarak doğuya doğru çoğu yerde ve özellikle kırsal alanda geleneksel yapım pratikleri yaşamaya devam eder.

Bu koşullarda ulusalcı bir mimarlık üretme kaygısının da eşzamanlı olarak doğmuş oluşu çarpıcı bir gerilim yaratır. 1910'lardan itibaren varlık kazanacak ulusal romantik (milli) mimarlık artık bir kargir mimarlığıdır. Dolayısıyla, ulusalcı romantik mimarlığın önemli adları tarihselci bir tasarım dili kurmaya giriştiklerinde bunu Avrupa'dan, özellikle Fransa'dan transfer edilen yapım teknolojisiyle gerçekleştirebilirler. Dönemin Ali Talat ve Kemalettin Bey gibi mimarları inşaat teknolojisi el kitapları yazdıklarında geleneksel değil, ithal bilgiye yaslanırlar.[50] Yapıları da inşai özellikleriyle ve konfor donatılarıyla aynı niteliktedir. Eski arkitektonik morfolojiyi hatırlar, geleneksel teknolojiyi çok olağan gerekçelerle görmezden gelirler. Zaten en azından 19. yüz-

48. Ekrem Hakkı Ayverdi, *Makaleler*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1985, s. XII-XVIII'deki listeye göre ulusalcı/Osmanlıcı ilk makaleleri 1952'den başlar.

49. Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000...*, 4. Bölüm: "İstanbul'un Ahşabı: Doğumu ve Ölümü", s. 74-93.

50. Bkz. Uğur Tanyeli, "Bir Ulusalcılık Açmazı Olarak Mimar Kemaleddin ve Ali Tal'at Bey'in 'Fenn-i Mimari'si", *Mimar Kemalettin ve Çağı: Mimarlık/Toplumsal Yaşam/Politika*, A. Cengizkan (haz.), Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müd., Ankara, 2009, s. 93-102.

yılın ortalarından başlayarak İstanbul ve ardından Türkiye kentleri yabancı inşaat teknolojisini içselleştirerek radikal dönüşümler geçirmektedir.

Geç 1930'lardan 1940'lara uzanan aralıktaki "2. Milli Mimarlık" diye etiketlenen dönemi anlamak için de yine dünya geneline göz atmak gerekir. Sadece Almanya'da değil, Japonya, Sovyetler, ABD gibi ülkelerde de karşı-modernist eğilimler güçlenmektedir.[51] Türkiye'de de aynı şey olacaktır. Ne var ki Türk ulusalcılığı geçmişin hangi verilerini ve hangi dönemlerini hatırlamak, hangi açıdan da unutmak gerektiği gibi kararlar vermek zorunda kalır. Bu zorunluluk dünya genelindeki sayısız ulusalcı söylem üretimi arasında Türk ulusalcılığını neredeyse benzersiz kılar. Historiyografik bir seçme yapmak gerekir. Bunun mimari uzanımlarından biri bugüne kadar sürecek bir 16. yüzyıl güzellemesi şeklinde olur. Mimarlık tarihi metinleri uzun süre böyle yazılacaktır. Diğeriyse eski konut mimarisiyle bir aşk-nefret ilişkisi tesis etmektir. Sedad Hakkı Eldem[52] başta olmak üzere kimi mimarlar "Türk Evi"[53] genel adı altında yorumladıkları geleneksel konut mimarisinin bugüne esin kaynağı olması imkânlarını ararlar. Fakat esin kaynağı olmasını umdukları şey, geleneksel *domestisite* ve *Wohnkultur* değil, eski konutun morfolojisidir. Bu arayış mimarlık öğretiminde önemli bir güzergâh oluştursa da,[54] özel şahısların mimarlık taleplerinde 1930'larda pek az, 1940'larda kısıtlı ölçüde gündeme gelir.

Öyle görünüyor ki, Birinci Dünya ve İstiklal Savaşları'nın ardından yeni Türkiye'de Osmanlı'yı hatırlamak da zordur, unutmak da. Bir ikilem doğar. Osmanlı dönemine yönelik bakışlar çelişkilerle tanımlıdır. Bir yandan ulusal geçmişin inşası için Osmanlı'nın başarılarını vurgulamak, öte yandan da değişimi meşrulaştırmak gerekir.[55] Başarısızlıklar ve kayıplarla karakterize edilen Geç Osmanlı dönemi ise pek çok

51. Bu tırmanışa kısa bir bakış: Jean-Louis Cohen, *The Future of Architecture, Since 1889*, Phaidon, New York, 2012, "The Spectrum of Classicisms and Traditionalisms" bölümü.

52. Esra Akcan, "Eldem, Arseven, Egli ve 'Türk Evi' Tezinin Algılanan Nesnelliği", *Sedad Hakkı Eldem II: Retrospektif*, haz. Bülent Tanju ve Uğur Tanyeli, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2009, s. 47-55.

53. Türk Evi'nin "keşfi" için bkz. Yavuz Sezer, "Bir Türk Âşiyânı Yapmak: Yirminci Yüzyıl Başlarında Geleneksel Osmanlı Evinin Tarihî Miras ve Mimari Model Olarak Algılanışı", Ali Cengizkan (haz.), *Mimar Kemalettin ve Çağı...* ve Uğur Tuztaşı, "İdealleş[tiril]miş 'Türk Evi' Fikrinin Historiyografik Çözümlenmesi", *Iconarp: International Journal of Architecture and Planning*, 1/1, s. 66-91.

54. Mimarlık öğretiminde geleneksel konut mimarisinin yeri için: Uğur Tanyeli, "Milli Mimari Semineri: Bir Kavga ve Bir Efsane", *Sedad Hakkı Eldem II*, s. 56-80.

açıdan unutulmak istenen bir dönemdir. Ancak bir yandan da yeni ulus-devlet doğmaktadır. Ulusal bir geçmiş inşa etmek gerekir. Türk mimarlık tarihçiliği tam da bu inşa eylemini yapabilmek için zorunlu bir pratik olarak gündeme gelir (bkz. 1. Bölüm). 1873'ten, *Usul-i Mi'mari-i Osmani*'nin yazılışından başlayan ve önce çok yavaş yürüyen bu süreç Erken Cumhuriyet'te ivme ve kapsam kazanır. Celal Esad Arseven 1928' de Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan bir Türk sanatı ve mimarlığı kavramı ve anlatısı kurmayı deneyen ilk kişi olur.[56] O zamana kadar Osmanlı ile sınırlı olan historiyografik ufku sanat ve mimarlık alanında Osmanlı öncesini kapsayacak şekilde genişletir. Tanımladığı izlek bugün bile anahatlarıyla kullanılırlığını sürdürmektedir. 1930'lardaysa Fransa'dan gelen Albert Gabriel 1931-41 arasında burada kalarak yönetimin desteğiyle Anadolu'daki Osmanlı öncesi Türk mimari mirasının kapsamlı bir dökümünü yapacaktır.[57]

Ne var ki, önceki paragrafın başında anlatılan ikilemden ötürü Erken Cumhuriyet modernleşmesi bugün artık ciddi historiyografik çalışmalarda unutulmuş yükseliş, duraklama ve çöküş dönemlemesine mimari anlamda da mecbur olur. Hatta yükseliş dönemi 16. yüzyıl bir tür yitirilmiş modernlik aralığı olarak tanımlanmaya çalışılacaktır. Modernlik adeta 16. yüzyılda yakalanmış, ama sonra modernöncesine dönülmüş gibi tahayyül edilir. Bunun Türk mimarlık tarihçiliğinde bugüne kadar varlığını sürdürecek –ancak artık yıkılmakta olan– bir tahayyül olduğu ileri sürülebilir.[58]

Bu sadece bir tarihyazım meselesi değildir; mimari pratiği de doğrudan ilgilendirir. Örneğin, bu koşullarda Erken Cumhuriyet'in bir anlamda çekingen ve müstereddit bir mimari modernizmi olacaktır. Hiç kuşkusuz 1930'lar çok önemsenmesi gereken modernist bir mimari birikim oluşturacaktır.[59] Seyfi Arkan'ın Ankara'da İller Bankası ve Hari-

55. Uğur Tanyeli, "Bir Historiyografik Model Olarak Gerileme-Çöküş ve Osmanlı Mimarlığı Tarihi", *a.g.e.*, s. 43-49.

56. Celal Esad (Arseven), *Türk San'atı*, Türk Ocakları Merkez Heyeti, Akşam Matbaası, İstanbul, 1928.

57. İki önemli corpus hazırlayacaktır: Albert Gabriel, *Monuments turcs d'Anatolie, 1, Kayseri-Niğde*, E. de Boccard, Paris, 1931; *Monuments turcs d'Anatolie, 2, Amasya-Tokat et Sivas*, Paris, 1934 ve *Voyages archéologiques dans la Turquie Orientale: Mardin-Diyarbekir-provinces au-delà du Tigre, Harput, Malatya, Urfa*, 2 cilt, E. de Boccard, Paris, 1940.

58. Bkz. Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan*.., s. 418 vd.

59. Bkz. İnci Aslanoğlu, *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yay., Ankara, 2001.

ciye Köşkü, Şevki Balmumcu'nun Ankara Sergievi, Rüknettin Güney' in Kadıköy Halkevi, Şekip Akalın'ın Ankara Garı gibi başarılı dönem yapıları vardır. Fakat 1930'lar gibi modernizmin yaygınlaştığı bir dönemde bile ortamdaki mimari üretime ilişkin ciddi ikircikli yaklaşımları fark etmek kolaydır. Sözgelimi, muhtemelen 1936'da Güzel Sanatlar Akademisi'nin hazırladığı bir broşür o sırada modernist mimarlığın şampiyonu olarak nitelenebilecek bir okulun bile tereddütler içinde olduğunu ortaya koyar. Broşür metni ülkeyi "kübist" adı altında işgal etmekte olan modern mimarlıklarla mücadele etmek gerektiğine işaret etmekte, bu amaçla Bruno Taut'un okula geleceğini müjdelemektedir.[60] En önemli Alman modern mimarlarından biri olan Taut'un karaktersiz "kübizm"le savaşa çağrıldığını ileri sürmenin nasıl ciddi bir çelişki olduğu görülemez. Yakın geçmişi unutmaya çalışma ve yeni bir güncel konfor arayışı içinde olmanın, yeni imkânlardan yararlanmanın ve tarihsel çağrışımları olmayan morfolojilere yönelmenin, hatta geleceğe yönelik iyimserliğin tek başına avangart bir modernist tavır üretmeye yetmediği aşikâr. Başka bir anlatımla, modernliği içselleştirme, eldeki historiyografik modele uygun bir "yerli" modernlik inşa etme zorunluluğu vardır. 1930'ların sonlarından başlayarak yeni bir milli mimarlık kurmak için bu nedenle çalışılacaktır. Hem güncel malzemelerle inşa edilmiş, güncel konfor olanaklarına sahip, hem de morfolojik olarak buraya ait bir mimarlık oluşturmak için çabalanacaktır.

Ancak tarihselci olmayan mimarlıklar arayanlar da yine geçmişten kopmuş değillerdir. Anadamar modern diye Sigfried Giedion'un, Bauhaus'un, Adolf Behne'nin, Le Corbusier'nin savunduğu gibi radikal bir mimarlık kastediliyorsa, Türkiye'de hemen hiçbir toplumsal grup ve özne onu talep etmez. Bilinçli ve ideolojik mülahazalarla ya da bilinçsiz (yani sadece psikososyal nedenlerle) Osmanlı'dan uzaklaşmak isterler, ama epistemik anlamda geçmişten kopma istekleri kısıtlıdır. Rahatsızlık duyup kaçındıkları şey, çok acı çekerek geçirilmiş bir yüzyılın ardından o dönemi hatırlatacak görüntülerden, mimarlıklardan, artifaktlardan ibarettir. Yalnızca geçmişi çağrıştırmayan, sakin, yeni, konforlu bir fiziksel çevrede yaşamak istemektedirler.

Dünya genelinde radikal mimar modernistler aileyi, geleneksel kadın kimlik rollerini, eski beden kavrayışını, yaş eksenli hiyerarşileri, doğa kavrayışını değiştirmeye yönelik bir episteme inşa etme peşin-

60. *Güzel Sanatlar Akademisi*, broşür, basım yeri ve tarih yok. Taut Türkiye'ye 1936'da davet edildiğine ve broşür metnine istinaden henüz gelmediğine göre, basım tarihi 1936 veya 1937 olmalıdır.

deydiler. Toplumsal olan sayısız oluşum gibi fiziksel çevreye ilişkin eski kavrayışı da yıkmak amacındaydılar. Eski oda bölüntülerini kaldırmayı, konutun işlevsel organizasyonunu farklılaştırmayı, katlar halinde iki boyutlu mekânsal örgütlenmeyi mekânsal çok boyutluluğa doğru değiştirmeyi öngörürler. Mobilyayı dönüştürürler. Endüstriyel teknolojiyi kullanan bir mimarlık kurmaya çabalarlar. Türkiye'deyse psikososyal ortam ve eldeki imkânlar bunların hepsini devrimsel ölçüde uygulama şansı vermez. Türkiye bir endüstri ülkesi değildir. Kimi meselelerdeyse çok önemli mimari değişimler ortaya çıkmaktadır, ancak bunlar Batı Avrupa ve ABD'dekine her zaman koşut olmayacaktır. Örneğin işçiler ve dar gelirliler için konut tasarlamak özellikle Batı Avrupa'da modernistlerin en önemli meşguliyetlerinden biriyken, Türkiye'de bu konu Zonguldak kömür havzasındaki birkaç deneme[61] dışında arızidir. Fakat geç 19. yüzyılda İstanbul'dan başlayan apartmanlaşma Erken Cumhuriyet'te Ankara ve İzmir'e doğru yayılır. 20. yüzyıl içinde tüm ülkeyi karakterize edecektir.

Öte yandan tüm Türkiye kentleri çok belirgin biçimde kargirleşme sürecini yaşamaktadır. Ahşap ve ahşap karkas 1960'lar başlarken tüm ülkede ortadan kalkacak, ama kırsal alanda kerpiç yapım yaşamını 1980'lere kadar sürdürecektir. Kimi mimarlar, örneğin Sedad Hakkı Eldem 1930'lardan başlayarak Osmanlı evini idealize ederken, daha 1950'ye varmadan İstanbul, Ankara ve İzmir'de apartman yaşamı üst ve orta gelir grubu için olağanlaşmıştır. Yeni apartman tipolojileri de doğmaktadır. Ön cephede oturma-yaşama, arka tarafta yatak odaları ve banyo gruplaşması içeren ikili konut mekânı planlaması Kadıköy, Şişli ve Nişantaşı'nda yaygınlaşmışken, eski İstanbul kesiminde birbirlerine camlı kapılarla açılan oda dizileri yapılmaya başlanır.[62] Aslında bu süreç 19. yüzyılın son çeyreğinden başlar. Bu tür yapılar konutta işlevsel özelleşmenin ilk evresini tanımlar. Her oda eskisi gibi çok işlevlidir, ama ara kapılar kapatıldığında birini yatak odası, diğerini misafir odası, birini oturma odası olarak işlevlendirmek mümkündür. Öyle de yapılır. Dolayısıyla yeni bir mekânsal esneklik de doğmaktadır. Örneğin, oturma odası gece yatak odası olarak kullanılır. Hol diye adlandırılan bir orta mekân hem odalara erişimi sağlar, hem de yemek odası olarak işlev görür.

61. Bkz. Seyfi Arkan'ın o yöredeki tasarımları: Ali Cengizkan, A. Derin İnan, N. Müge Cengizkan (haz.), *Modernist Atılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan*, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara, 2012, katalog kesiminde.

62. Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000...*, s. 145 vd.

İç mekânlar da dönüşüm geçirmektedir. Büyük kentlerde yine 19. yüzyıl ortalarından başlayarak sedirde oturma, yer yatağında uyuma, yer sofrasında yemek yeme, yerini hareketli mobilyaya, karyolaya, masaya bırakmaktadır. Üst gelir gruplarında süreç 20. yüzyıl başlarken tamamlanmıştır bile. Diğer yerlerde ve gruplarda yeni mobilyayla gelenekselin kombinasyonları yapılmaktadır. Örneğin, oturma odasında sedir, misafir odasında Avrupa mobilyası gibi ikili ayrımlara –giderek kırsala ve küçük kente doğru azalarak silinse de– çok sık rastlanır. Böyle ikili bir apartman dairesi mekânını Sabahattin Ali *Kürk Mantolu Madonna*'da (tefrika 1940-41, kitap 1943) çok gerçekçi olmasa da tarif eder. Evin başkalarına gösterilebilir, takdim edilebilir kesimi ile arkadaki yaşama kesimi çelişir; aynı kalite ve konfor düzeyinde değildir. İlk kesim o yılların terminolojisiyle daha "Avrupai" ya da "asri", ikinci kesim daha geleneksel, hatta "süfli"dir. Bugünkü Türkiye'nin konut mimarisini varedecek ara değerler oluşmaktadır. Meiji dönemi ve sonrasındaki Japon domestik kültürüyle[63] ilginç benzerlikler teşhis etmek mümkündür.

Domestik kültürdeki değişim Erken Cumhuriyet ile öncesini ve sonrasını birlikte düşünmeyi gerektiren bir bütünlük gösterir. Türkiye' nin mimari değişimini anlamak için bu ana parametre olarak ele alınmalıdır. Dönemin gündelik yaşam çevresine ilişkin kimi ideallerinin en az yüzyıl önceden başlayan ve bugüne uzanan bir ömrü olacaktır. Örneğin daha Geç Osmanlı'dan başlayarak mobilya yeni bir statü göstergesi haline gelir. Erken Cumhuriyet'te de bu kez modernist mobilya toplumsal kademelenmede en üst grubu temsil edecektir. Ancak tüm ülke büyük ve orta boy kentlerden başlayarak Avrupa mobilyasına 19. yüzyıl ortalarından başlayan geçişini sürdürmektedir.[64] Cemal Reşit Rey'in *Lüküs Hayat* opereti (1933) yazlık, apartman, otomobil, tablo resmi ve modernist mobilya gibi çağdaş yaşamın en varlıklı kesimini tanımlayan nesnelere yönelişi anlatır:

63. Bkz. Jordan Sand, *House and Home in Modern Japan: Architecture, Domestic Space, and Bourgeois Culture, 1880-1930*, Harvard East Asian Monographs, Cambridge MA, 2005.

64. Mobilyanın yeni domestik kültüre katılımı için: Uğur Tanyeli, "Osmanlı Barınma Kültüründe Batılılaşma-Modernleşme: Yeni Bir Simgeler Dizgesinin Oluşumu / Westernization-Modernization in the Ottoman Wohnkultur: The Evolution of a New Set of Symbols", *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme-Housing and Settlement in Anatolia A Historical Perspective*, haz. Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1996, s. 284-97.

Şişli'de bir apartman
Yoksa eğer halin yaman
Nikel-kübik mobilyalar
Duvarda yağlı boyalar

Bunlar (örneğin nikel-kübik mobilyalar) 1930'larda küçük bir zengin azınlığın tekelinde olsalar da, 21. yüzyıla gelindiğinde başka katılımlarla genişleyerek yeni Türk toplumunun tüm sınıflarının gecekondu semtlerinde bile erişilebilirlik sınırları içine girer.[65] Demek ki 1850-2000 aralığı Türkiye'de domestik kültürün radikal değişim evresidir. Erken Cumhuriyet dönemiyse bunun hızlandığı zaman aralığıdır. O hız bugüne kadar korunmuş görünür.

Dolayısıyla mimari üretimin Erken Cumhuriyet'teki seyrini sadece biçimlendirme tercihlerinin değişimi, kent planlamanın yaygınlaşması, Ankara'nın yeniden doğuşu gibi bildik başlıklarla yorumlamakla yetinmemek gerekir. Ev iç mekânındaki değişimler ve genelde konut mimarisi, dönemin bazıları çok yüksek tasarımsal kalite gösteren yeni resmi binalarının mimarisinden daha önemli dönüşüm göstergeleri sayılabilir. Makrodan mikro-ölçeğe dek toplumsal yaşamın fiziksel çevresi kimileri yüzyıldan eski, kimileri yeni güzergâhlarda değişmektedir. Kimileri Avrupa ile doğrudan ve dolaylı olarak kurulmuş ilişkilerle, kimileri "yerli" trendlerle değişir. Fiziksel çevreye ilişkin kavrayış da aynı ölçek genişliğinde değişmektedir ve historiyografik bağlamda bu sadece olağandır.

4

Genel olarak Erken Cumhuriyet döneminin mimari değişim süreçlerini yorumlamak için yukarıda özetlenen iki değişimin birlikte düşünülmesi yararlı olur. Birincisi Avrupa'ya, hatta dünyaya açılma ve orada ortaya çıkan gelişmeler kervanına katılmadır. İkincisiyse Türkiye'deki uluslaşma ve ulus-devlet inşası süreçlerinin en yoğun döneminin bu açılımla eşzamanlı oluşudur. Modernleşmenin bir boyutu olan dışa açılım ulusal ve yerel sınırların kültürel bağlayıcılığının aşınmasıyken, uluslaşma süreci ulus inşa etmek için mimarlığın ve tüm toplumsal pratiklerin bu amaçla fiziksel ve kültürel coğrafya içinde historiyografik

65. Şu kitaptaki albüm kesimi 2000'ler başlarken İstanbul'daki bir varoş mahallesinin yaşama alanlarını görselleştiren bir kaynaktır: Uğur Tanyeli, *İstanbul'da Mekân Mahremiyetinin İhlali ve Teşhiri: Gerilimli Bir Tarihçe ve 41 Fotoğraf*, Akın Nalça, İstanbul, 2012 (Fotoğraflar: Engin Gerçek).

olarak tanımlanmasını zorunlu kılar. Dolayısıyla, bir yanda dışa açılım, öte yanda kapanma söz konusudur. Modernlikle mimarlığın uluslarüstü hale gelmesi süreci daha 18. yüzyılda Osmanlı dahil dünya genelinde başlamışken, ulusallaşmayla bunun tam karşıtı gerçekleşmektedir.[66] Bir ikilemin belirişi kaçınılmazdır. Ulusal kültürel sınırların anlamlarını yitirdikleri bir dönemde onların her anlamda daha da belirgin kılınması gibi çelişik bir durum doğar. Bu süreçler Türkiye'de birlikte yürür. Sadece "bize ait", kökleri bizim geçmişimizde olan bir mimarlığı varetmek, dünyada uluslarüstü bir mimarlık iklimi daha 18. yüzyılda doğmuş, o tarihten bu yana çok yol almış ve Türkiye de aynı yüzyıldan başlayarak ona katılmışken, ulus inşa süreçleri kültürel anlamda ulusun sınırlarını kapatmayı öngörür. Bu çelişki Erken Cumhuriyet dönemi mimarlığını yorumlanması zor, ancak yorumlandığında çok verimli imkânlar tanımlayan bir meseleye dönüştürür. O iki güzergâhtan birini seçip ona sahip çıkan argümanlarla düşünmeye imkân vermez. Tarihçinin/yorumcunun taraf tutma şansı yoktur. Taraflardan birinin galip gelmesi suretiyle çözüm bulma olasılığı da bulunmaz, ama ortadaki çatışmayı yaratıcı bir etmen olarak değerlendirme olanakları vardır. Erken Cumhuriyet bu ilginç ve verimli, ancak zaman zaman asabiyet dozu yüksek çatışmanın ortaya çıktığı dönemdir. Sadece mimarlıkla sınırlı kalmayan uzanımları bugüne dek devam edecektir. Dolayısıyla, 1950'de Erken Cumhuriyet dönemi bitip çokpartili rejime geçildiğinde yepyeni bir özgürlükçü mimarlık ortamına geçildiğini söylemek imkânsızdır. Önceki dönemin kaygıları unutulup "modern" tasarım dünyasına tereddütsüzce geçildiği iddia edilemez. Uluslarüstüleşme ile ulusallık arayışı gerilimi ortadan kalkmaz. Dönemlere göre biçim ve içerik değişiklikleri yaşanarak bugüne dek izi sürülebilir süreçler içinde devam edecektir. Kaldı ki, ne modernizm, ne de modernlik tereddütsüz katılımı mümkün değişim süreçleridir. Onlara yönelik muhalefetler de modernliğin bünyesinde vuku bulurlar; siyasal iktidarların güdümünde değil.

66. Bu ikilem için Türkiye ile sınırlı olmayan genel bir değerlendirme: Uğur Tanyeli, *Mimarlık Düşünmek İçin Verimli Arızalar*, "Mimarlığın Uluslarüstü Hale Gelişi" bölümü, s. 48-67.

TÜRKİYE'DE MİMARLIĞIN KAMUSALLAŞMASININ TARİHİNİ YAZMAK



Osmanlı-Mısır üst sınıfları için Osmanlılaşma bu "Bir Mısırlı Bey" gravüründe görüldüğü kadardır. Kavuk, kaftan ve çizme Mısır'da bir geç 18. yüzyıl Osmanlı kılığı versiyonu haline gelmiştir (Luigi Mayer, *Views in Egypt, From the Original Drawings in the Possession of Sir Robert Ainslie, Taken During his Embassy to Constantinople by Luigi Mayer*. R. Bowyer için Thomas Bensley tarafından yapılmış baskıdır; Londra, 1801, s. 72-73'teki "An Egyptian Bey" levhası).

5

Osmanlı ile Özdeşleşmenin Mimarlık Tarihini Yazmak

ZYGMUNT BAUMAN, *Retrotopya* başlıklı kitabında güncel dünyadaki değişimlerden korkmanın, onunla bağlantılı zihinsel ve siyasal tıkanmaların yeni formlarını araştırır. Bunun kimlik merkezli politikalarla ilişkisini tartışır. "Kişinin, kimliğine tutunmak uğruna, kendi çıkarlarını feda etmesi" şeklindeki bir olgudan da söz eder. Tarihsel kimliğimizi merkeze alan politikalar inşa etmenin, ilk bakışta verdiği olumlu izlenimin aksine, bu politikalara iman edenlerin güncel çıkarlarıyla çeliştiğine işaret eder. Kitap sanki bugünkü Türkiye için yazılmış gibidir. Kuşkusuz yazılmamıştır; içinde Türkiye'nin adı bile geçmez. Bauman, kitabının bir yerinde ise David Lowenthal'in *The Past is a Foreign Country*'sine (Geçmiş Yabancı Bir Ülkedir) referans verir. Lowenthal, toplumsal-tarihsel "mirasın bütün yapıp ettiği bir zamanlar en başta gelen ya da en iyi olduğunuzda diretmek, bize ait olanları yüceltip ötekileri dışlamaktır," der. "Miras, bir kolektif gurur ve ortak amaç inşa eder; fakat bunu yaparken iyi çocuklar (biz)/kötü çocuklar (onlar) ayrımına abanır. İnanç mirası, mal mirası ve söylem mirası, bilhassa da eşsiz mirasımız risk altındaymış gibi göründüğü zamanlarda, düşmanlığı kışkırtır."[1]

Şimdilerde Türkiye'de olup bitenlere, özelde bazı mimarlık söylemlerinde dile getirilenlere, genelde sosyokültürel alana yukarıdaki teşhislerle yaklaşmak yararlı olur. Bugün tam da bunlar vuku bulmak-

1. David Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Viking, 1997, s. 248-49. Aktaran: Zygmunt Bauman, *Retrotopya*, çev. Ali Karatay, Sel, İstanbul, 2018, s. 63.

tadır. İçte ve dışta tehlikelerle yüz yüze olunduğuna, "beka sorunu" yaşandığına yönelik söylemler tırmandıkça, Osmanlı döneminin yüceltilmesi ve Osmanlı kimliğinin parlatılıp bir tür tapınma nesnesi haline getirilmesi de tırmanmaktadır. Her şeyin yolunda gittiği, bütün iç ve dış "kötü çocuklar"ın bizim "iyi çocuklar"ın önünde selam durduğu bir hayali geçmiş anlatısı aracılığıyla hegemonik bir kimlik inşa edilmektedir. İçte de dışta da çağdaş kötü çocukları "terbiye etme ve sindirme" arzusunun historiyografik kamuflajıdır bu. Bugün her ikisinin de pek mümkün olmadığı aşikâr. Kuşkusuz geçmişte de böyle bir muhayyel cennet ve böyle bir iktidar hiç varolmamıştı. Osmanlı, her dönemde Avrupa ve Batı Asya güç dengelerinin olağan bir bileşeniydi. Herkes gibi ötekilerle birlikte yaşamak, ötekilerden öğrenmek zorundaydı. Herkes gibi bitimsiz açmazlar yaşıyordu. Ancak, bu tür akademik verilerin hemen hiç önemi yok; çünkü kimlik gibi tarihsel miras da güncel bir toplumsal inşadır. Geçmişi değil bugünü anlatır; tutarlı historiyografik bir içeriği yoktur. Dolayısıyla, "mirasımıza sahip çıkalım" ve kültürel ve estetik anlamda "biz bize yeteriz" türü argümanlar hiç masum değillerdir. Çünkü, hegemonik –herkesi susta durduran– tabii ki çok başarılı ve dünya dışında yıldız olan yapayalnız bir Osmanlı tahayyül etmek, hegemonik ve totaliter bir bugün inşa etmenin ideolojik temelini oluşturur.

Osmanlı'nın tüm çağlardaki tüm toplumlar gibi sadece olağan bir tarihsel gerçeklik olduğunu kavramadıkça, ona "sadece geçmişimiz" diye bakmadıkça, bu ideolojik inşaat ciddi ve belalı sonuçlar üretecektir. Mimarlıkta akla ziyan Ankara kent kapıları gibi gülünç yapılar ortaya koymak bunun en naif tezahürüdür belki de. Mütevazı esnaf lokantalarını Osmanlı Mutfağı diye adlandırmak da öyle. Rüküş Yeni Osmanlı tasarımlar üretmek de... Alelade kitaplıklara "millet kıraathanesi" adını vermek de... Ne var ki, bunlar ve daha nicelerini hegemonik bir düşsel "güçlü devlet" ve mutlak yönetim idealiyle bağlantılı olarak düşünüldüğünde çocuksulukları ciddiyet kazanır. Daha da önemlisi, *Sineklerin Tanrısı*'nı okuyanlar anımsayacaktır: Çocukluk masumiyetle değil, pekâlâ acımasızlıkla da karakterize olabiliyor.

1

Bu veriler ışığında bakıldığında Osmanlı kimliğinin tarihsel değil, güncel inşasının araştırılması gerektiği aşikâr. Modern Türkiye'de Osmanlı kimliğinin inşasıyla Türk kimliğinin inşası doğrudan bağlantılı. Birbirini izleyen iki dönemden konuşmak yerine, ikisinin ardışık değil, zamandaş oldukları gerçeği fark edilmelidir. İkisinin de historiyografik olarak çok yeni oldukları söylenebilir. Osmanlılık ile Türklük karmaşık bir süreçte yaklaşık eşzamanlı inşa edildiler. Her ikisi de Memalik-i Osmaniye'nin uyrukları için yüzyıllar boyunca bugünkü anlamlarını taşımıyorlardı. Osmanlı döneminin kimlikler coğrafyası yerel, etnodinsel, dilsel, mesleki parametrelere göre çoğullaşan bir tür emperyal kozmopolitizmle tanımlıydı. Bunun en bildik ifadesi "millet sistemi"dir. Terimin bugünkü millet/ulus kavramıyla örtüşmediği bilinir. Dinsel aidiyet merkezliydi. Ülkede Müslüman, Rum, Ermeni, Musevi milletleri yaşıyordu. Dolayısıyla, Ortodoks dinine mensup olan Yunanca konuşanlar gibi Bulgarlar, Sırplar da Rum milletine mensuptular. Aynı şey İslam dinine mensup olanların etnik çeşitliliği için de geçerliydi. Ancak bu resmi denebilecek kimlik tanımının geneldeki durumu anlatmaya yeterli olmadığı bilinir. Sözgelimi Türkler İslam milletinin kapsamındaydılar, ama Rumi terimiyle ifade edilen bir başka kimlik tanımının da içindeydiler.[2] Ya da Müslüman olmak Alevi kimlik tanımını devredışı bırakabiliyordu. Türk kimliğiyse anadili Türkçe olmak anlamına gelmiyordu. Türkçe dışında dil konuşmayan Rum ve Ermeni gruplar da vardı ve onlar Türk sayılmadılar. Türkçe konuşan tüm Müslümanlar da öyle. Türk denince yerleşikliğin değil, göçebeliğin ana ayırıcı ölçüt olduğu bile söylenebilir. Aynı ayrım ikisi de Arapça konuşan Arap (yerleşik) ve Urban (göçebe) halk için de geçerli görünür.

Kaldı ki, kimlik tanımlarının coğrafi nitelikte de olduğu durumlar vardı. Türkçe konuşan Anadolu halkı ve kuşkusuz Türkçe konuşmayanlar için de, Rumi kapsamında olmak kadar, bir kent ve/veya yörenin yerlisi olmak belirleyici önemdeydi. Ama hepsinden önemlisi Osmanlı sistemi içindeki Büyük Gelenek ve Küçük Gelenekler ayrımı çerçevesinde hangisine mensup olunduğuydu.[3] Büyük Gelenek'in Os-

2. Bkz. Salih Özbaran, *Bir Osmanlı Kimliği; 14.-17. Yüzyıllarda Rûm/Rûmi Aidiyet ve İmgeleri*, Kitap, İstanbul, 3. Baskı: 2017; Cemal Kafadar, *Kendine Ait Bir Roma: Diyar-ı Rum'da Kültürel Coğrafya ve Kimlik Üzerine*, Metis, İstanbul, 2021.

manlı merkezini temsil ve hatta teşkil ettiği söylenebilirdi. Osmanlı yazı dili, divan şiiri, anıtsal mimarlık, klasik Osmanlı müziği, gastronomik pratikler gibi sayısız kültürel pratik Büyük Gelenek'e aitti. Vernaküler mimarlık, halk şiiri ve müziği gibilerse çok sayıdaki yerel Küçük Gelenek'in içinde varlık kazanmıştı. Bu çeşitlenme ve ayrışıklığın yalnızca Osmanlı için geçerli olmadığı, uluslaşma öncesinde tüm dünyada çeşitli biçimlerde olağan durumu tanımladığı bilinir. Uluslaşma süreçleri türdeşleşme idealini eksen kılarak eski çoğul kimlik yapılanmasını tekilleştirmeyi hedeflemiştir.

Osmanlı ile özdeşleşme meselesini historiyografik açıdan tartışabilmek için Memalik-i Osmaniye coğrafyası genelinde 16. yüzyılda kentlilik oranının %10 civarında olduğu ve en büyük kent olan İstanbul'un ikinci büyük kentin yaklaşık olarak on katı nüfusa sahip olduğu doğrultusundaki Barkan iddiası dikkate alınmalıdır. Dolayısıyla, Osmanlı kırsal ve kentsel demografisinin karmaşık tarihinin tümü konusunda yetkiyle konuşmak çok zor olsa da, en azından 19. yüzyıla kadar Büyük Gelenek'in İstanbul dışında yayılmak için fazla imkânı olmadığı kesin gibidir. Modernöncesi iletişim ve ulaştırma araçları böyle bir yayılımı mümkün kılmadığı gibi, kırsal alanı kentlerden çok daha kısıtlı ölçüde etkileyebiliyordu. Bunun anlamı, imparatorluk tebaasının çok geniş kesiminin kendi farklı kültür pratikleri içinde yaşadığıdır. Bu bağlamda coğrafi, etnik, dinsel, kronolojik, kırsal veya kentsel konuma bağlı olarak çeşitlenen, ama Büyük Gelenek'in aksine yereli hemen hemen hiçbir yöre ve zamanda aşamayan Küçük Gelenekler'in egemenliğinden söz edilebilir. 19. yüzyılı ve sonrasını tanımlayansa, eski Büyük-Küçük Gelenekler ikililiğinin adım adım ortadan kalkıp kültürel ortamın eskisinden çok farklı yeni bir çeşitlenme yaşaması olur. Farklı etnodinsel gruplar farklı bir kronolojiyle de olsa, yeni ulusal kimliklerini ve ulusal kültürlerini inşa etmeye koyulurlar. Basın-yayın etkinliklerinin tırmanışı etnodinsel gruplar içindeki bütünleşmeyi artırmaya başlar. Coğrafi konum bazlı ayrımların yerini, ulusal kültür tanımı bazlı milliyetçi ayrımlar almaya koyulur. Kuşkusuz her yerde ve her etnik grupta aynı tempoyla yaşanmış bir değişimden konuşulamaz, ama hiyerarşik anlamı da olan Büyük-Küçük Gelenekler ayrımı artık geçerli olmaktan çıkar.

3. Büyük Gelenek-Küçük Gelenekler ayrımı için: Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi, Makaleler 4*, ed.: Mümtaz'er Türköne ve Tuncay Önder, İletişim, 2016, s. 22 vd.

Ancak bu değişimin hiç hızlı olmadığını görmek gerekir. Eski yerelliklerin bir çırpıda ulusal kültürlere dönüştüğü söylenemez. Basım devrimi örneğin Almanya'da ulusal dilin inşasında ve giderek ulusal kimliğin inşasında başrol oynamıştır, ama kronolojik olarak gecikmesi ve ülke mekânının bütünleşmesinin çok yavaş olmasından ötürü Osmanlı'da aynı etkiyi yapmayacaktır. Büyük Gelenek ile yerel kültürel gerçeklik arasındaki mesafenin ne denli uzun kaldığını ve varlığının ne kadar uzun sürdüğünü kavramak için, Keçecizade İzzet Molla'nın Keşan kasabasındaki bir yıllık sürgünlüğünü anlatan manzum anılarını okumak bile yeter. Trakya'da İstanbul'a yalnızca 230 kilometre uzaklıktaki Keşan'a sürgün giden İzzet Molla 1823'te yazdığı *Mihnet-Keşan*'da[4] orasının halkını ne denli yabancıladığını, kendisini hiç onlarla aynı kültürel zeminde görmediğini her fırsatta açıklar. İstanbul'dan sadece 230 kilometre uzaklaşmak bile başkentin ve yönetici sınıfların özgül kültür bölgesinden dışlanmak anlamına geliyordu. Dolayısıyla İzzet Molla oradaki her şeyden açıkça nefret etti. Yerel bir okumuş olan imam bile din öğrenimi görmüş İzzet Molla'ya cahil ve incelik yoksunu geldi. Örneğin, İzzet Molla'nın şair olduğunu duyunca onu saz şairi sandı ve müzikli performans bekledi. Keşan'ın evleri kalitesizdi. İnsanları ve dilleri kabaydı. Doğası çirkindi. Liste uzar gider. Orada kendisine aşina, hatta sadece aşağılamayacağı hiçbir şey bulamaz. Keşan'da ne sıkıntılar çekmiştir.[5] Yakındığı kasabaysa pek çok açıdan İstanbul'a kültürel anlamda en yakın yerlerden biridir. İzzet Molla'nın sürgüne Priştine'ye, Karaman'a, Tarsus'a, Hama'ya veya Akabe'ye gitseydi hangi gözlemleri yapacağını tahayyül etmek bile zordur. Bugünse, kendisini Osmanlı ile özdeşleştiren modern amatör ideologların *Mihnet-Keşan*'ı okuması o kimliğe ne kadar uzak olduklarını fark etmelerine yeter.

On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, ulusalcılığın ve o dolayımla ulusal kültürlerin inşasının imparatorluğun Türk/Müslüman uyruklarını nasıl etkilediği sorunsalının –çok sık sanılanın aksine– bir yansıma şeklinde açıklanması kolay değil. Diğer ulusalcılıklara tepki olarak doğan Türk ulusalcılığı fikrine inanmak yerine, giderek devletle özdeş-

4. İlk baskısı: Keçecizade İzzet Molla, *Mihnet-Keşan*, İstanbul, Ceride-i Havadis Matbaası, 1269/1852-53.

5. Oradaki "sıkıntılarının" bir yorumu için: Uğur Tanyeli, "Mekânda Sıkılmak, Mekândan Sıkılmak: Türkiye'de Toplumsallığı Kuran Beş Deneyim Rejimi (1823'ten Bugüne)", *"Sıkıntı Var". Sıkıntı Üzerine Denemeler*, haz. Aylin Kuryel, İletişim, İstanbul, 2020, s. 50-61 (Keçecizade İzzet Molla kesimi).

leşmeye başlayan bazı Osmanlı uyruklarından konuşulabilir. Öncelikle Balkanlardan başlayarak kimi Müslüman Osmanlı tebaası yeni bir kimlik edinmeye başladı. Bu, Balkanlar'ın tümel kaybına kadar –küçük bir ulusalcı entelektüel grup hariç– Türklükle özdeşleşmek anlamına gelmiyordu. Müslüman Osmanlı tebaası sadece yitirilen savaşların standart mağduru haline geldi. Kırım'ın kaybı (1783) ve Yunan Bağımsızlık Savaşı'ndan (1821-29) beri yerlerinden, mal ve mülklerinden oluyor, sürekli öteleniyorlardı.[6] Dünyadaki ilk kitlesel deportasyonun Mora ve Attika'da yaşayan Müslümanların zorunlu göçürülmesi olduğu bilinir. Dolayısıyla onlar yaşadıkları hemen her yerde orasının otantik halkından olmadıklarını ve öyle sayılmadıklarını hissetmeye başlamışlardı. Yöreye göre değişen bu his sonradan Yunanistan'a katılacak yerlerdeki (örneğin Yanya'daki) Yunanca konuşan Müslümanları da kapsıyordu. Onlar hiçbir yerde Yunan sayılmayacaklardı. Ama Müslüman Arnavutlarda, Boşnaklarda, Pomaklarda yerel aidiyet daha büyük oranda söz konusuydu. Onların kendilerini bölgenin otantik halkı sayabilme imkânları belli ki çok daha yüksekti. Kendilerini ulus olarak tanımlamayan ve kimliğini öncelikle Müslüman olarak belirtenler için bile bu büyük oranda böyleydi.

Devletle özdeşleşmede yerel olarak itilmek kadar, zorunlu askerlik hizmetinin rolü üzerinde de pek az durulmuştur. Hangi grupların zorunlu askerliğe tabi tutulduğu, hangilerinin bu hizmeti büyük oranda yerine getirdiği konusunda kapsamlı bir araştırma bilmiyorum. Gayrimüslimler zaten Birinci Dünya Savaşı'na kadar askerlikten muaftılar.[7] Yine aynı döneme kadar Arapça ve Kürtçe konuşanların askeri hizmete alınması en insaflı anlatımla arıziydi. Askere alma sisteminin nüfus kayıtlarının az çok sağlıklı ve kapsayıcı olduğu ve görevden kaçma imkânı vermeyecek kadar yoğun yerleşilmiş, devlet otoritesinin sıkı olduğu yerlerde çalışabildiği aşikârdır. Çoğu yerde Osmanlı yönetimi gençleri askere almayı başaramıyordu. Üstelik hem Osmanlı Devleti'nin hem de Erken Cumhuriyet'in nüfusa oranla çok büyük ordular ba-

6. Çeperden merkeze doğru bu göç hareketleri için makalelerden oluşan hızlı bir okuma: Kemal H. Karpat, *Osmanlı'dan Günümüze Etnik Yapılanma ve Göçler*, çev. B. Tırnakçı, Timaş, İstanbul, 2010. Ayrıca Justin McCarthy, *Death and Exile: The Ethnic Cleansing of Ottoman Muslims, 1821-1922*, The Darwin Press, Inc., Princeton NJ, 1995; Türkçesi: *Ölüm ve Sürgün, Osmanlı Müslümanlarına Karşı Yürütülen Ulus Olarak Temizleme İşlemi, 1821-1922*, çev. Bilge Umar, İnkılap, İstanbul, 1998.

7. Ufuk Gülsoy, "Osmanlı Gayrimüslimlerinin Askerlikten Muafiyet Vergisi: Bedel-i Askeri (1855-1909)", *Tarih Dergisi*, 37, 2002, s. 93-118.

rındırdığı da hesaba katılmalıdır. Dolayısıyla, askere alınabilen kitle için epey uzun süren ve yeniden kalıplayıcı rolü önemli olan askerlik, devletle özdeşleşmenin hiç kuşkusuz en verimli aracıydı.

Devletle özdeşleşmenin askerlikle zorunlu bağının geleceği tanımlayıcı olduğu da söylenebilir. Bu durum, uyruklarının devleti ve biraz sonra da ulus-devleti öncelikle bir askeri gerçeklik olarak görmesine yol açmıştır belki de. Diğer uluslaşma dinamiklerinin pek az çalıştığı –çünkü iletişimin, basının, ulaştırmanın, öğretimin, pazarın bütünleşmesinin gelişmediği– bir ortamda devlet kavramı askere almayla neredeyse eşanlamlı hale gelecekti. Sadece erkekler için değil, geride bıraktıkları eşler ve ebeveynler için de... Bundan ötürü, "popüler militarizm"in Türk ulusalcılığına içsel olduğu iddia edilebilir. Karmaşık Osmanlı coğrafyasında askere gidenlerle gitmeyenlerin dağılım istatistiği nerede ve kimlerin devletle özdeşleştiğinin güvenilir ölçütüdür, ama bildiğim kadarıyla böyle bir istatistik yok. Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet subaylarının coğrafi kökenleri konusunda da yok. Ama 19. yüzyılın ikinci yarısında her Rumelili Türk çocuğunun gelecek düşlerini subaylığın tanımladığı bilinir.

Devletle özdeşleşmede okullaşmanın amblematik rolü üzerinde de durulmalıdır. Örneğin Balkanlar da dahil hemen her yerde, ama özellikle Balkanlar'da, devlet okullarına sadece kendilerini devletle giderek daha fazla özdeşleştirenlerin çocukları devam ediyordu.[8] Kaldı ki, okullar onları daha da fazla devletle özdeşleştireceklerdi. Onlar ağırlıklı olarak Türkçe konuşan Müslümanlardı, çünkü okullar Türkçe eğitim yapıyordu. Buna bir ölçüde Türkçe konuşmayan veya yerel çift dilli Müslümanlar da eklenebilir. Geri kalanların, özellikle Tanzimat ertesinde tüm Gayrimüslim grupların kendi dillerinde öğretim veren okulları vardı. Özetle, kim kendi çocuğunu devlet okuluna gönderiyorsa, o devletle gerilimi en az olandı diye bir yorum kolayca yapılabilir. İşte bu ayrışma artık Büyük-Küçük Gelenekler ayrımıyla açıklanamayan bir yeni kültürel yapılanmanın temellerini attı. Kimlerin geleceğin

8. Önemli bir okullaşma merkezi olan Manastır bu bağlamda ilginçti. Kentte 1888-89 öğrenim yılında Rumların 4 erkek ve 4 kız ilkokulu, 1 erkek ve 1 kız lisesi; Ulahların 1 erkek ve 1 kız ilkokulu ve 1 erkek lisesi; Bulgarların 5 erkek ve 1 kız ilkokulu, 1 erkek lisesi, 1 kız ortaokulu; Katoliklerin 1 erkek, 1 kız ilkokulu; 1 Protestan okulu; Yahudilerin 3 ilkokulu ve 1 lise öncesi okulu; Türklerinse 6 ilkokulu, biri sivil, diğeri askeri 2 idadisi, ve biri kız, biri erkek 2 rüşdiyesi vardı. Bkz. Bernard Lory ve Alexandre Popovic, "Balkanlar'ın Kavşağındaki Manastır 1816-1918", *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri*, haz. Paul Dumont ve François Georgeon, çev. A. Berktay, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 1996, s. 72-73.

Türkleri olarak tanım kazanacağı, Balkanlar'dan başlayarak bu devlete eklemlenme, devletle özdeşleşme dinamiği çerçevesinde belirlenmiş olmalıdır. Yerel etnodinsel gruplara mensup olanlar hemen her yerde kendi ulusalcılıklarını inşa etmeye koyuldular. Yerde tanımı olmayanlar, bir anlamda Balkan coğrafyasından "münezzeh olanlar", hemen her yerde "oralı" sayılmayanlar, ama devleti kendi devletleri sayanlar Türkler olarak yeni tanımlarını kazanacaklardı. Türk ulusçuluğunun Balkanlar'daki bu benzersiz kökeni araştırmalarda genellikle gözden kaçırılmıştır. Aynı sözler Geç Osmanlı okullarındaki kalıplayıcı Osmanlıcı ideolojik öğretim için de yinelenebilir.[9]

Muhtemelen kendi ulusal kimliğini mevcut bir devletle özdeşleşerek kurmak durumunda olmuş başka ulusalcılıklar ender bir durumdur. Ulusalcılığın kültürel kimlik, coğrafi tanım ve dil ortaklığı gibi reel ya da hayali kökenleri üzerine çok yazıldı.[10] Örneğin, Almanya ile İtalya çoğul siyasal parçaları birleştirerek uluslaştılar; Türkiye, tam aksine Osmanlı'dan artakalanların, başka ulusların kapsamına alınmayanların uluslaşmasıyla kuruldu. Dolayısıyla dünyada, "devletin halkı oldukları için dışlananların ulusu" gibi bir tanım en azından istisnai olmalıdır. Müslüman Balkan halklarının en azından bir kesimi böyleydiler. Balkan kökenlilerin yeni ulus-devletin kuruluşunda başrolde olmaları bir rastlantı olmasa gerek.

Böyle bir uluslaşma sürecinin uzun erimli sonuçları olacaktı. Daha iddialısı belki de şöyle ifade edilmelidir: Türkiye Cumhuriyeti Türklerin ulus-devleti olarak kurulmadı; aslında Türklük benzersiz bir "devlet-ulus" olarak inşa edildi. Kendisini Osmanlı (Memalik-i Osmaniye) diye tanımlayan mevcut devletle –ulus-devlet öncesinde de bir oranda– özdeşleştirenlerin ulusu olarak... Bir zamanlar emperyal coğrafyada Türkler de dahil devletle gerilimli, yer yer ve zaman zaman kavgalı, çoğunlukla ona kayıtsız ilişkileri olan sayısız grup vardı. Yukarıda tanımlanan Küçük Gelenekler'in sahipleriydi onlar. O ikili sistem çözülürken, bazı eski Küçük Gelenek sahipleri, yönetimin ve aktörlerinin kültür pratiklerini içeren, çünkü onlar tarafından varedilmiş Büyük Gelenek'e değil, ama devletin saflarına geniş bir katılım yaptı-

9. Büşra Özer Taşkömür, *La politique d'ottomanisme dans les manuels scolaires ottomans (1874-1894)*, Yeditepe, İstanbul, 2020.

10. Bunun için klasik metin: Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, New York, 1983; Türkçesi: *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, Metis, İstanbul, 1993.

lar. Giderek yeniden yapılanan Büyük Gelenek'le de buluşacaklardır. Onlar Osmanlı coğrafyasında doğmakta olan sayısız milliyetçiliklerin hiçbirinin kapsamına girmeyenlerdi. Katılanlar Türkler diye adlandırılacaktı.

Doğu Avrupa'da ulusal kültürler, Türkiye'dekinin aksine, yerel küçük geleneklerin kırsal zemininde inşa edildi.[11] Osmanlı artığı coğrafyanın bazı kesimlerindeyse kökeni kırsallıkla açıklanamayacak, tarihsel mirasa yaslanma iddialarıyla desteklenen Yunan, Ermeni, Arap ulusal kültürleri doğmaktaydı. Türkler için böyle olmayacaktı. Burada Büyük Gelenek neredeyse zahmetsizce zaman içinde inşa edilecek yeni ulusalcı kültürü vareden temel işlevini gördü. Devletle özdeşleşenlerin giderek ulusallaşan Büyük Gelenek'le de bütünleşmesi olağan sonuçtu bu durumda. Sorun şu ki, 1927'de ülkenin yaklaşık %24.2'si kentsel alanda yaşıyordu. Bu bile iyimser bir saptamaydı, çünkü kent sayılan çoğu yerleşmenin yarı-kırsal olduğu da söylenebilirdi. Bunun anlamı, yeni inşa edilmekte olan ulusal kültürün ulaşacağı toplumsal (kentsel) zeminin, daha önce de vurgulandığı üzere epey dar oluşuydu. Öğretim, basın, iletişim ve ulaşım sınırlı hacimliydi ve iç pazarın bütünleşmesinden olsa olsa Ege Bölgesi için söz edilebilirdi. Dolayısıyla, kaçınılmaz olarak yeni kültürel yapılanma eski özelliklerini kısmen sürdürdü. Yerel kültürel çoğulluk, 1950 ve 1990 sonrasının büyük kentleşme atılımlarına kadar, azalarak da olsa, varlığını korudu.

Ulusal kültürün inşasının bir tür militarist ortamda gerçekleştiğinden yukarıda söz edilmişti. Ancak tam da tırmanış ânında yaşanan iki devasa yenilginin (Balkan[12] ve Birinci Dünya Savaşları) etkileri araştırmalarda genellikle ihmal edilmiştir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı ülkeyi o denli sarsmıştı ki, kırda ve kentte Osmanlı dönemine yönelik hiç azımsanmayacak bir antipati doğmuştu. Balkan ve Birinci Dünya Savaşları'nın bitişinin ardından neredeyse tüm toplumsal grupların Osmanlı geçmişine karşı psikososyal bir yabancılaşma yaşadığı bugün gözden kaçırılmaktadır. Bitimsiz savaşlar, çok uzun askerlik hizmeti süreleri, bazı yörelerde erkek nüfusta ve işlenebilir toprakta çok ciddi

11. Türkiye ile olan bu yapısal farklılığı şurada kısaca tartışmıştım: Uğur Tanyeli, "Türkiye'de Modernleşme ve Vernaküler Mimari Gelenek: Bir Cumhuriyet Dönemi İkilemi", *Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi*, İstanbul, 1999, s. 283-90.

12. Balkan Savaşı yenilgisinin kültürel etkileri için çok yararlı yeni bir kitap: Eyal Ginio, *The Ottoman Culture of Defeat. The Balkan Wars and Their Aftermath*, Hurst & Company, Londra, 2016.

düşüşlere neden oldu. Sonuçta, Yiğit Akın'ın şu sözlerinin doğruluğundan kuşku duymanın zor olduğu bir ortam oluşmuştu: "(Birinci Dünya) Savaşı imparatorluğun uyruklarının çoğunun gözünde Osmanlı düzenini meşruiyetten yoksun bıraktı. Bu anlamıyla, savaş dönemi deneyimi İttihat ve Terakki'nin imparatorluğun farklı etnodinsel gruplarının bütünlüğünü ayakta tutmak için benimsediği ideolojik ve siyasal yönelim olan Osmanlıcılığın tabutuna çakılan son çiviydi."[13] Aynı araştırmacı dönemin kaynaklarına dayanarak çok büyük bir orduyu ayakta tutma çabasının tüm işgücü ağırlığını kadınların sırtına yüklediğini ve bunun korkunç sonuçlarını ayrıntılarıyla yazıyor.[14] Kadın ve çocuklardan oluşan köy ve kasabalarla bunların arasındaki bölgeleri dolduran dev asker kaçağı ve harami kitleleri Anadolu'nun çoğu yerinde 20. yüzyılın ilk iki onyılı için tipikti.

Bu noktada karşıt doğrultuda ilerleyen iki sosyopsişik durumun belirlediği uzun erimli bir ortam oluşacaktı: Bir yanda, yukarıda anlatılan devletle bütünleşme eğilimlerinin tırmanışından konuşulabilirdi. Geleceğin Türklerinde, kendi varoluşları için o devletten başka hiçbir yerden destek alınamayacağı inancı yeşermekteydi. Öte yandan da, aynı kitle Balkan ve Birinci Dünya Savaşları'nın ürettiği yıkımdan sorumlu olan o devlete karşı mesafelenmekteydi. Yaşamları o devlet yüzünden altüst olmuştu. Dolayısıyla, Osmanlı'nın ardından derin bir kayıp duygusuyla yakınmayacaklardı. Bu koşullarda Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kültürel anlamda yumuşak bir geçiş yapıldı. Devlet ve yönetici elit, artık hiçbir çekiciliği kalmamış, hatta Birinci Dünya Savaşı ile birlikte bir tür nefret objesine dönüşmüş Osmanlı ile bağlantısı kalmadığını ilan etti. Ancak gerçekte özellikle 1908'den başlayan çizginin kültürel, ideolojik ve idari açıdan olağan devamı oldu.[15]

Ülkenin tek metropoliten merkezi ve en önemli kültürel üretim odağı İstanbul'un işgal yıllarında ve Erken Cumhuriyet'te bu iki eğilimi en sert yaşayan yer olduğu söylenebilir. Bu konunun henüz yapılmamış kapsamlı araştırmaları davet ettiği aşikâr. Şimdilik söylenebilecek olan, İstanbul'dan hem Ankara'ya zaman zaman ve kimi gruplarla destek verildiği, hatta Ankara entelijansiyasını İstanbulluların oluşturduğu, hem de eski başkentte yeni bir kültürel yapılanmaya hiç de coşkuy-

13. Yiğit Akın, *When the War Came Home. The Ottomans' Great War and the Devastation of an Empire*, Stanford Univ. Press, Stanford, California, 2018, s. 12.

14. *A.e.*, 5. Bölüm: "In the Home: Wives and Mothers", s. 144-62.

15. Bu devamlılık ve hatta 1908'in daha radikal değişimleri tetiklemesi meselesi için: Aykut Kansu, *1908 Devrimi*, İletişim, İstanbul, 1995.

la yaklaşılmadığıdır. Atatürk'ün Bağımsızlık Savaşı'nın ardından 1 Temmuz 1927'ye dek İstanbul'a gelmeyişi bu bağlamda anlamlandırılabilir. İstanbul ortamında geri kalan Türkiye parçasına yönelik bir sempati bulunduğunu söylemek zor görünüyor. Eski başkent hâlâ ulusal kültür üretimiyle fazlaca ilgili görünmüyordu. Uluslarüstü nitelikteki Büyük Gelenek her yerden çok İstanbul'undu, orada yeşermişti.

Ancak asıl önemlisi, Birinci Dünya Savaşı ertesinde Türkiye özellikle tek metropolü olan İstanbul'da kültürel melezlenmelere çok daha açık hale gelmişti. Örneğin, Ukraynalı Gritchenko Sovyet rejiminden İstanbul'a kaçtığında, burada kendisiyle diyalog kurmaya hazır kozmopolit bir entelektüel ve sanatçı grubuyla karşılaşacaktı.[16] Dostluklar ve diyaloglar tesis edebildi. Bu yeni kozmopolitizmde Balkan Savaşı ile birlikte Türk muhacirlerinin özellikle İstanbul'a akışının, Mütareke yılları çalkantılarının ve Sovyet Devrimi'nin İstanbul'a sürüklediği Beyaz Rusların da önemli katkısına işaret edilmelidir.

Özetle, ulusal kültürün inşasının erken dönemi üç karşıt doğrultuda çalışan bir gerilimle tanımlıdır. Bir taraftan, İstanbul merkezli, şubesi Ankara olan bir kozmopolit kültürel güzergâh inşa edilmekte, Avrupa'da olup bitenlerle akrabalıklar kurulmaktadır. Edebiyat, sanat, mimarlık, gündelik yaşam pratikleri vs. gibi alanlarda modern bir Türkiye kozmopolitizmi yaratılmaktadır ve yaratılacaktır. Bu çok önemli kültürel kozmopolitizm bölümün konusuyla dolaylı olarak ilişkili olduğu için burada ele alınmayacak. Yalnızca onun da Osmanlı yüksek kültür bölgesi içinde varlık kazandığına ve en azından 18. yüzyıldan başlayan uzun tarihine işaret etmekle yetinilecek. Osmanlı'yla yeni karşılaşmaysa, iki yönde hesaplaşma şeklinde yaşanmaktadır: İlki, çok travmatik bir kaybın ürettiği yakın geçmişe yönelik bir inkâr ve nefretle; öte tarafta da, uzak geçmişin yüceltilmesi şeklinde... Özetle, Osmanlı geçmiş homojen biçimde sempati duyulan bir konu olmayacaktı. Elde zaten mevcut olan Yükselme, Duraklama, Çöküş şeklindeki historiyografik model bu yabancılaşmayı hem anlamlandırdı, hem de kompanse etti.[17] Osmanlı'yı bir döneme kadar yüceltmeyi, sonrasındaki değişimiyse çeşitli yıkıcı sorumlulara havale ederek arıza olarak görmeyi

16. Ayşegül Güler, "Alexis Gritchenko'nun İstanbul Yıllarının İzinde", *Alexis Gritchenko. İstanbul Yılları*, Nilüfer Şaşmazer (haz.), Meşher, İstanbul, 2020, s. 131-204.

17. Bu konuda bkz. Uğur Tanyeli, *Osmanlı Mekânının Peşinde Sınıraşımı Metinleri 15.-19. Yüzyıllar*, Akın Nalça, İstanbul, 2015, "Gerileme-Çöküş Mitolojisi ve Osmanlı Mimarlığı Tarihi" bölümü, s. 019-035.

sağladı. Ama asıl önemlisi, Osmanlı'ya yaklaşımı sınıfsal olmaktan uzaklaştırdı. Yukarıda kısaca irdelenen *Mihnet-Keşan*'da (1823) bile, Büyük Gelenek'in yüksek kültürüyle donanmış İzzet Molla olağan bir sınıfsal hodbinlikle konuşabiliyorken, bir yüzyıl sonra bu imkân en azından ideolojik olarak kalmamıştı. Artık kültürel mesafelerden ve çoğulluktan değil, okumuş ile cahil arasındaki ayrımdan konuşmanın çağı gelmişti. Yaygın biçimde inanılacak argüman şuydu ki, ülkedeki çeşitlenme artık farklı kültürel yapılanmalardan ve tercihlerden değil, özellikle kırsal alandaki eğitimsizlikten kaynaklanıyordu. Taşra kavramının önceki yüzyıllardakinden çok farklı, yeni bir anlamı ortaya çıkmıştı.[18]

Bu koşullarda, yüksek kültürle donanmış eskilerin toplum genelinden sınıfsal hodbinlikle konuşma imkânını yok eden iki homojenizasyon çabası ortaya konacaktı. Bir yanda, ulusal bütünlük idealiyle eski yerel kültürel yapılanmalar çoğulluğu inkâr edildi; herkes kendisi farkında olmasa da Türk kültürünün taşıyıcısıydı. İkinci olarak da eski ikili (Büyük-Küçük Gelenekler) kültür sistemi görmezden gelindi; artık tüm eski kültürel ürünler her Türkün ortak malıydı. Bunun anlamı, örneğin Taşlıcalı Yahya, Baki ve Şeyh Galip ile Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal, Yunus Emre'nin vb.'nin aynı kültürel zemine yerleştirilmesi olacaktı. Bunların bazıları 20. yüzyıl başında bile yüksek kültürün sınırları dışındaydı; Yunus Emre ise heterodoks dinsel görüşü temsil ediyordu. Oysa 1990'larda Ramazan'da iftar programı artık Yunus'tan deyişlerle açılacaktı. İlk homojenizasyon girişimi bağlamında 1960'lara dek, örneğin, halk müziği etiketi altında tüm yerel müzik gelenekleri tekilleştirildi. Söyleyiş ve dil, hatta teknik farkları silen "Yurttan Sesler" anlayışı doğdu. "Folklor oynamak" anlayışı çerçevesinde ülke genelindeki tüm yerel danslar aynı genellik ve ulusallık zeminine kavuşturuldu. Ankara'nın fidaydasını, Ege'nin zeybeğini, Erzurum'un barını, semahı ve daha nicelerini içeren tekilleştirici ulusal folklor inşa edildi.[19]

Ne var ki, mimarlık özelinde olup bitenler bu homojenizasyonun beklenenden çok daha karmaşık meseleler ürettiğini ortaya koyacaktı. Örneğin Gerileme-Çöküş dönemi anlatısı eski mimari kültürün kolay

18. Taşranın değişen anlamı için bkz. Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü İstanbul: 18. Yüzyıldan Bugüne*, Metis, İstanbul, 2022, s. 356-77.

19. Arzu Öztürkmen, *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İletişim, İstanbul, ilk baskı: 1998.

bir homojenizasyonuna imkân vermedi. Geçmişten kalan her şeyin aynı hızla benimsenmesi mümkün değildi. Gerileme ve Çöküş mimarileri Yükseliş'in kanıtı gibi tahayyül edilen Klasik Osmanlı mimarisiyle eşitlenemeyecekti. Onlar "sorunluydu". Dolayısıyla, geçmişe yönelik ideolojik sempati de ulusalcı bir gerilimle zedelendi: 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı'nın Avrupa ile mağlup kimliği bağlamında karşılaşmasının ulusal mimari mirasın kalitesini ve saflığını tahrip ettiği, dolayısıyla ürünlerinin önemsiz olduğu inancı üretilecekti. Değerli olan her mimari varlık Gerileme döneminde maruz kalınan Avrupa kökenli bozucu etkiler öncesinde inşa edilendi.[20] Ama mesele bundan da ibaret değildi. Bir yanda Osmanlı Yükseliş Dönemi mimarisi yüceltilecek, öte yandan da inşai çevrenin çoğunluğunu vareden kentsel düzen ve konut stoğu antipatiyle değerlendirilecekti. Klasik Osmanlı mimarlığı yeni ulusal kültürün bileşenlerinden biri olarak kutsandı. Başarıları bugüne uzanan bir süreçte sürekli parlatıldı. Ne var ki, geleneksel kentsel düzen plansızlığı nedeniyle aynı sempatiye hedef olmadı. Onun daha 1839 tarihli ilk kent planlama ilmühaberinden başlayarak modern kent planlama girişimleriyle yeni bir disipline ve düzene kavuşturulması amaçlandı. Konut stoğuysa Erken Cumhuriyet'ten başlayarak yarım yüzyıl boyunca modern taleplere yanıt vermediği için giderilmesi gereken bir arıza gibi görüldü.

Aslında durum ondan da daha karmaşıktı: Vernaküler konut bir taraftan çağdışı ve konforsuzdu, öte taraftan da, yeni icat edilmiş ve yerelliğinden sıyrılmış "Türk Evi" kavramı bizi biz yapan değerlerimizden biriydi. Daha doğrusu, konut bağlamında ulusallığı ve estetiği olumlananlar, konfor ve hijyen koşullarının yetersizliği öne sürülerek mahkûm edilecekti. İdeolojik olarak sempati duyulan, gündelik yaşamda antipatikti. Eski fiziksel çevrelerin estetik ve tarihsel değeri üzerinde konuşmak ve ikna etmek, Erken Cumhuriyet bir yana, 1970'lerde bile kolay olmayacaktı. O yılların koruma ile ilgili metinleri yaygın biçimde, kentsel ölçekli ve konutlara odaklanmış koruma talebinin düşük olduğuna ve konuya yönelik toplumsal kayıtsızlığa ilişkin yakınmalarla doludur. Onyıllar boyunca "eskiye rağbet" yoktu. 1970'lerde bile eski konut stoğunun değerinden söz edenleri, kırda ve kentte geleneksel ev sahiplerinin "bu sefil evlerin nesini beğeniyorsunuz" şeklinde eleş-

20. Bunu ileri süren ilk mimari metin şurada: Edhem Paşa ve diğ., *Usul-i Mi'mari-i Osmani / L'architecture ottomane / Die ottomanische Baukunst*, İstanbul, 1873, s. 12.

tirmeleri olağandı. İlginç bir yarılmanın yaşandığı söylenebilir: Konut mimarisi anlamında beğenilen, içerdiği domestisite bağlamında aşağılanandı.

Bugün değişen ne? Türkiye genelinde bütünlüklü geleneksel kent parçası ve kaydadeğer sayıda geleneksel konut kalmayınca Osmanlı vernaküler mimarlığından sempatiyle konuşmak artık mümkün hale geliyor. Kentlerin büyümesi, kentsel arsaların rant baskısı altında kalışı gibi nedenlerle geleneksel konutlar kolayca silinip gittiler. Önceki paragrafta anlatılan çelişki ortadan kalktı. Yenisiyle yer değiştirmesi, yıkılıp apartmanlaşarak servet üretmesi beklenen, o nedenle "başa bela" olarak nitelenen geleneksel ev artık sevilebilirdi. Mevcut yapı stoğunun o denli küçük bir yüzdesini oluşturuyordu ki, artık korunması talep edilebilirdi. Örneğin, tüm Türkiye'de bugün en eski, o da geç 17. yüzyıldan kalma tek bir konut yapısı, Köprülü Yalısı'nın selamlık divanhanesi var. Bu durum eski konutların inşai kalitesizliğinden kaynaklanmıyor. Yalnızca rant tırmanışından ve kentleşme hızının yüksekliğinden ötürü değil, toplumun geneli tarafından istenmedikleri için yok oldular.

Bunun anlamı reel olarak silinenin imgesinin sevilmesidir. O sevgi eskiler hatırlandığı için değil, onu vareden imgeler üretildiği için doğmuştur. Ülkenin her köşesinde "modern" donatılara sahip sözde-geleneksel evler bu yeni imgenin inşası sayesinde varlık kazanıyorlar. Üstelik bu sav yalnızca konut bağlamında değil, Osmanlı'yı sözde-hatırlamak ve onun yüceliğine tapınmak bağlamında genel olarak da geçerlidir. Bu imge üretimini "icat edilmiş gelenek"[21] statüsünde düşünmek gerekir. Ancak o icat edilmiş geleneğin ulusallaştırılmış Büyük Gelenek olarak biçimlendiğine işaret edilmelidir. Gerçekten yaşadığı, varlığını sürdürdüğü dönemlerde dar bir grubun, dar bir coğrafyada ürettiği, hiyerarşik bir anlamı da olan eski Büyük Gelenek, artık tüm ulusun icat edilmiş geleneği olup çıkmıştır.

Geleneğin icat edilmesinin sayısız tezahürü vardır. Örneğin, yeni kent halkı kozmopolit modern kentlilik, liberal kapitalist ekonomi ve bitimsiz değişim gerçeğiyle yüzleşince, eski organik cemaat (*Gemeinschaft*) yapılarını özlemeye başlayacaktı. Sözgelimi, yıkılıp gitmiş Osmanlı mahallesinin büyük oranda düşsel yardımlaşmacı ve dayanışma-

21. Bu kavram için bkz. Eric Hobsbawm, "Introduction: The Inventing Traditions", E. Hobsbawm ve T. Ranger (haz.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 2012, s. 1-14.

cı yapılarının nostaljisi gündeme geldi. Osmanlı çağı artık, kendisini kente taşınınca yapayalnız ve kültürel anlamda dayanaksız hissedenlerin hayal ettiği bir "yok-zaman"dı. Bugün yokluğundan yakınılan her şey Osmanlı'da sanki vardı: İnsancıl ilişkiler, güvenilir sabit değerler, ahlaki tutarlılık, ekonomik stabilite, inanç samimiyeti, dünya siyaseti bağlamında "vurduğunda ses getiren" kabadayı bir yönetim o "yok-zaman"ı karakterize edeceklerdi. Buna "Cumhuriyet dönemini ötekileştirmek" adını vereceğim. Toplumun bir kesimi için Cumhuriyet o düşsel Osmanlı'nın ayna imgesine dönüştü. Eskide ak olan her şey yenide karaydı artık. Yol açılınca, bir zamanlar Gerileme ve Çöküş diye nitelenen dönemler de ideolojik işlevselliklerini yitirdiler. Bir tarihsel figür olarak aşağılanması da, yüceltilmesi de anlamsız ve naif olan II. Abdülhamit'i kutsama merkezli bir "kült" inşa etme çabaları bile gündeme geldi.

Bu kitabın ana meselesi olan mimarlık ve mimarlık tarihi yazımında da yukarıda açıklanan ulus-devlet değil, devlet-ulus olma olgusunun okunaklı izleri var. Osmanlı anıtsal mimarlığının historiyografik yüceltilmesi bile bu çerçevede düşünülmelidir. Sayısız popüler metnin Osmanlı mimarlığını ve özellikle de Sinan'ı kutsal figürler haline getirdiği kesin. Dünyada benzeri yoktur. Her mimari geleneğin sakince ele alınan bir olağan kültürel varlık olarak yorumlanmasının kural olduğu, özellikle de devletin ve yöneticinin rolünün eksen kılınmadığı bir tarihyazım dünyasında Türkiye bugün bir anomalidir. Osmanlı mimarlığının siyasal iktidarın doğrudan çıktısı olarak yorumlandığı metin toplamı hayret vericidir (Bkz. 1. Bölüm: Türk Mimarlık Tarihçiliğinin Tarihini Yazmak).

2

Şalvarı şaltak Osmanlı,
Eyeri kaltak Osmanlı,
Ekende yok biçende yok,
Yiyende ortak Osmanlı.

Osmanlı ile özdeşleşmek meselesini tartışmak için yukarıda aşırı denebilecek kadar yalın bir çerçevede özetlenen kültürel yapılanma değişimini eksen almak anlamlı olur. Ama önce, bugün kendilerini Osmanlı ile özdeş sayan grupların nasıl düşünmekte olduğu hakkında fikir verici birkaç örnek görmek aydınlatıcı olacaktır. Örneğin, Osman-

lı'ya hiç de sempatiyle bakmayan yukarıdaki dörtlüğe yönelik popüler tepkileri görmekte yarar var. Bugün o dörtlük üzerinde internet araması yapıldığında 11.700 kadar göndermeyle karşılaşılıyor. Dörtlüğe geçerlilik döneminin kapanışının üzerinden en az 150 yıl geçtikten sonra verilen tepkilerin bazıları şöyle:

(B)u cümleyi kullananlar özellikle yerleşik düzene geçmeyi reddeden şia etkisi altında kalmış yörüklerdi. o yüzden onların bu tür ifadeler kullanmaları çok tabii ve pek bir şey ifade etmiyor.

(B)u cümlenin söylenmesindeki bütün saik şii-alevi/bektaşi önderlerin (mesela bir otman baba vardır) yörükler üzerindeki etkisi dolayısıyle merkezi sünni devlet karşısında kendini konumlandırmasıdır. bunlar inançları itibarıyla hep osmanlı'nın karşısında oldular. bu sebeble o tür laflar etmeleri beklenebilecek ve garip karşılanmayacaktır.

(A)nadolu'da yaşayan bir kısım halkın şanlı osmanlı imparatorluğumuza sitem dolu sözleri. çok şanlı, aşırı şanlı, acayip şanlı imparatorluğumuz hakkında ileri geri konuşan celalileri hep birlikte kınayalım.[22]

Bu tepkiler kuşkusuz çok çocuksu, hatta ilkel. Burada alıntılanmayan bazıları dörtlüğün anlamını bile kavrayamıyor. Örneğin, "ekende yok, biçende yok" dizesini "eken de yok, biçen de yok" şeklinde okuyup ülkede çalışan insan kalmadı diye anlamlandıran bile var. Ancak, genelde tepkiler/yorumlar bugünkü ortamda mevcut Osmanlı ile ilişkilenme olgusu için örnekleyici. Onları yazanların kendilerini ve Osmanlı'yı ne olarak gördüğüne işaret ediyorlar. Yüzlerce yıl önce olup bitmiş konuları doğrudan gözlemlemişçesine açıklıyor ve daha önemlisi taraf tutuyorlar. Kendilerini Osmanlı ile özdeş görüyorlar. İlginç olan, Osmanlı çağından konuşurken merkezi yönetimle hemfikir olmayanları lanetleyen tarafta oluşları. Osmanlı'yı öz malları sayıyor ve onunla özdeşleşme yaşamamış sayısız etnodinsel grubun ve eski yerel gerilimlerin farkına bile varmıyorlar. Bugün "İmparatorluğa sahip çıkan"ların önemli kesiminin bir zamanlar aynı coğrafyanın sayısız köşesinde Osmanlı ile özdeşleşmeyen, hatta muhalif gruplar oluşturan ataların soyundan gelebileceğini düşünmüyorlar bile. Ordular oluşturup merkezi yönetimle meydan savaşları veren o "Celaliler"in soyundan gelen milyonlarca insanın yeni Türk vatandaşlarına dönüştüğünden habersizler. Erken 19. yüzyılda II. Mahmut'un merkezi otoriteyi tesis edişine kadar Osmanlı topraklarının "ayan" denilen yerel güç

22. https://eksisozluk.com/eyeri-kaltak-osmanli--775003 (Erişim: 19 Mart 2020). Alıntıların bozuk yazımlarını düzeltmedim.

odaklarının egemenliğinde alabildiğine parçalanmış olduğunu da bilmiyorlar. Onların İstanbul'daki yönetime sadece nominal olarak bağlı, ama belli ki onunla ve kültürüyle özdeşleşmeyen, hatta direnen yerellikler tanımladıklarından da habersizler.

Yeni Osmanlıcı ideolojiyi ve daha çok da düşü ayakta tutan şey, bu yeni bilmeme ve sözde-bilme merkezli özdeşleşme. Yüzyıllar boyunca küçük bir yönetici elitten başkasını nitelemeyen Osmanlı terimi artık Cumhuriyet Türkiyesi'nde yaşayan dev bir çoğunluğun kimlik bileşenlerinin en sevileni. Bu, paradoksal olarak, ulusalcı kültürel yapılanmanın bir yüzyılı aşan süredeki başarılı inşasını kanıtlıyor. Büyük ölçüde monolitik bir Türk kimliğinin Osmanlı'nın ta kendisi olarak kurulduğunu anlamayı sağlıyor. Bir yüzyıldan kısa sürede okul tarih kitaplarının anlattığı "Türklerin Osmanlılığı-Osmanlının Türklüğü" ideolojisinin ne denli yaygın biçimde benimsendiği görülüyor. Cumhuriyet kendi reformist başarısının[23] öngörülmemiş sonuçlarını yaşıyor. Türkiye'yi yukarıda anlatıldığı biçimde ulus-devlet değil, devlet-ulus olarak inşa edince, geçmişi de devletle, Osmanlı Devleti'yle muhayyel bir özdeşleşme çerçevesinde görmek kaçınılmaz oluyor. Verilen internet alıntılarının adeta 16. yüzyıl Osmanlı tarihçilerinin popüler ve çocuksu versiyonları gibi oluşu bunun bir dışavurumu.

Dolayısıyla 100-150 yıllık bir antrenmandan sonra eskiden söz konusu olmamış bir bütünsel kültürel yapılanma artık mevcut. Ancak sonuç duygudaşlık, kardeşlik ve ulus coğrafyasını saran bir anlayış ortamı halinde tezahür etmiyor. Aksine, derin bir empati yoksunluğu oluyor. Türkiye halkının çok geniş kesimi adeta Osmanlı merkezinin temsilcisiymiş, Osmanlı Büyük Gelenek'ine mensupmuş gibi, onun muhayyel dilinden konuşuyor. Oysa o eski kültürel yapının geçerli olduğu dönemlerde ne merkezi tanımlayanlar onları Osmanlı diye niteliyordu, ne de onlar Osmanlı oldukları iddiasındaydılar. Ama bugün o eski Osmanlı kimliğini taşıyanlarmış gibi düşünüp, sözgelimi 16. ve 17. yüzyıl tarihçilerinin argümanlarını kullanıyorlar. Hemen taraf tutup Şia, Celali gibi terimlerle gerçek anlam ve dertlerinin ne olduğunu hiç mertebesinde bildikleri 4-5 yüzyıl öncenin aktörlerine ayar veriyorlar. Verilen alıntılarda yok, ama gayrimüslim Osmanlı uyruklarını biraz olsun olağanlaştırmıyor; her çağda potansiyel isyancılar olduklarını varsayı-

23. Bu değişim sürecinin erken evresinin ayrıntılı bir analizi için: Hale Yılmaz, *Becoming Turkish: Nationalist Reforms and Cultural Negotiations in Early Republican Turkey; 1923-1945*, Syracuse University Press, Syracuse ve New York, 2013.

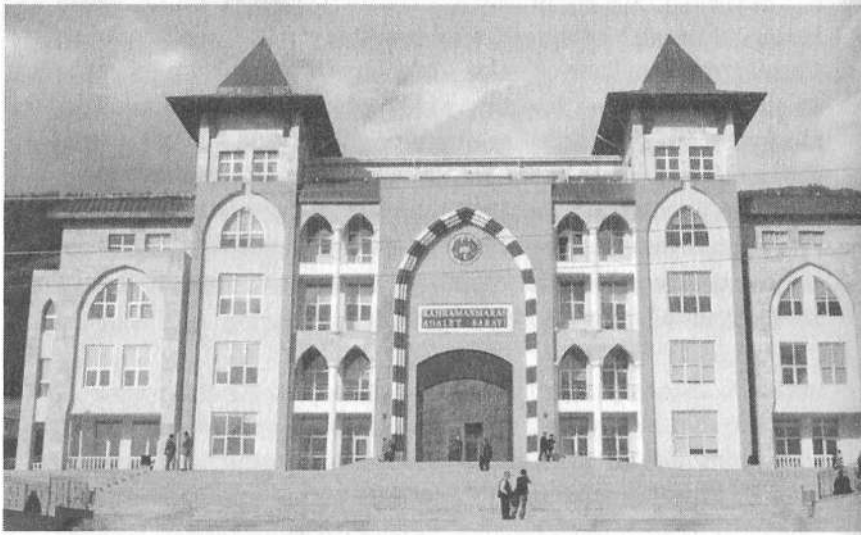
yorlar. Tarihte düşman ve dostlar buluyor, "Osmanlı da zaten bundan battı" gibi tartışılması bile akla ziyan argümanlar sıralayabiliyorlar. İronik olan şu ki, tüm bunları sadece iki yüzyıl önce Osmanlı merkezini elde bulunduran, kendi yüksek kültür alanı dışındakileri hiç de sempatiyle görmeyen bürokratik seçkinlerin dilini kullanarak yapıyorlar. Hiç de uzak olmayan zamanlarda ataları dışlanan, yer yer aşağılananlar, önceki kuşakları kendisiyle özdeş görmeyen Osmanlı'yla özdeş olduklarına inanıyorlar. Bunun bir tür historiyografik "Stockholm sendromu" olduğunu görmek zorundayız. Kendisini baskı altında tutan güce, eski "gerçek" tarihsel Osmanlı'ya giderek âşık olma hali bu adeta.

Dolayısıyla Osmanlı olağan bir tarihsel geçmiş parçası olmaktan çıkıp bugünden nefret etmek, geçmişi idealizasyon ve sübliması yona uğratmak için başvurulan bir referans dönem olup çıkıyor. Burada kötü ve başarısız olan her şey Osmanlı'da iyi ve başarılı. Bugün kendilerini sınıf ve grup olarak hak ettikleri toplumsal konumda ve saygınlıkta bulmayanlar, geçmişte öyle olduklarına inanıyor, "Stockholm sendromu" yaşayarak düşsel bir cennet kuran o muhayyel Osmanlı'ya âşık oluyorlar. Sonuç dünya genelinde benzersiz biçimlerde tezahür ediyor: Köprüler Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim, üniversiteler Osman Gazi, hastaneler Abdülhamit gibi adlar taşır hale geliyor. Cumhuriyet Osmanlı'nın bağrında doğmuştu, şimdi Osmanlı Cumhuriyet'in bağrından yeniden doğuyor. Sorun şu ki, böyle bir anakronizmin vahim sonuçları olması da kaçınılmaz, çünkü tarihsel sürecin ileri geri istenen yön ve doğrultuda hareket ettirilmeyeceği aşikâr. Sadece ettirilebilir ve ettirilmekte sanarak bir yanılsama içinde yaşamak kuşkusuz mümkündür.

Bugünün Türkiyesi'nde bu tür sanrılar ve melankoli içinde yaşayan geniş kitleler var. Hem bir yok-mekân ve yok-zaman olan cennet Osmanlı çağı eksenli halüsinasyonlar görülüyor, hem de bunlar gerçeklerle çarpıştığında melankoliye düşülüyor. Çünkü bugün bir türlü o muhayyel Osmanlı gibi olunamıyor. Bunun siyasal ve kültürel uzanımları var. Örneğin, kadir-i mutlak Osmanlı sultanının modern versiyonunu üretmek toplumun önemli kesimini eskiye yapılan göndermelerle kolayca ikna edebiliyor. Historiyografik kurgu modern siyasete altlık oluşturuyor. Yıllarca okul ders kitaplarında üstün akla sahip Fatih, Yavuz, Kanuni gibi insanüstü önderlerin çocuksu öyküleriyle beslenenler, onun modern bir eşdeğeri olabileceğine de inanabiliyorlar. Tasarım alanında "tarihle buluşma" adına kitsch nesnelerle bezeli iç mekânlar

ortaya konuyor. Sözde-Osmanlı mücevherleri yapılıyor. En alelade lokantalar Osmanlı Mutfağı gibi adlar taşıyabiliyor. 19. yüzyıl sonuna ait Osmanlı armaları kamyon, taksi süsü oluyor. Mimarlıkta yapılan Osmanlıcı tasarımlarınsa burada sözü bile edilmeyecek. Kısacası, Türk ulusuyla Osmanlı'yı özdeşleştirmeye yönelik yüzyıllık kimlik üretim çabası olağan sonuçlarını veriyor. Ancak, sonuçta Bauman'ın "kişinin, kimliğine tutunmak uğruna, kendi çıkarlarını feda etmesi" diye özetlediği[24] durum ortaya çıkıyor. Bununsa yalnızca antidemokratik bir retrotopya üretme imkânı var; bütünleşik, dayanışmacı, uzlaşmacı, toleranslı, uyumlu bir toplum ideali değil.

24. Bauman, *Retrotopya*, s. 63.



Lümpen siyaset mimarlık ancak tarihselcilik parodileri üretmeye muktedirdir: Kahramanmaraş Adliyesi.

6

Türkiye'de Lümpen Tarihselcilik ve Lümpen Tarihçilik

GÜNCEL TÜRKİYE'DE Ankara kent kapıları, Estergon Kalesi, yeni Cumhurbaşkanlığı Kompleksi veya sayısız üniversite yerleşkesinin ana giriş kapıları[1] gibi yapılar üzerine estetik bir tartışma yapmak mümkün mü? Evet, ama şu kadarıyla yetinmek çok daha doğru olur: Örneklerin hepsi de başarısız binalar. Örneğin, Cumhurbaşkanlığı Kompleksi 1000 odalı mı 2000 odalı mı? Kaç metrekare? Kaça mal oldu? Açıklanmadığı için ayrıntılar bilinmiyor. Sadece kötü bir tasarım olduğu, dünyanın çoğu yerinde mimari bir eleştiri zemininde çocuksu bir mimari iradenin ürünü olarak değerlendirileceği rahatça söylenebilir. Aynı sözler yeni Taksim Camisi için de yinelenebilir. Bunlar mesleki medyada yayımlanmayan, kimin tarafından tasarlandığı bile bilinmeyen ve merak edilmeyen işler. Daha fazlasını yazmak onlara ve benzerlerine iltifat olur. Hatta üzerinde konuşuldukça, bu tasarım saçmalıkları yeni akıl yürütmelerle yeniden ve yeniden üretiliyor ve her seferinde anlamsız olana yeni anlamlar katılmak suretiyle, bir açıdan meşrulaştırılmış oluyorlar. Bunlar ve benzerleri sosyal medya mesajlarındaki hırpalamalarda mahkûm edilen ve sadece o kadarıyla kalınan, hızla da tartışma dışı kalan mimarlık ürünleri.

Dünyada da sayısız benzerleri var. Çin'de yeni devlet yapılarının anıtsal simetrik 16.-19. yüzyıl tarzı Avrupa yapı kitlelerinin üzerine takılmış geleneksel Çin mimari elemanlarıyla tasarlanmaları çok yaygın. Tahran'da yeni apartman kitlelerini neoklasik Avrupa cephe ayrıntıla-

1. Bunlar için bir yorum: Beyza Onur, "21. Yüzyıl Türkiye'sinde Tarihsici Mimarlığın İzi: Üniversite Giriş (Nizamiye) Kapıları", *Euroasia Journal of Social Sciences & Humanities*, 7/3, 2020, s. 43-55.

rıyla bezemeye yönelik bir "moda"dan söz edilebilir. Bakü'de yeni neoklasik yapılar inşa etmekle yetinilmediği, eski Sovyet konut kitlelerinin soyularak yeni neoklasik kaplamalarla tebdil-i kıyafet ettikleri görülüyor.[2] Hepsi de ayrıntılı mimari analizleri gerektirirler. Ancak hiçbiri hayali nefaset ve kalite değerlendirmelerine tabi tutulamaz. Hiçbiri mimarileri bağlamında sadece aşağılanarak irdelenemez. Ciddiye alınmalıdırlar. Ancak nasıl?

Asıl incelenmesi gereken şu olmalıdır: Yukarıdaki örneklerden çok daha fazlasında maruz kalınan o tarihselci mimari kavrayış, nasıl bir kültürel politika tahayyülüyle bağlantılıdır ki, Türkiye'de ve dünyada böyle yapıların inşa edilebilmesi mümkün oluyor? Bunları üreten ne? Bu sorunun yanıtı, "bir siyasal iktidar geldi, mimarlıkta olup biteni radikal biçimde dönüştürdü" ifadesi yalınlığında olamaz. Tarihselcilik çok sayıda akraba yönelimin içinde toplandığı, karmaşık arkaplanı ve türleri olan bir mimari yaklaşımdır. Dünyada, sözgelimi Avrupa'da 18. yüzyıldan, Türkiye'deyse 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayan çok uzun bir geçmişi var. Dolayısıyla, bu yukarıdaki örnekleri üreten "akıl", Antalya'daki Kremlin ve Topkapı Sarayı replikası otelleri var edenle aynı akıl mı diye sorulmalıdır. Hepsini tarihselci olarak nitelendirmek mümkün; ama tümünü de aynı tarihselci tahayyüller biçimlendirmiyor. Burada dile getirilecek sav, örnek verilen otellerin aksine, yukarıda sıralanan yerli ve yabancı yapıların lümpen tarihselci olduğudur.

Lümpen tarihselcilik terimini Marx'ın lümpen proletarya (*Lumpenproletariat*) kavramından yararlanarak türettiğim aşikâr.[3] Bu kavramı açıklamak için, Türkiye'de ve dünyada ortaya çıkmış ve çıkmakta olan bir dizi tarihselcilikleri benzeştirerek düşünmenin yanlışlığı vurgulanabilir. Örneğin, erken 19. yüzyılda Avrupa ve ABD'de egemen olmuş Neo-Grek ve Neo-Gotik mimarlık hareketleriyle veya erken 20. yüzyıl Türkiyesi'ndeki romantik ulusalcı mimarlıkla başta sıralanan kimi yerli tarihselcilikleri aynı çerçevede değerlendirmek mümkün değil. Bunların aynı zihinsel paketin içine yerleştirilemeyişi, tarihsel biçim dağarına müracaatla üretilmiş her estetik ürünü tanımlayan tek parametrenin bazı eski morfolojik elemanları kullanmakla sınırlı olmayışından ötürü. Araştırılmaya ve tartışılmaya değer olan, her tarihselciliğin düşünsel, kültürel, politik ve psikososyal arkaplanıdır. O zaman Mimar

2. Bkz. Eve Blau ve Ivan Rupnik, *Baku. Oil and Urbanism*, Park Books, 2018, "Recladding Socialist Baku" bölümü, s. 271-85.

3. "Lümpen proletarya" kavramının Marx'tan sonra pek çok türevi ortaya çıktı. Örneğin lümpen burjuvazi, lümpen enteli jansiya.

Kemalettin'in, Sedad Hakkı Eldem'in, Pikionis'in veya Turgut Cansever'in tarihselcilikleriyle onları aynı kategoriye yerleştirmenin neden mümkün olamayacağı anlaşılabilir.

Tarihselcilik uçsuz bucaksız bir yönelimler, gerekçelendirmeler, düşünceler ve ürünler toplamı oluşturur. O yüzden, üzerinde konuşmak için genelleme yapmaktan çok, hassas ayrımlar inşa etmek gerekiyor. Bir tarafta Disneylandvari gerekçelerle yapılmış bir Kremlin Oteli varsa, onun tartışılabileceği düzlem, örneğin Ankara'da Estergon Kalesi, üniversite yerleşke kapıları ve Cumhurbaşkanlığı Kompleksi'ni tartışma düzlemiyle aynı olamaz. En azından onlardan ilki tarihselcilikse, ikinci sayılanların lümpen tarihselcilik ürünü olduğunu teşhis etmek gerekir. Dikkat edilsin: Disneyland'de değil, bölüm başında adı geçenlerde somutlaşan tarihselciliklere "lümpen" demek öneriliyor. O halde lümpen tarihselcilik ne? Marx'ın ifadesi, tam da sözcüğün Almanca sözlük anlamına sadık bir biçimde, "dokusu sağlam" proletaryanın yanı sıra, bir de "paçavra, lime lime, hırpani" proletaryanın var olduğuna ilişkindi.[4] Potansiyel olarak pekâlâ da proletarya kapsamında olabileceği, çünkü emekçi olduğu, dolayısıyla kendi özgül sınıf bilincini geliştirebileceği halde, uğraştığı örgün olmayan işler ve içinde konumlandığı bazı özgül pratiklerin yarattığı engeller nedeniyle bunu başaramayan grupların proleterliği olarak tarif ediyordu onu. Emeğini satarak yaşadığı halde, sözgelimi, sanayide değil ama yol yapımı gibi kalifiye olmayan, süreksiz, değişken, süresi kararsız ve mekânı belirsiz işlerde çalışanlar böyleydiler. Proleterdiler, ancak bunun farkına bile varmalarına imkân vermeyen koşullarda çalışıyorlardı. Grup olarak davranmalarını sağlayacak iç ilişkiler geliştirmeleri imkânsızdı. Kendi durumları üzerine konuşmaları, çıkarlarını birbirlerine bağlayan ortaklıkları görmeleri, ortak eylem girişimlerinde bulunmaları söz konusu olamazdı. Marx'a göre sanayi işçisi (proleter), ürettiğinin ekonomik anlamını çıplak gözle bile kavrayabilirdi, çünkü emeğinin sonuç-ürünleri elinden alınıyordu. Lümpen proleterinse ürettiğinin basitçe ekonomize edilebilir bir sonuç-ürünü bile yoktu. Dolayısıyla, sömürülüyordu, ama sömürüldüğünü fark etmesi bile neredeyse imkânsızdı. Farkı ifade et-

4. Zengin lümpen proletarya yazını için örneğin bkz. Robert L. Bussard, "The 'Dangerous Class' of Marx and Engels: The Rise of the Idea of the Lumpenproletariat", *History of European Ideas*, 8/6, 1987, s. 675-92. Peter Hayes, "Utopia and the Lumpenproletariat: Marx's Reasoning in 'The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte'", *The Review of Politics*, 50/3, 1988, s. 445-65. Peter Stallybrass, "Marx and Heterogeneity: Thinking the Lumpenproletariat", *Representations*, 31, Yaz 1990, s. 69-95.

mek için, biri her gün yüzlerce metre tekstil dokuyan bir fabrikada çalışan, diğeri kazmayla inşaat çukuru kazan iki 19. yüzyıl işçisini karşılaştırmak yararlı olur.

Lümpen tarihselcilik terimi de benzer bir duruma işaret ediyor: Aslında tavır olarak tarihselcilikten başka bir şey olmadığı halde, kendisini üreten öznenin kendisi hakkında eleştirel bilinç geliştiremediği tarihselcilikleri "lümpen" diye nitelemek gerekecek. Tarihselci imgeleri, mimarlıkları üreten öznenin, kendi amaç, hedef ve tarihsel pozisyonu üzerinde eleştirel bilinç geliştirebilmesi için, kendisini sadece kimlik söylemlerine hapsetmemesi gerekiyor. Talep ettiği ve/veya ortaya koyduğu mimarlıkla kendi kimliği arasında doğrudan örtüşme ilişkisi bulunduğuna inananlar bunu başaramazlar. Doğrudan mimarlık ve onun üretiminde mimarın ve işverenin rolü üzerinde bir eleştirel bilinç geliştirmek gerekir. Örneğin 19. yüzyılın ünlü Alman mimarı Schinkel bir tarihselciydi, ancak "her çağın kendi özgül mimarlığı varken, bizim çağımızda bu neden mümkün değil" diye sorabilmişti. O kendi dönemine ve mimarlığına eleştirel bir tereddütle yaklaşabiliyordu. Lümpen tarihselciler bunu başaramaz, çünkü denemezler.

Sözü edilen otel örneklerinde "lümpen" diye nitelenebilir bir zihinsel altyapı yoktur. Ne yatırımcı firmanın, ne tasarlayanın, ne de kullanıcının böyle bir eleştirel davranış sorunsalı veya açmazı var. Kendi tarihsel-toplumsal pozisyonunun bilincinde olan aktörler, kendi olumsallığının farkında olanlar, kendi çıkarları hakkında gerçekçi saptamalar yapıp makul çözümler üretebilirler. Örneğin, Kremlin Oteli'ni tasarlayan ve finanse edenlerin kendi ortaya koydukları tarihselciliği tartışabilecekleri eleştirel bir bilinçleri var. Onlar bu yaptıklarının bir imge pazarlama işinden ibaret olduğunu biliyorlar. Ortaya koydukları kompleksin iyi, başarılı, anlamlı, kültürel açıdan saygıdeğer olup olmadığı gibi bir tartışmaya girmiyorlar. Bunları amaçlamıyorlar ki, sonucun o nitelikte olup olmadığını sorgulasınlar. Arzla talebin gerçekçi biçimde örtüştürüldüğü bir durum yaratmayı hedefliyorlar. Etik bir kaygıyla değil, sınırları belli bir ekonomik rasyonaliteyle eylemde bulunuyorlar. Kaldı ki etik açıdan da bir çelişkileri yok. Oraya gelecek olan turistin, yılın onbir ayı içinde yaşadığı gerçeklikleri, Disneylandvari bir ortamdaki alternatif imgelerle unutmaya ihtiyacı var. Bir gönüllü yabancılaşma talebi bu. Söz konusu talebi karşılayan mimarlıklar, onlara, yaşadıkları toplumsallıkla kısa süre için de olsa mesafelenmeyi, bir anlamda ironik bir ilişki kurmayı sağlayan bir ortam sunuyor. O ortam, her gün sayısız imgesini gördükleri saygın fakat ulaşılmaz

bir mekânı üçboyutlu olarak içinde yaşanabilir bir şakaya dönüştürüyor. O sayede saygın ve kutsal olan dünyevileşiyor; eğlenilebilir, alaya alınabilir hale geliyor. Tıpkı basit ama güldürücülüğü garantili komedi trüklerinde, aynı şekilde, saygıdeğerliğin hicvedilmesinden doğan eğlenceli durumlara benzer bir sonuç ortaya çıkıyor. Turizm tanımı gereği mekânları tüketmekse,[5] o mekânları üretenlerin de satılabilir bir meta varettiklerinin farkında olmaları kapitalizm dünyasında yalnızca olağandır. Mimari imgeler de üretilir ve tüketilirler. Estetik ve etik açıdan kabul görebilir olmamaları başka bir tartışmadır. Burada o tartışmaya hiç girişilmeyecek.

O halde, lümpen tarihselcilikle "zayıf tarihsellik"[6] arasında içsel bir bağ var. Ancak benim tanımladığım anlamda zayıf tarihsellik, Göle'nin tanımladığı historiyografik sorunsalla hiç ilgili değil. Onun savı kendi modernliğini kendi iç dinamikleriyle üretemeyen toplumların zayıf tarihsellik yaşadıklarıydı. Türkiye için bunun söylenemeyeceği aşikâr (bkz. "Giriş" bölümünde, 2 numaralı altbölüm). Burada ifade edilen sorun, öznenin kendi tarihsel-toplumsal konumunu betimleyememesi ve kendi tarihselliğini inşa edememesi demek. Daha yalın bir anlatımla, kendisini ait hissettiği toplumsal grup ve savunduğu idealler hakkında yeterince tarih ve genelde düşünce metni yazılmamış oluşu demek. Yine de, zayıf tarihselliğin yalnızca niceliksel olmadığına, niteliği de tanımladığına dikkat çekilebilir. Toplumsal gruplar, uluslar, sınıflar, etnisiteler, dinler, meslekler, ideolojik pozisyonlar vs. ancak kendilerine ilişkin historiyografik metinler yazıldıkça, "tarihselleştirildikçe" varlık kazanırlar. Tarihselleştirmek, toplumsal gerçekliği kuran temel pratiklerden biridir. Örneğin, Türkiye'de Batılılaşma, modernleşme, çağdaşlaşma, değişim gibi adlarla anlatılabilecek bir tarihsel olgular ailesinin ne denli çok sayıda historiyografik metinde üretildiğine ve yeniden üretildiğine işaret edilebilir. Bu metinlerin tabii ki ancak bir kesimi akademik anlamda kaydadeğerdir. Ne var ki, dev bir toplam oluştururlar ve her entelektüel "grado"da özne için okunabilir bir şeyler mevcuttur. Bu sayede hemen her farklı özne, kendi ideolojik meşrebine

5. Bkz. John Urry, *Mekânları Tüketmek*, çev. Rahmi G. Öğdül, Ayrıntı, İstanbul, 2015.

6. "Zayıf tarihsellik" kavramı yukarıda benim tanımladığıma hiç benzemeyen bir içerikle icat edildi: Nilüfer Göle, "İslami Hareketler ve Postmodernizm", *I. İslam Düşüncesi Sempozyumu*, haz. M. Bekâroğlu, Beyan, İstanbul, 1995, s. 109. Nilüfer Göle, *Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere*, Metis, İstanbul, 2016, s. 10.

bir oranda uygun bir tarihsel varoluşa sahip olur. Kendisini ve fikirlerini tarihsel gerçeklikler olarak takdim eden anlatılara sahip özneler vardır ve her özne kendisini önceki modernleşmeci/çağdaşlaşmacı veya gelenekselci kuşaklara bağlayan bir imgesel kronolojik mekânda konumlanır.

En cılız bir "gerçek" tarih konstrüksiyonunda bile, açık veya örtük biçimde hedeflenmiş bir geleceğe uzanan, doğru ya da yanlış bir değişim süreci tahayyülü vardır. Tarihçi, tarihsel sürecin içinde konumlandığını iradi bir unutuşa tabi tutar; onu dışarıdan yorumlayan olduğunun bilincine sahiptir. Ortaya koyduğu metin ikna edici olabilir veya olmayabilir. Ama metodolojik bir yanlış yapmıyordur. İşi geçmişi nesneleştirmek, ona dışarıdan bir gözle bakmaktır. Oysa lümpen tarihselcinin ve tarihçinin böyle bir imkânı yoktur. Özellikle Yeni Osmanlıcı-İslamcı özne böyledir. Öncelikle zamanda donmuş bir altın çağa, İslam'ın veya klasik Osmanlı'nın yaşadığına inandığı, yönetimin, ahlakın, hukukun, her toplumsal ilişkinin mükemmel olduğu bir "yok-zaman"a inanır. Geçmişin seçilmiş kimi parçalarını sadece olumlar, yorumlamaz. Geçmiş kuşaklara –hiç değilse onların bazılarına– kendi ideolojik kaygıları doğrultusunda ne kadar saygılı olduğunu iddia ederse etsin, o muhayyel altın çağın, o "yok-zaman"ın dışında kalan her çağ ve her tarihsel aktörle bağlantısı sorunludur. Altın çağı ihya etmek gibi çok güçlü bir ideolojik amaç geliştirmiştir, ama kronolojik olarak eskiden var olduğuna inandığı o altın çağ ile arasında kalan tüm zaman aralığı, çok geniş ölçekte dışlanması, reddedilmesi gerekenlerle doludur. Orada konumlanan herkes ve her şey, onun altın çağa olan mesafesini artırmaktan başka bir anlam taşıyamaz. Zaten bir zamanlar sahip olduğu altın çağdan onlar yüzünden uzaklaşmıştır. Bunun anlamı geçmişin sadece seçili bir kesiminin onu ilgilendirmesi, oradan uzaklaşan ve uzaklaştıranları lanetlemesidir.

Böyle bir ideolojik hareket noktasından tarihyazımına giden bir yol yok. Tarih, bu inancı geliştirenler için yalın bir simetriden başka bir şey olamaz: Bir tarafta, altın çağ denen bir "yok-zaman" ve öte yanda, onun yeniden ihyası olarak düşlenen şimdi ile geleceğin müphem karışımı vardır. Burada "zayıf tarihsellik" diye adlandırılan şey tam da budur. En katıksız örneğini Selefi İslamcı gruplar oluşturuyor. Peygamber dönemi (asr-ı saadet) sonrasında ortaya çıkan her şeyi "bid'at" (İslam'a sonradan katılmış, dolayısıyla bozucu etmen) olarak yadsıyan bu inançtakiler, kaçınılmaz olarak kendi tarihselliklerinin bilincini oluşturamazlar. Ne genelde İslam'ı tarihselleştirebilirler, ne de özelde kendi

itikadi yaklaşımlarını. Selefiler için ne İslam, ne de asr-ı saadetten uzaklaşan değişimler tarihseldir. Onlar kadar aşırılıkçı olmayan İslamcı gruplarda da altın çağ inancı ve İslam'ın tarih-ötesiliği fikri feda edilemez nitelikte olduğundan, bu "zayıf tarihsellik" açmazı hep geçerli kalır. O yüzden, örneğin, İran İslam Cumhuriyeti'nin tüm akademik tarihçileri bir araya gelseler, Şia'nın ortaya çıkışından bugüne uzanan 14 yüzyıllık aralığın adım adım Şii inançlarını nasıl ürettiğinin hikâyesini yazamazlar. İslamcılar için, İslam'ın ortaya çıkışı ve zaman içinde değişimi diye bir konu yoktur. İslam onlar için zamanda sabitlenmiştir. Ortamdaki sayısız farklı İslami tavrın, yaklaşımın, uzlaşmaz düşüncelerin varlığını hatırlatana verdikleri cevap, neredeyse hiç değişmez: Bütün o değişimler, farklılaşmalar, ya öze ilişkin sayılmaz ya da "hakiki" İslam'dan sapmalardır ve düzeltilmeleri gerekir. İslam'daki değişenleri, dolayısıyla tarihselliği görünürlük düzeyine çıkarma yolu İslamcılar için tıkalıdır.

Hangi versiyonuyla olursa olsun ki, böyle çok versiyon vardır, İslamcı denebilecek görüş sahipleri kendilerini tarihselleştirmekte çok ciddi bir zaaf yaşarlar. Üstelik Selefi grupların bir avantajından da yoksundurlar. Şöyle ki, Selefiler için aslında historiyografik bir mesele de yoktur. Onlar değişmeyen bir dünya isterler. Değişimi yok saymak, ebedi bir yok-zamanda yaşamak isterler. O ebedi ve ezeli yok-zamanı inşa etmek gibi de bir amaçları vardır. Onun için Selefi gözle yazılmış bir tarih yazılmadı ve yazılmayacak. Oysa güncel Türk lümpen tarihselcileri, hem yukarıdaki Selefi inanca (asr-ı saadet fikrine ve kökenden uzaklaşma korkusuna), hem de hayali bir yücelik dönemi olarak tarifledikleri klasik Osmanlı'ya mesafelenemezler. O zaman iki aidiyet arasında çözümsüz bir zihinsel parçalanma yaşanır. Bir yanda İslami bir altın çağa, öte yanda da Osmanlı'nın altın çağına inanılır. Ama sorun şu ki, bunlar ne kronolojik anlamda, ne de içerik olarak uzlaşabilirler. İslamcılık ile milliyetçiliğin bu kararsız *mélange*'ında, birinci parça için tarihsizlik bir zorunlulukken, ikinci parça için tarihyazımı yaşamsal bir gerekliliktir. İslamcılık tarihle yapamaz; milliyetçilik tarihsiz olamaz.

Yine de Türkiye'de kendisine ilişkin öncelikli tanımı Müslümanlık olan ve İslam'la milliyetçiliği harmanlayacak historiyografik yapılar kurmak isteyen bir grup insan tabii ki var. Ama sorun şu ki, sözü edilen ideolojik çelişki onların ikna edici genel ve mimari tarih metinleri üretmesine imkân vermiyor. Hatta eldeki kısıtlı sayıda örnek dikkate alınırsa, yazılması denenenler historiyografik ürünler de değil. Örnek olarak, kendi çevresinde bir ideolog muamelesi gören Davutoğlu'nun çok

satan kitabı *Stratejik Derinlik* böyle bir çalışma.[7] Kitap, tarihin araçsallaştırılmasını ve tarihçilik zanaatının teknik yanlışları meselesini tartışmak için her ciddi üniversitede ana okuma malzemesi olarak kabul görebilir. Temelde tarih ve coğrafyayı bir ülke için ana sabitler olarak tanımlayan bir jeopolitika metnidir o. İlk açmazı da, jeopolitiğin bugün bir pseudo-bilimsel disiplin kabul edildiğini görmezden gelmesi. Ne tarihin, ne de coğrafyanın sabit olduğunu, her ikisinin de anlatılarla kurulduğunu bir an bile akla getirmeyen, her ikisinin de bir dizi gelecek öngörüsü inşa etmek için, yine kendisi tarafından kurgulandığını unutan bir yazar var bu örnekte. Tarihi de, coğrafyayı da, ait olduğu grubun idealizasyonlarına sadık kalarak yalın argümanlara dönüştüren, hamasetle örülü ve şematik bir dün-bugün-yarın, yani yok-zaman analizi olduğu söylenebilir.[8] Ancak, zayıf tarihsellik halini örneklemek için kullanılabilecek olması bundan da fazla, historiyografik her argümanın araçsal kullanımından kaynaklanıyor. Davutoğlu, "doğrular"la tanımlı bir geçmiş parçası düşlüyor, "yanlışlar"la tanımlı bir yakın geçmiş teşhis ediyor ve "doğrular"la tanımlı olacak bir gelecek kurmayı öngörüyor. Yaklaşımına yapılabilecek epey iltifatkâr bir niteleme, eski İran-Osmanlı siyasetname yazma geleneğinin güncel historiyografik malzemeyle paketlenerek sunulduğu şeklinde olmalıdır.

Ancak İslamcılık-milliyetçilik-yeni Osmanlıcılık karışımının yüz yüze olduğu tarihleştirme açmazını ve zayıf tarihselliği kavramak için metinlerden çok eylemlere bakmak yararlı. Son birkaç yıldır gündeme getirilen "Sarıkamış-Şühedanın İzinde Yürüyüşü" ilginç bir örnek. Birinci Dünya Savaşı'nın on binlerce askerin yok olmasına yol açan, hedefi gerçekçilikten uzak, acıklı ve düpedüz askeri aymazlık sonucu vuku bulmuş bir olayın hatırlatılması girişimi, bir milliyetçi-İslamcı tarihsel buluşmaya gerekçe oluşturuyor. Bu girişimde şehitliğin yüceltilmesi ve aslında hiç uğruna telef edilmiş onbinlerin sonunun bir dinsel kahramanlık ve muharebenin de din savaşı gibi takdimi söz konusu. Dikkat edilirse, İslamcı tarihsel muhayyilenin bloke olduğu yer, yine aynı zaman-ötesilik ve tarihselleştirememe meselesi. Birinci Dünya Savaşı içinde gerçekleşmiş tikel bir olay, özgüllüğü görmezden gelinerek, şehitlik gibi tarih-ötesi bir inanca eklemleniyor. Potansiyel olarak boşa harcanmış yaşamları anma etkinliği olabilecek bir girişim, ideo-

7. Ahmet Davutoğlu, *Stratejik Derinlik. Türkiye'nin Uluslararası Konumu*, Küre, İstanbul, 2001. Kitap bugüne dek 60'ı aşkın baskı yaptı.

8. Davutoğlu'nun kitabının kapsamlı bir analizi: Ümit Kıvanç, *Pan İslamcının Macera Kılavuzu: Davutoğlu Ne Diyor, Bir Şey Diyor mu?*, Birikim, İstanbul, 2015.

lojik tınılı hamasi bir din savaşı kutsamasına dönüştürülüyor. Bu tavrın, aynı savaştaki Çanakkale savunması anmalarını da benzer biçimde tırmanarak dinselleştirdiği ve siyasallaştırdığı anımsatılabilir.

Sorulması gereken soru, her ikisinde somutlaşan hamasetin göndermelerinin ne olduğudur. Onlar kamuya din savaşı gibi sunulduklarında, artık Birinci Dünya Savaşı'nın içinde vuku bulmuş olmaktan çıkıyor ve her çağda yinelenebilir bir kutsal görevi, şehitliği hatırlatmaya ve önermeye dönüşüyorlar. Bu zayıf tarihselcilikte hamasetin ana dinamik olduğu aşikâr. Hamasi dinamikse, daima barışçı anmanın ve çatışmasız bir bugün ve gelecek arzusunun tam karşıt ucunu oluşturuyor. Hamaset, dünün savaşlarını kutsar ve kahramanlığı yüceltirken, aslında yeni savaşları da olağanlaştırma ve hatta önerme pratiğidir. Karlar içinde yürüyerek yapılan bu İslami militarist "tarihi canlandırma" etkinliğinin, aynı zamanda lümpen tarihselcilik olduğunu belki de söylemek bile gerekmez. Geçmişlerini tarihselleştiremeyenler kaçınılmaz olarak kendilerini kamuya ifade etme yollarını da tıkarlar veya daraltırlar. Ancak bu yaklaşım bir kamusallaşma (*Öffentlichkeit*) engeli olmaz. Tam aksine, bu sayede karmaşık ideolojik, historiyografik, hatta itikadi kavramlarla konuşmanın getireceği elitist görüntü kolayca bertaraf edilebilir. Çünkü o zaman, tarihsizlik hali lümpen-tarihselcilikle ikame edilir. Tarihselci görüntüler, imgeler, tarih metinlerinin ve ideolojik anlatıların yerini tutmaya başlar. Ortada tartışmaya, irdelenmeye, eleştirilmeye imkân veren düşünce ürünleri değil, yalın ve kolay algılanır, dolaysız görsel, mimari ve eylemsel mesajlar vardır.

Bunun modern tarihte, epey sık sanatsal ve mimari cisimleşmeleri ortaya çıkıyor. Türkiye ile sınırlı olmayan bir yayılımla görüntü daima ekstravagant, şenlikli ve cafcaflıdır; ama ardındaki trajedi de aynı oranda okunaklıdır. Napoleon'un Ingres tarafından yapılmış (1806) imparatorluk tahtına oturmuş halde betimlendiği tablo iyi bir örnek olabilir.[9] Neredeyse tarih boyunca var olmuş tüm monarşik iktidar simgelerini üzerine takınmış bir Napoleon resmidir o. Bir elinde Karolenj kralları-nın takdis pozunda el figürlü asası, ötekinde Roma imparatorlarınınkine benzer bir diğer kartallı asa vardır. Başında Antik Yunan-Roma dünyasının altından yapılmış defne tacı bulunur. Üstüne eski Fransa kralların benekli kürk pelerinini giymiştir. Boynunda 16.-17. yüzyılın dantel yakalığı bulunur. Tahttan çok mimari bir elemanı andıran bir oturma mobilyası üzerinde, Phidias'ın Olympia'daki Zeus heykeline

9. Yapıt şuradadır: Musée de l'Armée, Hotel des Invalides, Paris.

göndermeli bir pozda oturmaktadır. Aynı resim Ghent'teki bir sunak triptiğindeki "Tanrı Baba" resmiyle de karşılaştırılmıştır. Ve tüm bu emperyal simgelerle ve ikonografik anımsatmalarla dolup taşan tablodaki kişi, aslında aristokrat olmayan, kendi deyimiyle "tacı yerde çamurlar içinde bulup kılıcıyla kaldırıp alan" bir burjuvadır. Fransa'nın hükümdarıdır; ama siyasal varlığını, kralların iktidarını yıkan bir dizi eyleme (Fransız Devrimi'ne) borçludur. Bu çelişki giderilemez, ama lümpen tarihselci bir muhayyileyle kolay kabul görecek biçimde kamusallaştırılabilir. Napoleon'un tahta çıkma töreni ve resmi ve Paris'teki her anıtsal Napoleon dönemi yapısının üstündeki N inisyali gibi görüntüler onu yapmıştır.

XIV. Louis'nin bir resmini, bugünün gözüyle bakıldığında çok daha abartılı bir "süs" aşırılığı içerse de, lümpen kılmayan şey budur. Onun iktidarı tarihselleştirilmiştir. Meşruiyetini, yüzlerce yıllık yönetme ve egemen olma deneyimi olan bir toplumsal grupta yer alışına borçludur. Simgeselliği, yüzlerce yıllık tarihi olan pratiklerle üretilmiştir. Dolayısıyla, o "yok-zaman"da değil, bir tarihsel süreç içinde konumlanır ve bu durumu görsel olarak da rahatça teşhis edilebilir.[10] Kaldı ki görselliğe de pek ihtiyacı yoktur. Tarihselliği çoktan tesis edilmiştir. Kuşkusuz Napoleon da zaman içinde kapsamlı ve eleştirel biçimde tarihselleştirildikçe artık aynı imkândan yararlanıyor bugün. Zaman içinde her olgu, kişilik, söylem, her toplumsal gerçeklik üzerinde yazılmak suretiyle retrospektif olarak tarihselleştirilebilir. Sorun, daha o historiyografik etkinlik gerçekleşmeden önce bile, içinde yaşayanların onun tarihsel olduğuna ilişkin ideolojik bilinci üretip üretmedikleri meselesidir.

Yaklaşık aynı nedenlerle, sözgelimi, Londra'daki parlamento binası da lümpen tarihselci değildir. Çünkü, orada, kendi meclis geleneklerini Ortaçağ'a kadar geri götürebilen bir grup insanın ideolojik mülahazalarına uygun yazabildikleri tarihlerinden konuşulabilir. Onlar bugünkü yaklaşımlarla çelişen ya da çelişmeyen biçimde Magna Carta'ya (1215) kadar uzatılabilen bir demokratik toplumsallık tarihi yazmış oldukları için, parlamento binalarını da o tanımladıkları dönemin Gotik mimarisiyle ilişkilendirebilirler. Öyle de yapmışlardır. Mimarlıklarını var eden tarihselcilik, kendi varoluşlarını tanımladıkları tarihsellikle örtüşür. *Medievalism* (Ortaçağcılık) yaşanan bir ülkede ortaçağın Gotik mimarisini canlandırma talebi hiç çelişik değildir. Türkiye'deki lümpen ta-

10. Bu tarihselleştirme örneği şurada daha önce yorumlanmıştı: Uğur Tanyeli, *Mimarlık Düşünmek İçin Verimli Arızalar*, Fol, Ankara, 2024, s. 209 vd.

rihselci yapılarda somutlaşan durumsa, örneğin, Britanya parlamentosundakinin tam aksidir. Sadece şu kadarına dikkat çekilebilir: Bölüm başında adları verilen, örneğin Ankara kent kapıları, Estergon Kalesi, Cumhurbaşkanlığı "Sarayı"nda, Taksim Camisi'nde ve üniversite kapılarında görülen tüm mimari ve dekoratif biçimler –şayet teşhis edebilselerdi– onu ısmarlayanların İslamcı-milliyetçi beklentilerinin ve kimlik düşlerinin dışında kalırdı. Sayısız İslami mimarlık geleneğinden hiçbirinde, Selçuklu veya Osmanlı, hiçbir mimarlıkta o yapıları vareden biçim dağarının bileşenlerine ve sentaksına rastlanmaz. Kendisini bir tarihsel süreçte tarihselleştiremeyip kendi tarihselliklerinin farkına varamayanlar, yani bir "yok-zaman"da yaşamak isteyenler, mimarlıkta da aynı durumda kalırlar. Ortada bir tarihselcilik vardır da, o hiçbir tarihsel dönemin tümel veya kısmi olarak tarihselci yeniden üretimi değildir. İslami, İranlı, Mısırlı, Suriyeli, Magripli, Osmanlı değildir; 12. ya da 16. yüzyılı çağrıştırabilir nitelikte değildir; ama yine de göndermeleri geçmişe odaklı olduğundan ötürü, tarihselcidir. İçinde olsa olsa bazı küçük tarihsel görüntü kırıntıları, imgeler ayırt edilebilir.

Kuşkusuz bütün tarihselci eklektisizmler aynı karmaşık tarihsel morfolojik malzeme toplamını gösterirler. Toplamın içeriği değişebilir, ancak mesele o toplamın içtutarlılıktan yoksun olması değildir. Zaten tüm tarihselcilikler bu çelişkiyle tanımlıdır. Tek bir çağın morfolojisini bile yineleseler, en azından güncel teknolojiyle, güncel işgücüyle ve güncel taleplerle var edilmişlerdir. Çoğu zaman farklı çağ ve toplumlara özgü elemanların bir amalgamını yaparlar. Yukarıda verilen Çin, İran, Azerbaycan örnekleri de böyledir; ama İngiliz Parlamentosu da böyledir.

Sorun, böyle apaçık çelişkilerin varlığında değil, neden onların farkına varılmadığında düğümleniyor. Ardındaki görünür siyasal iddialarla uzlaşmayan bu mimarlık, neden o iddia sahiplerini hiç rahatsız etmiyor? Bunu açıklamak için, "boş ideoloji" diye bir terim icat etmek gerekiyor. Ancak bir boş ideoloji (üreticilerinin zayıf tarihselliğinden ötürü, basit birkaç argüman dışında içeriksiz bırakılmış bir ideoloji), kendisiyle böylesine apaçık çelişen sonuç-ürünlerden rahatsız olmaz. İdeolojiler, Şerif Mardin'in metaforuyla, bir tür haritadırlar.[11] Aslında alabildiğine karmaşık, hatta kaotik olan toplumsallığı, tıpkı gerçek ha-

11. Şerif Mardin, *İdeoloji*, Sosyal Bilimler Derneği Yay., Ankara, 1976, s. 6-7, özellikle 72 vd. (toplum haritaları kavramı için). Ancak bu "harita" kavramını Mardin'in yaptığı kültür tanımı merkezli açıklamadan epey uzaklaşarak yorumladım.

ritalar gibi, bir projeksiyon tekniğinin sunduğu imkânlarla okunaklı bir temsiliyet nesnesi haline getirirler. O sayede, aynı toplumsallığın içinde eylem rotaları çizme imkânı verirler. Ancak, haritanın okunaklılık ve kapsayıcılık hedefi çok abartılmış, ama toplumsallık çok az bileşene indirgenerek tanımlanmışsa, ortaya bir boş ideoloji çıkar. Ortada İslamcı-yeni Osmanlıcı bir ideolojik karışım vardır ve adı bile açıkça konmamıştır. Ancak avantajı da, böyle oluşundan kaynaklanır.

Haritanın üzerinde neredeyse hiçbir coğrafya şekli ve topografya betimlenmemişse ya da çok az şey betimlenmişse, onun üzerinde her yöne doğru fütursuzca yeni rotalar tayin etme imkânı vardır. Bu imkân, verdiği ilk izlenimin aksine, pragmatizm değildir. Hedeflenmiş bir esneklik düzeni de değildir. Aksine, ideolojik açıdan çok sağlam ve içtutarlıklı olduğuna inanan bir grubun, tam da bu sanrısı yüzünden içi boş bırakılmış siyasal fikir dağarıdır bu. İdeolojik gücüne emin, çünkü bizatihi doğruluğun, imanın, kısaca dinin dolaysız temsilcisi olduğu kanısında. Buysa o kanıda olanlara, içinde pek az şey bulunan torbalarına, zaman ve zemin gerektirdikçe her istediklerini doldurulabilecekleri bir hareket özgürlüğü rejimi kurmayı sağlıyor. Ayakta durmasını ise, çelişkilerini, açmazlarını görmeyi engelleyen bir düşünmeme sistemi oluşuna borçlu. Daha da önemlisi, düşünmeme hali böyle bir ideolojik sistemde içseldir. Zamanla giderilemez; tam aksine, eylemde bulunmayı mümkün kıldığı için sürdürülmelidir. Çünkü yalnızca düşünmemek suretiyle çelişkileri görmemek ve eylemlilik halini korumak mümkündür.

Žižek'ten bir alıntı bu bağlamda aydınlatıcı olabilir. Yaklaşık şöyle der: Çizgi filmlerde kedi bir fareyi kovalamaya başlar. Uçuruma geldiği zaman da uçurumu görmeksizin, yalnızca hedefine odaklanarak koşmaya devam eder. "Ayaklarının altındaki zemin ortadan kalktığı zaman bile kedi düşmez." Ne zaman ki aşağıya bakacak ve havada ilerlediğini kavrayacaktır, o zaman gerçeklik dünyasının kuralları çalışmaya başlar ve kedi düşer. "'Fiziksel gerçeklik' [söz konusu olduğunda], kelimenin tam anlamıyla sadece belirli bir yanlış tanıma bazında mevcut bir dizi gerçeklikle karşılaşırız ki, özne, bazı şeyleri, o bazı şeyler konuşulmaksızın bırakıldığı için, simgesel evrene dahil edilmediği için, bilmez. Özne 'çok şey bilir' hale geldiği anda, bu aşırı bilgiyi, varoluşunun özünde 'kanıyla-canıyla' öder."[12] Kedi örneğinde düşmemek, yani ey-

12. Slavoj Žižek, *Looking Awry, An Introduction to Lacan through Popular Culture*, MIT Press, Cambridge, Mass. ve Londra, 1992, s. 43-44; Türkçesi: *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, çev. Tuncay Birkan, Metis, İstanbul, 2004, s. 71.

lemi sürdürmek için gerekli olan şey, gerçekliğin bilincine varmamak, sadece eyleme yoğunlaşmaktır. Düşünmemek, düşmemek için zorunludur. Düşünmemek suretiyle bütün uçurumlar aşılır, bütün akla ziyan mimarlıklar yapılabilir, birbiriyle çelişik politikalar uygulanıp uyuşmaz söylemler ardarda sıralanabilir. Düşünmemek suretiyle iktidar olunabilir ve iktidarda kalınabilir.

Mimarlık,[13] bugünkü Türkiye'de egemen kılınmak istenen boş ideoloji ve düşünmeme rejiminde yaşamsal hale gelir. Sanki siyasal değil, bizatihi siyasettir; ideolojik değil, neredeyse düpedüz ideolojidir. Bunu, ait olduğunu iddia ettiği ideolojinin düşünsel içeriksizliğini ikame ederek ve siyasetsizliğinin içini doldurarak yapar. Düşünsellikten yana içi boş olanın içinin mimarlıkla dolu olduğu illüzyonunu yaratır. Ve doğruca siyasal alanın daraltılmasına hizmet eder. Siyaset konuşmak için başvurulacak terimleri işlevsiz bırakır. Rejim, siyasal arkaplanından çok, mimari görüntülerinde varlık kazanır. Bir ara tartışma ortamını esir almış görünen Ankara'daki Cumhurbaşkanlığı Kompleksi bile tek başına yeterince örnekleyici. Bu, mimari terimlerle yorumlanırsa, alelade ve beceriksizce tasarlanmış dev yapı, inşa sürecinden başlayarak başlı başına bir gündem başlığı yarattı. Aynı sözler, aylarca kamuoyunu meşgul eden Ankara kent kapıları adlı çocuksu yapı programı için de yinelenebilir. TOKİ'nin geleneksel kentsel kimliği yeniden üretme amaçlı tasarlama ve yarışma açma etkinlikleri de farklı değil. Bugünkü Çin'de, Tahran ve Bakü'de yapılanlar da öyle.

Hepsinde de ortaya konan mimari ürünleri aşağılamak, gülünçleştirmek, çelişikliklerine işaret etmek çok kolay. Örneğin, dilinden "bizim geçmişimiz"i düşürmeyenlerin, nasıl olup da Ankara kent kapılarında tebdil-i kıyafet etmiş Roma zafer takı imgelerini kullandığını sormak mümkün. Oryantalizmin Saidci yorumlarına müracaat etmeye fazlaca meraklı olanların o kapılardaki ilkel oryantalizmi nasıl olup da görmediğine şaşırmak da zor değil. Tevazunun erdemlerinden söz edenlerin, tasarımsal ve ekonomik aşırılık merkezli bir mimarlık düşlemeleri çelişkisini teşhis etmek de çok kolay. Aynı mesele aşırı masraflı, işlevselliği kuşkulu ve varlık gerekçesi "prestijden tasarruf olmaz" şeklinde ifade edilen her yapı için geçerlidir. Bunların tümünün *conspicuous consumption* (gösterişçi tüketim) bağlamına yerleştirilip Veblen'in

13. Metnin bu kesimi varlığını büyük oranda daha önceki şu yazıma borçludur: Uğur Tanyeli, "Politika mı Mimarlık Üretir, Mimarlıkla Politika Üretilir mi?", *AltÜst*, 14, Ocak-Mart 2015, s. 30-33.

daha 1890'da kuramsallaştırdığı çerçevede yorumlanması mümkün.[14] Kuşkusuz o sıraladıklarımın kamu otoritesi eliyle yapılan bir başka gösterişçi tüketim türü olduğu vurgulanmalıdır.

Ancak böyle düz mimari, ekonomik ve ahlaki mülahazaların, önemli bir aksaklık doğurmadığını fark etmek gerekiyor. Bu "mimarlık oyuncakları", mimari nefaset veya muhafazakâr kimlik politikaları veya ahlaki idealler bağlamında yaşamsal veya ciddiye alınabilir değiller ki, onların terimleriyle yorumlanabilsinler. Bunlar, içi boş, düşünselliği cılız bir siyasal görüşler karışımına içerik sağlıyorlar. Hem varlıklarıyla, hem de belki daha da önemlisi, yapım süreçleriyle onu ikame ediyorlar. Žižek'in yukarıda aktarılan ifadesindeki şekilde, düşünmemek suretiyle eylemde bulunmayı sağlıyorlar.

Hemen hepsinde ortaya konan (mimari nitelikte olan ve olmayan) ürünler, kendileri olarak değil, ortaya konuş ve savunuluş biçimleriyle anlamlılar. Bir çocuğun bile acıklı çelişikliğine işaret edebileceği yapıları anlamlı kılan şey, onları mümkün kılanların asabi dili. O dili temellendiren maço konuşma hali, tartışmaya belki tek eksenini sağlayan iddialı, "ben bilirimci", inatlaşmacı, demokrasi kavramıyla –en hafif deyişle– çatışan söylemler... İdeolojik boşluk ve entelektüel içeriksizlik düzeyi ne kadar yüksekse, siyasal "dil"in asabiyeti de o oranda artıyormuş gibi görünür. Bu nedenle, örneğin, Ankara'daki yeni Cumhurbaşkanlığı Kompleksi'ni, biçimsel göndermeleri, her anlamda aşırılıkları, kuşkulu yasallığı, yeşil alana verdiği zarar vs. gibi başlıklarda tartışmak, onu hep *statecraft* (devlet yönetim zanaatı) pratikleri çerçevesinde okuma tuzağına düşmek olur. Oralarda yapılan aşırılık, aksaklık ve prosedür çarpıtmaları, Türkiye'de yönetim zanaatının olağan halleridir sadece. Aynı şekilde, oradaki estetik çelişkileri ve gülünçlüğü teşhis etmenin de elitist kültüralist bir konuma savrulmaktan başka anlamı yok.

Bunların vahametine odaklanmak, siyaset alanını boşaltmak olur ki, iktidarların her alanda muktedir olduğuna inananların istediği şey (kendileri farkında olmasa bile) budur. Asıl tartışılması gereken, örneğin, o "ben yaparım, çünkü toplumsal iradenin ta kendisiyim" diyen dil olmalıdır; çünkü, lümpen tarihselci o mimarlıkların yapılabilmiş olması bile, o dili meşrulaştırıyor. İtiraz, o eril konuşma üslubuna olma-

14. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, The Macmillan Company, Londra, 1899; Türkçesi: *Aylak Sınıfın Teorisi*, çev. Eren Kırmızıaltın, Hüsnü Bilir, Heretik, İstanbul, 2015.

lıdır; çünkü o sayede o aşırı "süslü" binalar erkeksi bir siyasal saldırganlık ediniyor. Eleştiriler, o tarih yazma tekeline sahipmiş gibi esip savurma yaklaşımına yönelik olmalıdır; çünkü sıralanan o yeni örnek yapılar ve mimarlıklar, bir historiyografik iktidar tesis etmeyi sağlamak için varlar. Ülkeye, kendi arkitektonik hallerince geçmişin ne olduğunu buyurup, bir bugün tarif etmeye ve gelecek önermeye kalkışıyorlar. Bu lümpen siyasetinse, mimarlıkta lümpen tarihselcilik üretmesinden daha kaçınılmaz hiçbir şey yok. Hatta gerekli de... Böyle olması, tıpkı başka totaliter rejimlerde de olduğu gibi, aslında siyaset alanını kapatmak açısından işlevsel. Söz konusu lümpen tarihselci yapıları veya önerileri yorumlayan geniş bir çoğunluk, "neden rahatsızsınız, bunlar hiç de kötü değil" veya "pekâlâ da güzel" veya "tabii ki tarihimize sahip çıkmalıyız" vs. diyebiliyorsa, o mimarlıklar, siyaset alanının kapatılması görevlerini başarıyla yerine getirmiştir. Yeryüzünün her ülkesinde böyle mimarlıklara onay verecek dev çoğunluklar tabii ki var.

Ama mimarlığa verilecek onaylar, siyasal meşruiyetin ta kendisi gibi anlam taşımaya başladığında, totaliter rejimin de yolu döşenmiş demektir. Türkiye'de tam da böyle bir mimari plebisit mekanizması çalışıyor. İçinde düşünsel pek az şey bulunan, ideolojik sınırları belirsiz, birkaç basmakalıp argümanla tanımlı bütün siyasal görüşler bunun için uğraşırlar. Tartışmayı inşa edilmişlerin alanına çekmek için inşa eder ve orasını kavga alanına dönüştürürler. Toplumsal ölçekte düşünülürse, orada kaybetme ihtimali pek yoktur. İnşa ettiklerinin mimari, üslupsal, estetik açılardan tutarlıklı olması, hatta tarihselci veya karşı-tarihselci olmasıysa ne gerekli, ne de mümkündür. Çünkü, içinde hemen hiçbir şey bulunmayan "boş ideolojiler", aynı zamanda da içine her istenenin doldurulabileceği ideolojilerdir. Böyle bir totalitarizmde çelişme korkusu olmaz. Bugün ak denene ertesi gün kara, başka gün gri demeyi engelleyen bir düşünsel altlık yoktur.

Mimari bağlamda da öyledir. Hiç kimse bir lümpen tarihselciye, yapmaya çabaladığı mimarlıkların Osmanlı, Türk, İslami ve/veya muhafazakâr olmadığını kanıtlayamaz. Oysa, bunu yapmak için çok az kuramsal emek gerektiği açık. Ne var ki, içi boş bir lümpen ideolojik yapılanma yanlışlanamaz, kendisiyle çeliştiği gösterilemez, ahlaki zaafla itham edilemez. İçi boş olan kendi içeriğiyle çelişmez. Ancak, bu hal bir zaaf değil, o sistemin işlemesini sağlayan imkândır da aynı zamanda. Öyle bir siyasal görüş bulamacı, fütursuzca eylemde bulunmayı engelleyen hiçbir iç düzen ilkesine sahip değildir ki, çelişme korkusuyla kendisini sınırlasın. O sayede, sözgelimi, her dış siyaset savrul-

masını rahatça gerçekleştirir; bugün özgürlükten, ertesi gün kısıtlamadan konuşur; dün ortak olduğuna bugün savaş açar; önce AB'ye girme mesajları verir, sonra "onlara hiç ihtiyacım yok" diyebilir; özgürlükler paketi çıkardığı gün yasal düzende yasaklayıcı tahribat yapabilir.

Mimarlık, işte bu gibi iktidarların boş siyasal ideolojisinin içini dolduran, çünkü gözle görülebilen, deneyimlenebilen mükemmel bir malzemedir. Ayrıca, yukarıda işaret edildiği gibi, o mimarlıkların müsebbiplerine daima kazanacakları bir plebisit ortamı yaratır. O mimarlıkların içine de her istenen tarihsel ve/veya güncel arkitektonik/biçimsel malzeme doldurulabilir, ama yine de çelişki oluşmaz. Plebisit daima "çok güzel olmuş" ve/veya "doğru" sonucunu verecektir. Özetle, Ankara'nın Disneyland kapıları veya Sultanahmet taklidi Çamlıca Camisi veya Cumhurbaşkanlığı Kompleksi veya Haziran 2013'te Taksim AKM'nin "mail-i inhidam" ilan edilip yerine "Barok da olabilir" bir yenisini yapmaktan söz edilmesi[15] komik değildir. Yerine Barok bir yapı inşa edilmemiş oluşu lümpen tarihselcilik bağlamında çok fazla bir şey değiştirmez. İster bina olarak cisimleşsin, ister niyet olarak ifade edilmekle kalsın, ister eski Türk devletlerinin hayali askerleri kılığına girsin, lümpen tarihselcilik aslında bir lümpen tarihsel kavrayışın kaçınılmaz sonucudur. Öyle yorumlanmalıdır.

O halde, lümpen tarihselcilikle mücadele etmek ancak tarihyazım pratikleriyle mümkündür. Ancak lümpen tarihçilikle mücadele ederek başarılabilir. Mimarlık alanında siyasal iktidara başrol vererek yazılmış tarihleri sorunsallaştırmak gerekir. Bu kitabın Giriş bölümünde böyle bir tarihyazımının Türkiye'de 13. yüzyıla kadar uzanan kökenleri ve geç 19. yüzyılda ortaya çıkan "modern" formları kısaca özetlenmişti. Modernöncesi formları kuşkusuz modern formlarından çok farklıdır. Ayrı bir historiyografik sorunsal oluşturur. Modern formlarının içinde kuşkusuz derin izleri vardır. Ancak "devlet aklının" modern historiyografik yorumları çok daha farklı bir biçimde ciddiye alınmalıdır. Öncelikle merkeziyetçi modern devletin Osmanlı'da inşası ile bağlantılıdır. Devlet daha II. Mahmut'tan başlayarak kültür alanına doğrudan müdahaleye başlar. Tarihler de bunu hemen her alanda olumlayarak anlatır. Modernleşme dönemini anlatan mimarlık tarihleri de bu tavrı, ender istisnalar dışında, pek az tartışır.

15. Dönemin gazetelerinde ele alınmış bu ifade için bkz. https://www.gazeteduvar.com.tr/kutsal-murdar-mutedeyyin-barok-makale-1611736 (Erişim: 11 Temmuz 2024).

Ne var ki, bu kitapta sürekli vurgulandığı gibi devlet aklının mimarlık alanında muktedir olduğuna inanmak metodolojik açıdan savunulur nitelikte değildir. Bu metodolojik yanılgı ele alınan mimarlığın morfolojik anlamda ne olduğuna bağlı olarak ortadan kalkmaz. İktidarların mimari yaklaşımının ve ürünlerinin bazen estetik açıdan daha makul ve kabul edilebilir olmasıyla değişmez. Sorun, mimarlık denilen otopoietik toplumsal sistemin siyasal iktidara tabi olduğuna inanmakla doğar. Tarihi böyle yazıldıkça, zaten retrospektif olarak böyle olagelmiş olanın hep böyle olması gerektiği açık ve örtük olarak dile getirilmiş olur. İkna eder. Lümpen tarihselcilik bu nitelikteki lümpen tarihçiliğin olağan çıktısıdır. İçeriği zayıftır, ama burada yorumlandığından çok daha kapsamlı çalışmalarla irdelenmelidir.



Erken Cumhuriyet Ankarası'nda yeni yerleşim dokusu Yakup Kadri'nin "birer bireysellik kalesi" diye eleştirdiği evlerle tanımlıdır. Yazar modernlik ister, ancak onun ayrılmaz bileşeni olan bireyselleşmeden rahatsız olur (Ali Cengizkan ve N. Müge Cengizkan (Ed.), *Bir Şehir Kurmak: Ankara 1923-1933*, Vehbi Koç Vakfı, Koç Üniversitesi, VEKAM, Ankara, 2020, s. 209 üstte).

7

Ankara'nın Başkentleşmesinin Toplumsal Tarihini Yazmak

ERKEN CUMHURİYET'TE Ankara'nın değişiminin ve planlanmasının araştırmalarda ağırlıklı biçimde bir devlet politikası sorunsalı olarak ele alındığı söylenebilir. Ama oraya yönelik psikososyal bakışın incelenmesi az irdelenmiş bir konudur.[1] O yıllarda konu bir tür sevgi-nefret ikilemi içinde dile getirilir. Değişim ve yenilenme iradesinin somut kanıtı gibi görüntüğü için Ankara olumlanır, İstanbul'la ve avantajlarıyla karşılaştırma yapılmaksızın kavranamayacağı için de, en hafif anlatımla, sevilmez. Söz konusu yeni psikososyal hale yönelik en bildik yorum Yahya Kemal'e atfedilen "Ankara'nın nesini seversiniz" sorusuna "gara gidip de İstanbul trenine binmeyi" şeklindeki yanıttır. Ancak İstanbul-Ankara karşılaştırması bir metropol ile orta boy bir Anadolu kentinin kıyaslanmasıyla açıklanamaz. Dünyadaki benzer yeni başkentlerin ortaya koyduğu psikososyal durumlarla da benzerlikleri azdır. Washington yoktan varedilerek ABD'nin başkenti olmuştur. Avustralya'da Canberra, Brezilya'da Brasilia, Kazakistan'da Almatı aynı biçimde sıfırdan kurulmuşlardır. Kuşkusuz onlar da başlangıçta çok sevilen kentler sayılmamış olabilirler. Moskova'nın yerine Petersburg'un başkent yapılması onlardan çok daha travmatiktir. Kenti Neva deltasının bataklık alanında inşası için tüm Rusya'dan devasa bir zorunlu işgücü transfer edilmesi ve on binlerce kişinin bu uğurda yaşamını yitirmesi Peters-

1. Bu toplumsal algının değişimi meselesini yayımlanmamış bir sempozyum kapanış konuşması kapsamında özetle sunmuştum: "Bir Toplumsal Mesele Olarak Ankara'nın Başkentleşmesi", Memduh Şevket Esendal Sempozyumu, 16 Mayıs 2024, SALT Galata.

burg'un sonraki alımlanmasında etkili olur. Orası onyıllar boyunca "şeytanın ya da deccalin kenti"dir.[2] Ankara ise dünyadaki benzerlerinin üretmediği bazı meseleleri üretmiştir. Sözgelimi ABD'de Washington'u New York'la, Avustralya'da Canberra'yı Sydney'le kıyaslama eğilimleri kaydadeğer boyutta olmamıştır. Bu gibi yeni yerleşilen, her köşesinde yeni kentler yükselen ülkelerde yeni bir başkent kimseyi şaşırtmamış gibidir.

Ankara-İstanbul ikilemi onlara benzemez. Türkiye'nin kentsel tarihinde yeni ortaya çıkan bir durumdur. Yüzlerce yıllık değişim trendleri içinde benzersizdir. Modern dönemde yeni bir veçhe kazanan İstanbul-taşra geriliminin bir uzanımıdır. Taşra-merkez yarılması zaten geç 17. ve 18. yüzyıldan başlayarak inşa edilmiştir. Biçimi zaman içinde sürekli değişir ama bugüne kadar devam edip gelecektir. Bunu anlamak için tarihsel bir perspektifte İstanbul'u ve Ankara'yı ve rollerini kavramak gerekir.

İstanbul kuruluşundan başlayarak bir dünya kentidir. Bizans ve Osmanlı dönemleri için bir makrosefaliden konuşmak da yanlış olmaz. İstanbul, örneğin 16. yüzyılda kendisinden sonraki en büyük kentten yaklaşık on kat kalabalıktır, zengindir; sadece ülkenin değil, tüm doğu Akdeniz'in tek ve benzersiz odağıdır. Yalnız idari değil, kültürel açıdan da merkezi temsil eder. Her yerden daha rafine bir toplumsallıkla ve kentsellikle karakterize olduğuna inanılır. Ama kabaca 18. yüzyıl öncesinde taşraya yönelik aşağılayıcı bir bakıştan söz etmek zordur. Giderek burada özetlenemeyecek bir süreçte taşra geri, cahil, eğitilmesi, dönüştürülmesi gereken bir ülke parçası olarak nitelenmeye başlar.[3]

Cumhuriyet'in miras aldığı bakış yaklaşık budur. Taşra bunaltıcıdır. Osmanlı öznelerini taşraya düşmek korkutur. Taşralıların İstanbul'a akması meselesi merkezi kaygılandırır. Selaniki daha 16. yüzyılda İstanbul'a yeni su şebekesi yapmanın kente göçü hızlandıracağını iddia eden Sadrazam Ali Paşa'nın "garip" diye nitelediği bir savını aktarır. Paşa Kırkçeşme suyollarının yapımına bu nedenle karşı çıkmıştır.[4] Ancak

2. Petersburg'un 18. yüzyılda "şeytanın kenti", I. Petro'nun da "deccal" diye tanımlandığı Rus popüler kültür anlatıları vardır. Değişimlere, modernleşmeye yönelik tepkileri yansıtır. Ancak bunun Ankara-İstanbul ikilemine benzediğini söylemek zordur. Maureen Perrie, "Peter the Great as Antichrist: The Secular Sources of an Old Believer Compilation from Holy Scripture", *Quaestio Rossica*, 9/1, 2021, s. 281-94.

3. Taşra-merkez gerilimi için bkz. Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü İstanbul: 18. Yüzyıldan Bugüne*, Metis, İstanbul, 2022, s. 314-78 (10. Bölüm: Taşra: Bir Toplumsal Disiplin Aracı Olarak Taşra ya da İstanbul-Olmayanın İnşası [18.-20. Yüzyıl]).

bu daha çok bekâr taşralıların merkeze yerleşmeye kalkışmasını ifade eder. Hatta taşradan İstanbul'a akan konut yapım ustalarının denetlenmesini buyuran, Sinan'a yazılmış bir 16. yüzyıl hükmü bile vardır.[5] İstanbul'daki yapı ustalarının taşradan gelenlerden daha yüksek kalitede olduğunun ne kadar gerçekçi bir saptama olduğu kuşkusuz sorulabilir. Erken 19. yüzyılda taşraya düşmek sıkıntısı yeni bir form kazanır. Keçecizade İzzet Molla *Mihnet-Keşan*'da İstanbul'a sadece 200 kilometre uzaklıktaki bir Trakya kasabasına, Keşan'a sürgün gidişini belirgin bir iç sıkıntısı ve aşağılamayla anlatan belki de ilk Osmanlı entelektüeli olur.[6]

Ankara bu taşra-merkez dikotomisinde uzun süre gündemde değildir. Ankara'ya yönelik özel bir ilgi ya da merkez bakışı da yoktur. Merkezin okumuş öznelerinin kentsel coğrafya muhayyilesinde yeri de neredeyse bulunmaz. Oysa Ankara 16.-18. yüzyılların Anadolu coğrafyasında ayrıksı bir kentti. Her şeyden önemlisi, tarımsal olmaktan çok, kentsel bir ekonomiyle karakterize olurdu. Örneğin Beylikler çağında hiçbir beyliğin yönetmediği belki de tek kentti. Ahiler bir tür özerk kent devleti kurmuş gibi davranacaktı.

Ankara Anadolu'da tekstil üretimi yapan ve o üretimini Avrupa'ya kadar ihraç eden ender yerleşmelerden biriydi. Tiftik ve onu kullanarak sof denilen özel bir yünlü kumaş imal ederdi. Bugün de ad olarak kullanımda olan Angora denilen özel bir yünün üretim merkeziydi.[7] Tarım değil, imalat ve ticaret merkezi oluşu nedeniyle Anadolu coğrafyasındaki çoğu kentten radikal biçimde ayrılırdı. Görece bir kentsel zenginliği vardı. 18. yüzyılda burada çarşıdan Meissen porseleni satın almak mümkündür diye yazan bir gezgin vardır. Avrupa tekstillerinin Osmanlı piyasalarını egemenlik altına aldığı 19. yüzyılın ikinci yarısında bu özelliğini yitirdi ve yapağı ihracatçısı oldu, ama yine tarımsal üretim

4. Selaniki Mustafa Efendi, *Tarih-i Selaniki (971-1003/1563-1595)*, haz. Mehmet İpşirli, İstanbul Üniv. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul, 1989, s. 2-3.

5. Ahmet Refik, *On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı (1553-1591)*, Devlet Basımevi, İstanbul, 2. Baskı: 1935, s. 61, belge no. 6.

6. Uğur Tanyeli, "Mekânda Sıkılmak, Mekândan Sıkılmak: Türkiye'de Toplumsallığı Kuran Beş Deneyim Rejimi (1823'ten Bugüne)", *Sıkıntı Var: Sıkıntı Üzerine Denemeler*, haz. Aylin Kuryel, İletişim, İstanbul, 2020, s. 50-61, "Sarkazm ve Aşağılama" altbölümü.

7. Bkz. Perihan Hazel Kaya, "Ankara'nın Sof Üretiminin Osmanlı Devleti Ticaretindeki Yeri ve Önemi", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 24/1, Nisan 2021, s. 83-91. Filiz Yenişehirli ve Gözde Çerçioğlu Yücel (haz.), *Tarihi Dokumak: Bir Kentin Gizemi Sof*, Koç Üniversitesi VEKAM, Ankara, 2018.

merkezli bir kent haline gelmedi. Anadolu Demiryolu'nun İstanbul'dan başlayıp burada sonlanışı bir rastlantı değildi.

O "gelişmişliği" sayesinde İç Anadolu'da konut mimarisi açısından en önemli merkezdi belki de.[8] Öyle ki, mimarlık öğrencisi genç Sedad Hakkı (Eldem) Ziraat Bankası şantiyesinde çalışmak için İstanbul'dan buraya geldiğinde, hayranlıkla geleneksel Ankara konut mimarisi üzerinde ilk gözlemleri yapar, krokiler çizer[9] ve önünde yeni bir ufuk açıldığını yazar: "Her akşam işten çıkınca Kale, Cebeci vs. mahallelerindeki Ankara evlerini rölöveye giderdim ... Söylemek lazımdır ki o tarihlerde (1926-1927) yanan Ermeni mahallesi dışında Ankara'ya adeta Allah'ın yaratığı denilebilirdi. Tarihin bıraktığı şekilde hiç bir tarafı bozulmamış duruyordu. Ben de bu masal dünyasında bir köşeden bir daha güzel köşeye geçerek yeni yeni yerler keşfediyor, resimle ve foto ile tespit ediyordum. Evler daha başka hiç bir Türk şehrinde göremediğim güzellikteydi. Çoğunun nakışları en parlak renkleriyle korunmuştu. Artık yolları, yokuşları ezberlemiştim. Daracık geçitler yüksek bahçe duvarları arasından, renkli cumbaların altından geçiyordu. Yer yer sokakların üzeri ev ile örtülü idi. Duvarların arkasında avluların yeşilliği, arada yükselen kavaklar, yosun tutmuş yeşillenmiş kiremitler; altın sarısı tuğlalarıyla dolma duvarlar; ... insan yaşamıyla doğanın kaynaşmasının en güzel kompozisyonlarını sergilerlerdi."[10]

İlginç olan şu ki, Erken Cumhuriyet'in aynı kenti gözlemleyen aydınları, aşağıda gösterileceği gibi, tam aksi doğrultuda düşünüp yazacaklardır. Bunun radikal bir bakış açısı farklılığından kaynaklandığı aşikâr. Genç Sedad Hakkı lise öğretiminin sonuna dek Almanya'da yaşamış, eğitilmiş, dolayısıyla vernaküler mimarlığın ne olduğunu bilen, geleneksel konut mimarlığının estetiği söylemlerinden haberli bir mimardır. Aşağıdaki tüm gözlemcilerse Geç Osmanlı entelektüelleridir. Merkezi kamu otoritesi dışında bir iktidar odağı bilmeyen, moderniteyi ve mekânlarını sadece onun gözünden görmeye ve tanımlamaya alışık

8. Konuya ilişkin ilk çalışmalar: Eyüp Kömürcüoğlu, *Ankara Evleri*, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yay., İstanbul, 1950. Mahmut Akok, *Ankara'nın Eski Evleri*, Ankara Etnografya Müzesi Yayınları, Ankara, 1951.

9. Edhem Eldem Arşivi'ndeki AAB kodlu defteri içindeki bazı krokileri için bkz. Uğur Tanyeli, "Genç Sedad Hakkı Eldem: Kültürlerarası Bir Kimlik İnşası (1908-1930)", *Sedad Hakkı Eldem 1: Gençlik Yılları*, haz. Edhem Eldem, Bülent Tanju ve Uğur Tanyeli, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2008, s. 78, 80-83.

10. Şuradaki kısa otobiyografiden: *Mimar Sinan Üniversitesi 100. Yıl Armağanı. Sedad Hakkı Eldem. 50 Yıllık Meslek Jübilesi*, MSÜ, İstanbul, 1983, s. 8.

bürokratik elit entelijansiyaya mensupturlar. Eldem vernaküleri idealize eder, onlarsa kabaca tanıdıkları Avrupa metropollerini...

1

Ankara'nın başkent haline gelişi aslında ülke için katastrofik bir değişimle eşzamanlı olarak gündeme gelir. Birinci Dünya Savaşı kaybedilmiştir ve İstanbul işgal altındadır. Ancak başkentin İstanbul dışına taşınması gereği daha Balkan Savaşı'nın hemen ardından gündeme gelmiştir. Bulgar ordusu Çatalca'ya kadar uzanınca İstanbul artık tehlikededir. O zaman bunu ele alan ve tartışan bir küçük kitap da yayımlanmıştır.[11]

Fakat Ankara-İstanbul ikiliği ve gerilimi yalnızca Mütareke dönemindeki işgalin sonucunda ortaya çıkmaz. Karşılaştırılması olanaksız iki kenti kıyaslamaya çalışarak ortaya konur. İstanbul 20. yüzyıl başlarken yaklaşık bir milyon nüfusludur. Bir metropoldür. Avrupa sermayesini çeker. Borsası vardır. Yaklaşık yarısı Müslüman, yarısı gayrimüslimdir. Gerçek bir modern kozmopolitizm edinmektedir. Sadece geleneksel anlamda çoketnili değildir. Yalnız Rum, Ermeni ve Musevileri değil, Avrupalıları vardır. İtalyan yapı işçileri bir meslek örgütü (Societa Operaia Italiana) kuracak kadar geniş bir grup oluştururlar. Fenerliler gibi başlı başına ilgi çeken özgül bir Rum grubu bile historiyografik anlamda ayrıca ele alınmalıdır.[12] Yunan milliyetçiliği daha 19. yüzyıl başlarında bile burada da yeşerir. Bulgar milliyetçiliği için bir odaktır. Ermeni milliyetçiliği için de öyledir. Arnavut milliyetçiliği için bile odak olacaktır. Kentin bir İranlı cemaati vardır. Gelecekte İsrail'in kurucularından olacak Ben-Zvi ve Ben-Gurion 1911'de İstanbul Darülfünunu'nda hukuk öğrenimi görürler.

Pek çok yeni akademik araştırmada ele alınmış bu değişim sürecine burada sadece işaret edilmekle yetinilecek. Ancak İstanbul'un yeni kozmopolitizminin Türkler için travmatik etkileri olan bir sorun oluşturduğu belirtilebilir. O kadar ki, 20. yüzyıl başlarında Tevfik Fikret "Sis" şiirinde İstanbul'un gelecekte Osmanlı kalacağından bile kuşkuludur. Onun yorumu İstanbul'un bir "haile" (trajedi ya da facia) olduğudur. Şöyle der: "Örtün, evet, ey hâile... Örtün, evet, ey şehr; / Örtün

11. A. Ziver, *En Can Alıcı Nokta. Payitahtın Nakli Meselesi*, Zarafet Matbaası, İstanbul, 1329/1913.

12. Çok erken bir dönemde dikkat çekmiştir. Bkz. Marc-Philippe Zallony, *Essai sur les fanariotes*, de'l Imprimerie d'Antoine Ricard, Marsilya, 1824.

ve mü'ebbed uyu, ey fâcire-i dehr!..." Fikret'in ona önerdiği sessizce görünmez hale gelmesi, ortadan silinmesidir adeta. Çünkü bu kent cihanın fahişesidir. Bu ifadeye özellikle dikkat edilmelidir: O bir fahişedir ve tarih boyunca elden ele geçmektedir. Fikret İstanbul'un siyasal aidiyetinin de değişebileceğini ima etmektedir.[13]

Bunun nasıl bir toplumsal ruh haline işaret ettiğini anlamak kolaydır. O denli travmatiktir ki, gelecekte kentin sadece etnik değil, tarihsel mirasının da "temizlenmesi" gerektiğini iddia eden Türkler ortaya çıkar. Örneğin *Ruşeni'nin Rüyası* (1915) adlı kısa bir ütopyada geleceğin İstanbul'u çoketnili bünyesi ortadan kalkmış, hatta surlar, Sultanahmet Meydanı'ndaki dikilitaşlar ve Ayasofya hariç Bizans mirası da silinmiş bir kent olarak düşlenir.[14]

Ankara'yı başkent yapma kararı bu siyasal ve etnik yıkılış korkusunun da etkisiyle mümkün olacaktır. Başkentleşme İstanbul kadar, hatta daha modern, ancak sadece Türklerin olacak bir başkent inşa etme çabasıyla da tanım kazanır. İstanbul'un kozmopolitizminden kurtulmak, ama yine de İstanbul'u ikame edecek, çünkü aksaksız bir modernlik odağı oluşturmak amaçlanır. Öte yandan, Osmanlı'dan ve hatta öncesinden kalan ülkenin makrosefalisini ortadan kaldırmak amaçlanır. Yeni ulus-devletin ülke mekânını eşdeğerleştirmek gibi bir amacı da vardır. Her köşesi aynı gelişmişlik ve önem düzeyinde bir ülke düşlenir. Bu bir ölçüde mümkün de olacak, ülkenin yerleşim coğrafyası giderek daha dengeli hale gelecektir.

Ne var ki Ankara'nın tarihsel ve coğrafi sınırlılıkları vardır. Dünyanın hızla ekonomik ve iletişimsel olarak bütünleştiği bir çağda Ankara, İstanbul'un yararlandığı bu imkândan yoksundur. Ulaşımı sadece demiryolu hattıyla mümkündür. 1915 "Ermeni Tehciri"nin ardından nüfus ve zenginlik kaybına uğramıştır. Kentin Ermenileri ve Rumları gitmiştir. Sonuç, Türk entelijansiyasının hayalleri ve ideallerinin güncel gerçeklerle çatışması olur. Entelijansiya bu gerçeği kaçınılmaz olarak görür ve derin bir rahatsızlık geliştirir. Onun bir türlü hedeflendiği kadar başarılı olmadığını düşünür. Gelişen yeni koşullara ikna olamaz. Hayallerinin bu olanaksız nesnesine bir türlü kavuşamaz. Daha önem-

13. Şiirin tümü şurada: Turgut Çeviker (haz.), *Tevfik Fikret*, KÜY, İstanbul, 2021, s. 477-81.

14. (Hasan Ruşeni), *Ruşeni'nin Rüyası*, Matbaa-i Farus, Tahran, 1331-34, s. 44 ve 45. Yeni basımında: Emel Akal, "Bir Osmanlı Bilimkurgusu: 'Ruşeni'nin Rüyası'", Mehmet Ö. Alkan (haz.), *Yakın Türkiye Tarihinden Sayfalar: Sina Akşin'e Armağan*, İş Kültür, İstanbul, 2014, s. 57.

lisi, duruma yeni teşhisler koyamaz. Çoğu zaman eski stereotiplere başvurur.

Örneğin, kente daha İstiklal Savaşı sırasında yerleşen Falih Rıfkı Atay'ın anlattığı Ankara çıplak ve sefil bir kasabadır. Üstelik bunu etnik bir stereotiple de açıklar. Kentte biraz kaliteli olan her şey gayrimüslimler tarafından yapılmış ve onlar gidince yok olmuştur. Şöyle yazar:

> Vaktiyle hıristiyanlar Ankara'nın da bütün iyi geçim ve kazanç kaynakları üstünde kurulmuşlar, Kalenin istasyona bakan sırtını konakları, otelleri, lokanta ve hanları ile donatmışlar. Çankaya ve Keçiören semtlerine de asma, yemiş ve gölge ağacı dikerek yaz için serince birer köşe edinmişler. Biz Türkler efendiliğimizle kalmışız ama, onlar, çorbacımız kesilmişler. 923'te Ankara'ya geldiğimiz vakit, bağ evleri müstesna, hıristiyan mahallesinden eser yoktu. Trenden inince iki taraflı bir bataktan, ağaçsız bir mezarlıktan, kerpiç ve hımış esnaf barakaları arasından geçerek tozuması bir türlü bitmiyen bir yangın yerine sapardık.
>
> Şimdi geri bir Anadolu kasabasının bile o günkü Ankara kadar iptidai olduğunu sanmıyorum. Yemek ve yazmak için eve bir masa yaptırmıştık. Dört ayağından hiç biri ötekine müvazi değildi. Yakup'la (Yakup Kadri) karşısına geçer, bu masanın nasıl düz durabileceğine şaşardık, Ankara, İstanbul surları dışındaki bütün Türkiye'nin sembolü idi. Ermeni'ler ve Rum'larla beraber hayat ve "umran" denecek ne varsa hepsi sökülüp gitmişti. Bu şehri ve bu memleketi temelinden çatısına kadar kuracaktık.[15]

Kuşkusuz yanılmaktadır. Anlattığı kent tabii ki yeniden kurulmak zorundadır ve kurulacaktır. Ama sandığının aksine, Ankara'nın geleneksel fizyonomisi acıklı değil, sadece olağan vernaküler bir konut dokusunun egemenliği altındadır. Orada yaşanacak değişimler İstanbul'da da daha 18. yüzyıldan başlayarak yaşanmıştır ve yaşanmaktadır. Durum gayrimüslimlerin mağdur ettiği Türkler kalıpyargısıyla da açıklanamaz. Ankara'nın konut stoğu içinde Türklere ait daha 18. yüzyıldan başlayarak yapılmış, dönemi için lüks denebilecek evler de vardır. Ama kentsel yaşam Birinci Dünya Savaşı içinde ortaya çıkmış radikal bir değişimle sarsılmıştır. Tiftik ticareti ölmüş, nüfusu düşmüştür. Üstelik Ankara bu türden istisnai bir yerleşme değildir.

Bu sefil Ankara imgesi kente ilk kez 1928'de gelen Tanpınar'da da devam eder. Hatta *Beş Şehir*'de anlattığı Ankara için olumlu hiçbir şey söyleyemez gibidir. Kentin tarihine değinir.

15. Falih Rıfkı Atay, *Çankaya. Atatürk Devri Hatıraları*, 1, Dünya, İstanbul, 1958?, s. 247.

"Ankara bana daima dâsitanî ve muharip göründü." "[Ankara'nın] eteklerinde daima tarihin büyük düğümleri çözülüp bağlanmıştır," diyerek yazar.[16] Ancak onun baktığı gibi bakılırsa, neredeyse bütün Anadolu tarihi zaten böyledir. Ya da aslında tarihi hep siyasal ve askeri tarihe eklemleyerek yazılmış Türkiye tarihinin bir yansımasıdır bu. Bütün Türkiye kentlerinin tarihi neredeyse 1970'lere kadar siyasal ve askeri tarihin sahnesi gibi tahayyül edilmiş, ama sahnenin tarihsel fizyonomisiyle hemen hiç ilgilenilmemiştir.

Tanpınar Ankaralıları görmez. Onların kendisi gibilerle diyalog kurmaktan kaçındıklarını vurgular, ama bu bariyeri aşmaya yönelik bir çabası da olmayacaktır. Geç Osmanlı aydınlarının olağan tavrıdır bu. Silinmiş gayrimüslim Ankara'yı da, anlattığı "Beş Şehir"in tümü için olduğu gibi, görmez. Bu kuşkusuz travmatik bir değişimi deneyimlememek için geliştirilmiş iradi bir unutuştur. Dolayısıyla, kentin Roma dönemine değinir de, 1916'da yanıp ortadan kalkan Aziz Klement Kilisesi'ni[17] anmaz bile. Üstelik bu yapı Bizans mimarlık tarihi bağlamında önemli bir eserdir. Ancak, erken dönemin hiçbir Türk gözlemcisi onun farkında bile olmayacaktır.

Güncel eski Ankara ise Tanpınar tarafından sadece yoksulluk, çamur ve toz olarak tarif edilir. İstanbul'da dahil tüm Türkiye kentsel manzarasının benzer durumda olduğunu görmez; anlattığı "Beş Şehir" de 20. yüzyıl başlarken yerel farklılıklarına karşın, hemen hemen aynı niteliktedir. Oysa o Ankara'yı istisnai bir yerleşme gibi düşünür:

> 1928 sonbaharında Ankara'ya ilk geldiğim günlerde Ankara kalesi benim için adeta bir fikr-i sabit olmuştu. Günün birçok saatlerinde dar sokaklarında başıboş dolaşır, eski Anadolu evlerini seyrederdim. Bu evlerde yaşadığımdan çok başka bir hayat tahayyül ederdim. Onun içindir ki Yakup Kadri'nin Ankara'sının çok sevdiğim ve doğruluğuna hayran olduğum baş taraflarını okurken içim burkulmuştu. Hâlâ bile bu keskin realizmin ötesinde, bütün imkânsızlığını bilmeme rağmen bir anlaşma noktası bulunabileceğine inanırım.
>
> Samanpazarı'ndan bugünkü eski Dışişleri Bakanlığına inen eski Ankara mahalleleri, çarşıya ve kaleye çıkan yollar, Cebeci tarafları gibi üzerimde hep bu tesiri yapardı. O biçare kerpiç evlerin bütün fakirliğini, iyi bilmekle beraber kendimde olmayan bir şeyi onlarla tasavvur ederdim. Onların arasında, bir sıt-

16. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Dergâh, İstanbul, 6. Baskı: 1979, s. 212-13.

17. G. de Jerphanion, "Mélanges d'archéologie anatolienne", *Mélanges de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth*, 13, 1928, s. 113-227. Ufuk Serin, "Bizans Ankarası ve Kaybolan Bir Kültür Mirası: 'St. Clement' Kilisesi", *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 31/2, 2014, s. 65-92.

ma nöbetine benzeyen ve durmadan bir şeylere, belki de bu fakirliğin altında tasavvur ettiğim ruh bütünlüğüne sarılmak, onunla iyice bürünmek arzusunu veren bir ürperme ile dolaşırdım. Gerçeği budur ki Anadolu'nun fakirliğinde vaktiyle kendi hastalığı olan ve insanını asırlarca tahrip eden sıtmaya benzer bir şey vardır. Tadanlar bilir ki hiç bir lezzet sıtma üşümesi ile yarışamaz.[18]

2

Erken Cumhuriyet döneminin değişmekte olan Ankara'sı da benzer bir eleştirellikle anlatılır o yılların gözlemcileri tarafından. Bu kez Ankara'da toplumsallığın ve fiziksel çevrenin "çarpık" kurulduğu üzerinde yoğunlaşılacaktır. Modern bir kent için çok olağan bir gerçeğe, organik cemaat ve dayanışma yapılarının, özetle mahallenin yıkılışına tepkiyle yaklaşılacaktır. Yeni Ankara'da bu başlangıçtan beri yoktur. Eski Ankaralılar ve "dışarılıklılar" yan yana yaşamakta, ancak henüz bütünleşik yaşamamaktadırlar. O nedenle, kentliler birbirlerine yabancılaşıyor diye kaygılar geliştirilir. Olağan kentsel aktivitelerin olmadığı özellikle vurgulanır. Modern kentsel aktivitelerin o sırada, Anadolu bir yana İstanbul'da bile çok kısıtlı ölçüde varolduğu bir ülkede bunun neden bu denli yadırgandığını anlamak zordur. Olsa olsa gözlemcilerin geleneksel Türkiye kentliliğiyle pek az tanıdıkları Avrupa kentliliğinden oluşan bir psikososyal karışım çerçevesinde yorumladıkları düşünülebilir. Savaştan galip çıkmış ve yeni bir ülke ve başkent geliştirme iradesi göstermiş oldukları için, kentsel çevrenin toplumsal ve fiziksel inşasında da başarılar beklerler ve bunu bulamazlar. Kent umdukları hız ve yetkinlikte değişmemektedir. Öte yandan, İstiklal Savaşı sırasındaki ulusal heyecan ve fedakârlık ruhu doğal olarak ortadan kalkmıştır. İddia o ki, herkes kişisel çıkar peşindedir artık. Oysa entelijansiya toplumsal sorumluluk bilincinin sürekli bir seferberlik halinde devam etmesini bekler. Örneğin, Yakup Kadri *Ankara*'sında 1934'te bunu özellikle vurgular ve başkent için şöyle yazar:

Yenişehir'de bütün evler, sanki, bir benlik ve benlikçilik kalesi gibidir. Etrafı bahçe duvarlarıyla çevrilmiş ve birbirlerinden en az kırk elli metre uzakta duran bu evler, dışarıdan bakan herhangi bir müşahedecinin gözüne her şeyden evvel, birer egoism yuvası şeklinde görünür. Bellidir ki, burada ne bir cemaat, hatta, ne de bir mahalle hayatı teessüs edebilmiştir. Her aile kendi fildişi kulesi içine çekilmiştir. Bu yüzden Yenişehir, daimi bir sessizlik

18. Tanpınar, *a.g.e.*, s. 214.

ve ıssızlık içindedir. Bahçelerde bir tek çocuğun oynadığı görülmez; pencerelerden bir tek şarkı veya çalgı sesinin aksettiği işitilmez. Sokaklarda, gençliğe mahsus bir neşve ve şetaret tezahürüne rast gelinmez. Yenişehir'de birçok nişanlılar, birçok yeni evliler vardır. Fakat bunlar, nerelerde görüşürler, eğlenirler, oynaşırlar, sevişirler, hiç belli değildir. Burada herkes, o kadar kendi içine, kendi kabuğuna çekilmiştir, herkes birbirinden öyle uzak ve çekingendir ki, ne bu evin ıstırabından öbür evin, ne bu ailenin şevk ve saadetinden öbür ailenin haberi vardır.[19]

Yakup Kadri'nin anlattıkları çıkarcılık ve bireyselleşmenin kentsel yaşamı egemenlik altına aldığında yoğunlaşır. Romanın kurgusal/simgesel kahramanları da yeni değişimlerden kâr etme güdüleri geliştirmektedir. Ülke için yapılması gerekenlere odaklanmak yerine, kâr etmek ve keyif sürmek istemekte, sorumlu davranışlar geliştirmemekte, İstiklal Savaşı sırasındaki idealizmlerinden sıyrılmaktadır. Erken Cumhuriyet aydınları bitimsiz bir ülkesel seferberlik hali görmek ister, ama bunun imkânsızlığını görmemekte ısrarcıdırlar. Yakup Kadri'nin yeni Ankara'nın fiziksel çevre düzeni ve mimarisine ilişkin yargıları da o bağlamda aynı oranda insafsızdır. Kenti şöyle betimliyor:

...Yeni Ankara, baş döndürücü bir suretle inkişaf ediyordu. Taşhan'ın önünden Samanpazarı'na, Samanpazarı'ndan Cebeci'ye, Cebeci'den Yenişehir'e, Yenişehir'den Kavaklıdere'ye doğru uzanan sahalar üzerinde, apartmanlar, evler, resmi binalar, sanki yerden fışkırırcasına yükseliyordu. Bunların her biri, yapanın bilgisine ve yaptıranın zevkine göre birtakım şekiller ve renkler almakla beraber, dikkatli bir göz için, hemen hepsine hâkim olan bir exotique mimari tarzının sırıttığı da aşikârdı. Meselâ, Yenişehir'den Kavaklıdere'ye doğru sıralanan villalar arasında kulesiz, saçaksız binalara rasgelmemek mümkün değildi. Birbirinden örnek alan ve bazıları hep bir mimarın elinden çıkmış bulunan bu kuleli ve geniş saçaklı evler, etraflarını çeviren hendeklerin ortasında birer Derebeyi şatosunu andırıyordu...

Şehir içindeki, apartmanların, resmi binaların ise Hint racalarının saraylarından farkı yoktu. Bazıları da, ogival pencereleri, yeşil renkli, yaldız murabbalı saçaklarıyla Osmanlı devrinin medrese ve imarethane mimarisinin soysuzlaşmış bir devamı idi. Lâkin, bereket versin ki, ilk yılların acemiliği ve zevksizliği yüzünden meydan alan bu cereyan, birdenbire yerini modern mimariye bıraktı. Villaların kuleleri yıkılmaya, ogival pencereler mustatil olmaya ve yeşilli yaldızlı saçaklar ortadan kalkmaya başladı. Birçok binanın cepheleri, sakalını bıyığını traş eden adamların yüzleri gibi değişiyor, düzelip sadeleşiyordu.[20]

---

19. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, Remzi, İstanbul, 1972, s. 116-17.
20. *A.e.*, s. 99-100.

Bu eleştirel bakış mimari çevrede aranan biçimsel bir içtutarlılık olduğunu düşündüklerine işaret eder. Yapılanlar birbirleriyle uyumsuz bulunur. Adeta estetik bir disiplin aranır. Oysa mümkün olan, morfolojinin değil, olsa olsa imarın disipline edici iktidarını kurmaktır. Geleneksel bir yerleşmenin estetik tercihler bağlamında iç uyumluluğu İstanbul'da da daha 19. yüzyıl ortalarından beri üretilmemektedir. Sadece olağandır. Asla olağanlığı bağlamında kavranamayacaktır. Örneğin Tanpınar da yeni Ankara'nın mimari manzarasından aynı nedenle memnun değildir.

> ... Hakikatte şehir bir taraftan millî mücadeledeki sıkışık hayatına devam ediyor, bir taraftan da yeni baştan yapılıyordu. Her tarafta bir şantiye manzarası vardı. Hiç birinin üslûbu yanıbaşındakini tutmayan, çoğu mimarî mecmualarından olduğu gibi nakledilmiş villâlarıyle, küçük memur mahalleleriyle yeni şehrin kurulduğu devirdi bu. Tek bir sokakta Riviera, İsviçre, İsveç, Baviera ve Abdülhamid devri İstanbul'u ev ve köşklerini görmek mümkündü. Yeni yapılmış sefaret binaları da bu çeşidi artırıyordu. Sovyet sefareti modern mimarînin kendisini aradığı bu 1920 yıllarının en atılgan tecrübelerinden biriydi ve daha ziyade büyük bir vapura benziyordu. İran sefareti eski Sâsânî saraylarının hâtıralarından bir şark üslûbu aramıştı. Biz birkaç arkadaş Belçika sefaretinin sakin ve gösterişsiz, klasik yapısını seviyorduk. Bu tecrübeler arasında Türk mimarîsi de kendine bir üslup yaratmağa çalışıyordu. Türk Ocağı binası, Etnografya Müzesi olan bina, Gazi Terbiye Enstitüsü, İstanbul'da Yeni Postahane ve Dördüncü Vakıf hanı ile başlayan tecrübenin devamı idiler. Sonradan Güzel Sanatlar Akademisinde arkadaşlık ettiğimiz Prof. Egli, Cebeci'deki Musiki Muallim Mektebi ile çoğu dıştan taklit eden bu tecrübeleri ilk defa modern malzemenin imkânlarıyle birleştirmeğe muvaffak olmuştu.[21]

Dönemin mimari çevreye çoğunlukla kayıtsız olan Türk edebiyatı için istisnai olan bu basmakalıp ve kötümser mimari yorumlar, değişimin öngörüldüğü kadar başarılı olmadığına ilişkin kaygıları ifade ediyor. Oysa bu farklı mimari yaklaşım ve morfoloji çelişkilerini başka biçimde okumak mümkündür.[22] Üslup bütünlüğünün ortadan kalkışı ve bütünlük talebi dünya genelinde yaygın bir modern değişimin olağan sonucudur. Aslında kentsel üslup bütünlüğünün yitimi muhafazakâr ve nostaljik bir yaklaşımı ifade eder. Kuşkusuz tatmin edilmesi, çoğullaşmanın giderilmesi olanaksızdır. Ne var ki, yukarıda sıralanan yo-

21. Tanpınar, *a.g.e.*, s. 214-15.

22. Dönemin mimarisini olağanlığı içinde yorumlamak için: Ali Cengizkan ve N. Müge Cengizkan (haz.), *Bir Şehir Kurmak: Ankara 1923-1933*, Vehbi Koç Vakfı ve Koç Üniversitesi VEKAM, Ankara, 2020.

rumların sahipleri bunun geneldeki olanaksızlığını fark etmek yerine, Ankara'da ortaya çıkan bir sorun gibi düşünmeye yönelirler. Adeta Türkiye dışında ve içinde hiç gündeme gelmemiş bir arıza gibi düşünürler: Burada yanlış bir şeyler olmaktadır.

Ankara'nın güncel konut mimarisini üslupsal bir mesele olarak görmek epey yaygınken, reel domestisiteye hemen sadece konut yetersizliği bağlamında yaklaşırlar. Orta boy bir Anadolu kentinin üstelik 1916 yangınıyla iyice daralmış olan konut stoğu başkentleşmeyle birlikte tırmanan nüfusun ihtiyacına yetmez. Ancak o konut kıtlığına da gerçekçi teşhisler koyabildiklerini söylemek zordur. Memduh Şevket Esendal'ın *Ayaşlı ve Kiracıları*[23] bunu çok açık ortaya koyar.

Romanın ana kişiliği Ayaşlı İbrahim Efendi, eşkıyalık, zaptiye çavuşluğu, arzuhalcilik, hancılık yapmış, şaşılacak derecede çeşitli kılıklara girip çıkmış bir adamdır. Yeni yapılmış dokuz odalı büyük bir apartman dairesini uygun fiyatla kiralar. Bu dairenin her odasını ayrı bir aileye kiraya verir. Birini de kendisine ve üvey kızına ayırır. Köy ağası Ayaşlı İbrahim, banka memuru, şoför, doktor, simsar, emekli, hizmetçi hepsi aynı dairede barınır. Her odasında toplumun çeşitli tabakalarından evli, bekâr, kadın, erkek, yaşlı, genç birçok insan oturur. Apartmanın katının dokuz odasına karşılık banyosu, tuvaleti ile mutfağı ortaklaşa kullanılır. Ayaşlının kiracıları bu yüzden içli dışlı yaşamak durumunda kalır, günlük yaşamın geleneksel kurallarına uymakta zorlanırlar. Kiracılar zamanla değişik nedenlerle evden teker teker ayrılırlar. Evde mal sahibi ile yakınları kalır. Fakat Ayaşlı İbrahim Efendi de bir gün hastalanarak ölür. Yalnız kalan kızı da başka bir yere taşınır.

Bunun gerçekçi değil, metaforik bir Ankara konut dünyasını tasvir ettiği aşikâr. Kuşkusuz o yıllarda bir konut mekânını paylaşmak Ankara'da yaygın bir durumdu. Geleneksel evlerin önemli kesimi böyle paylaşımlı kullanılmaktaydılar. Ama kentte dokuz odalı bir apartman dairesi yoktur.[24] Paylaşımcıların Esendal'ın anlattıkları kadar farklı toplumsal gruplara mensup oluşlarıysa düpedüz imkânsızdır. Esendal karmaşık yeni kentsel demografiyi bir apartman dairesinin içine sığdırmaya çalışır. Geleneksel bir mahallenin çoğulluğunu bir apartman dairesinde yeniden üretir. Hem modern konut sıkıntısı gerçeğine işaret

23. Memduh Şevket Esendal, *Ayaşlı ve Kiracıları*, Vakit Matbaası, İstanbul, ilk baskı: 1934.

24. O sıradaki Ankara konut mimarisi için bkz. Deniz Avcı Horasanlı, "Housing the Modern Nation: The Transformation of Residential Architecture in Ankara during the 1920s", ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış doktora tezi, Ankara, 2018.

eder, hem de onu yıkılmakta olan mahalle toplumsallığıyla bütünleştirir.

Kaldı ki, romanda yadırgatıcı olan aynı tek odalı konut birimlerinde barınma olgusu Türkiye'de ilk kez karşılaşılan bir durum da değildir. "Hücerat" diye adlandırılan, ortak bir mekâna açılan, ortak hela kullanan konut dizileri İstanbul'da 16. yüzyılda bile yaygın bir barınma formatıydı.[25] Erken 20. yüzyılda da vardı. İstanbulluların önemli kesimi kolektif konutlarda barınıyordu. Tek odalı konut tipinin de, ülke genelinde kronolojisi ve coğrafi yayılımı değişmek koşuluyla, konut stoğu içinde çoğunluğu oluşturduğu bilinir. Ne var ki, Ankara'da yaşamak durumunda kalan Erken Cumhuriyet aydınları hemen daima bu olağanlığı bir arıza olarak düşünmekte uzlaşırlar. Konut standartları çok yüksek bir İstanbul'dan taşınmış olduklarını varsayarlar. Böyle olmadığı halde bunu ileri sürmeleri ilginç bir psikoloji geliştirmiş olduklarını düşündürtür. Bir yandan, Ankara'da yaşama hallerini ve yoksunluklarını vatanın kurtuluşu uğruna katlanılmış bir tür fedakârlık olarak takdim ederler, öte yandan da bir tür iç oryantalizm geliştirirler. Zihnen İstanbul'un ayna imgesi gibi "ötekileştirilmiş" bir taşra, bu özel durumdaysa Ankara, inşa ederler.

Kürk Mantolu Madonna'da Sabahattin Ali başka bir Ankara apartmanının iç mekânını aynı metaforik kavrayışla anlatır. Salonu Avrupai, yatak odaları kışla gibi bir ev tahayyülü üretir. Oysa, konutta aile dışından gelenlere açık ve kapalı mekânlar arasındaki farklılaşma da yalnızca olağandır. En azından modernleşme ve Batılılaşma süreçlerini eşzamanlı yaşayan toplumlarda yaygındır. Örneğin benzer çelişkili ve ikilemli konut iç mekânı kullanımları Japonya'da Meiji döneminde de (1868-1912) görülür.[26] Bugün bile bir ölçüde devam etmektedir.

Esendal ve Sabahattin Ali'deki bu domestik Ankara aslında Türkiye'dir. Erken Osmanlı İstanbul romanları da aslında İstanbul'u anlatırken Memalik-i Osmaniye'yi altmetin olarak kullanırlar. Bütün ülke için geçerli olduğuna inandıkları meseleleri İstanbul mekânında tasvir ederler.[27] Aynı yaklaşım Ankara'ya da taşınmış gibidir. Önceki roman-

25. Bu barınma formu için bkz. Uğur Tanyeli, "Klasik Dönem Osmanlı Metropolünde Konutun 'Reel' Tarihi: Bir Standart Saptama Denemesi", *Prof. Doğan Kuban'a Armağan*, haz. Z. Ahunbay, D. Mazlum, K. Eyüpgiller, Eren, İstanbul 1996, s. 57-71.

26. Jordan Sand, *House and Home in Modern Japan: Architecture, Domestic Space, and Bourgeois Culture, 1880-1930*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2004.

27. Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü...*, s. 311-12.

lardaki İstanbul gibi Ankara da tüm ülkenin yaşadıklarının mikrokozmografyası gibi düşlenmiştir.

Belli ki yazarlar Ankara'da yeni ve İstanbul'un daha önce yaşamadığı bir kentsel/toplumsal süreç yaşandığını kavramakta zorlanmaktadırlar. Onu domestisite bağlamında da mimari morfolojideki çoğullaşma açısından da gerçekçi biçimde anlatamazlar. Zaten Esendal'daki Ayaşlı İsmail tipi de yeni Ankara'yı vareden kişilerin bir tür eleştirel okumasıyla yaratılmıştır. O, ağalık ve eşkıyalıktan, zaptiye çavuşluğuna, arzuhalciliğe, hancılığa dek sayısız işe girip çıkmış biri olarak yeni bir fırsatçı "uyanık" ekonomik özne olarak kurgulanmıştır. Erken Cumhuriyet Ankarası'nda kentin içinde yapı yatırımı yapanların önemli kesimi muhtemelen böyleydiler. Henüz kurumlaşmamış bir konut yatırım ortamında spekülatör denebilecek kişilerin farklı olması zor görünür. Bu tür küçük spekülatör müteahhitin İstanbul'da "yapsatçı" diye adlandırılan türü 1950'lerden 1990'lara kadar kenti neredeyse tümüyle yapılaştıracaktır. Sermaye birikimi sıkıntısı çeken bir ülkede olağandır, tıpkı gecekondunun da sıfır sermayeyle kente yeni gelenlerin tek seçeneği olması gibi...

Bu Ankara'yı kendi özgüllüğü içinde görmeme hali tipik bir geç Osmanlı yaklaşımının Erken Cumhuriyet'teki uzanımıdır. İzleri neredeyse bugüne kadar devam eder. Sözgelimi, David Harvey'in Paris mekânlarını yeniden kuran kitabındakine benzer bir toplumsal mekânın inşası meselesi Ankara için yazılamaz. Neden?

3

Bunun yanıtı, kentsel değişime yönelik bakışın planlamayı olağan bir pratik şeklinde düşünmemekle açıklanması mümkün. Planlamayı bir devlet yönetimi sorunu ve sadece uzmanların bildiği, kentlilerin sadece itaat etmesi gereken salt teknik bir pratik olarak düşünme ısrarındadırlar. Kentlerin öncelikle kentlilerin olduğunu değil, devletin olduğunu kabul ederler. Dolayısıyla kentin merkezi yönetimin icraat sahnesi olduğuna inanırlar. Erken kent gözlemcileri reel kentsel dinamikleri, örneğin arsa spekülasyonunu, kapitalist kazanç kaygılarını, genelde yerel güçleri adeta görmemeye uğraşırlar. Genelde onları çok başarılı bir planın gerçeğe dönüşmesinin önündeki engelleyici arızalar olarak nitelerler. Planlama ile reel kentsel ve ekonomik yapı ile eski kentsel alışkanlıklar arasındaki bağlantıları, uzlaşmazlıkları göremezler. "Kadir-i mutlak" olarak niteledikleri devletin her kentsel planlama kararını uy-

gulama iktidarında olduğu şeklindeki ideolojik inanca yaslanırlar. Bu inancınsa yüzlerce yıllık, en azından 16. yüzyıldan başlayan uzun bir tarihi vardır (Bkz. "Giriş: Mimarlığın Tarihini Yazmak, Ama Siyasal Tarihi Unutmak Gereği").

Dolayısıyla, kenti yeniden biçimlemeye yönelik Jansen planını ve genelde kent planlamayı mucizevi bir yeniden biçimleme aracı gibi kavrarlar. Sözgelimi Jansen planını asla tartışmazlar. Ülkede çoğu devlet hizmetinde birkaç bin otomobil bulunduğu sırada, onun otomobil ulaştırmasını eksen alan ve bir otoyol üzerinde yapılanmayı öngören radikal plan kararına itirazları olmaz. Oysa 1940 yılında bile tüm ülkede toplam 9100 otomobil vardır. Ulus'tan Çankaya'ya uzanan bir otoyolun gerçekçi bir plan kararı olmadığını fark etmezler. Sözgelimi, Kızılay'da o otoyol boyunca uzanan apartmanların kapılarının bulvara değil, hemen arkalarından geçen sokağa açılması kararının sürdürülebilir bir durum olmadığını kabul edemezler. Tabii ki kısa sürede tüm apartmanların girişleri bulvara açılır hale gelecektir. Gündelik yaşam, planı olağan duruma doğru güncelleyecektir.

Daha önemlisi, başkentleşmenin bir yönetim merkezi değişiminden ibaret olmadığı gerçeği karşısında ikircikli kalırlar. Bir yandan İstanbul'dan çok daha modern bir kentsel ve toplumsal yapı kurmayı amaçlarlar; bunun için geniş kaynakları seferber ederler. Ama böyle bir girişimin buraya aktarılan kamu yatırımlarının da etkisiyle Ankara'yı hem hızla kalabalıklaştıracağını, hem de mekân talebi ve arzını ülkenin daha önce hiç tanık olmadığı ölçüde tırmandıracağını göremezler. Örneğin, 1923'te sadece 21 bin olan kent nüfusu, 1927'de 99, 1940'ta 188, 1958'de 348 bine çıkacaktır.[28] Bunun anlamı, kent nüfusunun yaklaşık 30 yılda 16 kat arttığıdır. Bu ise bir sorun değil, başlı başına bir başarı sayılmalıdır. Ankara gerçek bir metropole doğru evrilmektedir. Ama bunun sermaye kıtlığı ortamında ve çok geniş bir kırsal nüfus üzerinde vuku bulması gibi bir gerçek vardır. Sonuç, çok daha küçük bir nüfus projeksiyonuna göre yapılmış Jansen planının hızla aşınması olur. Hızlı bir gecekondulaşma yaşanır. Daha 1930'larda Ankara'nın geniş bir gecekondu alanı oluşmuştur. Fakat Erken Cumhuriyet enteli jansiyası bunu kabul etmekte de zorlanır. Hatta gecekondu ve gecekonduluyu ötekileştirme gibi bir toplumsal kavrayış inşa edilecek ve bugüne kadar

28. Bkz. Mustafa Alkan, "Sosyo Ekonomik Değişim Sürecinde Ankara'nın Nüfus Yapısı", İstanbul Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Çalışma Ekonomisi ve Endüstriyel İlişkiler Ana Bilim Dalı, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2003.

kılıktan kılığa girerek varlığını sürdürecektir.[29] İlk kez Ankara'da yaşanan bir sorun olarak görülür bu mesele. Oysa İstanbul'un daha 19. yüzyılın son çeyreğinde gecekonduları vardır ve kentsel alanın çoğu eski semtinde de imar nizamının tesis edilmiş olduğu iddia edilemez[30].

Falih Rıfkı'nın bu kısaca özetlenen değişime ilişkin 1952'de yazdıkları böyle bir farkındalığın nasıl oluşmadığını yeterince örnekler:

> Yansen [Jansen] planının ve umumiyetle plan disiplinciliğinin, spekülasyoncular ve keyficiler elinde iflas etmesine yandığım kadar hiçbir şeye yanmam, Bu hâtıraları okuyanlar arasında bir gün iktidar fırsatını elde edenler olursa, kendilerine hizmet etmek için menfaatçilik ve keyfilik yüzünden Ankara'nın neler kaybetmiş olduğunu kısaca anlatayım. Ta ki şark kafasının ve mizacının, Atatürk'ün enerjisini bile eriterek, en güzel hayallerimizden birini nasıl söndürmüş olduğunu göresiniz.[31]

Bu çok olağan durum kuşkusuz "Şark kafası ve mizacıyla" açıklanamaz. Kent, plancı ve siyasal otoritelerin öngöremeyeceği biçimde ve hızla değişmektedir. Şarklı olduğu için değil, Ankara da olağan bir kent olduğu ve kapitalist üretim ilişkileri çerçevesinde varlık kazandığı için... Dolayısıyla, siyasal ve plancı otoritenin de "en güzel hayallerinden biri"ne uyamaz. Her kent gibi kendi iç dinamikleriyle değişir. Bir "tabula rasa" üzerinde biçimlenmemiştir ve otoritelerin iktidarına mutlak uyum gösteremez. Ama "kadir-i mutlak" bir devlet ideolojisi geliştirmiş olan entelijansiya için bu bir arızadır. Aslında gerçekler hayallerden daha hızlı çalışmaktadır. Falih Rıfkı bunu şöyle ifade eder:

> Yansen tercümanla konuşmakta idi, arkasından bir sual sordu:
> "Bir şehir planını tatbik edebilecek kadar kuvvetli bir idareniz var mıdır?"
> Atatürk kızdı. Koca memleketi yedi düvelin elinden kurtarmışız. Bir ortaçağ saltanatını yıkarak yerine bir yeni çağ devleti kurmuşuz. Bunca inkı-

29. Tahire Erman, "Gecekondu Çalışmalarında 'Öteki' Olarak Gecekondulu Kurguları", *European Journal of Turkish Studies. Social Sciences on Contemporary Turkey*, 2004/1, Thematic Issue: Gecekondu: http://www.ejts.org/document85.htm (Erişim: 24 Ağustos 2024).

30. Fulya Tutku Ünal ve İlker Yiğit, "İstanbul'da Gecekondulaşmanın Dünü: Bir Osmanlı Belgesinin Düşündürdükleri", *TUCAUM 2022 International Geography Symposium 12-14 October 2022 PROCEEDINGS*, haz. Necla Türkoğlu, Kerime Karabacak, Ergin Gökkaya ve diğ., Ankara Üniversitesi Türkiye Coğrafyası Araştırma ve Uygulama Merkezi TÜCAUM, Ankara, 2022, s. 146-58.

31. Falih Rıfkı Atay, *Çankaya. Atatürk Devri Hatıraları*, 2, Dünya, İstanbul, 1958?, s. 380-82.

lâplar yapmaktayız. Bütün bunları başaran bir rejimin bir şehir plânını tatbik edebilecek kuvvette olup olmadığı nasıl sorulabilirdi?[32]

Atatürk'ün ve çağdaşı olan entelijansiyanın kızdığı şey iki açıdan yorumlanmaya imkân verir. Birincisi, devletin siyasal otoritesinin kent de dahil her alana mutlak biçimde uygulanması gerektiği şeklindeki merkezi devlet kavrayışının tarihine eklemlenerek düşünülmelidir. Öyle ki, Osmanlı merkez yönetimi 16. yüzyılda İstanbul'dan Mısır'a kent mimarı atamayı bile denemişti.[33] Bunun o zamanki iletişim ve ulaşım imkânlarıyla mümkün olmadığı başlangıçta düşünülemeyecekti. O nedenle, modernöncesi dünyada mekânlar yerelliğin egemenliği altındaydı. Otorite bunu ancak kısıtlı bir ölçüde aşabilirdi. Modernleşme dönemine kadar bu gerçek yönetimi hep ikircikli bırakmıştır. İkinci yorumsa, yönetimin askeri ve siyasal başarılarının kentsel ve mimari meselelerle örtüşmesinin mümkün olduğuna ilişkin yine çok eski bir historiyografik toplumsal kavrayışla bağlantılı olmalıdır. Ama devlet her şeye muktedir değildir. Kent planlamaysa tüm kentli aktörler arasında bir uzlaşma pratiğinden ibarettir. Devletin onların üstünde mutlak iktidarı yoktur. Oysa Türkiye'de bugün bile buna inanan bir merkezi yönetim kavrayışı ne yazık ki henüz ölmüş sayılamaz.

4

Erken Cumhuriyet aydınlarının kentsel gelecek tahayyülleri naif görünür. Yakup Kadri'nin çizdiği geleceğin Ankarası böyledir. Yepyeni teknik ve mimari atılımların tanımladığı bir ütopya değildir. Orta ve Batı Avrupa yerleşim dokusunun bir gün gelip Ankara'da ve Türkiye'de ortaya çıkmasını bir ideal olarak tanımlar yaklaşık olarak:

> Selma Hanımla Neşet Sabit, Kaledibi'nin Cebeci'ye bakan yamacında geniş taraçalı bir apartmanda oturuyorlardı. Burası, sabahtan akşama kadar güneş içindeydi. Ve mahalleler birer anfiteatr şeklinde inşa edildiği için, öndeki bina arkasındakinin manzarasını kesmiyor, herkes kendi evinin penceresinden ufku seyredebiliyordu. Ve Ankara ufuklarına bakarken, eskisi gibi insanın yüreğine bir gariplik çökmüyordu. Aksine, göz alabildiğine uzanan yeşil tepelerin, gönle ferahlık veren bir munis enginliği vardı. Çünkü, eskiden, baştanbaşa boş ve ıssız duran bu saha, birtakım küçücük, beyaz köy-

32. *A.e.*, s. 382.

33. Ülkü Ü. Bates, "Two Ottoman Documents on Architects in Egypt", *Muqarnas*, 3, 1985, s. 121-27.

cüklerle birer kurdele gibi birbirine dolanan yollarla örtülüp şenlenmişti. Bu yılankavi yollar üstünde kırmızı ve sarı renkli otobüslerin günde hiç olmazsa üç dört defa köylerden şehirlere, şehirlerden köylere gidip geldiği görülüyordu. Hele yaz mevsimlerinde, tatil günleri, şehirden bu köylere doğru, otomobilli, motosikletli, bisikletli ve yaya kafileler halinde âdeta toptan bir akın oluyordu. Gerçi, Ankara'nın bu yanı, Gazi Çiftliği ve Etimesgut tarafları gibi sulak ve ormanlık değildi. Fakat, ortalarında bostan dolapları dönen sebze bahçeleri, küçük ağıl ve otlaklar buralara daha rüstai bir güzellik vermekteydi. Haftada iki gün, bu civarın mahsulleri Ankara'da kurulan köylü pazarında satılmakla beraber, birçok aileler taze yumurtalarını, tereyağlarını, kaymak ve sebzelerini bizzat kendileri, yerinden tedarik etmekte ayrı bir zevk duyuyorlardı...[34]

Bu geleceğin Ankarası düşü kuşkusuz kentsel çevrenin modernleşmesi beklentisiyle ilgilidir. Kentin adım adım kırsalın içine doğru nüfuz ettiği bir ülke manzarası tahayyül etmek anlamına gelir. Türkiye'de yüzyıllardır kentle kırsal çok belirgin bir ayrım tanımlamıştır. Yakup Kadri bunun yıkılmasını ve kentlerin çevresinin bir gün gelip yarı kentsel-yarı kırsal yerleşim nüveleriyle noktalandığı bir fiziksel çevreye dönüşmesini öngörür. Öyle de olacaktır zaten. Ancak ideal olarak düşündüğü "küçücük, beyaz köycüklerle birer kurdele gibi birbirine dolanan yollarla" sarılmış bir kentselliktir. Sanki pastoral bir Orta Avrupa düşüdür bu. Sımsıkı örülmüş bir kent-kır ortamı düşler. Orada kentliler artık hafta sonları kırsala doğru akarlar. Hinterland bir rekreasyon alanına doğru da dönüşmektedir. Ancak Yakup Kadri bu gerçekçi beklentisinin coğrafi mekânını hiç tanımaz. Örneğin, "ortalarında bostan dolapları dönen sebze bahçeleri" ortaya çıkacak diye umar. Oysa bostan dolabı akarsu kenarlarında ve/veya yeraltı suyuna erişimin kolay olduğu yerlerde kullanılan bir teknik donatı olduğu için Ankara'da uygulanma şansı pek az olan bir nesnedir. Hiçbir zaman orada bir bostan dolabı belirmeyecektir. Yakup Kadri'nin bu düşü üretirken aklında İstanbul çevresinin bulunduğu iddia edilebilir. Hatta ona göre Ankara'nın geleceği İstanbul gibi olmaktır bile denebilir. Erken Cumhuriyet aydınlarının aklından İstanbul bir türlü çıkmaz.

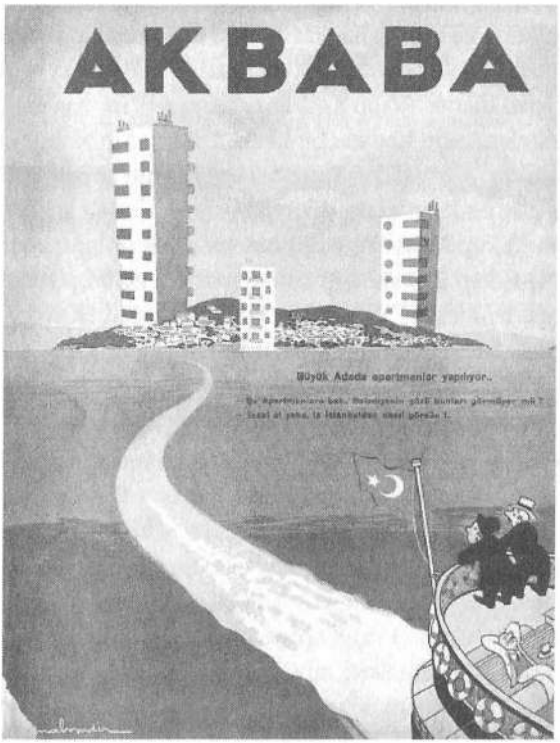
Onun kentin merkez alanı için hayal ettikleri de gerçekçi sayılmaz. Örneğin, romanın kahramanları "Kaledibi'nin Cebeci'ye bakan yamacında geniş taraçalı bir apartmanda" oturmakta ve "mahalleler birer anfiteatr şeklinde inşa edildiği için, öndeki bina arkasındakinin manzarasını" kesmeyip "herkes kendi evinin penceresinden ufku" seyredebil-

34. Karaosmanoğlu, *a.g.e.*, s. 145-46.

mektedir. Oysa ne Cebeci'ye bakan bir yerleşim alanından ufku görmek mümkündür, ne de orasını amfitiyatro biçiminde inşa etmek. Kent merkezi roman yazıldığı sırada çoktan apartmanlaşmakta ve yoğunlaşmaktadır. Genel olarak Yakup Kadri'nin ütopyası "revizyonist bir ütopya" olarak nitelenebilir. Radikal bir kentsel değişimin zihnen inşası için bir altlık değildir. Avrupa'dan biraz haberli birinin "bizde de öyle olsa keşke" şeklinde ifade ettiği bir dilektir.

Bunuysa Yakup Kadri'ye özgü bir sınırlılık olduğu söylenemez. Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet entelijansiyasının ütopik vizyonunun darlığıyla açıklanmalıdır. O yüzden Türkiye'de gerçek ütopyalar üretilmeyecektir.[35] Mevcut durumda revizyonlar yapılması önerilerek düşünülecektir. İdealize edilen yerlerde neler gerçekleşmişse gelecekte burada da onların vuku bulması beklenir. Bu bakış açısının aşındığı muhtemelen hâlâ ileri sürülemez.

35. Örneğin bkz. Arzu İl Varol, "Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyeyi Rü'yet" Üzerinden Osmanlı Ütopizminin Sınırları, YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programı, İstanbul, 2023.



Büyük Adada apartmanlar yapılıyor

— Şu apartmanlara bak. Belediyenin gözü bunları görmüyor mu?
— İnsaf et yahu, ta İstanbuldan nasıl görsün!..

Toplumsal mimarlık kavrayışındaki değişim önce 1870'lerde mizah dergilerindeki kentsel mekân eleştirileriyle başlar. 1930'larda *Akbaba* bu çizgiyi sürdürür. Cemal Nadir'in Adalar'daki yapılaşmayı eleştiren kapak karikatürü (*Akbaba*, 177, 28 Mayıs 1937).

8

Türkiye'de Toplumsal Mimarlık Kavrayışının Tarihini Yazmak

Geç 19. Yüzyıldan Bu Yana

BU BAŞLIKTA "Mimarlık" denildiğinde, büyük harfle yazılan ve bir anlamda mimar-müellifler tarafından virtüözlük olarak tanımlanabilecek bir estetik ya da tasarımsal kalitede inşa edilen ve büyük ölçüde "butik" olarak nitelendirilebilecek bir mimari üretimin kastedilmediği belirtilmelidir. Burada irdelenmeye çalışılan mesele, tüm mekân üretim süreçleridir. Her tür konutun iç mekânından, mikro çevreden kentin bütününe, makro çevreye kadar uzanan alanda mimari üretim alanında hangi amaç ve yaklaşımlarla davranıldığı, yapılanların nasıl yorumlandığıdır. Daha açık anlatımla, bütün bu üretimsel etkinliklerle toplumsal olarak nasıl ilişki kurulduğu meselesidir. Buradaki problem mimarlık alanında uzmanlaşmış bir grup teknik adamın, sanatçının ya da tasarımcının kaygıları olmaktan çok, mimarlığın nasıl bir toplumsallık zemininde varlık kazandığı sorusu olarak düşünülmelidir.[1]

Toplumsallık zeminiyle ilgilenilmiyorsa, o "müellif" mimarların, o butik üretimin hangi toplumsal çerçevede vuku bulduğunu ve ülkenin bu nitelikte olmayan diğer üretimleriyle nasıl ilişki kurduğunu anlamanın yolu yoktur. Herkesin bildiği gibi, her ülkede "başarılı" diye nitelenebilen, yayımlanmaya ve takdim edilmeye uygun yapılar, tüm yapı stoğunun ancak küçük bir bölümünü oluştururlar. Geri kalanı da tabii ki mekân ve yapı üretim süreçlerinin sonucunda üretilmiş ürünlerdir, ama onlar butik nitelikte değillerdir.

O halde bu metinde tartışılmayacağı ve ona yönelik toplumsal, hatta mesleki tepkilerin dikkate alınmayacağı belirtilen "butik" nedir? Yanıt karmaşık değil: Butik istisnai ve iddialı olandır. İddiası yapılagele-

ne, genelgeçere tabi olmaktan kaçınmak olan mimari tasarımın sıfatıdır. Risk alınarak yapılandır. Kuşkusuz, mimarlıkta risk tehlikeyi göze almak ve cesaret değil, toplumsal kabul görme olasılığını tehlikeye atan bir hesaplama işidir. Modern dünyada çok karmaşık ve çeşitli hale gelen, dolayısıyla tüm toplumun zaten alışmış olduğu için tartışmaksızın katıldığı beğeniler üretilemediği aşikâr. Mimari tasarımda risk almayı mümkün kılan da bu: Beğeniler artık bağlayıcılıklarını yitirmişlerdir. O sayede beğeniler çeşitlenir, ama hemen her yerde riske girme olanağını genele oranla küçük bir toplumsal grup kullanır. Küçüktür, ama yine de geleneksel dünyadakinin aksine vardır. Bir tür küçük "cep" oluşturan özgül butik mimarlık bölgesi, ancak istisnai olanı talep eden o küçük azınlık tarafından finanse edilir. Türkiye'de aynı azınlığın oransal olarak Batı, Orta Avrupa ile Japonya ve ABD'ye göre daha küçük olduğu rahatça söylenebilir. Nedeni, söz konusu talebin mutlaka yüksek parasal maliyeti olması değildir. Fakat toplumsal maliyeti yüksek olabilir, çünkü onun mimari sonuçlarından nefret eden geniş bir kamuoyu oluşabilir. Demek ki aykırı, istisnai ve iddialı olanı talep etmek ve gerçekleştirmek bir risktir.[1]

Kapitalist mitolojiye göre, burjuva kolay güvenlik beklentilerinin değil, hesaplı risklerin adamıdır. Böyle olduğu için, yalnızca mali spekülasyonlar yaparken cesur olmakla kalmaz; üretirken ve pazarlarken de yiğittir. Düşünüp yorumlarken de yiğittir. Aykırı düşünselliği ve aykırı estetikleri üretmek ve savunmaktan korkmaz. Henüz müşterisi olmayan nesneler, düşünceler, zevkler icat eder, üretir, henüz kimsenin tatmadığı malları uzak coğrafyalardan taşır, getirir. Onları benimsetir ya da benimsetemez. Kapitalizm tarihi boyunca, başarısız olmuş aykırı iddiacıların sayısı başarılılardan belki de fazladır. Ama sistem böyle çalışır. Risk alanlar ve doğru risk analizi yapanlar ve tabii ki bazen de şanslılar ayakta kalır; risk almayan, rutini oluşturmaya çalışanlar en iyi olasılıkla uzun vadede silinir giderler. Tüm kapitalizm ve mimari mitosları bu risk alabilen "yiğitler"i yüceltir ve risk toplumu ideolojisini yeniden üretirler.

Risk toplumunda mimarlık da yukarıdaki koşullara tabidir. Tıpkı servetin oluşum mekanizmaları gibi, mimarlıkta da yaratıcılık ve şöhret oluşturma mekanizmaları böyle çalışır. Risk alanlar rutini izleyenlerin arasından sıyrılır, ün ve önem kazanırlar. Mimarlıkta ün, başkasının

1. Risk meselesi için: Uğur Tanyeli, "Modern Toplum Risk Toplumudur", *Rüya, İnşa, İtiraz: Mimari Eleştiri Metinleri*, Fol, Ankara, 2022, s. 365-367.

yaptığını onun kadar, hatta ondan iyi yapabilmek değildir. Başkasının göze alamadığını göze almak ve deneyebilmektir. Risk konusunda yaşamsal olan, belirli ve önceden saptanmış bazı gerçeklikleri, olasılıkları, etmenleri bilinçli olarak görmezden gelmeye ilişkin stratejik kararları verebilmektir. Bütün verileri dikkate alan "mutlak bir mimarlık" ürününün varlığından söz etmek imkânsızdır. Esas olan, sistemi en zayıf noktasından yakalayıp ortadaki bilgi binasında bir arıza oluşturabilmektir. Bu işlem yapılırken sistemin diğer bileşenleri bile bile dikkate alınmaz. Kuşkusuz, burada marifet, kurumlaşmış mimari düzeni gerçekten de en zayıf yerinden ve en zayıf ânında vurabilmektir. Yoksa, alınan risk pekâlâ başarısızlıkla da sonuçlanabilecektir.

O halde, bu denli az tehlikeli bir riskin bile Türkiye'de neden bir modernleşme eşiği olan 18. yüzyıldan beri bu denli az göze alındığı kapsamlı biçimde araştırılmalıdır. Dolayısıyla, riskin Türkiye'deki tarihi yazılmalıdır. O zaman şöyle sorulara yanıtlar verme imkânı doğar: Neden Türkiye'de mimarlık ortamı rutinin, onaylanmış doğruların dışına çıkmaya bu kadar hevessiz? Beledi kurallar, insani değerler, inşai teknik veriler gündeme geldiğinde, yani pratikte, en tehlikeli riskleri göze alabilenler, neden düşünürken bu kadar "doğru yolcu"? Neden bu denli "idare-i maslahatçı"? Bunların ikna edici yanıtları yok. Ama, şu kestirme başlangıç yargısı verilebilir: Rasyonel ve bireysel düşünme alışkanlıklarını --özellikle mimarlık alanında– epey kısa süredir içselleştiren bir toplum, ussallığı hiç eksiksiz bir hesaplama yetisi ya da mükemmel bir problem çözümü olarak tanımlamaktadır. Bu da onu hiçbir verinin hakkını yemek istemeyen alabildiğine sakıngan bir düşünce yapısına mahkûm ediyor. Ussallıkla bireyselliğin karmaşık ilişkisi üzerinde çalışmadıkça bu çekingenlik kolayca tartışılamaz.

Ancak bireyin/bireyselliğin inşasını genel bir teorik çerçevede karmaşık tarihselliği içinde anlatmak bu kısa metni içinde başarılamaz.[2] Konuya Alberti daha 15. yüzyılda değinmişti. Hem şöhret kavramını, hem de bireyselliği gündeme getirecekti ki, bu ikisinin bağlantılı olduğu kesin. Alberti için Jarzombek şöyle bir tanım yapar: O "tüm dinsel, siyasal ve akademik kurulu düzenlere meydan okuyan bir *perfectus* [yetkin Rönesans insanı] olarak zamansal kaygılardan bağımsız"dır.[3]

2. Bireysellik tarihi Antikite'den bugüne uzanan kapsamda çok yazılmıştır. Örneğin: Daniel Shanahan, *Toward a Genealogy of Individualism*, University of Massachusetts, Amherst, 1992.

3. Mark Jarzombek, *On Leon Baptista Alberti. His Literary and Aestetic Theories*, The MIT Press, 1989, s. 64.

Alberti'nin kendi sözleriyleyse bireysellik geliştirme gereği şöyle özetlenir: "Yaşam güzergâhında ve bizi dışa atan bu kararsız çağda Pegasus gibi olmalıyız; daha iyi bir yaşamın limanına doğru acele ederken dalgalara kapılmamak için kendi kanatlarımızı kullanmalıyız. İnsanın kanatları yetenek gücü ve ruhi değerleridir ki, onlar sayesinde nesnelerin kavrayışına ulaşarak adım adım göklere doğru yükseliriz. Ve erdem ve saygı ile en yücelere katılırız."[4]

Osmanlı ortamında aynı bireysellik kavramının geç 19. yüzyılda bile inşa edildiğini söylemek zordur. "*Individualism*" 1911 tarihli Redhouse sözlüğünde bile, "Cumhurun menafiini aramayıb yalnız efradın menafii-i mahsusalarını aramak" diye tanımlıdır.[5] "Kamusal çıkarları değil, kişilerin özel çıkarlarını dikkate almak" biçimindeki bu açıklamanın bireyselcilik anlamına gelmediği aşikâr. Öznelerin kişisellikleri ve kişisel tercihlerini dışavurması, kişinin kamusal görünürlük kazanması, dolayısıyla kendi varoluşunu ilan etmesi gibi konular Osmanlı kültür alanında yüceltilmez, hatta uzun süre olumsuzlanır. Nitekim, Alberti'den bir yüzyıl sonra yazdığı *Ahlak-ı Alai*'de Kınalızâde "şöhret afettir" şeklinde bir ahlaki değer tanımlayacaktır.[6]

Bu kavrayışın erken 18. yüzyılda değişmeye başladığına ilişkin çok silik denebilecek izler var. Mimarlık ve fiziksel inşai çevre bağlamında bireyselliğin/bireyselciliğin inşası Türkiye'de o dönemden başlar. Bilinen böyle bir erken birey, Mustafa Safayi Efendi'nin *Tezkire-i Safayi* başlıklı şair biyografileri ansiklopedisinde sözü edilen Fenni mahlaslı bir İstanbulludur. Safayi şöyle yazar:

> Mezbura tab'-ı mi'marisi olmağla hakka ki mi'mariyyet-i ma'arif olup ahir ömründe Rumeli Hisarı iskelesi kurbunda leb-i deryada bir kasr-ı dilara bünyad edip nukuş-ı gun-a-gun ile kendi nukuş edip nice zaman ol kasr-ı bi-kusurda sakin iken bin yüz yigirmi tarihinde [1708-09] fevt olmuşdur.[7]

Salim Efendi'nin *Tezkiretü' ş-Şu'ara*'sındaysa aynı kişi için "Rumeli Hisarı'nda kendi Masnu'-i yed-i san'at-şiarı olan sahil-hane-i latifinde

4. Hieronymo Mancini, *Opera inedita et pauca separatim impressa di Leon Battista Alberti*, J. C. Sansoni, Floransa, 1890, s. 233-34. Aktaran Jarzombek, *a.g.e.*, s. 64. Ancak yazar özgün Latince metindeki "superis"i tanrılar olarak çevirmiştir; ben "en yüceler" olarak revize ettim.

5. *A Lexicon, English and Turkish*, A. H. Boyajian, İstanbul, 1911, s. 431.

6. Bunun yorumlanması için bkz. Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan...*, s. 229-31.

7. Mustafa Safayi Efendi, *Tezkire-i Safayi (Nuhbetü'l-Asar min Feva'idi'l-Eş'ar), İnceleme-Metin-İndeks*, haz. Pervin Çapan, Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 2005, s. 470-71.

sakin olup..."[8] şeklinde bir tanıtım var. Her iki metin de konut mimarisine özel bir ilgi ve becerisi olan, hatta kendisi de onun inşa ve bezeme sürecinde rol alan, üstelik özel yaşamı da ayrıksı bir İstanbulluyu anlatıyor. Ancak bu erken ilgi uzun sürmüş görünmez. Erken 20. yüzyılda ilk amatör mimarların belirişi ve tasarlamaya bizzat girişen ilk entelektüellerin ortaya çıkışına kadar bireysellik bir daha gündeme gelmez. Ahmet Muhtar Paşa, Tevfik Fikret, Celal Esad Arseven ve Rifat Osman böyle bireyselci amatörlerdir.[9] Onları özellikle önemsemek gerekir, çünkü ancak kendi tasarım emekleriyle tatmin edebilecekleri bireysel tercihleri ve ayrıksı mimarlık anlayışları vardır.

Konut yapılarının güzelliği, ayrıksılığı, tasarımsal açıdan yeni olma halleri de yine 18. yüzyılda gündeme gelir.[10] Nedim'in ve kimi çağdaşlarının şiirlerinde böyle azımsanmayacak sayıda ifade bulunur. Belli ki radikal bir değişim yaşanmaktadır. Ancak aynı eğilim aynı biçimlerde 19. yüzyıla ulaşamayacaktır. Mimarlığa yönelik estetik ilgi ancak geç 19. yüzyıldan itibaren ve özellikle 1980 eşiğinden başlayarak yeni biçimlerde ortaya çıkacaktır. Bu konu ileride irdelenecek.

Bu kısa açıklama Türkiye'de risk alıp arıza çıkarabilen butik mimarlık üretiminden neden az söz edilebildiğini ortaya koyuyor olmalıdır. Böyle bir üretimin Türkiye'de mümkün olmadığı kuşkusuz ileri sürülmüyor. Arıza çıkarabilen mimarlar –küçük bir grup oluştursalar da– her dönemde, özellikle son onyıllarda daha fazla, burada da var. Ancak, bu bölümdeki historiyografik analiz onları ele almıyor; bütün kalite ve icra farklılıklarındaki mimari üretimleri içine alacak bir toplumsallık zemininin nasıl tartışılabileceği sorusu üzerine kurulu: Bu ülkede yaşayanların farklı tercihleri nasıl biçimleniyor ve mimari üretim süreçlerini nasıl etkiliyor?

Bu durumda en baştan söylenmesi gereken, mimari üretim alanındaki tasarımcı aktörlerin, mimarların başka alanlardakine pek az benzeyişidir. Herkes fiziksel çevrenin içinde yaşar, talepleriyle, eylemleriyle ve çeşitli biçimlerde onu biçimlendirir. Bu biçimlenmeye uzman

8. Adnan İnce, *Tezkiretü-ş-Şu'ara, Salim Efendi*, Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara, 2005, s. 563.

9. Onlar için bkz. Uğur Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000*, GG, İstanbul, 2007, s. 212-255. Ayrıca aynı kitapta "Mimar Bireyin Doğuşu ve Türkiye" bölümü, s. 14-25.

10. Bkz. Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*, Metis, İstanbul, 2017, s. 190 vd. Ayrıca, Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü İstanbul: 18. Yüzyıldan Bugüne*, Metis, İstanbul, 2022, s. 120-32.

olmayanların katkısı uzmanların katkısından çoğu zaman daha bile önemlidir. Uzmanların katkısını da büyük ölçüde biçimleyen, aslında toplumsallık zeminidir; uzmanların katkısı toplumsal talepler sayesinde varlık kazanabilir. Bir toplumsallık zemininde herkes çeşitli biçimlerde talepler dile getirir, o taleplerin ürün olarak talep sahibine nasıl döneceğine ilişkin çeşitli davranış örüntüleri tanımlar. Mimarlıkla kurulan ilişki bununla da bitmez; bu ürünlerle de dinamik bir ilişki kurulur. Örneğin, onların "müsebbiplerinden", sonuç-ürünlerinden ve hatta deprem ertesinde olduğu gibi yarattıkları sonuçlardan şikâyet edilir, çeşitli biçimlerde eleştirilir, sevilir, nefret edilir. Fiziksel çevreyle dinamik ilişki kurmak bu bitimsiz süreçte mümkündür. Ancak, sadece deprem hasarı çerçevesinde yorumlansa bile, Türkiye'de mimari yanlışlar nedeniyle yaşanan bu tür sıkıntılardan neredeyse 1990'lara kadar yakınıldığına ilişkin –birkaç uzman değerlendirmesi hariç– popüler kültür mecralarında hiç rastlanmaz.

Burada ele alınacak meseleyse tam da budur; mekânsal ve mimari içerikli dertlere, kaygılara, beklentilere toplumun mimar olmayan üyelerinin verdiği yanıtlardır. Sürekli değişen durumlar, sürekli değişen bir ortam, sürekli değişen koşullar vardır ve kişiler bunlara her an tepkiler vererek, uyarlanarak mekânlar vareder. Mekânı üretme süreçleri tek bir güzergâhta ilerlemez. Toplumsal özneler de çoğuldur. Sonsuzca çeşitlenirler. Gelir ve eğitim düzeyine, yaşanan yere, cinsiyete, siyasal ideolojilere ve bireyselliğe göre değişerek yine değişen bir dünyada, ona çeşitli biçimlerde uyarlanarak, tepkiler vererek ya da direnerek, ilişkilenerek, o dünyanın değişimiyle birlikte yaşanır. Bütün bu tepkileri verdikten sonra da iradi ve/veya rastlantısal değişimler üretilir. Özetle, fiziksel çevre çok karmaşık bir süreçte inşa edilir. Buradaki sorun değişen bir dünyaya, sürekli değişen koşullara ne kadar uyarlanılabildiğine ilişkindir. O uyarlanma pratiklerinin nasıl ve ne kadar üretilebildiğini tartışmayı gerektirir. Örneğin, fiziksel çevrenin değişimine hızlı tepkiler veriliyor mu, onunla hemen diyalog kurarak ilişkilenilebiliyor mu, yoksa tam tersine tepki verilmiyor mu? Dahası, hangi türden tepkiler veriliyor? Hepsinden önemlisi, bu tepkilerin belirli bir toplumsal zeminde verildiği söylendiğinde, yukarıda belirtildiği gibi, bir çoğulluk içinde olunduğu gerçeğini de dikkate almak gerekir. Monolitik tepkiler üretilmez. O halde, burada kimlerin, nasıl, nerede, hangi örüntüler içinde tepkiler ürettikleri problemiyle ilgilenilecek.

Öte yandan söz konusu tepki sürecinin bir iktidar mücadelesi olduğunu da dikkate almak gerekir. Yıllar önce Lefebvre'in söylediği gibi,

mekân üretimi iktidar örüntüleriyle ya da iktidar ilişkileriyle doğrudan doğruya bağlantılı ya da en azından ondan kopuk düşünülemeyecek niteliktedir. Dolayısıyla, mekân üretiminin aslında –sadece siyasal iktidarla sınırlı olmayan– özellikle epistemik iktidarlara karşı verilen bir mücadele alanı içinde cereyan ettiği ve hatta buradaki her başlığın aynı zamanda da bir kavga başlığı olduğu fark edilmelidir. Herkes farklı başlıklar çerçevesinde birer özne olarak eylemde bulunur. Dolayısıyla, toplumun büyük gruplar halinde uyduğu ya da uymadığı davranış tipleri ya da örüntüleri söz konusu değildir. Bu davranış tipleri veya örüntüleri katı biçimde toplumsal gruplara özgü olmaz. Hemen herkes onları birlikte var eder, hepsinde birden kavga verir ve bunların pek çoğu birbirleriyle aynı zamanda çelişiktir de... Çünkü hiç kimse mükemmel içtutarlıklı, rasyonel bir varlık değildir.

Örneğin, hemen herkes kendi konutunun kendisine özgü bir tasarımı olmasını isteyebilir; ama eşbiçimli konutlardan oluşan, kişisel tercihleri dikkate almayan tatil sitelerinin kitlesel mimari sonuçlarından yakınmaz. O amaçla servet ödemekten kaçınmaz. Öte yandan, herkes tarihsel çevrenin korunmasından yanadır, ama aynı zamanda da tahripten yanadır. Neredeyse herkes tarihsel mal varlığının korunmasını ister, ama aynı zamanda da korumadan kişisel olarak zararlı çıkmak istemez. Tarihsel çevrede evi olan, sözgelimi, yıkılıp yerine çokkatlı apartman yapılabiliyorsa, tereddütsüz o evi yıktırır. Veya rant tırmanışı yüzünden yükselen ev kirasından yakınan kiracı, ev sahibi olarak tabii ki sahip olduğu mülkün değer artışından kâr etmek ister. Türkiye'de konut mekânından bakıp manzara görme kavramı 18. yüzyıldan başlayarak doğar; ama evin önündeki manzarayı "kapatan" ağacı kestirip bakışın önünü açtırmak da olağandır neredeyse. Dolayısıyla, karmaşık bir davranış örüntüleri setinin içinde devinildiği, fiziksel çevrenin de öyle biçimlendiği düşünülmelidir. Hem fiziksel çevrenin bozulmadan kalması istenir, hem fiziksel çevre fütursuzca bozulabilir. Bozmanın tanımı da, "bozma olarak" tanımlanan süreçlerin var edicisi de tabii ki toplumsal öznelerdir.

Demek ki, mekânda gerçekleşen o mücadeleden maksimum yararla çıkmak gibi bir dert vardır. Bu her tür mekânda ve ölçekte sürüp giden bir mücadeledir. İşportacının köşe başında yeri tutması da mekânda bir mücadeledir, bir tatil sitesinde ev satın almak da... Hepsinde kişisel çıkarlar doğrultusunda mekânda en fazla yararlanılabilecek ya da ekonomik anlamda en rasyonel denebilecek çözümleri üretmek üzere davranılır. Böyle olunca, aşağıda özetleneceklerin bir mekânsal mücadele

teknikleri dizisi şeklinde düşünülmesi yanlış olmaz. Ama bu mücadele verdiği aksi izlenime karşın, dünyayı daha güzel ve yaşanılır kılma mücadelesi değildir. Kuşkusuz amaç ve gerekçeleri o olabilir, ama sonuçları çok daha karmaşıktır.

Buradan çıkacak sonuç, herkesin mimarlık sahnesinde birer aktör olduğudur; mimarlığın aktörleri yalnızca mimarlar, plancılar, yatırımcılar, müteahhitler, mühendislerden ibaret olmadığı aşikâr. Onlar da tabii ki aktördür, ama hepsinden önemlisi, herkes bu mimari üretim, yapı ve mekân üretim sürecinde, genelde fiziksel çevrenin üretiminde birer aktördür. Mimarların nasıl davrandığıysa, modern dünyada büyük ölçüde bundan özerk olarak biçimlenir. Bu problem burada tartışılmayacak. Çünkü mimarlar kendi meslek ideolojileri içinde, aşağıda anlatılacakların hemen her biriyle çelişen sayısız durum üretirler. Mimarların toplum bütünü içinde, sayısız davranış modellerinin ya da davranış örüntülerinin en fazla dışında kalan grup olduğunu söylemek yanlış olmaz. Onların her ülkede tarihsel uzanımı değişen, ama daima yüzyıllarla tanımlı özgül meslek ideolojileri ve söylemleri, önyargıları vardır. O altyapı büyük ölçüde uluslarüstü niteliktedir de. Mimarlar toplum genelinden de, mühendisler, müteahhitler, işçiler gibi inşai etkinliklerle yaşamlarını kazananlardan da o sayede ayrışırlar. Kaldı ki, mimarların mimarlığı sadece kendilerinin bildikleri şeklinde bir özgüvenleri de vardır. Meslek ideolojilerinin olağan bir bileşenidir bu.

Mimarlar bu özgüvene modernite yle birlikte sahip olmaya başlarlar. Genelgeçeri yinelemekten ibaret olmayan "farklı bir şey" yapma imkânını bu özgüven verir. Kuşkusuz "farklılık" talep eden bir toplumsal zeminin de belirmesi gerekir. Kabaca Rönesans'tan başlayan çok şematik bir mesleki özgüven tarihçesi yazılabilir. Öncesinde ve her yerde mimar toplum geneline büyük oranda yaygın bir fikir birliği ortamında çalışıyordu. Tüm modernöncesi epistemik sistem gibi mimarlık da verili bilginin sınırları içinde varlık kazanırdı. Yapı üretimi alanında ortaya çıkan sonuç-ürünler ortamda zaten mevcut olan mimarlıkla sınırlıydı. Mimar için de işvereni için de aynı, neredeyse standartlaşmış bir epistemik altyapı geçerliydi. Hemen herkesin talep edebileceğinden farklı bir sonuç ne mimarın ne de işverenin beklentisiydi. Dolayısıyla, geleneksel mimari çevrenin kimlik bütünlüğü olağan durumdu. Öyle bir bütünlük amaçlandığı, özgül bir bilinçle talep edildiği için değil, aksi mümkün olmadığı için ortaya çıkardı. Paradoksal olarak fiziksel çevrede kimlik ortaklığı ve türdeşlik özlemleri ancak kapitalizm ve endüstri çağındaki tırmanan çeşitlenmeyle birlikte belireceklerdi. İngil-

tere'de daha 19. yüzyıl başlarında ortaçağ nostaljisi böyle doğdu.[11] Almanya'da 19.-20. yüzyıl dönümünde çok daha yoğun, hatta vahim ölçekte yaşanacaktı. Genelde "burada ve şimdi yaşamak"tan duyulan rahatsızlığın çok karmaşık bir tarihi vardır. Aşağıda 4. altbölümde Türkiye'deki durum biraz daha ayrıntılı ele alınacak.

Fiziksel çevrenin, fiziksel çevreye yönelik davranış örüntülerinin değişimi bağlamında Türkiye için birkaç kronolojik eşik belirlemek mümkün. Aşağıda özetleniyorlar.

1

Geç 19. yüzyıl Türkiye'de mimarlığın kamusal görünürlük edinmesine tanıklık eder. Bu değişim, kişinin içinde yaşadığı, tanıdığı fiziksel çevreden farklı olanlardan haberdar olmaya başlamasıyla doğrudan bağlantılıdır. Osmanlı gezi literatürü 16. yüzyıldan başlasa da basım çağı öncesinde küçük bir toplam oluşturur, çok küçük bir grubun erişimine imkân verir. Batı ve Orta Avrupa'daysa yaklaşık olarak 16. yüzyıldan başlayan çok geniş bir erişimden söz edilebilir.[12] Resimli seyahatnameler fiziksel çevre kavrayışının değişiminde önemli rol oynar. Okuyucu kendi ortamına hiç benzemeyen çevreler, mimarlıklar bulunduğunu görecektir. Bu alanda özellikle 18. yüzyılda tırmanan "Grand Tour" literatürünün önemine işaret edilebilir. Osmanlı dünyasındaysa resimli seyahatnameler ancak geç 19. yüzyılda belirir.[13] Ne var ki, yazarlar çoğu zaman kendileri bu görsel üretime katılmaz. Resim çizmez, fotoğraf çekmezler, ama gittikleri yerlerden edindikleri kartpostal görsellerini kullanırlar. Bunun anlamı, görselleştirmenin kişisellik taşımasının mümkün olmayışıdır. Görürler, ancak gördüklerini kendi çabalarıyla yeniden üretmezler. Bir anlamda kendi gözleriyle görmezler. Geç Osmanlı döneminden 20. yüzyıl sonlarına kadar resimli olan ve olma-

11. Bkz. Alice Chandler, *A Dream of Order: The Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1970. Helen Dell, "Editor's Introduction: Nostalgia and Medievalism: Conversations, Contradictions, Impasses", *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies*, 2, 2011, s. 115-26.

12. Seyahat literatürü araştırmaları olağanüstü geniş bir toplam oluşturur: Carlo Salzani ve Steven Tötösy de Zepetnek, *Bibliography for Work in Travel Studies*, CLC Web: Comparative Literature and Culture, Purdue Univ. Press, https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1050&context=clcweblibrary (Erişim tarihi: 19 Eylül 2024).

13. Örneğin bkz. Baki Asiltürk, *Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa*, Kaknüs, İstanbul, 2000.

yan seyahat yazını bir imgesel Avrupa ve hatta dünya kurar. Gezginler Türkiye'den daha gelişkin olduğuna inandıkları yerleri idealize ederek, sadece bekledikleri kaliteyi simgeleyen olumlu fiziksel çevrelere odaklanarak anlatırlar. Toplumsallık bağlamında yer yer eleştirel olsalar da, fizikselliği daima beğenirler. Metropollere odaklanır, oralarda merkez kesimlerindeki düzen ve zenginliği görürler yalnızca. Planlanmışlığı daima vurgular ve her yeri planlanmış sanırlar. Kentlerin plansızlık hallerini, üretim kesimlerini, yoksullarını ve yoksulluk görüntülerinin farkına varmazlar.[14] Türkiye'de nelerin özlemini çekiyorlarsa, yurt dışında onların zaten mevcut olduğu inancıyla gezer ve yorumlarlar. Türkiye'de yeni mimari ideallerin inşasında bu yazın alanı çok etkili olacak ve bu etki bugüne dek sürecektir. Burayı "orası" bağlamında düşünmenin yolu açılmıştır.

Ne var ki, tek bir Osmanlı ve Erken Cumhuriyet gezi metninde konut iç mekânından söz eden olmaz. Oysa Türkiye'ye gelen Avrupalıların en belirgin merak konularından biri Osmanlı evidir. Osmanlılarsa kendi ülkelerinde mahrem olanı dış ülkelerde de mahrem sayarlar. Sadece kamusal mekânları gözlemlemekle yetinirler. Özel mekânın dışını görürler.

Alışılmadık, bilinmedik fiziksel çevrelerin farkındalığının oluşmasında ve yukarıda özetlenen kamusal mekân idealleştirmelerinin bir ölçüde dışında bir kentsel-fiziksel kavrayış onlardan fazla resimli dergiler aracılığıyla varedilecektir.[15] *Servet-i Fünun*[16] (1891-1944), *Malumat*[17] (1894-95) ve *Şehbal*[18] (1909-14) gibi resimli dergiler hemen her sayılarında sadece Osmanlı sınırlarıyla tanımlı olmayan bir dünya fiziksel çevresi görselliği sunarlar. Tarihsel çevreleri, kalıntıları da görselleştirirler. Sık sık yeni inşa edilen Osmanlı kamusal yapılarını haber verirler.

14. İrem Maro Kırış, "Türkiye'de Kentsel İmgelemin Gelişimi: Erken Cumhuriyet Metinlerinde 'Batı' Kenti", YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programı, yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul, 2007.

15. Konu şu konuşmada ele alınmıştır: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Arka Oda Toplantısı: Ahmet Ersoy, "Matbuat Çiçek Açınca: 19. Yüzyıl Okuma Kültürü ve Osmanlı Resimli Dergileri", 30 Mart 2017.

16. İsmail Parlatır, "Servet-i Fünun", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 36, İstanbul, 2009, s. 573-75.

17. Abdullah Uçman, "Malumat", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 27, Ankara, 2003, s. 543-45.

18. Nazım H. Polat, "Şehbal", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 38, İstanbul, 2010, s. 423-24. Ayrıca Sabine Praetor, "Şehbal - Ein Herausragendes Beispiel früher türkischer Magazinpresse", *Turcica*, XXIX, Paris, 1997, s. 433-42.

Ancak bunları ender olarak yorumlarlar. Fakat Osmanlı vatanının görsel inşasını gerçekleştirirler. Çok geniş bir coğrafyanın Osmanlı/Türk muhayyilesinde, geçmişte sadece bir addan ibaret olan kavranışını hem ülke hem de dünya ölçeğinde fizikselliğe kavuştururlar.

Onların makro-çevre bağlamında yaptığı değişim gündelik yaşamda, mikro-çevrede daha 18. yüzyılın ikinci yarısında başlamıştır. Masa, sandalye gibi Avrupa kökenli mobilyalar, vazo ve tabak gibi porselenler, Avrupa aydınlatma donatıları İstanbul'dan başlayarak Osmanlı evlerinde yer bulmaya başlarlar.[19] Bu süreç başlangıçta yayınlarda ifadesini bulmaz; nesneler domestisiteye pratikte katılmaktadır. Geç 19. yüzyıldaysa yayınların egemenliği başlar. Bir grup kitap mikro-çevre, konut bağlamında Avrupa kökenli bir domestik kültürü hızla tanıtır. Adab-ı muaşeret kitapları,[20] idare-i beytiye, ev idaresi gibi adlar taşıyan okul ders kitapları ve *Rehber-i Umur-ı Beytiye*[21] gibi bir ansiklopedik yayın yeni bir barınma kültürünü inşa edecek mecralar olacaklardır. Bu değişimde dergilerdeki reklamlar bile önemli rol oynamıştır. Geç 19.-erken 20. yüzyıl dönümündeki bu devrimsel değişimi Ersin Altın "gündelik yaşamın rasyonalizasyonu" terimiyle ifade eder.[22]

Domestik yaşamın ve onun mimarisinin değişimiyse psikososyal açıdan en kapsamlı biçimde erken Osmanlı romanlarında okunabilir.[23] Onlardaki ev iç mekânları da büyük idealizasyonlar içerir. Konu alınan kişilikler ev mekânları aracılığıyla betimlenirler. Batılılaşmış sayılanların evleri de öyledir. Ahlaki zaafları olanları konutlarından da tanımak mümkündür. Gerçekçi güncel domestik yaşam betimlemeleri bulmak imkânsız gibidir. Daha doğrusu konut betimlemeleri ahlaki zaaf betimleri yapmanın aracı kılınmıştır.

Ancak geç 19. yüzyılda İstanbul'da üst gelir grupları konutun iç mekânını bir anlamda kamusallaştıran bir değişim de yaşamaktadır. Fransa kökenli "salon" denilebilecek bir ev içi toplanma ve diyalog mekânı

19. Uğur Tanyeli, *Osmanlı Barınma Kültüründe Modernleşmenin Öntarihi: Yeni Bir Simgeler Dizgesinin Oluşumu*, ODTÜ MF Cep Kitapları, Ankara, 2014.

20. Bkz. Nevin Meriç, *Adab-ı Muaşeret: Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi (1894-1927)*, Kapı, İstanbul, 2007.

21. Mehmed İzzet, *Rehber-i Umur-ı Beytiye: Eve Müteallik Bilcümle Umurun Rehberidir*, 3 cilt, Mahmud Bey Matbaası, İstanbul, 1320-1326. Sadece bu kadarı yayımlanmış, tamamlanmamıştır.

22. Ersin Altın, "Rationalizing Everyday Life in Late Nineteenth Century Istanbul, c. 1900", New Jersey Institute of Technology ve Rutgers, The State University of New Jersey-Newark'a sunulmuş basılmamış doktora tezi, New Jersey, 2014.

23. Bir irdeleme için: Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü İstanbul*, s. 301-6.

oluşmaktadır.[24] Yüksek Osmanlı ricalinin konaklarındaki selamlıklar da sadece erkekler için benzer bir toplanma, tartışma, hatta karar üretme mekânı haline gelmektedir. O dönemde "selamlık" artık "içli-dışlı ev" terimi çerçevesinde ifade ettiğinden çok farklı bir anlam kazanır. Avrupa mobilyalarıyla döşeli bir salondur artık. Oradan birkaç onyılda misafir odası kavramına geçilecek, cinsiyet ayrımcı eski domestik yaşam formu, en azından misafir kabulü bağlamında aşınacaktır.

Yine 19. yüzyıl içinde, ama özellikle ikinci yarısında Osmanlı lüks repertuvarı da yenilenmektedir. Daha 18. yüzyıldan başlayarak yaşama katılan Avrupa kökenli porselen, cam ve tekstillerin tanımladığı en üst lüks katmanına mobilyalar bu dönemde katılır. Masa, sandalye, koltuk, kanepe, perde, paravan, hatta en yüksek katmanda Avrupa şömineleri lüks bir konutun belirleyici elemanları olurlar. Osmanlı domestik lüksünün ayrıntılı bir tarihini yazmak gerekir.

2

Erken Cumhuriyet'teki domestik mekân kavrayışı değişimleri[25] büyük oranda Geç Osmanlı'nın olağan bir devamıdır. Ancak, eskilerde olmayan bir özellikleri de vardır: *Yedigün* ve *Muhit* gibi dergiler öncekilerde kişiselleştirilmemiş olan domestik yaşama kişisellik katarlar. Örnek "asri" evleri değil, belirli kişilerin olağan evlerini de görselleştiren röportajlara yer verirler. Onun kadar önemli bir başka değişimi de denerler: Örnek çağdaş evleri okuyucuya tefrişli planları, küçük perspektif çizimleriyle sunarlar. Mimarlığın ortalama okuyucu tarafından teknik temsil araçları aracılığıyla kavranması gibi devrimsel bir atılımı gerçekleştirirler.[26] *Hayat* dergisi 1958'den itibaren bu süreci teknik temsil araçlarıyla değil, ancak yoğun görselli olarak ünlülerin reel ev ortamlarını sunarak geliştirir. Onları kamuya ev ortamlarında takdim eder.

24. Nora Tataryan Aslan, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Bir Kültürel Üretim Mekânı Olarak Salon", *Ev: Tarihsel, Toplumsal ve Sembolik Bir Mekân Olarak Anlamı ve Dönüşümü*, haz. Pınar Melis Yelsalı Parmaksız, Nika, Ankara, 2023, s. 35-45.

25. Genel değerlendirme için: Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, 5. Bölüm: "Modern Yaşam: Kübist Evler ve Apartmanlar".

26. Enise Kocaman, "Türkiye'de Domestik Kültürün Değişimi: Yedigün Dergisi Üzerinden Bir İnceleme (1933-1940)", İstanbul Bilgi Üniversitesi, Lisansüstü Enstitüsü, Mimarlık Tarihi, Kuramı, Eleştirisi Programı, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, 2022.

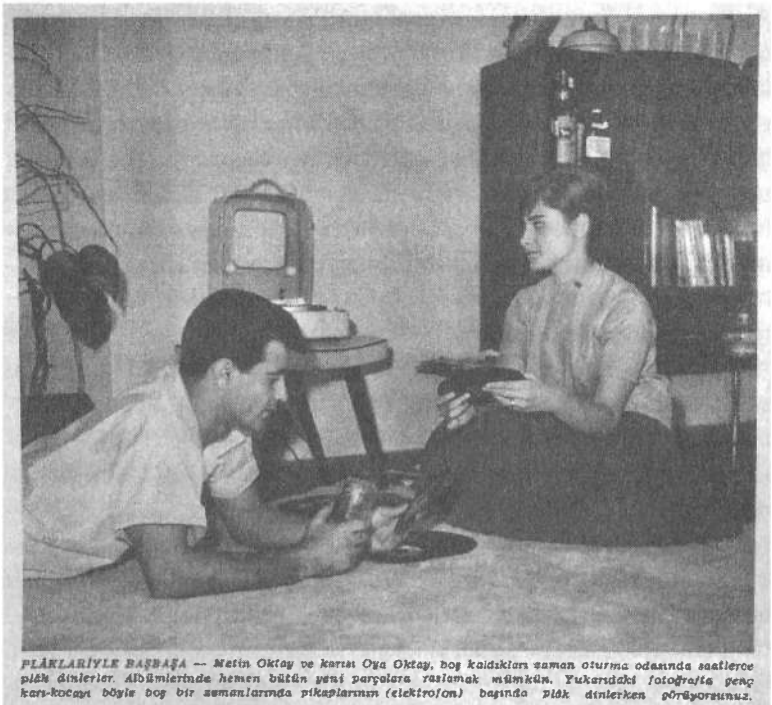
Ev mimarisinin kamusal tartışma alanına katılması da 1930'lardan başlayacaktır. İlk tartışma "kübik" diye etiketlenen yeni modernist tasarımlara yönelik eleştirilerde gündeme gelir.[27] Mizah dergileri, hatta gündelik gazeteler eleştiri kervanına katılırlar. İlginç olan, bu eleştirel güzergâhın artık Avrupa'daki karşı modernist eleştirel etkinliğe büyük oranda benzemeye başlamasıdır. Almanya başta olmak üzere hemen her Avrupa ülkesinde benzerleri vardır. Fakat Türkiye tarihinde bu mimari popüler eleştiri çizgisi ilk kez ortaya çıkmaktadır. Mimarlık o dönemden başlayarak sadece yaşanır, deneyimlenir olmaktan çıkar, en geniş anlamda estetize edilir.

Hiç eleştirilmeyen, medyada izine rastlanmayan bir büyük değişimse evlerde işlevsel/mekânsal özelleşmenin tırmanışıdır. Adım adım yatak odası, yemek odası, oturma odası gibi her biri farklı işlevlere hizmet eden mekânlar belirir. Bu değişim büyük oranda odanın arkitektonik ve işlevsel değişimiyle ilişkilidir.[28] Geleneksel konutta oda –bu Avrupa da dahil tüm dünya için geçerlidir– çok işlevli bir mekândı. Kuşkusuz bu çok işlevlilik her toplumda ve toplumsal grupta farklı tezahür etmiştir. Osmanlı Balkan, İstanbul ve Batı Anadolu kent evlerinde odaların tek bir kapısı olur ve içi yaklaşık olarak aynı biçimde donatılırdı. Odalara hayat veya sofa denilen bir ortak mekândan girilir, her oda günün değişen saatlerinde farklı işlevler için kullanılırdı. Sabahleyin mutfak gibi kullanılan ve yemek pişirilen bir odanın öğleden sonra çalışma ve oturma, gece yatma, hatta yıkanma için kullanılması olağandı. İşlevsel özelleşme sadece bazı üst sınıf konutlarındaki bazı özel işlevler için (hazine odası, kaftan odası, selamlık gibi) söz konusu olurdu.

Çok kısaca özetlenirse, değişim 18. yüzyılda ilk kez odadan odaya kapı açılmaya başlayacaktı. 19. yüzyılın ikinci yarısında bunun özellikle ilk apartmanlardan başlayarak genelleştiği söylenebilir. Buna eşlik eden diğer bir değişimse, koridorun ve holün ortaya çıkışıdır. Her ikisi de odaları tekil işlevlendirmeye doğru yönlendirmiştir. Bu bir tür esnek işlevsel özelleşmedir. Odaların mekânsallığı hemen hiç değişmese de her odanın yemek, oturma, yatma gibi ayrı işlevlere tahsis edilmesi mümkün olmuştur. Odalar arasındaki camlı kapılarsa 1910' larda İstanbul'dan itibaren esnek işlevlendirmeyi daha da tırmandıracaktı. Oda değişen işlev tercihlerine göre genişletilip daraltılabilecekti.

27. Deniz Dokgöz, "Karikatürün Hedef Nesnesi Olarak Mimarlığın 'Kübik Ev' Üzerinden Eleştirisi", yayımlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül FBE, 2012.

28. Ayrıntılı bir analiz için: Uğur Tanyeli, *İstanbul 1900-2000...*, 7. Bölüm: "19. Yüzyıldan Bu Yana Dışın İçi", s. 134-57.



PLÂKLARİYLE BAŞBAŞA -- Metin Oktay ve karısı Oya Oktay, boş kaldıkları zaman oturma odasında saatlerce plâk dinlerler. Albümlerinde hemen bütün yeni parçalara rastlamak mümkün. Yukarıdaki fotoğrafta genç karı-koca, böyle boş bir zamanlarında pikaplarının (elektrofon) başında plâk dinlerken görüyorsunuz.

1930'larda *Yedigün*, geç 1950 ve 60'larda *Hayat* orta sınıfların konut mekânlarını popüler muhayyileyle buluşturur. *Hayat*'ta futbolcu Metin Oktay'ın ev yaşamı (*Hayat*, sayı 44, 30 Ekim 1959, s. 7).

Holse bunu çok daha kolaylaştırmıştır. 19. yüzyıl sonlarındaysa Pera'dan başlayarak, ama hızla İstanbul'un tüm semtlerinde yaygınlaşarak koridorlu konutlar belirdi. Bu değişim daha erken 1930'lardan başlayarak "salkım plan" olarak adlandırılabilecek bir ev tipolojisine doğru evrilecekti. Evin ön cephesinde salon, yanında mutfak ve arkada bir koridora dizilmiş banyo, tuvalet ve yatak odaları "salkım"ı doğmuştu. Bu tipoloji 1980'lerde tüm Türkiye kentlerinin orta ve üst gelir gruplarının standart, hatta aksi düşünülemez konut planı haline gelecekti. Ancak 2000'lerde bunun dışında farklı işlevsel özelleşme denemeleri başlamıştır. Hâlâ çekingen bir tempoyla yayılmaktadır.

3

Türkiye'nin toplumsal tarihinde 1980'lerin bir dönemeç oluşturduğundan söz etmek için çok neden var. İstanbul'un küreselleşme süreçleri bağlamındaki değişimi ve metropolleşmesi bunlardan sadece ikisidir. Mimarlık da doğal olarak söz konusu başkalaşımdan payına düşeni alır. Hem kendisi başlı başına bir değişim ve etki odağı oluşturmakta, hem de metropolleşmenin ve diğer değişimlerin etkilerini yansıtan bir sahne niteliğini taşımaktadır.[29] Ancak, mimarlık insanın varlık kazandığı iki alanı, kamusal ile özel alanı/mekânı biçimleme etkinliği olduğuna göre, ona ilişkin bir irdelemenin mimari içerikli olmaktan önce, toplumbilimsel bir tartışma olması kaçınılmaz. Buysa, ele alınan zaman ve mekânda kamusal ile özelin nasıl tanımlandığını, kamusal ve özel alan dengesinin nasıl kurulduğunu belirlemeyi gerektiriyor. Aşırı yalın bir önermede, kamusal alandaki tıkanmanın özel alanda yeni açılımlara veya genişlemelere yol açtığı söylenebilir. Birinde tatmin edilemeyen gereksinme diğerinde tatmin edilir. Sanki kamusal ve özel alanlar bileşik kaplar yasasına göre çalışır ve denge bozulmaz. Gerçekte durum daha karmaşık, ama kuramsal bir analize başlangıç için kamusal-özel bileşik kabı metaforunu kullanmak olanaklıdır.[30]

Hannah Arendt şöyle diyor:

"Küçük şeyler" karşısında modern dünyanın kapıldığı cezbe duygusu 20. yüzyıl başlarında şiir yoluyla hemen bütün Avrupa dillerinde vaz'edilmiş olmakla birlikte klasik temsilini Fransız halkının *petitbonheur*'unda bulmuştur. Ali ve yüce kamu alanlarının çöküşüyle birlikte Fransızlar, dolap ve yatak, masa ve sandalye, kedi, köpek ve saksılar ortasında kendi dört duvarları arasında "küçük şeyler"den mutlu olma sanatının ustaları kesildiler; ihtimam ve şefkatlerini, hızlı sanayileşmenin bugünün nesnelerine yer açmak için dünün şeylerini durmadan kırıp geçirdiği, sanki sonuna gelip dayanmış bir dünyada püripak insani bir kuytuluğu temsil eden bu şeylere yönelttiler. Özelin bu genişlemesi ya da bütün bir insan topluluğunun kapıldığı bu büyülenmişlik hali onu bir kamu haline getirmez, bir kamu alanı oluşturmaz, olsa olsa

29. Metropolleşmenin etkilerini İstanbul'un ve ülke ölçeğinde yazlığın rolüne özel bir ağırlık vererek şurada tartışmıştım: Uğur Tanyeli, "90'lar Türkiyesi'nde Mimarlık: Metropolleşme ve Metropole Direnme", *Mimarlık Yıllığı 1: Türkiye'de Mimarlık 2000*, haz. Mine Kazmaoğlu, Koleksiyon, İstanbul, 2000, s. 16-23.

30. Konuyu şurada da el almıştım: Uğur Tanyeli, "85 Sonrasında İstanbul: Kamusalla Özelin Değişen Sınırları ve Mimarlık", *İstanbul*, 41, Nisan 2002, s. 56-59.

büyüklüğün her alanda yerini cezbeye bırakmasına sebep olacak şekilde kamu alanının neredeyse tümüyle söndüğü anlamına gelir.[31]

Bu alıntı 1985 sonrası İstanbulu ve genelde Türkiyesi için de geçerliymiş gibi görünür. 1980 askeri darbesinin Arendt'in deyimiyle "yüce" kamu alanının çöküşü anlamına geldiği açık. Ancak 1980 öncesinde de Türkiye'de kamusal alanın genişliğinden söz etmek zordur. Özellikle 1970'lerin ikinci yarısında giderek tırmanan toplumsal huzursuzluk ortamı kamusal alanı bir tür tehlike bölgesine dönüştürmeye başlamıştı. Kentler özellikle geceleri uzak durulması gereken mekânlarla tanımlı hale gelmişti. Darbenin olsa olsa, tüm Türkiye'de olduğu gibi, en büyük kent İstanbul'da da her tür kamusal ifadeyi eskisinden de fazla kısıtladığı söylenebilir. Aynı dilekçenin altına üç kişinin imza atmasının bile yasaklandığı bir ülkede kamusal alanın ne durumda olduğunu anlamak kolaydır. Darbe dönemi kapandığında da toplum bu travmanın etkilerini uzun bir süre üstünden atamayacaktır. Tam da bu aralıkta Türkiye'nin bir dekorasyon dergileri furyası yaşaması, "küçük şeylerin cezbesine tutulması" rastlantı mı? 1976'da yayımına başlayan ilk dergi *Ev Dekorasyon*'un[32] ardından 2001 bunalımına kadar ondan fazla dergi ayakta durmayı başaracaktır. Bugün de ondan fazla dergi ve dijital yayın vardır. Kişi başına düşen ulusal geliri Türkiye'den çok daha fazla olan ülkeler için bile bu sayı yüksek görünüyor.

Bu tür dergiler ve yayınlar üç önemli bileşenin varlığını gerektirir: Onları satın alacak müşteri, ayakta tutacak reklam sektörü ve yayımlanacak kalitede görüntü veren iç mekân tasarımı malzemesi. Tümü de ağırlıklı olarak önce İstanbul'da mevcuttur bunların. Dergi müşterilerinin dörtte üçü, reklam veren firmaların ve yayımlanabilir konut mekânlarının neredeyse tamamı buradadır. Bileşenlerden birinciyle üçüncüsü özellikle önemli. "Seçkin" konut iç mekân tasarımı görüntülerini satın almaya ve tabii ki kendisininkini yayımlatarak bu "seçkinlik" olanağından yararlanmaya hevesli bir toplumsal grubun belirmesi dekorasyon dergiciliği için yaşamsaldır. Bunlar, toplumsal ve mimari bağlamda önemli bir değişimi de haber vermektedir. Konut mekânına ilişkin kimi geleneksel kalıntısı anlayışların kendisini yaratan toplumla

31. Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener, İletişim, İstanbul, 1994, s. 77.

32. *Ev Dekorasyon* 1976-82 arasında İLBAS tarafından yayımlanmıştır. Bir değerlendirme için: Tuba Bülbül Bahtiyar ve Esra Yaldız, "*Ev Dekorasyon* Dergisi (1976-82) Üzerinden Konutlardaki İç Mekân Özelliklerinin İncelenmesi", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 28, Aralık 2021, s. 149-73.



Toplumsal mimarlık kavrayışının değişiminde eşiklerden biri dekorasyon dergilerinin doğuşudur. Bu tür ilk Türkçe dergi 1976'da yayımına başlanan *Ev Dekorasyon* olur (*Ev Dekorasyon*, sayı 18, Şubat 1978).

birlikte modernleşmekte olduğunu kanıtlarlar.

Geç 19. yüzyıl ABD ve Avrupası'na kadar konutun iç mekânı yayın organlarında kamuya ilan edilmez. Sayısız iç mekân resmi daha geç ortaçağdan başlayarak konut iç mekânlarını görselleştirir. Ancak bu konudaki ilk kitap ancak New York'ta 1897'de yayımlanır.[33] İlk iç mekân tasarımı dergisiyse Almanya'da Alexander Koch tarafından yayımlanan *Innendekoration* olur (1890). Aynı yayınevinin *Deutsche Kunst und Dekoration*'u (1897) da başlığının genelliğine karşın bir iç mekân tasarımı dergisidir. Koch 1898'de *Moderne Innen-Architektur und innerer Ausbau*'dan[34] başlayarak aynı alandaki etkinliğini kitaplarla da genişleterek sürdürecektir. Viyana'da *Das Interieur* (1900-15) ve ABD'de *House Beautiful* da (1896-1930) bu en erkenci periyodikler listesine eklenebilir.[35] Konut iç mekânının kamusal görünürlük kazanmasında bunlar öncülerdir. Bu gelişme yeni burjuva kamusallığının doğuşuyla doğrudan bağlantılıdır.

33. Edith Wharton, *The Decoration of Houses*, Charles Scribner's Sons, New York, 1897.

34. Alexander Koch (haz.), *Moderne Innen-Architektur und innerer Ausbau*, 2 cilt, Verlag Alexander Koch, Darmstadt, 1898.

35. Jeremy Aynsley, "Graphic Change: Design Change: Magazines for the Domestic Interior, 1890-1930", *Journal of Design History*, 18/1, 2005, s. 43-59.

Burjuva kamusallığının doğuşu öncesinde Habermas'ın deyişiyle simgesel/temsili kamusallık çağında durum radikal biçimde farklıdır. Kişiler o dönemde olsa olsa kamusal alanda temsil edilirler. Mimarlık bu temsiliyeti sağlayan bir araç gibi de işlev görür. Sözgelimi sayısız 18. yüzyıl İstanbul çeşmesini varlıklı kadınlar, çoğunlukla da saray kadınları finanse etmiştir. O finansörlerin/banilerin kişiliği ve fizikselliği hakkında hemen hiçbir şey bilinmez. Görünürlükleri sadece yaptırttıkları hayır işleriyle sınırlıdır. O hayır işleri ve yapıları sahibinin statüsünü (gerçekten de ilan edilmeye değer bir yücelikteyse) dış mekânda simgelerler. İç mekân ise –kuşkusuz toplumdan topluma ve gruptan gruba değişmekle birlikte– tümüyle gözlerden saklanmakla yabancılara kısıtlı olarak gösterilmek kutupları arasında salınır. Resmi belgelerde 18. yüzyıl ve öncesinin geleneksel orta-üst ve üst sınıf İstanbul konutlarını tanımlayan "içli dışlı ev" (dahiliyeli-hariciyeli) terimi, iç mekânın bu değişen özelleşme niteliğini tanımlar. Evin "dış" olarak adlandırılan kesimi yabancıya kısıtlı ölçüde de olsa açılabilir; oysa "iç" bütünüyle özeldir. Konut mekânın bu ikili yapısı Türkiye'nin en büyük kentinde ve en üst gelir gruplarında bile 20. yüzyılın son çeyreğine kadar sürüp gidecektir. En az bir yüzyıl boyunca misafir odası, çok küçük bir azınlık hariç, her sınıf için evin yabancıya açık tek parçası olarak kalacaktır. Kuşkusuz onun da bir statü göstergesi olduğu, bir tür özenle donatıldığı söylenebilir. Dekorasyon dergisinin doğuşu bu durumun değişimine işaret eder. Evin iç mekânı artık çok daha geniş bir gösterilebilirlik niteliği kazanmıştır. Yalnızca ailenin yakın tanıdıklarından oluşan misafirlere açık olan misafir odası kavramının hızla aşındığına işaret eder bu değişim.

1990'larda konutun gösterilebilirliği sahibi için yeni bir statü göstergesi olur. Ancak bu artık simgesel/temsili bir kamusallık değildir. Gösterilebilir, kamuya ilan edilebilir nitelikte bir konut iç mekânına sahip olmak toplumsal hiyerarşide konum elde etmenin araçlarından birine dönüşür. Bu dışavurumun ne denli önemli olduğunu şuradan da anlamak olanaklı: Özellikle 1990'lardan başlayarak çoğu Türk dekorasyon dergisi konut sahibini eviyle birlikte fotoğraflama yoluna başvurur. Bu, hem dergi müşterileri, hem de evi görselleştirilenler için o derginin çekiciliğini artırır. Burjuva, görünmek istemektedir. Ne var ki, görünebilmek, kamusal alanda varolabilmek için oldukça az fırsatı vardır. O da "fotoğrafik ve magaziner" bir görünürlük edinir. Bunun Arendt'in sözünü ettiği Fransız *petitbonheur*'ünden çok farklı olduğu açık. 1990'ların üst gelir grup kentlisi kamusal alandaki küçülmeyle birlikte evine

kapanıp "küçük şeyler"le mutlu olabilir hale gelmemiştir. Aksine, evini ve genelde özel yaşamını kamuya açmış, böylece de kendisine geniş bir yeni kamusal alan tanımlamıştır; ama işlevi sadece görünürlük kazandırmakla sınırlı bir kamusal alandır bu. Televizyondan yazılı basına ve dijital medyaya kadar amacı, görünmek adına görünmek ve görmek adına görmek olan bir tür "dedikodu" üretim furyasının önemli yer tutar hale gelişi muhtemelen bundandır. Üst ve özellikle üst orta gelir gruplarının bir kesimi görünmek için çabalamakta, toplumun çok geniş bir kesimi de onları göstermek için üretilen haberleri satın almaktadır. Bu bağlamda, bir lokantada "baş başa" yenen yemeği veya aile içi sorunların açığa döküldüğü programı sunan televizyon kanalı ile "dekore edilmiş" bir ev iç mekânını haberleştiren dergi özünde fazla farklı görünmez.

Bu ikisinin özdeşlikleri, her ikisinde de kamuya açılmanın sadece görünmekle sınırlı oluşundandır. O zaman şu soruların sorulması gerekiyor: Görünmek hangi bağlamda bu kadar önemli? Neden bazı toplumsal gruplar görünmek, diğerleri de onları görmek (hatta röntgenlemek) istiyor? Ardından da şu soru akla gelir: Bu beklenti 1990'ların mimari kavrayışıyla ne biçimde ilişkili?

Kamusalın geç 1980'ler ve 1990'lar Türkiyesi'nde neredeyse sadece bir görünürlük kazanma alanı olarak tanımlanışı, hafifsenemeyecek kadar yaşamsal bir gelişmedir aslında. Çünkü bu değişim konut kavramının ve sahibinin mahremiyet anlayışının başkalaşımına olduğu gibi, mimarlık müşterisinin para harcama ve tüketme alışkanlıklarının değişimine de ilişkindir. Birincinin önemi aşikâr. Geleneksel mahremiyetin en sağlam kalesi olan ev, yayın yoluyla "yabancılara" gösterilebilir hale gelmişse, bunun anlamı mahremin sınırının aşındığı değil, artık başka bir tanım kazandığıdır. En azından bir toplumsal grup için evin kendisi (mimarisi ve diğer iç mekân bileşenleri) değil, artık yalnızca içindeki kişisel yaşam mahrem kılınmıştır. Oysa, geleneksel toplumda ev ile içerdikleri ve onun içindeki domestik yaşam birbirlerinden ayrı düşünülemez ve soyutlanamazlar. Hepsi mahremdirler. Aşağıda 4. altbölümde konu tekrar tartışılacak.

Öte yandan, evin iç mekânının gösterilebilirliği olgusu, Veblen'in deyişiyle, yeni "gösterişçi tüketim"[36] örüntülerinin doğuşuyla da bağ-

36. "Conspicuous consumption" (gösterişçi tüketim) terimi için klasik metin: Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study in the Evolution of Institutions*, Penguin Books, 1979 (ilk baskı: 1899), s. 68 vd.

lantılıdır. Üst gelir grupları için tüketim ve genelde harcama Türkiye'de de yeni bir anlam kazanmıştır. Kuşkusuz, tüketim ve harcama edimleri hiçbir çağ ve toplumda salt fizyolojik gereksinmeleri tatmin amacına yönelik değildir. "Gerçek" gereksinmelerle kolay kolay açıklanamayan toplumsal amaçları da vardır. Ama tüketim toplumu buna yeni bir boyut katar: Tüketici tükettikleri aracılığıyla farklılık kazanmak ister.[37] Önceki dönemlerde, tüketmek bir gruba aidiyetin göstergesiyken, yani düşeyde (gruplar arasında) farklılaşmaya ve yatayda (grup içinde) eşdeğerliğe işaret ederken, bugün hem yatayda hem de düşeyde farklılaşmayı amaçlar. Mimarlığa yapılan harcamanın ardında yatan bu kavrayışa Türkiye kentlisi 1990'larda ulaşmaya başlar. Kamuya kendi farklılığını ilan etmek istemektedir; buysa konut iç mekânının tanımladığı mikrokozmostan başlayarak, burjuvanın bütün mimari dışavurumlarını (tüketimlerini) etkileyecektir. Değişimin konut iç mekânından başlaması ise, onun hem görece olarak küçük maddi olanaklarla dönüştürülebilmesinden, hem de "teknik" kolaylığından kaynaklanmaktadır. Diğer mimarlık alanları mimar emeğinden yararlanmayı yeni öğrenen bir toplumsal grup için önceleri fazlasıyla çetrefildir.

Bu bağlamda ilk gündeme gelen değilse de, yaşamsal nitelikte olan değişim, mimar (ve her tür bağlantılı teknik uzman) emeği kullanma gereğinin keşfedilişidir. Dekorasyon (ev iç mekânı) alanından başlayarak çalışma mekânlarına kadar, kamuya gösterilebilir olan, çünkü sahibini farklı kılacak nitelikte her tür mimari ürünü ortaya koymak tasarım ve projelendirme uğraşını gerektirir. Tasarlanmış, dolayısıyla dışavurulabilir kalitede mekân sahibi olmak "seçkinleştirici" ve farklılaştırıcıdır. Mimara teknik bir hizmetin yasal zorunluluğundan ötede bir nedenle para ödemeyi, bir grup varlıklı ancak bu sayede içine sindirebilecektir. Mimar ve/veya iç mimar kullanmak, sahip olunacak mekâna ve tabii ki sahibine önceki kuşakların bilmediği bir "aura" katar. İki nedenle katmaktadır: Birincisi, yeni burjuvanın bir farklılık yaratma aracı olarak tanımladığı tasarım, ancak tasarımcıyla varlık kazanabilir. İkincisi, mimara para ödemek de bizatihi farklılaştırıcı bir tüketim göstergesidir. "Mimar çalıştırabilen kişi" statüsü edinmeyi sağlar. Sadece konut için değil, her tür yapı için geçerlidir. Ofis blokları kadar okul yapılarını, restoranları, dükkânları da kapsar.

Bu çıkış noktasından hareketle, 1990'lar İstanbulu'nda çok sayıda

37. Buna Baudrillard da değinir: Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, çev. H. Deliçaylı, F. Keskin, Ayrıntı, İstanbul, 1997, s. 64 vd., 97 vd.

mimar-starların belirişinin nedenlerini kavramak kolaylaşıyor. Mimar emeğine para ödemenin bir gösterişçi tüketim göstergesine dönüşmesi ve bunun sonuçlarının ilgili basın aracılığıyla kamuya ilan edilişi, starların doğuşu için gerekli önkoşulları hazırlar. Tüm alanlarda starlar medyanın haber üretim etkinliği için gerekli malzemeyi oluştururlar. Çünkü onlardan "sansasyon" bekleyen bir müşteri kitlesi vardır. Bu kitle mimarlık ve tasarıma yaptığı harcamanın amacına ulaşması için, o harcamanın kamusal anlamda ortamı meşgul eden biri aracılığıyla yapılmasını bekler. Medya haber satabilmek için bir grup tasarımcıyı gösterme ihtiyacındadır; müşteriler kendilerini doğrulanmış, paralarını da boşa harcanmamış hissetmek için onu yeni kamusallık örüntüleri içinde görme gereğini duyarlar. Potansiyel müşterilerse seçebilmek için tasarımcıyı kamusal alanda (medyada) tanımalıdırlar. Ve nihayet, tasarımcı da müşteri bulabilmek için görünmek zorundadır. Bu taleplerin bileşkesi mimar-stardır. Türkiye'nin artık her boy ve nitelikte starı vardır. Türkiye tarihinde ilk kez konut siteleri tasarımcı mimarın adı verilerek pazarlanmakta, star-dekoratörlerin iç mekân tasarımları dergilerde "Bir ... Tasarımı" denilerek tanıtılmaktadır.[38] Boğaz'da bazılarının içeriği çok kuşkulu tarihsel yenilemeler yapan star-restoratörler bile vardır artık 1990'lardan beri.

Türkiye'de mimarın yeni bir şöhret kazanması bir arıza değil. Başlangıcı kamusal alandaki tıkanmayla bağlantılı olsa da, değişim kapitalist üretim ve tüketim örüntülerinin içselleşmeye başladığına işaret eder. 1985'ten itibaren ortamda mevcut direnme odakları aşınmaktadır. Toplum geneli tasarımın da bir meta olduğu gerçeğine alışmaktadır. Yüzyıllarca parasal değer taşıyanın sadece yapı üretimi olduğunu düşünen, tasarımı/projeyi onu mümkün kılan bir kaçınılmaz zorunluluk olarak değerlendiren bir toplum kesimi, onun da bizatihi değer taşıdığını kavramaya koyulmuştur. Bu süreç hâlâ devam etmektedir.

Belirtildiği gibi, yeni tüketici tükettikleri aracılığıyla görünmek, farklılaşmak, seçkinleşmek ister. Mimarlığa yaklaşımı da bu tavırla biçimlenir. Son onyıllarda evin mikrokozmosundan kentin makrokozmosuna dek mimariyi güdüleyen de bu olur. En kolay egemen olunan alandan, ev iç mekânından başlanırsa, mimarinin ve tasarımın İstanbul (ve giderek Türkiye) üst gelir grupları için ne anlama geldiğinin başka uzanımları da kolay kavranır. Bu, çoğu zaman ev iç mekânının "tasa-

38. Bu tür tanıtımı yapılan ilk mimarlık eseri "Ünlü Mimar Behruz Çinici'nin tasarladığı" şeklinde reklamı yapılan Ulus Platin Sitesi'dir.

rım" nesneleriyle "bezenmesi" demektir. Dolayısıyla yine İstanbul'dan başlayarak üst gelir grupları neredeyse birdenbire Alessi, Memphis, Bulthaup, Cassina gibi öğeleri olan yeni bir jargonla konuşmaya başlarlar. "Marka"nın aurası doğar. Tasarım nesnelerini, mobilyaları, her tür donatıyı ve yapının bitirici inşai elemanlarını markalarla kavramaya doğru yol alınır. Tasarım neredeyse artık yapılır olmakla kalmaz, ithal edilir bir şeye de dönüşür. Kimi iç mekân tasarımcısı mimarların 1990' larda marka tasarım nesneleri ve "tasarım mobilya" ithalatı ve satışına yönelmeleri kuşkusuz rastlantı değildir. Mimarlığın en azından bir kesiminin ithal edilmiş nesnelerle tanımlandığının en önce onlar farkına varmışlardır. İdeolojik olarak direnseler bile mimarlığın uluslarüstü hale geldiği gerçeğiyle yaşamaya başlarlar. Mimar ise bu nesneleri seçen, bir araya getiren ve kendisine para ödeyeni salt bu nedenle bile ayrıcalıklı kılan kişidir.

Bu sıralananların ötesini, daha fazlasını talep eden müşterinin bir toplumsal tip olarak bugünün Türkiyesi'nde varolduğu ise kuşkulu gibi görünüyor. Tasarımı tasarım olarak isteyen, finanse ettiği yapı aracılığıyla kamusal görünürlük kazanırken uçları zorlayan, risk alan bir müşteri ve dolayısıyla da mimar hâlâ çok azdır. İthal tasarım nesneleri –ev iç mekânından büro yapısının tüm bileşenlerine– her ölçekte riski ortadan kaldırırlar. Onları kullanan mimar ve sahip olan müşteri için başarı adeta garantilidir. Tasarımsal kalite büyük oranda markada ve etikettedir. Oysa büyük uluslararası mimarlık başarıları denenmemişin riskini üstlenenlerce gerçekleştirilir. Türkiye'nin gerçek tek metropolünde, İstanbul'da bile, Türk burjuvası risk almaktan kararlılıkla kaçar. O hesaplanabilir risklerin değil, hesapsız tehlikeye atılmaların adamıdır hâlâ. Bu bağlamda bölümün başındaki risk anlatımına geri dönmek önerilecektir.

Risk alma hevesinin düşüklüğü, bu koşullarda bile mimari kavrayış alanındaki değişimin anlam ve önemini fark etmeyi engellememelidir. 1990'larda İstanbul'dan başlayarak ortaya çıkan iyi detaylandırılmış, teknik kalitesi gerçekten de yüksek ve büyük oranda ithal malzeme ve/veya üretim lisansına dayanan mimarlık varlığını yukarıda betimlenen biçimde rafinman arayanlara borçludur. Konuttan büro binasına dek uzanan bir kapsamda mimari ürünün ve hizmetin teknik kalitesi bu sayede azımsanmayacak oranda yükselmiştir. Demek ki, kamusal alanın kapanışıyla paradoksal biçimde bağlantılı kamusal görünürlük kazanma hevesi karmaşık ve hiç öngörülmemiş sonuçlar da üretiyor. "Özel", İstanbul örneğinde genişleye genişleye kamusal alanı gerçek-

ten de dönüştürmeyi başarmıştır. Arendt'in "küçük şeyler"i göründüklerinden daha büyüktürler.

Bu sıralananlar, kentlilerin konut iç mekânına özgül bir merak duydukları ve çok evcimen bir toplumsallık geliştirdikleri anlamına gelmiyor. Ama unutulmaması gereken, evcimenliğin de toplumsal olarak inşa edilmiş bir durum olduğudur. Burada 1990 eşiğinde yeni bir evcimenlik modeli inşa edilmeye başladı. Eski evcimenlik, kuşkusuz her yer ve zamanda olduğu gibi, burada da öncelikle ve doğrudan toplumsal cinsiyet rolleriyle tanımlıydı. Yüzyıllar boyunca kadınların evcimen olmak dışında pek fazla seçenekleri yoktu. Ev dışı yaşamın Türkiye'de özellikle çok kısıtlı olduğu kesindir. Hamam belki de kadınların tek ev dışı sosyalleşme mekânıydı. 18. yüzyılda kadınların camilere ziyarete/ibadete gitmeleri bile yoğun tepkiler doğuracaktı. Aynı yüzyıldan başlayarak mesireye gitme pratiği daha da yoğun bir eleştiri zemini tanımladı.[39] Kaldı ki, ulaşımı masraflı bir rekreasyon olduğundan mesire tüm toplumsal grupları aynı yoğunlukta etkilemiş olamazdı.

Erkekler için kamusal mekânın veya sadece ev dışı yaşamın aynı anlama gelmediği aşikâr. Onlar daima çok daha geniş kamusallaşma fırsatlarını kullanıyorlardı; hâlâ da kullanırlar. Örneğin, yaklaşık Tanzimat'tan başlayarak kahvehanenin artık mahalle kahvesi niteliği kazanması önemli bir değişim oluşturmuştur. Bu tür kahvehaneler özellikle akşam ile yatsı namazı arasında mahallenin erkekleri için evin kamusal bir uzantısına dönüşmüşlerdi. Öyle ki, görece az gelirli semtlerde yaşlıca erkekler kahveye gecelik entarilerinin üzerine geçirdikleri hırkalarıyla gelebilmekteydiler. Bu pratiğin İkinci Meşrutiyet'ten sonra yasaklandığı da bilinir. Ancak belli ki evin sınırları erkekler için neredeyse kahvehaneye kadar genişlemişti.

Evin sadece iaşe ve ibadesiyle değil, mekânı ve mimarisiyle de ilgili erkekler erken 18. yüzyılda şair Fenni'nin örneklediği muhtemelen ilk İstanbulluya kadar mevcut değildiler. Yukarıda buna değinilmişti. Oradan başlayan bir Türkiye erkek evcimenliği ve domestisitesi tarihi yazılmalıdır.[40] 1980 sonrasının bu bağlamda özellikle erkekler için bir dönüm noktası olduğunu ileri sürmek yanlış olmaz. Yeni evcimenlik evi imgeleriyle tanımlamaktır. Dünyayı Heidegger'in söylediği gibi bir

39. Bkz. Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü İstanbul...*, s. 148 vd.

40. Evcimenlik ve domestisite Türkçede bazen eşanlamlı gibi tanımlansalar da farklı kavramlardır. Evcimenlik evi gündelik yaşamın tek odağı gibi benimsemektir. Domestisite ise konut içinde varlık kazanan tüm kişisel ve toplumsal pratikleri ve donatıları, mimarisiyle birlikte topluca ifade eder.

resim olarak (*Weltbild* olarak) kavramak[41] şeklindeki bir başka modernlik değişimiyle de bağlantılıdır. Kuşkusuz bu kavrayış değişimi sadece erkekler için değil, kadınlar için de geçerlidir. Ancak erkekler için öncelikle bir resim olan domestik mekân kadınlar için aynı zamanda içinde aktif biçimde eylemde bulunulan bir yerdir. O sayede erkekler de emekleriyle gündelik yaşamına katkıda bulunmasalar da, bu imgeyi sevebilir hale gelirler. En azından üst gelir grupları için böyle olmuştur. Ev sadece özel yaşamın olağan sahnesi olmaktan çıkar, içerdikleriyle işeyararlılıklarından bağımsız, bir resim olarak sevilebilir olur. Dergide, internet ortamında gösterilebilir. Eşyaların parasal değeri övünçle belirtilebilir. İtalyan fayans ve donatılarla yapılmış bir banyo veya mutfak artık yalnız kadınların değil, erkeklerin de talebi olur. Konut edinirken, müteahhitlerle yapılan pazarlıklarda onlardan hangi marka parke, hijyen donatısı, ithal malzeme isteneceği kadınlar kadar erkeklerin de derdidir bugün.

4

Bu kısa tarihsel özetin ardından güncel mekânsal-toplumsal davranış örüntülerini ayrıca tartışmak gerekir. Onları birkaç başlık halinde özetlemek mümkün. Aşağıda masumiyet, içe kapanma, şikâyet, nostalji, eskitme ve hüzün olarak sıralanıyorlar.

Bütün bu davranış örüntülerinin varlık kazanmasını sağlayan birinci davranış örüntüsünün "masumiyet" olduğu düşünülebilir. Masumiyetten kastedilen şu: Her aktör fiziksel çevre bağlamında, kendisinin suçlu olmadığını ve sorumsuzlukla eylemde olduğu inancını üretmektedir. Giderek Türkiye'de pek çok toplumsal grubun adım adım içselleştireceği ve içselleştirmekte olduğu davranış örüntüsü bu olsa gerek. Şöyle ki, fiziksel çevrede radikal değişimler olmakta, başkalaşımlar yaşanmaktadır, ama bundan hiçbir toplumsal aktör sorumlu değildir. Her toplumsal aktör tek tek kendisinin bunlara yalnızca maruz kaldığına inanma eğilimindedir. Bu, Türkiye'deki kamusal alan kavgasının nasıl verildiğini de açıklayan bir argüman olmalıdır. Suçlunun kim olduğu tartışılacaktır, ama konuşan hemen hiç kimse kendisini "ben de bu alandaki sorumlulardan biriyim" diye tanımlamayacaktır. Bu muhtemelen Türkiye'de kamusal görünürlük kazanmanın genelde problem-

41. Martin Heidegger, "The Age of World Picture", *Off the Beaten Track*, çev. Julian Young ve Kenneth Hayes, Cambridge Univ. Press, 2002, s. 57-85.

li bir durum olduğunu da anlatır. Hiç kimse örneğin, "Ben de bu fiziksel değişimler sürecinin içinde çeşitli biçimlerde rol oynadım; sözgelimi, tarihsel evimin özgün penceresini pimapenle değiştirdiğim için tabii ki bozucu etmenlerden biriyim, bir apartman dairesi aldığım için tabii ki spekülasyona katkıda bulunuyorum, evimin balkonunu kapattım, dolayısıyla estetik bozulmaya ben de katkıda bulunuyorum" diyemez. Bu konunun çok kapsamlı bir analizi gerektirdiği aşikâr.

"İçe kapanma" üstteki başlığın bir uzanımıdır. Bunun da büyük ölçüde 1980 sonrasının getirdiği değişimlerle bağlantılı olduğu düşünülebilir. Arendt'ten alıntılanan yukarıdaki pasaj aynı problemi dile getiriyordu. Fransız burjuvalarının kendilerini iç mekânlarının, ıvır zıvırların dünyasına hapsettiklerini söylüyordu. Schorske de yüzyıl dönümü Viyanası'nı anlattığı kitabında, 19. yüzyıl bitip 20. yüzyıl başlarken Viyana burjuvazisinin de benzer özellikler gösterdiğini söyler. Kamusal alana egemen olamadığını, kamusal alanda dönüştürücü etki yapamadığını gören Viyana burjuvazisi estetik alanı keşfeder ve bir estetik patlama gerçekleşir. Viyana müzikte Schönberg'in, mimarlıkta Adolf Loos'un devrim yaptığı bir yer olacaktı. Bütün alanlarda Viyanalı birdenbire avangart bir kimlik kazanmakta gibiydi; ama aynı Viyana kamusal alanın ve burjuvazinin siyasal hareket olanaklarının çok kısıtlı olduğu bir yerdi de... Hatta bir biçimde hem avangart, hem de nostaljik olunduğu söylenebilirdi Schorske'ye göre: "Her biri kendi anlayışı çerçevesinde, zihinleri tatmin eden ama rasyonalizm öncesi toplumsal düzenin anılarına hâlâ değer veren bir nüfusun ruhlarını aç bırakan liberal Avusturya kültürünün asi çocuklarıydı."[42]

İstanbul'da ve Türkiye'de de böyle bir çelişki ve içe kapanma yaşandığını düşünmek yanlış olmaz. Bunun sonuçlarından biri, 1980 eşiğiyle birlikte, ama aslında 1970'lerin sonundan başlayarak "dekorasyon" kavramının Türkiye gündemine girmesidir. Başta da belirtildiği gibi, Türkiye dekorasyonu, evin iç mekânını keşfeder. İçe kapanılır, ancak toplum çoğunluğu evin dışında da bir dünya olduğunu aynı otomatizmle kavramaz. Sözgelimi, ev adeta içinde konumlandığı kentsel ve doğal mekândan özerk olarak kavranır. Her ikisine de mimarlık aracılığıyla bozucu müdahalelerde bulunmaktan kaçınılmaz. Kentsel alanda katsayı ve yapılaşma alanını yükseltme talepleri sürekli gündemdedir. İnşaat yasağı olan yerlerde bunu aşmak için bitimsiz bir mü-

42. Carl E. Schorske, *Fin-de-Siecle Vienna: Politics and Culture*, Alfred A. Knopf, New York, 1979, s. 175.

cadele verilir. Öte yandan, konut artık bir imge ve resim olarak kavranır; ancak bu imgeyi ait olduğu doğal ve/veya kentsel bütünün içinde yerleştirme kaygısı neredeyse duyulmaz. İnşaatı tamamlanmış, kullanılmaya başlanmış yapıların iç mekân gerekleri dile getirilerek radikal müdahalelerle yapının tasarlanmış çeperlerinden taşırılması olağandır. Bunun anlamı yapıların çevresel verilerle bir bütünlük içinde kavranmasını engelleyen bir kavrayışın egemen olduğudur. İçe kapanılır, ama her için bir de dışının bulunduğu gerçeği önemsenmez.

Yine Arendt'in başta alıntılanan pasajda dediği gibi, özel alan genişleye genişleye yepyeni bir kamu alanı tanımlanmaya başlar neredeyse. Başkasının mekânını gözlemleme, başkasının özel yaşamında ne yaptığını gözlemleme denilebilecek bir pratiğin Türkiye'de bir patlama yapması, herhalde yine aynı problemle bağlantılı olsa gerektir. Giderek özel alanın neredeyse her noktasının toplum genelinin bilgisi içinde cereyan eder hale geldiği bir evreye doğru gelinir. Bu talep de edilir. Dekorasyon dergileri yayınladıkları ev iç mekânlarını bu talep sayesinde bulur. 1990'larda çoğu zaman teşhir olmak isteyenler yayıncılara telefon ediyordu: "Benim evimi de basar mısınız?" Çünkü kamusal görünürlük kazanmak istiyorlardı artık.

Basın-yayın ve sosyal medya hemen herkesin görünürlük kazanmasını sağlar. Ün neredeyse sadece özel yaşamının kamuya açılır, röntgenlenebilir olması sayesinde kazanılır. Bazıları özel yaşamlarını teşhir ederler; medya bu teşhire imkân verir. Bu teşhircilik pratiği, fiziksel çevrede olduğu kadar, yaşamın başka alanlarına da yansır. Örneğin, 1982 yılında, *Türkiye'nin En Güzel Evleri* adlı bir kitap yayımlandı[43]; Türkiye de reel ev iç mekânını kitap formatında sunan ilk yayındı bu. Evin estetik anlamda farkına varılması, birilerinin onu örnek almak istemesi, başkalarının kendi evlerinin en güzel evler arasında başkalarına gösterilmesini talep etmesi, yepyeni toplumsal davranış örüntüleri olacaktı. Uzun bir aralıkta Türkiye'de eve ilişkin tüm mahremiyet örüntüleri, bu teşhircilik sayesinde değişti. Bu ülkede mahremiyetin hemen yakın geçmişte başka tanımları vardı. Kabaca 1980'lerden başlayarak mahremiyet örüntüleri de biçim değiştirdiler. Mahremiyet hiçbir toplumda ortadan kalkmadığı gibi Türkiye'de de kalkmadı, ama sınırları yatak odasına kadar daraldı. 2012'de yayımlanan *İstanbul'da Mekân Mahremiyetinin İhlal ve Teşhiri: Gerilimli Bir Tarihçe ve 41 Fotoğraf*

43. Kâmil Şükûn ve Haldun Simavi (haz.), *Türkiye'nin En Güzel Evleri*, İLBAS, İstanbul, 1981.

başlıklı kitap bunu örnekliyordu.[44] İstanbul'da bir varoş semtindeki iç mekânları sahipleriyle birlikte görselleştiriyordu. O konutların sadece oturma odalarını, salonlarını kapsıyordu. Diğer daha mahrem alanları göstermese de artık özelin kamusallaşması alanında epey yol alınmıştı. Kuşkusuz sinema filmleri bunu daha 1950'lerin ikinci yarısından beri yapmaktaydı.[45]

Kamusal alanın inşasında Türkiye'deki en yeni mekânsal davranış örüntüsü veya pratiği, "şikâyet" olmalıdır. Masumiyet örüntüsüyle bağlantılı çalışır. Fiziksel çevredeki hemen her şeyden şikâyet etme alışkanlığının öncesinde, kentin sadece kişinin yakın yaşama alanındaki işlerliğine ilişkin bir şikâyet formatı vardı. Alanı toplumsal ilişkilerle sınırlıydı. Örneğin, yandaki evin penceresinin bitişiktekinin bahçesine bakması yaygın bir şikâyet formatıydı. En yaygın olan kadınların giyiminden şikâyet 18. yüzyılda çok yaygındı. Yine kadınların kamusal mekânı kullanmaları sürekli sınırlanmak istenecekti. Dönemin bir şikâyetçisi olan Şemdanizade Lale Devri'nde onların mesireye, bayram yerlerine gitmelerinden yakınacaktı. Bu açılım nedeniyle "ehl-i ırz diyecek her mahallede beş hatun kalmadı"[46] diye yazacaktı.

Ancak böyle yakınmalar dergi ve gazete yayıncılığının başlamasına kadar ağırlıklı olarak kapalı bir çevrede sadece tanıdıklar arasında geçerliydi. Kentin bütününün fizikselliğine ilişkin şikâyet formatı 1870'lerden başlayarak ortaya çıktı. İlk denemeler mizah dergilerinde[47] ve *Mecmua-i Ebüzziya*[48] gibi genel içerikli periyodiklerde yayımlandılar. Örneğin, kentin görsel ve yapısal bütünlüğünün bozulması, siluetinin değişmesi gibi şikâyet formatları yeni icat edildiler. "Eskiden", bilinmeyen bir geçmişte iyi olanın bugün artık kötü hale geldiği gibi yaygın bir inanç geliştirilecekti. Kentsel fiziksellikten şikâyet toplumsal yaşa-

44. Uğur Tanyeli ve Engin Gerçek (Fotoğraflar), *İstanbul'da Mekân Mahremiyetinin İhlali ve Teşhiri: Gerilimli Bir Tarihçe ve 41 Fotoğraf*, Akın Nalça, İstanbul, 2012.

45. Deniz Avcı Hosanlı, "Evsellikte 'Servis'in Tasviri: 1950-1980. Yeşilçam Sinemasında Konut İçi 'Hizmet' Mekânlarında Misafir Ağırlama", *Ev: Tarihsel, Toplumsal ve Sembolik Bir Mekân Olarak Anlamı ve Dönüşümü*, haz. Pınar Deniz Yelsalı Parmaksız, Nika, Ankara, 2023, s. 65-92.

46. Şemdanizade Süleyman, *Müriyü't-Tevarih*, Beyazıt Genel Kitaplığı, yazma no. 5144, v. 344a. Aktaran: Münir Aktepe, *Patrona İsyanı (1730)*, İstanbul Üniv. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul, 1958, s. 44.

47. Bkz. bu kitapta 11. Bölüm: "Mimari Polemiğin ve Sansasyonun Tarihini Yazmak".

48. Alim Kahraman, "Mecmua-i Ebüzziya", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 28, Ankara, 2003, s. 268-69.

mın önemli bileşenlerinden biridir; ama önemli olan nasıl ve nelerden hangi gerekçelerle şikâyet edildiğidir. Şikâyetin sonsuz sayıdaki biçimlerinden yalnızca bazıları bir yaşam pratiği haline geliyorsa, bunların üzerinde düşünülmelidir. Bugün Türkiye de "fiziksel alan nedir?" sorusuna "bozulan yerdir" yanıtı verilirse yadırganmaz. Ancak bu bir saptama değil, adeta saplantılı kötümserlikte bir tanımdır. Bozulmanın sorumlusuysa asla o bozulmada katkısı olan olağan kentliler değildir!

Şikâyet buraya özgü bir kentsel/mimari davranış örüntüsü değil kuşkusuz. Paris'i yeniden planlayan, devasa istimlaklarla geniş caddeler açan Hausmann'ı resmeden bir karikatürünün altyazısı şuydu: "Doğrusal caddenin Atilla'sı."[49] Kent planlama radikalizmi Atilla'nın askeri şiddetiyle özdeşleştirilmişti. Belli ki Fransızlar da 1860'lardan başlayan bir süreçte Paris'in değişiminden/dönüştürülüşünden şikâyet ediyorlardı. Benzer bir şikâyet tipolojisi, Türkiye'de ancak 1980'lerde ortaya çıktı. 1930 ve 50'lerde İstanbul'daki yeni yol açımlarına ve eski eser kaybına yönelik bir muhalefet ve eleştirinin ortaya çıktığı söylenemez. Beyazıt'ta Simkeşhane'nin cadde genişletme amacıyla yıktırılması talebi karşısında 1950'ler biterken dar bir entelektüel çevrede mücadele verilecek, ama ancak kısmen başarılı olunabilecekti.[50] O dönemde çok geniş bir toplum kesimi gerçekleşen radikal müdahalelerin gerekliliğine ikna olmuş görünüyor. Olsa olsa istimlak bedellerinin geç ödenmesi gibi operasyonel sorunlardan yakınılmıştı. Belli ki, geç 19. yüzyıldan itibaren[51] böyle bir değişimin zorunluluğu giderek yaygınlaşarak talep edilmiştir. O talepler yeni bir çevre bilincinin doğuşuna işaret ederler. Kent (aslında İstanbul) düşledikleri modern kent olmadığı için kaygılar üretirler.

Henüz var olmayanı talep ederken radikal olabilenler, radikalizm gündeme geldiğinde de önceleri şikâyetçi olmazlar. Oysa örneğin, 1990' larda Park Otel'in yıkılıp yeniden yapılmasına yönelik bir tepki oluşacak ve Türkiye'de muhtemelen sivil toplumun fiziksel çevreye ilişkin başarılı ilk muhalif girişimi olacaktır. Fiziksel çevre değişiminden ra-

49. Pek çok benzer eleştirel dönem karikatürü ve yorumları için: David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, Routledge, New York ve Londra, 2003; Türkçesi: *Paris, Modernitenin Başkenti*, çev. Berna Kılınçer, Sel, İstanbul, 2012.

50. Bkz. Uğur Tanyeli, "Düşlenmiş Rasyonalite Olarak Kent: Türkiye'de Planlama ve Çifte Bilinçlilik", *İlhan Tekeli İçin Armağan Yazılar*, S. İlkin, O. Silier, M. Güvenç (haz.), Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2004, s. 503-37.

51. Örneğin: Özgür Türesay, "Modernleşme, Medeniyet ve Şehircilik Üstüne: Ebüzziya Tevfik'in Şehircilik Yazıları", *Kebikeç*, 15, 2003, s. 5-19.

hatsız olan toplum kesimi o binanın en üst katlarını yıktırmayı başardı. Türkiye'de ilk kez bir sivil toplum örgütlenmesiyle bir fiziksel çevre olgusu başka bir biçimde olmaya zorlandı. Ondan daha vahim olduğu söylenebilecek birçok müdahaleye geçmişte tepki verilmemişti. Örneğin, İstanbul'da Taksim'den Maçka'ya uzanan, Prost planındaki adıyla 1 Numaralı Park'ın içinden bir parça koparıldı ve 1950'li yıllarda üzerine Hilton inşa edildi. 1970'lerde başka bir parça alındı, Sheraton yapıldı (şimdi Ceylan Oteli); bugün Hyatt Oteli'nin bulunduğu yer 1940'larda Tenis, Eskrim ve Dağcılık Kulübü'ne tahsis edildi, ardından 1980'lerde aynı yerde bugünkü Hyatt Oteli inşa edilecekti. Ama bunlardan şikâyet edilmeyecekti. Hatta o dönemin en önemli imar eleştirmeni Oktay Ekinci Hyatt'ın gabarisinin karşısındaki Taşkışla'yı aşmayışını takdirle yorumlayacaktı. Kuşkusuz, 19. yüzyılın başından itibaren Selimiye, Gümüşsuyu Kışlaları, 1950'lerde Hilton gibi iri kütleler de silueti bozuyorlardı. İlk gökdelenler olan Odakule, The Marmara, Harbiye Orduevi yapılırken de kentin siluetinin bozulduğunun farkına varılmadı; ama 1980'ler ve 90'lar siluetin bozulması bilincini üretti. Anlamı şu: Kentsel mekânın uzaktan çekilmiş bir fotoğraf olarak kavranmasına başlanacaktı. Bir kez daha Heidegger'in *Weltbild* kavramına referansla bunun yeni bir dönemin açılışına işaret ettiği ileri sürülebilir.

Bu bağlamda yaşamsal olan şikâyet edebilme, bunu medya etkinlikleriyle dışavurabilme ve hepsinden önemlisi bu doğrultuda örgütlenebilme yeteneğidir. Bu ilk evrede yakınmanın haklılığı veya doğruluğu-yanlışlığı hemen hemen hiç önem taşımaz. Şikâyet bir mucizevi anahtar değil, bir davranış formatıdır ve her seferinde anlamlı bir yere yönlendirilmeyebilir. Türkiye'de 1990'larda giderek şikâyet öyle bir hale geldi ki, artık yurtdışındaki fiziksel çevre değişimlerinden şikâyet edilmeye bile başlandı. Örneğin, Kâbe'nin çevresindeki revakların yıkılmasıyla ilgili olan Türk şikâyeti böyledir. Türkiye'den başka hiçbir İslam ülkesinde buna itiraz edilmemişti. Aynı kentteki tarihsel Osmanlı kale yapısının yıkımına da yine sadece Türkiye'den medyatik şikâyetler yükselecekti.

"Nefret" örüntüsü, bütün bu değişimlerde, suçlu aramanın adını tanımlar. Herkes masum olduğuna göre, nefret, bu sistemin içinde hayati önemdedir. Herkes teker teker masumsa, bazıları da suçlu olmak zorundadırlar ve onlardan tabii ki nefret edilir. Böyle olunca Türkiye de fiziksel çevreyi tartışmanın temel güzergâhlarından biri nefret güzergâhı oldu. Suçlu arama güzergâhında, her seferinde olup bitenin konuşan özne dışında suçluları vardır. Müteahhitler, belediyeler, politikacı-

lar, spekülatörler, köylüler çeşitli biçimlerde, çeşitli durumlarda, çeşitli toplumsal grupların nefret nesneleridirler. Köylüler kente gelirler ve bizim "uygar" kentimizi köyleştirirler. Müteahhitler kötü inşaat yaparlar, kentimizi yıkarlar. Politikacılar adeta genetik olarak kötü oldukları için, her durumda, hep kötü davranmak zorundadırlar; oysa her politikacının fiziksel çevre bağlamındaki kötü davranışının arkasında, oy kitlesinin zorlayıcı talepleri vardır. Ne var ki, şu fark edilmelidir: Örneğin, 1960'larda kimsenin müteahhitten, mimardan şikâyet ettiği, hele nefret hedefi olarak nitelediği söylenemezdi. O yıllarda yaygın biçimde kullanılan yapsatçı "Laz müteahhit" terimi de bir nefret ifadesi olmaktan çok ironik bir saptamaydı.

"Nostalji" bir başka mekânsal-toplumsal davranış örüntüsüdür.[52] Madem ki fiziksel çevre kötüler tarafından bozulmaktadır, onun o kötüler tarafından tahrip edilmediği muhayyel bir geçmiş özlenecektir. Ancak nostaljinin nesnesi yoktur, sadece özneleri bulunur. Özleyen biri vardır, ama aslında özlenen eski hiçbir zaman mevcut olmamıştır. Başka bir deyişle, nostaljik pratikler historiyografik pratiklerin aksi doğrultuda çalışırlar. Her ikisi de geçmişi yeniden üretir, ancak nostaljik olan bilmediği, bilmek de istemediği bir geçmişi zihnen yeniden inşa ederken, historiyografi eldeki verilere dayanarak "gerçek" geçmişi keşfetmeyi amaçlar. Birincisinin hedefi yitirilenlerdir; yitirilenlere yakınmaktır. İkincisiyse değişim süreçlerini ve nedenlerini kavramayı hedefler. Bunun da "eski mahalle yaşamındaki insani değerleri istiyorum", "mahalle toplumsallığını yeniden inşa etmek gerekir" gibi mimari sonuçları vardır.

Nostaljiyle ilintili bir diğer değişim de şu: O sayede zamanın nesnelere eklediği bir "aura"nın bilinci üretilmeye başlanır. Geçmişte uzun bir aralıkta zaman nesneleri sadece eskitirdi; sonrasında nesnelere eskimenin eklediği bir auranın oluştuğu kavrayışı doğdu. Bu, her yerde olduğu gibi Türkiye'de de "antika" kavramının doğuşuyla başlar. Eski olanlar, öncelikle eski oldukları için özgül bir anlam ve değer kazanırlar. Bütün Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet yılları boyunca, neredeyse İstanbul'un bütün antikacılarının Kapalıçarşı'da olduğunu ve oradan sadece yabancıların alışveriş yaptığı hatırlanmalıdır. Türkler antika toplamaz, eskilerini sadece satabilirlerdi. Friedrich Sarre Berlin İslam Eserleri Müzesi koleksiyonunu bu sayede kısmen İstanbul'daki

52. Nostaljiye çok yönlü bir bakış için: Michael Pickering ve Emily Keightley, "The Modalities of Nostalgia", *Current Sociology*, 54/6, 2006, s. 919-41.

satın almalarıyla toplayabilmişti.[53] Belki 19. yüzyıl biterken çok küçük bir Batılılaşmış azınlığın bir ölçüde antika topladığını düşünmek mümkündü. Ama "eskitme" metaforu üzerinden açıklanabilecek davranışın, sadece toplumun küçük bir grubu olarak bile nitelendirilemeyecek kadar dar kesimi için anlamlı olduğu aşikârdı. Ancak, eskitme davranışı sadece antika toplamakla biçimlenmez; her şey eskitme beklentisinin nesnesi haline dönüşebilir. Kayseri'de yıktırılmış 19. yüzyıl konaklarının taşlarıyla Bodrum'da ev inşa ettirilmesi bile söz konusudur 1990' larda. Aynı yapının çatı kirişleri eski yıkıntılardan bulunup alındılar. Örneğin, bugün eski ahşap demiryolu traverslerinin piyasası vardır ve yeni mobilya yapılmak üzere onlar satın alınır. Traversler onyıllarca doğal koşullara maruz kalır, eskir, kurtlanırlar ve bundan ötürü de bir aura ve özgül değer edinirler.

Bu "eskitme" örüntüsü Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıktı; 1900'lü yılların başlarından itibaren ciddi bir pazar oluştu ve Avrupa'nın pek çok yerinden eski yapı elemanları toplayıp Amerikan zenginlerine satanlar belirdi.[54] Türkiye'deyse bu yönelim 1990'larda keşfedildi. Bu şekilde mimari-inşai nesnenin bağlamından koparılmış tarihselliği doğdu. Tarihsellik yepyeni bir biçimde bir görüntü olarak, bir temsil olarak gündelik yaşamın içine girdi. Bunun fiziksel çevre bağlamında Türkiye'deki en bildik örneği ise Miniatürk. Onu var eden davranış, bağlamından koparılmış ve görüntüye indirgenmiş tarihsellik beklentisidir. Yalıtılmış tarihselliğin tanımı için kullanılabilecek kadar ilginç örnekler mevcut orada: Sultanahmet Camii, Haseki Hürrem Hamamı, Alman Çeşmesi ve Mısır obeliski, Yılanlı Sütun. Bunlar gerçekte topluca, hep birlikte Sultanahmet Meydanı'nı tanımlarlar; oysa hemen hepsi Miniatürk'te farklı yerlere dağıtılmış durumdadırlar. Dünyanın sayısız ülkesinde benzeri "Minia"larda bunlar gerçekteki bağlamsal ilişkileri içinde bir araya getirilirler. Madurodam'da Amsterdam'ın bir parçası görselleştirilir, ama orada miniatürize edilen yapılar

53. Bkz. Julia Gonnella, "Friedrich Sarre als Sammler islamischer Buchkunst" ve Claus-Peter Haase, "Kaligraphien der Sammlung Friedrich Sarre" ve Jens Kröger, "Friedrich Sarre und die orientalishe Teppichkunst", *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam: Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre (1865-1945)*, Ed.: Julia Gonnella ve Jens Kröger, Reimer ve Museum für Islamische Kunst, Berlin, 2015, s. 103-120, 121-136, 137-46.

54. Örneğin basın baronu Hearst'ün San Simeon konutu (1920-1937) Avrupa'nın çeşitli yerlerinden toplanmış bu tür tarihsel yapı bileşenlerini içerir: Robert A. M. Stern, *Pride of Place: Building the American Dream*, Houghton Mifflin Co. ve American Heritage, Boston ve New York, 1986, s. 110-16.

gerçekte başka hangi yapılarla birlikte bir kentsel çevre oluşturuyorlarsa, orada da öyle temsil edilirler. Tarihsel minyatür teşhirler, genellikle özgün mekânsal bağlantılar korunarak gerçekleştirilir. Tarihselliğin mekânsal bağlamından bu denli kopuk bir temsil haline gelişinin, Türkiye'de nasıl bu kadar keskin bir uca savrulduğunu ve neden savrulduğunu araştırmak gerekir. "Yanlış yapılmış" denerek basitçe açıklanamayacak bir tercihtir bu.

Fiziksel çevreye ilişkin davranış örüntülerinden biri de "paranoya". Paranoyanın kurgusal korkular üretimiyle ilgili olduğunu söylemek mümkün. Türkiye'nin ciddi bir korku atmosferi içinde yaşamaya başladığını en açık biçimde korku sitelerinin ortaya çıkışı örnekler. Kapalı siteler bu paranoya motifinin ya da pratiğinin yeşermesiyle ortaya çıkar.[55] Burada da yine öznesi bulunan, ama nesnesi var olmayan bir korku gündeme gelir; çünkü aslında korkulan ortada yoktur, sadece korkanlar vardır. Sitelerin etrafında dikenli teller, güvenlik kameraları, içinde görevliler bulunur; ancak güvenlik yine yetmez! Buradaki paranoya, tabii ki telin dışarıda tuttuğu "kötü"den duyulan korku değildir. Buradaki korku metropolden, metropolün kaotik yapısından, onun değişiminden duyulan korkudur. Dolayısıyla, onun yaşanmayacağı, hep sabit kalacak, hiç bozulmayacak bir çevreye ihtiyaç duyulur. Duyulan korku hırsızlar ve servetlerde gözü olanlara değil, metropolü bozanlara yöneliktir. Korktuğunuz şey, yalıtılmadığınız zaman başkalarının mekân şiddetine maruz kalmanızdır. Bunun bütün dillerde karşılığı "korku" mimarisidir. Ne var ki, korkanlar "şiddet" uygularlar; mekân bir anlamda "ötekiler" olarak tanımladıklarına yasaklayacak biçimde çeşitli şiddet görüntüleriyle donatılır. Hiçbir biçimde içine sızılamayacakmış duygusu veren siteler ortaya çıkar. İstanbul suç istatistikleri bağlamında oldukça güvenilir bir yerdir hâlâ; ama korkunun miktarı, korkulacak nesneyle doğrudan ilgili değildir. Artık asla "ötekiler"le aynı mekânın paylaşılmayacağının mesajları verilir. Ancak korkanlar bir taraftan mekâna şiddet uygularken, öte taraftan "kentsel estetik" de talep ederler.

Kentin estetik bir nesne olduğu fikrinin, fiziksel çevrenin estetik terimlerle tartışılabilirliğinin de 1980 sonrasında gündeme geldiğini söylemek yanlış olmaz. Öncesinde mimarlık okulları dışında kentin estetiğinden söz edildiğini iddia etmek zordur. Türkiye'de "Kent ne ka-

55. Korku mimarisi son yıllarda yoğun biçimde araştırılmış, yorumlanmıştır. Örneğin: Nan Ellin (haz.), *Architecture of Fear*, Princeton Architectural Press, 1997.

dar çirkinleşti, değil mi?" sorusunun sorulmaya başlanmasının tarihi 1980'ler sonrasıdır. Dolayısıyla, o eski muhayyel estetiği bozanlar, eşzamanlı olarak kenti zihnen ve fiziksel olarak estetize etme talebini geliştirirler. Sosyal medya sürekli bununla meşgul görünür. Bugün artık neredeyse her yayının estetik içerikli nesneleri, mekânları ve onlara ilişkin etkinlikleri tanıttığı içerik kesimleri vardır. Estetik talebi her alana yayılır. Giderek gündelik yaşamın estetize edilmesi diye nitelendirilebilecek bir süreç yaşanmaktadır. Kuşkusuz gündelik yaşamın estetizasyonu da modern bir kavramdır. Hiçbir geleneksel toplumun böyle bir terim ve beklenti ürettiği söylenemez. Kuşkusuz her toplum ve çağ bugün estetik nitelikte diye nitelenen ürün ve mekânlar üretir, ama bunları "estetik" olarak özgül bir tanıma kavuşturmaz, taleplerini estetik talebi olarak tanımlayamaz. Asıl önemlisi, geçmişte estetik bozulma gözlemleri yapılmaz.

"Hüzün", bu sıralanan davranış örüntüleri içinde en yeni geliştirilmekte olan örüntü olmalıdır. Orhan Pamuk'un *İstanbul* kitabında olduğu gibi, kaybettikleri masumiyetin ve değerlerin farkına varanlar hüzün yaşarlar. "İstanbul bir zamanlar ne güzeldi" diyenlerse hüzün değil nostalji üretirler. Değişen bir İstanbul'un (ya da herhangi bir mekânın) değişimini kendi öznellikleri içinden okuyanlarsa hüzün... Nostalji sahte bir duygusallık ve asabiyetle dışavurulan bir duygusallıksa, hüzün derin, sakin ve incelikli bir duygulanmadır. Nostalji belirli kalıplarla biçimlenir. Hüzünse bireyseldir ve öyle olduğu için de en zor üretilen davranış örüntüsüdür Türkiye'de. Çünkü en başta belirtildiği gibi, Osmanlı'da ve Türkiye'de bireyselliğin en iyimser ifadeyle 18. yüzyıldan başlayan kısa bir tarihi vardır.

Mimarlıkla, mekân ve yapı üretimiyle biraz önce anlatılan davranış örüntülerinin ne ilişkisi olduğu sorulabilir. Yanıt şu: Mimarlık, onların tanımladığı psikososyal zeminde varlık kazanır. Buradaki bütün bu davranış örüntüleri, gündelik yaşam pratikleri mimarlığı varederler. Abartılı bir anlatımla, mimarlık ve mimar öncelikle toplumun elindeki kalem gibi çalışır. Yoktan varedici ve "her şeye kadir" değildir. Mimarlık tasarlayan uzmanla (mimarla) talep eden, yargılayan, yakınan, düpedüz müdahale eden toplumsal aktörlerin arakesitinde varlık kazanır. Ama diğer taraftan da, buradaki tüm davranış örüntüleri, tüm başlıklar problematize edilerek yeniden düşünüldüğü zaman mimarlık için yeni açılım fırsatları doğar. Bunların doğrudan çıktıları olan her ürün, bu davranış örüntülerini yeniden üretmekten başka bir rol oynayamaz. Ancak bunları problemleştirerek, buradaki her başlığın bir anlamda de-

konstrüksiyonunu yaparak düşünmeye başlandığı zaman, mimarlık için bir rol genişletme ve ufuk açma şansı doğar.

Yapılageleni değiştirip dönüştürmek için yapılmış olanları, yapma yaklaşımlarını ve o psikososyal halleri tartışmak, irdelemek, hatta inkâr etmek gerekir. Ne var ki, onların inkârı ve sorunsallaştırılması artık başka bir düşünme biçiminin, başka bir uzmanlık alanının işidir. En açık ifadeyle, mimarların kendi uzmanlık alanlarının kapsamındadır. O artık toplum genelinin ya da mimarlıkla ilişkisi sadece makro ve mikro fiziksel çevreye davranış örüntüleriyle tepkiler vermek durumunda olanların değil, uzmanlığı fiziksel çevreyi biçimlendirmek olanların özgül problemidir. Hepsinden önemlisi, kamu otoritelerinin, "devlet aklı"nın baş edebileceği bir mesele değildir bu. Devlet yukarıda sıralananları problematize edemez. Tam aksine onların sınırları içinde işlev görür. Devlet dünyayı ve mimarlığı değiştirmenin aracı değil, onları düşünülegeldiği ve yapılageldiği şekilde sürdürüp rutine indirgemenin örgütüdür. Yalnızca fosilleştirir. Oysa toplumun ve mimarlığın esnekleştirip, özgürleştiren olağan aktörlere ihtiyacı vardır.

9

"Öteki"nden Öğrenme Patolojisinin Mimari Tarihini Yazmak

ÖĞRENMENİN tarihi bir sosyal bilimler sorunudur. Özneler bilenler ve bilmeyenler şeklinde iki dikotomik öbekte gruplanırsa, bilmeyenlerin bilenlerden öğrenmesi kaçınılmaz bir zorunluluk olur. Her çağda ve yerde görülür. Kişi ölçeğinden çok, toplum ölçeğinde gündeme gelir. Özellikle geleneksel dünyada bu formu egemendir. Eski Romalılar Yunanlılardan sayısız şey öğrenirler. Ardından Antik Yunanca felsefe ve bilim metinleri binyıl önce Arapçaya çevrilmiş ve İslam dünyasında bilinirliğe kavuşturulmuştur. Ortaçağda aynı Arapça metinler ve diğer bazıları Avrupa'ya ulaşmış ve Latinceye çevrilerek bu kez orada öğrenilmiştir. Modern çağda bu kez de Avrupa metinleri dünya genelinde aynı yöntemle bilinirliğe kavuşacaklardır. Fakat, konu sadece metinlerden öğrenmeye ilişkin değil. Çok daha geniş ölçekli. Örneğin, geç 19. ve erken 20. yüzyıllarda ABD'nin Avrupa ve Rusya'da bir gelişmişlik ve modern teknoloji odağı olarak nitelenmesi "Amerikanizm" diye adlandırılan bir başka öğrenme güzergâhı tanımlar.[1] Ne var ki onun sadece öğrenmeden ibaret kalmayıp etkilediği yerlerde yeni vizyoner atılımlara yol açtığı görülür. Sıralananların hepsi de akademik araştırmalarda yorumlanmıştır. Bilmeyenler bilenlerden öğrenir.

Ancak bu bölümde ele alınan sorunsal söz konusu öğrenme türü değil. Mesleki pratiklerin öğrenilmesi edimine ilişkin. Mimarlıkta (ve sayısız başka meslekte de) yazılı, çizili, basılı ve dijital her tür medyayı kullanarak öğrenmenin yanı sıra, uygulamalı pratiklerin öğretimi ve

1. Bkz. Jean-Louis Cohen, *Scenes of the World to Come: European Architecture and the American Challenge, 1893-1960*, CCA ve Flammarion, Paris, 1995. Aynı yazar, *Building a New New World: Amerikanizm in Russian Architecture*, CCA ve Yale University Press, 2020.

öğrenimi gibi bir başka mesele de var. Hatta medyadan öğrenmenin de yine bir öğrenme pratiği sayesinde mümkün olduğu aşikâr. Bir mimarlık kitabını "kullanma"nın sadece okuma bilmekten ibaret olmayan bir arkaplanı bulunur. Mimarlık yüzyıllar boyunca metin ve kitap gerektirmeden öğretilmiş ve öğrenilmiştir. Onlara mesleki pratik ve öğrenme süreci içinde başvurulmayan, zaten başvurulacak yayınların da bulunmadığı çağlar vardı. Mimarlar, uzun ve yerden yere değişen bir kronoloji içinde onlara başvurmaya başladılar. İtalya'da bu değişim geç 15. yüzyılda başlar, Avrupa'da 16.-18. yüzyıl arasında bir anlamda "kurumsallaşır".[2] Mimarlık kitapları çoğalır, mimarların kişisel kitaplıkları genişler.[3] Bu değişim Türkiye'de farklı bir tarihsel seyir izleyecektir. Geç başlar. O denli ki, 20. yüzyıl öncesinde mimarın bilgi birikimi içinde kitabın rolünün ne kadar olduğu üzerinde konuşmak bile zordur. Kaydadeğer bir mimar kitaplığıyla ancak Vedad Bey (1873-1942) ile ve erken 20. yüzyılda karşılaşılacaktır. Kitaplığının tam bir kataloğu da elde ne yazık ki yoktur. 2000'lerin başında yüzlerce kitabı sahaflara ve müzayedeye düşer, dağılır.

Burada çok kısa özetlenen mesleki medyayı kullanma pratiğinin mimari rolü tartışılmayacak. Türkiye'de mimarlık öğrenilirken başvurulan geleneksel epistemik yaklaşımdan "modern" öğrenime geçerken gündeme gelen birkaç değişimden söz edilecek. Geleneksel mimari öğrenim her yerde mimetik niteliktedir. Terim tasarlama ve imalatta geçerli pratikleri onları uygulayagelenlerden alarak ve benzetmeye çalışarak öğrenmek anlamına geliyor. Tasarlanageldiği gibi tasarlamak, yapılageldiği gibi yapmak öğrenilir. Osmanlı'da/Türkiye'de yüzyıllarca sözlü kültür bölgesinde böyle öğrenilmiştir. Kuşkusuz, dünyanın hiçbir yerinde tasarım öğrenmek mimetik boyutu bütünüyle tasfiye ederek yapılamaz. Ancak artık tek yol bu değildir. Sorun o epistemik rejimin değişim aralığında doğar. Mimetikten mimetik-olmayan öğrenime geçilir. Ne var ki söz konusu geçiş burada "biz" ve "ötekiler", Doğu ve Batı gibi yeni kategorilerin de inşa edildiği zaman aralığında olacaktır. "Ötekileştirilen"den öğrenmek gerekir. Çünkü "biz"im bilmediğimizi onlar biliyordur. İlerleyen bölümlerde değişim sürecinde doğan bu özgül epistemik ve psikososyal içerikli mesele incelenmeye çalışılıyor.

2. Mimarlık kitabı tarihi için: André Tavares, *Anatomy of the Architectural Book*, CCA ve Lars Müller Publishers, 2016.

3. Mimarların kişisel kitaplıkları ve buna ilişkin kaynaklar için: Uğur Tanyeli, *Mimarlık Düşünmek İçin Verimli Arızalar*, s. 149-52.

1

"Öteki" kavramı sosyal bilimler bağlamında yenidir. Tarihi Foucault' dan başlıyor. Kavram kabaca, kendi kültürel kimliğini inşa edebilmek için kendisine bir ayna imgesi yaratmak olarak tanımlanabilir. Foucault'ya göre, akıl sağlığı-sağlıksızlığı, suçlu-suçsuz böyledir.[4] Doğu-Batı ikililiği de bir ayna imgesi inşasıdır. Edward Said *Şarkiyatçılık* kitabında[5] bu ötekileştirme sürecini ve komplikasyonlarını eleştirel bir irdelemeye tabi tutar. Oryantalizmin dünya ölçeğinde sayısız olgu ve gerçekliği anlamak için hiç sağlam olmayan bir kuramsal altlık olduğunu ortaya koyar. Ancak ötekinin sayısız bağlamda inşası mümkündür. Özellikle bu bölüm bağlamında "hoca"nın Türkiye'deki ötekileştirilmesi anlatılıyor. Bunu mimarlıkta hoca-öğrenci asimetrisinin inşası olarak da tanımlanması amaçlanıyor. Kısaca ifade edilirse, erken modern Türkiye'de hoca, özellikle "yabancı" hoca toplumsal olarak öğrencinin ötekisi olarak inşa edilmiştir.

Ötekileştirme modern dünyaya özgü bir söylemler bütünü oluşturur. Geleneksel toplumlar öteki inşa etmezler. Kuşkusuz onlar da kendilerinden olanla olmayanı ayırt ederler. Antik Yunan'da "barbar" kabaca Yunan olmayanları niteler. Erken İslam döneminde "mevali" de aynı şekilde Arap olmayanların genel adıdır. Terim ilk İslam fetihlerinin ardından Müslüman olan İranlılar ve Türkleri, Kuzey Afrika ve Endülüs' te Berberileri, Mısır'da Kıptileri niteler.[6] Orta Asya'da örneğin 11. yüzyılda kullanımda olan "Tat" terimi de benzer anlamlıdır. Türkçe konuşmayan yerleşik halkı ifade eder. *Divan ü Lügat-it Türk*'te "Tatsız Türk bolmaz, başsız börk bolmaz" şeklindeki bir atasözüyle anlatılır.[7] Kuşkusuz her üç terimin de ayrımcı ve bazen aşağılayıcı imaları vardır. Bir eşdeğerliğe işaret etmez. Ancak, bir ayna imgesi değildir. Farklı olanların olağanlığına inanılır. Oryantalist ötekileştirmeyse ötekileştirende "olumlu" diye tanımlanan özelliklerin tam aksini ötekileştirilenler için geçerli olarak tarif eder. Örneğin çok yalınlaştırılmış bir anlatımla, Ba-

4. Michel Foucault, *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, ilk baskı: 1961 ve *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, ilk baskı: 1975.

5. Edward W. Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, çev. Berna Yıldırım, Metis, İstanbul, 1999.

6. Bkz. İsmail Yiğit, "Mevâlî", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 29, s. 424-26.

7. Kaşgarlı Mahmud, *Divan ü Lügat-it Türk*, haz. A. Çiçekli, May, İstanbul, 1970, s. 242.

tı'da rasyonel, bilimsel, cinsiyet eşitlikçi vs. olanların Doğu'da o niteliklerı taşımadığı varsayılır. Bu yaklaşımın simetriği de vardır. Doğulu diye nitelenenler Batılıların kendi olumlu niteliklerine, ahlaklarına, yiğitliklerine, insancıllıklarına vs. sahip olmadığını düşünebilirler.

Kavram ne denli sorunlu olursa olsun, kimi toplumsal olguları anlamak için ötekileştirme süreçleri hâlâ incelenmektedir. Bu bölümdeyse, ötekileştirme sorunsalı oldukça dar bir çerçevede bazı öğrenim süreçlerine ilişkin meseleleri incelemek için ve Türkiye tasarım tarihinin bir tür çözümlemesini yapmak için kullanılıyor.

Uzun bir aralıkta Türkler/Osmanlılar sayısız başlıkta başka toplumlardan ve yerlerden *know-how* aktarımları yaparlar, öğrenirler.[8] Ancak bu aktarımlar ve öğrenme süreçleri 18. yüzyıla kadar ötekileştirme kapsamında ele alınamazlar. Sadece olağandırlar. Tartışılmaz, kimlik yıkıcı olarak düşünülüp eleştirilmez ve olumsuzlanmazlar. Çoğu zaman kökenlerinin "dışarıda" oluşlarının farkına da varılmaz, genellikle bilinmez. Sadece vardırlar; yaşama ve bilgi alanına katılır, içselleştirilirler. Daha 12. yüzyılda bile özellikle başka İslam ülkelerinden ve yerel gayriislami geleneklerden bilgi ve teknik aktarımları yapılmıştır. Çok kısaca özetlenirse, taş işçiliği bağlamında Ermeni ve Gürcü mimarlıklarından çok sayıda teknik aktarımlar yapılmıştır. İran, Suriye ve Irak kökenli pek çok mimari teknik, morfoloji Anadolu'ya taşınmıştır. Bunlar kimlik tartışmalarını tetiklemez. Yiyeceklerden gemi yapımı ve denizcilik teknolojisine[9] kadar sayısız İtalyan kökenli pratik gündelik yaşama sorunsuzca katılmıştır. Örneğin, Osmanlı askeri mimarlığı, topçuluğu, denizciliği ve su içinde inşaat yapma pratikleri daha 15. yüzyıldan başlayarak Avrupa, özellikle İtalyan kültür alanından aktarımlar yapmıştır. Aynı yargı Osmanlı mimarlığı için de verilebilir.

Kuzey Avrupa'da henüz İtalyan kökenli salata bilinmezken 16. yüzyılda salata yiyen Osmanlılar vardır. Fakat Tanzimat'a kadar bunlar ve benzeri yabancılardan öğrenme girdileri bir psikososyal sorun oluşturmaz. Ama Tanzimat'tan başlayarak güncel öğrenmeler bir yana geçmişte öğrenilenler bile sorun oluşturmaya başlar. Ziya Paşa "edebiya-

8. Bunların bazıları için bkz. Uğur Tanyeli, "L'influenza italiana sull'architettura dei turchi", Italia e Turchia tra passato e futuro: Un impegno comune, una sfida culturale, haz. E. Danacıoğlu Tamur ve F. L. Grassi, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2009, s. 37-53.

9. Denizcilik için İtalyanca kökenli terimleri açıklayan şu sözlük aydınlatıcıdır: Andreas Tietze, Henry ve Renée Kahane, *The Lingua Franca in the Levant: Turkish Nautical Terms of Italian and Greek Origin*, ABC Kitabevi, İstanbul, 1988.

tımızda bir zamanlar Arap ve İranlılardan taklit ettik"[10] şeklinde yazacak, "şimdi de Fransızları taklit ediyoruz" mealinde yorum getirecektir. Bununla bağlantılı olarak Divan şiirinin çok uzun sürecek ve problemli bir ötekileştirilme süreci başlar. Namık Kemal 1866'da *Tasvir-i Efkar*'da yayımlanan "Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir" makalesinde[11] Divan şiirini gerçekçi olmamakla ve içeriksizlikle itham ederek yolu açar. Buna ulusal nitelikte olmadığı ve yabancılığı gibi gerekçeler zaman içinde eklenecektir. Görüldüğü gibi, yabancıdan öğrenmenin sorunsallaşması önce Avrupa kökenli bilgilere yönelir, ama çok hızlı biçimde tüm Türk kültür tarihini açıklayacak bir parametreye dönüşür. Yine de bugün bile diğer İslam toplumlarından öğrenilenler benzer kaygıları tetiklemez. Onlar aynı biçimde ve aynı endişelerle ötekileştirilmemişlerdir.

Fakat sorunsal edebiyatta doğmaz; daha eskidir. 18. yüzyıl Türkiye modernleşmesinin ötekileştirme süreçleri bağlamında başlamasına işaret eder.[12] Osmanlı Avrupa karşısında teknik ve bilimsel anlamda, özellikle askerlikten başlayarak kendi maduniyet psikolojisini inşa etmeye koyulur. Yaklaşık olarak Avusturya'dan batıya doğru olan Avrupa parçasının hemen her alanda Osmanlı'dan daha gelişkin olduğu fark edilir. Artık Osmanlı'yı mağdur eden, madun konumuna düşüren o Avrupa Osmanlı'nın ötekisidir. Giderek ötekinin kapsamı ABD'ye kadar genişleyecektir.

Ötekilere yönelik "bizim bilmediğimizi biliyor, bizim yapamadıklarımızı yapıyor, bizim haberdar olmadığımız coğrafyalara ulaşabiliyorlar" şeklindeki kavrayış doğar. Bu çok olağan kavrayış önce ötekinden öğrenmeyi zorunlu kılar, ama hemen hemen eşzamanlı olarak ötekinden öğrenmeyi psikososyal bir soruna dönüştürür. Ötekinden öğrenme burada bir tür patoloji üretir. Hem gerekli ve zorunludur, hem de aşağılayıcıdır ve bir kimlik bunalımı üretir. "Taklit" kavramının modern anlamı doğar.[13] Bilmediklerini "Batı"dan öğrenmek taklit etmekle

10. Ziya Paşa, "Şiir ve İnşa", *Hürriyet*, sayı 11, Londra, 20 Cemaziyelevvel 1285/7 Eylül 1868. Yeni basımları çok sayıdadır.

11. Yeni basımı: Namık Kemal, "Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir", *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi, II, 1865-1876*, haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün ve Birol Emil, Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1993, s. 183-92.

12. Uğur Tanyeli, *Korku Metropolü İstanbul*, s. 196-206.

13. "Taklit" kökende Yunanca kilit (*kleidaria*) sözcüğünden Arapça kilitlenmek anlamında "taklid"e doğru evrilir. Uzun zaman ağırlıklı olarak bir fıkıh otoritesinin fikirlerine tereddütsüz katılmayı ifade eder. Geç 19. yüzyıldan önce Türkçede bugün-

zaman içinde eşanlamlı hale gelir. Taklitçi, mukallit, 18. yüzyılda henüz konuşurken şive taklidi yaparak güldüren ve yabancılığa işaret eden meddah türü biriyken, terimin anlamı sonraki yüzyılda gülünç bir kişilik çarpıtması yaşayan bir kişi ya da toplum şeklinde bir anlam genişlemesine uğrayacaktır. Daha önemlisi, ötekinden öğrenme edimi taklit ve yabancılaşma anlamını edinecektir. Çünkü, "biz"in ayna imgesi gibi tahayyül edilen ve kısaca Batı olarak etiketlenen bir kültür coğrafyasına muhtaç olma psikozu doğar. Hem oradan öğrenmek gerekiyordur, hem de bize ait olmayanı öğrenmek bizi kendi kültürel varoluşumuza yabancılaştıracak diye kaygı duyulmaya başlanır. Bu kaygının tetiklediği psikoz çok uzun bir tarihsel süreçte sayısız güzergâhta ilerleyecektir.

Bilinmeyeni öğrenmek, daha önce deneyimlenmemiş olanı deneyimlemek tarih boyunca her toplumda karşılaşılan durumlardır oysa. Bilgi birikimi sürekli böyle genişler. Daha önce değinildiği gibi, Türkler/Osmanlılar da yüzyıllardır yeni karşılaştıkları ve/veya iç içe yaşadıkları toplumlarla kurdukları ilişkilerde böyle yapmışlardır. Bunların bir psikososyal sorun oluşturmayışı modernöncesi dünyada kimliklerin verili, tartışma dışı gerçeklikler olmasındandı. İnanç oydu ki, aşınmaz, yitirilmezlerdi. Kimliksizlik diye bir halin tahayyül bile edilemediği ileri sürülebilir. Dolayısıyla böyle bir tartışma ortaya çıkmamıştı. Oysa 19. yüzyılda bu artık Osmanlı için merkezi önemde bir toplumsal soruna dönüşecektir. Sözgelimi, bazı erken Osmanlı romanlarında bu durum anlatının ana eksenini oluşturur. Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanının kahramanı Bihruz Bey gibi kurgusal karakterleri varedecektir. O adı henüz böyle konulmasa da Batılılaşmayı amaçlamakta, ama çarpık veya yanlış Batılılaşmaktadır.

On yedinci ve on sekizinci yüzyılda henüz böyle bir psikozdan konuşulmaz, ancak, Avrupa karşısındaki ezilmişlik kaygısının 17. yüzyıla uzanan bir öntarihinden de söz edilebilir. Örneğin, Evliya Çelebi Osmanlı yapımı Avlonya Kalesi'ni betimlerken "Avrupalılar Osmanlı kale yapamaz derler, ama" şeklinde konuşarak o yapının değerliliğini kanıtlamaya girişecektir.[14] Belli ki dışarıdan Osmanlı'ya bakış ve üretilen yargılar/önyargılar önemsenmektedir. Ancak erken 18. yüzyılda teknik nitelikte olan Avrupa bilgisinin edinilmesi kültürel bütünlüğü bozucu

---

kü anlamını kazanmaz. Ne var ki, kavramın anlam değişiminin ayrıntılı araştırılması gerekir.

14. Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, 8. Kitap, haz. Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, Robert Dankoff, YKY, İstanbul, 2003, s. 292-93.

diye nitelenmeyecektir. Sözgelimi, Ebu Sehl Numan Efendi Osmanlı-Avusturya sınırı çizilirken Osmanlı topografya ve haritacılık bilgisinin yetersizliğini gözlemler, Avusturyalılardan topografik ölçüm öğrenmeye koyulur.[15] Konuya ilişkin *Tebyînü a'mâli'l-misâha* başlıklı bir de kitap yazacaktır.[16]

Tasarım bağlamında bakılırsa, "dışarıdan" öğrenmenin ilk olarak askeri mimarlık alanında somutlaşmaları vardır. Kapsamlı öğrenme süreçleri geç 18. yüzyılda, 1780 eşiğinde askeri mimarlık alanında artık çok karmaşık bir teknik içerik kazanan tahkimat, savunma tesisleri yapımında başlar. İlk Avrupa askeri mimarlık kitapları Türkçeye çevrilir. 1820'lerden başlayarak o kitaplar ve benzerlerinden yararlanarak yeni askeri mimarlık kitapları yazılır. Artık Osmanlılar da Avrupa'daki gibi kentsel savunma yapıları, tahkimatlar inşa etmeye koyulur. Bu girişimler de ötekinden öğrenme patolojisi bağlamında yorumlanamaz. Osmanlı askeri mimarlığı zaten daha 15. yüzyıldan başlayarak Avrupa, özellikle İtalyan askeri mimarlığından teknik aktarımlar yapmaktadır. Tüm Avrupa'da böyle yapılmaktadır. Yeni tahkimat teknolojisinin adı her yerde *tracé italienne*'dir. Fakat 15. ve 16. yüzyıllarda bunlar ve benzeri ötekinden öğrenme girdileri bir psikososyal sorun oluşturmaz. Çünkü pratikte, sözlü kültür mecralarında öğrenilen, uzmanların geçici transferiyle ülkeye taşınan bilgiler bir psikososyal patoloji yaratmaz. Onlar küçük bir teknik azınlığın ilgilendiği zorunlu bilgi transferleridir yalnızca. Daha önemlisi toplumsal ve kültürel özgüven henüz çok fazla aşınmamıştır.

Örneğin, tasarım bağlamında bugün Osmanlı Baroku diye adlandırılan mimarlık doğrudan Avrupa ile, özellikle de İtalya ile bağlantılıdır. Ama geçerli olduğu 18. yüzyılda hiçbir eleştirel muhalefetle karşılaşmaz. Zaten daha o dönemde Osmanlılar Avrupa porselenleri, nesneleri, kumaşları, kâğıtları vs. kullanırlar. Ancak bundan rahatsızlık duyduklarına ilişkin tek bir ipucu bile yoktur henüz. O dönemde olağan bulunmuştur. Ama özellikle ulusalcılık çağında, erken 20. yüzyılda bu değişim yoğun bir kaygıyla yorumlanmaya başlar. Uluslar inşa edilmeye, ulusalcı mimarlık ideolojileri tesis edilmeye ve ulus-devletler kurul-

15. Bkz. Erich Prokosch (çev. ve haz.), *Molla und Diplomat: Der Bericht des Ebu Sehil Nu'man Efendi über die österreichisch-osmanische Grenzziehung nach dem Belgrader Frieden 1740/41*, Verlag Styria, Graz, Viyana ve Köln, 1972, s. 43 vd., 215-16'da dipnot 42.

16. Bu kişi ve çalışmaları için: Cevat İzgi, "Numan Efendi, Eğinli", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 33, İstanbul, 2007, s. 235-36.

maya başlayınca Osmanlı Baroku olumlanması zor bir dönem haline gelecektir. 1950'lerde bile Osmanlı Baroku artık Osmanlı mimarlığının yıkımı, çöküşü meselesini tartışmanın ekseni olacaktır. Tarihçiler konuyu olağan bir değişim olarak ele almaktan neredeyse kaçınırlar.[17] Örneğin, 18. yüzyıl Osmanlı yapıları İstanbul'da istimlaklara kurban edildiğinde hiçbir tepki ortaya çıkmaz.[18] Onlar öncekiler kadar değerli sayılmazlar. İlk tepkiler istimlakların üzerinden yaklaşık on yıl geçtikten sonra belirir.[19]

2

Ötekinden öğrenme patolojisi yukarıda değinilen kimlik kavrayışının değişimi ve toplumsal özgüvenin yıkılışı gibi olgularla olduğu kadar, bölüm başında özetlenen çok önemli bir epistemik değişimle birlikte doğar. Sorun, erken 19. yüzyıldan itibaren giderek yoğunlaşan bir tempoyla sözlü kültürden uzaklaşıp yazılı kültür mecralarıyla bilginin, teknik ve tasarımın taşınmaya/öğrenilmeye başlamasıyla birlikte belirecektir. Bu bir tür devrimdir. Sözlü ve basım öncesi yazılı kültür, epistemik yapısı gereği köken ve müellifliği, genelde aidiyet meselelerini devre dışı bırakır. Teknik/teknolojik pratikleri uygulamada içselleştirmeyi sağlar. Basım kültürüyse her bilginin aidiyetini, nesebini ve bilimsel ve tarihsel arkaplanını sorgulama imkânı verir. İşlevi uygulamayla sınırlı değildir. Kimin, ne zaman, nerede o bilgileri ürettiğini tahkik etmeyi sağlar. Artık o bilginin sorumlusunu teşhis etmek çok kolaydır. Marshall McLuhan'dan başlayarak bu epistemik rejim değişimi Avrupa için ayrıntılı ele alınmıştır. Burada ayrıca tartışılmayacaktır. Burada aynı değişimin Türkiye'deki sonuçları ve komplikasyonları, kitaptan ve bir müelliften öğrenmenin açmazları ele alınmayacak: Daha çok sözlü kültür alanında "hocadan" yüz yüze öğrenilenlerin sorunlaşması tartışılacak.

Kuşkusuz hiçbir tasarım pratiği sadece kitaptan öğrenilemez. Tasarım hiçbir zaman mutlak kitabi bir iş değildir. Sayısız pratik uzanımı

17. Konuya ilişkin ilk ayrıntılı çalışma: Doğan Kuban, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İTÜ Mimarlık Fak. Yay., İstanbul, 1954.

18. Önemli bir 18. yüzyıl imalat tesisi olan Simkeşhane'nin yıkımı tartışmaları için bkz. Uğur Tanyeli, "Düşlenmiş Rasyonalite Olarak Kent: Türkiye'de Planlama ve Çifte Bilinçlilik", *İlhan Tekeli İçin Armağan Yazılar*, haz. Selim İlkin, Orhan Silier ve Murat Güvenç, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2004, s. 503-38.

19. Behçet Ünsal, "İstanbul'un İmarı ve Eski Eser Kaybı", *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, II, İstanbul, 1969, s. 6-61.

vardır. Sadece kitap belirli bir mimari pratiği anlatmaya yetmez. Kaldı ki hiçbir konunun öğrenilecek tek bir kitabı yoktur. Yazılı/basılı kültür uçsuz bucaksız bir çoğulluktadır. Hocanın bilgisi tekilken o tasarım alanının bilgisi çoğul ve çelişiktir. Hoca o tekil "doğru"yu vazeder, oysa o alanda birbiriyle uzlaşmaz doğrular, onları anlatan hocalar ve yayınlar vardır. Bunu fark etmek için, kitaptan bilgi öğrenme ve üretme becerisinin de içselleştirilmesi gerekir. Kitabın inanmayı adeta zorunlu kılan geleneksel mutlak otoritesinin yıkılması gerekir. Dolayısıyla, öğrenmek yetmez; öğrenilenlerin irdelenmesi, tartışılması, onaylanmaktan çok inkârı gerekir. İnanmaya kuşkuyla yaklaşmayı sağlayan aktif toplumsal-zihinsel yapının inşa edilmesi gerekir.

O halde, kitap edinmek kitaptaki bilgiyi bir otomatizmle uygulamaya aktarmayı sağlamaz. Kitaptan uygulamaya uzanan doğrusal bir yol yoktur. Kitaptaki bilgi ancak o tasarım alanının genel otopoietik toplumsal sistemine katılarak işe yarar. Hiçbir tasarım işi önce kitaptan öğrenip ardından alanda o öğrenilmişleri pratiğe aktarmak basitliğinde bir süreç değildir. Bunun anlamı 19. yüzyıl sonlarına kadar kitabın Osmanlı tasarım –ki bu uzun süre sadece mimarlıkla sınırlıdır– ortamında hem var, hem de yok oluşudur. Kitaplar basılır, ama satın alınmaz ve okunmazlar.[20] Zaten çok az başlıkta ve sayıda kitap basılacaktır. Bu neredeyse bugüne dek çok yavaş aşınan bir öğrenme patolojisini vareder. Bu patoloji geleneksel ve modern bilgi rejimlerinin karşılaşmasıyla ilişkilidir. Geleneksel öğrenme bir bilenin (hocanın) bilmeyenlere bilgi aktarımı suretiyle işler. Bilenler bilmeyenlere anlatır. Modern bilgi rejimiyse bilenle bilmeyenin arasındaki sınırın geçirgenleşmesi demektir. Jacques Rancière'in *Cahil Hoca* kitabı tam da buna işaret eder.[21] Mutlak bilenle mutlak bilmeyenden oluşan yarılmayı unutmak gerektiğini ortaya koyar. Bilgi sadece aktarılır ve öğrenilir değil, üretilir bir şey olacaktır modern bilgi rejiminde. Üstelik onu üreten, adı ve aidiyeti bilinen bir sorumlusu vardır.

Kısaca özetlenirse, Türkiye'de modernöncesi öğrenme rejimi ve sözlü kültür, basım kültürü dünyasını bir anlamda baskılar. Mimetik

20. Eski yazı mimarlık kitaplarının bugüne ulaşan nüshaları daima el değmemiş temizlikte olur. Üzerlerinde kullanım izleri, notlar yok denecek kadar azdır. Mühendishane'nin ilk askeri mimarlık kitapları İstanbul sahaflarına satılmak üzere dağıtılır ve onyıllar sonra bile hemen hemen hiç satılmadıkları, envanterde kaldıkları görülür. Bkz. Kemal Beydilli, *Türk Bilim ve Matbaacılık Tarihinde Mühendishane Matbaası ve Kütüphanesi (1776-1826)*, Eren, İstanbul, 1995, s. 182-83.

21. Jacques Rancière, *Cahil Hoca: Zihinsel Özgürleşme Üstüne Beş Ders*, çev. Savaş Kılıç, Metis, İstanbul, 2016.

öğrenmeyi içselleştirmiş olanlar yeni bilgiyi bilen "öteki"nden öğrenme durumunda kalırlar. O bilen "öteki" özneyse mimetik-olmayan bir bilgi rejimi içindedir artık. Dolayısıyla, iki epistemik rejim öğrenmeye çalışanın kişiliğinde karşı karşıya gelir ve kaçınılmaz bir çatışma yaşanır. 20. yüzyılın ilk onyıllarından başlayarak yaşanacak öğrenme patolojileri bu miras üzerinde biçimlenecektir. Çok uzun süre bir bilenden mimetik olarak öğrenmek gibi bir zorunluluk ortaya çıkar. Başka öğrenme rotaları uzun bir süre gündeme gelmeyecektir. Öğrenmeyi amaçlayanlar neredeyse bugüne dek o alandaki bir bilen özneye, hocaya muhtaç kalırlar. O bilgi bölgesindeki basılı kültür verilerini doğrudan kullanmaktan çok, bir hocanın onları öğrenciye aktarması suretiyle öğrenmeye alışıktırlar. Hocadan özerkleşemezler.

Demek ki, Osmanlı/Türk modernleşme süreçleri içinde yeni bilgilerin ülkeye ithal edilmesi bu geleneksel rejimin egemenliğinde gerçekleşecektir. Bunun anlamı, "hoca"nın, bilen öznenin iktidarının sarsılmayışına karşın, modern bilgi rejiminin verilerinin buraya taşınmasıdır. Hoca hâlâ o eski geleneksel bilen öznedir, rolleri ve saygınlığı henüz eskisi gibidir, ama aktardığı bilgiler "modern"dir. Yeni bilgi "öteki" ve giderek yerli yeni öğrenme rejimi içindeki hoca tarafından hâlâ eski rejimin içinde olan öğrencilere transfer edilir. Yeni öğrenme rotaları uzun süre bu nedenle gündeme gelmeyecektir. Öğrenmeyi amaçlayanlar uzun süre o alandaki bilen özneyi hiçe sayarak öğrenemezler. Burada "cahil hocalar" uzun süre ortaya çıkamaz. Cahil öğrencileri eğiten yüce hocalar rejimi bugün bile tümden aşınmış değildir.

Ama herkesin bilme iktidarında olduğu bireysel ve aktif bilgilenme ve öğrenme süreçleri oluşmayınca çok önemli bir aksaklık ortaya çıkar: Yeni bilgileri öğrenenler bireysel olarak düşünebilir ve davranabilir kişilikler haline gelemezler. Sonuç, belirli bir tasarım alanında o tasarım alanının tanımladığı toplumsal sisteme katılamazlar. Oysa mimarlık bir toplumsal sistemdir.[22] Tüm toplumsal sistemler gibi otopoietiktir. Belirli bir tasarım, disiplinini toplumsallık içinde kurar. Sürekli olarak kendisini yeniden üretir. Tarihsel süreçte inşa edilmiştir ve o tarihsel sürece katılır. Dahası, değişim tüm toplumsal sistemlerde düşünme-tasarlama-uygulama süreçleri içinde ortaya çıkan arızalarla gerçekleşir. Modern dünyada sürekli olarak o güne kadar yürütülegelen pratiğin içinde arızalar çıkar. Her özne arıza çıkarma ve arıza teşhis etmeye muk-

22. Mimarlığın otopoietik bir toplumsal sistem olması hakkında bkz. Uğur Tanyeli, *Mimarlık Düşünmek...*, s. 335-70.

tedirdir. Dolayısıyla özneler genelgeçerden uzaklaşan farklılıkları kaçınılmaz olarak yaratır. Farklılıklar olağanlaşır. O zamana kadar düşünülegeldiği ve yapılageldiği biçimde devam edilemez hale gelinir. Güvenilir bir mimarlık yapma ve düşünme yolu kalmaz. Sürekli yeni yollar, düşünme ve yapma pratikleri inşa edilecektir. Bu yollar eskiyi bazen yıkar, bazen revize eder, bazen tam karşıtını yapmak suretiyle işler. Ama hangi biçimde olursa olsun, daima öncekilerle bağlantılıdır. "Hocalar" tarafından değil, o toplumsal sisteme katılanların tümü tarafından varedilmiştir. Hocalar da katılımcılardan bir gruptur yalnızca. Artık özgül bir iktidarları yoktur.

Ne var ki Türkiye'de özellikle erken 20. yüzyılda hocanın iktidarı sarsılmaz, aksine bu kez de doğrudan Batılı bir hocadan öğrenmek gibi bir amaç doğar. Bunun çok daha avantajlı olduğuna inanılır. "Suyun başına gitmek gerekir" diye düşünülecektir. O "suyun başındaki bilge" çok daha fazlasını, "en doğru, en güncel ve en geçerli" olanları biliyordur şeklinde bir inanç doğar. Kuşkusuz, ötekinden, en genelde "Batılı hoca"dan doğrudan öğrenme patolojisi "sisteme katılmak yerine, bilgiyi öğrenmek mümkündür" iyimserliğinden doğar. Hâlâ geleneksel dünyada olduğu gibi yüz yüze mimetik öğrenmenin ve hocanın otoritesini mutlak kabul etmenin bir sonucudur. Yukarıda çok kısaca anlatılan bu yaklaşım, toplumsal sisteme katılmak yerine, o pratiği öğrenildiği yerde ve öğretenin öğrettiği kadar öğrenmek suretiyle tezahür eder. Ne var ki böyle öğrenenler arıza çıkarmayan özneler olacaklardır. Değişmek, ilerlemek, atılımlar yapmak isteyenler bunları sadece bilmediklerini öğrenerek başarmaya çalışırlar. Öğrendiklerini sorunsallaştırma, revize ve inkâr etme pratikleri geliştiremezler.

Bu açmazı anlamak için sadece yaklaşık 1920-60 aralığında Türkiye'den yurtdışına öğrenmeye gidenlerle sınırlı bir çerçeve çizilmekle yetinilecek. Ancak konunun bugüne uzanımları vardır; 1960'larda bitmez.

3

Bu durumda mimarlık özelinde hocanın iktidarına inanan ve mimetik pratiklerle öğrenen, mimetik-olmayan pratiklerle henüz yeni tanışanların geliştirdiği iki öğrenim patolojisini teşhis etmek kolaydır: 1. Ardzamanlı sürekliliği görmemek, 2. Eşzamanlı çeşitliliği görmemek.

Ardzamanlı sürekliliği görmemek, öğrenilen yerde sadece gidilen kurumun hocasındaki bilgiyle yetinmenin sonuçlarından biridir ve o bilginin tarihselliğini fark etmemek anlamına gelir. Oysa her bilgi kendisini vareden sayısız eski ve/veya güncel bilgiyle kurulan çatışmalı ilişkilerle üretilir. Sadece belirli bir yer ve zamanda ve tek kişi eliyle ortaya konmamıştır. Başka eski bilgilerin, deneyimlerin, tartışmaların, hatta kavgaların tanımladığı bağlamda varlık kazanmıştır. Geçmişte onu vareden çatışma ve izlekleri bilmemek onun nihai ve tekil doğru olduğu yanılsamasını yaratır. O belirli zamansal noktada gündemde olan sonuç-durumun tekil doğruyu vazettiğine inanmaya yol açar. Kaçınılmaz sonucuysa, benzer, özdeş veya karşıt verilerle tanımlı mimari bilgi sistemine katılamamaktır. Belirli bir düşünme ve yapma bilgisini o anki ve o hocadaki haliyle öğrenmek ve ona inanmaktır. O zaman arıza teşhis etme ve arıza çıkarma şansı kalmaz. Tek olasılık öğrenilene iman etmektir artık. Belirli bir düşünme ve yapma bilgisini sadece o özgül coğrafi ve zamansal durum ve öğreten öznenin bildiği/savunduğu haliyle öğrenmek anlamına gelir. Sözgelimi, Stuttgart'a giderek Bonatz'dan mimarlık, Paris'e giderek Andre Lhote'dan resim "öğrenenler", Pennsylvania'da Kahn'dan öğrendiklerine iman edenler onlara saplanmak tehlikesiyle yüz yüze olurlar.

Oysa hocalar salt kendi zamanlarına ait değillerdir. Stuttgart'taki hocanın da, diğer hocaların da ardlarında uzun bir mimari düşünce tarihi zinciri bulunur. "Öteki"ni bir külte dönüştürenler o tarihselliği bilmez ve bilmek de istemezler. Bonatz'ın ardında Alman milliyetçiliğinin uzun tarihi vardır. Konstrüksiyona sadakat diye nitelenebilecek yaklaşım ondan birkaç onyıl önce Muthesius, hatta yüzyıl önce Schinkel tarafından da gündeme getirilmiştir. Holzmeister'in mimarisi çok uzak göründüğü Otto Wagner'le bir biçimde bağlantılıdır. Üstelik, bağlantılar öncülleri izlemekle de kalmaz. Daha önemlisi öncüllerin bilinçli inkârıyla da gerçekleşir. Oysa hocaya tabi olanlar bu mimari bilgi zincirlerinden habersiz olur. Onlar için hocanın vazettiği bilgi nihai durumu ifade eder. Aynı durum sanat öğrenimine dışarıya gidenler için



Türkiye'de "öteki"nin bilgisi çok değerlidir. Stuttgart Technische Hochschule'si ve onun hocası Paul Bonatz on yılı aşkın süre boyunca mimarlıkta adeta "kadir-i mutlak" olarak görülecektir. 1955'te İTÜ Mimarlık Fakültesi kadrosu içinde Bonatz (Uğur Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000*, GG, İstanbul, 2007, s. 413).

de geçerlidir. Paris'te Lhote'tan resim öğrenenler onun gerisindeki eklektisist, empresyonist ve postempresyonist resimle olan karşıtlık, ardıllık ve süreklilikleri öğrenmemişlerdir. Doğru yapmayı zaten ondan öğrendiklerini varsayarlar.

Ötekinden öğrenme patolojisinin bir diğer uzanımı olan *eşzamanlı çeşitliliği görmemek* o alanda tek bir doğru güncel yolun bulunduğuna inanmaktır. Öğreten "bilge hoca"nın bildiği ve inandığına bağımlı kalmak demektir. Oysa modern bilgi rejimi içinde bilgi hiçbir yerde ve zamanda tekil değildir. Ortamda daima birbiriyle çelişen yaklaşımlar, tercihler, morfolojiler vardır. Öğrenmek amacıyla ötekiyle hoca-öğrenci ilişkisi kuranlar yalnızca hocanın "söz"üne inanmak durumundadırlar. O yer ve zamandaki çelişik tercih ve düşünme/eyleme yollarını görmezler. Hatta ilgilenmezler de. Hoca doğrusunu zaten biliyordur. Çünkü geleneksel mimetik bilgi rejimi hocaya inanmayı eksen alır. Bilen özne, hoca, yapılması gerekeni bilmekte ve öğretmektedir. Oysa modernitede artık o eski bilen hocalar değil, onlardan farklı konuşan, fark-

lı mimarlıklar öneren olağan kişiler vardır. Söylemler, yaklaşımlar, kavgalar vardır. Tasarım sistemlerine katılmak bu eşzamanlı söylemlere, yaklaşımlara, kavgalara katılmaktır. İçlerinden sadece birini öğrenmek ve onu olası tek yol diye nitelemek, hâlâ eski bilgi rejiminin içinden durup modern bilgileri edinebileceğini sanmaktır. Türkler uzun süre yurtdışında ve içinde bu katılım imkânını kullanmazlar, kullanamazlar. Çünkü hocanın otoritesinden sıyrılamazlar.

O nedenle Almanya'ya mimarlık okumaya gidenler, diğer kurumları, sözgelimi aynı dönemdeki Bauhaus'u bilme gereğini bile duymazlar. Tek bir Türk bile o okula kaydolmak bir yana, ziyarete bile gitmemiştir. Oysa okulun Japon ve Amerikalı öğrencileri vardır. Bauhaus kadar devrimsel öneme sahip bir okula uğramayanlar birbirinden epey farklı, ama *establishment*'ı temsil eden bazı okullara bile rağbet etmeyeceklerdir. Viyana Teknik Üniversitesi, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Breslau, Münih ve Karlsruhe gibi *technische hochschule*'lere kaydolan da uzun süre hemen hiç olmamıştır. Eşzamanlı çeşitliliğe o denli kapalıdırlar ki, o yılların ufuk açıcı Alman mimarlık kitaplarını da satın almazlar. Hoca olarak yüceliği burada onay görmüş Bonatz, Schimitthenner ve Holzmeister kitapları Türkiye'ye ulaşır. Tek sayı *Neue Frankfurt* veya *Bauhaus* dergisi buraya yol bulamaz. Öte yandan hocanın anadili bile bir tür kutsallık kazanır. 1960'lara kadar Almanca Türkiye'de temel mimarlık dili sayılır. Onu eski alışkanlıklarla Fransızca izler. İngilizce ancak 1950'lerden başlayarak egemenlik kuracak, ama o da tekilleşecektir.

Diğer sanat alanlarında da durum pek az değişir. Bu kez Almanya'nın yerini Fransa alır. 1920'lerde sanat alanında devrimler yapılan Almanya'ya uğrayan olmaz. Hemen her ressam "suyun başında öğrenmek için" Paris'e gider, ama oradaki sanatsal eğilimler çoğulluğu içinde yol aramaz. Belki tek istisna oraya devlet bursuyla gitmeyen Fikret Mualla olur. O Paris'te bir tür "arıza" olmayı başaracaktır. Paris o sırada bir tür uluslarüstü altın çağ yaşamaktadır, fakat Türkler o çoğulluğu görmez. Çünkü resim camiasının içinde yaşamazlar. O camia içinde dostları olmaz. Tartışmalarda yer almazlar. Geleneksel dünyadaki sanatsal yönelim tekilliğinin ve o yolu gösteren bilge hocanın otoritesinin hâlâ geçerli olduğunu varsayarlar.[23]

23. Konuya şurada Paris'te Leopold Lévy örneğinde kısaca değinilmektedir: Uğur Tanyeli, "Tanpınar'ın Şehirleri: Paris ve Beş Şehir", *Bir Ses Ormanı: Ahmet Hamdi Tanpınar Kitabı*, haz. Turgay Anar, Şerif Eski, Aykut Ertuğrul, Zeytinburnu Belediyesi, İstanbul, 2022, s. 288.

Bu yaklaşımın diğer bir uzanımıysa, "hoca"ya inanç merkezli bu toplumsal psikolojinin hızla diğer seçenekleri sonraki kuşaklar için de aramamaya yol açmasıdır. Örneğin, doğruyu bilen madem ki Stuttgart Techische Hochschule'sindedir, oraya gitmek öncelikli hedef olur[24]. Türkiye'ye bir hoca davet edilecekse bu Stuttgart Okulu'nun temsilcilerinden biri olacaktır. Buradaki öğrencileri için o en yüceyi ve doğruyu temsil eder. Onu çağırırlar. Bonatz'ın uzun bir Türkiye kariyeri bu sayede vardır; aynı okuldan Schmitthenner ülkeye çağrılacak, ama gelmeyecektir. Onların buradaki eski öğrencileri hep "Stuttgartlı" kalırlar. Onun mimarisini yapmaya çalışırlar. Ama tabii ki, koşulların değişiminin zorlamasıyla farklı yönlere ilerleyebilirler. Ne var ki, İTÜ Mimarlık Fakültesi ile Stuttgart bağlantısı onyıllar boyu sürer. Oraya staja veya konuk olarak gidilecek, burada kısa süreli konuk olarak da öncelikle oradakiler yeğlenecektir. Modern mimarlık tarihi için bile uzun süre orasının hocası olan Joedicke'nin yayınlarına başvurulacak, ama eşzamanlı başka tarihçilerin bazıları çok önemli metinleri aynı ilgiyi görmeyecektir. Sözgelimi, Reyner Banham ya da Manfredo Tafuri Türkiye'de uzun süre meçhuldür. Geç 1980'lerde "keşfedilirler". Hocalar burada kısa veya uzun süreli konuk olarak geldiğinde de durum değişmez. Öğrenciler onun tasarımlarını ve düşüncelerini tartışmazlar. Yıllar sonra da örneğin Holzmeister "kendisinden çok şey öğrendiğimiz yüce hocamız" olarak anılır.[25] Kaldı ki, kimi Türk hocalar için de aynı kutsallaştırıcı tavır geçerlidir.

4

Bu öğrenme patolojisinden kurtulmak için öncelikle geleneksel hoca-öğrenci yarılmasını aşmak gerekir. Bunun anlamı şu: Ressam olmak için bir önemli ressam hocadan resim öğrenmek gerekmediği aşikâr. Bir grafik hocasından grafik, bir mimar hocadan mimarlık öğrenilmez modern dünyada. Resim ortamına, grafik ortamına, mimarlık ortamına, tasarım ortamına (o otopoietik toplumsal sistemlere) katılınır. O camia

24. Bu durum için: Emine Seda Kayım, "1920-1960: İstanbul-Stuttgart Hattı, Kemali Söylemezoğlu'nun Kariyeri Üzerinden Türk-Alman Mimarlık İlişkilerini Okumak", YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Programı, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2010.

25. Örneğin Türk öğrencileri için Holzmeister'in hocalığı ve mimarisi üzerinde eleştirel konuşma imkânı yoktur. Onun öğrencisi olmuş bir mimarın yaklaşımı için: Ziya Payzın, "Mimar, İmar, Mamur", Uğur Tanyeli arşivindeki yayımlanmamış anılar, İstanbul, 2006, s. 58-61.

içinde konumlanılır. Oradaki çeşitlenme içinde bireysel yollar bulmak, icat etmek gerekir. Her anlamda "hocalar"ın otoritesini tartışmak ve genelde öğretilenlerle didişmek gerekir. Dahası hocanın da öğrenciler gibi, olsa olsa farklı biçimde cahil olduğunu fark etmek gerekir.

Bunları başarmak için öğrenmenin bir bilenler oligarşisine katılmak anlamına geldiği eski hiyerarşik epistemik rejimin yıkılması gerekiyor. İtaat ve hocaya sadakat o hiyerarşik rejimde merkezi önem taşır. Sadece öğretene değil, öğrenilenlere de sadık kalınır eski rejimde. Ancak bu argüman, dışarıdan öğrenenin burada yaptığı işleri mahkûm edecek bir parametre olarak yorumlanamaz. Başarısızlığa da işaret etmez. Çünkü öğrenilen her şey reel dünyada, olağan yerel koşullarda değişir, dönüşür, aşınır. Mimetik olarak öğrenilen kaçınılmaz mimetik-olmayan sonuçlar üretir. Çarpılır, çarpıtılır, başkalaşır.

10

Türkiye'de Mimarlık Dergiciliğinin Tarihini Yazmak

MİMARLIK DERGİCİLİĞİ yeni denebilecek bir yayın alanıdır. Mimarlık kitabı yayıncılığıysa geç 15. yüzyılda başlar, ancak dergiler ondan yaklaşık üç yüzyıl sonra geç 18. yüzyılda gündeme gelecektir. Basım teknolojisi mimarlık bilgisinin üretim ve iletiminde kitapla birlikte bir devrim yapar.[1] Mimari değişimlerin üç açıdan farklılaşmasını sağlar. Birincisi, mimarlık bilgisini uluslarüstü kılar, yere bağımlılığından kurtulmasına yol açar, yerötesi hale getirir. İkincisi, mimarlığın çağötesi olmasına yol açar. Önceki çağların mimarlıkları hakkında bilgi üretmeyi ve edinmeyi sağlar. Önceden belirli bir yere ve çağa ait olan mimarlıkların bilgisi, artık daha önce varolmadıkları yerlere ve dönemlere iletilebilir olur. Antik Yunan, Roma ve Avrupa ortaçağı mimarlıkları onları hiç tanımamış yerlerin de bilgi alanına katılır. Her tür tarihselci eklektisizmler böyle bir imkân sayesinde ortaya çıkacaktır. Üçüncü olaraksa, değişimleri hızlandırır. Eskiden Avrupa ölçeğinde yerel mimarlıkların egemenliğinde olan bilgileri taşıyabildiği ve dolayısıyla bilinegelenden farklı mimarlıklarla tanışmayı sağladığı için çeşitlenmeleri çoğaltır.

Sonuçta, mimarlığı geleneksel dünyadakinden çok farklı biçimde kamusallaştırır. Kuşkusuz mimarlık her çağda kamusallaşmaktadır. Mimarlık hakkında konuşmak hiçbir çağda mimarların, inşaatçıların, meslek erbabının tekelinde değildir. Ne var ki, bu konuşma imkânı sembolik bir kamusallaşma şeklindedir. Yüceliği ve önemi üzerinde uzlaşılmış olanlar üzerinde konuşulabilir. Tevrat gibi din kitapları bile

1. Bu değişim için bkz. Uğur Tanyeli, *Mimarlık Düşünmek İçin Verimli Arızalar*, 4. Bölüm: "Mimarlığın Kitabı ve Kitabın Mimarisi", s. 131-92.

bunu yapar. Gezginlerse yüzlerce yıl boyunca yüceliği ve önemi üzerinde bir tür fikir birliğine varılmış olanları anlatırlar. Aslında geniş anlamda mimarlıktan değil, saygıdeğer ve takdim edilebilir oldukları zaten bilinenlerden konuşulur. Modern burjuva kamusallığı çağındaysa bu sınırlılık yıkılır.[2] Herhangi bir üst toplumsal statüye işaret etmeyen, yüce, saygın, kutsal olmayanlar hakkında konuşmanın yolu açılmıştır.

Daha önemlisi, belirli meslek camiaları teşekkül eder. Öncesinde, örneğin, Fransa'da kraliyet *priviléges*'i diye adlandırılan kapalı meslek örgütleri Fransız Devrimi ile birlikte ilga edilir. *Priviléges* kapitalizm-öncesi ekonomiler için tipik olan lonca türü gruplaşmalardır. Yeni meslek camialarıysa öncekilerin aksine soy bağı temelinde çalışmazlar. O belirli mesleği icra etmek o camiaya katılma zorunluluğu tanımlamaz. Gönüllülük ve kişisel tercihlerle oluşur modern meslek camiaları. Bunun için özgül bir mesleki haberleşme ve bilgi aktarım ağı kurmak gerekir. Meslektaşlar arasında sözlü iletişimle sınırlı olan haberleşme yetersiz olmaya başlar. Basılı kitap bu imkânı kısıtlı ölçüde verir. Ama daha 16. yüzyılda bile Avrupa çapında işleyen bir mimari kitap trafiği belirmiştir. İngiltere'de çalışan bir mimar ya da herhangi biri İtalya'da, Fransa'da yapılmakta olan mimarlıkların bilgisinden haberli hale gelir.

On sekizinci yüzyılda kitabın bilgi iletim hızı yeterli olmamaya başlayacaktır. Kitap giderek genelgeçer ve kuramsal olma iddiası taşıyan ve uzun ömürlü olacağı varsayılan mimarlık bilgisinin taşıyıcısıdır. Güncel üretimi olsa olsa kısıtlı ölçüde içerebilir. Dergi, kitabın kodifiye ettiklerinin, kurallar ve ilkeler tanımladıklarının güncel üretim alanındaki somutlaşmalarını kamusallaştırır. Mimarlığı "haberleştirir". Doğrudan haber kavramının doğuşu çerçevesinde düşünülebilir.[3] Belirli bir yerde yaşanmış olanlarla sınırlı bilinirlikteki vuku buluşlar orayı hiç tanımayanların da bilgi alanına gazetenin doğuşuyla katılacaktır. İlk olarak ulusal dillerin egemenlik kurmaya başladığı, belirli coğrafyalarda ulusal ölçekli pazar ekonomilerinin doğduğu bir zaman aralığın-

2. Buradaki kamusallaşma olgusu Habermas'ın tanımladığı bir kuramsal imkândır. Bkz. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Luchterhand, Neuwied am Rhein, ilk baskı: 1962; Türkçesi: *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar, İletişim, 1997.

3. Bkz. Andrew Pettegree, *The Invention of News: How the World Came to Know About Itself*, Yale University Press, 2014.

4. Bkz. Otto Dann, "The Invention of National Languages", *Unity and Diversity in European Culture c. 1800*, Proceedings of the British Academy, haz. Tim Blanning ve Hagen Schulze, s. 121-33.

da ortaya çıkacaktır gazete.[4] Dergiyse bunu önce ulus ölçeğinde yapar. Uluslar belirli bir "mimarlık ülkesi"nin inşasıyla da kurulur. O ulusal dili kullananların onun ait olduğu mimarlık ülkesini inşa etmelerini, çünkü onun içeriğinden haberdar olmalarını sağlar. Aynı değişim sanat, bilim, felsefe, edebiyat alanlarında da süreli yayınların belirişi için geçerlidir. Dolayısıyla, ilk mimarlık dergisinin ulusal dil meselesinin düşünsel bir ilgi alanı haline geldiği Almanya'da yayına başlaması bir rastlantı değildir. *Allgemeines Magazine für die bürgliche Baukunst* 1789-96'da[5] yayında olduğu sırada Almanya henüz bir ulus-devlete dönüşmüş değildir. Ulus-devlet haline ancak bir yüzyıl sonra 1871'de gelecektir. Fransa'daysa 1804'te *Journal des batiments civils et des arts* ilk Fransız mimarlık dergisi olur.[6] 19. yüzyılın son yıllarına gelindiğinde Rusya'dan ABD'ye uzanan bölgede sayısız mimarlık dergisi yayımlanmaktadır.[7]

1

Türkiye'deki durumsa ilk gerçek mimarlık dergisi olan *Mimar*'ın (ad değiştirme sonrasında *Arkitekt*'in) 1929'da başlattığı ve kimi dönemlerde tek başına temsil ettiği uzun bir süreçtir. Bugüne uzanan yaklaşık bir yüzyıllık bir tarihi vardır. Ancak onun öncesinde bir prehistoryasından söz edilebilir. *Genç Mühendis*, *Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti Mecmuası*, *Mühendis Mektebi Mecmuası* gibi üç dergi eski yazıyla yayımlanmışlardır. Onların Cumhuriyet döneminde *Fen Âlemi*, *Türk Mühendisler Ocağının Fen Mecmuası*, *Mühendis Mektebi Mecmuası* gibi kısa süre yayımlanmış yeni yazı ardılları vardır.[8] Hepsi Türkçe olan bu periyodiklerin dışında mimar ve mühendisler tarafından İstanbul'da yabancı dilde yayımlanmış Fransızca *Génie civil ottoman* (1911-14), *Revue technique d'orient* (1910-?) ile Fransızca, Almanca, Osmanlıca *Zeitschrift für Technik und Industrie in der Tür-*

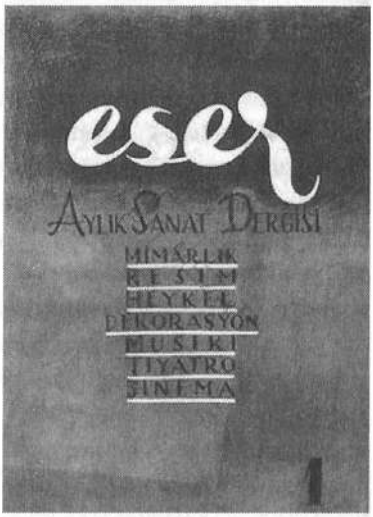
5. Rolf Fuhlrolt, *Deutschsprachige Architektur-Zeitschriften: Entstehung und Entwicklung der Fachzeitschriften für Architektur in der Zeit von 1789-1918*, De Gruyter, Münih, 1975, s. 24 vd.

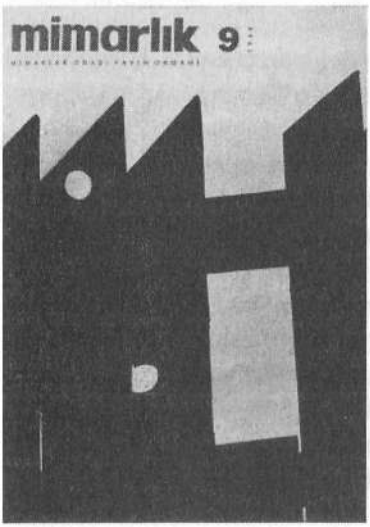
6. Helene Lipstadt, "Early Architectural Periodicals", *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, haz. Robin Middleton, Thames and Hudson, Londra, 1982, s. 51-57.

7. Bkz. *The Journal of Architecture*, 25/7, "Nineteenth-Century Architectural Magazines" özel sayısı, 2020.

8. Cüneyd Okay, "Eski Harfli Mühendislik Dergileri", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 2/4, 2004, s. 629-40.









Türkiye'de mimarlık dergiciliği 1931'de *Mimar/Arkitekt* ile başlar, 2000'lere kadar onlarca yeni yayınla tırmanışı sürer. Örnekler: *Mimarlık: Türk Yüksek Mimarlar Birliği Bülteni* (5/1, 1948), *Eser* (1, Temmuz-Ağustos 1947), *Mimarlık: Mimarlar Odası Yayın Organı* (sayı 9, 1966), *Arredamento Mimarlık* (208, Aralık 2007).

kei/Génie civil ottoman (1916-17?) adlı üç dergi daha vardır.[9]

Genel olarak o Türkçe dergiler mesleki bilgi verme amacına yöneliktir ve ders notu niteliğinde eğitim amaçlı yazılara da yer verirler. Yabancı dildekilerse ağırlıklı olarak yayınlayan meslek gruplaşmalarının, derneklerinin ekonomik çıkarlarıyla bağlantılıdır. İstanbul ağırlıklı olmak üzere Balkanlar'dan Arabistan'a çok geniş bir coğrafyayı kapsar, Avrupa'dan da örnekler veriler. Ünalan onlardaki yazıları şöyle gruplandırır[10]: 1. Altyapı: a) Demiryolları b) Karayolları c) Su Yolları d) Sulama d) Su dağıtım f) Elektrik g) Telefon h) Tramvay; 2. Doğal Kaynaklar: a) Madenler b) Orman ve orman ürünleri c) Tuz; 3. a) Yönetim b) Kent c) İnşaat d) Örgütlenme e) Sanat; 4. a) Ekonomi b) Sanayi c) Askeri konular; 5. Diğer: a) Fiyatlar b) Haritalar c) Resmi, Resmi Olmayan İlanlar, Duyurular, Basın Bültenleri d) Çeşitli Konular e) Reklamlar.

Yine Ünalın'ın saptamasına göre her üç derginin de yönetim ve yazar kadrosuna, redaksiyon komitesine, editörlerine bakılınca, dergide Osmanlı tabiiyetinde Rum, Ermeni, Yahudi, Levanten gibi gayrimüslimlerin ağırlıklı oldukları görülür. Etkin ve yönetici konumunda Osmanlı tabiiyetinde olmayan, ömrünün bir kısmını bu topraklarda yaşayarak ürün veren, çoğunluğu Avrupalı, dolayısıyla yabancı diye nitelenebilecek Levantenler bulunmaktadır.[11] Bu saptamanın ve dergi içeriklerinin işaret ettiği gibi, ilk Türkçe dergiler öğrenme-öğretme amacını önplana alırken, yabancı dildekiler doğrudan kapitalist güdülere hizmet ederler. Türkiye'de çalışmanın pratik meselelerine odaklanırlar. Onların gerçek mesleki haber bültenleri oldukları, Türkçe olanlarınsa haber değil bilgi verdikleri ileri sürülebilir. Dolayısıyla, her iki grubu da mimarlık dergisi diye nitelemek zordur. Bu durum *Mimar/Arkitekt* ile birlikte değişecektir. *Mimar/Arkitekt*'le aralarındaki fark onun gerçek bir meslek dergisi oluşudur. Yabancı dildekiler zaten Birinci Dünya Savaşı eşiğinde ortadan kalkarlar. Bugün o dergilerin pek az sayısına ulaşmak mümkündür. Hizmet ettikleri gruplarla birlikte hedef kitleleri kalmamıştır.

9. Çetin Ünalın, "Mimar ve Mühendisler Tarafından II. Meşrutiyet Döneminde İstanbul'da Yayımlanmış İki Dergi: *Génie Civil Ottoman* (1910) ve *Zeitschrift für Technik und Industrie in der Türkei* (1916)", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 10/2, 2009, s. 59-96; kısaltılmış versiyonu: aynı yazar, "II. Meşrutiyet Döneminde Mimar ve Mühendislerin Kurduğu Dört Dernek ve Yayımladıkları Fransızca Üç Dergi", *Mimarlık*, 358, Mart-Nisan 2011.

2

Bugün mimarlık dergiciliği denildiğinde akla tek tip bir periyodiğin gelmemesi gerektiği açık. Dolayısıyla, ortama bakarak, kimi dergilerin bu işi diğerlerinden iyi yaptığı biçiminde bir değerlendirmede bulunmak, söz konusu karşılaştırma ancak aynı kategorideki yayınlar arasında yapılıyorsa bir ölçüde anlamlıdır. Amacı, içeriği, tiraj sayısı, seçme ölçütleri ve yayımlanma periyodu farklı olan çok sayıda dergiyi eşdeğermiş gibi ele almak, en azından aydınlatıcı olmaz. Kaba bir bakış bile mimarlık dergilerini genelde şöyle bir sınıflamaya tabi tutmaya olanak veriyor: Avangart dergiler, akademik dergiler, örgüt dergileri, misyon dergileri, ticari-mesleki dergiler, popüler dergiler ve devletin tanıtım amaçlı dergileri. Bunlara son yıllarda ortaya çıkan elektronik ortamdaki mimari mecraları da eklemek gerekli görünüyor. Liste, mimarlık camiasındaki, hatta ülke genelindeki farklı kültürel, ekonomik, mesleki tercihleri, beklentileri ve grup ilgilerini yansıtıyor. Ortam türdeş olmadığı için yayımcılık ortamı da türdeş değil.

Kuşkusuz bu genel bir sınıflama. Bugün hiçbir ülkede listedekilerin tamamının varolduğu söylenemez. Örneğin, avangart, öncü kimlikli dergi yayımlayan bir ülke yok. Kuşkusuz bu konuda bir fikir birliği bulunduğu da söylenemez. Avangardın ölümü konusunda karşıt ve yandaş görüşler vardır.[12] Ama, bir ülkede mimarlık ortamının entelektüel zenginliğinin, orada listenin ne denli geniş bir parçasının ne kadar temsil edildiğiyle bağlantılı olduğu da kesin. Çünkü, dergicilik ortamdaki ilgi ve beklenti çeşitlenmesini yansıtıyor. Bu çeşitlenme de doğrudan doğruya meslek camiasının niceliksel ve niteliksel gelişmesiyle bağlantılı. Doğal olarak ne ilgiler, ne de onların dışavurulmasını sağlayan dergilerin kimlikleri sabit değil. Yukarıdaki dergi kategorileri arasında geçişler olabiliyor. Bir dergi popüler kategoride başladığı yaşam serüvenini ticari-mesleki kimliğe dönüşerek sürdürebilir. Örneğin İtalya'da *Casabella* bir ev dekorasyon dergisi olarak ("*La casa bella, rivista per gli amatori della casa bella*" [Güzel ev, güzel ev tutkunlarına yönelik dergi]) yola çıkar, avangart bir dergiye ve giderek ticari bir mesleki pe-

10. Çetin Ünalın, *a.e.*, s. 79. 11. *A.e.*, s. 68.

12. Hâlâ yararlı metinler olarak: Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Belknap Press of Harvard University Press, 1968. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, 1984. Paul Mann, *The Theory - Death of the Avant-Garde*, Indiana University Press, 1991.

riyodiğe dönüşür.[13] Yine de bu çeşit skalası içinde konum değiştirme olanaklarının sınırsız olmadığı biliniyor. Popüler bir yayının avangart hale geldiğinin, akademik bir derginin ticari-mesleki nitelik kazandığının ya da tersinin gerçekleştiğinin çok örneği muhtemelen yok.

Dergilerin kimlikleri türdeş olmadığı gibi tarihsel serüvenleri de değil. Örneğin, dünyanın ilk mimarlık periyodikleri ticari kimlikliydiler. İlk Fransız mimarlık dergisi olan *Journal des batiments civils et des arts* müteahhitlerin bir girişimiydi. Onları neredeyse yüzyıl aradan sonra önce örgütsel, ardından da popüler ve avangart dergiler izledi. Akademik periyodiklerle misyon dergileri en yeni olanlardır.

Türkiye mimarlık ortamı son beş-altı yıldır dergilere yansıyan ilgi ve beklenti ayrışması bağlamında çok yol almış görünür. Ama hiçbir dönemde olmadığı gibi bugün de avangart-öncü dergi yayımlanmıyor. Belki de dünya genelinde avangart veya "angaje" dergiler çağının kapandığı söylenmelidir. Bunlar belirli bir kronolojik aralığa egemen olmuş ve çağlarını muhtemelen kapatmışlardır. Avangart-angaje mimarlık ve genelde tasarım dergilerinin yaşamı 1917'de Hollanda'da *De Stijl: Internationaal maandblad voor nieuwe kunst*'un yayımıyla birlikte başlıyor.[14] *De Stijl* sonraki angaje dergilerin de bir tür prototipi sayılmalıdır. Bunlarda birkaç temel özellik göze çarpıyor. Birincisi, hepsi de öncü bir sanatsal/tasarımsal/mimari konum işgal etme savıyla ortaya çıkarlar. Belirli bir yeni tasarımsal yaklaşıma angajedirler. Ortamı o doğrultuda değişime yönlendirmeyi hedeflerler. Söz konusu çaba hemen daima yayımcısının ya da yayımcılarının kendilerine biçtikleri misyonla bağlantılı olur. *De Stijl* örneğinde olduğu gibi, dergi başlangıçta var olmayan bir akımın, yönelimin tanımlayıcı organı, hatta ona adını vererek varedicisi haline bile gelebilir. *Archigram* dergisi de böyle olmuş, genç bir avangart grubun yayın organı olarak işlev görmüştür. Bu tür dergilerin hiçbirinin ardında güçlü bir yayıncılık şirketinin desteği de bulunmaz. Bulunduğu ender durumlarda ise, *Bauhaus* dergisinde olduğu gibi, dergiyi ayakta tutan şey yayınevi (Albert Langen Verlag) değil, hazırlayanların (Bauhaus'un) çoktan tesis edilmiş bulunan tanınırlığı ve yüksek prestiji olmuştur.

Dolayısıyla, angaje dergilerin organik ekonomik bağlantıları yoktur. Sponsorluğa yaslanabilir veya reklam alabilirler, ama hiçbirinin pa-

13. Chiara Baglione, *Casabella 1928-2008*, Electa, Milano, 2008.

14. Avangart dergilere genel bir bakış: *Rassegna*, 12, 1982. "Architettura nelle riviste d'avanguardia/Architecture in the Avant-Garde Magazines" özel sayısı.

ra kazandırmadığı, tersine hepsinin de mevcut kaynakları bir anlamda harcadığı söylenebilir. Dergi için dışsal olan bu özelliklerin yanı sıra, içeriğin biçimlenmesi de diğer dergilerden radikal olarak farklı olur. Angaje dergiler ürün tanıtımına hemen hiç yer vermezler. Ozenfant ve Le Corbusier'nin dergisi *L'Esprit Nouveau* gibi bazıları kendi yönelimlerine uygun ürünleri kamuoyuna sunsalar da, bunu yaparken reklam amaçlı davranmaktan uzaktırlar. Bu tür bir dergi belirli bir mimari yapıtı yayımladığında bile manifester bir sunuştan vazgeçmez. Giderek, angaje bir dergi için gerçekleşmiş bir yapıyı yayımlamakla bir projeyi, tek sayfalık bir manifestoyu ya da birkaç sayfalık bir makaleyi yayımlamanın aynı mantığa tabi olduğu iddia edilebilir. Dergi, bağdaştığı olduğu akımın ya da yaklaşımın parametrelerine uygun olanı sunarak, kendi tutumuna kamuoyu önünde bir meşruiyet zemini oluşturmaya çalışmaktadır. Ötekileştirdiği, yadsıdığı ürün ve düşüncelere yer vermez.

O halde, angaje dergi için manifester tutum yaşamsal önemdedir. Buysa, içerikten öteye gidip derginin grafik tasarımına kadar uzanır. Bugüne dek yayımlanmış hiçbir angaje dergi dönemi için alışılagelmiş ya da geleneksel bir tasarımla ortaya konmamış, mesajını sadece metinsel değil, grafik araçlarla da iletmeye özen göstermiştir. Bağdaşık olunan tasarım anlayışını sayfa düzeni ve kapakta yansıtmak bunlardan en olağanıdır. Olanak varsa daha öteye de gidilir. Sözgelimi, yine bir Hollanda dergisi olan *Wendingen*, mimarlıkta elişçiliğini ve bir tür biçimciliği öneren Ekspresyonist Amsterdam Okulu'nun gayriresmi yayınıdır. Bu nedenle, derginin her sayısı pahalı kâğıt, özel baskı, elle Japon usulü dikişli ciltleme gibi tekniklerle üretilmiş, her kapak ayrı bir tasarımcı tarafından tasarlanmıştır.[15] Jean Badovici'nin Paris'te 1923' ten başlayarak yayımladığı *L'Architecture Vivant* ise bir portfolyo olarak düzenlenmiş tekil föylerden oluşur. Titiz baskısıyla da düşünselden çok, biçimsele ağırlık veren özgül bir Modernist lüks ürün kimliğini taşır. Amacı da öyle olmaktır zaten. Oysa öncü Sovyet süreli yayınları ucuz kâğıt üzerinde ucuz baskıyla gerçekleştirilmişlerdir. Etkilerini aktivist grafik ifadelerine, kapak tasarımlarına ve içeriklerinin ütopist ufuk genişliğine borçludurlar.

De Stijl sadece ilk öncü tasarım dergisi olmakla kalmaz; en uzun ömürlülerden de biridir. 1917-32 arasında yayımlanacaktır. Sonraki çoğu öncü angaje dergi çok kısa ömürlüdür. Örneğin, El Lissitzky ile İlya

15. Martijn F. Le Coultre, *Wendingen: A Journal of Arts 1918-1932*, Princeton Architectural Press, 2001.

Ehrenburg'un Berlin'de Rusça olarak yayımladıkları ve Rus Konstrüktivizmi ile Batı'daki öncü sanat çevreleri arasında diyalog kurma iddiasındaki *Veşç* 1922'de sadece iki sayı yayımlanır.[16] İlginç olan şu ki, bu tür dergilerin kısa ömürleri ve kısıtlı baskı sayıları onların birer mitosa dönüşmesine katkıda bulunmuştur. Daha uzun ömürlü öncü dergiler için de bu sav geçerlidir. Le Corbusier ve Ozenfant'ın *L'Esprit Nouveau*'su 1920-25, öncü Sovyet dergisi *Sovremennaya Arkhitektura* 1928-32 arasında yayımlanmıştır. Ancak bu kadarı bile her ikisinin de mimarlık alanında etkisi hâlâ duyulan birer efsane olmasına yetmiştir.

Avangart, angaje ve aktivist dergilerin kısa yayın süreleri ve küçük baskı sayılarına rağmen etkili olmaları, büyük oranda hitap ettikleri hedef kitlesinin uluslararası ölçeğinden ve etkililiğinden kaynaklanır. Le Corbusier'nin *L'Esprit Nouveau*'su Moskova'da okunmakta, hiçbir Sovyet resmi kuruluşuyla organik bağlantısı olmayan *Sovremennaya Arkhitektura* Avrupa genelinde abone kaydetmektedir. Bu öylesine uluslarüstü bir aktivist düşünsel üretim ve iletişim ortamıdır ki, dönemin çoğu önemli kişiliği daha o sıralarda bile genel bir Avrupa vatandaşı sayılabilir. *De Stijl*'in beyni Theo van Doesburg, Hollanda mimarlık dergisi *Het Bouwbedrijf*'ta Sırbistan'dan, İspanya ve Polonya'ya uzanan bir ölçekte mimari eleştiri yazmaktadır.[17] Hannes Meyer o yılların bir başka öncü dergisi *Das Werk* için hazırladığı "Die neue Welt" sayısında kendi kitaplığından seçtiği yayınlarla "Çağımıza uygun dergi ve kitaplar" başlıklı bir sunuş yapar.[18] İçinde Fransızca, Macarca, Lehçe, Çekçe, Rusça, Almanca dergiler vardır.

Avangart dergilerin varlık koşullarının, küreselleşme teriminin icadından önce küreselleşmiş olan bir kültür evreniyle ilişkili olduğu düşünülünce, Türkiye'nin avangardın altın çağı olan 1920'lerde neden bu tür dergiler yayınlayamadığı daha iyi kavranır. "Küreselleşmiş" Avrupa entelijansiyasıyla bütünleşmemiş bir ülkede avangart olunamayacağı için, ancak avangart bir yönelime angaje olarak ayakta duran bir dergi de yayımlanamaz. Ne var ki 1970'lerden bu yana, büyük olasılıkla haklı olarak avangardın ölümünden söz edilen bir dünyada bu tür dergi zaten hiçbir yerde yayımlanmıyor. Dolayısıyla, Türkiye'nin avan-

16. Kestutis Zygas, "The Magazine Veshch/Gegenstand/Objet", *Oppositions*, 5, Yaz 1976, s. 113-28.

17. Bunlar için: Theo van Doesburg, *Über europaeische Architektur: Gesammelte Aufsaetze aus Het Bouwbedrijf 1924-1931*, çev. Bernhard Kohlenbach, Birkhaeuser Verlag, Basel, Berlin, Boston, 1990.

18. *Das Werk*, 13/7, 1926.

gartla tanımlanan tarih aralığına isabet olanağını çoktan yitirdiği söylenebilir.

İlk akademik dergiler 1950'lerde Amerikan üniversitelerinde yayımlanmaya başlanan *Perspecta* türünden öğrenci inisiyatifi dergileridir. Ondan daha eski, *Journal of the Society of Architectural Historians* bir mimarlık dergisi olmaktan çok, başka bir kulvarın (mimarlık tarihi disiplininin) malı sayılmalıdır. Yüksek düzeyde kuramsal içerikli ürünler yayımlama iddiasındaki bu ilk dergilerin izinden, bugün dünyanın her yerinde çok sayıda uzmanlaşmış akademik dergi gidiyor. Sözgelimi, sadece mimarlık eğitimi, yapı bilimi, konut, mimarlık tarihi özelinde makaleleri içeren periyodikler var. Ancak, bu yayım bölgesinin giderek kendi içine iyice kapalı bir hal aldığı ve bir tür bunalım yaşadığı gözlemlenmektedir. Çok küçük bir ilgililer grubunun okuduğu pek çok akademik dergi, hemen her ülkede kısmen akademik yükseltme gereksinmelerine hizmet eden bir araca dönüşmüş durumdadır. Sistemin "*publish or perish*" (yayımla ya da yok ol) seçeneğiyle yüz yüze bıraktığı akademisyen kitlesi bu özel alanda içe kapalı ve kimi zaman içeriksiz bir devinim gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla, niceliğin tırmanışı nitelik tırmanışıyla atbaşı gitmiyor.

Akademik dergiler alanında Türkiye'nin çok sağlam bir sicili yok. Bu alandaki ilk örnek, Güzel Sanatlar Akademisi'nin yayım yaşamı 1964'te başlayan *Akademi* dergisidir. Konu alanı sadece mimarlığı değil, genelde sanat ve tasarımı içeren bu erken dergi, çok uzun ve düzensiz aralıklarla on sayı kadar yayımlanıp 1981'de ortadan kalkmıştır. Kurumlaşmayı başarabilen tek mimari akademik periyodik olan *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* ise 1975 yılından bu yana düzenli denemeyecek aralıklarla ve bir YÖK kazasıyla yoluna devam ediyor. Buna rağmen, yazılarının akademik kalitesini her zaman yüksek tutmayı başardığı söylenebilir. Aynı YÖK kazası İTÜ Mimarlık Fakültesi bünyesindeki *MTRE Bülteni* (1975-81), *Yapı Araştırma Kurumu Bülteni* (1975-80) ve *Şehircilik Enstitüsü Dergisi* (1970-81) gibi önemli periyodikleri hızla telef etmiştir.

1990'lardan başlayarak İTÜ, YTÜ ve Dokuz Eylül Üniversitesi bu alanda yol almış durumdalar. Artık pek çok üniversitenin akademik dergi yayınlamaya çabaladığı görülüyor. Ömer İskender Tuluk'un bibliyografyasında 2008'e kadar üniversitelerin çoğu kapanmış toplam 20

19. Ömer İskender Tuluk, "Cumhuriyet Dönemi Mimarlık Dergileri ve Mimarlık Tarihi Yazıları Bibliyografyası", *TALİD*, cilt 7, sayı 13, İstanbul, 2009, s. 487-88.

mimarlık dergisi yayımladığı görülüyor.[19] Ancak Türkiye'de akademik dergi yayınının önünde büyük psikolojik, bürokratik ve tabii ki bilimsel bariyerler bulunduğu inkâr edilemez. Akademik sistemin öğretim üyelerinden uluslararası makale yayını beklediği bu ülkede, söz konusu beklentinin tatmini yolunun öncelikle "yerli uluslararası" periyodikler yayımlamaktan geçtiği hâlâ tam anlamıyla kavranabilmiş değil. Türk akademyası Türk periyodiklerini uluslararası kimlikli kılmadıkça uluslararası sahnede görünür olamayacağını fark etmiş sayılmaz. Diğer taraftansa, Türkiye'nin akademik üretim hızı çok sayıda gerçek akademik periyodiği düzenli aralarla yayımlayarak uluslararası indekslere sokmaya yeterli görünmez. Çok sayıda akademisyenin az sayıda yazı üretmesi gerçeği başka alanlarda olduğu gibi mimarlık için de geçerlidir. Ancak, bunun tersi de aynı oranda doğru. Akademik dergiler özeli bir yana, tüm Türk mimarlık dergilerinin içeriğine hızlı bir göz atışla bile, bütün dergilere hemen hemen aynı kişilerin yazı yetiştirdiği görülecektir. Bu bazılarının çalışkanlığını olduğu kadar, yazıların içeriğinin kaçınılmaz düşüşü gerçeğini de ifade etmektedir. "Yazabilenler" sürekli yazarak, her konuda yazmanın getirdiği "ahlak bozucu" etkiden de muzdarip olmaktadırlar. Kaldı ki, kimi dergilerin reel veya sürreel olarak indeksli kimlik kazanmaları, onların akademik yükseltmelerde talep edilen indeksli makale beklentisine hizmet etmekten başka işlevlerinin olmadığını düşündürtür. Birkaçı hariç dağıtılmaz, camia tarafından izlenmezler.

Mesleki-ticari dergiler, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de mimari periyodik yayıncılığı alanının erken ürünlerini oluşturur. Daha önemlisi, mimari ortam her yerde büyük oranda onlar tarafından biçimlendirilir. Ortam bir dergiyi taşıyabildiği zaman önce ticari derginin belirmesi rastlantı değildir. Çünkü, bu dergiler mesleki iletişimi sağlarlar. O meslekte çalışanlar hem bağlantılı etkinlik alanlarındaki vuku buluşlardan, hem de kendi meslektaşlarının ürettiklerinden dergi aracılığıyla haberdar olurlar. Bağlantılı etkinlik alanları ise, mimarlığın gerçekler dünyasında varlık kazanmasını sağlayan ekonomik alanlardır. Örneğin, yapı endüstrisi, müteahhitlik sektörü vs. Dolayısıyla bu tür dergiler kaçınılmaz olarak ticaridirler; satışla ve özellikle de reklam geliriyle ayakta dururlar. Yukarıda da belirtildiği gibi, avangart ve akademik dergiler için bu iki olanak (ya da dezavantaj) söz konusu değildir. Onlar çok az sayıda satılabilirler ve gelirleri her zaman giderlerinden az olabilir. Hatta, daima öyledirler ve açıklarını başka mali desteklerle kapatırlar. Başarıları da "piyasa"da tutunabilmelerine bağlı ol-

maz. Bir avuç ilgilinin eline ulaşan bir avangart ya da akademik dergi yeryüzünün etkili organlarından biri kimliğini pekâlâ taşıyabilir. Onun kaç tane satıldığından önemli olan, kimlere ulaşıp ne kadar ciddiye alındığıdır.

Bu ön açıklamanın ardından, mimarlığın kapitalist sistem içinde tanımlanmış bir etkinlik olarak belirdiği her yer ve zamanda, önce neden ticari mesleki derginin belirdiği ortaya çıkar. O yüzdendir ki ilk Fransız mimarlık dergisi olan *Journal des Batiments Civils* bir müteahhit, Helene Lipstadt'ın deyişiyle "mimarın geleneksel düşmanı" tarafından yayımlanacaktır. Kökenini de *Almanach des Bastiments* (Yapılar Almanağı) adlı inşaat meslekleri yıllığı oluşturmaktadır.[20] Sadece bu bile 19. yüzyıl dergisinin sonraki yüzyılda yaşanacak yayıncılık sorunsallarından uzak olduğunu kanıtlar. Henüz tüm yapım meslekleri aynı çatının altında varolabilmekte, dergi bunların giderek karmaşıklaşan yapı üretim etkinlikleri içinde artık geleneksel sözlü araçlarla gerçekleştiremedikleri iletişimi sağlamaktadır. Bu iletişimin önemli bir parçasını da müteahhit-mimar diyaloğu oluşturmaktadır. O kadar ki, bazen İngiliz *The Builder* örneğinde olduğu gibi, yapımcıların çıkardığı derginin aynı zamanda bir mimarlık dergisi işlevi görmesi de olanaklıdır. Türkiye'deki, bu bölümün ilk altbölümünde değinilen ilk meslek dergilerinin de böyle olduğu aşikâr.

Türkiye'deki ilk "gerçek" ticari mesleki dergi *Mimar/Arkitekt*'tir. 50 yıllık yaşamı boyunca sadece satış ve reklamla ayakta durmayı başarabilmesi ise ilginç görünür.[21] Ancak *Mimar/Arkitekt* ne kâr, ne de zarar eden yapısıyla daha çok bir "kendi yağıyla kavrulma" başarısı ve özveri ürünü sayılmalıdır. Bir başka ticari mesleki derginin belirmesi için eşik 1941'dir. O yıl ilk *Yapı* dergisi yayıma başlar ve ancak 1943'e kadar yaşayacaktır. 1947-48'de sadece iki sayı yayımlanabilen *Eser* ise aynı zamanda Ankara'da yayımlanan ikinci mimarlık dergisidir. Belli ki, Ankara'nın ticari destek potansiyeli neredeyse bugüne dek hep kısıtlı kalacaktır. Onu İstanbul'da yaşamını on sayı sürdürebilen *Mimarlık ve Sanat* izler. Kaydadeğer bir tasarım kimliği olan ilk dergi de odur. Bu alanda bir atılım için 1970'leri beklemek gerekmiştir. Yayımına 1974'te başlayan *Yapı* bu tür ilk dergidir; Yapı Endüstri Merkezi ile olan bağlantısı sektörle kurduğu organik bağlantıyı kanıtlar. *Çevre* ise

20. Bkz. dipnot 6.

21. Ayrıntılı bir içerik dökümü için: Neval Konuk, *Arkitekt Kaynakçası 1931-2003*, Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul, 2004.

(1979-81) bu organik bağlantıdan yoksun olduğu için sadece on sayı yayımlanıp iflas edecektir. 1980'lerin ikinci yarısında bu alanda bir patlama yaşanır. Büyüyen yapı sektörü dergi yayımcılığının ekonomik açıdan çekici hale getirir. Büyük medya grupları da ticari-mesleki dergi yayımlamaya bu sayede girişirler; 1990'ların ekonomik bunalıma kadar da ortamı zorladıkça zorlamışlar, derginin kapasitesini içerik üretme ve satış imkânları bağlamında takatının ötesinde şişirmişlerdir.

İlk örnekleri geç 19. yüzyılda beliren popüler dergiler ticari-mesleki dergilerden en azından ekonomik arkaplanları bağlamında çok farklı değillerdir. Satış ve reklamla ayakta dururlar. Ancak ticari mesleki dergiler öncelikle mesleğin kendi içindeki hizmet grupları arasında iletişim sağlarlarken, popüler dergiler hizmet verenler (mimarlar, yapı malzemesi üreticiler vs.) ile talep edenler (müşteriler ya da mimarlığı sadece kullananlar) arasında bağlantı kurarlar. En büyük baskı sayılarına ulaşanlar ve yayın yaşamlarını en uzun zaman sürdürenler de yine ticari dergiler ile popüler olanlardır. Her iki grubun da hedef kitlesi iyi tanımlıdır. Dolayısıyla, bu tür süreli yayınlar kararlı tercihlere yaslanır. Popüler dergilerin en yaygın örneğini dekorasyon süreli yayınları oluşturur. Bunlar meslek çevreleri ile orta ve üst orta sınıf arasında aracı rol oynarlar (Bkz. 8. Bölüm: "Toplumsal Mimarlık Kavrayışının Tarihini Yazmak").

Şaşırtıcı olan, Türkiye'de popüler dergiciliğin aşırı gecikmiş başlangıcıdır. İlk dekorasyon dergisi olan ve 1976'da yayımına başlanan *Ev Dekorasyon* hem kısa ömürlü olacak, hem de bir yayıncılık başarısı tanımlamaktan uzak mütevazı bir yaşam sürdürecektir. Ancak 1989'da *Arredamento Dekorasyon*'un yayın yaşamına girişinin ardından gerçek bir patlama yaşanır. *Arredamento Dekorasyon* bu alandaki yeni potansiyeli ortaya koyar ve hatta harekete geçirir. Bu lezzetli pastadan pay almak isteyenler alana hızla saldıracaklardır. Erken 2000'lerde çevrimiçi yayın alanının doğuşuna kadar bu sektör, baskı sayısı açısından olmasa da, dergi sayısı açısından dünyadaki en kalabalık sektörlerden birini oluşturacaktır. Türkiye'deki gecikmişliğin ya da ticari-mesleki dergilerle popüler dergilerin ilk yayın tarihleri arasındaki çok uzun aralığın nedeni ise sorgulanmayı bekliyor. Öte yandan, ortada bir gecikme olmadığı da düşünülebilir. Belki Türkiye'de ilk ticari-mesleki dergi *Arkitekt* gereğinden daha erken, aceleci bir çabanın ürünü oluşundan ötürü, diğerinde gecikildiği biçimindeki yanılsamaya neden olmuştur. Gerçekten de *Arkitekt*'in ticari niteliğinin neredeyse ihmal edilebilir olduğu düşünülürse, varlığının çok güçlü bir kapitalist itkiye yaslan-

madığı anlaşılacaktır. Dolayısıyla, aslında ticari-mesleki dergiciliğin gerçek başlangıcı 1929 değil, 1980'ler olmalıdır.

Türk popüler mimari medyası gecikmiş olsa da olmasa da, dünyadaki benzerlerinin geçtiği süreçlerden geçmektedir. Örneğin, popüler dergi kategorisinden ticari-mesleki dergi kategorisine geçiş dünyada da görülen bir eğilimdir. Örneğin *Domus* ve *Casabella* dekorasyon dergisi olarak başladıkları yaşamlarını bugün ciddi mimari periyodikler olarak sürdürüyorlar. *Arredamento Dekorasyon*'un 1989'da 101. sayıdan başlayan ve *Arredamento Mimarlık* biçiminde bir ad değişikliğiyle de somutlaşan yaşam öyküsü[22] benzer nitelikte görünüyor. Ortamda mesleki dergiye yönelik talep güçlüyse, derginin fazla zorlanmadan böyle bir kulvar değişikliği yaşaması olağandır. Ancak kulvar değişikliğinde başarılı olabilmenin yolu belirgin bir gelenek çizgisi oluşturmaktan geçiyor. Başka bir deyişle, kulvar değişikliği veya yönelim revizyonu derginin bir anlamda kurumlaşmasıyla mümkündür. Üstelik risklidir. En azından *Arredamento Mimarlık* örneğinde olduğu gibi, uzun bir zaman aralığında ve adım adım gerçekleşmelidir. Unutulmasın ki, dergiler belirli hedef kitlelerce satın alınırlar ve tanımlı bir hedef kitlenin değişmesi hiçbir reklam kampanyasının başaramayacağı kadar zor bir iştir.

Misyon dergileri sponsorlar tarafından desteklenen ve ana amaçları mimarlık dünyasında 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan entelektüel eğilimleri taşımak olan dergilerdir. Bir oranda da olsa yerlerini aldıkları avangart dergilerin aksine, manifester ve/veya taraflı değil, adeta soğukkanlıdır bu tür süreli yayınlar. Bu dergi modeli 1960'larda İtalya'da belirir. *Ottagono*, *Lotus*, *Rassegna* ve son olarak da çok cılız biçimde *Materia* tarafından temsil edilen bu grup erken misyon dergileri iki kesimlidir. Derginin ön kesiminde düşünsel içeriği geniş bir makaleler dizisi yer alır, arka kesim sponsor firmaların haber-reklam türü tanıtımları için kullanılır. Derginin ikinci parçası ön kesimle koparılıp atılabilecek kadar ilişkisizdir. Bu tür dergiler uluslararası bir yaygınlıkta dağıtılır, aranırlar ve *Materia* hariç, ciddi entelektüel odak işlevi görmüşlerdir.

Misyon dergisi tipolojisi 1970'lerde ABD'ye taşınınca belirgin bir yapı değişikliği yaşar. *Oppositions* ve ardından *ANY* İtalyan dergilerindeki ikili yapıyı göstermez; sponsorlarını sadece belirtmekle yetinirler.

22. Derginin bir içerik envanteri niteliğindeki şu yayına bakınız: *Arredamento Dekorasyon + Mimarlık. 100+50*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul, 2002.

İçerikleri ise tümüyle kuramsal ağırlıklı olma iddiasıyla biçimlendirilmiştir. Tıpkı İtalyan öncülleri gibi onlar da ticari yayımcılık kurallarına göre çalışmazlar. Kazanç sağlamaları enderdir. Hemen daima kısa periyodlu, genellikle aylık olan popüler ve ticari dergilerin aksine, misyon dergileri uzun periyodlu (üç ayda bir, altı ayda bir gibi) yayımlanırlar. Yine onların aksine, piyasada periyodlarında tanımlanan aralık kadar kısa süre kalmazlar. Kimi sayılar yayımının üstünden yıllar geçtiğinde bile hâlâ stoktan temin edilebilir. Aranır da...

Türkiye'de misyon dergisi mevcut değil. Olsa olsa *XXI*'in (2000-bugün) başlangıçta Tepe Grubu tarafından desteklenişi bağlamında misyon dergisi tipine benzer kimlikte olduğu söylenebilir. Bu derginin kendine kamusal bir eğitici rol tanımlayarak yola çıkması bir misyon iddiasından kaynaklandığını gösterir; ancak misyon dergilerine özgü belirgin bir kuramsal ağırlık ve uzmanlaşma savını benimsememesi nedeniyle, popüler dergiler kervanında değerlendirilmesi daha doğru olur.

Meslek örgütleri tarafından yayımlanan dergiler belki de dünyadaki en geniş grubu oluşturur. Hemen her mimari meslek örgütü dergi yapmaya girişmiştir. En eski örnek, dünyadaki en eski mesleki örgüt olan Britanya Mimarlık Kurumu, RIBA, tarafından 1893'ten bu yana yayımlanan *Journal*'dır. Türkiye'deki ilk örnek ise Türk Yüksek Mimarlar Birliği tarafından yayımlanmaya başlayan *Mimarlık* (1944-53) dergisidir. O günden beri Türkiye'deki mimari örgüt dergilerinin, biçimi dönemlere göre değişse de, bir tür rol çatışması yaşadıkları söylenebilir. Örgüt dergileri bu temel niteliklerini vurgulamak ve onda odaklanmak yerine, ya mimarlıkla doğrudan ilişkili olmayan rollere soyunmuşlar ya da pek çok çelişen rolü birlikte oynamaya kalkışmışlardır. Bunda hedef kitlenin uzun süre çok küçük oluşu kuşkusuz etkilidir. Örneğin ilk *Mimarlık* yapısı ve içeriği bağlamında *Arkitekt*'ten çok farklı görünmez. Önemli fark ise, derginin yayın yerinin *Arkitekt*'in aksine Ankara oluşundan kaynaklanır. Derginin yayıncıları neredeyse *Arkitekt*'in Ankara versiyonunu yapmayı amaçlamışlardır.

1963'te yayımlanmaya başlayan ve yayını hâlâ süren Mimarlar Odası'nın *Mimarlık* dergisi[23] ise başka rol çatışmaları yaşayacaktır. İlk yılların sorunu derginin ayrışmamış kimliğine ilişkindir. Küçük Türk meslek camiası bu dergiden mimarlığa ilişkin hemen her şeyi birden

23. İçeriği için: Sehernaz Güvenbaş, N. Müge Cengizkan ve Tuğçe Selin Tağmat (haz.), *Mimarlık Dizini 1-325 (1963-2005)*, Mimarlar Odası Yayınları, Ankara, 2005.

bekler. Dergi hem örgütsel bir haberleşme bülteni olacak, hem kuramsal çalışmalara yer verecek, hem proje ve yapı örnekleri sunacak, hem yarışmaları yayımlayacaktır. Özetle, dergiden farklı kategorilerdeki dergilerin hepsinin işlevlerini topluca yerine getirmesi istenir. Çünkü camia henüz düzenli dergi izlemeye alışık değildir. Bir oda dergisinin bütün dergi türlerinin işlevlerini topluca yerine getiremeyeceği ve getirmemesi gerektiği düşünülmez. Zaman bu rol çatışmasını tasfiye edecek yerde, onu farklı rol tanımlarıyla daha da çetrefil hale getirir. 1970'lerin başlarından itibaren dergi giderek belirgin bir siyasal angajman içine girecektir. Meslek çevrelerinin iç iletişim aracı olabilecek bu yayın organı, bu kez ülkesel politikalarını dönemin sol eğilimleri çerçevesinde eleştiren bir süreli yayına dönüşür. Mimarlık kuşkusuz sadece mesleki bir sorun değil, global politikaların somutlaşma alanlarından da biridir. Dergi bunu dikkate alır. Ama ona ağırlık verir.

1980 darbesi derginin kapanmasına yol açacaktır. Birkaç yıl aradan sonra yeniden yayımlanmaya başladığında, siyasallık ülkede hemen hemen her alanda olduğu gibi *Mimarlık*'tan da tardedilmiştir. Yayıma yeniden başlayan kadro, tercihini iyice mecrasız kalmış kuramsal çalışmalardan yana kullanmak zorunda kalır. Ardından her yeni yönetim az çok farklılaşan, ama daima derginin bir haber bülteni olmasıyla yetinemeyen yeni içerik formlarını dener. Derginin kurulduğundan beri sürekli bir kimlik bunalımı içinde olduğunu söylemek abartı olmamalıdır. Bu belki Mimarlar Odası'nın da kendi özgül kimliğine bir türlü karar veremeyişiyle ilintilidir. Oda bir siyasal organ mı, bir sivil toplum örgütü mü, bir mesleki dayanışma derneği mi, yoksa meslek çıkarlarını ve mesleki belleği koruma aracı mı olacaktır? Oda zaman zaman bunların herbirine ayrı ayrı yatırım yapıp birinde karar kılamadıkça, dergi de bunu başaramaz. Sorun şu ki, son yıllarda iktidar Oda'yı hedef tahtasına oturtunca, derginin ve Oda'nın yaklaşımı sağlam ve gerçekçi bir zemin bulur. Politikasını 1970'lerde eleştirildiği şekilde eleştirme imkânı kalmamıştır; yeni eleştirel güzergâhlar tanımlamaya yönelir.

Oda şubelerinin çoğullaşmasıyla ve artan özerkleşmesiyle birlikte doğan yeni şube dergilerinin getirdiği çeşitlenme ayrıntılı irdelenmelidir. Mimar sayısı artmış, örgün mimarlık hizmeti verme kapasitesi tırmanmıştır. Örneğin Bursa Şubesi *Güney Marmara Mimarlık* (1987), İzmir *Ege Mimarlık* (1991), Antalya *Batı Akdeniz Mimarlık* (1996), İstanbul *Mimarist* (2001), Kayseri *Tol* (2003), Sakarya *Mimart* (2004), Balıkesir *Megaron Balıkesir* (2006) ve Konya *Mimaran* (2007) dergilerini yayımlamaya başlayacaktır. Bunlardan sadece *Mimarist* ve *Ege Mimar-*

lık ulusal bir yaygınlık ve kararlılık kazanmış görünür. Eldeki kısıtlı parasal olanaklara, kısıtlı ürün ve yazı kapasitesine karşın, dergi yayımlamak anlaşılan hâlâ çekicidir. Derginin bir tür iktidar aracı olduğunun farkına yeni varılmakta ve Oda bünyesinde bu olanağı yerel olarak kullanma hevesi sürekli tırmanmaktadır. Fakat internet yayıncılığı, dünya genelinde de büyük ölçüde olduğu gibi, burada da o imkânı sekteye uğratmıştır artık.

Burada irdelenecek son kategoriyi devlet kurumları tarafından yayımlananlar oluşturuyor. İlk ikisi Bayındırlık Bakanlığı tarafından yayımlanan *Bayındırlık İşleri Dergisi* (1934-79) ve Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yayımlanan *Vakıflar Dergisi* (1938 - bugün) olur. İlki devlet kurumlarınca yaptırılan inşai ürünleri tanıtır. İkincisinin içeriğiniyse yayıncı kurumun olağan işlevine uygun olarak vakıf eserlerle ilgili makaleler oluşturur. Vakfiye transkripsiyon ve çevirileriyle vakıf yapılar hakkında historiyografik çalışmalardır bunlar. Bunların çok önemli kesimi mimarlık tarihi alanında güvenilir veri olarak kullanılabilir. *La Turquie Kemaliste*[24] (1934-49) ile *Güzel Sanatlar*[25] (1939-40) dergileri ise doğrudan mimarlık dergileri olmaktan çok bir tür genel kültür dergileridir. Çok yüksek basım ve tasarım kaliteleri vardır. İlki özellikle yurt dışına yönelik bir propaganda dergisi de sayılabilir. Fransızca ve kısmen de Almancadır. Ankara'da yeni inşa edilen yapıların açıklama ve değerlendirmelerini değil fotoğraflarını bolca içerir. *Güzel Sanatlar*'ınsa yerli bir okuyucusu vardır. Sanat ve daha çok sanat tarihine odaklanır. Ancak içinde bazıları hâlâ kullanılabilir mimarlık tarihi metinleri de yer alır.

Bu dergilerin merkezi yönetimin, devletin, iktidarların mimarlığa bakışını anlamak için özellikle yararlı oldukları söylenebilir. Örneğin, sayısız mühendislik ve mimarlık yapıtı içerdikleri halde, hiçbirinin müellifinin adı dergilerde yer almaz. Onlar belli ki tasarımcılarının değil devletin ürünleridir. Oysa o mühendislik ve mimarlık yapılarının hepsi belirli kişiler tarafından tasarlanmıştır. Yönetimlerin onların emeğini hiçe saydığını iddia etmek yanlış olmaz. Bugün bile durum

24. Genel değerlendirme: *Kemal'in Türkiye'si, La Turquie Kamâliste*, Boyut , İstanbul, 2012 ve Büşra Türkân Okumuş, "Türkiye'de Modernleşme ve Propaganda: Yeni Cumhuriyet'i Tanıtmak, *La Turquie Kemaliste* Dergisi (1934-1948)", İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü yayımlanmamış yüksek lisans tezi, 2017.

25. Bir değerlendirme: Bülent Yanık, "*Güzel Sanatlar* Dergisi: 1939-1949", Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, 2002.

değişmiş sayılamaz. Sözgelimi Ankara'da Cumhurbaşkanlığı Kompleksi'nin ya da İstanbul'da Çırağan Adliyesi'nin mimarlarının adlarına, hele hele projelerine ulaşmak imkânsız gibidir. Oysa ABD'de Beyaz Saray'ın ayrıntılı projelerine internetten bile erişilebilir. Özellikle merkezi yönetimin ısrarla sürdürülen bu yaklaşımı Türkiye'de mimarlığın kamusallaşmasının önünde sağlam bir bariyer oluşturur. Kamu otoritesi mimarlığı yüzyıllardır iktidarının bir yan ürünü gibi görür. Ancak devlet-dışı aktörlerin çabalarıyla bir kamusallaşma imkânı yaratılır. Bu bağlamda devlet modernleşme ve değişimin önünde bir mimari yasaklama mercisi olarak çalışıyor denebilir.

11

Mimari Polemiğin ve Sansasyonun Tarihini Yazmak

MİMARLIKTA POLEMİK çok karmaşık uzanımları olan bir tartışma pratiğidir. Yapıcı olup mimari davranış ve vuku buluşları yönlendirmeye yaradığı kadar yıkıcı sonuçlar da üretir. Eleştirel bir düşünsel zenginlik içerebildiği kadar ortamı haksızca terörize de edebilir. Öyle ki 1868'de Viyana Operası'nın iki mimarından biri olan van der Nüll yapıya yönelik sert polemiklerden ötürü intihara teşebbüs etmiştir.[1] Bugün döneminin önemli bir eseri sayılan yapı, o sırada Viyana'daki sert polemikçi ortamın biçimlendirdiği yoğun eleştirel atmosferin beğeni tartışmaları hakkında çok şey söyler. O ortamı ve polemiklerini eşzamanlı ve ardzamanlı olarak ciddiye almak gerekir. O halde, mimarlık metinleri üretmenin, mimar ve mimarlık üzerine düşünsel üretimde bulunmanın, hatta (sofistikasyon ya da akademik kalite içermeyebilen) polemikler yapmanın nasıl bir toplumsal zeminde mümkün olduğunu tartışmak gereklidir. Çünkü, mimarlık, sadece inşai ve tasarımsal bir ortamda değil, onların yanı sıra bir de konuşulabilirlik/yazılabilirlik ortamında varlık kazanır. Mimarlığın modern kamusallığı ve kamusallaşması bu demek.

İnşai ve tasarımsal olan gerçekleşmeler de sözel ve sözlü olanlar gibi, farklı kalitelerde ortaya çıkıyorlar. Dolayısıyla, ne çok yapı inşa etmek, ne de mimarlık konusunda çok konuşmak zorunlu olarak özgül birer marifet olabiliyor. Birbirinden çok farklı inşai nitelikte ürünler, birbirinden çok farklı tasarımsal sonuçlar ve doğal olarak birbirinden farklı metinsel ve sözlü konuşma mecra ve kaliteleri var. Burada tasar-

1. Harry Francis Malgrave, "Introduction", Otto Wagner, *Modern Architecture: A Guidebook for his Students to This Field of Art*, çev. ve Giriş: Harry Francis Malgrave, The Getty Center, Santa Monica, 1988, s. 5.

lamanın, yapmanın ve konuşmanın kalitesi meselesi üzerinde durulmayacak. Kaldı ki, hangi alanda olursa olsun, kalite tartışması epey müphem bir konu. Kuşkusuz, az konuşmak, aynı zamanda da kaliteli konuşma üretme ihtimallerinin azaltılması demek olduğundan, ayrıca sorunlu. Buradaki amaçsa çok daha dar ölçekli bir araştırmaya girişmek, "kavgacı" söz üretiminin nasıl bir toplumsal ortamda niceliksel ve niteliksel olarak verimli bir uğraş haline gelebildiğini ve gelemediğini sorgulamak.

Mimarlık ve mimarlar üzerinde eleştirel konuşmanın ve polemiğin tarihinin çok uzun bir geçmişi yok. Ancak polemik olarak nitelenebilir "yazın"ın tarihine özel bir çerçeve çizmek gerekir. Yazılı eleştirinin akademik denebilecek bir türünün de bulunduğu aşikâr. "Mimarlık kuramı" adı altında toplanan metinlerin hemen hepsi tartışma ve eleştiri niteliğindedir ve onları "akademik" diye tanımlamak mümkündür. Bunlar çoğu zaman geniş polemiklere de yol açarlar. Ama bizatihi polemik değillerdir. Sayısız modernist mimari düşünce metni özellikle meslek çevrelerini aşıp geniş toplum kesimlerine ulaştığında polemiklere yol açmıştır. Le Corbusier'nin *Vers une architecture*'ü yayımlandığında (1923) böyle polemiklerle karşılaşmıştı. Yapıların da polemiklere hedef olduğu sık sık görülür. Hatta, gülünç ama asabi bir eleştirel kimlik tanımı bile yapılmış, Le Corbusier Alexander von Senger tarafından "mimarlığın Lenin'i" olarak nitelenmiştir.[2] Yapıları eksen alan çok tanınmış polemikler de vardır. Örneğin, Eiffel Kulesi (1889) de inşa edilmeden önce bile bir dizi sert, hatta insafsız polemiğin hedefi olmuştu.[3] 14 Şubat 1887'de çok ünlü "Monsieur Eiffel'in Kulesine Karşı Protesto" başlıklı bir metin *Le Temps* gazetesinde yayımlandı. Besteci Charles Gounod ve Jules Massenet, yazar Guy de Maupassant ve Oğul Alexandre Dumas, şair François Coppée ve mimar Charles Garnier gibi çok tanınmış adların imzalarını taşıyordu. Gustav Eiffel bu metne bir de yanıt yayınlayarak polemik döngüsünü tamamlayacaktı.[4]

Bu yukarıdaki "polemik döngüsü" terimine getirilecek açıklama polemiğin ne olduğunu kısmen aydınlatabilir. Polemiğin varlık nedeni

2. Alexander von Senger, *Die Brandfackel Moskaus. Das sogenannte neue Bauen als Ausdruck des Lebenszerfals*, Zürih, 1931.

3. "When the Eiffel Tower was a subject of controversy", https://www.toureiffel.paris/en/news/history-and-culture/when-eiffel-tower-was-subject-controversy (Erişim: 8 Haziran 2024).

4. Metinleri için bkz. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k231310n# (Erişim: 8 Haziran 2024).

belirli bir konuda itiraz, muhalefet, eleştiri yapma niyetidir. Onun polemik olması için oradaki argümanların çürütülmesine ve eleştiri konusu yapılan ürün ya da olgunun savunulmasına yönelik karşı argümanların dile getirilmesine ihtiyaç vardır. Polemiğe yönelik tepki yanıt formunda, eleştirilenin düzeltilmesi veya yanlışlanması şeklinde olabilir. Bunların hepsinin de kamusal alanda dile getirilmesi, yazılı veya çizili veya kamusal ölçekte sözlü mecralarda ifade edilmesi gerekir. Polemik bir tür kurallılık göstermeli, adeta maç gibi olmalı, karşılıklılık içermelidir. Ne var ki, ender olarak böyle olur. Kuşkusuz tek taraflı olan, sadece eleştiri dile getiren, ama yanıt verilmesi beklenmeyen, verilmeyen ve verilemeyen başka polemik türleri de vardır. O durumda eleştiri sadece dile getirilir, hedef kitlesine medya aracılığıyla iletilir, konuya ilişkin bir toplumsal farkındalık oluşturulur veya oluşturmaz. Görevi de orada biter. O bir tepki türüdür, ancak aynı mecrada yanıtlanması gerekmez. Fiziksel çevre bilinci veya ters-bilinci oluşturur. Çevre etkilerine maruz kalanlara bir dışavurum imkânı verir. Ona yönelik tepkilerin eşzamanlı da olması gerekmez. Etkileri üzerine onyıllar sonra bile yorum yapma imkânı verir. Örneğin, Daumier'nin yaklaşık 1830-70 arasında Paris'in radikal değişim evresi üzerine yaptığı karikatürler bugün o dönemdeki toplumsal tepkileri kavramak için başvuru belgeleri olarak kullanılır.[5]

Her iki anlamda da polemikçi etkinlik ancak modern kamusallığın inşasıyla mümkündür ve aynı zamanda modern kamusallığı inşa eden pratiklerden biridir. Habermas'ın terminolojisiyle,[6] ancak yüceliği toplumsal olarak onay görmüş olanların görünürlük kazandığı sembolik kamusallık çağında polemik yoktur. Polemik, siyasal ve toplumsal yüceliğe sahip olup olmamanın anlamını yitirdiği, tüm öznelerin ve tüm mimarlık ürünlerinin görünürlük hakkı kazandığı modern burjuva kamusallığı çağında mümkün olabilir; çünkü o zaman meşruiyet kazanır. Hatta ancak o zaman bir teknik altyapısı icat edilir. Basım devrimi, periyodik yayınların belirmesi ve nihayet dijital mecraların doğuşuyla bağlantısı içseldir. O nedenle burjuva kamusallığı öncesinde, örneğin cami mimarisini eleştirmek, bugün sıklıkla yapılageldiği gibi mimari kalitesini tartışma imkânı yoktur. Yüzyıllar boyunca ibadet mimarisi-

5. Bu kullanım imkânından şurada yoğun biçimde yararlanılmıştır: David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, Routledge, New York ve Londra, 2003.

6. Özgün Almanca metin: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Suhrkamp, yeni baskı 1990 (1962).

nin simgesel bir kamusallığı vardı. Zaten yüceliği üzerinde fikir birliğine varıldığı için simgesel bir görünürlük ve dolayısıyla tartışılmazlık statüsü kazanmıştı.

Meseleye böyle bakılınca, kabaca dört dönemli bir genel polemik tarihi manzarası çizmek için elde veriler var. İlk dönem mimarlığın sözlü kültür kapsamında konuşulmasıyla tanımlıdır. İkinci dönem özgül bir mimarlık yazınının doğuşuyla başlar. Tümüyle basım teknolojisinin doğuşuyla bağlantılıdır. Üçüncü dönem süreli mimarlık yayınlarının tanımladığı aralıktır. Dördüncü dönemse dijital mecraların kullanımının ortaya çıkışıyla başlar. Halen bu dönemlerdeki tartışma, polemik üretme yaklaşımlarının hepsi de eşzamanlı olarak uygulanmaktadır. Rolleri ve içerikleri değişir, ama birbirlerinin yerine ikame edilemezler. Dijital dahil hiçbir mecra ötekileri devredışı bırakmaz.

1

Türkiye'de ve muhtemelen her yerde sözlü kültür evresindeki mimari tartışma/polemik pratikleri konusunda konuşmak için elde pek az veri bulunur. Sadece bazı dönem dedikodularına ilişkin kısa anlatımlar vardır. Onlar bile çok enderdir. Henüz polemik olarak nitelendirilemezler. Polemik olabilmesi için yukarıda da değinildiği gibi, karşılıklılık ve tartışma, ama özellikle kamuya doğrudan iletilebilir olması gerekir. Dedikodudaki iddialara açık erişim ve açık yanıt verme potansiyeli olmalıdır ki, sözlü kültür dünyasında bu mümkün değildir, çünkü dedikoduyu yapanların sesi ancak onlara hedef olan ve/veya karşı çıkan tarafından dile getirildiğinde duyulur. Aksi takdirde bilinemez.

Mimar Sinan otobiyografilerinden biri olan *Tezkiretü'l-Bünyan*'daki bazı pasajlar bu tür dedikodu aktarımı ve dedikodudan yakınma imkânının 16. yüzyılda ne kadar olduğunu açıklıyor. Örneğin, Süleymaniye inşaatı sırasında şöyle dedikodular çıkar:

> Ve sa'adetlü padişah Edirnede iken Ferhad Paşa Sarayı bina olındı. Ümena ü küttab her biri bina bahanesiyle kendü gamhanelerin ta'mir eyledüklerin binanun geç olması sadedinde erbab-ı nifak ittifak ile garaz-amiz tahkir idüp bu bina zamanında bina olınan haneler cami-i şerif tetimmatındandur dirler. Ol ma'nadan su'al emin-i bina olan kimesneden olur. Lakin bu hakir için binayı karaçavdan [inşaat iskelesinden – UT] çıkarmağa kadir değildür. Aybı zahir ola" diyü ba'zı ahmaklar 'kubbenün turmasında şübhe vardur. Herif ana hayrandur. Heman günün geçürür. Tedarikden kalmışdur. Sevda galebesiyle cünun vadisine varmışdur' dirler."[7]

Belli ki, ortada caminin inşaatının uzun sürüp henüz tamamlanmamış oluşuna ve cami malzemesinden kendi konutunda kullanmak amacıyla çalan görevlilere ilişkin yolsuzluk iddiaları dönmektedir. Sinan anılarında bunlara yanıt vererek kendisi de bir başka dedikodu yapar: Bu konuda bina emini sorumludur; ona sormak gerekir.

Ardından caminin hızlı tamamlanıp tamamlanmayacağı meselesinde yoğunlaşan bir dizi saray dedikodusu aktarılır. Daha önce ise Kırkçeşme suyolları inşası sırasında yolsuzluk değil, Sinan'ın teknik uzmanlık bilgisi eksenli dedikodular yapılmıştır. Bir anlamda mimarın iktidarının tartışıldığı söylenebilir. Ona ilişkin kısa pasaj şöyle: İnşaat başladıktan,

> Bir kaç günden sonra kıssa-i ab-ı revan her lisanda cereyan idüp halk arasında vaki olan ratb u yabis kelimatı emin-i bina ittifak-ı a'yan ile Süleyman-ı zamana 'arz idüp (...) Arzlarında dirler ki (...) 'ukala ortasında su peyda ve hüveyda değil iken yalnuz mi'mar söziyle mübaşeret-i kar ü hazine dökmek ile şehre su gelmesin kim bilür. (...) Bu mi'mar ilm-i gaybden haberdar mıdır ki bu mikdar lüle su vardur diyü ta'yin eyler. Bunı bilmez mi ki hazine döküp niçe çeşme-sarun rehgüzarın ihzar iderler suyı gayrı canibine firar eyler. Bu ruşendür ki her su yolı suya delil ve her sebzevarda çeşme-i selsebil olmaz.[8]

Bu gibi dedikoduların o dönemdeki İstanbul halkının nelerle ilgilendiğine işaret ettiği aşikâr. Ancak bürokratik seçkinlerin zorlu ve çekişmeli geçen, rekabetle ve ayak kaydırma çabalarıyla tanımlı, açık ve dolaylı mücadeleler içeren kariyerlerini de akla getiriyor. 16. yüzyılda yükselmenin yalnızca liyakatle mümkün olduğu gibi efsanelerden biraz kuşku duyulur ve konuya olgularla idealler dengelenerek bakılırsa, bu gerçek fark edilir. Dedikodu yönetici elit arasında da yaygın bir rakibi bertaraf etme yöntemiydi.[9] Sinan için de herhalde yapılmıştı, ancak bunları bilme imkânı en azından mimarlıkta hem mesleki yaşam, hem de mimarlık ürünü bağlamında neredeyse yoktur. Yazıyla dile getirilmeyen bilinemez.

Ancak bir Osmanlı hiciv yazını vardır. Bu tür metinler hemen daima kişileri ve onların kişilik özelliklerini ele alırlar. Mimarlığa değinen

7. Howard Crane ve Esra Akın (çev. ve haz.), *Sinan's Autobiographies: Five Sixteenth-Century Texts*, Önsöz: Gülru Necipoğlu, Brill, Leiden ve Boston, 2006. Bu alıntı s. 141, özgün yazma: *Tezkiretü'l-Bünyan* (TB), Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud, Hm 4911, *a.e.*, s. 150, TB, v. 10b.

8. *A.e.*, s. 146, TB, v. 6b.

9. Bu anekdotları şurada aktarmıştım: *Mimar Sinan*, s. 244-45.

bir hiciv metni görülmez. Tipik örnek Nef'i'nin (1572-1635) *Siham-ı Kaza*'sı olmalıdır. Ne var ki Nef'i'nin bir hicviyesinden ötürü idam edildiği de bilinir. Şiirleri birkaç yüzyıl boyunca sevilerek okunmuşsa da, hicve yönelik dönem tepkileri de çok sayıdadır.[10] Tarihçi Naima bu konuda şunları yazar:

Hak budur ki hicv bir fi'il-i münker-i fazih ve tahayyülat u evkatı buna sarf etmek dahi ziyade zemim ü kabihdir ve bu vadiye süluk edenler behremend ü kam-yab olmayub ekserinin 'akıbet-i hali dünyada harab ve ahiretde dahi müstahakk-ı 'azab oldığında irtiyab yokdur.[11]

Hicvin/eleştirinin bu metindeki gibi zararlı ve anlamsız bir etkinlik sayılıp hem bu dünyada, hem de ötekinde yıkıcı olarak değerlendirileceği tanımlanarak, adeta lanetlendiği bu toplumsal ortamda, polemik yazını için fazla bir imkân olmadığı anlaşılıyor. Geç 19. yüzyıl öncesi için Türkiye'de polemik bu yaklaşım nedeniyle söz konusu değildir. Sonrasında da uzun süre sorunlu ve çekingence başvurulan bir pratik olmayı sürdürecektir.

2

Basım teknolojisi polemiğin doğuşuyla eşanlamlıdır. Öncesinde itiraz, eleştiri ve düşünsel saldırı için imkânlar çok kısıtlıdır. Üretilen söz ancak çok dar bir çevrede yayılabilir. O nedenle, Osmanlı hiciv yazınının çok küçük bir hedef kitlesi olabilmiştir. Basılı metinler her yerde polemiğin temel aracı haline gelecektir ve bunun dünyada Reformasyon'la başladığı söylenebilir. Protestan ve Katolikler hızla bu imkânı kullanacak, kendi görüşlerini savunan ve karşıt görüştekilerin argümanlarını çürütmeye, hatta lanetlemeye yönelik sayısız metin yayınlayacaklardır.

10. Bkz. Michael D. Sheridan, "Nüh Felek'te Bir Zelzele: Nef'i'nin *Siham-ı Kaza*' sında Yergisel Söylem", *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu (20-22 Ekim 2011) Bildirileri*, Adana, 2012, s. 186-202.

11. Mustafa Naima, *Tarih-i Naima*, Matbaa-i Amire, 1864-66, İstanbul, s. 236'dan aktaran *a.e.*, s. 189.

12. Andrew Pettegree, "Kitaplar, Broşürler ve Polemik", *Dünyada İz Bırakan Bir Dönemin Tarihi: Reformasyon Dünyası*, haz. A. Pettegree, çev. Mehmet Doğan, Alfa, İstanbul, 2020, s. 169.

13. *A.e.*, s. 157.

14. Bkz. Hippolyte Rigault, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, Hachette et cie., Paris, 1856; Anne-Marie Lecoq (haz.), *La querelle des anciens et des modernes: XVII^e–XVIII^e siècles*, Marc Fumaroli ve Jean Robert Armogathe'ın giriş ve sonuç değerlendirmeleriyle, Gallimard, Paris, 2001.

Pettegree bu dönemin kısa bir kesimini sadece Fransa ile sınırlı kalarak şöyle anlatır: "Fransa'da 1560-65 arasında, ilk anlaşmazlığın çevresini kuşatan altı yıllık bu şiddetli dini ve siyasi kavga döneminde, sadece Protestan cephesinde, anadilde kaleme alınmış bini aşkın dini eser yayımlandı. Bu eserler, kitabı mukaddesler ile ciddi teolojik çalışmalardan tutun da Katolik rahipliğine yönelik edepsiz sataşmalara kadar geniş bir yelpazeyi kapsıyordu."[12] Aynı yazar dinsel polemiğin doğuşuna Reformasyon'un anavatanı Almanya için daha da çarpıcı biçimde işaret eder. Örneğin, 1518-44 arasında Luther'in Almanca eserlerinin toplam 2550 baskı yaptığını belirtir.[13] Bu sayı muhtemelen bir daha hiçbir yazar için söz konusu olmayacaktır. Reformasyonu ve Karşı-reformasyonu savunmak her şeyden önce bu devasa yayın etkinliğiyle bağlantılı polemik yazını sayesinde mümkün olmuştur.

Querelle des anciens et des modernes (Eskiler ve Modernler Kavgası)[14] 16. yüzyılda henüz dinle sınırlı olan polemik alanının sanata doğru yayılması anlamına gelir. Tüm Avrupa'da önemli tartışmaları tetiklemiştir. 1687-94 arasındaki en hararetli dönemini yaşayacak ve özellikle edebiyat alanında etkili olacaktır. "Kavga"nın Aydınlanma Çağı'nı hazırlamadaki rolü üzerinde yaygın bir fikir birliği vardır. Ne var ki Antikite'nin mi, yoksa güncel dünyanın mı daha başarılı ürünler verdiği gibi özetlenecek bu tartışma mimarlığa yansımaz.[15] Mimarlıkta farklı yaklaşımların arkaplanını tartışmaya açan polemik niteliğinde ilk girişim Winckelmann'ın döneminin Barok sanat ve mimarlığını hırpalayan görüşleri olmalıdır. Barok dönem ustalarını edebiyattan sanat ve mimarlığa uzanan bir kapsamda doğaya ve Antikite'ye sırt çevirmekle itham edecektir.[16] Bu polemiğin işaret ettiği değişim beklentisi tüm Avrupa'da etkili olmuş, Barok çağın kapanışını haber vermiştir.

Hemen hemen aynı yıllarda bu doğrultudaki kitabını 1765'te yayımlayan Piranesi[17] yeni bir polemik kapısı açar.[18] Yeni başlamış denebilecek Antik Yunan mimarlığını yüceltmeye ve örnek almaya yönelik

15. Bkz. Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak*, s. 204-5. 16. *A.e.*, s. 206.

17. İngilizcesi: Giovanni Battista Piranesi, *Observations on the Letter of Monsieur Mariette: With Opinions on Architecture, and a Preface to a New Treatise on the Introduction and Progress of the Fine Arts in Europe in Ancient Times*, Giriş: John Wilton-Ely, çev. Caroline Beamish ve David Britt, Getty Publications, Los Angeles, 2002.

18. Greko-Romen tartışması için yeni bir değerlendirme: Lola Kantor-Kazovsky, "Pierre Jean Mariette and Piranesi: The Controversy Reconsidered", *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes, Vol. 4, The Serpent and the Stylus: Essays on G. B. Piranesi*, University of Michigan Press, 2006, s. 149-68.

tavrı Antik Roma mimarlığının önemini vurgulayarak tartışır. Ama önceki kadar etkili olmuş görünmez.

Epey uzun bir aradan sonra, 1836'da A. W. Pugin Protestanlığın karşısına Katolikliği, Grek Canlandırmacılığın karşısına Gotik Canlandırmacılığı yerleştirerek çok önemli toplumsal ve mimari uzanımları olan bir polemiği başlatır. Ortaçağ İngilteresi'nin hem mimari, hem de toplumsal ilişkiler bağlamında gününün İngilteresi'ne göre çok daha insancıl, imanlı, adil ve güzel olduğunu *Contrasts*[19] kitabında, özellikle görselleri de kullanarak anlatır. Kitabın polemikçi tınısını ve başarısını en iyi Pevsner'in şu yargısı özetliyor: "*Contrasts* bir kavga kitabıdır" (*fighting book*).[20] Dolayısıyla, çok yaygın ve sert eleştirilerle karşılaşacak, hatta bu sayede kitabın başarısı tırmanacaktır. Pugin de bunun farkındadır. Ekim 1836'da şöyle der: "Bana yapılan bu saldırıdan önce aboneler dışında tek bir nüsha bile satın alınmamışken, şimdi elde kalan tek bir nüsha hariç kitapçılarda hepsi satıldı."[21]

Ancak 19. yüzyıl çok sayıda eleştirel ve teorik metin yayımlanmasına karşın, polemiklerin yoğun olduğu bir dönem sayılamaz. Polemikçi basın-yayın etkinlikleri modern mimarlığın doğuşuyla başlar. Bu tür modernist ve karşı-modernist polemikler özellikle Almanya'da 1920' lerden başlayarak çok güçlü bir damar oluştururlar. Pek çok başlık altında incelenebilirler. Modernist eleştiri ve polemik öncelikle dönemin kimi yapılarına yönelik kısa metinlerde dışavurulur. Örneğin Bonatz'ın Stuttgart Garı böyle bir mimari tepkiyle karşılaşmıştır. Hans Schmidt, *ABC Beitraege zum Bauen* dergisinde Stockholm Belediyesi, Stuttgart Garı ve Van Doesburg ile Eesteren'in *De Stijl* çizgisinde bir ev projesinin görsellerinin üzerine çarpı çekerek sert bir kısa eleştirel metin kaleme almıştı.[22] Benzer eleştirilerden birini de Giedion yazacaktı. Hatta, yine Bonatz'ın gelenekselci özellikler taşıyan Basel Sanat Müzesi projesi yoğun bir modernist polemikle hırpalanmış, o nedenle inşa edilip edilmemesi için kentte resmen bir plebisit bile düzenlenmiş ve sonuçta çok az farkla kazanan Bonatz'ın tasarımı uygulanmıştı.[23]

19. Augustus W. N. Pugin, *Contrasts or a Parallel Between the Architecture of the 15th & 19th Centuries*, mimarın kendi yayını, Londra, 1836.

20. Nikolaus Pevsner, "Pugin", *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Clarendon Press, Oxford, 1972, s. 103-22.

21. Margaret Belcher, *A. W. N. Pugin: An Annotated Critical Bibliography*, Mansell, Londra, 1987, s. 11-12.

22. *ABC*, no 1, ikinci seri, 1926'dan aktaran Wolfgang Voigt, "Paul Bonatz: Kosmopolit in den Unwettern der Zeit", *Paul Bonatz 1877-1956*, haz. Wolfgang Voigt ve Roland May, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen ve Berlin, 2010, s. 24.

Karşı-modernist polemikler modernist olanlardan bile daha zengindir. Orada iki güzergâh kolay ayırt edilebilir. Birincisi, doğrudan modernist mimari tasarım yaklaşımlarını hedef alır. Daima yeni morfolojilerin ve kısmen de tekniklerin ve/veya modernizmdeki teknolojizm kavrayışının sorunlu olduğu üzerine kurulmuştur. Paul Mebes bir çoksatar olacak *Um 1800*[24] kitabıyla yolu açar. Döneminin güncel mimarlık ürünleriyle 1800'lerin mimarlıklarını karşılıklı sayfalar halinde görselleştirir. İnşai çevredeki estetik kalite bozulması olarak nitelediği değişimi örnekler. Onu aynı karşılaştırmalı yaklaşımla *Kulturarbeiten* kitap dizisiyle[25] Schultze-Naumburg izler. Schmitthenner ise geleneksel Alman evini (Goethe'nin Weimar'daki evi özelinde) ideal tip olarak yorumlayarak *Neues Bauen* mimarisini hırpalayacaktır.[26] Stuttgart'taki Weissenhof Sitesi'niyse özellikle hedef alır. Oradaki yapıları inşaat teknolojisinin yanlış kullanımı bağlamında da eleştirecektir. Bu doğrultuda bir muhalif konut yerleşmesi olarak gerçekleştirilen Kochenhof'un fikir babası ve ana tasarımcısı olacaktır.[27] Ancak Almanya'da Weissenhof'u hedef alan sağ polemikçi yaklaşımın salt görsel örnekleri bile vardır. Örneğin, sitenin bir fotoğrafı üzerine fotomontajla Arap kılıklı kişiler yerleştirerek "Arap köyü" altyazısıyla sunan bir kartpostal yayımlanmıştır.

Yine Almanya'da çok yaygın bir başka karşı-modernist polemik alanından söz edilebilir. O polemikler doğrudan siyasal bir zeminde de işlev görürler. Modernizmi komünizmle özdeşleştiren bir kavga yazını doğmuştur. Nazi partisi çizgisinde de gazete polemiklerine kadar uza-

23. *A.e.*, s. 24.

24. Paul Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, 2 cilt, F. Bruckmann A.G., Münih, 1908.

25. Paul Schultze-Naumburg, *Die Kulturarbeiten*, 9 cilt ve 1 ek cilt, Münih, 1901-1917: 1. *Hausbau*, 1901; 2. *Gärten*, 1902; 3. *Dörfer und Kolonien*, 1904; 4. *Staedtebau*, 1906; 5. *Das Kleinbürgerhaus*, 1907; 6. *Das Schloss*, 1910; 7-9. *Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen*: I.Teil (7. cilt), I. *Wege und Strassen*; II. *Die Pflanzenwelt und ihre Bedeutung im Landschaftsbilde*, 1916; II. Teil (8. cilt): III *Der geologische Aufbau der Landschaft und die Nutzbarmachung der Mineralien*, IV. *Wasserwirtschaft*, 1916; III. Teil (9. cilt): V. *Industrie*, VI. *Siedlungen*, 1917.

26. Paul Schmitthenner, *Das deutsche Wohnhaus, 1, Baugestaltung* (sadece bu kadarı yayımlanmıştır), Wittwer, Stuttgart, 1932.

27. O dönemde bir de kitabı yayımlanmıştır: Paul Schmitthenner, Otto Graf, H. Reiher, Erich K. Hengerer, *Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof. Errichtet in zeitgemäßen Holzbauweisen als "Ausstellung Deutsches Holz für Hausbau und Wohnung Stuttgart 1933". Mit gegen 200 Ansichten, Plänen und Rissen*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1933.

nımı vardır. Onlar Bauhaus'u hedef alacak, okulun Dessau'dan kovulmasına ve kapanmasına varan süreci tetikleyecektir. Artık unutulmuş ancak o sırada en hararetli polemikçilerden biri olan Alexander von Senger iki kitabında bu çizgide yazar.[28] Özellikle ikinci kitabı *Die Brandfackel Moskaus* (Moskova'nın Kundakçılık Meşalesi) Bauhaus'u ve genelde Neues Bauen çizgisini bir Bolşevik komplosu olarak niteler. Onun tavrı adeta paranoid bir polemik sayılabilir. Schultze-Naumburg ise son kitabı *Kunst und Rasse*'de bu kez açık biçimde ırkçı bir çizgide ilerleyecektir.[29] Nitekim Nazi partisine üye olacak, o dönemin bir kültür politikacısı/ideoloğu haline gelecektir.[30]

Her iki tür karşı-modern polemikler güncel akademik literatürde epey yorumlanmıştır.[31] Polemik literatürünü genelde özetlemek bile zordur. Ancak ABD'de çok gecikmiş bir karşı-modern polemikçi olarak Tom Wolfe'un[32] rolüne işaret edilebilir. Amerikan kentsel sahnesinin kimliksiz yapılarla dolmasında Bauhaus'un etkisinin sorumlu olduğunu ileri sürer ve mizahi dili kitabının bir çoksatar olmasını sağlayacaktır. Hemen aynı dönemde ortaya çıkan Postmodern mimarlıklar ve polemikler kervanına güçlü bir destek olacaktır. Ancak o bağlamda Charles Jencks'in mimarlık çevrelerinde çok daha etkili olduğu söylenebilir. Postmodernizme ilişkin ilk kitabı dünya çapında etkili olur.[33] Yeni bir mimarlık önermiştir.[34] Bu tür mimari polemiklerin olağan yöntemini uygulamış ve fikirlerini "kötü" modern yapıları teşhir ederek

28. Alexander von Senger, *Krisis der Architektur*, Verlag Rascher, Zürih, Leipzig, Stuttgart, 1930 ve *Die Brandfackel Moskaus*, Verlag Kaufhaus Zurzach-Schweiz, 1931.

29. Schultze Naumburg, *Kunst und Rasse*, Lehmann, Münih, 1928.

30. Bu önemli kişiliğin karmaşık ve uzun düşünsel değişimi için: Norbert Borrmann, *Paul Schultze-Naumburg, 1869-1949. Maler, Publizist, Architekt: Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich*, Richard Bacht, Essen, 1989.

31. Örneğin, Andreas Haus, "Fotographische Polemik und Propaganda um das 'Neue Bauen' der 20er Jahre", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 20, 1981, s. 90-106; Erik M. Champion, "Essentialist Polemics in Architectural History", *2006, SAHANZ 2006 Contested Terrains, XXIII Annual Conference of the Society of Architectural Historians*, 2006. https://www.academia.edu/2226278/Essentialist_Polemics_in_Architectural_History (Erişim: 31 Mayıs 2024); David S. Andrew, *Louis Sullivan and the Polemics of Modern Architecture: The Present Against the Past*, University of Illinois Press, 1985; R. J. Clark, "Polemics Modern Architecture 1919-1939", *The Princeton University Library Chronicle*, 29/3, Bahar 1968, s. 216-18.

32. Tom Wolfe, *From Bauhaus to Our House*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1981.

33. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, Londra, ilk baskı: 1977.

anlatmıştır. Bunun Pugin'in güncelle ortaçağ mekânlarını görsel olarak karşılaştırmasından başlayan yaklaşık 150 yıllık bir tarihçesi vardır.

Osmanlı/Türkiye ortamında polemik mimarlık alanının basım kültürü çağına girişiyle başlar. Önceki askeri mimarlık/mühendislik kitapları bir yana bırakılırsa, ilk Türkçe mimarlık kitabı sayılabilecek *Usul-i Mimari-i Osmani*'de bile polemikle karşılaşılır. Kitap Osmanlı mimarlığının Sinan çağındaki ilkelerinden uzaklaşmasına, bunda Avrupalı ve Gayrimüslim mimarların rolüne kısaca değinir.[35] Ne var ki, bu ifade o sırada doğmakta olan bir endişeye işaret etse de, ardından onu eksen alan bir muhalefet ortaya çıkmayacaktır. Konu ağırlıklı olarak 20. yüzyıldaki ulusalcı yönelimlerle birlikte gündeme gelir, ancak polemiklere yol açmaz. Çünkü tek doğrultuda ilerler. Karşıt ve yandaş, lanetleyen ve savunan görüşlerin karşılaşması formunu edinmez. Türkiye polemik tarihi karikatür formunda 1870'lerden, metin olaraksa 1930' lardan başlar. Ancak onyıllar boyunca polemikler yine çift doğrultulu olmayacaktır.

3

Periyodikler ve polemik üretiminin ilişkisi kitaplara oranla çok daha doğrudandır. Mimari periyodiklerin dışında genel konulu popüler dergilerde çok daha hızlı ve etkili olur. Dergiler ve tek ya da iki yapraklık "flyer"lar daha geç 18. yüzyıl İngiltere'sinden başlayarak karikatür alanında etkili mecralar olacaktır[36]. Doğrudan karikatür albümleri halinde toplandıkları örnekler vardır. İçlerinde fiziksel ve mimari çevreye ilişkin olan azımsanmayacak sayıda örneğe rastlanır. Rowlandson *The English Dance of Death*[37] adlı karikatür albümünde "*As the first step in folly's wanton waste, he pulls his mansion down, to shew his taste*" ("Çılgınlığın anlamsız israfının ilk adımı olarak, zevkini göstermek

34. Bkz. Léa-Catherine Szacka, "Writing 'from the Battlefield': Charles Jencks and The Language of Post-Modern Architecture 2022", https://www.jencksfoundation.org/explore/text/writing-from-the-battlefield-charles-jencks-and-the-language-of-post-modern-architecture (Erişim: 13 Temmuz 2024).

35. Edhem Paşa vd., *Usul-i Mimari-i Osmani*, İstanbul, 1873, s. 8-12'den aktaran: Bülent Tanju (haz.), *Tereddüd ve Tekerrür. Mimarlık ve Kent Üzerine Metinler: 1873-1960*, Akın Nalça, İstanbul, 2007, s. 21.

36. Geniş örneklem için bkz. University of Kent, British Cartoon Archive. https://www.kent.ac.uk/library-it/special-collections/british-cartoon-archive.

37. Thomas Rowlandson, *The Dance of Life. A Poem*, R. Ackermann, Reposition of Arts, Londra, 1817, levha 10.

için malikânesini yıkıyor") başlıklı karikatür böyle ilginç bir örnektir. Yeni mimari yaklaşımlar ve beklentiler nedeniyle eski yapıların yok edildiğine ve yeni mimarlığın kapris niteliğinde değişim talepleriyle bağlantısına ilişkindir.

Mimarlığa ilişkin karikatürün altın çağı Haussmann dönemi Parisi'ndeki 1860'ların imar girişimlerini ve dönüşümlerini eksen alanlar olacaktır. Daumier gibi mimari/kentsel meselelere yönelik yeni kavrayış değişimlerinde odaklanan çok önemli bir figürün adı özellikle zikredilmelidir.[38] Karikatürün mimarlıktaki polemikçi rolü Avrupa genelinde ve kısmen ABD kapsamında 19.-20. yüzyıl aralığı için araştırılmıştır.[39] Konu bu bölümde kısa bir hatırlatmadan daha kapsamlı ele alınmamıştır.

Türkiye'de karikatür, çevre sorunlarına ve giderek mimarlığa yönelik farkındalığın doğrudan mimarlık metinlerinden önce ve daha ısrarla inşa edildiği bir alandır. Avrupa'daki duruma pek az benzer. Bu çerçevede 1872'den itibaren beliren mimarlık ve kent sorunlarına yönelik karikatürleri özellikle önemsemek gerekir. Bunlarda mimarlığa doğrudan ilişkili morfik, arkitektonik eleştiriler değil, hemen sadece kentsel çevreye yönelik şikâyetler gündeme gelir. Örneğin, sokakların çamuru ve pisliği, pis şehir suyu, çalışmayan sokak lambaları, kirli kent içi dereler, şehir hatları vapurları, trenler, işportacılar vs. ele alınır.[40]

Karikatürde doğrudan mimari tasarıma yönelik bir polemik ilk olarak Abide-i Hürriyet'in yapımı sırasında gündeme gelir.[41] Söz konusu yapı 1908 meşrutiyet hareketini ve şehitlerini anımsatma amaçlıdır ve Türkiye'de doğrudan siyasal bir işlev taşıyan ilk anıttır. Cemil Cem'in iki karikatürü bu çok istisnai, dolayısıyla alışılmadık yapıya yönelik mimari eleştiriyi gündeme taşıyan çalışmalardır. İlkinde anıtın top

38. Bkz. Rosemarie Gerken, *"Transformation" und "Embellisement" von Paris in der Karikatür. Zum Umwaldung der französchichen Hauptstadt im Zweiten Kaiserreich durch den Baron Haussmann*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürih, New York, 1997.

39. Genel bir bakış için örneğin: Gabriele Neri, *Caricature architettoniche: Satira e critica del progetto moderno*, Quodlibet, Macerata, 2015, özellikle s. 19-175, 179-258.

40. Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü – I. Tanzimat ve İstaibdat Dönemi (1867-1878 / 1878-1908)*, Adam, İstanbul, 1986, s. 39, 146, 150. Yaprak Tütün, "Kentsel Modernleşmeye Mizahi Yaklaşımlar (1908-1923)", YTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, 2004.

41. Bu konu için: Alev Erkmen, *Geç Osmanlı Dünyasında Mimarlık ve Hafıza: Arşiv, Jübile, Abide*, Akın Nalça, İstanbul, 2010, s. 273 vd.



İlk mimari eleştiri/polemik Abide-i Hürriyet anıtının tasarımını hedef alır. Cem'in buna ilişkin karikatürü yapıyı "İşte Türk usulü mimarinin ortasına dikilen tüy" diyerek eleştiriyor (*Cem*, sayı 16, 13.2.1910, s. 17).

namlusunu andıran biçimi Jules Verne'in *Aya Yolculuk* romanına bir göndermedir. Orada ay yolculuğu aracı olan obüs bir dev toptan fırlatılır. Karikatür ise "Dünyadan aya yolculuk on kuruş, askere ve çocuk beş" altyazısıyla bunu anımsatır. Yine aynı yapıya yönelik diğer bir karikatürün altyazısındaysa "İşte Türk usulü mimarinin ortasına dikilen tüy" ifadesi yer alır.[42]

1930'larda yeni mimarlığa yönelik eleştiriler karikatürlerde yoğun biçimde gündeme gelir. *Akbaba* dergisinde bu tür örnekler vardır. Hatta gündelik gazetelerde bile İstanbul'u çirkinleştiren binalar diye nitelenerek kimi yapılar "teşhir edilir". Özellikle 1930'lu yıllarda yeni modernist mimarlığı "kübik" olarak tanımlayarak eleştiren, kentin plansızlığını, imar yanlışlarını, yol kaplamasının kalitesizliğini, apartman yaşamını ele alan yüzlerce karikatüre rastlanır.[43]

1930 ve 1940'larda Türkiye'de çalışan Avrupalı mimarlara muhalefet en yaşamsal kaygı ve polemik konularından biri olur. Kuşkusuz ön-

42. *Kalem*, 49, 6.8.1909, s. 12; *Cem*, 16, 13.2.1910, s. 17. Her iki karikatür için bkz. Turgut Çeviker, *Cemil Cem. Silah ve Meşale*, Adam, İstanbul, 1989, s. 196, 197.

43. Hakan Keleş, "Mizah Dergilerinde Erken Cumhuriyet Dönemi Kenti", İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, İstanbul, 2013.

celikle, hatta sadece mimarların sorunudur.[44] Dönemin tek mimarlık dergisi *Arkitekt* bu bağlamda belirgin bir tavır alışı simgeler. O yıllarda sayısız önemli kamu yapısı Almanca konuşan mimarların tasarımı olarak inşa edilmiştir; ancak dergi tek bir yabancı mimarın eserine bile sayfalarında yer vermez. Bunu sessiz bir polemik olarak nitelemek mümkündür. Sadece Burhan Arif Ongun Sovyetler Birliği'nde bir kongreye katıldıktan sonra izlenimlerini yazdığı makalesinde "onlar yabancı mimarlara iş vermiyorlar" şeklinde dolaylı bir eleştiri yapar.[45] Yönetimin tepkisini toplamış olmalıdır ki, o tarihten başlayarak hiçbir önemli göreve atanmayacaktır. Fransa ve Almanya'da uzun bir devlet stajının ardından ülkeye döndüğünde, olağan uygulama burada Güzel Sanatlar Akademisi'nde veya önemli devlet mimarlık bürolarında görevlendirilmekken o ömrü boyunca böyle bir kadroda olamayacaktır.[46] Yabancı mimarlara muhalefetin polemik şeklinde dışavurulması, olsa olsa dedikodu şeklinde olmuştur. Ancak 1944 yılında resmi bir belgede de gündeme gelir. Türk Yüksek Mimarlar Birliği o yıl başvekalete bir dilekçe verir ve Ankara'da yapımına girişileceği haber alınan devlet konut sitesinin (sonraki Saracoğlu Mahallesi) bir yabancı mimara (Paul Bonatz) tasarlatıldığını haber aldıklarını belirtir. Orada ülkede yüzlerce Türk mimar bulunduğu ve kendi yaşama şartlarımıza ve milli mimarlık geleneklerimize uygun konut tasarımını onların çok daha başarılı yapabilecekleri hatırlatılır.[47] Ancak söz konusu site yine Bonatz tarafından tasarlanacaktır.[48]

Yukarıdaki belgeyle eşzamanlı yazılmış ve *Mimarlık*'ta yayımlanmış anonim bir yazı Türkiye'de polemik niteliğinde ilk mimari metin olmalıdır. Vedat Nedim Tör'ün "Mimarlar Ne Bekliyorsunuz?" başlıklı bir kısa metnine yanıt niteliğindedir. Tör'ün metni gerçekten de kışkırtıcıdır. Dönemin Türk mimarlarına hitap eder: "Daha bir tek kalıcı eser

44. Bu konu henüz yayımlanma aşamasında olan şu çalışmada ayrıntılı ele alınır: Erhan Berat Fındıklı, "Profesyonelleşme Sürecinde Mimarların Persona Kurulumları: 1883-1951", V. Bölüm: "Yabancı Mimar Karşıtlığı Temelinde Kurulan Mesleki Persona: Rekabet, Özcü Söylemler ve Gerilim".

45. Burhan Arif (Ongun), "Sovyet Memleketlerinde Gördüklerimiz", *Arkitekt*, 1937/5-6, s. 169-72.

46. Uğur Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000*, GG, İstanbul, 2007, s. 76.

47. T.C. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, 28.7.1944 tarihli dilekçe, No. 030.10. 122.871.11.

48. Sitenin Bonatz'ın elinden çıkma perspektif eskizleri: Uğur Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri...*, s. 414 (Uğur Tanyeli Arşivi).

yaratmadınız. Bu gidişle nice olacak halimiz?" der. "Öyle yapılar istiyoruz ki, üstünden yüz yıllar da geçse, yine güzel yine taze kalsınlar. Bu son yirmi yıl içinde yapılan binaların hepsinden, en gencinden bile, bıktık artık. Ölümsüz güzelin sırrına ermenizi istiyoruz."[49] Tör'ün beklentisi güncel başyapıtlar verilmesini isteyen kuşkusuz naif bir metindir. Mimarlık ürünlerini ulusun "yüce başarılarının resmi" gibi düşünen Türk ulusalcılığının yaygın yaklaşımını örnekler. Yüzyıllar sonra bile başyapıt olarak nitelenecek eserler verme beklentisini dile getirir. *Mimarlık*'taki yanıtsa ağırlıklı olarak Tör'ün tek bir argümanını tartışır: "Yabancı mimar, Türkiye'nin kendisine verdiği bu emsalsiz yaratma imkânını kavrıyamadı." Yanıtın içeriği Türk mimarlarına önemli fırsatlar verilmediği şeklindedir. Bu bakışın bu kitabın ana sorunsalı olan siyasal iktidara mimarlık alanında varedici bir rol verme alışkanlığı bağlamında yorumlanması gerekir. Mimari başarı = devlet denkleminin sonraları da neredeyse hiç unutulmayacak somutlaşmalarından biridir. Sonuçta Tör'ün mimar camiasına yönelik bir polemiği başlatabilecek kısa metni bir anlamda hiçleştirilir: Başarısızlık devletin sorumluluğundadır.

Doğrudan tek bir mimarı hedef alan polemik çok uzun süre boyunca yoktur. İlk örnekler Sedad Hakkı Eldem'e yapılan sert denebilecek bir grup eleştiri metnidir.[50] Hepsi de 1942-43 yılının *Yapı* dergilerinde imzasız olarak yayımlanmıştır. Derginin başka bir ilke de imza attığı belirtilmelidir: İçinde "Polemik.Kronik" diye özel bir bölüm de bulunur. Ancak içerdiği konular polemik olmaktan çok saptama ve şikâyet formatındadır. Gerçek polemik Eldem konulu metinlerde görülür. Ama onlarda anonimite yazarlar için olduğu gibi hedefteki Eldem için de söz konusudur. Metinlerde adı anılmaz; Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir hoca, Milli Mimari Semineri'nin sorumlusu şeklinde tanımlanır. Kim olduğu camia tarafından zaten bilinmektedir. Saldırı gerekçesiyse, hocalık yapan birinin piyasada da mimarlık işleri yapmakta oluşudur. Hocalık yapmakla görevli olduğu halde, "ticaret" yapmaktadır. Hatta

49. Anon. "Mimarlar Ne Bekliyorsunuz?", *Mimarlık*, 1/5, 1944, s. 1-2. Yeni basımı: Bülent Tanju, *a.g.e.*, s. 316-18.

50. Hepsi *Yapı* dergisi içinde ve yazar adı yok. "Mimarlık Ticareti Yapanlar", sayı 14, 1 Haziran 1942, s. 3; "Harp Sonrası Türk Mimarlığı", sayı 17, 15 Temmuz 1942, s. 3; "Mimarlığımızda Türkçülük ve Millilik", sayı 23, 15 İlk Teşrin 1942, s. 3; "Mimarlarımızın G. S. Akademisinden Beklediklerı", sayı 29, 15 İkinci Kanun 1943, s. 3; "Türk Y. Mimarlarının Mukadderatıyla Onanamaz (aynen böyle)", sayı 31, 15 Şubat 1943, s. 3; "Mimarlık ve Mürebbilik", sayı 39, 15 Haziran 1943, s. 3.

asıl işini yapmamaktadır. O yıllarda Eldem ile Emin Onat birlikte İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi'ni, Bonatz'la birlikte Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi'ni tasarlamaktadır. Ama *Yapı*'daki eleştirilerde ne Onat'a, ne de Bonatz'a bir dokundurma vardır. Ticaret yapan sadece Eldem'dir meçhul yazara göre. Bu unutuş eleştirinin bir mesleki pozisyona mı, yoksa yazarın nefret ettiği Eldem'e mi yöneltildiğini düşündürür. Polemik yapan kendi polemiğinin altını oymakta, ciddiye alınabilirliğini azaltmaktadır. Ne var ki, Eldem bu kısa metinleri dergiden kesmiş, bir araya toplayarak arşivinde özenle korumuştur. Bugün Koç Üniversitesi Kitaplığı'ndaki Eldem malzemesinin içinde bulunmaktadır. Ancak yanıt vermeyecektir.

İlginç olan Sedad Hakkı Eldem'in Türkiye'de bir polemiğe hedef olan ilk ve uzun süre boyunca tek mimar olarak kalışıdır. Bu saptama polemik üretimi için polemiğe konu edilecek kadar tanınmış, çünkü gündemde kalan kişilerin varlığının gerekli olduğunu ortaya koyar. Ama 1980'lere kadar Eldem konulu yayımlanmış polemik bir daha görünmez. O ağırlıklı olarak dedikodu malzemesi olmuştur. Özellikle Güzel Sanatlar Akademisi çevrelerinde böyle olacaktır. Hakkında "kendisi yerine bina yapabilecekse Ayasofya'yı bile yıkar" şeklinde yaygın biçimde konuşulacaktır. Hatta, Akademi'de bizzat kurduğu Milli Mimari Semineri bile onunla bağlantısı nedeniyle dedikodulara konu olur. Akademi yönetimi ona bu konuda toplanan malzemeyi yayınlatmadığı, kendisi için sakladığı gerekçesiyle soruşturma bile açar. Yönetime sert bir yanıt metni yazacaktır. 1947 Akademi yangınında Seminer belgeleri, Eldem'in evinde sakladığı birkaç örnek dışında yanar, ortadan kalkar.[51] Ancak, Eldem'in de yaklaşık 1940'lar içinde dışa kapanmasından söz edilebilir. Öncesinde öğrencileriyle özel yaşamını bir ölçüde paylaşır; örneğin, onlarla denize girmeye gidebilirken, sonraki yıllarda Akademi dışında onlarla asla bir araya gelmeyecektir.

Başka bir polemikçi çaba Sedat Çetintaş tarafından ortaya konulur. Ernst Diez'in yazdığı *Türk Sanatı*[52] başlıklı tarih kitabı, içerdiği Ayasofya ile ilişki meselesine değinme nedeniyle tepkiler doğmuştur. Çe-

51. Uğur Tanyeli, "Milli Mimari Semineri: Bir Kavga ve Bir Efsane", s. 56-80.

52. Ernst Diez, *Türk Sanatı: Başlangıcından Günümüze Kadar*, Üniversite Matbaası, İstanbul, 1946.

53. Sedat Çetintaş, "Süleymaniye, Ayasofya'nın Taklidi Değildir", *Mimarlık*, III/1-2, 1946, s. 14 vd.; "Medeniyet Tarihimize Yeni Bir Tecavüz", *Mimarlık*, III/5-6, 1946, s. 14 vd. ve *Cumhuriyet*, 20 Aralık 1946; "Gaflet mi, Kasıt mı?", *Mimarlık*, IV/3-4, 1947, s. 33.

tintaş katılmadığı bu iddialar nedeniyle 1946-47'de sert eleştiri yazıları yayımlar.[53] Hatta, Diez'in üniversitedeki görevinden atılmasını talep edecektir. Eleştirilerinin historiyografik açıdan ciddiye alınabilirliği yoktur. Diez'i, kendi milliyetçi ideolojik bakış açısını paylaşmadığı için hedef almaktadır. Bu metinlere doğrudan yanıt veren de olmayacaktır. Polemiği polemik kılan karşılıklılık dinamiği bir türlü doğamamış görünür. Yalnızca Diez bu polemiklerden sonra, mimarlık tarihinde etkilenmelere ilişkin bir akademik makale yayımlar[54] ve derdini açıklar; onun da tartışıldığı söylenemez.

Yaklaşık 1980'lerin sonlarına kadar mimarlığa ilişkin polemik yoktur. Mimarlar Odası'nın yayımladığı *Mimarlık* dergisi 1970'ler boyunca imar politika ve uygulamalarını eleştiren metinlere sürekli yer vermiştir, ancak bunların da karşıt-yandaş tartışmalarını tetiklediği söylenemez. Bu çizgi 1990'larda Oktay Ekinci[55] tarafından bir içerik revizyonuna tabi tutulur. Önceki yönelim doğrudan ülkesel ölçekli politikaları eleştirmeye yönelikken, Ekinci genelde imar sorunlarına/yolsuzluklarına ve tarihsel çevre tahribatına muhalefet eder, polemikler yapar. Ağırlıklı biçimde *Cumhuriyet* gazetesinde köşe sahibi olarak yazacak, çok da etkili olacaktır. Yazıları daima eleştirel niteliktedir. Ancak mimari eleştiri ile polemik arasındaki sınırın hep geçirgen olduğu, sadece onun için değil, gündelik ve haftalık siyasal süreli yayınlardaki tüm benzerleri için ileri sürülebilir.

54. Ernst Diez, "Endosmos'lar"/"Endosmosen", *Felsefe Arkivi*, 2/1, İstanbul, 1947, s. 221-29, 230-38.

55. Konuya ilişkin kitapları: Oktay Ekinci, *Çevremiz de Demokrasi Bekliyor*, E, İstanbul, 1991; *Memleketimden Çevre Manzaraları*, Tasarım, İstanbul, 1991; *İnsan Hakları ve Çevre*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 1994; *İstanbul'u Sarsan 10 Yıl: (1983-1993)*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 1994; *Çevreciliğin ABC'si*; Simavi, İstanbul, 1994; *Dünden Bugüne İstanbul Dosyaları*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 1995; *Bütün Yönleriyle Taksim Camisi Belgeseli*, Çağdaş, İstanbul, 1997; *Şeriatın Kravatlı Başkanı*, Çağdaş, İstanbul, 1998; *Rant Demokrasisi Çöktü: Deprem Yazıları*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 1999; *İstanbul'un "İslambol" On Yılı: Mart 1994 - Mart 2004*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 2004; *Adanmış Yazılar: Korumak Sevgidir!*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 2005.

4

Eleştiriyle polemik arasındaki sınırın belirsizliği sosyal medya çağında daha da çarpıcı hale gelir. Kuşkusuz mimarlığın kamusallaşması bağlamında çok önemli bir çağ açıcı imkândır. Basılı periyodikler döneminde eleştiri üretimi bir tür uzmanlaşmaya yol açmıştır. Almanya'da 1920 ve 1930'larda Adolf Behne ve Werner Hegemann, ABD'de Lewis Mumford gibi çok saygın dergi eleştirmenleri vardı. 1950'lerde mimari eleştirel etkinlik ABD'de günlük gazetelerin de olağan bileşenlerinden birine dönüşür. Örneğin, Ada Louise Huxtable böyle bir gazete eleştirmeni olarak onyıllarca alanı neredeyse domine edecektir.

2000'lerden başlayarak bu güzergâh ortadan kalkar. Çevrimiçi medya ortama egemen olur. Eleştirel bakışın hemen herkes tarafından üretilir olduğu sosyal medya çağına girilir. Artık mimari eleştirinin ölümünden söz edilecektir.[56] Çevrimiçi medya polemik/eleştiri üretimi bağlamında ayrı bir tartışma ve inceleme başlığı oluşturur.[57]

Bugün Türkiye'de mimari çevrimiçi periyodikler ve tüm mimari periyodiklerin çevrimiçi versiyonları vardır. Eleştiri, irdeleme ve incelemelere yer veren çok sayıda *Arkitera* ve *Manifold* gibi mimarlık ve tasarım portalleri bulunur. Bunlardan *e-skop* adlı internet dergisi zaman zaman akademik bir içerikle de yayımlanmaktadır. Orada genel olarak sanat ve mimarlık tarihi sorunsalları üzerine aydınlatıcı yazılar yayımlanır. Derginin editörü Ali Artun'un "Tarihî Kerhanenin Sanata Havalesi" gibi polemik-eleştiri sınırı üzerinde konumlanan metinleri de yayımlanmıştır.[58] İhsan Bilgin'in bu doğrultudaki "Zorlu Vakası"

56. Thomas Fisher, "The Death and Life of Great Architecture Criticism", *Places Journal*, Aralık 2011, https://placesjournal.org/article/the-death-and-life-of-great-architecture-criticism/?cn-reloaded=1 (Erişim: 18 Eylül 2024).

57. Bkz. Davide Tommaso Ferrando, "Architecture Criticism in the Age of Social Networks: Preliminary Thoughts on How Web and Social Media Can Change Critical Practice for the Better", *Critic/all I International Conference on Architectural Design & Criticism, Madrid, 12-14 June 2014. Digital Proceedings 1* (2014): 422-31; https://www.academia.edu/8967790/Architecture_Criticism_in_the_Age_of_Social_ Networks_Preliminary_Thoughts_on_how_Web_and_Social_Media_can_Change_ Critical_Practice_for_the_Better (Erişim: 19 Eylül 2024). Hélène Jannière ve Paolo Scrivano, "Public Debate and Public Opinion: Notes for a Research on Architectural Criticism", *Clara, Architecture / Recherche*, "Critique architecturale et débat public" özel sayısı, 7, 2020/1, s. 18-29. Türkiye için: Celal Abdi Güzer, "Bir Mimarlık Eleştirisi Ortamı Olarak Sosyal Medya", *Mimari Yansımalar: Şengül Öymen Gür'e Armağan*, haz. Gamze Kaymak Heinz ve Dilek Yasar, YEM, İstanbul, 2020.

başlıklı kapsamlı yazısıysa, *Serbestiyet* portalinde yayımlanmıştır. Polemik-eleştiri arakesitindeki bu metin daha sonra basılı olarak da yayımlanışı[59] bağlamında sosyal medya-basılı yayın geçişkenliğine de örnek oluşturur.

Ancak sosyal medyanın mimari tartışma amacıyla kullanımı çok daha geniş ölçüde genel sosyal platformlarda olur. Instagram ve Twitter/X sayısız mimari polemik içerir. Bunlar hemen daima kısa ve vurucu olması öngörülmüş metinlerdir. Belirli konular üzerinde toplumsal bir farkındalık oluştururlar. Akademik kalite tartışmaları için başvuru kaynağı olmazlar; ancak bu tür tartışmalar için veri kaynakları sayılmalıdırlar. Bu tür platformların zaaf ve avantajınıysa, algoritmalarının tercih grupları yapma imkânı sunması oluşturur. İçerdikleri mesajları kullanıcılarına tür ve yönelim seçmesi yaparak sunarlar. Olumsuz mesaj aynı olumsuzluk türündeki mesajlarla ilişkilenerek takdim edilir. Daha fazla da hemen yanıtlanmaları sayesinde etkili olurlar. Pek çok eleştirel mesaj bir tartışma zincirini tetiklemiyorsa, sonraki mesajlar tarafından devreden çıkarılır. Sonsuz genişlikteki mesaj zincirleri içinde kaybolur. Bu açıdan platformlar mesajları ömürsüz kılar. Bir eleştirel zincir oluşturma kapasitesi düşüktür. Tartışmayı kısa vadede hareketlendirir, orta vadede unutturur. Zaten onlarda amaçlanan da ifade edebilmek, ama kapsamlı tartışmalara yol açmamaktır.

5

Türkiye'de mimarlık üzerinde sansasyon ve polemiğin nasıl bir psikososyal zeminde yapıldığını örneklemek için, bu bölümün son kesiminde karşılaştırma örneği olarak kullanılacak bir mimar öyküsüyle işe başlamak mümkün.[60] Öykü, geç 19.-erken 20. yüzyıl ABD mimarlığının en üretken ve önemli bürolarından biri olan McKim, Mead & White grubunun üç kurucu ortağından biri olan Stanford White (1853-1906) ile ilgili. White, 25 Haziran 1906'da New York'ta Madison Square Garden'da bir müzikali seyrederken öldürülmüştü. İddialara göre Evelyn Nesbit adında bir aktristle ilişkisi vardı ve bunu duyan kocası

58. https://www.e-skop.com/skopbulten/tarih%c3%ae-kerhanenin-sanata-havalesi/6302 (Erişim: 9 Ağustos 2024).

59. İhsan Bilgin, *Zorlu Vakası*, ODTÜ MF Cep Kitapları, Ankara, 2014.

60. Yazının bu bölümü kısmen daha önce şurada yayımlanmıştır: Uğur Tanyeli, "Mimarlar, Skandallar, Sansasyonlar: Mahremiyet İhlalinin Toplumsal Dinamikleri ve Sınırları", *Arredamento Mimarlık*, 259, Temmuz-Ağustos 2012, s. 78-79.

Harry Kendall Thaw mimarın yüzüne oyunun son şarkısı söylenirken tabancasıyla üç el ateş etti. White ânında öldü.

Daha o zamandan başlayarak bu cinayet kamuoyunu meşgul edecek, önce sansasyonel olacak, ardından bir dizi sanatsal etkinliğe malzeme yapılacak, nihayet bir dizi historiyografik araştırmaya da konu oluşturacaktı. Aradan geçen yüzyılı aşkın süre ilgiyi azaltmış görünmüyor. 11 Ocak 2016 itibarıyla Google arama motorunda "Stanford White" yazıldığında 284.000 gönderme bulunuyor.

Mimarın yaşamına ve öldürülüşüne ilişkin beş kitap boyutunda araştırma var.[61] Bunlardan biri de büyük torunlarından Suzannah Lessard tarafından yazılmış ödüllü bir biyografik çözümleme.[62] Mimarın aşırılıklarla tanımlı cinsel yaşamını aile tarihçesiyle ilişkilendirerek anlatıyor. Başka bir araştırma, konunun o dönemdeki Amerikan duygu sömürüsü eğilimli magazin basını tarafından nasıl ele alındığı üzerinde yoğunlaşıyor.[63] Bir araştırma ise özellikle olayların merkezindeki kadının toplumsal cinsiyet kimliğini tartışıyor.[64] Konu uzun vadede bile o denli sansasyonel kaldı ki, olayların kadını Evelyn Nesbit yirmi yıl arayla iki kez kendi anılarını yazdı.[65] Daha da ilginç olan, rezilce hukuki oyunlar ve jüri satın almayla birkaç yıldan fazla hapis yatmayan milyoner katil kocanın da kendisini haklı çıkarmayı amaçlayan bir anı kitabı yazması.[66] Öte yandan White'ın mimarlığı üzerine olan dev ya-

61. Frederick L. Collins, *Glamorous Sinners: Stanford White and His Era*, Ray Long & Richard R. Smith, New York, 1932; Michael Mooney, *Evelyn Nesbit and Stanford White: Love and Death in the Gilded Age*, Morrow, New York, 1976; Paul R. Baker, *Stanny: The Gilded Life of Stanford White*, The Free Press, New York, 1989; Wayne Craven, *Stanford White Decorator in Opulence and Dealer in Antiquities*, Columbia University Press, New York, 2005; Gerald Langford, *The Murder of Stanford White*, Literary Licensing, LLC, 2011.

62. Suzannah Lessard, *The Architect of Desire: Beauty and Danger in the Stanford White Family*, Weidenfeld & Nicolson, Londra, 1997. Kitap *The New Yorker*'ın Whiting Ödülü'nü aldı.

63. Phyllis Leslie Abramson, *Sob Sister Journalism*, Greenwood Press, New York, Westport, Conn., Londra, 1990.

64. Paula Uruburu, *American Eve: Evelyn Nesbit, Stanford White, The Birth of the "It" Girl and the Crime of the Century*, Riverhead, 2008.

65. Evelyn Nesbit Thaw, *The Story of My Life*, 1914 (cinayetten sadece 8 yıl sonra); Evelyn Nesbit Thaw, *Prodigal Days*, Julian Messner, Inc., 1934. Sonraki basımları: Evelyn Nesbit, *Evelyn Nesbit's Own Story, The Death Bed Revelations of 1926*, Main Street Press, 2012; Deborah Dorian Paul (haz.), *Tragic Beauty: The Lost 1914 Memoirs of Evelyn Nesbit*, Lulu.com, 2006.

66. Harry K. Thaw, *The Traitor: Being the Untampered with, Unrevised Account of the Trial and All That Led to It*, Dorrance and Company, Philadelphia, 1926.

zından söz bile etmek gereksiz, çünkü McKim, Mead & White Amerika'nın hakkında en çok monografik araştırma yapılmış mimarlık ofislerinden biri.

Bu trajik olaya ilişkin sanatsal ve edebi yaratımlar listesi de hayli kabarık. Sözgelimi, daha sessiz sinema döneminden başlayarak üzerine birkaç film çevrildi. İlki Thomas Edison'ın firmasının cinayetten sadece bir hafta sonra piyasaya sürdüğü *Rooftop Murder* adlı *nickelodeon* filmdi. Sansasyondan yararlanmaya yönelik bu gibi ilk ucuz kurdelelerden sonra, *The Girl in the Red Velvet Swing* (1953) adlı romanı[67] eksen alan 1955 tarihli daha ciddi bir film de üretildi. Doctorow'un *Ragtime* adlı romanına (1975) dayanan *Ragtime* adlı bir müzikal ve ardından aynı adlı film de (1981) yine bu konuyu işliyor. Keith Maillard'ın "Dementia Americana" başlıklı şiiri de öyle (1995). Don Nigro'nun *My Sweetheart's the Man in the Moon* adlı, ilk kez 2005'te sahnelenen oyununun konusu da buydu. Ve nihayet Claude Chabrol 2007'de aynı olayı işleyen *La fille coupée en deux* (İkiye Bölünen Kız) başlıklı bir film çekti.

Yukarıda ancak kısaca özetlenen birikim sayesinde White'a ilişkin hemen her şeye erişim imkânı var. Otopsi sonuçlarına bile kolayca ulaşılabiliyor: Verem ve "Bright's disease"den muzdarip olduğu, karaciğer bozukluğu yaşadığı, hatta öldürülmeseydi birkaç yıldan fazla yaşayamayacağı biliniyor. Bu cinayetin ardından yaşananların, basının rolünün, olay çevresinde gelişen duygu sömürüsü ortamının, nesneleştirilen güzel genç kadının nasıl başka bir sömürü konusu haline geldiğinin de ciddi yorumları mevcut.

Benzer bir sansasyon dizisi Frank Lloyd Wright için de söz konusudur. Örneğin 1909'da eşini, çocuklarını ve Chicago'yu terk edip evlilik dışı ilişkisi olan Mamah Cheney ile Floransa'ya yerleşmişti.[68] Eserlerinin ilk kapsamlı "corpus"u olan *Ausgeführte Bauten und Projekte*'yi[69] orada basıma hazırladı. ABD'ye dönüşü ertesinde bu kez kırsal alanda bir konut-büro kompleksi olan Taliesin'i inşa edecek ve oraya yerleşecekti. Ancak bu kez daha da sansasyonel bir olay meydana geldi. Taliesin hizmetlilerinden biri sinir bunalımı yaşadı ve Mamah Che-

67. Charles Samuels, *The Girl in the Red Velvet Swing*, Fawcett Press, New York, 1953.

68. Brendan Gill, *Many Masks: A Life of Frank Lloyd Wright*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1987, s. 198 vd.

69. *Ausgeführte Bauten und Projekte von Frank Lloyd Wright*, Ernst Wasmuth Verlag, Berlin, 1910-11.

ney ile onun ilk evliliğinden olan iki çocuğunu öldürdü, Taliesin'i de ateşe verdi. Eşini terk etmesinden başlayarak bunların hepsi dönemin basınında geniş yer bulan sansasyonel haberler oldular. O konu üzerine yazılmış bir kitap da yayımlandı.[70] Sonraki eşi Miriam Noel'le evliliği ve boşanması da benzer bir sansasyon niteliğindeydi.[71] Son eşi Olgivanna ile olan evlilik öncesi ilişkisi ve çocuğunu eksen alan haberler de bunlara eklenmelidir. Hatta ikilinin yaşadıkları evin resminin de "*love-nest*" diye tanımlanarak gazetelere haber olduğu ve mimarın bu ilişkisi için tutuklandığı bilinir.[72] Wright bu özel yaşam çalkantılarını da ele alan bir otobiyografi de yazmıştır.[73]

Belli ki, ABD 20. yüzyıl başlarında bile her anlamda mimarlıkta sansasyonel haberleştirme imkânlarını yoğun biçimde kullanan bir psikososyal ortamdı. Bunun çok kapsamlı tartışılması gereken bir mesele olduğu aşikâr. Basın-yayınla bağlantısı üzerinde kolay konuşulabilir. Gündelik gazetenin haber üretme mekanizmaları sadece ünlüleri değil, tüm toplumsal grupları görünürlüğe kavuşturmuştur. Arıza niteliğinde görünen ya da çoğu zaman arıza olarak takdim edilen her olay habere dönüşür. Mimarların haber odağı haline gelişinin ilk "kurbanlar"ıysa White ve Wright olmalıdır. Avrupa'da aynı yıllarda benzer bir sansasyon tipolojisi görülmez. Gropius'un Alma Mahler ve Lily Hildebrandt ile kurduğu benzer evlilik dışı ilişkiler[74] 1910'larla 20'lerde gazete haberine dönüşmemişlerdir. Ama Alma'nın ve genelde Bauhausçuların özgür yaşamı muhafazakâr Weimar'da eleştiri konusu olmuştur. Ancak o eleştirel tepki ABD'deki gibi medyatik ortamda dışavurulmaz; dedikodu düzeyinde kalır.

Bu alanda eşik, mimarın kimliğinin ve mimarlığının kamusallaşmasıdır. Ya da özel yaşamlar kamusallaşmaktadır. Yine başta belirtildiği gibi Habermas'ın *Öffentlichkeit* çalışmasına referans vermek ge-

70. William R. Drennan, *Death in a Prairie House: Frank Lloyd Wright and the Taliesin Murders*, University of Wisconsin Press, 2008.

71. Brendan Gill, *a.g.e.*, s. 234 vd.

72. *A.e.*, s. 290 vd. ve s. 293'te gazeteden aktarılmış resim altyazısı: "Love-Nest of F. Lloyd Wright and Dancer". Tutuklanma fotoğrafı: s. 295'te "FLW being led off to jail".

73. Frank Lloyd Wright, *An Autobiography: Frank Lloyd Wright*, Longman's, Green, ilk baskı 1932, düzeltilmiş, genişletilmiş ikinci baskı: Duell, Sloane & Pearce, New York, 1943.

74. Reginald Isaacs, *Gropius. An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus*, A Bulfinch Press Book, Little, Brown, and Company, Boston, Toronto, Londra, 1991, s. 42 vd., 83-98.

rekir. Burjuva kamusallığının inşası öznelerin görünürlüğüne yol açar, medya bunu mümkün kılar. Özel yaşamın sınırları daralır, mahremiyet zırhı büyük oranda delinir.

Türkiye sansasyonel haber üretimi alanında epey farklı bir ortamla karakterize olur. Özel yaşamın kamusallaşması yeni başlayan bir süreçtir. Sınır burada da hızla aşınmaktadır. Bazı TV kanallarının sabah programlarında yayımladıkları evlilik dışı ilişkilere ilişkin itiraflar aydınlatıcıdır. Ancak Türkiye'de yukarıda özetlenen polemikçi ve/veya sansasyonel bağlamlarda konuşmaktan, konuşandan, konuşulandan rahatsız olunduğunu söylemek abartılı olmaz. İfade ve düşünme özgürlüğü bağlamında acıklı bir özgürlüksüzlük, en hafif anlatımla tutukluk durumunda olunduğunu yinelemek neredeyse anlamsız. Ancak, siyasal meselelere ilişkin olmadığı zaman da Türkiye'de konuşmanın, ifade etmenin önünde engeller vardır. O yüzden susturma talebinin sadece siyasal iktidarın ceberrutluğuyla açıklanamayacağı aşikâr. Burada ortamı çok daha derin ve yaygın bir konuşma korkusu karakterize ediyor ki o da siyasal olan kadar vahim. Çünkü susturmak Türkiye'de arızi bir durum değil, toplumsal yapılarda içkin konstrüktif bir davranış örüntüsü olsa gerektir. Siyasal ifade özgürlüksüzlüğü ise aynı konuşma/konuşturma korkusunun sayısız veçhesinden biri gibi görünüyor. Yukarıdaki Stanford White konusuyla benzerlikler taşıyan bir olayın Türkiye'de nasıl tepkilerle karşılaştığı aşağıda kısaca özetlenecek. Bu, topluma egemen konuşma korkusunun ve konuşturmama kararlılığının çapını ve karmaşıklığını ortaya koyabilir.

Adı burada verilmeyecek bir Türk mimarının yaşamını sonlandıran White'ınkine biraz benzer bir olay var. 2002'de trajik bir cinayete kurban giden hayli tanınmış bu mimarın başına gelenler o sıralarda basının ilgisini kısa bir süre için ve herhangi bir adli olaydan daha fazla sayılamayacak kadar çekmişti. Çok hızlı, neredeyse birkaç gün içinde unutuldu. Burada mimarın adının neden verilmeyeceğini açıklamak gerekli görünüyor.

Arredamento Mimarlık'ta Temmuz-Ağustos 2012'de "Mimarlar, Skandallar, Sansasyonlar" başlıklı bir dosya yapıldı.[75] İçinde farklı biçimlerde duygusal-cinsel skandalların (olayların) nesnesi olmuş tanınmış yabancı mimarlardan, örneğin, Wright ve Le Corbusier'den, bu

75. Bu dosyanın tamamı: "Mimarlar, Skandallar, Sansasyonlar: Mahremiyet İhlalinin Toplumsal Dinamikleri ve Sınırları", *Arredamento Mimarlık*, 259, Temmuz-Ağustos 2012, s. 78-95.

arada White'tan uzun denebilecek kadar bahsedildi. Kısaca da trajik ölümünün üzerinden o sırada on yıl geçmiş olan bir Türk mimardan da söz edildi. Amaç, mimar kimliğinin ABD'den ve 20. yüzyıl başından itibaren değişim geçirdiğini, mimarların yeni bir toplumsal görünürlük (yani ün) edindiklerini, bunların da onları magaziner sansasyona açık hale getirdiğini göstermekti. Dosya'nın bunu anlatan giriş metninde söz konusu sansasyonel kimliğin de aşınmakta olduğu, artık mimar merkezli sansasyona fazlaca imkân kalmadığı da yazılmıştı.[76]

Bu yayından sonra olup bitenler şöyle: Önce mimarın yetişkin yaştaki çocuğu arkadaşlarıyla aralarında bu konu hakkında yapılmış bir dizi "asabi" e-posta yazışmasını derginin yayın koordinatörüne iletti. Ardından kendisi de ona bir mektup yazdı ve babasının trajik ölümünden yararlanmak istemekle, sansasyonu parasal kazanç için kullanmakla itham etti. Dergi tarafından kendisine uzun denebilecek bir özür mektubu yazıldı ve bir evladın duyarlılığına saygı duyulduğu, ama yayının amacının sansasyon yaratmak olmadığı, fakat mimarlık dünyasının sansasyon yaratma imkânlarını tartışmak olduğu bildirildi. Kaldı ki, olayın üzerinden on yıl geçtikten sonra ortada herhangi bir sansasyon imkânı da kalmamıştı. Sonrasında, bazı mimari çevrelerden dergi yönetimine dergi sattırmak için konuyu sömürdüğü türünden ithamlar gelmeye başladı. Tabii ki derginin satışında bir tırmanma olmadı. Belli ki mimarlık dünyasının eskimiş skandal ve sansasyonları okuma beklentisi pek de yüksek değildi. Ya da Türkiye'de sansasyon dergi okuyarak değil, dergiyi merkeze alarak kulaktan kulağa ve dedikoduyla üretiliyordu. Polemik burada hâlâ sözlüydü. Bir mimarlık sivil toplum kuruluşunun İstanbul şube başkanı bir mektup yazarak, dergide açık bir özür mektubu yayımlanmadığı takdirde haklarını yargıda arayacaklarını iddia etti. Ama o mektupta bunun o dernek adına yapılmadığı, kişisel bir girişimi olduğu da özellikle belirtildi.

Bunların hiçbirine aynı polemik tınısıyla dergide cevap verilmedi. Ortada bir heyecan vardıysa, o dindi; yayın unutuldu. Bugün internette o mimara sadece 2600 gönderme var. Vikipedya biyografisiyse cılız birkaç satırdan ibaret. Şimdi bundan mimarlık üzerine konuşma ve düşünme adına ne sonuçlar çıkarılabilir?

Türkiye'de mimarlık ve mimarlar hakkında konuşma imkânının çok kısıtlı olduğu aşikâr. Bunun basitçe özetlenebilir bir açıklaması yapılamaz. Ama konuşamama ve konuşturmama halinin öncelikle, mi-

76. *A.e.*, s. 78-79.

marlıkla kısıtlı olmayan ölçekte bir kamusallaşma ve kamusal görünürlük kazanma tıkanıklığına işaret ettiği bir kez daha söylenebilir. Mimar ve mimarlık da dahil hemen hiçbir mesele, Türkiye'de kamusal görünürlük edinme noktasına belli ki kolay gelemiyor. Genelde görüşler, siyasal, kültürel, cinsel tercihler, yaşam öyküleri, anekdotlar, düşünceler, inançlar, eleştiriler açıkça kamusal alanda dışavurulamıyor. Sadece çoğunlukça onaylandığı apaçık olanlar, toplumsal onay derledikleri kadarı ve biçimiyle dile getirilebiliyor.

Aynı durumun bir diğer uzantısı tarihselleştirme açmazı. Bir kişinin tarihsel kişilik haline getirilişi de aslında bir kamusal görünürlük kazanma halidir. Yukarıda hakkında çok konuşulabildiği vurgulanan White böyle bir tarihsel kişilik; ailesi, ahfadı varlığını hâlâ sürdürdüğü halde, o ailesinin değil, kamunun malı. Tarihselleşmek de bu demek. Bir benzetmeyle anlatılırsa, İttihat ve Terakki ricalinden Cemal Paşa hakkında metin kaleme alan birinin muhatabı torunu Hasan Cemal değil, tarihçiler camiasıdır, kamudur. Türkiye'deyse ölümünün üzerinden on dört yıl geçen bir mimar bile henüz kamunun ve tarihin malı olamıyor; aksine yaşayan bir kişilik gibi kabul ediliyor. Örneğin, dergi o mimarın çocuğuna bir özür mektubu yazmaya kendini mecbur hissediyor ve yazıyor da. J. F. Kennedy'nin, sözgelimi, çapkınlıklarından ve amfetamin bağımlılığından söz eden pek çok biyografi yazarının eski başkanın çocuklarından özür dilediğini hayal bile etmek zor.

O Dosya'ya gelen tepkilerin önemli kesiminin "bu mimarı neden en çok yarışma kazanmış Türk mimarı olarak anlatmadınız?" şeklinde oluşu ayrıca aydınlatıcıydı. Bunun anlamı herhalde şuydu: Konuşanın, yazanın, historiyografik ürün verenin nasıl davranması gerektiğini tanımlama iktidarını kullanmak istemek... Böyle bir iktidar tahayyülünün açıkça gündelik yaşamda üretilmiş faşizm olduğu akla gelmiyordu. Ancak Kanuni'nin bile –ve bir dizide bile– nasıl anlatılması gerektiğini söyleyebilen muktedirlerin bulunduğu bir ülkede bu şaşırtıcı değildir. Kimin neyi, nasıl konuşacağını, filmini nasıl çekeceğini, protestosunu nasıl yapacağını tayin etme isteği ise düpedüz antidemokratik bir tavırdır. Hukuki ve ahlaki zemini olmasa bile gündelik yaşamda ve epey geniş bir ölçekte sürekli üretilir ve üretilmektedir. Kaldı ki Türkiye'de yargı da bu susturucu ortama sıklıkla kendi özgül katkılarını yapmaktan geri durmaz.

Tarih yazmak için, konuşabilmek, düşünce üretebilmek için, ele alınan konunun veya konu edilen kişiliğin öncelikle onu kendisinin öz malı bilenlerden özerkleştirilip yalıtılması gerekir. "Kimsesizleştiril-

mesi" gerekir. Bir kişiden konuşuluyorsa, onun güncel birinin babası, birinin atası, birinin şeyhi, birinin yüce sultanı, hakanı olmaktan çıkması gerekir. Çıkmamışsa, tarihçinin bir görevi de zaten onu "kimsesizleştirmektir". Tarihi yazılan ile tarih yazan ve okuyan arasındaki empatik bağlantı kopmalıdır. Bu yapılmadığında veya mümkün olmadığında, sadece olumluluklarla, övgülerle süslü öyküler anlatma imkânı vardır. Onu kendilerinin bilip, ona sahip çıkanlar başka bir konuşmaya şans tanımazlar. Oysa tarihyazımı düzanlamlı ve metaforik olarak "ölünün arkasından konuşmaktan başka bir şey değildir". Türkiye'de ölünün arkasından konuşulamaz. Sorun şu ki, tarihin nesnesi hemen hep ölülerdir. Tarihçiler hep ölülerin arkasından konuşurlar. O sayede, örneğin, Le Corbusier'nin 1935'teki ABD turu sırasında otel odasına bir fahişe talep ettiği bile bilinir.[77] Çünkü tarihe mal olmuş kişiliklerin özel yaşamı da kamusallaşır. Onun mahremi olmaktan çıkar.

Demek ki bu ülkede nesne kılınması gerekeni özne, özne kılınması gerekeni nesne haline getiren historiyografik ve genelde düşünsel pratikler ortama egemen. Konuşanı dert eden, onu nesneleştiren, ama hakkında konuşulabilecek olana da özneymiş gibi davranan geniş bir çoğunluk var. Örneğin, birileri hunharca katledilmiş bir mimarın hakkını korumaya kalkışabiliyor. Sanki o yaşayan bir özneymiş gibi düşünülmeye çabalanıyor. Onun artık tarihin konusu olduğunu, bir özne olamayacağını, ama tarihin nesnesi olduğunu fark etmekte zorlanılıyor.

Diğer taraftan, Türkiye'de bilgi üretiminin henüz büyük oranda yazı öncesi sözlü kültür evresinde olduğunu da unutmamak gerekir. Biraz önce aktarılan tepkilerin neredeyse hiçbiri açık bir tartışma ve irdeleme ortamında dile getirilmedi. Hiçbir tepki veya yandaş görüş yazılmadı. Sadece kulaktan kulağa yöntemiyle yapılan bir bilgi aktarımı-üretimi-yeniden üretimi söz konusu oldu. Bunun adı dedikodu. Ancak, sosyal bilimler bağlamında dedikodu da bir bilgi üretim ve aktarım aracıdır. O da bir mecra, ama her mecra kendisi kullanılarak nasıl bir epistemik üretim yapılabileceğini de tanımlar. Dedikoduyla da bilgi üretilir ve iletilir. Ama bu bilgi cinayete kurban giden talihsiz mimara ilişkin olmaz. Onun dolayımıyla olur. Ondan konuşana dolaylı biçimde uzanan bir had bildirme şeklinde olur. Dedikodu bunu yapmanın mecrasıdır. Stanford White hakkındaki bilgi üretimi ise Stanford White'ı eksen alan veya onu da kapsayan bir geniş düşünsel zeminde yapılır. White

77. Mardges Bacon, *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid*, The MIT Press, Cambridge Ma. ve Londra, 2001, s. 56.

hakkında yazana ayar vermek yerine, White hakkında konuşulur. Yazanaysa eleştirel bir değerlendirme yapılır. Eleştirel değerlendirme terbiye verici, ya da artık yaşamayanın hakkını koruyucu olmaz. Giderek White, Wright, Le Corbusier veya Philip Johnson hakkında konuşulanlar üzerine de konuşulur. Örneğin, White'ı sansasyon malzemesi kılan magazin basını da yukarıda belirtildiği gibi ciddi araştırmaların nesnesi olur. O sayede ABD'yi de aşan bir ölçekte White'ın nesne edildiği sanatsal, filmografik, edebi, mimari, historiyografik üretimler yapıldı ve hâlâ yapılıyor. Türkiye'deyse nesne kılınan o mimar değil, onun hakkında yazan, onu gündeme taşıyandır. Burada hâlâ burjuva kamusallığının inşasının önünde ciddi toplumsal bariyerler vardır.



Türkiye'de bir mimara ilişkin ilk retrospektif sergi Bruno Taut'un Güzel Sanatlar Akademisi'nde 4 Haziran 1938'de açılan sergisidir (Bruno Taut, *Ex Oriente Lux: Die Wirklichkeit einer Idee*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2007, s. 253).

12

Mimarı ve Mimarlığı Sergilemenin Tarihini Yazmak

BEATRIZ COLOMINA mimarlığı sergileme konusu üzerine şöyle bir kısa yorum yapar: "Tüm mimarlık teşhircidir. Sergiler sadece mimarlığı teşhir etme yerleri değildir, yeni mimarlık biçimlerinin ve mimarlık üzerine düşünmenin yeni yollarının kuluçka mekânlarıdır. Öte yandan tam tersine, inşa edilmiş mimarlık da caddeleri bir tür galeriye dönüştürerek kendini sergiler."[1] Colomina'nın saptaması epey tartışmalıdır. Serginin yeni atılımlar için bir kuluçka mekânı olması kuşkusuz gerçekçidir de, olsa olsa bazen geçerlidir. İnşa edilmiş mimarlığın kendisini kentsel mekânda sergilemesiyse bu bölümdeki sorunsal bağlamında açıkça başka bir meseledir. Özellikle "tüm mimarlığın teşhirci" oluşu ifadesi historiyografik bir yanılgıdır sadece. Kuşkusuz mimarlık ürünleri kaçınılmaz olarak kendilerini fiziksellikleriyle dışa vururlar, görülür, deneyimlenirler. Sergileme pratiğiyse o fiziksel görünürlükle hiç ilişkili görünmez. Sergi bir temsiliyet mekânıdır; mimarlığın temsillerinin, imgelerinin (maketlerin, çizimlerin, resim ve fotoğrafların) kamuya sunulması demektir. Bunların sergilenmesiyse çok yeni bir değişime işaret eder. Artık aslolan inşa edilmiş üründür denemez olur. O inşa edilmiş olsa da olmasa da, sadece temsilleriyle ve onların kamuya sunumuyla mimarlıktır.

Mimarlığın temsiliyle kamuya sunumu Türkiye'de ilk olarak 1582'de Sultanahmet Meydanı'ndaki sünnet şenliğinde Kâbe'nin ve Medine'deki Mescid-i Nebevi'nin maketlerinin geçirilmesiyle oldu. Aynı şen-

1. Şu kitabın arka kapaktaki tanıtım notundan: Thordis Arrhenius, Mari Lending, Wallis Miller ve Jérémie Michael McGowan (haz.), *Place and Displacement: Exhibiting Architecture*, Lars Müller Publishers, Zürih, 2014.

likte Süleymaniye Camisi'nin de bir maketi mimarlar alayı tarafından sunulmuştu.[2] İkinci bir sunumsa I. Ahmet döneminde gerçekleşti. Kâbe'nin yıkılma tehlikesi nedeniyle yeniden yapımı bir zorunluluk olunca, 1612'deki bu girişim için önce Davutpaşa çayırında 1/1 ölçeğinde tahtadan bir maketi inşa edildi, İstanbul'da yapılan demir güçlendirme kuşakları, yeni örtüler ve Altın Oluk onun üzerine yerleştirilerek halka gösterimi gerçekleştirildi.[3] Bu istisnai bir örnek olduğu gibi, işlevi sergilemek değil, dinsel önemi nedeniyle yeniden yapımına yönelik tepkileri gidermeyi hedefleyen bir tür propaganda etkinliğiydi. Avrupa'daysa en erken kamusal sergilemeler Fransa'da başlamış olmalıdır. Daha 1706'da Paris'te Fransa'nın sahil ve sınır kentlerinin tahkimat maketlerini bir araya getiren bir mekân Tuileries'de düzenlenecek, 1766'daysa bunlar Hotel des Invalides'e taşınarak bugün de varlığını sürdüren Musée des Plans-Reliefs'in kökenini oluşturacaktı.[4] Bunda da amaç kuşkusuz mimari nitelikte olmaktan çok askeri ve politikti.

Mimari temsiliyet nesneleri, işlevi doğrudan mimari nitelikte olmak koşuluyla neredeyse daha 17. yüzyılda ilk örgün mimarlık okulu Académie des Beaux Arts Paris'te kurulalı beri sergilenmektedir. Kuşkusuz bu bağlamda sadece öğrenci projelerinin sergilenmesinden söz ediliyor. Bunlardan diploma konkurları ve Roma Ödülü Yarışması sonuçları 20. yüzyıl başlarından bu yana yayımlanmıştır da.[5] Türkiye'deyse uzun süre okul projelerinin sergilenmeksizin kapalı kapılar ardında değerlendirilmesi kural olmuş gibi görünür. Hâlâ bazı (belki çoğu) üniversitede böyle yapılır. Jüri sistemiyle değerlendirme yapıldı-

2. Gülru Necipoğlu, *Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, çev: Gül Çağlalı Güven, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2013, s. 218-19 ve 219'da resim 130.

3. Ahmet Vefa Çobanoğlu, "Sultan I. Ahmed Devrinde Kâbe'nin Tamiri", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 12, 1994, s. 37-38.

4. Nathalie Dereymaeker, "L'histoire de la collection a travers ses grandes dates", *Le Regard souverain. Les plans-reliefs dans les collections du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Editions Invenit, Lille, 2019, s. 22-29.

5. Bu projeler kitaplaştırılmıştır da. Örneğin, *Les Grands Prix de Rome d'Architecture de 1850 a 1900: Reproduction en phototypie des 1ers, 2mes, et 2mes seconds grands prix avec les programmes des concours, sujets donnes par l'Academie des Beaux-Arts. Volume I: 1850-1867, Volume II: 1868-1880, Volume III: 1881-1890, Volume IV: 1891-1900*, Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts, Armand Guerinet, Paris, 1904. *Les Médailles du Concours d'Architecture de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Concours Chenavard, Rougevin, Labarre. Prix de reconnaissance des architectes américains, etc. 14e Année scolaire 1911-1912, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, Armand Guérinet/Librairie d'architecture et d'art décoratif, Paris, 1912.

ğında bile projeleri izleme imkânı jüri süresiyle, hatta jüri üyeleriyle sınırlı kalır; o projeden sorumlu öğrencilerden başkası kolay kolay o sunumla ilgilenemez. O etkinlik duyurulmaz da. Bundan rahatsızlık da duyulmaz, ilgilenilmesi de beklenmez. Hatta bazen bazı okullarda projelerin asılırsa çalınmasından ciddi biçimde korkulur. Çoğu okulda zaten sergileme yapacak alan yoktur. Olması da talep edilmeyebilir. Oysa, Avrupa ve ABD okullarında mimari projelerin sergilenmesi olağan bir kamusal etkinliktir. Sergi yalnızca okulun öğrencilerine değil, herkese açıktır. Örneğin Londra'da AA'in yılsonu sergisi kaydadeğer bir etkinliktir. Hatta artık konuya özelleşmiş mimarlık sergiciliği eksenli çalıştaylar da vardır. 18-25 Ağustos 2024'te AA'in Zürih'te düzenlediği *Exhibiting Architecture - Media, Methods, Agents* böyledir.[6]

Bu karşılaştırmadan yola çıkınca, neden Türkiye'de mimarlığı sergilemek bu kadar zordur veya gereksizdir diye sormak kaçınılmaz hale gelir. Neden, en azından öğrencinin bir yarıyıllık emeğinin somutlaşması olarak bile ilgi hakeden bir ürün toplamı sergilenmeye layık görülmez? Ya da layık görülmediği için mi sergilenmez? Neden, hiç değilse öğrenciler toplu olarak kendi projelerini bir arada görmek ve göstermek için talep yöneltmezler? Genelde bu talep gündeme neden az gelir?

Çok özel bir sergileme emeği gerektirmeyen, zaten sunum için gerçekleştirilmiş, dolayısıyla hemen alınıp duvara asılabilecek öğrenim amaçlı mimarlık projelerinin bile sergilenmesi söz konusu değilse, Türkiye'de mimarlık sergisi yapma meselesini tartışmak özellikle gerekir. Üstelik, son yıllarda mimar ve mimarlık sergilerinin yapılması konusunda bir kıpırdanma varsa, bunu yorumlamak da ayrıca önemli görünüyor. Cevabın karmaşık bir dizi açıklama gerektirdiği baştan belirtilmelidir. Ancak, Türkiye'deki alışılagelmiş yakınma yolundan gidip "çok geciktik bu alanda" deme naifliğine düşmek gerekmez. Tarihsel analizin iç açıcı olmayışı, dünya tarihini bir yarış diye düşünüldüğünden ve orada bir gecikme teşhis edildiğinden değil. Asıl sorun, mimarlığın yeni denebilecek (çünkü moderniteyle eşanlamlı ve yaşıt) kavramsal "icadını" engelleyen köklü toplumsal-yapısal özelliklerin buradaki varlığıdır. Aşağıda bununla ne kastedildiği kısaca açıklanıyor.

6. "Exhibiting Architecture – Media, Methods, Agents, Zürich, Switzerland, 18-25 August 2024", https://www.aaschool.ac.uk/academicprogrammes/visitingschool/zurich (Erişim: 8 Temmuz 2024).

1

"Mimarlığın icadı" ile mimarlığı sergilemek doğrudan bağlantılı. Sergi, bugünkü anlamıyla mimarlığı vareden pratiklerden biridir, çünkü mimarlık yeni kamusal anlamını onu yeniden üreten temsiliyet nesneleriyle sergilenmesiyle birlikte kazanır. Onun öncesinde mimarlığın kamusallaşması iki güzergâhta gerçekleşiyordu: Birincisi, deneyimleyerek, görerek, içinde yaşayarak, ikinci olaraksa onun simgesel kamusallığını öğrenerek. Birincisini açıklamak bile gerekmez. İkincisiyse mimarlık ürününe ilişkin toplumsallıkta kodlanmış anlamları öğrenmek suretiyle olur. Her ikisinde de arkitektonik bir kavrayış gündeme gelmez. Kilise ile caminin veya bir belediye binasının mimarisi değil, dinsel ve kamusal anlamları öğrenilir. Sergilemekse artık bunların dışında temsiller üzerinden deneyimlemek yolunu açar. En basit anlatımla mimarlık artık fiziksel çevredeki yaşanabilir bir gerçeklik olmanın ötesinde planıyla, kesitiyle, maketiyle, fotoğrafı ve sinematografik imgeleri aracılığıyla kavranır bir gerçeklik haline gelir. Yerötesi olur.[7] Ancak içinde, çevresinde yaşanarak farkına varılır olmakla kalmaz, öznenin tanımadığı, deneyimlemediği yerlerdeki mimarlıklar hakkında da bilgi sahibi olması mümkün olur. Hatta giderek bu belki de tek mimari kavrayış imkânına dönüşür. Bunu ilk olarak basılmış resimli mimarlık kitapları yapar, giderek periyodikler ve nihayet dijital sanal mecralar tırmandırır.[8] Sergi bu imkânı üreten en önemli mecralardan biridir.

Bir mimarlık müzesinden, dolayısıyla mimarlığı temsilleriyle özgül bir mekânda sergilemekten söz eden muhtemelen en eski metin, 1808 yılında Vaudoyer ve Durand tarafından gerçekleştirilmesi üstlenilen ve maketlerle alçı yapı fragmanı kopyalarını içerecek bir kamusal mekâna, bir *musée complet d'architecture*'e ilişkindir. Ama daha 1806'da böyle bir kamusal mekân, adı müze olmasa da Paris'te açılmıştı bile: *Galerie des chefs d'oeuvres de l'architecture des differents peuples*[9] (Farklı halkların mimari şaheserleri galerisi). Hemen hemen aynı yıllarda dönemin en tanınmış İngiliz mimarı Sir John Soane kendi oluşturduğu ve hâlâ muazzam diye nitelenebilecek, 16.-19. yüzyıl arasına

7. "Mimarlığın icadı" ve yerötesilikle ilişkisi için bkz. Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak*, II. Bölüm: "Yeni Bir İcat Olarak Mimarlık", s. 39-69.

8. Bkz. Uğur Tanyeli, *Mimarlık Düşünmek İçin Verimli Arızalar*, s. 152-54.

9. Mimarlık müzesinin en eski girişimlerin vatanı olan Fransa'daki tarihi için: Werner Szambien, *Le Musée d'architecture*, Picard, Paris, 1988.

ait mimari çizim, maket, fragman ve mulaj koleksiyonunu kamuya açma kararı almıştı. Bu koleksiyon kamuya açık bir müze ve araştırma merkezi olmayı sürdürüyor.[10] Onun artık sayısız benzeri de var; bugün dünyada sayısı yüzlerle ifade edilebilecek miktarda mimarlık müzesi, galerisi, merkezi ve okul sergileme işlevine hizmet ediyor. Ancak doğrudan ve sadece mimarlığı içeren ilk müze 1934'te Moskova'da açılan Şçusev Mimarlık Müzesi'dir.

Mimarlığın özgül kamusal mekânlarda genel izleyiciye sunulması neden bu denli önemli bir tarihsel dönüm noktası? Bunun cevabının "mimarlığı sergilemek" ve "mimarı sergilemek" şeklinde ikiye ayırarak verilmesi makul olur.

Mimarlığı sergilemeyi tartışmak bağlamında birbirine eklemlenen birkaç değişimi incelemek aydınlatıcı olabilir. Birincisi, mimarlığın sergilenmesi, en azından başlangıçta, o güne dek mimarlık yapıtı diye nitelenen inşai ürünlerin temsillerinin sergilenmesi demek. Buysa ilk bakışta verdiği izlenimin aksine, mimarlık yapıtı-temsiliyet nesnesi ilişkisinin tersine çevrilmesi anlamına geliyor. Kısaca şöyle: Bir mimarlık müzesinde sergilenen şey, maket, çizim, perspektif, fotoğraf ve efemera gibi bir grup temsiliyet nesnesidir. "Temsiliyet" terimi, aslolanın inşai nitelikteki ürün olduğu, o gösterilenlerin de asli nitelikte olanı bazı görsellik ve replikasyon teknikleri aracılığıyla temsil ettiği anlamına gelir. Temsil teriminin böyle geleneksel bir yaklaşımla tanımlanması halinde, mimarlık müzesi ve genelde sergileme, mimarlığın değişimi bağlamında devrimsel öneme haiz değil. Ancak müze ve sergi bilinegelen mimarlığı sergilenir hale getirmez, paradoksal olarak, mimarlığın sergileme nesnelerini, temsillerini de mimarlık haline getirmiş olur. Artık onlar aslolanı temsil etmezler, kendileri bizatihi mimarlık nesneleridirler. İnşai ürün-temsil ilişkisi tersine döner. Ortada bir temsiliyet varsa, o da temsiliyet nesnesinin artık kendi kendisini temsil etmesidir. Maket, çizim vs. inşai olandan özerk bir mimari gerçeklik edinir. Gösteren-gösterilen ilişkisi ortadan kalkar. Aslolan ve onu temsil edenden oluşan dikotomi yıkılır.

Bu sürecin olağan çıktısı, inşa edilmemiş, edilmesi öngörülmemiş, inşası pratikte mümkün de olmayan, varlığı sadece makette, çizimde, kolajda söz konusu olan mimarlıkların icat edilmesidir. Orada da kal-

10. Soane'un topladıklarının ağırlıklı kesimi 16.-19. yüzyıl arasına ait, ancak genelde kronolojik uzanımı eski Mısır'a kadar uzanan bir toplamdır. Bu koleksiyon ve mekânı için bkz. Tim Knox, *Sir John Soane's Museum, London* (Fotoğraflar: Derry Moore), Merrell, Londra, 2009.

maz; Hejduk'un "mask" ve "şiir" olarak nitelediği ürünlerinde[11] olduğu gibi, mimari nitelikte olmasına alışılmamış mecralarda da mimarlıklar üretilebilir hale gelir.

Mimarlığın inşai olanla kurulu bağının bu şekilde çözülmesi, özerkleşmesi, onun yerötesileşmesinin üreteçlerinden biri olur. Farklı yerlere, bağlamlara, konumlara ait olanlar, o kökendeki yerlerinden kopuk yeni bir yerin, müzenin, galerinin (filmin, kitabın, hatta Hejduk örneğinde olduğu gibi "mask"ın, oyunun) da malı kılınmışlardır. Paestum' daki tapınağın mantar maketi Paestum'a ait olanı Sir John Soane'un Londra' daki müze-evine de ait kılar. Bina Paestum'da konumlanabilir, ama onunla bağlantılı artifaktlar başka bir yerde veya yerlerdedir de. Paestum'daki tapınağın bilgisi yalnızca Paestum'da değil, onunla aynı malzeme ve araçlar kullanılarak yapılmamış nesneler sayesinde başka yerlerdedir de. Hatta Paestum mimarisi hakkında konuşmak için Napoli'ye gitmek yerine, rölöve ve restitüsyon çizimlerine ulaşılabilecek bir kuruma gitmek daha anlamlı ve zorunlu hale gelir. Giderek bir zamanlar yalnızca Paestum'a, Milano'ya, Atina'ya, New York'a ait olanlar her yere ait olup çıkarlar. Dahası ve asıl önemlisi, o Paestum maketinin Paestum'daki tapınaktan özerk bilgisi üretilebilir.[12] Onu neyin maketi olduğundan bağımsız olarak sadece bir mimari maket olarak kavramak, irdelemek, beğenmek, teknik değerlendirme yapmak vb. mümkündür. Demek ki yere ve arkitektonik olana sabitlenmiş mimarlık tahayyülü giderek aşınmıştır. Gerçek yapılar bile konumlandıkları yerden koparılıp alınamazlıklarını o sayede yitirirler. Örneğin Ksantos Nereidler Anıtı Londra'ya British Museum'a, Bergama Sunağı Berlin'e; Dendur Tapınağı New York Metropoliten Sanat Müzesi'ne taşınır. Mimarlık bir kez yerötesi kılındıktan sonra onu yeniden sabitlemenin yolu yoktur. Gerçek bina bile bu durumda sanki kendi kendisinin maketiymiş gibi olur. Mimarlığı sergilemek bu yerötesilik halini de olağanlaştırmak anlamına geliyor.

11. John Hejduk'un mimarlığın içeriğini genişletmeye yaptığı katkılar bağlamında şu kitaplarına ve yerleştirmelerine bkz. *Fabrications*, 1974; *Mask of Medusa*, 1985; *Bovisa*, 1987; *The Riga Project*, 1989; *Vladivostok*, 1989; *Práce (Practice)*, 1991; *Berlin Night*, 1993; *Soundings*, 1993; *Adjusting Foundations*, 1995; *Architectures In Love*, 1995; *Security*, 1995; *Pewter Wings Golden Horns Stone Veils: Wedding in a Dark Plum Room*, 1997.

12. Bkz. Matthew Mindrup, *The Architectural Model: Histories of Miniature and the Prototype, The Examplar and the Muse*, The MIT Press, Cambridge ve Londra, 2019.

Türkiye'de mimarlık ürününün ait olduğu yerden alınıp bir müzede sergilenmeye başlaması arkeolojik anıtlarla gündeme gelir. İstanbul Arkeoloji Müzesi kuruluşundan başlayarak antik yapı fragmanlarını sergileyecektir. Onu İzmir Arkeoloji Müzesi ve Ankara'da Anadolu Medeniyetleri Müzesi izler. Bugün bu sergilemenin kapsamı prehistoryadan başlamaktadır. Kuşkusuz bu yerötesi hale getirme uygulaması artık tartışmalı hale de gelmiştir. Özellikle antik anıtların ait olmadıkları bir coğrafyaya ve mekâna taşınmaları çeşitli açılardan sorunludur. 19. yüzyıl müzeciliğinin bir uygulaması olarak düşünülür. Parthenon frizlerinin o yapıdan koparılıp, yapının soyulup, bütünlüğü bozulup, tahrip edilip, British Museum'da mimariden özerk olarak nesneleştirilmesi artık savunulamaz. Ancak bu konu burada ele alınmayacak.

İlginç olan şu ki yerötesilik bağlamında düşününce, sergilemek için binaları taşımakla, yerinde sergi amaçlı inşa etmek arasında da köklü bir fark yoktur. Bu ifadeyle, örneğin Almanya'da Weissenhof'tan başlayarak (1927) inşa edilen konut sergisi siteleri[13] özellikle zikredilmelidir. 1940'lardan itibaren ABD'de müze bahçelerinde (örneğin, New York MoMA'da ve Minneapolis Walker Arts Center'da) yapılan örnek tek aile evleriyse ayrı bir kategori oluşturur. 1956'da Londra'da açılan Daily Mail Ideal Home Exhibition'da sunulan Smithsonlar'ın House of the Future'u ise[14] çağ açıcı önemde olmuştur. Bunlar yeni bir barınma ve estetik evreni inşa etme hedefine yönelik örneklerdi. Sergi niteliğindeydiler, kendi kendisinin 1/1 maketi gibi düşünülebilecek konutları içeriyorlardı. Yerötesiydiler, çünkü bir aradalıkları farklı sınıfsallıkları, farklı düşünceleri, farklı varoluşları sergileme amacıyla bir araya getirmek suretiyle vuku bulmuştu. Onları vareden koşullar gerçek bir kentte asla söz konusu olamazdı. Ama önemleri de bundan kaynaklanıyordu.

Demek ki sergileme etkinliği çerçevesinde önce temsiliyet nesnelerinin mimarlığı temsil ettiği düşünmeye başlanır, ardından o temsil ilişkisi neredeyse daha kurulduğu anda çözülerek, o nesnelerin bizatihi

13. Bu tür konut sitesi sergilerinden bazıları için: Heinz ve Bodo Rasch, *Wie Bauen? Bau und Einrichtung der Werkbundsiedlung am Weissenhof in Stuttgart 1927*, Akadem. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co., Stuttgart, tarihsiz. Anon., *Deutsche Bauausstellung Berlin 1931, Amtlicher Katalog und Führer*, Bauwelt-Verlag/Ullsteinhaus, Berlin, 1931. Anon., *Internationale Bauausstellung im Berliner Hansaviertel. Interbau Berlin 1957*, Berlin, 1957.

14. Alison ve Peter Smithson, "House of the Future", Daily Mail Ideal Home Exhibition, Londra, Mart 1956.

mimarlık ürünü olduklarının bilgisi üretilir. Başka bir deyişle, mimarlık artık gösteren-gösterilen ilişkisiyle kavranamaz olur; ortada sadece gösteren vardır: Mimarlık mimarlığa gönderme yapar, onu gösterir. Sonuçta, "her şey mimarlık olup çıktı" denebilir. Ama, mimarlığı sergilemek için "her şeyin mimarlık olup çıkması" gerekir. Argümanın tersi de doğru: Sergilemek, her şeyi mimarlık haline getirmenin araçlarından biridir zaten. Bergama'daki Helenistik Zeus Sunağı bir harabe ve taş yığını olarak görüldüğü yerde ve zamanda tabii ki "mimarlık" değildir. Onu sergilenebilir bir nesneye dönüştürenler yüzyıllardır yanında yaşayanlar değil, Berlin'e taşıyan Carl Humann ve arkadaşlarıdır. Ancak o zaman bir yıkıntı olmaktan çıkıp mimarlık eseri haline gelmiştir. Bunun için sunağı Berlin'e kadar taşımalarıysa acıklı, ama olağandır. Kuşkusuz Bergama'da da sergilenebilirdi. Ancak, bunun yapılabilmesi için onun 19. yüzyılda burada "mimarlık" ürünü olarak tanımlanması ve sergilenmesi, kamuya sunulması gerekirdi.

Her şeyi mimarlık olduramayan, çünkü yerötesi hale getiremeyen bir ortamda yapılamayan pek çok şeyden biri de sergidir. Her şey mimarlık haline gelemediği için sergi yapılamaz; sergi yapılamadığı için her şey mimarlık kılınamaz. Bunu başaran erken örneklerinden bazıları hâlâ güncelliklerini koruyor. Örneğin, 1930'larda İtalya'da, özellikle Milano Trienali'nden başlayarak sergi bilinegelen mimarlığı giderek daha da belirgin biçimde aşar.[15] Onun sınırlarını genişletecek, öncelikle, içinde konumlandığı sergi binasına yerleşmek yerine, onu da dönüştürecektir. Ama "her şeyin mimarlık kılınması" bağlamında asıl radikal değişimi anlamak için sergilenen obje ile onu sergileyen arasındaki ayrımın teşhis edilemediği örneklere bakmakta yarar var. Daha 1920'lerde bile sanat-tasarım-mimarlık arasındaki sınırlar bunu becerebilen sergilerle aşılır. Friedrich Kiesler'ın 1925'te Paris'te Grand Palais'de açılan "Raumstadt" (Mekânkent) sergisi böyle bir erken üründü. Sergi "Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes"de Avusturya katılımının tiyatro bölümü için hazırlandı. Kiesler orada bir geleceğin kenti önerisi sunuyordu.[16] Yeryüzüne değmeyerek uzayda asılı duran bir ortogonal düzlem ve çubuklar kompleksi... Bir tiyatro sergisinde sunulan Kiesler mimarlığının varettiği çözülemez ve ayrıştırılamaz sanatsal pratiklerin ne anlama geldiği düşünülmeli, tar-

15. Trienal sergileri için bir görsel döküm: Alessadro Rocca, *Atlante della Triennale, Triennale di Milano*, Distribuzione Charta, Milano, 1999.

16. Mimarın buna ilişkin metni: Frederick Kiesler, "Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur", *De Stijl*, 6/10-11, 1925, s. 141 vd.

tışılmalıdır. Sergileme amacı (tiyatro), sergilenen nesnenin göndermeleri (kent ve mimarlık), sergilenen nesnenin biçimsel imaları (üçboyutlu sanat ürünü) gibi özelliklerin orada ortaya koyduğu bütün, bugünkü terimlerle bir enstalasyondu.

2

Mimarın sergilenmesi, mimarlığın sergilenmesiyle büyük oranda örtüşük bir etkinlik. "Her şeyin mimarlık olup çıkması" bağlamında ele alınınca, mimarın da sergilendiğinde bir mimarlık nesnesinden başka bir şey haline gelmiş olmayacağı aşikâr. O mimarın yaşaması veya ölmüş olması bu açıdan pek az şeyi değiştirir. Sergi çerçevesinde o da artık bir özne değil nesnedir. Kendi sergisini yapan mimarın da kendi kendisini nesneleştirmek gibi bir iş yaptığı söylenebilir. Mimarı sergileyerek onu bir nesne olarak "imal edebilmek", bağlantılı iki gelişmeyle ilişkili. Her iki gelişme de bugünkü mimar kimliklerini varettiler. Bunlardan birincisi, mimarın kapitalist sistemin olağan bir ekonomik öznesi haline gelmesi. İkincisiyse, mimarın bireyselliğinin icadı...

Yaşayan, çalışan bir mimarın sergilenmesi onun kapitalist rekabet dünyasında etkinlikte bulunması ile mümkün. Mimar adının bir nüfus kaydı bilgisi olmanın ötesine gidip markalaşması, kimliğinin starlaşması olarak da tanımlanabilir. Bu durum geç kapitalizme, neredeyse 1970 sonrasına özgü bir mesele gibi görünüyor. Ancak, sanatta 20. yüzyılın erken dönemindeki avangart hareketleri bile kapitalist sistemdeki bitimsiz icat etme ve yenilik üretme zorunluluğuna bağlayan Hobsbawm gibi bir tarihçi de var.[17] Dolayısıyla, Almanya'da daha 1919'da Arbeitsrat für Kunst grubunun düzenlediği Ausstellung für unbekannte Architekten'ini (Tanınmamış Mimarlar Sergisi) bile pekâlâ aynı metaforik ekonomik mantıkla açıklamak ve bir dizi yeni "sanatsal meta"nın ve "marka"nın piyasaya sürülmesi gibi ifade etmek mümkündür. Gerçekten de orada sahne alan W. Gropius ve B. Taut gibi "markalar" on yıl içinde Almanya'nın en tanınmış mimarları olacaklardı.

Yine de yaşayan mimarları gündeme taşıyan sergiler dünya genelinde geç ortaya çıkmış sayılabilirler. Erken 20. yüzyılda bile tekil sergiler enderdi. Bugünse bir yandan mimar monografilerinin sayısal tırmanışı, öte yandan da sergilerin çoğalması olağan görünür. Ne var ki,

17. Eric Hobsbawm, *Behind the Times, Decline and Fall of 20th Century Avant Gardes*, Thames and Hudson, Londra, 1998.

bu starlaşma-reklam-mecra üçlüsü sergileme konusunun en ilginç veçhesi de sayılamaz. Var olmak için, gündemde olmak ve kalmak için görünme gereği vardır; görünülür. Diğer taraftan starlaşma görme talebini de artırır, öyle olunca da gösterme imkânları çoğalır. Hepsinin yolu sergiye çıkar. O halde, yaşayan mimarların görünürlük kazanmak için sergilenmesine bir tür reklamcılık çabası olarak bakmak hiç aşağılayıcı değildir. Rekabet mekanizmalarına göre çalışan bir üretim bölgesinde reklam arızi nitelikte olmaz, aksine kuraldır. Dolayısıyla, sorunsallaştırılması gereken, mimar starın görünürlüğünün artışı değil, tam aksine, bu starlaşma ve reklam olanağından en gelişmiş kapitalist ülkelerde bile neden bu kadar geç yararlanıldığı olabilir. Daha erken 19. yüzyılda bile kapitalist rekabete tabi olan bir sektör neden o zamanlar star ve sergi üretmemişti?

Cevap, mimarlığı 1920 ve 1930'larda bile olağan bir kapitalist hizmet üretim etkinliği olarak görmemek biçimindeki ideolojik ısrarda gizlidir belki. Mimarlık hizmeti verenler uzun zaman kendi yaptıkları işin ekonomikliğinden ve tanımladıkları kişiliğin ayrıksılığından utanmış gibi görünürler. Mimari hizmetin kalitesine işaret eden ölçütler neredeyse Rönesans'tan 1980'lere dek hep ekonomi dışı bir epistemik alanda tanımlanmıştır. Ekonomik içeriği asla ortadan kaldırılması mümkün olmayan bir pratik, bu sayede kendisini bir tür aşkınlık alanı olarak takdim edecektir. Tüm aşkınlıklar gibi mimarlığın aşkınlaşması da bir tür kutsallık üretimidir. Ancak ortaya şöyle bir açmaz çıkar: Bir yandan ekonomik gerçeklikler mimarı olağan bir hizmet üreticisi kılar, öte yandan da o hizmet bir türlü olağan bir iş olamaz, çünkü aşkınlaştırılmıştır, kutsaldır. Bu durumda sergi yapıp kamunun önüne çıkabilmek için o görünme etkinliğini meşrulaştırmak gerekir. "Yüce" toplumsal kurtarıcılık misyonları geliştirmek, dünyayı mimarlıkla kurtarmak ve/veya mimarın bir yarıtanrısal dehanın yüceliğine sahip kılınması çabaları hep bu meşrulaştırma ihtiyacına yanıt verirler. 20. yüzyıl başlarken Wagner und seine Schüler (Wagner ve Öğrencileri), 1930'da Poelzig und seine Schüler (Poelzig ve Öğrencileri) gibi adlar taşıyan sergilerde bile mimar egosunun olağan kapitalist cilasından korkan öznеler devrededir. Mimar, kendi egosunu ve işinin kapitalist içeriğini yüceliği besbelli hocalık misyonunun meşruiyet zırhının ardına koyar; öğrencilerinin ardına saklanır.

Mimarın bireyselliğinin ve/veya bireysellik mitolojisinin icadı[18] pek çok başka bağlamda okunabilir, ama burada yukarıdaki o meşrulaştırma ihtiyacıyla bağlantılı ele alınacak. Sergi, mimarın kendisini

eşdeğerlerinden farklı, özerk bir kişilik olarak tahayyül etmeye başlamasının ifadelerinden biri. Onun kendisini kamuya takdim etme işini kendi imkânlarıyla yapmaya başlamasıyla bağlantılı. Ne var ki mimarlık ve mimar sergilerinin varoluş koşulları sadece onları düzenleme iradesinin varlığıyla sınırlı değil. Serginin yapılabilmesi, olağan bir mecraya dönüşmesi, onun ilgi görmesiyle ve medyatik bir etkinlik haline gelmesiyle mümkün. Bunun diğer adı, modern kamusallığın inşası. Sergiyi kamunun konuya yönelik ilgisi mümkün kılar; o ilgi de kamusallığın varedicilerinden biridir. Basının sergilere ilgi duymadığı, haberleştirmediği, tartışmadığı bir toplumsal zeminde sergi yapmanın bir kamusallık altyapısı tabii ki yoktur. Kuşkusuz serginin o ilgiyi harekete geçirici nitelikte ve hatta çarpıcı olmaması da mümkün. Ama genellikle ikisi birlikte varlık kazanırlar. Sergilerin ilgi gördüğü yerde sergi yapmak daha çok istenir ve sergiyi daha dikkat çekici kılma isteği de daha yoğun olur. Çünkü sergiler arasında da rekabet vardır.

3

Türkiye'de mimarlıkta modern kamusallaşma süreçleri uzun süre tıkanık olmalıdır. O nedenle, burada ilk mimarlık sergisinin ne zaman açıldığını söylemek bile zor. Osmanlı Devleti'nin dünya fuarlarına yaptığı katılımlarda ülkedeki inşai etkinlikleri dışarıya duyurmak için bazı çizim ve fotoğrafları götürdüğü biliniyor. 1851'deki ilk dünya fuarında böyle bir sergileme yapılmamışsa da, 1867 Paris fuarından[19] başlayarak sonrakilerde bu neredeyse kurala dönüşmüştü. 1863'te İstanbul'da açılan Sergi-i Umumi-i Osmani'de de yine bazı maket ve çizimler sergilenmişti.[20] Türkiye'de mimarlığın sergilendiği ilk *venue* bu genel sergidir. 1873 Viyana Fuarı ise bir *tour de force* olmuş sayılabilir. Edhem Paşa ve Montani Efendi önderliğinde bir grup bu sergiye götürülmek üzere Türkçe'deki ilk mimarlık tarihi belgeleme çalışması olan *Usul-i Mimari-i Osmani*'yi[21] hazırladılar. Mimarlığın bu sergide özel bir

18. Mimar bireyin doğuşu için bkz. Uğur Tanyeli, *Mimarlığın Aktörleri, Türkiye 1900-2000*, GG, İstanbul, 2007, s. 14-33.

19. Bayram Nazır, "Dersaadet Ticaret Odası ve Uluslar Arası Sergiler", *History Studies*, 1/1, 2009, s. 184.

20. Rifat Önsoy, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Katıldığı İlk Uluslararası Sergiler ve Sergi-i Umumî-i Osmanî", *TTK Belleten*, 47/185, 1984, s. 195-235.

21. Edhem Paşa, Montani Efendi ve diğ., *Usul-i Mi'mari-i Osmani*, İstanbul, 1873.

önem taşıdığı, mekânların Osmanlı klasik çağına ve en bildik Osmanlı yapı türlerine referanslar verişiyle de belirginleşmiştir.[22] 19. yüzyılda fuarlarda mimariye ilişkin temsiliyet nesneleri sergileme pratiği Osmanlılar dışında da yaygın biçimde uygulanmıştır. 20. yüzyılda bu eğilim gündemden düşecektir.

Başlangıçtan beri fuar pavyonlarının bir sergileme mekânı olduklarından fazla, bizatihi bir sergi nesnesi haline geldiği söylenebilir. Her dünya fuarı ulusal ve kurumsal pavyonlarıyla bir dizi çarpıcı mimari deneye mekân oluşturur. Hatta fuarların sergiledikleri nesnelerle olduğundan fazla pavyon mimarisiyle ilgi çektikleri bilindik bir gerçektir. Fakat sorun kimin neyi sergileyeceğinde düğümlenir. Bu açıdan radikal biçimde farklı iki yaklaşımı ayırt etmek mümkündür. Deneysel mimari yaklaşımı önplana alanlar ile ulusal/ülkesel "kimlik resmi" yapmaya yönelik olanlar kolayca ayrışır. İkinci grupta yer alanlar tarihsel kimliklerinden başkasını sergilenebilir ve/veya sergilenmeye değer bulmazlar. Bu dünya çapında yaygın bir kaygıdır. Aynı bağlamda Paris 1900 fuarının örnekleyici değeri özellikle yüksekti. Orada Avrupalı olmayan ülkeler ve Avrupa kolonileri Trocadero'da topluca konumlandırılmışlardı. Rusya, Mısır, Japonya, Çin ve İngiliz Hindistanı, Holanda Hindistanı, Cezayir, Tunus, Kongo vb. burada alan paylaşıyor, yerel ve sözde-yerel görüntüler sergiliyorlardı.[23] Bu tavır 20. yüzyılda aşınmaya başlar. Ama 1939 New York Fuarı'ndaki Türk pavyonu hâlâ tarihselci Yeni Osmanlıcı bir yapıdır. İki dünya savaşı arasındaki dönemde Paris fuarındaki İtalyan, Sovyet ve Alman pavyonlarıysa siyasal ideolojilerin dışavurum mekânları olarak nitelenebilirler. Bu mimetik tavır şimdilik ortadan kalkmış görünür. Ancak 2000 Hanover Expo'sundaki Türkiye pavyonu bile yine kimlik temsiline yöneliktir. Ülkeyi iki kıta arasında köprü olarak soyut biçimde betimler. 21. yüzyılda tercihler "salt" mimari bir temsile doğru değişmektedir.[24] Fakat fuarların mimarlık sergisi kimliği kazanması konusu ayrı bir mesele oluşturur ve burada ele alınmayacaktır.

22. Zeynep Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Ninenteenth-Century World Fairs*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992, s. 63 vd., 95 vd.

23. Bkz. *Guide illustré du Bon Marché: L'exposition et Paris au vingtieme siecle*, Paul Brodard Imprimeur a Culommiers, Paris, 1900, s. 113-35.

24. Erinç Onbay, "21. Yüzyıl Dünya Fuarlarında (Expo) Türkiye'nin Mimari Temsili", *AURUM Journal of Engineering Systems and Architecture*, 4/1, 2020, s. 135-52.

Cumhuriyet döneminde kişisel mimarlık sergisi yapan ilk üç mimar Sedad Hakkı Eldem, Burhan Arif Ongun ve Seyfi Arkan'dır. Ne var ki, onların kendi isteklerinden çok, bürokratik bir zorunluluktan ötürü sergi yaptıkları biliniyor. Söz konusu üç mimarı Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezuniyetleri ertesinde Avrupa'da bilgilenmeye gönderen devlet bursunun yönetmeliği, dönüşte orada yaptıkları çalışmaları sergilemeleri koşulunu getirmişti. Onlar da bu zorunluluğu yerine getirmiş görünürler. İçlerinde ilk olan Sedad Hakkı'nın sergisi gazetelerde haber olmuş, bazı fotoğrafları bile yayımlanmış ve Celal Esad (Arseven) övücü bir yazı da kaleme almıştı.[25] Sonraki yıllarda Burhan Arif mimari pratiği bıraktı; diğerleri sürdürdüler; ancak küçük denemeyecek verimlerine karşın, bir daha hiç sergi yapmadılar. Bu durum Türkiye'de mimari serginin sonraki yarım yüzyıl boyunca mimarların pek gündeminde olmadığını yeterince örnekler.

1938'de Bruno Taut Güzel Sanatlar Akademisi'nde kendisini ülkeye tanıtma amaçlı bir sergi açtı.[26] Amacı belki de Japonya'da olduğu gibi burada da kamuoyu oluşturmak, kendisini gündeme taşımaktı. Başaramadı. Japonya'dakinin aksine, özel işler değil, sadece devlet işleri alacaktı. Sergisinin elde mevcut fotoğrafları yaklaşık A4 boyutunda görsellerle amatörce yapıldığını, hemen hiç masraf edilmediğini gösterir. Dolayısıyla, Taut'un sergisi de ortamın genel sükûnetine uygundur; sergiden beklenen "sansasyonel" etkiyi yapma gücünü taşımaz. Zaten kamusal bir ilgi de toplamayacaktır.

Yine 1938'de Milano Trienali'nde şaşırtıcı bir Türkiye katılımı görülür. Seyfi Arkan, Rebii Refik (Gorbon) ve Şevki Balmum (aslında Balmumcu) sırasıyla Hariciye Köşkü, Mühürdar'da bir konut ve Ankara Sergievi ile sergide yer alırlar.[27] Ne var ki bu katılım kendi insiyatifleriyle gerçekleşmemiş, Trienal küratörü Agnoldomenico Pica tarafından talep edilmiş ve onlardan gelen malzemeyle İtalya'da kotarılmıştır. Türkiye'nin uluslararası sergicilik serüveni bağlamında bu katı-

25. Celal Esad (Arseven), "Kubbeden kurtuluyoruz! Milli mimari semasında yeni bir yıldız doğdu", *Akşam*, ?, 1930 (Edhem Eldem Arşivi'de bulunan kupürün ne yazık ki tam tarihi kaydedilmemiş). Şurada içeriği verilmişti: Uğur Tanyeli, "Genç Sedad Hakkı Eldem: Kültürlerarası Bir Kimlik İnşası", s. 123.

26. Taut'un 4 Haziran 1938'de yaptığı sergi açılış konuşması: Bruno Taut, "Ansprache zur Eröffnung der Taut-Ausstellung in Istanbul am 4.6.1938", *Bruno Taut 1880-1938*, Akademie der Künste, Berlin 1980, s. 260.

27. Bkz. Trienal kataloğu: Agnoldomenico Pica, *Nuova architettura nel mondo*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1938, s. 135-36, görseller: s. 353-55 (sadece Hariciye Köşkü).

lım 2000'lere kadar bir daha yinelenmez. Ülkenin hem dünya gündemlerine eklemlenme hevessizliğini, hem de sergi mecrasını kullanma isteksizliğini ve beceriksizliğini o uzun hareketsizlik aralığı çok iyi anlatıyor. Örneğin, Venedik Mimarlık Bienali'ne ilk Türkiye katılımı ancak 2014'te yapılacaktır.

30'lu yıllarda ulusalcı coşkunun doruklarda olması da, ulusalcı bir mimarlık sergisinin etkisinden yararlanma imkânını akla getirmemiş görünür. Güzel Sanatlar Akademisi'nin bir tür ulusalcılık antrenmanı olan Milli Mimari Semineri bile elindeki birikmiş görsellerle sergi düzenlemeyecektir. O birikim hep bir okul ödevleri toplamı olmayı sürdürür. O yıllarda belki ancak Vakıflar'ın İzmir Fuarı katılımları kısmen birer mimarlık sergisi sayılabilir. Bunlarda sadece tarihsel anıtsal mimarlık değil, kurumun etkinlikleri de görselleştirilir.[28] Mekân sergi için özel olarak düzenlenir. Hem iki, hem de üçboyutlu görsel ifadesi için emek harcanmış sergilerdir Vakıflar'ın yaptıkları. O yıllardaki ulusalcı mesajları olan sergileri arayanlar en yakın örnek olarak Vakıflar'ın bu girişimlerini bulabilirler.

1940'ların mimarlık olayı ise yerli bir girişim olmaz. 1942'de Nasyonal Sosyalist Alman hükümeti propaganda amaçlı bir sergi getirir ülkeye: "Yeni Alman Mimarisi". Çok iyi düzenlenmiş, çok iyi duyurulmuştur; çok da etkili olur. Bedava dağıtılan kitabı, kartpostalları, broşürü hazırlanmıştır. Sergi İstanbul, Ankara ve İzmir'de sunuma girer.[29] Başarısında hiç kuşkusuz, Nazi yönetiminin mimarlığı Almanya'da ve dünyada sürekli biçimde propaganda amacıyla kullanma alışkanlığının önemli rolü vardır. Barbara Miller Lane'in belirttiği gibi, aslında pek azı inşa edilmiş bir grup yapıya ilişkin perspektif çizimler, dev maketler ve fotoğrafları aracılığıyla 1933'ten başlayarak ısrarlı bir tanıtım etkinliği ve siyasal mesaj verme pratiği yürütülmüştür Naziler tarafından.[30]

Nafia Vekâleti'nin (Bayındırlık Bakanlığı) düzenlediği "Cumhuriyet Nafia Sergisi" muhtemelen "Yeni Alman Mimarisi" sergisinin başarısından etkilenen bir girişimdir. Savaş yılları içindeki ulusal heyecana katkıda bulunmak gibi bir hedefi de vardır. Ankara'da Nisan, İs-

28. Bu katılımlardan birinin broşürü yeterli fikir veriyor: *İzmir Enternasyonal Fuarında Vakıflar Paviyonu Hatırası*, Emel Basımevi, İstanbul, 1937.

29. Serginin kataloğu: Albert Speer (haz.), *Yeni Alman Mimarisi / Neue deutsche Baukunst*, Volk und Reich Verlag, Berlin, 1942: İzmir sergisi broşürü: *Yeni Alman Mimarisi Sergisi XII. İzmir Enternasyonal Fuarında*, 20 Ağustos-20 Eylül 1943.

30. Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*, Harvard Univeristy Press, Cambridge Mass. ve Londra, 1985, s. 211-12.

tanbul'da Temmuz 1944'te gösterime girer.[31] Ankara'daki sergi alanı sergi için üç boyutta da düzenlenmiş, grafik tasarımı, panoları dikkatle tasarlanmıştır. Sergi kent ölçeğinden konuta, parka, Anıtkabir projesinden köprüler gibi mühendislik yapılarına kadar merkezi yönetimin tasarladığı ve tasarlattığı hemen her önemli projeyi görselleştirmiştir.

İngilizler "İngiliz Mimarisi" sergisiyle Naziler'in sergisine cevap vermeyi 1944'te denerler. Aynı derecede etkili olmaz. Zaten Alman sergisinin sadece Nazi dönemine, güncele odaklanmasına karşılık İngilizler'inki tarihsel uzanıma sahiptir. Resimsiz kataloğu albenisizdir. İlginç olan, Sovyet hükümeti de kervana katılmayı düşünür. Bir sergi hazırlanır ve Türkiye'ye getirilir. Ama belli ki ilişkilerin iyice bozulduğu savaş ertesi dönemde bunların sergilenmesi imkânı olmayacaktır. Levhalardan bazıları 1990'ların sonunda İstanbul'da sahaflara kadar düşer. Savaş ertesinde ABD yönetimince hazırlanıp 1945'ten başlayarak propaganda amacıyla tüm Avrupa'da dolaştırılan yeni ABD mimarlığına ilişkin çok etkili olacak sergi/sergiler[32] ise Türkiye'ye gelmez.

1950'lerde mimarlık sergisi neredeyse yine yoktur. Belki tek önemsenebilecek sergi Sedat Çetintaş'ın 1956'da İstanbul'da Resim ve Heykel Müzesi'nde açtığı Osmanlı anıtsal yapılarına ait rölöveler sergisi olur. Kapsamlı bir kataloğu vardır[33] ve basının ilgisini de çeker. Aslında Çetintaş bu sergiden önce yaklaşık olarak aynı malzemeyle altı sergi açmıştır ve sonra da bir sergi açacaktır,[34] ama onlardan sadece bunun ve çiniye ilişkin olan sonuncusunun kataloğu yapılmıştır. Mimar serginin kapanışından sonra çizimlerini sürekli sergilenmek üzere adıgeçen müzeye bırakır ve bunlar 1960'a kadar orada gerçekten de sürekli

31. Broşürleri: Türkiye Cumhuriyeti Nafia Vekâleti, *Cumhuriyet Nafia Sergisi*, Ankara. 10. IV. 1944; *Cumhuriyet Nafia Sergisi*, İstanbul-Temmuz 1944.

32. Almanca kataloğu: *USA baut. Bildbericht der Ausstellung*, Verlag Buchdruckerei Winterthur AG, Winterthur, 1945. Bu türden bir başka propaganda sergisi için: Katrin Schreiter, "Wir bauen ein besseres Leben (We're Building a Better Life) Exhibition at German Industrial Trade Fair, West Berlin (1952)", *The Bloomsbury Encyclopedia of Design*, 3, Bloomsbury, 2016, s. 419-20.

33. *Türk Mimari Eserlerine Ait Rölöve Sergisi, Resim ve Heykel Müzesinde*, Maarif Basımevi, İstanbul, 1956.

34. Tüm sergileri: Bursa, 1934; Ankara Sergievi, 9 Nisan 1935; Sultan Mahmut Türbesi, İstanbul, 1942; İstanbul Üniversitesi, 9 Nisan 1944; "Türk Toprak sanatları Resim Sergisi", Beyoğlu Olgunlaşma Enstitüsü, 19 Eylül 1947; XXII. Müsteşrikler Kongresi münasebetiyle İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1 Ekim 1951; Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, 7 Mart 1957; "Türk Seramik Sanatı Restitüsyonları Sergisi", Ankara Ü. DTCF, 13 Şubat 1960. Bunlar için: Ayla Ödekan, *Yazıları ve Rölöveleriyle Sedat Çetintaş*, İTÜ, İstanbul, 2004, s. 74-76.

sergide kalırlar.[35] Muhtemelen o yıl darbe ertesinde sergiden kaldırılırlar. Bunda büyük ihtimalle Çetintaş'ın 1957'de DP milletvekili oluşu ve 27 Mayıs'ta tutuklanışı etkili olmuştur. Her halükârda Çetintaş kırılarak bu rölöveleri oradan geri alır ve bu kez İTÜ Mimarlık Fakültesi'ne bağışlar. Halen de oradadırlar.[36]

Dönemin en önemli mimarlık sergisinin eski Osmanlı yapılarının rölöveleriyle hazırlanmış olması ortamı ve tercihleri aydınlatıyor. Güncel mimarlık ve mimarlar önemsenmez. 1930'lardaki ulusalcı coşku dinince, güncel mimarlık alanında başarı arayışları da herhalde sonlanır. Çağdaş olanların başarılı olacağına, görülmeye, görselleştirmeye değer olabileceklerine inanılmaz. Tüm zihinsel emek ve sempati başta 16. yüzyıl ve Sinan olmak üzere, Osmanlı anıtsal yapılarına yönelir. Oysa bir yandan da ülkede bir modernist müzik, sanat ve mimarlık hareketliliği de yaşanmaktadır. Örneğin, Türkiye'nin, tarihçesi 19. yüzyıl sonundan başlayan Venedik Bienali'ne bile ilk kez 1956'da sanat katılımı yaptığı[37] hatırlanmalıdır. Anlaşılan o ki, 50'ler modernizmi muhafazakâr geniş zemin üzerinde ince bir katman olarak varlık kazanabilmiştir. Sonuçta muhafazakâr damar da modernist olan kadar az ürünle temsil edilecek, dönem bir verimsiz gerilim dönemi olacaktır. Böyle bir dönemde mimarlık sergisi yapmanın iyimser göndermeleri için pek fırsat herhalde yoktur.

Türkiye'de 1930'larda ve 1940'ların ilk yarısında Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde dışa kapalı değilse de kamusal ilgi odağı olduğu söylenemeyecek mimarlık öğrencisi sergileri açılmıştır.[38] Sonraki yıllarda bu alışkanlık unutulur. 1965-66 öğretim yılı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğrenci çalışmaları yılsonu sergisi ender bir istisnadır.[39] Yine de 1960 ve 1970'lerde aynı kurum ülkenin herhalde tek sergi mekânını içerir ve çok durgun bir ortamdaki neredeyse tek canlı yeri

35. Mimar sürekli sergilemede olduklarını şurada övünçle ilan eder: Yüksek Mimar Sedat Çetintaş, *Türk Seramik Sanatı Restitüsyonları Sergisi, XIV.-XVIII. Yüzyıl*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi Plastik Salonunda, 13 Şubat 1960, Cumartesi, s. 5.

36. Bu rölövelerle Çetintaş için bir sergi yapılmış ve kapsamlı bir kitap yayımlanmıştır bkz. Ayla Ödekan, *a.g.e.*

37. Bkz. *XVIII Biennale di Venezia*, Alfieri Editore S.R.L., Venedik, 1956, s. 267-72.

38. Yayınlandıkları yerler: *Arkitekt*, 1932/7-8, 1933/7, 1934/9-10, 1935/7-8, 1940/3-4, 1941/5-6, 1942/910, 1943/7-8, 1945/11-12; sayı 303, 1961.

39. Bir broşürü de var: *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1965-1966 Yıl Sonu Sergisi*, basım yeri ve tarih yok.

oluşturur. Buraya yabancı ülkelerin kültür ataşelikleri (örneğin, ABD, Almanya, Avusturya, İtalya) aracılığıyla uluslararası dolaşımdaki bazı mimarlık sergileri uğrar. Örneğin, Amerikan Haberler Merkezi'nin Frank Lloyd Wright konulu sergisi 24 Ekim 1963'te burada açılır.[40] Onu 18 Mart 1964'te açılan Le Corbusier'nin resim ve mimari çalışmaları sergisi izler.[41] 27 Nisan 1966'da "Adolf Loos Mimari Sergisi" sunumdadır.[42] Türkiye'de mimarlık sergisi üretme yoluna 1970'lerde de hâlâ pek az başvurulmaktadır. 1978'de Mine Kazmaoğlu ile Uğur Tanyeli'nin Akademi bünyesinde Bülent Özer'in düzenlediği "Gelenekselle Yaşamak ve Yeniden İnşa Etmek" semineri kapsamında hazırladıkları birbiriyle bağlantılı bir grup sergi o yılların ender kapsamlı işlerinden biridir. İçeriği, tasarımı ve uygulaması düzenleyen ikiliye ait amatör bir çalışmadır.

1970'lerde Yapı ve Kredi Bankası'nın Galatasaray'daki mekânında bazı mimari sergiler açılır. Perihan Balcı'nın "Eski Türk Evleri ve Boğaziçi Yalıları" amatör fotoğraf sergisi bunlar arasında en etkili olandır. Bir dizi eski İstanbul evinin amatör fotoğrafları yeni oluşmaya başlayan eski İstanbul nostaljisini somutlaştıracak, sergiyle dolaylı biçimde bağlantılı bir de kitap yayımlanacaktır.[43] Balcı, 1960 ve 1970'leri karakterize eden "halk mimarisine doğru" diye adlandırılabilecek yönelimin görünür yüzünü oluşturuyor. Onun kadar görünür olmayan öğrenci grupları İTÜ'de ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde kendi imkânlarıyla çalışırlar. Anadolu'ya vernaküler konutları belgeleme amaçlı geziler düzenleyecek, okullarında küçük sergiler yapacaklardır. Bu kervan İTÜ Mimarlık Fakültesi'nin Doğan Kuban ve Metin Sözen önderliğinde daha sistematik bir mecraya dökülür: Safranbolu "keşfedilir". Taşkışla'da Reha Günay'ın fotoğraflarıyla geniş bir Safranbolu sergisi de açılır. Bu halk mimarisi güzergâhı o yıllardaki havayı iyi yansıtır: Türkiye'de mimarlık ortamında güncelden umut kesilen her durumda olduğu gibi "tarihe kaçılmaktadır". Bunun bir rotası yönetilenlerin, halkın mimari üretimine doğru olur, diğer rotaysa Osmanlı anıtsal mimarlığına doğru. 8 Eylül - 10 Ekim 1975 arasında YKY Galatasaray Galerisi'nde açık kalan "Sami Güner'in Fotoğraflarıyla Ölümsüz Sinan"[44] sergisi de, İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde yine o yıllarda Re-

40. Haberi: *Akademi*, 1, Mart 1964, s. 40.

41. Haberi: *Akademi*, 2, Temmuz 1964, s. 39.

42. Haberi: *Akademi*, 6, Mart 1967, s. 59.

43. Perihan Balcı, *Eski İstanbul Evleri ve Boğaziçi Yalıları*, Doğan Kardeş, İstanbul, 1975.

ha Günay'ın fotoğraflarıyla açılan Sinan sergisi gibi, o ikinci Osmanlı teması üzerine bir çeşitlemedir.

1980'ler sergi bağlamında mutlak bir mimari boşluktur. 1990'lar başlarken bir kıpırdanma olur. Bazı mimarlar kendi sergilerini yapmak isterler, ama o onyılda kapsamlı bir sergi yapılamaz. Belki ilk dönüm noktası Ankara'da aynı adlı inşaat firmasının parasal desteğiyle Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi'nin kurulmasıdır. Merkez, Haluk Pamir ile Suha Özkan'ın konseptini tanımladığı "Mimarlıkta Yeni Arayışlar / Genç Türk Mimarları" sergisini 2000 Martı'nda İstanbul'da açar.[45] Bu aynı zamanda mimari ve grafik tasarımı profesyonelce ve tümel bir tasarım olarak halledilmiş ilk sergidir (sergi tasarımı: Mehmet Kütükçüoğlu ve Kerem Yazgan; grafik tasarım: Orhan Telhan). Sergilenecek mimar ve ürünlerin seçimini bir yarışmayla gerçekleştirmesi bağlamında da kamusallaşma konusunda kapsamlı bir atılımı örnekleyecektir.

Türkiye'de tasarım ve mimarlık sergiciliği bağlamında büyük dönüm noktasının Garanti Galeri (GG) ile 2003 Ağustosu'nda başladığını söylemek abartı olmaz.[46] GG beş yıllık kısa ömrünün son sergisi olan "Türbülanslı Topolojiler"le (14 Haziran-26 Temmuz 2008) kapanır. Tümüyle bir GG yapımı olan, ama Frankfurt'ta Alman Mimarlık Müzesi'nde sunuma giren Becoming Istanbul[47] da bu toplama eklenebilir. GG sergi mekânı Türkiye'de özel olarak mimarlık ve tasarım sergilemek amacıyla (Bülent Erkmen tarafından) tasarlanmış ilk ve tek kurumdur. Ayrıca GG sergileri, ender istisnalar hariç, yurtdışından getirilenler de dahil, özel olarak burası için yine Erkmen tarafından tasarlanmışlardır. Yaşadığı müddetçe GG, serginin sadece tasarım sergilemediğini, bizatihi iki ve üçboyutlu tasarım olduğunu ortaya koyacaktır.

Garanti Bankası'nın bir diğer girişimi olan Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi[48] konsept olarak tarih sergisi niteliğinde etkinliklere yer verme amacıyla yola çıkılsa da, "Bankalar Caddesi", "Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar", "Sedad Hakkı Eldem I:

44. Broşürü: *Sami Güner'in Fotoğraflarıyla Ölümsüz Sinan*, 8 Eylül-10 Ekim 1975, Galatasaray Sanat Galerisi, basım yeri yok.

45. Sergi kitabı: *Sergi: Mimarlıkta Yeni Arayışlar / Genç Türk Mimarları*, Tepe Mimarlık Merkezi, Ankara, 2000.

46. GG'nin tüm sergileri için, tüm sergi kitapçıklarını topluca içeren dört kitap var: *GG 2003 2004*; *GG 2005*; *GG 2006*; *GG 2007 2008*, basım yeri ve tarih yok.

47. Serginin (6 Eylül-9 Aralık 2008) katalog niteliğinde olmayan Almanca (ve İngilizce) kitapları: Pelin Derviş, Bülent Tanju, Uğur Tanyeli (haz.), *Becoming Istanbul, Eine Enzyklopaedie (An Encyclopedia)*, GG, İstanbul, 2008.

48. Bu kurum için: www.obarsiv.com.

Gençlik Yılları" ile "Sedad Hakkı Eldem II: Retrospektif" gibi doğrudan mimarlığa ilişkin sergiler de yer alacaktır. Cansever sergisi hem GG'de, hem de Osmanlı Bankası Galata salonunda yer alışı ve ikili bir bünyeye sahip olması açısından, adıgeçen mimarı iki ayrı yaklaşımla ele almayı ve görselleştirmeyi öngörmüştür. Cansever, GG'de insani ve entelektüel yönleriyle, Galata'da mimarlık ürünleriyle kamuya sunulur. Sergilerden birincisi reprodüksiyon malzemeyle, ikincisi özgün malzemelerle gerçekleştirilir. Bu, birbiriyle diyalog içinde iki sergi fikrini somutlaştırmaya yönelik bir denemedir. "Sedad Hakkı Eldem II: Retrospektif" sergisi ise, Afife Batur'un hazırladığı "M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar"[49] sergisi ile birlikte, Türkiye'de tümüyle eksen aldığı mimarın terekesindeki özgün malzemeyle yapılmış iki mimarlık tarihi sergisinden biri olmayı halen sürdürüyor.

GG'nin ve Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi'nin yaşamı, birincisi tümüyle ortadan kaldırılmak, ötekisi yeni kurulan SALT bünyesinde eritilmek suretiyle fiilen 2008'de biter. Bu tasarım ve mimarlık merkezli bir sergileme imkânını sonlandırır. SALT çok ağırlıklı biçimde güncel sanat üzerinde yoğunlaşan bir kurum olarak tasarım ve mimarlık sergilerine ancak ikinci derecede yer vermektedir. Ancak Türkiye'de mimari öğretim tarihini ele alan ilk sergi "Türkiye'de Mimarlık Öğretimi: 18. Yüzyıldan Günümüze Kurumsallaşma Eşikleri" burada açılır.

Mimarlar Odası'nın sergicilik alanında dünyadaki benzerleri gibi önemli katkısı olmuştur. RIBA, AIA, BDA gibi ulusal meslek örgütleri her ülkede bu rolü de oynar. Oda'nın ancak 2000'lerde başladığı bu etkinlikler ve anma programları dizisi içinde Kemalettin[50], Seyfi Arkan,[51] Emin Onat,[52] Zeki Sayar[53] ve Haluk Baysal-Melih Birsel'i[54] hem

49. Galatasaray, Yapı Kredi salonunda izlenime sunulan serginin kataloğu: Afife Batur (haz.), *M. Vedat Tek, Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, YKY, İstanbul, 2003.

50. Sergi: "Mimar Kemaleddin: Tarihin Dönüm Noktalarında Bir Mimar", 2007. Üç ciltlik katalog: Yıldırım Yavuz, *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin 1870-1927*; Ali Cengizkan (haz.), *Mimar Kemalettin ve Çağı, Mimarlık / Toplumsal Yaşam / Politika*; Afife Batur (haz.), *İstanbul Vakıflar Bölge Müdürlüğü Mimar Kemaleddin Proje Kataloğu*, Mimarlar Odası ve Vakıflar G. M. Yayını, Ankara, 2009.

51. Sergi: "Modernist Açılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan", açılış: 22 Ocak 2010, MSGSÜ. Kitap: Ali Cengizkan, A. Derin İnan, N. Müge Cengizkan (haz.), *Modernist Açılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan, Mimarlık, Değişim, Özerklik*, Mimarlar Odası Yay., Ankara, 2012.

52. Sergi: "Emin Onat: Kurucu ve Mimar, 1908-1961", açılış: 25 Aralık 2008, küratör: Afife Batur, İTÜ Mimarlık Fakültesi. Aynı adlı katalog: Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi, tarih yok.

toplantılarla ve kitaplarla gündeme getirmek, hem de sergileştirmek suretiyle kapsamlı katkı yaptığı belirtilmelidir. Bunlardan Kemalettin ve Seyfi Arkan için yapılanlar özellikle kaydadeğer birer akademik çalışmadır da. İstanbul SMD'nin hazırladığı "Binalar Konuşunca Mimarlık Susar" sergisi[55] de bu mimarlık sergileri dizisine mütevazı bir eleştirel yaklaşımla katılır.

Sergiler tarihinin başlangıcından beri sadece Türkiye'yi ve Türkleri eksen alan yerli sergi üretimine yabancıları katan bir ufuk açılımı ancak 2001'de gündeme gelebilir. "Clemens Holzmeister: Tarihin Dönüm Noktalarında Bir Mimar" başlıklı sergi TBMM Şeref Holü'nden (2-14 Ekim 2001) başlayarak Çankaya Çağdaş Sanatlar Galerisi'nde, Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde, İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde, Viyana Teknik Üniversitesi'nde sunulacak, 6. Sao Paolo Uluslarası Mimarlık ve Tasarım Bienali'nde de (22 Ekim - 11 Aralık 2005) yer alacaktır. Kapsamlı bir kitabı da yayımlanmıştır.[56] Holzmeister'in sergi nesnesi olarak seçilişi kuşkusuz uzun ve verimli bir Türkiye kariyeri oluşuyla ilişkilidir. Mimarlık sergileri kervanına yabancı mimarı katan bir diğer çalışmaysa Pera Müzesi tarafından gerçekleştirilir ve Louis I. Kahn konuludur.[57] Onun seçilişi de bir biçimde Türkiye ile olan akademik bağlantısı olmalıdır. ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nin kuruluş aşamasında Pennsylvania Üniversitesi geleceğin öğretim üyeleri için bir duraktı ve Kahn da o kurumun en etkili mimarlık hocasıydı.

Ancak bu iki sergi gibi yüksek masraflı ve karmaşık organizasyonel işe girişmek hâlâ zor görünür. Daha önemlisi, yabancıyı sergilemek için gerekli uzmanlık, teknik kadro, finansman ve toplumsal talep yetersizdir. Dolayısıyla, o sergilerin ardılları henüz gelmemiştir. Burada asıl vurgulanması gereken en önemli engel, bugüne dek yapılan nere-

53. Sergi: "Zeki Sayar ve *Arkitekt*: Tasarlamak. Örgütlemek. Belgelemek", açılış: 3 Ekim 2012, ODTÜ Mimarlık Fakültesi. Kitabı: Ali Cengizkan, A. Derin İnan, N. Müge Cengizkan (haz.), *Zeki Sayar Anma Programı Dizisi / Zeki Sayar'a Armağan, Türkiye Mimarlığı ve Eleştiri*, Mimarlar Odası Yay., Ankara, 2012.

54. Kitabı: Ali Cengizkan ve N. Müge Cengizkan (haz.), *Haluk Baysal - Melih Birsel Rasyonalizmi*, Mimarlar Odası Yayınları, İstanbul, 2017.

55. Küçük bir kitabı da vardır: *Binalar Konuşunca Mimarlık Susar*, İstanbul SMD, İstanbul, 2007. Küratör ve sergi metinleri: Uğur Tanyeli.

56. Proje koordinatörleri: Ulrike Outschar ve Aydan Balamir. Kitap: Aydan Balamir (haz.), *Clemens Holzmeister: Çağın Dönümünde Bir Mimar / Clemens Holzmeister: An Architect at the Turn of an Era*, Boyut, İstanbul, 2010.

57. N. Müge Cengizkan'ın küratörlüğünü yaptığı serginin kitabı: N. Müge Cengizkan (haz.), *Louis Kahn'a Yeniden Bakış: Cemal Emden'in Fotoğrafları - Çizimler ve Resimler*, Pera Müzesi Yay., İstanbul, 2017.



Açık kaldığı beş yıl boyunca Türkiye'nin en aktif mimarlık ve tasarım sergi odağı GG (Garanti Galeri) olur. Sergileri topluca ele alan dört kitap.

deyse tüm sergilerin sürekli ve kararlı kurumsal desteğe sahip olamayışlarıdır. İşlevi öncelikle tasarımsal ve/veya mimari sergileme olan, ardında kurumsal destek bulunan ve idari kadroya sahip mekânlar bir türlü varlık kazanamaz. Bunun gerçekleşememesinde, asli işlevi mimarlık ve tasarımı arşivlemek ve sergilemek olan bir müzenin yokluğu özellikle vurgulanmalıdır. Müzenin yokluğuysa bölümün başında belirtilen mimarlığın temsiliyet nesneleriyle kamusal görünürlük kazanmasının önündeki tıkanmadır. Bu bölümün başlarında gündeme getirilen "her şeyi mimarlık oldurmak" pratiği, mimarlığın temsiliyet nesne-

leriyle kamuya sunumu ve onun belgelerini arşivlerde koruma alışkanlığı çok yavaş oluşuyor. Türkiye'de bugün de örneğin bir mimari fototek yoktur. SALT bu alanda arşiv olma özelliğini gösteren tek kurum olarak seçkinleşmektedir. Türkiye'de mimarlık hâlâ ağırlıklı olarak inşa edilmiş yapılar üzerinden kavranır; inşa edilmiş ve inşa edilmemiş her mimarlık ürününü "mimarlık oldurmak" yaklaşımı yeni yeni gelişmektedir.

Sonuç

Karşı-Modernlik, Mimarlık, Tarihyazımı ve Müstereddit Modern Bir Aktör Olarak Devlet

BU KİTAP mimarlık bağlamında bir modernlik tartışması olarak nitelenebilir. Temel meselelerinden biri modernliğin Türkiye'ye devlet eliyle ithal edilmiş, güdülenmiş ve güdülenebilir olduğu savını mimarlık dolayımıyla irdelemek. Burada ele alınan her konunun, bu ithalat korkusunu ya da "biz"e yabancı olanı kabul etmek zorunda kalındığı iddiasını reddetmek suretiyle incelendiği söylenebilir. Kuşkusuz o incelenenlerin hepsi de başlangıçta yabancıdır. Başka coğrafyalarla, yerlerle, toplumlarla bağlantılıdır, ama yeryüzünde bunların "yerli ve milli" olduğu bir yer ve zaman yoktur. Türkiye'de de yoktur. Kitabın birinci bölümünün konusu olan Türk mimarlık tarihçiliğinin tarihi tabii ki Avrupa'da başlayan bir historiyografik pratiğin burada da gündeme gelmesiyle bağlantılıdır. İkinci ve üçüncü bölümler Türkiye'de ve İstanbul'da mimarlığın mesleki tarihinin modernleşmesini ele alır ve Avrupa kökenli bir dizi değişimle ve kapitalistleşmeyle ilişkilidir. Dördüncü bölüm Erken Cumhuriyet mimarlığının tarihini ele alır ve Avrupa'daki mimari değişimlerden kopuk olarak incelenemez. Beşinci bölüm geniş Osmanlı coğrafyasında yaşayanların kendilerini Osmanlı ile ne zaman ve ne kadar özdeşleştirdiklerinin tarihini yazma sorununu ele alır. Uluslarüstü Osmanlı mirasını kimlerin ulusal varlığına nasıl ekledikleri gibi modern bir olguyu irdelemeye giriş niteliğindedir. Ulusal vatanın inşası gibi "kökü dışarıda" bir modern söylemsel pratikle açıklanmalıdır. "Türkiye'de Lümpen Tarihselcilik ve Lümpen Tarihçilik" başlıklı altıncı bölüm mimari tarihselciliğin Türkiye dışında da yaygın özgül bir formunu mesele edinir. Tüm tarihselcilikler gibi Avrupa ve

Amerika kökenlidir. "Ankara'nın Başkentleşmesinin Toplumsal Tarihini Yazmak" başlıklı yedinci bölüm, ABD ve Avustralya'dan Kazakistan'a dek sayısız yerde görülen yeni başkent kurma etkinlikleri tarihinin bir bileşenidir. Sekizinci bölüm "Toplumsal Mimarlık Kavrayışının Tarihini Yazmak", değişen fiziksel çevre fikrinin modernleşmeyle nasıl bir seyir izlediğini irdeler ve hemen her yerde yaklaşık benzer seyirler izlendiği gözden kaçırılamaz. En fazla Türkiye'ye özgü görünen "'Öteki'nden Öğrenme Patolojisinin Mimari Tarihini Yazmak" (9. Bölüm) başlığı altında ortaya çıkan kaygı ve anksiyeteler bile aslında tüm coğrafyalarda gözlemlenmektedir. Sondaki 10., 11. ve 12. bölümlerin konusu olan mimarlık dergiciliği, mimari polemik ve sansasyon ve nihayet mimarlık sergilerininse en erken örnekleri yine Batı Avrupa'dadır.

Bu sıralananların hepsi de modernite olgularıdır. Modernlik tanımı gereği dünyanın radikal biçimde değişimidir. Malların, metaların, fikirlerin ve insanların bitimsiz ve sınır tanımaz hızlı akışkanlığı demek olduğuna göre de, yeni olan her şey zorunlu olarak yabancıdır, kökü dışarıdadır. Bunu vurgulamak için ileri sürülebilecek ana argümansa, her yerde modernliğin başka modernliklerle bağlantılı olduğuna işaret etmekten ibaret. Mutlak "yerli", ulusal, sadece –o "biz" nasıl tanımlanırsa tanımlansın– "bize" ait bir dünya-tarihsel durum olarak modernliğin hiç varolmadığı bilinen bir gerçek. Sorun şu ki, salt bize ait bir modernliğin olmayışı, paradoksal olarak her yerde her modernlik olgu ve sürecinin daima özgül olduğu gerçeğiyle çelişir. Buna verilecek çözümleyici yanıt, modernliğin bir dünya-tarihsel durum olduğu, ancak tezahürünün belirli bir yere ve zamana özgü olarak gerçekleştiğidir. Bilindiği gibi, bir yanda Avrupa, öte yanda çevre, Doğu ile Batı, merkez ile periferi veya marjinal ya da alternatif modernliklerinden oluşan ikili şema kurguları artık çok tartışmalı hale gelmiştir.[1] Modernlik bağlamında her yer, her toplum sadece özgüldür. Kuşkusuz daha erken ve daha geç yola koyulanlar teşhis edilebilir. Ama modernlik tarihi ve kuramları kıdem araştırmaları değil, birer süreç analizidir. Ya da öyle olmalıdır.

O zaman kaçınılmaz biçimde bu kitabın "Avrupa-merkezcil" (*eurocentric*) bir yaklaşımı olduğunu iddia etmek mümkün. Bu iddiaysa hem doğru, hem de yanlıştır. Doğrudur, çünkü önceki tüm bölümlerde

1. Kısa bir göz atma için bkz. Dilip Parameshwar Gaonkar, "On Alternative Modernities", *Alternative Modernities*, haz. Dilip Parameshwar Gaonkar, Duke University Press, Durham ve Londra, 2001, s. 1-23.

anlatılanların neredeyse tümünün en erken somutlaşmaları Avrupa ve Amerika'da ortaya çıktılar; burada da paralel değerlendirmeler halinde oralara verilen referanslarla açıklanmaya çalışılıyorlar. İlginç olan, onları tartışmak için kullanılan kuramsal ve metodolojik yaklaşımların da önemli kesiminin "kökü dışarıda"dır. Ama aynı iddia bir taraftan da yanlıştır; çünkü o erken modernlik olgularını, söylemlerini, değişimlerini görmezden gelerek dünyanın hiçbir yerindeki modernleşmeleri anlamanın imkânı yoktur. Avrupa'da ortaya çıkanlar –olgular, nesneler, pratikler, fikirler, icatlar, kurumlar, kuramlar vs.– dikkate alınmayarak modernite tarihselleştirilemez. Dünya modernlik tarihi bir karşılaşmalar, bulaşmalar, öğrenmeler, direnmeler tarihidir yalnızca. Ne var ki o bulaşmaları dikkate almak, kabul etmeyi olduğu kadar, aynı zamanda eleştirme ve revize etme pratiklerini de içerecektir. Tarihyazımını oradan başlatmamak, sadece onların "yerli" encamını anlamaya çalışmak açıkça imkânsızdır. Kuşkusuz bazı ilginç görmezden gelmeler ve "sahtekârlıklar" yaparak, "onları biz icat ettik" şeklinde konuşmak mümkündür. Türkiye'de bunu deneyenler vardır. Modern sanatı Avrupalılar başka coğrafyalardan aldı diyenler olmuştur.[2] Modern hoşgörü ve dinsel özgürlük kavramı Osmanlı'da zaten vardı savı çok yinelenmiştir. Mimar Sinan hesaplamalı yapı statiği ve zemin mekaniği bilgisini zaten uyguluyordu savıysa en popüler mimarlık tarihi iddialarından biridir.[3] O halde denebilir ki bu kitabın Avrupa-merkezcil olduğu savı yanlıştır. Avrupa kökenli olgu ve pratiklerin bu gerçeği kabul etmeyerek yazılmasına imkân yoktur. Gerçekte yanlış olansa her coğrafyada aynı tarihsel süreç içinde değiştiklerini, öyle değişmeyenlerin de yanlış olduklarını savlamaktır. "Burada neden oradaki gibi olmuyor da yanlış oluyor," şeklinde düşünmektir yanlış olan. Her modern değişim kendi özgül yaşamını yaşar. Tek bir modernlik güzergâhı yoktur.

Ne var ki modernlik, kendi içinde varlık kazanan öznelere modernliğe nesneleştirerek bakma imkânı veren tek dünya-tarihsel durum, tek bilgi rejimidir. Kendisine muhalefet etme şansı verir. Modernöncesi bilgi rejimlerinden en önemli farkı, belki ayırt edici ölçütü bu muhalefettir. Sorun şu ki, aynı imkânı siyaseten doğrucu bir sahtekârlıkla eşdeğerleştirme ve onaylama zorunluluğunu içermez. Modernlik eleşti-

2. Bedri Baykam, *Monkeys' Right to Paint: The Fight of a Cultural Guerilla for the Rights of Non-Western Artists and the Empty World of Neo-Ready-Mades*, Literatür, İstanbul, 1994.

3. Bunlar için bkz. Uğur Tanyeli, *Mimar Sinan*, 3. Bölüm: "Mekânın Matematiksel Kavranışı: 16. Yüzyılda Osmanlı Mimarlığının Teknolojik Arkaplanı", s. 117-46.

risi ne denli olağansa, moderniteye muhalefet(ler) de onun kadar eleştiriye açıktır. Kaldı ki modernlik sadece objektivite söylemlerini ve mitolojisini içermez. Uçsuz bucaksız sübjektiviteler de içerir. Her modernlik olgusuna kişisel/öznel teşhisler koymak mümkündür. Yaygın biçimde bilindiği gibi, modernlik ortamında verili, sabit bir mutlak doğru yoktur. Modern bilgi verili değil, olumsaldır. Ezeli ve ebedi değil, üretilmiştir. O nedenle de kutsal değil, sekülerdir. Eleştirilebilir, reddedilebilir, tartışılabilir, revize edilebilir. Ancak bu kestirme yargının anlamı, modernitenin içinde varlık kazanan her bilginin sadece bu eleştiri imkânını kullandıkları için doğru, haklı, anlamlı olduğunu baştan kabul etmek değildir.

1

Dolayısıyla, modernlik araştırması gibi geniş bir düşünsel güzergâh bulunduğu gibi, daha bile geniş bir karşı-modernlik eleştirisi güzergâhı inşa edilmelidir. Yolu açan değilse de adını koyan Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*[4] kitabında modernliği öznelerin özgürlük arayışı bağlamında tanımlamak ve inşa etmek gereğine işaret eder. Onun modernlik kavrayışına göre sadece özneler değil, toplumsal gruplar da kendi yaşamları üzerinde egemenlik kurmalı ve her anlamda ekonomik, epistemik iktidarlara muhalefet edebilmelidirler. Ancak modernliğin muhalefet merkezli açımlama ve yorumları çok daha önceleri, örneğin Marx'ta, Nietzsche'de, Simmel'de de vardır. Hatta sayısız kuramcı bu epistemik iktidara direnme meselesini daha modernite kuramlarının ortaya konmasından önce de gündeme getirmiştir. Böyle bakıldığında, karşı-modern eleştirilerle modernlik eleştirilerini ayırt etmek bile zor görünür. Modernlik karşısında mütereddit olmayan, bazı rezervleri bulunmayan, hatta o belirli pozisyonun dışından bakıldığında karşı-modern olmayan yok gibidir.

Örneğin mimarlıkta modernizm ile modernliğin ilişkisinin çok problemli olduğu da ileri sürülebilir.[5] Ancak modernlik-modernizm ilişkisini problemleştirmeme eğilimi yaygındır. Hatta çoğu zaman modernizmin sanat/tasarım/mimarlık alanlarında yansımış modernlikten başka bir şey olmadığı düşünülür. Giedion'dan beri modern mimarlığın

4. Alain Touraine, *Critique de la modernite*, Fayard, Paris, 1992; Türkçesi: *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, YKY, İstanbul, ilk baskı: 1994.

5. Buradaki metin parçasıyla kısmen örtüşen ayrıntılı bir analiz için: Uğur Tanyeli, *Yıkarak Yapmak*, s. 109-37.

erken evrelerinin tarihi, son onyıllarda bu yaklaşım çok aşınsa da, sık sık bu yansımayı olanaklı kılmak ve moderniteyi mimarlık alanına taşımak için mücadeleler veren öncülerin çabası olarak yazılmıştır; azalmakla birlikte hâlâ yazılmaktadır. Bu historiyografik kılıklı mitolojiye göre, bir yüzyılı aşkın süre önceden başlayarak bir grup kahraman tasarımcı, direnen geniş bir "gericiler" kitlesine rağmen, modernliğin getirilerini mimarlık alanında kullanmak, çağın gerçeklerini orada da egemen kılmak için uğraşmıştır. Sanki mimarlıkta modernizm, modernliğin simetriğidir. Modernist hareket de, tanımı gereği olarak, bu simetriyi engellemeye ve/veya bozmaya yeltenenlere karşı yürütülen bir mücadeledir.

Ama modernizm modernliğin nimetlerini ve gerektirdiklerini mimarlığa taşımak, birinciyi ikinciye tabi kılmak mıdır? Mimari modernizm gerçekten de modernitenin öz evladı mıdır? Yoksa, ikisi arasında karmaşık, çelişkilerle dolu bir bağlantı mı var? Daha da ileri gidilerek, modernizmin moderniteye karşı verilmiş bir mücadele olup olmadığı da sorulabilir. Hatta, modernizmin karşı-modernliğinden bahsetmek için nedenler bulunduğu da teşhis edilebilir. Özetle, modernist mimari epistemolojiyi modernlik bağlamında problemleştirmek gerekir.

Kitabın ana sorunsalından uzaklaşmak pahasına, buradaki yaklaşımın özü, abartılı bir ifadeyle kısaca şu: Modern mimarlık düşüncesi bir modernlik parodisidir.[6] Modernlik adı altında etiketlenen çoğu değişim ve dönüşümün, modernitenin getirilerinin, mimari modernizm epistemolojisi içinde bir yanlışlıklar komedyasının elemanlarına çevrildiği iddia edilebilir. Bazen düpedüz altüst edildikleri, yanlış anlaşıldıkları, bazen en azından entelektüel derinlikten yoksun yalın kalıpyargılar haline getirildikleri ileri sürülmelidir. Modernizmin bir modernite parodisi olduğu doğrultusundaki savı ikna edici biçimde açıklayabilmek için aşağıda sıralanan bir dizi parodi metaforuna başvurulabilir. Bunlar şöyle: Özne parodisi olarak dahi, rasyonalite parodisi olarak rasyonalizm, modern tarih kavrayışının parodisi olarak tarihselcilik, modern bilimin parodisi olarak bilimselcilik, teknoloji parodisi olarak teknolojizm, metropol parodisi olarak kent planlama ve eleştiri parodisi olarak "feed-back".

Bunların hiçbiri burada ayrıntılı tartışılmayacak. İsteyenler daha önceki bir yayınıma başvurabilirler.[7] Ancak bu kitap bağlamında yukarıda modernizm diye tanımlananın, 1900-70'ler aralığında egemen

6. *A.g.y.* 7. Bkz. dipnot 5.

olan ve Almanya'da *Neues Bauen*, İngilizcede *Modernism*, *Functionalism*, *International Style* vs. gibi adlarla ifade edilen akımlar olmadığı belirtilmelidir. Modernite, yukarıdaki parodileri üreten mimari ideolojileri, söylemleri, bilgi rejimlerini yaratan ve 19. yüzyıl içinde başlayarak yaklaşık tüm 20. yüzyılı kapsayan dönemi ifade etmektedir. Dolayısıyla, güncele uzanan çok uzun bir aralıkta egemen olan mimari yaklaşımlar bütünüdür. Üslup denebilecek morfolojilere ilişkin değildir. İşte o mimari ideolojilerin, söylemlerin, bilgi rejimlerinin karşı-modernliğinden konuşulmaktadır. Ancak o karşı-modernliğin de modernite tarafından içerilmiş olduğuna işaret edilmesi gerekir. "Yanlış"tan yana olanların "doğru" olana karşı verdikleri bir mücadele olarak nitelenemez.

Paradoksal olarak ifade edilirse, bu tür sayısız karşı-modern nitelikte mimari modernlik olgusu vardır. Sözgelimi, metropol tabii ki bir modernlik olgusudur; ama içinde ona yönelik şiddetli karşı-modern eleştiri barındırmayan bir modernlik güzergâhı da neredeyse yoktur. Metropolün kültürü tahrip edici, hatta "kültürün bulaşıcı hastalık merkezi" olduğu, Almanya'da olsun, ABD'de ve Türkiye'de olsun, çok yinelenmiş bir argümanlar setidir.[8] ABD'de Thoreau gibi çok erkenci metropol kaçakları vardır.[9] Örnekler çoğaltılabilir. Mimar-müellif kariyeri dünyanın her yerinde modernitenin bir getirisidir. Fakat onun varettiği şişkin mimar egosu bugün her zamankinden çok eleştirilmektedir.[10] Kitlesel ve endüstrileşmiş konut, modern bir mimari imkândır, ancak başka alternatif konut üretme arayışları da onu inkâr etmeyi amaçlar, farklı yollar ararlar. Bir başka örnek: Modern dünyada artık üslup üretilip üretilmeyeceği 19. yüzyıl boyunca tartışılmış ve olamayacağı halde uğraşılıp durmuştur. Sayısız uzanımı vardır. "Eski durum çok daha sağlıklı ve doğruydu" şeklindeki bu nostaljik tavır tüm Avrupa'da yaygındır. Almanya'da ortaçağ nostaljisinin yanı sıra, kabaca tüm 19. yüzyıl öncesine mimari açıdan nostaljik yaklaşanlar bulunur. Örneğin Joedicke, 1920 ve 30'larda önemli bir müştereddit modern ideolog olan

8. En sert ve erken eleştirilerden biri için bkz. Theodor Fritsch, *Die Stadt der Zukunft*, Leipzig, 1896, s. 5 vd.

9. Örneğin, sivil itaatsızlık kavramını icat eder ve ormandaki tekil yaşamını anlattığı şu kitabı yazar: Henry David Thoreau, *Walden; or, Life in the Woods*, Ticknor and Fields, Boston, ilk baskı 1854.

10. Andrzej Klimek, "The Emergence of the 'Starchitect' Category", *The Performance of Celebrity: Creating, Maintaining and Controlling Fame*, Amber Anna Colvin (haz.), Brill, 2019, s. 59-66.

Schmitthenner için şu saptamayı yapar: "O, Goethe çağında Almanya'daki son kapalı (*geschlossene*) kültür ve mimarlık dönemini (*Bauepoche*) bulur."[11] Belli ki Schmitthenner gibiler Goethe çağı sonrasında Alman kültür ve mimarlığının dışa kapalı olmaktan çıkıp yabancı etkilere açık hale geldiğine emindirler. Türkiye'deki müteredditlerle neredeyse yakındıkları zaman aralığı bile örtüşür.

Modernlikle birlikte "üniform bir kültürün yıkıldığı", dolayısıyla içtutarlılığı olan kültürel sabit değerler bütününün kaybedildiği savı da yine tipik bir müteredditi damardır. Mimarlık tarihlerinde modernist bir mimar diye tanımlanan Elsaesser bile bundan ötürü rahatsızdır.[12] "Kültürümüzü ve uygarlığımızın gerçek bir yenilenmesi için gerekli bir ideolojik konseptin yokluğundan" yakınır.[13] Artık öyle herkese ortak bir ideolojik konsept üretilemeyeceğini görmezden gelir. Öyle bağlayıcı bir fikir birliği ortamının bir düş olduğunu anlamamaya kararlıdır. Türkiye'nin de yukarıdaki açıklamalar çerçevesine girdiği aşikâr. Burada da geçmişte yabancı kültürlerle kirlenmemiş bir kültür alanı bulunduğu, ama bunun yıkıldığı savı hâlâ yinelenir. Sözgelimi Tanpınar ile Schmitthenner, Elsaesser ve yeni muhafazakâr Türk ideologlar neredeyse aynı argümanları kullanırlar. Tanpınar *Beş Şehir*'de şöyle der: "O devirde [ki bununla kastettiği modernleşme öncesidir] Türkiye kendi kendine yetiyordu. Bütün Şarkın gözü, milli hayatın en küçük pas lekesi değmemiş aynası olan ve zevkinde tamamiyle milli olan İstanbul'da idi. (...) O kadar her cüzü birbirini tutan hayatımız vardı; bu hayatın arkasında öyle bir şuurlu ruh yaşıyordu ki bu terkipte en küçük bir çatlağa hiç kimse razı olamazdı. Dışarıdan gelecek bir tesire sade Garp için değil, Şark için de kapalıydık. İskolastik tahsile, dini tesirlere rağmen Arap zevki imparatorluğa girememişti. Kaldı ki edebiyatımıza üç asır örnek olan İran bile bizden ayrı ve uzak telakki edilmeye başlanmıştı."[14]

11. Jürgen Joedicke, "Zum Werk von Paul Schmitthenner", *Paul Schmitthenner. Kolloquium zum 100. Geburtstag*, Universitaet Stuttgart, Stuttgart, 1985, s. 44.

12. Martin Elsaesser, "Haben wir noch Bauherren und wer übt heute in Staat und Stadt die Funktion des Bauherren aus?", *Der Baumeister*, 47/10, 1950, 668; aktaran: Jörg Schilling, "Leben und Personlichkeit", *Martin Elsaesser und das Neue Frankfurt/Martin Elsaesser and the New Frankfurt*, haz. T. Elsaesser, C. Graewe, J. Schilling ve P. C. Schmal, 2009, Wasmuth, s. 17.

13. Martin Elsaesser, "Fruchtbare Polaritaet", *Der Bauhelfer. Zeitschrift für das gesamte Bauwesen*, 5, 1948, s. 115-19, aktaran: Schilling, *a.g.e.*, s. 17.

14. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Dergâh, İstanbul, 6. Baskı: 1979, s. 38-39.

Bu ifade Türkiye'de modernleşme gerçeğine çok uzun bir süre ve hatta hâlâ nasıl yaklaşıldığı bağlamında bir genel açıklama olarak nitelenebilir. Tanpınar'ın argümanı modernliğin yabancı bir meta olarak ülkeye ithal edildiği, toplumsal ve kültürel bütünlüğümüzü bozduğunu anlatıyor. Bir tarafta modern bir kavrayış bu. Çünkü kendi kültürel varlığı ve değişimi üzerinde düşünen bir modern öznenin ortaya çıktığını gösteriyor. Onunkinin Tanzimat'tan bugüne uzanan bir "modern" kavrayış kalıbı olduğu aşikâr. Sadece yönetimsel işleyiş zaaflarını eleştiren eski "literati"nin (okumuşların) yerine, yapısal toplumsal sorunlar üzerine düşünen yeni bir Osmanlı/Türk entelijansiyasının oluşması anlamına da geliyor. Ancak aynı modernlik içinde bitimsiz bir tereddüt de taşıyor: Biz ne yanlış yaptık? Bunun mimari uzanımlarını çok kısaca şöyle özetlemek mümkün: Kendi öz mimarlığımız, değerlerimiz, mahallerimiz, kentlerimiz vardı; onları yitirdik.

Kuşkusuz modernlik tam da değişimle tanımlı. Unutuşlar, hatırlamalar, yeni öğrenmeler ve önceden var olmayanları da üretme anlamına geliyor. Dolayısıyla tabii ki travmatik nitelikte. Türkiye bu travmayla başa çıkmak için bazı kompanse etme söylemleri icat edecek. İlki, biz böyle değişmeyecektik, ama "ötekiler" yüzünden mecburen böyle değişmek zorunda kaldık. Avrupa tarafından mağdur edildik. İkincisi, siyasal otorite ülkeyi böyle değiştirdi. Bize yabancı olan modernliği yaşamımıza zorla kattı. Kimileri için bu zor kullanımı olumlu, kimileri içinse olumsuz sonuçlar üretmiştir. Ama her iki durumda da zor kullanma tekelini elinde bulunduran tek kurumun devlet olduğu üzerinde uzlaşılıyor. Böyle bir siyasal iktidar ve devlet kavramının en azından istisnai olduğu aşikâr. Mimarlık alanında aynı değişim senaryosunun geniş ölçüde geçerli olduğu da söylenmelidir.

Gerçekteyse, başka toplumsal alanlar bir yana, mimarlıkta böyle bir ceberrut devlet kavrayışının geçerliliği yok. Bütün bu kitap devletin mimari iktidarı dışında kalmış mimari değişimleri anlatıyor. Kuşkusuz siyasal iktidarlar her konuda olduğu gibi mimarlıkta da bu muktedir iktidar efsanesine inanabiliyor. Asıl önemlisi, o efsanenin ana üreticisi olan tarih metinleri de bu inanca mesafelenmekte hâlâ zorlanıyor. Giriş bölümünde bunun ortaçağa dek uzanan protohistoryasından söz edilmişti. Ama Türkiye modernliği de hâlâ bu doğrultuda tarihselleştiriliyor.

2

Burada mimari modernlik alanındaki çelişkilere kısaca değinmekle yetiniliyor. Onların da olağan modernlik çıktıları olduğu ifade ediliyor. Dolayısıyla, bu kitapta hedeflenen şey, Türkiye özelinde modernite içinde gözlemlenen kimi çelişkileri ortaya koymak, hatta tek bir çelişkiye, siyasal iktidarların mimari alanda yönlendirici rol oynayabileceği savına ve onun mitolojilerine itiraz etmektir. Bir tarihsel durumu o rol iddiasını da içerecek kapsamda olağan iç çelişkileriyle kendi karmaşıklığı içinde anlamaktır. Türkiye modernitesinin temel meselelerinden biri olan siyasal iktidarın belirleyici rolüne ilişkin kavrayışın mimarlık özelinde bir dekonstrüksiyonunu yapmaktır.

Bu dekonstrükte edilmesi gerekli kavrayış çerçevesinde görmezden gelinense, geçmişin daima ve her yerde nesebi kolayca belirlenemeyen karmaşık bir olgular, olaylar, kişilikler, toplumsal gruplar yığını olduğudur. "Dışa kapalı" olması imkânsızdır. Daha önemlisi, belirli bir sistematik düzenlilik içinde vuku bulmazlar. Sosyal bilimler metni yazarken onları ait oldukları kaotik ve tutarlıksız bütünden yalıtıp kolay kavranır, en azından içtutarlıklı görünen anlatılar haline getirmek gerekir. Birbirleriyle çelişseler de kendi içlerinde içtutarlıklı izlenimi veren kronolojik ve/veya tematik paketlerde disipline edilmelidirler. Bunu yapmak için tarihler ve sözde-tarihler yazmak gerekir. Toplumsallığın karmaşık değişimi tarih yazarak disipline edilir. Türkiye'deyse olguların olağan karmaşıklığı öncelikle siyasal tarihyazım pratikleri içinde disipline edilmeye çalışılmaktadır. Sözgelimi, mimarlıkta ortaya çıkan her şeyin siyasal tarihin bir yansıması gibi anlatılması tavrı böyledir. Aslında kaotik olan değişimler onları buyuran bir kamu otoritesinin güdümüyle açıklanmaya çalışılır. Söylemsel olarak disipline edilir. Karmaşık ve çelişkili olan her değişim, devletin onları var eden ana aktör olduğu historiyografik inancı sayesinde, karmaşıklık ve çelişkiliğinden kurtulur ve anlamlı bir projenin bileşenleri olur. Devlet toplumu sanki bir proje çerçevesinde değiştirip dönüştürmüştür. Türkiye tarihi okul kitaplarından akademik yazının önemli kesimine dek böyle bir değişim projesi gibi yazılır. Böyle bir tarihsel değişim sürecine inanılır, geçerliliğine ikna olunur. Hâlâ da siyasal iktidarların bunu yapabileceğine inanılır.

İlginç olan şu ki, o değişimleri onaylayanlar kadar, onaylamayan, yanlış bulanlar da Türkiye'de devletin bu "kadir-i mutlak" olma rolün-

den kuşku duymayabiliyorlar. Dolayısıyla bir iktidar değişiminde kendi itiraz ettiklerini ortadan kaldırma şansı bulduklarına inanabilirler. Madem ki devlet her şeyi değiştirebilecek projeler yapma ve uygulamaya muktedirdir, toplumsallığa da sürekli müdahale edebilir. Bu naif inancın gerçekçi olmadığı kesin. Asıl tehlikesiyse toplumsal konsensus ortamını tahrip etmesidir. Bununla baş etmek için kuşkusuz pek çok mücadele olasılığı vardır. Buradaki mimari meseİe bağlamındaysa, devletin mutlak iktidarını eksen alarak yazılmışların dışında tarihler yazmak gerekir. Kamu otoritesinin farkında bile olmadığı toplumsal değişimlerin ve tabii ki mimarlıkların tarihleri yazılmalıdır. Değişen mimari ve fiziksel çevre kavrayışlarının, domestik kültürün, yeni mekânsallıkların tarihleri yazılmalıdır. Bunun için de devletin bir modern kurum olduğunu, ancak müteredditmodern[15] bir aktör olduğunu fark etmek gerekir. Kamu otoritesi en zor ve tereddütlü değişen modern kurumlardan biridir. Sürekli olarak kendini yeniden üretir, ürettikçe değişir, başkalaşır, ama değişim gerçeği karşısında kendi yapısı gereği hep tereddütlü kalır. Diğer toplumsal aktörlerden daha erken farkındalıklar üretmez, aksine eskinin değişmesi bağlamında çoğu toplumsal aktörden daha bile çekingen davranır. Daha önemlisi, devletin kendi fonksiyonları bağlamında yaşamsal görmeyeceklerinin farkına bile varmaz. Bazen o değişimleri herkesten bile geç kavrar. Mimarlıktaki rolü de böyle olmuştur.[16] Kitabın tüm bölümleri bu kavrayış özrünü doğrudan veya dolaylı olarak anlatıyor.

Bu kitap bir devlet sosyolojisi ya da tarihi inşa etmek için yazılmadı. Yazarının böyle bir akademik iktidarı da yok. Amaçlanan yalnızca, Türkiye'de devleti modernlik de dahil her değişimi vareden baş aktör olarak tanımlamaya yönelik historiyografik yaklaşımı mimarlık özelinde sorunsallaştırmak. Çünkü o "kadir-i mutlak" devlet fikri bir historiyografik konstrüksiyon. Kitabın "Giriş" metninde onun Ortaçağ'a kadar uzanan kökenleri üzerinde kısaca duruldu. Devletin mimari iktidarını sorunsallaştırma meselesi kitabın tüm bölümlerinin temel meselesini oluşturuyor. Her bölümde yeni ortaya çıkmış –bu yeninin krono-

15. "Müteredditmodernlik" kavramını ilk olarak şurada ileri sürdüm: Uğur Tanyeli, *Müteredditmodernler: Schmitthenner, Pikionis, Fathy, Eldem, Correa. Dünyada ve Türkiye'de Mimar İdeologlar*, Işık Üniversitesi Yay., İstanbul, 2018, s. 16-27.

16. Mimarlığın kamu otoritesiyle gerilimli ilişkisi şurada da anlatılmıştır: Bilge İmamoğlu, "Söylemin Üretimi ile Üretim Söylemi Arasında Kamunun Mimarlığı: *Arkitekt* ve *Bayındırlık İşleri* Dergisi", *İdealKent*, sayı 18, cilt 7, Ocak 2016, s. 268-85.

lojisi 18. ile 20. yüzyıl arasında değişiyor– mimari olgular ve değişimler tarihselleştirilmeye çalışılıyor. Hepsinin de "kökü dışarıda"; çünkü öğrenildiler. Devlet adlı her şeye kadir bir güç tarafından topluma empoze edilmediler. Olağan toplumsal aktörler tarafından, olağan toplumsal aktörlere taşındılar, onlar tarafından uygulandılar, uygulanıyorlar.

Tüm bölümlerde bu öğrenilenler anlatılıyor. Ancak öğrenmek, önceden bilinmeyenlerden zamanla haberdar olmaktan çok daha karmaşık bir modern edimdir. Doğruları bilen veya yanlış anlamış bir sorumlu üst tarafından taşınıp buraya getirilen bilgiler, pratikler bütünü değildir. Daha yaşamsal olan şu ki, öğrenmek daima yanlış ve çarpıtarak öğrenmektir. Kimse toplumsal-mekânsallığı doğru öğrenemez. Sonsuz sayıda etmen çerçevesinde tüm toplumsal aktörler onu kendilerince üretirler ve yeniden üretirler. Devletin de doğru öğretme gücü yoktur.

Devletin modern dönemdeki olağan rolüyse[17] çok kısaca Max Weber'in "bürokrat gündelik rutinin egemenidir" şeklindeki ifadesiyle açıklanmalıdır. Tüm toplumsal olguları, yönetimsel işleyişi rutine dönüştürmek ve öyle sürdürmektir devletin yapabileceği. Kuşkusuz son yılların Türkiyesi'nde olduğu gibi, bunu bile beceremeyebilir. Başarabilse de, başaramasa da devlet hep müteredditt, hatta gerici bir kurum olmak zorundadır. Çünkü kendi iktidarını ve rolünü tartışmalı kılmayı ne amaçlar, ne de bunu yapabilecek bir kurumsal altyapısı olabilir. Oysa modernlik bunu siyasal ve epistemik her iktidara karşı sürekli yapar. Devletin yapmayı amaçladığıysa değişimi disipline etmek, hatta durdurmaktır. Başarabiliyorsa, en iyi becerebildiği şey, işlemekte olanın işleyegeldiği gibi işlemesini sağlamaktır, sürdürmektir. O nedenle, yeni durumlarla karşılaştığında antidemokratik iktidarlar bile daima ikircikli kalır.[18] Karar üretmekte zorlanır. Olsa olsa ortamda mevcut olan bazı eğilimleri destekleyebilir, yeniden üretebilir, tekil hale getirmeyi deneyebilir. Türkiye'de de sıklıkla onu yapmaya uğraşır. Toplumsallıksa hiçbir yerde ve zamanda onun astı gibi çalışmaz. Aksine, her alanda ve tabii ki mimarlığa ilişkin her alanda onunla gerilimli bir ilişki içinde

17. Devlet aklının modern inşası için: Herfried Münkler, *Im Namen des Staates: die Begründung der Staatsraison in der frühen Neuzeit*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1987.

18. Almanya'da bu ikircikli kalışın üniversite reformu sırasında nasıl gündeme geldiğine dair bkz. Sarah Höger, *Die Universitätsreform Wilhelm von Humboldts. Zwischen Staatsraison und humanistischem Bildungsideal?*, GRIN Verlag, Berlin, 2016. Aynı ülkede Nazi döneminde tarihselcilikle karşı-tarihselci mimarlık arasındaki ikircikliliğe ilk değinme için: Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany. 1918-1945*, Harvard University Press, 1968.

olur. Çünkü toplumsal yaşamı, kurumları, mesleki düzeni –hepsinden çok da mimarlığı– biçimlendiren tek davranış örüntüsü itaat değildir. Bu kitap söz konusu gerilimli ilişkilerin yalnızca mimarlık bağlamındaki bazı başlıklarda nasıl tezahür ettiğini tartışıyor. İrdelenmeye, araştırılmaya, kuramsallaştırmaya değer olan şey, onların bu zorlu gerilim içinde nasıl varlık kazandıkları ve varlıklarını sürdürüp sürdüremedikleri meselesidir. Çünkü mimarlık bir otopoietik toplumsal sistemdir.[19] Kendi tarihselliği içinde çalışır, arızalar çıkarır, onları giderir veya unutur, yenilerini icat eder durur.

Devletse Luhmann'ın ayrıntılı tanımladığı mimarlık da dahil tüm toplumsal sistemlere[20] yetişmek için arkalarından koşar, çünkü toplumsallık hızlıdır, devlet yavaş. Bunu daha 16. yüzyılda Kınalızâde Ali *Ahlak-ı Alai*'sinde şöyle bir zorunluluk olarak açıklar: "Devlet aheste gerek." Dolayısıyla, modern toplumsallığa, yeni mimari kavrayış ve üretim imkânlarının inşasına öncülük eden, herkesten hızlı devlet fikrini, hepsinden önemlisi ona inanmayı sağlayan ideolojik bakış açısını 21. yüzyılda artık unutmak gerekir.

—

19. Uğur Tanyeli, *Mimarlık Düşünmek İçin Verimli Arızalar*, s. 335-70.

20. Bir başlangıç okuması için: Niklas Luhmann, *Introduction to Systems Theory*, çev. Peter Gilgen, Polity, 2012. Ayrıca aynı yazar, *Art as a Social System*, çev. Eva M. Knodt, Stanford University Press, 2000.

Dizin

1980 darbesi 126, 131, 238
2. Milli Mimarlık dönemi 156

ABC Beitrage zum Bauen 298
Abdülhamit, I 14
Abdülhamit, II 79, 179
Abide-i Hürriyet 302, 303r
Ahlak-ı Alai (Kınalızâde Ali) 226, 352
Akademi 282
Akbaba 222, 303
Akcan, Esra 50, 156
AKM 200
Aksoy, Erdem 57
Aktüre, Sevgi 63
Alaeddin Aydoğdu 17
Alaeddin Keykubad, I 16, 19
Alataş, Ahmet 137
Alberti, Leon Baptista 225
Allgemeines Magazine für die bürgliche Baukunst 275
Alman Çeşmesi 253
Alsaç, Üstün 56
Altın, Ersin 233
Amasya Tarihi (Hüseyin Hüsameddin) 62
Amerikanizm 32, 145, 257
Anadolu Selçuklu dönemi 46-47, 76, 87
Araba Sevdası (Recaizade Mahmut Ekrem) 262
Archigram 279
Arendt, Hannah 237-38, 240, 245, 247-48
Arkan, Seyfi 111, 135, 150-51, 157-59, 331, 337-38
Arkitera 308
Arolat, Emre 137-38
Arredamento Dekorasyon 285-86
Arredamento Mimarlık 276r, 286, 313
Arseven, Celal Esad 48, 69r, 83, 152, 157, 227, 331
Art Deco 151, 153
Art Nouveau 151
Artun, Ali 308
askeri mimarlık 59-60, 64-65, 260, 263-64, 301
Aslanapa, Oktay 13, 48, 52
Aslanoğlu, İnci 56
Atay, Falih Rıfkı 209, 218
Avcıoğlu, Doğan 27
Avcıoğlu, Gökhan 137
Avlonya Kalesi 262
Ayasofya 51, 79, 97, 306
Aydınlanma 28, 30
Ayverdi, Ekrem Hakkı 85-86, 154-55
Azadlı Sinan 65
Azapkapı Sokullu Camisi 18

Bağdat 16, 61
Balcı, Perihan 335
Balmumcu, Şevki 135, 158, 331
Banham, Reyner 271
Barthes, Roland 131
Bastille 23, 24
Bataille, George 20
"Batı dışı modernlik" 29
Batılılaşma 142-42, 154, 189, 215, 262
Batur, Afife 52, 56, 65-66, 121, 337
Bauhausbücher 151
Baupolizei 116
Bayındırlık İşleri Dergisi 289
Behne, Adolf 158, 308
Bektaş, Cengiz 136
Ben-Gurion, David 207
Ben-Zvi, Yitzhak 207
Beyhaki, Ebül Fazl 16

Bilgin, İhsan 308
Bonatz, Paul 147, 149, 268-71, 298, 304, 306
Boysan, Aydın 136
Bozdoğan, Sibel 50, 56
burjuva kamusallığı 239-40, 274, 293, 313, 317
Bursa Evleri (Leman Tomsu) 58
Büyük-Küçük Gelenekler 168, 171, 176

Cahil Hoca (Rancière) 265
Cansever, Turgut 110
Casabella 278
Cemal Paşa 49, 315
Cemal, Hasan 49, 315
Cevdet, Ahmet 15-17
Chabrol, Claude 311
CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne) 126
Colomina, Beatriz 319
conspicuous consumption (gösterişçi tüketim) 198, 241

Çalışlar, Hasan 137
Çekim, Abdurrahman 137
Çelik, Zeynep 50
Çetintaş, Sedat 61, 306, 333-34
Çilingiroğlu, Mutlu 137
Çinici, Behruz 109, 136
Çinici, Can 137

Dalgıç Ahmet Ağa 102
Dalokay, Vedat 136
Daumier, Honoré 293, 302
De Stijl 279-81, 298, 306
Denel, Serim 64
Denktaş, Adil 135
"devlet aklı" 20, 25-26, 31-35, 38, 76-77, 200-1, 256, 351
"Devletü'l Etrak" (Türklerin devleti) 45
Die Brandfackel Moskaus (Alexander von Senger) 292, 300
Diez, Ernst 306-7
Dilekçi, Durmuş 137
Divan ü Lügat-it Türk 259
Doğramacı, Burcu 50

Ebu Sehl Numan Efendi 263
Egli, Ernst A. 150
Eiffel, Gustav 292
Ekinci, Boran 137
Ekinci, Oktay 122, 251, 307
Eldem, Nezih 136
Eldem, Sedad Hakkı 57, 66, 109, 111, 135-36, 156, 159, 187, 206, 305-6, 331, 336-37
Elsaesser, Martin 147, 149, 347
Enîsü'l Müsâmirîn (Hibri Abdurrahman Efendi) 62
Entwurff einer historischen Architectur (Fischer von Erlach) 68
Ergin, Osman Nuri 64, 89
Erginoğlu, Kerem 137
Erken Cumhuriyet/Osmanlı nostaljisi 141, 179, 213
Erkmen, Bülent 336
Eser 276r, 284
"eskitme" 253
Ev Dekorasyon 238-39, 285
Evliya Çelebi 43, 62, 262
Eyice, Semavi 48, 51, 55

faşizm 33, 315
Fatih Sultan Mehmet 16-17, 182
Fikret, Tevfik 207-8, 227
Fransız Devrimi 24, 194, 274

Garanti Galeri (GG) 336-39
Garnier, Charles 292
Gazan Han 17
Gazneli Sultan Mes'ud 16
"geleneğin icadı" 42, 178
Gezi protestoları 132
Gökdoğan, Mukbil 105
Göle, Nilüfer 25, 27, 189
Gritchenko, Alexis 175
Groot, Fritz August Breuhaus de 149
Günay, Reha 335-36
Güney, Rüknettin 135, 158
Gürcistan 45
Güzel Sanatlar 289

Habermas, Jürgen 29, 240, 293, 312
Halife Mansur 16
Halife Nasır 16
Harbiye Orduevi 251
Harvey, David 216
Haseki Hürrem Hamamı 253
Hassa Mimarları Ocağı 8r, 89, 95, 97, 116, 118
Hayat 234, 236r
Hegemann, Werner 308
Hisar, Abdülhak Şinasi 154
Hitat (Makrizi) 61
Hobsbawm, Eric 23, 42, 118, 327
House of the Future 325
Huxtable, Ada Louise 308
hücerat 215

International Style 346

İbn Bibi 16
"içli dışlı ev" (dahiliyeli-hariciyeli) 234, 240
İnkılâp ve Kadro (Şevket Süreyya Aydemir) 31r
İvaz Efendi Camisi 18
İzmir Fuarı 332

Jaeckh, Ernst 145
Jansen planı 217-18
Jencks, Charles 300-1
Joedicke, Jürgen 271, 346
Journal des batiments civils et des arts 275

Kahn, Louis I. 338
kanonlaştırma 22-23
Kanuni Sultan Süleyman 13, 17, 75, 116, 182, 315
Karaaslan, Merih 137
Karabey, Haydar 137
Karşı-reformasyon 297
Kasr-ı Havernak 79
Kayserili Mehmed Ağa 65
Kazmaoğlu, Adnan 137
Kazmaoğlu, Mine 335
Keçecizade İzzet Molla 169, 205
Kemal, Namık 261
Kemalettin Bey 66, 73, 105, 119, 135, 155
Kılıç Ali Paşa Türbesi 18
Kıptiler 259
Kırkçeşme suyolları 17, 98, 204, 295
Kiesler, Friedrich 326
Konuralp, Mehmet 136
Konyalı, İbrahim Hakkı 63
Kortan, Enis 56
Koyunoğlu, Arif Hikmet 66
Kozanoğlu, Aptullah Ziya 135
Kubadabad Sarayı 16, 19-20
Kuban, Doğan 46-48, 51, 55-56, 63, 70-71, 84-86, 115, 136, 335
"kültür kahramanları" 23
Kütükçüoğlu, Mehmet 137, 336

"L'architecture parlante" 75
L'esprit Nouveau 152, 280-81
La Turquie Kemaliste 289
Lane, Barbara Miller 332
Le Corbusier 124, 148, 150, 152, 158, 280-81, 292, 313, 316-17, 335
Ledoux, Claude Nicolas 25, 75
Lefebvre, Henri 228-29
Lörcher, Carl C. 148
Lüküs Hayat (Cemal Reşit Rey) 160-61
Lüleburgaz Sokullu Külliyesi 18

Mahmut, II 22, 200
Malumat 232
Manastır 171
Manifold 308
Marulyalı, Yaşar 136
Marx, Karl 186-87, 344
Mayer, Luigi 91-92, 164r
Mebes, Paul 299
Mecmua-i Ebüzziya 249
Meiji dönemi 215
Memluk 45-46
Milli Mimari Semineri 57, 305, 332
Mimar/Arkitekt 125, 136, 276r, 277, 284
Mimar Sinan 81, 82, 88, 96, 294, 343
Mimari Tarihi (Celal Esad) 40r
Mimarlık 109, 276r

Mimarlık ve Sanat 284
Miniatürk 253
"modernite projesi" 25, 29, 31
Montani Efendi 54, 81, 153, 329
Mortaş, Abidin 135
MTRE Bülteni 282
Mualla, Fikret 270
Mumford, Lewis 308
Mustafa, III 14

Necipoğlu, Gülru 50, 65, 72, 118
Neo-Grek, Neo-Gotik 186
Neues Bauen 299-300, 346
Neumann, Christoph K. 12
Nietzsche, Friedrich 32, 344
Nikola, Kiriz 98
nostalji 246-47, 252, 255, 346
Notes pratiques et résumés (Alexander M. Raymond) 125r

Odakule 251
ODTÜ Mimarlık Fakültesi 136, 338
ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi 282
Onat, Emin 105, 108-9, 126, 135, 306
Ongun, Burhan Arif 135, 150, 304, 331
Ortadoğu 55, 69, 85
Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti 119
Osmanlı Mühendis ve Mimar Cemiyeti Mecmuası 275
otarşi 67, 70, 83-84

Ögel, Semra 76
Özer, Bülent 56, 136, 335
Özkan, Suha 122, 336
Özyurt, N. Erdal 137

Pamir, Doruk 136
Pamir, Haluk 336
"paranoya" 254
Paris *barrière*'leri 23-24
Peker, Ali Uzay 76
Periegesis Hellados (Pauanias) 43
Petersburg 203-4
Poelzig, Hans 147, 150
priviléges 274
Pugin, A. W. 298, 301

Rancière, Jacques 21, 265
reconquista (yeniden fetih) 107, 120
Refik (Gorbon), Rebii 331
Refik, Ahmet 96
Reformasyon 296-97
Rehber-i Umur-ı Beytiye 233
Risale-i Mi'mâriyye (Cafer Efendi) 80
risk toplumu 224
Rowlandson, Thomas 301
Rüstem, Enver 50

Samarra 47
Sanayi-i Nefise Mektebi 119, 124
Saracoğlu Mahallesi 304
Sayar, Zeki 135, 337
Schmidt, Hans 298
Schütte-Lihotzky, Margarete 150
Schütte, Wilhelm 150
Sedefkâr Mehmed Ağa 118
Selaniki Mustafa Efendi 97-98, 204
Selim, III 14, 80, 97-98
Serbest Mimarlar Derneği 132
Sergi-i Umumi-i Osmani 329
Servet-i Fünun 232
Seyahatname (Evliya Çelebi) 43, 62, 262
Siham-ı Kaza (Nef'i) 296
Soane, John 322-24
Sovremennaya Arkhitektura 281
Sözen, Metin 335
Sultanahmet Meydanı 208, 253, 319
Suriye 45, 93, 260
Surnaṃe-i Hümayun 8r
Süleymaniye Camisi 8r, 17, 24, 294, 320

Şahinbaş, Erkut 136
Şahinler, Orhan 136
Şehbal 232
Şehircilik Enstitüsü Dergisi 282
"şimdicilik" (*presentism*) 78-79

Tabanlıoğlu, Murat 137
Tafuri, Manfredo 271
Tak-ı Kısra 79
Taksim 55
Talat, Ali 155

Tanalı, Ziya 137
Tanpınar, Ahmet Hamdi 25, 84-85, 154, 209-10, 213, 347-348
Tanzimat 26-27, 32, 85, 138-39, 144, 153, 171, 245, 260, 348
Târîh-i Câmi-i Şerîf-i Nûr-i Osmânî (Ahmed Efendi) 80, 102
Tarih-i Medinetü'l-Hükema (Mahmud Efendi) 62
taşçı işaretleri 93-94
"Tat"lar 259
Taut, Bruno 108, 147, 150, 158, 318r, 327, 331
Tekeli, İlhan 29-31, 153
Tengüz, Hüsnü 48
Tercan, Ahmet 137
Tercan, Esin 137
Terken Hatun Kubbesi 46
Tersane Kışlası 98
Terzaghi, Karl 146
Tezkiretü'l-Bünyan 15, 65, 98, 294
Tomsu, Leman 58, 111, 135
Tör, Vedat Nedim 304
Tracts on Architecture 23
Trafalgar Meydanı 22-23
Trakya 45, 169, 205
transhümans 19-20
Tuğluk hanedanı 46
Tulunoğlu 47
Tursun Bey 16
Tümertekin, Han 137
"Türk evi" 52, 57-58, 156, 177
Türk Mimarlar Derneği 107
Türk-Alman Dostluk Cemiyeti 145
Türk-İran simbiyosisi 53
"Türk-İslam" 59

Uçar, Ertuğ 137
Um 1800 (Paul Mebes) 299
Usul-i Mimari -i Osmani (Edhem Paşa) 54, 61, 80, 83, 115, 157, 301, 329
Ülgen, Ali Saim 61
Ünsal, Behçet 48, 136

vakıf sistemi 18
Vakıflar Dergisi 289
Vanlı, Şevki 56, 136
Vedat Bey 66
Verlust der Mitte (Hans Sedlmayr) 55
Vers une architecture (Le Corbusier) 292
Viollet-le-Duc, Eugène 71, 81

Waterloo Garı 22-23
Weber, Max 351
Weltbild (Heidegger) 36, 246, 251
White, Stanford 309-10, 313, 316
Wolfe, Tom 300
Wood, Christopher S. 43
Wölfflin, Heinrich 43, 74, 81
Wren, Christopher 23
Wright, Frank Lloyd 124, 135, 311-13, 317, 335

XXI dergisi 287

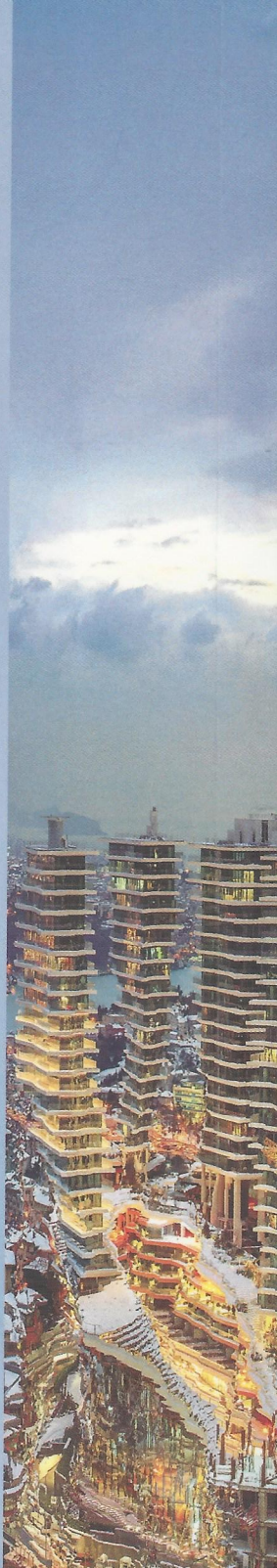
Yalkılday, Makbule 111
Yapı 284, 305-6
Yapı Araştırma Kurumu Bülteni 282
Yaubyan, Nişan 136
Yedigün 234, 236r
Yenen, Mithat 135
Yeni Osmanlıcılık 12, 33, 166, 181, 190, 192, 196, 330
Yeni Selçukluculuk 12
Yeniçeri Ocağı 22
Yerasimos, Stefanos 137
Yücel, Atilla 137

"zayıf tarihsellik" 25-27, 30, 189-95
Zekâi Paşa 48, 82
Ziya Paşa 260

Uğur Tanyeli
Gerilimli Değişim

Toplumsal ve kültürel değişimler her yerde gerilim üretir. O güne kadar alışılagelmiş olan pratiklerin, düşüncelerin, hatta duyguların eskisi gibi olma imkanlarını ortadan kaldırır. Yeni olanlar toplumsal ve kişisel ölçekte tereddütler uyandırır, endişeler yaratır. Mimarlık alanında da böyle olur. Değişimle barışmak, onu olağanlaştırmak, gerilimleri düşürmek gerekir. Burada ele alınan tüm değişimler bunu başarmak için inşa edilen en geniş anlamıyla mimari içerikli politikalardır. Hepsi mimarlığın değişen yürütülüş ve toplumsal algılanışına ilişkindir. Toplum tarafından üretilirler, ama toplum kendi varettiklerinin olağanlığından daima kuşku duyar. Onları olağanlaştıracak veya katlanılır kılacak araçlar da yaratır.

Türkiye'de bu araçların başında değişim iradesini devlete/siyasal iktidara atfetme alışkanlığı ve ısrarı gelir. Mimarlığın ve modernliğin inşasında devletin/siyasal iktidarın tek sorumlu olduğunda temellenen bu tarihsel kavrayışın Türkiye'de Ortaçağ'a uzanan bir geçmişi var. Devleti her alanda olduğu gibi mimarlıkta da "kadir-i mutlak" sayma inancı şeklinde dışavurulur. Modernleşme dönemindeyse devletin gidilmesi gereken değişim/dönüşüm doğrultusunu herkesten önce fark ettiği, uyruklarına öncülük ettiği, hatta toplumun önünde koştuğu sanılır. Kimi dönemlerdeyse aynı ufuk açıcı iktidarı kullanamadığı saptamaları yapılır. Suçlu da, müsebbip de odur. Burada bu naif ideolojik saplantının tartışılması amaçlanıyor. Devlet toplumsal aktörlerden yalnızca biridir. Toplumsa devletin elindeki bir ideolojik sünger değildir; mimarlık hiç değildir. Dolayısıyla, bu kitap o alandaki değişimlerin devlet-dışı aktörler tarafından yaratıldığı fikrini, mimarın mesleki kimliğinden, mimarlık tarihi yazımına, toplumsal mimarlık kavrayışına dek uzanarak irdelemeyi deniyor.



Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-605-316-430-2





www.metiskitap.com