

Milli Mimari

MODERNİ MİLLİLEŞTİRMEK

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

– Sedat Hakkı Eldem, "Milli Mimari Meselesi", 1939¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

1930'lar boyunca cumhuriyetin romantik popülizmi, bu Anadolu miti –koz-
mopolit İmparatorluk İstanbulu'ndan ayrı ve onunla çelişen vatanseverlik, ide-
alizm ve saflık yurdu– ile beslendi. Mustafa Kemal Atatürk'ün İstanbul'dan ay-
rılıp 1919'da Anadolu kıyılarına ayak basmasına, Türk milliyetçi anlatısı tarafın-
dan İstiklal Savaşı'nın başlangıcı olarak mitik bir statü yüklendi. Bu anlatıda, sa-
vaşın gerçek kahramanları Anadolu'nun isimsiz köylüleriydi ve millet Anadolu'
nun kıraç topraklarında, savaş meydanlarında ve yoksullukla malul köylerinde
doğmuştu. Bu nedenle sahici, lekelenmemiş ve zamanaşırı bir Türk kimliğinin
kaynağı, Anadolu'nun köylü hayatında, yerli dilinde ve folk kültüründe buluna-
bilirdi. Batı medeniyeti, bilim ve ilerleme Kemalist inkılabın temel direkleri
olarak sunulurken, bunların millileşip sahicleşmeleri için Anadolu'ya taşınma-
rı gerektiği de varsayılıyordu. Önde gelen romancı ve cumhuriyet aydınlarından
Yakup Kadri Karaosmanoğlu meseleyi şöyle anlatıyordu: "Milliyetçi Türk garp-
çısı için garpçılığın en karakteristik vasfı garplılığa Türk üslûbunu, Türk dam-
gasını vurmaktır. Şapka bize hâkim değil, biz şapkaya hâkim olmalıydık. Bu
prensip, ancak, millî isteg'in, millî kültürün ve nihayet millî ahlâkın hizmetçisi,
emirberi olmak şartıyledir ki, yaratıcı ve kurucu rolünü ifa edebilirdi."²⁵

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Yerel Geleneklere Sahip Çıkamak

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

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

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

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

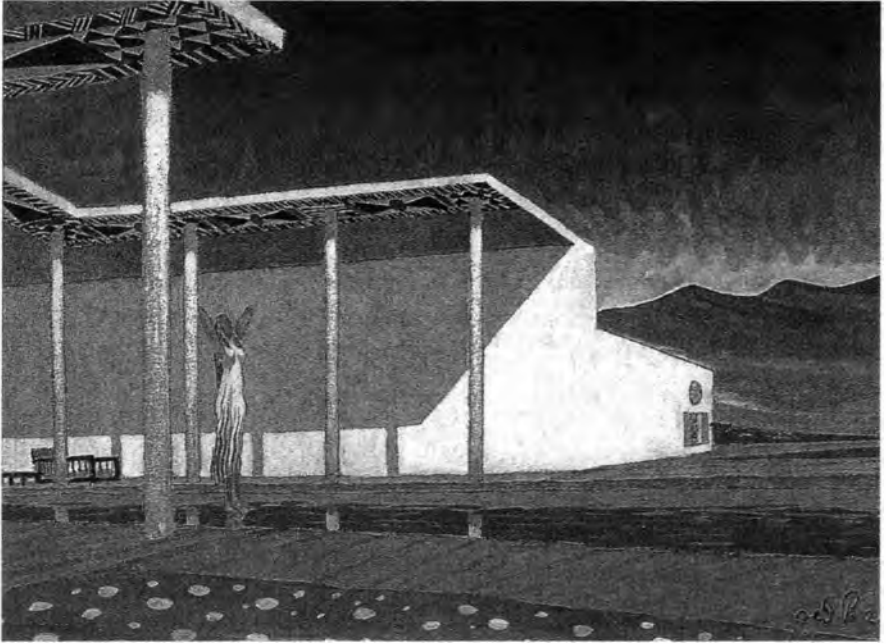
Bu bağlamsalci ve bölgeci mesaj, ilk kuşak cumhuriyet mimarlarının tamamını eğitmiş olan Avrupalı mimarların öğretilerinin de temel temalarından biriydi. 1930'ların başlarında Ernst Egli ve Clemen Holmeister'den 1930'ların sonlarında ve 1940'larda Bruno Taut ve Paul Bonatz'a hepsi yerel mimariyi incelemeyi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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

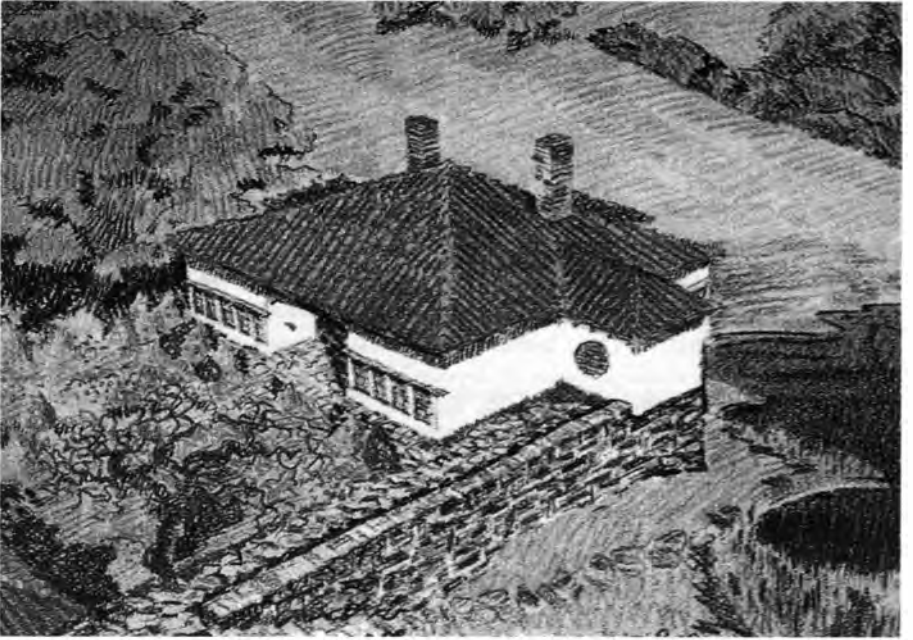
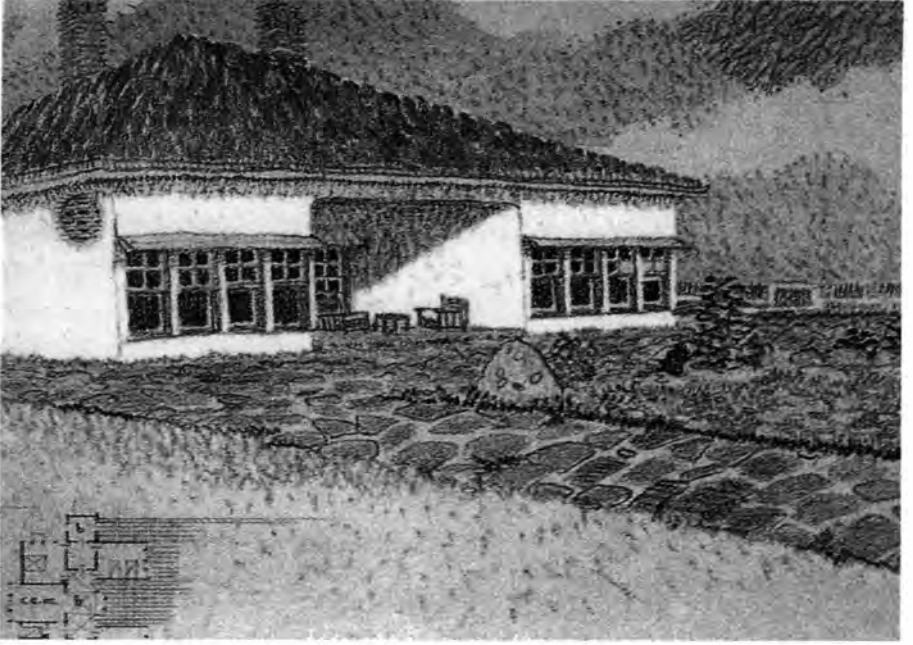
Anadolu'daki kerpiç ve taş evlerin "küçük geleneği" modern form için elverişli bir gerekçe sunsa da, modern Türk mimarisinin en önemli ismi olduğunu rahatlıkla söyleyebileceğimiz Sedat Hakkı Eldem, çok farklı türden bir yerelliğin bayraktarlığını yapıyordu. Eldem, hayatını ve kariyerini, eğik tuğla çatılı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

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

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

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

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

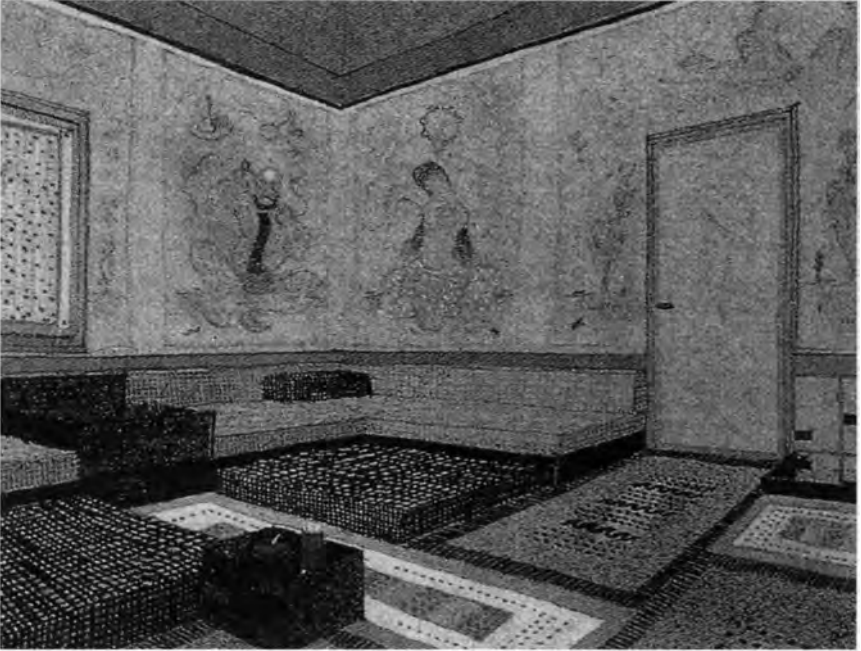
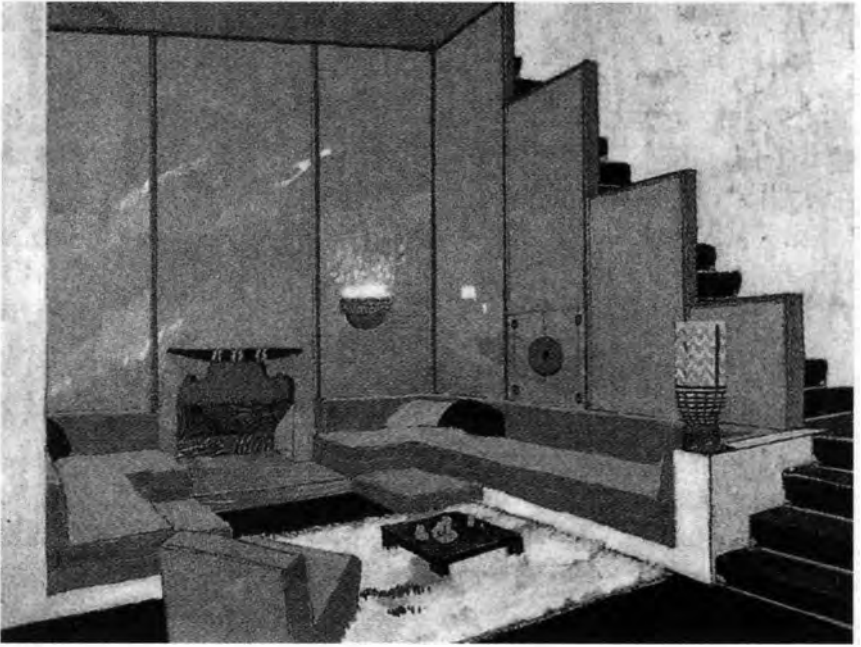


6.6 Sedad Hakkı Eldem'in, geleneksel "Türk evi"ne getirdiği modern yorum: Eldem'in "Anadolu Evleri" dizisinden bir örnek (1929). Masalsı kırsal ortamlara konumlanmış müstakil villaları sergileyen ve geleneksel ahşap evlerden (özellikle de pencere modülasyonları ve kiremit çatılardan) ilham alan renkli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

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

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

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



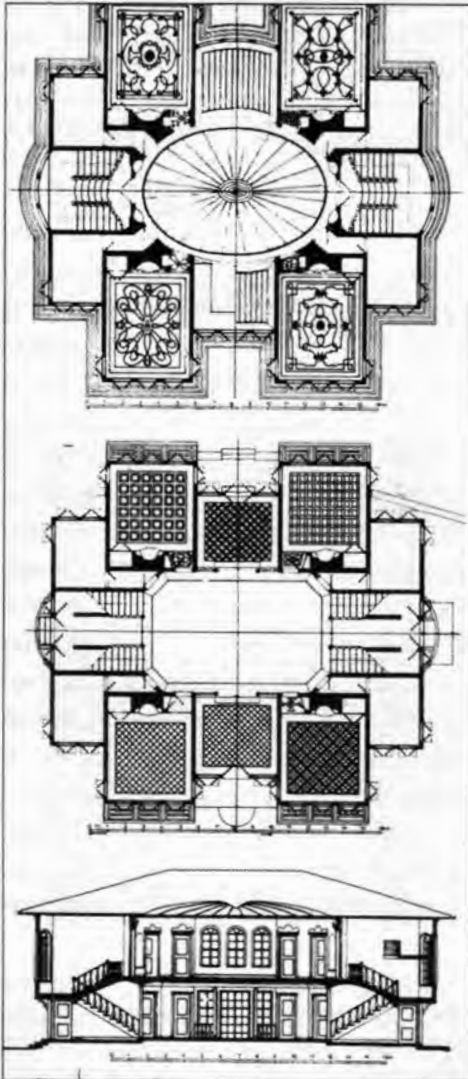
6.7 Sedad Hakkı Eldem'in geleneksel Türk unsurlarından ilham alan modern iç mekân çalışmaları: Sabit sedirler, şömineler, duvarlarda stilize folklorik motifler ve yerlerde Türk kilimleri ve halıları (Sedad Hakkı Eldem Arşivleri, İstanbul).

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

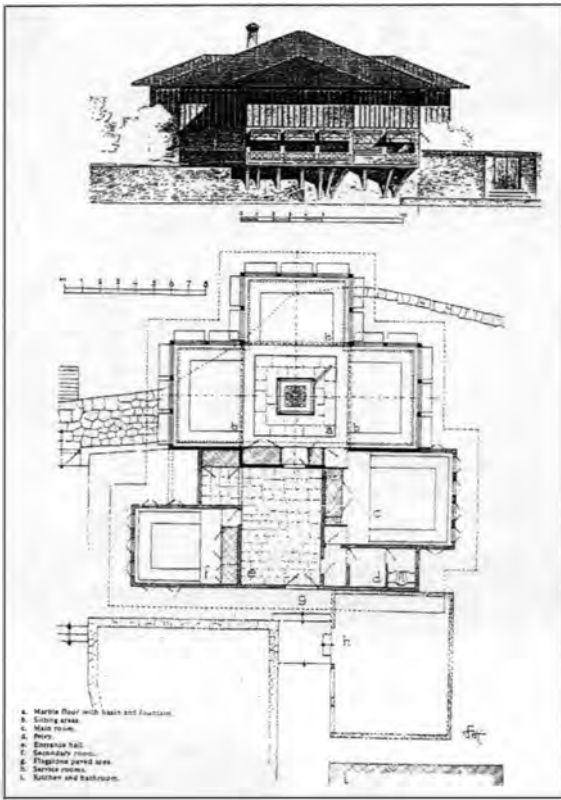
Bugün modern evlerde aranan gömme mobilya usulü bizde eskiden beri vardır. Dolaplardan başka hücreler, raflar, lambalıklar, saatlıklar hep bina ile düşünülür ve duvar içinde yer alırdı. Portatif ağır mobilya bulunmazdı... Hatta yatak odalarının gündüzün oturma odası şeklinde kullanılması, Avrupa'da yatak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

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

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



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



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





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

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

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

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

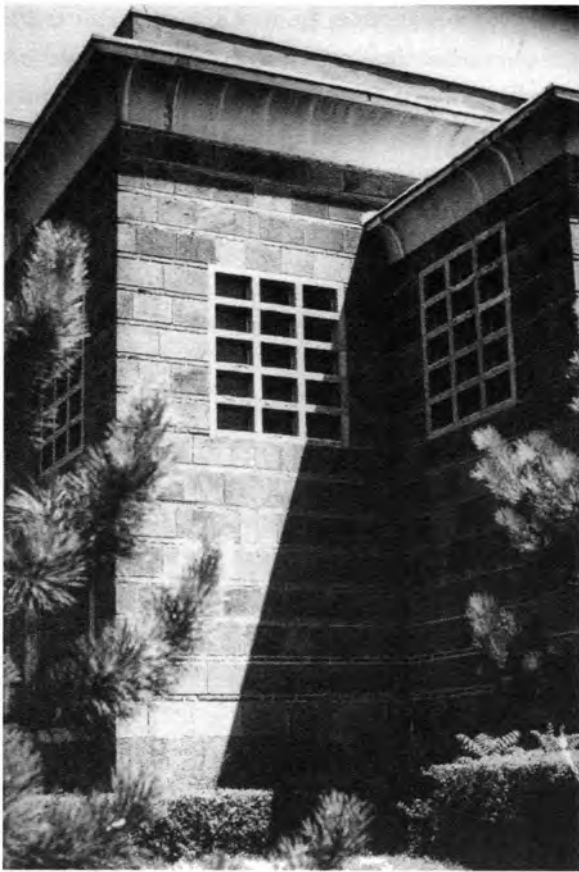
Aslında Taut kendi öğrencilerine modernizmin rasyonalist ve işlevselci ilkeleri doğrultusunda lojman projeleri ödevleri verirken (bkz. 5. Bölüm), milli mimari seminerine de pedagojik nedenlerle tam destek veriyordu. Modernist ortodoksinin ve "uluslararası üslup"un ateşli bir eleştiricisi olan Taut "geleneksel

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

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

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

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



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

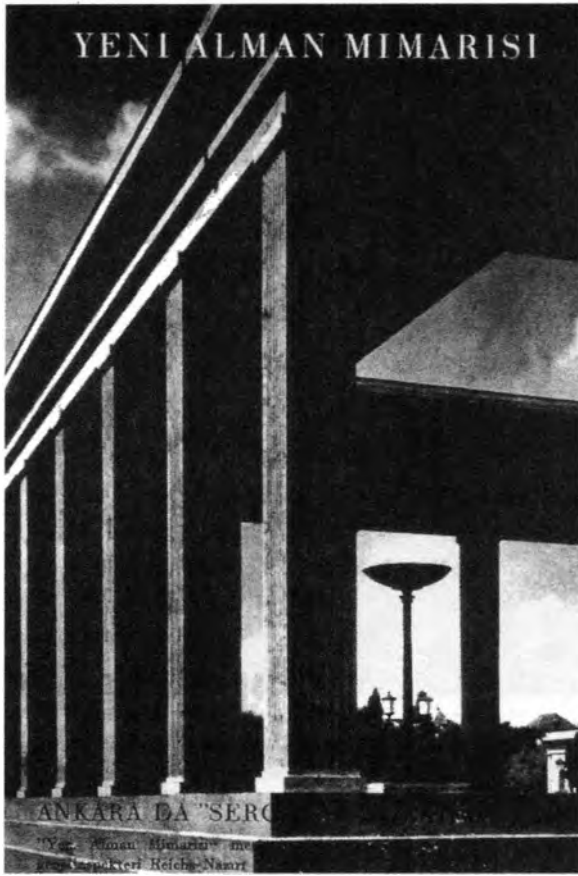
rekçelendirmeye çalışsınlar, ister ahşap Türk evinin taraftarlığını yapsınlar, erken cumhuriyet döneminin Türk mimarlarının neredeyse değişmez biçimde "bölgesel" teriminden çok "milli" terimini tercih etmiş olduklarını vurgulamak önemlidir. Sık sık Almanca konuşan öğretmenlerinin "mimari muhit"e verdikleri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

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

Milliyetçi Devlet Anıtları

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

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



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

ve mimar olarak çalıştı.⁶⁶ Sergi Türk mimarları üzerinde ve 1940'ların resmi devlet mimarisi üzerinde büyük bir etki yarattı. Artık İstanbul Teknik Üniversitesi adını alan eski Hendese-i Mülkiye Mektebi içindeki yeni bağımsız mimarlık okulunda ders vermeye davet edilen Bonatz, sonraki on yılın mimari eğitimine kendi damgasını vurdu.

1930'ların sonlarında, Eldem güçlü bir devletin bir milli mimari hareketini himaye etmesi gerektiğini belirten bir dizi çok önemli yazı yazdı; ona göre, bu hareket ancak yerli mimar ve müteahhitler tarafından, yerli malzemelerle ve her şeyden önce, "yerli ruh"la başarılı olabilirdi.⁶⁷ En önemlisi, Eldem mimarının, milliyetçi rejimin ideolojisine hizmet eden bir araç olarak oynadığı rolü onaylıyordu: "Bir mimari üslubunun milli olabilmesi için, o milletin ideallerine ve yaşama âdetlerine uygun ve onun timsali olması lazımdır. (Milletin) böyle bir ideali yoksa kendisine verilebilir. Millet bugün, eskiden tanımadığı birçok yeni idealler edinmiştir. Mimari ve san'at hususunda da edinebilir. Zaten o ideal, milletin olmadan evvel ona yol gösterenlerin, rehberlerin ideali olabilir. Netice aynıdır."⁶⁸



6.13 Ankara'da devlet memurları için Paul Bonatz'ın yaptığı Saraçoğlu Lojmanları (1944-1947). Plan, Sedad Hakkı Eldem'in "Türk evi" paradigmasının damgasını taşır (Fotoğraf: S. Bozdoğan).

Eldem'in milli mimariyi güçlü rejimle ve devlet himayesiyle ilgili bir mesele olarak tasvir etmesi, Taut'un ölümünden önce onunla ilişkisinde çok önemli bir anlaşmazlık yarattı. Mimarının milliyetçi siyaset amacıyla kullanılmasına her zaman itiraz etmiş olan Taut'a göre, "(Bir parti istikametinde) muayyen bir mimari yaratmak iddiasında bulunan bütün mimarlar, şimdiye kadar sadece *formel* işlerden ileriye gidememişlerdir."⁶⁹ Eldem'in bir milli mimari hareketi için açtığı kampanya sırasında bir "parti istikameti" arayışına girmesi Taut'un kanaatlerine aykırı düştüyse de, bu eğilim 1943'ten sonra Paul Bonatz'da kendine iyi bir partner buldu. İki mimar arasındaki yakın işbirliği ve karşılıklı etkilenmeler 1940'ların başlarındaki eserlerinde kolayca görülebilir. Bonatz'ın Ankara'da devlet memurları için yaptığı Saraçoğlu Lojmanları (1944-1947), cephede Eldem'in "Türk evi" paradigmasının izlerini (geniş saçaklar, pencere modülasyonları ve çıkmalar vs.) taşır; bu özellikler üç katlı, çok birimli konut bloklarına uyarlanmıştır (resim 6.13). Yine, Eldem'in İstanbul Üniversitesi için yaptığı (Emin Onat'la birlikte, 1942-1944), Türk evi fikrini büyük bir kamu binası ölçeğinde büyüten ve kolonadlı bir zemin kat üzerinde yükselen Fen-Edebiyat Fakültesi binası da (resim 6.14), Bonatz'ın Stuttgart'taki gar binasına belirgin biçimde benzer. Milli

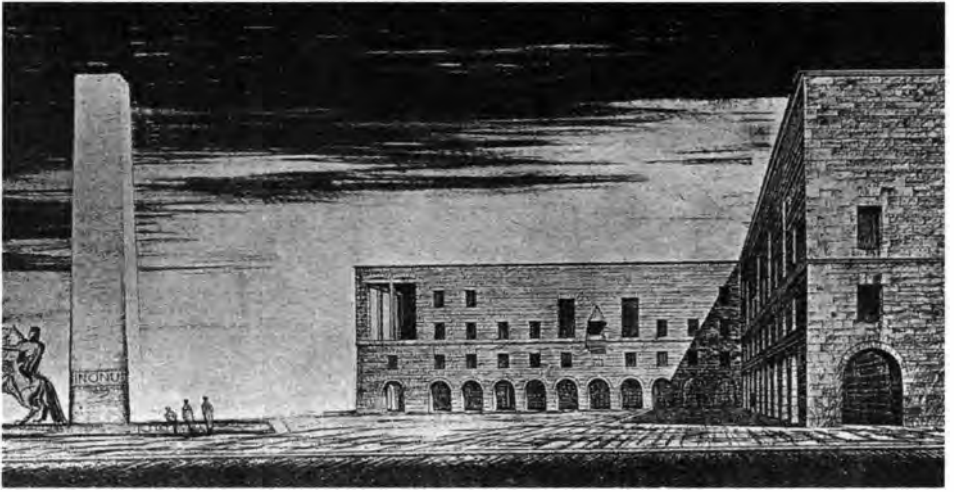


6.14 Fen-Edebiyat Fakültesi, İstanbul Üniversitesi (1942-1943), Sedad Hakkı Eldem. Bina'nın alt kısmı, Paul Bonatz'ın Stuttgart Garı binasına (1912-1928) atıfta bulunur (Fotoğraf: S. Bozdoğan).

mimari hareketinin paradigmatik örneklerinden biri olan bu bina, geleneksel unsurlara sahip çıkarak bu unsurları anıtsal ve klasikleştirilmiş modern bir tasarımın içine dahil eder. Bu unsurlar arasında, klasik Osmanlı geleneğindeki karma duvarcılık teknikleri ve ince uzun sütunları olan açık pavyonlar sayılabilir ki bu sonuncusunun kökleri, İran ve Orta Asya'daki örneklerinden Osmanlı sultan köşkleri ve pavyonlarına kadar geniş bir menzile içinde aranabilir.

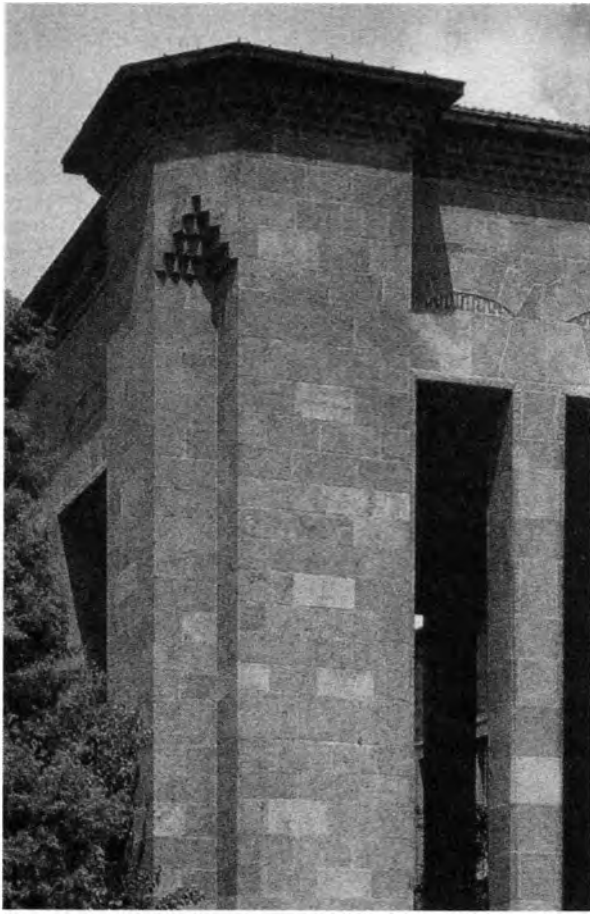
Sedad Eldem'in bu dönemdeki birkaç projesi, mesela Adana Belediye Sarayı için açılan yarışmaya sunduğu proje (resim 6.15), Eldem'in ilham almak amacıyla sadece ahşap evleri değil, Selçukluların ve Osmanlıların daha anıtsal taş mimarisini de incelemiş olduğunu gösterir. Yine Emin Onat'la birlikte tasarladığı, Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi binasında, kampüsün eksensel yerleşimini, heybetli, taş binaları simetrik biçimde düzenleyerek vurguluyordu. Uzun sütunlarla desteklenen anıtsal giriş portikleri ve "kirpi korniş" ve mukarnaslı sütun başlıkları gibi Selçuklu ve Osmanlı detaylarının kullanılması, milli mimari hareketinin en özlü ifadeleriydi (resim 6.16).

Büyük ölçüde bu üç mimarın –Eldem, Onat ve Bonatz– etkisiyle, daha ağır, klasik, anıtsal ifadeye ve detaylarda tarihsel motiflerin kullanılmasına geçiş, mi-



6.15 Sedad Hakkı Eldem'in Samim Oktay ve Demirtaş Kamçıl'la birlikte, Adana Belediye Sarayı (1944) yarışması için tasarladığı, Eldem'in 1940'ların başlarındaki ağır, klasik, taş mimari tarzını yansıtan proje (*Arkitekt* 14, no. 11-12, 1944).

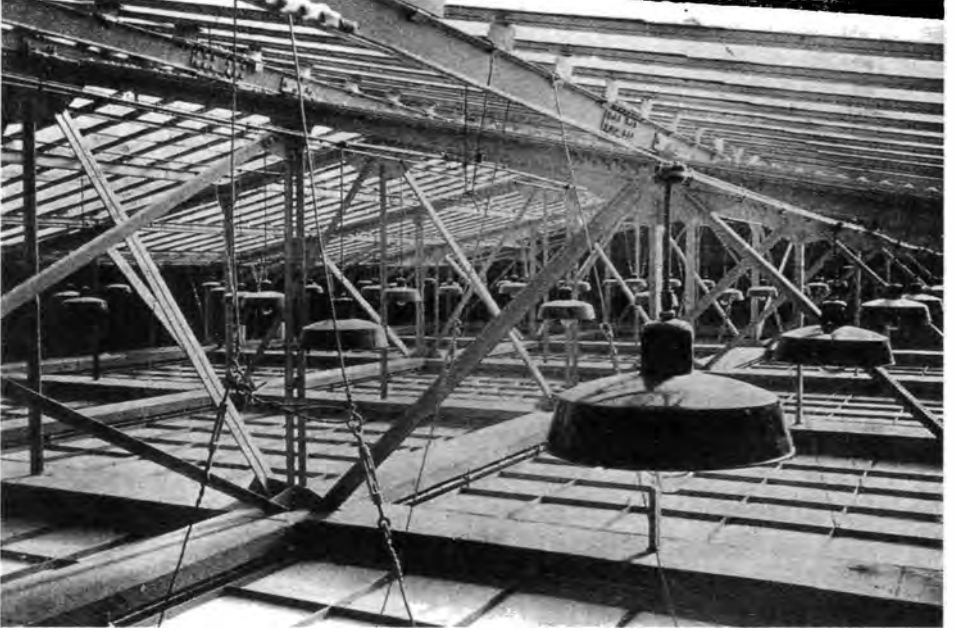
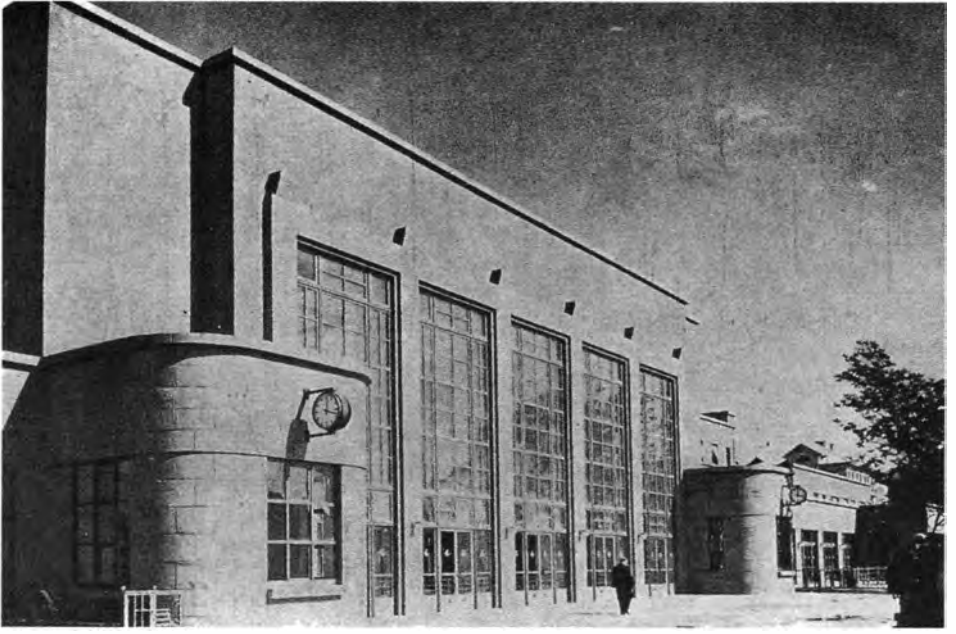
marinin devletin iktidarıyla özdeşleştirilmeye başlandığı Ankara'da özellikle yaygındı. Yeni eğilim kendini ilk olarak, başkentin başlıca giriş noktası olarak büyük bir simgesel öneme sahip olan yeni garın (1935-1937) tasarımında göstermişti. Bu bina, uzun süredir akademinin hâkimiyeti altında olan mimarlık sahnesinde artık önemli bir güç haline gelmiş olan İstanbul'daki mühendislik okulundan mezun olmuş, Nafia Vekaleti'nde mimarlık yapan Şekip Akalın tarafından tasarlanmıştır. Her iki yanında yuvarlak çıkmalar olan anıtsal, heybetli ve simetrik kolonadlı bir girişten sonra, büyük cam bir cepheyle aydınlatılan geniş yolcu salonundan arkadaki demiryoluna çıkılıyordu. Ana binanın bir yanında, dönemin paradigmatic modernist biçimsel kompozisyonunu örnekleyen gar gazinosu bulunuyordu: dikey bir saat kulesiyle dengelenen yatay bir blok (bkz. resim 4.6). Mermer, pirinç ve ahşapla titiz bir biçimde detaylandırılmış olan ve çatı makaslarından süzülen bol ışıkla aydınlatılan ana salon, bu klasikleşmiş modern mimarinin harika bir örneğidir (resim 6.17).⁷⁰ Garın açılış töreninin fotoğrafları, resmi törenlerin devletin kamu alanındaki gücünü sergilediği yarı-dini ritüeller haline geldiği dönemin atmosferini çok iyi sergiler (resim 6.18) Bu resimlerde başbakan Celal Bayar binanın açılışını yaparken, nafia vekili Ali Çetinkaya'nın ve diğer cumhuriyet liderlerinin başlarında şapkalarıyla, binayı seyrettiklerini görürüz. Polisler, subaylar ve seyirciler binaya yolun öbür tarafından bakarken, arabalar törensel bir edayla plazaya park edilmiş, konuşmalar yapılmakta, bayraklar uçuşmaktadır.⁷¹ Yeni garın açılışından birkaç yıl sonra, Bedri Uçar'ın garın hemen yakınındaki Devlet Demiryolları merkez binası tamamlanmıştır



6.16 Sedad Hakkı Eldem ve Emin Onat'ın birlikte yaptıkları Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi'nin giriş portallinden ayrıntı. Anıtsal taş portale Selçuklu ve Osmanlı motifleri, özellikle mukarnas ayrıntıları, hafifletme kemerleri ve "kirpi kornisi" dahil edilmiştir (Sedad Hakkı Eldem Arşivleri, İstanbul).

(1941); bu bina devletle özdeşleştirilen bu aşırı sade resmi üslubu daha da ağır ve anıtsal bir ifadeye taşır (resim 6.19). Taş giydirilmiş binanın dört kat yüksekliğindeki sütunlu girişinin üzerindeki kanatlı Devlet Demiryolları amblemi, aynı dönemin Nazi mimarisiyle bu bina arasında olduğu hissedilen genel yakınlığı iyice pekiştirir.

1943'te Yeni Alman Mimarisi sergisi, *Arkitekt* dergisinde, Albert Speer'in Berlin'deki eserlerinin ve Paul Bonatz'ın viyadüklerinin fotoğraflarıyla birlikte ele alınmıştı.⁷² Abidin Mortaş'ın yazdığı sunuş yazısı ihtiyatlı ve büyük ölçüde betimleyici olmakla birlikte, Bonatz'ın açılış konuşmasının bütünüyle yayımlanan tam metni, Türk mimarlara, klasiğin modern yorumu lehine avangard modernizme yöneltlen en önemli saldırılardan birini sunuyordu. Konuşmasını Adolf Hitler'den alıntılarla süsleyen Bonatz, hem dışavurumculuğu hem de "yeni nesnellik"i (yani Bauhaus'u), Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki kaotik dönemin "bireyci deneyleri" sayarak eleştiriyordu. Almanya'da yakın tarihlerde yeni



6.17 Ankara Garı (1935-1937). *Fotoğraflarla Yeni Ankara Garı* (1937) adlı resmi albümden, demiryoluna bakan cephenin saydırlığını (üst) ve merkez salonun üzerindeki çatı makaslarını (alt) gösteren fotoğraflar.

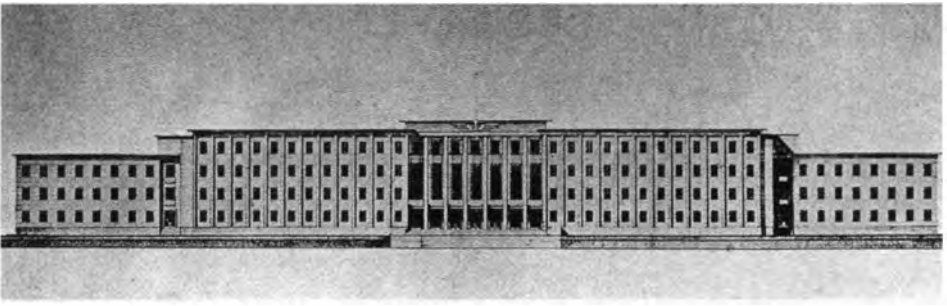


6.18 Ankara Garı (1935-1937), Şekip Akalın. 1937'deki açılış töreninin resmi fotoğrafı (*Fotoğraflarla Yeni Ankara Garı*, 1937).

bir mimarlık idealinin doğuşunu öven Bonatz, klasiği, sanat ve mimarideki bireycilik, çoğulculuk, deneycilik ve açık-uçluluk gibi hastalıkların panzehiri olarak sunuyordu: "Bizim için klasik demek kat'i ve nihai olan şeye erişmek iradesi demektir. Yani günün, ferdin moda veya heveslerinden uzak kalınacaktır. Büyük antik devri zamanlarında olduğu gibi, fert kendi kendini temsil etmeyecek, bilakis umurun müşterek ve büyük iradesine tabi olacaktır. İnşa sanatında da tıpkı politikada olduğu gibi hareket edilecektir... Birçok manalar değil, tek mana ifade edilecektir."⁷³

Bonatz'ın bu ideal ile Yunanlılarla Romalıların klasik mimarisinin taklidi arasında dikkatli bir ayrıma gittiğini de belirtmek gerekir. Klasisizm tarihsel bir üslup değil, içselleştirilmesi ve "devrimizin muasır ifadesi haline getirilmesi" gereken zamanaşırı bir ilkeydi. Bu yüzden de, ona göre, her ülkenin kendi toprağının geleneksel tekniklerine dönmesi zaruri bir temel olduğu gibi, modern tekniklere hâkim olup köprüleri, viyadükleri, barajları ve enerji santrallerini kültürel anıtlar haline getirmek de gerekliydi.⁷⁴ Arzulanan yeni "milli klasik sanat", tarihsel üslupları çoğaltarak ya da onların motiflerini kopyalayarak yaratılamazdı.

Türk mimarlara, özellikle de Sedad Eldem'e cazip gelen şey, klasisizmin mo-



6.19 1940'ların başlarındaki anıtsal klasisizm ve dev düzenlerin kullanımı: Bedri Uçar'ın yaptığı Devlet Demiryolları merkez binasının (1941) cephe çizimi (*Arkitekt* 9, no. 7-8, 1939).

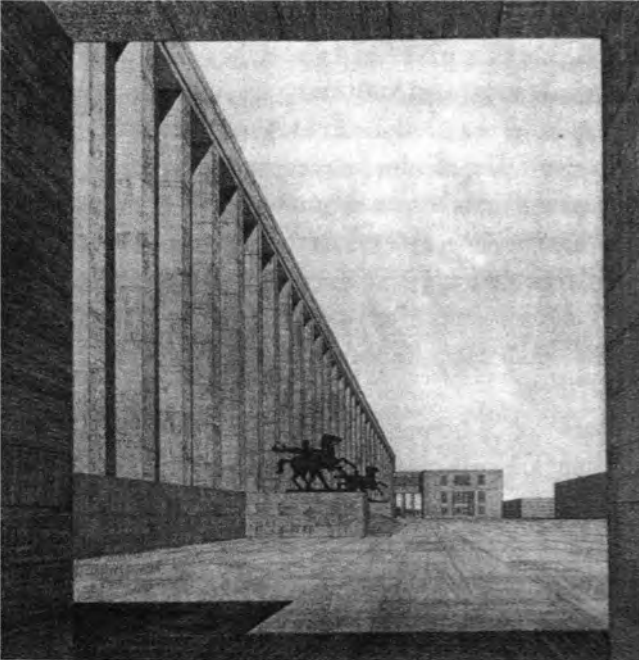
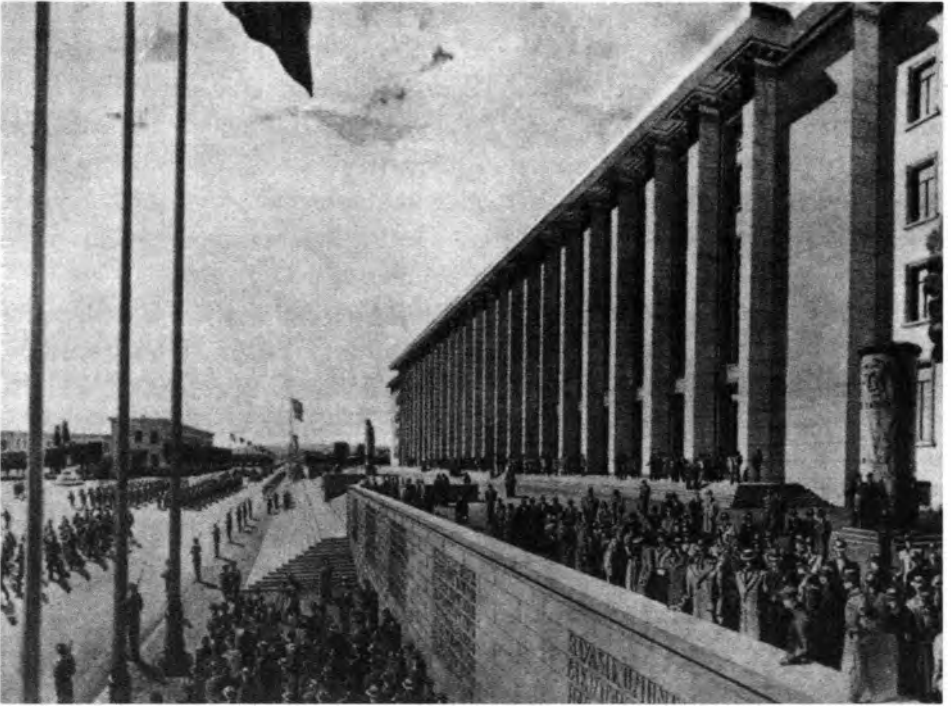
dern ve milli bir Türk mimarisi arayışıyla mükemmelen bağdaştığını savunan bu fikirdi. Bonatz, konuşmasının sonunda, Almanya ile cumhuriyet Türkiye'si arasındaki ortaklıklara dikkat çekerek, üstü kapalı bir biçimde, klasik idealin Türk mimarları için uygun bir yol olduğunu ileri sürüyordu: "Yirmi seneden az bir zamanda, kuvvetli bir devlet adamının iradesi altında bir milletin neler tahakkuk ettirebileceğine, Ankara bir misal teşkil ediyor. İnşa için çırpınmanın büyük dalgaları her zaman büyük politika dalgalarıyla birlikte olmaz. Fakat bunlar, Türkiye'nin yükselişinde veya bugünkü Almanya'da olduğu gibi bir arada cereyan ederse, ve nihayet bütün kuvvetler toplanıp büyük hedeflere yöneltilirse bu takdirde fevkalade işler başarılabilir."⁷⁵

Bonatz'ın onayına gerek kalmadan, Türk mimarlarının mimarideki klasik ideale kapılmaları için birçok neden vardı. Birincisi, daha önce bahsettiğimiz yeni milliyetçi Türk tarih ve dil teorilerinin ışığında, Anadolu'nun klasik mirası (Yunan, Helenistik ve Roma mirası) da, Hititlerin ve Sümerlerin mirası kadar Türklüğün kökenlerinin arandığı ortak nesebin bir parçasıydı. İkincisi, bu ilk kuşak cumhuriyet mimarlarının çoğu, Güzel Sanatlar Akademisi'nin klasik akademik geleneği içinde (bu geleneğin 1930'larda tamamen ortadan kaldırılmasından önce) yetişmişlerdi ve dolayısıyla klasisizmin ilkelerine aşinaydılar. En önemlisi, bir üslup olarak değil tarihasırı bir rasyonel mimari modeli olarak klasik fikri, onların aynı zamanda hem "modern" hem de "klasik" olmalarına izin verecek güçlü bir formülasyondur. Avrupa'da ve ABD'de mimarının modern binaları klasikleştirip onlara daha resmi ve anıtsal bir ifade kazandırma yönünde benzer eğilimler sergilemesi de, Türk mimarların (her ülke kendi devletini savunuyor olsa da) uluslararası mimarlık topluluğunun parçası olma hislerini daha da pekiştiriyordu. Bu anlamda, Bernd Nicolai'nin, modern Türk mimarisinin bu dönemini görünüşte paradoksal bir biçimde "uluslararası ulusal üslup" olarak nitelenmesi son derece ikna edicidir.⁷⁶ Oysa, Türk mimarlık tarihçilerinin, bu dönemi, daha tipik bir biçimde, 1930'ların başlarının uluslararası üslubunu izleyen

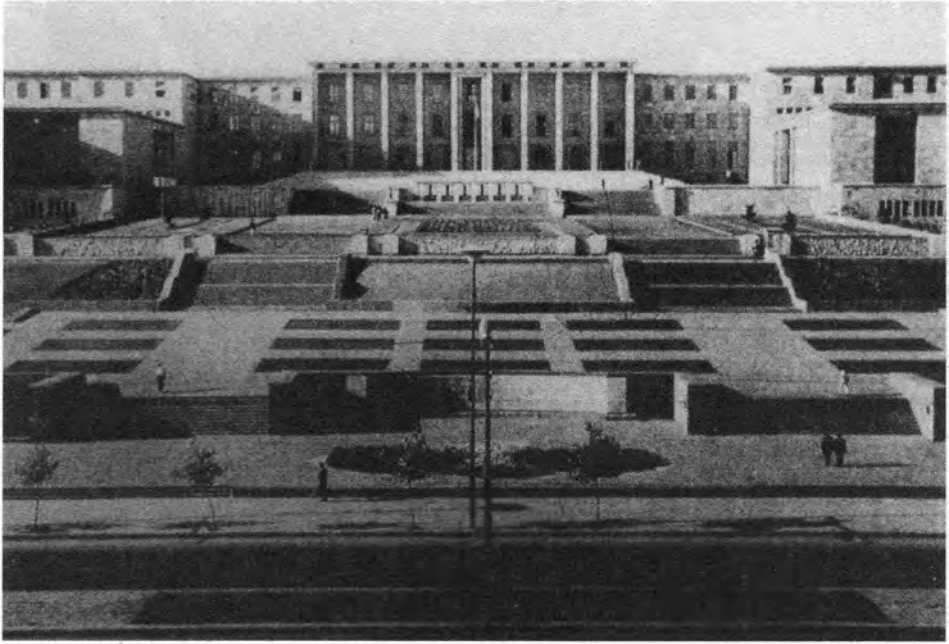
(ki bu üslup da Osmanlı canlandırmacılığının "birinci milli üslubu"nu izliyordu) "ikinci milli üslup" dönemi olarak nitelemeleri sorunludur.⁷⁷ "Uluslararası" ile "ulusal/mili", "modern" ile "tarihselci" arasındaki keskin ikili karşıtlıklar, 1930' larda tablonun çok daha bulanık olduğu gerçeğini hakıyla değerlendirmeye engel olurlar. Türk mimarları, ister Yeni Mimari'nin "küçük" modern formları ile ister 1940'ların klasikleşmiş, süsten arındırılmış resmi binalarıyla çalışmış olsunlar, "modern" ama ayakları geleneğe basan, "milli" ama aynı zamanda Batı medeniyetinin bir parçası da olan bir mimari peşindeydiler.

Dönemin mimari kültürünü bütün estetik, simgesel ve siyasi boyutları içinde temsil eden çok önemli bir olay, 1937'de Kamutay (Büyük Millet Meclisi) binası için açılan uluslararası yarışmaydı. Hollanda'dan Willem M. Dudok, İsveç'ten Ivar Tengbom ve İngiltere'den Howard Robertson'un da aralarında bulunduğu uluslararası jüri, yarışmaya katılan on dört proje arasından birincilik ödülünü üç projeye verdi. Avusturyalı Clemenz Holzmeister, Fransız Albert Laprade ve Macar Alois Mezara'ya ait bu üç projede de yüksek kolonadları olan anıtsal, klasik cepheler söz konusuydu ve, keskin gölgeleri, heykelleri, bayrakları, yazıtları ve duvar kabartmalarıyla birlikte yapılmış perspektif çizimlerinde projelere daha da heybetli bir görüntü kazandırılmıştı (resim 6.20). Birincilik ödülünü kazanan üç proje arasından en sonunda Holzmeister'inki inşa edildi; inşaat 1950'lere kadar sürdü (resim 6.21). Türk mimarları da yarışmaya, devasa boyutlarıyla, bireyi devletin ezici mevcudiyetinin karşısında ufaklık bırakan, aynı ölçüde heybetli anıtsal binalarla katılmışlardı. Yeni Mimari'nin birçok "küçük" binasını tasarlamış olan Seyfi Arkan gibi modernist bir mimar bile, anıtsal merdivenlerle çıkılan ve simetri eksenini üzerindeki aşırı büyük bir Atatürk heykelinin damgasını vurduğu devasa bir klasik proje ile yarışmaya katılmıştı. Kubbeli bir toplantı salonu ve minareyi andıran iki kulesiyle cami formuna anıtsırmalar yapmayı tercih eden sadece bir proje vardı (resim 6.22); jüri bu projeyi "heyeti umumiye bütünlüğünden mahrum bir fıkrihayal ve fantazi" olarak nitelemişti.⁷⁸

Bruno Taut, ölümünden birkaç ay önce, yarışmaya resmen katılmaksızın, Kamutay binası için taslak bir tasarım üretmişti (resim 6.23). Belli ölçüde yaygın milliyetçi hisleri de gözetken bir "fikir krokisi"ydi bu. Taut'un Ankara'nın bakanlıklar kompleksine yukarıdan bakan tepenin üzerinde yer alacak projesi, onun 1919'da yaptığı dışavurumcu *Stadtkrone* projelerini hatırlatıyordu. Eskizlere eşlik eden proje tasvirlerinde, dışavurumculuğun yarı-dini ve manevi tonları, ulus-devletin demokratik idealleriyle birleştiriliyor ve klasik anolojilere başvuruluyordu: "Parlamento binası, şehre hâkim olan bir tepe üzerinde bir nevi Akropol gibi yükselecektir. Fakat burası Atina'daki gibi ilahlar mabetlerini bir araya toplamış bir kale değil, içinde memleketin idare edileceği ve kanunlarının yapılacağı bir binalar grubu olacaktır. Bu bakımdan parlamento binalarının yapılacağı yer müstesna bir mevkidir. Bu grubun mimari güzelliği, asırlarca sonra dahi genç



6.20 Kamutay (Millet Meclisi) müsabakasına katılan iki proje (1937). Albert Laprade (üst) ve Alois Mezara'nın (alt) projelerinin perspektif çizimleri (*Arkitekt* 8, no. 4, 1938).



6.21 Üst: Kamutay müsabakasını (1937) kazanan, Clemenz Holzmeister'e ait proje (*Arkitekt* 8, no. 4, 1938). Alt: Binanın tamamlanmış halini gösteren, 1950'li yıllara ait kartpostal (Ankara Belediyesi Arşivleri. *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: Belko, 1994).

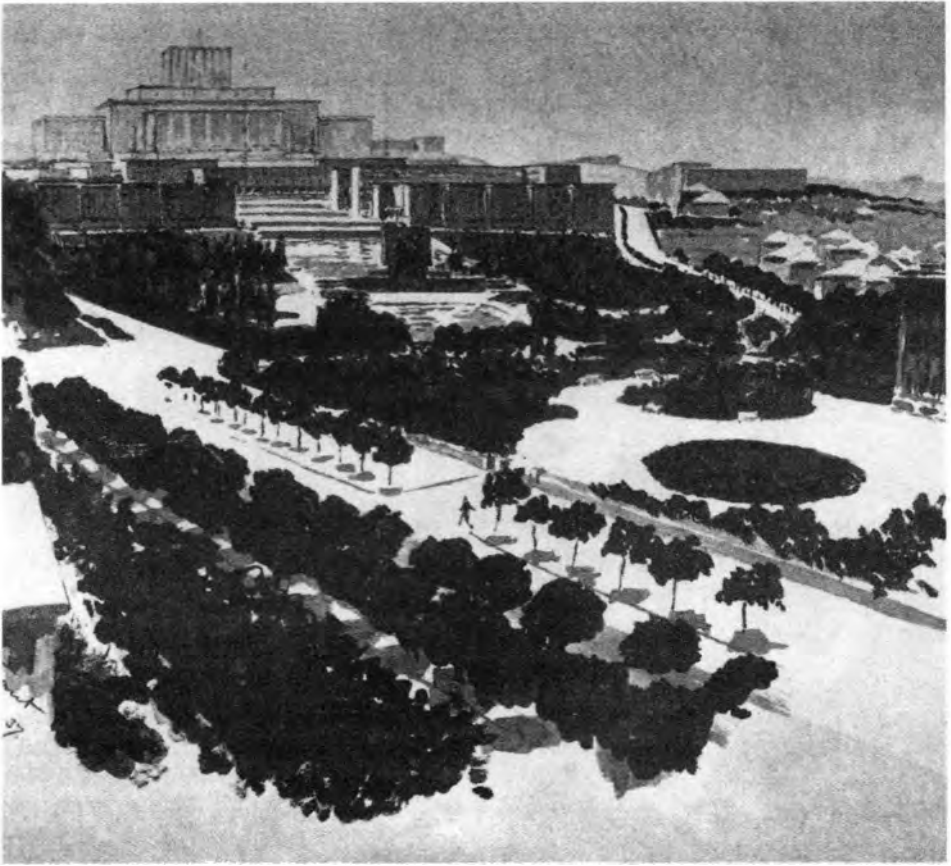


6.22 Joseph Vago'nun Kamutay müsabakasına (1937) katıldığı proje. Klasik tasarıma kubbe ve minare formlarının dahil edilmesi, cumhuriyetin laik milliyetçiliğine uygun bulunmamıştı (*Arkitekt* 8, no. 4, 1938).

Kemalist Türkiye'sinin nasıl bir medeniyet yüksekliğinde bulunduğunu gözlerde canlandıracaktır."⁷⁹

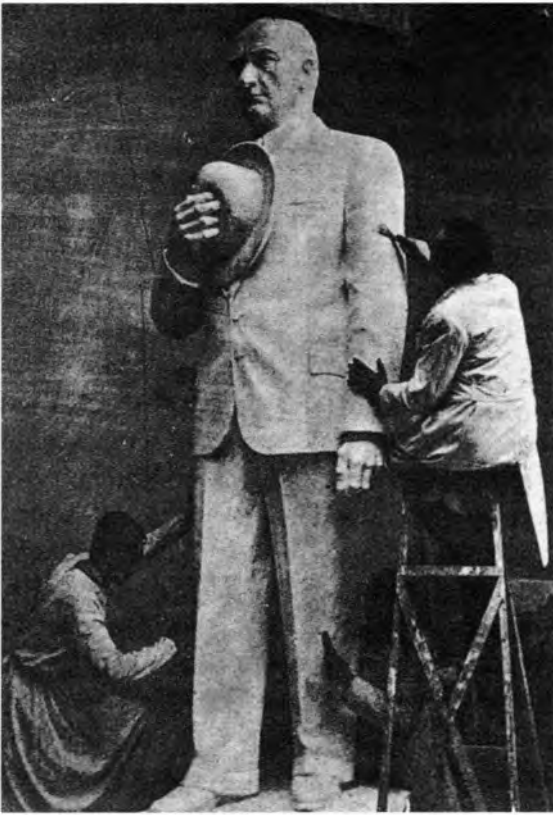
Cumhuriyetin nihai miliyetçi devlet anıtı, Atatürk'ün mozolesi ve hâlâ modern Türkiye'nin "en kutsal" yeri olan Anıtkabir'dir. 1942'de mozole için uluslararası bir yarışma açıldı ve nihai bina 1955'te tamamlandı. Atatürk'ün milleti kendi kişiliğinde toplayan bir kült kahramana dönüştürülmesi daha o sağken başlamıştı. Ülkenin dört bir yanındaki kamu alanları, meydanlar, okul bahçeleri ve parklar, hızla, Atatürk'ü otururken, ayakta, at sırtında, askeri üniformalar içinde ya da sivil giysiler giymiş halde betimleyen heykellerle dolmuştu ve her kamu binasında milli kahramanın portreleri ve büstleri bulunuyordu (resim 6.24). Modern Türkiye'de Atatürk suretleri üretmenin, Katolik ve Ortodoks cemaatlerde dini ikonlar üretimini andıran, önemli bir sanayi haline geldiği söylenebilir. Bugün bile, kitlelerin tüketimi için posterler, rozetler ve dev fotoğraflarda yeniden üretilmiş olan Atatürk imgeleri, Türkiye'deki Kemalist ve laik gruplar tarafından başka gruplara, özellikle de İslamcılara karşı çıkmakta kullanılmaktadır.

Mimaride olduğu gibi heykeltçilikte de, Alman ve diğer Avrupalı sanatçılar hem eğitimci hem de cumhuriyet anıtları ve Atatürk heykelleri yapan yaratıcılar olarak çok önemli bir rol oynadılar.⁸⁰ Ankara'daki Etnoğrafya Müzesi'nin önündeki atlı Atatürk heykelleri (1927) ve İzmir'deki Atatürk Anıtı gibi bazı ilk örnekler, İtalyan heykeltıraş Pietro Canonica'ya sipariş edilmişti (resim 6.25). An-



6.23 Bruno Taut'un, daha önceleri ifade ettiği "şehri taçlandırma" (*Stadtkrone*) fikrine anıştırmada bulunan Kamutay müsabakası (1937) projesi (*Arkitekt* 8, no. 4, 1938).

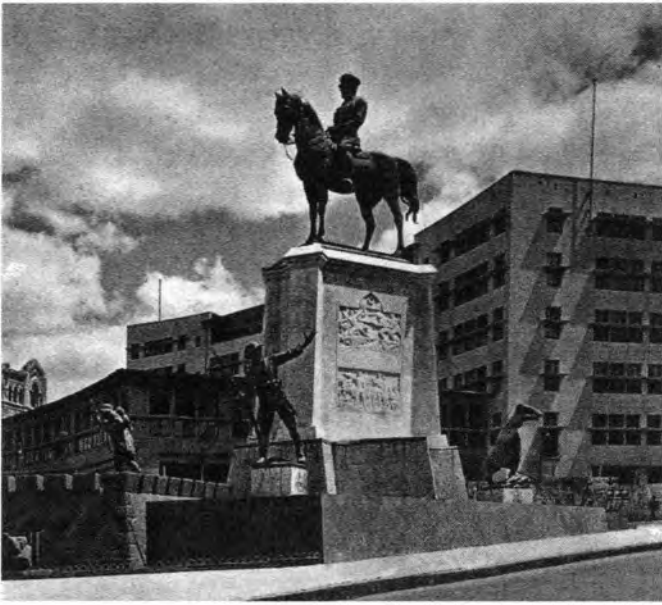
kara Ulus Meydanı'ndaki Zafer Anıtı (1927) ve Afyon'daki aynı adlı heykel (1935), Samsun'daki atlı Atatürk heykeli ve Konya'daki Atatürk heykeli, Türkiye'de çalışmış en verimli sanatçılardan biri olan Alman heykeltıraş Heinrich Krippel'in eserleriydi (resim 6.25). 1937'de Berlin'deki Novembergruppe'nin eski üyelerinden Rudolph Belling, Bruno Taut'un mimarlık bölümünün başına getirildiği sıralarda, Güzel Sanatlar Akademisi'nin heykel bölümünün başına getirildi. Belling, eğitimci olarak oynadığı rolün yanı sıra, Atatürk'ün ölümünden sonra cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü'nün bir heykeli üzerinde çalışmış, Anıtkabir yarışmasında jüri üyeliği yapmış ve inşaatı sırasında Anıtkabir'in heykel programını yönetip danışmanlık yapmıştı. Bu milliyetçi dönemin belki de en paradigmatik anıtı, Kızılay Meydanı'nda, Anton Hanak ile Joseph Thorak'ın yaptıkları Güven Anıtı'dır (1935) – Nazi sanatının etkilerini yansıtan bir anıttır bu (resim 6.26).⁸¹ Yeni Ankara'nın kalbine yerleştirilen bu anıt, bir yanındaki ka-



6.24 Atatürk'ün neredeyse bir tanrıya dönüştürülmesi ve Atatürk heykelleri, anıtları ve büstlerinin çoğalması: Çankırı'daki Atatürk Anıtı'nın yapımı (1944) (*Arkitekt* 14, no. 3-4, 1944).

bartmada etrafı dört çıplak gençle çevrili Atatürk'ü gördüğümüz granit bir duvardan ibarettir. Granit duvarın öteki tarafına haşın ifadeleri olan ve insana ağır, anıtsal bir his veren iki serbest figür yerleştirilmişti. Bütün anıt, üzerinde kabartma alegorik insan figürleri olan granit bir kaide üzerinde oturur; kaidenin bir tarafına Roma rakamlarıyla tarih, öbür yanına da Atatürk'ün "Türk, öğün, çalış, güven!" sözleri yazılmıştır.

Sonradan ulusal yas günü ilan edilen 10 Kasım 1938'de ölmesinin ardından, Atatürk'ün "tanrı" statüsüne çıkarılması tamamlandı. Bundan böyle Atatürk'ün sureti her köşeden bütün ülkeyi izleyecekti. "Ebedi şef" unvanı verildi ve bir mimarlık tarihçesine göre, "üslup ötesi ve zaman dışı bir tasarım" olacak⁸² mozolesinin tasarımı için uluslararası bir yarışma düzenlendi. Yarışma talimatnamesinde Anıtkabir'in "İsmi ve şahsiyeti altında Türk milletini sembolize eden "Atatürk'e saygı sunulacak bir yer olacağı belirtiliyordu. Anıt, Atatürk'ü "asker, cumhurbaşkanı, devlet adamı, bilim adamı, münevver ve büyük yaratıcı deha" olarak anmalı ve "hürmet, azamet ve ebediyet" hisleri uyandırmalıydı.⁸³ Rasattepe üzerine yerleşmiş olan Anıtkabir daha tasarım aşamasındayken bile, millet kavramının "laik din" olarak yeniden tanımını simgeliyor, dini ritüel, ibadet ve manevi-



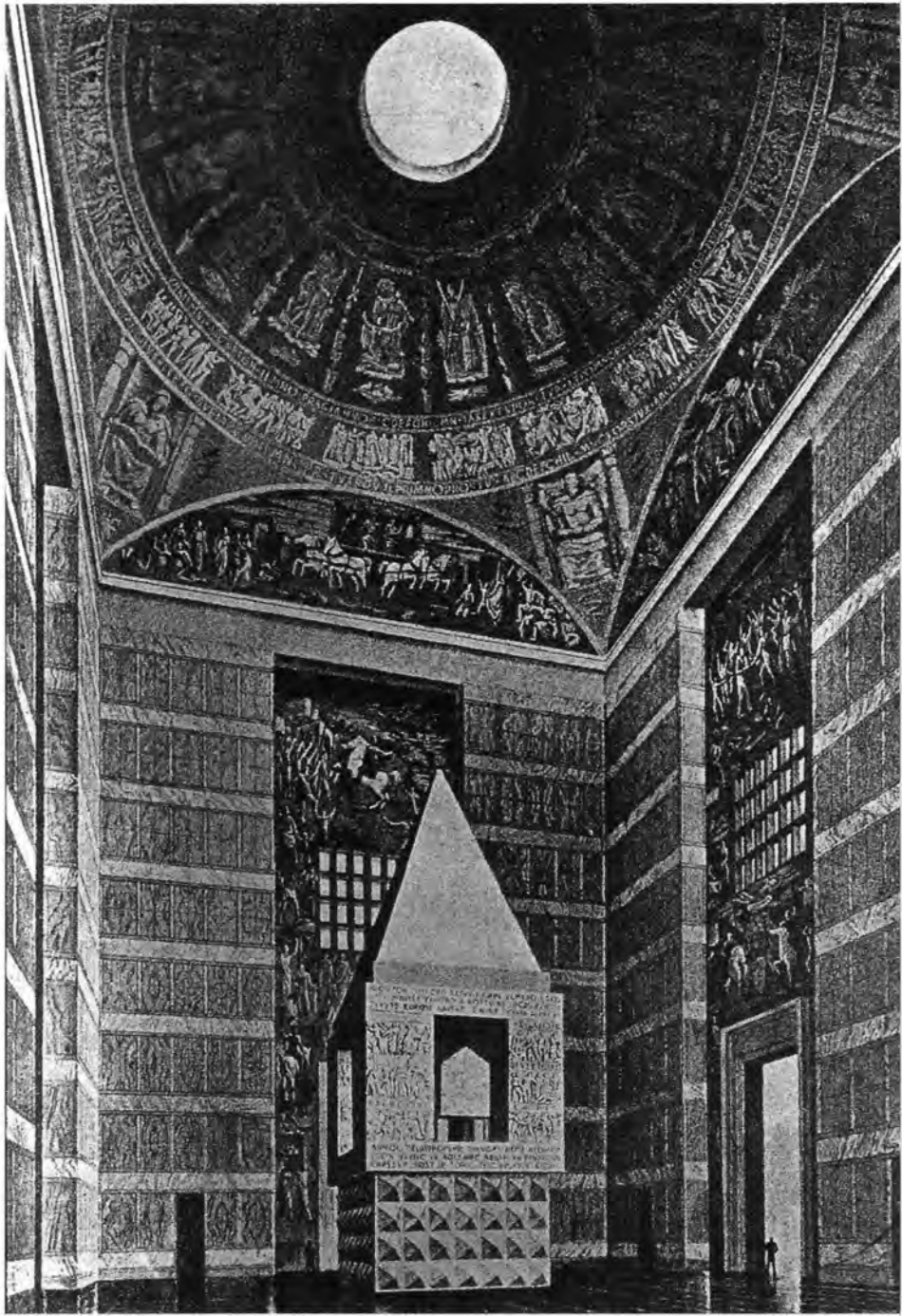
6.25 Erken cumhuriyet döneminde Avrupalı heykeltıraşlar tarafından yapılan Atatürk heykellerinden en ünlü ikisi. *Üst:* Heinrich Krippel'in Ankara Ulus Meydanı'ndaki Zafer Anıtı (1927), kaideye Kurtuluş Savaşı sahneleri oyulmuş, ayaklığa da savaşan asker ve kadın figürleri yerleştirilmiştir (Kartpostal: Yazarın koleksiyonu). *Alt:* Pietro Canonica'nın İzmir'deki Atatürk Anıtı (1932), bu heykelin kaidesinde de derin kabartmayla İstiklal Savaşı'nın alegorik bir temsili yer alır (Kartpostal: Supsun Güralp).



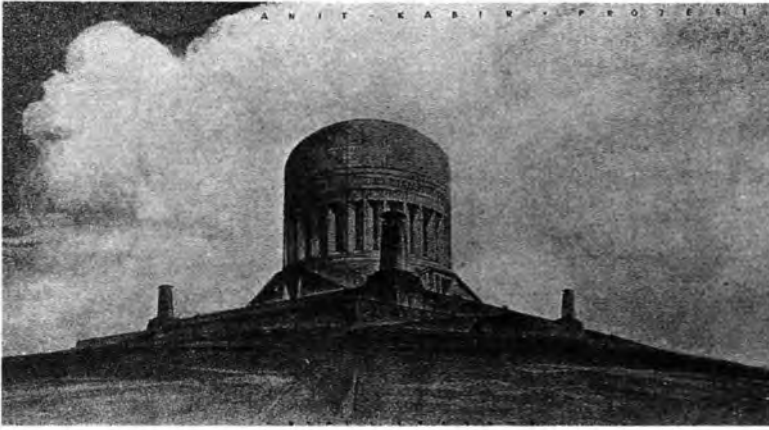
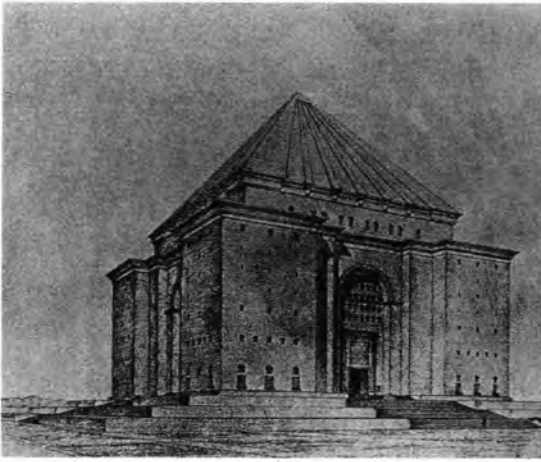
6.26 Anton Hanak ve Joseph Thorak'ın Ankara Kızılay'daki "Güven Anıtı" (1935). Anıtın öbür yüzünde iki serbest figür ve "Türk, Öğün, Çalış, Güven!" yazıtı bulunur (Ankara Belediyesi Arşivleri. *Ankara Posta Kartları ve Belge Fotoğrafları Arşivi*, Ankara: Belko, 1994).

yata ilişkin mekânların milliyetçi bir ikamesi oluyordu.⁸⁴

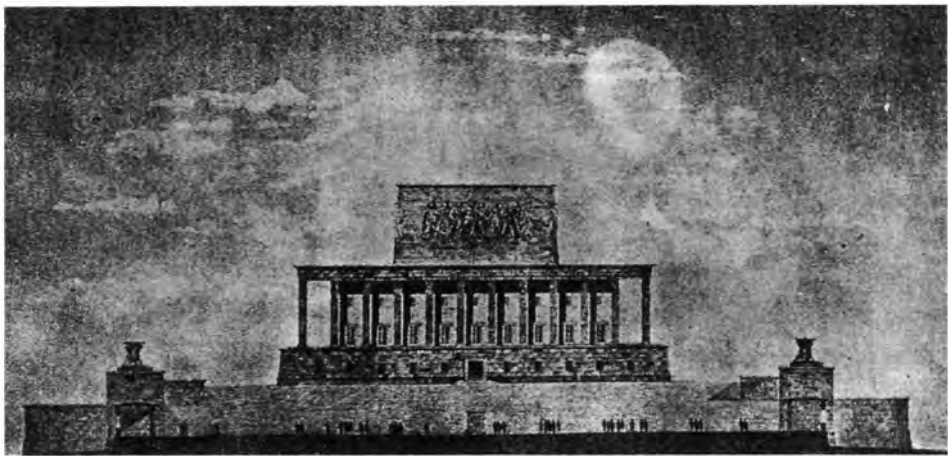
Başvuran kırk dokuz projeden sekizi son elemeye kaldı (üçü Türk mimarlara, üçü İtalyanlara, biri Alman, biri de İsviçreli bir mimara ait): Projeler, bir arada, tarihsel öncülerle milliyetçi atıfların ilginç bir karışımını sergiliyorlardı. Boulee ve Ledoux tarzında geometrik kütleler, anıtsal piramitler (Giovanni Muzio), dairesele planlar üzerinde soğan şeklinde kütleler (Clemen Holzmeister) ve freskli, altın mozaikli Roma "panteonları" (Arnoldo Foschini) vardı (resim 6.27). Türk mimarların projelerinde ise piramit ve konik şapkalı Selçuklu mezarlarına (Kemali Söylemezoğlu, Kemal Ahmet Aru ve Recai Akçay), silindirik formları ve dairesele planları olan Orta Asya Türk mezarlarına (Sedad Hakkı Eldem) ve Hitit simgeleriyle karışmış Mısır tapınaklarına (Necmi Ateş) atıflar yapılmıştı (resim 6.28). Yarışmayı kazanan, ama inşaatı planda çok önemli değişiklikler yapılarak on beş yılda tamamlanan, Emin Onat ve Orhan Arda'ya ait proje, dekoratif programında tarihöncesi Anadoluluya sayısız atfı bünyesinde barındıran, klasik tapınakların anıtsallaştırılmış ve soyut bir versiyonuydu (resim 6.29 ve resim 6.30).⁸⁵ Mimarlarının tasarımı açıklarken söyledikleri gibi, Anıtkabir, Akdeniz ve dünya medeniyetinin tarihini Türki halkların tarihine bağlayan yaygın milliyetçi tarih teorilerinin inşa edilmiş bir manifestosuydu sanki:



6.27 "Anıtkabir"; Arnaldo Foschini'nin Atatürk'ün mozolesi için açılan yarışmaya sunduğu proje (1942) (*Arkitekt* 13, no. 1, 1943).



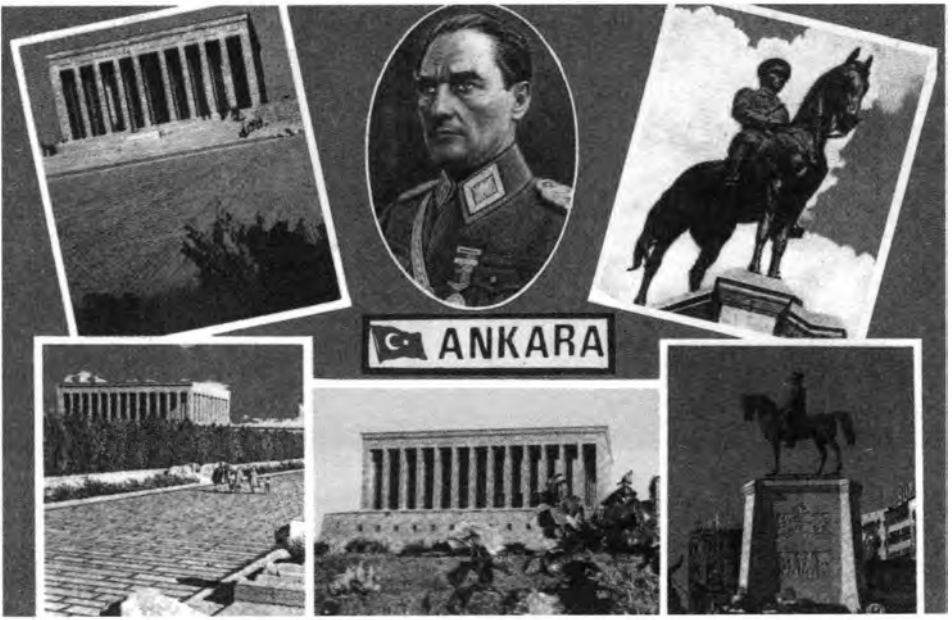
6.28 Anıtkabir yarışmasına katılan Türk mimarların, Orta Asya, tarihöncesi Anadolu ve Selçuklu kaynaklarından yararlanan üç projesi (1942). Kemali Söylemezoğlu, Kemal Ahmet Aru ve Recai Akçay'ın (*üst*), Sedad Hakkı Eldem'in (*orta*) ve Necmi Ateş'in (*alt*) projeleri (*Arki-tekt* 13, no. 1 ve 2, 1943).



6.29 Anıtkabir yarışmasını kazanan proje (1942), Emin Onat ve Orhan Arda. Mozolenin inşaatı 1955'te tamamlandı (*Arkitekt* 13, no. 1 ve 2, 1943).

Osmanlı devri şereflemlerle dolu bir devir olmakla beraber, itiraf etmek gerekir ki skolastik ruhun hüküm sürdüğü kapalı bir âlemden ibaretti. Gerçekte ise, Akdeniz milletlerinden birçoğu gibi, tarihimiz binlerce yıl önteye gidiyor. Sümer'lerden ve Hitit'lerden başlıyor ve Orta Asya'dan Avrupa içlerine kadar birçok kavimlerin hayatlarına karışıyor, Akdeniz medeniyetinin klasik geleneğinin en büyük köklerinden birini teşkil ediyordu. Atatürk bize bu zengin ve verimli tarih zevkini aşlarken ufuklarımızı genişletti. Bizi Ortaçağ'dan kurtarmak için yapılmış hamlelerden en büyüğünü yaptı. Gerçek geçmişimizin Ortaçağ değil, dünya klasiklerinin ortak kaynaklarında olduğunu gösterdi... Bunun içindir ki biz, Türk milletinin skolastikten uyanma, Ortaçağ'dan kurtulma yolunda yaptığı devrimin büyük önderi için kurmak istediğimiz anıtın, O'nun getirdiği yeni ruhu ifade etmesini istedik... Batılılaşma yolunda en büyük hamlemizi yapan Ata'nın Anıtkabir'ini, bir sultan veya veli türbesi ruhundan tamamen ayrı, yedibin yıllık bir medeniyetin rasyonel çizgilerine dayanan klasik bir ruh içinde kurmak istedik.⁸⁶

Anıtkabir'in yerleşme planı, alegorik bir anlamı olan, birbirine dik iki aks boyunca uzanır. Mozolenin ekseni, İstiklal Savaşı'ndaki kahramanlık yıllarının kalbi sıfatıyla Ankara'nın "eski şehir"ini simgeleyen uzaklardaki kaleye yönelir. Ana girişe tekabül eden diğer eksen ise –"aslanlı yol"– görsel olarak, modern laik cumhuriyetin yeni merkezini temsil eden Büyük Millet Meclisi ve Çankaya Tepesi yönünde uzanır. Bu eksen boyunca uzanan tören yolunun iki yanında Hitit aslan figürleri vardır ve yolun girişini belirleyen iki grup heykel (bir grupta genç bir erkek, bir köylü ve bir asker, öbüründe ise üç kederli kadın vardır) Mezopotamya heykellerini andırır (resim 6.31). Aslanlar da insan figürleri de Rudolph Belling'in öğrencisi Hüseyin Özkan'ın eserleridir. Mozoleye çıkan anıtsal merdivenin iki yanında İstiklal Savaşı destanını anlatan, yine tarihöncesi duvar kabartmaları janrında işlenmiş iki grup duvar kabartması vardır – sağdaki "Sa-

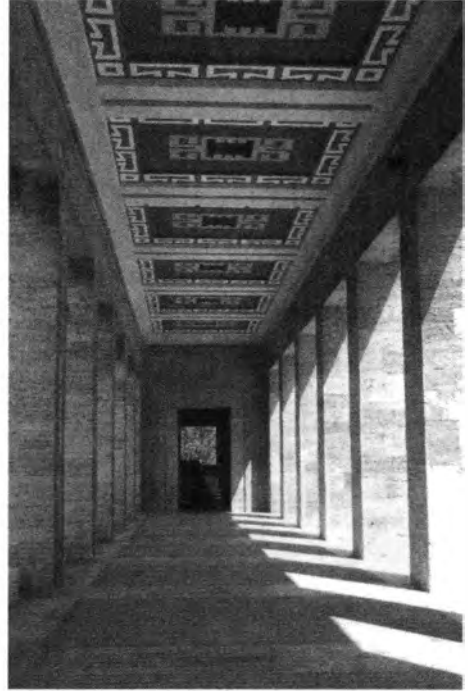
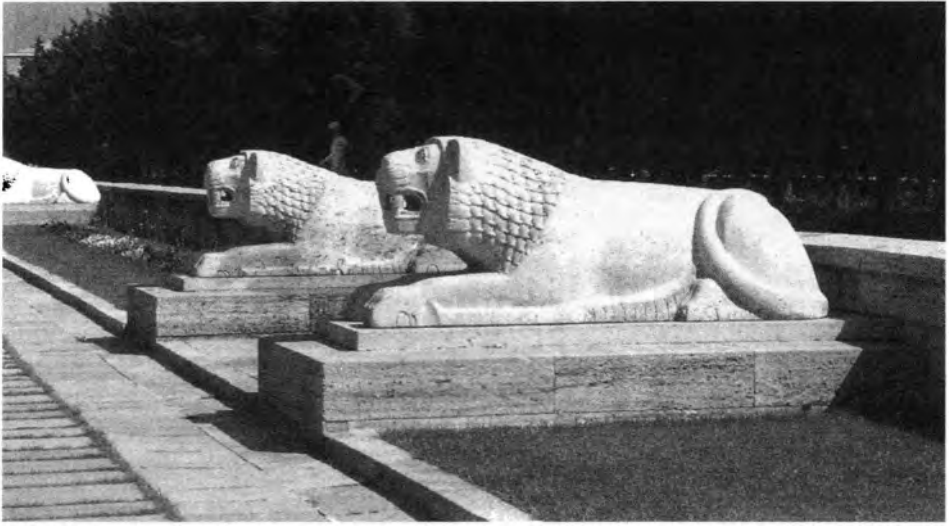


6.30 Anıtkabir'in ve Zafer Anıtı'nın bulunduğu tipik Ankara kartpostalı (Yazarın koleksiyonu).

karya Muharebesi" İlhan Koman'a, soldaki "Son Muharebe" Zühtü Müridoğlu'na aittir. Yüksek kolonadlı giriş portişinin tavanına, renkli ve sırma mozaikle, halk sanatını klasikleştirerek yüksek sanata dönüştüren Anadolu kilim motifleri işlenmiştir.

Anıtsallık, milli simgecilik ve iktidar 1940'lı yılların başlarındaki mimari söylemin başlıca kaygılarıydı. 1944'te Anıtkabir yarışmasının ardından, Birinci Dünya Savaşı'ndaki Çanakkale muharebesi anısına Zafer ve Meçhul Asker anıtı için ulusal bir yarışma açıldı.⁸⁷ Önde gelen birçok Türk mimarı, yine çeşitli tarihsel ve tarihöncesi öncellere, mezar formlarına ve anıtsal arkatlara anıştırmada bulunan heybetli taş ve tuğla anıt projeleriyle yarışmaya katıldı.

1940'ların ortalarına gelindiğinde, 1930'da Yeni Mimari ilan edilirken hissedilen coşku, modernist avangarda, makina çağına ve devrimci ruha yapılan atıflarla birlikte geri dönmez biçimde kaybolmuştu. Uzun süren 1930'ların modernist mirasıyla birlikte kapanışını son derece simgesel bir olay çok iyi ifade eder. Yeni Mimari'nin Şevki Balmumcu tarafından 1933'te tasarlanan en paradigmatic binalarından biri ve on beş yıl boyunca Kemalist kamusal alanın ikonu olan Ankara Sergi Evi, 1944 ile 1948 arasında Paul Bonatz tarafından Devlet Opera ve Balesi'ne dönüştürüldü. Özgün binanın modernist estetiği ve konstrüktivist kompozisyonu geri dönülmez biçimde tahrip edildi – yatay şerit pencereleri dolduruldu, dikey kulesi kaldırıldı ve cephesi, Selçuklu-Osmanlı düzenlerini ve de-



6.31 Anıtkabir'de Anadolu'nun tarihöncesi ve folk kaynaklarına yapılan atıflar. *Üst*: Aslanlı yol üzerindeki Hitit aslanları. *Alt sol*: Türk heykeltıraş Hüseyin Özkan'ın gençliği, köylüleri ve askerleri temsil eden üç figürü. *Alt sağ*: Mozole etrafındaki kolonetin tavanı sırmalı mozaiklerle ve kilim motifleriyle bezenmiştir (Fotoğraflar: S. Bozdoğan).



6.32 Cumhuriyet Ankara'sında "Yeni Mimarî"nin çöküşü. 1930'ların başlarının modernist ikonu Ankara Sergi Evi'nin (*üst sol*) (Kartpostal: Yazarın koleksiyonu), Paul Bonatz tarafından Devlet Opera ve Balesi'ne çevrilmesi (*alt sol*, fotoğraf 1990'lardan). Özgün binanın düz çatısı, yatay şerit pencereleri ve kulesi kaldırılarak, artık daha ağır bir görüntü kazanan binanın önüne klasik "elmasi düzeni"nde bir kolonet eklenmiştir (*sağ*) (Fotoğraflar: Önel Soner).



taylarını içeren klasik bir sütun dizisiyle yeniden modellendi (resim 6.32). Bu dönüşümle birlikte, başlangıçta modernlik, ilerleme, özgür ifade ve çağdaş inşaat idealleriyle seferber edilmiş olan bir mimari kültürü –Almanya ve İtalya'dan Rusya ve ABD'ye kadar başka birçok yerde olduğu gibi– klasisizm, milliyetçilik ve devlet iktidarından oluşan bir mimari kültüre yenik düştü. İşin ilginç yanı, bu dönüşüm gerçekleşirken, CHP'nin tek-parti iktidarı da sonuna yaklaşıyor ve yeni Demokrat Parti daha liberal politikalar izleyerek iktidar tabanını genişletiyordu. Birkaç yıl içinde, 1950 seçimleri, erken cumhuriyet tarihinin otuz yılını Demokrat Parti'yi iktidara taşıyarak kapatacaktı.