

Mimarlık, Tarihyazımı ve Rasyonalite: XX. Yüzyılın İlk Yarısındaki Modern Türk Mimarisinde Biçime Dayalı Sembolik Söylem Meselesi

Yusuf CİVELEK*

I. Giriş

Türkiye’de mimari, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinden itibaren uzunca bir zaman kültür ve medeniyet projelerinin en önemli sembollerinden biri olmuştur. XIX. yüzyılda Batı’dan gelen çeşitli tarihselci (*historiciste*) düşünceler, Batı’da olduğu gibi Osmanlı seçkininin tarih ve medeniyet idrakini, dolayısıyla mimarinin anlamlandırılışını etkilemiştir. İmparatorluğun çöküşü ve yeni Türk devletinin kurulmasıyla beraber, tarihselci yaklaşımlar sadece yeni Cumhuriyete intikal etmekle kalmamış, 1930’larda oluşturulmaya gayret edilen yeni kültür ve medeniyet anlayışı dolayısıyla, tarihselci yaklaşımlar mimaride katı sembolik anlamların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bakılan kültürel ideolojik pencereye göre farklılaşan tarih, medeniyet ve ilerleme kavramlarına göre değişen biçime dayalı bu sembolik söylemin, Türkiye’de 1950’lere kadar mimari düşüncenin merkezini teşkil ettiği söylenebilir. Çatışan medeniyet projelerinin yarattığı katı zıtlıklardan doğan bu sembolik söylem, Türk mimari nazariyesinin kısa geçmişinde daha çok bir kimlik meselesiyle iştigal etmesi sonucunu doğurmuş ve bu nazariyenin, kilit kavramlarının çelişkili bir yapıda olmasına sebebiyet vermiştir. 1950’lerden sonra, dünyanın iki kutuplu hâle gelmesi ve Türkiye’nin Batı’daki konumunun belirginleşmesiyle birlikte, medeniyet projelerinden kaynaklanan “büyük fikirler” terk edilmiş ve mimari söylem, kültürel ideolojik temelli yaklaşımlardan giderek uzaklaştırılmıştır. Bu yazıda, 1950’lere kadar biçime dayalı mimari söylem kısaca taranacak, Batılı tarihselci dünya görüşünün birbirine zıt çözümlerinin Türk mimarisindeki yansımaları değerlendirilecektir.

* Dr., Uludağ Üniversitesi Mimarlık Bölümü öğretim görevlisi.

II. Tarihselciliğin ve Üslupçuluğun Osmanlı-Türk Mimarisindeki Yeri

Mimariye ilişkin Türkçe edebiyatın geçmişi çok eskilere dayansa da, Batılı anlamda mimari nazariye¹ teşkil etme çabalarının geçmişi aşağı yukarı 150 yıllıktır. Rönesans ile başlayan Batı mimarlık edebiyatı ile kıyaslandığında, bu süre çok kısadır. Batılı mimari edebiyatı, eleştirel bir mimari nazariyesinin varlığına işaret ettiğinden, mimari düşüncemizin nazari altyapısının köklerinin pek derinde olmadığını söyleyebiliriz. Gerçi İtalya’da XV. yüzyılın başındaki felsefi ve sanatsal hareketten 150 yıl sonra, XVII. yüzyılın ortasında mimarlık oldukça gelişkin bir nazari altyapıya sahip olmuştur; ancak, Osmanlı toplumunda bazı kimselerin mimariyi Batılı tarzda düşünmeye başladığı XIX. yüzyıldan bu güne kadar, zamanın akışının ve dünyadaki kültürler arası etkileşimin hızının, Rönesans ve sonrasının zamanı ile kıyaslanmayacak kadar fazla olduğu muhakkak. Ancak gene de nazari düşüncenin belki de en velut olduğu zaman olan XIX. yüzyıl Avrupası’nın düşünsel zenginliğinin ve karmaşıklığının Osmanlı-Türk mimarlığında yansımaları bulmuş olması önemlidir. Bu yansımaların evvela “milli bir tarih” ile “mimari üslup” arasında doğrudan ilişki kurulması olarak tezahür etmiş olduğu söylenebilir.

Batı’dan gelen ve belli bir kültürel ideolojik pencereden bakarak “tarihi” bir geçmiş yaratma ideali, sonraki yüz yıl boyunca Türk mimarlığının en temel meselesi olacaktır. Osmanlı-Türk devletinin Batılılaşma aşamalarından biri olan bu dönemde tarih, mimarlık için daha önce hiç olmadığı kadar öne çıkmıştır. Hem Batı’da hem de hemen ardından Doğu’da ortaya çıkan “uluslaşma” olgusunun tarihe olan ilgisi, geçmişe olduğu kadar, geleceğe de yöneliktir. XIX. yüzyılın Batılı ve Batı’yı yakından takip eden toplumları, az ya da çok “tarihi bilince sahip” toplumlar olarak tanımlanabilir. Bu toplumlar, tarihsel olayları bir nedensellik çerçevesinden değerlendirerek, geleceği adeta tasarlanmış bir geçmişe döndürebilecek bir kontrol mekanizması arayışında olmuşlar, toplumsal, iktisadi ve kültürel programlarını bu arayışa göre şekillendirmişlerdir. Kısacası XIX. yüzyılın hâkim toplumları, tarihselci düşünmeden “zamanı kontrol etme ihtirasını” da çıkarmışlardır. Bu çok karmaşık meselenin mimariye yansımaları, XIX. yüzyılın ilk devirlerinden itibaren, ulusal kimliğin göstergesi olacak bir mimarının Ortaçağ’daki köklerinden yeniden doğup, ilerdeki bir zamanda yine ulusal, yepyeni ve yüksek tekniği haiz bir mimariye dönüşmesinin projeksiyonlarında görülebilir.² Aydınlanma Çağı’ndan beri, Modernite’nin bir mirası olarak Batılı kültürel ideolojilerin çok önemli bir parçası olan “medeniyyetin

1 Burada kullanılan “nazari” ve “nazariye” kelimeleri, Avrupa dillerinden Türkçeye geçen “teori” ve “teorik” kelimelerinin karşılığında kullanılmıştır. Görece yeni icat edilmiş “kuram” ve “kuramsal” kelimeleri de kullanılabilir, ancak Arapça “nazariye”, aynı Yunanca *theoria* gibi “bakmak” kelimesinden türetilmiş olduğundan, bu bağlamda daha manalı bulunmuştur.

2 Mesela 1930’ların Fransız Romantik-Rasyonalistler kuşağı. Bkz. Van Zanten, David, *Designing Paris: The Architecture of Duban, Duc, and Vaudoyer*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.

ilerlemesi” (terakki) projeksiyonu,³ XX. yüzyılın Modern Mimari Hareketi’nde de aynen geçerlidir. Bu da tarihselci düşüncenin mimaride tarihsel biçimlerden bağımsız olarak da mevcut olabileceğini gösterir.

Bu noktada, modern kültürel ideolojinin sacayağını, yani milli bir mimari kimlik yaratma ülküsünü, tarihselci perspektifi ve ilerleyen medeniyet inancını birbirine bağlayan anahtar kelimenin “üslup” olduğunu belirtmek gerekiyor. Mimari üsluplar, geçmiş zaman içerisinde birçok kez değişik coğrafya ve kültürlerde doğmuş, gelişmiş ve değişmişlerdir. “Geleneksel” olarak tanımlayabileceğimiz bu üsluplar, tabii denebilecek yolları takip ederek, çeşitli karışımların sindirilmesi ve zaman içerisinde meydana gelen değişimlerin kısmen standart bir bütünlüğe kavuşturulmasıyla meydana gelmiştir. Hint mimarisi, Antik Yunan, Mısır, Ahemenid, Pers, Çin vs. mimarileri ve Modernite öncesi Hristiyan ve İslam toplumlarının mimarilerinin hepsi geleneksel üslup gelişimine sahne olmuştur. Zamanın akışı içerisindeki bu tabii sürecin geleceğine, yani kontrol edilmesine yönelik bilinçli müdahaleler, üslubun öz değerlerinin korunması şeklinde gerçekleşmiştir ki, bu durum her devirde toplumların öz değerlerinin muhafazasını, üst mimarinin (ki bunlar daha çok saray ve tapınak mimarisidir) değerlerinin muhafazasıyla özdeşleştirmiş olmalarıyla açıklanabilir. Ancak, İtalya’da XV. yüzyılda ortaya çıkan ve adeta zamanda geriye doğru giderek Antikite’nin bilgeliğini özümsemeyi amaçlayan hareketin neticesinde, “zaman içerisinde doğal olarak aktarılan değerler bütünü” olarak *gelenek* kavramı, değişmeye başlamıştır. Bu zamanda geriye dönüş sebebiyle Rönesans’tan beri Avrupa sanatında zaman kavramı dinginliğini kaybetmiş, geçmiş, şimdi ve gelecek olarak kavranmaya meyilli, magmatik bir fikrîsel çatışma alanına dönüşmeye başlamıştır. Sonuç olarak, 17. yüzyılın ortasından itibaren “geleneksel” üslup anlayışı, Fransa ve İngiltere’de baş gösteren “Antikite mi daha iyiydi, yoksa Modernite mi?” tartışmasında görülebileceği üzere, anlamını yitirmeye başlamıştır.⁴ Antikite ile şimdiki zaman arasında, özellikle teknik ve toplumsal alandaki değişimlerin farklı yorumlanmasından kaynaklanan bu tartışma, Rönesans’tan itibaren tekrar muhafaza edilmeye başlanan “Klasik” değerleri de tartışmaya açmıştır. Kısacası belki de Rönesans’ın mimarlığa en önemli getirisi, zamanda geriye gidişin mimarinin geleneksel manasında çelişkiler meydana getirmesi neticesinde, mimari mananın kaçınılmaz olarak zamanın (ve tarihin) en yeni yorumuna göre kurulanmış bir nazari edebiyat vasıtasıyla oluşturulmaya başlamasıdır.⁵

3 İlerlemenin üretim yönüne odaklanmış olan D’Alambert’in *Ansiklopedisini* hatırlamak kafidir. Saint-Simon ideolojisi de aynı ülkeye dayanır. Bkz. Cemil Meriç, *Saint-Simon: İlk Sosyolog, İlk Sosyalist*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

4 Bu konuda bkz. Alberto Pérez-Gómez, “Introduction”, Claude Perrault, *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Methods of the Ancients*, Santa Monica: Getty Publications, s. 1-46.

5 Batılı mimarlık tarihinin nazari yönünü az çok bilenler bu tespite katılacaklardır. Aksi takdirde, Kruff’un *Mimari Nazariyatı Tarihi* (Hanno-Walter Kruff, *A History of Architectural Theory*

Rönesans'ın "canlandırmacı" özünden doğan bu zamanlar arası gerilim, antikçi-modernci kutuplaşmasına yol açtığı zamandan yaklaşık iki yüz yıl sonra geçmişi, bugünü ve geleceği içeren kapsayıcı bir yaklaşımın nüvesi haline gelmiştir. Klasik geleneğe göre mimari gelişip ideal bir güzelliğe erdikten sonra bozulmuş ve sonra küllerinden yeniden doğmuşken, XIX. yüzyılın karşı yaklaşımlarına göre bütün bu aşamalar mimari tarihinin daha mükemmelere doğru giden adımlarıdır. Bu adımların yönünü tesadüfe bırakmayı reddeden ve geleceği mümkün merteye tayin etmek isteyen modern insan, tarihi gelişimleri bir veri olarak kullanarak bugün için ne yapılacağını belirlemek istemiştir.⁶ Bu sebeple, XIX. yüzyılın üslupçuluğu, geçmişteki zamanda tabii yollardan değişmiş, bozulmuş ya da yok olmuş mimarileri, suni olarak yeniden başlatarak -ya da onlarda suni bir "bugüne kadar gelmişlik" yaratarak geleceğin mimarlık tarihini oluşturma insiyakıyla hareket etmiştir. Bu açıdan bakıldığında, mesela Gotik canlandırmacılığı sadece sanayi çağında dengeleri bozulmuş bir toplum için yüksek milli ve dini değerleri anıştıran bir Romantizm olarak görmemek gerekir; o aynı zamanda Roma'dan yadigâr, dolu, ağır strüktürleri adeta bir iskelet gibi hafifleştiren rasyonel aklın -ki bu da geleceğe ışık tutan bir başka unsurdur- kültürel ve irksal bir özellik olarak geçmişten miras alındığı, ve ulusun (*nation*) geleceğini belirleyecek ulusal "deha"nın (*génie*)⁷ özünü teşkil ettiği fikrini göstermeye de yaramıştır.⁸

Osmanlı sanatı ve mimarlığı, her zaman Batılı etkilere, özellikle gayrimüslim ressam, usta ve mimarlar vasıtasıyla açık olmuştur. Ancak, önceleri daha ziyade süsleme ve teknik meseleleri ilgilendiren Batılı etkiler, XVIII. yüzyılın başından itibaren "üslupçu" özellikler olarak ortaya çıkmaya başlamışlar ve mimarinin bütününe hâkim olmuşlardır. Şunu hemen belirtmek gerekir ki, bu yüzeysel özellikler, Osmanlı mimarisine asla "Batılı" bir nazariye kazandırmamıştır.⁹ Fakat, XIX. yüzyılın özellikle ikinci yarısında Batı mimarlığında meydana

from Vitruvius to the Present, Princeton: Princeton Architectural Press, 1994) adlı kitabına göz atılabilir. Bu kitapta, mimari nazariyat tarihinin XV. yüzyıldan beri çok genel olarak mimarinin geçmişi, şimdisi ve geleceği meselesi üzerine bina edilmiş olduğu görülebilir.

6 Tarihin insanların eseri olduğunu düşünen Giambattista Vico'nun *Scienza nuova* (Yeni İlim, 1725) adlı eseri, bu alanda çok önemli kabul edilir.

7 XIX. yüzyılda ırk ile sanat ve medeniyet arasında ilişkiler kuran metinler hemen her yaygın Batı dilinde bulunabilir. Almanya'da bu konu önemli bir şekilde Gustav Klemm tarafından işlenmiştir. Mimari nazariyatın en hareketli olduğu Fransa'da bu ilişki, daha çok "deha" (*génie*) kavramı ile ifade edilir. Bkz. René de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, Paris: Retaux-Bray, 1891. Viollet-le-Duc'un mimari tarihini irksal ve coğrafi özelliklere göre yorumladığı bir de kitabı vardır: *Histoire de l'habitation humaine, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours* (1875).

8 Bu konuda bkz. Eugne Emmanuel Viollet-le-Duc, *Lectures on Architecture*, 2 cilt, New York: Dover, 1987.

9 Tahir Ağa ve Simyon Kalfa'nın Batılı mimari nazariyattan haberdar olduğuna dair bazı sezgiler ve yorumlar mevcuttur. Örneğin, Semra Ögel, "XVIII. ve XIX. Yüzyılların Osmanlı Camilerinde Geleneksel Anlama Katkıları", *Semavi Eyice Armağanı*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1992, s. 270-271. Ancak, bunun tersini savunanlar da vardır. Bkz. Maurice Cerasi, Os-

na gelen değişimler, Osmanlı'da ilk defa olarak Batılı mimarının bir "biçimsel yenilik"¹⁰ olarak değil de, bir "nazari mesele" olarak görülmesine yol açmıştır. Bu değişimin motoru tarihselci dünya görüşüdür. Neo-Klasik ideallerin çökmeye başlamasıyla, Klasik geleneğin örtük tarihselciliği, önce Ortaçağ-Hristiyan kültürel mirasına yayılmış, daha sonra çeşitli eklektik karışım deneyleri ortaya çıkmış, en sonunda da Batı-dışı kültürel miraslara uzanarak, adeta bütün "medeni" dünyanın dikkate alması gereken bir üslup-kimlik sorunu yaratmıştır. Osmanlı toplumunda mimarlığın nazari olarak ele alınması, toplumsal ve kültürel bir ilerleme perspektifi veren tarihselci yaklaşımların ülkeye girmesiyle başlamıştır. Bunun sonucu olarak ilk nazari metin diyebileceğimiz *Usûl-i Mimârî-i Osmânî* (1873) ortaya çıkmıştır.

Usûl-i Mimârî, Batılı kültür ideolojisine göre şekillenmiş tarihselci mimari nazariyeye binaen oluşturulmuş ilk yerli nazari metin olması bakımından çok önemlidir. Batı-dışı toplumların tarihselci yaklaşımlarının altında sadece üslupçuluk meselesinin yatmadığını, ama aslında Batı'nın bu toplumların mimari geleneğini "tarih-dışı" saymasına karşı bir tepkiyi de içerdiğini, dolayısıyla temelinde XIX. yüzyılın Batılı kültürel ideolojisine göre tanımlanmış bir "kimlik" sorunsalı olduğunu görmek gerekir.¹¹ Bilindiği gibi, XIX. yüzyıl Avrupası'nın en önemli kültürel meselelerinden biri olan tarih-medeniyet ilişkisi, Avrupa'nın sınırları dışında hızla koloniler edinmeye başlamasıyla, bugün "Avrupamerkezci" diye tabir edilen bir şekil almıştır. Bu kültürel-ideolojik teşekkül, nihayetinde içinde Osmanlı'nın da bulunduğu Batı-dışı toplumlarda medeniyet idrakinin "tarihe katkı" ve "ilerleme" kavramlarıyla ilişkilendirilmesine sebebiyet vermiştir. Sonuç olarak, "medeni olma" ile "tarihsel ilerleme içinde olma" arasında doğrudan bir bağlantı kurulmuş olmasından hareketle, bugün bile devam eden, "milli" varlığa delil teşkil edecek bir "tarihi" mimarlık geçmişi yaratma ihtiyacının, Osmanlı-Türk mimari nazariyesinin temelini teşkil ettiği söylenebilir.

Usûl-i Mimârî'nin her sayfasının Avrupa'nın medeniyet tasavvuru şablonuna uygun yazıldığı iddia edilebilir: Osmanlı Devleti'nin mimarisinin derin

manlı Kenti: Osmanlı İmparatorluğu'nda XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Kent Uygurluğu ve Mimarisi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 259.

10 Shirine Hamadeh, XVIII. yüzyılın başında yenilik anlamına gelen "nev" ve "cedid" gibi kelimelerin mimariden bahseden Osmanlı edebiyatında ne kadar sıklıkla kullanıldığını göstererek, devrin Osmanlı seçkininin sanatsal yeniliğe oldukça açık olduğunu ifade etmiştir. Shirine Hamadeh, "Ottoman Expressions of Early Modernity and the "Inevitable" Question of Westernization", *The Journal of the Society of Architectural Historians*, c. 63, sy. 1, 2004, s. 32-51.

11 Sibel Bozdoğan, Sir Banister Fletcher'ın *A History of Architecture* (1896) adlı kitabını örnek göstererek Batı-dışı mimari üretimlerin "tarih-dışı" addedilerek Batılı mimarlık yazınına dahil edilmediğini belirtiyor. Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 36. Bu konuyu ve milli kimlik ile mimari kimlik ilişkisi meselesi bağlamında "tarihe yapılan katkı"nın önemini bana hatırlatmış olduğu için Uğur Tuztaşı'ya teşekkür ederim.

tarihi kökleri vardır; bu mimari, pek tabii olarak “tarih yapan” bütün büyük milletlerde olduğu gibi birçok başka kavmin mimarisinden alıntılar yapmıştır;¹² bu mimari üslubun (usûl-i mi'mârî/*style*) kolaylıkla ayırt edilebilir özgün unsurları (aksâm-ı inşâiye/*éléments*) vardır ve bunlar belli kaideler (kavâid-i esâsiye/*order*) çerçevesinde belli düzenlerde kompoze edilirler; sonuç olarak, bu mimari, yabancı etkiler neticesinde bir soysuzlaşma (*dégénération*) tehlikesine maruz kalmış olup, özgün parçaların ve kompozisyon kaidelerinin tarihten yeniden devşirilmesiyle mimarlıkta bir “milli Rönesans” teşkil edilebilecektir.¹³ Kısacası kitabın ideolojik arkaplanı, eklektisizmin kasıp kavurduğu o dönem Avrupa'sında hâlâ saygın olan tarihselci Neo-Klasisist ve Neo-Gotisist mimari ideolojilerle (bu ikisi birbirine zıt olsa dahi) aynıdır: Geçmişten mimari kültürün özgün unsurlarını bulmak ve ardından bunları hem milletin tarihine hem de geleceğine mal etmek.¹⁴ Zaten bu kitabın meydana getirilmesindeki gayenin, 1873 Uluslararası Paris Sergisi'nde bir pavyonla temsil edilecek olan Osmanlı Devleti'nin tarihi ve medeni zenginliğini “ispatlamak” olduğu unutulmamalıdır.¹⁵ Bu ve benzeri sergilerde (Paris 1867 ve 1889, Şikago 1893 ve Paris 1900) Osmanlıların Batılılar tarafından “Doğu”ya mal edilmiş motiflerden gocunmayıp, bunlarla milli bir medeniyetin unsurları olarak gururlanmasını, o devre ait bir özgüven olarak yorumlamak mümkündür; ancak şu da unutulmamalıdır ki, devre hâkim olan Oryantalist zevk, Osmanlı seçkinlerinin bu tarzı daha kolay benimsemesine sebep olmuş olmalıdır. Hatta, Osmanlı seçkinlerinin kendilerini belki de Batı'da benimsenen bir üslubun yaratıcıları olarak hissetmelerine neden olan bu eklektik fantezi sayesinde, Batılılara karşı bir nevi üstünlük hissi duymuş olmaları da muhtemeldir.¹⁶

12 *Usûl-i Mimârî-i Osmânî*'de Osmanlı tezyinatının ve bazı biçimlerinin ana bileşenleri açıklanırken kökenlerinde Arap, İran, Süryani, Çin ve hatta Japon tezyinat ve biçimlerinden alıntılar olduğu belirtilmiştir. Bu konunun eleştirisi için bkz. Nurcan Yazıcı, “Çok Yönlü Kişiliğiyle Pierre Montani”, Yüksek Lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2002, s. 66.

13 Montani Efendi, “Kavâid-i Mi'mârî-yi Osmâniyye Hakkında Mütâlaat” (*Usûl-i Mimârî-yi Osmânî*, 1873), *Tereddüd ve Tekerrür (Mimarlık ve Kent Üzerine Metinler: 1873-1960)*, Bülent Tanju (haz.), İstanbul: Akın Nalça Kitapları, 2007, s. 23 vd.

14 Ancak Avrupa'da tarihselci yaklaşımın idealist ve eklektik olmak üzere iki ana kolu olduğunu vurgulamak gerekir. Neo-Klasik ve Neo-Gotik tarihselcilik, belli bir geçmiş zamanın ideal mimari unsurlarıyla yeni bir mimari kompozisyonu peşindeyken, eklektik tarihselcilik, geçmişin hatalarının düzeltilebileceğini ve bu sayede gelecekte farklı unsurların karışımından doğacak bir mimarinin bugünden hazırlanabileceğini öngörür. Bu konuda bkz. Yusuf Civelek, “An Archaeology of The Fragment: The Transition From the Antique Fragment to the Historical Fragment in French Architecture between 1750 and 1850”, Doktora tezi, University of Pennsylvania, 2005.

15 Bu konuda bkz. Zeynep Çelik, *Şarkın Sergilenişi: XIX. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi*, çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2005.

16 Oryantalizmin mimaride ilginç özelliklerinden biri, Gotik unsur ve tezyinatın “Doğu”lu biçimlerle birlikte kompoze edilmeleridir. Bu, o devirde Gotiğin, İspanya Müslümanlarının Avrupa'ya aktarmış olduğu bir estetik olduğuna dair inançtan kaynaklanmaktadır. Bu yorumlar XVIII. yüzyılda başlamış, XIX. yüzyılda Endülüs'teki İslam mimarisinin incelenmeye başlamasıyla dallanıp budaklanmıştır. Bu tezi XIX. yüzyılda en erken öne sürenlerden biri de Alexandre de Laborde'dur (*Monuments de la France classés chronologiquement et considérés*

Montani Efendi'nin ve yardımcıları Marie de Launay ile Bogos Şaşıyan'ın biçimsel ve ideolojik altyapısını kurduğu Milli Mimari Rönesansı fikri, zaman içerisinde Oryantalizm'in eklektik fantezilerinden mümkün merteye arındırılarak, XX. yüzyılın başında özellikle Kemalettin ve Vedat Bey'lerin öncülüğünde tutarlı bir üsluba kavuşturulmuştur. Bu üslubun sabit bir biçimcilik olarak değil, milli ve tarihi mimarının araştırılmasıyla ve nazariyesine vakıf olunmasıyla beraber meydana getirilmesi gereken bir ülkü olarak kabul edildiği, Mimar Ahmed Kemalettin Bey'in şu ifadesinden anlaşılabilir:

Asar-ı mevcudiyi (mevcut eserleri) en büyüğünden en küçüğüne kadar kaffe-i teferruatıyla mütalaa ve tetebbu ederek mesalik-i mimariyenin (mimarlık mesleğinin) kavaid ve nazariyatına daha ziyade vukuf hasıl eylemek (kavrayabilmek) ve yeni yeni usul ve kavaide destres (muvaffak) olmak kabildir.¹⁷

O günlerde “Milli Mimari Rönesansı”, bugün ise “I. Milli Mimari Akımı” olarak nitelendirilen bu tarihselci üretim, hem İttihat ve Terakki idaresinin hem de Ankara'daki yeni idarenin ilk on yılının resmi mimari üslubu olmuştur. Ancak milli kimliğin Batılı referanslara göre tanımlanmaya başladığı ve mimari üslubun da bu kimliğin bir göstergesi olarak görülmesinin kurumsallaştığı bu dönemin ardından, kimlik tanımıyla ilgili değişimler, tabii olarak mimari üslubun değişimini adeta zorunlu hâle getirmiştir. İlk bakışta *Usûl-i Mimâri* ile başlayan mimari yazınıyla, Osmanlı-Türk mimarisinde nazari bir altyapının oluştuğu düşünülse de, nihayetinde kültürel ideolojik tavrını sürekli olarak Batılı referanslara göre belirleyen Türk toplumunda mimari düşünce, biçimlerle değişken anlamlar arasında sembolik bağlar kurma düzeyinde, biçime dayalı bir söyleme dönüşmüştür. Dahası, bu biçime dayalı söylemin nazari altyapısının eksikliği, yani onun içerik sorunu, mimari edebiyatında hem ihmal edilmiş hem de biçime (*form/zarf*) dayalı söylem, içeriğin (*content/mazruf*) ta kendisi olarak sunulmuştur.

III. Türk Mimarisinde Biçime Dayalı Söylem: “Milli” Mimari ve “Rasyonel” Mimari Karşıtlığı

Sembolik retoriğin Türk mimarlığında yer tutmasındaki kritik an, “milli mimari” tarzının terk edilmesi sırasında, yerine ikame edilmek istenen Modern mimariyi desteklemek amacıyla, diğer birçok alanda olduğu gibi mimari için de ekseriyetle sembolik karşılıkları olan bir değerler sisteminin yaratıldığı 1930'lar-

sous le rapport des faits historiques et de l'étude des arts, 2 cilt, Paris: Joubert, 1816). Bu tezin Osmanlı mimarı tarafından benimsenmiş olduğuna dair delili, Mimar Kemalettin'in bir yazısında bulabiliriz: Bkz. “Mimari-i İslam”, İlhan Tekeli & Selim İlkin, *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, Ankara, Şevki Vanlı Vakfı Yayınları, 1997, s. 34.

17 Bkz. İlhan Tekeli & Selim İlkin, *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, Ankara, Şevki Vanlı Vakfı Yayınları, 1997, s. 47.

dır. İlginç olan, Türk mimarlık yazınının aynı sembolik değerler sistemine uygun biçimsel retorüğünde, biçime dayalı sembolik düşünce “milli mimari” tarzına atfedilirken, onun hilafına benimsenen “asri” ya da “yeni” mimari, “rasyonel” bir mimari tarzı olarak tanıtılır. Mesela dönemin şahitlerinden mimar Behçet Ünsal, “milli mimari” tarzının daha çok bir cephe mimarisi olduğunu ve planda neyin Türk olduğunun tespit edilemediğini belirtir.¹⁸ Ünsal’ın bu itirazı, cephelerin, verili işleve en uygun şekilde tasarlandığı için “rasyonel” olan plan düzlemlerinin içinden meydana getirildiğine inanılan ve Akademik “fasadizm”in karşıtı olduğu varsayılan modern tasarım mitosundan kaynaklanır. “Sembolik cephecilik” ile “rasyonel plancılık” arasında kurulan bu katı karşıtlığın, aslında Modern Mimari Hareketi’nin, Akademik geleneğin oluşturduğu mimariye karşı, seri üretim nesnelere karşı mülhem yeni bir estetik anlayışı oluşturma söyleminin bir parçası olduğu malumdur.¹⁹ Halbuki, Akademik geleneğin XIX. yüzyıldaki en güçlü temsilcisi olan Paris’teki Ecole des Beaux-Arts’da bile, bir yapının dışının içinden doğması gerektiğinin savunulduğu biliniyor.²⁰ Öyleyse, Modern Hareket’in “rasyonel plan” kavramına yaptığı vurguyu işlevselliğin yanısıra, bir kompozisyon olarak planın, Klasik değil, Modern estetiğın izlerini göstermesi şeklinde yorumlamak mümkündür. Nitekim, Bozdoğan’ın gösterdiği gibi, Mimar Kemalettin’in içinde bir sinema da bulunan Ankara Vakıf Apartmanı’nda planın “rasyonel” olmayan bir yönü yoktur; öyleyse özellikle Türk mimarlık söyleminde “rasyonel” olarak ifade edilenin “tarihi” (geçmiş/geri) değerlerin zıddı olan “modern” değerlerin (asri/ileri) temsil ettiği sembolik bir göstergeler bütünü olduğu iddia edilebilir.

Modern mimarinin doğrudan ilerlemeyi (ve dolayısıyla rasyonaliteyi) temsil ettiği bu söylem için, “milli mimari” fikriyatında ilerliliğın başlıca şartı olan “ait olunması gereken tarih”, açıkça geride kalmış ve ileriye giderken ayak bağı olan gereksiz bir şeydir. 1930’da *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde çıkan “Yeni Mimari” başlıklı yazıda, Yeni Mimari’nin “rasyonalizm”, “işlevsellecilik” ve “simenarme” (betonarme) şeklinde özetlenen üç temel niteliğının olduğu belirtilir. Yazara göre “genç mimarlar artık eski zihniyet ve ananeleri

18 İnci Aslanoğlu, *Erken Dönem Cumhuriyet Mimarisi*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, 1980, s. 15.

19 Bu konuyu doğrudan ilgilendiren en tanınmış eser için bkz. Le Corbusier, *Vers Une Architecture*, Paris: Flammarion, 1996 (1923).

20 1839’da Paris’teki Ecole des Beaux-Arts’da Mimari Nazariyat dersinin açılış konuşması sırasında Louis-Pierre Baltard, bir “kılıf” olarak tanımladığı cephelerin planların yanında ikincil unsurlar olduğunu belirtmiştir: “à ces observations, j’ajouterai que les dessins des façades, des dehors des édifices, ne sont que les parties secondaires d’une composition; que ces façades ne sont que les revêtement, que l’habit de l’édifice, qu’elles ne peuvent être données que par les combinaisons organiques résultant d’une bonne distribution intérieure, et de la formation d’un bon plan; car les façades elles-mêmes ne résultent que de la correspondance des baies des murs de refend, et des différent milieux qui peuvent être prolongés jusqu’aux murs extérieurs.” Louis-Pierre Baltard, *Discours d’ouverture du cours de théorie d’architecture*, Paris: Ecole Royale des Beaux-Arts, 1840, s. 12.

kırarak hakikate doğru yürümektedirler”.²¹ Benzer bir şekilde, 1933’de *Mimar* dergisinde Mimar Behçet ve Bedrettin imzalı olarak yayınlanan bir yazıda, yeni dilde, yeni harflerde ve yeni tarih anlayışında olduğu gibi yeni Türk sanatı ve mimarisinde de inkılâp yapmak gerektiği öne sürülür. Yazıda ayrıca, Osmanlı mimarisinin “tarihte kaldığı”, bu sebepten dolayı kubbeli biçimleri, bitkisel motifli süslemeleri ve çinileri terk eden Türk mimarlarının “rasyonel” bir yolu takip etmeye başladığı savunulur.²² Behçet Ünsal yıllar sonra dönemi değerlendirirken, tarih ve medeniyet arasında kurulmuş sembolik retoriğe uygun şekilde, “rasyonel” mimariyi, ülkenin içinde bulunduğu “Ortaçağ görüntüsünü” değiştirmek için bir girişim olarak nitelemiştir.²³ Modern mimarının bir gerilik olarak addedilen geçmişe (tarihe) hiç bakmadığı, bir sıfır noktasından ileriye doğru hareketi ifade ettiği düşüncesi, onun inkılâpları temsil eden sembolik bir dil olarak kabul edildiğini açıkça gösterir.

Yeni Türk mimarisinde rasyonalitenin teknik olmaktan çok sembolik bir içeriği olduğu, sembolik içeriğin biçimler üzerine inşa edildiği ve bu sembolik inşanın mimarının inşaat rasyonalitesiyle çeliştiği, dönemin Modernist mimarlarının betonarme tekniğiyle ilgili bazı ifadelerinden de anlaşılabilir. Betonarme, ilk olarak XIX. yüzyılın sonunda binalarda kullanılmaya başlanmış olan, ama asıl önemini Modern mimarının estetiğini mümkün kılmasından alan bir yapı tekniğidir.²⁴ Ancak, hemen her şekli alabilen betonarme strüktürlerin Modern mimariden önce, klasik üslubun çağdaş yorumlarında kullanıldığı da bir gerçektir.²⁵ Betonarme tekniğini yeni bir estetiğin malzemesi yapan, meşhur *Bir Mimariye Doğru (Vers Une Architecture, 1923)* adlı metnin yazarı olan Le Corbusier’dir. Le Corbusier’nin betonarme tekniğinden doğacak mimari için belirlediği beş temel ilkesinden biri de, artık mümkün olan düz döşemelerden müteşekkil “çatı bahçeleri”, yani teras-çatılardır (*toit-jardin*).²⁶ Bu o kadar önemli bir estetik ilkedir ki, pratik içeriği (artık binaların

21 “Yeni Mimari”, *Hakimiyet-i Milliye*, 1930; alıntı: Sibel Bozdoğan, “Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış”, Sibel Bozdoğan & Reşat Kasaba (haz.), *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998, s. 118. Bu arada son dönem Osmanlı ve ilk dönem Cumhuriyet yapılarının “milli mimari” tarzının da çoğunlukla betonarme strüktürleri olduğunu hatırlatmak gerekir.

22 Mimar Behçet ve Bedrettin, “Mimarlıkta İnkılâp Mimarisi”, *Mimar*, 1933, sy. 8, s. 265.

23 Behçet Ünsal, “Fikir Hareketleri ve Cumhuriyet Mimarlığımıza Dair”, *Arkitekt*, 1976, sy. 1, s. 39.

24 Avrupalı mimarlar, XIX. yüzyılın neredeyse tamamında yeni bir mimari üslubun nasıl olabileceğini tartışılırken, bazıları bunun için yeni bir yapı malzemesinin gerekli olduğunu düşünmüşlerdir. Mühendislerin elinde inanılmaz yapılara dönüşen demirin yeni mimarının malzemesi olacağı düşünülürken, ilginç bir şekilde bu rolü XX. yüzyılın başında betonarme üstlenmiştir. Üslup ve malzeme arasındaki ilişkinin tartışması için bkz. Harry F. Mallgrave (haz.), *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, Santa Monica: The Getty Center, 1992

25 Betonarmeyi geleneksel mimari kültürünü modernleştirmek amacıyla kullanan mimarların arasında en tanınmış Auguste Perret’dir.

26 Le Corbusier, bu kitabında yeni mimarının hemen her ilkesini ele almışsa da, teras-çatının

yerden çaldığı bahçeleri, aynı binaların tepesinde gerçekleştirebilecek olmamız) olmasa bile Modern bir yapı, onsuza asla düşünülemez.²⁷ Modern mimarinin bu temel özelliği, çoğu klasik “monümental” özellikler taşıyan “Orta Avrupa Modernizmi”ni yansıtan Ankara’nın kamu yapılarında çatıları gizlemek yoluyla ihmal edilebilmiştir. Ancak “gerçek” Modern mimarinin özelliklerini keşfeden bazı mimarlar, teras-çatıların inşa edilmesi için 1931 yılında *Mimar* dergisinde çıkan bazı makalelerde küçük çaplı bir kampanya başlatmışlardır. Betonarme mimarinin ilkelerini Le Corbusier’den değil de, onun bir takipçisi sayılabilecek André Lurçat’dan aktaran Samih Saim, yeni mimarinin sütunlar üzerinde yükselen (*pillar-pilotis*), serbest cephe (*façade libre*) ve çatı bahçelerine (*toit-jardin*) sahip bir mimari olarak tanımlar.²⁸ Bir sonraki makalesinde Saim, teras çatıların lüzumunu ilginç bir şekilde çağdaş görsel algılamada meydana gelen bir değişime bağlar: Eskiden evler aşağıdan bakan gözler tarafından algılandığından, kırma çatılar güzel bir görüntü oluşturmaktaydılar; ancak günümüzde binalar uçakların vasıtasıyla gökyüzünden izlenildikleri için, bunlar artık güzel olarak algılanmamaktadır.²⁹ Burhan Arif ise, teras-çatıların inşa etmek için gerekli malzemelerin bulunmasında sıkıntı çekildiğinden dolayı, Türkiye’de çağdaş mimarinin mahalli bir görüntü arzettiğinden yakınır.³⁰

Modern mimari estetiğini kamu yapılarıyla topluma hızla benimsetme çabalarının birden bire akamete uğraması birçok nedenle izah edilebilir;³¹ ancak belki de en güçlü etken, Almanya’nın Türk seçkinleri için hâlâ en önemli medeniyet örneğini teşkil etmesidir.³² Nitekim bu ülkede “dejenere” Modern sanatın reddedilmesi ve milli medeniyete özgü arayışlara gidilmesi, Türkiye’de

da dâhil olduğu beş temel ilkeyi konferanslarında sürekli anlatmış ve bunları 1927’de Stuttgart’taki Weissenhof-siedlung için inşa ettiği bina vesilesiyle bir kitapçıkta yayınlamıştır.

27 Kırma çatı, hem pitoresktir, hem de tam anlamıyla tabiatın şekillendirmesine maruz bırakılan bir mimariye aittir. Teras-çatılar, hem tabiata üstün gelen teknolojiyle, hem mühendislik ürünü nesnelerin estetiğiyle hem de Modern resmin perspektif derinlik ve figüratif anlatı karşıtı duruşuyla ilişkili olan ve bu açıdan Modern mimarinin arkasındaki dünya görüşünü özetleyen bir unsurdur. Le Corbusier’nin mimarisinin tabiatla olan değişken ilişkisi için bkz. Mohsen Mostafavi & David Leatherbarrow, *Zaman İçinde Mimari: Binaların Yaşamı ve Yaşlanması Üzerine*, çev. Yusuf Civelek, İstanbul, Ötügen Yayınları, 2005.

28 Samih Saim, “Bugünkü Mimari Telakkiler”, *Mimar*, 1931, sy. 1, s. 85. Le Corbusier’nin meşhur beş ilkesi; sütunlar üzerinde yükseltilmiş kütle (*pillar-pilotis*), serbest cephe (*façade libre*), çatı bahçesi (*toit-jardin*), serbest plan (*plan libre*) ve yatay penceredir (*fenêtre-en-longueur*).

29 Samih Saim, “Yeni Unsurlar”, *Mimar*, 1931, sy. 2, s. 135.

30 Burhan Arif, “Türk Mimarisi ve Beynelmül Mimarlık Vasıfları”, *Mimar*, 1931, sy. 2, s. 365.

31 Modern mimarinin estetiği hızla benimsenirken, genel olarak modern sanatın avangard unsurlarından uzak durulması, Türk kültüründe estetik meselesinin görünenden daha karışık olduğuna delalet eder. Nitekim 1930’ların resim ve heykel sanatındaki bütün üretimi, Avrupa avangardından çok Doğu Bloku’na özgü klasisizme yakındır.

32 Alman mimarisi sergisi için Türkiye’ye gelen Paul Bonatz’ın, burada kalarak milli üslubu teşvik etmesi, buna örnek verilebilir.

hemen yankı bulur.³³ Bu üslup da devlet eliyle desteklenerek kısa zamanda yine yönetimdeki bazı seçkinlerin kafasındaki çağdaş kültür ve medeniyet modelinin sembolüne dönüşür. Zaten bu cereyanın belki de en önemli mimarı olan Sedat Hakkı Eldem, “tarz-ı mimari”nin her millete has olmasının ve bunun devlet tarafından desteklenmesinin lüzumunu ifade eder.³⁴ Mimarının artık çok önemli bir kültürel sembole dönüştüğü ülkede, daha dün Avrupa’nın modernizmi her şeyden üstün tutulurken, mesela Aptullah Ziya Kozanoğlu’na göre, bütün yabancı akımlardan uzak durulmalıdır.³⁵ Milli mimari ile Modern mimari arasında çok kuvvetli bir sembolik zıtlık teşkil edilmiş olduğu bu ifadeden iyi anlaşılabilir. Bu zıtlığın ağırlığı sebebiyle ne milli mimari kavramının ve üslubunun Batı’dan geldiği, ne de bu cereyanın Almanya’dakinin aksine, şeklen dahi olsa “milli”liğinin su götürür olduğu fark edilebilmiştir. Aslında, bugün II. Milli ya da II. Ulusal Mimari Akımı olarak tabir edilen cereyanın belki de en uzak durduğu şey yabancı cereyanlardan ziyade, Oryantalizmi dikkatle süzgeçten geçiren son Osmanlı mimarlarının “milli” olarak tespit etmiş oldukları bazı unsurlardır. Öyle ki, kendilerinin kazanmış oldukları Anıtkabir yarışması hakkında yazan Emin Onat ve Orhan Arda, modern Türkiye’nin kurucusunun mezarını tasarlarırken, türbe gibi Osmanlı ortaçağını hatırlatan İslami motifleri kullanmayı düşünmediklerini, zaten Türk tarihinin Sümerlere, Hititlere kadar uzandığını belirtirler.³⁶ Sedat Hakkı Eldem’in domestik yapı kültürüne yönelmesinde de aynı seküler saiklerin olduğu aşikârdır.³⁷

Bu yeni tarz Cumhuriyetçi sentez anlayışı, her ne kadar mimaride tekrar milli kültürel köklerden ilham almayı destekliyor gibi görünse de, aslında hem Modernizmin iyimser, ütöplast yönünden hem de daha önceki Türk-İslam kültürü ile Batı-Medeniyeti arasında sentez yapma arayışından “uzak durduğu” için, yine de dışlayıcıdır. Hatta, bu yeni sentez arayışında, özellikle yeni tarih anlayışı sebebiyle, neyin milli olduğu neyin olmadığı konusunda kafa karışıklığı yaşandığı söylenebilir. Mesela bu cereyanı Türkiye’de teşvik eden Alman mimar Paul Bonatz’ın Anıtkabir’i Türk milli mimarisi tarzında bir yapı olarak görmesi herhalde mümkün değildir. Aslında, Şevki Balmumcu’nun 1933’teki uluslararası bir yarışmayı kazanarak inşa etmiş olduğu Modern üsluptaki Sergievi binası 1946’da Paul Bonatz tarafından Opera’ya çevrilirken, bazı tez-

33 Bonatz, Nasyonal-Sosyalist ideolojiye uygun bir şekilde Uluslararası Modernizmi “kültürel dejenarasyon” olarak tanımlar. Paul Bonatz, “Yeni Alman Mimarisi II”, *Arkitekt*, 1943, sy. 137-138, s. 119. *Arkitekt*, daha önceki *Mimar* adıyla çıkan derginin yeni adıdır.

34 Sedat Hakkı Eldem, “Yerli Mimariye Doğru”, *Arkitekt*, 1940, sy. 5-6, s. 69.

35 Aptullah Ziya Kozanoğlu, “Sanatta Nasyonalizm”, *Mimar*, 1934, c. 4, sy. 2, s. 51-54; nakleden: Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002, s. 4.

36 Emin Onat & Orhan Arda, “Anıt-Kabir”, *Arkitekt*, 1954, c. 24, s. 57-58.

37 Eldem’in Onat ile beraber gerçekleştirdikleri İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi binasında, “Türk evi” imgesi kadar, mekânsal düzenlemede antik Roma havası da dikkati çeker.

yinat unsurları, çepeçevre bir saçak, mukarnaslı sütun başlıkları olan bir sundurma vs. eklenerek “Türk milli tarzına uygun bir hâle” dönüştürülmesi, herhalde mimari tarihimizin en ironik vakalarındandır. Balmumcu’nun yapısı, o dönemde özellikle Alman mimarlardan fırsat bulamayan Türk mimarının Modern mimariyi yapabilirliğinin ispatı olarak algılanmışken,³⁸ 10 küsur yıl sonra bir Alman mimarının, Türk mimarının bu alamet-i farika yapısını, ona “Türk tarzı” vermek için (hem de bir operada!) bozması, mimarının bu yıllarda da üzerinde kültürel ideolojik çatışmaların oynandığı sembolik bir sahne olduğuna dair güzel bir örnektir.

Modern mimariyi adeta bir ideoloji gibi yayanların rasyonellik üzerine bütün ısrarlı vurgularına rağmen bu yeni Batılı üslup, içi doldurulamayan bu kavramla anılmak yerine günlük dilde (ve nerdeyse bütün mimarlar arasında) temel biçimsel özelliğine göre, yani “kübik mimari” tabiri ile anılmıştır. Rasyonelliğin, zaten 1940’ların “ulusal” mimari terminolojisinin bir parçası olduğu söylenemez. Buradan hareketle, “rasyonel” kavramının, yine bir şeyin zıddı olarak, yani tarihten gelen “milli” ya da “ulusal” göstergelerle hissi bağlar kurulmaması olarak algılanmış olduğu sonucunu çıkarabiliriz. 1950’lerin “rasyonel-geometrik” mimarisi ise, yine aynı biçimci söyleme benzer bir şekilde “kaset cephe” mimarisi olarak tabir edilmiştir. Ancak İstanbul’da inşa edilen Hilton Oteli ile başladığı kabul edilen 1950’lerin Uluslararası Üslup (*International Style*) mimarisini gerçekleştiren mimarların, daha önceki Cumhuriyet dönemlerinin aksine, mimari üretimde özel sektörün patronajının artması sebebiyle daha fazla üretim yapma imkânına sahip olmalarına rağmen, mimari hakkında çok az söz söylemiş olmaları dikkat çekicidir. Bu durum, ileride de bahsedileceği üzere, bu dönemden sonra Türk mimarisinde biçime dayalı sembolik kurguların benimsenmesinde kültürel-ideolojik insiyakin azalmasına yorulabilir.

IV. Türk Mimari Tarihi Edebiyatında Biçime Dayalı Söylem

Bütün bu gelişmeler sırasında, dünyada Modern mimarının tarihi yazılırken, Türkiye’de de Modernizmin geçmişinin değerlendirilmeye başladığı görülebilir. “Modern Türk mimari tarihi 1960’ların sonundan itibaren yazılmaya başlamıştır” demek abartı olmaz. Bu tarihten 1980’lerin sonuna kadar Türk mimari retoriğinde “rasyonel” tabirinin kullanıldığı söylem, bu tabire yüklenen mana bakımından çok kaba olarak iki grupta toplanabilir. Bu iki grup arasındaki temel farkın, bu tabirin ya 1930’lardaki manasına sadık olarak kullanılmasından, ya da sanat ve mimarlık tarihine mal olduğu farz edilen

38 Burhan Asaf, Sergievi yarışmasının, Türk mimarının Yeni Mimariyi yapabileceğinin delili olduğunu söyler. “Bizim Mimarlarımız ve Bizim Mimari”, *Mimar*, 1934, sy. 9, s. 241. Behçet Ünsal, Falih Rıfkı Atay’ın genç Türk mimarlarının yetkililerin gözünde yabancıların yaptıklarını barmaktan aciz görüldüğünü ifade ettiğini belirtir. Ünsal, *a.g.e.*, 1976, s. 39. Sergievi yarışmasının bu gibi baskılar neticesinde gerçekleştirildiği düşünülebilir.

estetik bir tabir olarak kullanılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Yine de bu tür soyut kavramların hiçbir zaman sarih olmadığı, dolayısıyla Türk mimari tarihini ele alan kalemlerin farklı zamanları veya meseleleri değerlendirirken bu kavramı ele alışlarında nüanslar olduğu göz önüne alınmalıdır.

1930'ların "rasyonalitesi"ne sahip çıkan birinci grup içerisinde Modern mimari tarzının "rasyonel" bir yaklaşım olduğunun ısrarla altını çizenler dahi, yeri geldiğinde meselenin biçimlerle ve sembollerle olan ilişkisini açıkça belirtmiş, ama Modern mimarinin içerikten yoksun bir biçimcilikle (formalizm) anılmasına sebep olacak değerlendirmelerden dikkatle sakınmışlardır. Yukarıda açıkça ortaya konduğu gibi, hızla benimsenmek istenen yeni mimarinin içeriği, "rasyonellik" kavramıyla doldurulmaya gayret edilmiştir. Nitekim, konunun tarihini ele alan mimari edebiyatında dahi, meselelerin dönemin mimarlarıyla aynı sembolik göstergeler üzerinden değerlendirildiği görülebilir. Örnek vermek gerekirse, Üstün Alsaç, Ziya Gökalp'in jüri üyesi olduğu 1927'deki Türk Ocağı mimari yarışmasında, "milli mimari" tarzının devletin resmi mimari üslubu olarak benimsenmesini, yeni bir milli bilinç aşılanmaya çalışılan Türk toplumunda "sembolik değerlere" ihtiyaç duyulması olarak yorumlar.³⁹ Buna mukabil, Alsaç'a göre her alanda yapılan reformların bir sonucu olan 1930'ların Modern mimarisi, "rasyonel"dir. Dahası, Modern mimari sayesinde, Türk mimarlık düşüncesi sembolik meselelere takılmayı bırakıp, Avrupa standardına ulaşmıştır.⁴⁰ Halbuki, Modern Cumhuriyet Mimarisi'ne duygusal bir bağlılıkla yaklaşan İnci Aslanoğlu'nun 1930'larda Milli Mimari'nin "rasyonel-işlevselci mimari" ile değiştirilmesini, "milli üslubun çağdaş biçimlerle değiştirilmesi" olarak yorumlaması, aynı "sembolik değerlerin" yeni mimari için de geçerli olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.⁴¹ Kaldı ki, Aslanoğlu'na göre Türkiye'deki Modern mimari uygulamalarının biçimciliği, bazı yapılarda görülen Batı'nın Klasik Mimari dilinden kalan "monumentalizm"le, yani hâlâ atlamamış bazı tarihi imge kalıntılarıyla sınırlıdır; bu kalıntılardan muaf olan saf Modernist uygulamalar ise sadece "işlevselci-rasyonel"dir.⁴² Bu yaklaşım, Cumhuriyet dönemi Türk mimarisi üzerine en yakın zamanda yazılmış Şevki Vanlı'nın kitabında da aynen benimsenmiştir.⁴³

Aslında 1930'larda mimarideki değişim rüzgârlarının önemli derecede biçim diliyle ilgili olduğu ve bu dilin kültürle ilgili diğer pek çok şeyde olduğu gibi sembolik bir değeri olduğunu -dolaylı yoldan da olsa- ifade edilmiştir. Bu

39 Üstün Alsaç, *Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi*, Trabzon: KTÜ Yayını, 1976, s. 16.

40 Alsaç, *a.g.e.*, s. 20.

41 Aslanoğlu, *a.g.e.*, s. 181.

42 Aslanoğlu, *a.g.e.*, s. 33.

43 Şevki Vanlı, *20. Yüzyıl Türk Mimarlığı*, Ankara: Şevki Vanlı Vakfı Yayını, 2006.

sayede, 1920'lerin sonundan itibaren, özellikle yabancı mimarlar istihdam edilerek önemli kamu yapılarında uygulanan “yeni mimari”nin temel vazifesinin “devrimin mimarisi”ni ortaya koymak olduğu açıkça belirtilmiştir.⁴⁴ İlhan Tekeli'ye göre Avrupa'dan gelen Modern mimari, “ulusal” bir mimari fikrine dayanmaması sebebiyle daha kolay benimsenmiştir. Ziya Gökalp'ın “kültür-medeniyet” ikiliğinin sentezine dayalı ideolojisinin yerini alan Güneş-Dil Teorisi ve Türk Tarih Tezi sayesinde Osmanlı biçimlerinden alıntılama ihtiyacı kalmayan Türk mimarisinin ve onun temsil ettiği Türk kültürünün, Batı'nın temsil ettiği çağdaşlığa yaklaşmasının önündeki tarih engeli kalkmıştır.⁴⁵ Tekeli, 1930'larda ortaya çıkan yeni tarih ve kültür muhasebesinin, 1940'larda yeniden yeşeren “milli mimari” cereyanını da belirlediğini, onu daha çok domestik yapı kültürüne yönelterek ve Osmanlı-İslami biçimlerinden uzak tutarak sekülerize ettiğini de belirtir.⁴⁶ Her ne kadar meselenin asli yönü olan sembolizmi açıkça ortaya koysa da, bu tespit, biçime dayalı sembolik retorik, Türk tarih ve kültür anlayışında bilinçli bir değişim yapmanın işlevsel ve “rasyonel” bir yönü olduğuna dair bir okuma sezilebilir. Nitekim Tekeli gibi Yıldırım Yavuz'a göre de, devrim yapanlar için Osmanlı imgesinin kabul edilemez bir şey olması, mantıklıdır.⁴⁷ Kısacası mimarinin sembolik işlevinin kabul edildiği mimarlık yazınında, Türkiye'deki Modern mimari sürecinin içerikle ilgili meselesinin nazari yönden eksikliğini, dolayısıyla meselenin kaba sembolizme indirgenmiş olmasının hiç eleştirilmemesi manidardır.

1920'lerin sonlarına kadar devam eden Milli Mimari'ye karşı Modernist edebiyatın benimsemeyici bakışı düşünüldüğünde, biçimsel olarak anti-Modernist görünen bu yeni cereyana karşı görece bir olumlamanın, Tekeli'nin ima ettiği gibi sekülerleşmiş bir milli mimari (yani “ulusal” mimari) görüntüsünden kaynaklandığı söylenebilir. Nitekim, Üstün Alsaç'a göre bu cereyan (II. Ulusal Mimarlık), öncelinden (I. Ulusal Mimarlık) farklıdır; çünkü eskisinde anıtsal Osmanlı-Türk mimarisinin unsurları sembolik düzeyde kullanılmışken, yenisinde “geleneksel Türk sivil” mimarlığı “ulusalcılığın kaynağı olarak”

44 Örneğin, Somer Ural, “Türkiye'nin Sosyal Ekonomisi ve Mimarlık: 1923-1960”, *Mimarlık*, 1974, sy. 1-2, s. 23.

45 İlhan Tekeli, “The Social Context of the Development of Architecture in Turkey”, *Modern Turkish Architecture*, Renata Holod & Ahmet Evin (haz.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984, s. 16.

46 Tekeli, *a.g.e.*, s. 20.

47 Yıldırım Yavuz, “Finding A National Idiom: The First National Style”, *Modern Turkish Architecture*, Renata Holod & Ahmet Evin (haz.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984, s. 65. Halbuki Mussolini İtalyası'nda birbirinden farklı birçok tarihselci ve “rasyonalist” mimari akımının aynı anda bulunduğu ve bunların rekabet içerisinde olduğu düşünüldüğünde, olayların gelişiminde makul nedenler aramadan önce, Türkiye'ye has katı zıtlıkların eleştirisi gerekir. Bkz. Diane Yvonne Ghirardo, “Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building”, *Journal of Society of Architectural Historians*, 1980, c. 39, sy. 2, s. 122.

alınmıştır.⁴⁸ Yeni “ulusal” mimarinin eskisinden farkı da, rasyonel-fonksiyoncu ilkelerin geçerli olmasıdır.⁴⁹ Alsac’ın bu cereyanda Modernizmden sapma olarak gördüğü tek eleştirel taraf, onda “duygusal-biçimci” yönün ağır basmasıdır.⁵⁰ Halbuki İlhan Tekeli’nin de tespit ettiği gibi, “geleneksel Türk sivil mimarisi”, bu cereyanın farklı ilham kaynaklarından sadece bir tanesidir.⁵¹ Zaten Anıtkabir (Emin Onat & Orhan Arda), Devlet Demiryolları Genel Müdürlüğü (Bedri Uçar), Ankara Fen Fakültesi (Emin Onat & S. H. Eldem) New York Uluslararası Fuarı Türk Pavyonu (S. H. Eldem) gibi dönem yapıları kıyaslandığında, “Türk sivil mimarisi”nin aslında kısıtlı bir kaynak olmakla beraber, bu devre atfedilen ulusalcığın sembolü yapılmış bir imge olduğu anlaşılır.

Biçim-içerik meselesini doğrudan Batı kaynaklı değişken dünya görüşlerinin sanata yansması olarak gören ikinci grupta, Modern mimaride biçim ile içerik arasındaki sembolik ilişkinin Modernizmin ilerlemeci özünün bir parçası olduğu, dolayısıyla Modernizmin biçimsel yanının onun nazari yanının tabii bir sonucu olduğu fikri -örtük olarak- hâkimdir. Modernist biçimsel söylemi Türk mimarlık camiasına özetleme gayretinde olan Enis Kortan’ın, bu amaç doğrultusunda Modern mimaride biçimin “geometrik”⁵² olmasını rasyonalitenin hem temel bir göstergesi hem de asli bir bileşeni olarak yorumladığı da görülebilir. Kortan’a göre, Le Corbusier gibi Modernist öncülerin de fark ettikleri gibi, tarihinin görece “aydınlanmış” dönemlerinde, mesela Antik Yunan’da, Rönesans’ta veya Aydınlanma çağı Fransa’sında mimariye “rasyonel-geometrik” biçimler hâkim olmuştur.⁵³ Ancak ilginç bir şekilde, Kortan 1950’lerden sonra Modern mimaride ortaya çıkan ve eğrisel biçimlerin estetiğine cevaz veren, içine Le Corbusier gibi eski üstatların da dâhil edildiği yeni cereyanları “irrasyonel ve karşıt geometrik” olarak nitelendirir, hatta bu konuda Bruno Zevi’nin yapmış olduğu “organik-inorganik” zıtlığına dayalı genellemeden de bahseder. Kortan’ın “rasyonelliği” tamamen biçime indirgedikten sonra, bir de mimarlık tarihinde sürekli tekerrür eden “akılcılık”tan doğan Modern mimaride “irrasyonellik” görmesi, ilk bakışta bir çelişki gibi görülebilir. Ancak, Kortan’ın Modern mimarinin hem “arkaik dönem” (1920 ve 1930’lar) ve “klasik dönem” (1950’ler) “geometrik” özelliklerini hem de 1950’lerden sonra ortaya çıkan “barok ve manyerist” dönemin “karşıt-geometrik” özelliklerini çağdaş mimarinin eşdeğer parçaları olarak gördüğü,

48 Alsac, *a.g.e.*, s. 34.

49 Alsac, *a.g.e.*, s. 35.

50 Alsac, *a.g.e.*, s. 39.

51 Tekeli, *a.g.e.*, s. 21. Tekeli’ye göre bu cereyanın farklı özellikleri “bölgeselci”, “nostaljik”, “popülist” ve “şovenist” olmak üzere dört ana grupta toplanabilir.

52 Türk mimari söyleminde “geometrik” kelimesi, kare, küp, silindir vs. gibi temel (platonik) biçimlere sahip olmak anlamına gelir.

53 Enis Kortan, *Mimarlıkta Teori ve Form*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, 1992.

onun bu biçimsel karşılığı Türkiye'ye özgü "rasyonellik" ve "millilik" zıtlığı içerisinde ele almadığı unutulmamalıdır.

Aslında Kortan'ın Modern mimariyi okuyuşu, Bülent Özer'in formalist sanat tarihi okumalarından kaynaklanır. Bu okuma, mimarinin temel unsurlarından biri olan biçimin hakkını verse de, mimari biçimin meydana getirilişine birçok karmaşık olgunun müdahil olması sebebiyle, özellikle sınıflandırmalar yapılmaya başlandığında çelişkili sonuçlara neden olur. Nitekim, Kortan'ın okumalarında "işlevselciler" ve "formalistler"den oluşan mimarlar, bazen bu rolleri değiştirmekte, bazen de her ikisi birden olmaktadır. Daha da önemlisi, Kortan'ın özeti verdiği Modern mimarinin "form ve teorisi" üzerine fikir beyan etmiş olan mimarların biçim ve içerik ilişkisi üzerine söylemlerinde ne rasyonelliğe ne de irrasyonelliğe dair bir atıf vardır. Kortan'ın metninde, Modern mimari tarihinin kendi içindeki çekişmelerinin ve çelişkili yönlerinin hiçbirinin, Türkiye'nin 1930'lardaki reformlarla başlayan kültürel ideolojik çekişme ve çelişkilerinde bir karşılığı yoktur. Nitekim Kortan'ın 1950-1970 arasında Türkiye'deki mimarlık hareketlerini incelediği iki ciltlik çalışmasında, daha sonra yukarıda bahsedilen metinde kullanacak olduğu rasyonel-irrasyonel zıtlığını, tamamen Batılı sanat tarihi referanslı olarak, hiçbir kültürel paradigmayı dikkate almayarak kullanılır.⁵⁴ Kısacası Kortan'da sadece "rasyonel" tabiri değil, "irrasyonel" tabiri de biçimsel, estetik değerler üzerine bina edilmiştir; fakat bunlar kültürel içerikten yoksundur. Ancak, Kortan'ın söyleminde, Rönesans'tan itibaren Batı sanatının bir bütün olarak "Modern insan"ı temsil ettiği açıktır.⁵⁵

Kortan gibi Bülent Özer de, mimarinin kültürel ideolojik bir içeriği olmasını Modern mimarinin ruhuna aykırı bulur. Özer, 1940'ların ulusal mimari akımını değerlendirirken, bu akımın kurucuları olan Sedat Hakkı Eldem ve Paul Bonatz'ın mimariyi sadece milli unsurları gösteren bir sembol olarak gördüklerini iddia eder.⁵⁶ Halbuki Özer, böyle bir içerik iddiası olmayan 1950'lerin uluslararası üslubunda, onu "biçimci bir moda" olarak nitelmesine rağmen, bu neviden bir sembolizm görmez.⁵⁷ Dönemin değerlendirmelerinin çoğunda, uluslararası üslubun Türkiye'de bir moda olarak benimsendiği, "gerçek ihtiyaçlardan kaynaklanmadığı" kabul edilir ve dergilerden kopya edilen biçimci bir mimari olarak nitelenir. Hatta, 1920'lerin milli mimarisini "biçimci", 1930'ların Modernizmini ise "rasyonel" bulan Üstün Alsaç ve Mete Tapan gibi bazı yazar-

54 Enis Kortan, *Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi (1950-1960)*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, 1971; *Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi (1960-1970)*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, 1974.

55 "Modern İnsanın tanımında şu üç anahtar sözcük çok önemlidir: Laiklik, teknoloji ve hümanizm." Kortan, *Mimarlıkta Teori ve Form*, s. 19.

56 Bülent Özer, *Rejyonelizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, 1964, s. 70.

57 Özer, *a.g.e.*, s.76.

larla,⁵⁸ Kortan ve Özer bu konuda hemfikirdir. Fakat, Cumhuriyet mimarisinin sembolik içeriğini savunmasına rağmen, Alsaç'ın 1950'lerde "rasyonel-prizmatik" ve "duygusal-organik" olarak iki ana akım görmesi ise, onun kültürel ideolojik bir temele bina edilmiş sembolik içerikten yoksun yeni Modernizmin retorliğini de benimsediğini gösterir. Her ne kadar Uluslararası Üslup mimarisi, çağdaşlaşma hareketlerinin bir yansıması olarak hâlâ kültürel ideolojik bir sembolizmi besliyorduydu da, artık kamudan çok özel sektörün uyguladığı bu Amerikan "şirket mimarisi"nin⁵⁹ içeriğinin 1930'ların ideallerinden farklı anlamlarla yüklendiği, yukarıdaki yazarların gözünden kaçmamıştır. Aslında, 1950'lerin mimarisinin yeni sembolik içeriğinin, uyumlu ya da çelişkili, bütün geçmiş kültürel ideolojik temellerden bağımsızlaşma olduğu, sembolik retorüğün ideolojik yanı tarafından tespit edilmiştir. Ancak, çağa ayak uydurmayı, dolayısıyla Modernist sembolleri her zaman destekleyen çağdaş Türk mimari edebiyatı, geçmişin ve geriliğin bu yeni antitezini yine de desteklerler. Nitekim Alsaç, bu dönemin mimarisini "II. Dünya Savaşı'na yol açmış olan ideolojinin sembollelerinden kurtulma" vesilesi, Tapan ise "liberalizm" mimarisi olarak tanımlar.⁶⁰

V. Sonuç

Türk mimari tarihi edebiyatının genelinde, 1930'ların mimaride gerçek anlamda "Batılı", ilerici ve rasyonel bir çağ yaratmış olduğunun kabul edildiği anlaşılıyor. Ama aslında bu çağda Türk mimarisinde rasyonellik, daha çok "asriliği", yani çağdaşlığı temsil ettiği düşünülen Modern Mimari'yi benimsemek ve geçmişin nostaljisini terk etmek anlamına geliyordu. Halbuki, yukarıda da bahsedildiği üzere, Avrupa'daki mimari edebiyat güçlülükle takip edildiğinden ve oradaki toplumsal meseleler ile benzerlikler zayıf olduğundan, Modern Mimari'nin neden rasyonel olduğunun anlaşıldığına dair bir söylem mevcut değildir. Öyleyse, Türkiye'de Modern Mimari uygulamalarının daha çok rasyonelliği "temsil" ettiği söylenebilir: yani Türk mimari söyleminde rasyonalite, geçmişin şekillerinin, bütün üretim alanlarında olduğu gibi mimarinin de bir sebep-sonuç ilişkisi içerisinde üretildiğinin delili olarak reddedildiği Avrupa toplumlarıyla sembolik bir benzerlik kurmanın anahtar tabiridir.⁶¹ Modern

58 Alsaç, *a.g.e.*, s. 42; Mete Tapan, "International Style: Liberalism in Architecture", *Modern Turkish Architecture*, Renata Holod & Ahmet Evin (haz.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984, s. 108.

59 Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, New York: Random House, 1980.

60 Alsaç, *a.g.e.*, s. 17; Tapan, "International Style: Liberalism in Architecture".

61 Aslında bugün Modern Mimari hareketinin rasyonelliği sembolik olarak ifade etmeye çalıştığı genel kabul görmüştür. Bu hareketin rasyonellikten ziyade, üslupçulukla, hatta psikoseksüel açılımları olan yeni bir "giyim" modasının estetiğiyle ilgili olduğu bile iddia edilmiştir: Bkz. Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995. Modern Mimari'nin üslupçu bir tarafı olması su götürmez; ancak gene de arkasında diğer disiplinlerin rasyonalitesinden esinle oluşturulmuş güçlü bir rasyonel söylem vardır. Burada bahsedilen bu söylemin özümsememiş olmasıdır.

Mimari'nin rasyonalitesini sembolik olarak benimsemiş olan biçime dayalı söylem, "milli mimari" tarzını biçimci, sembolik ve hatta geri bulmuştur. Ancak derinlere inildiğinde, mimariyi nazari bir alt yapıya göre meydana getirme ve geleceği (geçmişin şekilleriyle de olsa) kendine göre biçimlendirme amacı göz önüne alındığında, her iki yaklaşımın da Batılı tarihselci mimari düşüncesinin farklı türevlerinden esinlenmiş olduğu görülebilir.

Mimari söylemi oluşturan mimar ve tarihçilerin, Modernizm'de olduğu gibi Milli Mimari'de de tarihselci ilericilik perspektifi olduğunu fark etmemelerinin, daha çok mimarının sembolik göstergelerine takılmalarından kaynaklandığı iddia edilebilir. Bu söylemde "tarih"le ilgili bütün göstergeler, menfi anlam yüklüdür. XIX. yüzyılda modernleşmeye çalışan Osmanlı toplumunun seçkini için tarih, bir "terakki" fikriyle birlikte anılırken, Cumhuriyet seçkini için daha çok "gerileme" fikriyle ilişkilidir. Buna ilaveten, modernizmin tarihselci tarafı, yani onun bir gelecek ütopyasından, özünde bulunan kaçınılmaz bir değişim zaruretiyle doğmuş olduğu göz ardı edilmiştir. Görece bir tarihsel "sıfır" noktası yaratılarak modernleşme (Batılılaşma) adeta "bir anda" gerçekleştirilmiş, ancak Modernizmin hangi yönde gelişeceğine dair (daha önceki dönemin sentez fikri gibi) hiçbir projeksiyon yapılmamıştır. Böylece, modernitenin gereği olan kapalı olmayan tarihselci bir bakış açısının yoksunluğunda, zamanın "asri"liğinin statik olarak görülmüş olduğu, dolayısıyla 1930'ların ve 1950'lerin modernizminin bu statik zamanın "klasik" üslubu olarak algılanmış olduğu, aksi yönde hareketlerin ise genellikle reddedildiği iddia edilebilir.⁶² Aslında mimariye bu kadar kuvvetli bir sembolik anlam yüklemek ve onu "tarih-üstü" addetmek, Modernite öncesi dünyayı anlamlandıran muhafazakâr Klasik mimari geleneğinin özelliği olduğundan, Modernizm için paradoksal bir durum teşkil eder. Öyleyse, çağdaşlık, rasyonellik ve ilericilik atfedilen bir mimari tarzın üslup özelliklerinin değişmesine bu sebepten dolayı şiddetli bir tepki duyulmuş olduğu da söylenebilir. Sağlam bir nazari altyapı yerine sürekli değişen sembolik referanslara dayalı bir mimari retorik, sağlıklı bir söylem oluşturmasının güç olduğu aşikârdır. Bu yazıda sürekli altı çizildiği üzere, herhangi bir sosyal disiplinde sağlam bir nazariye oluşturmanın yolu, sağlam bir tarih yorumundan geçer. Halbuki, Modernizmin Türkiye'ye yansması tarihle boğuşmayı andırır. Bu boğuşma neticesinde Osmanlı-Türk Milli Mimari denemesinin tarihsel anlamda bir ilericilik ifadesi olduğunun anlaşılabilmesi, "gerilik" sembolü olarak okunması gibi bir tuhaf-lık mümkün olabilmiştir.

Hiç şüphesiz, Behçet Ünsal, Emin Onat ve Orhan Arda gibi mimarların zamanında bahsetmiş olduğu, kökeni Sümerlere kadar giden ve yeni mimarinin

⁶² Türkiye'de Modern Mimari'nin tarihselci düşüncesiyle ilgisinin farkına varılmadığını belirtenlerden biri de Sibel Bozdoğan'dır. Bkz. *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s. 1-15.

örnek alması gereken yeni “Türk Tarihi” tezi, aynı mimarlıkta olduğu gibi, tamamen sembolik değerler üzerine inşa edilmiştir. Bu fantastik yeni tarih yorumu, Osmanlı’nın XIX. yüzyılda benimsemiş olduğu tarihselci dünya görüşüne “karşı” icat edilmiş olup, ne gerçek anlamda tarihselci sâiklerle ortaya çıkmıştır, ne de kalıcı olması amaçlanmıştır; bu icadın asıl işlevi, Osmanlı’nın Batı’dan kendine uyarlamış olduğu ve 1920’lerde de benimsenen tarihselci dünya görüşünü ortadan kaldırmaktır. Biçimin sembolik değeri ile ilgili ince fakat önemli çizginin olduğu yer de burasıdır: Türk-İslam kültürü ve Batı Medeniyeti sentezine dayanan biçimciliğin içerikle ilgili dayanağı, modern bir Türk-İslam medeniyeti yaratma idrakine dayanırken, biçimciliği tamamen Batılılaşma ülküsüne dayanan Türk Modern mimarisinin sembolizminin temel gayesi, mimarinin bu alışılmış içeriğinin reddedilmesi üzerine kurulmuştur. Bu nedenle, Modern mimarinin özü olarak sunulan rasyonalitenin, göstergeleri doğrudan değil dolaylıdır. Yani, Modern mimari söyleminde rasyonalite anlayışının temel içeriğini teşkil eden göstergeleri (seri üretim teknolojisi, mühendislik teknikleri, yeni malzemeler, mekanik tesisat vs.) ile Avrupa’da olduğu gibi doğrudan bir ilişki kuran nazari bir söylem oluşmamış, rasyonalite daha ziyade “çağdaş olmayan göstergelerin zıddı” ile anlamlandırılmıştır.

Batı’da Modern mimari, bir sanayi toplumunun farklı sınıflarına ve hatta modernleşmek isteyen toplumlara hitap eden kapsayıcı (*inclusive*) bir söylem geliştirebilmişken, bunun Türkiye’ye yansması sembolik zıtlık üzerine kurulu dışlayıcı (*exclusive*) bir söylemdir. Elbette ki Batı’da da Modern mimarinin nazariyecileri ve destekçileri, geçmişe ait gördükleri mimari anlayışı dışlamışlardır. Ancak Avrupa ve Amerika’da kentsoylu sınıfların çeşitli unsurları tarafından benimsenen Modern mimarinin söylemindeki bu kendine has öncü (*avant-garde*) cesaretinin, siyasi imaları olsa dahi, daha çok yaşama (*habitation*) kültürüyle sınırlı olduğu, ama Türkiye’de bunun devlet eliyle teşvik edildiği ve aslında topyekûn bir kültür ve medeniyet değiştirme projesinin sembolü olduğu düşünüldüğünde, ilkindeki naif dışlamanın ikincisinde programatik olduğu anlaşılabilir. Aradaki ilk bakışta görünmeyen farkı algılayabilmenin anahtarı, sembolik söylemin incelenmesinde bulunmaktadır. Bu sebeple, Sibel Bozdoğan’ın “Batı-dışı bağlamlarda modern mimari çoğunlukla, modernliğin gerçek maddi ve toplumsal temelini -yani sanayi kentleri, kapitalist üretim ve özerk bir burjuvazi- içermeyen bir temsili oldu” ifadesine katılmamak mümkün değildir.⁶³

1930’ların Modernizminin dışlayıcı mimari söylemi, 1940’ların ulusalçı mimarisinde de, bu sefer yeni ve fantastik bir tarih yorumuyla, aynen belirmiştir. Bu dışlayıcı söylem o kadar belirleyicidir ki, kendi yavrularını bile yutabilmiştir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, Sergievi’nin bir Alman tarafından

63 Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, s. 22.

“Türk milli mimari tarzına uygun” bir opera binasına dönüştürülmesi, bu dışlayıcı mimari söylemin değişken ulusal kimlik sembolizmine paralel olarak kolayca ve çelişkili bir şekilde değişebildiğini göstermektedir. Ancak bu kadar açık ve çarpıcı bir gerçeğin Türk mimari edebiyatında hiç ele alınmamış olması, bu söylemin sürekli tekerrür eden çelişkileri ifşa etmekten özellikle uzak duran, sanki belli bir tezi (Modernizm ve Batılılaşma) olumlamak, belli bir antitezi ise (Türk-İslam kültürü ve Batı medeniyeti sentezi) olumsuzlamak gibi örtük bir vazifesi olduğu intibamı vermektedir.

1940’ların “ulusal” mimari tarzı, bu tarzın Batı’daki destekçilerinin II. Dünya Savaşı’nda mağlup olmasıyla aniden ortadan kalkmıştır. 1950’lerden itibaren Yüksek Modernizm’in “Uluslararası Üslup” adı altında bütün dünyada artık tartışmasız olarak benimsenmesinden dolayı, mimari söylem Modernizmin yeni alt-akımlarının takip edildiği, tamamen biçime dayalı bir içerik geliştirmiştir. XX. yüzyılın başından itibaren, 1950’li yıllara kadar Batı’dan mülhem tarihselci ve ilerlemeci bir dünya görüşüne uygun olarak yeni bir medeniyet yaratma projesinin peşindeki zıt fikirlerin çarpışmasına tanık olan Türk mimarisi, 1950’lere gelindiğinde bu gelecek yaratma peşindeki “büyük fikirleri” terk etmek durumunda kalmıştır. Uluslararası bir akım olarak Türkiye’de 1980’lerde etkin olmaya başlayan Post-Modernist tarihselci yaklaşımlarla birlikte, biçim-içerik meselesinin kültürel ideolojik boyutu tekrar canlanır gibi olmuştur. Mamafih, Amerika’dan yayılan bu cereyanın özünde, aslında mimaride içeriğin ciddi bir mesele olarak ele alınmasının reddedilmesinin bulunduğu, yansıttığı tüketim ideolojisine uygun olarak içeriği parodiye, biçimi ise eğlendirici bir yüzeye çevirdiği kısa zamanda anlaşılmıştır.⁶⁴ Bu akımın sönmesinden sonra ise biçim-içerik meselesinin kültürel ideolojik boyutu Türk mimari edebiyatından silinmiştir.

Son olarak şunun da mutlaka vurgulanması gerekir ki, bu yazıda konu edilen bütün dönemlerde Türkiye’de mimari adına birinci sınıf işler gerçekleştirilmiştir. Mesele, mimari söylemin, toplumun mimariyi bir düşünce alanı, bir sanat olarak kavramasına imkân verecek şekilde gelişmemesi, bilakis, hem mimarinin hem de söylemin toplumdaki ideolojik zıtlıkların şeklini alan bir kabuk olarak benimsenmiş olmasıdır. Bunun yanı sıra, 1950’lerden itibaren Türk mimari söyleminde, özellikle “bölgeselci” olarak tabir edilen, Modern mimarinin soyutlamaya dayalı dili ile kültüre ve coğrafyaya has unsurların harmanlanarak duyumsanmalarını sağlamaya yönelik önemli yaklaşımlar olmuştur.⁶⁵ Ancak, şunu da kabul etmek gerekir ki, bu tür az sayıdaki girişimin

64 Fredrick Jameson bu cereyanı “geç-kapitalist toplumların mantığı” olarak niteler. “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, *Postmodernism*, Thomas Docherty (haz.), New York: Columbia University Press, 1993, s. 64.

65 Sedat Hakkı Eldem, Turgut Cansever ve Behruz Çinici, bu yaklaşıma uygun eserler vermişlerdir.

önemli etkilerine rağmen, bu tarihten itibaren, mimarının medeniyet projelerinin anahtarı ve sembolü olmaktan çıktığı ve mimari söylemin kültürel ideolojik rengini kaybettiği söylenebilir.⁶⁶ Tabii bu, mimarının artık biçimsel bir söyleme sahip olmadığı anlamına gelmez; aslında 1950 sonrası Türk mimarisi detaylı olarak incelenirse, çoğunlukla herhangi bir mana arayışından meydana gelmemiş olan, ya pratik işlevsel strüktürlerle ya da prestij sembolü biçimsel yeniliklerle karşılaşılacaktır.

Noticede, Türk mimari edebiyatının özellikle 1930'lardan beri, daha ziyade dışarıdaki gelişmeleri biçimci bir sembolik düşünceye dayalı bir söyleme dönüştürerek hazmettiği ve içerideki mimari oluşumları da aynı perspektiften değerlendirdiği söylenebilir. Osmanlı'nın son ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerindeki ilk önemli girişimlerden sonra, Türkiye'de mimarlık camiası nazariye tesis etmek yerine sembolik bir söylem meydana getirebilmiştir. Bu sembolik söylem, içinde hâlâ yaşamakta olduğumuz, zamanı geçmiş, şimdi ve gelecekte bir bütün olarak kontrol etme çağında, muayyen bir tarih idrakinden ve gelecek ütopyasından yoksun bir kültür ideolojisine göre şekillenmiş, muhafazakâr bir yapıya sahiptir. Bu yapının tabii bir sonucu olarak ileriye bakan bir mimari perspektifi yaratılamamış, sonuç olarak mimarının değişimini zorlayan etkiler de daima mimarının dışından, mesela uluslararası mimari modalardan veya inşaat sektörü, gayrimenkul spekülasyonu, belediyeçilik ve şehirlerin göçlerle aşırı büyümesi gibi sosyo-ekonomik iç dinamiklerden gelmiştir; kısacası, mimarlığın içinden bakıldığında, Türkiye'deki mimari ve kentsel değişimler uzun zamandan beri adeta "kendiliğinden" meydana gelmektedir.

Mimarlık, Tarihyazımı ve Rasyonalite: XX. Yüzyılın İlk Yarısındaki Modern Türk Mimarisinde Biçime Dayalı Sembolik Söylem Meselesi

Yusuf CİVELEK

Özet

Cumhuriyet dönemi Türk mimari edebiyatında mimari biçim ile içerik arasında ilişkileri kuran, değiştiren ve yeniden kuran sembolik bir söylem meydana getirilmiştir. XIX. yüzyılın son çeyreğinde Avrupa'dan esinlenen tarihselci düşüncenin ateşlediği yeni sentez ve modernleşme arayışları, Osmanlı mimarisinde ilk Batılı anlamda

⁶⁶ Mimarlar Odası'nın yayını olan *Mimarlık* dergisine özellikle 1970'li yıllarda hâkim olmuş sosyalist mimari düşüncenin, belki de "toplulu konut" yapılarının ortaya çıkmış olmasını etkilemenin dışında, giderek özel sektörün daha çok belirleyici olduğu mimari üretime fazla etkisi olmamıştır.

mimari nazariyenin yerleşmesine vesile olmuştur. Bu nazariyenin meyvesi olan Milli Mimari tarzı, 1920'lerin Türkiye'sinde de hâkim mimari olmuştur. Ancak, aynı zamanda eskinin sentez arayışlarından vazgeçilerek yeni bir medeniyet oluşturma ülküsü benimsenmiş, dolayısıyla her alanda gerçekleştirilen inkılapların mimarinin estetiğinde de aranması kaçınılmaz olmuştur. Bu amaç doğrultusunda 1930'larda benimsenen Modern mimarinin temel vazifesi, reddedilen modernleşme modelinin zıddını temsil etmek olduğundan, sembolik anlam, adeta mimari biçimin asli içeriğine dönüşmüştür. Bu sebeple, Türkiye'de Batılı anlamda mimari nazariye, yerleşmeye fırsat bulamadan, yerini geçmişin ve şimdinin şekilleri arasında zıtlıklar kurma esasına dayalı bir sembolik söyleme bırakmak zorunda kalmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mimari Biçim, Mimari Nazariye, Mimari İçerik, Sembolik Söylem, Modernizm, Milli Mimari

Architecture, Historiography and Rationality: The Question of the Symbolic Discourse Based on Form in Modern Turkish Architecture in the first half of the 20th century

Yusuf Civelek

Abstract

A symbolic discourse has been created in Turkish architectural literature during the Republican period, which has constituted, changed and reconstituted the relationship between content and form. The Western historicist notions that ignited the search for new syntheses and modernization in the Ottoman Empire during the last quarter of the 19th century, also caused for the first time the architectural thinking based on a Western theoretical basis. The National Architecture ideal, which is the fruit of such theoretical basis, became the dominant architectural style of Turkey also in 1920s. However, the Ottoman search for synthesis was dropped at this time, and the idea of creating a new civilization was adopted. Therefore, reforms made in every field for this purpose quickly involved architectural aesthetics as well. Because the Modern architecture, which was adopted as the official architectural style in 1930s, was charged with a mission to represent the opposite of what was rejected, symbolic meaning became the main content of architectural form. Consequently, architectural theory in Western norms could not find the opportunity to flourish and was subordinated by a symbolic discourse that was based on constructing oppositions between the shapes of the past and today.

Keywords: Architectural Form, Architectural Theory, Architectural Content, Symbolic Discourse, Modernism, National Architecture