

## ANITKABİR YARIŞMASI BAĞLAMINDA PAUL BONATZ'A DAİR BİR OKUMA

NEVİN ASLI CAN BİLGE  
Dr., Mimarlık Tarihçisi  
nevinasli.c@gmail.com

### ÖZ

*Anıtkabir Yarışması Bağlamında Paul Bonatz'a Dair Bir Okuma* adlı bu makale, Anıtkabir yarışmasında jüri üyesi, hatta jüri başkanı olarak yer alan Paul Bonatz'ın, dönemin genel tandansı olan Milli Mimari üslubu ekseninde nasıl konumlandığını ele almaktadır. Anıtkabir yapısının geniş temsili içeriğini anlayabilmek, alt metinlerini okuyabilmek ve şifrelerini çözebilmek için çalışmada önce Milli Mimari üslubunun kendisi tüm aktörleri, bağlamları ve söylemleri ile tartışılmaktadır. Bu noktada kilitleri açacak anahtar olarak Kemalist milliyetçilik ilkesi ön plana çıkartılmakta ve yapı sökümüne uğratılmaktadır. Paul Bonatz'ın söz konusu yarışmadaki rolünü kavrayabilmek, yine mimarın genel anlayış ve eğilimlerini değerlendirmeden mümkün değildir. Dolayısıyla bu çalışma, milliyetçilik kavramı ile başlayarak Milli Mimarlık üslubunu, yarışmanın söylemini, kazanan projeyi ve Paul Bonatz'ın kendisini tek tek analiz etmeye ve bir bütün içinde konumlandırmaya çalışmaktadır. Başka bir deyişle Paul Bonatz, söylemi elinde tutan bir iktidar figürü olarak anlaşılmalı çalışılmakta ve bu şekilde soyutlanarak kavramsallaştırılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Anıtkabir, milli, milliyetçilik, Paul Bonatz.

## A READING ON PAUL BONATZ WITHIN THE CONTEXT OF ANITKABİR COMPETITION

### ABSTRACT

This paper discusses the position of Paul Bonatz, who was a jury member- in fact the jury president of the Anıtkabir competition- according to the National Architecture movement which was the main tendency of the time. Firstly, it aims to investigate the National Architecture movement with its important actors, contexts and discourses in order to understand the Anıtkabir building's large representative index, to be able to read its subtexts and to decipher its codes. It features the nationalism doctrine of Kemalizm as the main key to all issues and tries to deconstruct it. It's impossible to comprehend Bonatz's role in the competition, without interpreting his general understanding and tendencies. Consequently, this paper analyzes and positions the Notion of nationalism, the National Architecture movement, the discourse of the competition, the winning Project and Paul Bonatz himself.

**Key Words:** Anıtkabir, national, nationalism, Paul Bonatz.

## Giriş

Modern dünya içerisinde ortaya konan ya da ileri sürülen her anlatı kendini katılaştırmaya, kutsallaştırmaya ve tekleştirmeye çalışır. Ancak yeni paradigmanın doğası gereği bu katılaşmalar kristalize olamadan tekrar bileşenlerine ayrılıp gaz haline geçer ve başka bir şeye dönüşmek üzere uzamdaki salınımına dahil olurlar. Milliyetçilik söz konusu katılaşmaya çalışan anlatıların en güçlüsüdür, şeklinde savlanabilir. Geleneksel dünyada tanrı, pre-modern dünyada ise imparator ya da krala atfedilen transandantal özellik, modern dünyada milliyetçilik düşüncesi yani ulusun ta kendisi aracılığıyla temsil edilir. Seton-Watson'dan alıntılırsak "milliyetçilik eski dinlerin yerini alan yani (Ersatz) bir dindir." Millet bir tanrıdır (substitute of god) ve yeni ibadet yöntemi de millet tapıcılığıdır (Özhan 2008: 9-10). Ulus kavramının ortaya çıkması için siyasal egemenlik kavramının bütünüyle değişmesi, geleneksel iktidar biçimlerinin meşrutiyetlerini yitirmeleri gerekmiştir. Ulus bu anlamıyla modern dünyayı yaratan değil, modern dünyanın yarattığı bir kavramdır (Dağbaşı 2006: 26).

Benedict Anderson'un "Hayali Cemaatler" olarak tanımladığı uluslar; ona göre hayal edilmiş siyasi topluluklar; kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş cemaatlerdir (Anderson 2009: 21-22). Yazarın Gellner'den yaptığı isabetli alıntıya göre "milliyetçilik, ulusların kendi öz bilinçlerine uyanma süreci değildir, ulusların var olmadığı yerde onları icat eder," (Anderson 2009: 20).

Özhan, milliyetçiliklerin her zaman tarihe gönderme yapan bir söylem üzerine oturduklarının söylenebileceğini ifade eder. Ona göre milliyetçiliklerin hepsi efsanelere, özellikle yaratılış efsanelerine büyük önem verir. Hepsi söylemlerini tarihsel, dilbilimsel, antropolojik kanıtlarla temellendirmeye çalışır ve ideolojilerini bilimsel dış görünüşler altına gizlerler (Özhan 2008: 35). Bozdoğan, Cumhuriyet liderlerinin ülkeyi daha yakın tarihli Osmanlı geçmişinden koparıdıktan sonra, Türk kimliği ve ulusal öz için iki alternatif kaynak üzerinde yoğunlaştığını vurgular. Bunlardan ilki, Türki halk ve kabilelerin Müslüman olmadan önceki arkaik köklerinin yetiştirildiği Orta Asya ve İslam öncesi Anadolu medeniyetleri, diğeri ise içinden ulusal bir kültürün doğabileceği ve sahici Türk kimliğinin ambarı olarak görülen Anadolu'nun yerli dili ve kültürüdür. Yani tarih öncesi ile bugün arasında, birçok imparatorluğu, devleti, coğrafi bölgeyi kapsayan ve Anadolu'daki yeni cumhuriyet ile zirvesine ulaşan kesintisiz bir tarihsel süreklilik tahayyül edilmiştir. Bütün milliyetçi iddialar kendilerini ezeli, saf ve zaman aşırı bir benlikte - uzak geçmişteki mitik bir kökende temellendirmeye çalışırlar (Bozdoğan 2002: 261). Anderson, bu savı "ulus devletlerin yeni ve tarihsel oldukları 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," ifadesiyle olumlar (Anderson 2009: 37).

Milliyetçilik ulusların olmadığı yerde onları icat ettiği gibi, onların kadim ve zaman aşırı olduğu varsayılan kültürlerini ve geleneklerini de icat etmektedir. Gellner'a göre üzerinde durulması gereken nokta, bu sürecin dayattığı dilin, kültürün ve eğitimin merkezden kumandalı kullanımıdır (Anderson 2009: 25). Dolayısıyla merkezi kurumlar ve merkezi

mutlak metni kurgulamaya çalışan çeşitli vaizler aracılığıyla Türk Sanatı ve Türk mimarlığının nelerden oluştuğuna ilişkin klasik çalışmaların çoğu erken cumhuriyet döneminde verilmiştir (Bozdoğan 2002: 264).

### Milli Mimari

Milli Mimari, morfolojik anlamda 1930'ların sonunda uygulanmaya başlar. Ya da cümleyi ters yüz edersek, 1930'ların sonu itibariyle yaklaşık 1950'lere kadar sürecek dönem dahilinde vücuda gelen mimarlık üretimi Milli Mimari olarak adlandırılır. Ancak, yukarıda bıraktığımız öz Türklük noktasının izlerini Mimar/Arkitekt'te sürmeyi denersek karşımıza çıkan tabloda Türklük ve millilik kavramlarının daha 1930'ların başında, yani derginin yayımlanmaya başlanmasıyla birlikte söylemsel terminolojinin bir parçası olduğunu görürüz. Türk Tarih Tezi bağlamında kurgulanan Türk sanat ve mimarlığının tanımını 1932 yılında mimarlar Behçet ve Bedrettin'in *Türk Mimarisi* adlı paradigmatik makalesinden okumak ayrıca önemlidir,

Medeniyet, bütün insan camialarının bir tekamüle doğru yürümesi demekse o muazzam teşekkürle Türk ırkının unutulmuş ve yahut gasp edilmiş bariz bir hakkını görüyoruz. Bugün Orta Asya toprakları altında, tetkik edilmemiş bakir bir sanat... mütevazi bir Türk sanatı hala yaşıyor. Türk mimari sanatı orta ve küçük Asya Türk ve İslam medeniyetini yaratan doğurucu ve kadir bir unsurdur ki bugün ölmeyen eserleri yarı dünya şehirlerini süslüyor. Bütün Anadolu ve Rumeli şehirleri toprakları üzerinde yükselen ve ebediyete koşan eserlerini Türkün kudretkar eline ve Türk mimari sanatının ince zevki selimine borçludur. (Hamdi ve Sırrı 1932: 115).

Sedad Hakkı Eldem'in 1939 yılında Arkitekt'te yayımlanan *Milli Mimari Meselesi* adlı manifesto niteliğindeki röportajına kadar dergide yer alan metinlerde, cumhuriyet mimarlarının sürekli olarak, rasyonalizm ve muhite uygunluk üzerinden formüle ettikleri "modern eşittir milli" savının etkisi hissedilir. "Milli Mimari" terim olarak ilk önce 1938 yılında, kapağında Milli Mimari akımının öncül projesi olarak kabul edilen Sedad Hakkı Eldem'e ait Yalova Termal Oteli'nin yer aldığı üçüncü sayıda çevirisi yayımlanan, *Milli Mimari Meselesi ve Cereyanlar* makalesinde geçer. Makalede sanatta milliyetin aranması meselesi şu şekilde ifade edilmektedir,

Üslupları bir tarafa bırakarak kübisizme doğru giden, sanatta milliyeti kabul etmeyen beynelmilelci cereyandan sonar bugün her tarafta güzel sanatlarda milli bir ruh ve karakter aranmaya başlandı. Bu cereyan belki muhtelif memleketlerdeki idare sistemlerinin akidelerinden çıkan bir hareket ve belki de beynelmilelci sanatın tatmin etmeyen bünyesinden doğan bir reaksiyonu ifade etmektedir. Fakat ne olursa olsun sanatta milliyet aranmaya başlaması son birkaç seneden beri o kadar şumullenmiştir ki bütün memleketlerde kuvvetli bir cereyan haline girmektedir (Maginnis 1938: 95).

Hem Sibel Bozdoğan hem de Afife Batur, 1938 yılının en önemli hadisesi olarak kabul edilen Mustafa Kemal'in ölümünü, bir simgesel kapanış olarak yorumlar. Batur, bu kapanışın uzantısında 1939 yılında başlayan İkinci Dünya Savaşı'nın dönüştürücü dinamiklerinin kaçınılmaz olarak körüklediği milliyetçilik anlayışlarının sanat ve mimarlıktaki tezahürünü hatırlatırken (Batur 1997: 74), Bozdoğan bariz bir stilistik cevabı olmayan, karmaşık ve güç

bir mesele olan Milli Mimari meselesinin gündeme getirilmesi ve 1930'ların sonlarındaki mimari söylemde edindiği yerin bile "erken cumhuriyet modernizminin kahramanlık dönemi" denebilecek periyodun sonuna gelindiğinin göstergesi olduğuna dikkat çeker (Bozdoğan 2002: 292).

Mustafa Kemal'in ölümü ile birlikte kapanan erken cumhuriyetin devrimci dönemi ile birlikte öne çıkan milliyetçilik ilkesinin kaçınılmaz hakimiyeti, tek parti dönemi, milli şef ve benzeri statükocu unsurlar tarafından beslenerek katılaştır ve 1950'lerin başına kadar sürecektir kristalize bir anlayış ortaya koyar. Zaten görevi yeni ulusun inşasını üçüncü boyuta tercüme etmek olarak kabul edilen mimarlık pratiğinin böyle bir ortamda kendini milliyetçiliğin göbeğinde bulması ve mesleğin tüm dinamiklerinin bu ilke ve anlayış tarafından beslenir hale gelmesi kaçınılmazdır.

İnci Aslanoğlu'na göre, 1930 - 1940 dönemi içerisinde göze çarpan ulusal mimarlık özellikleri gösteren yapıların en başta gelenlerini üreten Sedat Hakkı Eldem'in (Aslanoğlu 2010: 71), akademide Ernst Egl'i'nin desteğiyle başlattığı ve daha sonra kapsamlı bir araştırma programına dönüşen Milli Mimari Semineri, Milli Mimari hareketine müthiş bir altlık ve veri tabanı teşkil eder. Milli Mimari Semineri atılımındaki çalışmalar Eldem tarafından yürütülmüş, öğrenciler o sırada başta İstanbul'da, daha sonraları ise Anadolu'nun çeşitli kentlerinde mevcut olan eski Türk evlerinden oluşan konut mirasının rölövelerini çıkararak mimarlık tarihi açısından yararlı doküman toplamışlardır. Aslanoğlu, bu çalışmanın yeni mimari tasarımları etkileyen bir yönü olduğunun altını çizer (Aslanoğlu 2010: 72).

Bozdoğan'a göre Sedat Hakkı Eldem, hayatını ve kariyerini eğik tuğla çatılı eski ahşap evleri, - Osmanlı'nın geniş topraklarının Balkanlardan İstanbul'a ve Kuzey Anadolu'ya kadar yayılmış olan arketipik Türk Evi'ni incelemeye, belgelemeye ve modern tasarıma uyarlamaya adanmıştır. Milli Mimari hareketinin lideri olan Eldem, hem Akademi'de Vedat Bey ve Mongeri'den öğrendiği Osmanlı Canlandırmacılığı milli üslubu ile hem de Egl'i ve Holzmeister'in Ankara kübiğine karşı bir çifte isyan başlattığını söyler. Birçok meslektaş gibi Eldem de yerelliği bariz bir biçimde modernist bir gündemden yola çıkarak takdir etmektedir. Meslektaşlarının modern mimarinin tanımını gereği milli olduğu (çünkü muhite, bağlama verilen en uygun cevap olduğu) şeklindeki savlarının neredeyse totolojik tersyüz edilmesi olarak Eldem, geleneksel Türk Evi'nin (tam da modernizmin peşinde koştuğu nitelikleri cisimleştirdiği için) zaten modern olduğunu ileri sürmektedir (milli eşittir modern) (Bozdoğan 2002: 281).

Sedat Hakkı Eldem'in özel ilgi alanının Osmanlı ileri gelenlerinin çoğu Boğaz'da yer alan yalı ve konakları olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu yaklaşımda Eldem'in geldiği ailenin oldukça yüksek eğitilmiş ve elit olduğunu unutmamak gerekir. Tasarımlarında bu yalı ve konakların plan tiplerini kullanma tandansında olan Eldem'in bütün arzusu modern harekete alternatif olacak ama hareket sözcüğünün ima ettiği üzere onunla aynı ölçüde biçimci ve ideolojik bakımdan yüklü bir milli mimari kodlamaktır (Bozdoğan 2012, 293). Bu söz konusu milli mimari, özellikle bölgeselcilik ve muhite uygunluk kavramları üzerinden kurgulanmaktadır ve burada da asıl sorun ortaya çıkar. Zira Türk Evi üzerinde yıllarca

çalışan ve özellikle plan düzleminde karakteristik Türk Evi'nin formüllerini ortaya koyan Eldem'in tasarımları, kategorize ettiği tipler üzerinden yürüdüğü için aslında muhite uygunlukla çalışmaktadır. Bunun yanında bölgeselcilik de Türkiye gibi farklı yapılarda coğrafi bölgelere, demografiye ve morfolojiye sahip, çoğullukların hakim olduğu bir ülkede, bu tipler üzerinden yapılan tasarımlar söz konusu olduğunda krize uğratılmış olmakta ve içeriğini kaybetmektedir. Zaten bölgeselcilik teriminin ömrü fala uzun da sürmez, aslında özünde çok farklı bir anlam içermesine karşın yerini milliyete bırakıp ortadan kalkar.

Milli Mimari düşüncesinin Türkiye'de kendine alan bulabilmesini özetle üç nedene bağlayan Alsaç, bunlardan ilk ikisini; dünyada genel olarak sanatta milliyetçilik hareketleri ve Türk mimarların yabancı mimarlara karşı tepkileri olarak sıralar. Üçüncü ve ideolojik bağlamdan koparak rasyonel ve operasyonel sebeplerle kendini ortaya koyan sebep ise, İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması, dolayısıyla o zamanlar dışarıdan alınan demir, çimento, cam ve benzeri malzemelerin birdenbire gelmez oluşu ile yapı sektöründe beliren durgunluktur. Daha savaşın ilk aylarında bunun geleceğini anlayan mimarlar, buhran geçene kadar bazı tedbirlerin alınması gerektiğini, bunlardan en önemlisinin de yabancı malzeme yerine yerlisini ikameye çalışmak, yerli malzeme sanayiine kolaylık göstermek olduğunu söylemeye başlamışlardır. Betonarmenin gereksiz olduğu köylere kadar sokulduğu, tek katlı evlerde bile betonarme döşemelerin mecbur kılındığı, oysa bizim gibi yerli malzemeyle kurulmuş zengin bir mimarisi olan bir ülkede ahşap ve kagir inşaat usullerini unutmamanın, yerli malzemeyi ihmal etmenin doğru olmayacağını böyle bir buhran sonunda daha iyi anlaşılacağı söylenmektedir. Buhran uzun sürünce, yerli yapı endüstrisinin de zayıflığı dolayısıyla dışarıya bağımlı olmanın zararları ortaya çıkmış, toprağa ve yerli malzemeye bağımlılığı öneren Milli Mimarlık düşüncesi herkes tarafından benimsenmiştir. Milli Mimari düşüncesinin ekonomik kökenlerini biraz da bunda aramak gerekir (Alsaç 1973: 16).

Doğan Hasol, Milli Mimari meselesinin ideolojik kökenleri arasında Avrupa'daki baskın milliyetçi siyasi rejimler ve ardından gelen İkinci Dünya Savaşı'nın, başta Almanya ve İtalya olmak üzere Avrupa'da milliyetçilik akımının, mimarlığı da etkileyecek şekilde güçlenmesine yol açtığını kaydeder (Hasol 2017: 114). Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin yani Nazilerin ülke yönetimine egemen olduğu 1933 - 1945 yılları arasında Almanya'da devlet güdümünde bir kültürel yeniden doğuş çabaları kapsamında mimarlık araç olarak kullanılmak istenmektedir. O dönemlerde totaliter ideolojinin ruhuna uygun düşen bir mimari tarz geliştirilmiştir.

Faşizm kelimesinin olumlu anlam içerdiği o yıllarda Ankara ve İstanbul'a gelen propaganda amaçlı mimarlık sergileri de ülke mimarlığının gidişini etkileyecek izler bırakmıştır. Roma'da düzenlenmiş olan ve 1934'te Ankara'da açılan Faşist Devrim Sergisi'nin etkileri görülmüştür. Bu sergide, faşist İtalyan mimarlığının görkemini ortaya koymak için gerçekleştirilmiş yapılardan çarpıcı örnekler verilmiştir. İdeolojik amaç doğrultusunda Mussolini'nin öngördüğü Roma İmparatorluk başkentinin kalbini oluşturacak önemli binalar, yeniklasik biçimlerin bileşkesi haline getirilmiştir. Sergi, bir bakıma partinin seçmeci (eklektik) dilini dayatma görevi üstlenmiştir (Hasol 2017: 115).

Yine aynı şekilde Adolf Hitler rejiminin başarılarını ve gücünü göstermek üzere mimar Albert Speer yönetiminde, geriye dönük tarihselci anlayışla gerçekleştirilmiş, görkemli yapılardan oluşan Yeni Alman Mimarisi Sergisi Paul Bonatz aracılığıyla Türkiye'ye gelmiş, Şubat 1943'ün ilk yarısında Ankara Sergi Evi'nde açılmıştır (Hasol 2017: 115).

Milli Mimari'nin başat aktörü olan Sedat Hakkı Eldem'in Paul Bonatz'da kendine ideal bir partner bulduğu su götürmez bir gerçektir. Büyük ölçüde Eldem, Onat ve Bonatz'ın etkisiyle daha ağır, klasik, anıtsal ifadeye ve detaylarda tarihsel motiflerin kullanılmasına geçiş, mimarinin devletin iktidarıyla özdeşleştirilmeye başlandığı Ankara'da özellikle yaygındır (Bozdoğan 2002: 294). Milli Mimari dönemi hakkında yazan tüm tarihçilerin Sedat Hakkı Eldem, Paul Bonatz ve Emin Onat'ı, dönemin üç önemli figürü olarak zikrettiğini gözden kaçırmamak önemlidir.

Bozdoğan, Bonatz'ın onayına gerek kalmadan Türk mimarlarının mimarideki yeniklasik ideale kapılmaları için var olan nedenleri şu şekilde sıralar,

1. Milliyetçi Türk tarih ve teorilerinin ışığında Anadolu'nun klasik mirası (Yunan, Helen, Roma) da Hititlerin ve Sümerlerin mirası kadar Türklüğün kökenlerinin arandığı ortak mezhebin bir parçasıdır.
2. Bu ilk kuşak cumhuriyet mimarlarının çoğu, Güzel Sanatlar Akademisinin akademik geleneği içinde yetişmiş, dolayısıyla klasisizmin ilkelerine aşinadılar.
3. En önemlisi Milli Mimari, bir üslup olarak değil, tarihasırı bir rasyonel mimari modeli olarak onlara aynı anda hem modern hem de klasik olmalarına izin verecek güçlü bir formülasyondur (Bozdoğan 2002: 300).

Sedat Hakkı Eldem, "Taş Devri" olarak tanımladığı ve 1940 - 1950 arasında tarihlediği Milli Mimari'yi anlatmaya, kübik mimarinin terk edilmesinin nedenlerini sıralamakla başlar.

Öncelikle Eldem'e göre 10 - 15 yıldan fazla yaşamaya ve eskimeye vakitleri kalmadığı halde bu binaların vaktinden evvel köhneleştikleri ve harap oldukları hayretle müşahade edilmiştir. Sıvalar yer yer çatlamış, teras damlar akmaya başlamıştır. Parapet kenarlar önce harap olmuş, o günlerin ekonomi politikasının etkisiyle akan damların üzerine saçaklı kiremit çatılar örtülmüştür. Yıpranan duvarların sıva değil, dayanıklı malzemedem, yani taştan olmaları tercih edilmiş, büyük cam alanları, zaten aydınlık olan iklimde fazla ısı ziyanına sebep oluyor diye küçültülmüştür (Eldem 1973: 6).

Eldem'in sıraladığı sebeplerin, tam da cumhuriyet mimarlarının Yeni Mimari adı altında coşkuyla kutladıkları unsurlar olması dikkat çekicidir. Sedat Hakkı Eldem'in, muhtemelen Milli Mimari'yi rasyonalize etmek adına biraz da abartarak sunduğu sorunsallar, coşkunun çöktan hayal kırıklığına dönüştüğünün göstergesidir.

Taş kaplama ya da taş yığma duvar meselesi, Eldem tarafından, demir eksikliği dolayımında rasyonalize edilmekle birlikte, önemli yapıların taş kaplı olmaları gerektiğinin altı mutlaka çizilir. Saçaklı çatılar da aynı şekilde hem akan teraslara bir tepki, ama daha çok milli karakterin bir ifadesi olarak savunulur (Eldem 1973: 6).



Eldem, metninde dönemin afirmasyonunu yaparken, kaçınılmaz olarak Paul Bonatz'ın da adını geçirir. Eldem'e göre, o yıllarda Türkiye'de bulunan Paul Bonatz'ın genç kuşak ve mimarlık üzerindeki etkisi büyük olmuş, taş ve yığma mimari onun varlığı ve yol göstermesinden cesaret ve ilham almıştır. Dolayısıyla en canlı zamanı on yıl kadar süren bu ekolün, ülkenin her yanına süratle yayıldığı ve çoğu mimarca kolaylıkla benimsendiği inkar edilemez. Bazen Stuttgart çeşnisini de taşımakta olan bu yapılar, Anadolu'nun yer yer şehir ve kasabalarını hala süslemekte ve çevrelerini fazla rahatsız etmemektedirler (Eldem 1973: 6).

Bu elbette tam olarak doğru bir çıkarım değildir. Özellikle neredeyse o yıllarda açılan her yarışmada jüri üyesi olan Paul Bonatz'ın başta kendi öğrencileri tarafından yapılan öneriler olmak üzere yeniklasik eğilimli projeleri, biraz da güçlü bürokratik bağlantıları sayesinde birinci seçtirir. Ancak bu yapıların çoğunun hayata geçirilmediğinin, hatta daha sonraki on yılda söz konusu projelerin çoğu için tekrar yarışma açıldığının altını çizmek gereklidir.

Özetle hem İnci Aslanoğlu, hem de Sibel Bozdoğan'ın altını çizdiği üzere, Milli Mimari söylemi, söylemsel bağlamda yaygın olmakla birlikte morfolojik anlamda fazla kendini kanıtlayamamış, dönem, kendine özgü, tikel ve az sayıda paradigmatik yapısıyla bir süre etkisini gösterdikten sonra, savaşın bitmesi ve milliyetçi ideolojinin yenilmesinin ardından yerini savaş sonrası brütal modernizmine bırakıp yok olmuştur.

Afife Batur, Milli Mimari döneminin sayıca az, tikel ve özgün üretimlerinin üç etiket altında kategorize eder. Bunlardan ilki çoğunlukla Eldem'in düşünceleri ekseninde gelişen "nostaljik ve yenilemeci" ikincisi Bonatz tarafından transfer edilen "monumental ve akademik", üçüncüsü ise Eldem ve Onat aracılığıyla kavramsallaştırılan "popülist ve yerli" olarak tanımlanır (Batur 2005: 33-40).

Milli Mimari söylemi dahilindeki üretimlerin bu şekilde incelikte kategorize edilmek suretiyle ayrıştırılmasının oldukça sorunlu olduğunu söylememiz mümkündür. Bu noktada "söylem" kavramını yapı sökümüne uğratmaya çalışmak oldukça kritiktir. Foucault söylemin, düzenlenmiş toplumsal bir pratik olarak ele alındığında bilgiyi olduğu kadar iktidarı da ilgilendirmekte ve hem bilgiyi hem de iktidarı üretmektedir. İktidar, söylem aracılığıyla ele geçirilecek olan güçtür. Söylem sahibi bir kimse, söylemi üretip yaygınlaştıran iktidar sahibidir (Güneş 2013: 61). Bu noktadan baktığımızda Milli Mimari söylemi ve onun beslediği, başta Paul Bonatz olmak üzere Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat'tan oluşan üç iktidar figürü, bilgiyi üretirken, ona söylemsel şiddet uygulamak suretiyle bir çeşit aynılaştırma ya da kimliklendirme mekanizması dahilinde, mimari üretimin alt metnini ideolojik bağlamda katılaştırır, yani kristalize ederler. Mimarlık tarihçileri de aslında geçmiş hikaye ederken sözünü ettiğimiz dönemi belli bir söylem dahilinde incelemek ve dönemde üretilen, yeniden altını çizmek gerekirse tikel ve az sayıdaki yapıları aynı etiketle mimarlık tarihi anlatısının raflarına kaldırma eğilimindedir. Batur tarafından kavramsallaştırılan Milli Mimari'nin, zaten elde olan birkaç yapının üç açılım dahilinde kategorize edilme denemesi, sözünü ettiğimiz söylemsel şiddet bağlamında önemli bir ipucudur. Yani Batur'un yöntemini izlersek aslında dönemde üretilmiş her yapı,

başka bir sıfatla tariflenebilir. Bu da üretilen yapıların melez, özgün ve biraz da tesadüfi karakterlerini ortaya koymanın bir yolu olarak karşımıza çıkar. Foucault, kendi ilişki oyunlar içinde betimlemek istediği söylemin dilsel birlikler aracılığıyla kurallar ortaya çıkardığını ve bu kuralların kurumlar, mimari şekiller, yasa ve felsefi ahlaki yargılar yoluyla söylemsel oluşumun heterojen doğasını oluşturduklarını ileri sürmüştür. (Güneş 2013: 61). Bu noktada sadece “heterojen” kelimesini aklımızda tutmamız be dolayısıyla melez ve heterojen yapılar silsilesinin dahil olduğu Milli Mimari söyleminin, insanlar, kurumlar üzerinde gizlice baskı üreterek kendisine belirginlik ve haklılık kazandırdığını hatırlamamız önemlidir.

### **Anıtkabir ve Paul Bonatz**

Paul Bonatz'ın 1942 yılında davet edildiği Anıtkabir yarışması, yukarıda özetlemeye çalıştığımız ve kavramsallaştırmayı denediğimiz bir mimari tandansa sahip topolojik bir yüzeyde kendisine yer bulur.

Bir nesne yahut metin, kullanma/okunma biçiminin sınırlandırılması, önceden belirlenmesi ve anlamının kapatılması sonucu fetiş halini alır. Halbuki nesne, durum yahut metinler üzerinden zaman geçtikçe yeni anlamlar ve başka kullanımlarla karşımıza çıkacaktır. Temsiliyet meselesi bir nesnenin olası tek anlamının/kullanımının olabileceği, bu anlamın üzerinde herkesin uzlaşabileceği yanılmasıdır (Tanju 2012).

Paul Bonatz'ın Türkiye'ye 1942 tarihli üçüncü gelişinin bizzat sebebi olan Anıtkabir yarışması, hem mimarın Türkiyeli mimarlar üzerindeki etkisi ve iktidarının, hem de Milli Mimari döneminin temsiliyet bağlamında ortaya koymaya çalıştığı alt metinler bütünüünün önemini idrak edebilme açısından son derece kritiktir. Zira yarışmanın öznesi olarak tasarlanması istenen Anıtkabir kompleksi ideolojik olarak temsiliyetin temsiliyetidir, bu sebeple yukarıda Tanju'dan alıntıladığımız haliyle Türkiye'nin gelmiş geçmiş en önemli mimari fetiş nesnesi olarak arz edilecek ve tarihe geçecektir. Böyle baktığımız takdirde Anıtkabir bir mutlak metin olarak karşımıza çıkar. Yapı, tüm Türk Milleti ve yeni kurulmuş Türkiye Cumhuriyeti Devletini kendi bünyesinde tek başına temsil eden Mustafa Kemal'i, hem tüm benliği hem de icraatları ile birebir ve dolaylımsız temsil edecek bir mecra; transandantal bir nesne, anlamı yeni yorumlar ve başka kullanımlara kapatılmış, ezberlenmiş ve değiştirilemeyecek bir mutlak metin olarak karşımıza çıkar ve muhtelif mimarlık tarihi anlatılarında bu şekilde zikredilir.

Mustafa Kemal'in 10 Kasım 1938 tarihli ölümünün ardından, na'sının defnedilmesi için bir kabir tasarımı meselesi gündeme gelir. Şüphesiz ki, böylesine anlam çoğulluğu içeren bir anıt tasarımı, o güne kadar mimari bağlamda genç Cumhuriyet dahilinde yapılmış en önemli proje olacak ve tarihe geçecektir. Bu sebeple itinayla seçilmesi ve uygulanması gereken söz konusu tasarım için bir yarışma açılması söz konusu olur. Ancak öncelikle anıtın yapılacağı yerin tespit edilmesi gerekmektedir. Wilson, anıtkabir için yer seçilmesi meselesinin 1938 ile 1940 yılları arasında mecliste kayda değer tartışmalara yol açtığını aktarır. Ona göre her ne kadar Atatürk'ün hayattayken “milletin beni nereye isterse oraya gömsün, yeter ki unutmasın” dediği not edilse de, Gazi Orman Çiftliği'nde ziraat mühendisi Tahsin (Coşkan) Bey'le ettiği bir sohbette oldukça spesifik direktifler verdiği de anlaşılmaktadır.



Şu küçük tepede bana küçük ve güzel bir mezar yapılabilir. Dört yanı ve üstü kapalı olmasın. (...) Açıklardan esen rüzgar bana yurdun her yerinden haberler getirir gibi kabrimin üstünde dolaşsın. Kapıya bir yazıt konulsun. Üzerine “Gençliğe Söylevim” yazılsın. Orası yol uğrağıdır. Her geçen, her zaman okusun (Wilson 2015: 87).

Meclis, doğrudan bu tavsiyeyi dikkate almak yerine, mozole için Ankara'da müsait yerleri araştırmak üzere bir komisyon görevlendirir. Ardından dönemde Türkiye'de çeşitli görevlerde bulunan Hermann Jansen, Clemens Holzmeister, Rudolf Belling gibi yabancı uzmanları bu komisyona dahil eder.

Komisyonun meclise sunduğu sekiz öneriden en çok üzerinde durulanı Çankaya'dır (Batur 1997: 74). Komisyon üyeleri vekiller Falih Rıfki Atay, Salah Cimcoz ve Ferit Celal Güven, mozole alanı olarak Çankaya'yı öneren özel bir rapor verirler. Söz konusu rapor,

Atatürk bütün hayatında Çankaya'dan ayrılmamıştır. Çankaya şehrin her tarafına hakimdir ve milli mücadele devletin kuruluşu ve inkılaplarımızın hatıralarında ayrılmaz bir surette bağlıdır. En muhteşem abideler inşasında müsaittir. Hülasa maddi manevi bütün şartları haizdir. Atatürk'ü ölümünden sonra Çankaya'dan ayırmayı haklı gösterecek hiçbir sebep bulamadık. Onun için bizler Çankaya fikrinde ısrar ediyoruz" cümleleriyle sonlanmaktadır (Boran 2011: 70).

Çankaya'nın anlamsal olarak projeye ev sahipliği yapması fikri dönemin nostaljik, duygusal ve romantik ortamı göz önüne alınırsa oldukça anlamlı, diğer yandan da tartışmaya açıktır. Bu fikre karşı olarak öne sürülen en kritik argüman; Çankaya Köşkü'nde ikamet edecek Cumhurbaşkanlarının mezar bekçisi konumuna düşecek olmaları ve dolayısıyla konumun özerk değerini otomatik olarak yitireceğidir.

Arama ve inceleme çalışmaları devam ederken, büyük komisyonun üyesi Trabzon milletvekili Mithat Aydın, sekiz öneriden hiçbirinin uygun olmadığı düşüncesiyle, başka bir yer alternatifi olarak Rasattepe'yi gündeme getirir. Afife Batur'a göre bu öneri son derece mimarca bir içgüdüden doğmaktadır. Zira kentsel morfoloji bağlamında Rasattepe proje için en uygun alan olma özelliğine sahiptir (Batur 1997: 74).

Lakin Çankaya'nın duygusal yoğunluğuna karşı Rasattepe'nin kabul edilebilmesi rasyonel bağlamda pek de kolay değildir. Öneriyi milletvekilleri için çekici kılmak amacıyla Balıkesir Milletvekili Süreyya Özge Evren ay-yıldız metaforunu üretir ve bu metaforu şu cümlelerle güçlendirir,

Rasattepe'nin bunlardan başka bir özelliği daha vardır ki, hayli genişçe olan her kişiyi derin bir şekilde ilgilendirir sanırım. Rasattepe, bugünkü ve yarınki Ankara'nın genel görünüşüne göre, bir ucu Dikmen'de, öteki ucu Etlik'te olan bir hilalin tam ortasında bir yıldız gibidir. Ankara hilalin gövdesidir. Anıtkabir'in burada yapılması kabul edilirse, şöyle bir durum ortaya çıkacaktır. Türkiye'nin başkenti olan Ankara şehri, kollarını açmış Atatürk'ü kucaklamış olacaktır. Atatürk'ü böylece bayrağımızdaki yarım ayın yıldızının ortasına yatırmış olacağız. Atatürk bayrağımızla sembolik olarak birleşmiş olacaktır (Wilson 2015: 91).

Wilson'a göre En temel ulusal simge olan ay-yıldızlı Türk bayrağının, fiziksel ve manevi merkezine Atatürk'ün mozolesini alarak Ankara şehrinde cisimleşmesi çağrışımı son derece güçlüdür. Bu fikirde Anıtkabir sadece insan Atatürk'e değil, ulus Atatürk'e de ait olacaktır (Wilson 2015: 91).

Rasattepe olarak adlandırılmış olan yer aslında yerel olarak Beştepeler adıyla anılan bir tümülüs alanıdır (Batur 1997: 74). Başka bir deyişle Rasattepe topografik bir oluşum değil, antik dönemden kalma bir höyüktür (Wilson 2015: 91). Alanın arkeolojik önemi göz ardı edilemeyecek kadar kritiktir. Bu sebeple Türk Tarih Kurumu burada kazı düzenler. Frig dönemine ait tümülüs kazılarının önemli bir aşamasını oluşturan Rasattepe kazısı, Anadolu tarihi için önemli maddi kültür belgeleri sağlamanın yanında, Anıtkabir için öngörülmuş bölgenin, Friglerin Gordion'dan sonraki ikinci büyük nekropol alanı içerisinde olduğunu göstermiştir (Batur 1997: 74). Sözünü ettiğimiz bu bulgular, Türk Tarih Tezi'nin, Anadolu medeniyetlerini Türklerin kökeni olarak işaret eden açılımına müthiş bir isabetle denk düşmektedir. Türklerin Atası olarak kabul edilen Atatürk, Anadolu medeniyetleri içerisinde çok önemli bir yere sahip olan Friglerin nekropol alanının hem mekânsal hem de simgesel anlamıyla tam tepe noktasında ebedi istirahatine yatırılıyor olacaktır ki, bu tarih anlatısında kurulmaya çalışılan tarihsel süreklilik çizgisinin birebir karşılığıdır.

Rasattepe'nin proje alanı olarak belirlenmesinin ardından meclis, uygulanacak Anıtkabir projesi için uluslararası yarışma açılacağını ilan eder. Yarışma ile ilgili tebliğ 18 Şubat 1941'de yayınlansa da, yarışmanın başlangıç tarihi 1 Mart 1941 olarak netleşir (Boran 2011: 94).

Anıtkabir meselesi ile ilgili ikinci tartışma; yarışma bağlamında ortaya çıkar. Zira açılan yarışmanın ilk önce yalnızca yabancı mimarların katılımına açık olduğu ilan edilir. Bu konu, dönemin popüler ve mesleki yayın organlarında kendine geniş yer bulur. Türkiye Yüksek Mimarlar Birliği, meclise "Atatürk için yapılacak Anıtkabir işinde Türk mimarlarının vazife almaya amade olduklarını" belirten bir dilekçe gönderir. Aynı günlerde Tan Gazetesi, konuyla ilgili yayımladığı bir metinde meseleye "Türk Mimarları bu şerefli işin Türk sanatkarlara bırakılacağını ümit ediyorlar. Mimarlar diyorlar ki, Biz Atatürk devrinin mimarları, onun bıraktığı Türk inkılabını Türk milletine layık bir surette gelecek nesillere anlatacak bu milli eseri yapma vazifesi ile karşı karşıyayız" cümleleriyle yer verir. Genel olarak bakıldığında Türk sanat ve mimari çevreleri, Anıtkabir'i Türk sanatçısının yapması gerektiğini düşünmektedir. Meslek milliyetçiliği ve dayanışmanın sergilendiği, mimari alanda yabancı karşıtlığı düşüncelerinin hakim olduğu anlaşılmaktadır. Türk mimarlarının Anıtkabir'i inşa etmeleri gerektiğini düşünenlerin temel tezleri, Anıtkabir'in inkılapların sembolü ve milli bir mesele olmasıdır. Türk mimarlığının yeterli seviyeye ulaştığını ve Türk mimarlarına güvenilmesi gerektiğini savunanlar, yabancı mimarları isteyenleri ise aşağılık duygusuna kapılmakla ve yabancı hayranlığı ile suçlamaktadırlar (Boran 2011: 90). Bu gündem dahilinde komisyon, yarışmaya ancak büyük ölçekte bir eser ortaya koymuş Türk mimarlarının yarışmaya iştirak edebileceğini duyurur. Bu fikir de oldukça fazla eleştiriyle karşılaşınca, yarışma, herhangi bir şart gözetmeksizin Türk mimarlarına açılır.

25 Ekim 1941 tarihinde Bakanlar Kurulu, Anıtkabir Uluslararası Serbest Proje Yarışması'na başvuru süresini uzatma kararı alır. Projenin son teslim tarihi 2 Mart 1942 olarak belirlenir. Uzatmanın etkenleri arasında savaş sebebiyle meydana gelen sıkıntılar, jüri heyetinin belirlenmemiş olması, yetersiz katılım gibi unsurlar sayılabilir (Boran 2011: 101). Zira, örneğin Paul Bonatz'a, yarışmada jüri görevi üstlenmesi isteğini içeren resmi telgraf Şubat 1942'de gelir (Bonatz 1950: 196). Bu durum, jüri heyetinin, yarışmanın uzatıldığının ilan edildiği tarihte hala kararlaştırılmadığının göstergesidir ve özellikle şartnamede jüri heyetinin tanıtılmaması, başka bir deyişle bu konunun üzerine çok geç eğilimi Arkitekt dergisinde sertçe eleştirilmiştir.

Lakin bundan önce Paul Bonatz'ın Kemali Söylemezoğlu'na hitaben yazdığı Aralık 1941 tarihli bir mektupta ilginç bir detay mevcuttur. Bonatz mektupta, yarışmanın belirlenmiş ilk teslim tarihi olan 31 Ekim'i geçirdiğini söyler. Ardından dönemin Başbakanı Refik Saydam'dan bir telgraf alır. Saydam, Bonatz'ın 1942'nin Şubat ayına bir proje yetiştirip yetiştiremeyeceğini sormaktadır. Bonatz cevabını Kemali Söylemezoğlu'na şu ifadelerle aktarır, "Evet'ten başka bir cevap veremezdim, zira Almanya'nın onuru için bir çalışma teslim etmek zorundaydım. Elbette Türk toprağından çıkmış bir form üzerinde çalışacağım, her yerde geçerliliği olan stilde değil. Bunu, ulusal yapı sanatına dayanan bir tasarımın daha güçlü olacağına inandığım için yapıyorum. Lakin jürinin başka doğrultuda karar vereceğini biliyorum" (Bonatz 1941). Yine Söylemezoğlu'na yazdığı Ocak 1942 tarihli bir başka mektupta Bonatz, kendi durumunun birden bire değiştiğini aktarır. Kendisine Berlin Konsolosluğu aracılığıyla söz konusu projenin jüri heyetinde yer almak isteyip istemeyeceği sorulmaktadır. Bonatz için jüri görevi yarışma katılımcısı olma fikrine baskın çıkar. Böylece mimar "güzel projesini bir kenara bırakıp" kendini jüri heyetine dahil olmaya hazırlar (Bonatz 1942). Sözü ettiği "güzel projeye" dair ise bu tarihlere dayanan herhangi bir proje eskizine rastlanmamıştır.

Mimarın henüz proje teklifi aşamasında yazdığı satırlarda, eğilimi net bir şekilde ortaya konmaktadır. Jürinin genel geçer uluslararası üslup lehine karar vereceği düşüncesi, muhtemelen heyette yer alacak isimlerin henüz belirsiz olmasıyla doğrudan alakalıdır. Yine de Bonatz'ın, jüri başkanı seçildikten sonra heyeti fikirleriyle etkilemiş olması, bu detaylardan anlaşıldığı kadarıyla muhtemel gözükmektedir.

Paul Bonatz; muhtemelen hayatı ve kariyerinin dönüm noktasını teşkil eden söz konusu jüri görevine 1942 yılının Şubat ayında resmi olarak davet edilir. Mesleki ve kişisel anılarını *Leben und Bauen* adıyla yayımladığı otobiyografik eserinde Stuttgart'ta edindiği Türk mimar dostları arasında Arif Hikmet Holtay, Sabri Oran, Mithat Yenen ve Kemali Söylemezoğlu'nu sayan Bonatz, dönemin Başbakanı Refik Saydam tarafından yarışma jürisi olarak davet edilmesinin yolunu bu isimlerin açtığının altını çizer. Özellikle Arif Hikmet Holtay, hükümet ile mimar arasında önemli bir köprü görevi üstlenmiş görünmektedir (Bonatz 1950: 193).

Yarışmanın uluslararası karakteri, jürinin de uluslararası olma şartını beraberinde getirir. 6 kişiden oluşan jüri heyeti Muammer Çavuşoğlu, Arif Hikmet Holtay ve Muhlis Sertel olmak üzere üç Türk ve Iwar Tengboom, Weichinger ve Paul Bonatz'tan oluşan üç yabancı üyeden

oluşmaktadır. Çeşitli mimarlık tarihi metinleri ve kaynaklarında Paul Bonatz'ın kudretli ismi sayesinde jüri başkanı olduğuna ve mimarın bu sıfatla yarışma sonucunu kendi isteği doğrultusunda manipüle ettiğine dair birtakım yorumlar bulunsa da aslında Bonatz basitçe, komisyondaki en yaşlı üye olduğu için jüri başkanlığına seçilmiştir (Bonatz 1950: 202). Mart 1942 tarihli ve Kemali Söylemezoğlu'na yazdığı bir mektupta, Bonatz, kendisinin tüm itirazlarına karşın yine de başkan seçildiğini ifade eder (Bonatz 1942).

Yarışmaya 49 proje katılır, katılımcıların hemen hemen yarısı Türkiye'dendir. İki proje çeşitli sebeplerden dolayı geçersiz sayılır ve değerlendirme 47 öneri üzerinden yapılır. Ankara Sergi Evi jüri çalışmalarına tahsis edilir ve heyet 12 - 20 Mart 1942 tarihlerini ihtiva eden dokuz gün boyunca her gün bir araya gelir. Katılımın beklendiği kadar yüksek olmaması aslında daha kısa bir değerlendirme süresine karşılık gelmelidir, lakin her biri melez karakter taşıyan ve bununla birlikte birbirlerinden keskin hatlarla ayrılan; türlü türlü farklı referanslar içeren projeler değerlendirilirken, muhtemelen fikir ayrılıkları sebebiyle süreç uzamıştır.

Birkaç basamaklı ön elemeler sonucu sekiz proje finale kalır. Proje sahiplerinin isimleri şu şekildedir, Johannes Krüger, Kemali Söylemezoğlu-Kemal Ahmet Aru-Recai Akçay, Emin Onat-Orhan Arda, Feridun Akozan-Mehmet Ali Handan, Giovanni Muzio, Ronald Rohn, Arnaldo Foschini, Guiseppa Vaccaro, Gino Franzi. Jüri sayılan bu isimler arasından ilk üç proje olarak Arnaldo Foschini, Johannes Krüger ve Emin Onat-Orhan Arda'nın önerilerini işaret eder. Diğer beş proje mansiyonla ödüllendirilmeye hak kazanır.

Türkçe ve Fransızca kaleme alınmış jüri raporu 33 sayfadır ve üç önemli öneri ihtiva etmektedir. Bunlardan ilki, Anıtkabir'in yapılacağı yerin çevresindeki araziden yaklaşık 30 metre yüksek olması nedeniyle proje sahasının çevresinde yapılacak binaların inşasında dikkatli olunması gerekliliğidir. Jüri, Anıtkabir çevresinde yeşil alanlarla düzenlenmiş, alçak binalardan oluşan bir yerleşim alanı öngörmektedir. İkinci uyarı, proje sahiplerinin çoğunluğunun anıta ulaşan yolu geniş merdivenlerle tepenin eteğine kadar indirmesine dairdir. Bunun yerine anıta, arazinin yapısına uygun serbest bir yol takip edilerek çıkılması önerilmektedir. Üçüncü ve muhtemelen tasarımı en sınırlayıcı öneri; daha önce anlattığımız Milli Mimari'nin yükselen taş kullanma tandansı dahilinde, Anıtkabir'in inşaat tarzının kagir olması ve kullanılacak kesme taş için toprağın renginden daha açık bir renk tercih edilmesi yönündedir (Boran 2011: 106).

Jüri, hükümete sunduğu raporda, seçilen üç projenin de doğrudan doğruya uygulamaya elverişli olmadığına dikkat çekmiş, yukarıda saydığımız üç kritik öneri doğrultusunda mutlaka düzenlemeler yapılması gerektiğinin altını çizmiştir.

Arkitekt dergisi yazarlarının (ve özellikle Zeki Sayar'ın) yarışmanın sonucundan hiç memnun kalmadığı aşikardır. Sayar fikrini *Anıt-Kabir Müsabakası Münasebetiyle* başlıklı yazısında açıkça "Bu mühim hadise (yarışma), dünya buhranının en şiddetli devrine rastladığı cihetle maalesef ehemmiyetle mütenasip bir netice vermemiştir. Binaenaleyh müsabakanın neticesi birçok mimarımız gibi bizi de tatmin etmemiştir" (Sayar 1943: 10) sözleriyle dile getirmekte hatta "icap ederse müsabakanın yenilenmesinin" dahi göze

alınması önerilmektedir (Sayar 1943: 10). Sayar'ın aynı metinde yer alan, Onat – Arda projesini “milli bir karakteri olmadığı” iddiası da değerlendirmeye değerdir.

Emin Onat ve Orhan Arda'nın Türk Tarih Tezi'ne yukarıda belirttiğimiz bağlamda çok da isabetle karşılık gelen, antik bir tapınak görünümündeki projesi tam da milli olma noktasından yola çıkmış ve mimarlar tarafından aşağıdaki şekilde anlatılmıştır. Onat ve Arda, üsluplarında kullandıkları örnekleri meşrulaştırmak amacıyla Türk Tarih Kurumu tarafından Türk Tarih Tezi kapsamında ileri sürülen Türkiye ve Türk Halkı tarihini neredeyse kelimesi kelimesine alıntılanmışlardır (Wilson 2015: 116),

Akdeniz milletlerinden bir çoğu gibi tarihimiz binlerce sene evveline gidiyor. Sümerlerden ve Hititlerden başlıyor ve Orta Asya'dan Avrupa içlerine kadar birçok kavimlerin hayatına karışıyor. Akdeniz medeniyetinin klasik ananesinin en büyük köklerinden birini teşkil ediyordu. Atatürk, bize, bu zengin ve verimli tarih zevkini aşılarken, ufukumuzu genişletti, bizi orta çağdan kurtarmak için yapılmış hamlelerden en büyüğünü yaptı. Hakiki mazimizin orta çağda değil, dünya klasiklerinin müşterek kaynaklarında olduğunu gösterdi. Bunun içindir ki, biz Türk Milletinin orta çağdan kurtulma yolunda yaptığı inkılabın önderi için kurmak istediğimiz anıtın, onun getirdiği yeni ruhu ifade etmesini istedik. İşte bunun içindir ki, garplılaşma yolunda en büyük hamleleri yapan Atanın Anıt-Kabrini, bir sultan veya Veli türbesi ruhundan tamamen ayrı, yedi bin senelik bir medeniyetin rasyonel çizgilerine dayanan klasik bir ruh içinde kurmak istedik (Bozdoğan 2002: 289).

Onat-Arda projesinin, Anıtkabir yarışmasına gönderilen projelerin arasında Anadolu'nun antik kökenlerine dayanan tek tasarım olduğunun altını çizen Bülent Tanju, mimarların adeta bir mutlak metin niteliğinde yazdıkları ve tasarımı içine sıkıştırdıkları manifestoyu problematikleştirir. Tanju'ya göre

Ancak metin eleştirel bir göz ile okunduğunda, bir anlamda yakın okumaya tabi tutulduğunda, kendi içinde çelişik kimi noktalar belirlemektedir. Her şeyden önce geçmişimizin bir bölümünün hakiki olduğu, dolayısıyla bir kısmının da hakiki olmadığı anlaşılmaktadır. Hakiki olmayan kısmın Anadolu tarihinin Osmanlı/Müslüman dönemi olduğunu sezme çok güç olmasa gerekir. Ortaçağ gibi, sevimsiz çağrışımlara sahip bir kavramla anıldığı ve daha önemlisi gerçek olmadığı için benimsenmesine gerek de yoktur. Genel anlamda ideolojiyi dönüştürmekten çok yeniden üretmek bağlamında klasisist bir tasarım olan Anıtkabir, erken cumhuriyet dönemi mimarlığının Osmanlı'dan farklı ancak son tahlilde yine mutlak başka bir gerçeklik oluşturma biçiminde kavramsallaştırılabilecek verili söyleminin zirve noktasıdır (Tanju 1998: 54).

Bu sorunsallaştırma bağlamında "milli" kavramına tekrar döndüğümüzde, bir matematik sağlaması pratikliğiyle Sayar'ın "milli" olarak nitelendirmediğinin Onat ve Arda için "milli"liğin en üst noktası olduğunu söyleyebiliriz. Bu da Milli Mimari tanımının aslında net bir görsel imgelemi olmadığı, tam tersi tüm yapıların ve doğası gereği tanımın kendisinin melezlikten ibaret olduğu, tüm mimarlar, tarihçiler ve kuramcılar tarafından başka türlü algılanarak tariflenebileceği ve dolayısıyla aslına var olmadığı savını biraz daha güçlendirir.

Arkitekt ya da Zeki Sayar tarafından "milli" ya da "Türk" karakterini bünyesinde en yoğun şekilde ihtiva eden proje Akçay-Söylemezoglu-Aru projesidir. Sayar'a göre

Satın alınan projelere gelince, bunlar içinde ilk üç proje ile yarışacak derecede kuvvetli fikre ve esasa sahip olan proje üç genç Türk mimarının (R. Akçay, K. Söylemezoğlu ve K. Aru) eseridir. Bu projenin planı herhangi yabancı bir tesirden müteessir olmayıp harici mimari de Türk üslubundadır. Mimarlar harici mimaride biraz geri bile gitmişlerdir. İç mimariye gelince bu tamamen Türk bir kompozisyonudur. Hiçbir yabancı abide tesirine kapılmadan Türk mimari kaidelerinin müsaade ettiği proporsiyonlar ve motiflerle, abideni içinde temiz bir Türk mimari karakteri yaratmaya muvaffak olmuşlardır. İçin muvaffakiyetli kompozisyonuna mukabil hariç işlenmemiş, olgunlaşmamış kaba bir hacim ifade etmektedir (Sayar 1943: 1).

Oysa söz konusu proje, içten ya da dıştan türbe ya da kümbet tasarımlarını andıran ve dolayısıyla İslami gösterge ve göndermelere sahip bir tasarımdır. Bonatz ise jürinin genel olarak İslami etkiler altında olduğu açıkça belli olan tasarımlardan neden kaçındığını ayrıntılarıyla anlatmıştır,

Anıt - Kabir müsabakasını tetkik eden jüri heyeti bilhassa anıtın bir padişah türbesine benzememesi fikir ve kanaatinde idi. Ekseri resimlerde frakla görünen bu modern insanı ölümünden sonra da yeniden bir tarihi kıyafete büründürmek, onu büyük bir mücadelenin sonunda kurtulduğu maziye tekrar iade etmek olurdu. Bu ise muhakkak ki onun arzusuna aykırıdır (Bonatz 1944: 5).

Atatürk'ün milliyetçilik ilkesini, Osmanlı ve İslami bağlamlardan kopararak, yani aslında tam olarak gerçek amacıyla kavramak Paul Bonatz'ın ayrıca işine gelmiş olmalıdır. Zira Türk Tarih Tezi'nin Osmanlı ve diğer İslami uzantılarını söküp atmak, geriye Anadolu coğrafyasının antikite dönemini bırakmak anlamına gelmekte, bu da Anıtkabir'i bir akropolis tapınağı şeklinde algılatmanın önünü kolaylıkla açmaktadır. Dolayısıyla Bonatz, "Anıt-Kabir'in silueti tektir, eşsizdir, bütün şekli ile bir sembol olacaktır. "Bir defa gören asla unutamaz" denilecektir" (Bonatz 1944: 5) sözlerini sarf ederken, zihnindeki modern zamana uygun yeni klasisizmin karşılığını alabilmekten oldukça memnun kalmış olmalıdır.

Bonatz'ın yeni klasisizm görüşü, mimarın kendi ifadeleriyle biraz daha açıklığa kavuşturulabilir,

Klasisizm devri olan 1800 - 1840 senelerinde üslup bugün olduğu gibi mühim bir mesele teşkil etmiyordu. Klasik üslup mimariye emin bir istikamet verici mahiyetteydi. Klasik cereyanın doğurduğu en güzel ve en büyük eserlerden biri de Vaşington'daki Lincoln abidesidir. Klasik devirden pek sonra meydana gelmesine rağmen aynı sanat seviyesini taşımaktadır. Bundan sonra mimarının gerileme devri olan senelerde yukarıda adı geçen abidelere kıyas kabul edecek eserler meydana gelmemiştir. Ankara'daki Atatürk Anıt - Kabri burada bahsi geçen abideler arasında yer alacaktır. Mimaride gerileme devrinin artık arkada kalmış olmasıyla anıtın inşası müsait bir zamana rastlamaktadır (Bonatz 1944: 5)

Cümleleriyle Klasisizm bağlamında Anıtkabir yapısını öven Bonatz, şüphesiz ki Nasyonal Sosyalist Almanya ve Faşist İtalya'nın mimari eğilimlerini, çağın diğer tandanslarına üstün görmekte ve zaman ve yerin ruhuna en uygun mimarının rafine edilmiş bir klasisizm olduğunu savunmaktadır.



Yere uygunluktan bahsederken, taş malzeme kullanımından söz etmek kaçınılmazdır. Milli Mimari'nin tandanslarına uygun ve Sedat Hakkı Eldem'in düşünceleriyle paralel olarak Bonatz'a göre de

Nihayet tekrar taş inşaatı yapılmaktadır. Uzun asırlara dayanacak yapılar kurulmak istenirse, tabiatın vergisinden başka bir madde kullanmamak gerekir. Ancak tabiatın taşıdır ki vakarla ihtiyarlar. Burada duvarlar taş kaplamam olmayıp eskilerin usulü üzerinde üst üste konan büyük taşlarla vücut bulmaktadır. Betonarme ve diğer teknik suni vasıtalar mahsurlarının binaen kullanılmasından kaçınılmaktadır (Bonatz 1944: 5).

Bonatz'a göre "Burada mimari ezeliyetten gelip ebediyete intikal dercesine topraktan fıskırmaktadır" (Bonatz 1944: 5). Bu cümle, "ezelden gelen ve ebediyete doğru devam eden" bir süreklilik dahilinde tanımlanan ulus kavramının Anıtkabir'e birebir tercüme edilmiş halidir.

Yarışmaya dönersek; hükümet kararını, jüri heyetinin raporunu teslim etmesinden ancak 45 gün sonra, 7 Mayıs 1942 tarihinde açıklar. Emin Onat ve Orhan Arda'nın projesi birincilik ödülüne layık bulunur, lakin açıklama bu projenin de uygulanmayacağı yönündedir. Lakin, bu kararın ilan edilmesinden yaklaşık bir ay sonra hükümet kararını değiştirir. 9 Haziran 1942 tarihinde yayımlanan bir bildiriyle; jüri heyeti raporunda öngörülen değişikliklerin yapılmasının akabinde projenin uygulanmasına karar verildiği duyurulur. Bildiriye göre öngörülen değişiklik, Anıtkabir proje yarışmasında birinciliği kazanan projenin müelliflerinin de dahil olacağı bir uzman heyet tarafından yapılacaktır (Boran 2011: 119).

5 Nisan 1943 tarihinde Emin Onat ile Orhan Arda'ya, jürinin eleştirileri doğrultusunda altı ay içerisinde yeniden bir proje hazırlamaları tebliğ edilir. Mimarlar önerilen değişiklikleri dikkate alarak yeni bir proje hazırlar. Değişiklikler giriş yolunun şekli ve yönünün değiştirilmesi, çevre duvarlarının kaldırılması, mozolenin bulunduğu yer ve yönün kale eksenine göre değiştirilmesi, tören alanının yeniden düzenlenmesi, mozolenin etrafında bulunan yapıların dışarıya çıkartılması, lahidin yerinin değiştirilmesi ve benzeri majör müdahaleleri ihtiva etmektedir. Proje seçilmiş kişilerden oluşan bir komisyonun denetiminde gerçekleşir. Başbakanlığın 27 Ekim 1943 tarihinde Eğitim ve Bayındırlık Bakanlıklarına gönderdiği yazıda Emin Onat tarafından hazırlanan Anıtkabir projesini incelemek ve sonucunu Başbakanlığa bir raporla bildirmek için Eğitim ve Bayındırlık birer uzman temsilci seçilmesi istenmektedir. Aynı yazıda seçilecek uzmanların Eğitim Bakanlığı'nda görevli Paul Bonatz ile bir heyet halinde çalışacakları bildirilmektedir (Boran 2011: 124). Bu gönderinin hemen ertesi günü Paul Bonatz başkanlığında, Sedat Hakkı Eldem, Bayındırlık Bakanlığı Yapı ve İmar İşleri Başkanı Sırrı Sayarı ve proje müelliflerinden oluşan komisyon kurulur, istenen değişiklikleri içeren uygulama projesi komisyona teslim edilir.

Paul Bonatz tarafından yazılmış ve müellifler tarafından yapılmış bu ikinci projeye ait uzunca bir rapor mevcuttur. Yapılan değişiklikleri ayrıntılarıyla anlatan bu raporda, iki tane önemli öneri yer almaktadır. Bunlardan ilki, mimarların projesinde yer alan iki avlunun ortadan kaldırılıp tek ve büyük bir toplanma alanına dönüştürülmesidir. İkinci öneri ise oldukça enteresandır, Bonatz'a göre, projenin iç ve dış mekanlarının birbiriyle olan çelişkisi

ve uyumsuzluğu ancak mozolenin dikdörtgenler prizması şeklindeki formunu dairesel biçime dönüştürmekle gerçekleştirilebilir. Mimar, uygulama projesinin gelecek aşamalarında bu önerinin maketinin de yer almasını ve karşılaştırmalı bir tartışma ve değerlendirme yapılmasını istemektedir (Bonatz 1943).

Müellif mimarlar bu rapor ışığında ve Bakanlar Kurulu'nun kararı doğrultusunda üçüncü bir proje hazırlar. Bonatz'ın ilk önerisi hayata geçirilirken ikinci önerisine dair herhangi bir çalışmaya ait muhtelif bir belgeye rastlanmamıştır. Yeni tasarımda iki tören meydanı birleştirilip tek büyük bir alana dönüştürülür, alanı müze, kabul salonu, idari ve askeri kısımlara ait binalar çevreler. Mozole tüm görkemiyle tören alanının uç kanadında yer almaktadır. 180 metre olan allenin uzunluğu 220 metreye çıkarılır ve alle yine Bonatz'ın direktifleri doğrultusunda tören alanının aksını dik kesecek şekilde konumlandırılır (Boran 2011: 124). Uygulanan bu değişikliklerin ardından 4 Temmuz 1944 tarihinde mimarlarla sözleşme imzalanır ve 9 Ekim 1944'te binanın temeli atılır.

1950 yılında Türkiye Cumhuriyeti ilk kez tek partili dönemden çok partili döneme geçer. Cumhuriyet Halk Partisi, 17 yıldır elinde tuttuğu iktidarı 1950 seçimleriyle Demokrat Parti'ye bırakırken Milli Şeflik, tek parti ve benzeri tüm kavramlar tarihe karışır.

Cumhuriyet Halk Partisi'nin transandantal bir anlam atfederek yıllar boyunca ilmik ilmik ördüğü Anıtkabir projesinin Demokrat Parti tarafından aynı ideolojik örüntüler dolayısıyla sahiplenilmesi elbette ki mümkün değildir. DP iktidara geldiğinde, Anıtkabir inşaatının bir an önce bitirilmesini ve aynı zamanda malzemedan tasarruf edilmesini istemektedir. Tasarımın en görkemli ve anlamsal bütünlüğe sahip bileşeni olan mozolenin yapımından tamamıyla vazgeçilmesi dahi tartışılan fikirler arasındadır. Projede yeni hükümetin istediği doğrultuda değişiklik yapılması için Bayındırlık Bakanı Müsteşarı Muammer Çavuşoğlu, Paul Bonatz, Sedat Hakkı Eldem, Emin Onat ve Orhan Arda'dan oluşan bir komisyon kurulur. Komisyonun değerlendirmeleri sonucunda Paul Bonatz'ın görüşleri doğrultusundaki önerisi, mozolenin çatısının, yani çevresindeki sütunların en üst noktasını aşan büyük kütlelerinin projeden kaldırılmasıdır. Bu kütlelerin kaldırılmasıyla Anıtkabir hacim olarak hafifleyecek ve mimarların işaret ettiği gibi, deprem bağlamında büyük zorluklarla karşılaşılan taştan tonoz strüktürün teknik sakıncaları da ortadan kalkacaktır. Komisyon, tonozlu yapı yerine kapalı şeref salonunun üstünün açık kalmasını ve lahdin açıkta, gök kubbenin altında tüm kütleleriyle yer almasını hükümete önerir ve bu öneri onaylanır. Lakin inşaat sırasında mozolenin üstünün açık bırakılmasının mahsurları görülerek tavanın kapatılmasına yeniden karar verilir (Boran 2011: 170). Tunç Boran'ın yorumuyla, mimari gerekçeler tutarlı ve isabetli olsa da proje değişikliğinin ana nedeni, siyasi iradenin inşaattan tasarruf ederek Anıtkabir'i daha kısa sürede tamamlama yönünde aldığı karardır (Boran 2011: 170). Bu karar da, yeni iktidarın Anıtkabir'e yüklediği anlamların farklılaştığının ve tüm özellikleriyle alegorik olan tasarımın da bu anlam sapmasından etkilendiğinin en önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilebilir.

## Sonuç

Türkçe’de tiyatro oyunu ya da piyesi anlamında da kullanılan “temsil” kelimesi, bu doğrultuda ele alındığında gizli bir içerik ve ipucu barındırır. Zira temsillerin yazılı bir metni (ya da mutlak metin) ve önünde hayata geçtikleri dekorları vardır. Oyuncular ellerindeki senaryoyu verili haliyle icra eder, ya da temsil eder, ya da yeniden var ederler. Kelimenin İngilizce karşılığını, yani “representation” sözcüğünü benzeri bir yapı sökülümüne uğrattırsak (re-presentation) karşımızda bir yeniden var etme, yeniden ortaya koyma, yeniden ifade etme durumu olduğu gibi belirlemektedir.

Kemalizm’in içerdiği milliyetçilik anlayışı, yeni kurulmuş bir ulus-devleti var edebilmek adına bir mutlak metne sahip olma ihtiyacındadır. Mimarlığı, yukarıdaki anlamıyla bir “temsil” olarak algılamayı denediğimizde, aslında onun, söz konusu mutlak metni var eden bir dekor olduğu inkar edilemez bir gerçek olarak karşımıza çıkar. Yani Türkiye Cumhuriyeti bağlamında bir ulus/millet temsiliyeti, mimari kurgu aracılığıyla kendi morfolojik yapısını ortaya koyar, kendi dekorunu oluşturur.

Kemalist ideoloji, ölümünün ardından Mustafa Kemal Atatürk’ü büyük bir hızla aşkınlılaştırır. Öyle ki Atatürk, tüm Türk Milleti’ni temsil eden bir mutlak metne dönüşerek kutsallık katındaki yerini rahatça alır. Seküler dünyanın mevcut olabilecek en yüksek mertebesine karşılık gelen bu figürün ölümünün ardından, onu temsil edecek bir yapı ortaya koymak, şüphesiz en katı, kapalı anlamlı ve yüce bir sembol olarak ortaya konmak durumundadır. Kısaca, Mustafa Kemal’i temsil eden Anıtkabir, Mustafa Kemal’in temsil ettiklerini de temsil etmeli, yani temsilin temsili niteliğine sahip olabilecek kadar, muhtelif anlam kaymalarına olanak tanımayacak şekilde topyekun bir sanat eseri olarak kurgulanmalıdır.

Anıtkabir yarışmasının açıldığı yıl olan 1942 senesi, dönemde Milli Mimari olarak tanımlanan mimarlık üretim biçimi tandansının en alevli dönemidir. Periyodun en önemli üç aktöründen ikisi; yani Emin Onat ve Sedat Hakkı Eldem zaten halihazırda yarışmaya tasarımcı olarak katılırlar. Üçüncü büyük aktör, yani Paul Bonatz ise aynı yarışmada jüri, hatta jüri başkanı olarak yer alacak ve bu konum doğrultusunda Türkiye ile kurduğu güçlü ilişki, mimarın hayatının muhtemelen en önemli dönüm noktası olacaktır.

Anıtkabir’in söylemsel arka planı, Bonatz’ın savunduğu “yeniklasik” mimarlık üslubunda birebir karşılığını bulmaktadır. Öyle ki Bonatz, yeni zamanın ruhunun, bireyselliği bir yana bırakan ve yalnızca devletin kendisini temsil edecek “tek biçim ve tek anlamlı” bir tasarım anlayışını savunmaktadır. Bu tek anlamlılık, Anıtkabir’de aranılan yegane unsurun ta kendisidir.

Bonatz’ın, jürilik görevinin hemen ardından, 1943 yılının Ekim ayında başlayan, Milli Eğitim Bakanlığı Müşavir Mimarlığı görevi ile birlikte devreye giren Türkiye macerası; mimar, jüri üyesi, yazar, hoca gibi mecralar içermek suretiyle 1954 yılına kadar sürer. Bu döneme paralel olarak yapım süresi 1953’e kadar devam eden Anıtkabir’in uygulamasının her aşamasında yer alan mimar, yapının tamamlanmış formuna karar veren; komisyonu ve uygulamacıları yönlendiren en önemli figür olarak karşımıza çıkar.

Alt metni bir mutlak metin niteliğinde olan Anıtkabir'in tüm süreci boyunca Bonatz tarafından yönlendirilmesi, mimarın Türkiye'de kendisine kurguladığı iktidar alanının en denli geniş olduğunun en önemli göstergelerinden biridir. Mimar, yukarıda sayılan mecralar aracılığıyla mimarlık pratiğini on bir yıl boyunca hem morfolojik hem de ideolojik bağlamda manipüle etmiş ve Milli Mimari söyleminin en önemli isimlerinden biri olarak tarihe geçmiştir.

#### KAYNAKLAR

- Alsaç, Ü. 1973. "Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi", *Mimarlık Dergisi*, 11-12: 12-25
- Anderson, B. 2009. *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, İstanbul: Metis Yayınları,
- Aslanoğlu İ. 2010. *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat,
- Batur, A. 1997. "Anıtkabir Üslup-Ötesi ve Zaman Dışı Bir Tasarım veya Büyük Ölüm'ün Patetik Yontusu", *Atatürk İçin Düşünmek İki Eser, Katafalk ve Anıtkabir İki Mimar, Bruno Taut ve Emin Onat*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü: 74-90
- Batur, A. 2005. *A Concise History, Architecture In Turkey During The 20th Century*, İstanbul: Chambers of Architects of Turkey,
- Bonatz, P. 1944. "Anıt-Kabir", *Ulus Gazetesi*, 10-11-1944: 5-6
- Bonatz, P. 1950. *Leben und Bauen*, Stuttgart: Engelhornverlag Adolf Spemann,
- Boran, T. 2011. *Mekan ve Siyaset İlişkisi Bağlamında Anıtkabir (1938-1973)*, yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi,
- Bozdoğan, S. 2002. *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları,
- Dağbaşı, Y. 2006. *Ulus-Devlet*, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi,
- Eldem, S. 1973. "Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı", *Mimarlık*, 11-12: 5-11
- Güneş, C. 2013. "Michel Foucault'da Söylem ve İktidar", *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 21: 55-69
- Hamdi, B., Sırrı, B. 1932. "Türk Mimarisi", *Mimar*, 4: 114-115
- Hasol, D. 2017. *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları,
- Maginnis, C. 1938. "Milli Mimari Meselesi ve Cereyanlar", *Arkitekt*, 3: 95
- Özhan, M. 2009. *Liselerde Okutulan "Türkiye Cumhuriyeti İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük" Ders Kitaplarında Ulus, Ulusçuluk ve Ulus-Devlet Kavramları (1944-2007) (Bir İçerik Analizi Çalışması)*, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi,
- Sayar, Z. 1943). "Anıtkabir Müsabakası Münasebetile", *Arkitekt*, 133-134: 1-21
- Tanju, B. 1998. *1908-1946 Türkiye Mimarlığının Kavramsal Çerçevesi*, yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi,
- Wilson, C. 2015). *Anıtkabir'in Ötesi Atatürk'ün Mezar Mimarisi Ulusal Belleğin İnşası ve Sürdürülmesi*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.