

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**20. YÜZYIL MİMARLIK MİRASI;
ANKARA OPERA BİNASI ve
1923-1950 YILLARI ARASI TÜRK MİMARLIĞINDA
YÜKSEK MİMAR ŞEVKİ BALMUMCU'NUN YERİ**

106422

Mimar R. Simla SUNAY ÖZDEMİR

**F.B.E. Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ömür Barkul

mmmm

B

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Ömür BARKUL (YTÜ)

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM BAKANLIĞI
DOKÜMANİZASYON BİREMLERİ**

İSTANBUL, 2001

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ŞEKİL LİSTESİ.....	iv
ÖNSÖZ.....	vii
ÖZET.....	viii
ABSTRACT.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. 1923-1939 YILLARI ARASI TÜRKİYE’DE MİMARLIK.....	3
2.1 1923-1939 Yılları Arasında Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Ortam.....	3
2.2 1923-1939 Yılları Arasında Mimarlığın Genel Çizgileri.....	8
2.3 Mimari Örgütlenme.....	13
3. 1939-1950 YILLARI ARASI TÜRKİYE’DE MİMARLIK.....	21
3.1 1939-1950 Yılları Arasında Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Ortam.....	21
3.2 1939-1950 Yılları Arasında Mimarlığın Genel Çizgileri.....	24
3.3 Yabancı Mimarlar Sorunu.....	26
4. TÜRK MODERN MİMARLIĞINDA ŞEVKİ BALMUMCU’NUN YERİ.....	35
5. ŞEVKİ BALMUMCU’NUN HAYATI.....	46
6. ANKARA SERGİEVİ VE OPERA BİNASINA DÖNÜŞÜMÜ.....	70
6.1. Ankara Sergievi Uluslararası Proje Yarışması 1933.....	70
6.2 Yarışmanın Mimarlık Tarihi Açısından Önemi.....	84
6.3 Uygulama Süreci 1933-1935.....	84
6.4 Opera Binasına Dönüşümü 1947.....	94
6.5 Paul Bonatz Kimdir?.....	105
6.6 Mimarlıkta Telif Hakları İhlali ve Ankara Sergievi.....	107
7. 20. YÜZYIL MİMARLIK MİRASI KAVRAMI VE KRİTERLERİ.....	110
8. BALMUMCU’NUN DİĞERYAPITLARI.....	112
8.1. Uygulanmış Eserleri.....	112
8.1.1 Yalova İskelesi Bilet Gişesi 1931.....	112
8.1.2 Elazığ Belediyesi Sineması 1931.....	113
8.1.3 Karacabey Belediye Binası 1931.....	117
8.1.4 Bursa Sanat Mektebi Demircilik Atölyesi 1932.....	119
8.1.5 Bursa Tayyare Sinema ve Büro Binası Detay Çizimleri 1932.....	120
8.1.6 Konya Halkevi 1947.....	122

8.2	Yarışma Projeleri.....	123
8.2.1	Sümerbank Binası Uluslararası Proje Yarışması 1934.....	124
8.2.2	Tokat Atatürk Anıtı Kaidesi Ulusal Proje Yarışması1934.....	128
8.2.3	Terzili Kaplıcası, Otelı Ulusal Proje Yarışması1935.....	129
8.2.4	Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman ve Sosyal Tesisi Ulusal Proje Yarışması 1936.....	133
8.2.5	Samsun Halkevi Ulusal Proje Yarışması1937.....	136
8.2.6	İstanbul Limanı Galata Yolcu Salonu Uluslararası Proje Yarışması 1937.....	137
8.2.7	Çanakkale Zafer ve Meçhul Asker Abidesi Ulusal Proje Yarışması 1944.....	142
9.	SONUÇ.....	144
	KAYNAKLAR.....	146
	EKLER.....	150
Ek1	Şevki Balmumcu’nun Görüş ve Yorumlarını İçeren Makaleleri.....	150
Ek2	Şevki Balmumcu’nun “Ev Projeleri”.....	161
Ek3	Şevki Balmumcu’nun Gezi Yazıları.....	166
Ek4	Türk Yüksek Mimarlar Birliği Azaları ve Yüksek Mimarlık ile Alakadar Mevzuat’ın Önsözü.....	173
Ek5	Lütfi Kırdar’ın Türk Yüksek Mimarlar Birliği Başkanlığı’na Cevabı.....	174
	ÖZGEÇMİŞ.....	175

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1	Türk Yüksek Mimarlar Birliği Bölge Taksimatını gösteren harita (Mimarlar Birliği, 1940).....	15
Şekil 2.2	Türk Yüksek Mimarlar Birliği Kongresinde Şevki Balmumcu konuşma yaparken, İstanbul, 1946 (Arkitekt, 1947).....	20
Şekil 4.1	Belediyeler Bankası Proje Müsabakası'nda Martin Elsaesser'in projesi,kübist mimarının keskin bir örneği (Arkitekt, 1935:293).....	37
Şekil 4.2	Martin Elsaesser'in Türkiye'deki tek yapısı Sümerbank, Ankara (Sözen, 1984).....	37
Şekil 4.3	Süleymaniye, Mimar Sinan, iç perspektif (Fotoğraf: Ara Güler).....	38
Şekil 4.4	Siyasal Bilgiler Fakültesi, Ankara, Ernst Egli, 1936, modern anlayışı mimarlık eğitimine ilk getiren kişi (Sözen, 1984).....	40
Şekil 4.5	Florya Köşkü, Seyfi Arkan, modern mimarının "taklit" edilmeden, özgün bir uygulamasına en iyi örnektir. Denizden (sonsuzdan), karaya bakan bu bina kısa sürede uygulanması ile modernizmin "hız" niteliğine uyması ve yeni bir teknolojiyi getirmesiyle de önemli bir yer tutar (Yürekli, 1999).....	41
Şekil 4.6	Florya Köşkü, Seyfi Arkan, plan(Yürekli,1999).....	41
Şekil 4.7	Atadan Villası'nda bir lamba tasarımı, Seyfi Arkan, Bauhause ile ortaya çıkan, tasarımın sınırsızlığı ya da bir mekanın tümüyle mimarın tasarımında birleşmesi (Arredamento, 1992).....	42
Şekil 4.8	Ankara Sergievi, Şevki Balmumcu, 1935 (Süzen, 1984).....	43
Şekil 4.9	Etnografya Müzesi'nden yeni Türkiye'nin başkentine bakış, Sergievi'nin yeni Ankara'daki konumunu anlatan bir kare (Fotoğraf: Othmar Pferschy)...	44
Şekil 4.10	İlk modern yapı Bekir Bey Evi, Sırrı Arif Bilen, 1929 (Arif, 1931).	44
Şekil 5.1	Sakallı Eşref'in babası Mehmet Şevki Bey 1880 (Koloğlu, O. Arşivi).....	47
Şekil 5.2	Şevki Balmumcu ortaokul yıllarında (Koloğlu, O. Arşivi).....	53
Şekil 5.3	Şevki ve ablası Refika 1340 (Koloğlu, O. Arşivi).....	54
Şekil 5.4	Şevki Balmumcu, DGSA'da öğrenci iken (Koloğlu, O. Arşivi).....	55
Şekil 5.5	Bir Bursa Gezisi 29 Mayıs 1926 (Koloğlu, O. Arşivi).....	56
Şekil 5.6	Bursa Tayyare Sineması önü (Koloğlu, O. Arşivi).....	57
Şekil 5.7	Arkadaşları ile gramofon dinlerken (Koloğlu, O. Arşivi).....	58
Şekil 5.8	Bursa'da (Koloğlu, O. Arşivi).....	58
Şekil 5.9	Bir kız çocuğu ile (Koloğlu, O. Arşivi).....	61
Şekil 5.10	Zeki Sayar (sağda) ve Macit Kural (solda) ile (Koloğlu, O. Arşivi).....	62
Şekil 5.11	Zeki Sayar (solda) ve Macit Kural (sağda) ile (Koloğlu, O. Arşivi).....	62
Şekil 5.12	Süleymaniye Camisi önü, Mimar Sinan'la ilgili konuşma yaparken 1932 (Koloğlu, O. Arşivi).....	63
Şekil 5.13	Bursa'da minik Doğan'ın elinden tutuyor (Koloğlu, O. Arşivi).....	63
Şekil 5.14	Şevki Balmumcu 1930'lu yıllarda (Koloğlu, O. Arşivi).....	64
Şekil 5.15	Şevki Balmumcu vapurda (Koloğlu, O. Arşivi).....	64
Şekil 5.16	Şevki Balmumcu Çanakkale Abidesi yarışma Projesini çizerken 1944 ağzında hiç düşürmediği sigarası ile (Koloğlu, O. Arşivi).....	65
Şekil 5.17	Ablası Refika'yı Libya'ya uğurlarken, 1946 (Koloğlu, O. Arşivi).....	65
Şekil 5.18	1949 Kurban Bayramı, Foto Sabah'ın çektiği bir resim (Koloğlu, O. Arşivi).....	66
Şekil 5.19	Bir vesikalık- Foto Sabah (Koloğlu, O. Arşivi).....	66
Şekil 5.20	"Babacığım 1951 böyle geçti" (Koloğlu, O. Arşivi).....	67
Şekil 5.21	"Anne bak ben yıkılmadım!" 1956 (Koloğlu, O. Arşivi).....	67

Şekil 5.22	Orhan ve Doğan Koloğlu (Koloğlu, O. Arşivi).....	68
Şekil 5.23	Balmumcu aile mezarlığını gösterir kroki-belge (Koloğlu, O. Arşivi).....	68
Şekil 5.24	Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin, Ankara Sergievi için Şevki Balmumcu'ya teşekkür ve tebriğini içeren belge 1934 (Koloğlu, O. Arşivi).....	69
Şekil 6.1	Ankara Sergievi Şevki Balmumcu'nun projesi, vaziyet planı (Mimar, 1933).....	73
Şekil 6.2	Ankara Sergievi Şevki Balmumcu'nun projesi, planlar (Mimar, 1933).....	74
Şekil 6.3	Ankara Sergievi Şevki Balmumcu'nun projesi, perspektif ve ön cephe (Mimar, 1933).....	75
Şekil 6.4	Ankara Sergievi Şevki Balmumcu'nun projesi cephe ve kesit (Mimar, 1933).....	76
Şekil 6.5	Ankara Sergievi Şevki Balmumcu'nun projesi detay ve cephe (Mimar, 1933).....	77
Şekil 6.6	Ankara Sergievi Şevki Balmumcu'nun projesi, kesit ve çatı planı (Mimar, 1933).....	78
Şekil 6.7	Ankara Sergievi Şevki Balmumcu'nun projesi, kesiti plan ve cephe (Mimar, 1933).....	79
Şekil 6.8	Ankara Sergievi Paolo Vietti Violi'nin projesi (Mimar, 1933).....	80
Şekil 6.9	Ankara Sergievi Sedat Hakkı Eldem'in ikincilik kazanan projesi (Mimar, 1933).....	81
Şekil 6.10	Ankara Sergievi Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun projesi (Mimar, 1933).....	82
Şekil 6.11	Ankara Sergievi Nizamettin Hüsnü'nün projesi (Arkitekt, 1933).....	83
Şekil 6.12	Ankara Sergievi Seyfi Arkan'ın projesi (Mimar, 1933).....	83
Şekil 6.13	Ankara Sergievi inşa halinde (Arkitekt, 1935).....	86
Şekil 6.14	Ankara Sergievi inşa halinde (Arkitekt, 1935).....	87
Şekil 6.15	Ankara Sergievi tamamlanmış hali (Arkitekt, 1935).....	88
Şekil 6.16	Ankara Sergievi tamamlanmış hali (Arkitekt, 1935).....	89
Şekil 6.17	Ankara Sergievi içten görünüş (Arkitekt, 1935).....	90
Şekil 6.18	Ankara Sergievi içten görünüş (Arkitekt, 1935).....	91
Şekil 6.19	Ankara Sergievi gece, kule, içten görünüş (Arkitekt, 1935).....	92
Şekil 6.20	Ankara Sergievi gece görünüşü (Arkitekt, 1935).....	93
Şekil 6.21	Ankara Opera Binası, Paul Bonatz'ın eskizleri (Sözen, 1984).....	100
Şekil 6.22	Ankara Opera Binası bir detay (Sözen, 1984).....	100
Şekil 6.23	Ankara Opera Binası bir detay (Sözen, 1984).....	101
Şekil 6.24	Ankara Opera Binası 1984'deki durumu (Sözen, 1984).....	102
Şekil 6.25	Ankara Opera Binası 2001 (S.S.Özdemir arşivinden).....	102
Şekil 6.26	Ankara Opera Binası 2001 (S.S.Özdemir arşivinden).....	103
Şekil 6.27	Ankara Opera Binası 2001 (S.S.Özdemir arşivinden).....	104
Şekil 8.1	Yalova iskelesi bilet gişesi (Mimar, 1931a).....	112
Şekil 8.2	Yalova iskelesi bilet gişesi (Mimar, 1931c).....	113
Şekil 8.3	Elazığ Belediye Sineması planı (Galip, 1931).....	115
Şekil 8.4	Elazığ Belediye Sineması cephe ve kesit (Galip, 1931).....	116
Şekil 8.5	Elazığ Belediye Sineması cepheleri (Balmumcu, 1931a).....	116
Şekil 8.6	Karacabey Belediye Binası ön cephe (Balmumcu, 1931b).....	117
Şekil 8.7	Karacabey Belediye Binası ön cephe (Balmumcu, 1931b).....	118
Şekil 8.8	Bursa Sanat Mektebi Demircilik Atölyesi ön cephe (Şevki ve Nedim, 1932).....	119
Şekil 8.9	Karacabey Belediye Binası planlar (Balmumcu, 1931b).....	120

Şekil 8.10	Bursa Tayyare Sinema ve Büro Binası detayları (Mimar, 1932).....	121
Şekil 8.11	Bursa Tayyare Sinema ve Büro Binası detayları (Mimar, 1932).....	122
Şekil 8.12	Konya Halkevi bugünkü durumu (Yeşilkaya arşivi).....	123
Şekil 8.13	Sümerbank Binası Seyfi Arkan'ın birinci gelen projesi (Arkitekt, 1935a)....	125
Şekil 8.14	Sümerbank Binası Şevki Balmumcu'nun dördüncü gelen projesi (Arkitekt, 1935a).....	126
Şekil 8.15	Sümerbank Binası Sedat Hakkı Eldem'in projesi (Arkitekt, 1935a).....	127
Şekil 8.16	Tokat Atatürk Anıtı Kaidesi (Arkitekt, 1934).....	128
Şekil 8.17	Tokat Atatürk Anıtı Kaidesi (Arkitekt, 1934).....	129
Şekil 8.18	Terzili Kaplıcası ve Otel planları (Balmumcu ve Mortaş, 1935).....	131
Şekil 8.19	Terzili Kaplıcası ve Otel ön cephe (Balmumcu ve Mortaş, 1935).....	132
Şekil 8.20	Terzili Kaplıcası ve Otel cephe ve kesit (Balmumcu ve Mortaş, 1935).....	132
Şekil 8.21	Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman ve Sosyal Tesisi Abidin Mortaş'ın birinci gelen projesi vaziyet planı, planlar ve kesitler (Arkitekt, 1937a).....	133
Şekil 8.22	Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman ve Sosyal Tesisi Abidin Mortaş'ın birinci gelen projesi cepheler (Arkitekt, 1937a).....	134
Şekil 8.23	Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman ve Sosyal Tesisi Şevki Balmumcu ve Behçet Ünsal projesi vaziyet planı ve cepheler (Arkitekt, 1937a).....	134
Şekil 8.24	Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman ve Sosyal Tesisi Şevki Balmumcu ve Behçet Ünsal projesi planlar (Arkitekt, 1937a).....	135
Şekil 8.25	Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman ve Sosyal Tesisi Şevki Balmumcu ve Behçet Ünsal projesi kesitler (Arkitekt, 1937a).....	136
Şekil 8.26	İstanbul Limanı Galata Yolcu Salonu Seyfi Arkan'ın birinci gelen projesi (Arkitekt, 1937b).....	138
Şekil 8.27	İstanbul Limanı Galata Yolcu Salonu prof. Alfred'in projesi (Arkitekt, 1937b).....	139
Şekil 8.28	İstanbul Limanı Galata Yolcu Salonu Şevki Balmumcu'nun projesi (Arkitekt, 1937b).....	140
Şekil 8.29	İstanbul Limanı Galata Yolcu Salonu Şevki Balmumcu'nun projesi, plan ve kesitler (Arkitekt, 1937b).....	141

ÖNSÖZ

Yüksek mimar Şevki Balmumcu, mimari çevrelerin belleğinde trajik özel yaşamıyla çoğunlukla hüznü bir yer tutar. Bu araştırmada, elden geldiğince ulaşılabilen kaynaklar aracılığıyla aktarılacak olan, hayatı ve eserleri ışığında, bu hüznün, mimarın, derli toplu bir inceleme ile tekrar hayat bulan kimliğinin, örnek alınacak yönleriyle bilime kazandırılması sonucu söneceği ve bir umuda dönüşeceği beklentisi yer almaktadır.

Ve bu umuda katkısı olan;

Teze adını veren sayın Prof. Işık AYDEMİR'e,

Canlı bir tanık olarak anılarını paylaşan, Şevki Balmumcu'nun yeğeni sayın Orhan KOLOĞLU'na,

Şevki Balmumcu'nun mimarisi ile ilgili, bugün tek kaynak olan sayın Maruf ÖNAL'a,

Yoğun desteğinden ötürü eşim Alpay ÖZDEMİR'e ve babam Cemal SUNAY ile annem Rezan SUNAY'a,

Yardımlarından ötürü, mimar Neşe G. Yeşilkaya, Olçum Ö. ALKAN, Deniz DAĞISTANLI, mimar Çetin ÜNALIN, mimar Hasan KURUYAZICI, mimar Aydan BALAMİR'e,

Ve,

Özellikle, çok değerli tez danışmanım, lisans eğitiminden bu yana bana mimarlık mesleğini sevdiren ve mimarlığı bir yaşam biçimi olarak özümsememi sağlayan Doç. Dr. Ömür BARKUL'a sonsuz teşekkürlerimi sunmak isterim.

ÖZET

20. yüzyıl Mimarlık Mirası niteliği ile incelenen, Ankara Sergievi (bugün Opera binası) Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin, çeşitli sergiler düzenlemek üzere, 1933 yılında, Uluslararası Proje Yarışması sonucu uygulanmıştır. Yarışmada birinciliği, 16 Türk ve 10 yabancı mimar arasında, Şevki Balmumcu ve İtalyan Paolo Vietti Violi paylaşmış ancak daha ekonomik oluşu nedeniyle Şevki Balmumcu'nun tasarımı-Türk mimarlarını da teşvik etmek için seçilmiştir. 1946 yılında, Ankara'da, bir Opera Binası ihtiyacı doğmuş ve yeni bir yapı yapmaya ekonomik koşullar elvermediği için, bakımsız durumdaki Sergievi'nin Operaya dönüştürülmesine karar verilmiş ve dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel tarafından, 1946 yılında, Alman mimar Paul Bonatz görevlendirilmiştir. 1947'den bu yana bina opera olarak kullanılmaktadır. Bu dönüşüm, sadece işlevsel bir değişiklikle kalmamış, binanın mimarının izni alınmaksızın, modern biçimi, geleneksel ekleme ve çıkarımlarla örtülmüştür. Sembolik kulesi yıkılmış, teras çatısı klasik çatıya çevrilmiştir. Bu olay mimari çevrece kınanmış ve "telif" haklarına aykırı bulunmuştur.

Buradan çıkışla; araştırmanın, ikinci ve üçüncü bölümlerinde, Şevki Balmumcu'nun mesleki başarısını sıkça gösterdiği ve etkilendiği dönem olan 1923-1950 yılları arası, Türk Mimarlığının genel yapısı, ülkenin sosyo-ekonomik ve kültürel etkenleri çerçevesinde incelenmiştir. Dördüncü bölümde, Türkiye'de Modernizmin, Genç Cumhuriyet üzerinde nasıl yankılandığını, kimlerin eliyle hacim bulduğunu ve bu etkileşimde mimarların ve bu mimarlardan da Şevki Balmumcu'nun rolü irdelenmiştir. Beşinci bölümde mimarın hayatı, altıncı bölümde en önemli yapısı Ankara Sergievi ve Opera Binasına dönüşümü detaylı olarak aktarılmıştır. Yedinci bölüm 20. yüzyıl Mimarlık Mirası kriterlerine, Ankara Sergievi örneğinde yaklaşır. Şevki Balmumcu'nun diğer yapıtları ve yarışma projeleri sekizinci bölümün konusudur.

Anahtar Kelimeler: Şevki Balmumcu, Ankara Sergievi, Ankara Opera Binası, 20. Yüzyıl Mimarlık Mirası.

ABSTRACT

Examined with regard to its characteristic of 20th Century Architectural Haritage, Ankara Exhibition Building (today The Opera House) is constructed as the conclusion of International Project Contest released by National Economy & Savings Assembly in1933 to organise various exhibitions. The first prize was shared between Şevki Balmumcu and Paolo Vietti Violi-the Italian architect among 16 Turkish and 10 foreign architects. However, since it was more economic, the project of Şevki Balmumcu was selected also to encourage the Turkish architects. In 1946, a need for an opera house emerged in Ankara and because the economic circumstances were not favorable, it was decided to have the Exhibition Center which was not well-maintained, transformed into the Opera House. In 1946, German Architect Paul Bonatz was appointed by National Education Minister of the period Hasan Ali Yücel. Since 1947, the building is used as the Opera House. This was not only a functional transformation but without the consent of the architect of the building, the modern shape of construction was covered with traditional joints and take-offs. The symbolic tower was pulled down, the plain roof was changed into classic roof. The incident was reproached by the Architectural Community and found contrary to ethics of copyright.

Departing from this point, The second(2rd) and third(3th) parts of the research cover the period between 1923 and 1950 that Şevki Balmumcu had been impressed from and in which he had performed his professional achievements very often. The period was examined within the framework of general structure of Turkish Architecture and the socio-economic and cultural factors of the country. Fourth(4th) part includes the study of the echo of modernism on the young republic in Turkey, who helped this acquire volume and in this interaction the role of architects and apart the role of Şevki Balmumcu among these architects. In the fifth(5th) part, life of the architect; in the sixth(6th) part his most important construction 'Ankara Exhibition Building' and its transformation into the Opera House were explained in detail. The seventh(7th) part gets close the criteria of 20th Century Architectural Heritage by giving the example of Ankara Exhibition Building. Other works and competition projects of Şevki Balmumcu are the subjects of eighth(8th) part.

Keywords: Şevki Balmumcu, Ankara Exhibition Building, Ankara Opera House, 20th Century Architectural Heritage

1. GİRİŞ

Günümüzde basında sık sık izlediğimiz mimarların karşısında, meslek yaşamını 1970’lerde tamamlamış kuşakların “popülerite” yoksunluğu garip bir tezat oluşturur. Akademik çevreyle ilişkilerinden ve öğrencilerin “vefalı” yaklaşımından ötürü anımsanan birkaç ad dışında, medya çağı öncesinin mimarları unutulmuş kişiliklerdir. Üstelik, bu tasarımcılar, bugünün aksine çoğunlukla suskundur. Yazmamış konuşmamışlardır.*

Bu tezi yazmaktaki amaç, Türkiye’de, 1930-1950 yılları arası eserler vermiş, modern, idealist çizgisinden ödün vermeyen, istikrarlı, bir o kadar da unutulmuş mimarları, ortaya çıkarmak, (hakkı verilmemiş, hiçbir sosyal güvence altına alınmamış, yapıları kendi izinleri alınmadan yabancı mimarlara değiştirilmiş’liklerinin altını çizerek, “uluslararası” olmakla, ve gereği kadar mücadeleci olmamakla eleştirilmelerine) neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde bir cevap vermek, fazla açığa çıkmamış yeteneklerini ve çalışmalarını 20. Yüzyıl Mimari Mirası kapsamında inceleyip, sıkıştıkları, dönemin tek kaynağı Arkitekt dergilerinden ve özel arşivlerden çıkarıp gündeme taşımaktır.

Bu mimarlardan bazıları Sırrı Bilen, Şevki Balmumcu, Seyfi Arkan, Rüknettin Güney, Sabri Oran, Bekir Ural, Samih Saim, Abdullah Ziya Kozanoğlu, Arif Hikmet Holtay’dır.

Hepsi ayrı birer tez konusu olacak hayat ve meslek öykülerine sahip mimari mirasları, fazla incelenmemiş yönleriyle araştırmak ve ortaya çıkarmak, yeni nesillere örnek oluşturacaktır.

Pek çok kaynakta bu mimarlar arasında Şevki Balmumcu’ya, trajik bir kişilik tanımıyla nitelendirilen Atatürk’ün mimarı Seyfi Arkan’la beraber birer “modernist kale” olarak rastlarız. 1930’lu yılları genelleyen mimarlık tarihçileri bu iki mimarın adını sürekli birlikte anarlar. GSA’da, Vedat Tek’in atölyesinden mezun olan Seyfi Arkan, Poelzig ve Mendelsohn etkisindeki modernist çizgisinden hiç ödün vermemiş, kişisel ve ailevi sorunlarla körüklenen durgunluk dönemi sonunda unutulmuş ve küstürülmüşler listesinin başında yerini almıştır. Şevki Balmumcu’yla kaderleri, temelde ayrılrsa da dönemin sosyal ve mimari ortamını özetleyen bazı hüznü dolu gerçeklerde birleşir. Ancak Seyfi Arkan her ne kadar gereken değeri görememiş olsa da Atatürk için çalışması, akademide yer alması ve pek çok yapı yapmasıyla, Balmumcu’ya oranla, daha fazla araştırmaya konu olur.

* (Tanyeli, 1996)

Şevki Balmumcu, 1933 yılında Ankara Sergievi (bugün Opera Binası) Uluslararası Proje Yarışmasını yabancı mimarlara karşı bir zafer edasıyla kazanarak, dönemin en önemli yapısının mimarı olma sıfatıyla ve çok değerli hoca-mimar Maruf Önal'ın mimarisindeki katkıları ile incelenmeye değer bir ustadır.

Yaşadığı zor günlerin etkisiyle belirli bir düzen içermeyen hayatı nedeniyle kendisiyle ilgili pek çok belge bulunamadığından, tezin bir diğer amacı bu araştırmayı görüp te Balmumcu'ya ait herhangi bir kaynağa sahip olanların harekete geçmesini sağlamaktır.

Günümüzde hala “yabancı mimarlar” sorununun tartışılmaya devam etmesi ve 21.yüzyıla girdiğimiz bu yıllarda dile gelen “20.Yüzyıl Mimarlık Mirası” kavramının içeriği, aklımıza, Ankara Sergievi'nin (bugün Opera binası) bu bağlamda korunmaya devam etmekte ve Paul Bonatz'ın olduğu kadar Balmumcu'nun adıyla da anılmaya değer olup olmadığı sorusunu getirmektedir. Buradan çıkışla, değil tek bir yapı, Şevki Balmumcu'nun hayatı ve sınırlı sayıdaki yapıtıyla dahi, “20.yy mimarlık mirası” kapsamına alınabileceği hipotezi araştırmanın başlangıç noktasını oluşturmaktadır.

2. 1923-1939 YILLARI ARASI TÜRKİYE’DE MİMARLIK

Bir ülkede mimarlığın gelişimi, o ülkenin sosyo-ekonomik ve kültürel değişimlerinin paralelinde ilerler. Bu nedenle, 1923’te, bir imparatorluk yıkarak ve yeni bir rejim niteliğiyle “Cumhuriyet”i kurarak farklı bir geleceğe adım atan, Kurtuluş Savaşı’ndan yeni çıkmış Türk Milletinin ürettiği mimari çizgiyi, dünyayı derinden etkileyen İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcına kadar olan dilimiyle bir bölüm olarak incelemek gerekmektedir.

2.1 1923-1939 Yılları Arasında Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Ortam

Kurtuluş Savaşı sonrası ülkenin ekonomik görünümü son derece yoksuldur. Her ne kadar Kapitülasyonlar, 24 Temmuz 1923 tarihli Lozan Antlaşması’nda kaldırılmışsa da, barış antlaşmasının hükümlerine göre, yeni Cumhuriyet, gümrük duvarlarını, 1928 yılına kadar yükseltmeyecektir. Buna ek olarak, Türkiye, Osmanlı İmparatorluğu’nun dış borçlarının, yeni devletin topraklarıyla orantılı olan bir kesimini 1929 yılından başlayarak ödemeyi de kabullenmiştir (Aydemir, 1968).

Türk İktisat Kongresi 17 Şubat 1923’te İzmir’de, Kazım Karabekir başkanlığında Ekonomi Bakanlığı’nca toplanır. Tüccarların, sanayicilerin, işçilerin, bankacıların, ve hemen her tür meslek kuruluşunun temsilcisi Atatürk’ün açılış konuşmasını yaptığı bu kongreye çağırılmıştır. Toplantılarda toprak reformu ve grev hakkı gibi konular tartışılmazken, özel girişimci çabalarıyla sermaye biriktirilmesini sağlayıcı önlemler öğütlenir. Kongrede o günkü ekonomik koşullardan sorumlu olmasına karşın, yabancı sermayenin Türkiye’ye çağırılması ilginçtir. Genel olarak kalkınmacı yerli ve yabancı sermayeyi ve piyasaya dönük çiftçiye özendirici, ekonomik hayatın denetiminin “milli” unsurlara geçmesini kolaylaştırıcı ve ılımlı bir korumacılığı ön gören tezlerin ön plana çıktığı ve kongreye İstanbul tüccarının sürüklediği ticaret burjuvazisi ile toprak unsurlarının egemen olduğu söylenebilir (Boratav vd., 1990).

1924’te Türk girişimcilerin borç gereksinimlerini karşılamak ve yeni sanayi kuruluşlarının yönetimlerine yardımcı olmak amacıyla ulusal bir banka Türkiye İş Bankası kurulur. Sanayi ve Maadin Bankası bunu izler.

Aynı yıl Haydarpaşa liman ve rıhtımı ile birlikte Haydarpaşa-Ankara, Eskişehir-Konya ve Arifiye-Adapazarı, 1928’de ise Mersin-Tarsus-Adana demiryolları devletleştirilir. 1926

yılında kabotaj hakkı yabancı sermayeye yasaklanır. Osmanlı döneminin ağır miraslarından biri olan tütün rejisi 1925 yılında 4 milyon liraya satın alınarak devletleştirilir.

Bu dönemde Tarım kesimine dönük en önemli yenilik yarı-feodal bir ortaçağ vergisi olan “aşar”ın 1925’te kaldırılmasıdır. Aşarın kaldırılarak, dolaylı vergilerin (şeker-gazyağı vb.) yükseltilmesi, ana hatlarıyla kentli emekçi-tüketici sınıflardan tarım kesimine (genel olarak köylülüğe) bir gelir aktarımı olarak yorumlanmalıdır (Boratav vd., 1990).

“Sanayi Teşvik Kanunu” adı altında 1927 yılında bir yasa çıkarılır. Bu yasa, sanayiciler için önemli vergi bağışıklıkları, gümrük vergisi indirimleri, hükümet yardımları, pazarlama kolaylıkları ve yeni kurulacak işletmeler için arsa olanakları sağlamaktadır (Tayanç, 1973).

1923-1929 yıllarında ithalat ve ihracatın milli gelir içinde kapladığı paylar, sonraki elli yıl boyunca aşılmamış ve bu anlamda bu dönem Cumhuriyet tarihinin “dışa açık ekonomi koşullarında yeniden inşa” dönemi olma özelliğini kazanmıştır. Yine bu yıllarda Türkiye, dünya ekonomisine, esas olarak ham madde ihraç edip, sınai tüketim malı ithal ederek katılmaktadır. Bu dönemde anlamlı bir sanayileşme oluşturulamadığı söylenebilir (Boratav vd., 1990).

1929 yılında başlayan Dünya Ekonomik Bunalımı, Türk ekonomisinde ihracatta tarımsal ürün düşüşü, ithal mallarında yükselme ve fiyat artışları biçiminde kendini hissettirmiş, devlet, dış ticaretin düzelmesi ve fiyat denetimi gibi bazı koruyucu önlemler almak zorunda kalmıştır. Bu önlemler arasında gümrük vergilerini arttıran yeni düzen, gümrük bağımsızlığı konusundaki Lozan’ın sınırlayıcı hükümlerini yürürlükten kaldırmaktadır. 1929’da Türk ekonomisinin kalkınmasına büyük katkıları olan Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti’nin kurulması, yerli malının kullanımını ve sürümünü arttırmak için, yayınlar, konferanslar, açık oturumlar ve sergilerin düzenlenmesi, bağımsız kalkınma çabaları ve yerli malını özendirmek amacıyla kabul edilen “milli tasarruf” sloganı uygulamalarıdır. Budapeşte ve Leipzig sergilerine katılmayı sağlayan Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti Sergievi Binası’nı yaptırmak üzere, Ankara’da, 1933 yılında uluslararası bir yarışma açmıştır.*

1930’da değeri düştüğü için “Türk Parasını Kıymetini Koruma Yasası” çıkarılır.

1930-1939 dönemi iktisadi politika bakımından “korumacı-devletçi-sanayileşme” dönemi olarak nitelenebilir. Sanayileşmenin ilk adımları bu yıllarda atılır.

* Bu yarışmada birinciliği Şevki Balmumcu İtalyan Paolo Vietti Violi ile paylaşır. Bölüm 6 detaylı olarak bu konuyu incelemektedir.

Türkiye’de 1930’lardan başlayıp 1950’lere kadar süren döneme “devletçi” dönem adı verilmiştir. Hiçbir ekonomik kaynağın yer almaması nedeniyle doğal oluşan devletçi ekonomi temelde özel girişimcileri desteklemeyi hedeflemesi açısından farklılık gösterir. Ekonomik bunalımın sürdüğü 1930-1932 yılları arasında Atatürk, Meclis konuşmalarında bunalım karşısında Türkiye’nin durumuna değinmiştir. Kapitalist ülkelerin uğradığı ekonomik buhran, bir dış etmen olarak Türkiye’nin devletçiliğe yönelmesine ve özel girişime olan güvenin sarsılmasına yol açmıştır. İlk Liberal dönem amacına ulaşamamış, bir ekonomi politikası olarak kalmıştır. Türkiye’nin devletçiliğe yönelmesinin bir diğer nedeni de bunalımın etkilemediği SSCB’de görülen planlı uygulama örneğidir.

1929-39 yılları arasında uygulanan devletçilik, bu süre içinde farklı gelişmeler gösterir. Daha başlangıçta, 1933 yılında, özel kesimi güçlendirici önlemlerin alındığı bilinmektedir. Devletçiliğin en etkili olduğu yıllar 1934-37 yılları arasındır (Güçer, 1997).

Bu politikanın bir göstergesi olarak, bu yıllar içinde merkezi devlet harcamalarının artış hızı 1935 ve 1937’de diğer yıllara oranla daha fazla olmuştur. Yine aynı yıllarda merkezi yönetimin yerel yönetim üzerindeki denetimi artırılmıştır (Tekeli ve İlkin, 1977).

8 Şubat 1937’de devletçilik bir anayasa hükmü olarak kabul edildiği halde eski etkinliğini kaybetmeye başlamıştır. Korkut Boratav aynı yıl yabancı sermayeye ve özel girişimcilere karşı ılımlı bir tavrın başladığından söz etmektedir (Boratav, 1962).

Para sisteminin bir sisteme bağlanması için 1931’de Merkez Bankası kurulmuştur.

Devletçilik politikası sırasında endüstri, ulaşım, tarım, maden gibi sektörler için 1933’te Sümerbank, 1935’de Etibank gibi önemli yatırımları gerçekleştirecek kamu kuruluşları ekonomiye entegre edilmiştir.

1932 yılında hazırlıklarına başlanan “Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı” 1933’de yürürlüğe girmiştir. Endüstrinin, dokuma, maden, selüloz, seramik ve kimya dallarındaki kırk dört milyon TL yatırımla yirmi kadar fabrika yapılması öngörülmüştür. Sanayi yatırımlarının çoğunu Sümerbank, sınırlı bir kısmını İş Bankası yapacaktır (Bulutay ve Tezel, 1974).

Ne yazık ki Türkiye’nin dünya bunalımından kendini soyutlayamaması sonucu öngörülen atılımların hepsi gerçekleştirilemez (Avcıoğlu, 1973).

1936 yılında, “İkinci Beş Yıllık Sanayi Programı” hazırlanır fakat özellikle, kaynak sağlanmasındaki zorluklardan dolayı uygulamaya konulmamıştır (İnan, 1973). 1938 yılında sanayileşme için bir başka dört yıllık program kabul edilir. 1939 yılında önemli ölçüde

değiştirilen bu program da, gerek İkinci Dünya Savaşı'nın zor ekonomik koşullarından, gerekse sorunlara düzenli ve geniş kapsamlı bir biçimde yaklaşamamasından dolayı, pek başarılı olamamıştır. Bütün bu gelişmeler sonunda, 1939 yılında, dokuma, maden, kimya, çimento ve şeker işletmeleri ya tamamlanmış ya da kurulmaya başlanmıştır. Bu arada, madencilik konusunda da önemli ilerlemeler sağlanmıştır. Türkiye'deki demiryollarının büyük bir bölümü 1940 yılında döşenmiştir. 1923-1940 yılları arası karayolları %100 artmıştı. 1932-1939 yılları arasında tüm sanayi içinde devlet üretim payı artmış olsa da tüm işletmelerin ancak %10'unu kadardır. Rakamlar, İkinci Dünya Savaşı öncesine dek izlenen ekonomik siyasetin sonuçlarının oldukça olumlu olduğunu göstermektedir (Kongar, 1998).

İlk nüfus sayımı 1927'de yapılır. Nüfus, 13.648.270 kişi olarak belirlenir. Bu dönemde toplumsal yapının bileşenlerine baktığımızda en büyük katmanı köylülük oluşturmaktadır. Ancak işçi sınıfı giderek artmıştır. 1932'de yapılan nüfus sayımı sonuçlarına göre nüfus 15.167.000'dir ve 12.074.000 i kırsal kesimde yaşamaktadır. 1938'de yapılan nüfus sayımında ise sayı 17.016.000 olarak çıkmıştır. 1938'de ulusal gelir içinde tarımın yeri %48'dir, sanayi(inşaat ve konut dahil) %16'ya yükselmiş, hizmetler de artarak %36 olmuştur. Devletçilik politikasıyla belirli bir sanayileşme oluşmuş, birçok fabrika kurulmuş ve sanayi işçisi tanımı kendisini bulmaya başlamıştır. Orta sınıf ise hizmet sektöründe ve memur şehri Ankara'da çoğalmayı sürdürmüştür. Hükümet programlarında tarıma ağırlık verileceği hep yazılmış ancak asıl ağırlık sanayileşmeye verilmiştir.

1923-1939 yılları arası kültürel devrimleri sıralamak gerekirse;

3 Mart 1924'te "Eğitimde Birlik" kanunu çıkarılır ve 1924 Anayasası'nda ilköğretimin zorunlu ve parasız olduğuna yer verilir. 30 Kasım 1925'te "Tekke, Türbe, Zaviye ve Tarikatlar kaldırılır. 1926 yılında ise her alandaki eğitim parasız hale getirilir. Aynı yıl İstanbul Saray Burnu'nda ilk heykel (Atatürk heykeli) yaptırılır. 1927'de Ankara Ulus Meydanı'nda Zafer Anıtı yaptırılır ve Etnorafya Müzesi açılır. 1928'de ilk Türkçe hutbe okutulur ve laiklik ilkelerini içeren Anayasa değişikliği kabul edilir. Aynı yıl Latin alfabesine geçilir. 1931'de Türk Tarih Kurumu kurulur bunu 1932 Dil Devrimi izler. 1933'te Topkapı Sarayı, 1934'te Ayasofya müzeye dönüştürülür. 1936'da Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi açılır. Yine 1936'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine Fransa ve Almanya'dan yabancı hocalar getirilir. 1937'de Dolmabahçe Resim ve Heykel Müzesi açılır ve 1939'da Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin yıllık olarak başladığı gözlenir.

1922'de Saltanat'ın ve 1924'te Hilafet'in kaldırılmasını takiben 1925'te Şapka ve Kılık Kıyafet Kanunu ile toplumun modern bir görünüm almasına çalışılır. 1926 yılında İsviçre'den

alınan Medeni Kanun temeli ile kurulan Türk Hukuk düzeni çağdaş olma yönündeki gelişmelerin sonucudur.

1930'ların ilk yarısında yeni toplumsal yapının temelleri açıklanırken, toplumun bireyleri ve zümreler arasında hiçbir fark olmadığı, ayrıcalıklı davranılmayacağı ifade edilir. Alınan ideolojik kararların hayata geçirilmesinde, halka bu ilkelerin anlatılıp kabul ettirilmesinde 1932'de kurulan Halkevleri* ve temeli 1936'da atılan Köy Enstitüleri** çok büyük önem taşımaktadır. Böylelikle geniş kitlelerin eğitim açığı kısa zamanda kapanacak, sosyal ve kültürel gereksinimleri karşılanacak, halk politik ortama alıştırılacaktır. Köy Enstitüsü çıkışlı şair-yazar-Türkçe öğretmeni Mehmet Başaran, Köy Enstitüleri'ni ancak eşitlikle sağlanacak olan, "eğitimde ulusal birlik" ilkesinde merkezler daha çok. Enstitülerin, "özgün, ulusal, tam bağımsız bir milli kimliğin" oluşması için yaygınlaşması gerektiğinin altını çizer (Başaran, 2000).

Bu dönemde yapı malzemelerinin bir bölümü yurt dışından getirilmektedir. 1928 yılında bir Fransız şirket, Ankara Belediyesi ile ortak bir çimento fabrikası kurar. 1929-32 yılları arasında Zeytinburnu ve Kartal Çimento fabrikalarının kurulması ile üretim artar. 1929 yılında Bakırköy Çimento Fabrikası kurulmuş, 1930'a dek çalışmıştır. Sonraki yıllar devletin yapı malzemesi ile ilgili bazı kuruluşları açmasıyla bir gelişme kaydetmiştir. Bunlar Sanayi ve Kredi Bankası 1932, Sümerbank 1933, Etibank 1935, M.T.A. Enstitüsü 1935, Türkiye Demir Çelik İşletmeleri 1937 gibi kuruluşlardır.*** Ekonomi Bakanlığı 1934 yılında standartlar konusuna el atmıştır.

1930'lu yıllarda modern mimarlığa yaklaşma çabaları görülürken, bu çizginin gerektirdiği her türlü yapı malzemesi ülkemizde üretilmemektedir. 1930'da Makine Kimya Endüstrisi'nin kurulmasıyla Şişe-Cam Fabrikalarının açılması, ilk kontrplak üretimine, ilk çivi fabrikaları, ilk galvanizli sac üretimine, ilk kilit endüstrisine, çimento üretiminin artırılmasına, elektrik yapı malzemelerinin ilk üretimine hep bu yıllarda geçilmiştir. Avrupa'dan getirilen Ksilolit 1931'den başlayarak döşeme kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır. 1932'den sonra da terranova ve edelputz yapı yüzeylerindeki sıvalar olarak uygulanır.

* Halkevleri hakkında daha detaylı bilgi için bakınız (Yeşilkaya, 1999)

** Bir eğitim "devrimi" olan Köy Enstitüleri ile ilgili detaylı bilgi için bakınız (Sunay, 2000).

*** 1937 'de İngiliz kredi ve teknik yardımlarıyla Karabük Demir Çelik Fabrikaları kurulur ve ülkenin yapı sektörüne can verecek demir-çelik endüstrisi meydana getirilir.

1930 yıllarına ait İstanbul Ticaret Odası yapı gereci piyasa cetvellerinden anlaşıldığına göre; alçı, Almanya'dan, kiremit Fransa'dan, mermer İtalya'dan getirilmektedir. Yapı Malzeme Sektörü oluşumunu ve yükselişini 1930-1940 yılları arasında gerçekleştirmiştir.

2.2 1923-1939 Yılları Arasında Mimarlığın Genel Çizgileri

Cumhuriyet'in ilk önemli sonuçları Türk toplum yapısını değiştiren devrimlerdir. Batılı anlamda modern bir toplum ve ulusal bilincin oluşturulması bu devrimler sayesinde (Tarım, 1982).

Cumhuriyet, bu yeni devrimleriyle kurulduğunda, politik alanda olduğu kadar bilim ve sanatta da bu etkilerin görülmesi en doğal sonuçlar arasında olmalıdır. Ancak, her bakımdan “yeni”leşme sürecine giren ülkemizde, tarihten alıntılarla biçimlenen seçmeci akımın hemen terk edilememesi (1924 Eski Büyük Millet Meclisi, Vedat Tek-1927 Ankara Palas, Kemalettin) hatta 1930'lara kadar kimliğini ayakta tutabilmesi ilginçtir.*

Ancak Cumhuriyetin ilanıyla, yeni atılımların gereği duyumsanmış ve I. Ulusal Mimarlık Akımı'na karşı eleştiriler baş göstermiştir. Akımı önce Ankara terk etmiş ama Kurtuluş Savaşı'ndan yeni çıkmış diğer kentlerde bir süre varlığını yürütmüştür.

Burhan Arif, (1931) tarihli Arkitekt dergisindeki makalesinde, o dönemde düz çatı malzemesinin memleketimize girememesi veya demir şerit pencerelerin uygulanamaması sonucu Türk Mimarisinin çok bölgesel, “Milli Mimari” arayışları sonucu da tıpkı bir pasta kalıbı gibi pek çok şehirde birbirinin aynı biçimlenmesinin mimari ortama pek pahalıya mal olduğunu ifade eder (Arif, 1931).

Kamu yapılarında bir oranda başarılı olan I. Ulusal Mimarlık Akımı, konutlarda istenen sonucu verememiştir. Mimar Kemalettin'in 1927 yılından erken ölümü, Batı'ya açılma çabalarının artması, eğitim kurumlarına 1930'da, Vedat Bey ve Giulio Mongeri'nin yerine Ernst Egli gibi değişik anlayışta yabancıların getirilmesi, ilgili eğitim kurumlarında yapılan değişiklikler, yeni bir dönemin ortamını hazırlar (Sözen, 1984).

Tanyeli'ye (1998) göre; Birinci Ulusal Mimarlık döneminde gerçekleştirilen yapıların yalnızca birer cephe tasarımından ibaret olduğu ve bunlarda mekan düzeninin ihmal edildiği çok yinelenmiş eleştirilerdir. Başka bir eleştiriye, o dönem mimarlığında toplu konut vs. gibi

* Tanyeli (1998) bunu henüz sıfır sanayideki bir toplumdan tepeden inme hızıyla beklememek gerektiğini savunur.

toplumsal içerikli konuların pek yer tutmadığı biçiminde formüleleştirilebilir. Bu eleştirilerin hepsinde de gerçeklere değinilmektedir. Ancak 1900-1930 arasının mimari üretimi sonraki yıllarda yorumlanırken büyük ölçüde haksızlık edildiği söylenmelidir. Söz konusu dönemde Türkiye’de ürün veren mimarlar, o sırada gelişmiş Batı ülkelerinde bile bir avuç kişinin gündeminde olan sorunları bilmedikleri için adeta kınanmışlardır. Sanayi potansiyeli neredeyse sıfır düzeyinde olan bir ülkede, onlardan hemen hemen çağdaş sanayi toplumuna özgü bazı mimari gerçekleri kavramaları beklenmiş gibidir. Daha da büyük bir haksızlık, Birinci Ulusal Akımın yarattığı Osmanlı “revival”ının Batı eklektisizminin bu ülkedeki bir yansımasından ibaret olduğunun düşünülmesidir. Osmanlı “revival”ı kuşkusuz Batı eklektisizminden bağımsız değildir, ama, onun modern dünyaya ait olup da burada içselleştirilen ilk yönelim olduğu gerçeği çok daha önemlidir (Tanyeli, 1998).

Savaşta yanan kentlerin imarı önemli bir problemdir. Bu yolda ilk adım 1924’te Rene Dange’nin İzmir için hazırladığı kısmi plan çalışması olmuştur. Yurt ölçeğinde planlama çalışmaları yapmak için 1930’da yürürlüğe giren “Belediyeler ve Umumi Hıfz-ı Sıhha” yasaları çıkarılmıştır. Ankara’nın ve diğer bazı büyük kentlerin imar sorunu ile birlikte yeni devletin örgütlenme gereksinimini karşılayacak yönetim yapıları, başkentte meclis, bakanlık binaları, illerde hükümet binaları ve belediye binalarının yapılması gerekmektedir. Bunlara Osmanlı İmparatorluğu tarafından yüzyıllardır geri bırakılmış, eldekiler de son savaş yıllarında yıkılmış Anadolu şehirlerinin imar gereksinmesi, devletin yapması gereken okullar, hastaneler ve fabrikalar eklenebilir (Tarım, 1982).

1926 yılı bir dönüm yılı olur. 1351 sayılı yasayla güçlü planlama ve uygulama yetkileriyle donanmış, İçişleri Bakanlığı’na bağlı bir Ankara Şehri İmar Müdürlüğü kurulur. Türkiye genelinde inşaata kredi sağlamak için kurulan Emlak ve Eytam Bankası ilk yıllar yardımını ancak Ankara’nın imarı için kullanabilmiştir (Tarım, 1982). Aynı yıl uluslar arası üç plancı arasında sınırlı bir yarışma açılır. Bu yarışmayı Hermann Jarsen kazanır ve Ankara için tüm kenti kapsayan bir plan hazırlanır (Tekeli, 1998).

Cumhuriyetin ilk yıllarında Hükümet büyük ölçüde göçmen sorunu ile uğraşmıştır. 1923-27 yılları arasında 711.611 göçmen anayurda gelmiş ve beraberinde yerleşim sorunlarını da getirmiştir. 1923 yılında bu göçmen işlerini düzenlemek üzere “Mübadele, İmar ve İskan Vekaleti”nin kurulduğu görülür. Ancak bu bakanlık 1924’te bir yasa ile kaldırılır. Daha sonra İskan İşleri İçişleri Bakanlığı’na bağlı bir genel müdürlük olarak karşımıza çıkar. 1935’te Sağlık Bakanlığı’na devredilir.

1930 yıllarında ise konut yapılarının çoğunun Türk mimarlar tarafından tasarlandıkları görülmektedir. Seyfi Arkan, Bekir İhsan Ünal, Semih Rüstem, Abidin Mortaş, Sedat Hakkı Eldem dönemin konut mimarlığında önemli isimlerdir. Türk konutu motifinin bu dönem yapılarına eklemeler şeklinde girdiği gözden kaçmamaktadır (Tarım, 1982).

1934 yılında çıkarılan “Nafia Vekaletinin Teşkilat ve Vazifelerine Dair kanun” ile kurulan binalar Fen heyetinin görevleri arasında; “...Devlet daire ve müesseselerine ait her türlü bina ve inşaatın Türk mimarisinin tarzını tayin ile birlik temin ve fen vasıta ve unsurlarını yetiştirme...” gibi görevin bulunması bu düşünceleri destekleyecek ve daha ileriki gelişmeleri hazırlayacak bir nitelik taşımaktadır.

1934’te bir “milli mimari semineri” düzenlenip bu düşünceler eğitim alanında da Güzel Sanatlar Akademisi’nde desteklenmiştir. Prof Eldem’in Türk sivil mimarlığından esinlenerek 1931 yılında yaptığı yalı, Türk evine gösterdiği ilginin ilk sonuçlarıdır.

Cumhuriyet döneminde yapılan yeni camiler Türkiye’nin içinde bulunduğu değişim sürecini yansıtmaktadır. Tarımsal ekonomiden endüstriyel ekonomiye tamamen geçemeyen Türk toplumu, camilerinde, tarımsal düzenin, toplum değer yargılarına dayalı biçimsel geleneğini, endüstri toplumu malzeme ve teknolojisi ile sürdürmeye çalışmaktadır (Tarım, 1982).

Ülke düzeyinde izlenen mekansal stratejinin üç önemli ögesinin olduğu söylenebilir. Bunlardan en önemlisi üç imparatorluğa başkentlik yapmış İstanbul’un bırakılarak hemen hemen Cumhuriyetle eş zamanlı olarak Ankara’nın başkent ilan edilmesidir. Bu devrimci bir karardır. İstanbul ülkenin dış dünya ile en sıkı eklemlenmiş, bir bakıma en çok Batılılaşmış kesimidir. İstanbul’un bırakılmış olması, yeni ya da gerçek bir çağdaşlaşma modelinin aranmakta olmasıyla yakın ilişkilidir. Bu tür ulusalcı bir çağdaşlaşma modelinin kozmopolitleşmiş İstanbul’da gerçekleşmeyeceği düşünüldüğünden Ankara’da yaratılmasına çalışılmaktadır. Anadolu’nun ortasında yozlaştırıcı etkilerden uzak “gerçekten” aydınlanmış bir ulus-devletin başkenti yaratılacaktır. Bu stratejinin ikinci önemli ögesini ülkeyi “demir ağlarla örmek” oluşturmuştur. Osmanlı İmparatorluğu’nun demiryolu sistemi, ülkenin iç pazarının bütünlüğünü sağlamaktan çok, ülkenin değişik bölgelerini etkisi altında bulunduğu dış gücün ekonomisiyle bütünleştirmeye dönük bir biçimde gelişmiştir. Birbiriyle işbirliği yapmak istemeyen yabancı şirketler eliyle geliştiği için birbirinden kopuk hatlar halindedir. Cumhuriyet dönemi bir yandan yeni hatlar yaparak, öte yandan yabancı şirketler elindeki hatları devletleştirerek Ankara merkezli bir demiryolu şebekesi oluşturur. Bu şebeke hem iç pazarın bütünlüğünü sağlamış hem de ülkeyi “baştan başa sararak” başkentin vatanı üzerindeki denetimini güçlendirmiştir. İzlenen stratejinin üçüncü ögesini ise 1929 krizi

sonrası gelişen devletçilik politikası sonucu uygulanmaya başlayan sanayi planlarında yapılması öngörülen fabrikaların yerlerinin demiryolu güzergahı üzerindeki küçük Anadolu kentleri olarak seçilmesi oluşturmıştır. Bir yandan bu kararlar, öte yandan Anadolu'nun tüm yerleşmelerinde kurulan Halkevleri, Modernite projesinin tüm ülke sathına yayılması isteğinin en somut kanıtlarıdır (Tekeli, 1998).

Eski olana karşı yeni rejim “ulus devlet” temsil eden “Cumhuriyet Meydanları” ile varlığını ilan eder. Cumhuriyet Meydanları Gazi Bulvarları üzerinde yer alır ve Atatürk heykeli ile tanımlanır. Belediye binaları bir diğer simgedir. Kentlerde minimum yapı programı, Gazi İlkokulu, hükümet konağı ve Halkevi binasıdır (Batur, 1986).

Cumhuriyet yönetimi, Ankara örneğinde edindiği deneyimler paralelinde olmak üzere, 1930-1935 yılları arasında çıkardığı beş yasayla, Osmanlılardan kalma mevzuatını değiştirerek, yeni bir kurumsal düzenlemeye gitmiştir. Bunlar, 1930 yılında çıkarılan 1580 sayılı Belediye Kanunu ve yine aynı yıl çıkartılan 1593 sayılı Umumi Hıfzıssıha Kanunu, 1933 yılında çıkarılan 2290 sayılı Yapı ve Yollar Kanunu, yine aynı yıl çıkarılan 2033 sayılı Belediye Bankası Kuruluş Kanunu, 1934 yılında çıkartılan 2722 sayılı Belediyeler İstimlak Kanunu ile 1935 yılında çıkartılan 2763 sayılı Belediyeler İmar Heyeti'nin kuruluşuna ilişkin kanundur. Ayrıca mimarlık ve mühendislik meslek adamlarının tekeline bırakılmıştır. Pratikte tam uygulanmamış olsa da, bu yasayla bina yapımı gelenekten koparılmış, meslek sahiplerinin tasarımına bırakılmıştır. Kuşkusuz bu tutum dayanağını Cumhuriyetin aydınlanmacılığında bulmaktadır (Tekeli, 1998).

Bu dönemde demir ve çimentonun fazlaca ve gereksiz kullandığı görülmektedir. Tek katlı yapılarda bile betonarme iskelet yapımı kullanıldığı, yeni malzeme ve yapım sistemlerinin “modernlik” olarak anlaşıldığı bu malzemelerin Anadolu'nun en küçük kasabalarına dahi girmesinden görebiliriz (Tarım, 1982).

Sonuç olarak 1923-1930 arasında I.Ulusal Mimarlığın varlığını sürdürdüğü ancak dünyada altın devrini yaşayan modernizmin de Türkiye'ye özellikle 1927'den sonra girmeye başladığını söyleyebiliriz. Modern mimari Türkiye'de ilk ürünlerini 1929'de verecektir.

1930-39 arası rasyonel-akılcı-küçük niteliklerini içeren “uluslararası” mimari akımın egemen olduğu yıllar olarak karşımıza çıkar. Politika ve mimarlık adeta iç içedir (Tarım, 1982). Doksan derece bitişli köşeler, kuleler ve lineer bölüntüler, 1950'lere değin süren bu dönemde Şevki Balmumcu ve bazı mimarları etkisi altına alır. Ancak 1940'ların başında II.Ulusal Mimarlık Akımı doğacak 1950'lere dek kimliğini sürdürecektir. Kübist-modern mimarlardan

bazılarının 1940 sonrası tarzlarını değiştirdikleri ancak Balmumcu ve Arkan'ın bu yolda hiç ödün vermedikleri ileriki bölümlerde de inceleme nedeni olacaktır.

Yine 1930-39 yılları arası Türk mimarı “mimar” kavramını bilmeyen ya da lüks bulan çevrelerle savaşmakta ve yabancı mimarlara karşı “yarışmacılık”la ayakta kalmaya çalışmaktadır.

Özetle; 1930-39 arası mimari ortam, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin temel noktalarından kaçınılmaktadır. İlk olarak, yapılar hangi amaca yönelik kullanılacaksa, onun çözümüne çalışılmakta, buna göre biçimlendirilmektedir. Böylece cephelere önem veren anlayıştan uzaklaşılmaktadır. Bu durum ister istemez, eskinin tersine yalın cepheleri gündeme getirmekte, yoğun bezemelerden cepheleri arındırmaktadır. Ayrıca betonarme iskelet düzeni-gittikçe yoğunluğunu artırarak- yapılara egemen olmaya başlamaktadır. O günün dergilerinde yayınlanmış veya günümüze ulaşabilmiş bazı yapılar incelendiğinde, genellikle uluslararası üslubun gereği, kübik kütle anlayışı, geniş cam cepheler, serbest bir tasarım, düz çatılar dikkat çekmektedir. Ayrıntılarına inildikçe, değişen öğelerin sayısı artabilir, ancak ilk anada sıralananlar bile kısa süre içindeki büyük ayrımı ortaya koymaktadır. Ayrıca bu dönemde, Le Corbusier, Ozenfant, Erich Mendelsohn gibi ünlü mimarların eserlerindeki bazı özelliklerin bize de yansıdığı görölmektedir.

Bu dönemin oluşmasında tıpkı Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nda olduğu gibi mimarlık eğitmenlerinin rolü büyüktür. Bu anlayışın yayılmasında en büyük pay 1930-36 yıllarında Güzel Sanatlar Akademisinde öğretim üyeliği yapan Ernst Egli, onu takiben Poelzig'in ölümüyle yerine atanan Bruno Taut, İstanbul teknik Üniversitesi Mimarlık Fakóltesi'nde öğretim üyeliği yapan Clemens Holzmeister'dir.

Holzmeister'in öncülüğünü yapmış olduğu 1930-1940 arasında Avrupa etkisindeki bu mimarının özelliklerini şöyle sıralayabiliriz: Plan izimleri ve cephe düzenleri bir önceki Milli Mimari döneminde olduğu gibi genellikle simetriktir. Uluslararası Üslup'un genel tercihlerinin dışında olan bu tavrın, söz konusu yapıların yönetimsel işlevinden kaynaklanan bir anıtsallık beklentisi ile ilgisi olmalıdır. Yapılarda ıplak ve yalın hatlar, plan ve cephelerde süslemeden arınmış, düz, dekorsuz çizgi ve yüzeyler egemendir. Eğimli atılar, kiremit ve saçak ortadan kalkmış; mimari görünümü yatay, düz çatılı veya gizli eğimli çatılı kütlelerin girift kompozisyonları belirler olmuştur. Anıtsal görünüş beklentisi cephelerde Ankara Taşı'na önemlice yer verilmesine yer açmıştır. Yine cephelerde “Edelputz” denilen, genellikle ucuz olduğu için kullanılan çimentolu serpme sıvaya, Alman sıvasına ve suni taş uygulamasına yer verilmiş, renklerin sıva için boz, kurşuni, taş için morumtırak seçilmesi söz

konusu olmuştur. Giriş bölümlerinde sütunlu düzenlemeler sık sık uygulanmış, 2-3 kat yüksekliğinde ritmik kolonatlar ve ritmik düşey pencere düzenlemelerine gidilmiş, dekorasyondan arınmış mermer, piriç, mermer, kromajlı demir gibi yeni endüstriyel malzemeler kullanılmıştır. Bütün bu dönem devlet yapıları giriş akslarını vurgulayan anıtsal ölçekli merdivenler, zengin giriş holleri, avlular, meydanlar, giriş kolonatları ile belirlenmiş, devlet yöneticilerine ve merkezi otoriteye verilen önem mimari biçimlere yansıtılmaya çalışılmıştır. 1930'larda sonra, devletin ekonomik hayata müdahale etmesiyle özellikle 1932'den sonra, Türkiye tarihinde devletçilik döneminin başlamış olması, simetrik planlama ve devlet otoritesini yansıtan, anıtsal ve resmi törenlere uygun biçimlerin açıklamasını yapmaktadır. Devlet ve kamu yapılarında görülen bu anıtsallık ve ezici ölçek dönemin konut mimarisine de daha yumuşak olarak yansımıştır. O zamanlar bu kübik mimari yabancı olmasına karşın, Ankara'dan geldiği için benimsenmiş, merkezlerde on yıl kadar sürerken, birçok Anadolu kentinde damsız esmer binalar, akasya dizili cetvel caddeler egemen olmuştur. İstanbul'da ise eski kalfalar bildiklerini sürdürmüşlerdir (Kazmaoğlu, 1997).

Herman Elgötz, J. Lambert, Donat Alfred Agache, Martin Wagner, Ern Reuter, Henri Prost gibi şehircilik uzmanlarının bu dönemdeki girişimleri de dikkat çekicidir (Sözen, 1984).

Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi sonrasında ürün veren Türk mimarların başında; Seyfi Arkan, Bekir İhsan Ünal, Şevki Balmumcu, Bedri Uçar, Semih Rüstem, Şekip Akalın, Abidin Mortaş, Abdullah Ziya, Celal Biçer, Zeki Sayar, Rüknettin Güney, Sedad Hakkı Eldem gelmektedir.

2.3 Mimari Örgütlenme

Türk Yüksek Mimarlar Birliği 1927'de Ankara'da kurulmuş ve bugünkü TMMOB ve Mimarlar Odası'na zemin oluşturmuştur. Mimari örgütlenme hareketlerinin başlangıcı, genel mimari niteliklerin incelendiği 1923-1939 yılları arasına düştüğü için bu bölümde irdelenecek ancak 1939 yılı sonraki gelişmeler de ulaşılabilen kaynaklar sınırında, başlığın devamı niteliğinde yine bu bölümde aktarılmaya çalışılacaktır.

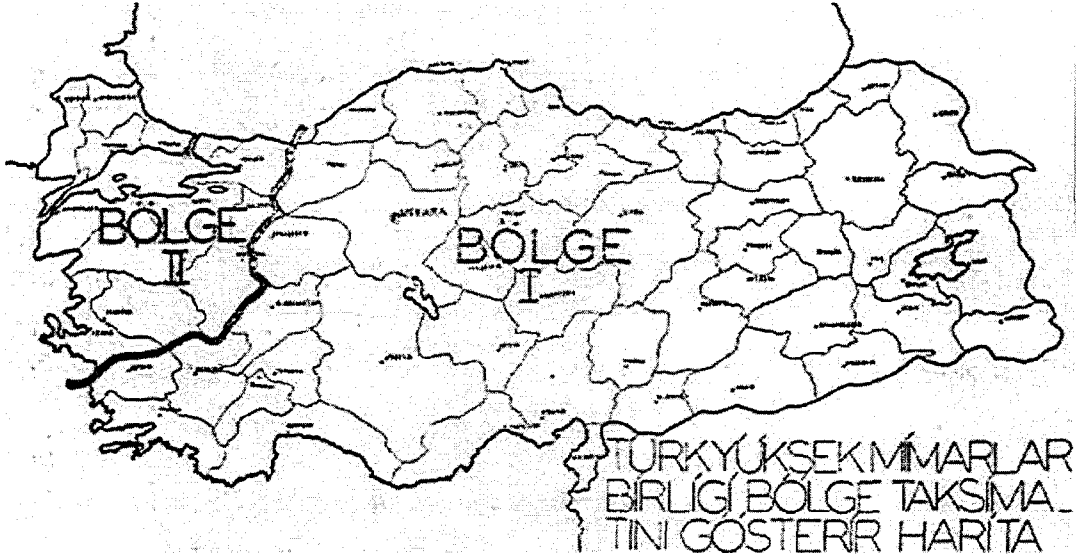
Bir diğer örgüt Güzel Sanatlar Şubesi Mimari Birliği, İstanbul'da 1928'de kurulur. Bu iki örgüt arasında dönemin "neşriyatına" yansıyan ilişki, İstanbul ve Ankaralı mimarlar arasında bir çatışma olduğunu düşündürür (Güvenç, 1994, Yeşilkaya'dan, 1999)

Mimarlar Odası 1940'larda mesleki sorunları iletmek amacıyla dernek olarak kurulur. 1954'te Gaziantep Milletvekili Mimar Süleyman Kuranel, girişime mühendisleri de katarak 6235 sayılı TMMOB kanununu meclisten çıkarır (Vanlı, 1997).

TMOB Kanunu, 1948 yılında Türk Yüksek Mimarlar Birliği İstanbul Şubesinin açılmasına dair Kanun Tasarısını hazırlayanların listesi aşağıdaki gibidir;

- Celile Berk
- Şevki Balmumcu
- Zeki Sayar
- Sedat Akozan
- Doğan Erginbaş
- Muzaffer Berberoğlu
- Muhittin Güvenç

Türk Yüksek Mimarlar Birliği 1927 yılında Ankara' da, Güzel Sanatlar Birliği Mimari Şubesi 1928 yılında İstanbul' da birbirlerinden bağımsız olarak kurulmuştur. 1936 yılında birleşmişler ve Ankara merkez, İstanbul şube olmuştur. GSB bir Birlik Şubesi olduğundan gerekli aktifliği gösterememektedir. Bu nedenle daha sonra kapanmamış, ama TYMB İstanbul Şubesi' nin kanatları altında kalmıştır. 1936 ve 1937 yılı GSB Mimari Şubesi ve TYMB İstanbul Şubesi yönetim kurulları aynıdır. 1944 yılında dahi her iki kuruluşun genel kurulları aynı gün aynı yerde yapılmaktadır. Bu nedenle Şevki Balmumcu' nun her iki derneğe üye olması son derece doğaldır. Her iki dernek iç içedir (Ünalın, 2001).



Şekil 2.1 Türk Yüksek Mimarlar Birliği Bölge Taksimatını gösteren harita
(Mimarlar Birliği, 1940).

Nizamettin Doğu (1967) mimarlar derneği doğuşu ve işleyişini şöyle anlatır;

“1931’de Akademiden çıktığımız zaman Türk mimarları 1925 yılında İstanbul’da kurulan Güzel Sanatlar Birliğinin bir kolu olarak çalışmakta idiler. Güzel Sanatlar Birliğini ressamalar kurmuş, sonra bu birliğe, Mimarlar, Tiyatro sanatkarları katılmıştı. Mimarlık kolunun kurucuları merhum Alaattin bey, Sırrı Bilen, Vasfi Egeli, Arif Şaylan ve arkadaşları idi. 1928 yılında Akademiden mezun olan Abidin Mortaş, Zeki Sayar, Faruk Çeçen, Hüseyin Kara 23 arkadaş olarak birliğe katılınca birlik mevcudu 80-100 kişiyi buluyor. Güzel Sanatlar Birliğinin bir kolu halindeki bu çalışma hiçbir teşebbüste etkili olmadığı için Ankara’da bulunan arkadaşlar da hükümet merkezi Ankara’da Türk Mimarlar Cemiyetini kuruyorlar. Bu cemiyetin kurucuları İstanbul’dan Abidin Mortaş, Zeki Sayar, Sedat Eldem, Abdullah Ziya Kozanoğlu ve Şevki Balmumcu Ankara’dakilerle görüşerek 1933’te Güzel Sanatlar Birliğinden ayrı olarak Türk Mimarlar Cemiyeti İstanbul şubesini kuruyorlar. Başta Abidin Mortaş ve Abdullah Ziya ve bir müddet sonra Zeki Sayar’ın da katılmasıyla 1928 mezunlarından 7-8 arkadaş bir organ olarak Mimar (sonra Arkitekt) dergisini çıkarmaya başlıyorlar. Yavaş yavaş derginin bütün yükü Zeki Sayar’ın üzerine intikal ediyor. Abidin Mortaş Ankara’ya gidinceye kadar maddi olarak ve ölünceye kadar da dergiyle olan manevi ilgisini hiç kesmiyor. 1935’te Ankara’ya göç ettiğim zaman orada da eskilerden Bedri Tümay ve arkadaşları tarafından merkezi Tümay’ın yazıhanesi olmak üzere ve Türk Mimarları Cemiyeti adı ile bir cemiyet kurulduğunu öğrendik, ve ona katıldık. Ankara’da arkadaşlar çoğalınca işler daha ciddi ve şümüllü olarak ele alındı, yeni tüzük yapıldı.

O sıralarda bir kanunla mimarlar Yüksek Mimar olunca cemiyetin adı “Türk Yüksek Mimarlar Birliği” oldu. Ankara merkez, İstanbul’daki onun şubesi olacak ve İzmir’de önderliği Necmettin Emre, Melih Temel ve arkadaşları yapmıştır. O günlerde birlik üyelerinin adedi az ve dolayısı ile gelirler de kafi gelmediğinden Birlik için bir yazıhane veya lokal kiralama imkanı yoktu.

Başkan kim olursa olsun onun iş yeri Birlik Merkezi oluyordu. Nitekim 1937’de yaptığımız تنها bir kongrede Abidin reis seçilince Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinin İnşaat Şantiye barakası merkezimiz oldu. İnşaatla Abidin müteahhidin şantiye şefi, ben de kontrol mimarı idim. Birlik işinde de o reis, ben katibi umumi idim. İdare Heyeti toplantıları şantiyede yapılır, Genel Kurullar Halkevinin Şark Salonunda toplanırdı.

3 MART’LAR

Daha Akademide öğrenci iken her yıl kutlamayı gelenek haline getirdiğimiz 3 Mart’ı Ankara’da da devam ettirmeye karar verdik. O devrin yegane müzikli lokali olan Karpiç Lokantasında ilk defa olarak 19 kişilik (karı-koca, bekar o kadar kişi toplayabildik) bir masa ayırtmış oldukça iyi vakit geçirmiştik. Bu kutlamalar sonraları her yıl gelişti, büyüdü, balo halini aldı. Bu baloların bazıları Ankara’nın en iyi balosu olarak kabul edildi; ve Birlik’e senede 35-40 bin lira gelir sağlayanlar oldu.

3 Mart her yıl Cumartesiye rastlamadığı için her yıl hem Güzel Sanatlar Balosu tertipleniyor, hem de 3 Mart günü ayrıca bir müzikli yemek tertipliyorduk. Önceleri bu yemeklere mesleğimizle ilgili Bankaları, kardeş mesleki teşekküllerin temsilcilerini davet ediyorduk. Her baloda çıkardığımız balo gazetelerinde mizah, karikatür ve hiciv yolları ile meslek davalarımızı anlatmaya toplum üzerinde etki yapmaya çalışıyorduk. 3 Mart baloları ve yemekleri için denemediğimiz salon, lokal kalmamıştı. Karpiç’ten sonra Ankara Palas, Sergi Evi, Demir Spor Lokali, Balin Oteli, Bulvar Palas, Golf Kulübü.

Baloların ve 3 Mart yemeklerinin geliri ile varlığımız artıyordu. Bu durumda şantiye barakasından kurtulmak ve kendimize mahsus bir büromuz olsun istiyorduk. Nihayet Anafartalar Caddesinde Kınacı Hanının üst katında, galiba 17 liraya bir oda kiraladık. Önce hazır paramız olmadığı için odanın bir yıllık kirasını Abidin MORTAŞ teberru etmiş, yerleri inşaat artığı Linoleum ile kaplatmış ve yeşil çuhali toplantı masası yaptırıp hediye etmişti. O tarihlerde bütün çabamız Mimarlığı ve Türk Mimarlarını halka tanıtma ve arkadaşlara iş sağlama etrafında toplanıyordu. Bir başka çabamız da, o sıralarda Mimar yetiştiren iki okula bol bol getirilen yabancı hocalara, ders faaliyetinin dışında iş sahasında da büyük bir çok iş

verilmesine kaşı idi. Bu hocaların çoğu klasik mahalli Türk mimarisinin etkisi altında kalıyor ve kendilerine ısmarlanan modern fonksiyonlu binalarımızı eski yaptıklarımızın kopyası olarak meydana getirmeye çalışıyorlar ve pek tabii olarak da yeni yetişmekte olan genç meslektaşlarımızı da etkiliyorlardı. Bu yüzden bir türlü mesleki özgürlüğümüze kavuşamıyor ve ileri dünyanın vardığı modern mimari seviyesine ulaşamıyorduk. Çok şükür bu devre 10-15 yılda atlatıldı. Ancak yabancıların, hoca olarak bize verdikleri feyz, minnet ve şükran ile anılacaktır.

Bu senelerde idarecilerin de Türk mimarlarına güveni tam değildi. Bunun için proje müsabakaları müessesesini müdafaa ediyor, yerleştirmeye çalışıyor, hodri meydan diyorduk. Beynelmilel müsabaka açın, biz de girelim yabancılar da girsin diyorduk. Yabancılar müsabakasız iş verirsiniz biz de Avrupa'dan, Amerika'dan sizden daha ehliyetli yönetici getirsek olur mu? der gibi yazılar yayınlıyorduk. Bu çabaların kısa zamanda etkisi olmuştu. Şevki Balmumcular'lar, Sedat Eldem'ler, Kemal Ahmet'ler, Orhan Safa'lar, Emin Onat'lar Türk mimarlarının bu devirde yüzlerini ağırtıp rüştünü ispat ettiler. Bugünkü özgür Türk mimarlığının temelini attılar.

ORGAN

Gelişmemiz için imkan ve destek bulmak maksadıyla nizamnamemize (tüzük) her Maarif Vekilinin Türk Yüksek Mimarlar Birliğinin fahri başkanı olduğu kaydını koydurmuştuk. Bir gün merhum sayın Hasan Ali Yücel Maarif Vekili olunca kendisini ziyaret ettik ve mesleki davalarımız üzerinde görüşürken; Asan Ali "Sizin bir organınız var mı?" diye sorunca, biz de "maalesefyok" deyince, merhum kafiyeli espriyi yapıştırmıştı:

-Organı olmayanın yorganı olmaz.

Altı ay sonra Ankara'da ilk defa "Mimarlık" ı çıkarıyorduk. Organımız vardı artık. Ayda 40-50 TL gelirli bir cemiyetin bir sanat dergisi çıkarmasının güçlüğüne bugünkü arkadaşlar daha iyi takdir edecek durumdadırlar. Bir yandan abone kaydına ve reklam teminine çalışırken bir yandan da ilk sayıyı çıkarabilmek için durumu müsait arkadaşlardan teberru topluyorduk. Bu teberrullarda yine Abidin Mortaş ile Bedri Tümay önde geliyorlardı. Bir akşam da Abdullah Ziya'yı kıstırıp, "seni yazı işleri müdürü yaparız" diye 500 lirasını almıştık. Ziya ayrıca da "Kuyruğunuz sıkışırsa bir sayılık yazıyı bir haftada yazarım" diye bir taahhüt belgesi yazmış ve vermişti. Bu belgenin halen Birlik dosyalarında olması lazımdır.

Bu derginin merkezi ilk iki yıl bizim ev oldu. Baş yazarlık, son yazarlık, mizanpaj, tashi, abone, ilan, postalama işleri üzerime yüklendi. İki yıl bu işleri aile efradı ile yürüttük. Sonra benden Orhan Alkaç, ondan da Talat Özışık devralıp yürüttüler.

Bir gün baktık ki Kınacı Hanındaki oda da dar gelmeye başladı. Yalnız derginin ayrı bir odaya ihtiyacı vardı. Selanik caddesinde zemin katta 3 odalı bir apartman dairesine taşındı.

Bu yeni lokal daha müsait olduğu için kütüphane tesisine karar vererek faaliyete geçtik ise de, kütüphane bugüne kadar adı her icraat raporunda adı önemle geçmesine rağmen haşa kurulamadı. Hiçbir zaman da kurulamayacaktır da. Bu lokale taşındıktan sonra iyice gelişen balo işleri iyi gelir getirmeye başlamıştı. Bu hal bize bir bina sahibi olmak fikrini verdi, ve Talat Özışık'ın da ısrarlı gayret ve çalışmaları ile bir yandan para biriktirmeye başladık.

MİMARLAR ODASI FİKRİ

Bu fikri ilk defa İstanbul'daki arkadaşlara birli ve cemiyet şeklinin kifayetsiz, müeyyidesiz durumu ilham etti. Bir komisyon kurarak yabancı memleketlerdeki benzer kuruluşların mevzuatını incelettirdiler ve müstakil bir Mimarlar Odası kurma yolunda çalışmalara başladılar. Yine Zeki Sayar'ın anlattığına göre bu çalışmalardan haberdar olan Mühendisler Birliği, İstanbul Mimarlar Birliği şubesine başvurarak müşterek bir oda kurmayı teklif ediyorlar. Bizimkiler de ayrı ayrı müstakil odalar kurulmasını ve odalar arası münasebetler içinde bir Konfederasyon teşkilin öne sürüyorlarsa da bu fikir bir türlü gerçekleşmiyor.

O sıralarda Abidin Mortaş bir iş alarak Ankara'ya gelip yerleşiyor (1937) ve oda kurma çabasına Ankara'da da başlanıyor. Bu konuda merkez idare kurulumuz sık sık İstanbul şubesi ile istişarede bulunuyor. Hazırlanacak tasarı için görüşmek üzere bu defa Türk Mühendisler Birliğine vaki davet üzerine biz gidiyoruz.

Birlik başkanı sayın Suphi Hoca'nın ağzından aldığımız ilk cevap şu oluyor: "Mevcut kanunlar bizi tatmin ediyor, yeni bir kuruluşa ihtiyaç yok." Bu cevap bizi yıldırmadı. Çaba devam etti ve 4-5 yıl sonra Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği, 11 odanın iştirakiyle bildiğiniz şekliyle kuruldu. Eskisi gibi ölçülemeyecek derecede olan bugünkü mesleki ortam bu Odalar Birliği zamanında elde edildi.

Mimarlar Birliği hayatından küçük ve enteresan bir olayı anlatmak isterim. 1939-1940 yıllarında ikinci dünya harbi başlamış, çoğumuz askere alınmış idik. Ankara'da kalan pek az arkadaşlardan Edip Onat'da başkan olmuştu. Askerden dönünce bir gün Kınacı Hanındaki küçük odadaki Genel Kurula çağrıldık. Epeyce kalabalıktık. Sıra çalışma raporunun

okunmasına gelince, “biz yokken neler olmuştu” diye merak ediyor, raporun okunmasını heyecanla bekliyorduk. Derken Edip kalktı, elinde yazıdan ziyade nota benzeyen tek bir küçük yaprak vardı. Okudu, daha ziyade konuştu demek lazım. “Kusura bakmayın arkadaşlar, biz bu yıl hiçbir şey yapmadık” dedi ve oturdu. Şiddetli bir alkış kopmuştu. Tabii rapor değil başkanın samimi itirafı alkışlanıyordu.

Selanik Caddesindeki apartman da dar gelmeye başlamıştı. Bina alacak kadar para da henüz toplanmadığı için Büyük Sinema üstündeki handa yan yana üç oda kiralayıp ara bölmeleri yıktık ve oldukça büyük bir salona yerleştik. O zamanki Reis Mithat Yenen elimizde hazır parayı bulunca eşya yaptırılmalı dedi. Bir gün baktık cücelere mahsus alçacak sandalyelerle salon dolmuş, nonfigüratif bir masa da Yönetim Kurulu toplantılarına ayrılmıştı. Salonun iç dekorasyonu Demirtaş Kamçıl ve Rahmi Bediz çiftine verilmişti. İlk modern mimari tatbikatını birlik lokalinde yapıyordu arkadaşlar. Duvarlar ve tavan odun yongaları ile çingene işi çamaşır sepeti gibi kaplandı. Tavanın ortasına da alçıdan bir dev böbreği motif oturtuldu. Işıklar da neden ise iyice loşlaştırılmış, barda mı darda mı oturduğumuz belli olmuyordu. Yeni bina alınıncaya kadar bu lokali tepe tepe kullandık. Hatta gelir sağlamaktan başka bir şey düşünmeyen Talat Özışık salonu ve telefonumuzu Daktilo-Steno kurslarına ve terzillere bile kiraya verdi. Biz haftada bir gün içeriye zor girebiliyorduk. Mimarlar Odası bile ilk yıllarını bu salonda ve Rıdvan Arsever’in küçük cep defterinde geçirmişti.

Bu sıralarda İstanbul şubesi iyice gelişmişti. İzmir’de de açılan şube Necmettin Emre ve arkadaşlarının çalışmaları ile umut veriyordu. İstanbul şubesi önce o kadar gelişti ve kuvvetlendi ki Birlik Merkezini İstanbul’a nakletmeyi kendilerine amaç edinip yıllar yılı Genel Kurullarda en kuvvetli elemanları olan Muhittin Güven ve Aydın Boysan, muazzam konuşma güçlerini bu yolda çalıştırdılar. Ne yazık ki Birliğin İzmir ve İstanbul şubeleri bugün kapanmış durumdadır. Bu kapanışlarda odaların kurulmasının en büyük etkiyi yaptığı inkar edilemez, şubelerin fonksiyonları sona ermişti sanki. Halbuki gerek merkez, gerek şubelerin, mesleki geziler, konferanslar, sergiler gibi yapılacak daha pek çok işleri vardır.

KENDİ BİNAMIZ

Derken büyük gün geldi. Türk Yüksek Mimarlar Birliği Merkezi, kiracıları olan Mimarlar Odası Merkezi ve Ankara şubesi ile birlikte kendi binamıza taşındıktan sonra Talat Özışık’ı gayret ettiğimiz amaçlardan birine ulaşmıştık. Bu mutlu bir gündü. Bütün bir mimarlık camiası bu uğurda çalışmıştı. Ama Talat Özışık herkesten çok, herkesten daha ısrarlı ve imanlı çalışmıştı, bu inkar edilemezdi. Nitekim kendi binamızda yapılan ilk kongrede, birlik salonunun duvarına bir bronz plak konulmasına ve bu plağın üzerine “Bu bina Talat Özışık

ve arkadaşlarının çalışmaları ile Türk mimarlarına kazandırılmıştır” diye yazılmasına karar verilmişti. Çok acı ki bu plaka son 5-6 yıldan beri hala yerine konmamıştır, buna karşılık kendi binamıza taşınmıştı. 25-30 yıldır başkanlığa değil yönetim kurullarına bile seçmedik. Bu da insanlık zaaflarını bir cilvesi. Her sahada bir helva dövücünün bir hık deyicisi çıkıyor. Ne ise geçelim. Birliğin bugünkü adı “Mimarlar Derneği”dir ve henüz şubesi yoktur.

Abidin Mortaş ve aramızdan ebediyen ayrılan idealist arkadaşlarının ruhu şad olsun. Onların başlattığı çaba devam etmiş ve bugünler idrak olunmuştur.”



Şekil 2.2 Türk Yüksek Mimarlar Birliği Kongresinde Şevki Balmumcu konuşma yaparken, İstanbul, 1946 (Arkitekt, 1947).

3.1 1939-1950 YILLARI ARASI TÜRKİYE’DE MİMARLIK

İkinci Dünya Savaşı’na katılmayan Türkiye’nin, bu dönemde tekrar kendi içine kapanık, zorlu ekonomik koşullar içersinde, 1923’te başlatılan devrimleri hayata geçirme ve her alandaki açığını kapama çabası içinde olduğu görülmektedir. 1950’de Demokrat Parti’nin İktidara gelmesi, ekonomide olduğu kadar kültür ve sanatta da bir kırılma noktasıdır. Bu, “devletçi” siyasal yapıdan, “liberal” diye nitelenen siyasal yapıya geçişin başlangıcıdır.

3.1 1939-1950 Yılları Arasında Sosyo Ekonomik ve Kültürel Ortam

Türkiye, İkinci Dünya Savaşı’na girmemiştir ancak cephelerde fiilen savaşmanın dışında savaş ekonomisinin koşullarını tüm ağırlığıyla yaşar. 1930’lu yılların politikaları sonucu esasen bir hayli daralmış bulunan ithalat savaşın ilk iki yılı içersinde yarı yarıya düşer. Yetişkin erkek nüfusun büyük bir bölümünün askere alınması üretimde büyük düşmelere yol açar. Örneğin savaş yıllarında buğday üretiminde %50’ye yaklaşan bir gerileme meydana gelir (Boratav vd., 1990).

İkinci Dünya Savaşı nedeniyle ülkenin içinde bulunduğu ekonomik sorunlara çözüm bulunması zorunluluğu, yönetimin önünde durmaktadır. Bu amaçla, 1940 yılının ilk günlerinde “Milli Korunma Kanunu” kabul edilir. Yasa hükümete, ekonomiyi yeniden düzenlemek amacıyla o zamana dek görülmemiş ölçüde geniş yetki ve olanaklar vermektedir. Özel girişimin zarara uğramaması için gerekli önlemler alınmıştır. Milli Korunma Kanunu’nun uygulaması, Refik Saydam Hükümeti döneminde fiyatların nispeten az yükselmesine katkıda bulunmuşsa da, ekonomik sorunların geniş yığınları etkisi altına almasını engelleyememiştir. Saraçoğlu Hükümeti döneminde, Saydam Hükümeti döneminde alınan önlemlerden vazgeçilir. Ekonomi ve fiyatlar üzerindeki devlet müdahale ve denetimi bir ölçüde kaldırılır. Amaç, fiyat pahalılığı pahasına mal yokluğunun ve karaborsanın önüne geçmektir. Ancak başarılı olunamaz.

Kentlerdeki “savaş zenginleri”nden “Varlık Vergisi”, kırsal kesimdeki “savaş zenginleri”nden “Toprak Mahsulleri Vergisi” alınması planlanır. Varlık Vergisi 1943 yılının ilk günlerinde TBMM’de kabul edilir. Uygulamada Müslüman-Türklere hoşgörü gösterirken, ekonomide önemli rolleri olan Gayri Müslim azınlıklara katı davranılır. Toprak Mahsulleri Vergisi ise, büyük ölçüde eski aşar vergisinin bir benzeri olarak toplanır.

1940-45 yılları ekonomide “bir kesinti” dönemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Savaş yılları Türkiye’de ticaret burjuvazisinin ve piyasaya yönelik büyük toprak unsurlarının aşırı güçlendiği, başboş bir vurgun ve zenginleşme sürecinin dörtlüğe geliştiği bir dönemdir. Savaş zenginlerinin dışa dönük, İstanbullu ve Gayri Müslim kanadını Varlık Vergisi, büyük çiftçi kanadını Toprak Mahsulleri Vergisi, Köy Enstitüleri ve Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu derinden tedirgin eder. 1945 sonrası siyasi gelişmelerinde egemen sınıfların bu iki ana grubu, iki ayrı yol izler. Birinci grup, esas olarak Demokrat Parti hareketini örgütlemeye ve desteklemeye yönelirken, kaderlerini CHP iktidarlarına bağlayan ikinci grup, CHP içinde topluma da yansıyan bir temizlik hareketi başlatır ve başarır. Köy Enstitüleri’nin çökertilmesi, üniversitede tasfiye ve savaş sonunda filizlenmeye başlayan ilerici, solcu ve demokrat oluşumların ezilmesi böylece sağlanır. Bu operasyon 1947 CHP Kurultayında Parti içindeki reform kanadın kesin yenilgisiyle mümkün kılınır.

Server Tanilli’ye göre Köy Enstitüleri’nin kapatılma sürecini başlatan toprak reformunun hayata geçirilememesidir. İktidarın aydın bürokrat kadrosunun köktenci bir adım olarak 1940’larda Köy Enstitülerini kurarken, Toprak Reformu Kanunu’nun 1945’te yayınlanmasını büyük bir gecikme olarak değerlendirir (Tanilli, 1994).

Uzun süreli bir genişleme dönemine giren kapitalist dünya ekonomisinin merkezlerinde yeniden serbest ticaret doktrini egemen olur, sermaye hareketlerine konan engeller yıkılır ve Amerikan kaynaklı sermaye yatırımları, dış yardım ve krediler bu genişleme sürecinin kritik araçlarını oluşturur. Peş peşe ülkeye gelen Amerikan heyetlerine paralel olarak “Dış yardımsız kalkınmak imkansızdır!” inancının yerleşmesi böyle gerçekleşir. İşte 1930’dan beri dış ticaret açığı vermeden ayakta durabilmiş (ve savaş yılları dışında hızla büyüyebilmiş) bir ekonominin birdenbire (ve dış ticarete liberalizasyona paralel olarak) dış açık vermeden yaşayamaz bir yapıya dönüşmesi, büyük ölçüde kapitalist dünya ekonomisinin savaş sonu konjonktürü tarafından belirlenen bir değişim olarak görülmelidir (Boratav vd., 1990).

1946’da Demokrat Parti’nin kurulmasıyla çok partili döneme geçilir. 1947’de bir kararname ile Cumhuriyet döneminde ilk defa yabancı sermaye teşvik edilmiştir. Dış yardım alınacağı ilkesi üzerine hazırlanan “1947 İktisadi Kalkınma Planı”, tarım, haberleşme, sulama, enerji, demir ve çelik, çimento, maden ve sanayi alanlarını, temel etkinlik noktaları olarak kabul edip ve özellikle tarımsal gelişme üstünde odaklaşmaktadır (Kongar, 1998).

1946 yılına salt iktisadi bakımdan da bir dönüm noktası niteliği kazandıran özellik, 16 yıldır kesintisiz izlenen kapalı, korumacı, dış dengeye dayalı ve içe dönük iktisat politikalarının adım adım gevşetildiği, ithalatın serbestleştirilerek büyük ölçüde arttırıldığı, dış açıkların

kronikleşmeye başladığı, dolayısıyla dış yardım, kredi ve yabancı sermaye yatırımları ile ayakta duran bir ekonomik yapının yerleşmesi olmuştur. Bu dönemde, serbestleşmeye yönelen bir dış ticaret rejiminin sonucu olarak, iç pazara dayalı bir sanayileşme programı değil, dış pazara dönük ve tarıma, madencilğe, altyapı yatırımlarına ve inşaat sektörüne öncelik veren bir kalkınma anlayışı gündemdedir (Boratav vd., 1990).

Savaş sonuna 250 milyon dolarlık, yani 1946 ithalat hacminin iki mislinden daha fazla bir döviz rezervi ile giren ve 1946 yılında 100 milyon dolara yakın bir dış ticaret fazlası veren Türkiye'nin hiçbir ekonomik mantığa dayanmadığı halde yoğun bir dış yardım arama çabasına girmesi, önce Truman Doktrini, sonra Marshall Planı çerçevesi içinde yardım alamaya başlaması, CHP ve DP hükümetleri döneminde kesintisiz olarak ve aynı yaklaşım içinde süregelmiştir.

Türkiye, IMF, Dünya Bankası ve Avrupa İktisadi İşbirliği Örgütü'ne 1947 yılında katılır. 1946 Nisanında Missouri zırhlısı İstanbul'u ziyaretleriyle Türkiye-Amerika Yakınlaşması, gösterişli bir biçimde Türk kamuoyuna da benimsetilir. Bu yakınlaşma, Türkiye'in 1950 yılında Kore Savaşı'na katılma kararı ile pekişecektir.

1948 yılında bir "Türkiye İktisat Kongresi" düzenleyerek devletin ekonomik işlevlerinin tek tek sayılarak sınırlanmasını talep eden İstanbul Ticaret Derneği'nin önerileri ile CHP ve DP'nin bu yıllardaki iktisadi platformları arasında büyük bir paralellik vardır.

Korkut Boratav, 1946-1953 yıllarını, hızlı bir büyüme sürecini kapsadığı için bütün sosyal grup ve tabakaların reel gelir düzeylerinin yükselmesine imkan veren nesnel koşulları da içerdiğinden bahseder. Buna karşılık ücretli-maaşlı grupların görelî durumlarının gerilediği, genel olarak mülk gelirlerinin ve özellikle ticaret sermayesinin milli hasıladan paylarının arttığı, geniş köylü kitlelerin ise fiyat hareketleri nedeniyle bozulan bölüşüm ilişkilerini, üretim dinamizmi içinde fazlasıyla telafi edebildikleri bir dönem özelliği de gösterir. Boratav'a göre bu yıllar traktörün kullanımı ile esas olarak tarımsal gelişme yıllarıdır.

14 Mayıs 1950'de Demokrat Parti, toplumdaki kapitalizmin öncüleri, tefeci, ağa, şeyh ve dinci kesimi arkasına alarak iktidara gelmiştir. Parti Programının 43. Maddesi, özel sermaye etkinliklerinin, ekonomik yaşamın temelini oluşturduğunu söylemektedir.

1940 Nüfus Sayımı'nda nüfusun 17.820.950 olduğu görülmektedir. 1945 Sayımı ise bu yıla değin kadınların erkeklerden çok olduğunu kanıtlar. Bu sayıma göre nüfus 18.790.174'tür. Bu yıldan sonra ise erkek nüfusu artmış ve erkeklerin kentlerde kadınların ise kırsal kesimde yoğunlaştığı tespit edilmiştir.

Bu yıllarda kültürel yapıya baktığımızda CHP Hükümetinin pek çok atılımıyla karşılaşılır. Türk ressamlarının “Yurt Gezileri”, 1940’tan itibaren Milli Eğitim Bakanlığı’nca klasik dünya edebiyat eserlerinin Türkçe’ye kazandırılması amacıyla “Çevirmen Bürosu” kurulması ve bu eserleri yayınlaması, 1946’da Milli Kütüphane’nin kurulması, aynı yıl Ankara Üniversitesi’nin ve 1949’da Devlet Tiyatroları’nın kuruluşu kültürel devrimler olarak nitelenebilir.

3.2 1939-1950 Yılları Arasında Mimarlığın Genel Çizgileri

1938’de Atatürk’ün ölümü ve 1939’da İkinci Dünya Savaşı’nın başlaması iki önemli olay olarak her alanda olduğu gibi mimarlığın da karşısına dikilir. Ülkemizde İkinci Ulusal Mimarlık olarak geçecek bu dönem dış ve iç etkilerle beslenerek oluşmuştur. Almanya’da Nasyonal Sosyalistler, İtalya’da Faşistler, geniş yığınları etkileyebilmek için, aşırı milliyetçi-ırkçı düşünceleri kendi emellerine uygun kullanmaktadırlar. Bu nedenle bu yıllarda “uluslararası sanat” anlayışı yadsınmıştır. Böylece anıtsal yönü ağır basan, simetriye önem veren, taş malzemeyi yeğleyen büyük boyutlu yapılar, Almanya ve İtalya’da kısa zamanda belirli bir yoğunluğa ulaşır. Artık büyük gösteriler, önemli toplantılar, geniş yığınlara ulaştırılması gerekli duyurular bu yapılarda oluşturulup, mimarlık siyasal amaçlarla kullanılmaktadır. Kısacası devletin gücü çok sayıda insan topluluğuna hissettirilmekte, ayrıca yayın araçları, gezici sergiler ve diğer yollarla bu tür mimarlık anlayışı dış ülkelere ulaştırılmaktadır. Bu dönemin ünlü Alman mimarı Albert Speer’in hazırladığı “Yeni Alman Mimarisi” adlı kitabın 1942’de Almanca ve Türkçe olarak basılması, girişimlerin ülkemize olan uzantısıdır. Gene Alman mimar Paul Bonatz’ın,* “Yeni Alman Mimarisi” sergisini sunmak üzere Türkiye’ye gelmesi, ayrıca iki konferans vermesi, o günlerin ortamını yansıtmaktadır (Sözen, 1984).

Bu dönemi, mimarlığın birer propaganda aracı olarak ideolojilerle doğrudan bağlantılı olduğu dönem olarak nitelemek yanlış olmaz. İktidarın varlığı, kentin her köşesinde “sessiz geveze” işaret ve şifrelerle “beynin yumuşak kıvrımlarına” aktarılır. İktidar, “bedenleri mekanlara yerleştirmede” mimarlıktan yararlanır (Foucault, 1992, Yeşilkaya’dan, 1999).

1940’lı yıllarda bir yandan uluslararası mimarlık anlayışı ürünler verirken, diğer yandan bölgesel ve ulusal niteliklerin eksikliği hissedilmiştir. S.H. Eldem ve öğrencilerinin yürüttüğü

* Paul Bonatz, 1948 yılında Ankara Sergievi’ni Opera’ya dönüştüren mimar olarak, mimari duruşu ve kişiliği ile 6. Bölümde detaylı olarak incelenmektedir.

Türk Mimarlığında geleneksel özellikleri arama çalışmaları 1940-50 yıllarında kendini mimarlık ortamında göstermiştir. Bu dönemde işlevlerin direk olarak yapıları oluşturmaları etken olarak önemsizdir. Psiko-sosyal etki, mimari anlatımda yerini geleneksel kalıpların tekrarlama şeklinde gösterir. Diğer öğelerden öne çıkararak mimarlığın ana belirleyicisi olmuştur. Yapı teknolojisi ise gelişmesini uluslararası düzeye ulaştırılamamış, basit olanakları ile geleneksel biçimlerin oluşmasına yardımcı olmuştur. Çevre koşulları ve kültür ortamı mimari platformda yerini alamamıştır (Tarım, 1982).

İki farklı görüşe sahip iki grubun ayrı ayrı idealleri çerçevesinde, mimari çeşitlilik gösterir. Gelenekselci grup “milli bir mimari” oluşamamasından yakınırken, rasyonel-modernler Selçuklu, Osmanlı, Acem motiflerinin (Birinci Ulusal’cılar) ve “Türk Evi”nin (İkinci Ulusal’cılar) tarihin derinliklerinden getirilip genç Cumhuriyetin yapılarında canlanmasına şiddetle karşıdrlar. Ancak ikinci grup başını S.H. Eldem ve Alman Paul Bonatz’ın çektiği bu seçmeci akım karşısında güçsüz hatta işsiz kalır. Şevki Balmumcu’nun 1940 sonrası pek fazla yapı tasarlayamadığı 1948’den sonra ise mesleğe tamamen küstüğü kanısı bunu kanıtlamaktadır.

Benzer kaderi paylaşan Seyfi Arkan’ın ise 1938’de Atatürk’ün ölümünden sonra bir duraklama dönemi geçirdiği gözlenir (Arredamento, 1992).

Yapı üretiminin endüstrileşmesi dünyadaki gelişmeler doğrultusunda Cumhuriyet döneminde Türkiye’nin karşılaştığı sorunlardır. İkinci Dünya Savaşı sonrası hızlı ve ekonomik konut gereksinimi en önemli sorun olarak gözlenir. Türkiye’de de bu konudaki ilk girişim Erzincan depremi nedeniyle Avusturya’dan alınan prefabrike konutların bu ilimize kurulmasıdır (Tarım, 1982).

Bu yıllarda mimarlarımız, iklim koşullarına uygun, geleneksel mimarlıkla ilişkili, yerli malzeme ve işçilikle yapı üretmenin gerekliliği üzerinde durmaktadır. Bu dönemde, işverenlerin yabancı mimar tercihleri yerli mimarların tepkisini çekmiştir. Burada kısaca belirtilmesi gereken bir diğer nokta da, Birinci Ulusal Mimarlık Akımı ile, 1940-50 arasındaki ayrıldıkları yerlerdir. Birincisi Osmanlı İmparatorluğu’nun son yıllarında yaygınlık kazanmaya başlamış, yaslanmak istediği kaynak, genellikle Osmanlı mimarlığının Sinan dönemi olmuştur. İkincisi ise, Türk sivil mimarlığı, ulusalcılığın esin yeridir. Öteki nedenlerden birisi de, Güzel Sanatlar Akademisi’nde, 1934 yılında başlatılan “Milli Mimari Semineri”dir. Özellikle İstanbul ve Anadolu’dan birçok evlerin rölövesinin çıkarılması, gerekli bilgilerin derlenmesi, belirli bir altyapı oluşturmuştur.

Bu dönemde mimarlık eğitimi yapan kurumlar gittikçe örgütlenerek etkinliklerini artırmışlar, bunu “Birinci Türk Yapı Kongresi”nin (1948) toplanması izlemiştir. Burada mimarlık ve şehircilik konuları toplu biçimde gündeme getirilebilmiştir. Yabancı mimarlara karşı girişimler, yarışmalara sürekli katılmayı birlikte getirmiş, bu yıllarda bir mimarlık örgütüne de gereksinim duyulmuştur. Mimarlığa koşut olarak şehircilik alanında da çalışmalar yoğunlaşmış, imar planlarının sayısı artmıştır. “Türk Evi” ve “Türk Kenti” olguları gün ışığına çıkarılmıştır. Bunlara karşın, daha önce de olduğu gibi temeldeki sorunlar çözülmeden, biçimsel bir yaklaşımla “ulusal” mimarlık ortamı yaratılmak istenmiştir. Dış ve iç etkilerle beslenen, duygusal bir düzeyde gelişen bu akım, savaş ve benzeri koşulların değişmesiyle, kısa sürede etkisini yitirmiştir. Akımın en önemli yapısı hiç kuşkusuz Anıt Kabir’dir.* Dönemin başlıca mimarları Sedat Hakkı Eldem, Paul Bonatz ve Emin Onat’tır (Sözen, 1984).

3.3 Yabancı Mimarlar Sorunu

Bu sorun tarihsel dilimde 1920-1950 yıllarında yer yer kendini göstermiştir.** Ancak, Şevki Balmumcu’nun bu sorunla birebir yüz yüze kaldığı tarih 1946 yılı olması nedeniyle, mimari dönemi incelerken, bu konuya 1939-50 döneminin merkezinde aktarmak gerekmektedir.

Ülkemizde “yabancı uzman” çalıştırmanın uzun bir geçmişi vardır. Zaman zaman yoğunluğu artarak, belirli bir ivme gösteren yabancı uzman istemi, Cumhuriyet döneminde de yaşanmış,

* 1942 Yılında yapılan Anıtkabir Uluslararası Proje Yarışmasında altı jüri üyesinden biri de Paul Bonatz’dır. Emin Onat ve Orhan Arda’nın ortak çalışması seçilir. Uygulama sırasında Bonatz’ın ve jürinin bazı önerileriyle bina bugünkü halini almıştır. Bonatz’a göre anıt bir Türk “panteon”udur. Şevki Vanlı (1997) bir makalesinde şöyle der; “*Sevgili Atatürk’ün Anıtkabir’ini Hitler’in mimarı Albert Speer görseydi ‘Ben bunu ne zaman yaptım?’ diye sorardı. 1940’lardaki konukların gedikli jüri başkanı Paul Bonatz’a Türk jüri üyelerinin büyük saygısı vardı. Çanakkale Anıtı, TBMM, vb... Garipliğe bakın, Türkiye demokrasisi faşist bir yapıdan yönetiliyor!*”

** Genel bir yorum; 1920’lerin son yıllarından başlayarak 1950’lerin ortalarına dek Türk mimarlık dünyası yoğun bir tasarımcı “ithalatı” yaşadı. Almanya ve Avusturya’dan gelen pek çok mimar burada yapılar tasarladı, okullarda dersler verdi, devlet kurumlarına danışmanlık hizmetleri sundu. Gelenlerin arasında Bruno Taut gibi uluslararası sahnenin başrol oyuncularını da vardı. Ernst Egli gibi varlığını Türkiye’nin sunduğu olanaklara borçlu olan meçhul kişilikler de. Kimileri – Oelsner gibi ülkelerini Yahudi oldukları için Nazi rejiminin sadiziminden kurtulmak amacıyla terk etmişlerdi; Bonatz gibi bazılarıysa sistemle barışıkta ve sadece yapı yapma fırsatı buldukları için Türkiye’deydiler. İçlerinde inançlı Komünistler de vardı; örneğin, Avusturya’nın ilk kadın mimarı Margarete Schütte – Lihotzky Hitler karşıtı eylemlerde bulunmak için ülkesine döndü ve yıllarca hapis yattı. Konformist olan bazıları ise burada yaşamaktan rahatsızdılar ve Türkiye’yi başka bir Batı ülkesine geçmek için atlama tahtası olarak gördüler. Örneğin, şehirci Martin Wagner, Gropius tarafından Harvard’a çağırılana dek Türkiye’de keyifsiz günler geçirmiştir. Ancak Holzmeister gibi bu ülkede bulunmaktan ve elde ettiği olanaklardan memnun olan ve ilişkilerini yurduna döndükten sonra da sürdüren mimarlar da vardı aralarında. Türkiye’ye hangi biçimde yaklaşırlarsa yaklaşınsınlar, hepsi Türkiye’den yararlandılar; Türkiye’de onlardan... Sonraki kuşakların akademik ve mesleki eğitimlerinde azımsanmayacak etkileri oldu. Sevildiler; zaman zamansa Türk mimarların beklediği büyük yapı tasarımı fırsatlarını kaptıkları için nefret konusu oldular. Türkiye’ye benzersiz bir deney olanağı sundular. Diğer taraftan da; büyük dünya ekonomik bunalımını ve Nazizmin acımasızlığını Türkiye’nin yararına kullanmayı bilen bir bürokrasinin ne denli parlak manevra fırsatları yaratabileceğini örnekliyorlar (Arredamento Mimarlık, 1997).

her alanda kalkınma, yeniden örgütlenme çabalarına koşul olarak uzmanlar kullanılmıştır. (Sözen, 1984)

1931’de ekonominin örgütlenmesi ve sanayileşmede ortaya çıkan sorunlar nedeniyle plan ve program fikri yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Ancak o dönemde Türkiye’de ne planlama yöntemlerini bilen bir uzman kadro, ne de örnek alınacak bir plancılık geleneği vardır. Başta Atatürk olmak üzere üst düzey yöneticiler yabancı uzman kadroların getirilmesi yoluyla bu eksikliğin giderilmesini kararlaştırırlar.

1923-1950 dönemi Cumhuriyet mimarlığında yabancı uzman kullanımını belirleyen en önemli etken, kültür ortamını biçimlendiren ideoloji, yani “Kemalizm” dir. 16. yüzyılda dünya üzerinde önemli bir güç olan Osmanlı İmparatorluğu’nun kapitalist Avrupa karşısında yenik duruma düşmesinin en önemli nedeni milliyetçilik ve Aydınlanma Çağı’nın ürünü olan Endüstri Devrimi’ni yaşamamış olmasıdır. Bu nedenle, Kemalist devrim Türk toplumunda laik bir dünya anlayışı üzerine kurulmuş bir akıl ve bilim çağı açmayı amaçlamıştır. Bu devrimle değişen bireyin ve toplumun yaşamına uygun çevrenin yaratılmasında başvurulacak üslup inkılap mimarlığı olmalıdır. Falih Rıfkı Atay; *“Ankara’da hayat bir taslak olmaktan da kurtulmuyordu. Şehri yapmak lazımdı.”* diyerek değişen yaşam tarzını barındıracak yeni mimari çevre oluşturulmadığı zaman, bu yaşam tarzının sürekli olmayacağını belirtmiş, devrimin mimari biçimlere ihtiyacı olduğunu vurgulamıştır. Ankara’nın başkent olarak ilan edilmesinden sonra ilk 5 yıl içinde inşa edilen kamu yapıları ve konutların tümü Birinci Ulusal Mimarlık Akımı’nın ürünüdür. Oysa, 15 ve 16. yüzyıl klasik Osmanlı dinsel mimarlığından seçilen elemanların yoğun kullanıldığı bir çeşit Osmanlı seçmeciliği olan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı tümüyle değişme ve çağdaşlaşma kararlılığında olan Cumhuriyetin taleplerini karşılamaktan uzaktır. Ayrıca, Birinci Ulusal Mimarlık Akımı, İttihat ve Terakki Partisi ile birlikte anılmaktadır. Ve Cumhuriyetçi kadrolar bu parti üyelerinin siyasal alandaki etkilerini silmeye çalışırlar. Tümüyle değişme ve çağdaşlaşma amacıyla olan Cumhuriyetçiler ile Doğu ile Batı’nın sentezini arayan son Osmanlı modernleşmecilerinin birbirlerine ters düşmeleri çok doğaldır ve bunun sonucu olarak Cumhuriyetçi kadrolar Osmanlı törensel kılığı içinde olan mimari üsluba da karşı çıkacaklardır. Kemalizm’in yönlendirdiği bütün alanlarda olduğu gibi mimarlık alanında da gerçekçilik ve usçuluğun egemen olacağı açıktır. Bu nedenle Modern Akım’ın teknoloji, işlev, malzeme ve geometriye dayanan tasarım felsefesi Cumhuriyetçilerin pozitivizmi ile aynı çizgidedir. Çağdaş bir toplum olabilmek için Batılı anlamda bir sosyal değişmeyi hedefleyen devrimcilik ilkeleri, mimarlık alanını da Batılı Rasyonalist biçimlere ve bunları elde edebilmek için Batılı mimarlara yönelmiştir. 1920-1940 arasında resmi olarak

Türkiye'ye davet edilen 14 mimar ve planıcı bilinmektedir. Bunların dokuzu Alman ve biri Avusturyalıdır. Bu Cumhuriyetin kurucuları ile Avrupa'nın Almanca konuşan ülkeleri arasında güçlü kültürel bağlar olduğunu göstermektedir. Bunun nedeni ise, II. Abdülhamit yönetimiyle birlikte Osmanlı ordusunda Alman etkisinin egemen olmasıdır. Askeri okullarda yetişen Batı tipli yeni askeri kadro için Alman kültürü bilinendir. Askeri okul kökenli Cumhuriyet bürokratlarının da ilk olarak bilineye yönelmesi doğaldır. 24 Temmuz 1923'te imzalanan Lozan Barış Antlaşması Almanya ile diplomatik ilişkiler kurulmasını engelleyen Mondros Mütarekesi'nin 23. maddesini geçersiz hale getirmiştir. 3 Mart 1923'te de Türk Alman Dostluk Antlaşması imzalanır. Ayrıca, Almanya Ankara'nın başkent olarak ilan edilmesinin yarattığı diplomatik ve siyasal soruna açık ve kesin destek vererek Ankara'da büyükelçilik binasının yapımına başlayan ilk devlet olmuştur. İki ülke arasında diplomatik ilişkilerin yeniden kurulmasından hemen sonra kültürel ilişkilerde de bir yakınlaşma başlar (Nasır, 1997).

1930'larda ekonomi politikasında devlet kapitalizminin etkisiyle geniş kapsamlı bir imar programına yönelinmiş, planlı faaliyetler önem kazanmış ve yabancı mimarlara görev verilmiştir. Sanat, mühendislik, hatta kalifiye işçilik isteyen alanlarda olduğu gibi mimarlık alanında da yabancı uzmanlardan yararlanma bir hükümet politikasıdır. Yabancı uzman kullanımının yasal çerçevesi ise çıkarılan kanun ve yönetmeliklerle belirlenmiştir. Bu konuda ilk girişimlerden biri 1927'de endüstriye özendirici önlemler getiren Teşvik-i Sanayi Kanunu'dur. Bu kanunla sanayi tesisleri inşası için inşaat malzemesi ithaline ve bu işletmelerin inşası ve işletilmesi için gerekli olan yabancı uzman ve işçilerin Türkiye'de çalışmasına olanak tanınır. Yine 1930'lu yıllarda görevlendirilen yabancı uzmanların Alman kökenli olmasının önemli bir nedeni de rejim değişikliği geçiren Almanya'nın Ari ırktan olmayan üniversite hocalarını 1933'ten itibaren tasfiye etmeye başlamasıdır. Yabancı ülkelere iltica eden Yahudi asıllı bu bilim adamlarının bir kısmı İsviçre'de, Zürih'te Prof. Dr. P. Schwartz başkanlığındaki yurtdışındaki "Alman Bilim Adamları Yardım Cemiyeti" ni kurmuşlar ve başka ülkelerde iş aramaya başlamışlardır. Cemiyet, İstanbul'daki üniversite reformunun başındaki Prof. Malche aracılığıyla Türk hükümetiyle temasa geçer ve dünya çapında ün yapmış öğretim elemanı sağlama vaadinde bulunur. 6 Haziran 1933'te Milli Eğitim Bakanı Reşit Galip ile yapılan bir toplantıda 30 kişilik bir liste üzerinde anlaşma sağlanır. Bu anlaşmayla yabancı profesörlerin çalışma şartları, ücretleri belirlenir ve çalışma arkadaşlarını Türkiye'ye getirip görevlendirme hakkı tanınır. Alman üniversitelerinin 19. yüzyıl ortalarından 20. yüzyıl ortalarına kadar, yayımlanan yeni buluşları ve güçlü bir iş disiplini ile dünyanın en gelişmiş üniversiteleri özelliğini taşıyor olmaları da Cumhuriyetin teknik uzman ihtiyacını karşılamak için Almanya'ya yönelmesinin sebeplerinden biridir. Uzun yıllar Almanya ile ılımlı ilişkilerin

sonucu olarak 1927’de ikamet sözleşmeleri ile Almanların Türkiye’de yaşama ve çalışma şartları belirlenmiştir. Türkiye’nin katıldığı kültür anlaşmalarının hemen tümünde üniversite personeli, teknik elemanlar ve öğretmenlerin alışverişine olanak tanıyan maddeler bulunmaktadır (Nasır, 1997).

Bu çerçevede getirtilen mimarların çoğu bir yandan İstanbul’da eğitim görevi yaparken, öte yandan özellikle yeni kurulmakta olan Ankara’da birçok yapıyı tasarlamışlardır. Ernst Egli, Bruno Taut, Martin Elsaesser bunlar arasındadır. 1927’den itibaren Ankara’nın önemli yönetim yapılarının büyük bir bölümünü tasarlayıp inşa eden Clemens Holzmeister ise 1940’ta İTÜ Mimarlık Fakültesi’ne profesör olarak atanmıştır. İstanbul hakkında raporlar hazırlayan Martin Wagner ise aynı zamanda Akademi’deki şehircilik kurslarını yönetmiştir (Nasır, 1997).

Milli Eğitim Bakanlığı 1930’da Egli’yi Mimarlık Bölümü başkanlığına getirmiştir. Egli görevine başladıktan sonra Vedat Bey ve Mongeri atölyeleri kapanmış ve tek bir modern mimari atölyesi kurulmuştur. Böylece Akademi’deki mimarlık eğilimini Birinci Ulusal Mimarlık’tan akılcı-işlevsel mimarlığa döndüren Egli, Orta Avrupa’daki “Technische Hochschule” eğitim programını örnek alarak Akademi’nin eğitim düzenini yeniden örgütlemiştir. Rasyonel fonksiyoncu tutumuyla uluslararası mimarlığın ilk başarılı örneklerini veren Ernst Egli’nin mimarlığı genç Türkiye Cumhuriyeti’nin de özünü en iyi yansıtanıdır. Musiki Muallim Mektebi, İsmet Paşa Kız Enstitüsü, THK İdare Binası, A.Ü. Ziraat Fakültesi, Rektörlük Binası, Mülkiye Mektebi ile İstanbul ve Ankara’daki villaları, yalınlıkları, kübik kütle düzenleri, ince bir bordürün sınırlandırdığı düz ya da gizli eğilimli çatıları ve yalın pencereleriyle Batı’daki çağdaş mimari biçimlerini yansıtır. Erkek Ticaret Lisesi, Etimesgut Yatılı Okulu ve Lojmanı ile İsviçre Büyükelçiliği Binası aynı sadeliği göstermekle birlikte Orta Avrupa yapılarını anımsatır biçimde kiremit kaplı oldukça eğimli çatıları ile diğerlerinden ayrılırlar. Sayıştay’da kullandığı yüzey çıkmaları ise Egli’nin bir kamu yönetim binası tasarlarken Holzmeister’in etkisinde kaldığını ve onun yönetim yapıları ile birlikte ortak bir ifade oluşturmaya çalıştığını gösterir. Ancak Egli, Holzmeister ile olan yakın ilişkisine rağmen uygulamalarında sergilediği üslup özellikleri açısından ayrılır. 1920’lerde yaygınlaşan rasyonel işlevci tutumlu Uluslararası Stil’in Türkiye’deki ilk başarılı örneklerini vermiştir. Egli Modern Mimarlık’ın bilim ve tekniğe dayandığını, yapıyı çevresi ile birlikte düşünmek gerektiğini savunmuş ve bunu uygulamalarında da belirtmiştir. Türkiye’de çalışan yabancı mimarlar arasında İşlevsel Uluslararası Mimarlık’ın en iyi örnekleri olan binaları ile kendini belli eden Egli bir dogmatik modernist değildir. Egli’nin mimarlığı da Modern Mimarlık Akımı’nın Viyana Ekolü’nde olduğu gibi bir çeşit uzlaşma mimarisidir (Nasır, 1997).

1930'lar Ankara'sında uygulama yapan yabancı mimarlardan birisi de Martin Elsaesser'dir. Frankfurt Tatbiki Sanatlar Okulu Profesörlerinden olan Elsaesser, 1933'te Goering tarafından başkan yardımcısı bulunduğu Frankfurt şehri konut programındaki görevinden alınmış, bu nedenle Almanya'dan ayrılarak Ankara'ya gelmiş ve 1947'de Münih Teknik Yüksek Okulu Tasarım profesörlüğüne atanana dek Türkiye'de kalmıştır. Aslında Elsaesser için Türkiye bilinmeyen bir ülke değildir. Elsaesser'in Türkiye ile ilk ilişkisi Hans Poelzig, Bruno Taut ve Paul Bonatz gibi 1916'daki Türk-Alman Dostluk Yurdu tasarımı yarışması nedeni ile olmuştur. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim görevlisi olan mimarın, Türkiye'deki tek yapıtı Ankara'daki Sümerbank Genel Müdürlüğü Binası'dır. Trapez biçimindeki yapı adası üzerinde eliptik giriş holüne göre simetrik olarak tasarlanan binanın cephesi uluslararası üslup özellikleri sergilemesinin yanı sıra, alçak bloğun ahşap kirişlemeli saçakları ile II. Ulusal Mimarlık Dönemi'nin habercisi gibidir (Nasır, 1997)..

1936-1938 Türkiye'sinde eğitici ve uygulamacı mimar olarak çalışan Bruno Taut, genç Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti'nin çağdaş Türk mimarlığının gelişmesinde yardımcı olmak üzere ülkeye çağırdığı yabancı mimarlar içinde Modern Mimarlığın önde gelen isimlerinden biri olarak ortaya çıkar. Taut'un da Türkiye ile ilk ilişkisi sonradan gerçekleştirilemeyen; Türk-Alman Dostluk Yurdu tasarımı için açılan uluslararası yarışmaya katıldığı 1916 yılına dayanır. Yeni teknolojileri ve yeni malzemeleri ortaya çıkardığı için endüstrileşme olgusuna önem veren Taut, bunun yeni mimari estetiğin ve yeni üslubun temeli olduğu görüşlerine karşı çıkmıştır. Yeni mimarlığın yeni teknolojisi ve yeni malzemesi ile toplumu yeni düzene yönelttiğini savunmuştur. 1927-1938 arası on yıllık bir dönem içinde Türkiye'ye gelen ana dili Almanca olan mimarlar buradaki uygulamaları ve eğitimci rolleri ile Birinci Ulusal Mimarlık Akımı doğrultusunda uygulama yapan Türk mimarlarını Batı'daki gelişmeleri izlemeye yöneltmişlerdir. Ülkelerinde henüz gündemde olan Modern Mimari Akımı ve mimarlıkta sosyal sorunların çözümü gibi konular Türk mimarlık çevresinin de ilgi alanına girmeye başlamıştır (Nasır, 1997).

Bu dönem ürünlerinde gözlenen temel özellikler; çevre ile ilişki kurmak, işleve uygun biçimlendirme, kitle plastiği, bezemeden arındırma, çağdaş yapı yöntemleri ve malzemelerinin kullanılması olarak sayılabilir. Yapının biçimlenmesinde plandan hareket ve içle dışın bir bütün oluşturmasının amaçlanması bu dönemin rasyonel tutumunun en önemli göstergesidir.

1930'ların ikinci yarısından sonra Batı ülkelerinde; hatta Amerika Birleşik Devletleri'nde bile farklı üslupların bir arada kullanıldığı ve mimarlık dışı etkilerin egemen olduğu bir biçimlendirme dönemi başlamıştır. Özellikle Almanya ve İtalya gibi totaliter rejimlerin olduğu

ülkelerde mimarlık alanı doğrudan etki altında kalmıştır. Türkiye’de Birinci Ulusal Mimarlık Akımı’nın ürünlerinin devrim ideolojisine ters düşmesine rağmen, mimarlar özgün bir ortamda çalışmışlar, rasyonalist örneklerle ulusal üslupta tasarlanmış yapılar eşzamanlı üretilmiştir. Ancak Batılı anlamda bir sosyal değişmeyi hedefleyen genç Cumhuriyetin yönetimin kamu yapılarında Batılı rasyonalist biçimleri tercih ettiği bir gerçektir. Türkiye’de hükümetin mimarlara yön verici belirgin bir tavır olmamasına karşın yabancı mimarların uygulamalarının yönlendirdiği genel geçer mimarlık kabulleri oluşmuştur. Böylece bu serbest ortamda bile belirli biçimler bir kuralmış gibi uygulanmış; uluslararası yaklaşımda simetrik kübik kütleler, düz çatı, gri sıvalı yüzeyler, bant pencereler, dairesel ya da köşe pencereleri konutlar dahil tüm yapılarda vazgeçilmez özellikler olmuştur. 1930’ların ikinci yarısından sonra Ankara’da inşa edilen büyük boyutlu kamu yapılarında gözlenen anıtsal girişler, taş kaplamalar, klasik kitle tasarımları Avrupa’daki yeni gelişmelerin yansıması olarak kabul edilse de 1940’a kadar Ankara’ya gelen yabancı mimarlar rasyonel işlevci tutumdan ayrılmamışlardır. Ancak davet edilen mimarların çoğu Uluslararası Stil’in önde gelen isimlerinden olmadıkları için ürünleri de Modern Mimarlığın olağanüstü başarılı örneklerinden sayılmaz. Ankara’ya adeta Modern Mimari’nin bir Orta Avrupa versiyonunu getirmişlerdir. Nitekim Sedat Hakkı Eldem’in de belirttiği gibi *“şimdiki retrospektif anlayışımıza göre Viyana grubu o dönemde mimarinin öncülerinden sayılmaz. Fakat, Türkiye’nin bulunduğu mimari duruma göre şüphesiz ki, büyük mesafe ile önde idi ve Türkiye için en modern uygulama şeklinde kabul edilirdi. Gerçekten de öyle idi; yeni mimari, tamamı ile farklı bir yapı tekniğine dayanıyordu.”* (Nasır, 1997).

Holzmeister’in yapılarında uluslararası denebilecek her ülkede uygulama olanağı bulabilecek biçimsel öğelerin egemen olması Türk mimarlık tarihinde yeni bir dönemin başlamasına yol açmıştır. En önemli değişiklik ulusal veya bölgesel bir özelliğin biçimsel öğelerinin bırakılması, biçimlendirmede uluslararası bir özelliğin olmasıdır. Holzmeister ve diğer yabancı mimarların Türkiye’deki uygulamalarına 1933’lerden sonra, yeni yetişen mimarlarca, kendilerine uygulama imkanı bırakılmadığı gerekçesi ile karşı çıkmıştır. Gerçekten de, devletin o yıllarda Türk mimarlara iş vermekte epeyi tereddütlü davrandığı, onların bilgi birikiminden kuşkulu olduğu söylenebilir. Öyle ki Ankara Sergi Evi uluslar arası proje yarışmasında “Şevki Balmumcu” birinciliği kazandığı halde, işin kendisine verilip verilmemesi konusunda uzun süre karar verilememiştir. Meslekteki yeteneklerini kanıtlama olanağı arayan bu genç mimarlar eleştirilerinde en çok uluslararası mimari tutumun ulusal duyguyu ve toplumun yüzyıllarca gelişmiş estetik anlayışını yansıtmadığı üzerinde dururlar. Türkiye’nin koşullarına uygun olarak Türk mimarlarının yapıtlar vermesi gerektiğini savunmaktadırlar. Ayrıca Avrupa’da 1930’larda başlayan yeni bir milliyetçilik hareketine bağlı olarak İtalya’da

Faşistler, Almanya’da nasyonal-sosyalistler sanat alanında da milliyetçi düşünceleri körüklemekteydiler. Bu etkiler doğrultusunda uluslar arası tutuma antitez olarak, bu defa da Türk sivil mimarisine eğilen romantik bir milliyetçiliğe yönelinmiştir (Kazmaoğlu, 1997).

Sonuç olarak, başta Holzmeister olmak üzere, Türkiye’de Cumhuriyetin ilk on yılında uygulamalar yapmış yabancı mimarlar çağdaş mimarlık düşüncelerinin ülkemize taşınmasını ve yaygınlaşmasını sağlamanın yanı sıra, Türk mimarlarının kendilerini kanıtlama isteklerini kamçılıyarak, dolaylı biçimde mimarların yetişmesinde de etkili olmuşlardır. Ama bunlardan da daha önemlisi, çağdaş büro ve şantiye organizasyon mantığını ülkeye taşımalarıdır. Tasarım alanındaki çabaları, o yıllarda sanıldığı kadar yaşamsal bir vazgeçilmezlikte olmamıştır. Ancak büyük yapım etkinliklerinin örgütlenmesi konusunda, Türk mimarlık ortamının işçiden, tasarımcı ve müteahhide kadar uzanan bir kapsamda yeniden eğitilişinde önemli işlevler gördükleri kabul edilmelidir (Kazmaoğlu, 1997).

Halkevleri ise yabancı mimarlardan kotarılmış bir alandır. Tümüyle Türk mimarlar tarafından tasarlanan Halkevleri Türk mimarlığının gurur kaynağıdır.* Köy Enstitüleri de bu alanda yerini alır.

Sayar, Zeki (1946b), 1946 tarihli makalesinde bu sorunu şöyle dile getirir;

*“Son zamanlarda mimarlık alemimiz birkaç yabancı mimarın teşebbüsleri ve projeleri işgal etmektedir. Profesör, uzman, müşavir gibi, türlü unvanlarla tanıtılarak getirilen bu mimarların yeniden meydana çıkışı, mevcut bir hastalığın nüksettiğini göstermektedir. Bir taraftan bir bakanlık yetkililerin fikrini sormadan, Amerika’da ün almış bir Fransız mimarına memleketimizin yapı bünyesine ve özelliklerine uymayan, milyonlar değerinde projeler ısmarlıyor ve tatbikata geçiyor. Bir başka bakanlığın evvelce memleketimizde yıllarca çalışmış, kübik yapılar kurmuş, bu suretle dirayet ve ehliyetini denediğimiz bir mimarı yeniden görevlendireceğini işitiyoruz. Milli Eğitim Bakanlığı adına çalışan diğer bir yabancı şöhretin, teknik öğretimin milyonlarını eritmesi yetmiyormuş gibi, bir Türk mimarının Ankara’daki güzel eserini başka bir yapıya çevirtmek için türlü politika oyunlarına şahit oluyoruz.** Bu saydıklarımızdan başka Avrupa ve Amerika’ya kadar geziye çıkan Bayındırlık Bakanlığı, yapı işleri reisinin İtalya’dan ve diğer memleketlerden sırf mevkiine dayanarak mimar getirtmek için görüşmeler yaptığını işitiyor ve hayret ediyoruz.*

*Ancak 1940 yılından sonra Halkevi binalarının projelendirilmesini üstlenen Halk Partisi Müşavirlik Bürosu olumsuz eleştirilere hedef olur.

** Burada, Sayar Paul Bonatz’ı kastetmektedir.

Önceden söyleyelim ki, biz yabancı mimar getirilmesinden, yabancıya iş verilmesinden çekinmiyor, hatta bu hareketi bir prensip ve bir usul dahilinde olduğu takdirde tasvip ediyoruz. Ancak yukarıda söylediğimiz olaylardan ve hareketlerden şikayetçiyiz. Yaşadığımız devri bilimde olduğu gibi sanatta da beynelmilel temasların faydasını tamamen müdrik bulunuyoruz. Senelerden beri, Avrupa'dan Birleşik Amerika'ya ve İngiltere'ye göç eden mimarların, bu memleketlerin mimarlık seviyelerinin gelişmesinde oynadıkları müspet rolü görüp takdir ediyoruz. Fakat ne Birleşik Amerika, ne de İngiltere'ye kabul edilen mimarların çalışma ve çalıştırılma şeklinin hiçbir zaman bizdeki gibi başı bozuk ve usulsüz olmadığını, ancak bu sayede kendilerinden faydalanıldığını da, çok iyi biliyoruz.

Bize gelen uzmanların daima memleketlerinin üçüncü, dördüncü derecede sanatkarları olduğu görülmüştür. Diğer taraftan bu mütehassıslar, yetiştirme ve ekol bakımından birbirlerine o kadar yabancı ve sanat telakkileri o kadar ayrı istikametler gösterir ki, gerek mimarlık eğitim işlerimizde, gerek tatbikat sahasında bunun zararlarını şehirlerimiz ve bilhassa Ankara çekmektedir. Gelenler içinde orta Avrupa'nın kübik ve enternasyonalci mimari mezhebine mensup olanlardan, geleneksel mimari taraftarlarına kadar her hepsi vardı. Bu yabancılar baş şehrimizde mimari deneylerini pervasızca tatbik etmek fırsatını buldular ve halende bulmaktalar. Eğitim sahasında uzman mimarların faaliyetleri diğerlerinden pek farklı olmamıştır.

Mimarlık eğitimi için değil fakat tatbikat sahsı için bir çok memleketler yabancı mimar kabul ve çalıştırmakta bazı tahditler koymuşlardır. Yabancı mimarların memleketlerini bir tatbikat sahası yapmamaları düşünülmüştür. İngiltere ve Almanya'da yabancı mimarların çalıştırılmaları özel kanunlarla men edilmiş, Fransa'da bir yabancının çalışabilmesi için mutlaka bir Fransız mimarı ile işbirliği etmesi mecburiyeti konulmuştur. Fakat bunun ekonomik cephesini inkar etmemek icap eder. Yukarıda verdiğimiz misallerden anlaşılacağı gibi yabancının serbestçe faaliyeti hem sanat hem de memleket mimarının yetiştirilmesi bakımından hoş görülmemiştir. Mimar kadrosu kafi olan memleketlerde, bu memnuniyet bir zaruret olmakla beraber sanat ve kültür mübadelesi için hakiki kıymetlerden de mahrum kalınmamıştır. Bunun serbest iş sahasından ziyade eğitim sahasına inhisar etmesi daha yerinde bir hareket olacaktır. Çünkü mimarlık eğitiminde yabancı otoriteden faydalanmak, memleketimizde en elverişli ve yararlı sanatkarı seçmek için yetkili müesseselerimiz ve uzmanlarımız vardır. Fakat umumi yapılarımız için bakanlıklar vesaire kurullarımız tarafından yapılacak yabancı mimar angajmanlarının ise büyük faydası yoktur. İş sahasına yabancı mimarın davet edilmesinin men'ini, Türk mimarları belki yakın bir zamanda büyük

bir hassasiyetle isteyeceklerdir. Biz şimdiden yabancıların davetinde bir usul kabul edilmesini, hiç olmazsa Fransa'da tatbik edilmekte olan usulü; yani, yabancıların Türk meslektaşları ile teşriki mesai mecburiyetini kabul etmemizi isteyeceğiz. Bu sayede Türk mimarının büyük devlet projelerinde, yabancı ile müştereken çalışmasını sağlamış olacağız.

Bakanlıkların, resmi ve özel teşekküllerin, memleket adına ve hesabına yabancı mimarla, doğrudan doğruya angajmanlara girişmelerini doğru bulmuyoruz. Bu işte onları mesleki bakımdan yetkili görmüyoruz. Bayındırlık Bakanlığı yapı işleri erkanının bile memlekete çağrılacak yabancı mimarla anlaşma yapmasını doğru bulmuyoruz.”



4. TÜRK MODERN MİMARLIĞINDA ŞEVKİ BALMUMCU'NUN YERİ

Bu bölümün sorunu, kavramsal anlamda “modernizm”e girmeden, dış ülkelerdeki doğuş ve yayılışının pek çok kaynakta yer alan bilgisiyle, Genç Cumhuriyet üzerinde nasıl yankılandığını, kimlerin eliyle hacim bulduğunu ve bu etkileşimde mimarların ve bu mimarlardan da Şevki Balmumcu’nun rolüdür.

Şevki Balmumcu’nun mimari biçimini “modernist”, ideolojisini de “Kemalist” olarak tanımlamak doğru olacaktır ya da mimarlık ideolojisinin “modernist” olduğu söylenmelidir. Ancak mimarın, “ideolojik mimarlık”¹la yani mimarlıktan ideolojik bir araç olarak faydalanma, tasarımlarını bir “propaganda” amacı olarak sunma gibi eylemler içinde olmadığını ayırdına varmak gerekmektedir. İdealist kişiliğini vurgularken, ondaki ideolojiyi bir çeşit meslek ideolojisi, egemen ideolojilerden özerk bir alanda irdelemelidir. Bu ideoloji ya da “yan”, “taraf”, kendi iç dünyasında ve mesleğinde merkezleşmiştir ki mimar, bu nedenle o akımdan bu akıma atlamadan, doğru bildiği estetik çizgisini hiç kırmadan sürdürmüştür. Bu onu büyük zorluklar karşısında kolay içine kapanır kılmış ve yalnızlıklara itmiştir.

Mimari ortamın geneline bakıldığında, Cumhuriyet sonrası, “yeni ülke”yi inşa sürecinde mimar, devrimin emrinde, “Kemalizm” için çalışmaya hazırdır. Mimari çizginin “akılcı” olarak nitelendiği dönemde, mimar, daima “ileri” bakar. “...Yeni Türk Modern Mimarisini Kemalist Devrinin Mimarisini ibda etmek mimarlarımıza, inşaatçı mühendislerimize düşen vazifedir”... Kemalist rejimin damgasını taşıyan, milli ve modern bir tarz meydana gelecektir” (Yapı İşleri, 1936, Yeşilkaya’dan, 1999).

Cumhuriyet kurulduğu zamanki Türk mimarlık düşüncesi söz konusu siyasal/toplumsal programa uygun bir içerik geliştirmekten uzaktır. Klasik Türk mimarlık öğeleri ve çağdaş konstrüksiyon yöntemleri aracılığı ile yeni mimarlık işlevlerini yanıtlama düşüncesi ile dönemin modernleşme projesi içinde yer tutması olanaksızdır. Üretilmesi pahalı, yapımı uzun zaman isteyen bir mimarlığı öneren bir ulusal mimarlık düşüncesi benimsenemezdir. Ayrıca, bütün bu mimarlık görevlerini üstlenecek mimarların sayısı da yetersizdir. Türklerin daha önceki dönemlerde mimarlık eğitimine gösterdiği ilginin azlığı, bir avuç Türk aydınının Birinci Dünya Savaşı’nda kaybedilmesi, gayrimüslim mimarların, yapı ustalarının Cumhuriyetin ilanından sonra yurtdışına göçmeleri, bu alanda da bir boşluk belirmesine yol açmıştır. Ayrıca

ulusal mimarlık düşüncesinin geleneksel Türk mimarlığından yararlanma eğilimi Atatürk devrimlerinin yepyeni bir kültürel başlangıcı amaçlayan ilkeleriyle çelişir. Atatürk dönemi intelligentsiası Batı'nın her alandaki sömürsünden ancak onunla aynı düzeye gelince kurtulabileceğini düşünmektedir. “Sanatta devrim yapılmadıkça, devrimler tam sayılmaz” denmektedir ki, bu da diğer devrimler gibi Batı'dan öğrenilerek olacaktır. Bu, aktarma, taklit etme anlamına değil, çağdaş yöntemleri öğrenme, ulusal değerleri yeni bir çerçevede kurma anlamına gelmektedir. Dolayısıyla mimarlık alanında da devrim yapılması öngörülmüştür. Nitekim, II. Tarih Kongresi Sergisi'nde Cumhuriyet dönemi mimarlığına örnek olarak Holzmeister'in Çankaya Köşkü ile Şevki Balmumcu'nun Ankara Sergi Evi yer almıştır. Yeni Cumhuriyet kendisini yeni bir mimarlıkla sergileme amacındadır (Kazmaoğlu, 1997).

Modernizme yapılan en önemli eleştirilerden biri mimarlığı ideolojikleştirmesidir. Tafuri, 1920-30 yılları arasında Avrupa'da mimarlığın tamamen politikleştiğini belirtir (Tafuri, 1983, Yeşilkaya'dan, 1999). Fransız Devrimi ve mimarisi, modernizmin temel ilkelerinin belirlendiği başlangıç noktası olarak görülebilir.

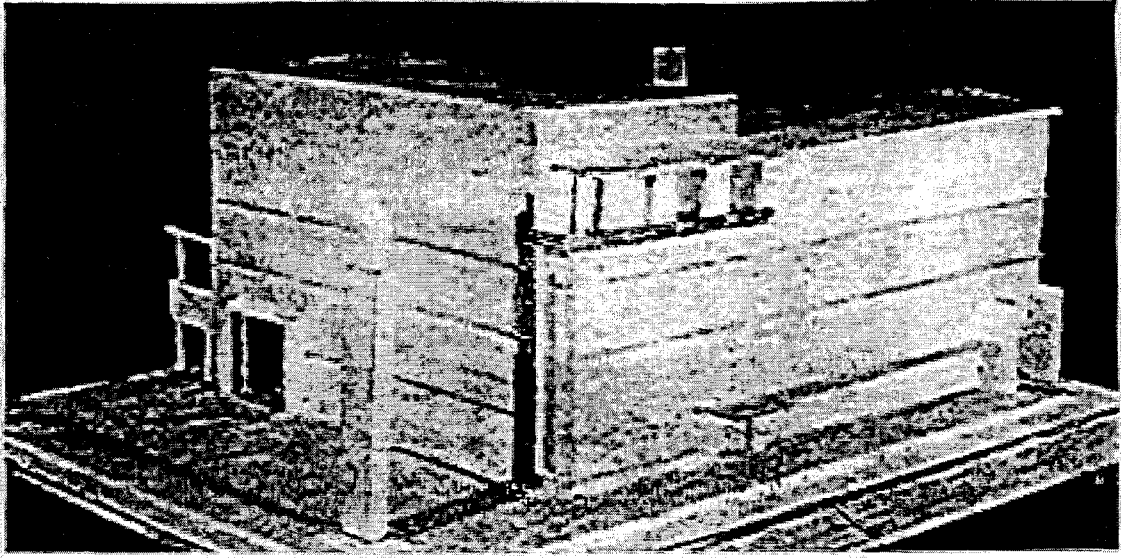
Şevki Balmumcu'nun en çok ürün verdiği 1930-40 yılları arasında, bir “ulus-devlet” kurmaya çalışan Türkiye'de, Modernizm, bir devlet ideolojisi olarak benimsenmiştir. Balmumcu'yu “modern”e iten de, dönemin politik koşulları, Kemalist olan babasının etkisi ve Martin Elsaesser'le* olan yakın dostluğudur.

Koloğlu, Balmumcu'nun mimarlık tarihini daha çok “bilgi” çerçevesinde özümlediğini ancak, Mimar Sinan'ın Süleymaniye Camisi'nde ışığın içeri yansımından çok etkilendiğini, dindar olmamasına karşın, Sultan Ahmet Camisini beğenmeyip, “ulvi havayı” yalnız Süleymaniye'nin verdiğini sık sık dile getirdiğini söyler (Koloğlu, 2001).

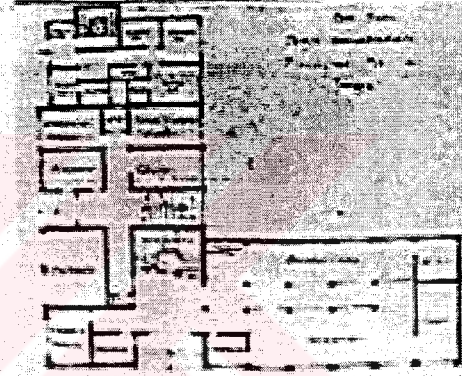
Türkiye'de Modernizm doğuşunu her ne kadar Cumhuriyet öncesinde arasak ta, asıl ivmesini devrimlerle aldığı çok açıktır. Devrim, fesin yerine şapkayı getirdiği gibi, minderin yerine sandalyeyi, yer sofrasının yerine masayı getirir. Burada modernizmin etkisi çok açıktır. Siyasi alanda ulus-devleti kurmaya çalışan devrim, sanat alanında da batılı ulus-devletlerin,

* İdeoloji ve Mimarlık ilişkisini incelemek için bakınız (Yeşilkaya, 1990).

* Alman mimar Martin Elsaesser (1884-1957) 1935 yılında Türkiye'ye gelmiş Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliği, Ankara'da Ulus'ta Sümerbank Genel Müdürlüğü binasını (1935-36) yapmış, gene Ankara'da yapımı düşünülen yeni mezarlığın düzenlemesiyle ilgili yarışmada birinciliği kazanmış fakat bu projesi uygulanmamıştır.



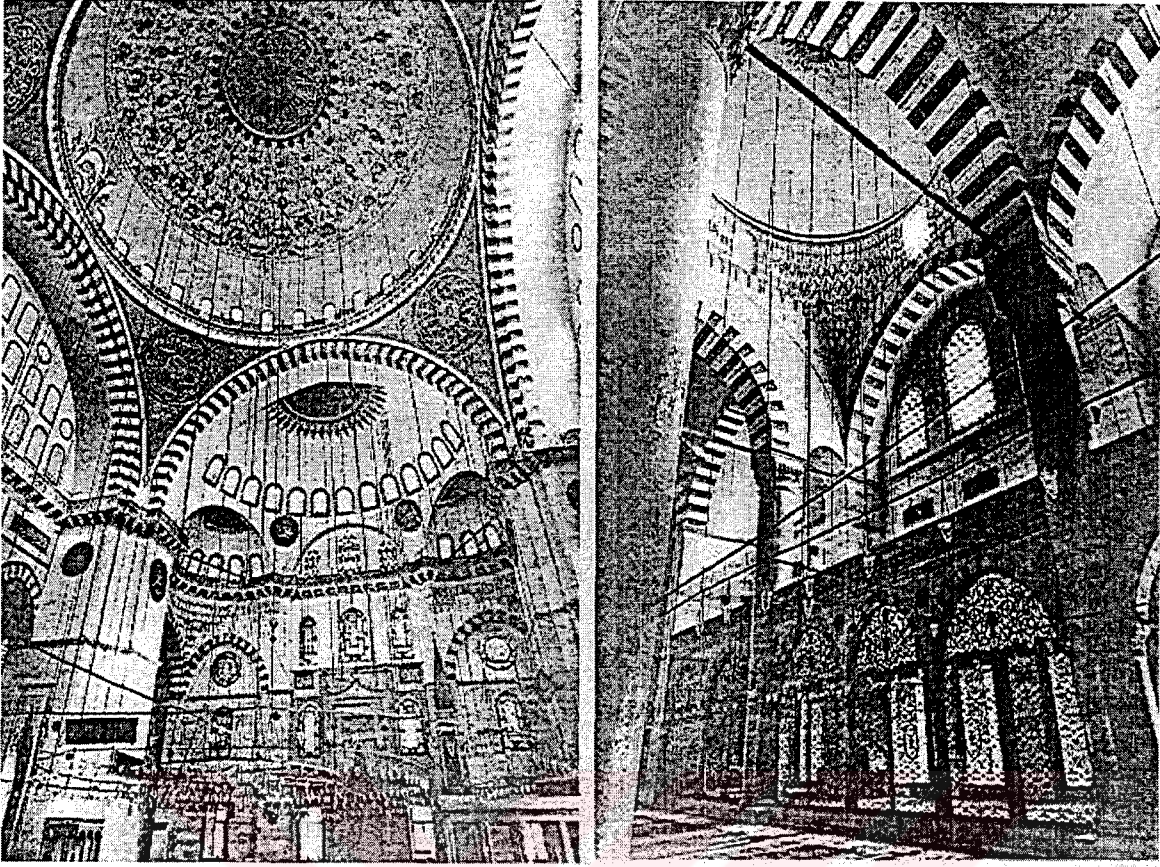
Rumuzi Tangış. Maket ve yer katı planı.
Mimar Prof. Martin Elsaesser



Şekil 4.1 Belediyeler Bankası Proje Müsabakası'nda Martin Elsaesser'in projesi, kübist mimarinin keskin bir örneği (Arkitekt, 1935:293).



Şekil 4.2 Martin Elsaesser'in Türkiye'deki tek yapısı Sümerbank, Ankara (Sözen, 1984).



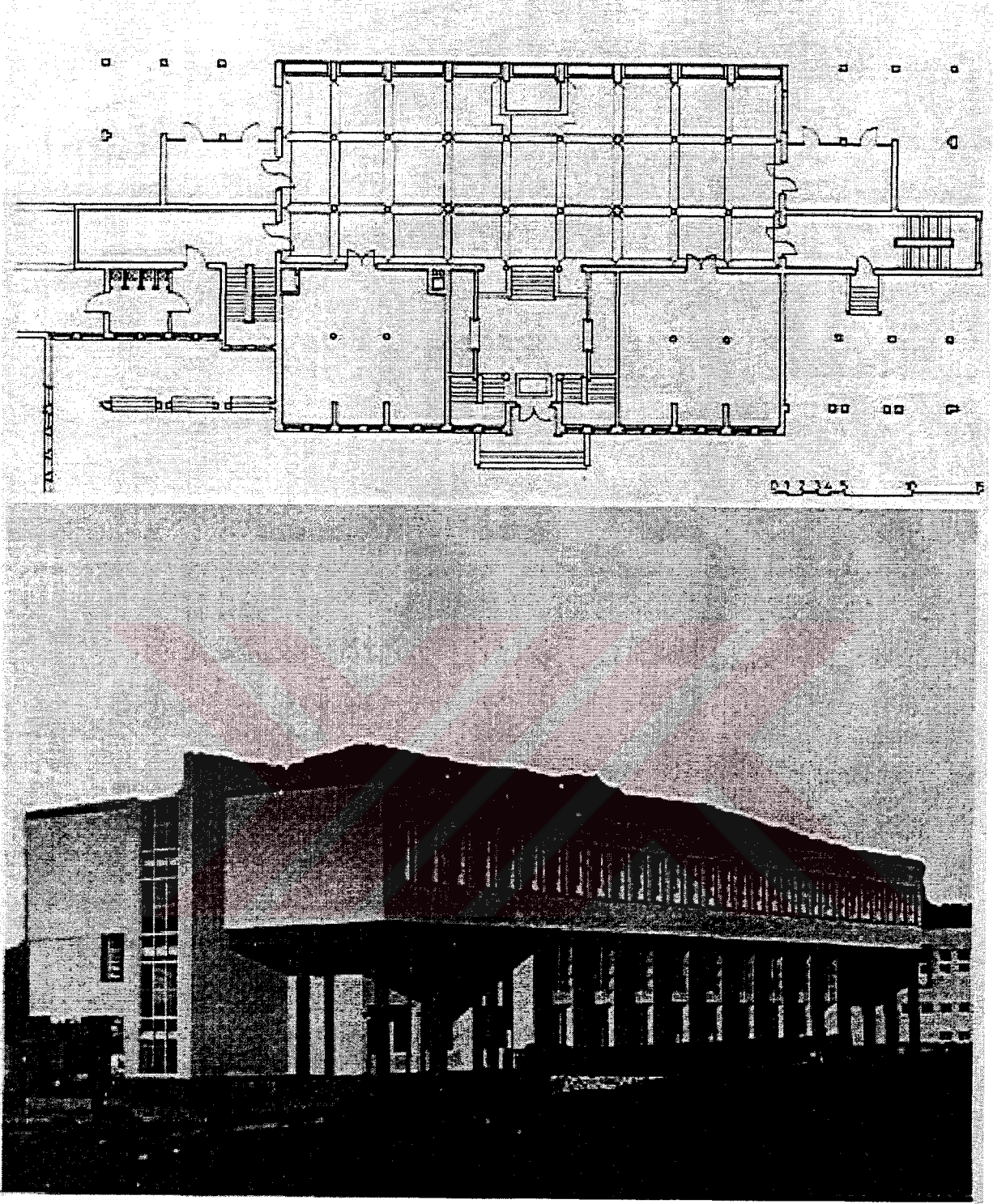
Şekil 4.3 Süleymaniye, Mimar Sinan, iç perspektif (Fotoğraf:Ara Güler)

“avantgarde” modern sanatını almıştır. Sanatçı, halk için halka nasıl yaşaması gerektiğini öğretir. Mimar, devrimin “yeni” zevk anlayışını tasarladığı binalar ile halka aşılarken, halkın “Osmanlı” döneminde bozulan zevk anlayışını da iyileştirmekle görevlidir. Burada modernizmin etkisi çok açıktır. Siyasi alanda ulus-devleti kurmaya çalışan devrim, sanat alanında da batılı ulus-devletlerin, “avantgarde” modern sanatını almıştır. Sanatçı, halk için halka nasıl yaşaması gerektiğini öğretir. Mimarlığın tanımında modernizm, sosyal, ekonomik, teknik söylemi yatar. Mimarlığın bilimsel bir yönü olduğu kabul edilir. Modernizmde olduğu gibi bilime dayalı bir söylem yer alır. Bilim, aynı zamanda Cumhuriyetin de temeli olarak görülür. Bu nedenle mimarlık, “her şeyi sağlam bir esasa ve garbın bilgi ve tekniğine bağlayan Cumhuriyetimiz” gibi “ilme” bağlıdır (Tanyeli,1998).

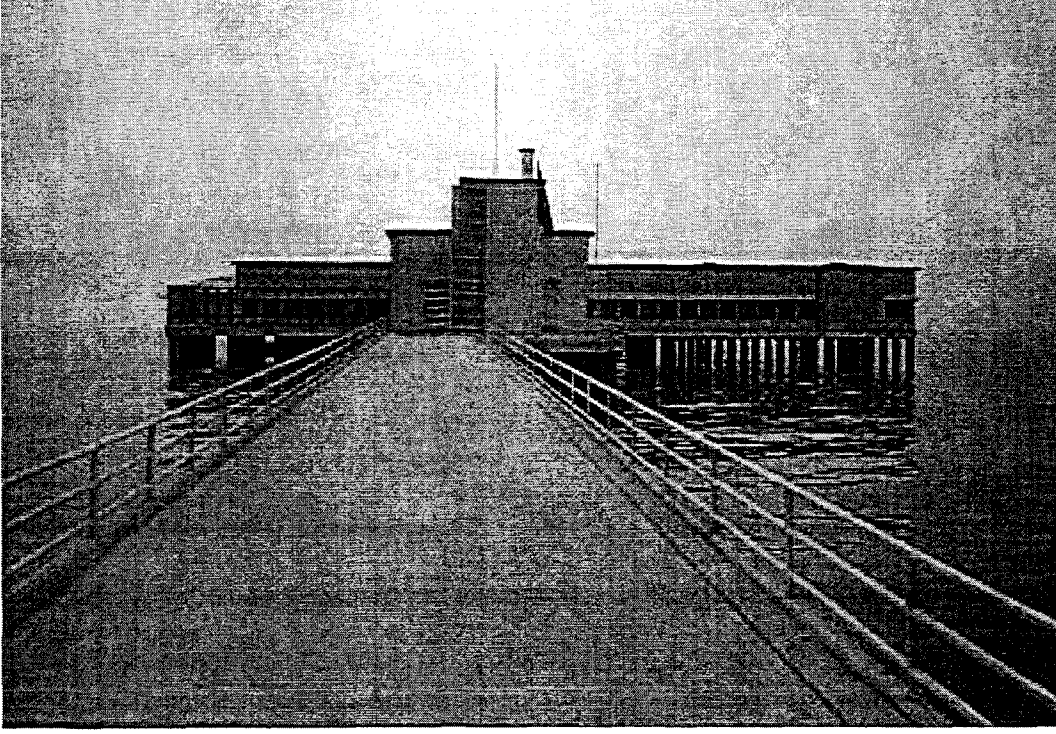
Modernizmin halkın yaşamına girmesi için en büyük görev mimarların üzerindedir. Mimarlar modern konutu halka tanıtır. Bu tanıtımda magazin dergileri ve Tek Parti’nin önemli eğitim araçlarından biri olan radyonun rolü büyüktür. Modernizmde mimar kendisini topluma yön veren, dünyayı değiştiren ve düzeltten “misyoner”, “aydın” olarak görür. Modern mimarın, kendisini “topluma yön veren” adam olarak görmesi, Tek Parti dönemi modern Türk Mimarlarının da en önemli özelliklerinden birisidir (Yeşilkaya, 1999).

Tanyeli’ye(1998) göre Türkiye Batı mimarlık dünyası ile pek çok açıdan ilk kez 1900-1930 arasında bütünleşmiş, mimarlık bağlamında Modernite’yi ilk kez bu dönemde yakalamaya çabalamış, bazı açılardan da yakalamıştır. Kısacası Türk Mimarlığında Modernizmin köklerini Cumhuriyet öncesi dönemde aramak yanlış olmaz. Batı’nın geçirdiği, aydınlanma sürecini yaşamayan toplumlar için “modernizm” bir projedir. Batı karşısında geri kalmış ülkeler arasında Batı’yı örnek alarak modern projeyi gerçekleştirmeye çalışan ilk devlet Rus Devleti’dir. Büyük Petro’nun ülkesini modernleştirmek için gerek Meşrutiyet düşünürlerinin fikirleri gerek Cumhuriyet dönemindeki uygulamalar arasındaki çarpıcı benzerlikler modern projelerin ortak noktalarıdır. Modernizm Türkiye’de “Mimari bir devrim” olarak doğmamış, Birinci Ulusal Mimarlık Akımı’nın açtığı yolun bir kilometre taşı olarak zaman içinde yerini almıştır.

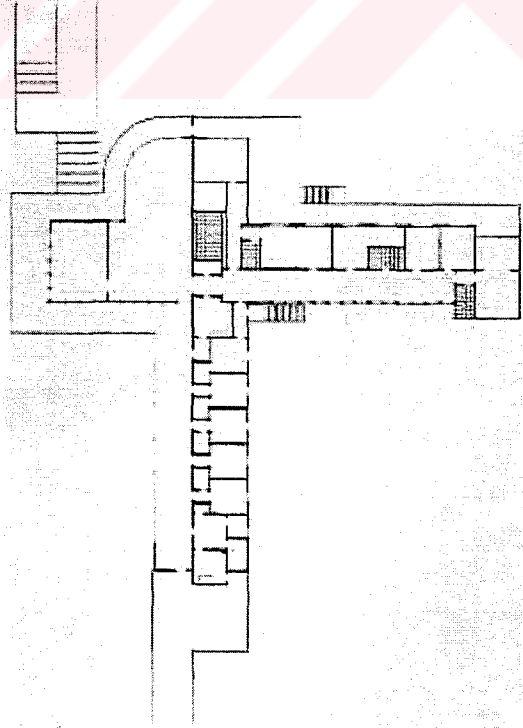
Ancak son yıllarda Modernizm’in Türkiye’de filizlenişinin Tanzimat’a kadar uzandığı tartışılmaktadır (Can, 2001).



Şekil 4.4 Siyasal Bilgiler Fakültesi, Ankara, Ernst Egli, 1936, modern anlayışı mimarlık eğitimine ilk getiren kişi (Sözen, 1984).



Şekil 4.5 Florya Köşkü, Seyfi Arkan, modern mimarinin “taklit” edilmeden, özgün bir uygulamasına en iyi örnektir. Denizden (sonsuzdan), karaya bakan bu bina kısa sürede uygulanması ile modernizmin “hız” niteliğine uyması ve yeni bir teknolojiyi getirmesiyle de önemli bir yer tutar (Yürekli, 1999).



Şekil 4.6 Florya Köşkü, Seyfi Arkan, plan(Yürekli, 1999).

Mimarlıkta modernleşmenin çeşitli boyutları vardır. Özerk “birey-mimar” tipinin belirişi bunlardan biridir. Bir başka boyutsa, pratiği yönlendiren soyut önermelerin oluşması biçiminde tanımlanabilir. Yeni bir mimarlık “etik”inin ve mesleki pratiğinin sınırlarını aşan ve yoğun siyasal içerikle yüklü bir “misyon”un adım adım formüleştirilişi bu bağlamda yorumlanmalıdır. Hemen Birinci Dünya Savaşı öncesindeki kısa Osmanlıcı arayış hariç tutulursa mimarlığın misyon saptayan güdülerin içinde en güçlüsü nihai analizde Türk ulusçuluğu olacaktır (Tanyeli, 1998).

Şevki Vanlı’ya (1997) göre ise Cumhuriyet mimarisini 1930’larda bulmuştur. Uluslararası, gerçek bir modern mimarlık eylemidir.



Şekil 4.7 Atadan Villası’nda bir lamba tasarımı, Seyfi Arkan, Bauhause ile ortaya çıkan, tasarımın sınırsızlığı ya da bir mekanın tümüyle mimarın tasarımında birleşmesi (Arredamento, 1992)

Mimar Hüsni (1933), Mimar dergisinde çıkan makalesinde;

“Bütün dünyada kabul ve tatbik edilen modern mimarinin son seneler zarfında memleketimizde de kuvvetli bir şekilde taammüm etmekte olduğuna ve bu hususta her gün büyük adımlar atıldığına şüphe yoktur.

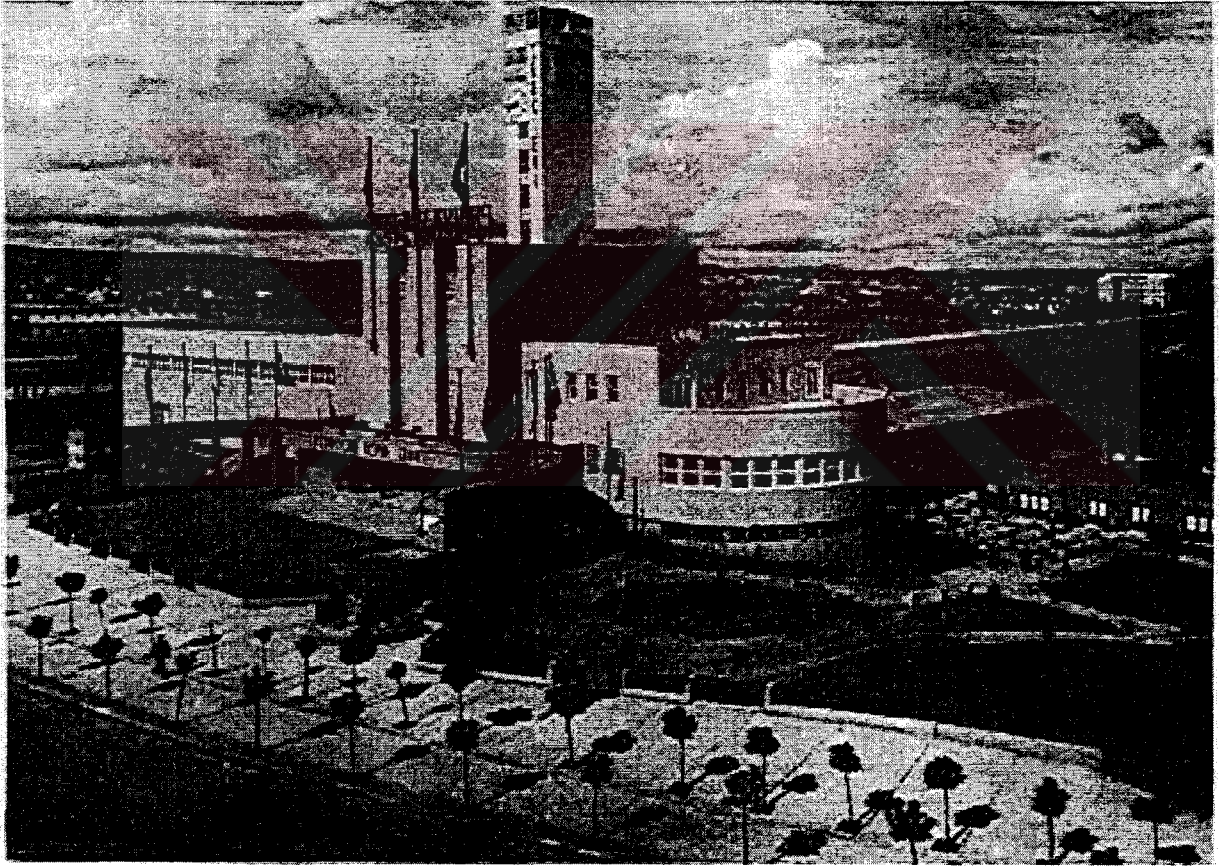
Bugün her Türk mimarı vücade getirdiği eserin en modern bir şekilde olmasına büyük heves ve gayretle çalışıyor.

Proje tanziminde düşünüş ve mantık itibarile bir Türk mimarı arasında fark yoktur ve bunu söylemekle kendimizi aldatmış olmayız. Fakat netice itibarile projeler ihzar edilip tatbik

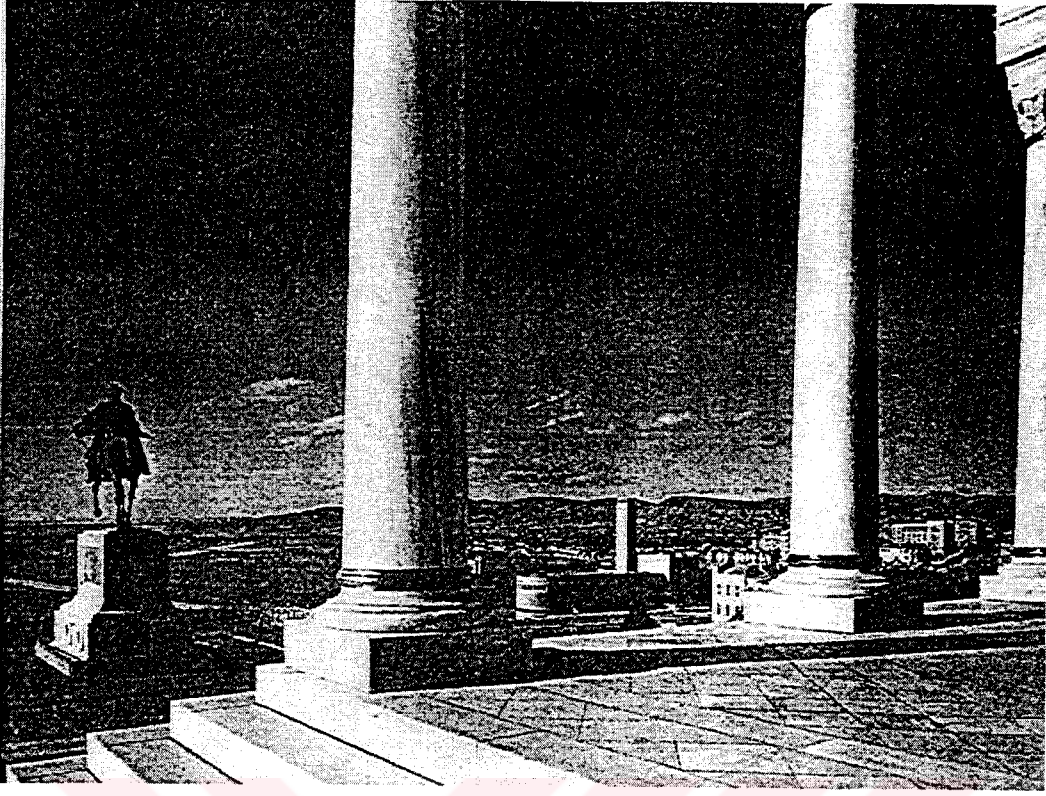
edildikten sonra vücuda gelen eserleri mukayese edip te ecnebi mimarın eseri ile bizimki arasında aleyhimize olan bir fark göremezsek kendimizi aldatmış oluruz.

O halde denilebilir ki; ecnebi mimarı eseri mükemmeliyetinin belki mühim bir kısmını malzemeye ve işçisine medyundur” derken, o yıllarda “modern” mimarın karşılaştığı en büyük engelin malzeme olduğunu, düşünce gücünde ise yabancı mimarlardan hiçbir eksigi olmadığını vurgular.

Ankara’da, mimar Şevki Balmumcu’nun tasarladığı bir eğitim ve kültür yapısı olan “Ankara Sergievi”, modern mimarlık alanında, Türk mimarlarının neler yapabileceğinin önemli bir kanıtıdır (Tarım, 1982).

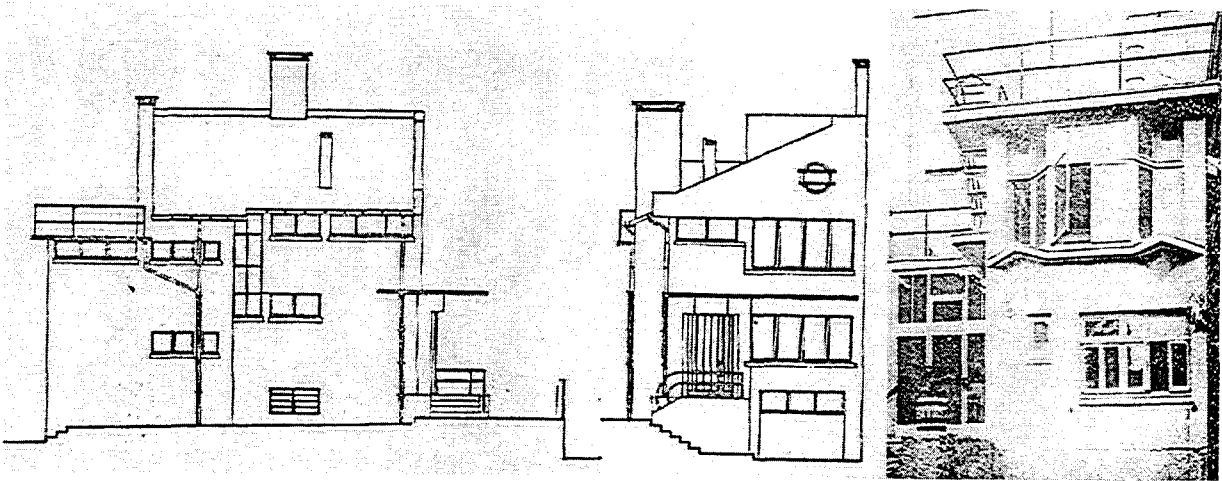


Şekil 4.8 Ankara Sergievi, Şevki Balmumcu, 1935 (Süzen, 1984).



Şekil 4.9 Etnografya Müzesi'nden yeni Türkiye'nin başkentine bakış, Sergievi'nin yeni Ankara'daki konumunu anlatan bir kare (Fotoğraf: Othmar Pferschy).

Kortan(2001), Türkiye'de Modern Mimarlık dönemini 1932-1940 yılları arasında tanımlar. “Modern mimarlığı ülkemize yabancı mimarlar değil Türk mimarlar getiriyor” der ve devam eder bu dönem mimarları; “Şevki Balmumcu, Seyfi Arkan, Sedat Hakkı Eldem, Zeki Sayar vd.” Ancak 1929 tarihli Bekir Bey Evi'ne bakıldığında Le Corbusier etkisinin 1932'den önce meyve verdiği söylenebilir (Arif, 1931). Sırrı Arif Bilen'in tasarladığı bu ev son derece yalın çizgiler sunar ve Türkiye'deki ilk modern yapı niteliğini kazanır (Şekil 4.10).



Şekil 4.10 İlk modern yapı Bekir Bey Evi, Sırrı Arif Bilen, 1929 (Arif, 1931).

Şevki Balmumcu'nun, uzun sayılabilecek ömründe yer alan kısa süreli mimari meslek hayatında, Türk mimarlığına katkıları, "kübist" merkezli modern mimarlığın kurucularından olması ve mimari örgütlenme eylemlerinde aktif olarak çalışması olarak özetlenebilir. 1940 sonrasında da devam eden "modern" üslubunu ölünceye kadar değiştirmemiş olması onun ilkeli etik yönünü göstermektedir. Ancak mimarın "mimarisi" en önemli yapısı olan Ankara Sergievi'nin gölgesinde kalmıştır. Yapı bugün mimardan daha çok anılmaktadır. 1940'lardan sonra kayda değer bir ürün verememiş olması onun bu yenilikçi yolda kendisini geliştirmesini engellemiş ve övünülecek çağdaş mimarisi mutlak özgünlüğe ulaşmadan, kübik biçimin içine sıkışmıştır. 1947'den sonra mimarlıktan uzaklaştığı ancak pek çok genç mimar tarafından fikir alma amacıyla ziyaret edildiği bilinmektedir. 1958'de Tekel'den ayrıldıktan sonra mimarlıkla ilişkisi tamamen kopmuş ve 1947'de başlayan bu düşüş 1982'ye mimarın ölümüne kadar sürmüştür.

Şevki Balmumcu'nun mimarlık serüveninin 77 yıllık hayatında 20 yıllık bir dönemi kapsadığı düşünülürse, en verimli olabileceği yılları, bunalım ve ekonomik zorluklarla geçirdiği görülür. Yoğun detay bilgisi, aileden gelen resim kabiliyeti, titiz çalışma prensibi ve mesleki aşkı göz önüne alındığında, küskünlük yıllarının Türk Mimarlığı açısından kayıp olduğu vurgulanmalıdır.

"... idarecilerin de Türk mimarlarına güveni tam değildi. Bunun için proje müsabakaları müessesesini müdafaa ediyor, yerleştirmeye çalışıyor, hodri meydan diyorduk. Beynelmilel müsabaka açın, biz de girelim yabancılar da girsin diyorduk. Yabancılar müsabakasız iş verirsiniz biz de Avrupa'dan, Amerika'dan sizden daha ehliyetli yönetici getirsek olur mu? der gibi yazılar yayınlıyorduk. Bu çabaların kısa zamanda etkisi olmuştu. Şevki Balmumcu'lar, Sedat Eldem'ler, Kemal Ahmet'ler, Orhan Safa'lar, Emin Onat'lar Türk mimarlarının bu devirde yüzlerini ağırtıp rüştünü ispat ettiler. Bugünkü özgür Türk mimarlığının temelini attılar" (Doğu, 1967). Nizamettin Doğu'nun bu sözleri Balmumcu'nun Türk Mimarlığındaki yerini en iyi şekilde ifade etmektedir.

5. ŞEVKİ BALMUMCU'NUN HAYATI

Yüksek Mimar Şevki Balmumcu'nun yaşamını, bazı mesleki veya özel karar ve tepkilerinin nedenlerini anlamak için son üyesi olduğu Balmumcuzade'lerin beş nesil öncesinden başlayarak incelemek gerekmektedir.

19. yüzyılın ilk çeyreğinde Konya'nın tanınmış ailelerinden Nakibüleşraf'ların bazı fertleri şanslarını başka diyarlarda deneme kararı alırlar. İlmiyeye intisap etmiş(şeriatla ilgilenmiş) olan Seyit Mehmet Nuri Hindistan'a gidip Büyük Müftülüğe kadar yükselir ve orada çocuksuz olarak ölür. Mirası sonradan çok konuşulur. Yeniçeri Topçubaşısı olan Mehmet Emin Ağa, ailenin İstanbul kolunu kurar. Yeniçeriliğin ortadan kaldırıldığı bir dönemde hala bu unvanı taşıması Vak'ay-i Hayriye'de Sultan'dan yana tavır koymuş olduğunu gösterir. Çok kuvvetli bir olasılıkla aileye Hayriye Tüccarlığı'nın girişi de onun zamanında olmuştur. Hayriye Tüccarı deyimi, Müslüman tüccarlardan iyi ün yapmış ve kendilerine imtiyazlar tanınmış olanlar için kullanılan bir sıfattır. Sayıları İstanbul'da yalnızca 40'dır. Avrupa, İran ve Hindistan'la ticaret yapma ayrıcalıkları vardır. Bunun için kendilerine Sultan tarafından bir berat verilmektedir. Unvan babadan büyük oğluna geçmekte ve bir tür soyluluk anlamı taşımaktadır. Mehmet Emin Ağa'nın oğlu Süleyman Eşref, Balmumculuğu son derece geliştirir. Bugün Levent yolunda bulunan Balmumcu Çiftliği'ne sahiptir. Babıali'nin Avrupa'dan yaptığı istikrazların(faizli borç) ödenmesini düzenlemek üzere kurulan karma komisyona Osmanlı temsilcisi olarak katılacak kadar saygınlık kazanmıştır. 1872'de ölünce yerini oğlu Mehmet Şevki alır ve ailenin yaşamı ve kültürüyle burjuvalaşması onun zamanında doruğa varır. Fakat ailede haziirdan yeme döneminin başlangıcı da bu zamandır. 13 Ağustos 1873'de oğlu Süleyman Eşref (Sakallı Eşref olarak da anılan Mimar Şevki Balmumcu'nun babası) doğar. Keman çalmasıyla ünlü Mehmet Şevki Bey 1884 yılında ani bir kriz sonucu genç yaşında ölmüştür. Bugün İstanbul'un, Beşiktaş İlçesinde yer alan Balmumcu Semtinde "Bestekar Şevki Bey" adlı bir sokak bulunmaktadır. Ancak bu sokak başka bir Bestekar Şevki'den adını almıştır. Balmumcuzade Süleyman Eşref ya da Telgrafçılar arasındaki ismiyle Sakallı Eşref'in kaleme aldığı anıları bu olayla başlar ;

" Babam öldüğü zaman 12 yaşındaydım. Atufetlu Hayri Bey(Umum Demiryolları Müdürü ki aileye damat girmişti) beni yanına aldı. Yanındaki muhacir çocukları gibi muameleye yakın bir tarzda mektebe yollayıp okutuyordu güya!...Arayıp sordukları yoktu...Bir kış günü Nuruosmaniye'den (Hayri Bey'in konağı Nuruosmaniye'de hala bulunan ünlü Aynalı

Konak'tır)Beyazıt'a, Şehzade Camiinin karşısındaki sokak içinde Şemsül Maarif mektebine giderken hastalandım. Beni harap bir kira arabasıyla Zindankapısı'ndaki dükkana yollayı



Şekil 5.1 Sakallı Eşref'in babası Mehmet Şevki Bey 1880 (Koloğlu, O. Arşivi).

verdiler!..Duracak halim yoktu. Bir kayığa koyup konağa getirdiler. Kızıl mı, kızamık mı ne ise ona tutulmuşum. Bir kaç gün içinde kardeşim Salih'te tutuldu. O zavallı tahammül edemeyip vefat etti. Hala Salih'i ararım.

Annem biçare beni Galata Saray'a yazdırdı. Fakat Hayri Beyefendi "Para ile okutulmaz" diye beni asker yapmak istedi. Galata Saray'a alınmış bir çocuk asker olur mu?...Gitmedim. Beyefendi ile aramız bozuldu. Amcam Emim Bey'in haremi tarafından bir zatla görüşen rahmetli yengemin delaletiyle tegrashaneye intisap ettim; üç ay sonra elli kuruş maaşla bilimtihan muhabere memuru olduğumu haber alan Hayri Bey'in iltimasıyla(!) dahili Yozgat memurluğuna tayin edilip İstanbul'dan uzaklaştırıldım.

Yozgat'ta Ermeni meselesi çıkıp da yiyecek içecek yokluğu müthiş bir kan ziyana sebep olunca İstanbul'a izinle döndüm. Beni gören Nazır Ali Efendi merhum, halime acıyarak 200

kuruşla Beyoğlu'na tayin eyledi. Fakat bunu çok gördüler!..Tekrar Yozgat'a gönderdiler. Bunda daha başka sebepler vardı ki benim hüsnüniyetim!..

Her yıl isyanlar, esaretler birbirini kovaladı; öldüğümü tahmin eden(kayıpeder ve üvey baba) Ahmet Efendi hükümete müacaatla aylık bile istetti. Ben çıkagelince iş belli olmasın diye konağın yandığını, yeni yaptırdığım evlerin çocuklara aidiyetini temenni etti. Ve bu sırada 'İstanbul'da vücudu muzırdı!..tirazesiyle evvela Çerkeş'e sonra da şikayetim üzerine Keşan'a sürgün edildim. Halbuki Ahmet Efendi ne var ne yok avlamakta berdevam idi...Her ne hal ise işte bu suretle yaptığım iyiliğin cezasını hem ben çektim, hem de çocuklar.

...

450 kuruş maaşla 1900 yılında Yalova Kaplıcalar Müdürlüğüne tayin oldum."

...

Eşref'in neden sakal bıraktığını anlamak zor değildir. Henüz 19 yaşında bir İstanbul çocuğu, Anadolu'nun ortasında ayaklanma ve terör içinde yaşarken, kendini dinletebilmek için yaşlı görünmek zorundadır. 19 yaşında bıraktığı sakalını ondan sonraki 64 yıllık yaşamı boyunca kesmemiştir. Memuriyete başlayışından, 35 yaşındayken 1908 Temmuz'undaki II.Meşrutiyet'in ilanına kadar geçen süre içinde anılarında bahsetmediği önemli olaylar şunlardır; annesinin ikinci eşi Ahmet efendinin kızı Ayşe hanımla evlenmiş, 1903'de bir kızı, 1905'de Mehmet Şevki(Mimar Şevki Balmumcu) adı verilen bir oğlu dünyaya gelmiştir. Anadolu'da Bektaşiliğe ve İttihatçılığa katıldığı bilinmektedir.. Bektaşilikte *Baba*'lığa kadar yükselmiştir. Soyadı Yasası çıktığında Balum Soyadını almıştır. Balum Sultan, Bektaşiliğin Piri Sanisi'dir. İttihatçılığını da hiç açıklamamıştır. Oysa katıldığını kanıtlayan işaretler mevcuttur. 1906 Aralığında Yalova'dan bir "jurnal"le uzaklaştırılması, Keşan'a sürülmesi, orada telgraf örgütünün desteğiyle eskisinden daha yüksek yerlere gelmesi dikkat çekicidir. 1906'da Selanik'te İttihat ve Terakki kurulur. Kadrosunda Talat Bey'in(Paşa) de olduğu telgrafçılar pek çoktur. Haber akımına hakim olmak, İttihat ve Terakkiyi başarıya götüren başlıca öge olmuştur. Meşrutiyet'in ilanından ve 31 Mart olayından sonra da hep Rumeli'de görevde kalmış olması, İttihatçılardan güvenilir kimseler arasında bulunduğunu gösterir. Bu yıllarda tam bir Türk Milliyetçiliğine yöneldiği anlaşılmaktadır. Hem İttihatçı hem de telgrafçı ketumiyeti sebebiyle bu yıllardaki faaliyeti hakkında hiçbir bilgi vermemektedir. Sadece bir yerde şöyle yazar: "*Bir zaman: Anadolu'ya gidin dediler; geldik. Turan'a gidelim diyenlere neresi diye soruyorduk...*"

Anılarından birinde Balkan Savaşı dönemini anlatır(Koloğlu, Orhan 1993);

"...Balkan Harbi çıktı. 1912'de. İskeçe'de esir düştük. Esaretten kurtuluş 1913 Şubatında. İstanbul'a geldim. Açık maaşı veriyorlardı.

...Osman Efendi (o sıradaki Telgraf Nazırı) ile müfettişliğinde bir şikayetten dolayı Keşan'da tutuşmuştuk. Adamcağız beni not etmiş. İstanbul'a gelince hesabı arattı; hesap tamam olarak bankadan gelince Edirne Başmüdürü Ahmet Bey'in (kayınpeder ve üvey baba) sahtekarlığını meydana çıkardım.

Beni, Osman Efendi, maaşımı kesmeden yaktı. 900 kuruşla 1914'te Kütahya Müdürlüğüne, 1915'te 1200 kuruşla Çanakkale müdürlüğüne atandım."

Eşref Beyin Çanakkale'ye atanması, Boğaz'ın Birinci Dünya Savaşı'nın önemli noktası haline geldiği günlere rastlamıştır. Önce İngiliz-Fransız donanmaları Çanakkale Boğazı'nı zorla geçmeyi denemişler, başarısız kalınca Gelibolu'ya asker çıkarıp İstanbul'u ele geçirme projesine başvurmuşlardır. Bütün bu 1915 yılı olaylarla geçmiştir. Çanakkale telgraf merkezi, ordunun İstanbul ile bağlantısını sağladığından en sağlıklı işlemesi beklenen merkezdir. Bu göreve getirilmesi, hem bilgi kaçağı ihmaline karşı güvenirliliğinin, hem de çalışma titizliğine inancının kanıtıdır. Çanakkale'deki çalışmaları hakkında şu bilgileri verir (Koloğlu, Orhan 1993);

" Birinci Cihan Harbinde Çanakkale'de(Kale-Tarnsit-Bergos) isimleri verilen üç PTT merkezinin müdürlüğüne getirildim. Orada bu üç merkezin alıp verdiği her cins muhaberatın transit kopyasını dakikası dakikasına sıraya koyup günlük, aylık dosyalar teşkiliyle meşgul bir memur buldum. Kablodan idareimize geçmiş olan bu memur bu iş pek mükemmel yapıyordu. Koca köy odasını yarısı bu dosyalarla dolu idi.

...

Esaretin tadını tattım tanıdım, mütarekenin ne cevherler saçtacağını bilmiyorum. Eğer bunda da, mukabil(karşı) tarafla birleşmek, onlara yağmada yer vererek işimize karıştırmak gibi vaziyetler varsa, seneler mahsulü olan bu dosyalar ne oyunlar çıkarmaz! Vesaitim yok ki içeriye taşıtayım. Hem nereye?..Kime sordumsa tatmin edici cevap veremediler; huzursuzluğum arttı. Keyfiyeti muamelatta merbut bulunduğum İzmir'e yazdım; ses çıkmadı. Bütün yardımcıları(yani Almanlar) Kale'yi terke başladılar. Tanıştığım birine işaretle sordum. Methali(giriş) göstererek "Kalsın" vevabını verdi; dayanamadım ben de tecavüzü merci ile doğru nazırıma 'Bu dosyaları yakacağımı' bildirdim. Çok saat geçmeden 'Teşekkür ve derhal yakın' emrini aldım. Köy dışında yakacaktık. Köy çocuklarını yardıma çağırdım. Bütün

dosyaları bir çukura taşıdık. Çıkan dumanı sezinleyen İngiliz ve Fransız keşif uçağı gelene kadar biz işimizi bitirip dağıldık.

Derken koşarak gelen bir er beni telsiz istasyonuna götürdü. İhtiyat H. Bey: Mondros'ta Rauf Bey'e yazmak üzere İstanbul'dan İzmir'e oradan Kale'ye verilmiş şifreli ufak bir telgraf name gösterdi ve 'bunun Mondros'a yazılması için yardımınıza ihtiyacımız var' dedi.

Fakat ben o güne kadar telsizle tek kelime yazıp almamıştım. Yalnız nazariyatına vakıftım. Mondros'ta telsiz var mı? İşaret nedir? Gidenler(Almanlar) her şeyi beraber götürdükleri için elimizde müracaat edilecek rehber yok. Hele bir araştıralım deyip karıştırmaya başladık. İzmirli bir er, üzerinde(İngilizler ve Fransızlar beni dinleyin!..) li bazı işaretler kalmış yırtık bir kağıt parçası getirdi...Mal bulmuş magribi gibi olduk.

Başıma kulaklıkları yerleştirdiler. Antenle irtibat...Aman Allah, bu ne hengam!.. Kırk türlü cavul cuvul arasından Mondros'u nasıl bulabileceğim? Arkamdakilere döndüm, onlar benden daha fena! Boyunlarını bükmüşler, yaşlı gözlerle melul melul bana bakıyorlar. Anlaşıldı kimseden yardım yok... Yaratana sığınıp beslemeyi çektim. Ağır ve açık manip ile işareti yolladım.

Sonunda KK işareti veren bir istasyona mesajı verdim ama neresi olduğunu bilmiyordum...Kaleye gelen İngiliz telsizcileri, ilk olarak benimle buluştular. Bilahare öğrendim ki telsizle benden şifreyi alan Mondros Limanında, Rauf Bey'in de içinde bulunduğu Agememnon zırhlısı imiş."

Eşref Bey'in hayatında ilk kez telsiz kullandığı iddiasına tabii ki İngilizler inanmazlar. İlk arayışta Mondros'u bulmuş olması, kentteki İngiliz yanlılarının ihbarlarıyla birleşince, mutlaka Eşref Bey, en önde göz altında tutulması gerekenler arasına girer. İngilizler haksız değillerdir. Evrakları arasında bulunan Fransız işgal kuvvetlerine ait iki belge bunları bazı makamlara-Ankara'ya ulaştırdığını kanıtlamaktadır. 1920 Kuvayı Milliye'nin İttihatçılığın bir uzantısı sayıldığı dönemdir. Sakallı Eşref'in Çanakkale'deki önce İttihatçı sonra Kuvayı Milliyeci faaliyetlerinin sadece postahane ve telgrafhane ile sınırlı kalmadığı, yalnız kendisine getirilen haberleri ulaştırması değil bir partizan gibi çalıştığı bazı kart ve mektuplardan anlaşılmaktadır. Köprülü Hamdi Bey kumandasındaki müfrezenin, Gelibolu kıyısındaki Akbaş Cephaneliğini basıp bütün silahları Anadolu yakasına taşıması, Babıali ve İngilizlerden destek alan Aznavur kuvvetlerinin saldırısı, Gönen-Biga-Balıkesir bölgesini ele geçişleri, Ankara'nın bunları büyük güçlkle bastırması olaylarında Çanakkale Telgraf Merkezi'nin önemli rol oynadığını fark eden İngilizler, Eşref Bey'i idam etmek üzere tutukladılar. 12 Mayıs 1920'de Atatürk'ün emriyle iki Kuvayı Milliye tarafından kaçırılarak

kurtarılır. Aynı yıl Konya’da Adana cephesine gitmek üzereyken çıkan Delibaş İsyanı’nda Padişah yanlıları asiler tarafından esir alınır ve 4-5 gün boyunca çırl çıplak hapsedilir. Orada kapıldığı bağırsak hastalığı ömrü boyunca peşini bırakmaz. Ankara’ya çağrılır fakat rahatsızlığı nedeniyle gidemez ve Konya Telgraf Müdürlüğüne atanır. Sakallı Eşref, daha sonra aynı görevle neredeyse her yıl bir başka ile tayin olur. 1935 yılında Erzurum’da yaş haddinden 60 yaşında istemeyerek emekli olur. Damadının(Sadullah Koloğlu) belirttiğine göre, Kurtuluş Savaşı sırasında Ankara’ya çağırıldığında Telgraf İdaresinin başına getirilmesi düşünülmektedir, ancak kendisi bunu istememiştir. Dik karakteri, aşırı dürüstlüğü ve sözünü esirgememesi sebebiyle üst makamların ‘idare-i maslahatçılığı’ ile hep çatışmaya giren Eşref Bey, daima kenarda durmayı prensip edinmiştir. İstiklal Madalyası’na layık olduğu halde verilmemiş olmasını haksızlık sayıp bir dilekçeyle başvurmasını önerenlere ‘Ben kimseden bir şey istemem’ diyecek kadar aşırı gurura sahiptir. Hizmetin “görev” olduğu, karşılığının düşünülmeyeceği, görevini iyi yapanın hakkını alacağı inancındadır. Ancak hayatının son yıllarında, bunun, işlenmediğini görmekten acı acı yakınmıştır. Oysa 1920 ve 30’ların çok saygıdeğer tanınan ve sayılan bir kimsesidir. Mareşal Fevzi Çakmak’ın 1950’deki ölümü üzerine kendi hatıra defterine yazdığı notta “*Rumeli Kavağı’nda incir ağaçları altında kertenkelelere tabanca attığımız Soğuk Çeşmeli Fevzi*” diye bahsetmektedir (Koloğlu, Orhan 1993) .

Torunu tarihçi Orhan Koloğlu’nun(1993) belirttiği gibi Çanakkale’den Atatürk’ün emriyle kurtarıldığı düşünülürse, Ankara çevrelerinde çok iyi tanındığı anlaşılır. Buna rağmen asla öne çıkmaya çalışmamıştır. Bu yüzden de iç yüzünü bildiği pek çok olayı maalesef anılarına almamıştır. Abdülhamit, İttihat, Hürriyet, Halk Fırkası dönemlerini yaşamış çok kimse gibi, daima korku içinde olmanın etkisiyle, mesleği kendisine pek çok şeyin iç yüzünü bilme fırsatı verdiği halde bildiklerinin çoğunu kaleme almaktan çekinmiştir. Aşırı gururunun bir zararını da, ailenin hatırı sayılır servetinden hissesine düşen miras karşısındaki ilgisizliği sonucu hayatının son kısmını sefalet içinde geçirmekle görmüştür. Çocuk yaşında memuriyetle İstanbul’dan çıktıktan sonra pek nadiren bu şehre dönmüş, hatta hayatının ikinci yarısında bu şehre gitmemek için yemin etmiştir. Bunun sonucu kayınpederi bütün mallarını(arsa, üç ev, konaktan hisse, annesinin mücevherleri) satıp yemiş ve bir gün Sakallı Eşref, Anadolu’da vatanı kurtarmak için çırpınırken beş parasız kaldığını şaşkınlıkla öğrenmiştir. Balmumcuzadelerin mirasının lanetli olduğuna inanmış, Hindistan’daki mirastan bahsedenlere hep tiksintiyle bakmıştır. Oysa 2. Dünya Savaşı yıllarında hayatın şiddetle pahalalanması ve emekli aylığının ayın üçte birini bile karşılayamaz hale gelmesi karşısında tam bir sefaletе düşmüştür. Anılarında, terlediğinde değiştirecek iç çamaşırı kalmadığını, ısınmak için iskemleleri yakmak zorunluluğu hissettiğini, günde bir öğün yemek yiyecek

duruma düştüğünü kaydetmiştir. Bu dönemde, Cumhuriyet Türkiye'si'nin ilk başarılı mimarlarından biri olan oğlu Balmumcuzadelerin beşinci ve son kuşağı Mimar Şevki'nin ruhsal bir hastalık geçirmesi de Sakallı Eşref'in yaşam gücünü son derece kırmıştır (Koloğlu, 2001). Hayatının son dört yılını kızı Refika Koloğlu'nun yanında geçiren Eşref Balum 1956'da vefat eder.

Y.mimar Şevki Balmumcu, 1905'te İstanbul Beykoz'da doğmuştur. Ablası Refika hanım ise 1903'te doğmuştur. İlkokulu ve ortaokulu nerede okuduğu kesin olarak bilinmemektedir ancak ilkokulu Beykoz'da okuduğu tahmin edilmektedir. Babasının görevi nedeniyle 1916-1919 yılları arası önce Kütahya ve sonra Çanakkale'de bulunurlar. Bu nedenle ortaokula da bu illerde devam etmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Çanakkale'de olmaları, Şevki'yi, ileri ki yaşlarda da gözleneceği üzere, çok etkilemiştir. 1919'da İstanbul'a dönerler ve Şevki ve annesi Ayşe hanım o yıldan sonra hep İstanbul'da kalır. Bu arada babası Anadolu'yu gezmekte ve "tarih"e tanıklık etmektedir. İstiklal savaşı yıllarını Beykoz'daki evlerinde geçirirler. Beykoz, o zamanlarda, Ankara'ya kaçmaya çalışanların, önce Anadolu Yakasına geçmeleri nedeniyle bir "geçit" semtidir. Buradan dağlara kaçanlar çeşitli yollarla Ankara'ya ulaşıp Kuvayi Milliye'ye katılmaya çalışmaktadır. Koloğlu (2001), Ayşe-Eşref çiftinin Beykoz'da oturma nedenlerini, Sakallı Eşref'in yakın arkadaşı, Beykozlu Memduh'a bağlar. Telgraf memuru Memduh, daha sonra Mustafa Kemal ile Samsun'a çıkacaktır. Lisede yetenek sınavıyla Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer ve 1928'de, Mongeri'nin atölyesinden, 370 nolu mimarlık diplomasını alır. Mezun olur olmaz, 1928-1930 yıllarında Yalova kaplıcasının onarımı işinde "Akay İşletmesi"nden önce "Seyri Sefain Umum Müdürlüğü"nde çalışır. 1930-32'de "Türk Tayyare Cemiyeti", "Bursa Sinema ve Tiyatro Binası"nın kontrol mimarı vekili olarak görev alır. Bu arada Elazığ sinema büro binası ulusal proje yarışmasında 1.ödülü kazanır. 1932-33'te askerlik görevine alınır. 1933-1935 yılları arasında, daha sonra Opera'ya dönüştürülen "Sergievi" binasının uluslararası proje yarışmasında birinci gelir ve mesleki kontrollüğünü yapar. Bu arada "Tokat Atatürk Anıtı Kaidesi" ile, "Terzili Kaplıcası, Otel Yarışması"nda yüksek mimar Abidin Mortaş ile beraber yaptıkları proje birinci ödülü kazanır. 1934'de 18 projenin katıldığı "Sümerbank" binası uluslararası proje yarışmasında ise dördüncü olmuştur. 1935 sonunda "Akay İşletmesi", "Müşavir Mimarlığı"na atanır. 1936'da "Çocuk Esirgeme Kurumu"nın "Ankara Kapalı Havuz, Sinema ve Büro Binası" ulusal proje yarışmasına yüksek mimar Behçet Ünsal ile birlikte katılır ve ikinci gelirler. 1937'de "Samsun Halkevi" ulusal proje yarışmasında ikincilik, İktisat Bakanlığı ve İstanbul Liman Direktörlüğü tarafından düzenlenen "İstanbul Limanı Galata Yolcu Salonu" binası uluslararası proje yarışmasında ikincilik alır. 1938'de "İnhisarlar Umum Müdürlüğü" İnşaat

Şubesi kontrol şefi olur ve mimar Ahsen Yapanar'la beraber İnhisarlar depo binalarının projelerini çizerler.



Şekil 5.2 Şevki Balmumcu ortaokul yıllarında (Koloğlu, O. Arşivi).



Şekil 5.3 Şevki ve ablası Refika 1340 (Koloğlu, O. Arşivi).

1939-40 serbest mimarlığa başlar ve işsizliği nedeniyle bürosunu kapatır. 1940-41 arası tekrar askere alınır. 1941’de Tekel Genel Müdürlüğünde, inşaat şubesi büro şefliği görevine getirilir. 1944’de “Çanakkale Zafer ve Meçhul Asker Abidesi Ulusal Proje Yarışması”na Cihat Burak ile beraber katılır ancak derece alamaz. 1944-45’te üçüncü kez askere alınır. 1945-47’de Tekel Genel Müdürlüğündeki işine devam eder. Bu arada Halk Partisi tarafından kendisine verilen Konya Halkevi binası projelerini düzenler. 1958’de Tekel’den ayrılır ve yeniden bağımsız olarak çalışmaya başlar ancak önemli bir iş alamaz. Bürosunu açık tuttuğu yıllarda Maliyeye vermiş olduğu yıllık beyannamelerde “yok” lar yazılıdır. Bu yılları yokluk, beklenti, umutsuzluk, açlık ve yersizlik içine geçirir. Uzun soğuk kış gecelerinde İstanbul sokaklarında sabaha kavuşmak için yalnız başına üşüyerek dolaştığı çok olur (Önal, 1982).



Şekil 5.4 Şevki Balmumcu, DGSA'da öğrenci iken (Koloğlu, O. Arşivi).



Şekil 5.5 Bir Bursa Gezisi 29 Mayıs 1926 (Koloğlu, O. Arşivi).

1958'den 1982 Nisan ayının 20.günü sabahına kadar geçen 24 yıl içinde, inançları ve ilkeleri dışında her şeyini tüketerek yaşamıştır. Kurum ve örgüt desteğinden yoksun kalmış tipik bir aydın küçük burjuvanın ama erdemli bir burjuvanın acıklı serüvenini yaşar (Önal, 1982).

Bu süreçte Balmumcu'ya en büyük desteğin, meslektaşı Maruf Önal'dan geldiği bilinmektedir. Şevki Balmumcu 24 yıl boyunca, gece gündüz Maruf Önal'ın Nişantaşı Topağacı'ndaki bürosunda yaşar. Bu meslek-hayat dayanışması günümüze örnek teşkil etmektedir.

Önal, Şevki Balmumcu'nun 20 Nisan 1982'de ölümü üzerine Mimarlık dergisinde yazdığı makalede *"Bir hoca olarak ondan çok şey öğrendim. Ona çok şey borçluyum. Tanrı rahmetini üzerinden eksik etmesin"* der. Aynı makalede Balmumcu'nun hayatını da aktararak vefa örneği sergiler.



Şekil 5.6 Bursa Tayyare Sineması önü (Koloğlu, O. Arşivi).

Hoca-mimar Maruf Önal bir söyleşisinde;

"...Öğrenciliğimde Sinan'dan başka mimar ismi işitmemiştim. Canlı olarak gördüğüm ve tanıdığım ilk mimar Şevki Balmumcu'dur. Babam subay olarak Milli Savunma Bakanlığı'nda görevli iken, yaz tatili boyunca Balmumcu'nun Ankara'da yaptığı Sergievi binasının uygulamalarını yakından seyrederdim. Gördüğüm ilk şantiye odur. Mimarlığa ilgi duymam ve sonra da mimar olmamda, bu merak ve ilginin payı olsa gerek." diyerek Balmumcu'nun kendi hayatındaki yerini belirtmiştir (Kaçel ve Şener, 2000).



Şekil 5.7 Arkadaşları ile gramofon dinlerken (Koloğlu, O. Arşivi).



Şekil 5.8 Bursa'da (Koloğlu, O. Arşivi).

Önal(1982), “Belki çok sayıda yapı yapamadı, yaptıkları kitapları doldurmadı ama, ilkeli tutum ve davranışları, aydınlıklar içinde oluşu ile bence, ülkemizin büyük mimar kişisi idi” der ve devam eder;

“20 Nisan 1982 salı sabahı ülkemizin ünlü ama çileli mimarlarından birini yitirdik, 21 Nisan’da onu toprağa verdik. Bu mimar uzun yıllar kişisel üzüntüleri, yalnızlığı ve hüznü ile iç içe yaşadı. Balmumcu’nun notları arasında bir sayfada yer alan dizelerde şunlar yazılı:

‘Bütün insanları ayırım gözetmeksizin ne ölçüde mutlu etmek isterseniz, o ölçüde mutlu olursunuz’.

‘Esenlik dolu bir dünya oluşturma çağımızın onurunu ilgilendirir.

‘Günlerin bayağılıkları içine düşmekten tanrı bizleri korusun’

‘Ne zeki ne mağrur değilim, günahım samimiliğimdir’

Ölümlerin en acı yanı, yararlı bilgi ve deneyimler taşıyan kişilerin, birikimlerini yaşadıkları çevreye yansıtamadan yok olmalarıdır. Balmumcu da bunlardan biriydi. Erdemli aydın kişi olarak çevresiyle daha doğrusu bayağılık ve ilkesizliklere uyum sağlayamadığı için, kurumlarca dışlandı, kimsesizliğe itildi.

Uyumsuzluğunun bedelini işsiz ve yoksul kalarak ödedi. Ama, Cumhuriyet başlangıç döneminin yurtsever ve Kemalist ilkelere bağlı aydını olarak yaşadı, öylece de öldü. Son Osmanlı gelenekleri, Birinci Dünya Savaşı’nın eziklikleri, Kurtuluş savaşının coşkusu, Kemalist Türkiye’nin gelişme ve dönüşme aşamalarını birlikte yaşayan, kendine özgü biçimde yorumlayarak değerlendiren bir kişiliği vardı.

Sınıf arkadaşları, hocaları ve onlar dışında tanıdığı bütün meslektaşlarının yapıtları, başarıları ve üzüntülerini yakından izledi. Yanlışıkları ve ilkesizlikleri üzülerek, yapıcı yolda eleştirirdi. İnançlarından sapmadı, mesleği için ödün vermedi, işveren çevrelerinin peşinde koşmadı, iş koparmak için rekabetçi bir tutum içine girmedi.

Mimar Balmumcu hakkında yeğeni tarihçi Orhan Koloğlu(2001) ile yaptığımız söyleşiden elde ettiğimiz bilgilere göre mimar, mesleğinde son derece titiz, çalıştığı zaman aralıksız yirmi dört saat çalışan, sert ve geçinilmesi bu nedenlerle zor bir insandır. Arkadaşları o dönemin aydın sanatçı çevresidir. Ressam İbrahim Çallı ve Ali Çelebi’nin sık sık mimarın evine geldiğini ve çilingir sofralarında hararetli muhabbetlerin döndüğünü de bir zamanlar Şişli’deki kira evinde anneanesi Ayşe Balmumcu ve dayısı Şevki Balmumcu ile kalan

Koloğlu'ndan öğreniyoruz.* Beykoz'dan Şişli'ye geçmeleri 1937 yılına rastlamaktadır. 1950'li yıllara kadar bu kira evinde yaşamışlardır.

Sanatın her dalına düşkünlüğü ile bilinen mimarın yine o dönemlerde pek sık tiyatroya gittiğini ve Muhsin Ertuğrul'un iyi bir izleyicisi olduğu söylenmiştir. Sofya, Belgrad, Budapeşte, Viyana, Münih, Venedik, Roma, Brindisi seyahatlerinde bulunan Balmumcu'nun seyahat etmeyi de sevdiği kendi yazdığı makalelerden (Ek 3) anlaşılmaktadır.

Koloğlu, Maruf Önal'ın da belirttiği nitelermelere katılarak, mimarın 1948'den sonra kendiliğinden ailesinden kimse ile görüşmediğini, sebebi tümüyle çözülemeyen bir kışkınlığa ailesini de kattığını ifade etmektedir. Ailesinin onu hiçbir zaman itmediğini, mimarın kendi iç bunalımları sonucu herkesle arasına duvar ördüğünü iletir. Bu düşünüş 1950'lili yıllarda ivme kazanır, mimar Şişli'deki evi kapatır ve annesini Beykoz'daki akrabalarının yanına gönderir. Babası Eşref bey ise o sırada Konya'da yalnız yaşamakta ve İstanbul'u şiddetle reddetmektedir. Of doğumlu köy kökenli Ayşe hanım ile Galatasaray mezunu Eşref beyin anlaşmazlıklarla geçen evliliklerinin, Şevki Balmumcu'yu olumsuz etkilediği bilinmektedir. Eşref beyin ölümünden sonra, Ayşe hanım kızının yanına gider ve orada ölür (Koloğlu, 2001).

Mesleki kaynaklı olduğu zannedilen kışkınlığının, pek çok kaynakta belirtildiği gibi, ilk ve en önemli nedeni Ankara Sergievi'nin 1946'da, dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in görevlendirdiği, mimar Paul Bonatz tarafından, telif hakları çiğnenerek Opera binasına dönüştürülmesidir. Üç kere katıldığı ve çoğunu İkinci Dünya Savaşı sırasında Edirne hududunda geçirdiği çetin askerlik süreçlerinin hassas kişiliğine yaramadığı ikinci sebep olarak karşımıza çıkar. Üçüncü neden 1950'li yıllarda tüm ailenin hatta tüm ülkenin zor ekonomik koşullarda bunalımlı bir dönem geçirmesidir. Dördüncü neden, Modern bir çizgi belirleyen mimarın, 1940'tan sonra II. Ulusal Mimarlık Akımıyla seçmeci olarak şekillenen mimari ortamda kendine yer edinememiş böylelikle işsiz kalmış olmasıdır.

Önal (2001), Balmumcu'nun, Topkapı Mezarlığında yatan annesinin, yol yapımı sırasında açığa çıkan mezarı için çok üzüldüğünü ve çeşitli çalışmalar ve çizimlerle, mezarı tekrar mezarlık içine aldırıldığını belirtmiş ve mimarın hassas kişiliğinin altını çizmiştir.

* Babaları Sadullah Koloğlu, İkinci Dünya Savaşı sonrasında bağımsız kalan Libya'ya Başbakan olarak gittiğinden dolayı, bugün Spor yazarı Doğan Koloğlu ve tarihçi Orhan Koloğlu, Galatasaray Lisesinde okudukları dönemde, hafta sonları İstanbul'da Şişli'de bu kira evinde, dayıları ve anneanneleri ile kalırlar. Aslen Libya –Derne doğumlu Sadullah Koloğlu (babası o dönemde Derne belediye başkanıdır), 1902'de Mülkiye'yi bitirmiş, Of'ta da kaymakamlık yapmış, 1945 sonrası ise Libya'da Bingazi Hükümet'ini kurmak üzere davet almıştır (Koloğlu, 2001).

1927’de kurulan Türk Mimarlar Birliği’nin uzun yıllar üyeliğini ve 1946’da da genel sekreterliğini yapan Balmumcu’yla ilgili, kurumun merkez karar defterinde 23.01.1964 tarihli kararında şu satırlar göze çarpar;

“Yüksek mimar Şevki Balmumcu’ya, 1. Ana Tüzüğü’nün 4.maddesi uyarınca 300.000TL yardım yapılmasına...”

Balmumcu bu sanatçı ruhu, titiz ve ince kişiliğine ve düzensiz ekonomik hayatına rağmen, “mimari örgütlenme” adına yaptığı yoğun çalışmalarla karşımıza çıkar. Türk Mimarlar Cemiyeti’ne ve 1928’de kurulan Güzel Sanatlar Birliği Mimari Şubesine üye olması bunu kanıtlamaktadır.

Balmumcu’nun konuştuğu yabancı diller kesin olarak bilinmemekle beraber, Mimarlık(1988), Zeki Sayar’ın; *“...Fransa’dan bir mecmua gelirdi. Bir gün birinin içinden bir davet çıktı. Fransız Mimarlar Odası bir toplantı için davet göndermiş. Fransa’nın kendisini biliyoruz da Fransız Mimarlar Odası’nı bilmiyoruz. Fransa’ya mektup yazdık. Bize hemen nizamnameyi gönderdiler. Ben o zaman Mimarlar Birliği İstanbul Şubesinin başkanı idim. Lisan bilen arkadaşlarla hemen bir komisyon kurduk. Naci Erten, Şevki Balmumcu, Haluk Togay ve birkaç kişi daha, Fransız Mimarlar Odası Talimatnamesini Türkçe’ye çevirdik...”* sözleri Balmumcu’nun Fransızca bildiğini kanıtlıyor. Martin Elsaesser’le olan arkadaşlığı dolayısı ile de Almanca bildiğini, o dönemde aydın kesimin pek çok yabancı dili öğrendiği kanısıyla düşünülebilir.



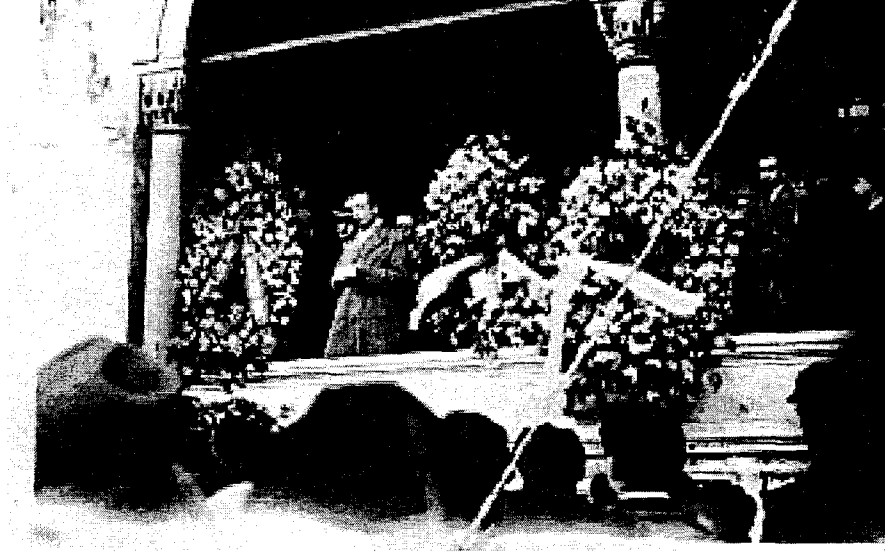
Şekil 5.9 Bir kız çocuğu ile (Koloğlu, O. Arşivi).



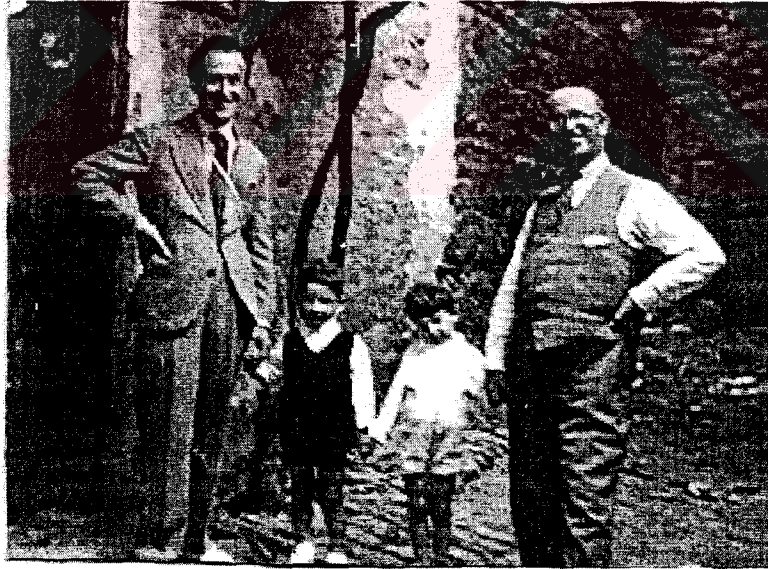
Şekil 5.10 Zeki Sayar (sağda) ve Macit Kural (solda) ile (Koloğlu, O. Arşivi).



Şekil 5.11 Zeki Sayar (solda) ve Macit Kural (sağda) ile (Koloğlu, O. Arşivi).



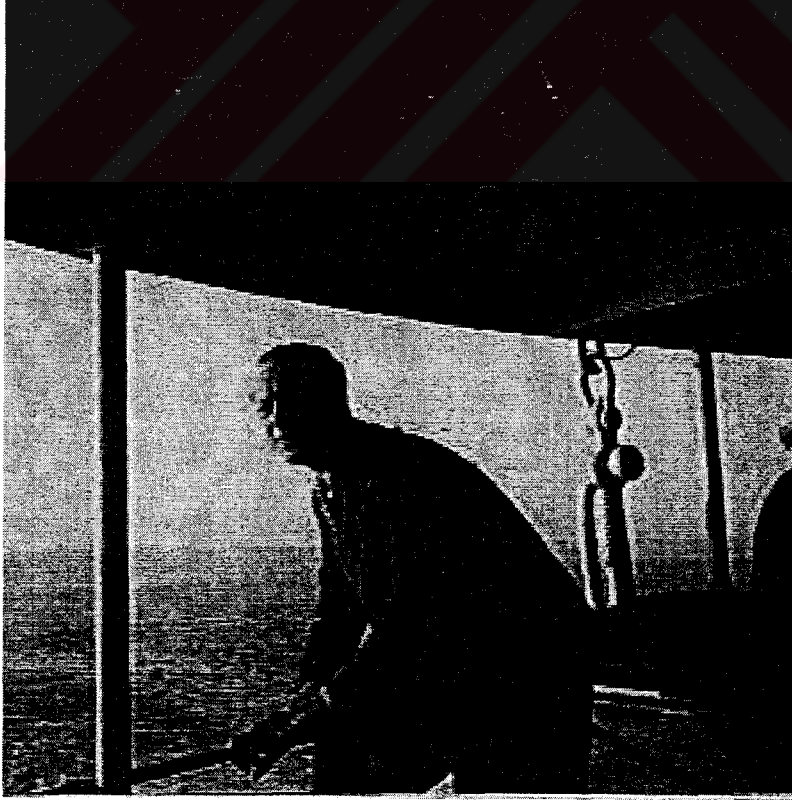
Şekil 5.12 Süleymaniye Camisi önü, Mimar Sinan'la ilgili konuşma yaparken 1932 (Koloğlu, O. Arşivi).



Şekil 5.13 Bursa'da minik Doğan'ın elinden tutuyor (Koloğlu, O. Arşivi).



Şekil 5.14 Şevki Balmumcu 1930'lu yıllarda (Koloğlu, O. Arşivi).



Şekil 5.15 Şevki Balmumcu vapurda (Koloğlu, O. Arşivi).



Şekil 5.16 Şevki Balmumcu Çanakkale Abidesi yarışma Projesini çizerken, ağzında hiç düşürmediği sigarası ile, 1944 (Koloğlu, O. Arşivi).



Şekil 5.17 Ablası Refika'yı Libya'ya uğurlarken, 1946 (Koloğlu, O. Arşivi).



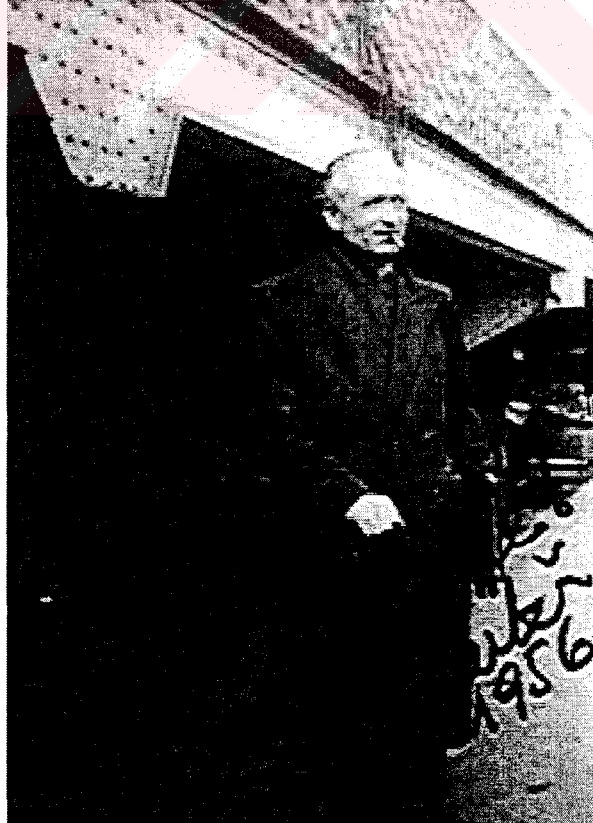
Şekil 5.18 1949 Kurban Bayramı, Foto Sabah'ın çektiği bir resim (Koloğlu, O. Arşivi).



Şekil 5.19 Bir vesikalık- Foto Sabah (Koloğlu, O. Arşivi).



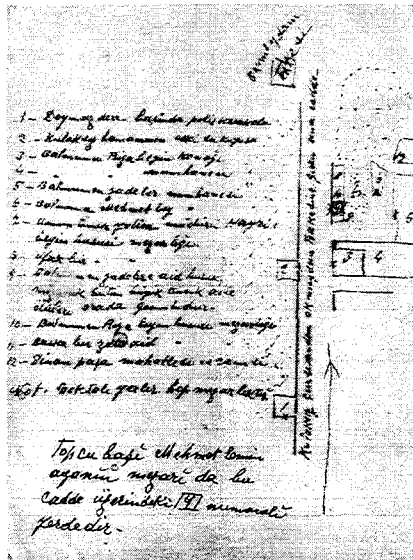
Şekil 5.20 “Babacığım 1951 böyle geçti” (Koloğlu, O. Arşivi).



Şekil 5.21 “Anne bak ben yıkılmadım!” 1956 (Koloğlu, O. Arşivi).



Şekil 5.22 Orhan ve Doğan Koloğlu (Koloğlu, O. Arşivi).



Şekil 5.23 Balmumcu aile mezarlığını gösterir kroki-belge (Koloğlu, O. Arşivi).

MİLLÎ İKTİSAT VE TASARRUF CEMİYETİ.

Umumî Merkezi: Ankara
Telgraf adresi : Mit
Telefon : 2047

No.

Ankara 21 / II / 1934

Millî iktisat ve tasarruf cemiyeti namına çalışan (Sergi inşaat komisiyonu) Ankara'da yaptırılan sergi evi binası için açılan plan müsabakasına iştirak eden 22/ yerli ve yabancı san'etkar arasında birinciliği kazanmış ve binanın kontrol mimarlığını bütün inşaat müddetince büyük bir titizlik ve doğrulukla yapmış bulunan Mimar Şevki beye Türk mimarlık tarihinde güzelliği ve maksada elverişliliği itibarıyla bir san'at abidesi olarak daima yaşayacak olan bu yüksek eseri için takdir ve tebriklerini sunmayı bir borç bilir.

Millî iktisat ve tasarruf cemiyeti
Sergi komisiyonu

Diğerleri İsmet P. Hazineci'nin Mubuklanıdır:

-Bu mektupla büyük millî bir
hazinede ferahatla, ilimlerle
nada ve bütün millî birliğinde m.
anlayışla, teşakkle ve hürmetle yâdedirim. - 18. XII. 1934

**Yerli malı kullanmağı ahlâk edin!
Az az da olsa, para biriktirmeğe alış!**

Şekil 5.24 Millî İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin, Ankara Sergievi için Şevki Balmumcu'ya teşekkür ve tebriğini içeren belge 1934 (Koloğlu, O. Arşivi).

6. ANKARA SERGİEVİ VE OPERA BİNASINA DÖNÜŞÜMÜ

6.1 Ankara Sergievi Uluslararası Proje Yarışması 1933

Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti tarafından, Ankara’da, Hariciye Vekaleti binası karşısında, park olarak geçen geniş alanın, uygun bir kısmında, sürekli bir sergi binası yapımına karar verilmiş ve bu projenin tanzimi için uluslararası bir yarışma açılmıştır Yarışmaya, konulan zamanın az olmasına rağmen 16 Türk Mimar ile 10 kadar yabancı mimar katılmıştır. Kısa bir zamandan beri; memleket büyüklerinin ve idarecilerinin, Türk Mimarlığına karşı layık olduğu ilgiyi tekrar göstermeye başlamaları sonucunda açılan bu konkur, mimarlarımızın, değerli becerilerinin göstermelerine olanak tanıyan hareketlerden biridir. İnkılapla beraber, iş sahasına atılan, fakat büyük savaşın ve onu takip eden ilim ve teknik yokluğunun, o zamanlar iyi teşkilatlandıramadığı Türk mimarının devlet merkezinde başarısız binalar yapması, Hükümetin yeni Ankara’nın inşasında yabancı mimarları kullanmasına neden olmuştur. Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti’nin, çok akıllı bir hareketle diğer bazı müesseseler gibi sergi binasını yabancı bir mimara ısmarlamayıp konkur açarak, memleket mimarlarının, yabancı mimarlarla boy ölçüşmesini sağlayarak, bütün mimarlık çevresini minnettar kılmıştır. Konkur jüri heyetine, Türk Mimarlar Birliği adına, Ankara Mimarlar Birliği başkanı mimar Bedri ve Maarif Vekaleti fen heyetinden şehirci-mimar Burhanettin Arif Beyler katılmıştır. Genel jüri heyeti ise aşağıdaki gibidir (Mimar, 1933);

- Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti Başkanı Kastamonu üyesi Tahsin Bey
- Ziraat Umum Müdürü Sabri Bey
- İktisat Umum Müdürü Recai Bey
- Ankara İmar Müdür Vekili Mühendis İrfan Bey
- Ankara Mimarlar Birliği Başkanı Mimar Bedri Bey
- Maarif Vekaleti Mimarlarından Buhan Arif Bey
- Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti Genel Katibi Vedat Nedim Bey
- Devlet Demiryolları İnşaat Şubesi Başkanı Mühendis Fuat Bey
- Nafia Vekaleti Betonarme Şubesinden Fuat Bey
- Mimar Gross Röhl Bey

Yarışma Programı;

A) Sergi binası ulusal ve uluslararası kulvarda, sanayi ürünü, zirai ve hayvansal ürün ile güzel sanat eserlerinin sunulması ve aynı zamanda kitap, çocuk bakımı, bulaşıcı hastalıklarla savaşım gibi toplumsal amaçlı sergileri ağırlamak üzere planlanacak.

B) 2200m²'lik iki ana kat ve 200m²'lik büro katından oluşacaktır. Kat satırları üzerinde tadilat yapılabilir.

b.1. Binanın alt katı kısmen depo, kısmen otomobil, ziraat aletleri, büyük makineler ve hayvanatın sunumuna uygun olmalıdır.

b.2. Üst kat diğer sergiler için üç bölüme ayrılacaktır.

b.3. Bu salonlar birbirine öyle bir bağlanmalıdır ki, giriş kapısından içeriye giren her ziyaretçi otomatik bir tarzda her serginin her tarafını görerek çıkış kapısından çıkmaya mecbur kalsın.

b.4. Üst katta ayrıca 200m²'lik bir müdüriyet, bir kitaplık, bir daktilo, bir muhasebe, bir toplantı odası, içinde ayrı bir tuvaleti bulunan bir büro dairesi bulunmalıdır.

b.5. Alt ve üst katta, sergi idaresine verilmek üzere bir iki oda ve ayrıca alt katta hademeler için ikişer odalık (beşer kişilik) banyo ve tuvaetli iki daire bulunacaktır.

b.6. Binanın üst katı dört, alt katı üç cepheli olacaktır. Ana cepheler parka bakan kısımla Cumhuriyet caddesine bakan kısım olacaktır. Bu iki cephenin de güzel olması şarttır.

b.7. Bina eğimli bir arazide uygulanacağından, üst katın ana giriş yeri Cumhuriyet caddesinden olacaktır. Arka katın methalleri de arka cephede park dahilinde olacaktır.

b.8. Bina içinde gazino ve lokanta olmaya elverişli 100 kişilik bir alan ayrılacaktır.

b.9. Üst kattaki salonlardan biri sinema göstermeye ve diğer kapalı spor (güreş, boks vb.) faaliyetlerine de uygun bulunacaktır.

b.10. Her katta sıhhi tesisat, fazla miktarda prizli elektrik, su tesisatı ve lokanta kısmında da havagazı tesisatı bulunacaktır.

b.11. Bina modern mimari tarzda olacaktır.

b.12. Toprakla temas eden zemin katında Ankara taşı kullanılacaktır.

b.13. Yer katının döşemesi en aşağı 10 santim beton üzerine iki kat normal dozaj şap, üst katın ve büro katının döşemeleri mozaik olacaktır.

b.14. İç sıvalar mala perdah kireç sıva olacaktır.

b.15. Dış sıva, kapı, pencere söveleri ile uygun görülen noktalar Ankara taşı, diğer kısımlar (Edelputz) sıva olacaktır.

b.16. Bina için en çok 225 bin lira harcanacaktır.

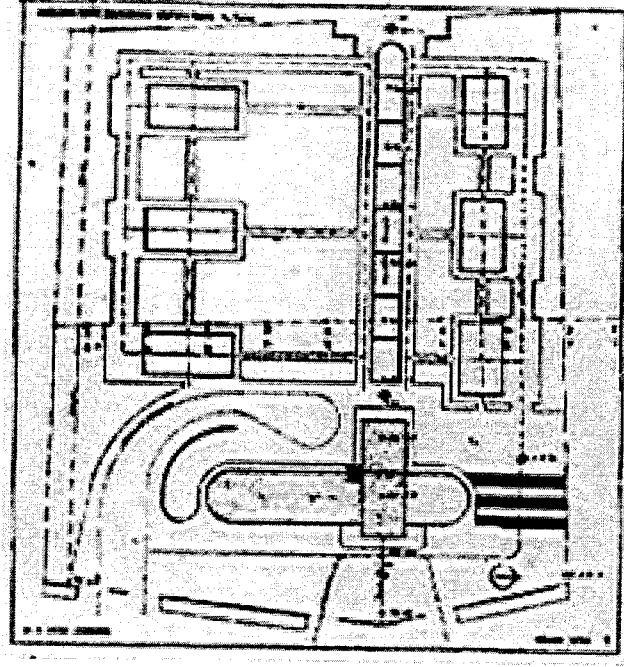
b.17. Binanın 1/100 ölçekte her kata ait planları ile, dört genel kesit, dört cephe, esas cepheleri içeren ufak ölçekli perspektifler, radye jeneral temel planı, drenaj düzenini kapsayan dosyalar 10 Nisan 1933 saat 15.00'a kadar kurumun Ankara merkezine bir rumuzla gönderilecek ve rumuza ait kişisel bilgiler bildirilecektir.

b.18. Planlar uzman bir heyet tarafından tetkik edilecek ve birinci gelene 2000 lira, ikinci gelene 500 lira ödül verilecektir. Kabul edilen projenin uygulama ve statik projeleri için ayrıca 2000 lira verilecektir.

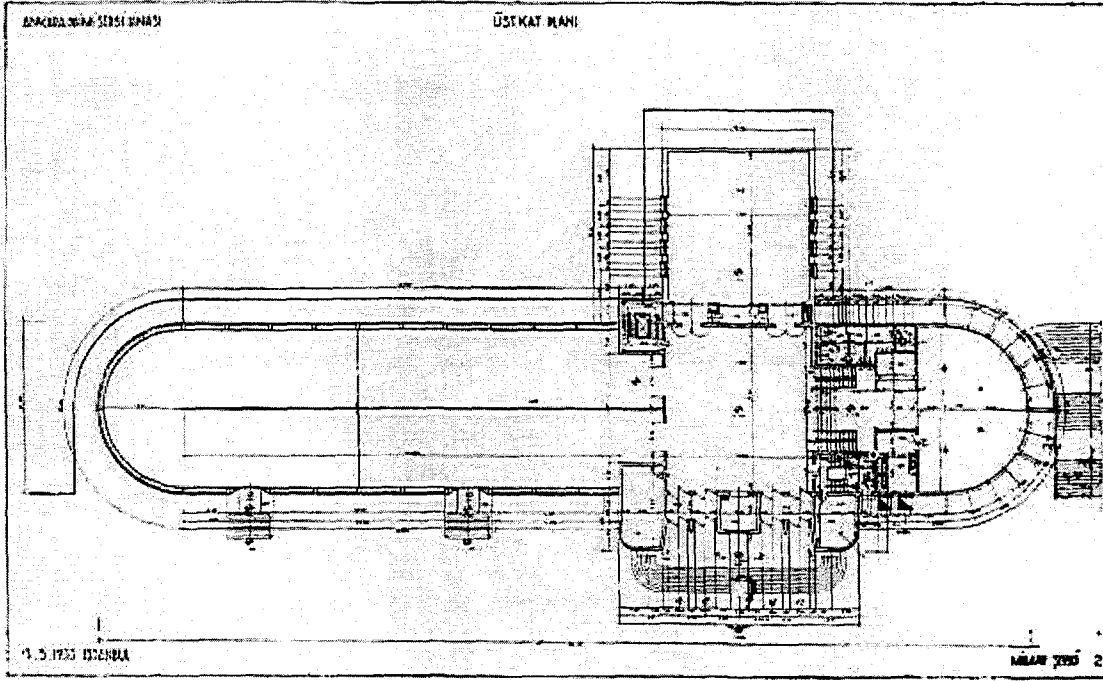
Sonuçta ilk tasnif yapılarak zayıf projeler çıkarılmış ve ikinci bir aşamada diğer projeler arasında mimar Balmumcuoğlu Şevki Beyin eseri ile, İtalyan mimar Paolo Violi'nin eserleri seçilmiştir. Bu iki eser bina için aranılan ve istenilen programa en yakın olanıdır. Ödül her iki mimar arasında paylaştırılmıştır. İtalyan mimarın eserinin inşaata ayrılan 250.000 TL ile yapılamayacağı anlaşıldığından Şevki Balmumcu'nun eserinin uygulanmasına karar verilmiştir.

Yarışmaya katıldığı tespit edilebilen mimarlar ve dereceleri şunlardır;

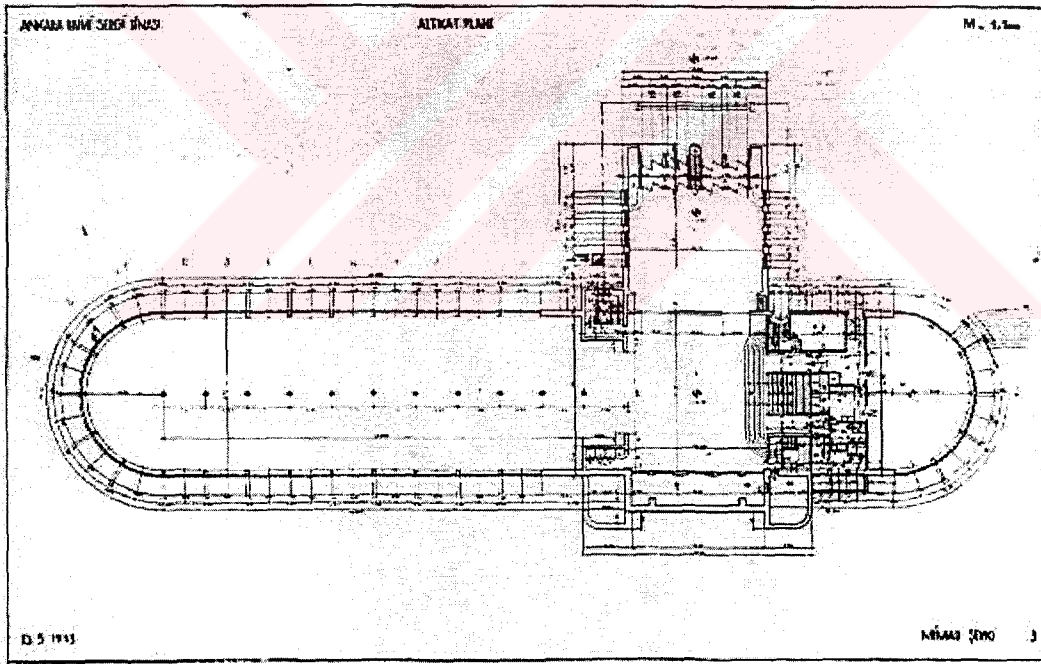
- | | |
|----------------------------|--------|
| • Mimar Paolo Vietti Violi | 1.ödül |
| • Mimar Şevki | 1.ödül |
| • Mimar Sedat Hakkı | 2.ödül |
| • Mimar Hüsnü | 3.ödül |
| • Mimar Abdullah Ziya | 4.ödül |
| • Mimar Nizamettin Hüsnü | 5.ödül |
| • Mimar Seyfettin Nasih | 5.ödül |



Şekil 6.1 Ankara Sergievi Şevki Balmumcu'nun projesi, vaziyet planı (Mimar, 1933).

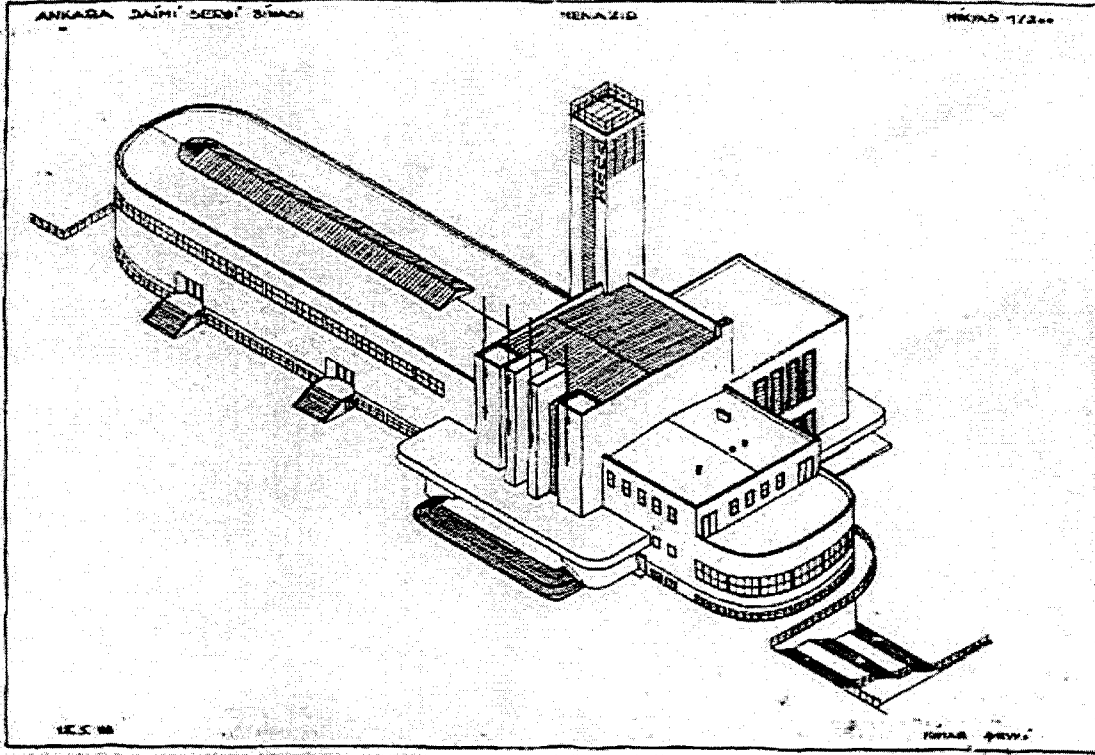


Birinci kat planı, M. 1 : 600

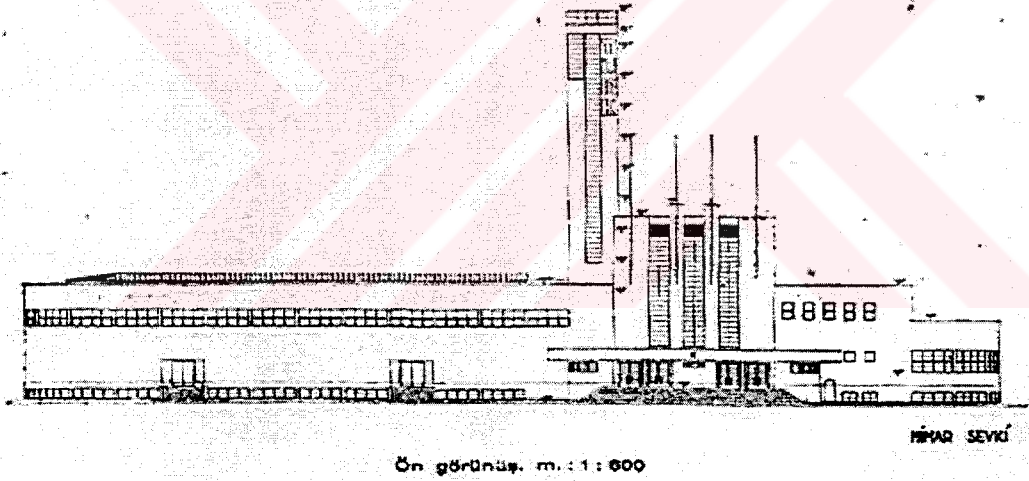


İkinci kat planı, M. 1 : 600

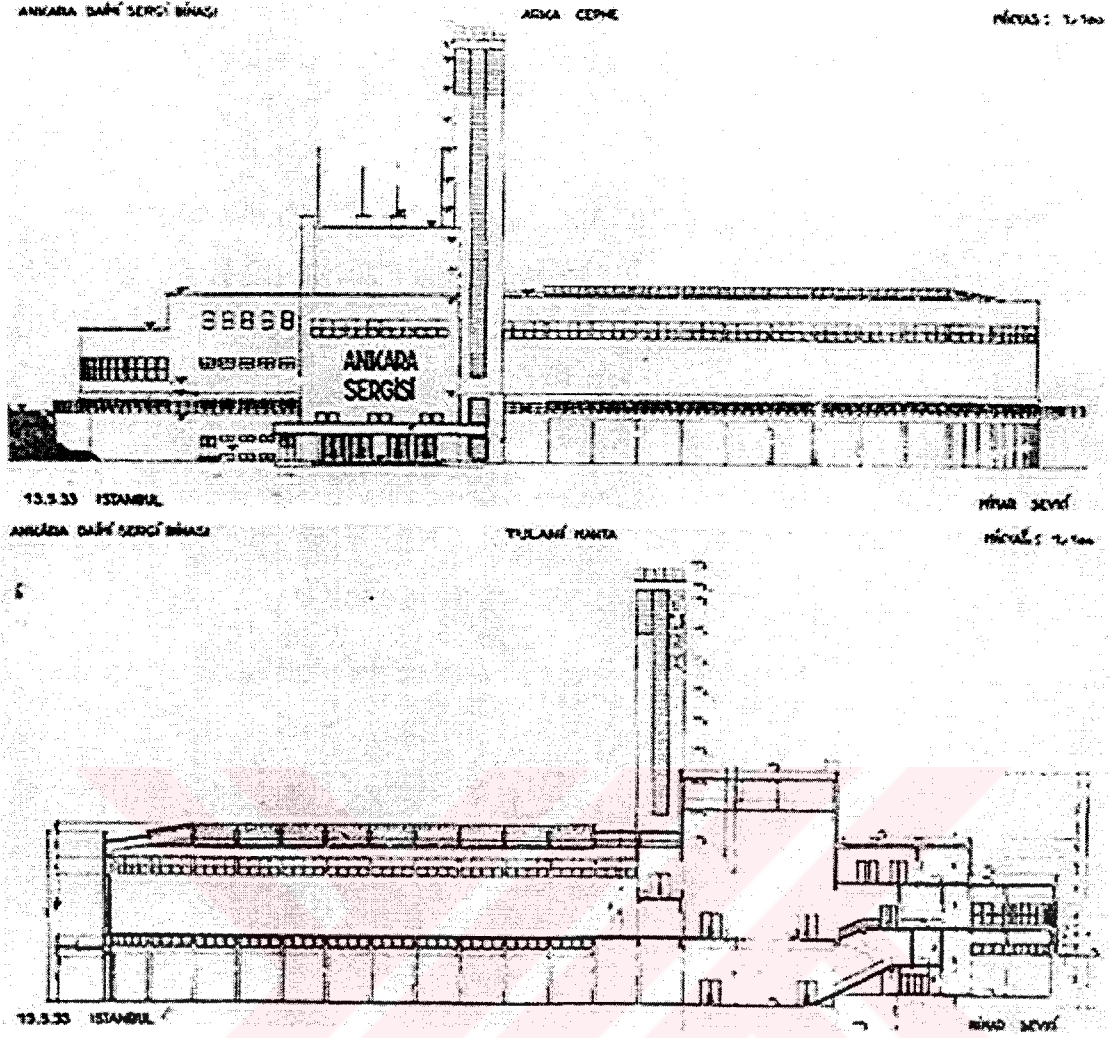
Şekil 6.2 Ankara Sergievi Şevki Balmumcu'nun projesi, planlar (Mimar, 1933).



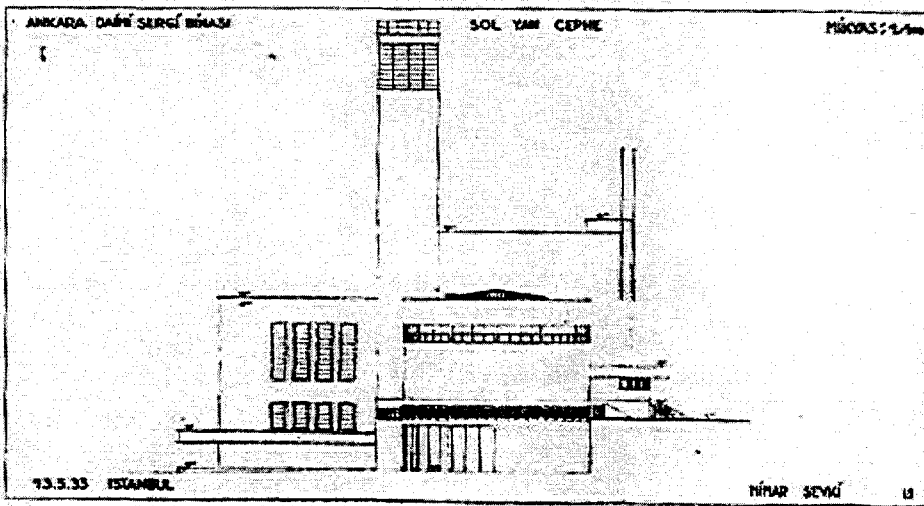
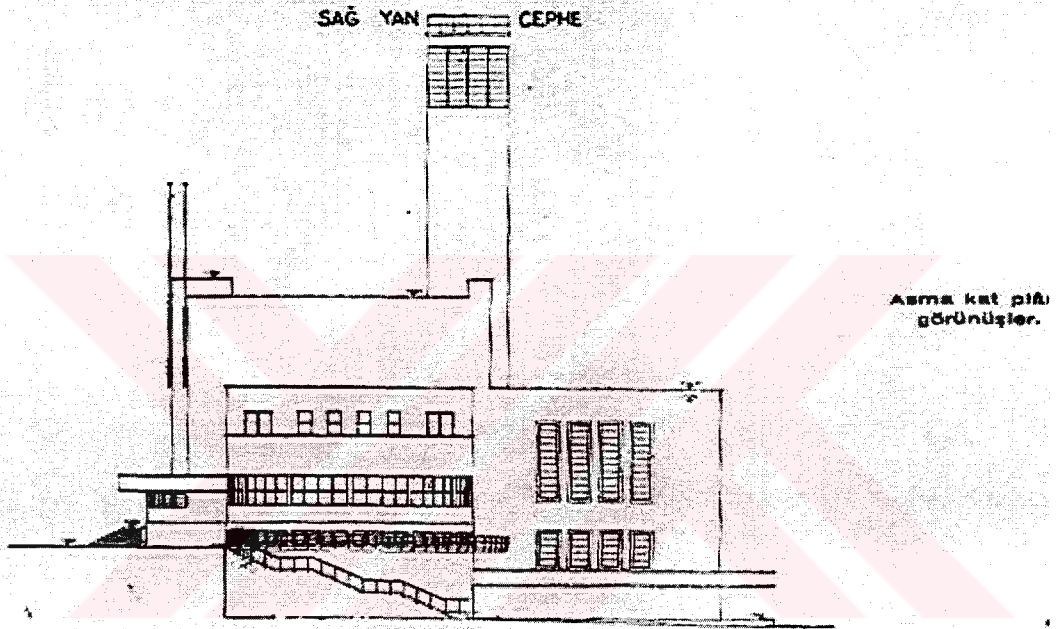
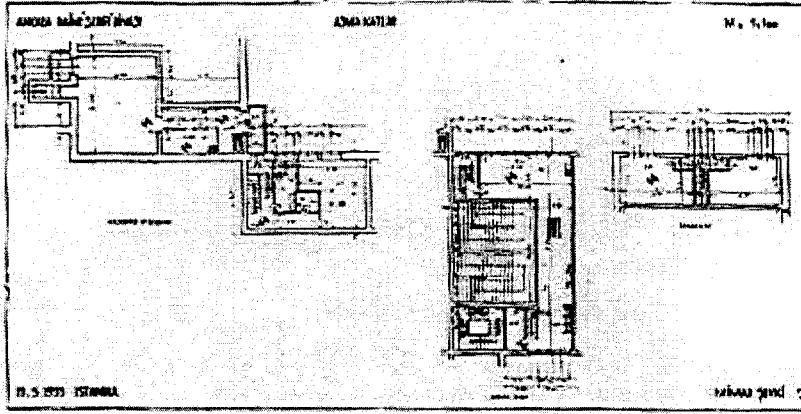
Müsabakayı kazanan eser. Umumi görünüş. Mimar Şevki



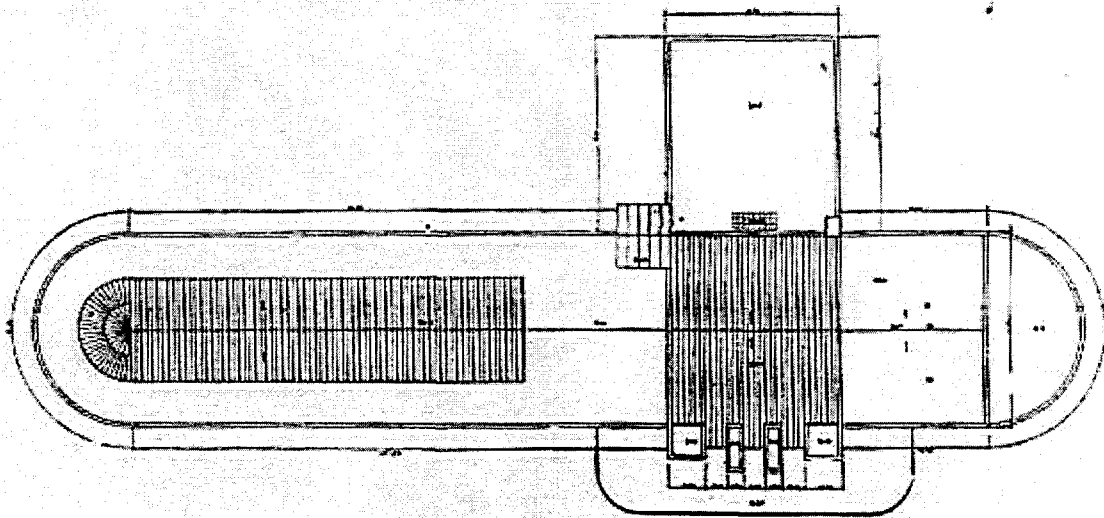
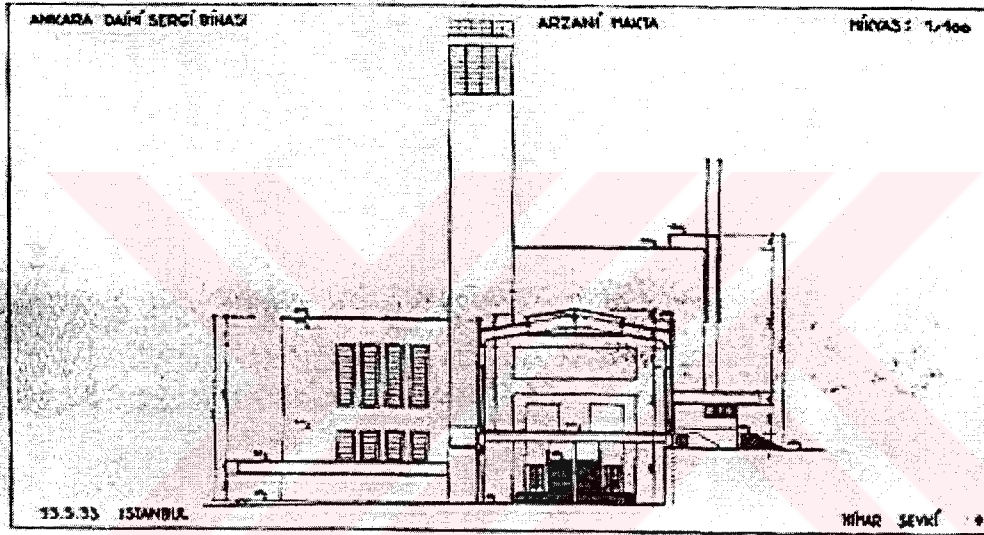
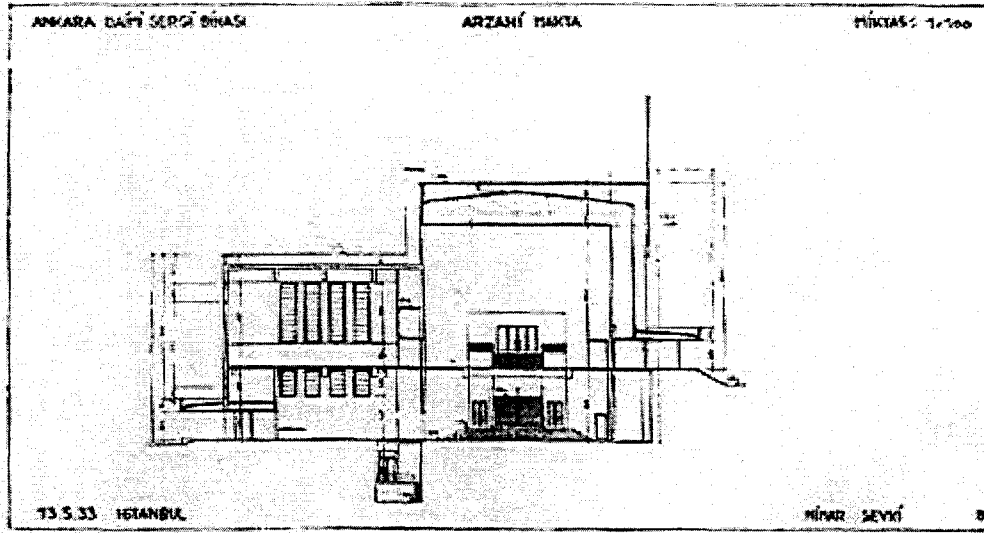
Şekil 6.3 Ankara Sergievi Şevki Balmumcu'nun projesi, perspektif ve ön cephe (Mimar, 1933).



Şekil 6.4 Ankara Sergievi Şevki Balmumcu'nun projesi cephe ve kesit (Mimar, 1933).

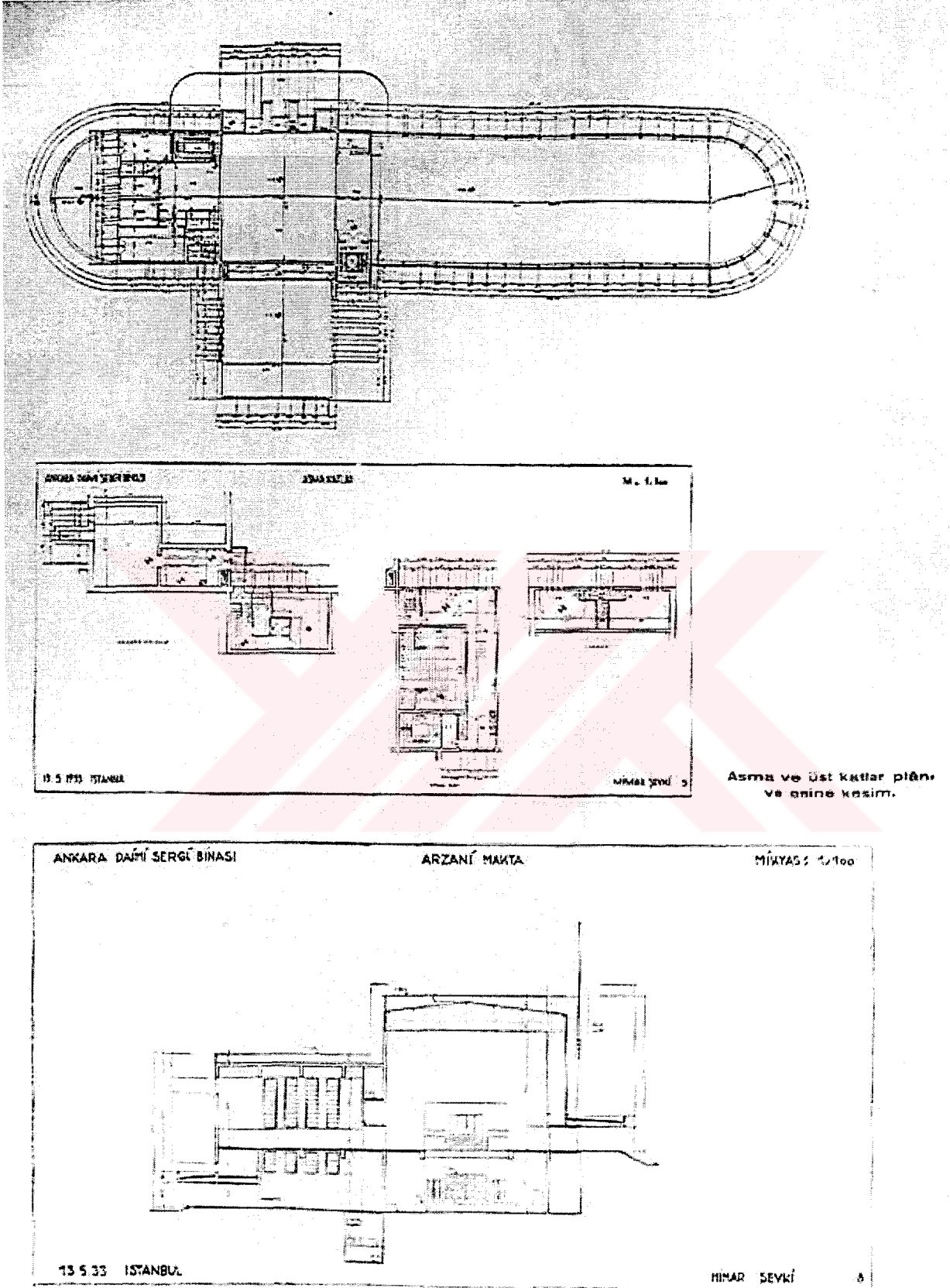


Şekil 6.5 Ankara Sergi Şevki Balmumcu'nun projesi detay ve cephe (Mimar, 1933).

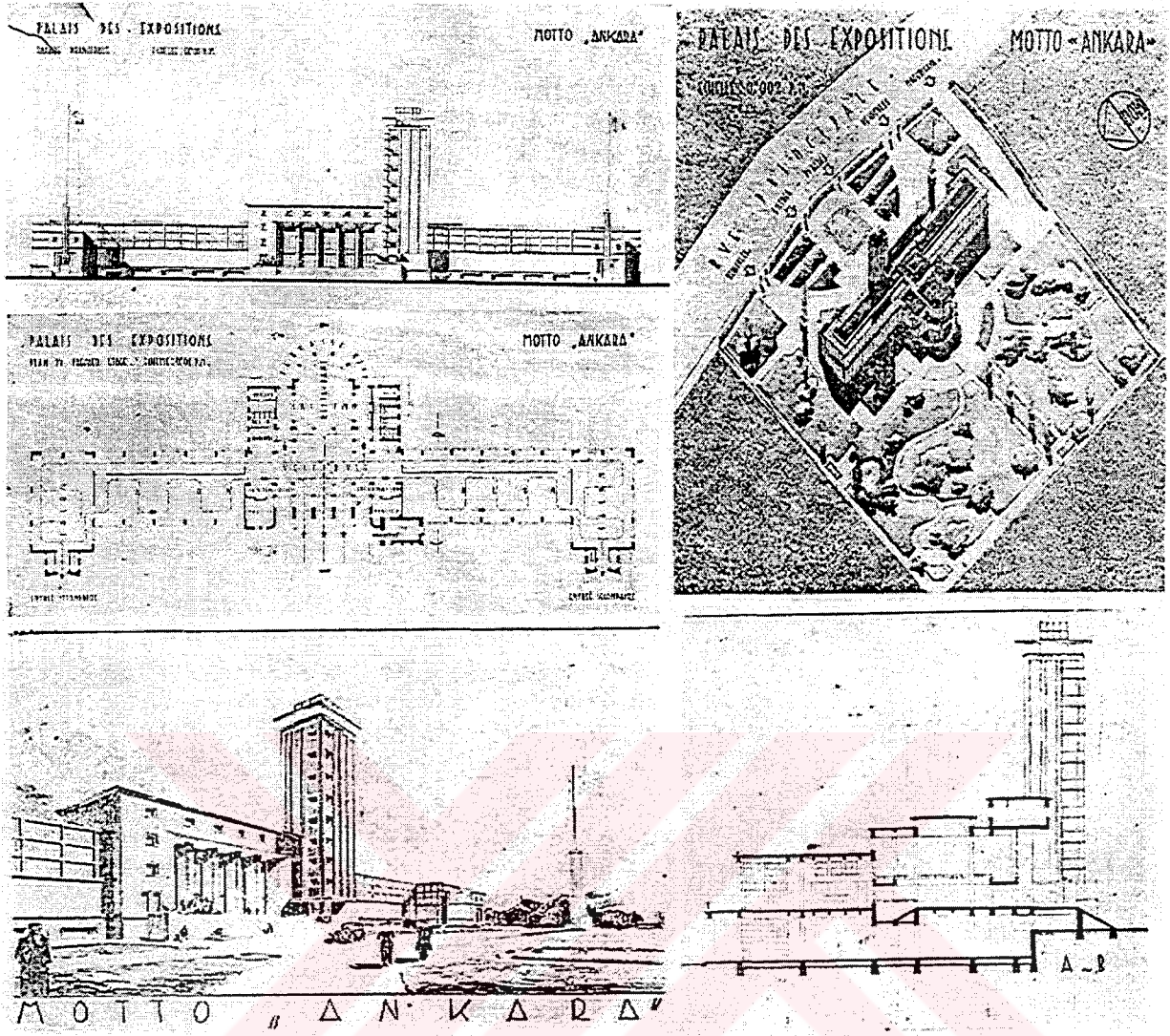


Enine kesimler. Çatı planı. M. 1 : 500

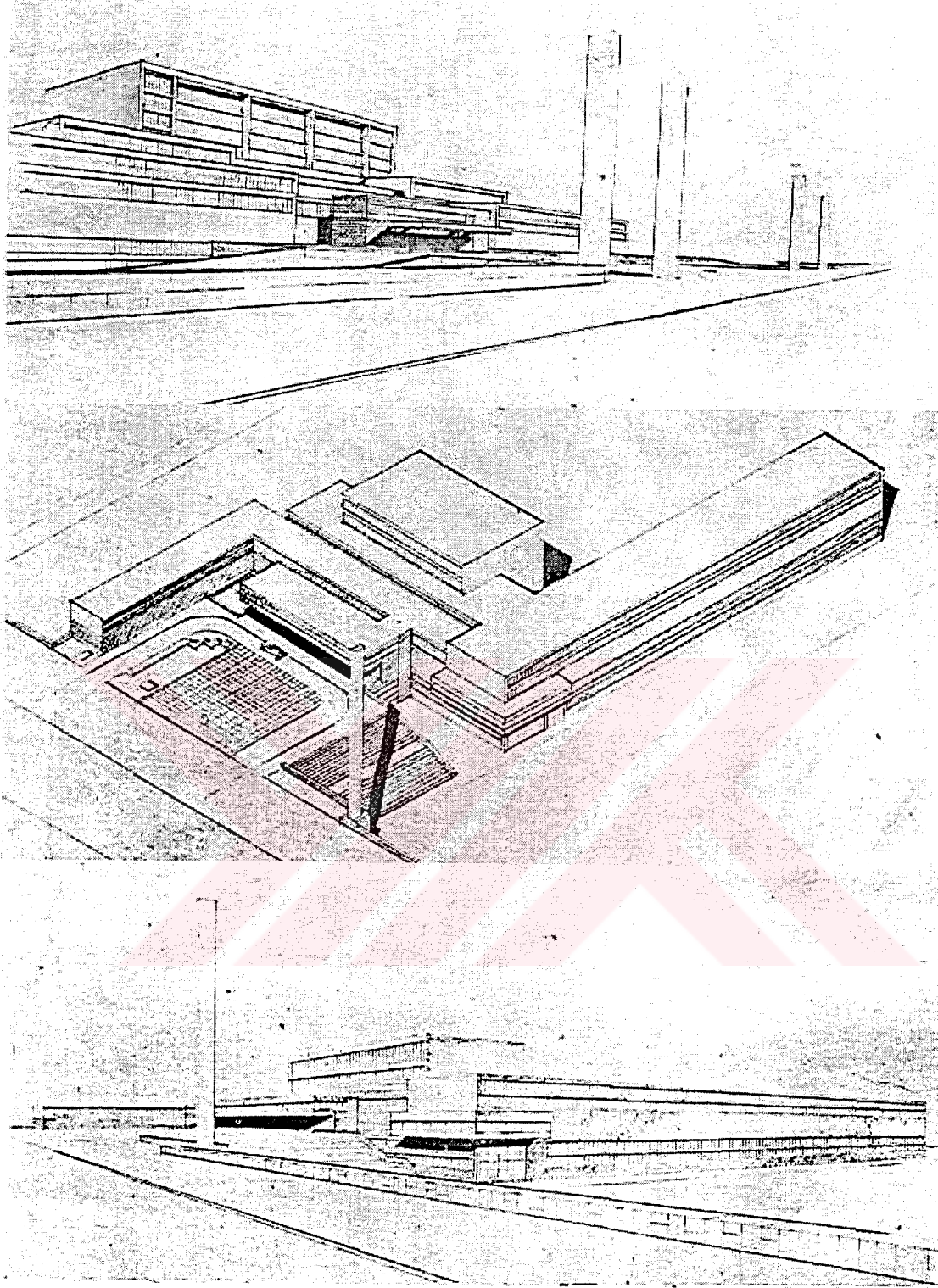
Şekil 6.6 Ankara Sergievi Şevki Balmumcu'nun projesi, kesit ve çatı planı (Mimar, 1933).



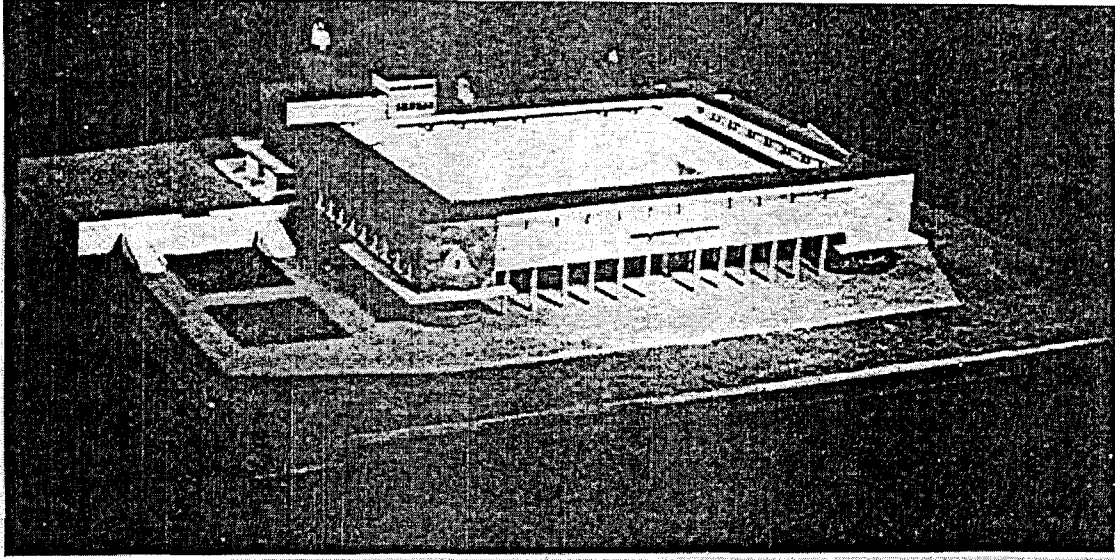
Şekil 6.7 Ankara Sergievi Şevki Balmumcu'nun projesi, kesit, plan ve cephe (Mimar, 1933).



Şekil 6.8 Ankara Sergievi Paolo Vietti Violi'nin projesi (Mimar, 1933).

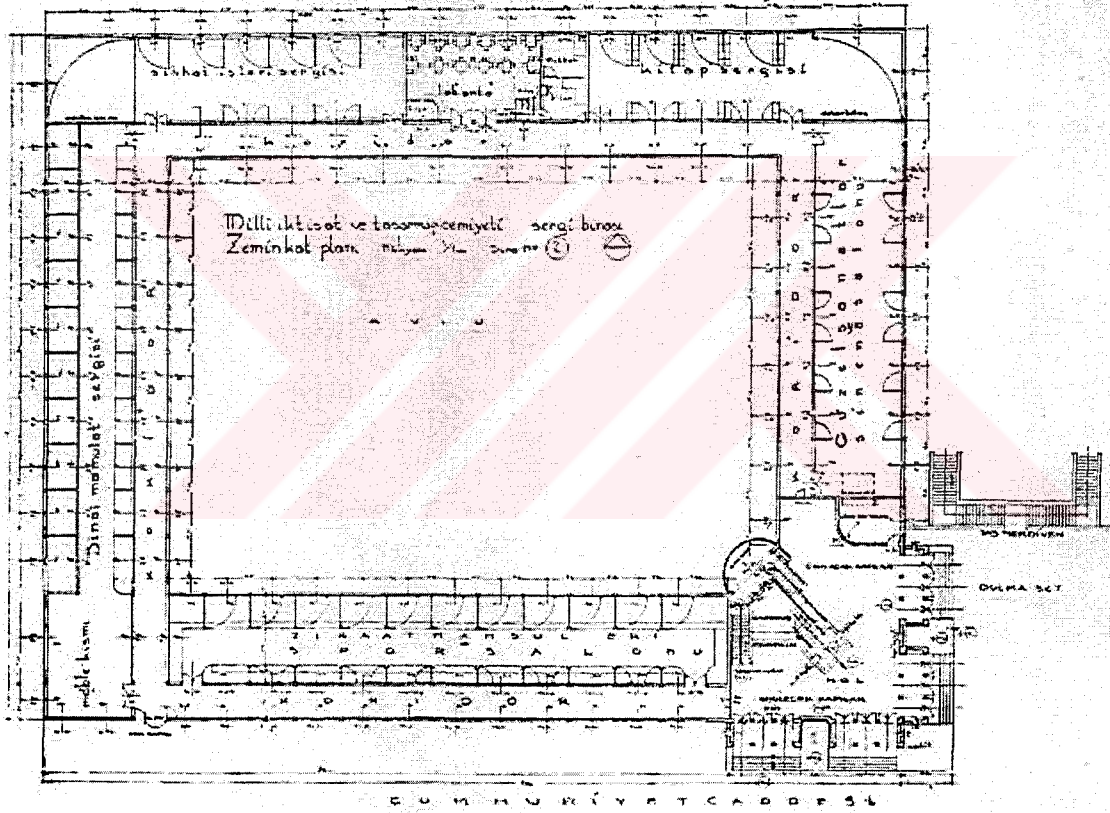


Şekil 6.9 Ankara Sergievi Sedat Hakkı Eldem'in ikincilik kazanan projesi (Mimar, 1933).

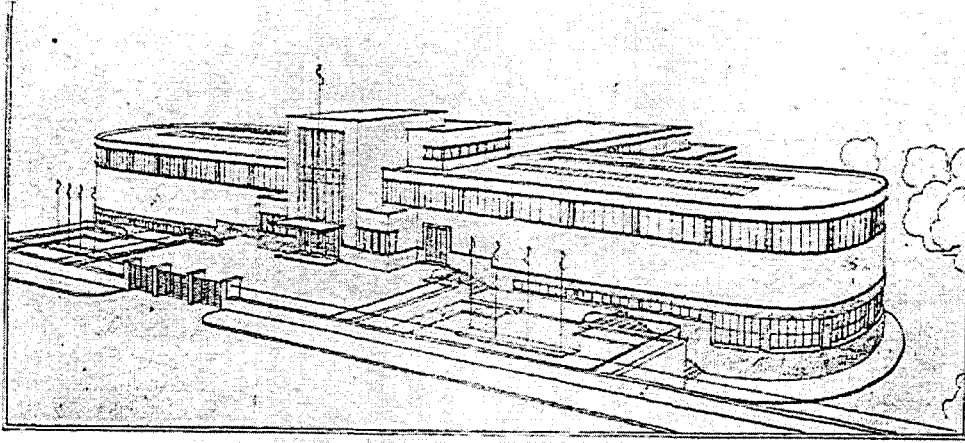


Parktan görünüş. Maket, ve zemin kat planı

Mimar Abdullah Ziya - Ankara



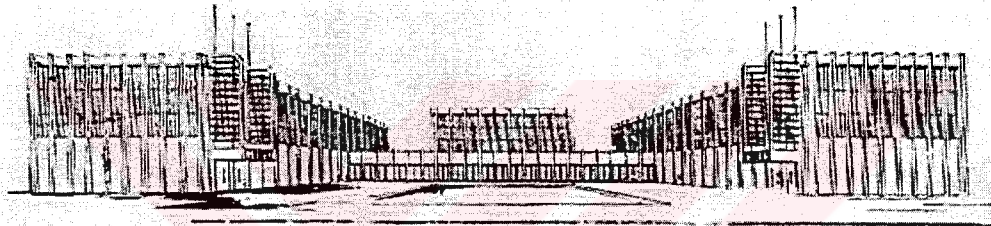
Şekil 6.10 Ankara Sergievi Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun projesi
(Mimar, 1933).



Umumî görünüş

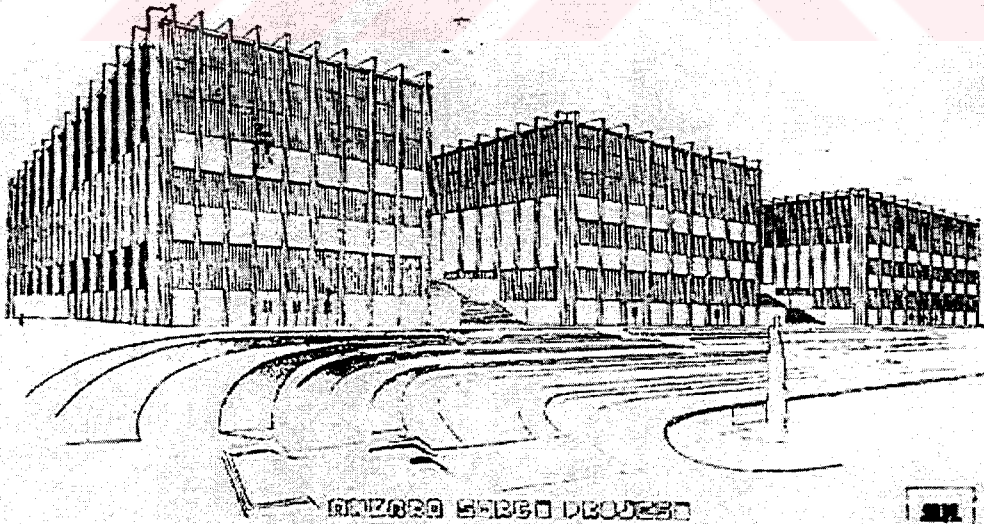
Mimar Nizamettin Hüsnü - İstanbul

Şekil 6.11 Ankara Sergievi Nizamettin Hüsnü'nün projesi (Arkitekt, 1933).



ANKARA SERGİİ PROJESİ

Menaziren görünüşü



ANKARA SERGİİ PROJESİ

Arka cephenin menaziren görünüşü

Mimar Seyfi Arkan - İstanbul

Şekil 6.12 Ankara Sergievi Seyfi Arkan'ın projesi (Mimar, 1933).

6.2 Yarışmanın Mimarlık Tarihi Açısından Önemi

Yarışmanın bir Türk mimar tarafından kazanılması, ülke mimarları arasında olumlu karşılanmış, böylece ülkenin milli eserler kazanacağını ve Türk Kültürüne yabancı eserler yerine, Türk Sanatçıların eserlerinin kazandırılmasının gelecek kuşaklara da örnek olacağı vurgulanmıştır.

1933 yılında düzenlenen Ankara Sergievi Yarışması, dönemi itibariyle, halkın hizmetine sunulacak bir yapının programında yer alan fonksiyon birimlerinin kullanım alanı düzeyinde ve sosyo kültürel boyutta farklı alanlara hizmet vermeyi hedeflemesi bakımından diğer yarışmalardan ayrılır.

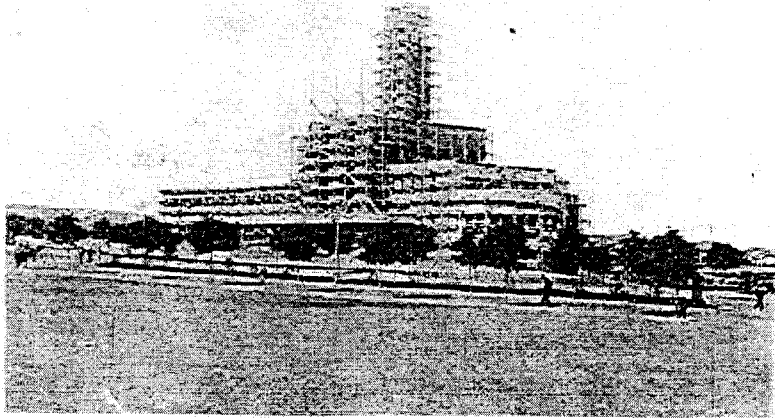
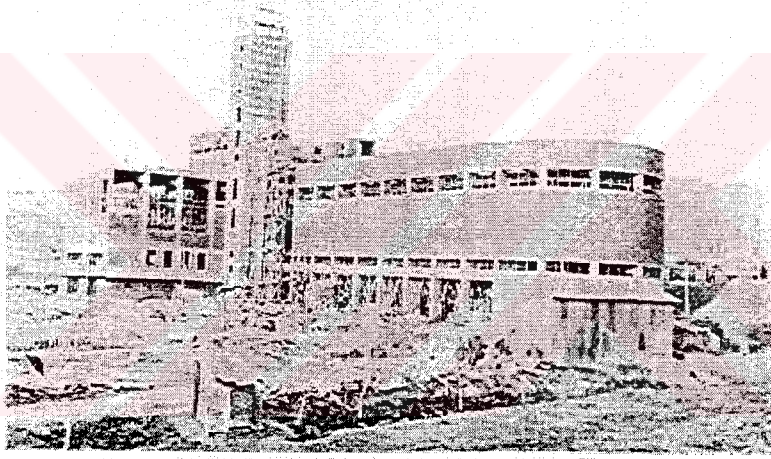
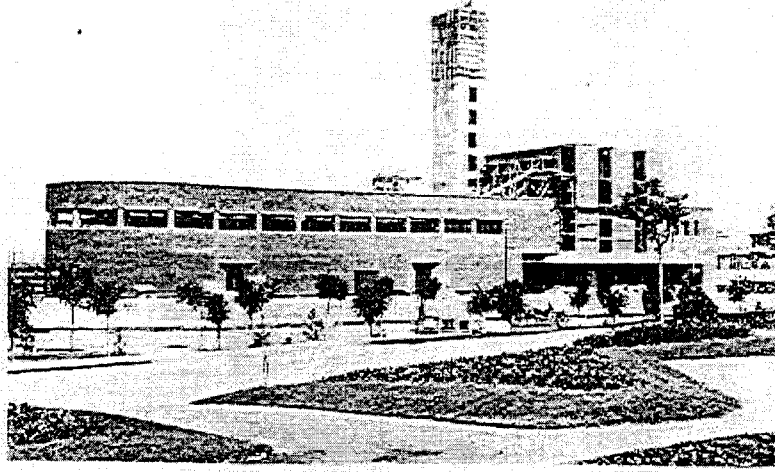
Kamu yapılarının yıllardan beri süre gelmiş hizmet anlayışının dışına çıkılarak sanatı ve sanatçıyı özendirici bir tutum ile topluma eğitici hizmetler vermeyi amaçlaması temelinde özgün bir düşünceyi içeren ilk yarışmadır (Uzun, 1999).

6.3 Uygulama Süreci 1933-1935

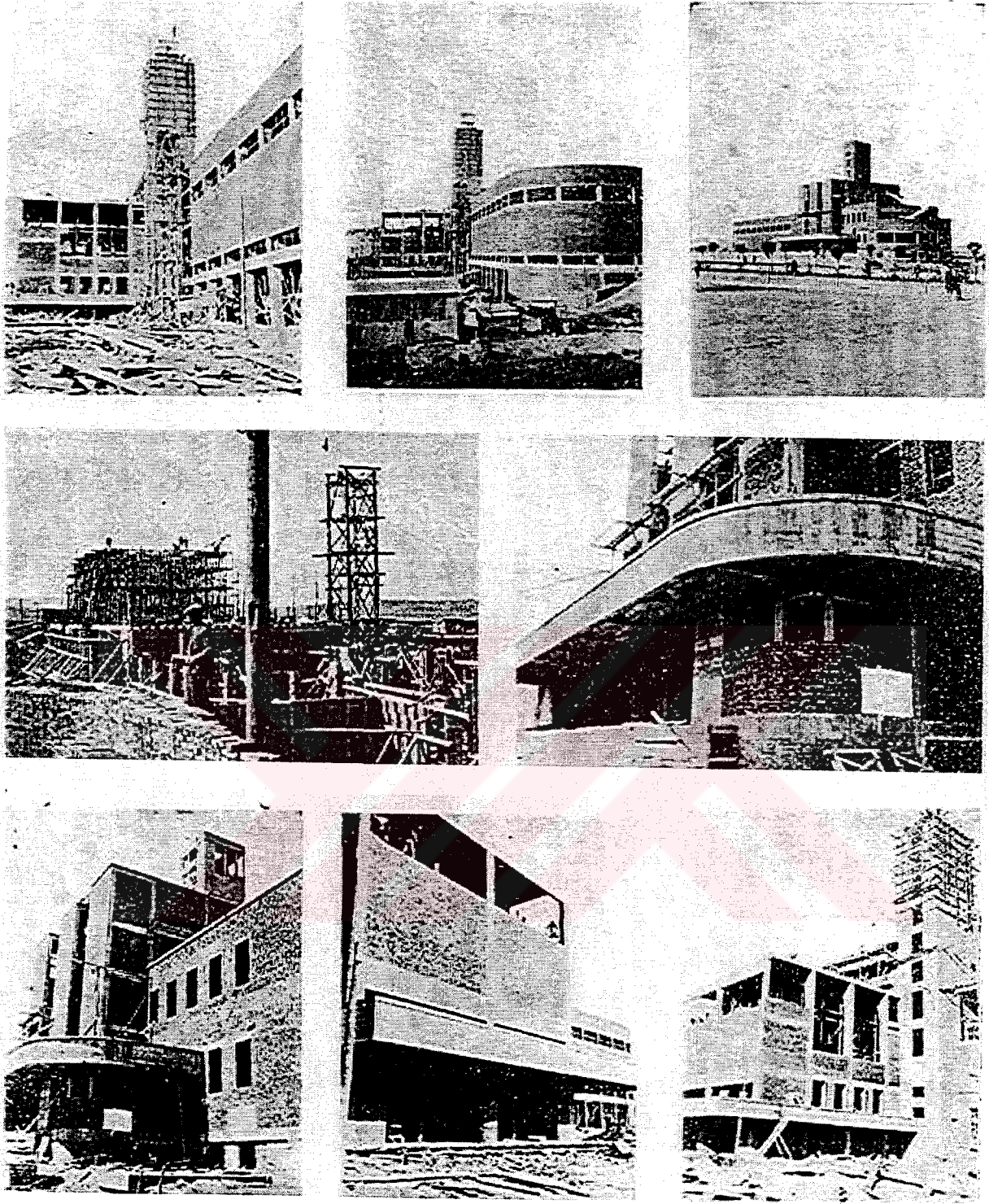
Sergievi, uzaktan ve yakından malzeme fakirliği göstermediği halde 310.000 liraya mal edilmiştir. Yapı yeri çürük olduğundan temel, vasatı 8m uzunluğunda 150m kazık üzerine mütemadi sömel halinde yapılmıştır. İskelet betonarme olmakla beraber kolonlar dışardan ve içerden tuğla kaplanmıştır. Bu suretle beton ve tuğla kısımlarının yaşlık, kuruluk, araları çatlamak gibi sorunların önüne geçilmiştir. Dış duvarlar bir tuğla örülmüş, arada 36cm boşluk bırakıldıktan sonra içerden yarım tuğla işlenmiştir. Bu şekil hem tecrit için, hem her türlü teşhir imkanı elde etmek için ramenlerin dış yaparak salonu parçalamaması açısından uygun görülmüştür. Kule kısmı 20cm kalınlığında yekpare betonarme duvarlıdır. Gerek yapının güvenliği, gerek bazı parçaların birbirinden farklı yükseklik ve ağırlıkta bulunması nedeniyle bir yerde dilatasyon derzi yapılmıştır. Çatı çeloteks ile tecrit edilmiş ve çift kat ruberoid kaplanmıştır. Bu çeşit çatı örtüsü, tamamlanmış ve tatmin edici bir sonuç vermese de o dönemde Ankara'da kullanılmaktadır. Çatının camlı demir kısımlarında hususi profilde çelik ve tel örgülü cam kullanılmıştır. Yapının pencereleri kısmen demir çerçeve, kısmen çırallı doğramadır. Öndeki üç şakuli bloktan ikisine su depoları, ortadakine de kalorifer ve hava boruları yerleştirilmiştir. Burası her ne kadar kalorifer bacası için elverişli değil ise de yerin alt kat döşemesi rakımından aşağıya inmek imkanını vermemiş olması, kalorifer dairesinin metal merdivenleri altına nakli eri vakiini yaratmıştır. Dış sıva, yalnız metal kısmında Ankara

taşı rengine suni taş, geri kalan yerlerde fildişi rengine asil sıvadır. Sergievi'nin iç mimarisinde göz önünde tutulan esaslı nokta binanın içinde mütenevvi (aydınlık, parlak) kısımlar temin etmek ve gezenleri bıktırmadan oyalamak düşüncesidir. Döşemelerin değişik seviyeleri ve asma kat kısımları sayesinde bina yalnız satıh itibariyle değil, hacim itibariyle de kullanılmıştır. Bina yalnız içeriden tenvir(aydınlattırma) edilmesine rağmen ışığın iyi tertibi, Sergievi'nin gece görünüşünü kurtarmıştır (Arkitekt, 1935).

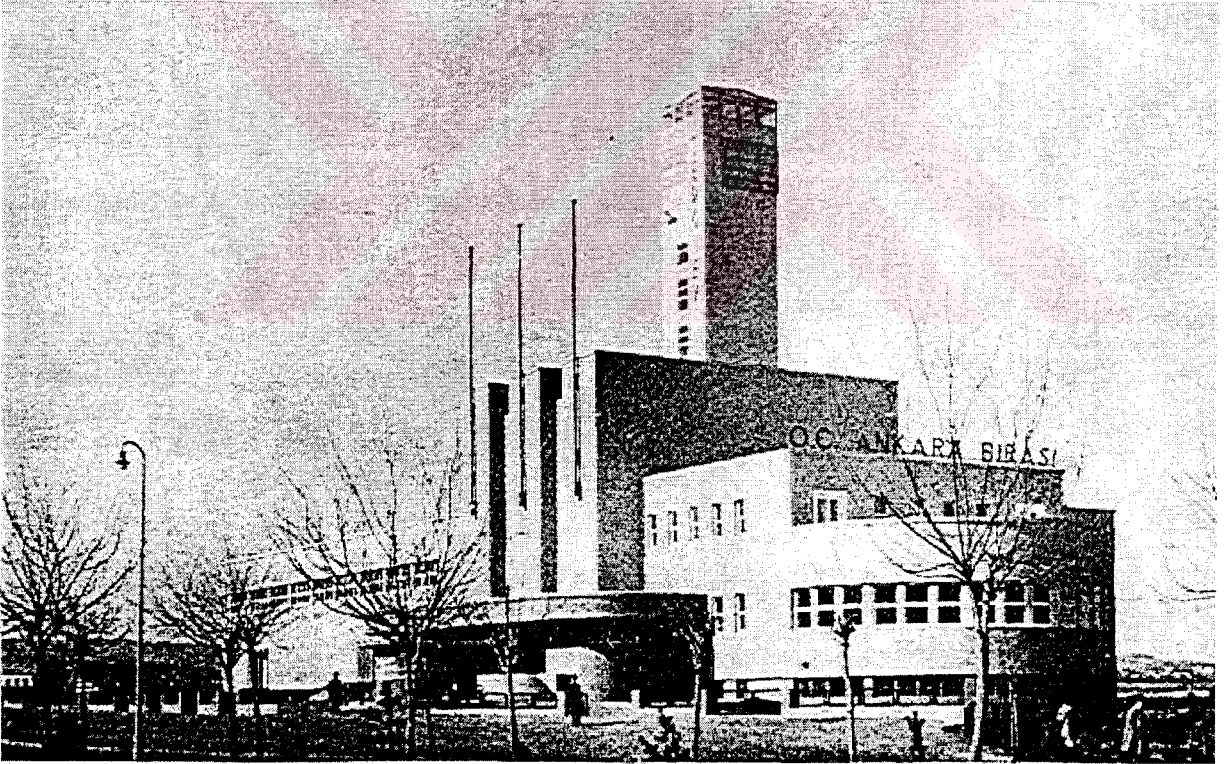
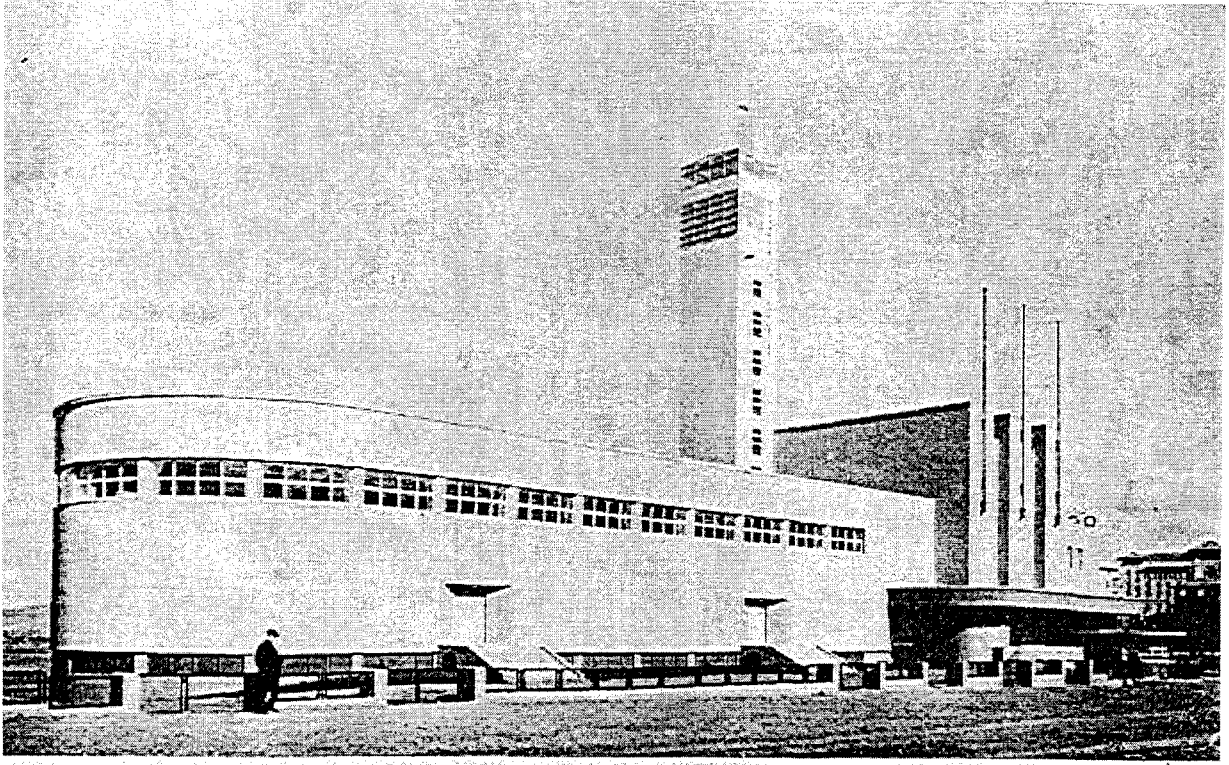




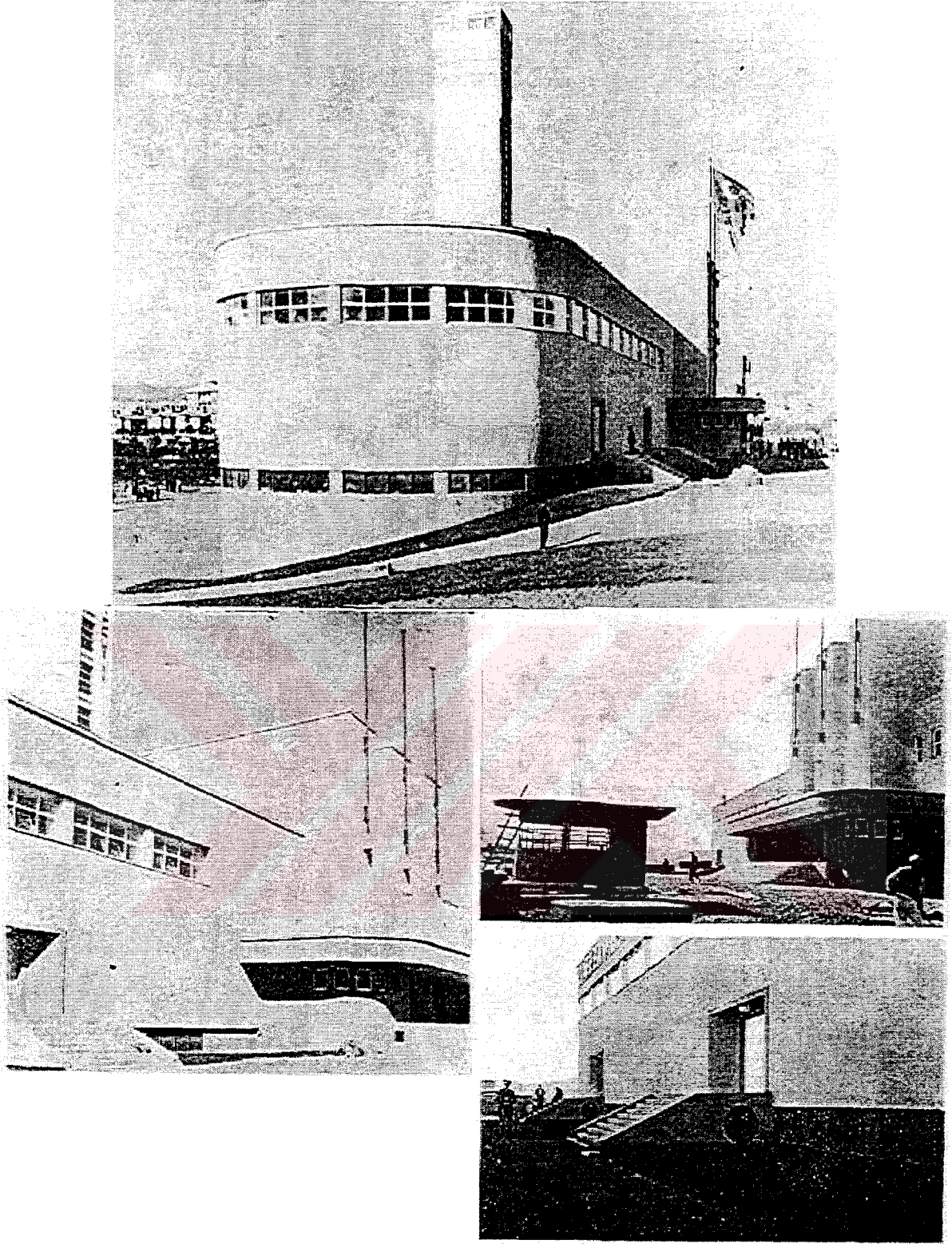
Şekil 6.13 Ankara Sergievi inşa halinde (Arkitekt, 1935).



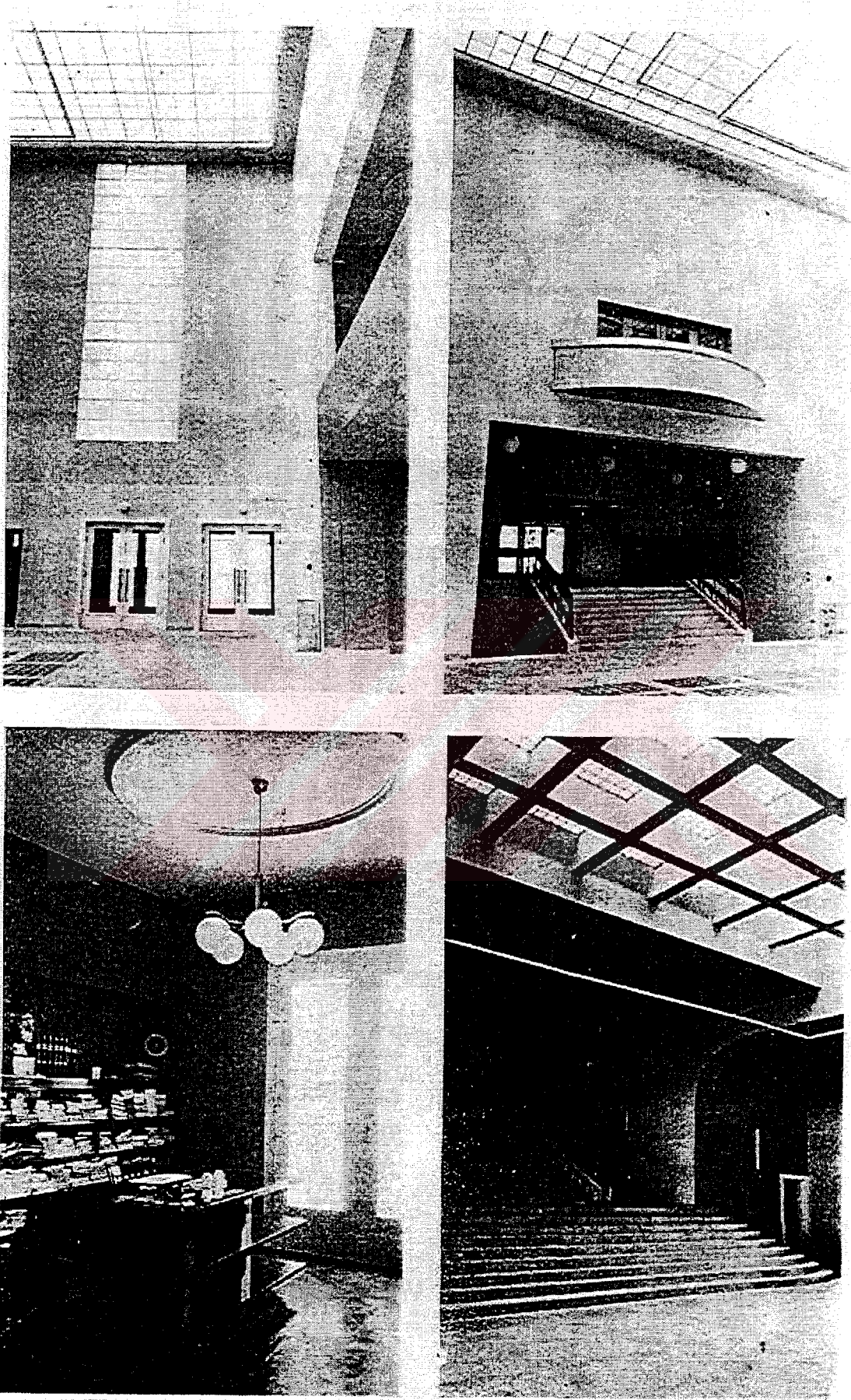
Şekil 6.14 Ankara Sergievi inşa halinde (Arkitekt, 1935).



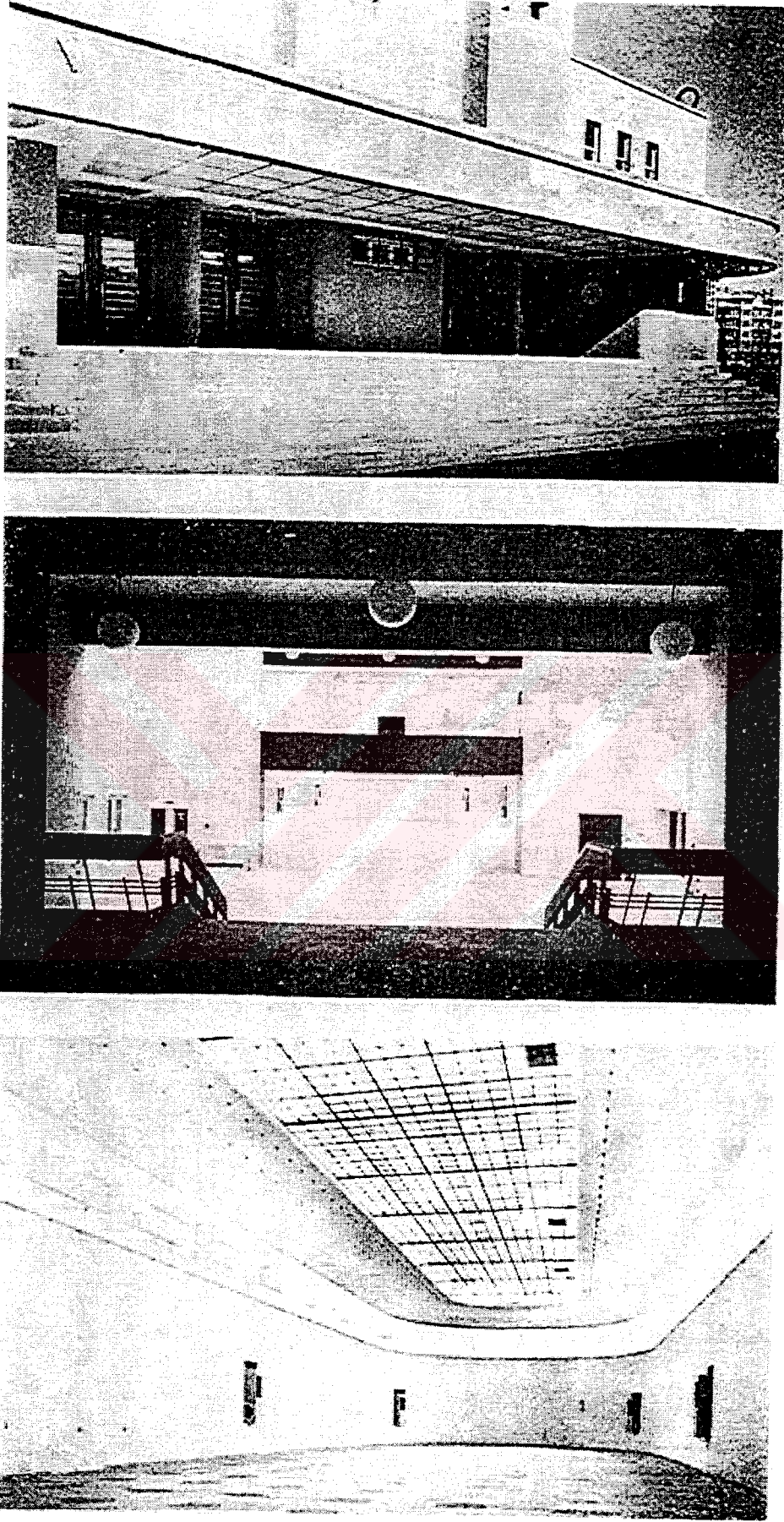
Şekil 6.15 Ankara Sergievi tamamlanmış hali (Arkitekt, 1935).



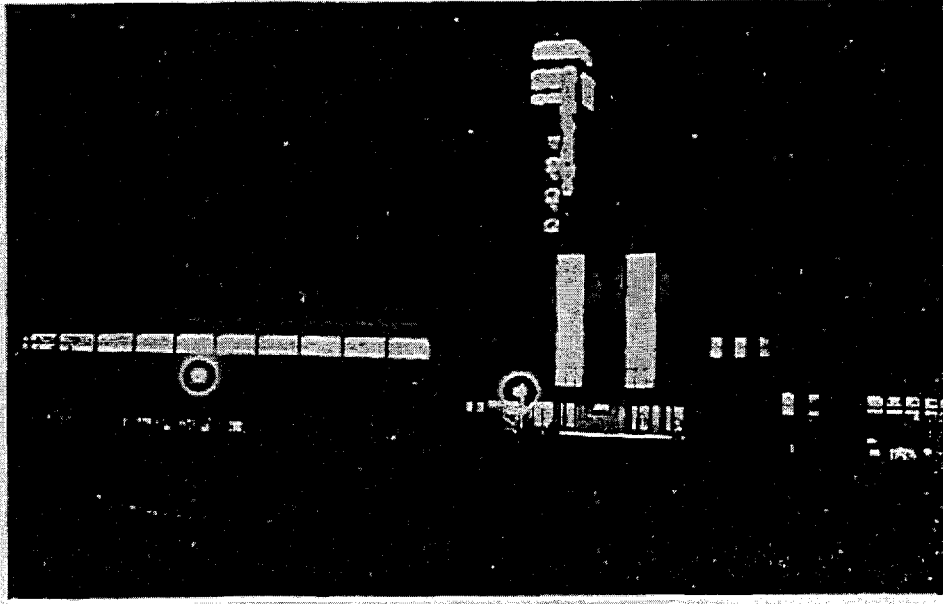
Şekil 6.16 Ankara Sergievi tamamlanmış hali (Arkitekt, 1935).



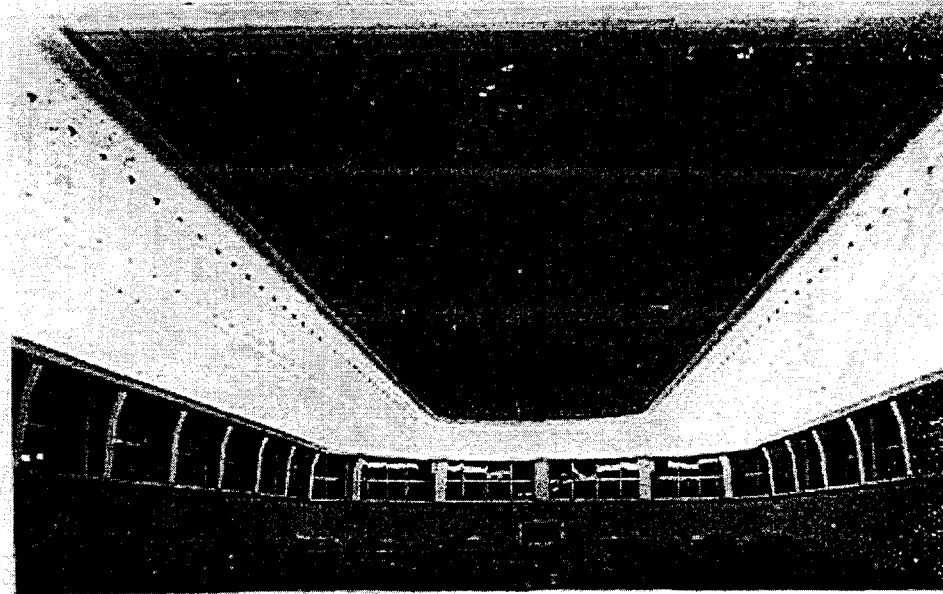
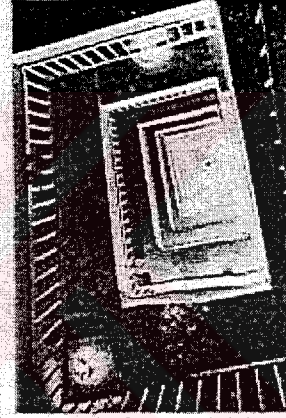
Şekil 6.17 Ankara Sergievi içten görünüş (Arkitekt, 1935).



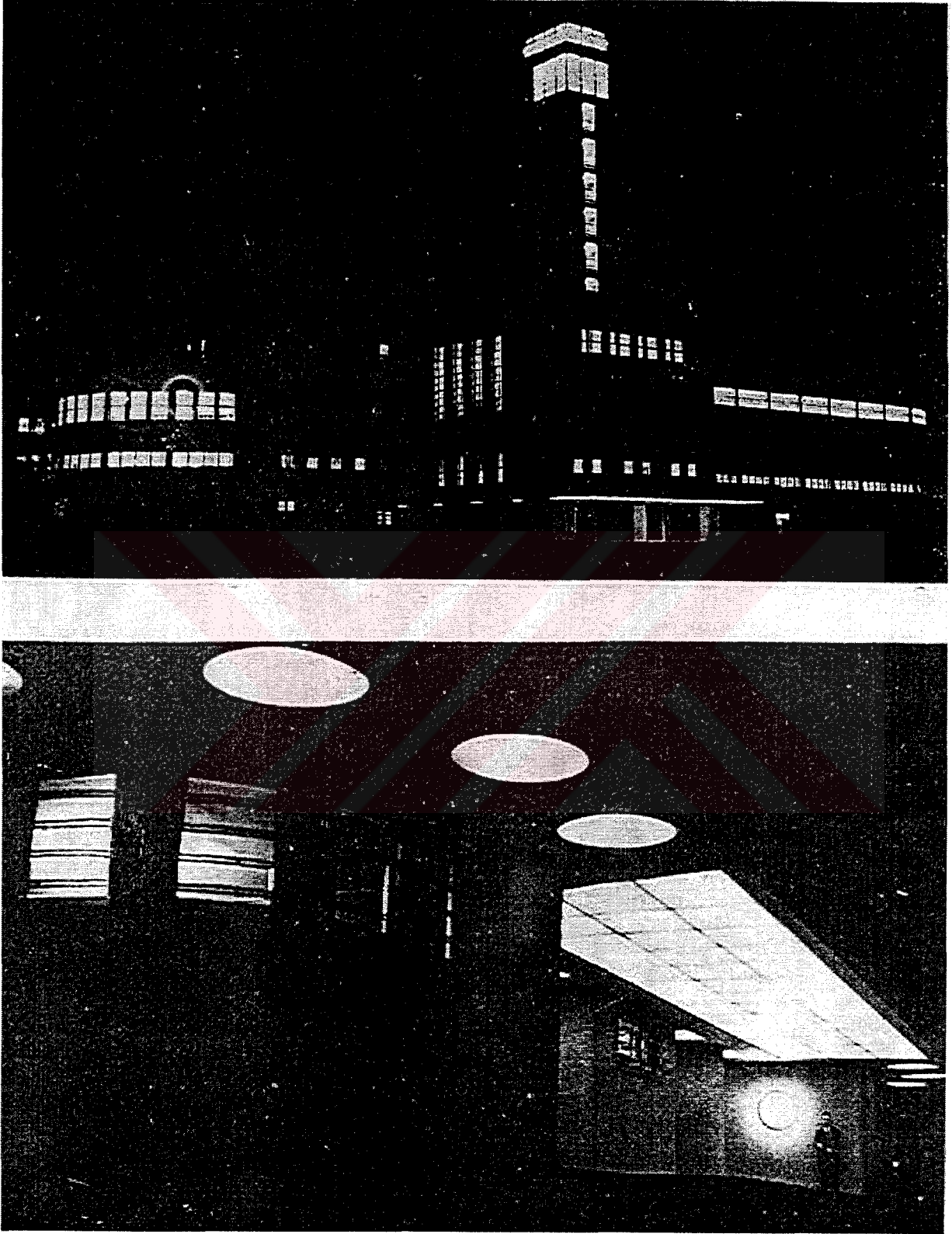
Şekil 6.18 Ankara Sergievi içten görünüş (Arkitekt, 1935).



Dışarıdan ve içeriden gece görüşleri, kulenin içi



Şekil 6.19 Ankara Sergievi gece, kule, içten görünüş (Arkitekt, 1935).



Şekil 6.20 Ankara Sergievi gece görünüşü (Arkitekt, 1935).

6.4 Opera Binasına Dönüşümü 1946-1947

Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, başkent Ankara'nın bir opera binasına ihtiyaç duyulduğunun anlaşılması üzerine bir takım arayışlara girer. Günün ekonomik koşullarına göre yeni bir bina yapımına yetecek para sağlanamayacağından Yücel, Sergievi'ni uygun bulmuş ve opera binasına dönüştürülmesine karar vermiştir. Bakan, bu görevi Paul Bonatz'a verir. Bonatz bu çalışma için Sergievi binasının mimarı Şevki Balmumcu'yu arayarak birlikte çalışmak istediğini belirtmiş ancak Balmumcu reddetmiştir (Suda, 1996).

Yüksek Mimar Adnan Kuruyazıcı(1946), Mimarlık Dergisinde yayınlanan “Ankara Tiyatro Binası İhtiyacımız ve Sergievi” başlıklı makalesinde pek çok açıdan zarara yol açacak bu dönüşümle ilgili görüşlerini şöyle açıklar;

“Ankara'nın pek mühim ihtiyaçlarından birisi tiyatro binasıdır. Bugün başkentimizin yegane sahne ve salonu Halkevine aittir. Tabii ki bu tek ve küçük sahne tiyatro binası ihtiyacını giderememektedir.

Şunu da kaydedelim ki Evkaf apartmanında yapılmış bulunan basit sahne ve büyükçe salon depo halindedir. Bu salonun ıslah ile küçük bir tiyatro binası kazanmak, daha doğrusu mevcudu kullanmak daima kabildir.

Yalnız başkent için olmayıp bütün şehirlerimizde vaki olan tiyatro binası ihtiyacına inancımızı kaydettikten sonra bu ihtiyacın Ankara şehri için giderilmesinde tutulan yola, tiyatro binasının yapılış şekline geçelim.

Başkentte, Gençlik Parkı'nın Atatürk Bulvarı üzerindeki bir köşesine Ankara Sergievi yapılmıştır. Sergievi Milli Ekonomi ve Arttırma Kurumu'nun malı idi ve sergi kurmada çekilen güçlükleri karşılamak üzere bu kurum tarafından tam bir isabetle inşa ettirilmişti. Bu binanın yapılmasında, Kurum tarafından tamamen modern bir yol tutulmuş ve projesinin hazırlanması için milletler arası mimari müsabaka açılmıştı.(...)

Bu eser zamanının bütün modern icaplarını taşımakta idi, senelerce kısmen vazifesini gördü. Kısmen diyoruz, zira bina o kadar bakımsız kaldı ve o kadar fena şartlarla sergilere tahsis edildi ki mükemmeliyeti olmasaydı şimdiye kadar harabe haline gelirdi. –Dökülmüş sıvalara bakıla ve tek salon kaplayan haftalık bir sergi için temizlik suyundan on beş lira gibi ücret alınması düşünüle-

Ankara'nın tiyatro binası ihtiyacı giderilmek istenirken Sergievi binasının tiyatroya tahvili hatita geliyor. Böyle bir tahvile inanmak bir mimar için varit değildir. Zira tiyatro binası her bakımdan hususiyet arzeder. Mimarlık sanatının en çok ihtimam isteyen mevzuudur, ufak hata ve ihmali kabul edemez.

Her ne olursa olsun muayyen maksatla yapılmış binanın diğer bir maksat için kullanmaya tahsisi bugünkü modern düşünceye de katiyen uymaz. Bilhassa tiyatro binası buna hiç mütehammil değildir. Denebilir ki bir çok memleketlerde tadil edilerek sonradan tiyatro yapılmış binalar vardır. Fakat hiç bir sanat adamı muhavvel bir tiyatro binasının mükemmel olduğunu iddia edemez. Böyle tadil edilmiş olanlarda netice itibarile eski binadan hiç bir parçayı taşımazlar, yavaş yavaş eski binanın bütün kısımları kaldırılmıştır Maliyetleri de yeniye nazaran çok yükselmiştir ve tekrar edelim eski binanın hiç bir elemanını ihtiva etmemekle beraber yine eskiye uymak mecburiyetlerinden dolayı aksak kısımları ihtiva edebilir.

Bu cemiyetin tiyatro gibi en mütekmil ve lüzumlu bir vasıtası olacak bina en ileri fikirlerin müşekkel bir ifadesi olmalıdır.

Sergievi binasının tiyatroya tahviline sebep olarak çabul tiyatro binası elde edilmesi gösterilmektedir. Fakat bu sebep gerek para ve gerekse inşaat maddesi itibarile sağlam bir esasa istinat etmez.

Şöyle bir hesap yapalım;

Sergievi'nin bugünkü kıymeti-en az-bir milyon lira.

-Şimdilik-düşünülen tadil masrafı iki buçuk milyon lira.

Proje masrafları ve vergiler yarım milyon lira,

Toplam dört milyon lira tutmaktadır. Bu hesap en asgaridir. Masrafın iki milyon lira daha kabarcacağı muhakkaktır ki muaddel tiyatro binası altı milyon liraya mal olacaktır.

Halbuki bu para ile maksada tamamen elverişli mükemmel ve geniş tiyatro binası yapmak imkanı mevcuttur.

Sergievi'nin pek çok yıkılacak kısımları ve yapılacak tadilleri için geçecek müddet, tadil projesinin tatbikinin zorluktan kaybedilen zaman tam bir inşaat mevsimidir. Yeni kısımların tamamlanması için de iki inşaat mevsimi lazım olduğuna göre üç inşaat mevsimi kullanmak mecburiyeti zamandan kazanma fikrini bertaraf eder. Yeni ve maksada tamamen elverişli bir tiyatro binasının da inşası üç inşaat mevsimine rahatça sığar.

Muddel binanın projesi üzerinde, tiyatro tekniğine uymaz taraflarını şöylece sıralayabiliriz;

- *Pek çok zorluklar çıkaracak antre-rahatsız giriş ve bilhassa çıkış-*
- *Kifayetsiz küçük bir hol-fuvayye yoktur-*
- *Seyirci yığınları yapacak gardrop*
- *Dar salon-Altı yüz kişi alacak diye yerler ve yollar o kadar daraltılmıştır ki salon cebri bir doluşa mahkûmdur-*
- *Dar sahne-yan sahnelerin yokluğu-*
- *Sahnenin hariçle iltibatsızlığı*
- *Sanatkarlara mahsus bütün kısımların darlığı*
- *Teknik servislere tahsis edilecek kısımların azlığı.*
- *Sahnenin inşa müşkilatı*

Ve hemen sıralanabilen bu teknik kusurlardan maada 'işte başkentimizin tiyatro binası' denebilecek bir mimari abidenin elde edilmeyişi. Ki bu değil gelecek nesilleri bizleri de pek yakında üzecektir.

Başkentimizde muhakkak ki bir sergievine ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaç da bilhassa dinamik cemiyetimizin karakteristik başarılarını göstermek için elzemdir. Muvakkat bir zaman için olsa da-yeni bir sergievi yapılınca kadar-salaşlara dönmek gönül ferahlığı veren bir hal olmayacaktır.

Yeni sergievinin bir kısmının inşası için bir milyon liradan az para sarf edilmeyecektir. Muaddel tiyatro binası için sarfedilecek paraya yeni sergievi binası parçasının bu bedelini de eklemek her halde lazımdır.

Yukarı ki yazımıza şunu da katmak mecburiyetine düşüyoruz ki Türkiye Emlak Kredi Bankası vatandaşa ev tedariki için kurulmuştur. Bu nesiveden inşaat işlerini yapmak kendi meydanında değildir, memlekette mesken buhranı vardır. Diğer inşaat işleri onun asıl vazifesinde geri kalmasını mucip olmaktadır.

Bilhassa, umumi masraf üzerinden bankanın aldığı %8 kar ve makine amortismanları da hiç bir inşaat işi taamülüne uymaz. Orta inşaatın keşif cetveli, fenni ve umumi şartnamesi, mahal listeleri, olmadan inşaata başlamak ve rakipsiz devam etmek her halde tasarruf, rasyonel çalışma fikrine yol açmaz ve hatta bütün hüsnü niyetlere rağmen inşaatın çok pahalı olacağına bir delildir.

Bizce yapılacak acele iş şöyledir;

- *Başkente layık yeni bir tiyatro yapmak için çalışmalara hemen başlamak.*
- *Bir parçası bir milyon liraya yakın bedel ile ihale edilen yeni sergievi binası inşasına başlamayıp, orası burası yıkılmaya çalışan mevcut Sergievi binasını kullanılır hale sokmak.*

Not: Yeni sergievi için tahsis için elde edilen arsaya lazım olacak temel masrafının şimdiki ihale bedelinin yarısı olacağı kanaatindeyim. Eğer temel sistemi biran evvel etüt edilmez ve lazım olacak para ayrılmaz ise yeni sergievinin ihale edilen kısmı da yarım kalacaktır.

Bonatz Sergievi'ni opera binasına dönüştürürken sadece binanın fonksiyonlarını değiştirmekle kalmayıp mimari kimliği üzerinde de büyük değişiklikler yapmıştır. Alman mimar o dönemde modern mimarlığa ve betonarme inşaat tarzına karşıdır. Bu nedenle modern kimliğe sahip binaya, getirdiği değişikliklerle masif ve anıtsal bir hava vermeye çalışmıştır. Binanın cadde boyunca devam eden ön cephesine kolonatl bir bölüm eklemiş, tek katlı olan bu bölüm çatısı saçaklı ve kırma çatılı olarak uygulanmıştır. Daha önceden teras çatıya sahip olan ve binaya, bina boyunca devam eden bir korniş çizgi eklemiş ve eğimi çok yüksek olmayan geleneksel çatı ilave edilmiştir. Balmumcu'nun tasarımında mevcut olan ve binanın yatayla düşey etkisini dengeleyen kule kaldırılmış, girişin üzerinde yer alan ve parçalı bir etkiye sahip olan yüksek bölüm, tek parça halinde oldukça masif etkili bir kütleyle dönüşmüştür.

Binanın oranlarındaki değişme ve neo klasik elemanlarla yapılan bu mimari yön değişikliği büyük tepkilere sebep olmuştur. Bonatz'ın binanın iç mekanında Türk motiflerinin yansıtmaya çalıştığı, ayrıca salonlara anıtsal bir hava vermek için, ince, zarif sütunları kullanmıştır. Muzaffer Sudalı, Bonatz'ın bu çalışmasından büyük heyecan duyduğundan bahseder (Suda, 1996).

Bonatz(1950) Ankara Sergievi'nin Opera binasına dönüşümünü kendi sözleriyle şöyle anlatır; *" Türkiye'deki üçüncü işim Ankara'daki Devlet Opera inşaatı oldu. Bu yeni bir yapı değil, 12 yıl önce inşa edilmiş, döneme özgü uluslararası üslupta ancak betonarme bir iskelet içinde, çok masif bir sergievinin dönüştürülmesiydi. Milli Eğitim Bakanı bu dönüşüm için öneriler hazırlamamı istediğinde çok şaşırdım ve 'Ekselansları, beni çok çirkin bir kadınla evlendirmek mi istiyorsunuz' dedim.*

Bir kaç hafta sonra yeniden karşılaştığımızda sordu; 'Çirkin hanımınızla ranız nasıl?'- 'Ekselansları, inanmayacaksınız ama bu arada onu sevmeyi öğrendim, artık çirkin olmayacak'.

Meclisten çıkarılan özel bir yasayla Milli Eğitim Bakanlığı'na kredi verilerek uygulamadan sorumlu tutuldu. Teknik Uygulama ve muhasebe işleri yine Emlak Bankası'nın üstündeydi. Ben baş mimar ve hatta kendimin inşaat teftişçisiydim.

Daha önceki deneyimlerimden ne kadar süre içinde ne kadar maaşla, ne tür yardımcılar istediğime ilişkin kesin taleplerde bulundum.(...)

Bu projenin fikir babası ve can damarı Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel müdürü Halil Vedat Fıratlı'ydı. Bu projeye duyduğu yoğun inanç olmasaydı hiçbir şey gerçekleşemezdi.

Beş tane mükemmel, genç Türk iş arkadaşı buldum: Ertuğrul Arf Stuttgart ve Münih'te Shneck'in yanında çalışmış, Sabih Kayan Zürih'te okumuş, Fasih Metigil Saraçoğlu Mahallesi'ndeki ekibimde yer almıştı. Her üçü de iyi Almanca biliyor, diğer ikisi, Sabih Öke ve Haluk ise Fransızca konuşuyordu.

İyi anlaşılan bir ekiptik ve aynı görüşleri paylaşıyorduk. Kimse işimize karışmıyordu, bizi rahat bırakmışlardı. Herhangi bir yerde ve dünyanın her yerinde var olabilecek bir tiyatro yapısı değil, bu ülkenin atmosferinden ortaya çıkmış, yalnızca Türkiye'de varolabilecek ve buraya ait bir yapı yapma isteğiyle doluyduk.(...)

Şöyle itiraz olabilirdi: Bu çok denendi ve hep başarısızlıkla sonuçlandı; Ankara Palas'ın süslü cephesinde ya da Ziraat bankasında olduğu gibi...Doğru! Ama bunlar neden başarısızdı? Görkemli bir cami portalının aynısını yapıp bir otel cephesine yapıştırmak ya da Ziraat Bankası'ndaki gibi bütün bir bezeme dağarının binanın içine ve dışına dağıtmak çok basit uygulamalar. Bu kopyalama, yani gözle görüneni doğrudan bileğe aktarmak çok dolaysız bir işlem.

Bütün çok yönlülüğüyle gözün saptadıkları akıl ve kan yoluyla kalbe sindirilir, elenir, temel öğelere indirgenirse, işte ancak o zaman-başka türlü ifade edemiyorum, sevgiyle yaklaşarak meyve vermesi sağlanırsa-yeni bir şey yaratılabilir.(...)

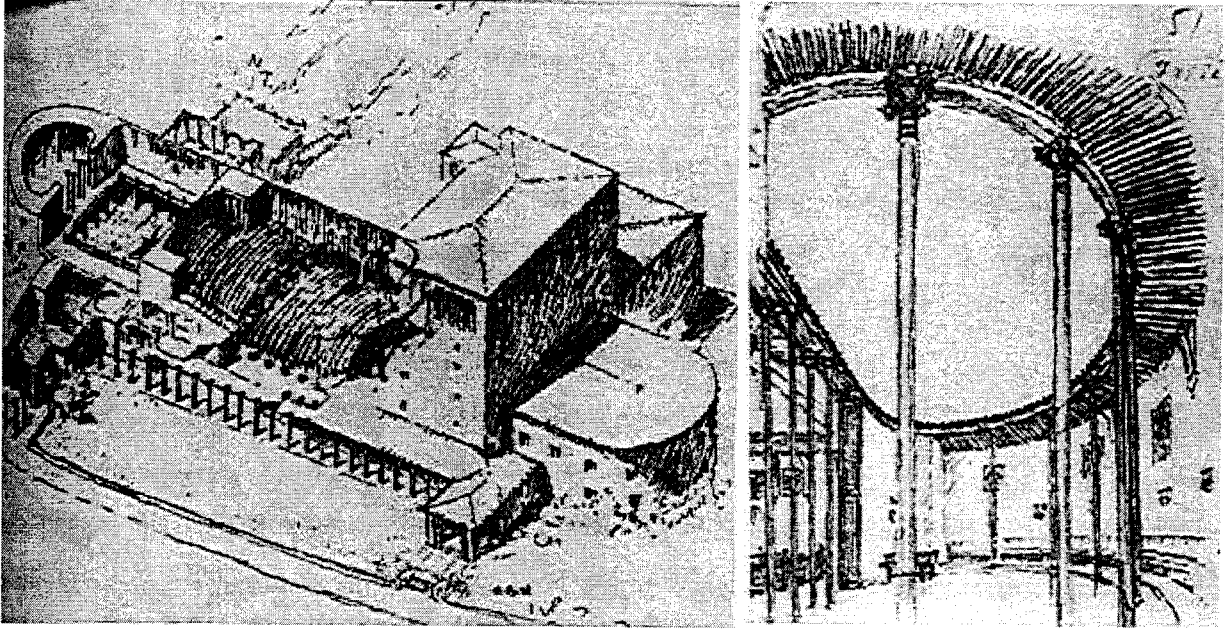
Bugün giriş holünün ortasında asılı bulunan, 48 fanustan oluşan, son derece güzel Baracat kristali avize bir tesadüfler zinciri sonunda elime geçti. Yaklaşık 1830'da Sultan için 'Türk üslubu'nda üretilen 2.20m çapındaki bu avizenin üstündeki yüzlerce lekesiz, saydam prizma ışığın gökkuşağının bütün renklerinde kırılmasını sağlıyor. Son olarak bir prence aitmiş ve bir sandığa konulup unutulmuş. İstanbul'da Kapalıçarşı'daki antikacı Lütü Sevil'den bu avizenin küçük bir 'kardeş'ini Opera'nın Cumhurbaşkanlığı Salonu için satın aldığımda bana bu

görkemli parçadan söz etti. Ama nakliye ve montaj çok pahalıya geliyordu. Gene de dört hafta sonraki cuma günü için sözleştik, benden başka kimseye göstermeyeceğine söz verdi.

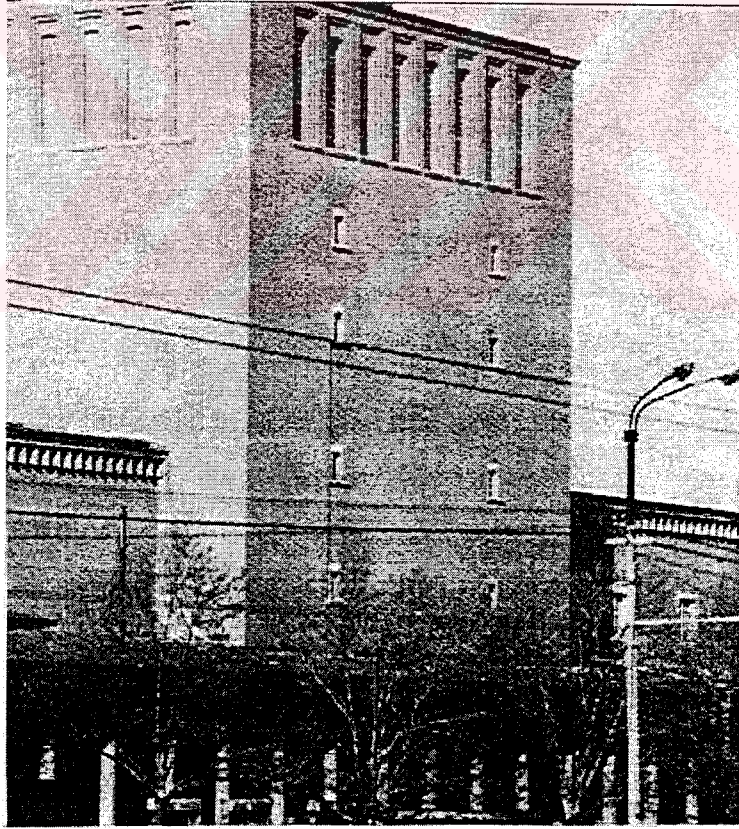
Dörde dört kubbeli bir mekanda asılı avizeyi görür görmez güzellik ve şaşası karşısında vuruldum ve hemen oracıkta 15 bin TL'ye anlaştım. Gümüş kaplama, naylon kılıflı bakır borulardan geçirilen elektrik donanımı ve yerine takılması da bu fiyata dahildi. Banka bu fiyatı çok buldu; bir “’profesör’ alış veriştin ne anlar ki? Bankanın İstanbul şubesi yöneticisine telefon ederek olaya sahip çıkması istendi. Müdür Lütfi Bey'i makam koltuğunda kabul etti: ‘Bu lamba çok pahalı’-‘Affedersiniz beyefendi’ dedi Lütfi Bey ‘Siz avizeyi gördünüz mü?’-‘Hayır’-‘Ben size satış yapmam sadece profesörle anlaşırım’. Ve gitti. Sonradan avizeyi dönemin başbakanı senato salonu için almak istedi, bir Mısır prensesi talip oldu, ama Lütfi daha hiç para almamış olmasına karşın bana sadık kaldı. İşte bu avize şimdi her gece ziyaretçilerin gönlünü açıyor.(...)

Yapınız %100 yurtdışından gelecek parçalara bağımlıysa, bunun ülke ekonomisi için ne demek olduğunu düşünün. Makineler için bu zorunlu olabilir ama teknik donanım dışında inşaatta bu gereksizdir. Ankara'daki konut mahallesinde ve Opera'da her şeyi ülke olanaklarıyla gerçekleştirdik. Opera'da en soylu taş duvar işçiliğini, en güzel mermer döşemeleri, kaliteli ahşap ve metal işçiliğini uyguladık. Demek ki olabiliyor. İlerde böylesine bağımsız ve istediğiniz gibi serbestçe çalışmanızı hiçbir şey engellemeyecektir. Ama önce, ilkim, adet ve kullanım, malzeme ve teknik veriler doğrultusunda sağlam temellere oturan, ülkenizin geleneklerini öğrenmeniz gerekir. Önce bu kökleri geliştirmeyi deneyin. Yabancı taklitte başlarsanız bir yere varamazsınız.(...)

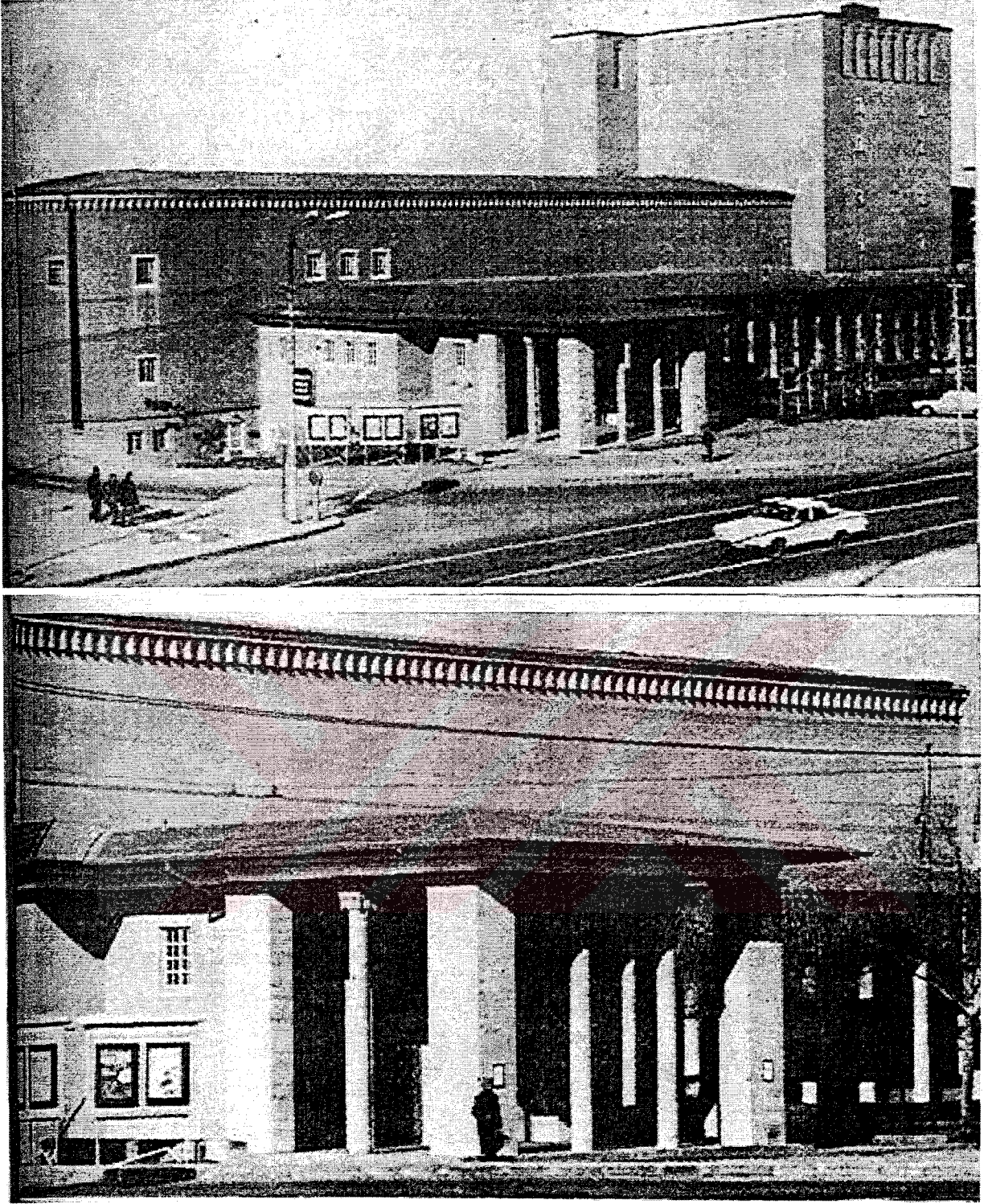
Bu konuda Türkiye'nin önde gelen iki ustası, Akademi ve Teknik Üniversite'nin iki ustası, Akademi ve Teknik Üniversitesi'nin Mimarlık Fakülteleri'nin başında bulunan Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat'la aynı görüşleri paylaşıyor olmam olağanüstü bir şanstı. Algılama biçimlerimiz ve amaçlarımız aynıydı ve böylece eğitimde süreklilik sağlanabiliyordu.”



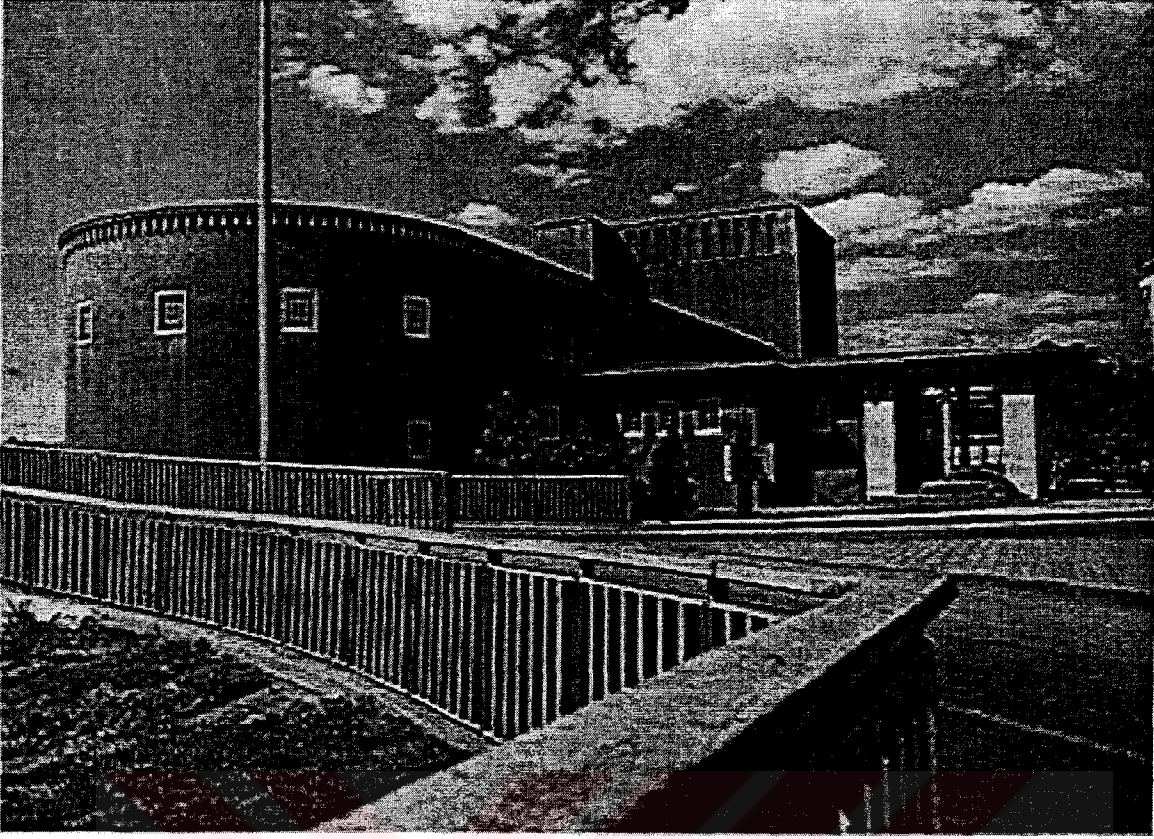
Şekil 6.21 Ankara Opera Binası, Paul Bonatz'ın eskizleri (Sözen, 1984).



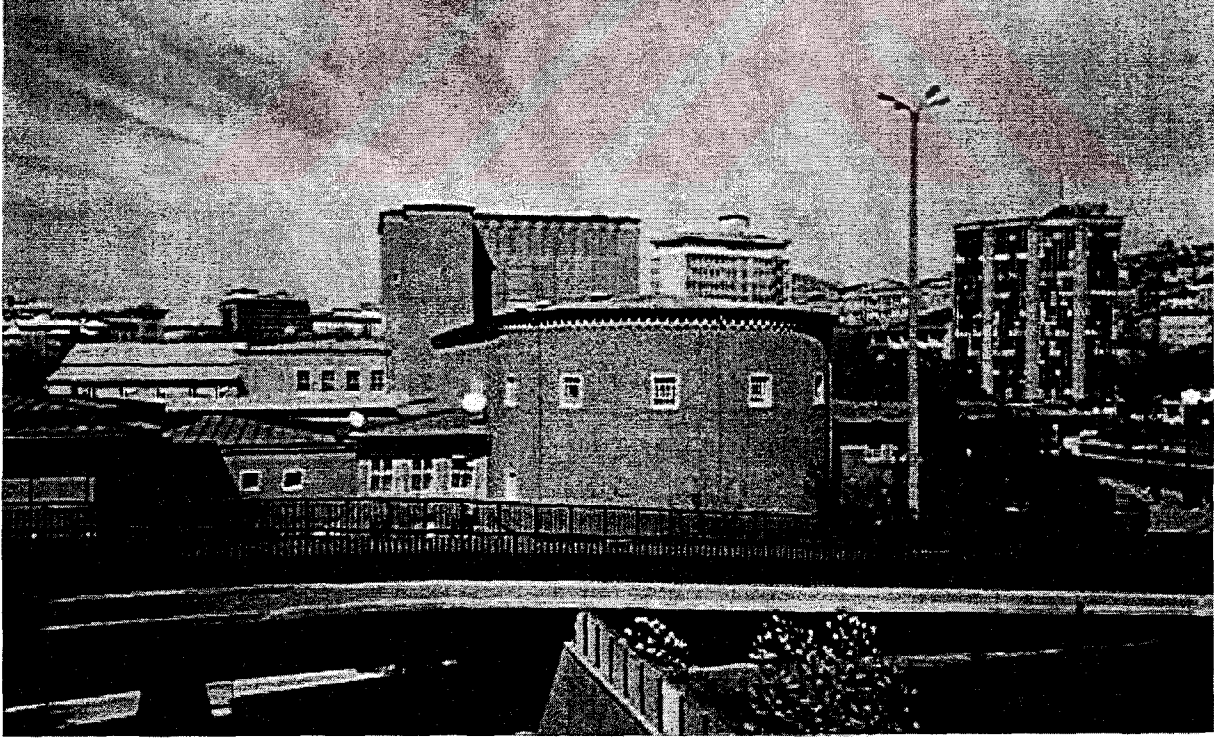
Şekil 6.22 Ankara Opera Binası bir detay (Sözen, 1984).



Şekil 6.23 Ankara Opera Binası bir detay (Sözen, 1984).



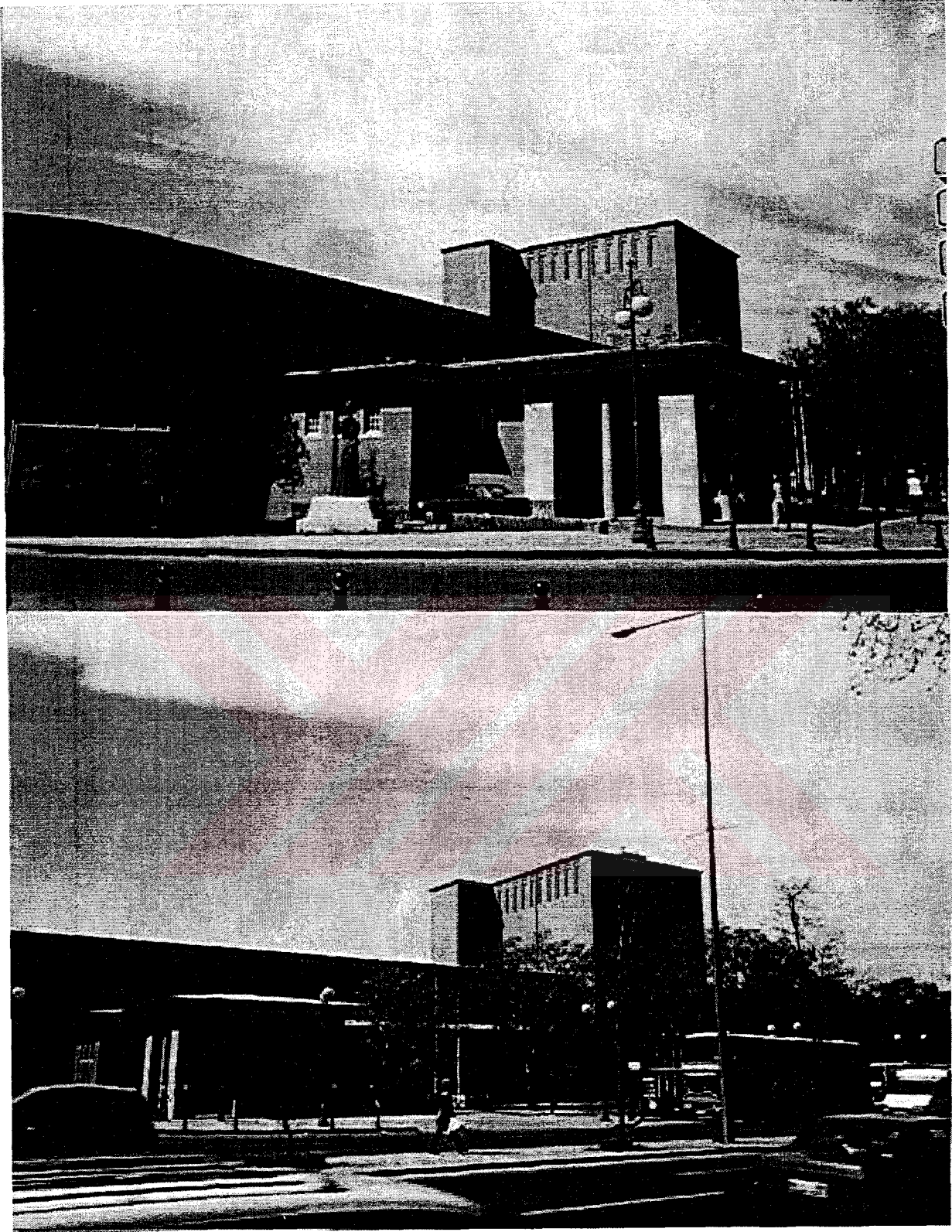
Şekil 6.24 Ankara Opera Binası 1984'deki durumu (Sözen, 1984).



Şekil 6.25 Ankara Opera Binası 2001 (S.S.Özdemir arşivinden).



Şekil 6.26 Ankara Opera Binası 2001 (S.S.Özdemir arşivinden).



Şekil 6.27 Ankara Opera Binası 2001 (S.S.Özdemir arşivinden).

6.5 Paul Bonatz Kimdir?

1877 yılında Almanya'da Ment yakınlarında doğan Bonatz 1900'de Münih Teknik Üniversitesi'nden mezun olur. Mezuniyetinden bir süre önce çalışmaya başladığı Theodor Fischer'in bürosunda Bruno Taut'la birlikte görev yapmıştır. 1900-1920 yıllarında, mimar geleneksel mimarlığa bağlılığına rağmen, tasarımlarında fonksiyonu öncelikle ele almış ve sade bir çizgi oluşturmuştur. Bu dönemdeki yapıları 1910-1912 Tübingen Üniversite Kütüphanesi ve en ünlü yapısı 1911 Stuttgart Tren İstasyonu'dur. 1920'li yıllarda modern tarzda yapılar yapar. Örnek 1922-24 Düsseldorf Sağırlarevi'dir.

1930'lu yıllar mimarın çizgisinde geleneksele dönüş ve Nazilerle yaptığı çalışmalarla belirginleşir. Bu yıllar Avrupa'da faşizmin yoğun etkisinin hissedildiği yıllardır. Anıtsal yönü ağır basan, simetriye önem veren, taş malzemeyi yeğleyen büyük boyutlu yapılar Almanya ve İtalya'da kısa zamanda belirli bir yoğunluğa ulaşmıştır. Bu dönemde modern mimarlık hala popülerliğinin doruk noktasındadır. Nazi yazarları ve konuşmacılarının bütün olarak mimarlığa değil ama Bauhouse tarzı modern tasarımlara karşı çıktıkları görülmektedir. Öyle ki Hitler teras çatıyı yasaklamıştır. Bonatz'ın görüşleri bu noktada Nazilerle aynı noktaya gelmiştir. Bu nedenle mimar 1933 Nazi Almanya'sında mimarlık faaliyetlerini sürdürmüştür. Bu noktada hayatındaki ikinci çelişki ortaya çıkmaktadır. Bu çelişki, Nazilerden hoşlanmamasına rağmen onların amaçlarına hizmet edecek şekilde çalışmak zorunda kalmış olmasıdır. Bu dönemde Fichtel ve Sacs Büro Binası'nı yapmıştır 1931-1933.

Mimar, bir Nazi olan Alman Karayolları Müdürü Dr. Fritz Todt için 1935-41 yılları arasında otoban, köprü ve viyadükler planlamıştır. Modern mimarlığın ve Sosyalizmin daha etkin olduğu 1920'li yıllarda modern tarzda binalar yapan Bonatz'ın, 1930'larda Nasyonal Sosyalizmin Almanya'ya hakim olmasıyla yeniden geleneksel tasarımlara dönmesi ve hatta Nazilerle çalışması onun politik davranan, yaşadığı günün şartlarına uymaya çalışan bir yapıya sahip olduğu sonucunu verir (Suda, 1996).

Öğretim üyesi olarak görev yaptığı Stuttgart Teknik Üniversitesi'nde pek çok Türk öğrencisi olduğundan bahseder(Bonatz, 1950). İlk Türk öğrencisi Arif Hikmet Holtay'dır. 1931'de Sabri Oran ve 1934'de Mithat Yenen, mimarın öğrencisi olurlar. En son öğrencisi sağ kolu Hamit Kemali Söylemezoğlu diplomasını aldıktan sonra Bonatz'ın bürosunda iki yıl çalışır.

Tekrar Türkiye'ye gelmesi 1943 yılında Alman Mimarlığı'ndaki yeni gelişmeleri Türkiye'de tanıtmak üzere, "Yeni Alman Mimarisi" Sergisini getirmesiyle olmuştur. Bu sergi Almanya'da Nasyonal Sosyalizmin iktidara gelmesiyle meydana gelen değişimleri ve yeni

eğilimleri yansıtması bakımından önemlidir. Bu sergi Türk mimarlarını oldukça etkilemiştir. Sergi nedeniyle Güzel Sanatlar Akademisi'nde verilen konferanstaki şu sözleri onun mimari görüşünü net bir şekilde ortaya koyar;

"...Mimaride ananeden istifadenin ne dereceye kadar mecburi olduğu ve bunun ne dereceye kadar caiz bulunduğu meselesi her memleket için müşterek bir davadır. İklimler, milletler ve memleketler arasındaki farklara yok nazariyle bakan, mimariyi kolay öğrenebilir bir şema haline irca eden on beş yirmi senelik bir modernlikten sonra, her yerde yeniden gözler milli köklere çevrilmiş bulunuyor. Her yerin kendi öz toprağından nasıl bir kuvvetin fışkırdığı hissediliyor ve köksüzleşmenin acısı duyuluyor.

Şehirlerin her yerde basma kalıp şekilde inşa edilmesi mimari sanatının mevzu ve gayesi ile telif edilemez. Eğer Avrupa-Amerika'nın aksine bir çok milletler ve dillere ayrılmış bulunuyorsa bunu kültürün tenevvüündeki zenginlikle telafi ediyor. Bu tenevvüü ortadan kaldırmak demek, fakirleştirmek demek olur. Kendi öz kültürünü idrak milletçe kuvvetlenmek demektir ve bu binetice ananeye müncer olur.

Her milletin mümtaz kısmı; Taş ve tuğlanın sureti istimalini, taş ve tahta el işçiliği usullerini, halen mazide olduğu kadar lüzumlu olan çatı ve saçakla korunma gibi her zaman muteber ve kendi memleketine has olan tarzları yeniden elde etmeye çalışıyor (Bonatz,1943). (...)

Bonatz, 1943 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'ndan Türkiye'de çalışmak üzere davet alır ve ilk önce sadece danışman olarak çalışmak üzere teklifi kabul eder. 1944'de "Çanakkale Şehitler ve Meçhul Askerler Anıtı" için yarışma jüriliği yapar.

"2 Ağustos 1944'de Türkiye Almanya'yla diplomatik ilişkilerine son verdi. Bütün Almanlara elçilik tarafından hemen ülkelerine dönmeleri önerildi ve çoğu da buna uydu.(...) Türk yönetimi, özellikle doktor ve profesör olmak üzere, yalnızca az sayıda uzmanı himayesine aldı ve görevlerine izin verdi. Ben de bunlardan biriydim. Böylece burada kalmaya devam ettim.(...)

Tanrıya şükür bu savaş yalnızca kağıt üzerinde kaldı ve bizim durumumuzda hiçbir değişiklik olmadı. Benim için hoş bir formül bulmuşlardı: 'Sanatçı olarak siz dünyaya aitsiniz, bizim için düşman değilsiniz'. Alman tabiyetimle hiçbir engelle karşılaşmaksızın sık sık İstanbul'dan Ankara'ya geldim.(...)" (Bonatz,1950, çev:Kazmaoğlu, Mine). Bonatz bu sözleriyle zor savaş yıllarında Türkiye'de rahatça kalabilme nedenlerini açıklamıştır.

Türkiye’deki yapıları;

- Falih Rıfkı Evi
- Ankara Hava Terminali
- Erkek Sanat enstitüsü
- Milli Kütüphane
- Saraçoğlu Mahallesi
- Sirel Binası-Bebek
- Efes Oteli-İzmir
- İstanbul Taşkışla’nın Yeniden Düzenlenmesi

Mimar bir süre İTÜ Mimarlık Fakültesinde öğretim görevlisi olarak da çalışmıştır. Paul Bonatz mimarlık alanındaki kişisel tutumu nedeniyle en çok eleştirilen yabancı mimar olma özelliğine sahiptir. Şöhretin ve yüksek mevkideki idarecilerle olan ilişkilerinin verdiği güvenle bütün mimarlık işlerinde müdahale eden bir tavır takınması, kendisinden istenmeden projeler teklif etmesi Türk Mimarları tarafından protesto edilmesine ve Türk Yüksek Mimarlar Birliği’nin bu durumu engellemek için harekete geçmesine neden olmuştur (Suda, 1996).

Bonatz, dönemin milletvekili Falih Rıfkı Atay ile beraber İstanbul Valisi ve belediye başkanına bir belediye sarayı projesi yapmayı teklif etmiş ve valinin onayını alarak hazırladığı etüdü belediye başkanına teslim etmiştir. Ancak Yüksek Mimarlar Birliği’nin girişimleri sonucu iş mimara verilmemiş ve proje yarışması açılmıştır (Sayar, 1946). Bu konuda Şevki Balmumcu’nun (Balmumcu, 1946) da eleştirel bir makalesi bulunmaktadır (Ek 1).

6.6 Mimarlıkta Telif hakları İhlali ve Ankara Sergievi

Düşünce ürünlerinin etkin yöntemlerle korunması dünyada 1850’lerde başlayan bir süreç ile 1900’lerin başında gerçekleşmiştir.

Cumhuriyet Türkiye’inde düşünce ve sanat yaşamındaki son derece önemli düzenlemelerden biri de 1951 tarihinde çıkartılan 5846 sayılı “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu”dur ve etkisizdir. Bu kanun daha sonra 1983 yılında 2936 sayılı kanunla bazı ilave ve değişikliklere uğramıştır. Ancak 5846 sayılı yasanın temel maddeleri ve tanımlamasında değişiklik söz konusu değildir.

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nun hazırlanmasında, o zaman Türkiye’de bulunan Alman hukukçulardan Prof. Dr. Hirsch’in geniş katkılarının olduğu bilinir. Bu kanun, Türkiye’de ilk

defa, çok genel anlamıyla düşünce ürünlerine, sanat ürünlerine yani yaratıcılığa tanımlar getirmiştir. Yaratıcıları, yani “müellifler”in haklarını çağdaş anlayış çerçevesinde ve çok ileri bir görüşle hukukun korunması altına almıştır. Esas fikri itibarıyla kanun; yaratıcılığı özendiren, koruyan, sanat eserlerini tarif eden ve her türlü fikir ve sanat üretimini müelliflerin lehine üçüncü şahıslara karşı savunan bir yasadır. Sanat-yazın-düşünce dünyasına ikinci bir önemli katkısı da sanat ve fikir eserlerini geniş bir şekilde tanımlaması ve sınıflandırmasıdır. Bir üçüncü dikkate değer yenilik ise, yazarların ve çeşitli sanatların meslek birlikleri halinde örgütlenmesini öngörmesidir.

1951 kanunu, özellikle bu meslek birliklerinin yasa yayımlandıktan belli bir süre sonra kurulmaması nedeniyle kısmen uygulanabilmiştir. Özellikle organlarının gelişmesi, müzik, sinema başta olmak üzere sanatların yeni yaygınlaştırma yollarının kolaylaştırılması ve çoğalması, yasada zorunlu eklemeleri gerektirmiştir. 1983 yılında yapılan değişiklikten sonra, öngörülen Sanatçı Meslek Birlikleri devletin girişimi ile kurulmuştur (Katoğlu vd., 1990).

Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu 1994’te Gümrük Birliğine girilmesiyle doğan bazı zorunluluklar çerçevesinde bir ölçüde etkinleşir. Avrupa Birliği uyum sürecinin ve ABD’nin de desteklemesi ile 02.03.2001 günlü mükerrer Resmi Gazetede yayınlanan değişiklik ile uluslararası standartlara kavuşur. Mevzuat olarak yeterli ve hiçbir açığı olmayan yasanın uygulamaya geçmesi önem kazanmaktadır.*

5846 Sayılı Kanunun 1995’de değişen maddesi “Her çeşit mimarlık ve şehircilik tasarımlarını ve projelerini, maketlerini”, 4.maddesi ise “Estetik değer taşıyan mimarlık eserlerini” korumaktadır. Bu koruma ile, tasarımcı tescil ettirmeden önce dahi “Eser sahibi” sayılmaktadır. İzinsiz kullanım, değiştirilerek kullanım hallerinde, kullanımı durdurma, tazminat alma ve mahkum ettirme imkanları vardır.

Ayrılmaz bir bütün olan eseri birden fazla kişi yaratmış ise onları bir araya getiren “Eser sahibi” sayılmakta, işçi işveren ilişkisinde “Aksine yazılı anlaşma yok ise” işveren “Eser sahibi” sayılmaktadır (Özkoç, 2001).

Şevki Balmumcu’nun Elazığ sineması projesi Elazığ Belediyesi tarafından, aslına uygun olmadan, kubbe ve saçaklar eklenerek, tasarımın mimarın modern üslubu ihlal edilerek uygulandığı bilinmektedir. Ankara Sergievi’nin Opera Binasına dönüşümü de telif haklarına aykırıdır.

* Daha detaylı bilgi için bakınız; Yavuz., C., (1993), Türk Borçlar Hukuku Özel Hükümler, Cilt 2, İstanbul. Tekinay, S., (1993), Borçlar Hukuku Genel Hükümler, İstanbul.

Bu ihlallerin mimarlıkta üç türlü ortaya çıktığı gözlenir.

- Projenin aslına uymadan bir takım değişikliklerle, mimara sorulmadan uygulanması (Örnek:Elazığ Sineması-Şevki Balmumcu 1931).
- Teklif sonrası geri çevrilen ve bedeli ödenmeyen projenin daha sonradan aynen uygulanması (Örnek: Harran Üniversitesi Kampüsü-Baran İdil, Tamer Başbuğ, Hasan Özbay 1995)*.
- Uygulanmış bir eserin, başka bir işleve ve biçime, mimarın izni olmaksızın dönüştürülmesi (Örnek:Ankara Opera Binası-Paul Bonatz 1947).

* Harran Üniversitesi'nin kampüs inşası için proje hazırlayan 3 mimar; rektörün anlaşmayı feshedip kendi projelerini korsan firmaya yaptırdığını öne sürerek mahkemeye başvurdu. Mimarlar, 177 milyar 400 milyar lira maddi ve manevi tazminat talep etti. GAP İdaresi, Harran Üniversitesi Kampüsü'nde Ziraat Fakültesi, Mühendislik Fakültesi, Tıp Fakültesi, Fen Edebiyat Fakültesi, misafirhane, kafeterya ve lojman yapımı için 1995'te proje yarışması açtı. Yarışmayı, üniversitelerde öğretim üyesi olan Mimar Baran İdil, Tamer Başbuğ ve Hasan Özbay'ın ortak projesi kazandı. Proje uyarınca inşaatla başladıktan bir süre sonra Harran Üniversitesi'nde Yapı İşleri Daire Başkanı ve Rektör değişti. Yeni rektör, projeyi feshettiğini bildirdi, ancak proje aynen uygulanmaya devam etti. Durumu önce Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'e bildiren, daha sonra da YÖK Denetim Kurulu'nun harekete geçirilmesini isteyen 3 mimar, sonuç alamayınca mahkemeye başvurdu. Anadolu Üniversitesi'nde görevli Baran İdil, Dokuz Eylül Üniversitesi'nde görevli Tamer Başbuğ ve Gazi Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yapan Hasan Özbay, projelerinin feshedilmesiyle zarara uğratıldıklarını iddia ettiler.

"Yasalar çiğnendi"

İdil, Başbuğ ve Özbay'ın, Beyoğlu Nöbetçi Asliye Hukuk Mahkemesi'ne verdikleri dilekçede, "Proje sahiplerini dışlayıp, tüm yasa ve kuralları çiğneyerek ve haklı bir sebep göstermeksizin haklarını gaspeden, ticari itibarını zedeleyen, ağır manevi zarara uğratan, Fikir ve Sanat Eserleri Yasası'na aykırı davranarak müvekkile ait projeyi, son derece basiretsiz şekilde Türkiye Mimarlar Mühendisler Odası Başkanlığı'na (TMMOB) kayıtlı olmayan bir şirkete ihale eden Harran Üniversitesi Rektörlüğü aleyhine maddi-manevi toplam 177 milyar 400 milyon lira tazminatın faizleriyle birlikte ödenmesini talep ediyoruz" denildi.

Şu anda, inşaatın kaçak olarak devam ettiğini, bu durumu da Şanlıurfa Valiliği'ne bildirdiklerini kaydeden Baran İdil, bütün bu gelişmeler üzerine Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'i aradıklarını, Cumhurbaşkanı'nın da konuyu öğrendikten sonra YÖK'e talimat vererek, konunun araştırılmasını istediğini belirtti. Baran İdil, "Bu girişimlerimiz üzerine Harran Üniversitesi rektörü sözleşmeyi feshettiğini duyurdu. Konunun YÖK'ün denetim kuruluna intikalını istedik. Ama sonuç alamadık. En son olarak dava açmaya karar verdik" dedi. Mimarlar, Harran Üniversitesi için hazırladıkları projenin 1997 yılında gerçekleşen Belgrad Uluslararası Mimarlık Bienali'nde Türkiye'yi temsil eden 10 projeden biri olduğunu söylediler. İdil, "Bir süre sonra rektörün bizim projemizi Urfa'da korsan bir firmaya yaptırmak için anlaştığını öğrendik. Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu gereğince bu proje uygulanırken, bizim de başında olmamız ya da projemizin uygulanması için bizden izin alınması gerekiyordu" diye konuştu. (06.04.1998 Sabah Gazetesi)

7. 20.YÜZYIL MİMARLIK MİRASI KAVRAMI VE KRİTERLERİ

Son yıllarda mimari miras denince, geçmiş dönemlerden örneklerden yansıtması ile yetinilmektedir. 19.yüzyıla ait bir yapı, sanat ve estetik değerleri çok güçlü olmasa bile, dönemin kültürünü belgelediği için koruma altına alınmaktadır. 20.yüzyılın, bugüne dek tarihte görülmemiş bir yıkım ve yozlaşma yüzyılı olmasından kaynaklanan bir karmaşayı aşabilmek için UIA(Uluslararası Mimarlar Birliği), çözüm olarak önce ulusal kriterlerin belirlenmesi ilkesini geliştirir. Her ülkenin mimarları, geriye dönüp 20.yüzyılda ürettiklerine bakarak, gelecek kuşaklara kültürel sürekliliğin kazanımlarını aktarabilecek mimari ürünlerin hangilerini alabileceklerine dair kendi ulusal süreçlerine ve ulusal değerlerine göre, UIA'nın 2002'ye kadar belirleyeceği evrensel ölçütlere veri oluşturabilecek değerlendirmelerini de ihmal etmeden, mimari miras kriterlerini saptayacaklardır. Türkiye Mimarlar Odası, ilk hazırlıklar için 2000 yılında üç önemli atılımda bulunmuştur. Birincisi, UIA'ya başvurarak bu konudaki uluslararası katılımı başlatılan çalışmalara ortak olmaktır ve kabul edilmiştir. Böylece UIA düzeyindeki gelişmelerden de haberdar olunması sağlanır. İkincisi DPT'nin yürüttüğü 8. Beş Yıllık Kalkınma Planı (2001-2005) hazırlık komisyonlarına konuyu taşıyarak Kültür Özel İhtisas Komisyonu'nun Kültür Varlıklarının korunması başlıklı alt komisyon raporunda "20.Yüzyıl Mimari Mirası'nın Koruma Kapsamına Alınması" hedefine de yer verilmesine katkıda bulunur. Böylece DPT-8 Plan'ın söz konusu alt raporundaki 1.3.14.madde olarak UNESCO öncülüğünde başlatılan Docomomo adı altında somutlaştırılan, Türkiye'nin de taraf olarak onayladığı ve imzaladığı, Avrupa Konseyi'nin 7 Şubat 1991 tarihli (Strasburg) "20.yy. Mimarlık Mirasının Korunması Hakkındaki Tavsiye Kararı'na uygun olarak ülkemizdeki 20.yy. mimarlık mirasının korunması için kültür varlıkları mevzuatımızda gerekli değişiklikler yapılmalıdır" önerisi yer alır. Üçüncü girişim olarak ise her yıl mayıs ayında Bursa'daki Mimarlar Odası Şubesinde düzenlenen "Uluslararası Yapı Yaşam Fuarı ve Kongresi'nin 2001 yılı teması da "20. Yüzyıl Mimari Mirasının Belirlenmesinde Ulusal ve Evrensel Kriterler" şeklinde saptanmıştır. Rant ekonomisine hizmet veren tekdüze ve kişisiz yapılaşmanın giderek yaygınlaştığı bu dönemde, mimari işlevsel ve estetik kaygıları yerine getiren ve 21. yüzyıla esin kaynağı olarak aktarılacak her yapı "mimari miras" niteliğindedir. 20. yüzyılda, daha önceki çağlarda görülmemiş düzeyde bir tarihsel miras yok oluşu ve kentsel tahribatlar yaşanmıştır. Buna sadece savaşlar değil, göçe ve arazi talanına dayalı kentsel yığılmalar da neden olmuştur. Bu süreçte insanlık hızla geçmiş kültür birikimlerinden yoksun kalırken, kimliksiz bir mimari ortaya çıkmıştır. Bir başka örnek olarak da hızlı ve yoksul kentleşme sürecinde "ucuz, ekonomik ama kimlikli" konut ve barınma

projelerinin de 20. yüzyıl mimarlık mirası sayılabileceğine yönelik değerlendirmeler vardır. Tarihsel yapıların korunmasında 20. yüzyıl teknolojisini uyumlu ve saygılı biçimlerde kullanan çağdaş restorasyon örnekleri, ya da mimari özgürlük ile çevreye bağımlılığın usta ve özgün tasarımını başarmış kimi iz bırakan uygulamalar da bu bağlamda yer alabilir (Ekinci, 2001).

Türk Mimarlık Tarihinin önemli sorunlarından biri “yabancı mimar tercihi”dir. 1933’de Ankara Sergievi’nin, yabancı mimarlara karşı büyük bir başarı sonucu bir Türk mimar tarafından yapılması, o zamanlar gurur verici bir olay olarak anılsa da 1948’de aynı yapı yabancı bir mimar tarafından Opera binasına dönüştürülmüş ve zafer bir yenilgiyle sonuçlanmıştır. Bu nedenle 6. bölümde detaylı incelenen Ankara Sergievi’nin(Opera Binası),

- Yabancı mimarların tercih edildiği bir dönemde bir Türk mimar tarafından yapılması,
- Cumhuriyet dönemi ilk modern yapılardan biri olması,
- Kemalist Devrim ilkelerini taşıması,
- Bina programında, halkın sosyal yapısını yüceltecek farklı hizmetleri içeren işlevlerin ilk kez yer alması,
- Binanın 1947’de, modern kimliğinin geleneksel ekleme ve çıkarımlarla bozulması ile mimarlık telif hakkı ihlaline konu olması,

20. yüzyıl mimarlık mirası olduğunun göstergesidir.

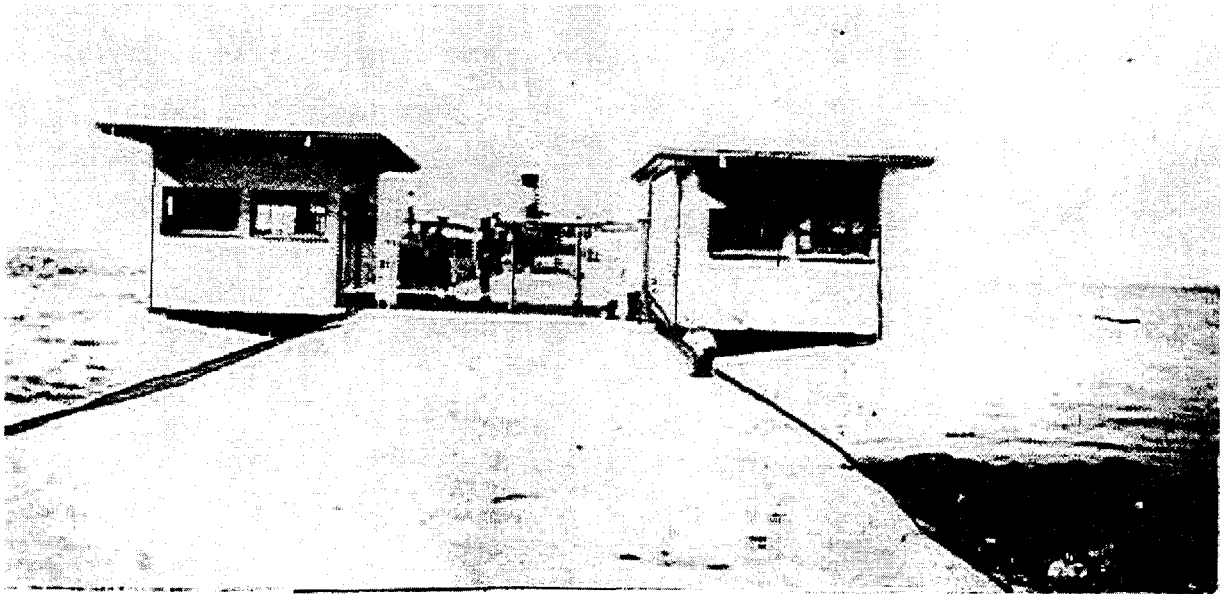
8. BALMUMCU’NUN DİĞER YAPITLARI

Yüksek mimar Şevki Balmumcu çok eser vermemekle birlikte aşağıda sıraladığımız projelerde adı geçmektedir. Ancak bunların dışında, kesin bir bilgi edinilemeyen fakat bahsi geçtiğinden (Önal, 2001) belirtilmesi gereken, Erenköy Ziraat Bankası lojman projeleri, Ev projeleri (Ek 2) ve bir mezarlık projesi yapmıştır. Mezarlık projesi ile, Mimar dergisinde yayınlanan, mimari düşüncelerini içeren “T” ve “II” başlıklı makalelerinde karşılaşmıştır (Ek 1).

8.1 Uygulanmış Eserleri

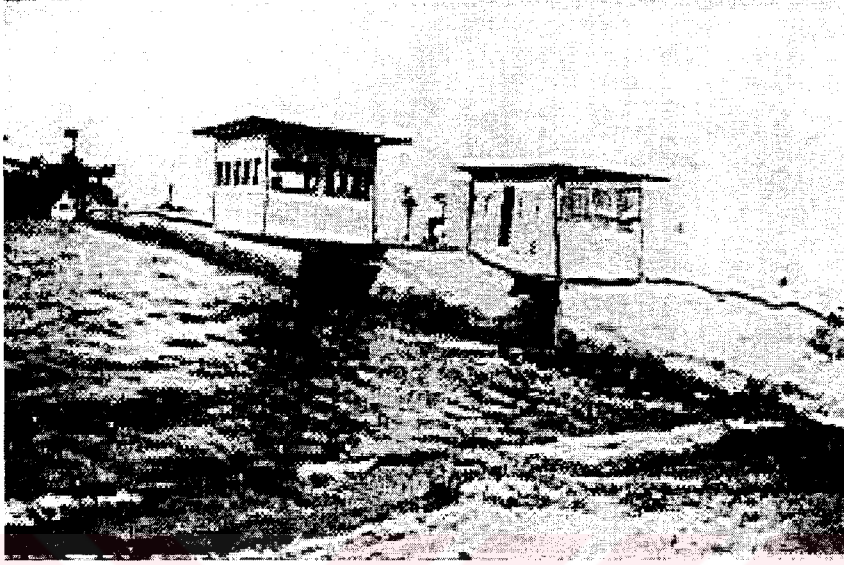
8.1.1 Yalova İskelesi Bilet Gişesi 1931

Yalova’nın mevcut taş iskelesi ancak beş metre genişliğinde olduğundan bunun üzerine istenilen bilet alma ve geçici bekleme odalarının iskele üzerinde yer işgal etmemeleri için bunlar şekilde görüldüğü gibi iki yanda askıda yapılmıştır. 12 metre tülünde üç betonarme kiriş iskeleye gömülerek ve iki yanda üçer buçuk metrelik konsollar teşkil ederek odaların iskele sathili bir seviyede olan betonarme döşemelerini taşımaktadır. Bilet alma ve geçici bekleme yerleri ahşaptır. Üstleri Ruberoit kaplıdır. Odaların cephelerindeki şerit pencereler her noktadan her tarafı görmeye müsaittir. Döşeme de ahşap kaplıdır (Mimar, 1931c).



Şekil 8.1 Yalova iskelesi bilet gişesi (Mimar, 1931a).

Mimarın bu, dönemine göre oldukça ilginç konsol yapısını, Yalova Kaplıcası onarım işinde Akay İşletmesi'nde çalıştığı yıllarda yaptığı sanılmaktadır. Bugün bina yıkılmıştır.



Şekil 8.2 Yalova iskelesi bilet gişesi (Mimar, 1931c).

8.1.2 Elazığ Belediye Sineması 1931

Elaziz (Elazığ) Belediyesi'nin açtığı bu yarışmada Şevki Balmumcu'nun projesi birinciliği kazanmıştır.

“Bina bir memur kulübü ile icabında küçük temsilleri için sahne tertibatı olan sinemadan ibarettir. Arsanın iki cephesinde dükkanlar yapılacaktır. Giriş ve çıkış için ayrı tertibat yapılmıştır. Binanın inşaatına yakında başlanacaktır. İnşaat bittiğinde zaman fotoğraflarıyla birlikte bina hakkında daha fazla izahat vereceğiz.

Kıymetli Elaziz(Elazığ) belediye reisinden bu güzel projenin aynen tatbiki için inşaatın heyeti feniyesi olan ciddi bir şirkete ihalesini ve belediye namına bir mimar tarafından iyi kontrol ettirilmesini ihmal etmiyeceğini kuvvetle umarız” (Balmumcu, 1931a).

Bu umudun gerçekleşmeyerek, projenin Balmumcu'nun kendisine sorulmadan yapılan kubbe ve saçak benzeri bir takım eklemelerle uygulanmış olduğunu ve bu duruma mimarın hayret içinde kalarak çok üzüldüğünü, mimarın, Mimar (1932) dergisindeki makalesi belgelemektedir;

“Geçen sene Elaziz Belediyesi diğer vilayetlere örnek olabilecek bir teşebbüste bulundu. Vilayette yapılacak bir sinema binası için 25-30 bin lira ayırdı ve İstanbul Güzel san’atlar akademisi ve birliği vasitasile bir de proje konkuru açtı. Vasi bir arsa buna mukabil yalnız sinema salonunun dört taş duvarının inşasına kafi gelmiyen bir para..

Güzel san’atlar birliği mimari kısmı ile Elaziz belediyesi arasında uzun muhabereleler cereyan etti ve nihayet mutabakat hasıl oldu 25-30 bin lira ile inşası mümkün kısım yapılacak diğer aksam bilahara itmam edilecekti.

Güzel san’atlar birliği, sırf memlekette proje konkurlarının tevali ve inkişafı mülahazasile, bu maddelere istinaden konkuru ilan eyledi ve meslektaşların kısmı azamını çekindiren bu maddeler karşısında gene sırf Elaziz belediyesinin noksan fakat güzel fikrini akim bırakmamak kaygusile iki üç arkadaş bu konkura iştirak ettik. Neticede yoklukta birinciliği bizim kroki aldı. Bunun üzerinden de esas projeler yapıldı.

Kabul olunan bu projemize nazaran binanın göbeğini teşkil eden sinema salonunun tek kat olarak inşası birinci partiyi ve bilahara binanın iki caddeye cephesini teşkil edecek mağaza kısımları ile balkon ve ikinci katların inşası ikinci partiyi teşkil ediyordu. Bina ancak bu ikinci partinin de ikmalinden sonra bitmiş sayılabilecekti.

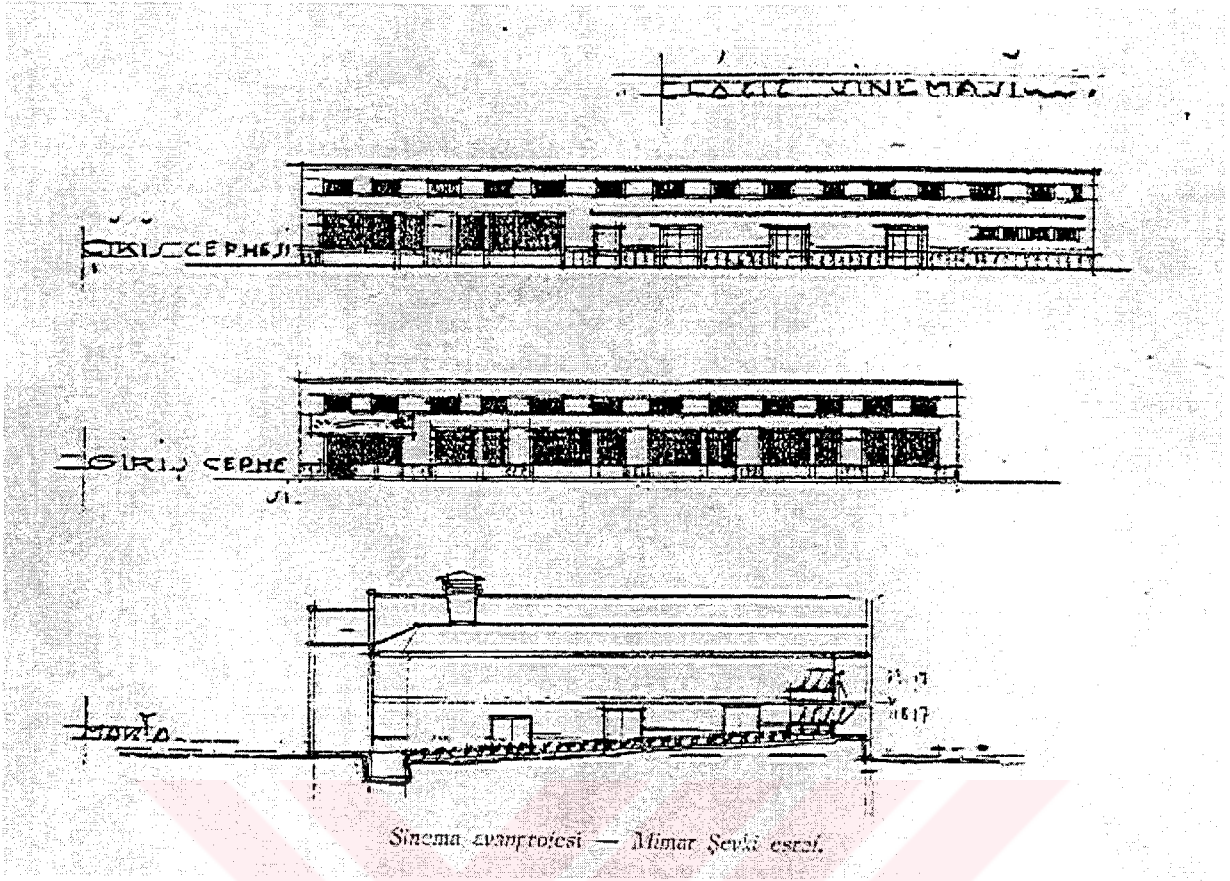
Bu defa haber aldığımıza göre, inşası hitama eren birinci parti projeye nazaran hayli değişikliklere uğratılmış kubbeler, kemerler, saçaklar...İlavesi muvafık görülerek o tarzda inşa edilmiş. Bu haberi işitince evvela: Fuzili olarak kubbeler, saçaklar da ilave edecek kadar parası olan belediyenin bu parayı evvelce zikrederek daha yerinde ve yolunda kullandırmadığına ayrı

Saniyen: Yarın inşası zaruri olan ikinci partinin esnasında bu ilave ve muzur aksamın ne olacağı ayrı

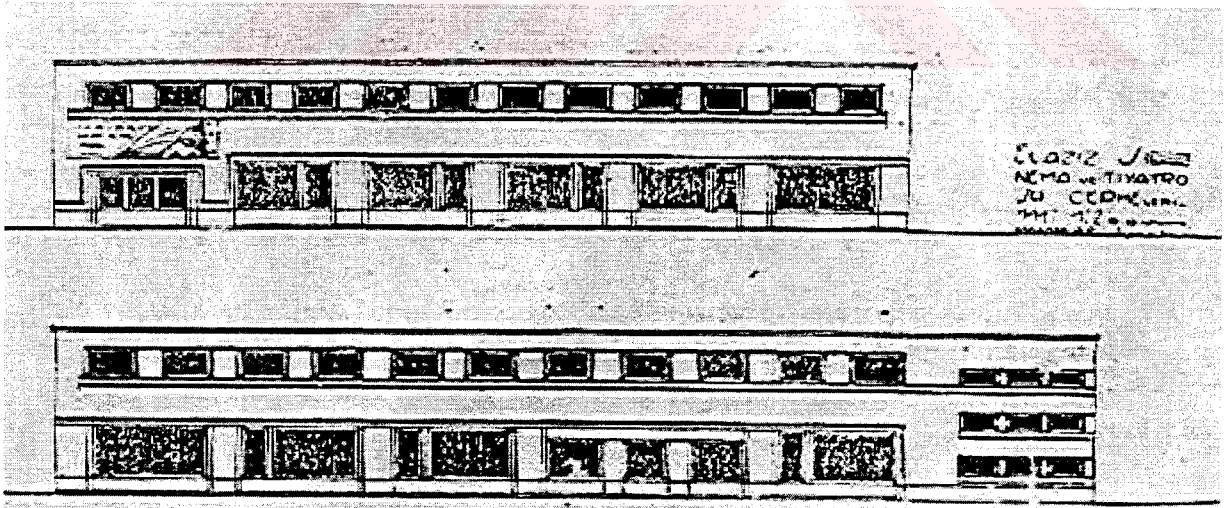
Salisen: Bir projede yapılacak tadilat veya tebeddülâtın icrasında projenin sahibi olan mimara danışılmamasına ayrı hayret ettim.

Ve bu hayretlerden daha büyük bir teessürle bir belediye tarafından projeciliğe vurulan darbeden müteessif oldum”(Balmumcu, 1932)

Daha sonraki sayılarda binanın fotoğraflarına rastlanamamıştır. Ancak bina inşa edilmiş fakat günümüze ulaşamamıştır(Önal, 2001).



Şekil 8.4 Elazığ Belediye Sineması cephe ve kesit (Galip, 1931).



Şekil 8.5 Elazığ Belediye Sineması cepheleri (Balmumcu, 1931a).

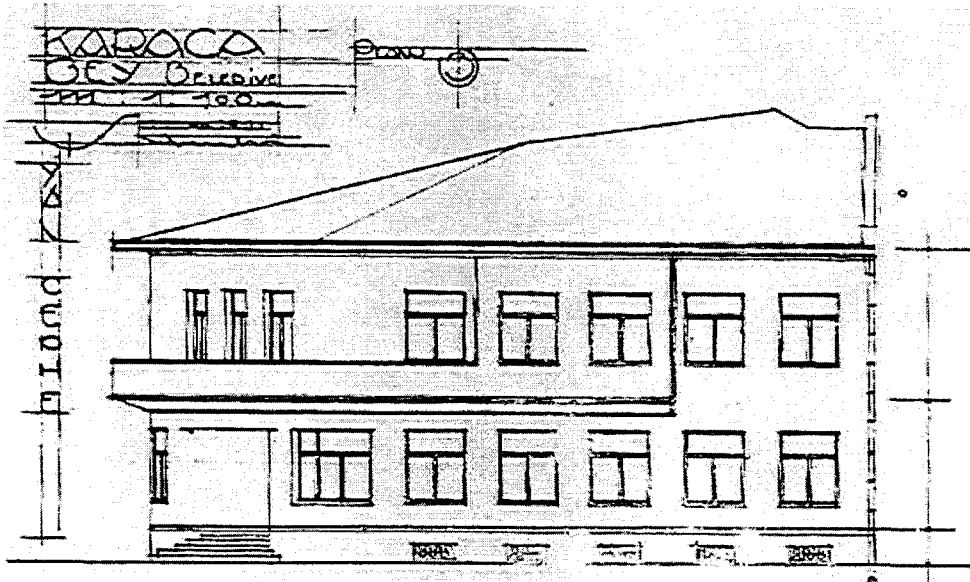
8.1.3 Karacabey Belediye Binası

“Bursa’nın Karacabey ilçesi ve Elazığ vilayeti olmak üzere, iki şehir belediyesi, çevrelerinde mimar bulunmasına rağmen, maddi manevi bir takım fedakarlıklara katlanarak bize müracaat ettiler. Ayrıca Sanayi ve Maadin Bankası tarafından da bu yolda bir destek geldi.

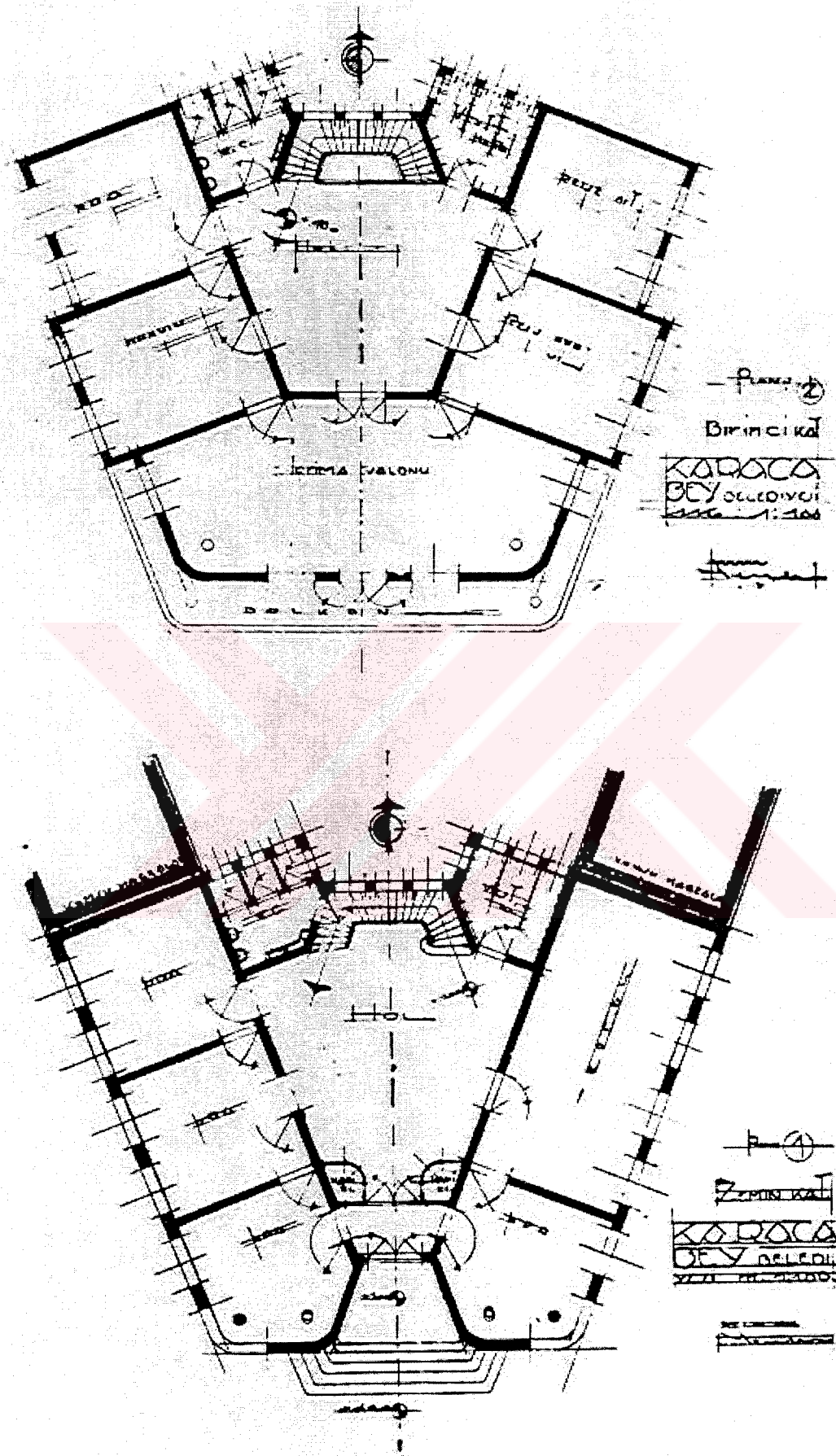
Memleketimizde son zamanlar zarfında nasılsa ihmale uğramış bulunan sanatımızın bugünkü sahipleri, bizler, muhitin peyderpey meydana gelmekte olan teyakkuz ve intibahını devam edici bir ilgiyle takip etmekte ve onun kemali için hiç bir fedakarlıktan geri kalmama azminde bulunuyoruz.

Arsa iki önemli yolun birleştiği noktada bulunması, giriş cephesinin uzunluğu ve arka kısmından da aydınlığa mücadele vermesi itibarile dikkate değerdir. Bodrum kat dolayısıyla tretuvardan bir metre yükselerek zemin katına dahil oluyoruz. Sırası ile tambur, müracaat odaları, , kapıcı, hol, muamelat odaları ve salonu. Hademe ve vestiyer için bir kısım helalar. Üst kat: hol, toplantı salonu, reis, intizar, muavin ve kitabet odalarıyla aşağıdaki gibi aynı servis ve tuvalet kısımları. İnşa malzememiz mahalli taş, tuğla, döşemeler betonarme, çatıyı ahşap yapıyoruz. Keşif bedeli on beş bin kûsür lira”(Balmumcu, 1931b).

Şevki Balmumcu’nun Mimar Şevki Eşref(Eşref babasının adıdır) adıyla ve kendi yorumuyla yayınlanan bu yapısı onun, ender kırma çatılı yapılarından. Yapı yine sadeliği ve betonarme malzemesiyle öne çıkmıştır. Yapının bugün ayakta olup olmadığına dair bir bilgi bulunamamıştır.



Şekil 8.6 Karacabey Belediye Binası ön cephe (Balmumcu, 1931b).



Şekil 8.7 Karacabey Belediye Binası ön cephe (Balmumcu, 1931b).

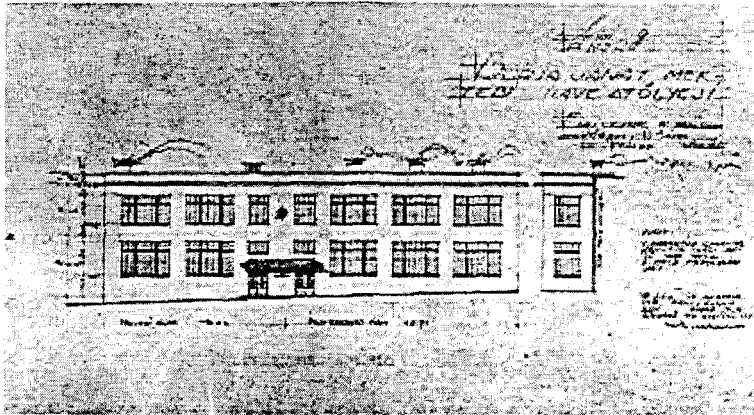
8.1.4 Bursa Sanat Mektebi Demircilik Atölyesi

Bu proje mevcut bir binaya yeniden ilave edilen iki katlı bir atölyeye aittir. Mimar Nedim’le yapılan ortak bir çalışmanın ürünüdür.

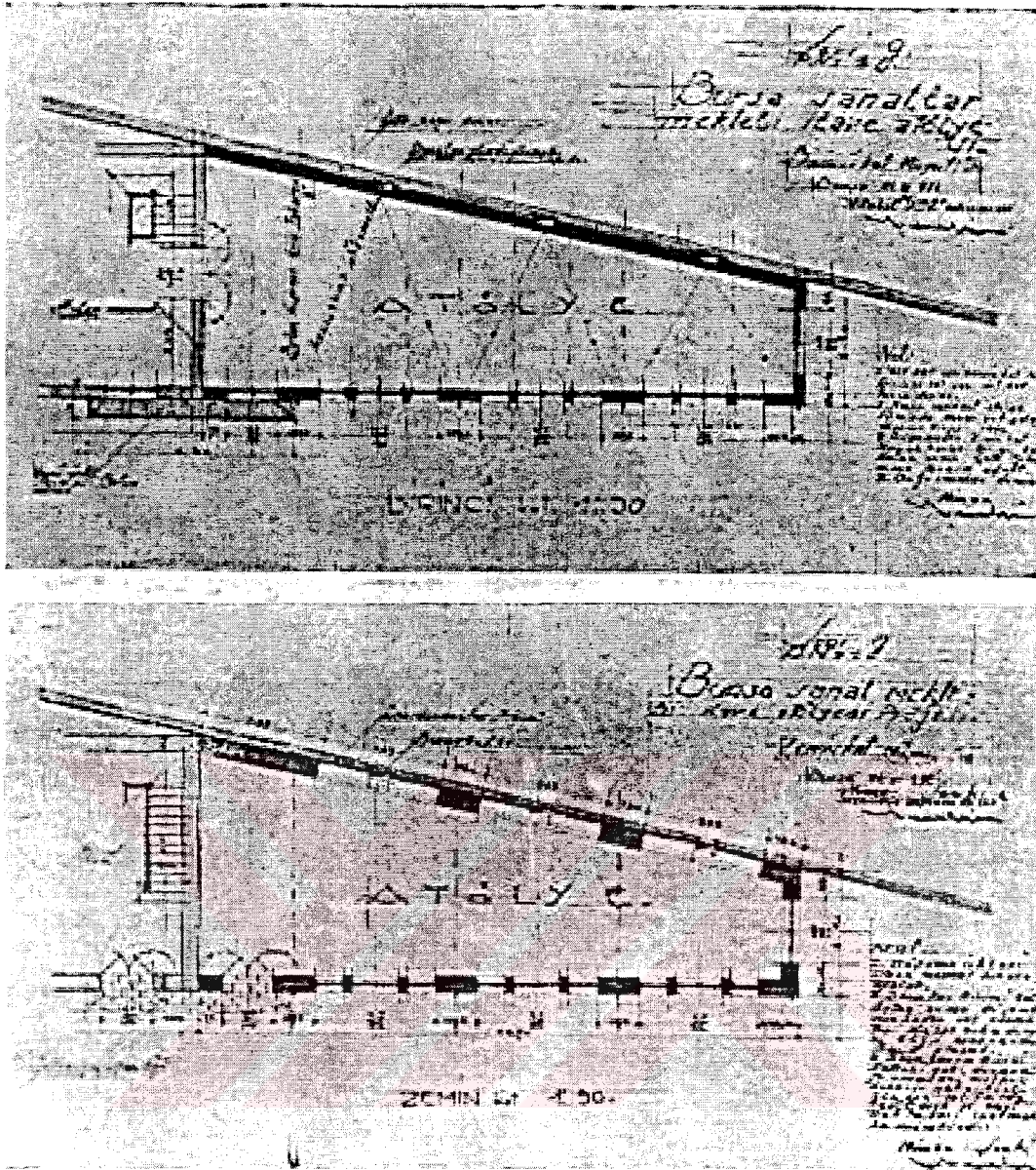
“Arka kısım 1.50 metre genişliğinde ve binamızın iki katı irtifainca yükselen eski bir kale duvardır. VE mevcut on beş metrelik yeni kısım esas metal istikametine amuden uzanmaktadır. Gerek metalin görünmesi gerek o muhitteki binaların ve eski kısmın esas itikametleri ve kale duvarının vaziyeti atölyenin ancak bir şibih münharif olmasını icap ettirmiştir. Bu atölyede alt katta gösterilen baca mahallerinin mihverine 6.90x1.60 ebadında iki demir ocağı yerleştirilecektir. Üçüncü baca vantilasyona hizmet edecektir. Alt kat taş, üst kat tuğla duvardır. VE alt katta azami derecede yer kazanmış olmak için kale duvarından istifade edilerek arka kısım kargir kayalara oturtulmuştur. Ve bu ayakların yekdiğerine olan mesafelerinde 1.60’lık ocak tarafından talebenin serbestçe çalışabilmeleri düşünülmüştür. Alt kat zemini toprak, birinci ve teras döşemeleri betonarme, çatı setriyesi asfalttır.

Bu iş haddi zatında (Mimar)ın sütunlarında yer bulamayacak kadar basittir. Yegane şayan noktasını eski kısım la yeni kısmın tek bir bina tesirini ifade edilmesinde buluyoruz (Şevki ve Nedim, 1932).

Bina bugün yıkılmıştır.



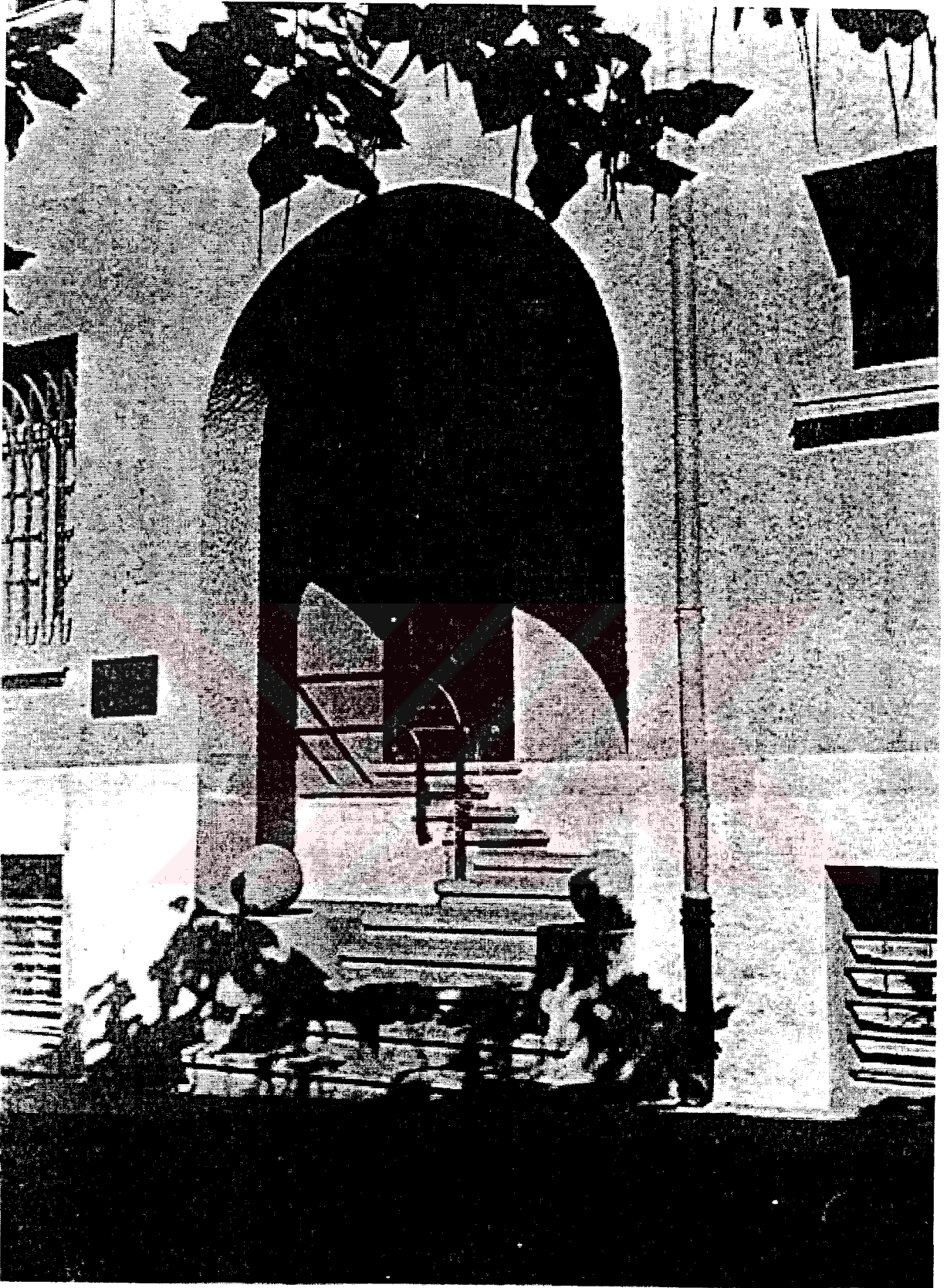
Şekil 8.8 Bursa Sanat Mektebi Demircilik Atölyesi ön cephe (Şevki ve Nedim, 1932).



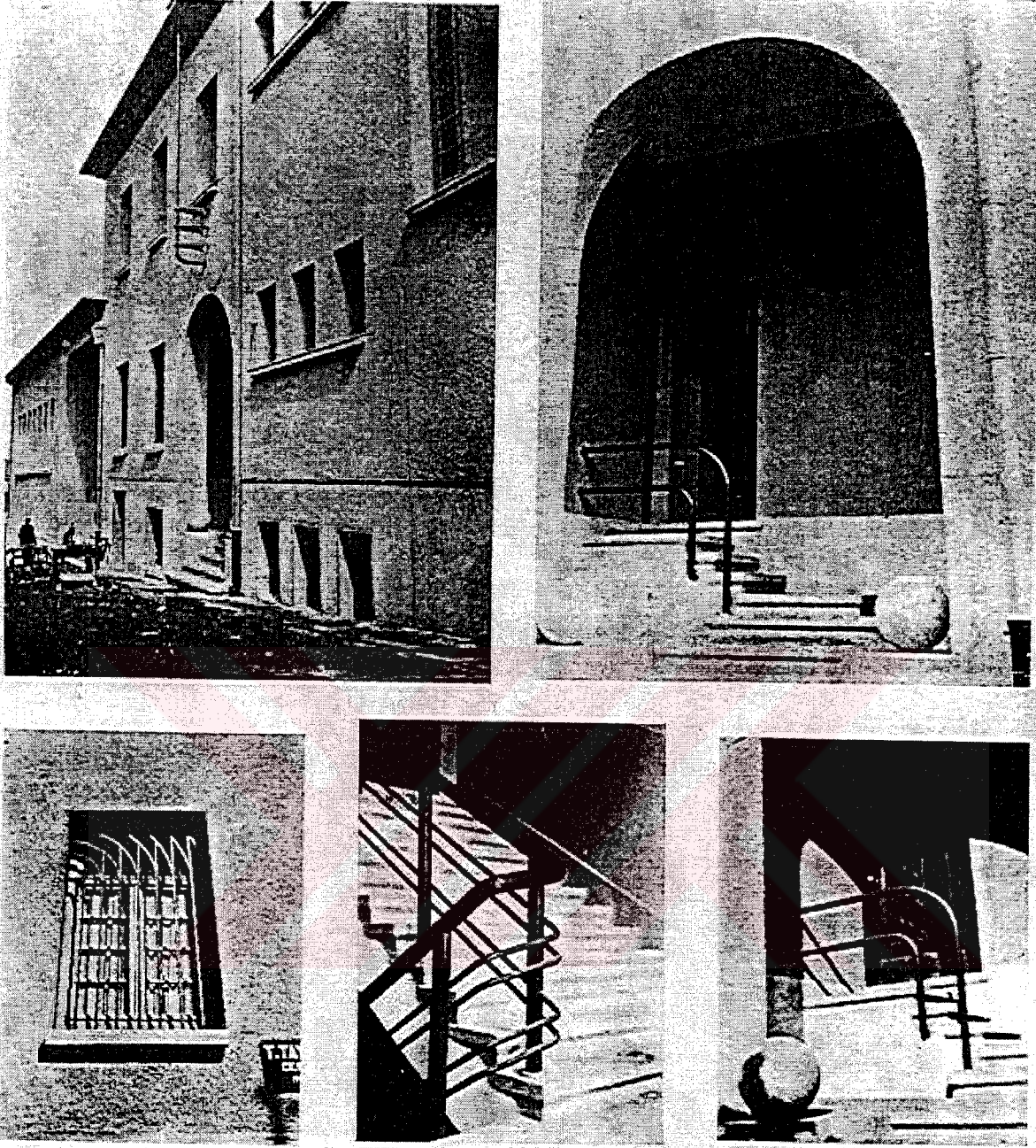
Şekil 8.9 Karacabey Belediye Binası planlar (Balmumcu, 1931b).

8.1.5 Bursa Tayyare Sinema ve Büro Binası 1932

Binanın mimarı, açılan yarışmada birincilik ödülü kazanan Arif Hikmet Koyunoğlu'dur. Ancak uygulama sırasında Türk Tayyare Cemiyeti ve Koyunoğlu arasında bir anlaşmazlık çıkar ve Koyunoğlu uygulamayı bırakır (Kuruyazıcı, 2001). Türk Tayyare Cemiyeti tarafından görevlendirildiği tahmin edilen Şevki Balmumcu halen ayakta olan yapının uygulama projelerini çizmiş, uygulama kontrolü ise mimar Bedri tarafından yapılmıştır. Mimar dergisinde bu bilgilerin ve fotoğrafların yanı sıra başka bir bilgi yer almamıştır (Mimar, 1932b).



Şekil 8.10 Bursa Tayyare Sinema ve Büro Binası detayları (Mimar, 1932).



Şekil 8.11 Bursa Tayyare Sinema ve Büro Binası detayları (Mimar, 1932).

8.1.6 Konya Halkevi

Şevki Balmumcu'nun Konya Halkevi'ni yaptığı bilgisi, Maruf Önal(2001) ile Koloğlu(2001)'undan sözlü elde edilmiştir. Ne Arkitekt dergilerinde ne de başka bir yayında her hangi bir belgeye rastlanamamıştır. Yeşilkaya'nın(1999) kitabında "Konya Halkevi kesin

olarak bilinmemektedir” denmekte ve bazı isimler üzerinde tahminde bulunulmaktadır. Halkevi’nin bugünkü hali Şekil 8.12’de görüldüğü gibidir.

Önal(2001), bu projeyi Balmumcu’nun Şişli’deki evinde, Vasili Vingas’la beraber çizdiğini söyler. Toplantı odası iç perspektifini ise Önal çizmiştir. Ancak Balmumcu ekonomik sıkıntı nedeniyle Maruf Önal’ın ücretini verememiş karşılığında Martin Elsaesser’in imzalı bir kitabını hediye etmiştir.*



Şekil 8.12 Konya Halkevi bugünkü durumu (Yeşilkaya arşivi).

8.2 Yarışma Projeleri

Balmumcu’nun katıldığı yarışmalar ve dereceleri listesi aşağıdaki gibidir;

- Elazığ Belediyesi Sineması Ulusal Proje Yarışması 1931-*Birincilik*
- Ankara Sergievi Uluslararası Proje Yarışması 1933-*Birincilik*
- Sümerbank Binası Uluslararası Proje Yarışması 1934-*Dördüncülük*
- Tokat Atatürk Anıtı Kaidesi Ulusal Proje Yarışması1 935-*Birincilik*
- Terzili Kaplıcası, Otel Ulusal Proje Yarışması1935-*Birincilik*
- Ankara Kapalı Havuz, Sinema ve Büro Binası Ulusal Proje Yarışması 1936-*Birincilik*

* Bugün bu kitap Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Kitaplığındadır.

- Samsun Halkevi Ulusal Proje Yarışması 1937-*İkincilik*
- İstanbul Limanı Galata Yolcu Salonu Uluslararası Proje Yarışması 1937-*İkincilik*
- Çanakkale Zafer ve Meçhul Asker Abidesi Uluslararası Proje Yarışması 1944-*Derece alınmamış*

8.2.1 Sümerbank Binası Uluslararası Proje Yarışması 1934

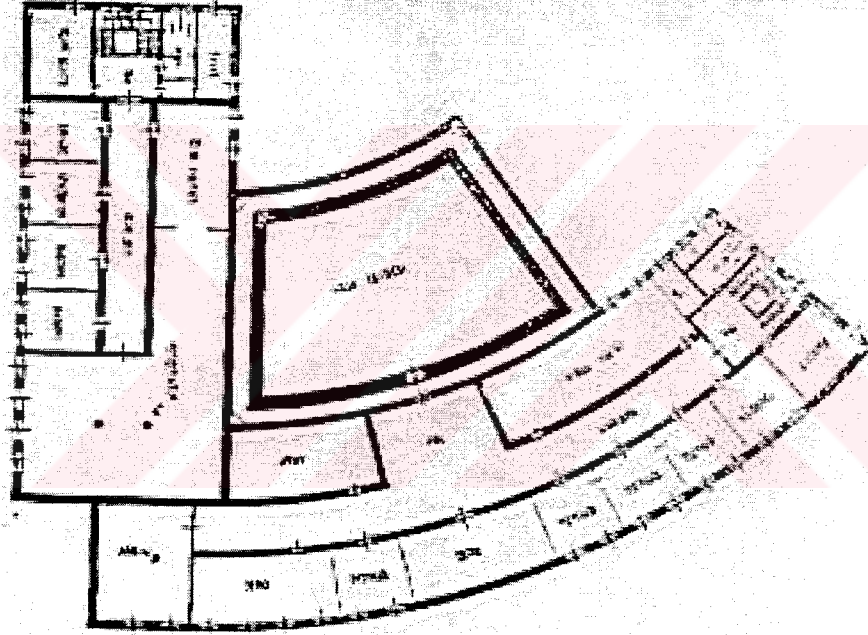
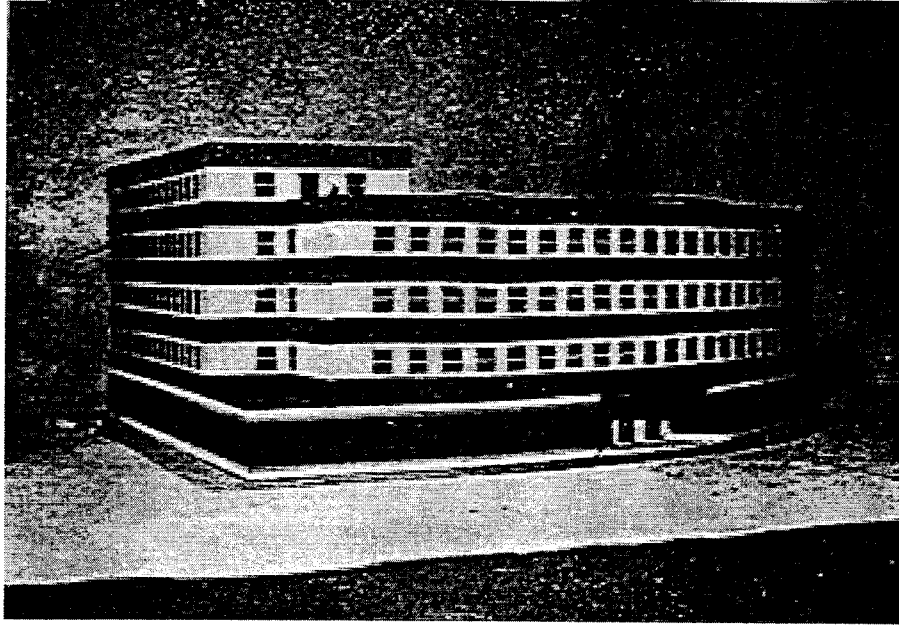
Yarışma, Sümerbank tarafından Ankara'da Cumhuriyet alanına yapılması düşünülen genel müdürlük binası için proje temini amacıyla açılmıştır (Arkitekt, 1935a).

Jüri heyeti;

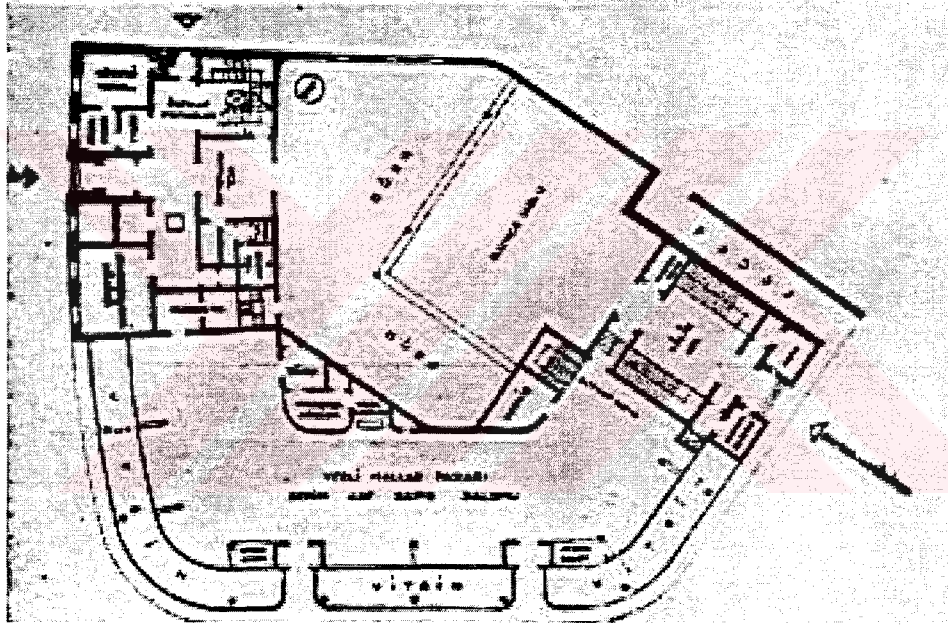
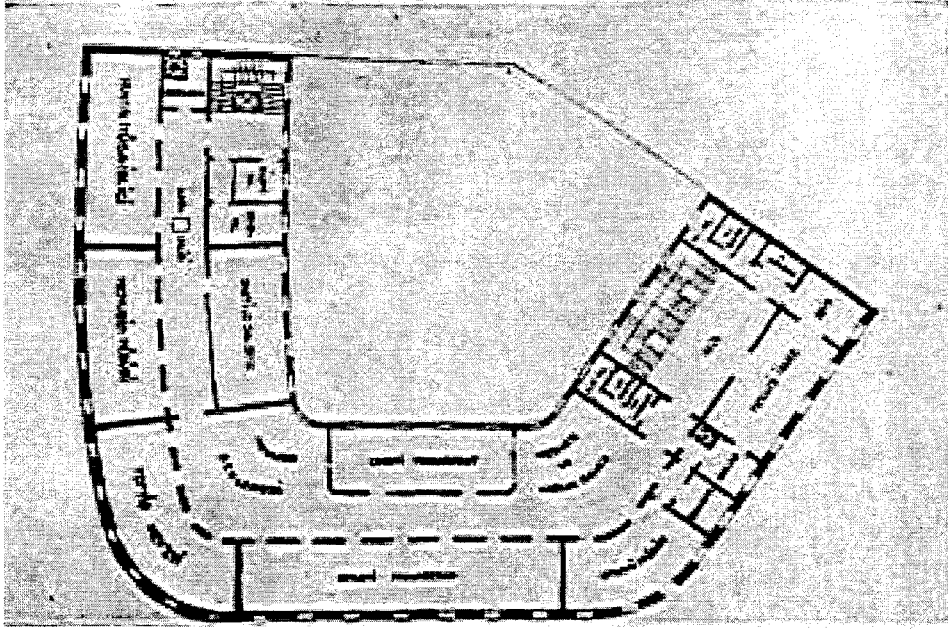
- Sümerbank İnşaat Servisi Şefi Bay Reşat,
- Ankara şehri İmar Müdürü Mimar Semih Rüstem,
- Mühendis Cemal,
- Mimar Asım Kömürcüoğlu, Türk Mimarlar Birliği Murahhası
- Mimar Zühtü, Güzel Sanatlar Birliği Mimarlık Şubesi Murahhası

Dereceler;

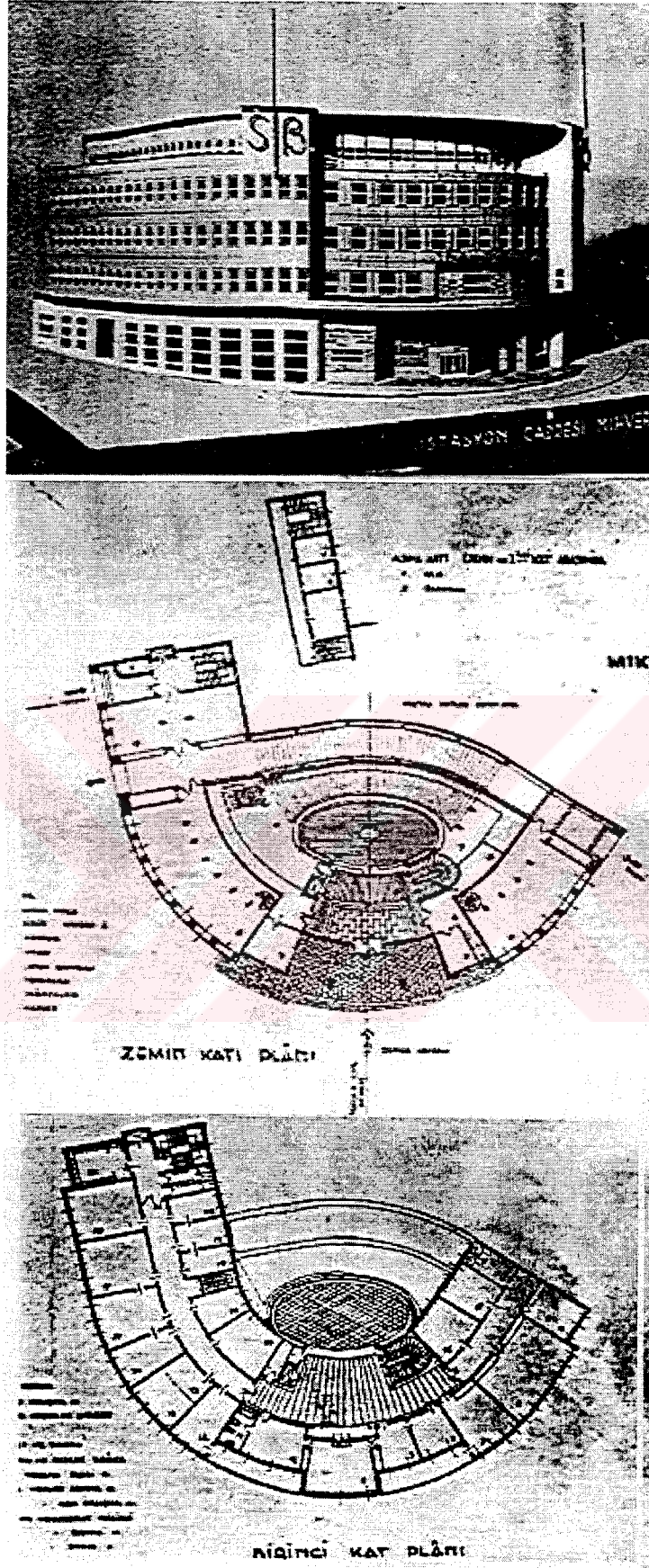
1. Seyfi Arkan (Yerli Malı Rumuzlu)
2. Prof. Breuhaus
3. S.B.
4. Mimar Şevki
5. Mimar Hüsnü



Şekil 8.13 Sümerbank Binası Seyfi Arkan'ın birinci gelen projesi (Arkitekt, 1935a).



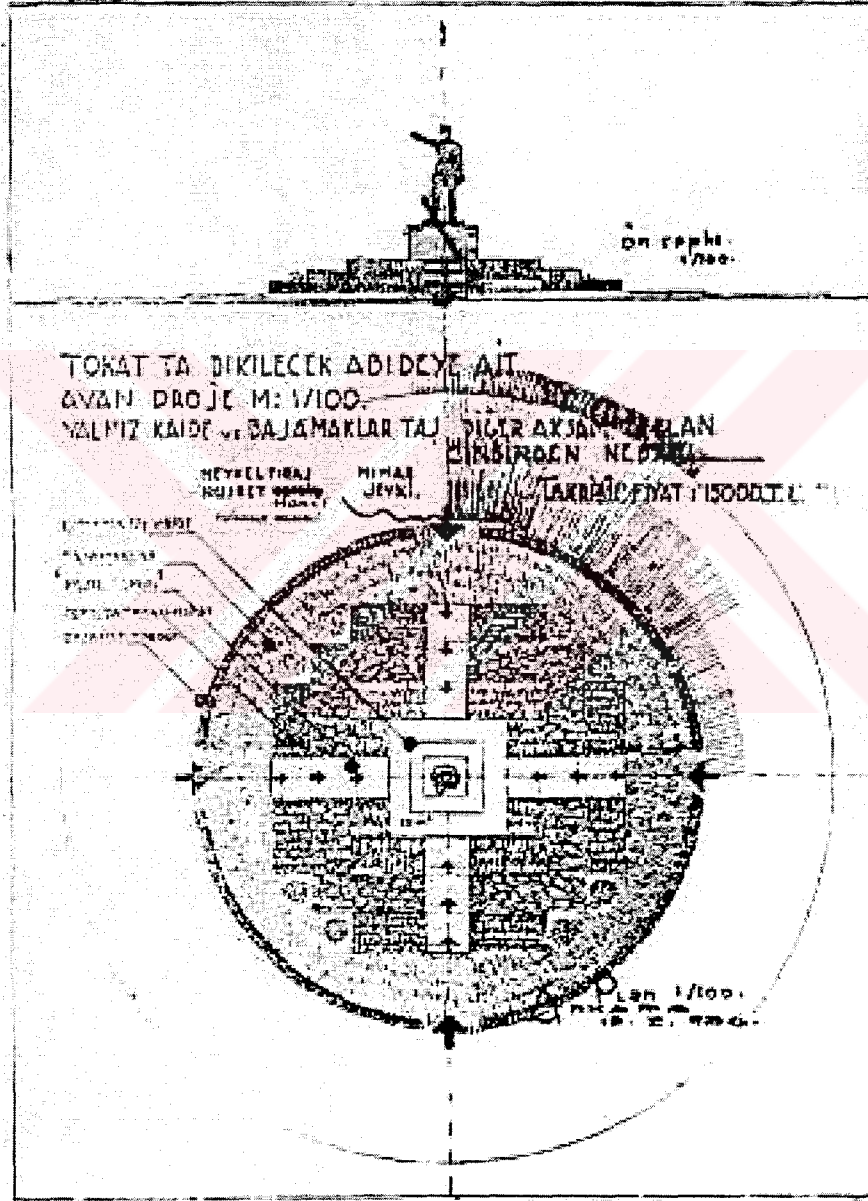
Şekil 8.14 Sümerbank Binası Şevki Balmumcu'nun dördüncü gelen projesi (Arkitekt, 1935a).



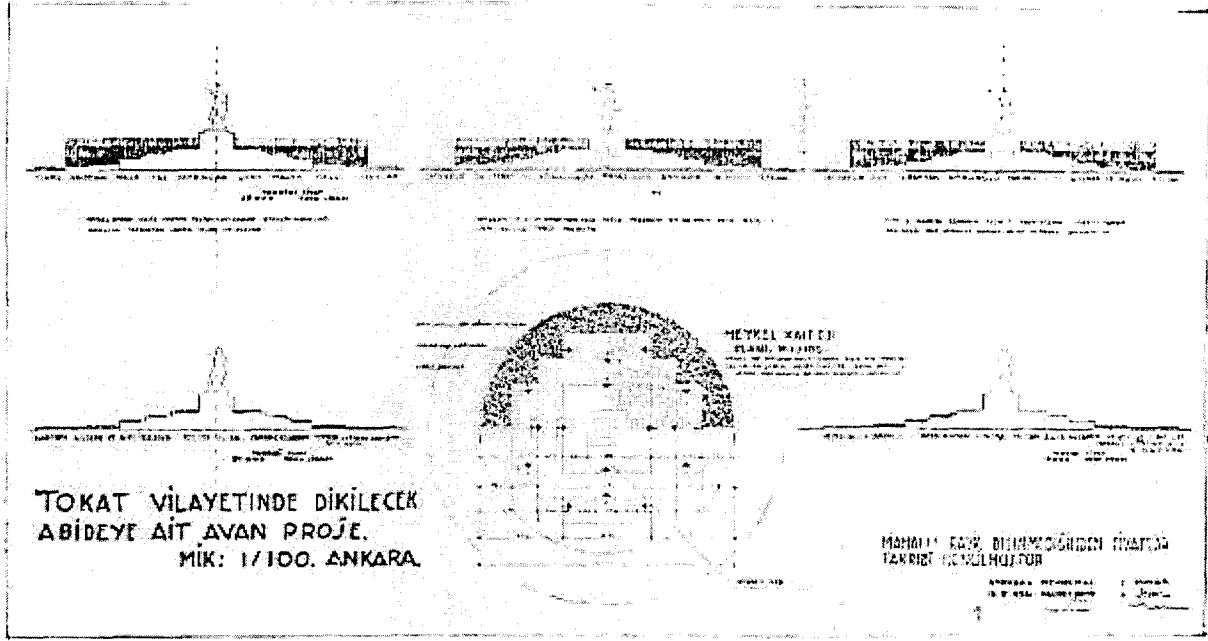
Şekil 8.15 Sümerbank Binası Sedat Hakkı Eldem'in projesi (Arkitekt, 1935a).

8.2.2 Tokat Atatürk Anıtı Kaidesi Ulusal Proje Yarışması 1934

Tokat Vilayeti Gazi heykeli için açılan müsabakaya beş muhtelif eskiz gönderilmiş ve bunların arasından heykeltıraş Nusret Hakkı'nın eskizi tercih edilmiştir. Heykel, üç buçuk metre irtifada ve bronzdandır. Heykel kaidesiyle birlikte 29 Teşrin evvel Cumhuriyet bayramına yetiştirilecektir. Heykelin mimari kısmı mimar Şevki tarafından yapılmıştır (Arkitekt, 1934).



Şekil 8.16 Tokat Atatürk Anıtı Kaidesi (Arkitekt, 1934).



Şekil 8.17 Tokat Atatürk Anıtı Kaidesi (Arkitekt, 1934).

8.2.3 Terzili Kaplıcası, Otel Ulusal Proje Yarışması 1935

Yozgat Valiliği Terzili’de yapılacak kaplıca oteli projesini yarışmaya açmış ve 8 eser arasından, Nafia Bakanlığı’nda toplanan jüri, Mimar Abidin Mortaş ve Şevki Balmumcu’nun beraber yaptıkları iki tipten birini birinci seçmiştir. Arkitekt Dergisi 1935 Yılığında bu iki tipten birini yayınlamış, diğer önerinin çizimlerinin asılları yarışmaya gönderildiğinden bu yayında yer alamamıştır.

Projenin izah notu aşağıdaki gibidir,

Vaziyet planına göre bu otele köy istikametinden gelineceği düşünülmüş gerek manzara gerek hava ve güneş gözetilerek binanın yüzü hattı içtimaa doğru çevrilmiştir. Umumi tesir itibarile muhit ve tabiata uyabilmek için bina oturaklı, sakin ve iddiasız yapılmıştır. En tabii ve dayanıklı bir örtü olarak da kiremitli ve saçaklı çatı kullanılmıştır.

Bodrum kat:

Bu kattan kısmen istifade edilmiştir. Ön ve yan taraflarda yer terasları bulunduğundan o kısımlar dolu bırakılmıştır. Yeni yapı kanunu mucibinde her binada gaz sığınağı almıya müsait iki methalli(girişli) bir yer lazım olduğundan bodruma, 2 yerden girip çıkabilmek imkanı gözetlenmiştir.

Zemin kat:

6 basamaklı büyük terastan girilen zemin katın bir kısmında bir gazino, bir lokanta, bir okuma salonu ile bunların servisine tahsis edilen bir ofis yapılmıştır. Hol etrafında bir müracaat yeri, bir gardırop, kadın ve erkek helaları konmuştur. Ayrıca idare memuru için bir oda, otel ve gazino müşterileri için de bir berber dükkanı düşünülmüştür. Kaplıca suyundan umumi istifade temin etmek için hem otel içinden, hem binanın arka yüzündeki kapısından dışardan gelinebilecek bir kısma umumi kaplıca havuzu konmuştur. Verilen programda buraya büyük önem gösterilmediği için bu kısmın ebadı ufak tutulmuştur.

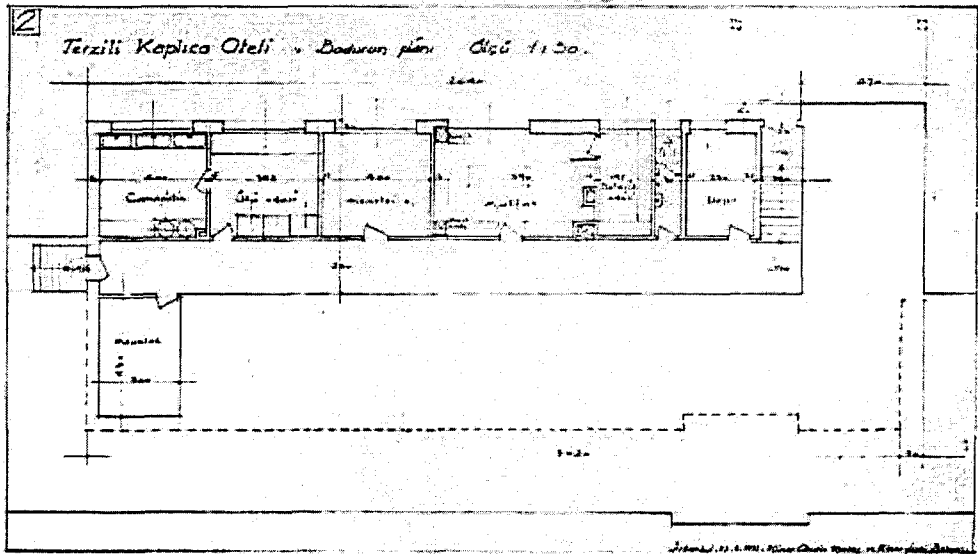
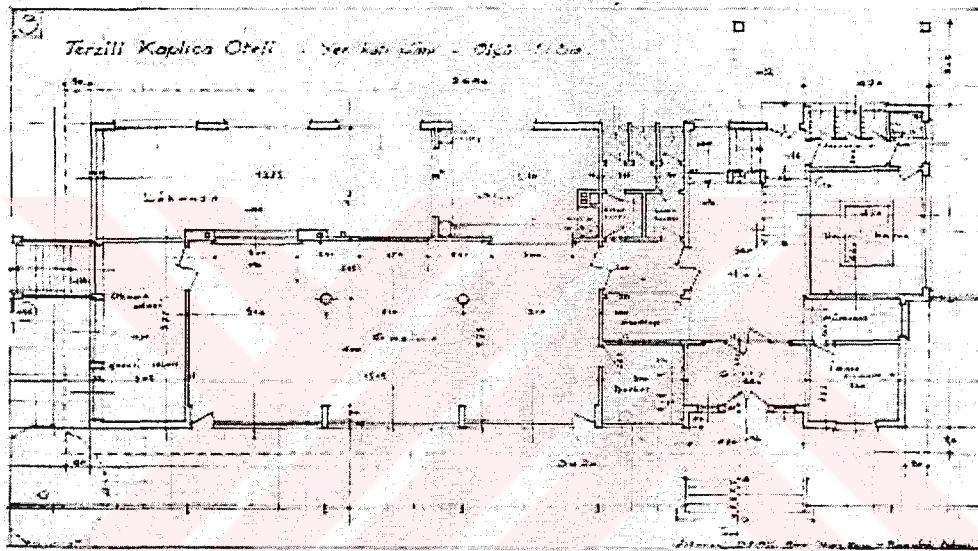
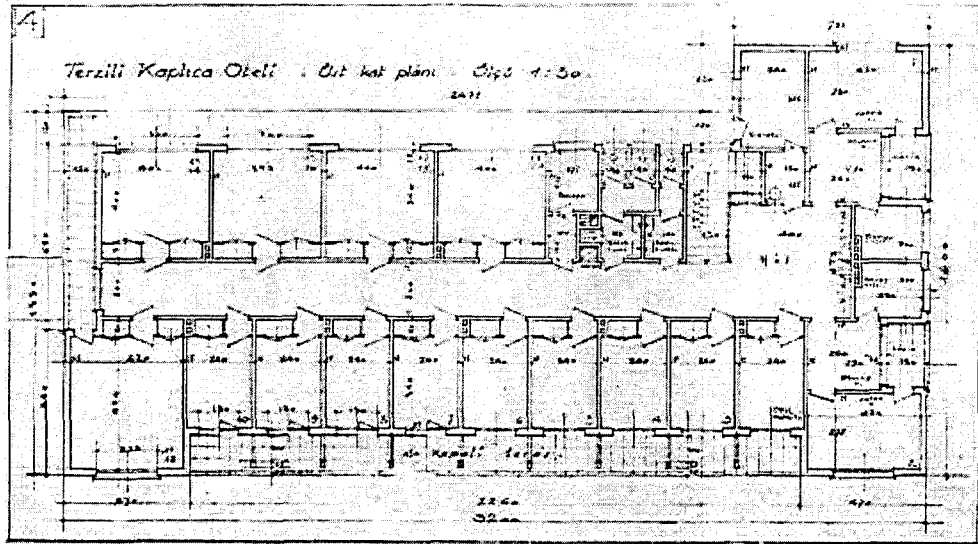
Üst kat:

Misafirler için on tek yataklı, beş te çift yataklı oda yapılmıştır. Bu otel için tahsis edilen para az olduğundan odaların ebadı asgari hadde tutulmuştur. Tek odalara bir karyola, bir komodin, bir yazı masası, iki koltuk, bir lavabo konacağı düşünülmüş, ayrıca gardırop olarak kullanılmak üzere yerli dolaplar yapılmıştır. Odalara koridordan ses geçirmemek için çift kapı düşünülmüşse de iç kapıları yapmak ihtiyaridir. Her odanın önünde geniş ve müstakil teras vardır. Tek yataklı odalardan ikisi lüks düşünülmüştür. Bunların birer banyoları ve oturma odaları ile birer locaları vardır. Üst katta herkesin istifade edebileceği bir banyo ile, erkek helaları ve bir de gece servisine bakacak hizmetçiler için bir oda vardır.

İnşaat notu:

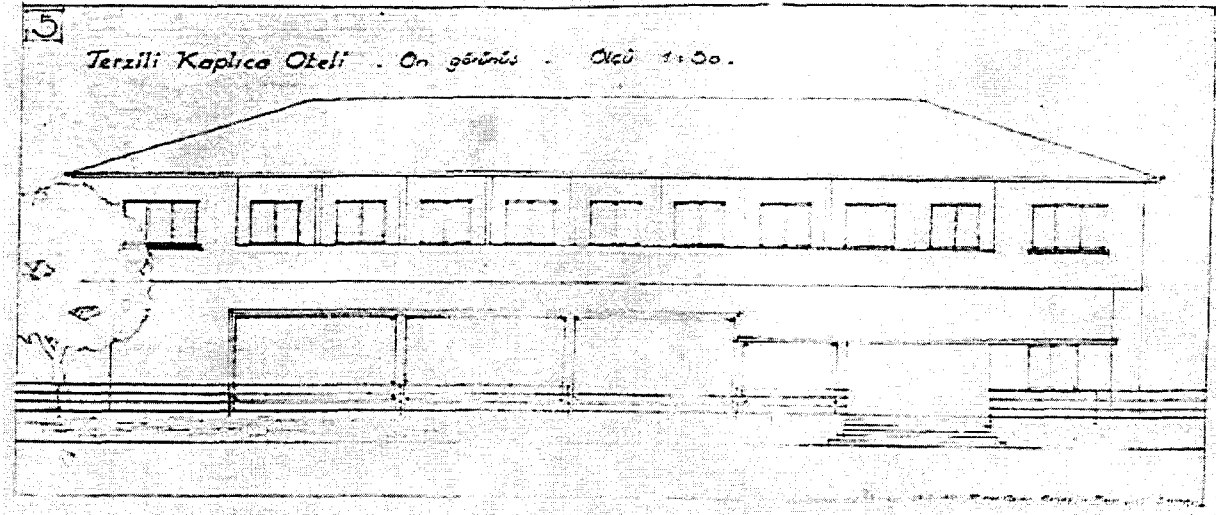
Binanın iskeleti betonarme, duvar ve bölmeler tuğla olacaktır. Zemin katta teraslar ve dolu kısımlar dövülmüş toprak üzerine taş kaldırım, zemin betonu ve yerli çiçekli çimento çini yapılacaktır. Büyük teras masrafı azaltmak üzere, kum serilerek bırakılabilir.

Zemin kat döşeme kaplaması desenli çimento çinidir. Üst katın ksilolit olması oda ebadının ufak olması dolayısıyla tavsiye edilir. Her oda için baca deliği bırakılmışsa da koridora birkaç soba kurularak odaların boru geçirilmek suretiyle ısıtılması iktisadi bakımdan tercih edilmelidir (Balmumcu ve Mortaş, 1935).

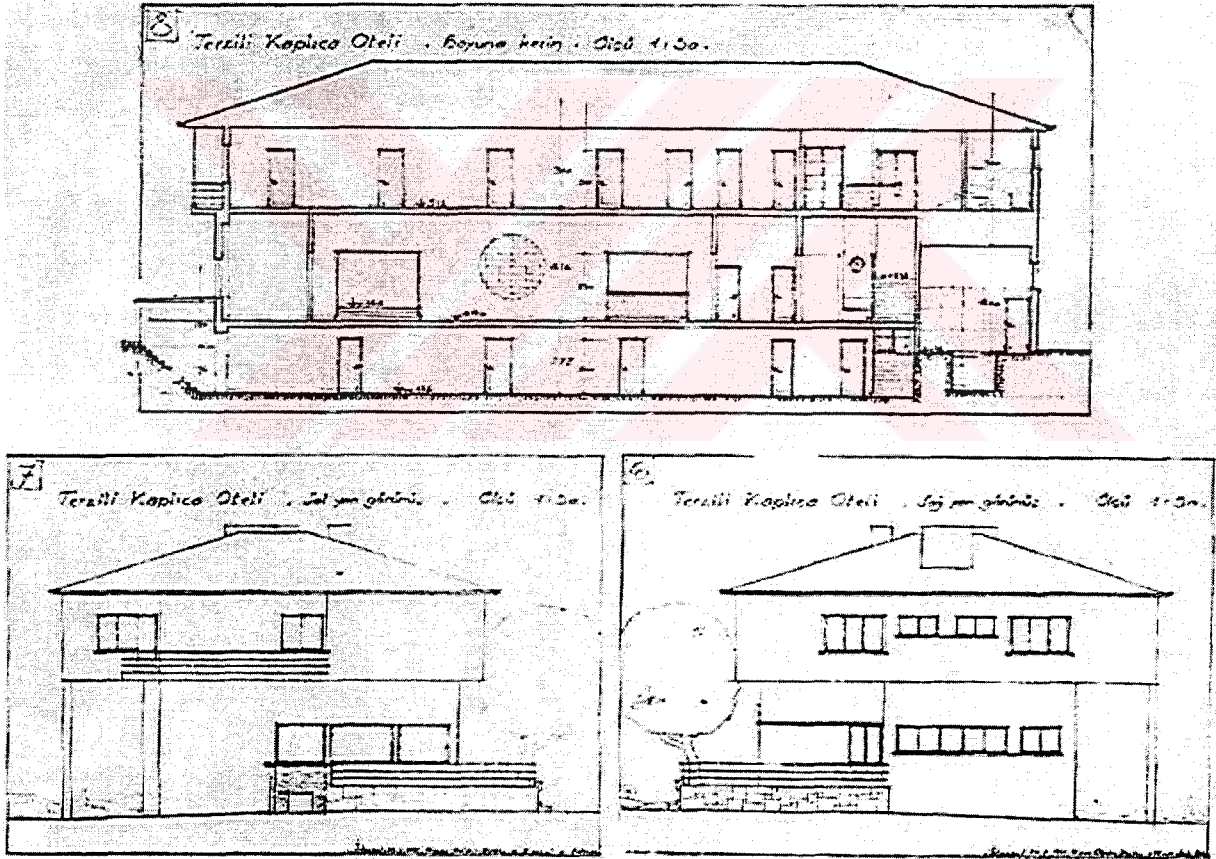


Kat planları, 1:200.

Şekil 8.18 Terzili Kaplıcası ve Oteli planları (Balmumcu ve Mortaş, 1935).



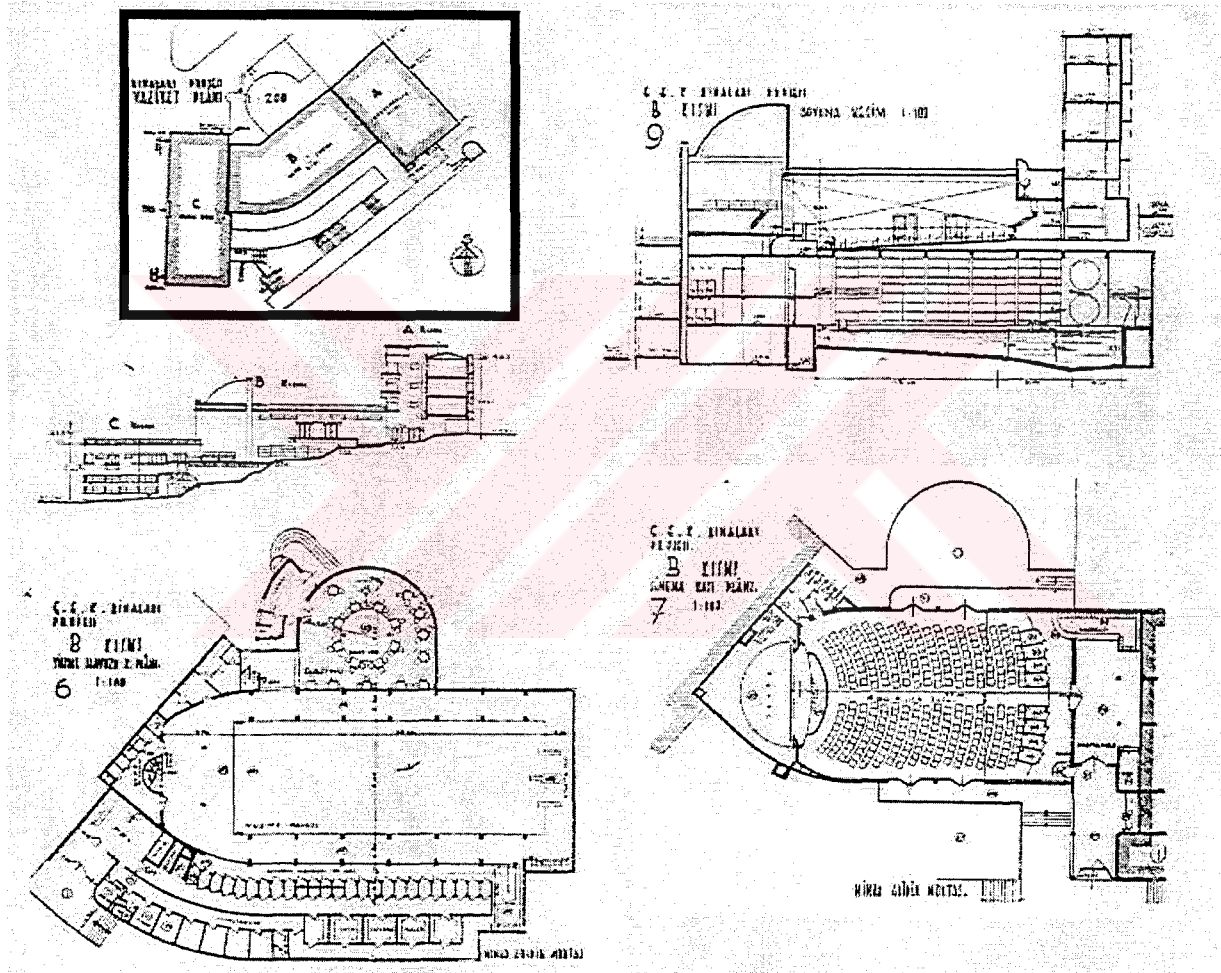
Şekil 8.19 Terzili Kaplıcası ve Oteli ön cephe (Balmumcu ve Mortaş, 1935).



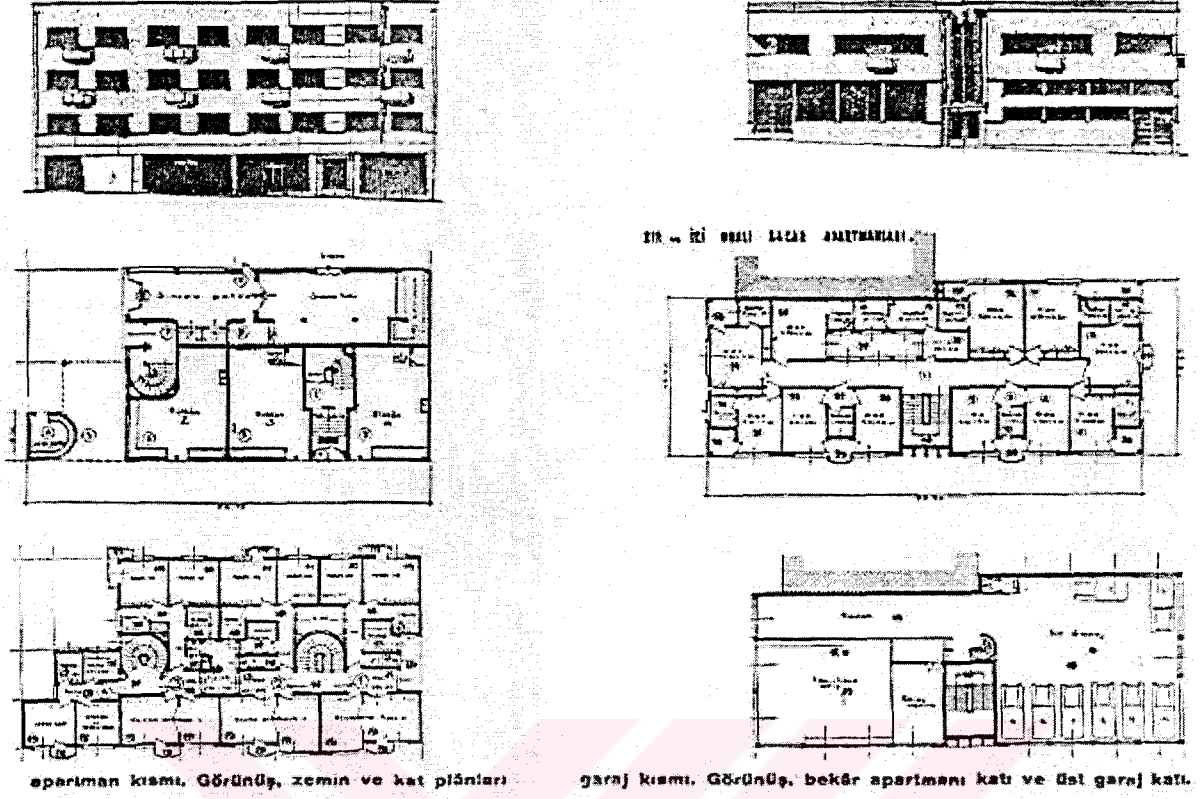
Şekil 8.20 Terzili Kaplıcası ve Oteli cephe ve kesit (Balmumcu ve Mortaş, 1935).

8.2.4 Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman ve Sosyal Tesisi Ulusal Proje Yarışması 1936

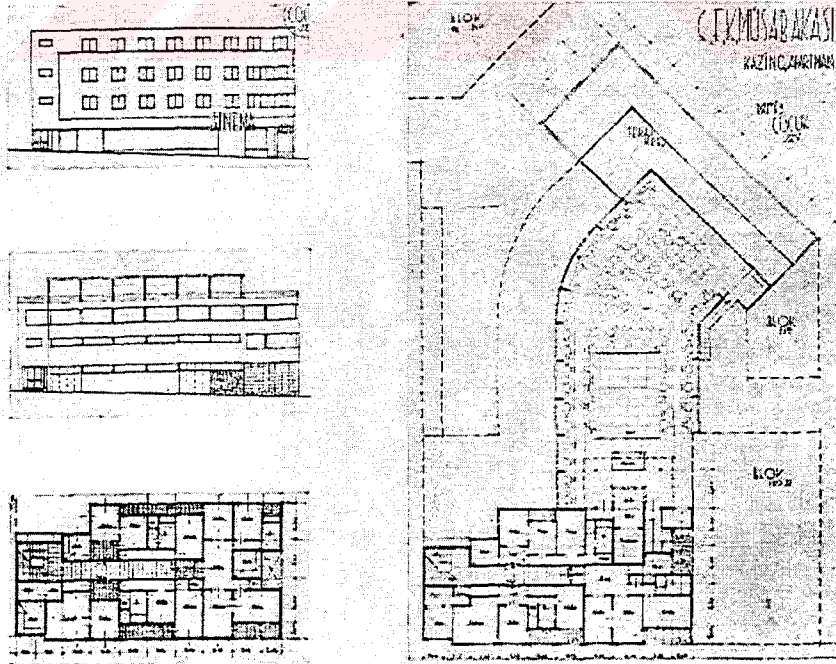
Ankara'da Çocuk Esirgeme Kurumu Merkez Binası yakınında Çocuk Sarayı ve Bahriye caddeleri arasında çok meyilli bir arsa üzerine kuruma gelir elde etmek üzere, kapalı havuz, sinema ve büro binalarından oluşan bir kompleksin inşası amacıyla açılan yarışmada Mavi Tavan rumuzlu Abidin Mortaş birinci ve Çocuk Sev rumuzlu Şevki Balmumcu ve Behçet Ünsal'ın eseri ikinci seçilmiş ve Abidin Mortaş'ın eseri inşa edilmiştir (Arkitekt, 1937a).



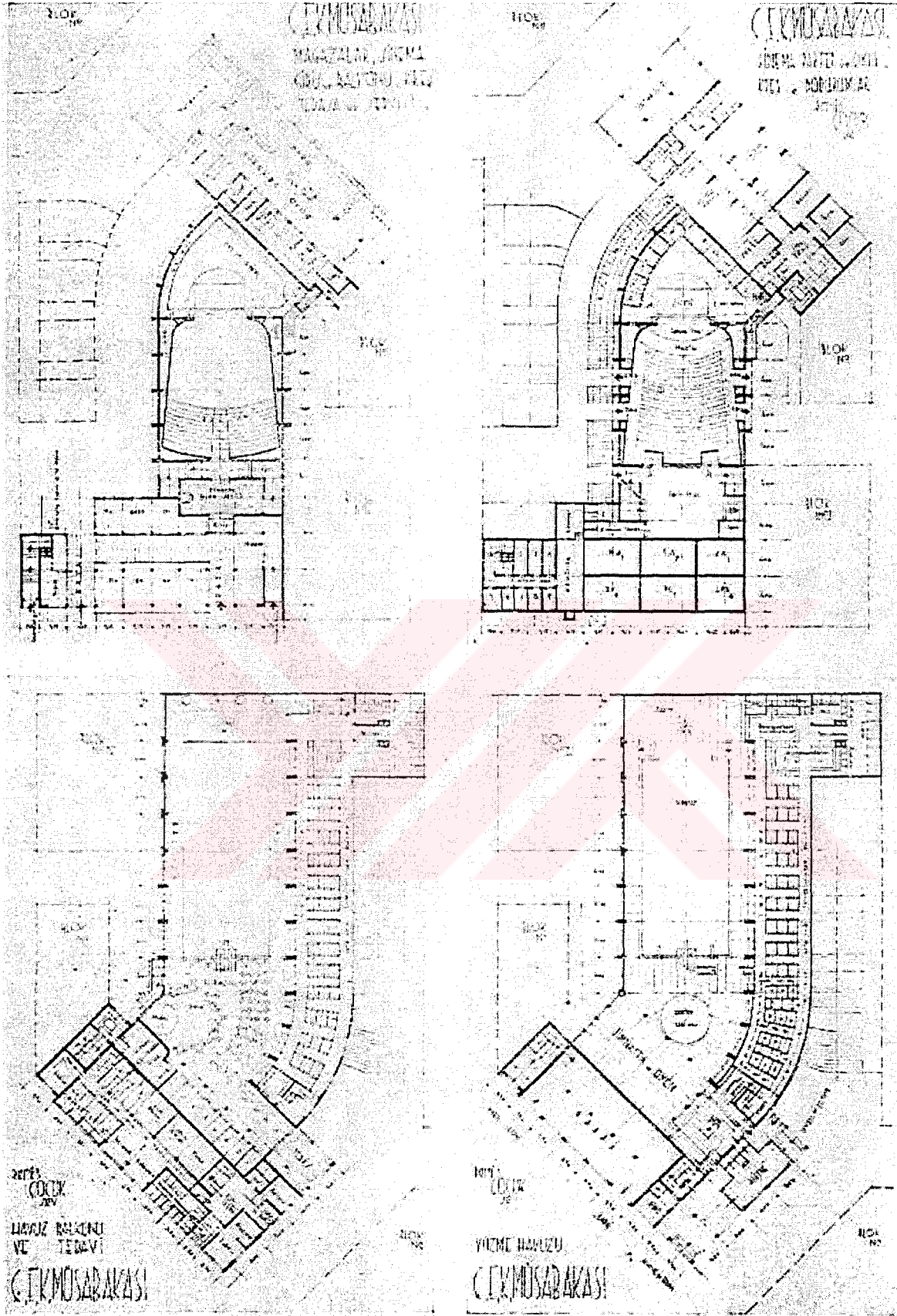
Şekil 8.21 Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman ve Sosyal Tesisi Abidin Mortaş'ın birinci gelen projesi vaziyet planı, planlar ve kesitler (Arkitekt, 1937a).



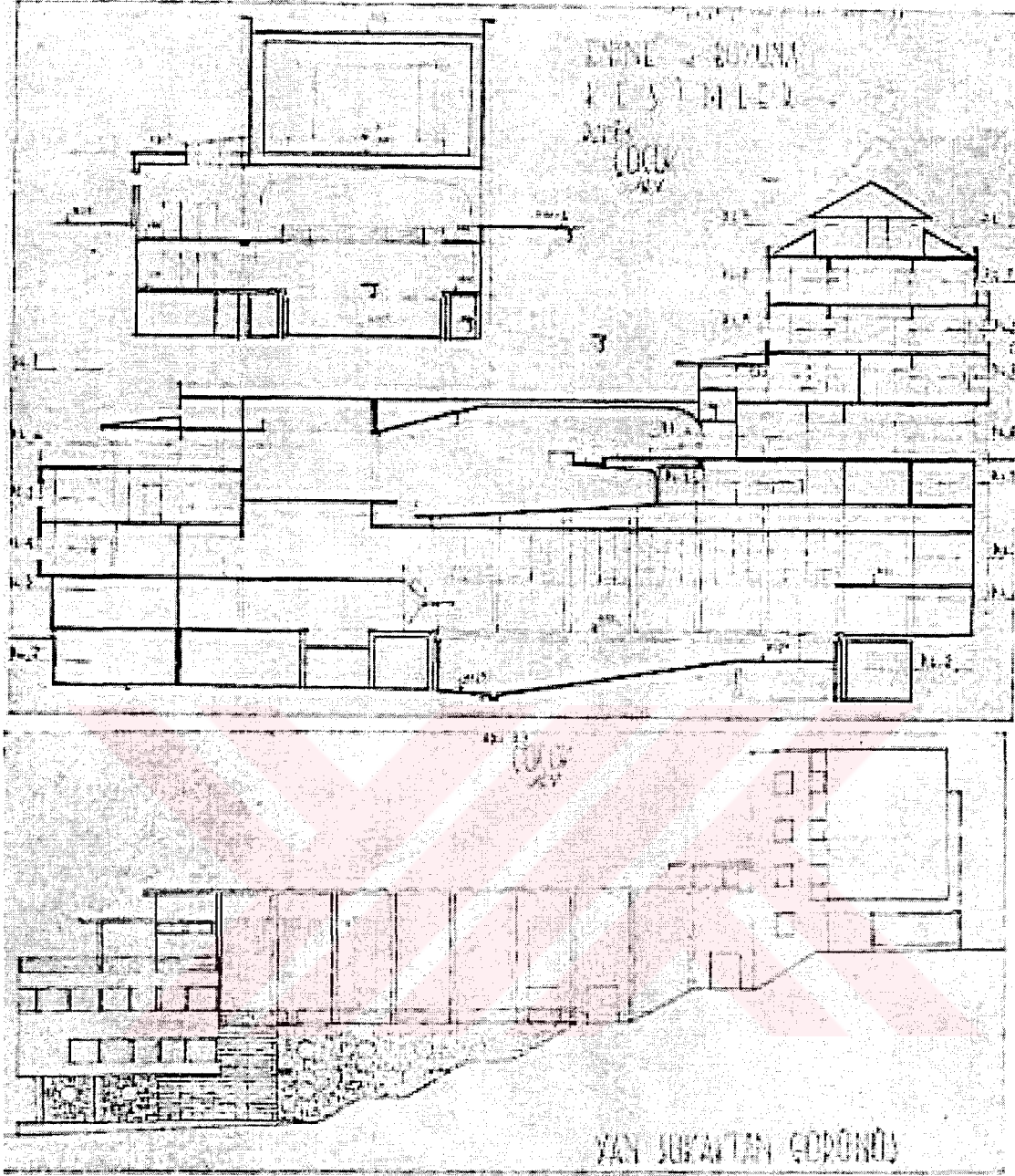
Şekil 8.22 Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman ve Sosyal Tesisi Abidin Mortaş'ın birinci gelen projesi cepheler (Arkitekt, 1937a).



Şekil 8.23 Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman ve Sosyal Tesisi Şevki Balmumcu ve Behçet Ünsal projesi vaziyet planı ve cepheler (Arkitekt, 1937a).



Şekil 8.24 Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman ve Sosyal Tesisi Şevki Balmumcu ve Behçet Ünsal projesi planlar (Arkitekt, 1937a).



Şekil 8.25 Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman ve Sosyal Tesisi Şevki Balmumcu ve Behçet Ünsal projesi kesitler (Arkitekt, 1937a).

8.2.5 Samsun Halkevi Ulusal Proje Yarışması 1937

Şevki Balmumcu'nun bu yarışmaya katıldığı bilinmektedir (Önal, 1982). Fakat hiçbir belge bulunamamıştır.

8.2.6 İstanbul Limanı Galata Yolcu Salonu Uluslararası Proje Yarışması 1937

İktisat Bakanlığı ve İstanbul Liman Direktörlüğü tarafından düzenlenen yarışma, Galata'da, Merkez ve Rıhtım Hanları arasındaki alana yapılmak üzere bir deniz garı binasını içermektedir. 21 katılımanın 4'ü Avrupa'dandır. Birinciye 2500 ve ikinciye 1000 lira ödül verilmiştir.

Jüri heyeti aşağıdaki gibidir;

- İstanbul Vali ve Belediye Reisi Muhittin Üstündağ
- Menteşe Saylavı ve Cumhuriyet Gazetesi Sahibi Yunus Nadi
- Sabık Kocaeli Saylavı Turing K.U. Reisi
- Güzel Sanatlar Akademisi Profesörü Bruno Taut
- Ticaret Odası Genel Katibi Cevat Nizami
- Yüksek Mühendis Mektebi Mimari Profesörü Debs
- Muhafaza Başmüdürü Hasan Kaper
- Türk Mimarlar Cemiyeti Delegatesi Samih Akkaynak
- Yabancı Vapu Kumpanyası Odası Reisi ve Mesajeri Pake Kumpanyaları Acentesi

Loran Rebul

- Gümrükler Başmüdürü Mustafa Nuri Anıl
- İstanbul Türkofis Müdürü Suphi Ziya Özbekkan
- Devlet Deniz Yolları Müdürü Saadettin Serim
- Emniyet Müdüriyeti 5. Müdürü Şükrü
- Liman İşletme İdaresi Müdürü Raufi Manyas

Jüri, katılan projelerden birinci ödüle değer bulamamış bu nedenle iyi olan projelerden yararlanmak üzere seçtiklerini satın almıştır, böylece birinci yerine üç ve ikinci yerine de dört proje seçilmiştir.

Birinci olarak seçilen projeler;

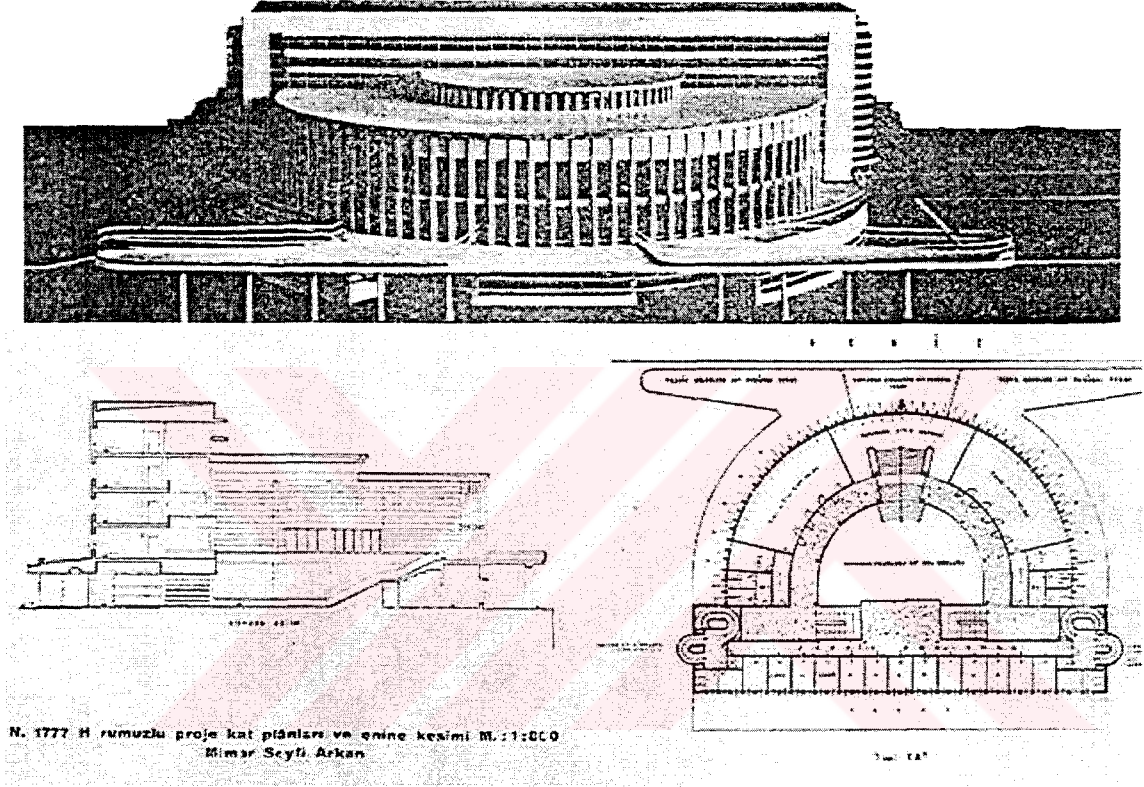
- Mimar Seyfi Arkan
- Mimar Rebii Rafik
- Mimar Prof. Alfred (Budapeşte)

İkinci Projeler;

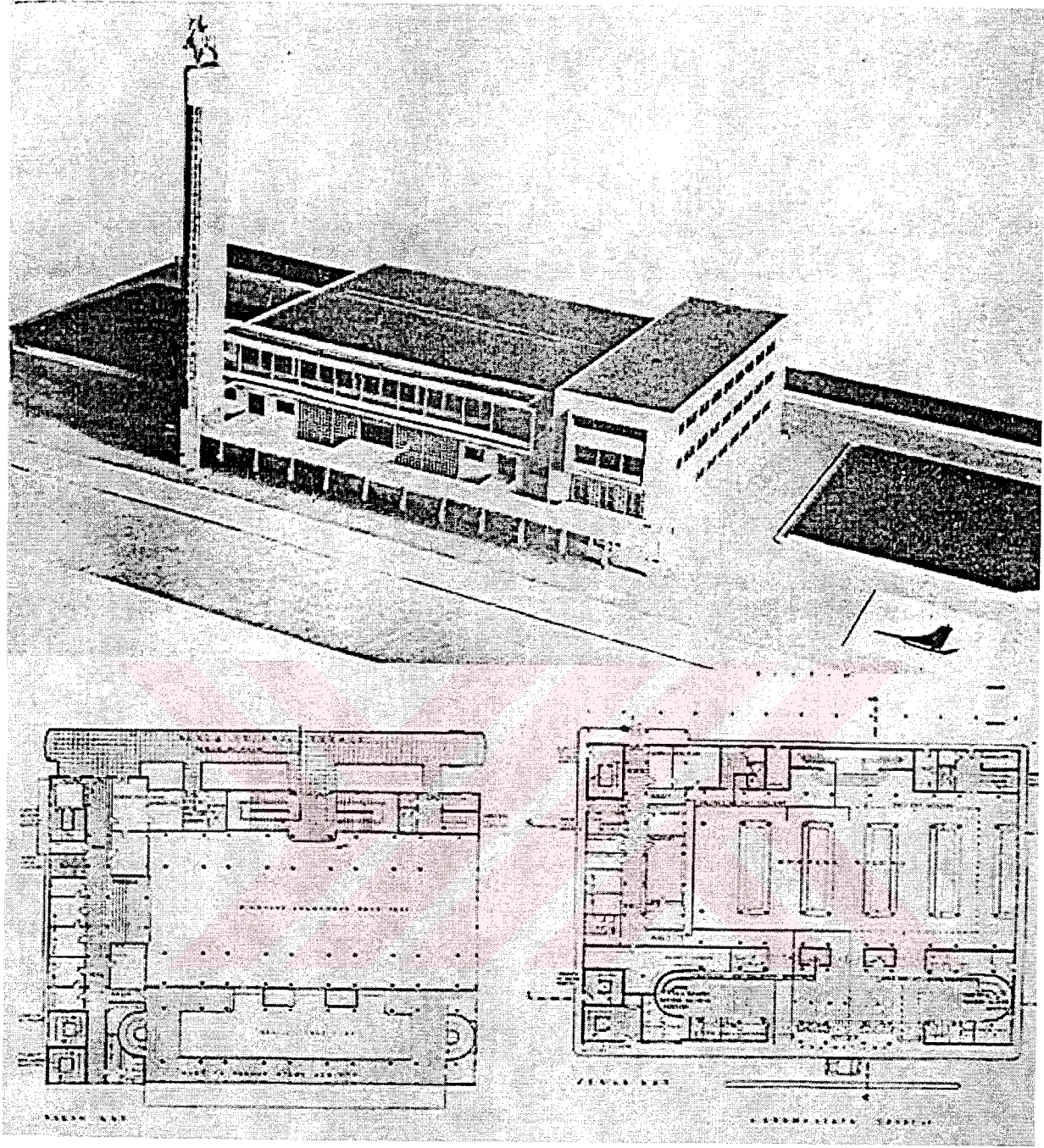
- Mimar Şevki Balmumcu
- Mimar Nazif Asal

- Mimar Emin Onat
- Mimar Ahmet Sabri
- Mimar Celal Reşat

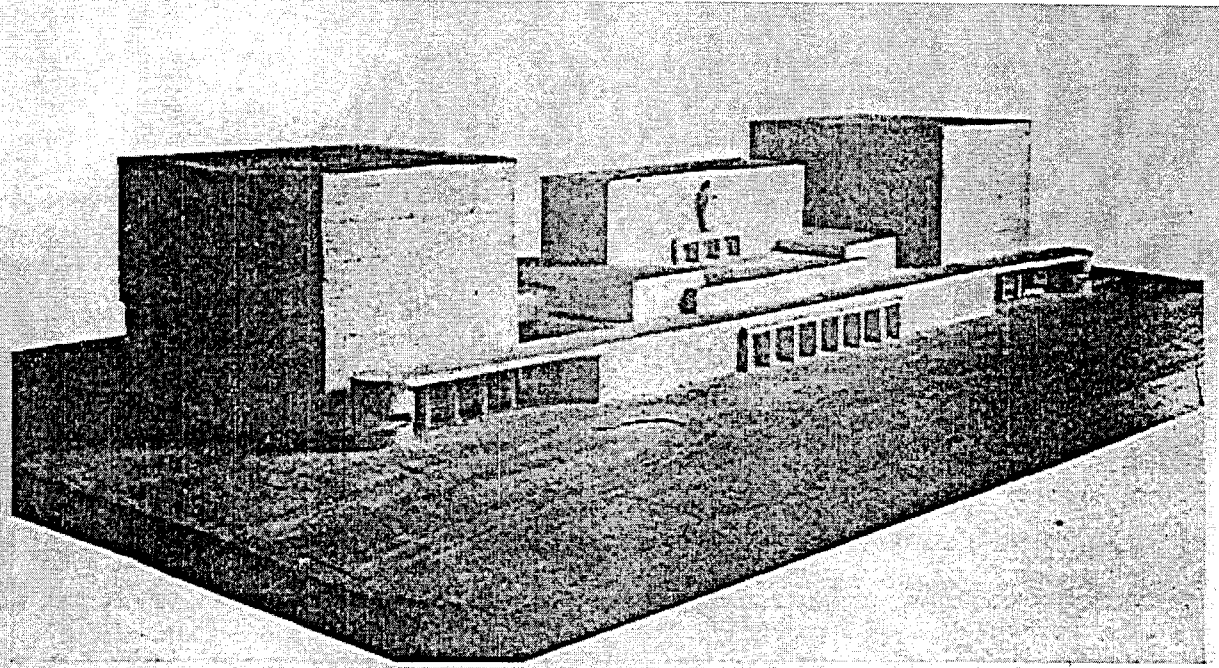
Liman Direktörlüğünün jüri heyet raporunu açıklamaması ve birinciye değer ödül bulunamamasının nedenlerinin böylece açıklığa kavuşamaması tartışmalara neden olmuş ve mimarlar tarafından olumlu karşılanmamıştır (Arkitekt, 1937b).



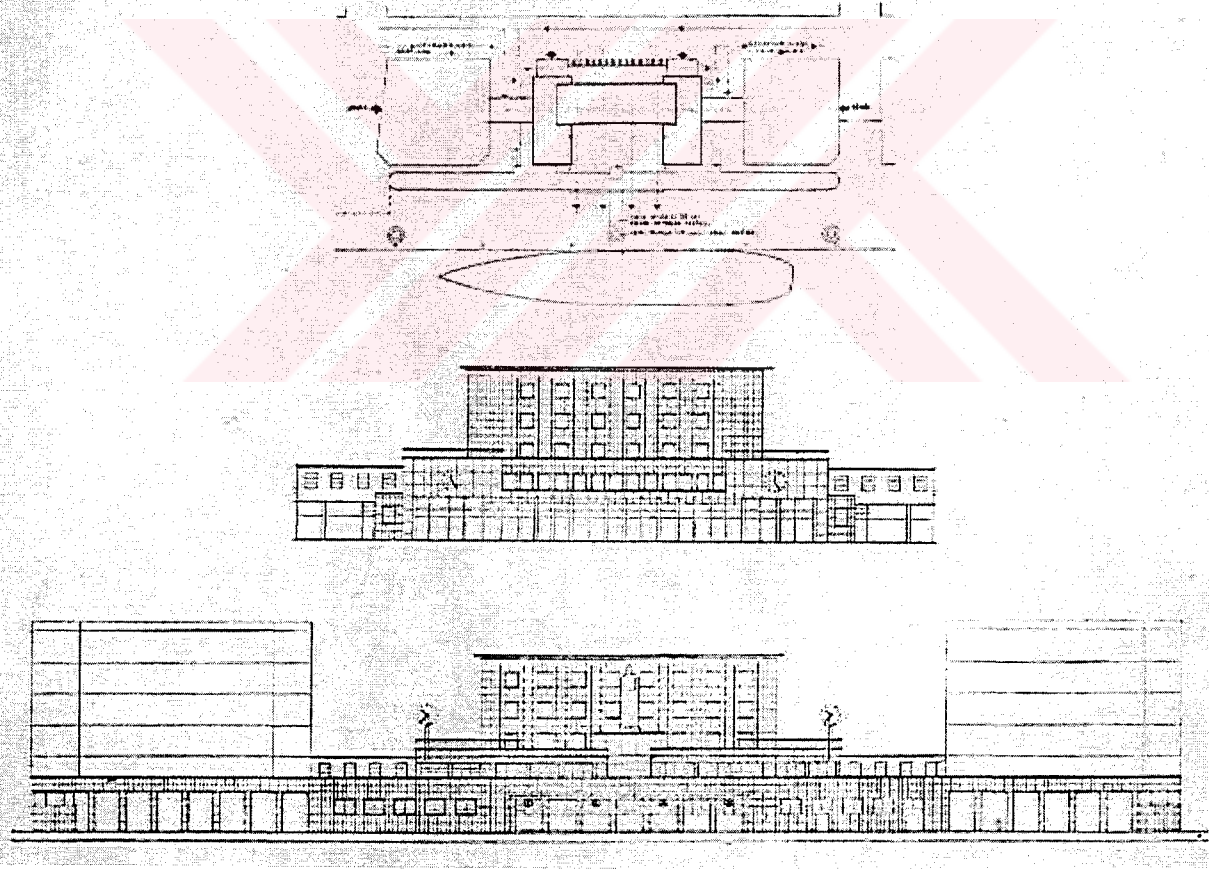
Şekil 8.26 İstanbul Limanı Galata Yolcu Salonu Seyfi Arkan'ın birinci gelen projesi (Arkitekt, 1937b).



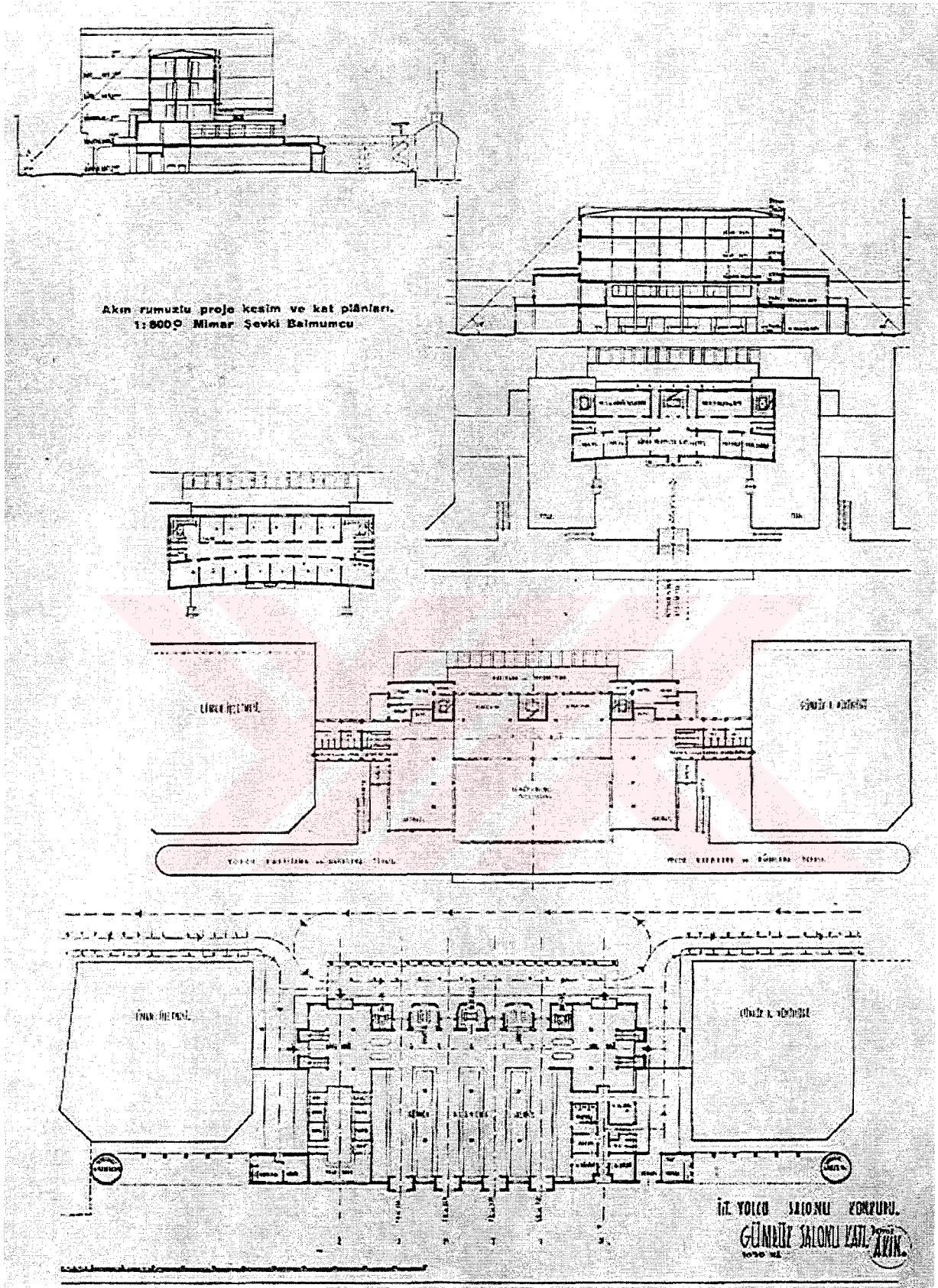
Şekil 8.27 İstanbul Limanı Galata Yolcu Salonu prof. Alfred'in projesi (Arkitekt, 1937b).



Akın rumuzlu proje maket, vaziyet plânı, cadde ve deniz görünüşleri. Mimar Şevki Balmumcu.



Şekil 8.28 İstanbul Limanı Galata Yolcu Salonu Şevki Balmumcu'nun projesi (Arkitekt, 1937b).



Şekil 8.29 İstanbul Limanı Galata Yolcu Salonu Şevki Balmumcu'nun projesi, plan ve kesitler (Arkitekt, 1937b).

8.2.7 Çanakkale Zafer ve Meçhul Asker Abidesi Uluslararası Proje Yarışması 1944

Balmumcu'nun bu yarışmaya katıldığını kanıtlayan resmi bir kayıt bulunmamaktadır. Koloğlu arşivinde yer alan bir resimde (Şekil 5.16) Balmumcu bu projeyi çizerken görülmektedir (Koloğlu, 2001). O dönemde yapılan yarışmalarda hiçbir derece alamayan rumuzlar açılmadığından, katılımcıların bütünüyle belirlenmesi zor olmaktadır. Koloğlu'nun tanıklığında 37 numaralı projenin Balmumcu'ya ait olduğu düşünülmektedir. Önal'ın(2001) belirttiği üzere Balmumcu bu yarışmaya ressam-mimar Cihat Burak'la beraber katılmıştır.

Yarışmanın jüri üyeleri aşağıdaki gibidir;

- Tümng. Remzi Yüğitgüden
- CHP Urfa Mebusu Suut Kemal Yetkin
- Maarif Vekaleti Y. Mimar Paul Bonatz
- Nafia Vekaleti Hüseyin Kara
- Y. Mimar Etem Malkoç
- Yüksek Mimarlar Birliğinden Y. Mimar Bedri Tünay
- Dahiliye Vekaleti Y. Mühendis Faruk Akyüz
- Y. Mimar Safiyeddin Big

Derece alan projeler;

- Y. Mimar Feridun Kip *Birincilik*
- Y. Mimar Kadri Duna
- Y. Mimar Fasih Metegil
- Y. Mimar Nobar Acemoğlu *İkincilik*
- Y. Mimar Maruf Önal
- Y. Mimar Sermet Ceyl
- Y. Mimar Eyüp Kömürcüoğlu *Üçüncülük*
- Y. Mimar S.H: Eldem
- Y. Mimar Samim Oktay *Mansiyon*
- Y. Mimar Rahmi Bediz
- Y. Mimar Demirtaş Kamçıgil

37 Numaralı Proje;

En büyük, en masraflı bir projedir. Fazla dekoratiftir. Abide iç içe geçmiş taş parmaklık hissini veren bir kaledir. Müştemilat kutrani yerleştirilmiştir. Duvar ve teraslı park güzel değildir. Yalnız dahili kısım çok güzeldir (Mimarlık, 1944).



9. SONUÇ

Çok nitelikli ürünler vermelerine rağmen bir süre sonra mimari ortamdan çekilerek, daha az ya da hiç ürün vermeyerek, mimari söylemde yeterince mücadeleci olmadıkları ileri sürülen mimarların başında Şevki Balmumcu ve Seyfi Arkan gelmektedir.

Bu tez göstermiştir ki, “yeterince mücadeleci olmayanlar” grubuna Şevki Balmumcu’yu dahil etmek yanlıştır. Şevki Balmumcu, 1946 Mimarlık dergisinde yayınlanan, “İstanbul Belediye Sarayı ve Türk Mimarları” başlıklı makalesinde (Ek 1), yabancı mimarların kendi teklifleri ile “iş” alma eylemlerine karşı durarak Türk Mimarları arasında bir yarışma açılması gereği üzerinde durmuştur. Bu makaleyi takiben Türk Yüksek Mimarlar Birliği, dönemin Belediye Reisi ve valisi Lütfi Kırdar’a bir mektup göndererek konu hakkındaki görüşlerini belirtmiş ve (Ek 5)’de görülen cevabı almıştır. Sonuçta 1953’te açılan uluslararası yarışmayı Nevzat Erol kazanır. Bu, salt yabancı mimar tercihiine karşı verilen mücadelenin bir zafer ile sonuçlanmasıdır.

1930-40 yılları arası ürün veren modern mimarlar, gelenekselci gruplarca “uluslararası” olmakla eleştirilir. Yapıları, dünyanın her yerinde inşa edilebilen ve Türk motiflerini içermeyen bu üslup “milli” değildir. Bu eleştiri ve benzer tartışmalar, o zamanın koşulları altında doğal karşılanmalıdır. Ancak günümüzde mimarlığın geldiği nokta, bu uluslararası biçem, çağını(Cumhuriyet Devrimlerini ve Modernizmin dünya üzerindeki altın devrini) en iyi yansıtan ve “gelecekçi” tek akım olarak mimarlık tarihinde yerini aldığını gösterir.

Şevki Balmumcu ve benzer kaderi paylaşan mimarların, hayatlarına yansıyan en önemli yoksunlukları sosyal sigorta güvencesidir. Ancak, 1927’den bu yana belirli bir örgütlenme içersine giren mimari çevre, gerek Arkitekt dergilerinin 1980’e kadar eksiksiz çıkması ve gerekse üstte de örneği görülen bürokratik eylemlerle pek te azımsanmayacak bir “birlik” göstermiştir. 1964 yılında Şevki Balmumcu için çıkarılan” üç yüz bin liralık para yardımı” kararı bu çabaları kanıtlar. Günümüzde mimarlar hala tam anlamıyla bir güvence altında değillerdir.

Bu mimarların, ilkeli ve etik mesleki duruşları ve mimari başarılarına rağmen belgeci olmadıkları gözlenmiş, bu da araştırmmanın en zor noktasını oluşturmuştur.

Mimar Maruf Önal'ın, hayatının son 24 yılında evsiz ve işsiz kalan Şevki Balmumcu'ya, Nişantaşı Topağacı'ndaki bürosunda konaklama imkanı sunması mesleki dayanışmanın önemli bir örneğidir.

Değeri yeterince bilinmemiş ve unutulmuş mimarların hayatlarını ve mesleki yeteneklerini belgeleyen çalışmaların devamı, Türk Mimarlık Tarihinde yer alan eksikliklerin kapatılması ve gelecek nesillere kaynak oluşturması nedenleri ile gerekmektedir.



KAYNAKLAR

Anabrittanica, (1986), Balmumcu Ş., cilt 6, İstanbul.

Arif, B., (1931), “ Türk Mimarisi ve Beynelmilel Mimarlık Vasıfları”, Arkitekt Yıllığı, 1931:365-366.

Arkitekt, (1935a), “Sümerbank Proje Müsabakası”, Arkitekt Yıllığı, 1935:68-84.

Arkitekt, (1935b), “Sergievi- Ankara”, Arkitekt Yıllığı, 1935:97-107.

Arkitekt, (1937a). “İstanbul Limanı Yolcu Salonu Proje Müsabakası”, Arkitekt Yıllığı, 1937:41-51).

Arkitekt, (1937b), “Çocuk Esirgeme Kurumu Apartman, Sinema, Havuz, Gazino ve Garaj Binası”, Arkitekt Yıllığı, 1937:231-235.

Arkitekt, (1947), “Türk Yüksek Mimarlar Birliği İstanbul Şubesinin 1946 Yılı Çalışma Raporu”, Arkitekt Yıllığı, 1947:46-50.

Arif, S., (1931), “Bekir Bey Evi”, Mimar Yıllığı, 1931:9-10.

Arredamento Mimarlık, (1992), “Profil / Seyfi Arkan (1904-1966)”, 35:88-99.

Arredamento Mimarlık, (1997), “Alman Mimarlar Türkiye’de”, 07-08:72-86.

Avcıoğlu, D., (1973), Türkiye’nin Düzeni, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Aydemir, Ş., (1968b), İkinci Adam: İsmet İnönü II, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Balmumcu, Ş., (1931a), “Elaziz Proje Müsabakası”, Mimar Yıllığı, 1931:238.

Balmumcu, Ş., (1931b), “Karacabey Belediye Binası Projesi”, Mimar Yıllığı, 1931:271-272.

Balmumcu, Ş., (1932), “Ev Projeleri”, Mimar Yıllığı, 1932:147-151.

Balmumcu, Ş., (1933a), “Bursa Halk İnşaatı”, Mimar Yıllığı, 1933:200.

Balmumcu, Ş., (1933b), “Ankara Jandarma Mektebi Proje Müsabakası Münasebetiyle”, Mimar Yıllığı, 1933:375.

Balmumcu, Ş., (1934a), “Küçük Seyehat”, Mimar Yıllığı, 1934:92-95.

Balmumcu, Ş., (1934b), “Yapı ve Heykel”, Mimar Yıllığı, 1934:178.

Balmumcu, Ş. ve Mortaş A.(1935), “Yozgat Terzili Kaplıca Oteli Projesi”, Arkitekt Yıllığı, 1935:11-12.

Balmumcu, Ş., (1936), “Görüşler ve Temenniler”, Arkitekt Yıllığı 1936:172-174

Balmumcu, Ş., (1940), “Önsöz”, Türk Yüksek Mimarlar Birliği Azaları ve Yüksek Mimarlık ile Alakadar Mevzuat, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul.

- Balmumcu, Ş., (1946), "İstanbul Belediye Sarayı ve Türk Mimarları", Mimarlık, 1-2:25-26.
- Balmumcu, Ş., (1948), "Victor Adaman", Arkitekt Yıllığı, 1948:46-47.
- Başaran, M., (2000), Mehmet Başaran ile yapılan söyleşiden.
- Batur, A., (1986), Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt5, s.1384.
- Bonatz, P., (1943), "Yeni Alman Mimarisi", Arkitekt Yıllığı, 1943:119-120.
- Bonatz, P., (1950), Yaşamak ve İnşa Etmek, Engelhornverlag, Adolf Spemann, Stuttgart, 1950, çev; Mine Kazmaoğlu, Arredamento Mimarlık, "Alman Mimarlar Türkiye'de(1930-1950)", 1997, Temmuz.
- Boratav, K., (1962), Türkiye'de Devletçilik, 1923-1950, Maliye Enstitüsü, Siyasal Bilgiler Fakültesi, Ankara.
- Boratav, K., Tunçay, M., Koçak, C., Özdemir, H., Hilav, S., Katoğlu, M., Ödekan, A., Akşin, S., (1990), Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Bulutay, T., Tezel, Y., (1974), Türkiye Milli Geliri (1923-1948), Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi, Ankara.
- Can, C., (2001), Cengiz Can ile yapılan söyleşiden.
- Doğu, N., (1967), "Mimarlar Derneği, Doğuşu, Oluşu, Bugünü", Mimarlık, 42:30-31.
- Ekinci, O., (2001), "20. Yüzyılın Mimarlık Mirası", Cumhuriyet, 26.01.2001.
- Foucault, M., 1992, Hapishanenin Doğuşu, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.
- Galip, F. (1931), "Proje Müsabakaları-Elaziz Belediyesi Sinema Projesi Müsabakası Münasebetiyle", Mimar Yıllığı, 1931:206-208.
- Güçer, S., (1997), "1939-50 Yılları arasında Türk Mimarlığı Ve İstanbul'daki Kamu Yapıları Üzerine Bir Araştırma", Ekonominin Genel Görüntüsü, Bölüm-1, Yüksek Lisans Tezi, YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü (yayınlanmamış).
- Güvenç, K., (1994), Örtük Bir Çatışma Şüphesi, Ankara, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.219.
- Hüsnü, N., (1933), "Modern Mimaride Malzeme ve İşçilik", Mimar Yıllığı, 1933:321.
- İnan, A., (1973), Türkiye Cumhuriyeti'nin, İkinci Sanayi Planı, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Kaçel, E., Şener, G., (2000), "Maruf Önal-Hoca Mimar", Profil, Arredamento Mimarlık, 09:56-65.

- Katoğlu, M., Boratav, K., Tunçay, M., Koçak, C., Özdemir, H., Hilav, S., Katoğlu, Ödekan, A., Akşin, S., (1990), Türkiye Tarihi 4, Çağdaş Türkiye 1908-1980, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Kazmaoğlu, M., (1997), “Erken Cumhuriyet Dönemi ve Holzmeister”, Arredamento Mimarlık, 07-08:78-81.
- Koloğlu, O., (1993), “Bektaşî, İttihatçı ve Telgrafçı Sakallı Eşref’in anıları (1873-1956)”, Tarih ve Toplum, 06:115.
- Koloğlu, O., (2001), Orhan Koloğlu ile yapılan söyleşiden.
- Kongar, E., (1998), 21. Yüzyılda Türkiye, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1998.
- Kortan, E., (2001), “Mimarlıkta Kültür Boyutu”, Yapı, 234:39-43, İstanbul.
- Kuruyazıcı, A., (1946), “Ankara Tiyatro Binası İhtiyacımız ve Sergievi”, Mimarlık.
- Kuruyazıcı, H., (2001), Hasan Kuruyazıcı ile yapılan konuşmadan.
- Mimar, (1931a), “I” ve “II” , Mimar Yıllığı, 1931:12-13.
- Mimar, (1931b), “III” ve “IV” , Mimar Yıllığı, 1931:378.
- Mimar, (1931c), “Yalova İskelesi Bilet Alma Yeri”, Mimar Yıllığı, 1931:300.
- Mimar, (1932a), “V” ve “VI”, Mimar Yıllığı, 1932:208-209, “VII”, 291 “VIII”, 292.
- Mimar, (1932b), “Bursa Tayyare Sineması Detayları”, Mimar Yıllığı, 1932:231-232.
- Mimar, (1933), “Sergi Binası Müsabakası-Ankara”, Mimar Yıllığı, 1933:131-153.
- Mimar, (1934), “Tokat Vilayeti Gazi Heykeli Müsabakası”, Mimar Yıllığı, 1934:167.
- Mimarlar Birliği, (1940), Türk Yüksek Mimarlar Birliği Azaları ve Yüksek Mimarlık Mesleği ile Alakadar Mevzuat, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul.
- Mimarlık, (1944), “Çanakkale Zafer ve Meçhul Askerler Abidesi”, Mimarlık.
- Mimarlık, (1946), “Türk Yüksek Mimarlar Birliği Başkanlığına”, Mimarlık, 1-2:25-27.
- Mimarlık, (1988), “Söyleşi / Zeki Sayar: ‘Çizdiğini İnşa Etmeyen Bir Mimar Düşünemiyorum’”, Mayıs 1988.
- Nasır, A., (1997), “Ankara’nın İmarı ve Almanca Konuşulan Ülkelerden Gelen Mimarlar 1927-1938”, Arredamento Mimarlık, 07-08:73-77.
- Önal, M., (1982), “Şevki Balmumcu ve Yaşamı”, Mimarlık, 1982:5-6.
- Önal, M., (2001), Maruf Önal ile yapılan söyleşiden.
- Özkoş, A., (2001), Olçum Ö. Alkan’ın, Adil Özkoş’la, Bilgi Üniversitesi’nde yaptığı söyleşiden.

Sayar, Z., (1946a), Arkitekt Yıllığı:169-170.

Sayar, Z., (1946b), “Yabancı Mimarlar Problemi!”, Arkitekt Yıllığı, 1946: 201-202.

Sözen, M. (1984), Türk Mimarlığı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Suda, B., (1996), “Bonatz, Holzmeisteri, Taut ve Egli’nin Mimarlık Çizgileri, Türk Mimarları Üzerindeki Etkileri”, Yüksek Lisans tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü(yayınlanmamış).

Sunay, S., (2000), “Mimar Uyanırsa-Kuruluşunun 60.Yılında Köy Enstitüleri, Bir Genç Cumhuriyetin Eğitim Devrimi”, Arkitekt, 2000:07, s.32-42.

Şevki ve Nedim, (1932), “Bursa Sanat Mektebi Demircilik Atölyesi”, Mimar Yıllığı, 1931:85-86.

Tafari, M., (1983), Mimarlık ve Ütopya-Kapitalist Gelişme ve Tasarım(Design and Capitalist Development, MIT, 1976, s.104-124’dan çeviri), Çev:M.Adam, Mimarlık, 1983/11-12, s.26.

Tanilli, S., (1994), Nasıl bir eğitim istiyoruz?, Cem Yayınevi, İstanbul.

Tanyeli, U., (1996), “Anma: Rüknettin Güney (1904-1970)”, Arredamento Mimarlık,10:97.

Tanyeli, U., (1998), “Türkiye’de Mimari Modernleşmenin Büyük Dönemeci”, Arredamento Mimarlık, 10:64.

Tarım, B., (1982), “ Cumhuriyet Dönemi Mimarlığına Genel bakış ve Öneriler” Yüksek Lisans Tezi,YTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü(yayınlanmamış).

Tayanç, T., (1973), Sanayileşme Sürecinde 50 yıl, Milliyet Yayınları, İstanbul.

Tekeli,İ.;İlkin, S., (1977), “1929 Buhranında Türkiye’deki İktisadi Politika Arayışları”, Ankara, ODTÜ, 1977.

Tekeli, İ.(1998), “Atatürk Türkiye’sinde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması”, Arredamento Mimarlık, 1998:10, s.61.

Uzun,T., (1999), “1916-1998 Yılları Arasında Türkiye’de Düzenlenmiş Uluslararası Mimarlık Yarışmaları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Ünalın, Ç., (2001), Çetin Ünalın ile yapılan konuşmadan.

Ünsal, B., (2001), Behçet Ünsal ile yapılan konuşmadan.

Vanlı, Ş., (1997), “20. Yüzyıl ve Bugünün Türkiye’sinde Mimarlık”, Arredamento Mimarlık, 1997:02, s.76-82.

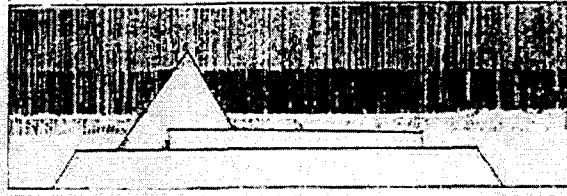
Yeşilkaya, N., (1999), Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık, İletişim Yayınları, İstanbul.

Yürekli, F., Yürekli, H., (1999), “Diğer Taraftan Bakmak”, Yapı, 232:45-49.

EK 1 ŞEVKİ BALMUMCU'NUN GÖRÜŞ VE YORUMLARINI İÇEREN MAKALELERİ

I

Türk mimarisine ecnebi mimarları da hürmet etmeğe, ve kendi memleketlerinde değil Türkiye'de çalıştıklarını hatırlamağa mecburdurlar.



Mezar yan cephe mimar şekli

Türk mimarisi türklüğünü ne sıvri kemere, ne Kütahya çinisine meyyun değildir. En sade çizgiler, en saf renkler, en sarıh ve samimi tertip ve inşa bu memleket mimarisinin esasıdır. Bir memleketin sahibî başka, mimarisi başka olamaz! Büyük millet meclisi kürsüsünde tuğyan etmiş bir inkılâp hatibinin göğsünden fışkıran açık, ahenkli seda, aynı zamanda, Türk mimarisinin tarifiidir.

Eğer son senelerde mimarimize (Bilhassa Mimar olmayanlar tarafından) su katılmış ise, bu, hepimizin düşüneneceğimiz ve halline çalışacağımız bir meseledir.

Kör taassup ve hileli te'villere lüzum yoktur! Bu memleket mimari sahada da, daha bir zaman garp müşitlerine mühtaçtır. Fakat bir adam yeni bir memleket hududunu aşar aşmaz nasıl o memleket kanunlarına tabi olmak mecburiyetinde ise, yabancı bir Mimar da yeni dahil olduğu memleket

mimarisi dahilinde birtakım yeni kayıtlarla mukavvettir. Hele yaptığı iş dahil olduğu memleketin millî müesseselerini temsil ediyor ve o meslektaş bu memleketin imarı yolunda mahsusen davet edilmiş bulunuyorsa,

Görüyoruz ki vaziyet ekseriyetle bu hakikat temennisinin aksine tecelli ediyor: Memleket mimari noktai nazardan, ecnebi meslektaşlarının bir nevi malikânesi oluyor, bu hal her şeyden evvel bu toprağın huzurunu ihlâl eder.

Sizden Türk istemiyoruz, hayır!

Fakat, muhterem efendiler, bu memleketi ve bu memleketin sanatını ne olduğunu ve ne olabileceğini biraz daha aramak ve anlamak zahmetinde bulunmazmısınız?

Mimar Şevki

II

Bir milletin medeniyet sahasındaki ilerleme derecesi milletin şehirleri, binaları ile ölçülür.

Mısır, Yunan, Roma medeniyetini bize anlatan topraklar altından kazıp çıkardığımız binaları ve ebideleridir.

Bunları mimar yapar. Mimarlarına ehemmiyet vermeyen milletler medeniyetlerini manevi öksüzlüğe mahkûm etmişlerdir.

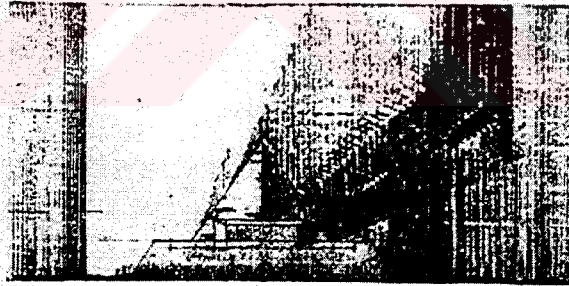
MİMAR Şevki

İki üç gün evvel İstanbul Amerikan erkek kolleji ikinci müdürünün bir konferansını dinledim.

Amerikalı hatip, bize beynelmîl şöhreti haiz coğrafyacı kardeşile birlikte, geçen sene zarfında, şimali Avrupaya otomobille yaptıkları, altmış günlük, seyahatlerinin çok renkli safahatını anlattı.

Bir gün, bulundukları yerde, Amerika hükûmetinin siyasi memuru iken istifa eden ve şimdi kilometrelerce arazi ve atelyeler dolusu adamı, büyük muvaffakiyetlerle sevk ve idare eyleyen bir hemşerilerle karşılaşmışlar.

Her muvaffak adam karşısında hissettiğimiz akla geleni sormak ihtiyacından onlar da kendilerini kurtaramayarak yeni dostlarına bazı suallerde bulunmuşlar, bunların arasından: "bir cemiyet halkının medeniyet seviyesini nasıl anlarsınız?", tarzındakine eski diplomat:



Mezar. Ön cephe, Mimar Şevki

—“Evvelâ, şehire bakar, halkın binalarını tetkik ederim, saniyen, halk pazarlarını nasıl geçiriyor, bunu araştırırım.. Cevabını vermiş.

Amerikalı konferansçı, diplomat hemşerisini bize taktim ederken mübalağa etmemiştir, okuduğumuz cevap bunu ispat eder.

Filhakıka, binlerce sene evvel ademe karışmış cemiyetlerin hayat ve medeniyetleri de toprak yığınları tabaka tabaka kaldırılmak suretile meydana çıkarılan harâbelerde tesbit edilmektedir.

Mimari mefhumunun iki esas rûknü olan şehir ile ev teşkilât ve teferruatının tetkikından çıkacak neticeler, herhangi bir millet medeniyetinin seviyesi hakkında yanılmaz kararlar almak selâhiyetini veren, en emin ve sarıh kaideler dahilinde kabul edilmiş bulunuyor.

O halde şimdi, hep beraber temenni edelim:

Böyle şehir ve evlerimizi tetkik ederek medeniyet seviyemizi araştıracak misafirler, memleketimizi ziyaretlerinde daha bir müddet geciksinsinler!

III

Bu memlekette mimar: Halkın kavlince (mühendis), bir takım vatandaşlar indince (kalfa), mühendislerle sorulursa (ressam), ve san'atkarlar, mesela ressamlar veya tiyatrocular mabeyninde de mühendistir.

Bugün bu memlekette on dört milyonluk bir beşeri kitlenin mimarı anlayan on dört binindeki itikat budur.

Hakikat halde mimar: ne mühendis, ne kalfa ve ne ressam olmamak lazım gelir. Bu memleketin bugünkü bu itikadını esas alarak muhakkak bu üç sıfat dairesinde ifadei meram lazım gelirse, şöyle bir tarif kullanmak hakikata muvafık olur: Mimari sahada mimar, müvellitleri mühendis, ressam ve kalfa olan bir ehramın reisini teşkil eder.

Mimar, arz üzerine beşeri iskan eden adamdır. Ömrünüz müddetince içinde oturup gezeceğiniz aile ocağınız eğer bir (Mimar) elinden çıkmadı ise hayatta daimi bir rahatsızlıkla hal ve harşolup gideceksiniz.

Eğer memlekette iyi bir şehre malik değilseniz, hiç değilse, gözünüz ve göynünüz daima başka memleketlerin tahassürünü hissedecek... Ancak bizim on dört milyonda, demek böyle yaşanmış, diyen bir hal var: Rahat ve huzur yüzü vermeyen evler, medeni mazhariyetler berteraf, mesela yollarında en basit hukukumuzu muhafazada güçlük çektiğimiz şehirler.....

Mimarı ve mimariyi tanımayan bir cemiyet için maalesef bunlardan daha tabii ve mukadder iltirap ve ceza tasavvur olunamaz.....

IV

Bu yazımla bu memlekette ressam veya mühendisi mimara rakip gösterenlere veya onun yerine ikameye çalışanlara hitap ediyorum.

Mimari eser: İlim, fen ve san'at itibarile, dimaği höceyrelere aynı zaman zarfında, müşterek ve memzuç faaliyetlerinden meydana gelebilir. Mimari eser ne formüller cetveli, ne de bir tablo değildir.

Bir ressamla bir mühendisin müşterek, danışıklı faaliyetlerinin mimari bir kıymet verebileceğine inanmayınız.

Mimar: Resmi de hesabı da bir gaye olarak değil bir unsur, bir yardımcı diye kabul eder.

Eğer bir mimari eser yalnız formüllerle halli mümkün bir mesele olsaydı mühendise mimar diyebilirdik ve eğer gayesine sadık tabloların tatbik ve inşası düşünülebilir bir mesele bulunsaydı ressam mimar olabilirdi.

Fakat bunlar olamıyor. İşte bu sebeplerdendir ki, ressam ve mühendise rağmen bir de Mimar ünvanı mevcuttur ve Mimari namile uçsuz; bucaksız ve o derece asil bir san'at: yaşadı, yaşıyor, yaşayacaktır!.....

Mimar Şevki

V

Memlekette muhtelif kollardan ilerleyen mimari faaliyeti tetkik ederken en başta kadro, sermaye ve vüs'at sahasına nisbetle muvaffakiyet derecesi zayıf olan daire mimarisini görüyoruz.

(Daire mimarisi) gerek projesinin tanzimi gerek bu projenin tatbiki nezareti hükümet daireleri tarafından idare edilen asarın heyeti umumiyesine dedik.

Geçen sene Bursa'da belediyenin bir fen memuru emrinde emaneten yaptırmakta bulunduğu garaj projesizlik neticesinde yıkılmıştı. İstanbul idarei hususiyesinin tatbik edilmekte bulunan otuz iki mektep projesi cumhuriyet maarifinin mimari kıymet ve kudretile tetviç edilmemiş bulunması noktasından tenkide mühtaçtır. İstanbul belediyesinin Taksim meydanında asil olan, hiçbir zaman mimari varlığımız değildir.

Yalova'da bütün bir tarih huzurunda, millet ulusuna layık olamadık. Hakikati hal: Daire mimarisinin muvaffakiyetsizliğini ispat için emsal çok fazladır.

Yine bu cümleden olarak birçok vilayetlerde daire mimarisi hududu dahilinde kalan mebanî ekseriyeti mutlaka ile, mimari nota müstehak olmayan fena eserlerdir. Hakikat iç'in, faydalı olmak için bunu ilan ve tekrara lüzum vardır.

Daire mimarisinin ademi muvaffakiyeti esbabının en mühimmi, daire kadrosunun gerek kemiyeten gerek keyfiyeten mimari lüzumu veçhile kabul edememiş bulunmasında aranılmalıdır. Filhakika, bilhassa hükümet elile, umumi bir imar faaliyetinin cereyan ettiği bu altmış küsur vilayetli memlekette otuz küsur (memur mimar) ancak mevcuttur. Daire mimarisinin merkezi sikletini çeken bu meslektaşlar da çalışma muhitlerinin, çalışma programlarının fen ve san'at hayatlarıyla olan mübayaneti dolayısıyla hiçbir zaman hakiki kıymetlerini izhara imkan bulamamaktadırlar.

Ursurur, hususiyetlerini nazarı dikkate alınmaksızın kullanılıyor ve makine kırılmıyorsa iş fene çıkıyor demektir.

Daire mimarisi şu veya bu vilayet meselesi olmaktan ziyade doğrudan doğruya bir memleket meselesi sayılmak gerektir. Millet bu eserlerle haricin ve devlet bu eserlerle milletin hükümlerşne maruzdur. Yalnız devletçilik noktasından da gerek hariç gerek dahil için bu eserler, bilhassa bugünkü vaziyetimize nazaran, birer inkılap membai, birer kültür müessesesi, fen ve san'at kudretimizin birer ifade kıymetleridir. Bu sebeplerle de bu eserler arasında bir vahdet ve ahenk gerekir.

Daire mimarisinin hali hazırdaki keşmekeşten kurtarılması için bir taraftan mahalli daire bürolarının salahiyyetlerini tahdit kadrolarını tasfiye ve mimarla tensik diğer taraftan mimari kudret ve kıymete müstenit ve vekaletler refakatinde iki veya üç merkezi mimari büro teşkili lüzumlu ve doğru olur kanaatindeyiz.

VI

Milliyet gazetesinin 21 ağustos Pazar nüshasında Falih Rıfkı Beyefendinin (alev ve beton) adile bir makaleleri intişar etti. Falih Rıfkı Beyefendi ahşap İstanbulun yangınla açılan meydanlarını işaret ederek:

"Kırmızı alevden daha korkunç bir canavarın, zevksizliğin, bilgisizliğin, kontrolsuzluğun canavarlaştırdığı betonun bu sefer istanbulun bütün güzelliğini yalnız tahrip değil yok ettiğini göreceksiniz.

Hep birbirinden kopye plan parası verilmemek için kalfaların kafasından çıkmış ve kalfa kafası kadar karışık ve berbat apartmanlar, hep birbirine denizi kapıyarak, hep bahçeleri sökerek, müthiş bir çığ gibi yuvarlanıp duruyorlar.

O kadar ki bugün hiç sıkılmadan denebilir ki:

-İstanbul suyu, havayı, yeşilliği, sıhhati ve gençliği sevmiyor ve hiçbirinden anlamıyor. Yedi milyon nüfus çıkabilecek bir şehir hududu içinde bütün şehircilerin ve ijiyen adamlarının ikametgah hakkındaki bütün kararlarının tersine şehircilik ilmine taban tabana zıt olarak hiçbir mimari zevki olmayan san'atin, tabiatın, hıfzıssıhhanın, ilmin, fennin, düşüncenin ve duygunun aleyhine ve inadına İstanbul şehri çirkinleştirilmekte ve artık ne alev, ne de zelzele ile temizlenmeyecek tarzda çirkinleştirilmektedir. Cahil ve san'atsız beton canavarını çabuk sıkboğaz ediniz.

Biz maziye bin kere üstün bir istikbale doğru giderken, hiçbir işimizde sevmediğimiz maziye hasret çektirecek müsamahalara göz yummamalıyız.” Diyorlar.

Milliyetin bu yazı sütunları Nişantaşı, Maçka, Taksim ve Fatihte yükselmekte bulunan sağır sütunlarını acaba ne derece titretebilecektir?

1-Mimar ve mühendisin bulunmadığı mıntikalarda kalfaya da salahiyet veren şurayı devlet tefsirini İstanbul, İzmir, Ankara gibi mimarın kesif bulunduğu şehirlerde tatbiki ne derce doğrudur?

2-Bir taraftan plansız İstanbulun en kötü bir tarzda dallanıp budaklanmasına şahit oluyoruz. Bu hal şehir planını tatbiki muvaffakiyetini tahdit ve işgal eder. Bu planın tacilen tanzimi mümkün değil midir?

Diğer taraftan meşhur şehir mütehassıslarından bahsolunmaktadır. Bu şayanı takdir idrakle bugünkü inşaat gösterilen müsamaha yekdiğerile kabili telif değildir. O inşaat ki hiçbir zaruretin ifadesi değildir. Acaba geniş bir adımla tahdidi imkanı yok mudur?

VII

Gazetelerde okuduğumuza göre İstanbul belediyesi yeni ve mühim bir karar vermiş bulunmaktadır. Bu kara şudur: Bundan sonra daha keşifler yapılırken mütehassıs zat keşfinin % ne miktar kırılabilceğini de tesbit edecek ve bu tesbit edilen % miktarından fazla kıran müteahhide bu iş verilmeyecektir.

İstanbul belediyesini böyle bir karar almaya sevk eden mecburiyet şudur: Son seneler zarfında peyda olan bazı cahil ve düşüncesiz müteahhitler inşaat münakaşalarında keşif bedelinin (%35 hatta %40 ka kadar) kırmak cür'etini gösterebilmekte ve bunun neticesi ya kendileri zarar eylemekte veya işi bozmakta idiler.

(Fakat emin olmalı ki sırtlarını münakasa kanununun “ en ehven bedel teklifini veren” maddesine dayayan mevzuu bahs müteahhitler, inşaatın aleyhine olarak bu işlerde ekseriya karla çıkıyorlar. Diğer tarafta işi kanuni ve mesleki esaslar üzerinden mütalaa ederek fiat teklif eden hakiki iş ve meslek adamları , bilhassa vaziyetin gösterdiği elim sahnelerden bunalıyorlardı.)

Bu ahval karşısında biz, bilhassa resmi devair inşaat kısımlarından, kat'i ve muhakkak bir hareketi uzun zamandan beri bekliyorduk. Çünkü inşaat keşif: bir ihtisas meselesi idi. Bir mütehassıs tarafından çıkarılan keşif ise, hiç şüphe yok o ihtisas kısmının hususiyetlerini ve kıymetlerini taşıması lazım gelir idi. Bu keşif eğer hakikaten %40 derecesinde bir tenzile tabi tutulabilir ve bu takdirde de iş aynı hususiyetleri ve kıymetleriyle yapılabilir idi ise bu

mühassıs efendi veya bu makam vazifesini, ihtisasını suistimal etmiş demek idi. Yok bu keşif işin sahih çıkar fiatı idi ise de mütaahhit cehil veya hususi maksatlarla bu fiatı o işi çıkarmıyacak bir yekuna indirdi ise kendisine verilmekle beraber gene kanuni ve nizami bir kontrolle ifasını taahhüt ettiği keşif ve onun istinat ettiği projenin icabatı kendisine bitamamiha tatbik ve ifa ettirilmeli idi.

Bu takdirde nihayet bir iki defa ağzı yanan bir cahil veya aç göz (cemiyete muzır) adam ya mutedil olacak ya kendine kendi sahasını arayacaktı.

Şimdi: Bu yapılanmadı çünkü dairelerin bilhassa kontrol teşkilatı manen ve maddeten zayıf idiler.

Belediyemizin bulduğu çare eğer haber verildiği karar ise evvela, ana kanunla tezat teşkil ediyor. Saniyen tatbiki kıymeti ihtiva etmiyor. Hiçbir keşifçi (bu keşifim% de bu kadar kırılır) deyip atamaz.

Keşif muhit ve piyasa nazarı dikkate alınarak (bu iş bu kadar çıkar) demektir. Evvela, umumi olarak, kırılacağına kanaat getirdiği keşfi, keşfi yapan kendisi kırmış bulunur. Saniyen hangi müstesna gruplarla karşılaşacağını bilmedikçe o müstesnalar için keşiften yekun indirmek keşifçinin daha evvelden bu grupları tanınması ve kendileriyle konuşmuş bulunması ile kaimdir ki olamaz ve olmamalıdır.

Bu sebeplerden keşif yekununun % de ne miktar kırılabilceğinin evvelden tesbitini gayri mümkün görüyor. Kanuni, nizami değişiklikler yerine iyi ve kuvvetli bir teşkilatla daha faydalı daha özlü neticeler alınabileceğini iddia ediyoruz...

(Mimar, 1931a,1931b,1931c)

YAPI VE HEYKEL

Mimar Şevki

14/VI/934 tarihli Yeni Adamda “Yeni Mimari ve heykel” adlı bir yazı gördüm. Heykeltraş Zühtü Belgratta harici tertibini çok güzel bulduğu bir bina görmüş. Bu binanın kapısı da çok güzel açılır imiş. Bu kapının üzerinde de binadan ayrı hissini vermeyen bir heykel varmış. Heykeltraş Zühtü devam ediyor:

“Bizde on beş sene evvel başlayan bankaları, apartmanları türbeye benzetmek merakı vardı. Şimdi bu cami kokan mimarlar modern oldular. Çini yerine boya, arabesk yerine garip delikler açıyorlar.

Belgratlı mimarın binası bana Cihangir ve Taksimdeki binaları düşündürdü. Bunlar modern olsun diye evvela dört duvar olarak yapılmış, sonra çıplak bulunarak alaca bulaca boyanmıştır. Acaba neden mimarlarımız Çini ve Arabeskten sonra tükenen sermayelerini boya ile telafiye çalışıyorlar? Eğer maksatları süslü bina yapmak ise sanat mecmualarını açıp heykelin burada rolünü görmüyorlar mı?”

Heykeltraş ne söylüyor?!

Türk mimari tarihi beş on sene evvel başlamış bir “türbe taklitçiliği” kaydetmez. Eğer bu satırlarla saltanat devrindeki türkçülük cereyanları ile ba’sübadelmeyt’e uğramış memleket mimarlarının eserleri ifade edilmek isteniyor ise bu isim mebde tarihi takriben yarım asır evvele aittir. Bu devreye mimari tarihte türbe taklitçiliği devri değil fakat isabetle “Osmanlı devri” adı verilmiştir. Mimaride Osmanlı devrini tarif ederken cami kokan mimarlardan ve bunların eserlerini türbeye benzetmek kasitlerinden değil, belki birtakım içtimai ve tarihi icabatla dini mimari tesiri altında kalmış bir mimari faaliyetten bahsedebiliriz. Fark büyüktür.

Kripel’in eserine bakıp garp heykeltraşçılığına, Kenan’ın eserine bakıp Türk heykeltraşlarına lanet edemeyiz. Aynen böyledir:

Cihangir ve Taksimdeki binalar öyle bir çift aldatıcı gözlük camıdır ki onların arkasından Türk mimarını görmek hevesine düşenler kendi isabetsizlikleriyle mahcup olacaktır.

Tekmil Taksim ve Cihangirde, dört beş Türk mimarının ancak birer esere proje yaptığı ve bunlarında ciddi münakaşa kabul eder kıymetlere malik bulunduğunu biliyoruz. Mütebaki tuğla yığınları kültürsüz, imansız ve toprak sevgisi taşımayan birtakım kalfaların ticaret kastile istif ettikleri matalardır.

Heykeltraş Zühtü yazısında “Modern olsun diye” diye istihfaf ettiği bu yığınların alaca bulaca boyanmayarak üzerlerine heykel konulmasını istiyor. Zühtü heykelde fenayı iyi, çirkini güzel, kalpı halis yapan bir sır, bir keramet mi buluyor? Kendisinden emin olmak nikbinliğini kaybetmek istemediğimiz sanatkara bu evlerin yüzü için bir heykel yapmağı teklif etsek kabul edecek mi?

Biz, Yeni Adama yakışmayan bir sinir buhranile söylenmiş bu sözlerin asıl gayesini de duymuyor değiliz. Dertlerimizden birisinde daha heykeltraşlarla müşterekiz: Biliyoruz ki ve Zühtünün bahsettiği sanat mecmualarından da öğreniyoruz ki: Mimaride mimari tesir ve ifadeyi takviye ve tebarüz ettirecek (Zühtünün söylediği gibi süsliyecek değil) unsurların başında heykel gelir.

Fakat ne yapalım ki tatbik imkanı bulabildiğimiz eserlerde heykel için ayırdığımız yerler ekseriya imkansızlıklar zikredilerek boş kalmaktadır. Ancak biz heykeltraşlarımızdan emin oldukça mal sahiplerine heykel üzerine ısrarda tereddüt göstermeyeceğiz. Bu bir zaman meselesidir.

Taksim ve Cihangirdeki işlere gelince: Burada mesleksizlik mesleğini tutanlar boya en çok elestikiyet kaldıran bir malzemedir. Ve bir binaya konacak bir heykel parasile bütün Taksim apartmanlarını alaca bulaca boyamak kabildir.

(Balmumcu, 1934b)

Bursada halk inşaatı:

Bursa otuz kırk sene evveline nisbetle yeni bir çehre arz etmek istidadını gösteriyor. Düne kadar devam eden ahşap iskeletli dolma inşaat yavaş yavaş yerini kârgire terketmekte bilhassa beton arme tercih edilmektedir.

Bursa halk inşaatı kadrosunu hemen hemen kalfalar teşkil etmektedir. Düne kadar bizim için bir kıymeti olan bu adamlar bu yeni vaziyet karşısında hayli bocalıyorlar.

Kârgir iş ve bilhassa beton arme işleri ekseriya mal sahipleri tarafından ısrarla istenilmekte ve kalfalar tarafından kerhen tatbik edilmektedir. Bunun içindir ki kapısız balkonlara, yerini kâfi bulmayan merdivenlere, tuğla kolonlu beton arme döşemeli ve ahşap konsollu beceriksiz malzeme kompozisyonlarına, daha anlatılması mümkün olmayan bin bir garibeye sık sık tesadüf edilmektedir. Bilhassa sıva ve boya işleri ki en çok görünen aksamı teşkil ediyor, pek fena..

Fakat bu hal çok devam etmeyecektir. Türk kalfaları yeni malzemeleri de kavramak hususunda hayli terakkiler gösteriyorlar. Bursa halk inşaatı işlerinde en şayanı esef ciheti şu noktada buldum: Bazı mal sahipleri İstanbulda beğendikleri binaların fotoğraflarını çektiler, bunları aynen tatbika çalışmakta ve hatta aynı şehir içinde beğenilen bir eski işin kalıpları alınarak diğer bir yeni işe aynen tatbik olunmaktadır. Şehirde bu hal pek nazarı dikkati celp ediyor ve iyi tesirler bırakmıyor. Halkta mimari kıymetin uyanması alâmi gibi de kabul edebileceğimiz bu tezahüratın sathî ve arzî bir hareket olduğunu ve devam etmeyeceğini kuvvetle ümit ediyoruz.

Bursadan sırası düştükçe bahsedeceğiz ve fotoğraflı mukayeseler yapacağız.

Mimar Şevki

Ankara polis jandarma mektebi proje müsabakası münasebetile

Mimar Şevki

Sene sonu mimari hareketlerinin en şayanı dikkat olanı, şüphe yok, Ankara jandarma polis mektebi proje müsabakasının aldığı son şekildir. Memleket mimarlığı bu meselede çok hassas bulunuyor.

Bu hassasiyeti haklı bir endişeye vardıran esbap vardır:

1 — Jürinin (F. E. R.) remizli projenin birinciliğine ve (Genç) remizli projenin ikinciliğine ittifakla verdiği karar bir aydan fazla bir zaman geçmiş bulunduğu halde neşredilmemiştir. Halbuki jüri çalışma programına göre 22-11-933 de bu karar intişar etmiş bulunacaktır.

2 — Jürinin esbabı mucibe raporu da neşredilmemiştir. Jürinin çalışma programı bu raporun da neşrinin âmıdır. Ankara Halkevinde göğüs kabartarak seyrettığımız on yedi projenin sahipleri programın bu vadine istinaden projeleri hakkında verilen hükümleri dinlemek arzusunadadırlar ve bu bir zarurettir.

3 — Mükafat: Birinciye üç bin lira mukabilinde bin lira verilmiş, ikinciye verilecek beş yüz lira henüz tediye olunmamıştır. (Biz memleket mimarlığının şerefi mevzuu baholurken paradan bahsi ayıp sayarız. Bu üçüncü maddenin zikrinden gaye meselenin aldığı garip şekli daha iyi tebarüz ettirmek içindir.)

4 — Birinci gelen projenin düşünülmeyen ortaya atılmış bir iddia ile kopye olduğu söylenmiştir. İki taraftan iki asıl gösteriliyor. Bu nasıl kopye eserdir ki iki asıl taşıyor? Acaba bu iki asıldan biri de diğerinin aslı mıdır?

Hakikati hal: Bu eser kopye değildir. Bu gençler ülkülü adamlardır. Projenin kopye olduğunu iddia edenlerin bu isbat etmeleri lazım gelir.

5 — İkinci gelen ve tabbiki istenilen (Genç) remizli projenin sahibi genç görülmüş: genç-ih-tiyar on yedi proje arasında ön safi hakkile alan gencin iktidarından şüphe edilmiştir. Sırf bundan dolayıdır ki, projenin tatbikinden vaz geçilmiş bulunuluyor. Halbuki ben geçen sene sergi binası müsabakasında aynı gençlik meselesinden en büyüklerimizin ve millî iktisat ve tasarruf cemiyetinin takdir ve iltifatına mazhar oldum. Hakikati halde Genç profesinin genç sahibi iktidar itibarıyla oldukça ihtiyardır.

İşte memleket mimarlığını bütün hassasiyetle meşgul eden polis, jandarma mektebi müsabakasının son vaziyeti, biz bu işin böyle muvazenesini kaybetmesini jüri reisi beyefendinin muvakkaten Ankaradan ayrılmış bulunmasında buluyoruz. Jüri reisi Dahiliye vekâleti müsteşarı beyin Ankaraya döndükleri şu günlerde bu meselenin normal şeklini almış bulunmasına ihtimâl veriyoruz. Biz mesleki kader ve kıymete taparız. Biz toprağa sahip olmağa şahsî ve gayri meşru nam ve şerefler peşinde koşmağa kalkan yapmayız. Fakat artık yüzümüzü kızartan bir vaziyet vardır ki, onu kudretimizle, azmumuzla bertaraf etmeğe çalışacağız. Memleket mimarı, inkılâptaki rolünde gecikmiştir. Bu tevhür özür kabul etse de şerefli değildir.

(Balmumcu, 1933b)

İstanbul Belediye Sarayı ve Türk Mimarları

Y. Mimar Şevki BALMUMCU

Türk mimarlarını hayrete düşüren bir san'at ve dolayisiyle bir memleket meselesi karşındayız. İstanbulun beşyüzüncü yıldönümünü kutlama vesilesiyle yapılacak binaların başında gelen Belediye Sarayı projelerinin bir Alman mimarına sipariş edildiği şayi olmuştur. Halbuki temsili bir kıymeti bulunan bu yapının, evleviyetle Türk mimarları arasında müsabaka açmak suretile yapılması bekleniliyordu.

Yapılan tetkikat neticesinde: Sipariş keyfiyetinin henüz mevcut olmadığı, fakat hususi bir teşvik ve tavsiye üzerine, bir ecnebi mimarın bazı teklif projeleri hazırladığı öğrenilmiştir. Bu suretle de milli mimarî durumu bir dereceye kadar muhafaza edilmiş olan İstanbul yakasının bağrına yeni bir ecnebi mimarî müdahalenin ilk adımı atılmış bulunmaktadır.

Türk mimarları teşkilâtı ilgili otoriteler nezdinde bu yürüyüşü durdurmak teşebbüsüne geçmiştir. San'at tarihi ve memleket mimarlığı karşısında mes'ul düşmemekliğimiz için bundan gayri tutulacak bir yol yoktur. Yurdumuzda ecnebi mütehassıslardan istifade prensibi bir gelenek halindedir. Esas itibariyle isabetli bir takdirin neticesi olan bu an'anenin tatbikatında ecnebi uzmanların da incelik ve anlayış göstererek esas fikri zararlı bir hale getirmemeleri lâzımdır. Bu isteğimizin her medeni memlekette ve her zaman gösterilmesi iktiza eyleyen meslek usul ve âdabının sınırları dahilinde bulunduğunu tekrara lüzum yoktur.

Teessüfle söyleyelim ki tarihimizin inhitat devrinde ecnebi san'atkarlara kayıtsız ve şartsız doğrudan doğruya yaptırılmış eserler memleketimizin milli yüzünü ve san'at yönünü bozmuşlardır.

Tarihin bize verdiği dersi unutmamalıyız. Her şeyden evvel şu noktayı tekrar edelim ki, hakikaten kuvvetli ve dürüst yabancı meslekdaşlara okullarımızda öğretmenlik, devlet dairelerinde müşavirlik vazifelerinin verilmesini ve bu meslekdaşların bu yerlerde azamî derecede terfih edilmelelerini faydalı ve lüzumlu görüyoruz. Türk milletinin mimarlık sahasında ecnebi mütehassıstan istifade yolları bunlar olabilir.

Biz mektep sırasındaki genç mimarın garb san'at ve tekniğinden müstefid olarak yetişmesini veya mektepler dışındaki mimarlık faaliyetlerde garb san'at ve tekniğinin bir söze sahip olmasını anlıyoruz; ayrı bir kültürün milli duygularile meşbu eserlerin topraklarımız üzerine dikilmesini anlamıyoruz.

Bir Alman mimarının elinden veya onun baskısı altında çıkacak bir Belediye Sarayının karşısında işten anlar bir yabancının neler düşünebileceğini siz hiç düşündünüz mü?

Ecnebi meslekdaşların Türk mimarlık âleminde yarattıkları tepkinin sebepleri arzettiğimiz hususlarda mündemiçtir. İsteklerimizde maddî menfaatlar ikinci plânda kalır. İsteklerimiz mesleki bir izzeti nefsini, bir mes'uliyet hissinin ve bir şuurlu varlığın mahsulleridir. Sömürge olmak vasfını asla taşımayan böyle bir memlekette eser dikmek, centilmen bir yabancı meslekdaş için, acı bir ihtiras olur.

Memleketimizde çalışmayı kabul eden yabancı mimarın san'at şöhretine doymuş bulunması gerekir. Bu çaptaki san'atkarlar ise adam yetiştirmeği, müşevvik ve müzahir olmağı bir zevk bilirler ve tercih ederler. Şahidi bulunduğumuz hâdiselerde bu civanmerdliğe, bu san'atkar çelebiliğine rastlıyamıyoruz. Bilâkis kalkınma ve gelişme yolundaki mimarlığımıza elverişli olmıyan teşebbüsler devam ediyor. Ecnebi meslekdaşlardan bunu bekleyemeyiz.

Özel bir zevki, bir hazzı, bir güzel telâkkisi bulunan efendi bir milletiz. Dünyanın en güzel bir parçası, bir iklimi bizimdir. Bu yerde kurulu bir medeniyetimiz var ve bu imkânların yarattığı pahasız bir ruh zenginliğine malikiz. Biz san'at haysiyeti, san'at zevki yoksulu değiliz.

Biz beş, on ecnebi san'atkarın şahsiyetleri ve menfaatleri üzerinde duramayız. Biz bağlı bulunduğumuz mesleğin, vatan ve kültürümüz için hayırlı davaları üzerinde duruyoruz: İstanbul Belediye Sarayı milli bir mevzudur. Bu sebebdan Türk mimarları arasında açılacak bir proje müsabakasıyla yaptırılmalıdır.

Cumhuriyet 30 Ocak 1946.

(Balmumcu, 1946)



VİCTOR ADAMAN
1880 — 1948

Öülerimiz de tizi birleştirmeze yaşıyamayız.

Yazan: Y. Mimar Şevki BALMUMCU

Karakterî:

İri bir vücut, geniş omuzlar üzerinde heybetli bir baş, Tanrı bu başı o şekilde halketmişti ki bütün kuvvet ve hasmeti beyin nahiyesinde tecelli ediyordu.

Adaman, denlebilir ki, sadece bu koca beynin tahrik eylediği devası bir varlıktı.

Durbindi, yaratıcı idi, nıkbindi, tabiata inanır, fazilete tapar, aklı rehber tutardı.

Fevkalâde zeki, harikulâde teşkilâtçı idi. Çok güzel ve fasih görüşürdü. Görüşmezdi: Harikulâde dimağında muhtelif tasfiyelerden geçirerek billûrlaştırdığı cümlelerden eserler inşa ederdi.

Sesi: Ses ile nefes arasında bir şeydi. Hakikatlerinin sü-kûn içindeki zengin vâdilerini gezdirirken bu sesteki sözle-rine ancak sadakat isterdi.

Daima sade, daima vakur ve enerjiktî. İkna ve dilediği zaman iskât kabiliyeti fevkalâde idi.

Hiç bir zaman küçülmedi, basitleşmedi. Hiç bir zaman kırmadı ve küşmedi.

Doğumu ve tahsili:

Adaman 1880 de İstanbul'da doğdu. Babası (Petraki Adamandis), devrinin kalbur üstü kalfalarındandı. Yeniköydeki Halim paşa yalısını inşa etmiş ve o tarihlerde depremten hasara uğrayan Mısır Çarşısını teedit eylemişti.

Küçük Adaman 1896 da yani 16 yaşında Galatısaraydan, 1900 de yani 20 yaşında (Ecole Spéciale d'Architecture Paris) den mezuniyet diplomalarını almış ve 1901 de Paris Güzel Sanatlar Akademisine devam başlamıştı. Fakat bu son mektebe devam keyfiyeti evin arzusuna muhalifti. Bilhassa validesi oğlunun her ne pahasına olursa olsun yurda dönmelerini istiyordu. Bu istek o derece kat'i idi ki genç Adaman'a aydan aya gönderilen tahsisatın kesilmesine kadar gidildi.

Adaman bir cene bir taraftan çalıştı, diğer taraftan tahsiline devam etti. Sene sonu tatilini geçirmek üzere İstanbul'a geldi. Belki tahsile devam için evi ikna edebileceğini de düşünüyordu.

Meslekî faaliyeti:

Fakat aile baskısı galebe çaldı. Yirmi bir yaşındaki Adaman Dünyunu Umumiye ve Tibbiye yapılarının mimarı Valériye çıraklığıyla meslekî faaliyetine başladı. Bu çıraklık ancak bir se-

ne devam etti. 1902 yılında yani yirmi iki yaşında Dimitri Petçü, Odessa Püsküllü ile (Mimarî Proje ve İnşaat Mühahhitliği) şirketini tesis eyledi.

Bir zaman sonra Osman Fırının da iştirak eylediği bu şirketin bürosu Galatada Büyük Millet hanında açıldı. Ve bu büro Adaman'ın ölümünden biraz zaman evvel kadar (Adaman bürosu) olarak devam etti. Adaman mesleğin daha ziyade tatbik ve inşa işinde temayüz eyledi. Kuruculuk, yapıcılık, terkip ve teşkil edicilik ruhu, diğer meslekî meziyetleriniz hâkim olmuştur.

Mimar olarak yarattığı veya tasahhüden tatbik ve inşa eylediği eserler:

İstanbul Vali Konağı binası (proje ve inşa)
Gölcü çeşme fabrikası
Yükcekkaldırım'daki ufak sinema,
Haydarpaşa Garı tamiri inşaatı,
Luvr Apartmanı (proje ve inşa),
Taksim Palas,
Kâzım Özalp villası inşaatı,
Salih Borok villası inşaatı,
Mürcün Muhlis Erdener villası inşaatı,
Yeşilköy hava meydanı inşaatı,
Galatada Ankara hanı,
Beşiktaş camii restore işi,
Melek ve İpek sinema salonları inşaatı,
Melek Apartmanı inşaatı,
Beşiktaş tütün deposu binası (proje ve inşaat),
Yıldız Teknik Okulu binası inşaatı,
Üsküdar Şemsipaşa tütün deposu inşaatı,
Beyazıt meydanındaki havuz inşaatı,
Tekelin Tekirdağ şarap fabrikası,
İkinci Vakıf hanı inşaatı,
Edirne garı inşaatı,

Teşkilâtçılığı:

Adaman her şeyden evvel yaman bir teşkilâtçı idi. Melek sinemasının bugünkü salonunu 45 günde monte ettirir, lîf arasında anlatırmıştı.

Bugünkü meslekî teşkilâtımızın 1929 kongresinde üç (üç-üyar-geç) görülmüştü:

Sarrafyan, Yenidünya, Adaman.

Sarrafyan aramızdadır. Tanrı kendisine uzun ömürler versin.

Yenidünyanın Yunanistana gittiğini biliyoruz.

Adaman'ımıza gelince: O artık aramızda değil!

Adaman, mimarî meslek teşkilâtının müessislerindendi. Ve senelerce muhtelif idare heyetlerinde, komisyonlarda çalıştı. Mimarî İktisadî büyük topluluklarda eğer görüşürdü. Fakat iş başında bütün yaratıcılığı tuğyan halindeydi. Dağınık fikir ve kuvvetleri bir noktada toplamak ve en kısa yoldan hedefe tevcih etmek Adaman'a vergiydi. Meziyetlerinden birisi de: Katiyen şahsınaleyhinde görüşmezdi. Ve topluluk ruhunun bu neviden küçüklüklere düştüğüne şahit olduğu zamanlar, bir iki güzel kelimeyle durumu tâdil ve tebdil eylemeyi çok iyi bilirdi.

Son seneleri:

İkinci Cihan Harbinin orta yıllarında Adaman isten yana sıkıntıda idi. 1946 yılı ilbaharı, 66 yaşındaki üstadımızı kalbinden hayli muhtarıp buldu. Büyükkada'daki evine çekilmişti.

Namussu ve kaliteli faaliyetinin mükâfatı olarak bu evin kallarını dahi kiraya vermek mecburiyetinde kalmıştı.

Kitaplarını satmak istediğini Türk Yüksek Mimarlar Birliğine bildirmişti.

947 yazında kendisini ziyaret edenler: Genç sardunyaların oynadığı havuzlu bahçesinde üstadı eşiyile yan yana buldular. Kilosu düşmüş, vücudu kâşen küçülmüştü. Fakat o muhtesem beyni, büyük ve mukaddes bir emanet halinde muhafaza eyliyen kafa, bütün şaşasıyla yaşıyordu.

Belli ki bu dimağ, hastalığıyla ölüm kalım mücadelesinde idi. Yine temkinli, yine tane tane görüşüyordu. Bir fark ile ki kelimelerin yarattığı bilürlü eserlerde biraz hüzün, bir derece inkisar vardı.

Torunlarından birisinin Türk okulundan aldığı mükâfatı getirip göstermesini söyledi. Türk okulunda yetiştirildiği, küçük kızı sayın Madam Cimill'in ikinci çocuğu Nûk-betin kardeşi Erol bebek arabasında mışıl mışıl uyuyordu. Sayın Madam Victor Adaman'ın ara sıra göz yaşlarını saklamak için başını çevirdiği görülmüyordu. Çünkü Adaman sevgi ve saygı ile tanıdığı aşkının derin minnet duygularını ona bezlediğiydi.

Koyu kırmızı renkli duvarların hudutlandığı yemyeşil bahçeden güneş çekilmek üzereydi.

Adaman gecenin gelmekte olduğunu görüyordu. Fakat, henüz mücedele kuvvetini kaybetmemişti.

1948 yılı ocak ayının 18 inci pazar günü, Adaman'ın muhtesem dimağ ile hastalığı arasındaki meydan muharebesinin neticesini ilân etti. Dimağının emirlerine itaat edemeyecek derecede zayıf düşen vefakâr kalbi hastalığının galebesini temin eden talihsiz bir zafer geçidi oldu.

Biz buna Adaman ölüü diyoruz.

Sayın Madam Cimillinin notları:

—Bana babamın ne tarafını ne sebepten sevdiğini soruyorsunuz? Nasıl tayin edebileyim? Ah babamın sevilmiyecek tarafı yoktu ki!

— Bir kere çok dürüst bir adamdı! Benim'e bir arkadaş gibi görüşürdü.

— Erol'un muhakkak mimar olmasını isterdim!

— Mütevazı idi ve bu tevazuu içinde daima ezilmek istenilenin müdafii idi.

— Dindar değildi. (Ben ölünce siyah giymeyin) derdi.

— (Hayatta insanın işi hiç bitmez. Ben gençken bir şeyler yapmayı tasarladım. Bu yaşa geldim, bir şey yapmadığımı görüyorum. İş hiç bitmez!) derdi.

— Yeşilköy hava meydanının inşaatını bitiriliği gün kendisini tayyare ile küçük bir uçuşa davet etmişler. Bana (Lina, diyordu. Canım, dedim kendi kendime: Viktor! Ne ihtiyacın var şimdi tayyareye binmeye?)

— Yeşeni Konstantin Skorpatiots'in mimar olmasını o istemişti. Ona mesleğimiz şöyledir, böyledir, dedi ve ikna etti.

— Hâdiseleri evvelden görme ve kestirme kabiliyeti fevkalâde idi. İşler üzerinde istemediğimiz bir neticeyi evvelden haber verince annem: (Aman Viktor! Şom ağzıysındır!) derdi. O da: (Ne yapalım ben görüyorum işte,) der ve ilâve ederdi. (Belki bir şeyi, yalnız bir şeyi evvelden kestiremiyeciğim. Ama, belki onu da, sırası gelince haber verebileceğim.)

— Ölümünden iki gün evvel bize telâşsız ve pek ciddi (çocuklar! Artık ben hastaneye kaldırılmayım. Bu böyle yakışık alır!) demişti. Bu sözlerini evde ve kendisi hakkında arzu etmediği bir hâtıracın kalmasını istemediğine hornlediyoruz.

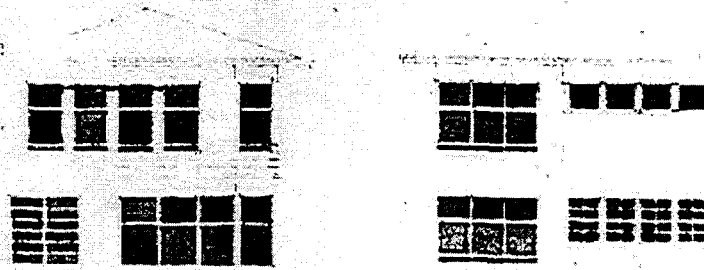
EK 2 ŞEVKİ BALMUMCU'NUN "EV PROJELERİ"

Ev projeleri

Mimar Şevki

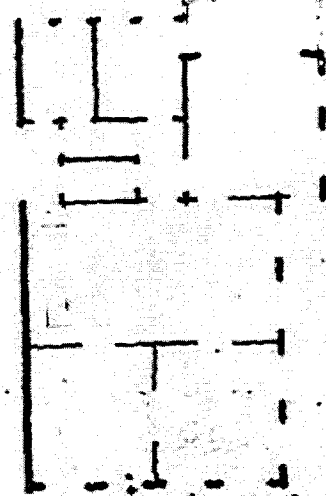
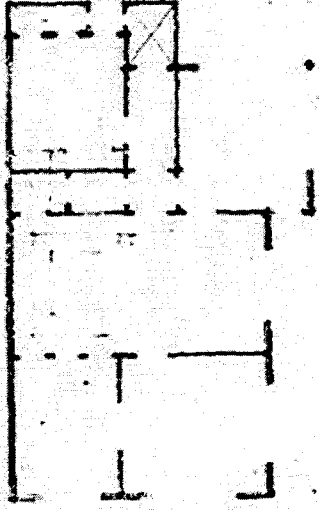
Avukat Zühtü B. evi

Vaziyet plânında görüleceği veçhile 10,00x41,00 ebadında müstatili ve derin bir arsa. Tamamile ufki. Sol tarafında yeni yapılmış bir apartman, sağında ahşap ve bahçe içinde bir köşk var. En güzel manzara bu kısımda. Ve bu kısım binamızın cephesi. Hali hazırda ve çok uzun zaman biz bu taraftan istifade edebileceğiz. Kanunî esbap dolayısıyla ve servis için binamızı sağdan geri alıyoruz. Ve sonumuzda mevcut apartmanın bahçe kısmına kadar binamızı yoldan geri atıyoruz. Bu suretle sağda mevcut köşk te bizi rahatsız edeniyor. Arsa derinliği bunu kabul edebiliyor. Böylelikle arka ve ön diye iki bahçe hâsıl oluyor. Arka tarafı servise ön tarafı çiçek ve zeyke hasrediyoruz. Mal sahibi aydınlık ve güneş isteyen bir zat, plânımızı bu esaslara göre kurduk. Bina 100 m² üzerindedir.



Muharef cepheler. Mikyas 1: 200 ve vaziyet plânı. Mikyas 1: 500

Arakat Zübti B. evi.
Kat planları Mikyas
1:200



Eve geliş istikametine bahçe methalini ve karşısına geniş bir terastan geçtikten sonra methal ve vestibül koyduk.

Merdivene altından gardrop ve dolap olarak istifade ediyoruz. Servis kısmı yine zararsız vaziyettedir. Aydınlığını alt katından istifade ediyoruz. Odunluk, kömürlük için servis kısmı üstten pencereleri altına kadar ve topraga bir kısmı girerek partiler ayırdık. Manzara kısmında teraslar ve tekniği genişlikler.

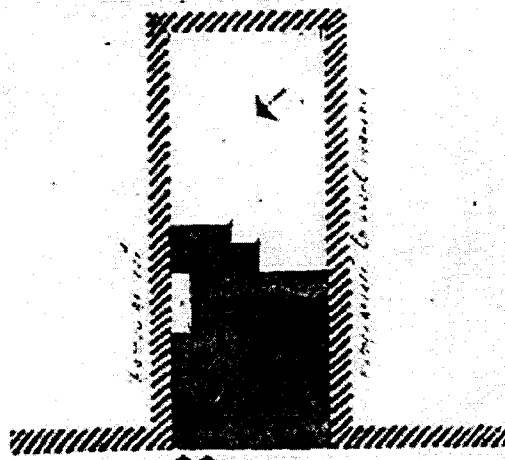
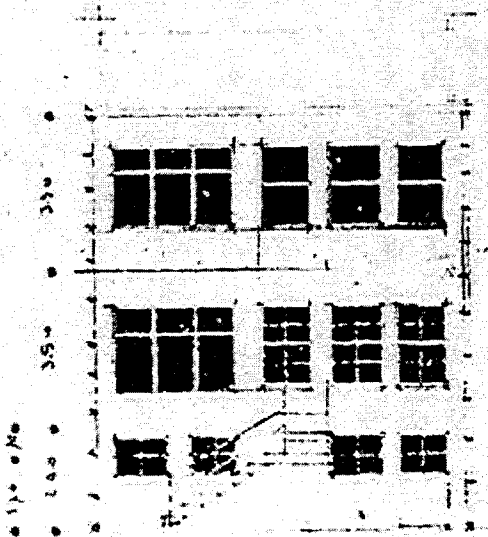
Üst katta üç büyük bir küçük oda, Banyo,

ayrıca helâ. Bahçe ve manzara kısmında teraslar. Çatı arasında zahire deposu, demir merdiven aydınlık kısmından.

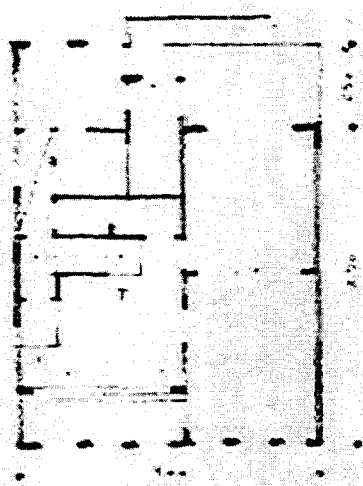
Döşemeler beton arme. Çatı ahşap duvarlar tuğla.

D. Mustafa B. evi. Kurtuluş

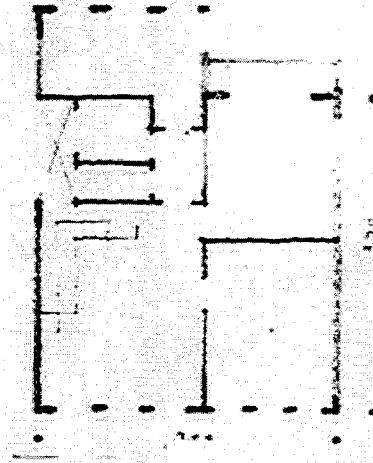
Vaziyet planında görüldüğü ve hile 22,5 m. derinliğinde ve 9,00 metre yüzlü bir arsa. Yüzüce derinliğe doğru yüzde yirmi meyil var. Komşu evleri henüz inşa edilmemiş. En güzel



Bahçe cephesi Mikyas 1:200 Vaziyet planı M. 1:500



D. Mustafa B.
evi kat planları
ve cephe Mikyas
1:200

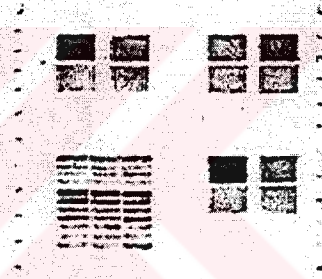


manzara sağ taraf ve bu arsanın arsanıza ithali düşünülecek. Arka cephe şarka ve ezuba bakıyor. Eye geliş istikameti sol köşe. Ev 90 metre kareyi geçmeyecek. İki katlı olacak, geniş ve rahat ve beş odalı bulunacak, helâlar banyodan hariç olacak.

Evi yüze çektik. Böylelikle camibi cilerin evimizi körletmesinden kurtulduk ve arka bahçe ferah oldu. Arazi meylinde bulunan bodruma odunluk, kömürlük, çamaşırlık ve bahçe deposu yerleştirdik. Zemin katına hem bodrum irtifamı rahatlaştırmak hem zeminden kurtulmak için üç dört basamakla giriyoruz. Öyle ki bu basamaklar hol ile vestibülü ayırıyorlar ve mehali zenginleştiriyorlar. Zemin katında misafir ve oturma için iki oda bir hol ve bir geniş terasla halâ var. Servis için: Kiler, ofis, mutfak ve bodrum merdiveni mevcut.

Servis kısmına merdiven altındaki bir kapı ile işleniyor. Bu kısım holde merdivene talik edeceğimiz bir kadife perde ile icabında tamamen kapanacak servis kısmı tamamen binaya zararsız vaziyettedir.

Zemin katında ve manzara kısmındaki iki oda icabında tek ve büyük bir salon olarak kullanılabilir ve yanımızdaki arsaya satın alabilirsek manzara kısmına pencere açabileceğiz. Gerek yemek odası ve gerek taras-

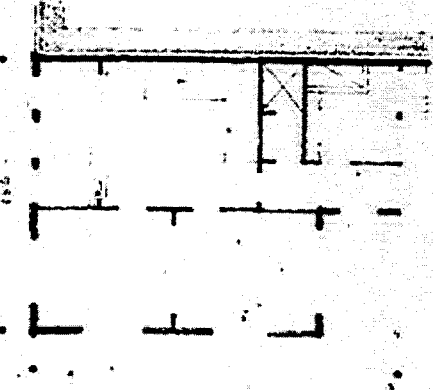
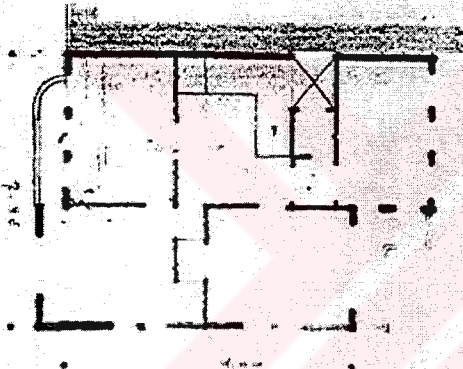
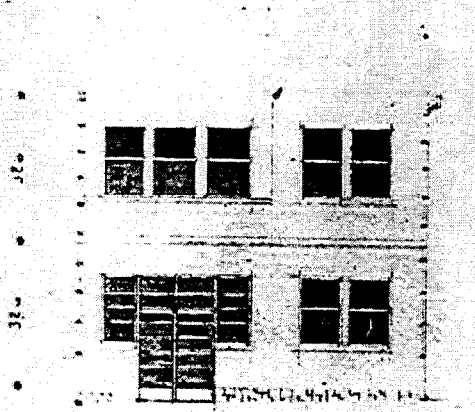


ofis, vesile ile mutfakla irtibat halindedir. Bodruma esas merdiven altına teadûf olan ikinci bir merdivenle ineriz. Ve servis kısmını bahçeyle olacak münasehatın bu merdivenle yapacak. En iktisadi tarzda ve işi kestirmeden halletmiş olmak için aydınlık kısmını alt katından da servis için istifade ediyoruz.

Üst katta geniş bir hol, yarıklı iki yatak odası ve bir misafir odası, bir kanyo ve ayrıca bir halâ ile teferrüatından mürekkep. Esas yatak odasının güneşe ve bahçeye bir balkon var.

Bu iş bu arsaya tatbiki ve muza mal olabilecek rahat bir ev projesidir. Mesander bes-

lon arme, duvarlar tuğla, çatı ahşap ve kiremit, pencereler süzme ve seriye tibi. Methal tamamile aydınlık demir kapı ve çerçevedir. Bu projelerde, iktisadi vaziyet olabir silye.



inşaatı pahalılaştıracak, külfetleştirecek girinti çıkıntılardan kaçındık. Buna mukabil sabit, ictimai ve teknik mülahazalarda çok titiz davrandık.

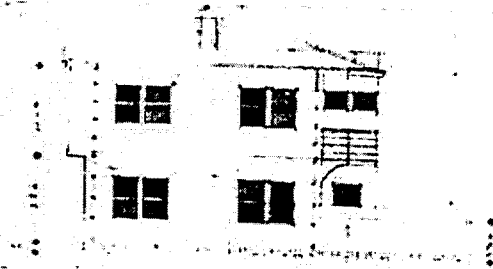
Muallim mümin 2. evi. Bursa

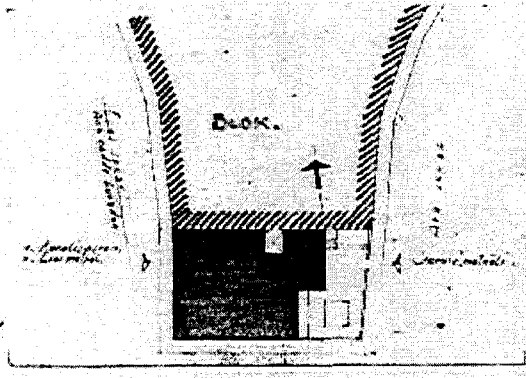
Vaziyet plânında görüleceği veçhile 15x8 e'adında bir arsa. Kısa buut üzerinde sağır kısma doğru hafif arazi meyli var. Eve geliş istikameti garp cephesi. Ev 80 metre kareyi geçmeyecek. Bahçe kısmı olacak. İki katlı ve Bheş odalı olacak. Banyosu münferit ve ayrıca halâs bulunacak. Bodrum yapılmayacak kömür odun için bahçede yer ayrılacak.

Evi esas sokaka çektik. Şarkı bahçeye bıraktık. Servis methalini arka sokaktan verdik. Geliş istikametine ve esas yola esas methalini koyduk. Arazi meylini gidermek ve topraktan kurtulmak için methalden 4—5 basamakla çıktık geniş bir hole girdik. Methal kısmı tamamile cam ve vestibol hodden müfrez. Servisle oturma ve misafir kısmının irtibatını tek bir kapıya bıraktık. Böylelikle ev ifena kokulardan ve dağınıklıklardan kurtardık. Yan sokak üzerindeki iki oda icabında salon olarak kullanılıyor. Ayrıca bahçeden bir kısmını yemek tarasası diye kullanabileceğiz. Aydınlik kısmının altı katından halâ diye istifade ediyoruz. Yemek odası ve yemek tarası ofisi vasıtasile mutfakla irtibatla. Mutfaka yerli bir dolap koyduk. Hole aynı zamanda merdiven kısmından aydınlık veriyoruz. Üst katta üç oda, iki yük bir münferit banyo ve bir halâ var. Esas yatak odasından bahçeye ve güneşe balkon verdik.

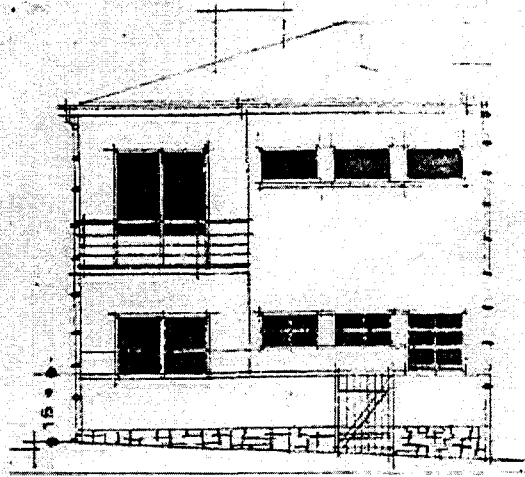
Bahçede duvar irtifat 1.50 metreyi geçmeyecek üst kısmı parmaklık olacak. Servis methali buradan olacak ve mutfak tarafına odunluk kömürlük konacak. Oturma odası önüne tesadüf eden kısma da 2x2 e'adında ufak bir havuz ve bir bahçe kanapesi yapılacaktır.

Döşemeler beton arme, çatı ahşap ve yerli kiremit, duvarlar tuğla olacak.





Muallim Mumin B. evi. Bursa. Vaziyet planı 500
re arka cephe. Mikyas 1: 200



(Balmumcu, 1932)

EK 3 ŞEVKİ BALMUMCU'NUN GEZİ YAZILARI



Sofyada apartman

Küçük seyahat

17 - III - 934 - 8-IV. 934.

Sofya, Belgrat, Budapeşte, Viyana, Münih, Venedik, Roma, Brindiz.

Bu seyahat daha ziyade yeni mimari faaliyet, bilhassa sergicilik noktasından ilhıyar edildi.

Mimar Şevki

1 — Sofya: Bulgaristanın merkezinde yeni mimari faaliyet durgundur. Şehir temizlik ve canlılık vermemektedir. Övünülebilecek eser, temiz bir klâsik olan Üniversite ile bilhassa bu Üniversite ardındaki fakülte binasıdır. Bütün Sofyada yegâne bulduğum apartman fotoğrafını buraya koyuyorum. Bulgaristan mimarlığında henüz tekemmül etmemiş kuvvetli bir kültür, zengin bir şahsiyet var.

2 — Belgrat; çok sempatik, çok müsteit bir şehir. Mimari cevvaliyet iyidir. Ancak karakter kuvveti yoktur. Her yeni eser başka bir tempoda. Büyücek ve çok temiz şehir bahçelerine koydukları «Fransa için» heykellerinin fotoğrafını takdirle koyuyorum.

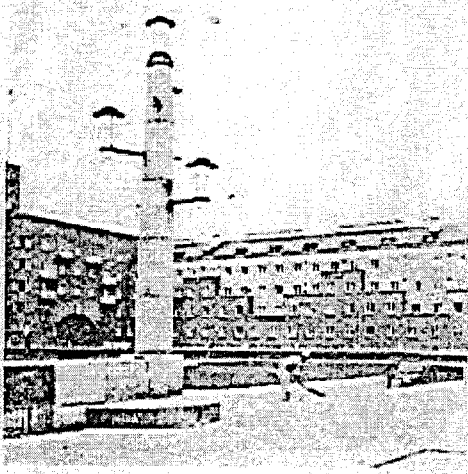
3 — Budapeşte; temiz ve geniştir. Yeni mimari faaliyet çok zayıftır. Royal Apollo sinemasını en yeni olarak gösterdiler. Haricen kıy-

met ifade etmiyen yenice bir binadadır. Daldı- len yeni olmasına rağmen kayda değer bir nokta bulamadım. ...

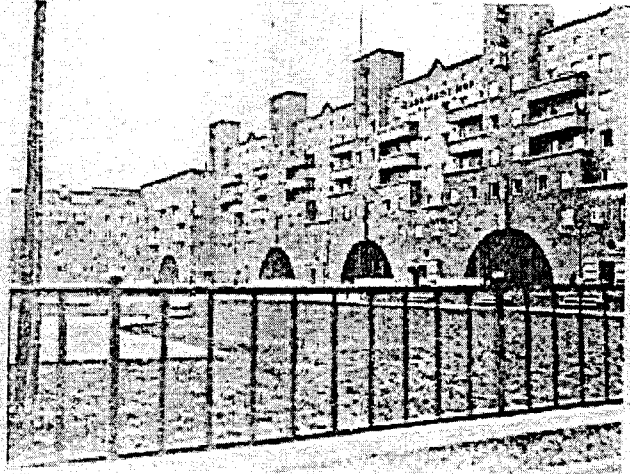
Peştede mevsimin vâsi hayvanat ve kısır sanat sergisini gezdim. Merkezi Avrupanın bu mintakasında sergicilikten ziyade hayvancılığı tetkik faydalıydı. Ahşap salâşlar dahilindeki hayvan teşhir sistemlerine ait basit krokileri koyuyorum.

4 — Viyana: Çok temiz ve asil bir şehir. Yeni mimari kuvvetli ve dürüstür. Altmış bin kişilik stadyumlarını beş milyon şilinge 1933 te tekmiilemişler. İktisat ve kanalizasyon noktasından tetkike değer. Stadyum çevresinin irtifa: on altı, genişliği takriben otuz metredir.

Beş bin beş yüz kişilik Karl Maks amele apartmanından ben de iki fotoğraf koyuyorum. Haricen umumiyet itibarıyla orijinal biraz



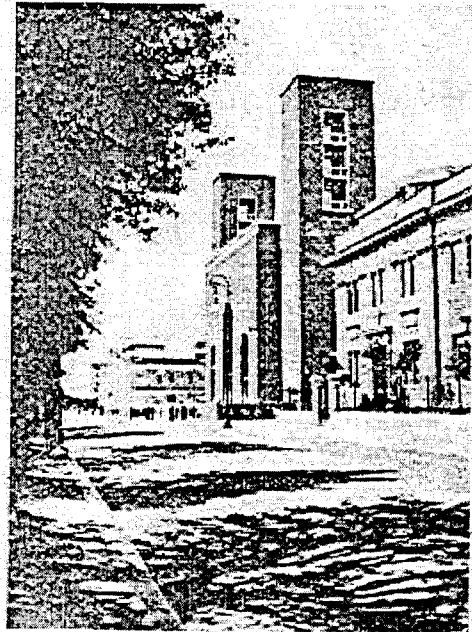
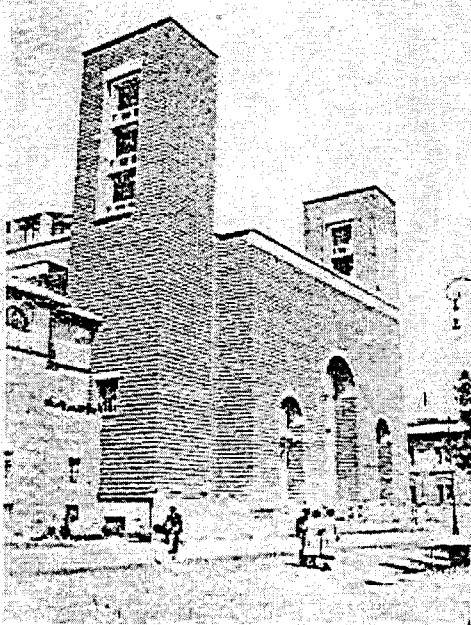
Viyana Karl Maks anele apartmanı

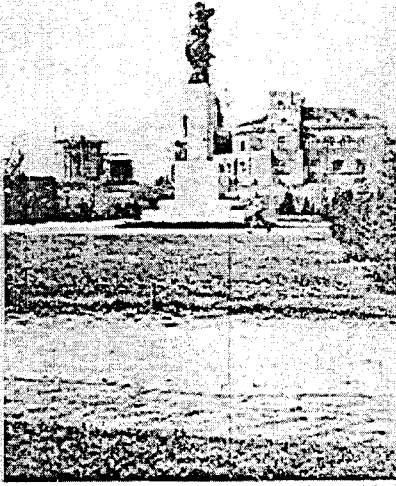


Yugoslavyada yeni mimari faaliyetler



İtalyada yeni bir din evi.





Belgrad, şehir bahçesinde
(Fransa için) abidesi.



da eksantriktir. Kiremidî, bej, gri, açıkma-
vî gibi muhtelif renkli bloklar görülmüyor.

Benim için en istifadeli olan kısmı bir
milyon altı yüz bin şilinge malettikleri bin aile-
lik çamaşırlıktı. Tekmil tesisat elektrikle mü-
teharrikti. Krokisini koyuyorum.

Viyanada iki sergi binası gördüm. Birinci-
si 1271-1273 te yapılmış olan eski büyük bir
salaş son 11-18 Viyana sergisi burada yapılmış-
tır. İkinci sergi küçük daimî sergileridir.
1298 de yapılmıştır. İyidir. Muhteviyatı altı
ayda bir değiştirilmektedir. Viyanada üçüncü
sergi yeri eski saray ahırlarıdır!

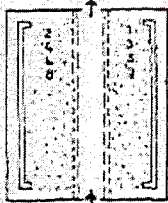
(Burada Viyanalı mimar Örléye ve onun
asıl milletine, gösterdikleri kolaylık ve alâka-
dan dolayı teşekkür etmeliyim.)

6 — Münih: Temiz, eski bir şehir. Cadde-
lerde klasiklerin yenileştirilmesine ait faaliyet
görülüyor.

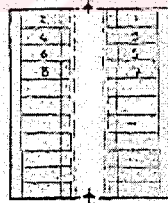
7 — Venedik; sakinlerinin muhtelif şehir-
lere taksimi ile boşaltılması ve bir antika ola-
rak muhafazası lâzım gelen güzel bir şehir.

8 — Roma: Yeni san'at cereyanları karşı-
sında Roma ağır ve biraz mutaassıptı. Üniver-
site mahallesindeki yapılmakta olan birkaç

BUDA PEŞTE JERÇÜNİ AİY.



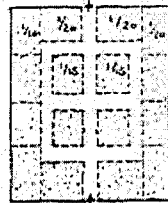
MEK ve salın için.



AT ve salın için.

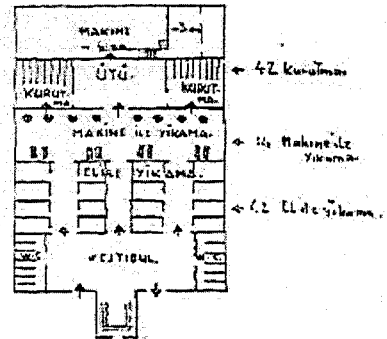


KÖPEK ve salın için.

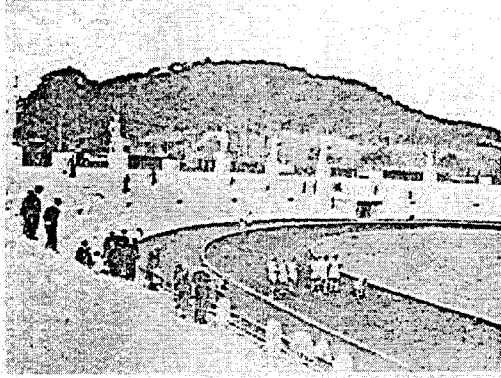


KOYUN ve salın için.

Peşte sergisi, ahır plânları (Şematik)



YÜKARİ KAT BANYO VE DÜŞÜK —
Viyana, çamaşırlık (Şematik plân)



İtalyada Faşist sergisi ve Musolini stadi.



binayı da görmeseydim Romada kaldığımdan dolayı nedamet duyacaktım.

Faşist sergisi: Romanın ana caddesi üzerinde. Eski bir sergi binasının yalnız esas cephesi maskelenmiş. Bu maske nihayet bir faşist gömleğidir. Fakat yirmi dört, yirmi beş salonluk dahül mimari harikadır.

Renkler hacimlerle birleşerek ikinci bir kuvvet alıyor, ziyalar renklerle sarılarak mütezayit bir kuvvet veriyor. Hacimler, ziyalar, renkler; insan gölgeleri ve gezen insan cesetleri benliklerini muayyen bir ifadenin perçinlenmesine nezrediyorlar.

Sergiyi gezenlerin tüyleri rahat değildir. Bu salon çarpmıştır, basık bir koridordan, bir kafatasının karanlık yollarında yürür gibi, geçiyorsunuz. Dur diyen çıplak, sert bir duvar, duruyorsunuz. Sağa dön diyen bir heykel. Dönüyorsunuz. Şimdi hacmin güler yüzle karşı karşıyasınız. Anlatıyor, anlatıyor, anlatıyor..

İtalyan dahili mimarını, dekoratörünü, heykeltıraşını ve ressamını yalnız bu iman etmiş mimari kıymet ve kudretlerinde selâmlarım. Ki bu iman kudretile bu eser bugün İtalyanın en büyük mimari tezahürü olmuştur.

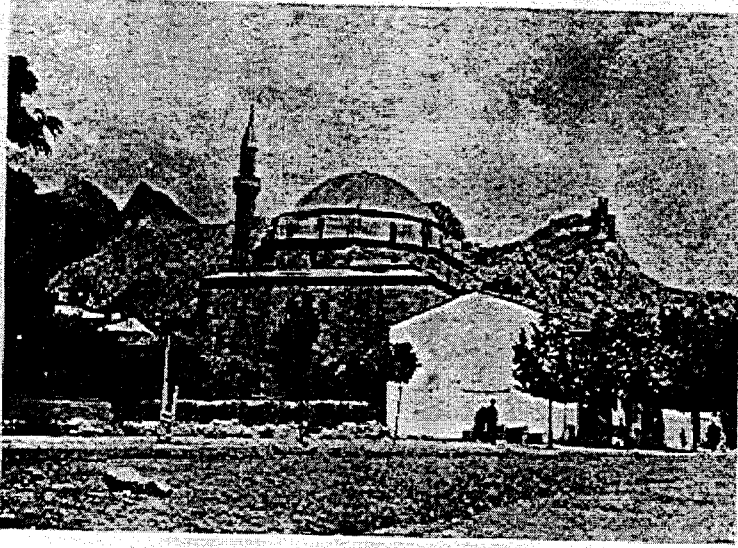
Türk inkılabının her satırı bir faşist inkılabı taşır. Bundan dolayı Türk mimarlığı arzı tutan ve aydınlatan bir hazineye malikdir. Mimarî kudret ve kıymete gelince:

Arkadaş; sen ne gafil bir gazetecinin söylediği gibi, Sıhhiye Vekâletinin âdi bir kopyacısın, ne de bir Vekâlet binasından bir mektep çıkaran maskara...

Sen inkılabı yapanın en has oğlusuna. Ve onu anlatacak adam senden başkası olmayacaktır.

Süphesiz en büyük vazifemiz ve kıymetimiz inkılabı anlatmakta olacaktır. O, bu emri bugün vermedi ise yarın verecektir. Hazır olmak lazımdır.

(Balmumcu, 1834a)



Mamleket köşeleri :
Görüşler ve temenniler
Mimar Şevki

Tokat

Yirmibeş otuz bin nüfuslu Tokat çevrelenmiş bir dağ halkasının çukurundadır. Tokat'a üç beş kilometre mesafedeki bağlar ne kadar modern bir mizaca malik ise Tokat bilâkis oderece gizli ve vüstaîdir. Tokat tarihi bakımından bir hazinedir. Kılıç Ali paşa hamamı, bilâ kaydüşart, modern bir sanat eseridir. Yeni inşaat bakımından ise Sivastan, Samsundan yüksektir. Ne yazık ki, bu yeni faaliyet vüstaî Tokat'tan kurtarılıp bağlar tarafına tatbik edilmemiştir. Bir arazi teşekkülü tasavvur ediniz ki yarım saatlik bir yağmurla yolları ve yollardeki otomobilleri sürükleyebilecek seller hâsıl ediyor: böyle bir tabiatle mücadele için sebep nedir? anlıyamadım. Klâsik müdafaa esaslarına göre kurulan fakat bu seneye kadar şehir ortasından akan deresinden başka bir kanalizasyona bile malik bulunmayan eski Tokat'ın terkedilmesinde, tarihi eserleri rahat bırakmak faydasından başka, esaslı mahzur göremedim.

Tokat'ın müstakbel şehir planı için bir adım atılmıştır. Tokat'ta bir mektep, bir hastahane, bir vali konağı ve bir Tayyare cemiyeti binası, yeni esaslara göre, hep birden yükselmektedir. Bu işler muhitin inşai kabiliyeti fevkinde yürümektedir.

Tokat'ta inşai faaliyet daha ziyade hükümet elindedir. Dar bir kadro ile geniş işlerin başa-rılmasına çalışılıyor.

Tokat'ta bu senenin Cumhuriyet bayramına

yetistirilecek Gazi âbidesinin temeli atılmak üzeredir.

Samsun

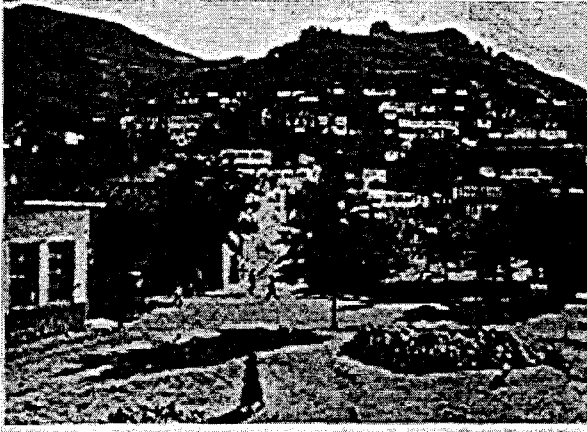
Otuz bin nüfuslu şehirde yedi sekiz sene evveline nisbetle iyi bir canlılık var. İlk acıyı iki yanındakilere istihfafla bakarak sıvırlan yeni bir bina karşısında duydum. Ve «ilkinci bir Taksim anarşisi başlıyor» diye düşündüm. İkinci acı Kıpıl heykelinin önünde başıma vurdu. Burada da heykeli tenkit, bana düşmez. Fakat kaide eteğinde, toprak üzerine, tuğla ve mermer kırıklarından mozaik taklidi yapılan bir ornamen herkeş tarafından anlaşılabilir kadar fena idi. Heykel, sanatsızlığı ile yavan bir fikir ve döküm külçesi halinze düşmüş te bulunsa, Türk sanatkarının el gezdirdiği yerin esli benliğini göstermesi lâzımdı. Bu iki acı beni Samsun belediyesine kadar götürdü.

Samsun belediyesi müstakbel şehir planını henüz tespit ettirmemekle beraber, âcıl bir kararla, kat muvazenesizliklerinin önüne geçmiş bulunuyor.

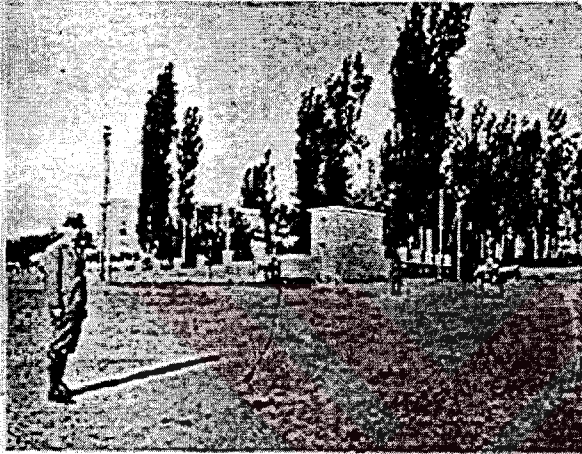
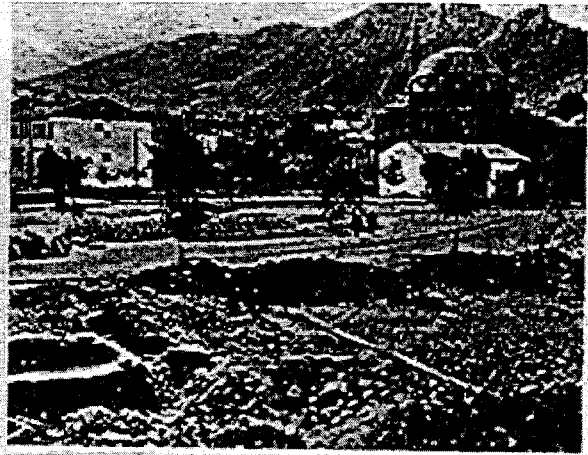
Dört buçuk metre irtifadaki seksen bin liralık heykelin, otuz bin lira sarfedilen kaidesi önündeki zevksizliğe gelince: Bundan mes'ul bahçıvan başıdır.

Çünkü her park ve bahçe tanzîmi işim'zde olduğu gibi burada da baş, bahçıvan başıdır!

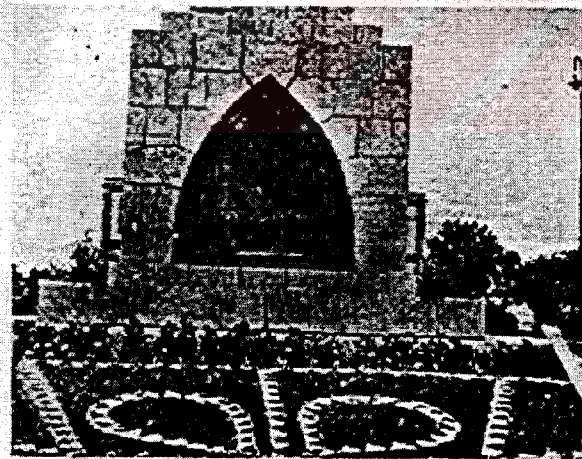
Samsun belediyesinin heyeti fenniyesi bir su ve inşaat mühendisi, bir su ve inşaat fen memuru ile iki puantörden mürekkeptir.



Samsun



Sivas



Gazi Hz. İbrahim'in heykelinin kaldesinde bağçıvan başının yaptığı garibe.



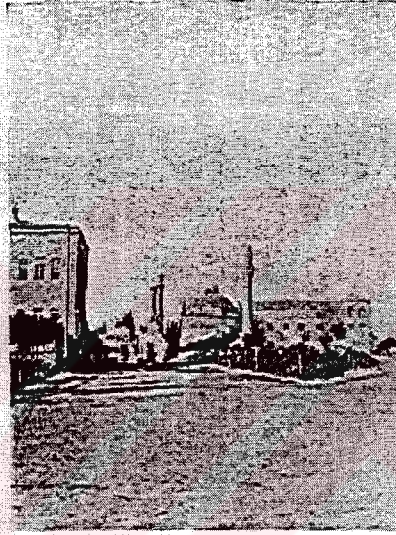
Tokatın teşekkül etmekte bulunan cümhuriyet meydanından bir iki poz.

Samsun belediyesine mimar lazım değildir. Çünkü Samsunda (projeleri Dahiliye Vekâletine gönderilen bir hal binasından başka) ne bir mektep, ne bir tiyatro veya sinema, ne bir resmi daire... yapmak tasavvuru henüz yoktur. Samsun belediyesine mimar lazım değildir. Çünkü tekmil vilâyet dahilinde bir tek mimar mevcut olmadıktan belediye tetkikatına arzolunan projelerde zaten mimari bir iddia mevcut değildir ki bu projelerin mimari bir kafa, gözle tetkiki icap etsin!

Hakikat: Samsun bir istihsal merkezi, bir iskele, bir liman olarak büyüyor, yürüyor. İstatistiklerde inşaat faaliyeti mütezayittir. Çok gü-

zel ve okadar da zengin bu vatan parçasının inkişafının bir nizam tahtına alınması için şehir plânının sür'atle yapılması lazımdır.

Sonra, itiraf edelim ki halk birtakım esab dolayısıyla mimarı henüz tanımamaktadır. Bundan dolayı serbest çalışmak üzere Samsuna bir tek mimar gidemez. Eğer iyi paradan ziyade iyi şartlarla Samsun belediye veya hükümet teşkilâtına iki iyi mimar getirtilirse fayda büyüktür. Malsahiplerinin getirecekleri işler kabul edilecek yerde yeniden çizilerek ve tasdik ettirilerek kendilerine iade olunmalı, kadro ve faaliyet programı kontrol imkânını vermelidir. Samsunu layık olduğu kıymette kurmak böylelikle kolaylaşacaktır.



Sivazın kıymet ve enerji ile mücehhez mimarı bekleyen hükümet meydanından bir kısım.

(Balmumcu, 1936)

EK 4 TÜRK YÜKSEK MİMARLAR BİRLİĞİ AZALARI VE YÜKSEK MİMARLIK İLE ALAKADAR MEVZUAT'IN ÖNSÖZÜ, 1940

Ön Söz

Ellerinize tevdi ettiğimiz bu küçük eserle, sizlere, Türk Yüksek Mimarlarını, anlara ait kanun ve nizamları ve hangi şartlar içinde çalışmakta olduklarını tanıtmak ve anlatmak istiyoruz.

Bilcümle teşekkürlerimizin ve münevver halkımızın bilhassa Cumhuriyet devrinde mimariye karşı gösterdikleri sevgiye Türk Yüksek Mimarlar Birliği İstanbul şubesinin naçiz bir mukabelesi olarak hazırladığımız bu eserin, tasavvurlarımız nispetinde, mükemmel olduğuna kani değiliz. Bu eseri imkan buldukça daha mütekamil bir şekilde tekrar ve neşredeceğiz.

Bu vesile ile üzerinde bulunduğumuz mevzuun ehemmiyetini tekrar için cihanşümul bir kıymeti haiz bulunan Türk mimarisinin muhteşem tarihini hatıranızda canlandırmanızı, kürenin üç kıtası üzerinde yenilmez, aşılmaz kaleler halinde Türk medeniyetini vekar ile terennüm eden ecdat eserlerini anmanızı dileriz. Asyanın en hücre köşelerinden, Afrika sahillerine ve Avrupanın merkezine kadar uzanan ve yayılan mimarimiz, tabiatın ve ayrı milli hislerin dahi ykamadığı muhteşem abideler halinde bugünkü Türk'ün nasıl bir san'ata malik bulunduğunu hatırlatmakta; Türk kültürünün tarihte oynadığı azametli rolü bu üç kıta üzerinde bugün dahi yad ve tezkar ettirmektedir. Çünkü mimari: Beşeri kıymetlerin hasılasını dil, zaman, mekan ve lisan kayıtları üstünde ifade mazhariyetine malik olan yegane güzel san'attir.

Bu sebepten değil midir ki: Büyük kurucu, büyük inkılapçı, büyük insan Atatürk: En mukaddes imanı olan Türkiye Cumhuriyetini aynı zamanda mimari temellere dayandırmıştır.

Atatürk, medeni tarihi en çok hazmetmiş bir deha sıfatıyla mimariyi birinci planda bir kıymet olarak almıştır. Müttemadi tasallut yangınlarıyla harabeye döndürülmek istenilen vatan, Atatürk ve İnönü'nün açtığı devir ile Türk'e layik ve Türk'ü natik mamureler beldesi halinde yükselmektedir. İki büyük şefin manevi ve maddi yüksek himayeleri altında ve güzel san'ati seven bir milletin teşvik ve müzahareti sayesinde Türkiye Cumhuriyeti bugün, bilhassa keyfiyyeten, hatırı sahip bir mimar kadrosuna sahip bulunmaktadır.

Memelekette mimari zihniyetinin inkişafı o raddeye gelmiştir ki Güzel San'atlar Akademisi vaki talep tehacümü karşısında mesai hacmini müttemadiyen tezyid zarureti hissetmekte bulunmuştur. Faal mimarlarımızın beynelmilel konkorlarımızda kıymeti istihfaf edilemeyecek muvaffakiyetler ihraz etmişlerdir.

Medeni hayatıyetin yapıda başlayıp yapıda nihayet bulduğu kabul edilince bugünkü mimari faaliyeti karşısında, inkılabın muzafferiyetini kabul ve tasdik etmeğe imkan var mıdır? Müşahidi bulunmak saadetine erdiğimiz bu ahval ve hadisat: Kıt'alar fetedip belderi kuran, tarih kadar eski bir milletin; kısa süren bir inhitat fasılasını sür'atle atlıyarak maziye istikbale perçinlediğini ve bunda muvaffak olduğunu isbat eylemektedir.

(Balmumcu, 1940)

**EK 5 LÜTFİ KIRDAR'IN TÜRK YÜKSEK MİMARLAR BİRLİĞİ
BAŞKANLIĞI'NA CEVABI, 1946**

T. C.
İstanbul
Vali ve Belediye Risâleti
Hususi
7/19

Türk Yüksek Mimarlar Birliği Başkanlığına

İstanbul Belediye Sarayı projesinin Türk mimarları tarafından yapılmasını isteyen mektubunuzu sonsuz bir zevk ve iftihar ile okudum.

Türk İsanbulu dünya karşısında temsil edecek İstanbul Belediye Sarayı gibi önemli bir yapının Türk mimarları elinden çıkması, ona göğsümüzü kabartacak Millî bir sanat abidesi değeri ile hususiyetini de katacağında alsa şüphe olunmaz.

İstanbul Radyo evi ve ondan daha evvelki esaslarıyla mesleki kudret ve sanat alanında Koca Sinan ve büyük Kasımlara layık değerli halefler yetiştirmekte bulunan Türk Mimarlığının, istediği emniyet ve itimada yalnız memleket değil, dünya miyasında hak kazanmış olduğunu müşahade ve kayıt etmekten hususi bir bahtiyarlık duymaktayım.

Bu itibarla İstanbul Belediye Sarayı projesinin tanziminde İstanbul Belediyesine şimdiden yardım ve hizmet vau eden Birliğinize sonsuz teşekkürlerimi sunar, zamanı gelince bu değerli hizmet ve yardımdan faydalanmak yoluna gidileceğini saygılarımla arz ederim.

Vali ve Belediye Başkanı
Dr. Lütfi Kırdar
İmza

Aslı gibidir.

(Mimar, 1946)

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	08.09.1976	
Doğum yeri	İstanbul	
Lise	1994	Fenerbahçe Lisesi
Lisans	1994-1998	Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fak. Mimarlık Bölümü

Çalıştığı kurumlar

1998-1999	Li(mi)ted Mimarlık Ltd. Şti.
1999-2001	NeO Mimarlık Ltd. Şti.



YÜKSELİMİN İZİ
SİYEMERİMİZİN İZİ