

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARİDE GÜÇ VE İKTİDARIN KULLANIMI


Mimar Hasan Celal ÇALIŞLAR

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


YÜKSEK LİSANS TEZİ

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Tez Danışmanı:
Prof.Dr. Harun BATIRBAYGİL

 PROF. DR.
HARUN BATIRBAYGİL

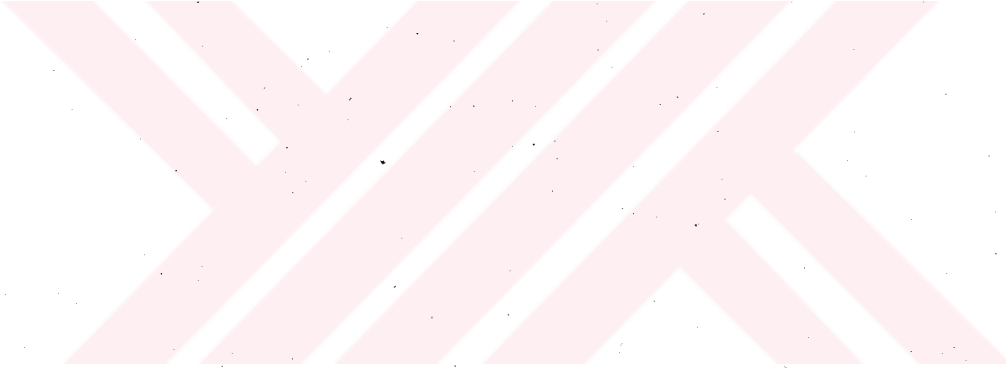
Doç. Dr. Meral Kapkın
İstanbul, 1999


Doç. Dr. SEMRA AÇDINLI


İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
1 GİRİŞ	1
1.1. Genel Yaklaşım	1
1.2. Tez Sunuşu.....	4
2 İKTİDAR KURAMLARI.....	6
2.1. Tanımlar.....	6
3 İKTİDAR TÜRLERİ VE MİMARİ İLİŞKİLERİ	10
3.1. Dini İradenin İktidarı ve Mimari.....	10
3.1.1. Çok Tanrılı Dinler; Mısır, Mezopotamya, Ege ve Roma Uygarlıkları	11
3.1.2. Doğa Dinleri, Asya ve Afrika toplumları	18
3.1.2.1 Hinduizm	18
3.1.2.2 Budizm.....	19
3.1.3 Tek Tanrılı Dinler	21
3.2 Mutlak İradenin İktidarı ve Mimari	27
3.2.1. Tekil Mutlak İktidar	28
3.2.2. Demokratik İradenin İktidar Göstergesi ve Mimari.....	57
3.3 Toplumsal Hareketlerden Doğan İktidar	73
3.3.1. Fransız Devrimi.....	73
3.3.2. Bolşevik Ayaklanması.....	81
3.4. Kapitalizmin İktidarı	88
3.5. Soyut İktidar	97

3.6.	İdeolojinin İktidarı.....	103
4.	SONUÇ.....	108
4.1	Mimarinin İktidardan Pay Alması.....	108
4.2	Son Söz.....	112
KAYNAKLAR.....		116
EKLER.....		121
Ek-1	Prodüktivist Grubun Programı	121
Ek-2	Ulusal Mimarlık Sergisi 1998 Jüri Tutanağı.....	123
Ek-3	Yazarın Sergi Komitesine Cevabı	124
ÖZGEÇMİŞ.....		125



3. RESİM LİSTESİ	Sayfa
Resim 3.1. Piramitler - Mısır	12
Resim 3.2 Tivoli'de Hadrianus'un villası	15
Resim 3.3. Yatay Buda	20
Resim 3.4. Sainte Chapelle kilisesi iç mekan	21
Resim 3.5. Zeppleinfield Stadyumu girişten ayrıntı.....	33
Resim 3.6. Münih Alman Sanat Evi.....	31
Resim 3.7. Königplatz	36
Resim 3.8. Königplatz iç mekandan ayrıntı.....	37
Resim 3.9. Hitler'in Berlin için düşündüğü kuzey güney aksı.....	39
Resim 3.10. Nürnberg Alman Stadyumu maket fotoğrafı.....	40
Resim 3.11. Nürnberg Kongre Merkezi	41
Resim 3.12.a Faşist Üniversite	47
Resim 3.12.b A.Ü.Fen Fakültesi	47
Resim 3.13. İtalyan Uygarlığı Müzesi.....	48
Resim 3.14. Danteum	49
Resim 3.15. Casa del Fascio	50
Resim 3.16. La Casa del Fascio iç mekan	51
Resim 3.17. Stalin'in Moskova'ya yaptırtmayı planladığı binalar ve diğer yüksek binalarla ölçeksel karşılaştırması	54
Resim 3.18. Zirai Ekonomi Fuarı için yapılan pavyon - Moskova.....	51
Resim 3.19. Mostarhadcany Şatosu Prag	61
Resim 3.20. Ljubliana Kütüphanesi	63
Resim 3.21. Ljubliana Kütüphanesi iç mekan	64
Resim 3.22. Louvre Pyramidi	66
Resim 3.23. La Grande Arche.....	67
Resim 3.24. Fransa Ulusal Kütüphanesi.....	68
Resim 3.25. Fransa Maliye Bakanlığı	68
Resim 3.26. Bakü Kilisesi.....	69

Resim 3.28.	Poundburry Yerleşmesi yapılmakta olan kısımdan fotoğraf.....	72
Resim 3.29.	Cumhuriyetin Ondört ordusu Anıtı.....	73
Resim 3.30.	Eşitlik Tapınağı.....	77
Resim 3.31.	Temples De Raison.....	79
Resim 3.32.	Modernist İşçiler Kulübü.....	83
Resim 3.33.	Devrimin ondördüncü yılı yürüyüşü 1931 - Moskova.....	83
Resim 3.34.	Lenin Heykeli.....	84
Resim 3.35.	Yüksek Sovyet Milli Ekonomi Merkezi.....	85
Resim 3.36.	Getty Center.....	90
Resim 3.37.	Guggenheim Museum.....	91
Resim 3.38.	Pirelli Center.....	92
Resim 3.39.	Chrysler Building.....	93
Resim 3.40.	Bank of Hong Kong.....	95
Resim 3.41.	Bank of Chine.....	96
Resim 3.42.	Kuzey Yemen'de Geleneksel konut yerleşimi.....	100
Resim 3.43.	Cincinnati Üniversitesi.....	106
Resim 3.44.	Cologio del urbino.....	107
Resim 3.45.	Ginger and Fred.....	110

ÖNSÖZ

Mimarinin pek çok farklı bileşene bağlı olarak, uygulama yaptıkça öğrenilen, öğrendikçe çeşitlenebilen bir yapıya sahip olduğunu meslek pratiğiyle uğraşmaya başladıktan sonra daha iyi anladım.

Ürünün ortaya çıkmasında tasarımdan, imalata varan süreçte kendini işin sahibi olarak gören mimarın işin gerçek sahibiyle düştüğü karşıtlıklar ve ortaya çıkan yetki ve karar verme prosedürü sanırım tüm meslektaşlarımda temel sorunlarından olmuştur. Mimari gibi pahalı oyuncaklarla oynanan bir oyunun patronunun kim olduğunu düşünmek, ürünün aslen kime ait olduğuna karar verememek beni böyle bir tez için araştırma yapmaya itti. Basit bir mobilya tasarımından, bir devlet yapısına kadar, her boyuttaki tasarım ürününün hikayesi birbirinden farklı iktidar talepleri, ilişkileri ve diyalektik içermekte.

Bu konu üzerinde araştırma yaptıkça, tez çerçevesinin iktidarın mimariyi etkileme biçimleri olarak çizilebileceği sonucuna vardım. İktidar, çok geniş ve içinde farklı anlamlar barındıran bir kavram. Günümüzün felsefe konuları içinde de yeri var ve düşünürlerin bu kavramla ilgili somut sorunlarından biri de kriterlerin oturtulması.

Konunun felsefi uzantıları üzerinde çalışmak yerine, çağın en önemli siyaset felsefecilerinin kavramsal kategorilerini temel alarak, iktidar türlerini mimariye ilişkileri yönünden sınıflandırdım ve varmayı amaçladığım sonuca, yani iktidarın şu veya bu şekilde mimariyi etkilediği savına ulaştım.

Bu tezi yazmaktaki amacım, okuyucuya iktidarın ne olduğunu, hangi biçimlerde ve niteliklerde karşımıza çıktığını ve çağlar boyunca mimariyi ne şekilde etkilediğini göstermektir.

Hasan Çalışlar

ÖZET

İnsanlığın evrimi yöneten yönetilen ilişkileri ile süregelmiştir. Yönetenler yani iktidar sahibi olanlar ise konumlarını ve ayrıcalıklarını arttırarak sürdürmek istemişler ve yönettikleri sınıftan farklı algılanmayı arzulamışlardır. Bu farklılık talebi temel insani ihtiyaçlardan biri olan barınmada da karşılığını bulmaktadır. İktidarın, sınıflandırmasını yapıp tarihçesini inceldiğimizde ise, kullanılan güç ve iktidar her ne olursa olsun, iradesini yansıtacak mekanlara etkisinin olduğunu görmekteyiz. Din adamları, krallar, diktatörler, desantralize olmuş yönetimlerin karar vericileri, çok uluslu şirketler, hatta medya, güç alanını arttırdıkça, iktidarının etkisini sürdürmek için, kendini seçkinleştirici yöntemleri benimsemiştir. Ayrıcalıklı bir saray, konut, parti merkezi, ezici bir kilise, ulu bir cami, yeniden yapılanan kentlerin kuvvetli akları bir güç gösterme aracı olarak hissedilmektedir.

Mimarın tasarımcı ve yapımcı rolüyle anlatılan ilişkiler içinde önemli bir yeri vardır. Mimar hizmet ettiği iradeyi yeteneği ve mesleki becerileri ile kuvvetlendirebilmekte, iktidarı ayrıcalıklı klabilmektedir. Diğer taraftan mimar, özgürce yaratma işlevini iktidarın isteklerine uygun hale getirmek zorunda kalabilmektedir. İktidarın gücü ve mimarın yaratıcı becerisi ortaya çıkması zor eserlere yaşam şansı sağlayabilmektedir. Zaman zaman da iddialı meslek adamlarının kariyerlerini sona erdirebilmiştir. Ancak her ne olursa olsun iktidar ve mimari sıkı bir etki tepki ilişkisi sürdürür. İktidarın gücünü sürdürmek için mimariye, Mimarının hayata geçmesi için güç ve iktidara ihtiyacı vardır.

Bunlardan yola çıkarak tezin birinci bölümünde iktidar kuramlarından bahsedildi ve konu ile ilgilenmiş kuramcılarının fikirlerinden yararlanıldı. İkinci bölümde iktidarın mimariyi etkilemesi üzerinde durularak örneklerle sınıflandırma yapıldı. Üçüncü ve son bölümde ise tüm anlatılanlar toparlanarak mimarın nasıl iktidardan pay alabileceği tartışıldı.

ABSTRACT

L'évolution de l'humanité se succède, depuis l'histoire, avec des relations entre les autorités administratifs et le plèbe. Les administratifs qui ont le pouvoir, ont toujours exigés de garder leur status en augmentant leurs privilèges et se différenciant des sociétés, dont ils autorisent. Cette exigence se réciproque aussi dans l'abriter qui est un des nécessités fondamentale.

Quand nous examinons l'histoire du pouvoir et nous le classifions, nous remarquons qu'il y a une certaine influence du contentement sur l'espace quelque soit le pouvoir appliqué. Les hommes religieux, les rois et les reines, les autorités des entreprises multinationaux, aussi le media ont choisi les méthodes de se sélectionner, pour faire continuer leur pouvoir en augmentant leur arène de la force. Un palais, un parlement privilégié, une église écrasante, un mosqué gigantesque, les axes fortes des villes réurbanisés nous démontrent comment l'architecture devient une conduite pour exprimer la force et le pouvoir.

L'architecte prend sa place assez important dans ces relations avec son rôle créatif et constructif. L'architecte reste parfois obligé de devenir un servent devant le pouvoir. D'autre part, il peut aussi trouver la chance de réaliser ses idées grâce au pouvoir, qu'il ne peut prononcer ailleurs. Mais il ne faut aussi pas oublier, les architectes et artistes qui sont restés obligés d'arrêter leur carrière juste parce qu'ils n'ont pas été capable de s'entendre avec le pouvoir. En effet, quel'que soit l'influence, c'est certaine qu'il y a une relation très forte entre l'architecture et le pouvoir. Dans cette relation chacun a vraiment besoin de l'autre pour survivre.

En s'orientant de tout ce qu'on a cité, dans la première partie de le thèse , on a fait la description du pouvoir avec la classification en se basant aussi les idées des théoriciens qui ont travaillé sur ce sujet. Dans la deuxième partie, la classification du relation entre l'architecture et le pouvoir a été cité phénoménologiquement avec ses exemples. Dans la troisième partie on a conclu tout les idées qu'on a cité en faisant un débat sur la question de la partage du pouvoir pour l'architecte.

1. GİRİŞ

1.1 GENEL YAKLAŞIM

Fiziğin temel kavramı kuvvettir. Tüm karmaşık fonksiyon teorilerinin, evreni açıklama çabasındaki formüllerin ve diğer pozitif bilim dallarının alanına taşan temel verilerin kökeninde hep bir kuvvet ve buna karşı doğan tepkilerin ilişkisi yatar.

Hayvan, doğada varoluşuyla ve üreme güdüsüyle yetinirken, insan çevresiyle ve kurgulayabilme yeteneğiyle beslenmiş bir canlı olarak, üretici ve toplumsal olma niteliklerini bünyesinde barındırır. Fiziğin kökeninde yatan kuvvet kavramı, insan için bu iki niteliğini gerçekleştirme aracı olmakta, bu bağlantıdan dolayı da aynı fizikte olduğu gibi, toplum bilimin de kökeninde ana öge olarak bulunmaktadır.

Toplumsal varlık olarak insan, gücünü kurgulayabilme özelliğini sınırlarını genişletmede ve toplumsallığı oluşturmada kullanır. Bireyin yaratışını istediği gibi kurgulayabilmesi, kişiliğinin etrafında öreceği güç alanına bağlıdır. Toplumsal alanda sözünü dinletebilmesi için de iktidara gereksinimi vardır.

Kendi diyalektiğini oluşturmuş her dinamiğin temelinde çok insancıl bir çıkış noktası olması gerekir. Nasıl ki, üreme dürtüsü hayvanlar için olduğu kadar insanlar için de geçerli ve insanlık için en yaygın ortak özellik sayılabilecek bir genetik kodlanmadır ve cinsellikten aşka, duygusallıktan suça, tüketimden iktisadi politikaya kadar genişleyen bir çerçevesi vardır; kurgulamak da o denli geniş açılımları olan ve o denli sadece insani temele dayanan bir dürtüdür.

Kurgulama üzerine bu türden bir akıl yürütmenin sonucunda çarpıcı bir gerçekle karşı karşıya kalırız. İnsanlar konuşarak anlaşılır. Bu, dili doğurmuştur. Dil okuma-yazmayı gerekli kılmıştır. Hayvanlarsa konuşmazlar. Konuşmamaları anlaşmamaları demek değildir. İnsanlar ürerler. Hayvanlar keza. İnsanlar üremek için araya bir çok engel, aracı, tören koyarlar. Hayvanlar koymazlar. Bu sevmedikleri, hissetmedikleri ve ayırd

etmedikleri anlamına gelmez. İnsanlar düşünürler. Hayvanlar daha az düşünürler. En çok düşünebilen hayvan, en az düşünebilen insandan daha daha az düşünür. Ama bu da onların düşünmedikleri anlamına gelmez. Sonuçta insanla hayvanı birbirinden ayırmak için genel geçer, tartışılmaz ve kesin bir kriter bulmak gerekirse, söylenebilecek tek şey vardır: insanlar kurgular, hayvanlar kurgulayamazlar.

Bu kurgulama yetisi de sanattan moda, politikadan barınmaya, siyasi sınırlardan endüstriye, teknolojiye mimariye kadar uzanan, en kapsayıcı alanı yaratır. Bu alan yine de o kadar insanidir ki, bu alanı tanımladığımızda zaten insanı da tanımlamış oluruz (İ. Çalışlar 1998).

Toplumsal yaşam, yönetenlerle yönetilenler arasında bir sistem kurar. Yönetenler iktidar sahibi olanlardır. Kimi zaman gizli, kimi zaman belirgin, kimi zaman aktif, kimi zaman pasif, kimi zaman meşru, kimi zaman illegal de olsa yönetilenlerin amacı hep yönetenler sınıfına geçmektir. Bu iktidar amacı, kahve sohbetlerinde ülke kurtarıırken ya da halk ayaklanmalarında dile gelebilir. Fakat önemli olan, bu iktidar amacının kurguya etkisinin nasıl olduğudur. Bu etki, siyasi görüşün kendini kurgulananın çizgisiyle ifade etmesine kadar uzanır. Unutmamak gerekir ki iktidardan bahsedilen bir alanda, egemen bir siyasal görüşle karşıtları, yani politika hüküm sürmektedir.

Politika sözcüğünü kullandığımızda en az iki anlamın gündeme geldiğini görürüz ve durum karmaşık bir hale gelir. Bunlardan birisi, özelleşmiş, yerel, deneye dayanan etkinlik anlamındaki politikadır. Bir politik romandan söz ettiğimizde, hükümet ve genel seçimler, örneğin Ankara'da iktidarda olan kesim, onlara özgü görevler, ideolojik bazı kurgular ve kullandıkları teknikler hakkında bir romanı kastetmiş oluruz. Diğer anlam ise küresel anlamda politikadır. Kurma ve dönüştürme, bir bütün olarak toplumu, topluluğu, genel olarak insan ilişkilerini örgütleyen, insansal olanakları sağlayan, destek olan ya da sınırlayan ve sakatlayan şeyleri koruma ve değiştirme anlamındaki küresel politikadır.

Politika sözcüğünün bu daha geniş anlamı, toplumun kendisi gibi çok büyük çapta bütünlerin görülemez oluşu temel alınıp düşünüldüğünde çoğunlukla deneye dayanamayan bir şey gibi görülür. Belki de bu ayrımı tümel ile tikel arasındaki ayrım biçiminde tanımlamak gerekir.

Hangi kurgu alanını ele alırsak alalım iktidar ilişkisiyle karşılaşırız. Örneğin moda, ideolojinin simgesi haline gelen sivil üniforma örnekleri sayılmayacak kadar çoktur. Kuva-yi Milliye ruhunun simgesi olan kalpak, Cumhuriyet'in şapkası ve buna uygun modern giyim anlayışı, 1930'larda La Turquie Kemaliste'de yer alan fotoğraflar, 1950'lerin propaganda filmleri ve modernleşmenin resmi tarihinin sayısız diğer tasvirleri, hala bir imparatorluğun kalıntıları üstüne yepyeni ve tümüyle modern bir ulus inşa etme çabasının en güçlü görüntülerini sergiler .

Eğitim kurumlarında ve bütün mesleklerde tıraş olmuş temiz erkeklerle yan yana çalışan peçesiz kadınlar, okul üniformaları içinde sağlıklı çocuklar, Cumhuriyet Ankara'sının ve diğer şehirlerin modern binaları, devlet tiyatrolarının, senfoni orkestrasının, balenin ve operanın gösterileri, çağdaş tarım alanları, fabrikalar, barajlar ve demiryollarının fotoğrafları en az iki neslin bilincine yer etmiş olan görüntülerin sadece en belli başlılarıdır. *(Ş. Mardin).

Üstelik bunlar, Türkiye'nin Cumhuriyet tarihi boyunca birer medeniyet sembolü olmakla kalmayıp her türlü biçim ve davranışı ölçüp yargılamaya yarayan resmi standartları da belirler niteliktedirler.

Ekim Devrimi'nin Bolşevik kasketi, 70'li yıllarda devrimcilikten ayrı düşünülmeyen parka, 40'lı yıllarda Mussolini sempatanlarının kara gömlekleri, günümüzde siyasi dincilerin kravat ve gömlek yakasından arındırılmış takım elbiseleri, entellektüelliğin birincil

* Modernleşme literatürünün klasikleri sayabileceğimiz iki kitapta, Daniel Lerner in, *The Passing of Traditional Society* ve Bernard Levis in *The Emergence of Modern Turkey* kitaplarından ayrıntılı olarak incelediği gibi, Türk modernleşmesi, bütün ilhamını Batı dan almış, elitler tarafından yönlendirilen, uyum ilkesine (consensus) dayalı ve gerekli toplumsal kurumların inşasına yönelik başarılı bir süreç olarak kabul ediliyordu. Bu ve benzeri çalışmalara göre, Türkiye'nin özellikle eğitim, hukuk, toplumsal hayat, giyim- en güzel kuşam, müzik, sanat ve mimaride Batı normlarını stillerini ve kurumlarını başarıyla uyarlamış olması, modernlik projesinin Müslüman bir ülkede bile geçerli olabileceğinin ispatıydı. Nitekim Türk modernleşmesi, sadece akademik tartışmaların vazgeçilmez bir örneği olmakla kalmamış, Pakistan ve Endonezya gibi pek çok Müslüman üçüncü dünya ülkelerinin bağımsızlık hareketlerine de ilham kaynağı olmuş, hatta model teşkil etmiştir.(S.Bozdoğan, R. Kasaba 1998)

Bütün bu örnekler her iktidar grubunun ya da daha dar anlamda siyasal görüşün bile görünümü kurguladığına işaret etmektedir. İnsanoğlu, salt soğuktan korunmak için barınmayı bırakıp, istediği gibi bir yerde yaşamak amacıyla ev kurmaya başladığı an en büyük devrimini gerçekleştirmiş ve bir birey olarak var olmaya başlamıştır. Barınmak ve kendini olabildiğince daha güçlü göstermek güdüsünün özünde yatan ise, iktidar arzusundan başka bir şekilde açıklanamaz. Bireyin kendi çevresinde kurmak zorunda olduğu bir mikro iktidar alanı her şeyin başlangıç noktasıdır. Birey ancak onunla diğer aynılardan farklılaşabilecektir.

1.2. TEZ SUNUŞU

Yöntemi her ne olursa olsun mimarın elindeki yaratma güdüsünü, iddialıca tabir edecek olursak tanrı kompleksini hep nasıl paylaşmak zorunda olduğunu tarih boyunca görmekteyiz. Bu paylaşımın tarihi gelişiminden çok uygulama yöntemleriyle olgusal bir inceleme halinde araştırılabilirliğine baktığımızda iktidar bölüşme yöntemlerinin ne kadar farklılaşabildiği ile karşılaşıyoruz.

Dolayısıyla tezin birinci bölümünde iktidar kuramlarına yer verildi. Kaçınılmaz olarak, temelde sözcük ve kavram tanımlarını farklı kaynaklardan yola çıkarak, ortak bir paydada buluşturduktan sonra, iktidar türlerinin sınıflandırmasına girildi. İktidar türlerinin sınıflandırmasında siyaset literatürü kesin bir karara varmış değil. Örneğin, bu literatürün ilk yazılı belgelerinden olan Aristo'nun Politika'sı doğal olarak Antik Çağ sitelerinde rastlanan yöneten-yönetilen ilişkilerinin dışına çıkamıyor ve gelecekteki çağlarda rastlanacak türleri ifade edemiyordu. İktidarın istikrarı üzerindeki düşünceleri kendinden sonraki çağları da etkilemiş olan Machiavelli, sadece monarşi zemininde değerlendirme yapabiliyordu. Aquino'lu Thomas ya da Tanrı'dan kopuşun düşünsel simgesi olarak nitelendirilen ardılı Ockham'lı William da dönemlerinin tanığı olarak kalıyorlardı. Bu verilerin kapsayıcı olmaması iktidar kuramlarını incelerken çağdaş düşünürleri izleme yolunun daha doğru olacağını gösterdi. Ne var ki, bu alanda çalışmış Maurice Duverger, Michel Foucault, Karl Popper gibi kuramcılarının da genel olarak kabul ettiği bir iktidar

türleri sınıflandırmasından söz etmek mümkün değildi. Dolayısıyla, bunlardan da yararlanmak kaydıyla iktidar türlerindeki ayrımı diğer düşünürlerce de kabul görmüş ve kavramı olabildiğince belirgin bir sınıflandırmaya tabi tutmuş olan Bertrand Russell'in sınıflandırması esas alınarak tarih boyunca karşılaşılan örnekler sisteme oturtuldu.

Ne var ki, konu bütünüyle bunlardan ibaret olamazdı. İktidar-mimari ilişkisi, salt iktidar türlerinin mimariye etkilerinin örnekleriyle anlatılamıyordu. Bu yüzden tez iktidar sınıflamalarının farklı rejim, ideoloji, siyasi iradeler altında gösterdiği çeşitlilikleri, karşıtlık ve benzerlikleri alt başlıklar halinde gruplamayı amaçladı. Bu başlıklar altında mimari ve iktidar arasında saptanabilen farklı durumlar sergilendi. İktidar-mimari ilişkisini sorgulayan bu bölümdeki sınıflandırma özgün olup, tez sahibinin araştırmaları sonucunda ortaya çıkabilen ilişki türleriyle sınırlıdır. Bu bağlamda, burada ele alınmamış, farklı ilişkilerin de tesbit edilebilmesi mümkündür.

Tezin son bölümünde ise kısaca mimarın iktidarın ve gücün kullanımı karşısında olayları kendi lehine nasıl çevirdiği incelenmeye çalışıldı. Mimarın hizmet ettiği iktidardan pay alabilmesinin imkanları araştırıldı ve bazı örnekler tesbit edildi.

2. İKTİDAR KURAMLARI

2.1 TANIMLAR

Güç ve iktidar kavramları ilk bakışta birbirine benzer, eş ve paralel anlamlar içerir gibi gelebilir. İktidar sözcüğü, bir çok yabancı dilde yapabilirlik, kapasite içeren bir güçler topluluğu olarak açıklanır. Türkçe'de de Ferit Devellioğlu iktidarı, yaptırabilme gücüne sahip, gücü yeter olarak tanımlamıştır. Güç ve iktidar kavramlarında görülen bu tamlayan-tamlanan ilişkisi, gücü iktidar sahibinin kendini ispat etmek için kullandığı soyut kavram olarak açıklamakta.(Devellioğlu 1998)

TDK Türkçe Sözlük, "güç" ve "iktidar" sözcüklerini şöyle tanımlıyor:

Güç: 1. Bir olaya yolaçan her türlü devinim. 2. Dinginliği devinime çeviren etken, direnci kıran ya da direnç doğuran özellik (kuvvet). 3. Amaca varmayı sağlayan özellik, etkileyiş.
İktidar: 1. Erk, güç, kudret. 2. Hükümeti yönetenler, hükümet. 3. (mevkii) Yönetme gücünü elinde tutma durumu.

Bu tezde güç sözcüğü "Amaca varmayı sağlayan özellik" anlamıyla iktidar sözcüğü ise "Yönetme gücünü elinde tutma durumu" anlamıyla kullanıldı.

Kavrama siyasal açıdan yaklaşıldığında ise, iktidarın güç kullanmada yönetsel, sistematik ve hukuki bakımlardan aldığı biçim anlaşılıyor. Siyasal rejimlerin bu güç kullanma yönteminde gösterdiği farklılıklar, siyaset bilminde, toplumbilimde ve felsefede iktidar kuramlarının gelişmesine yol açmıştır.

Konuya toplumbilim çerçevesinden bakan Elias Canetti, güç ve iktidar ilişkisini farklı örneklemelerle açıklarken, "güç" sözcüğünü, etkisi bakımından "doğrudan" bulur ve iktidara göre daha dolaysız bir zorlama aracı olarak görür. Canetti bu bağlamda gücün fizikselliğine de değinerek, düzeysiz ve kaba iktidar dışı vurumlarının her zaman "güç" sözcüğüyle daha iyi beçimlendiğini öne sürer.

Örneğin, avcının av üzerinde kesin bir iktidarı olmasına rağmen, avın yakalanıp ağza götürülmesi güç aracılığıyla gerçekleşir. Oysa, iktidar daha geneldir ve güçten daha geniş bir anlam taşır. Güçten çok daha geniş bir içeriğe sahipken daha statiktir. Canetti, güç ve iktidar kavramlarını birbirinden ayırırken kedi-fare ilişkisini örnek verir. İktidarın daha törensel olduğunu, belirli bir sabır ölçüsü olduğunu saptar. Kedi, gücünü fareyi yakalamak, onu ele geçirmek, pençelerinin arasında tutmak ve nihai olarak da öldürmek için kullanır. Ama fareyle oynarken başka bir etken daha vardır. Kedi farenin gitmesine izin verir, biraz kaçmasına, hatta arkasına dönmesine fırsat tanır. Onun yakalanmama gücünün en aza inmesini bekler. Ancak fare hala kedinin iktidar alanı içindedir ve ulaşılmayacak bir noktaya varana kadar kedinin iktidar alanında kalacaktır. Kedinin egemen olduğu alan; fareye yaşattığı umut anları, bir yandan onu yakından izlemeyi sürdürmesi ve onu yok etmeye gösterdiği ilgi ile yok etme niyetini asla elden bırakmaması, iktidarın ta kendisi olarak tanımlanabilir. (Canetti 1998)

Kedi-fare örneği, yaşamda iktidarın bireyler üzerindeki en somut ifadesi olan hapisaneyle benzer. Bir insanı hapseden iktidarında gücün anlık olma özelliğinin aksine, zamansal genişleme vardır. Michel Foucault, ceza kuramını oluştururken, hapsedenin en somut iktidar göstergelerinden biri olduğunu kabul etmekte ve bu noktada Canetti'yi olumlamaktadır. Bu örnekte kedinin ağzı hapisanenin bir prototipi olarak düşünülebilir. İkisi arasında, güçle iktidar ayrımını örneklemeye hizmet edecek bir ilişki vardır. Bir kez düşmanın ağzına girince, kurbanın hiç bir umudu kalmaz çünkü manevra yapmak için ne zamanı ne de yeri kalır. Tıpkı kedinin gözünün önündeki fare gibi, tutsak da biraz ileri geri yürüyebilir, gardiyanlarına arkasını dönebilir; önünde, kaçmayı ya da serbest bırakılmayı umacağı zaman vardır.

Kapatıldığı hücrenin bulunduğu hapisanenin bütün mekanizması onun yok edilmesine ayarlanmış gibidir ve bu mekanizma fiilen işlemekte değilken bile tutsak bunun her zaman bilincindedir.

Güçle iktidar arasındaki ayrım, bir başka alanda, dinsel inanışta da örneklenebilir. Tanrı'ya inanan herkes sürekli onun iktidarı altında olduğuna inanır ve bu iktidarla kendi tarzında uzlaşmıştır. Ancak bunu yeterli bulmayanlar vardır. Kimileri Tanrı'nın kesin bir müdahalesini; tanrısal gücü fark edip hissedecekleri doğrudan bir edinim beklerler.

Tanrı'nın vereceği emirlerin beklentisi içinde yaşarlar. Onlara göre Tanrı bir tür yönetici özelliğine sahiptir. Bu tür inançlılar başlarına gelen her şeyi Tanrı'nın iradesinin doğrudan bir ifadesi olduğunu zannederler. Böylece bütün hayatları boyunca boyun eğmek için yeni vesileler bulurlar. Ondan korktukları için tereddüt etmeksizin doğru olanı yapmaya çabalayarak yaşarlar.

Canetti, İslam'ı bu eğilimin en kuvvetli biçimde sergilendiği dinlerden biri olarak gösterir. Müslümanların, Tanrı'nın gücü için yanıp tutuştuklarını söyler ve şöyle devam eder: "Küçük yaşlarda kendilerini sonsuza değin teslim ettikleri sürekli emir beklentisi, onlarda derin izler bırakır. Ayrıca diğer insanlara karşı tutumları üzerinde de ciddi bir etki yapar. Bu sürekli emir beklentisi, askerlerinkine benzeyen bir inanan türü, kendileri için hayatın tek gerçek temsilcisi savaş olan ve hayatı savaştan ibaret gördükleri için gerçek savaşlardan korkmayan insanlar yaratır". (Canetti 1998)

Bu etki, dinin insan üzerindeki iktidarındır. Ortada somut olarak güç olduğu söylenemez. Dinsel güç, ancak yine insanın elinde somutlaşır ve iktidar aracı haline gelebilir.

R. Dahl, iktidarı tanımlarken "aralarındaki ilişki her ne olursa olsun bir oyuncu gurubundan birinin kendisinin yokluğunda diğerlerinin yapmayacakları bir şeyi onlara yaptırabilmesinin iktidar etkisi olduğunu " söyler. (Dahl. 1973) Duverger ise hak ve yaşama terimlerini iktidarı tanımlamakta elzem bulup, iktidarın Dahl'in tanımından farkı olarak, meşruiyet taşıması gerektiğini ekliyor. (Duverger 1982)

Sonuç olarak, sözlük ve düşünür tanımlarından sıyrılıp, kavramsal incelemeye girdiğimizde, iktidarı Bertrand Russell'in şu bölümlerde ayrıştırdığını görüyoruz:

1. Dinsel iktidar
2. Hükümdar iktidarı
3. Çıplak iktidar
4. Düşünce iktidarı

5. Devrim iktidarı

6. Ekonomik iktidar

Tez, iktidar kuramlarına yönelik olmadığından ve mimariyle iktidar ilişkisini irdelediğinden, Russell'in ayrımlarını sadeleştirmemiz ve açmamız mümkün. Russel'in sınıflandırmasını mimari ile doğrudan örtüştürebileceğimiz örneklerle desteklemek mümkün. Ancak doğru bir sınıflandırmanın ancak Russel'inin ışığında bazı örnekleri guruplayarak yapılabileceği inancındayım. Dini iktidar , mutlak iktidar bu iktidarlara kimin, ne amaçla ve hangi yöntemle kullandığı ile doğrudan ilgili olarak farklı başlıklar sunabilmektedir. Rusell'in ekonomik iktidarını irdeleyip mimari uzantılarını incelediğimizde başlığın kapitalin iktidarı olarak değişmesi daha anlaşılabilir olmaktadır. Devrim iktidarını düşünce iktidarından ayırmanın mimari uzantılarını doğru irdelemek için elzem olduğu kanısında olduğum için devrimleri onları besleyen ideolojileri dışında toplumsal bir halk hareketi olarak değerlendirdim.

Bu düşünceden hareketle,Russel'in yapmış olduğu sınıflamanın omurgasını tutarak yaptığım düzenlemedeki sav ve örnekler bu ayrımların birleşmesiyle ve mimariyle ilişkileri gözönünde tutularak incelenmiştir. İstisna ve özellikli durumlar ilgili bölümlerin altbaşlığı olarak sunulmuştur.

1. Dini iradenin iktidarı ve mimari .
2. Mutlak iradenin iktidarı ve mimari.
3. Toplumsal hareketlerden doğan iktidar ve mimari.
4. Kapitalin iktidarı ve mimari.
5. Soyut iktidar ve mimari.
6. Düşüncenin iktidarı ve mimari.

3. İKTİDAR TÜRLERİ VE MİMARİ İLİŞKİLERİ.

3.1 DİNİ İRADENİN İKTİDARI VE MİMARİ

Din adamları ve krallar, gelişmemiş şekilleri ile de olsa, antropologlarca bilinen en ilkel toplumlardan beri vardı. Kimi zaman bir tek kişinin her iki işlevi de üstlendiği görülse de birbirlerinden icazet almadan varolamayan iki iktidar odağı olmaları genelgeçer bir kural olarak karşımıza çıkıyor. Bu durum yalnızca ilkel toplumlarda değil, uygar devletlerde de görülebilmektedir. Dolayısıyla dini iradenin iktidarı ve mimari ile ilişkilerinden söz ederken antik çağ imparatorlarının bazılarını da bu başlık altında örneklemek mümkün.

Dinin insanlar üzerindeki etkisinin kesinlik kazanmasıyla kitlelerin cemaat haline dönüştüğü gözlemlenir. Dini örgütlenmelerin rahat çalışabilmesi, gerekli didaktik propagandayı yapabilmesi, ibadet ve tapınma amacıyla doğan mekan ihtiyacını karşılama talebi, dinin mimari ile yollarının çakışmasını sağlamaktadır. Kitleler üzerindeki yönlendirici yada eğitici etkiyi dini kurumlar yarattıkları korku ile sağlamışlardır. Günümüzde olduğu gibi ilk çağlarda da açıklanamayan her şey dine bağlanırdı. Tanrı ya da tanrılara olan inanç ve onlara duyulan sevgi ile karışık korku kitleleri ibadete ve ibadet ettikleri şeye hizmete sürüklemiştir. Bu inancın yönlendiricisi ve yer yüzündeki temsilcisi olan krallar ve din adamları temsil ettikleri örgütün daha da ulu ve ulaşılmaz olarak algılanmasını doğal olarak tercih etmişlerdir. Her dinin yapısı ve uygulama yöntemi mimarideki yansımalarında farklılıklar gösterir. Ancak dinin toplumlar üzerinde değişmez egemen güç olmasından ötürü ortaya çıkan simgesel özellikler tüm dini yapılarda paralellikler gösterir.

Roma uygarlığında Augustus kentte Yüce Rahip, taşrada ise bir Tanrı idi. Osmanlı'da halife, devlet başkanı olduğu kadar islamiyetin de başıydı. Günümüzde Tayland Kralı 9. Rama'nın da benzer bir durumu olduğu gözlemlenmektedir. Krallar, tarih boyu dinsel işlevlerini yitirmeme eğilimiyle kutsal adamlığa dönüşme sürecini çok belirgin bir şekilde yaşatmışlardır. Ama yine de, çoğu zaman din adamları ve krallar arasındaki ayırım belirgin ve kesindir. Bu bağlamda dinlerin mimari ile olan ilişkilerinden yola çıkarak bir sınıflama yapmak mümkün.

*Çok tanrılı dinler, Mısır, Mezopotamya , Ege ve Roma uygarlıkları

*Doğa dinleri, Hinduluk, Budizm.

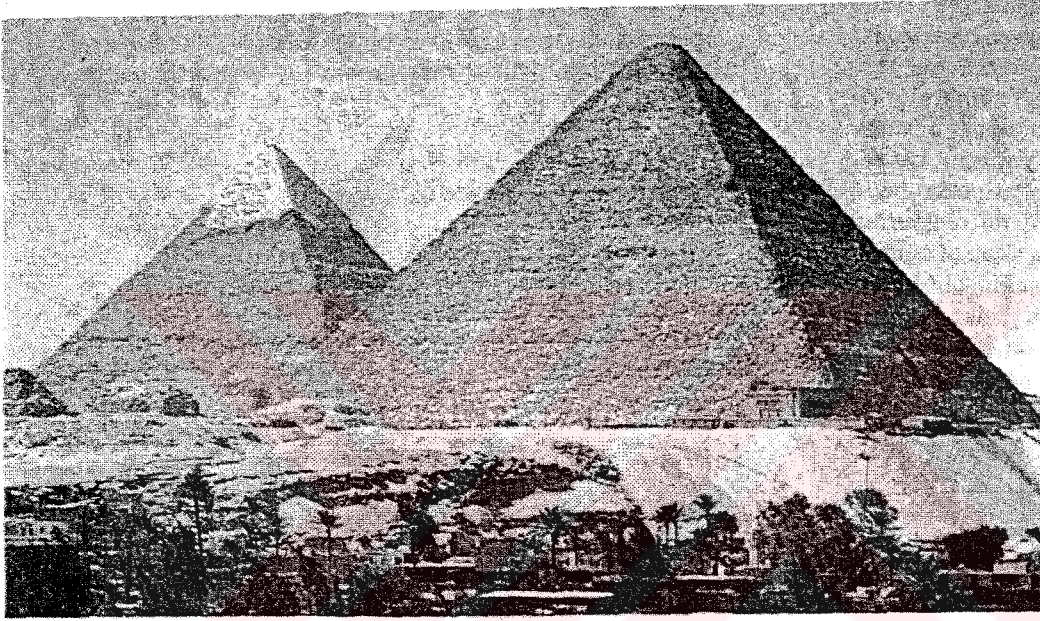
*Tek Tanrılı dinler Hristiyanlık, İslamiyet, Musevilik

3.1.1.Çok Tanrılı Dinler; Mısır, Mezopotamya, Ege ve Roma Uygarlıkları

Eski Mısır'da en kuvvetli dini inanç ölümden sonraki hayattı. Firavun hem imparator hem de güneşin oğlu yani Tanrıydı. Ölümden sonraki hayata böylesine kuvvetli inanılan bir uygarlıkta ölümden sonraki hayatın sembolize edilerek anıtlaşması elbette ki kaçınılmazdı.

Firavunlar ölüm sonrası hayatlarını garantiye alarak bedenlerinin kalıcılıklarını garantilemeyi amaçlamışlardır. Ancak Firavunlar tarihte bilinen ilk mimar/ veliaht İmonthep'e kadar geleneksel kerpiç ve ahşap sistemleri ile mezarlarını inşa ettiriyorlardı. Bu yöntemi kesme taş sistemine çevirerek piramitlerin günümüze kadar dayanabilmesini sağlayan İmonthep'dir Mısır firavunu Amenhotep, adını Akhenaton olarak değiştirerek, yeni bir din kurunca, bu dinin yalnızca kurallarının değil, tapınaklarının mimarisinin de nasıl olması gerektiğini belirlemiş ve bu konuda, ustaları, bilgilendirmiş, eğitmiştir. O dönemde yaşamış olan Bele adlı mimarın mezar taşına, onun firavunun asistanı olduğunun yazılmasının nedeni de, herhalde budur . Kostof'tan öğrendiğimiz kadarıyla İmonthep'in bir diğer benzeri Mısır'lı tanrı- kraliçe Hatşepsut'un emrinde çalışan mimar Senmut'dur. Senmut Kraliçenin bütün yapılarının mimaridir ve Deir el Bahir'deki tapınak- anıt mezarda kraliçenin kabartmaları taş duvarları süslemekte ve bazı tasvirlerde mimar kraliçeyi kollarında taşıırken gözükmektedir. (S.Kostof 1977). Mimarın yalnızca Tanrısının mimari beklentilerini gerçekleştirmekle kalmayıp ona her şartta kul köle olduğunu bu tasvirde görmekteyiz. Ancak bütün bunlar arasında en önemlisi dini inanın bir yapım sisteminde binlerce yıl evvel radikal bir değişiklik yaptırabilmesidir. Bu değişikliğin de hem veliaht kral dolayısıyla veliaht Tanrı tarafından icad edilmesi önemlidir. Piramitler temel geometrik formları ile günümüze gelen en önemli anıt mezarlar olmanın dışında dini iktidarın temsilcilerinin mimari ile ne derece ilgili olduklarını hatırlatmaları bakımından ilginçtir.

Mısırlıların dayanıklı malzeme ve mimari form arayışı olarak piramidleri yapmaları Mezopotamya Uygarlıklarında da benzerlikler göstermektedir. Dinin toplum üzerinde egemen olması ve ruhban sınıfının varlığının ispatıyla beraber oluşan güç topluma binalarla yansıtılmış ve yüksek binalar yalnızca Tanrı'ya ulaşmak değil eziciliği de sembolize etmek için inşa edilmiştir. Ziguradların daha çok tören ve ibadete yönelik olmasına rağmen Mısır piramidlerinden formel aykırılık göstermemesi hem inşa tekniği hem de simgeselliğindedir.



Resim 3.1 Piramitler -Mısır

Ege uygarlıklarına göz gezdirdiğimizde anıt ve tapınakların tanrılar için yapılmış kutsal mekanlar olduğunu görmekteyiz. Antik site devletlerinde şehir kuruluşu dini olmayan pek çok mimari unsuru birarada tutsa da hakim mimari unsurlar dini yapılar olmuşlardır.

Örnek olarak İ.Ö.5. Yüzyıl'da yaşamış olan Perikles'in dönemi, Antik Yunan'ın tarihinde çok önemli bir yer tutar. Onun egemenliği sırasında, savaflara son verilmiş ve Atina'nın imarı için çok büyük girişimlerde bulunulmuştur. Bu girişimlerin en önemlisi olan ve o çok ünlü Parthenon'u da içeren Akropol'ün planının, büyük devlet adamı Perikles tarafından çizildiği söylenmektedir. Bu söylentinin doğruluk derecesini bilmiyoruz. Ama bir gün, rakibi Thukydides'in ve onun peşinden birtakım kişilerin, mecliste imar hareketleri, için

çok fazla para harcadığı eleştirisini getirmeleri üzerine Perikles'in, eğer bu tür karşı çıkışlar sürerse, giderleri kendisinin karşılayacağını söylemesi, bu işi ne denli önemseydiğinin göstergesi olarak kabul edilir.

Aristo'nun , Atina Anayasası adlı kitabında Delph tapınağının yeniden inşası ile ilgili olanları saygın olmayan biçimde aktardığını Henri Bonfils'den öğreniyoruz. Bu olay, din adamlarının ve tapınakların o çağlarda dahi ne gibi politik oyunlara alet olabileceğini göstermesi açısından ilginç bir örnektir.

" Delphi'deki tapınak M.Ö. 548 yılındaki yangınla zarar görmüştü ve yeniden inşası amacı ile gerekli para bütün Yunanistan da Alcmaeonida'larca toplanmıştı. Aristo'nun belirttiğine göre, paranın bir kısmı Pythoness'e rüşvet için, gerisi de Peisistratus'un oğlu Hippias'i alaşağı etmek ve Apollon'un kendi saflarına geçmesini sağlamak amacıyla kullanılmış. Bu uygunsuz duruma karşın, Delphi'deki din adamlarının denetimi, Kutsal Savaş diye bilinen önemli bir savaşa yol açan politik bir sorun olur. Bundan sonra, din görevlilerinin politik denetime açık olduğu gerçeği yayılır ve Romalılar'ın, kutsallığa dokunmadan, Yunan tapınaklarının yetkilerini çalmalarına yol açar". (H.Bonfils1912).

Tanrı ve imparator kimliği ile yapılan mimari atılımlara Roma, Doğu Roma ve Pers Uygarlıklarında da çok rastlanır. Tüm imparatorlar imar hareketlerinden büyük bir haz almakta ve iktidar ve güçlerinin kalıcılığını inşa ettirdikleri ile unutulmaz kılma sevdasındadırlar. Bu devirlerde mimar kullanan imparatorlar olduğu gibi yapılacak eserlerin planlama faaliyetlerine doğrudan müdahale eden imparatorlar da çoğunluktadır.

Yüce, görkemli, anlamına gelen Augustus şanını alan Roma İmparatoru Julius Caeser, mimarlık alanındaki başarılarıyla ne denli övündüğünü, Ankara da, Hacı Bayram Cami'nin yanında bulunan ve kendi adıyla anılan tapınaktaki yazıtta yer alan şu sözleriyle, açık seçik bir biçimde ortaya koymaktadır:

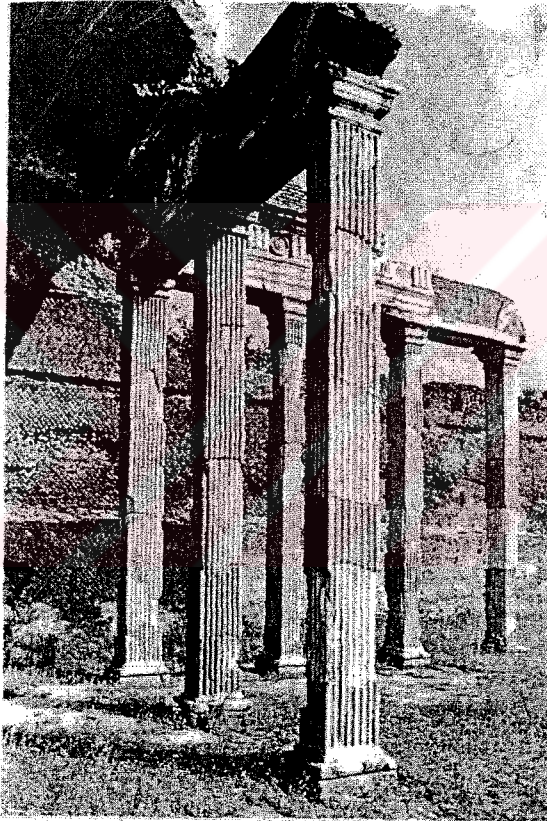
"Gerek Capitolum anıtını, gerekse Pompeius tiyatrosunu, büyük masraflar yapıp onarttım... Babamın inşasına başlamış olduğu ve hemen hemen bitirilmiş olan Forum Lulium'u tamamladım... Altıncı konsüllüğüm zamanında, Senato'nun emriyle kentteki Tanrılara ait 82 tapınağı onarttım. Bunlardan, o zamanda tamiri

gereken hiç bir tanesini tamirsiz bırakmadım. Yedinci konsüllüğüm sırasında Roma'dan Ariminium'a kadar, Flaminius şosesini ve Mulvius ile Minucius köprülerinden başka, bütün köprüleri yeniden yaptırđım... Kendi özel arazim üzerine savaş ganimetleriyle Mars Ultor anıtını ve Augustus forumunu yaptırđım. Apollon anıtına bitişik tiyatroyu, büyük tiyatroyu, büyük bir bölümünü özel sahiplerinden satın aldım ve bu arsa üzerine yaptırđım. (Vitruvius)

Ayrıca, Roma'daki Palatinus tepesini gerçek imparatorluk sitesine dönüştürmüş, orada ilk imparator sarayı olan Domus Augustana'yı, yanına da görkemli Apollon Tapınağı'nı yaptırmış olan bu imparatorun, yaşamının sonlarına doğru, "Tuğla olarak devraldığım Roma'yı, mermer olarak bırakıyorum" diyerek, mimarlık ve şehircilik alanındaki girişimlerine verdiği önemi bir kez daha vurguladığını biliyoruz.

Roma imparatorları arasında, konumuz açısından en ilginç örnek, hiç kuşkusuz, Hadrianus'tur. Tümer, bu imparator'un mimari ile yakın ilgisini şöyle anlatmaktadır. Tertullianus'un "Omnium corio citatum exporator" (ilginç olan her şeyi araştıran) diye nitelediği bu insan, gezmeye çok meraklıdır. Roma İmparatorluğu'nun hemen her yerini dolaşmıştır. Astrolojiden, felsefeden, tıptan anlar ve aynı zamanda da, bir ressam, müzisyen ve heykeltıraştır. Hadrianus'tan burada söz etmenizin nedeni, onun mimarlığa olan aşırı tutkusudur. Üstelik, Hadrianus'un bu tutkusu, az önce sözünü ettiğimiz Augustus'unki gibi, yalnızca mimarlara buyruk vermekle sınırlı değildir. O doğrudan mimarlık yapan bir imparatorudur ve bu konuda son derece iddialı, son derece tutkuludur. O kadar ki, bir söylentiye göre, bir gün ünlü mimar Şamlı Apollodorus, zamanın imparatoru Trajan ile mimarlık üzerine konuşurken, orada bulunan Hadrianus söze karışınca adı geçen mimar, onu bilmediği, anlamadığı işlere karışmamasını söyleyerek terslemiştir. Bu olayı hiç bir zaman unutmayan Hadrianus, egemenliği eline geçirdikten, yani imparator olduktan sonra Roma da yaptıracığı bir tapınağın planını çizip Apollodorus'a göndererek, tasarımı hakkında ne düşündüğünü sormuş. Senatör ve Tarihçi Dio Cassius'n yazdıklarına bakılırsa, namlı mimar bu tasarımı tapınağın mekanlarıyla, onlara konulacak heykellerin oranlarının uyumsuzluğu açısından eleştirince, Apollodorus'a karşı zaten bir kuyruk acısı bulunan Hadrianus, eleştirilerini haklı bulsa da mimarın öldürülmesini buyurmuş.

Bu tasarımcı ve hükümdarın en önemli yapıtı, Roma yakınındaki Tivoli'de yer alan ve kendi adını taşıyan Villa Hadriana'dır. Burası, bugün bizim anladığımız anlamda, tek bir villa, tek bir ev olmayıp, çok büyük bir alana yayılmış, hamamlardan, tapınaklardan, tiyatrolardan, havuzlardan ve daha başka açık ve kapalı mekanlardan oluşan bir mini kenttir. Ve bu kompleksi tanıtan bir kitapçıkta da belirtildiği gibi, oradaki binaların yapımında, belki bir çok mimar çalışmıştır, ama, bunların adları en büyük mimarların, imparator Hadrianus'un adı ve katkıları yanında son derece silik kalmış, unutulup gitmiştir (G.Tümer 1997).



Resim 3.2 Tivoli'de Hadrianus'un villası

Vitruvius'tan öğrendiğimiz bir diğer hikaye de Büyük İskender'le ilgilidir. Büyük İskender zamanında yaşamış, fikir ve becerilerine çokça güven duyulan bir mimar olan Dinocrates, Makedonya'da orduya katılmak ve kralın beğenisini kazanma amacıyla ortaya çıkar. Beraberinde de askeri kişilere ve saray idarecilerine daha kolay ulaşabilmesi için arkadaşlarının ve akrabalarının yazdıkları tavsiye mektuplarını götürür. Onların huzuruna

kibar bir biçimde kabul edildikten sonra en kısa bir sürede Büyük İskender'e takdim edilmeyi ister. Söz verdikleri halde, uygun bir fırsat beklediklerinden biraz yavaş davranırlar. Ciddiye alınmadığını düşünen Dinocrates bu yüzden kendi yöntemlerini uygular. Heybetli bir duruşu, iyi biçimlenmiş, vakur ve hoş bir görünümü vardır. Doğanın verdiği bu özelliklere güvenerek kaldığı anda soyunur ve vücudunu yağlayarak başına kavak yapraklarından bir çelenk geçirir, sol omuzuna da bir arslan postu atıp, sağ elinde tuttuğu bir asa ile kralın yargıçlık yaptığı tribünün önüne gelir. Garip görünümü insanların dönüp ona bakmasını sağlar. Bu da Büyük İskender'in dikkatini çeker. Şaşkınlık içinde, kendisine yer açılarak yakınına gelmesi için emir verir ve ona kim olduğunu sorar.

"Dinocrates'im ben" der. "Makedonyalı bir mimar. Sana şanına yaraşan fikirler ve tasarımlar getirdim. Atos Dağı'nı bir erkek heykeline dönüştürecek bir tasarım yaptım. Sol elinde çok geniş, surlarla çevrili bir kent temsil ettim. Sağ elinde de dağdaki bütün ırmakların içine akıp denize dökülebileceği bir çanak var".

Bu tasarımdan çok hoşlanan Büyük İskender, hemen civarda kenti besleyebilecek mısır tarlaları olup olmadığını soruşturur. Bunun deniz ötesinden taşınmadıkça olanaksız olduğunu öğrenince şöyle der:

"Dinocrates, tasarımın mükemmel. Kompozisyonunu takdir ediyorum. Ama korkarım ki kent kurmak isteyen her kimse kötü bir değerlendirme yaptığı için kınanacaktır. Yeni doğan bir bebek nasıl ana sütü olmadan beslenemez ve yaşam da gelişmeye doğru yönlendirilemezse, bir kent de, tarlaları, duvardan taşan meyveleri ve bol besin kaynakları bulunmadıkça ne gelişebilir ne de nüfusunu barındırabilir. Bu yüzden tasarımını övgüye değer bulmakla beraber, arazinin uygunsuz olduğunu düşünüyorum. Ancak, senden yararlanmak için benimle kalmanı isterim".

O zamandan sonra, Dinocrates kralı hiç bırakmaz, onunla Mısır'a gider. Orada doğal bir liman, mükemmel bir ticaret merkezi, baştanbaşa mısır tarlaları ve kudretli Nil nehrinin yararlarını gören Büyük İskender, kendi adını verdiği İskenderiye kentini kurmasını Dinocrates'e emreder. Yakışıklılığı ve asil duruşundan başka birşeyi olmayan Dinocrates'in bu denli ünlenmesi bundandır...

Bütün bu örneklerden imparator ve tanrı kimliğindeki muktedirlerin mimari ile yakından ilgilendikleri ve karar verici mekanizma olarak rol oynadıklarını çıkartabiliyoruz.

Romalılar genişleyen imparatorluk sınırları içindeki kamu binalarını ve anıtları devletin kalıcı üstünlüğünü ifade edecek şekilde yapmışlardır. Bundan mimarinin iktidarla birlikte hareket ettiği anlamı çıkartılabilir. Devlet kurumu imparatorla kişiselleşmekte ve bunu dini törenlerle ifade etmektedir.

Baldwin, Roma mimarisini biçimleyen, söz konusu imparatorluk propagandasının halk tarafından okunabilir, anlaşılabilir kılınması arzusu olduğunu söyler. Ortaçağ boyunca ortaya konan Roma mimarisi, devlet başkanlığının önemine atıfta bulunmuştur (Baldwin 1970). Bu tutum, Hristiyanlığın hakimiyetindeki dönemde de imparatorun makamına dinin de ortak olmasıyla sürer.

Zafer takları Roma İmparatorluğu'nun en belirgin mimari özelliklerinden biri olarak anıtsallaşmaktadır ve imparatorluğun gücünü ve kudretini halka kalıcı bir eserle bildirmeyi amaçlar. Bu tutumu ileride pek çok hükümdarın benimsediği görülmüştür. İrade, inşa edilen anıtların sembolizmi ve verdiği mesajlardan yararlanmaktadır. Baldwin, Hristiyanların Roma İmparatoru'nun şaşaalı sözleri, itibarlı vakur görünümü ve geçmişte kalmış zaferlerini cennetin krallığına ve Tanrı inancına dönüştürmesiyle, antik çağlardan beri süren tören, sembol, amblem, görenek gibi olguların hristiyanlığa adapte edildiğini söylemektedir. Romalıların adalet saraylarında kullandığı bazilika planının hristiyanlarca benimsenerek kilise mimarisine uyarlanması Baldwin'i doğrulamaktadır. Böylece halkın gözünde imparatorun iktidarıyla dininki eşdeğer hale gelmiştir ve bu dönüşümde mimarinin büyük etkisi vardır. Roma İmparatorluğu'nun mimarisindeki bu sembolizm etkisi, politika veya gücün etkisinde tasarlanan mimaride daha sonraları da gözükür. (Baldwin 1970) İleriki bölümlerde göreceğimiz Nazi mimarisinin Roma İmparatorluğu'na atfeder tutumu dışında Fransa'da ihtilal dönemi mimarisinde de eş tutumlar görmekteyiz.

Sonuçta, mutlak iradenin Tanrı ya da hükümdarla özdeşleşmesi, ortaya konan yapıların kalıcılığını ve yönetilenler üzerinde derin etki bırakır nitelikte olmasını sağlamış, bunu farkedemeyen mimar da hükümdarı bu yolda yönlendirmeye gayret etmiştir. Bunun en belirgin

örneklerine Ortaçağ boyunca Doğu Roma İmparatorluğu'nda rastlanır. Doğu Roma, hristiyanlığın kabul ve ibadet serbestliği ile beraber pek çok mimari eser ortaya koymuştur. Bunlara tek tanrılı dinlerin incelenmesi sırasında değineceğim.

3.1.2. Doğa dinleri, Asya ve Afrika toplulukları

İnsanlık tarihi boyunca sayılamayacak kadar çok din oluşmuş, bunların bir kısmı yokolmuş, bir kısmı ise varlığını günümüze kadar sürdürmüştür. Kaynağı ve yayıldığı coğrafya ne olursa olsun, her din kendi etrafında bir iktidar alanı oluşturur. Afrika kabilelerinin, Orta Asya Türklerinin, Hindistan ve diğer köklü Asya kültürlerinin dinsel inanışları birbirlerinden farklılıklar gösterse ve bir çok etnik farklılık sergilese de ortak bir paydaları vardır: Doğa. Doğrudan doğal bir varlığa tapınma gibi bir eğilim olmadığı zaman bile kutsallıkla doğa arasında hep sıkı bir ilişki olduğu göze çarpmaktadır. Ne var ki, bu ortak payda, dinin etrafında biçimlenen iktidarın mimariye türdeş bir etkisini de doğurmaktadır.

Orta Asya Türkleri, göçerliklerinden, Afrika kabileleri sürekli birbirlerinin köylerini zaptetme eğiliminde olduklarından dolayı, dinsel anlam taşıyan yapılaşmaya gidememişlerdir. Hindu ve Budist toplumlarında ise durum farklıdır. Düşün ile dinin iççeliğine örnek oluşturan Asya kıtasının bu iki temel dininin yapılarını ana hatlarıyla incelersek, iktidar oluşumunu da çözümleyebiliriz.

3-1-2-1 Hinduizm

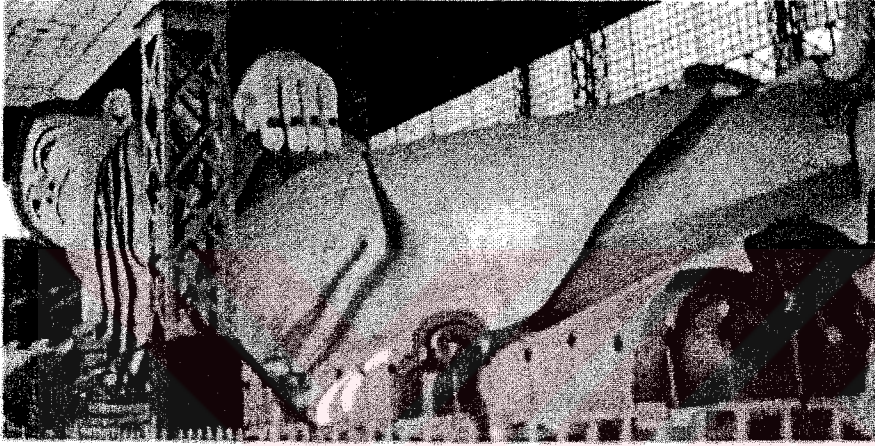
Hinduizm terimi aslında başlı başına sistematik bir dini yansıtmamakta, batılılar tarafından, Hindistan kökenli dogmacı din akımlarını tanımlamak için kullanılır. Hindu dini kurallarla belirlenmemiştir. Bireysel "ben" in mutlak "ben" le özdeşleşmesinden hareket eden bir dinsel tavır olarak tanımlanabilir. Bu tavır, Brahmancılığın etkisiyle dine çok sayıda tanrı da sokmuştur. Başlıca üç büyük Tanrı olan Brahma, Vişnu, Şiva, evrenin yaratılması, kalımlılığın sürmesi ve yokoluşa hakimdirler. Bunların etrafındaki otuz tanrı ve sayısız kutsal simge, kastları doğurmuş ve Hindu dininin temelindeki mutlaklık kavramının

(veda)yerine sayısız tapınma ritüeli ve öznesi getirmiştir. Özellikle Hindistan'ın Rajastan bölgesinde siyasal iktidarı paylaşan krallar (raja) bu kimliklerine dinselliği de katarak, görkemli saraylar inşa ettirmiş fakat güçlerini besleyen tanrılara yönelik olarak aynı görkemde tapınaklar yaptırtmamışlardır. Oysa Hinduizmin yayıldığı Güneydoğu Asya'da görkemli hindu tapınakları bulunmaktadır. Daha yakın dönemlerde, yönetenlerin toplumlar üzerindeki iktidarlarını güçlendirmek için inşa ettirdiği tapınaklar dışında aynı mimari gücün başka alanlarda kullanılmadığı da görülür. Bu yüzden çok tanrılı bir başka kültür olan Antik Yunan'daki yapılaşmaya Dünyanın bu bölgesinde rastlanmaz. (Waltert 1990)

3-1-2-2 Budizm

İktidar, tanımı gereği bireyleri kontrol altında tutan ve benliklerinde bir denetim duygusu yaratan bir olgudur. Aynı tanımı din içinde kullanabiliriz. Tek Tanrı dinlerinde bu denetimin aracı vicdanken, Tanrı'yı adlandırmayan ve onu mutlak yaratıcı güç –ki bu doğa olabilir- olarak gören Budizm'in kökeninde denetimin aracı “sevgi” ya da “aşk” sözcükleriyle tanımlanabilecek bir bağlılığa dönüşür. Tarzı, yöntemi ve felsefesi ne kadar farklı olursa olsun, Buda'nın akıl yürütme ve insan fizyolojisini analiz ederek kurduğu düşünce sistemi de aynı diğer dinlerdeki gibi bir iktidar alanı yaratmıştır. Ancak kullandığı güç pozitifdir. Budizm sadece Nirvana 'ya vararak “aydınlanan” Siddarta Gotama 'nın sözlerinden oluşmamakta, onun vardığı mertebeye herkesin ulaşabileceğini öngören bir anlayıştır. Nitekim “Buda”lık mertebesine varan başkaları da olmuş, daha sonraki çağlarda farklı mezhepler bunun bir reenkarnasyon olduğuna da inanmışlardır. Aslında Budizmin, Buda döneminde yayılmasının siyasal iktidarla doğrudan ilgisi vardır. Yaygın Brahman inancının hakim olduğu dönemde Doğu Hindistan'daki kralların gelirlerinin büyük bir bölümünün ruhban sınıfınca alınması, bu kesimi dengesiz bir zenginliğe ulaştırmıştı. Buda'nın bu ortamda yeni bir din getiren peygamber biçiminde algılanması, ruhbanlardan kurtulmak isteyen iktidar sahiplerince hemen benimsenmesine ve kabul görmesine yol açtı. (Waltert 1990) Budizmin yayılarak geniş kitlelerce benimsenmesi sonucunda oluşan dinsellik tarafı, felsefilğin önüne geçti ve başta dev Buda heykelleri, değerli madenlerden tasvirler ve tapınak kültleri olmak üzere kendi sanatsal estetik disiplinini yarattı. Buda'nın yarattığı iktidar alanı kadar etkili ve mükemmel olan bir başkasına rastlanmamasının sebebi, bu dine mensup olanların Buda'ya yukarıda

değindiğimiz”sevgi” ile bağlı olmaları ile açıklanabilir. Buda fiziksel güce karşı ilk bakışta insan doğasına aykırı gibi gelen “pasifist” tutumu benimsemiştir ve bu tavır çağımızda bile Dalai Lama örneğinde olduğu gibi sürmektedir.Hindu olmasına rağmen Mahatma Gandhi’de ona benzer pasifist bir düşünce yapısı oluşturarak toplumu için “ölümsüz ruh” olmuştur. Aslında Gandhi’nin de katıksız bir Hindu olduğu söylenemez. Caydacılık mezhebine yakın da olsa söylemi kendine hastır ve bir çok yönden Budizmin çağdaş hali diyebileceğimiz Zen’e benzer. Budizmin toplum üzerindeki iktidarının mimariye yansımada ise farklı biçimler vardır.



Resim. 3.3 Yatan Buda

Bangkok’daki 16. Yüzyıl yapısı Wat Po tapınağında bulunan 15x45 metre boyutlarındaki “yatan Buda” heykelinin zarar görmemesi için onu içine alabilecek bir yapı yapılmış, görkeminin de en az heykel kadar göz kamaştırıcı olması için özel bir çaba sarfedilmiştir. Temelinde sadelik olan bir dinin tapınaklarındaki şatafatın sebebi de aslında dinsel liderliği ellerinden bırakmayan siyasi iktidar sahibi olan krallardır. Günümüzde Tayland kralı 9. Rama aynı ondan öncekiler gibi Tay toplumunun dinsel lideridir. Bu durum ona sorgulanmazlık, mutlak bağlılık ve kökeninde yine sevgi olan sağlam bir iktidar sağlar. Günümüz Tay mimarisinde mevcut bütün teknoloji, çağdaş malzeme ve tasarım olanakları kullanılmakta fakat yüzyıllardır uygulanagelen bir gelenekten vazgeçilememektedir. Her yapının önünde görülür bir yerde mutlaka “ruh evi” diye adlandırılan küçük tapınma noktaları bulunur. Bina cepheleri ne kadar modern çizgilere sahip olurlarsa olsun, ruh evlerinin geleneksel çizgisi ve içindeki Buda tasvirleri değişmez.

3-1-3- Tek Tanrılı dinler

Toplumlar üzerindeki en büyük etkiyi günümüzde dahi dinler oluşturur. Etnik kökenleri ne olursa olsun inançları insanları hala birarada tutabilmekte veya karşı karşıya getirebilmektedir. Hristiyanlık, Musevilik ve İslamiyet, etkisi altına aldıkları uygarlıklar ve kendi merkezi güçleri ile mimarının hangi coğrafya ve egemenlik altında olursa olsun din etkisinde olacağına dair pek çok iz bırakmışlardır. Böylesi bir gücün sahibi olmak, böylesi bir yaptırımı sağlayabilmek yüzyıllar sürmüştür. İlk olarak Hristiyanlığın Doğudaki merkezi ve Roma imparatorluğunun uzantısı Bizans' dan bahsetmek gerekir.

Bizans imparatoru Jüstinyen'in isteği ve etkisi ile ortaya çıkan Ayasofya'nın mimarlık tarihinin en önemli binalarının başında geldiği şühe götürmez. Yine bilindiği üzere, bu binanın mimarları, Tralles'li (Aydınlı) Anthemios ile, Miletli İsidoros'tur. Bu yapıyı yapımında, onların payı elbette ki yadsınamaz. Ama, olaya bir başka açıdan baktığımızda, Ayasofya'nın asıl ve ilk mimarının, imparator Jüstinyen olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü eğer o, Süleyman Peygamber'i kıskanmayıp, onun yaptırdığından daha görkemli bir tapınak yaptırma ateşiyle yanıp tutuşmasaydı, ve o tapınağın ana fikrini, ana kavramını, kapsamını ortaya koymasaydı mimarlık tarihi böyle bir yapıya kavuşamazdı. Anthemios ile İsidoros, yüzlerce yıllık Bizans mimarisi içinde, ikinci kez yenilenmemiş, aşılmaya çalışılmamış, bir ayrıcalık olarak kalmış olan bu görkemli mekan yerine, belki daha sıradan bir bina yapmakla yetineceklerdi. Erendiz Özbayoğlu'nun, Bizanslı tarihçi Prokopios'un "İstanbul'da Justinianus Döneminde Yapılar" adlı kitabına yazdığı giriş yazısında "Yapı ustası olarak karşılanan "Mekhanopoios" terimini kullanır. Bu da bu ustaların büyük imar çalışmalarına girişen Jüstinyen karşısında sade birer yapı ustası sayılabileceği düşüncesinden kaynaklanmış olabileceği savını destekler. (Özbayoğlu1994).

Burada önemli bir saptama yapma gereği ortaya çıkmaktadır. İlk çağ uygarlıklarından beri karşılaştığımız mimarların tasarım yapabilme ve yapı üzerinde karar verebilme güçlerinin olup olmadığı önemli bir sorudur. H. Ateşin, eski Yunanca bir terim olan Arhi-Tektoniki'nin ilk yarısı olan "arhi" sözcüğünün başına geldiği kelimelere en büyük olma sıfatını kazandırdığını ikinci yarısı olan "tektioniki"nin ise yapım becerisi anlamına

geldiğini belirtir ve devam eder, Eski Yunan'ın arkitektürü, el ürününü, el becerisini baş tacı eden ve ona „onu yapan”el” sahibinin de üzerinde yücelik kazandıran bir faaliyet koludur. Arkitek ise bu el becerisine sahip dahi kişidir. Konu hakkında etimolojiden yola çıkarak bazı sonuçlar çıkartmak mümükün. Ateşin, bu konuda kendi dilimizin terminolojisine dönerek şunları söylemektedir; “Mimar”,”İmar”,”Umur”,”Mamur”, “Umran” gibi birbiriyle ilişkili ve aynı kökten türetilmiş kelimeler birer terim değerine de sahip kılındıkları için Arap'ların ve Türklerin olduğu kadar Arnavutlar'ın, Boşnakların Acemlerin ve Urdu dilini kullanan Hint kıtası halklarının da ortak malı haline gelmiştir. Bu terimlerin kökü dilimize ömür diye uyarlanan fakat Arap dilinde “ umr” diye telaffuz edilen üçlü harf birimidir. Yani yaşamakla hayatla ilgilidir. Dolayısıyla bu kökten türetilen kelimeler silsilesi hem yapı ve yapma , meydana getirme, yerleşime açma , arzu edilen insanlarla ve faaliyetlerle doldurma manaları ile içiçe bir terminoloji meydana getirebilmektedirler. Ateşin, konumuzla ilgili üç terimi aşağıdaki gibi ele alır;

M'imAri (Türkçede mimar)- Yeryüzünü, insan hayatının devamına ve refahına en uygun şekilde düzenlemekle sorumlu meslek sahibi.

'ImArah (Türkçede Mimarlık)- Yeryüzünü, insan hayatının devamına ve refahına en uygun şekilde düzenleme işlevi.

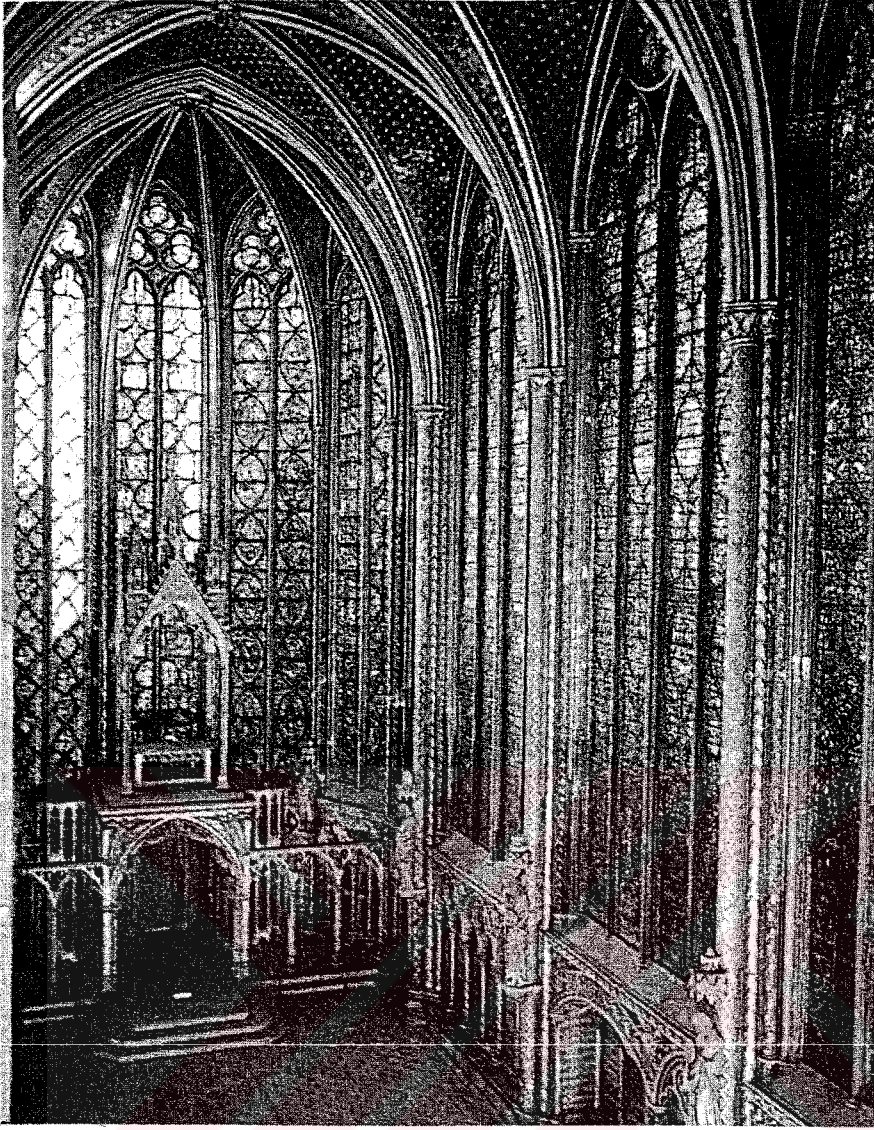
'UmrAn (Türkçesi umran)- İnsanlığın toplu çıkarı uğruna insan hayatının devamına ve refahına en uygun bir şekilde yeryüzünün tanzim edilmesi amacıyla ihtiyaç duyulan bütün kuruluşları ve kanunları ile beraber bir beldenin tesisi için girilen ortak çaba.(Ateşin 1996)

Mesleğin farklı uygarlık ve dillerde nasıl ifade edildiğini bırakıp nasıl uygulandığını incelediğimizde Rönesans'a kadar arkitektin bir yapı ustası olmanın ötesine gidemediğini görmekteyiz. Keşişin verdiği planı yapı haline getiren, İmparatorların emrettikleri ölçülerde kubbeler ve tonozlar yapan zanaatkarların en akıllısının diğerlerinin örgütlenmesinde sorumluluk alarak mimar kimliğine büründüğünü görüyoruz. Elbette ki yapısal ve strüktürel sorunları çözen bu kişiler önemlilerdi, ancak biçim, estetik, büyüklük gibi kararlar hatta binanın inşa edileceği yerin stratejik önemi imparatorun, kilsenin, halifenin belirlediği hususlardı.

Bu saptamadan sonra Hristiyanlık ve İslamiyete mimarlığa etkileri açısından bakalım.

Dinin özellikle de tek tanrılı dinlerin toplumlar üzerindeki egemenliğinin artmaya başlamasıyla kilise, camii vb. kurumlar iyice güç kazanmışlardır. Tüm dünyada süregelen uzun ve kanlı savaşlar, haçlı seferleri, Arapların İberya'yı ele geçirmeleri dini yayıp, din gücüyle elde edilebilecek kazanımların peşindeydi. Kilise Avrupa'da tek hakim ve kralların hakimiyetini onayan yegane kurumdu. Bir kralın toplumuna karşı sahip olduğu irade kilisenin sahip olduğuyla kıyaslanamayacak kadar azdı. Bu dinsel güç, elbette tüm kralları ve yönetimleri kilise güdümüne sokmaktaydı. En fazla güce sahip olanında bunu göstermesi ve en ezici şekilde biçimlendirmesi esas olmaktadır. Dini örgütlenmelerin çoğu kısa ya da uzun bir süre içinde, dini olmayan amaçlarla bazı kişilerce kullanıldığı görülmüştür. Dolayısıyla iktidarının dayandığı saygınlığı yitirmek de sözkonusu olabilmektedir.

Ortaçağ boyunca Avrupa'da kilisenin ve din eğitiminin etkisini yaymasının bir yolu da devasa kiliselerle gerçekleşmişti. Bir katedralin büyüklüğü aynı zamanda o şehir için prestij demektir. Paralel olarak Selçuklu ve Osmanlı uygarlıklarında gördüğümüz, eğitim ve ibadetin birarada yapılması mektep, medrese ve camiinin bir külliye kompozisyonu oluşturması skolastik eğitimin kilisede yer almasıyla benzerdir. Kilise tüm siyasi güçlerden daha büyük bir güç olarak ciddi maddi gücü de edinmişti. Mimarının, özellikle propaganda amacı olarak kullanılacak anıtsal yapılarda en önemli unsur olan para kilise için sorun olmayabiliyordu. Halkın açlık fakirlik, hastalık ve cehaletten kırıldığı bu çağlarda kilise herşeye ve herkese sahipti. Bu ezici gücünü zulmederek ve korkutucu olarak uyguluyordu. Kilise hem Tanrının evi, hem okul, hem banka, hem adliye hem de polisti. Tek egemen güç olarak bunu göstermesi gerekiyordu. Gotik kiliselerin en mükemmellerine doğal olarak zamanın en zengin bölgesi Kuzey Fransa'da rastlanıyordu. Mimarlar tüm teknik bir yenilik yaparak, çarpaz taş kirişlemelerle bu üslubu ortaya çıkartmışlardı. Böylece çok daha şeffaf, yüksek ve geniş açıklıklı kiliseler yapmak mümkün olacaktı. Gombrich, bu kiliseleri mühendisliğin salt bir ustalık örneği saymanın yanlış olduğunu söyler ve kilisenin yaratmak istediği etkiyi mimari ile bağdaştırarak anlatır; Bütün bu ezicilik ve ihtişama rağmen iç mekanların görsel zenginliği ile insanı yakaladığını söyleyen Gombrich kiliselerin gökyüzünden inmiş izlenimi yarattığını söylüyor ve gözlemini 'Göksel Kilise' diye tanımlıyor.



Resim 3.4. Sainte Chapelle kilisesi iç mekanı

İslamiyet'te dini iradenin gücüne baktığımızda dinin de yapısından kaynaklanan farklılıklar görmekteyiz. Bir diğer farklılık ise özellikle Selçukluların dini yapılar dışında av köşkleri, medreseler, saraylar yaptırması ve sivil anıtlara önem vermesi. Bunu Selçuklu hükümdarının Halife olmaması ile bağdaştırabiliriz. Abbasi, ve Emevi hanedanları hala bir güç olarak hüküm sürmekte, İslamiyeti yaymakta ve halifeliği ellerinde tutmaktadırlar. İslamiyetin çok daha güler yüzlü ve aydınlık bir devir yaşadığını, dini, ortaçağ Avrupa'sında ki gibi kullanmadığını da saptamak mümkün. Bunun daha ileri ki yıllarda böyle devam etmediğini ne yazık ki görmekteyiz.

İslamiyetin de aynı hıristiyanlıkta olduğu gibi mimarının anıtsallığından yararlandığı gözükür. Caminin büyüklüğü devletin ve icraatın büyüklüğü anlamına gelir. Ancak İslamiyet bu binalarla 'kul'u ezmeyi amaçlamaz. Yükselen minareler ise çan kuleleri ile fonksiyonel benzerlik gösterse de simgesel benzerlik göstermez. İslamiyetin cemaata yönelik yaklaşımı mimaride de yansımaları bulur. Ezmek yerine huzur veren ibadete çağırarak, rahat ettiren dingin mekanlar karşımıza çıkar. Osmanlı mimarisi ise Rönesansa göre daha yumuşak hatlı, aydınlık görünümlüdür. İç mekan süslemeleri de bu savı destekler. Batıbaygil, İslam mimarisinin yaratma modeli olarak yaratılma sorunsalı üzerinde durarak bazı önermeler yapmaktadır. Batıbaygil, Sultan Ahmet caminin girişinde Cafer Çelebi'nin yazdığı methiye (Risale-i Mimariyye 1614-1615)ye değinerek sorgulanan güzelliğin cami suretinde ifade edilen görünür dünyanın bizzat Tanrı'nın güzelliğini yansıttığını ifade eder. Sanatsal estetik açıdan ele alındığında klasik batı mimarisi ve sanatında yer alan doğa örnekleme ile karşı karşıya kaldığımız ancak bunun batıdakinden farklı olarak İslamın içselliğini taşıdığını görürüz. Doğu mimarisinin, Batı etkisini eklettik- maniyerist biçimlerle içine alıncaya kadar zorunlu bir doğa taklidinden yola çıkmamış olduğu görülür. Dolayısıyla somut geometrik biçimleri Batıdan daha önce kullanmış ve bunu karnas ve mukarnaslarda, pandantiflerde yazı ve süslemelerle göstermiştir. (Batıbaygil, 1996)

İslam ve Osmanlı mimarisinin aydınlık ve yumuşaklığından bahsederken bu mimarının güç ve propaganda amacı olarak da kullanıldığını hatırlamalıyız. Padişahın ise mimarla diyalogu hakkında bilgiyi Sinan ve II. Selim'in Selimiye Caminin yerini seçerken aralarında geçen hikayeyi hatırlatarak izah etmek mümkün.

Mimar Sinan, Selimiye camisinin Yapımı için Sultan Selim'den

'Var dilediğin yerde benim için Ayasofya Caminin kubbesinden daha büyük kubbeli bir Camii Şerif inşa et. Ben malımı esirgemeyeceğim, sen de canını esirgeme. Muradımca ve muradınca kusursuz bir Camii Şerif'in yapımını gerçekleştir'
Şeklinde izin aldıktan sonra İstanbul içinde uygun bir yer arar ancak bulamaz.
(Batıbaygil, 1996)

Hikayenin bu kısmında iktidarın yapacağı anıtın yalnızca büyüklüğü ile ilgilendiğini ve kendi iktidarından önceki iktidarın anıtsal simgesini bir 'challenge ' olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Hikayenin devamı ise bize iktidarın mimariyi kullanmada farklı amaçlar talep ettiğini gösterir.

' Bu sırada meğer Sultan Selim merhum bir gece istihare buyurup rüyasında kainatın onur duyduğu yüce peygamber hazretlerini görmüşler ve Edirne şehrindeki eski saray taberdarlarının olduğu yere inşa edilmesi yolunda kendisine emir ve işaret buyurulmuş, uykudan uyandıktan sonra hemen beni yüce huzurlarına davet buyurdular ... Devletin sahibi şöyle buyurdu :

- Sinan, bu gece ulu peygamberimizi rüyamda gördüm. Yapımına karar verdiğimiz camii şerifin yeri için, eski saray taberdarlarının olduğu alanı emir ve işaret buyurdular ... '

Batırbaygil, bu buyruğun üzerine camiinin bilindiği gibi Edirne'ye inşa edildiğini söyler ve bunun Osmanlı imparatorluğu'nun batıya doğru genişleme politikasının ve başkentini bir gün yeniden İstanbul'dan Edirne'ye, belkide daha da batıya kayabileceğinin mesajı olabileceğini ifade eder.

Osmanlı ve Rönesans mimarilerine bakıldığında dini iktidarın patronluğu ve propagandasının paralel olarak sürdüğünü ve her iki uygarlığın da, H. Ateşin'in deyimiyle yapı ustası olarak arkitekt yerine mimar kullanır ve işi ona teslim eder hale geldiğini görmekteyiz. Dini irade baskısını ve kontrolünü bir an olsun sanatçılar üzerinde eksik etmemektedir. Osmanlı'da Sinan gibi bir mimarın bile olası bir başarısızlık halinde ölümle cezalandırılacağı ortadadır. Ancak mimarın yalnızca bir teknik adam ve organizatör rolünden tasarımcı kimliğine kavuşmaya başladığını görmekteyiz. Rönesansta mimarın aynı zamanda ressam, süslemeci, heykeltıraş olarak çalıştığı ve adeta bir 'atlet- komple' olduğunda gözlemlenir.

Dini iradenin mimari üzerindeki etkisini incelerken bir diğer büyük din olan Musevilikten de bahsetmek gerekir. Museviler, ırklarını devam ettirme geleneği sebebiyle savaş yaparak, yeni ülkeler fethederek ve telkin yoluyla dinlerinin alanını genişletme fırsatına sahip olamamışlardır. Bir musevi ancak ve ancak bir musevi anneden doğarsa musevidir. Bu

yayılamamayı ve musevilerin kapalı kitleler halinde yaşamalarını gerektirmiştir. Hiç bir topluluğa hiç bir devirde tam entegre olamamışlar, tarih boyunca farklı egemenliklerde azınlık olarak kalmışlardır. Yahudi şehirleri, mahalleleri, ve köyleri oluşmuş fakat 1948 yılına kadar Yahudi ülkesi oluşmamıştır. Bu toplumsal eziklik onları entegre olmaya çalıştıkları toplumlara ters düşmemeye, ön plana çıkmamaya mahkum etmiştir. Bunun etkilerini mimaride görebiliriz. Hiç bir ülkede hiç bir sinagog ulu, ezici ve egemenlik kurucu bir ifadeye değildir. Her zaman mütevazî cemaat yapıları olmanın ilerisine gitmemeye özen göstermişlerdir. Orta çağda dahi en kuvvetli oldukları İspanya'dan kovulan yahudilerin en büyük yerleşimleri Toledo 'da bile sinagoglar sayıca çok ancak hiç bir zaman bir gotik katedralle karşılaştırılmayacak ebatlardadır. Bu örnek bize dini iradenin iktidarının mimari üzerinde etkisinden çok bir dinin irade ve iktidar göstermekten kaçınmasının sonuçlarını gösterir.

Dinlerin iktidarı mimari ilişkilerini incelerken genellikle bir imparatorun din adamı sıfatının aynı anda taşıdığı zaman etkisinin kuvvetlendiğinden bahsetmiştik. Bunun sebebi iktidarın halkı etkilemek için kullandığı tüm güç mekanizmalarına sahip olabilmesidir. Askeri güç- silah, Dini güç- maneviyat, devlet gücü- para ilişkilerinin rahat kurulabilmesi iktidarın propaganda ve yönetme biçimlerinde özgür ve süratli hareketini sağlamıştır.

3.2. MUTLAK İRADENİN İKTİDARI VE MİMARİ

Russel, kralların kökeninin aynı din adamlarında olduğu gibi, tarih öncesine dayandığını söyler Krallığın evriminin ilk aşaması yalnızca hala var olan en ilkel topluluklar gözlenerek anlaşılabilir. Kral, kabilesini ya da ülkesini savaşta yöneten, ne zaman savaş ya da barış yapılacağına karar veren kişidir. Yasaları yapar ya da yasama organını denetler. İktidara gelmesi genel olarak soya bağlıdır. Ayrıca kutsaldır ve her ne kadar kendisi bir Tanrı değilse de, en azından Tanrı'nın yeryüzündeki elidir... (Russel 1983). Dolayısıyla mutlak iradenin mimarisinde Tanrısallık aramak yanlış olmaz. Buradan çıkan sonuç, tarihsel örneklerin ışığında, mimariyle mutlak irade arasında çok sağlam bir ilişki olduğudur.

İradenin mutlakiyeti ise iktidarın yönetime gelme biçimiyle her zaman bağlantılı değildir. Bir kral, padişah, hanedan ailenin uzanımı olarak tahta geçebilmekte ve yönetim kabiliyetine göre gücünü devam ettirebilmektedir. Batı uygarlıklarında, Osmanlı ve Rusya'da hanedan aileler ve imparatorların durumu anlatılana bir örnektir. Diktatörlerin seçimle işbaşına geldikleri sıkça rastlanan bir siyasi durumdur. Demokrat siyasilerden farkları, iktidardan gitmeme konusunda gösterdikleri ısrardır. Askeri iktidarlar silah gücü ile ülkelerini yönetirler ve iktidarları mutlakdır. Askeri iktidarları diktatörlerden ayıran diktatörlerin orduyu kullanmasıdır. Oysa ki askeri iktidarlar rejimi kendileri oluşturular. Bir halk kahramanı, hatta barışsever bir demokrat, toplumun gücünü arkasında hissettiği zaman mutlak bir iradenin sahibi olabilir. Propaganda ise her şartta bir siyasinin mevcudiyetinde ve sürekliliğinde en önemli rolü oynar. Mutlak iradeyi mimari ile ilişkilendirdiğimizde aşağıdaki iktidar sınıflandırmasını önerebiliriz.

1. Tekil mutlak iktidar
2. Demokratik iktidar

Mutlak iktidar ve monarkların mimariye etkileri bir kaç yönde, farklı ilgi ve bilgi birikimleriyle bağlantılı olarak sonuçlandığı görülmüştür.

3-2-1-Tekil mutlak iktidar

Tekil mutlak iktidarı tek sesli bir totaliterlik olarak anlatabiliriz. Dini gücü de arkalarına almış hükümdarlar, krallar, diktatörler baskın mutlak iktidarı temsil ederler. Bu kişilerin mimariye hevesleri, onların ve mimarların düşünce sistematığındeki benzerliklerden oluşur. Çok parametrelili ve yapıcı düşünmenin getirdiği düşünme ve hareket etme platformu bu benzeşimin temelidir.

Tarih, boyunca güç ve iktidar sahibi kişilerin ve kurumların her ne amaçla olursa olsun yaptıkları ya da yapımına karar verdikleri mimari eserlerde basit bir işveren, karar sahibi gibi davranmadıkları gözükür. Burada bir müktedir mimar özdeşleşmesinden bahsetmek mümkündür.

Tümer mimarlıkla, şehircilikle ilgilenen hükümdarların sayısının, avcılık yapanların, kitap yazarların sayısına kıyasla, daha fazla olduğunu belirtir. Bunun bir nedeni, o konularda hiçbir eğitim almasa da, herkesin kendisini az çok mimar, şehirci sanmasıysa, öteki nedenleri, kentlerin, binaların, çok göz önünde bulunmaları, insanların, varlıklarını onların içinde, ortasında sürdürmeleri ve hükümdarların, bir çok konu üzerinde hüküm ve emir sahibi olma istekleri, işin uzmanı olmasalar da, bu hakkı kendilerinde görmeleridir. (Tümer 1997)

Roma İmparatorluğundan bu yana hükümdarların başarılarını mimari eserlerle anıtsallaştırdıkları ve bunu bir siyasi propaganda aracı olarak görmelerine tarihte öykünen pek çok iktidar sahibi ile karşılaşırız. Bunlar ya mimarlara hükmederler, ya da mimariye, kendileri biçimlemeye varacak kadar müdahale ederler.

Ünlü Medici ailesinin en güçlü üyelerinden biri olan, Floransa'yı uzun yıllar yöneten ve 2. Vecchio lakabıyla da tanınan Cosimo de Medici'nin yaşam öyküsünü kaleme almış olan Vespaiano da Bisticci, onun mimarlıkla ilişkisini üzerine şöyle demiştir:

"Biraktığı binalardan görülebildiği gibi, iyi bir mimarlık bilgisi vardı. Bu binaların hiç biri ona sorulmadan yapılmamıştır. Tıpkı Jüstinyen gibi, binaların yalnızca estetiğiyle, sanatsal yönleriyle değil, teknik sorunlarıyla da ilgilenen Cosimo de Medici için yazdığı övgü dolu şiirde, Giovanni Avogrado adlı bir ozan ünlü yöneticinin bir binanın yapılacağı yerde dolaşırken, isteklerini tek tek iletmediğini, yanından ayrılmayan ustanın da, bunların tek tek not ettiğini belirtmiştir.
(Kostof 1978)

Fransa'da ise, Louvre'un yenilenmesinden, Vincennes'daki St-Germain-en Laye'daki kalelere kadar, pek çok binanın inşaatında ve onarımında çok etkin rol oynadığı için, Kral 5. Charles'in maiyetinde Pisan adlı bir kişinin 1405 yılında yazdığı, "Le Livre des Faits et Bonnes Moeurs de Charles V" (5. Charles'in İşleri ve Ahlakı) adlı kitapta onu bilge, sanatçı, gerçek bir mimar olarak tanımladığını okuyoruz (Rosefeld 1977).

Fransa'yı daha sonraları, 16. Yüzyıl'da yöneten başka bir kral, 4. Henri ise, bir gün şöyle demiştir:

"Halk benim cimri olduğumu söylüyor, ama ben üç şeyi hiç de cimrice yapmam. Savaşırım, sevişirim ve inşa ederim" (Blunt 1993). Bu kralın sözleri yalan değildir. Çünkü gerçekten de o Paris'i uzun süre kullanmıştır. İktidarı ele geçirebilmek için, mezhebini değiştirmiş, Protestan iken Katolik olmuştur ve "Vieux Galant" (İhtiyar Çapkın) olarak anılmıştır. 4. Henri'nin, bizi daha fazla ilgilendiren yönünü, Anthony Blunt şöyle aktarır. Paris'te, Pont-Neufün tamamlanması, Place des Voges'un, Place Dauphine'in düzenlenmesi gibi uygulamalarda görev alan mimarların adlarını pek bilmediğini, çünkü bunların, kralın gölgesinde kaldıklarını söyler ve kralın ölümünden sonra, Mercure Français'de çıkan bir yazıda, onun yaptırdığı binaların görkemine daha öncekilerde rastlanmadığı ve kralın en çok sevdiği şeylerin bu binalar olduğunun belirtildiğini aktarır. (Blunt 1993).

Guiedon mimarlıkla, özellikle de şehircilikle çok yakından ilgilenen bir başka Fransız hükümdarın da, 3. Napolyon olduğunu söyler. Çok maceralı bir gençlik yaşadktan sonra, ilginç bir seçimle iktidarı ele geçiren ve kendini imparator ilan eden bu kişi, vali olarak atadığı Baron Haussmann'la elele vererek, 19. Yüzyıl'da, Paris'i baştan aşağı değiştirmiştir. Öyle ki, bugünkü Paris, aslına bakılırsa, ne mimarların, ne şehircilerin tasarımıdır. Bu, imparatorla valinin yarattığı bir kenttir. Baron Haussmann, Paris'in imarı sırasında, 3. Napolyon'un ne kadar etkili ve iddialı olduğunu, çalışmaları yalnızca yönetmekle, desteklemekle yetinmeyip, doğrudan bir tasarımcı, bir mimar, bir şehirci gibi davrandığını, anılarında, şu sözleriyle son derece açık bir biçimde ortaya koymuştur:

"İmparator, yaptırmayı düşündüğü ve ivedilik derecesine göre, kendi eliyle, mavi, kırmızı, sarı, yeşil olarak çizdiği yolları içeren Paris haritasını bana göstermek için acele ediyordu" (Tümer 1994)

Mimarlık literatürüne Paris'deki bu dönem imar hareketleri her ne kadar Haussmannisation adıyla geçtiyse de, kentin ana arterlerini koyan bizzat 3. Napoléon'dur.

Koskoca bir kentin, kendi adıyla anılan St. Petersburg'un mimarı da Çar 1. Petro'dur. Petro'nun, St. Petersburg kenti ile ilişkisini, hükümdarın yaşam öyküsünü yazmış olan

Henri Troyat, şöyle anlatır: "Çar, çalışmaları bizzat denetlemektedir. Rusların doubina adını verdikleri ünlü kırıbaçıyla bir şantiyeden diğerine koşmaktadır. İşçilere de, mimarlara da aynı rahatlıkta davranmaktadır. Bir taş ustasının yaptığı işi eleştirmekte, bir saray için yapılan eskizi kabul etmekte, bir marangozun baltasını daha iyi sallaması için teşvik etmekte, rendeyi kendi alıp, bir tahtayı düzeltmektedir" (Troyat1979)

Troyat'nın anlattıklarını, başkalarının da doğruladıklarını görüyoruz. Örneğin, mimarlık ve sanat tarihçisi İ. E. Grabar, St. Petersburg da, ilk tasarımdan en ince ayrıntılarına kadar, önemli hiç bir binanın, Çar'ın bilgisi ve katkısı olmadan yapılmadığı söylerken; kenti 19. Yüzyıl'ın ilk yarısında ziyaret etmiş olan Fransız yazar Custine, oranın, bir halkın değil, tek bir adamın yapıtı olduğunu yazmıştır. Öte yandan, Petro'nun birçok mimarlık kitabının bulunduğu ve onun bu tür kitapların bir çoğunu Rusça'ya çevirttiği de bilinmektedir (Tümer 1994)

Asıl adı Francis Albert Augustus Charles Emmanuel olan Prens Albert, uzun egemenliği süresince, döneminin İngiliz kültürünün her alanına, bu arada mimarlığa da damgasını vurmuştur. Öyle ki, o dönemde İngiltere'de ki mimarlığa "Victorian architecture" denilir. Prens Albert oldukça erken, henüz 42 yaşındayken ölmüş olmasına rağmen mimarlığa çok ilgi duyması ve bu konuda etkili birtakım girişimlerde bulunması incelemeye değerdir. Gerçekten de Prens Albert, 1851 Londra Sergisi'nin düzenlenmesi amacıyla kurulan komisyonun başkanıdır ve mimar olmayan bir başka tasarımcının, Joseph Paxton'un önerisi, modern mimarlığın ilk önemli çelik - cam yapısı Crystal Palace, onun onayıyla kabul edilmiş ve yapılabilmıştır. Böylece prensin modern mimarlığa dolaylı bir biçimde de olsa önemli bir etki yaptığı söylenebilir.

Tekeli, mimari ve iktidar arasında farklı yorumlara açık süregelen bir ilişki söz konusu olduğunu söyler. Mimarların güçlerini ve iradelerini binaları ile göstermek isterken politikalar da halkların üzerindeki etkilerini, mimarları ve onların yaptıklarını, kullanarak göstermek istediklerini ekler. (İ.Tekeli 1998). Tekeli daha önce bahsettiklerimi doğruladığı görülür. Doy, ise simgesellikten yola çıkar ve 'Mimari bir dille birleşmiş olan anlam dramatik olarak değişebilir. Örnek olarak, 30'lu yıllarda Hitler ve Albert Speer arasındaki klasik sebep-sonuç ilişkisi gösterilebilir' der. (M. Doy 1994).

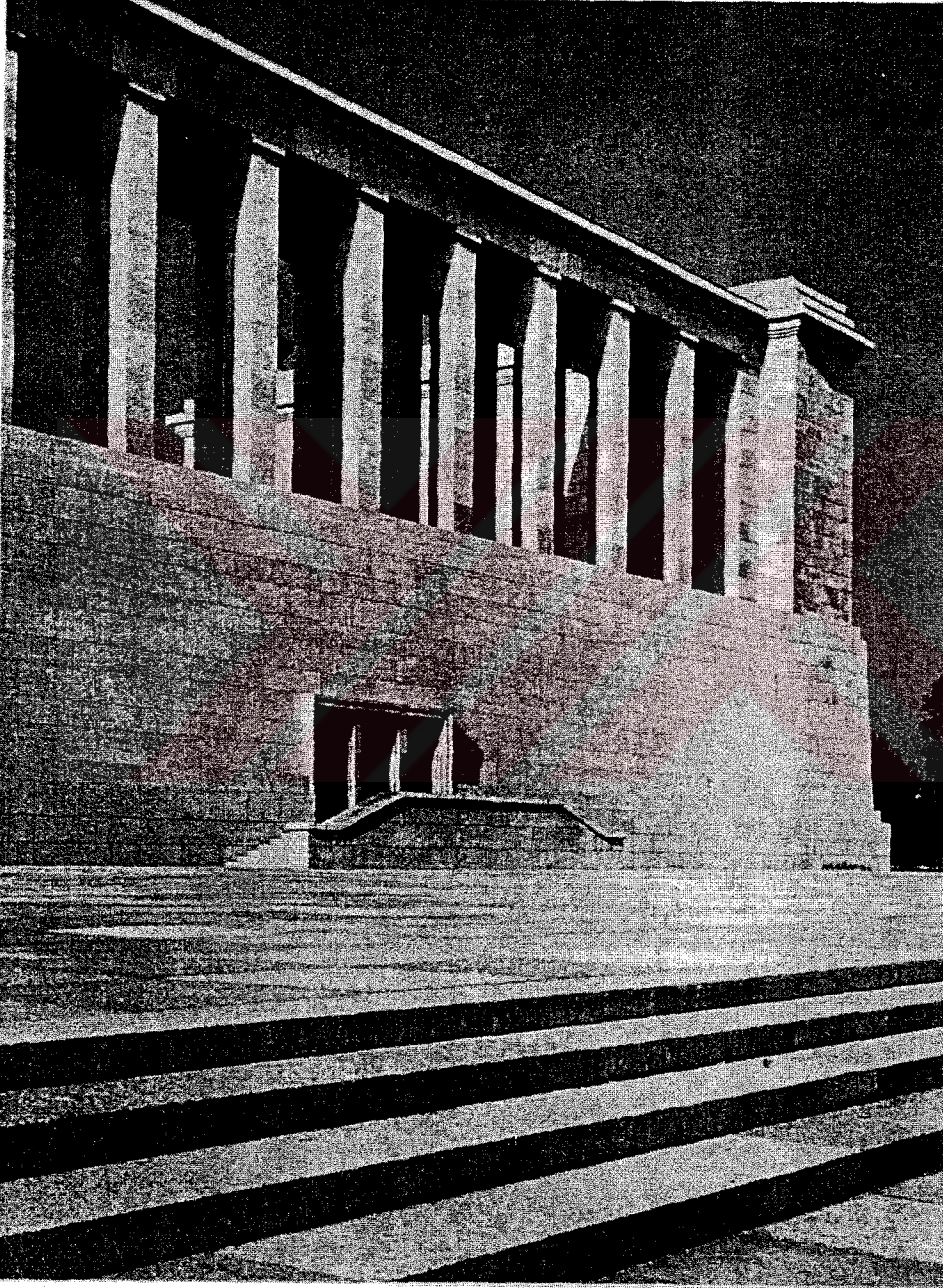
İkinci dünya savaşı öncesi Avrupa'sının siyasi gelişimine bakınca parlamento tarafından başa gelmiş ancak hızla gerekli düzenlemeleri yaparak kendilerini diktatör ilan eden Hitler ve Mussolini'nin ülkelerindeki mimari faaliyetlerde ciddi etki sahibi olduğu gözükür.

Nazizm'le faşizm dönemi Almanya ve İtalya'sındaki mimari hareketler, literatürde sıkça yer alan örnekler ortaya koymuşlardır. Genel bir bakış atıldığında dönemin mimarisinde anıtsallık göze çarpar. Bu tutum, iki diktatörün mimari taleplerinde de görülmektedir. Ancak, bunun altında yatan nedenler ve stiller farklıdır. Bu örnekler aşağıda gerekçeleriyle birlikte açıklanmaktadır ve Doy'un savını destekler.

Scopie, Adolph Hitler'in sürekli beraberinde olan mimar Speer'in teorilerini aşağıdaki gibi açıklamaktadır; Albert Speer'in "Mimari Miras Teorisi" (Theory of the ruin value) iktidarın gücünü doğrudan mimarinin kalıcılığı ile göstermek üzerine kurulmuştur. Zeppelinfeld Stadyumu sadece Hitler'in partinin ilk zafer sunağı olmasını sağlamamış; aynı zamanda Speer'in temel olarak Semper'in doğal materyaller ve demir kırımlardan uzak durmakla ilgili görüşlerinin bir uzantısı olan mimari miras teorisine göre yapılmış olan devlet binalarından ilkidir. (Scopie)

Gotfried Von Semper'in fikirleri, mimarinin devletin ve şan ve şerefli ulusun yapısını ancak eski binalarla ilişki kurarak yansıtabileceği yönünde idi. Semper mimarinin üç temel bileşkenini malzeme, teknoloji, amaç olarak görüyordu. Şanlı ulusun simgesi olabilecek bir bina yapma amacı , yeni teknolojilerle ancak eski binaları hatırlatacak ve geçmişle ilişki kurabilecek tasarımlarla mümkündü. Eski binaların kalıcılığını ve dayanımını sağlayan malzeme ise taşı. Taşın kullanımından ortaya çıkan arketipler incelendiğinde kalıcılığın en belirgin biçimde doluluk hissini öne çıkartan 'stereonomi' ile etkisinin i kuvvetlendiği gözüküyordu. Bu anlamda iki Alman fikir ve sanat adamının ters düşmedikleri hissedilebilir. Speer'in anılarından bir pasaj da Hitler'in, Nazi devlet mimarisi hakkındaki düşüncelerini Roma imparatorluğu mimarisini referans alarak düzenleme fikrini açığa vurması nedeniyle bahsedilmeye değerdir. "Hitler, bu binanın yapılış sebebinin kendi devrini ve ruhunu gelecek nesillere aktarmak olduğunu söylemekten hoşlanırdı. Aynı zamanda, tarihin önemli devirlerini insanlara anlatmak için geriye kalanın sadece anıtsal mimari olduğunu vurgulardı. Roma İmparatorluğu'nun imparatorlarından geriye ne kalmıştır? Onlarla ilgili kanıtı binalar dışında ne sağlayabilir? Bu nedenle, bugün Roma

İmparatorluğu'ndan kalan binalar, Mussolini'nin halkına modern imparatorluk fikrini aşlamak istediğinde Roma'nın kahraman ruhuna değinebilmesine imkan tanımıştır. Bizim binalarımız da gelecek nesil Alman'larının vicdanına hitap edebilmelidir". Bu tartışmayla Hitler aynı zamanda, dayanıklı ve kalıcı binaların değerinin de altını çizmiştir. (Scobie 1980)



Resim 3.5. Zeppelinfeld Stadyumu girişten ayrıntı

Hitler, Speer'in görüşlerini onaylamıştır. Şöyle ki; gelecek nesillere bir gelenek köprüsü sağlayabilmek için çelik kirişler betonarme gibi anonim malzemelerden, uzak durmanın gerekliliğini Roma imparatorluğu devri binalarındaki gibi estetik açıdan kabul edilebilir tarihi eserler oluşturmayacakları düşüncesiyle belirtir. Hitler'e göre mümkün olan her yerde doğal taş, tercihen granit kullanılmalıdır. Demek ki, Hitler'in devletini en belirgin temsil edecek binalar, yıkılıp harabe durumuna gelmelerinden binlerce yıl sonra bile kendilerine örnek olan Roma yapılarını andırmalıdır.

Speer, 1937 tarihinde konu hakkındaki fikirlerini açıklayarak "demir değil taş" başlığı altındaki yazısını yazmış ve aşağıdaki yazıyla Parthenon'un bir fotoğrafını beraber yayınlamıştır ve şöyle demektedir

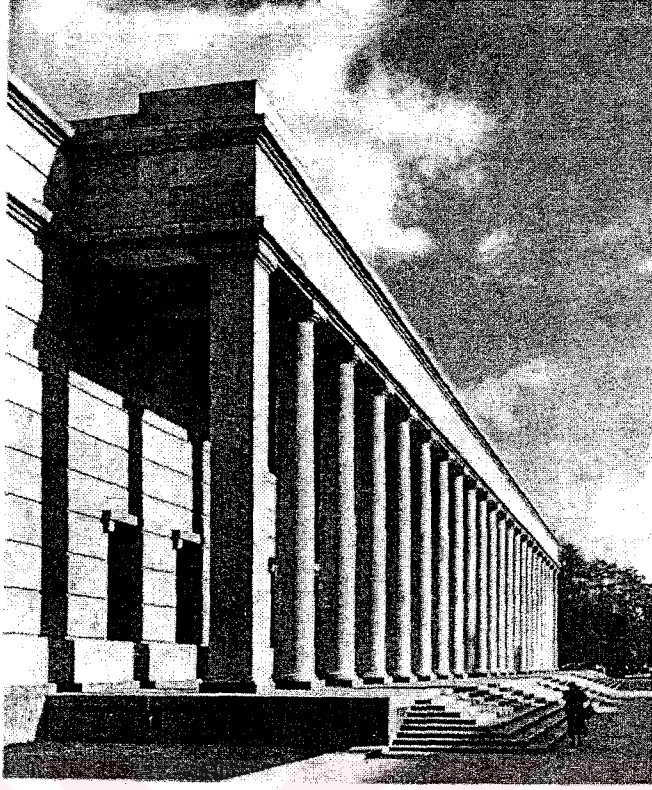
"Eski medeniyetlerin binaları bugünkü durumlarıyla doğal yapı malzemelerinin kalıcılığını ispatlar".

Daha sonra, modern binaların 50 yıldan fazlasına güçlüklerle dayanabildiklerini söyleyerek devam eder:

"Mısırlıların çok eski taş yapıları ve Romalılarınkiler bugün hala geçmişteki büyük milletlerin mimari birer kanıtı olarak ayakta dururlar. Bu binaların bazılarının harabe durumunda olmalarının tek nedeni insanoğlundaki yıkma şehvetinin onları bu hale getirmesidir."

Hitler Speer'in "mimari miras teorisini" Speer'in kendisine Haupttribüne'in bir skecini sarmaşık kaplı bir harabe olarak göstermesinden sonra onaylamıştır. Bu çizim Hitler'i memnun etmiş ancak çevresini mahcup etmiştir. (Scobie 1980)

Alex Scobie, mimari miras teorisinin Hitler tarafından benimsenmesinin; savaş endüstrisi ve askeri projelerin gelişen ihtiyaçlarıyla beraber her geçen gün daha fazla çelik ve betonun ortaya çıkması gerçeğini kamufle etmek için fırsatçı bir propaganda olarak kullanıldığını öne sürmüştür. Doğal taşın kullanımı, daha acil ihtiyaçlar da kullanılmak üzere stratejik meteryal gereksinimini azaltacaktır. Scobie'nin tezinin aslında ikna edici görünmesine rağmen; Mein Kampf'ta Hitler' in dayanıklılık ve estetik yönünden eski dünyanın "opera publica"sıyla eşdeğer çekicilik sağlayan halk binaları ihtiyacının arttığına dikkat çektiği görülür.



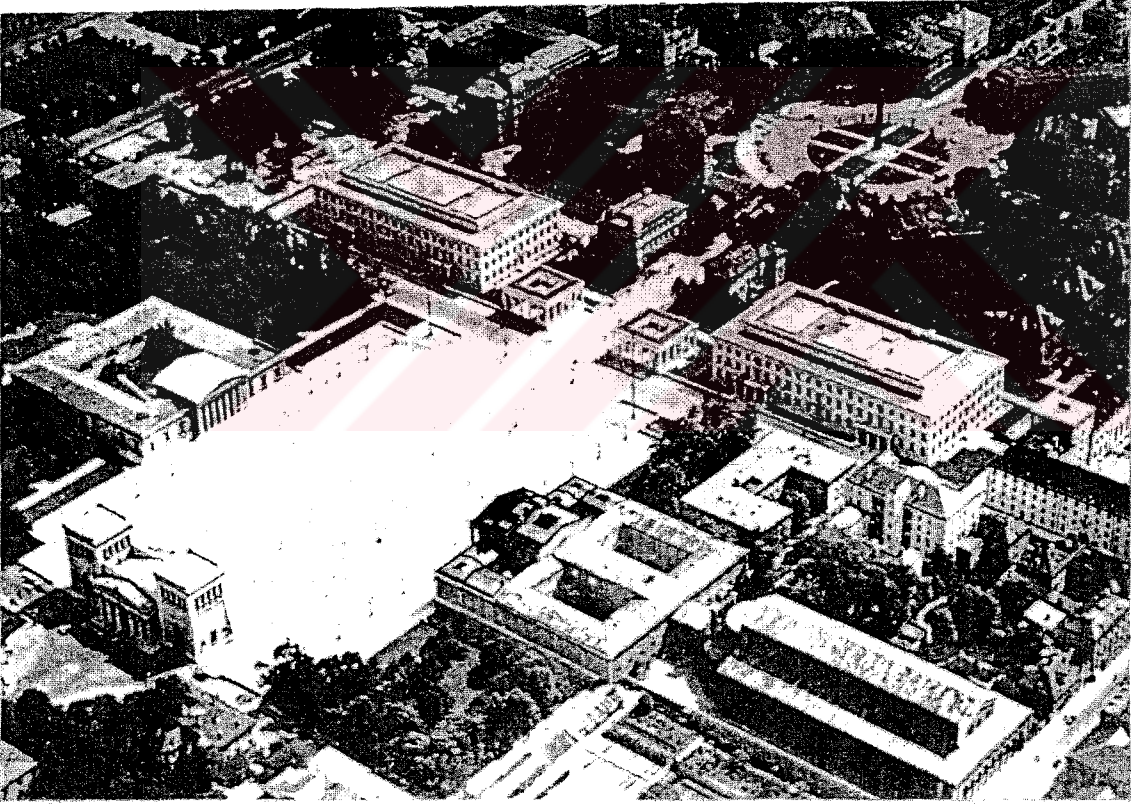
Resim 3.6.Münih Alman Sanat Evi

Bütün bu teorilere ve bu teorilerin iktidar tarafından benimsenmesine rağmen çok az Nazi toplum binası doğal taştan ya da granitten yapılmıştır. "Stein, Stadt, Eisen" (taş,şehir,çelik) başlıklı makalesinde Speer, Parthenon'un fotoğrafını Alman mimarların malzeme yönünden neyi taklit etmeye yönelttiğini göstermek amacıyla yayınlamıştır. Parthenon tamamen mermer bloklardan yapılmıştır. Ancak Hitler'in çok sık değindiği Roma İmparatorluğu dönemi binalarının büyük bir kısmı ön yüzüne tuğla yapıştırılmış betondan yapılmıştır. Örneğin, Yüzeyi çeşitli tiplerde mermerlerle kaplı Caracalla hamamları, Pantheon ve benzerleri Speer ve Hitler'in masif taştan yapılmadığını söylerken kastettikleri binalardan bazılarıdır. Burada tek istisna iç kısmı tuğla kaplı beton olmasına rağmen cephesi masif traverten kaplı olan Colisseum'dur.

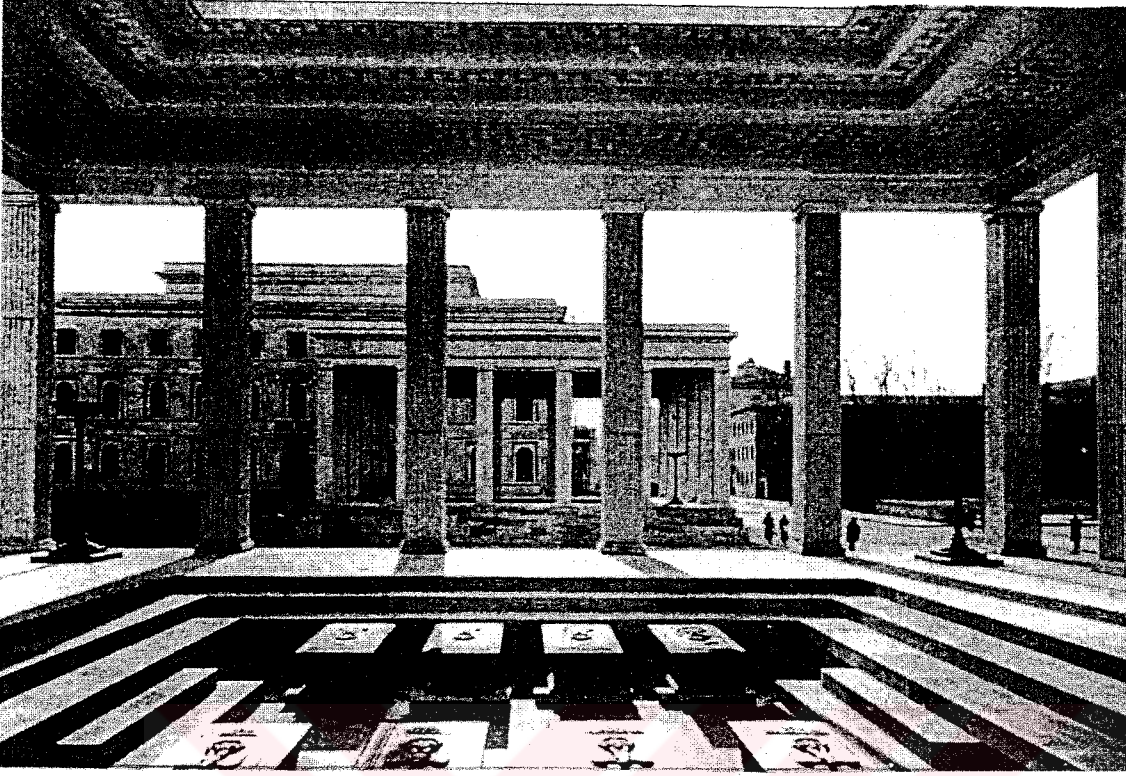
Königsplatz tapınaklarında Deckenkranz'da betonarme kullanılmış ancak yüklü miktarda betonun kullanıldığı Nuremberg'de kongre merkezi olduğu gibi taş kaplanarak strüktür saklanmıştır.Doğal taş kullanımının Almanya ve Avusturya ocakları kapasitesinin üzerine çıkması iskandinav ülkelerinden dahi taş çıkartılarak Almanya'ya getirilmesi gerekliliğini

yaratmıştır. Yukarıdaki örnekler Speer'in kuramlarının yavaş yavaş çöktüğünü kanıtlamaktadır. Güçlü bir iktidarın propagandasını üzerine temellediği mimari kuram pratiğe tam anlamıyla aktarılamamıştır. Dayatmacılıkla rasyonel dünya gerçeklerinin ters düşmesi Nazi Almanyasını betonarme ve çelik kullanımına yöneltmiştir.

Hitler'in bir tapınak inşa ettirme arzusu sonucu ortaya çıkan Königsplatz'da Roma dönemi anıtsallığı mimar Paul Ludwig Troost tarafından mükemmelce uygulanmıştır. Yapıların birbirleri ile oluşturduğu kompozisyon, meydan oranları, aksların kuvvetlice hissedilir olmaları Hitler'i memnun edecek biçimde yapılmıştı. Ancak binanın 1947 yılında tamamlanışından tam on yıl sonra yıkılması ve ömrünün bu kadar kısa olması ise Speer ve Hitler'in benimsediği teorilerle alay eder gibidir.



Resim 3.7. Königsplatz



Resim 3.8. Königsplatz iç mekandan ayrıntı.

Hitler'in klasik antikiteye yönelik tutumu, daha ilerideki sayfalarda inceleyeceğimiz Mussolini'nin Roma imparatorluğunun romantizmine olan politik tutkusundan ve antik Yunan'a olan ilgisizliğinden daha karmaşık ve kararsızdı. Hitler, Antik Yunanlıların kendi irksal ataları olan "Nordik"ler (özellikle İskandinavya'da bulunan dolikosefal uzun boylu sarışın ırk) olduğuna işaret ediyordu. Hitler için önemli olan uygarlık İsparta idi, çünkü tarihte ırkçılık ve ırk üzerine kurulu ilk şehir İspartalıların idi.

Hitler'in İsparta'nın ari ırk ve militarizmine olan hayranlığı, Rosenberg'in savunduğu dorik stile kadar uzanmıyordu (C.Ceil 1972). Speer'e göre aslında Hitler, Rosenberg'in Mythos'unda belirttiği düşüncelerin çoğundan hoşlanmıyordu çünkü kendi gücü haricinde hiç bir şeyden etkilenilmesini istemiyordu. Hitler'in Parthenon'a olan hayranlığı şüphe göstermemektedir. Ancak Hitler, Parthenon'u demokrasinin bir anıtı yerine onu yapan

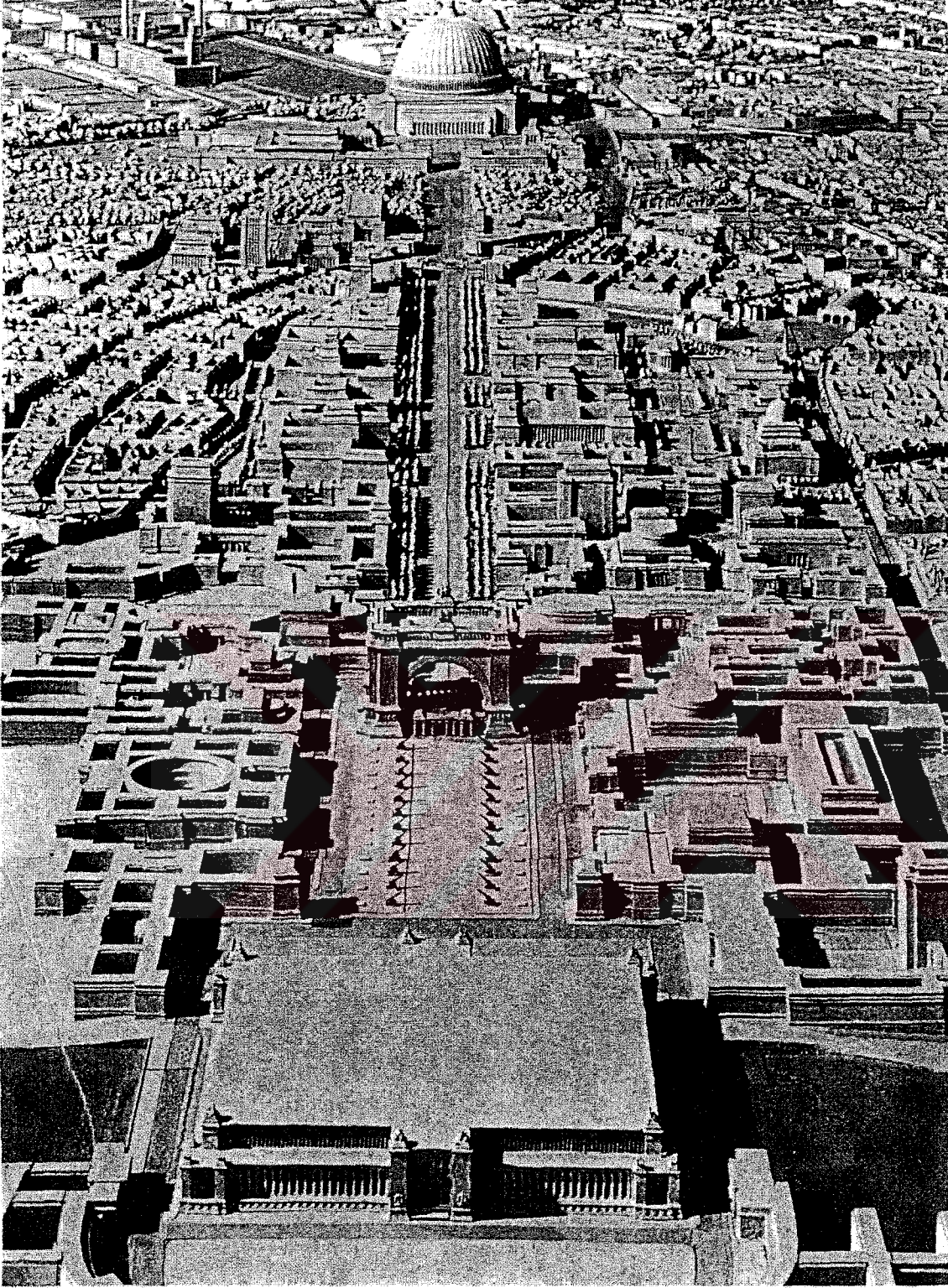
heykeltraşların kişiliklerinin birer göstergesi olarak görmeyi tercih ediyordu. Hitler'e göre Phidias'ın Athena figürü tüm kültürlerin kendini heykel sanatı ile ifade etmesinden başka bir şey değildi. Hitler'in Roma dönemi dışında Speer gibi Ege uygarlıklarının anıtsallığını da beğendiğini tesbit edebiliyoruz. Ancak Speer'e rağmen Hitler'in üslup tercihini her zaman Roma dönemininden yana kullandığını inkar edemeyiz.

Ancak Hitler'in hiç görmeden böylesine hayran olduğu bina, otoritesi altındaki hiç bir mimar tarafından bir taklit başyapıt haline getirilmemiştir. Hitler'in etrafında Parthenon'a ait tek işaretin kullandığı çatal bıçak takımlarının üzerindeki kabartmalar olduğunu söyleyen Leon Krier ise Hitler için şöyle demektedir: "O, hiç bir tarihi stili kopyalamaya çalışmadı. Kendisi bir tarih olarak stil yaratacaktı" (Krier-1977)

Hitlerin yaratmaya çalıştığı yeni ari ırk ve nazi toplumu içinde mimari fikirleri, tasarıları vardı. Her konuda İtalyan ve Roma hayranlığı ona yol gösteriyordu. Hitler, Roma'nın politik gücünün boyutundan ve onu sembolleştiren, temsil eden yönetim binalarının boyutlarından etkilenerek bunu resmi bir ideoloji mimarisi haline getirmeye çalışmıştır.

Hitler, Roma'nın yollarını da överdi ve Almanya'da Romalılarca yapılan yollar ile kendisinin zorunlu iş gücü kullanarak Rusya'da inşaa etmeyi planladığı yollar ile mukayese ederdi. Bu nedenle kurduğu otoyollar daha çok stratejik amaçlıydı. Hitler'in şehircilik ile ilgili fikirlerini ve Berlin için aldığı kararlarıda hep Roma ve İtalya hayranlığı şekillendirmekteydi.

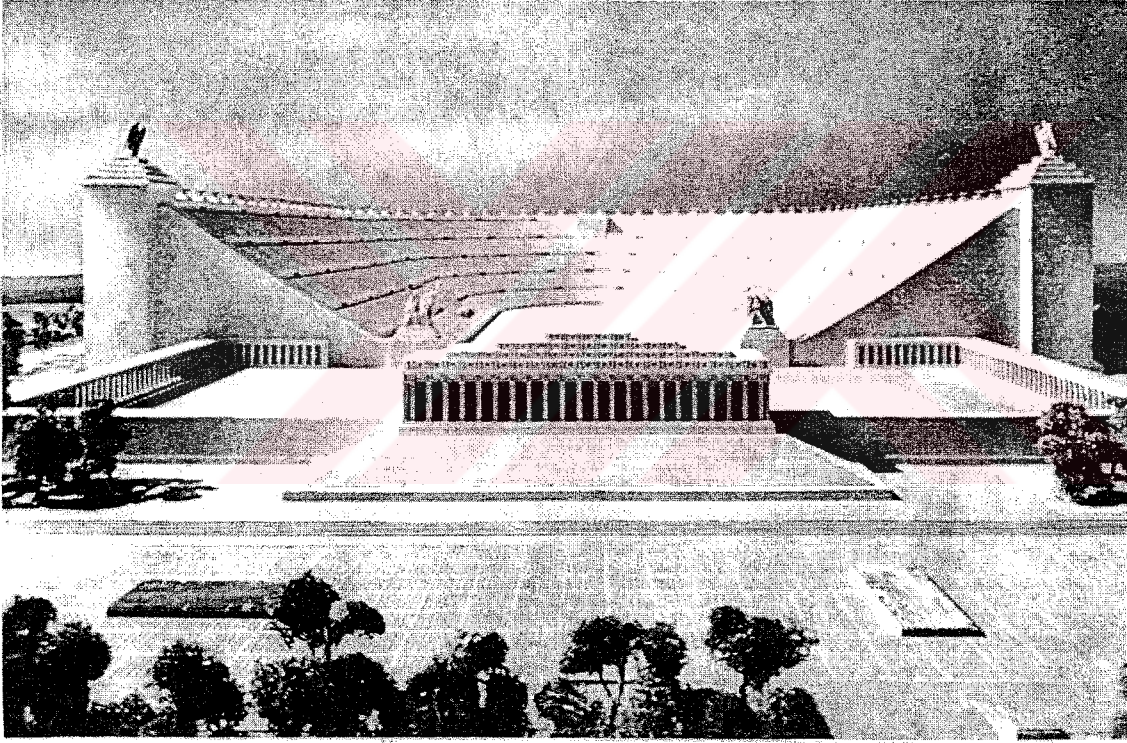
Hitler'in Roma seyahatini Millon anlatırken bazı detayları şöyle vurgular. 3 Mayıs 1938'de Hitler Roma'ya resmi bir gezi başlatır amacı Mussolini ile ittifak temelleri atmaktır. Duce'nin amacı ise Führer'i Roma'nın görkemi ile büyülemektir. 1937'de Berlin'e yaptığı gezide, Mussolini karakteri ile bu etkiyi zaten yaratmıştı. Dönemin önemli bir gazetecisi olan G.Ward Price, Führer için Roma'da ve tarihi mekanlarda yapılan hazırlıkların bir benzerinin daha önce hiç yapılmamış olduğunu aktarıyor. Bu gezi, Hitler'in Paris'e 1940 Haziran'ında, Speer, Giesler ve heykeltraş Arno Breker eşliğinde yapacağı sanatsal geziden çok daha resmiydi. Ve ona eşlik edenler arasında mimarlar ve heykeltraşlar yerine, nazi rejiminin Hess, Goebbels, Himmler gibi önemli adamları vardı. (Millon 1980)



Resim 3.9. Hitler'in Berlin için düşündüğü kuzey güney aksı

Mimar: Albert Speer

Hitler Ostia tren istasyonuna akşam ulaşır. Mussolini 100 millik elektrik kablosu, 45.000 lamba ve toplam 3.500 kilovatlık bir güçle Hitler'in kalacağı Quirinal Saray'ına kadar olan yolu aydınlatmıştır. Bu yol üzerinde pek çok görkemli Roma anıtı ve sarayı vardı. Hitler'in Roma ziyareti esnasında, Roma'da Roma imparatorluğu Sergisi vardı (23 Eylül 1937). Bu serginin maddi ve manevi sponsorlarının başında da Duce vardı ve amacı propagandaydı. Hitler sergiyi gezerken en çok Almanya'da bulunmuş olan Roma kalıntıları ile ilgileniyordu. Hitler, Hadrianus'un mozolesinden sonra yine Hadrianus dönemine ait ve Hitler için çok özel olan ve daha sonraları siyasi açıdan önemli ilham kaynağı olmuş Pantheon'u dolaşır ve törensel bir tavırla kubbeyi ve girişteki on kolonlu muazzam verandayı inceler. Hitler gezisinin bir kaç saatini Colliseum'da, inşa halinde olan Nuremberg'deki Ludwig Ruff kongre salonunun planları üzerine düşünerek geçirmiştir.



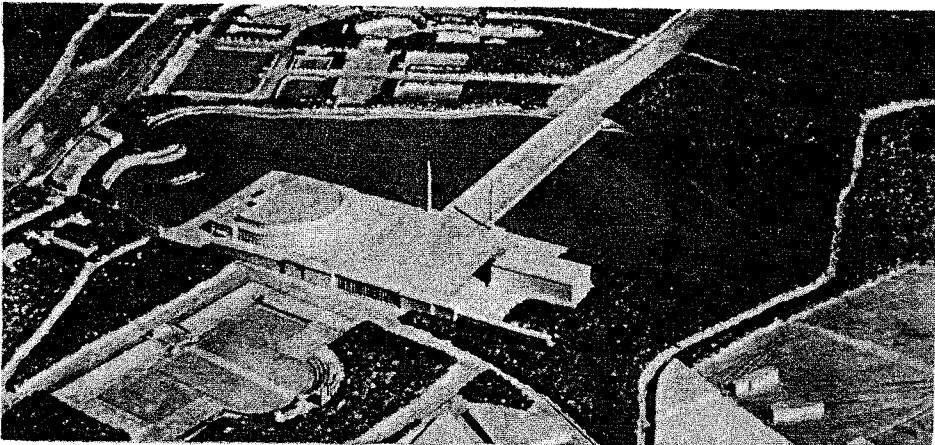
Resim 3.10. Nürnberg Alman Stadyumu maket fotoğrafı

"Reichssportsfeld" (Devlet spor alanı) tüm planı gözönüne alınca Trajan forumundan çok Olimpia kutsal alanını hatırlatıyordu. Berlin'deki Olimpiyat Stadı, Roma amfityatrosunun şekline sahiptir. Nuremberg'deki kongre salonu Roma tiyatrosunu başka bir fonksiyonla yeni baştan tasarlanmıştı. Münih'deki Koninginplatz ve Berlin'deki Frederick Forum gibi

mimari kompleksleri incelediğimizde yeni bir amaç ile organizasyon ile aks sistemleri ve kompozisyonlarla Roma'ya özgü bir bakış görüyoruz. Sonuçta, Roma mimarisinin muhteşemliği Hitler'i Roma gezisinde, Mussolini'nin başarılarından daha fazla etkiledi. Hitler bu etkiyi "Roma beni hayretten dondurdu" diyerek özetlemiştir. Aslında Hitler'in her zaman bir şehir veya anıtı bir yandan taklit etmeyi ve mümkünse geçmeyi umarak hayranlık duyduğu söylenebilir. Hitler'in bu hayranlığı nazi ideolojisi mimarisinin temeli olmuştur.

Mein Kampf'ın ilk cildinin, 10. bölümünde Hitler, zamanının endüstrilemiş Alman şehirlerinin, halk anıtlarından ve sosyal-toplum hayatının merkez odağından yoksun olduğunu belirtmişti ki, bu binalar sonsuza dek ayakta kalacak toplumun bütününe gücünü ve varlığını yansıtacak nitelikteydiler.

İdeal Nazi şehri, ön endüstriyel değerleri, resmi anıtları, kolektif çalışmayı yansıtacak şekilde; fazla büyük olmayan ve Reich'in yeni geliştirilmiş şehirlerinde merkezi olarak yerleştirilmiş ve büyük önem verilerek tasarlanmışlardır. Bundan başka kullanılacak malzemeler daha önce bahsettiğimiz mimari miras teorisine uygun olarak doğal ve uzun ömürlü olacak şekilde (tercihen granit) seçiliyordu. Hitler'in düşüncesine göre devletin anıtları Collesseum gibi pek çok şeye karşı koyarak binlerce yıl ayakta durmalıydı. Burada Alman liderin Speer'in daha önce bahsettiğimiz teorisini bir mimari politika, görüş olarak resmileştirdiğini görüyoruz.



Resim 3.11. Nürnberg Kongre Merkezi

Mimar: Albert Speer

Reich'in (Devlet anlamında kullanılıyor) yeni binaları, Hitler'in beyan ettiği üzere, Nazi partisinin ve dönemin otoritesini takviye edecek ve aynı zamanda "topluma muhteşem kanıt" sunacaktı. Bu otoritenin mimari delilleri Nuremberg, Berlin ve Münih'te gözlenebilir. Nazi mimarisi hem görünüşte hem de sembolik olarak zaferin bir belgesiydi. Bu da ideolojinin ta kendisiydi. Sindirici, göz korkutucu ve ezici olmalıydı. Mimari, savaşın bir tür devamıydı: "Benim mimarım gücün yıldırıcı yüzünün bir göstergesidir" diyen Speer'i "Mimari yalnızca taşlarla söylenmiş bir söz değildir. O, onurun, toplumun inancının, ifadesi veya gücün, büyüklüğün ve büyük bir adamın veya liderin şanının işaretidir...." diyen Hitler olumlamaktadır. (Scobie 1980)

Yeni toplum binaları şehrin içine gelişi güzel yayılmamalı şehrin önemli ve göze çarpan genellikle merkezi bölgelerine yerleştirilmeliydi. Açıklık, düzen ve objektiflik, Hitler'in yeni ele geçen doğu bölgelerinde koloniler için düşündüğü şehir planları ve binalarda uygulanmalıydı. Ayrıca Almanya'da mevcut merkezleri yeniden yapılandırırken açıklık ve düzen ön planda olmalıydı. Merkezci planlamalarda Yunan ilkelerinin önünde Roma yöntemleri temel alınmıştı.

Hitler ve Albert Speer'in mimari stilleri arasındaki farkları 20 Ekim 1948'de Speer'in hapis hane günlüğünde yazdığı bir pasajda açıkça görebiliriz:

"Bunu hala çok güçlü buluyorum... Rönesans, antikite, Avrupa klasisizmi ve benim şahsi gayretim arasındaki farkları idrak etmek. Söyleyebileceğim en iyi şey; Sicilya'daki Yunan tapınakları bende tüm İtalyan rönesansından ve Prusya klasisizminden çok daha derin izler bırakır. Hitler'le herşey çok farklıydı. O antikiteye fanatik olarak bağlıydı. Onun dünyası arkadların kubbelerin tonozların didaktik mimarisiydi" (Speer 1948).

Yukarıda mimarın açıklamalardan da gayet iyi gördüğümüz patron ve mimarın, işveren ve yüklenicinin, irade ve uygulayanın arasında rastladığımız fikir ayrılığı, ruh farklılığının sonuca ne derece etkili olduğudur.

Nazi klasisizmini oluşturan iki ruh; "Philoroman" Hitler ve "Philhellene" Speer. Speer yaptığı Yunanistan gezileri sırasında yalnızca hayran olduğu Helen uygarlığının derin

incelemelerini yapmamıştır. Gitgide zenginleşen bu uygarlıkların mimarisinde olabilecek değişimleri ve Delphi'de Asyalı İon kabilelerin artan despotluklarıyla Yunan yaratıcılığını nasıl etkilediğini görmüştür. Speer anılarının bir başka bölümünde Hitler'in siyasi binalarından masif proporsyonlar için çabalanmasının sebebini açıklarken, Speer antik Yunan'daki en büyük binaların Sicilya ve Anadolu'da şehirlerin çoğunlukla despotlarca yönetildiği bölgelerde olduğunu yorumlamaktadır.

Hitler'i asıl ilgilendiren saflıktan çok stillerdeki oranlardı. Nuremberg'deki stad bunun bir örneğidir. Hitler'in mimari ve mimarlık tarihi hakkında bilgisi kaçınılmaz sürette eklektikti, çünkü profesyonel ve teknik temellerden yoksundu. Robert R.Taylor, Hitler'in mimari bilgisinin onun Viyana'daki geçmişine bağlıyordu. Ancak onun bu kanaatine ek olarak; Hitler'in Goltfried von Serper'in "İber Baustyle1869" kitabını okumuş olabileceği olasılığı üzerinde durulabilir zira bu kitapta anıtsal mimarlığın, kayıtsız kitleleri kontrol etmek için iyi bir enstrüman olduğu anlatılmakta idi. (Miller 1968). Speer de Hitler için "Versammlung architektur"un kitleler üzerinde kendi etkisini kurmak için önemli olduğunu farketmişti. Hitler'in mimariye zaafi ve ilgisinin yaşamının son günlerine kadar sürdüğü söylenmektedir.

Tek sesli diyebileceğimiz totaliterizmin mimariyi ne derece önemseyip kullandığını, ve hem araç hem amaç olarak mimarinin iktidarın hizmetinde nasıl biçimlendiğini en etkili örneklerle Nazi Almanyasında görüyoruz. Kardeş bir rejim ve benzer bir lider ise İtalya'da karşımıza çıkmaktadır. Mussolini dönemi ve Faşist İtalya'da ki mimari faaliyetler benzerlikleri ve farklılıkları ile incelemeye değer örnekler oluşturur.

A.Inceoğlu, ise dönemin İtalyan mimarisi ile önemli saptamalar yapar.

İtalya'da Faşist devlet ideolojisi Roma İmparatorluğu'nun doğal bir devamı olma idealine göre düzenlenmiştir. Aynı zamanda, Faşist yöneticiler Roma'nın ve şehirsal dokusunun transformasyonu kendi ideolojilerini yansıtabilecek şekilde değiştirmeyi öncelikle amaçları olarak görmüşlerdir. Doğal olarak, politik kavramlarda olduğu gibi mimarlıkta da kavramlar Roma'dan esinlenerek oluşturulmuştur. Örneğin, Roma İmparatorlarının ölümünden sonra tanrı statüsüne yükseldikleri gibi, Mussolini'nin de insanüstü nitelikler taşıdığı varsayılmaktadır. (Inceoğlu 1996)

Mussolini herşeyden önce Roma şehrini, faşist devletin imparatorluğun doğal bir devamı olduğunu gösterecek şekilde değiştirmek istiyordu. Sonuçta ortaya çıkan, *sventarementi* adı verilen şehrsel temizlik hareketleriydi. Aynı zamanda, bu temizlik hareketi ile birlikte, tüm estetik görüşlerden mimarların içinde yer aldığı bir faşist mimari'nin oluşturulmasına başlandı. Bu tavır, özellikle Roma'da oluşturulan yeni komplekslerde ortaya çıktı. Mimari tarzlar değilse de, planlama prensipleri doğrudan Roma koloni şehirlerinden alınmıştı. Bu temel yaklaşımın izlerini Mussolini'nin bazı konuşmalarında görebiliyoruz:

Roma'nın önünde çözülmesi gereken iki ana sorun var: birincisi işlevsel, ikincisi ise "anıtsallık" ile ilgili olan... Bu yolda, antik Roma'nın anıtlarını değersiz eklerden temizlemeliyiz. Antik ve ortaçağ'ın yanında, yirminci yüzyılın Roma'sını yaratmalıyız.. Beş yıl içinde, Roma dünyaya muhteşem bir şekilde görünmelidir: uçsuz bucaksız, düzenli ve etkileyici - Augustus'un günlerinde olduğu gibi.. Yeniden yaratılan Ostia'dan, doğrudan isimsiz askerin şehrine gelen dümdüz yol, dünyanın en geniş ve en uzun yolu olacaktır.

Mussolini'nin Roma için olan hayallerini anlatırken kullandığı sıfatlar, ideolojisi ile mekansal yönde kurulan ilişkileri anlamak açısından ilginçtir: uçsuz bucaksız olma, kuvvet, düzen, anıtsallık, büyüklük... Bu sıfatların ortaya koyduğu esinlenmeler, dönemin birçok yapısında hayata geçirilmiştir ve faşist ve totaliter rejimin değerler sisteminin doğrudan bir göstergesidir.

Miller kitabında 31 Aralık 1925 tarihinde Compidaglio'da bulunan Horatii ve Curiatii salonunda, Mussolini, Roma'nın ilk faşist yönetici valisi olan Filippo Cremonesi'nin atama töreninde "La Nuova Roma", Roma'nın yeni kimliğine girişini tanıtır. Bu tanıtım Roma'nın altyapı, yol, tesisat, konut gibi yatırım programlarından oluşmaktaydı. Tanıtımı özetledikten sonra faşist lider şöyle bir söylevle devam eder:

"Fikirlerim açıktır, emirlerim ise tartışma götürmez ve yıkılmaz bir gerçeğe dönüşecek kesinliktedir. Beş yıl içinde Roma, tüm Dünya uluslarını sarsacak biçimde Augustus dönemindeki gibi güçlü, büyük, iyi organize edilmiş olacak ve bunu şehrin çöküş yıllarında ortaya çıkan kutsallığa aykırı, parazit yapılardan

ayıklanarak, Hristiyan Roma'nın önemli tapınaklarının korunmasını ön plana çıkarılmasını sağlayacağız..." (Benito Mussolini 1925).(Miller 1968)

Henri Millon'a göre nasıl ki eski Roma anıtları yeni bir geçerlilik için kabul görüyorsa, yeni İtalya'nın resmi çağdaş mimarisi de yeni ve eskinin harmanlanmasından oluşacaktı. Bu geçişin devamlılığını, sürekliliğini gösterecek ve imparatorluğun, devletin gelecekteki zaferleri için yeterli ve sürekli bir kesit saptayacaktı.. (H.Millon. 1965)

İnceoğlu, Roma dönemi ile mekansal benzerlikleri ise şöyle aktarır; Mekansal anlamda ve sembolik benzerlikleri ile forum'lar gibi tasarlanan komplekslerin üç tanesi uygulanmıştır. Foro Mussolini, 1927 - 1938 yılları arasında yapılan bir spor kompleksidir. Mimari karakter olarak rasyonalist - modern arası bir çizgi izler. Obelisk, anıtsal yol ve dev ölçekteki mozaikler (*duce, duce diye seslenen gençler*) çarpıcıdır. Aynı şekilde, mermerler stadi diye bilinen statta ki iki insan büyüklüğündeki heykeller de, kuvvete ve erkeksiliğe adanmış birer anıt gibidirler. Roma'daki diğer bir faşist forum, yeni Roma Üniversitesi'ni içeren Forum Sapientae idi, dönemin önemli mimari Piacentini tarafından 1932'de entellektüel ve kültürel bir merkez olarak tasarlanmıştı. Burada, T - planlı bir oluşum ve en önemli bina olan rektörlüğün kesişme noktasında yer almaktadı. Öte yanda burada mimari dilin neoklastik üsluba doğru kaydığını görüyoruz. (A. İnceoğlu 1996)

Faşist mimarinin neoklasik üsluba kaydığını Ghirardo'nun yorumlarıyla aktarabiliriz. Roma'da ılımlı tabir edebileceğimiz grup, başlarında mimar Marcello Piacentini olmak üzere, geleneksel romanesk strüktür ve süsleme tipleri için sentezleme araştırmaları yapıyorlardı. Örneğin sütun başlarında devletin alışlagelmiş taçları yapılmıyordu ama latin geçmişi unutturabilecek kadar da modern olmaktan da çekiniliyordu. (Diane Ghirardo. 1980).

Yukarıdaki yaklaşımların Hitler ve Speer'in teorilerine ne kadar yakın olduğunu görebiliyoruz.

Benzer şekilde, Roma'nın ve İtalya'nın yönetim merkezi olarak planlanan EUR kompleksi de Roma şehir planlamasının tipik özelliklerini göstermektedir. Şehir kuzey - güney

yönlerinde kesen Decumanus ve Cardo yolları ve kesişme noktasında yer alan önemli bir bina. Bu temel kurgusal benzerliklerin ötesinde, binaların anlatım özelliklerinde ve kullanılan detaylarda da birçok referansın Roma dönemi mimarlığını ve bahsedilen çağrışımları hatırlatmaya yönelik olduğunu görüyoruz: kolonlar, sütunlar, taklar gibi elemanlar ve mermer, granit, traverten gibi soylu malzemeler hep bu nedenle kullanılıyordu. Gerek planlarda gerekse binalarda özenle elde edilen tam simetri de böyle bir amaca yönelikti. Aynı şekilde, heykeller ve dekoratif elemanlar da kullanılıyordu, bu yönde bir örnek mozaik işlemlerin dev boyutlarda tekrar canlandırılmasıdır.

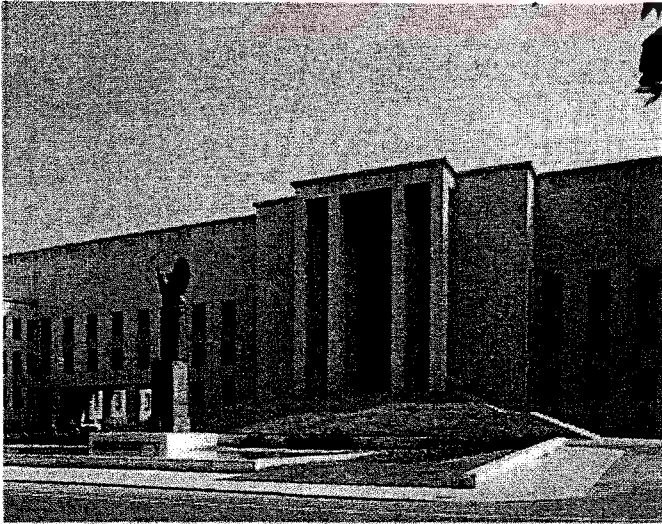
Modern ve eski arasındaki gerilim, mimari sürekliliğin faşist konseptin o miras kalan ve bu dönemin pek çok binasında görünen, hiç bir zaman, l'Esposizione Universale Roma (EUR) gibi büyük organizasyonlarda görev alan mimarları fazla tatmin etmemistir. Örneğin Guiseppo Pagano, Piacentini'nin EUR'daki çalışmasını "Neronsal bir perspektif kullanma sanatı" diye nitelendiriyor ve onu "mimari zevkin en büyük teşhirciliğinin sığınağında harakiri yapmaya zorlayan şartlanmış Vitruvius" olarak nitelendiriyor. (Ghirardo 1980)

1936'nın faşist gazetesi l'Urbe*de okuyucularla yapılan söyleşide Piacentini gibi İtalyan mimarların bilinçli olarak kurmaya çalıştıkları güncel ve geçmiş arasındaki bağların sonucu olarak , eski ve yeni arasında bir mesafe ve farklılık kalmadığının açıklandığı görülüyor. Aynı gazetede başka bir makalede ise tam aksi bir görüş olan, geçmiş ve bugünün farkları ve aynı yaratımların tekrarlanması yanlılıkları Le Corbusier'nin ağzından anlatılmaktadır. (A. Munoz 1936)

İkinci ve önemli diğer bir hareketin, şehirsal dokudaki temizleme işlemleri olduğunu söyleyebiliriz. Daha önce bahsedilen amaçlarla, Roma'nın eski dönemlerden kalan ve büyük anıtları gölgelediği düşünülen dokusunda radikal değişiklikler başladı. La Burbera Grubu, 1929'da kendi planlarını açıklarlar - Roma'nın ortasından geçen bir Cardo ve Decumanus. Gerçekleştirilememiş bu plan yerine başkaları gerçekleşmiştir: Piazza Venezia ile Colisseum'un arasında anıtsal ve düz bir yolun açılması ve en önemlisi, kuşaklar boyunca birçok mimarın rüyası olmuş San Pietro'ya giden anıtsal ve düz bir yolun açılması.

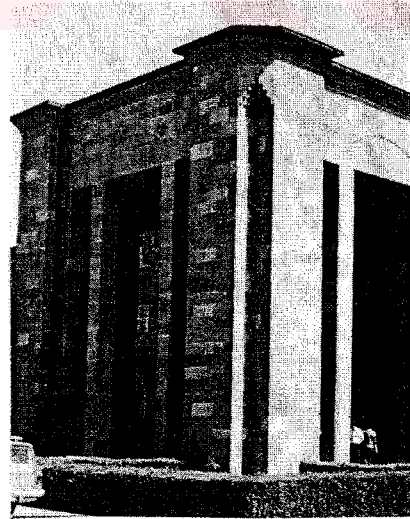
* İtalyan faşist parti resmi yayın organı

Aynı gazete bir yıl sonra yayımlandığı makalede şehircilik için geçmişle kurulan bu bağlantının lüzumsuz bir imitasyonun ötesine gitmediğinden bahsetmektedir. Piacentini bir röportajında Le Corbusier' den "çok mekanik ve teknik gerçeklerden başka bir şey görmeyen" biri olarak bahseder. Piacentini "Biz, İtalyanız ve sanatçınız. Kendimizi tarihi dokuya nasıl adapte edip biçimleyeceğimizi biliriz. Yeni stillerden korkmayız. Romalılar'da mimari üsluplarını antik Yunan'dan alıp latin zevkine uyarlamışlardır" demektedir. (A. Munoz 1976) Ancak Piacentini'yi eklektik olarak değerlendirmenin yanlış olacağı düşüncesindeyim. Elbette ki Le Corbusier ile aynı mimari tavır içinde değildi ama mimarisinde geçmişle kurduğu ilişkinin dengesi ve lezzeti onu ayrıcalıklı bir yere koymaktadır. Faşist Üniversite'de neoklasik bir çizgiye yaklaşmışsa da EUR'da ki mimari çizginin stilize edilmiş bir modern olduğu ortadadır. EUR kompleksinde Guerrini ile birlikte gerçekleştirdikleri İtalyan uygarlıkları binası için şahsi yorumum Modernizmin hakim olduğu yıllarda 'gelecekte gelmiş bir post modern bina' olduğudur. Piacentini'nin Faşist Üniversite'de kullandığı iki taş arası lento arketipinin neoklasik göndermeler yapabildiği ancak son derece modern kullanılmış bir öge olduğunu görebiliyoruz. Binaya baskın ve güçlü ifadeyi hiç bir tarihi elemanı kullanmadan verebilme becerisini gösteren Piacentini l'Urbe gazetesindeki röportajında söylediklerini yaptıklarıyla doğrulamaktadır.



Resim 3.12. a - Faşist Üniversite

Mimar : Piacentini



Resim 3.12. b - A.Ü.Fen Fakültesi

Mimar: Sedad Hakkı Eldem

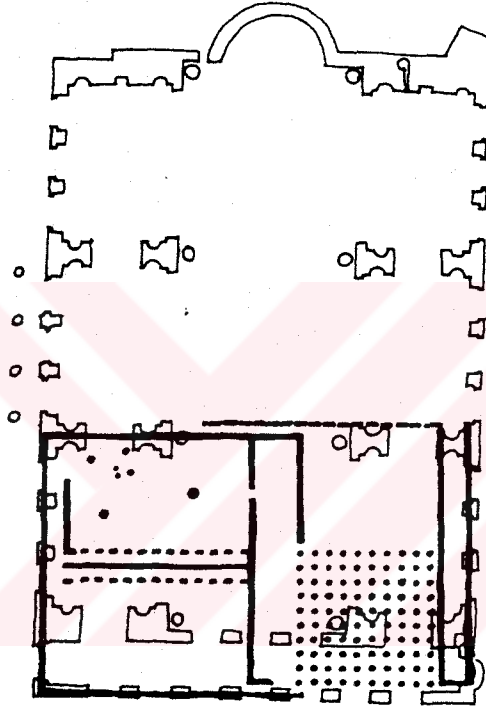
Faşistler için de başarı, bu yoldaki fikirlerin gerçekleşmesiyle sağlanacaktır. Bu fikirlerle binalar yapacak mimarların başarıya ulaşmalarıyla faşist ideallerin gerçekleşmesinin mümkün olduğu düşünülmektedir.



Resim 3.13. İtalyan Uygarlığı Müzesi

Faşist mimarların yönetim binalarında kullandıkları malzemelerin çeşitliliği ilginçtir. Herhangi bir ideolojik tabu olmaması da göze çarpar. Belki de bu yukarıda da da izlediğimiz gibi aynı ideoloji ve erke hizmet eden pek çok mimarın kendi aralarında da, Duce'nin söylemine rağmen, ciddi mesleki görüş ayrılıkları bulunmasındandı. Bunu Seta, şöyle ifade etmektedir; "Musiolini faşistti ve faşist mimariyi bir cam ev olarak anmayı tercih ediyordu "(Ghirardo 1980).

Bu nedenlere de daha sonraları faşist İtalya'daki beton ve cam binalar faşist ideolojinin şeffaflığının bir simgesi olmuştur. Bu tavırın İtalyan faşist liderlerin Roma mimarisini yeniden yaratma fikriyle ne kadar çeliştiği ortadadır. Ancak İtalyan faşizminin sanat ve sanatçılara karşı olan tutumunun gelenek ve genlerden gelen bir yumuşaklıkta olduğunu belirtmeliyiz. Almanya'nın tersine İtalya'da sanatın mesaj vermenin yanında bazı şeyleri değiştirebileceği liderlerce görülebiliyordu. İtalya'da mimarinin Duce kadar, faşist ideolojinin de etkisinde olduğunu söylemek yanlış olmaz.



Resim 3.14 Danteum

Mimar :Terragni ve Lingeri

Kalıcılığa, latin geçmişe, Romanesk mimariye duyulan hayranlık bir anda kendini modernizme bırakabilmektedir. Burada karar verici durumda olan otoriterin belli bir yönetim süresi sonunda eğitilmiş, rafine olmuş ve çağdaş sanat kuramları ile yoğrulduğunu düşünmenin safça ve gerçek dışı olduğu ortadadır. Ancak otoritenin yukarıda saydığımız vasıflara sahip olan mimarlarca ikna edilebilecek yumuşaklığa ve esnekliğe sahip olduklarını söyleyebiliriz.

Faşizm ve mimari denince ilk akla gelen isim olan Guiseppe Terragni'nin 1932-1936 yıllarında kuzey İtalya'da Como'da yapmış olduğu "La Casa del Fascio" yukarıda anlatılanlara mükemmel bir örnek teşkil etmektedir. Modern mimarinin kuvvetli eserlerinden biri olan Casa del Fascio'da betonarme, çelik, taş kaplama ve tüm modern inşaat teknikleri birarada kullanılmıştır ve bunlar bütünleşir. Terragni'nin Roma'da yaptığı Denteum (1938) da benzer bir birarada kullanım içermekteydi.



Resim 3.15. Casa del Fascio

Mimar: Terragni

Como'da 1932 yılında Faşist partisinin aktivitelerini barındıracak bir yönetim merkezi tasarımı için kendisi de militan bir faşist olan tanınmamış, genç bir mimar Terragni öngörüldü. Bina için seçilen arsa eski şehrin merkezine yakın Duomo meydanına bakan bir yerdi. Bina faşist aktiviteleri barındıracak, rekreasyon alanları, toplantılar için mekanlar içerecek, ayrıca gerektiğinde önündeki alanda 100 000 kişiyi toplayabilecekti. Bina böylelikle Roma Kulesi Gotik Belediye binası ve Rönesans Katedral ile yarışabilecek bir baş yapıt olacaktı. Yeni bir devrim olacak bu bina, "Fascio" adı altında Mussolini için bir binadan çok öteye bir şey oluşturacak, herkesin içini görebileceği, şeffaf, bürokratlar

yerine sürekli isyan halinde olan politik devrimciler bu binada oturacaktı. Terragni bu binanın ilk faşist karargahı "foxhole" (tilki yuvası) gibi gizli saklı bir yer değil de, bir ev, okul, tapınak olmasını istemiştir.

Bu örnek modernizmin henüz yaygın hale gelmediği yıllarda tarihi bir çevrede inşa edilmiş, ilgi çekici örneklerdendir. Yapı çevresindeki binalardan çok belkide ideolojisi sebebiyle mimaride o yıllar için devrim sayılan çizgilere sahiptir. Cephelerdeki nötr, yansız etki, büyük ebatlı camların kullanılmış olması, renginin açık tonları, yalınlığıyla, yalnız bile dursa çevresiyle iletişim içindedir. (Erginoğlu 1996)



Resim 3.16 La casa del Fascio İç mekan

Mimar :Terragni

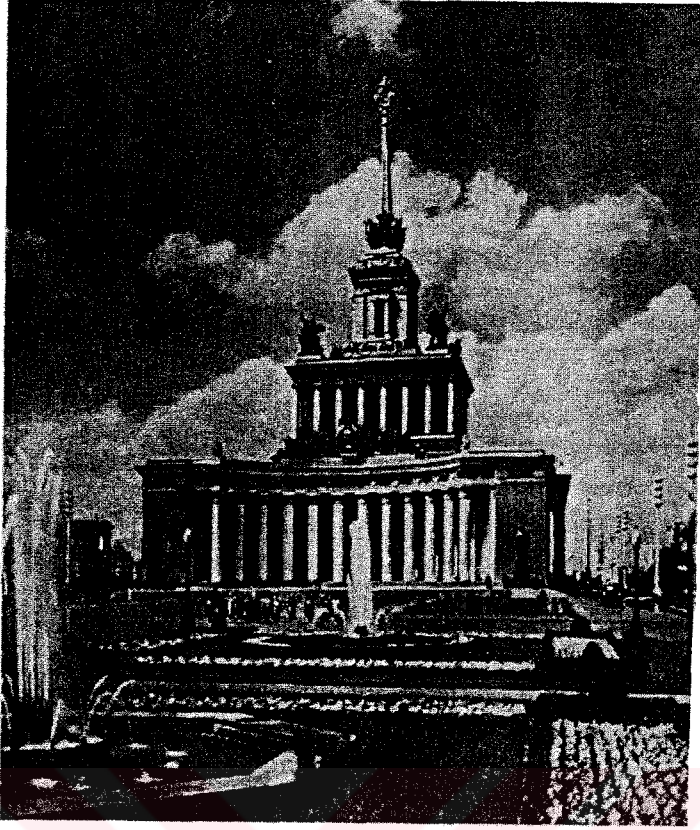
Adolf Hitler'in de bu bağlamda diğer nazi yöneticilerle beraber ve resmi mimarlığı üstlenen Albert Von Speer'le olan ilişkisinin İtalya ve Mussolini'nin durumuna ciddi bir benzerlik arzemediğini söyleyebiliriz. Speer'in "Mimari Miras Teorisi" Hitler'den onay alıp resmîyet kazanınca Almanya'da modern mimariye yaklaşım İtalya'dakinin tersiydi. Ghirardo'ya göre, Almanya'da modernizm Nazizmin önünde kalmış ve Bauhaus beğenilmemiştir. Bauhaus'un etkilerine Troost'un Münih'te Hitler için diktiği binalarda, Speer'in Nuremberg için tasarladığı binalarda rastlanıyordu ancak bu akımın bütün öncüleri Nazi baskısıyla ülkeyi terk etmişlerdir. Öte yandan İtalya'da faşizm zaman zaman modern akımın önüne geçiyordu ve siyasi binalarda çağdaş malzeme kullanımına karşı resmi bir yasak yoktu. Bu anlamda Mussolini İtalya'sı Hitler Almanya'sına göre daha ilericiydi çünkü İtalya'da mimari nazi devriminin bir sonucu olarak görülüyordu. (Ghirardo 1980) Tessenow ise çağdaş Alman klasisizminin, basit bir tapınak imitasyonu olmadığını ve helenistik berraklık ve modern fonksiyonist mimarinin süssüz basitliğinin uyumlu bir ilişkisi olduğunu söylemekteydi (H. Tessenow 1980).

Oysa bu iki diktatör rejiminin mekansal benzerliklerini bir yana bıraktığımızda İtalya'da rasyonalizm, fütürizm gibi avant-garde akımların, faşizmden önce de var olduklarını ve faşist ideoloji ile avant-garde mimarinin toplumda radikal değişiklikler yapmayı amaçladıklarını görebiliriz. Modernizmin başarısının, İtalyan faşizmine daha güler yüzlü bir hava getirebileceğini düşünebiliriz. Dolayısıyla Terragni örneğinde daha önce gördüğümüz gibi faşist mimarinin başarısı faşizmin başarısı olarak algılanabilmekteydi. İtalya gibi rönesansı yaşamış bir ülkenin sanata bakışının farklı olmasını doğal karşılayabiliriz. İtalya Santelia gibi bir mimarı ve fütürizmi ortaya çıkartmıştı. Toplumdaki değişim ve devingenliğin ifadesinin mimaride karşılığını avant-garde akımlarla bulacağı teması İtalya'yı her bakımdan modern olma fikrine hazırlamıştı. Bunun benzerliğini ihtilal sonrası Sovyetler Birliği'nde görebiliriz. Devrimin Rus avant-garde mimarisi ile devrim sonrası Stalinist dönem fikri hareketleri aynı bağlamda incelenebilir. Sovyet aydınlarının, daha ileride ayrıntılı inceleyeceğimiz, sanat kuram ve hareketlerini daha sonraları Stalin etkisi altında tekil totaliter rejimin nasıl engellediğini incelemek ve diğer diktatörlerle karşılaştırmanın ilginç olacağı düşüncesindeyim.

Stalin dönemi mimarisi diğer diktatörlerde olduğu gibi rejimin ve döneminin iktidar özelliklerini yansıtır. Stalin'in Stalin Rusya'sı elbetteki devrimin ruhunu kaybetmiş Marx ideolojisinden, prolater düzenin iktidarından uzaklaşmış bir devirdir. Stalin, Lenin'in halkla beraber oluşturduğunu, halka rağmen yapma sevdasında idi. Stalin'in askeri geçmişi ve liderlik hırsı politik rasyonelliğin dışına çıkabiliyordu. İşçi sınıfı, iktidarını, işçi sınıfı devletinin iktidarına bırakmıştı ya da devlet bu iktidarı ele geçirmişti. Stalin devri mimarisi ne yazık ki, İtalya'da olduğu gibi, üzerine oturduğu kültürel altyapıyı iyi değerlendirememişti. Anıtsallığı ve işçi sınıfı ile daha rahat iletişim kuracağı zannedilen tarihsel motiflerin tekrarını devrimin avant-garde ruhuna tercih etmiştir. Bunda gizli bir egemenlik kurma isteği aramak yanlış olmaz. Devletin büyüklüğü ve eziciliği işçilerin üzerindedir. Teoride işçi devleti uygulamada totaliter bir iktidardır. Toplumun bu değişimi mimaride de yansımaları bulacaktır. Büyüklük yükseklik, ihtiyaç dışı anıtsallık dinin egemenliğinin yok edilerek yerinin devlet egemenliğine bırakılması ve çar devrinden kalan şapellerin yerini amaçsız kulelere bırakması bu değişimi örnekler.

Stalin Rusya'sında yapılan kuleli cepheler, yüksek binalar da bu yönde eğilimlerle bağlantılıdır. Bu dönemde SSCB'nin ABD'yi yakalayıp geçme yarışına girmesi sanayi kadar kültüre de yansır (G. Vassaf 1998). İster demir çelik üretimi olsun ister mimari, amaç her şeyin en büyüğünü ve en muhteşemini yapmaktır. Bu doğrultuda Stalin ABD'den geri kalmamak için gökdelen yapılmasını emreder. Tabii, New York da rantların yüksek olmasından gökdelenler birbiri ardına inşa edilirken, özel mülkiyetin bulunmadığı planlı sosyalist rejimde gökdelen gerektirecek hiç bir neden yoktur. Ama Stalin'in buyurmasıyla, bu yerine getirilir. Bugün biri üniversite olan Moskova'daki dört gökdelen böyle yapılmış ve Stalin'in ölmesiyle temeli kazılan beşincisinin inşaatı durdurulup, temel çukuru bir yüzme havuzuna dönüştürülmüştür.

Oysa Sovyetler Birliği gibi kuvvetli bir prolater teori üzerine kurulmadığı halde, uzun bir monarşi geleneğinin devamı ile yönetilen İngiltere'de yapılan konut yerleşimleri işçi sınıfı şehri fikrini daha doğru ve insancıl biçimde yorumlamıştır. Bugün tanıdığı olduğumuz Londra, kent ve mimarlık disiplini ile profesyonel anlamda hiç bir ilişkisi olmayan biri için bile ilk bakışta Kraliyet Ailesinin değil işçi sınıfının merkezi görünümündedir.



Resim 3.18. 1938 - Zirai Ekonomi Fuarı için yapılan pawyon - Moskova

Knopp, bu tekrarı şöyle yorumlar ;"İktidarın mimarlara milli formları yenilemesi ve bunları sosyalist üslupla birleştirerek içerik kazandırması için yaptığı çağrı aslında içi boş sözlerden ibaretti. Çünkü asla bu çağrının kesin bir açıklaması ve tarifi yapılmadı. Bu çağrının anlamının somut hale gelmesinden çekinildi. " (Knopp, 1998)

Bettelheim, ise 1930 ların başından itibaren hayat biçimini değiştirmeye yönelik çalışmaların, yeni hayata uygun konut tiplerindeki değişimlerin tümünün gerçek anlamda kiltlenmiş oduklarını belirtir. 1931'de merkezi komitenin aldığı karar uyarınca, sosyalist hayat biçiminin gelişimi ile ilgili tüm tartışmalar son bulur. Devrin önemli lideri Kaganowitch'in konfederasyon önünde yaptığı konuşma ile ' sosyalist şehrin 'ekim devriminin ürünü olarak gerçekleştiğini ifade eder.Ancak S.S.C.B.'de herşey iktidarın onayı ile sosyalist sayılabilmektedir. Bir şeyin sosyslist olup olamadığına iktidar karar vermektedir. Tutucu ideolojinin 'milli form' saplantısı ile gelişen 1930'ların Sovyet mimarisi geçmişin masif bloklarına öykünmektedir. Süslü, dorik sütunlu, frontonlu,

binaların yalnızca güzel olmak amacıyla her geçen gün çoğaldıkları görülmektedir. Geçmişçi, tutucu mimari eğilimlerin sebeplerini yalnızca siyasi iktidarın talepleri ile açıklamak yeterli olmamaktadır. İlk önce iktidarı mimariyi böyle yönetmeye yönlendirenin ne olduğunu ve neyin manifestosunun yapıldığını incelemek gerekir. (Bettelheim 1998)

Tanyeli, 1960'lardaki uzlaşma döneminde biraz hafiflemekle birlikte, gerçekte Sovyetler Birliği'nin yıkılışına dek süren yıllar boyunca öncüllerin yaptıkları her şey yadsındığını, bilmezden gelindiğini, unutturulmaya çalışıldığını belirtir. Erken dönemin avangard sanatçılarından hemen hemen hiç biri bir daha ömürleri boyunca çalışma olanağı bulamamışlar, ürünleri sergilenmemiş, ya özel kişilerce korunup müze depolarına atılmıştır. Stalin döneminde adları bir daha sonsuza dek anımsanmayacak nice devlet sanatçısı için kuşe kağıdı baskılı ciltler yayımlanırken, devrim sanatçılarından söz bile edilmemiştir. Tanyeli'ye göre köşelerinde terk edilip, entellektüel anlamda ölüme mahkum edilmişlerdir. Talihli olan çok küçük bir azınlık ülkeyi bırakıp batıya göçmüştür. El Lisitsky gibi bir mimar, kolayca batı dünyasında çalışabilecekken ve zaten çalışmaktayken, umutsuz geleceğini adeta bile bile ülkesine dönmüş ve erken yaşında ölmüştür. (Tanyeli 1995)

Çarpıcı olan gerçek, yeni olan her şeyden korkmanın , dönemin Sovyet mimarisine etkisinin ne derece kuvvetli olduğudur. Bunu yeni devlet burjuvazisi adı altında güçlenen yeni sosyal sınıfla açıklamak olasıdır. Güçlü bir merkezîyet gösteren devlet üzerinde etki ve yetki sahibi olan bu yeni altyapısız sosyal sınıf monolitizmi empoze etmeyi başarmıştır. Bunun bir sebebi büyük, devasa, insanın gözünün içine giren bu tiyatro dekoru görünümü anıtsallığın devleti yöneten kesimle, yönettiğini zanneden işçi kesimi arasında mesafe yaratmak olduğu düşünülebilir. Babil ve Luxor tapınaklarından Roma döneminden alıntılarla oluşturulmuş bu mimariyi Almanya ve İtalya'daki örneklerle bağdaştırmak mümkün gözükmemektedir.

A.Knopp, bu mimariyi Stalinizmin kendi görüşlerinin ve ideallerinin gerçekleşmesine ulaşma aracı olarak görüyor. (Knopp 1998). Ancak dönemin siyasi ortamında Stalin iktidarının kuvveti ve despotluğu hissedilse dahi Stalinizmin, sovyet modernizmi gibi sağlam bir kuram yada teorik bilinçle hareket ettiğini düşünmediğim için Knopp'tan bu noktada ayrılıyorum. İlk olarak bu mimarinin SSCB toplumunun yaşadığı

transformasyonunun sonucu olarak oluştuğunu görüyorum. Dolayısıyla bu mimari bir projenin, bilinçli ideallerin gerçekleşmesinden çok ülkenin yaşadığı sosyal aşamaların ve sürecin sona ermesi, tamamlanması gibi gözükmektedir.

Kralları, Diktatörleri ,büyük imparatorları inceledikten sonra tek merkezli mutlak iradenin iktidarının genel bir ezicilik ve anıtsallık duygusundan uzak kalmamakla beraber kesin ortak paydalar oluşturamadıklarını söyleyebiliriz.

Sonuç olarak diyebiliriz ki totaliter rejimlerin ve liderlerin ortak bir üslubu yoktur. Ancak çok belirli bazı davranış tipleri ortaktır. Her ne kadar Almanya'da Rusya ve İtalya 'da aynı yıllarda neoklasik üslup hakim olmuşsa da aynı zaman dilimlerinde farklı mimarlık hareketlerine rastlanmaktadır. Neoklasik tarzın uygulanmasındaki farklılıklar ise benzerlikler kadar fazladır.

3-2-2 Demokratik iradenin iktidar göstergesi ve mimari

Mimarının daha önce de belirttiğimiz simgeci değeri, kalıcılığı, büyüklüğü, ihtişamı gibi özellikleriyle anıtsallaşması ve mesaj verir konuma gelmesi, lider ve hükümdarların topluma siyasi mesaj verme mecrası olarak kullanma talebi ile örtüşmektedir.Tarih boyunca farklı örneklerin bunu doğruladığı da açıktır.

Daha önce krallarda açıklanan Yönetici-yaratıcı arasındaki bu ilişki mimarla iktidar arasında farklı oluşur. İktidarın siparişini yerine getiren mimar, ilgili ideolojiyi tarif etmediğinden, sadece o ideolojinin gücünü yansıtan bir abide diktiğinden kendi ideolojisini dile getirmediği sürece, iktidarla arası bozulmaz. Bu, onun iktidarla aynı ideolojiyi paylaştığının göstergesi değildir. Kimbilir kaç mimar, kişisel düşünce yapısına uymayan iktidar sahiplerini yapıtlarıyla memnun etmiş, iktidarın adamı diye anılmıştır...İktidar ise her zaman tek bir kişinin elinde olmak durmunda değildir. Halkın onayını almış sevilen ve sayılan bir lider, halk hareketinin devamı olarak benimsenmiş bir rejim iktidarı elinde bulundurabilir. Demokrasi ile ya da pozitif bir monarşi ile kurulan iktidar mimariyi nasıl denetler ? Atatürk ve Cumhuriyet devri Türkiyesinin mimari ortamı, Mitterand'ın Fransız kimliğini yeniden yaratmak için yaptıkları, Prens Charles'ın günümüz İngiltere'sinin

kültürel ortamında oynadığı rol ve mimari ihtirasları bu sorunun yanıtını oluşturabilen örnekler oluştururlar.

Uygun bir mimari dilin, yönetim biçimi her ne olursa olsun halkla iletişim kurabildiği bir gerçektir. Her nasılsa, mimari dil, yönetimlerin vücudunda olduğu gibi firmaların imtiyazlarında da aynı şekilde istismar edilebilir. Mimari, kültürel bir kimlik oturtmaya yardım ettiği gibi bu vesileyle dünyaya arzulanan kurum kimliğinin ne olduğunu da göstermektedir. Bu bilinç, mimariye yetki veren gücün diğer bir ifadesi olarak bağlantılanır. Kurumsal ya da siyasi statüler hem mimarı, hem mimariyi denetler.

Tek partili demokrasi devrini yani Cumhuriyetimizin ilk yıllarının mimari ortamını ve iktidar ile olan ilişkilerini inceleyerek başlarsak rejimde ve devletin kuruluşunda dönemin Almanya ve İtalya'sı ile benzerliklerin siyasi alanlarla kalmayıp mimari sonuçları da etkilediğini görmekteyiz. Genç cumhuriyetin yeni kurulmakta olan başkenti Ankara'nın imar hareketleri yalnız şehircilik alanında değil kamu binalarının yapımı ile de destekleniyordu. Cumhuriyet döneminde kısa sürede köklü değişiklikler olmuştu. Devrimler toplum yaşantısında kısa sürede radikal farklılıklar yaratmıştı. Rusya'da sosyalist devrimin yarattığı işçi sınıfı ve iktidarını Türkiye'de yenilikçi cumhuriyetçi genç toplum simgeliyordu. Gerçi Ankara'nın ilk yapılarını birinci milli mimari üslubun temsilcileri olan mimar Kemelettin ve Vedat beyler yapmışlardı. Ancak Atatürk'ün ülke için düşündükleri, planladıkları kendi kişiliği gibi moderndi ve milli mimari üslup çağdaş cumhuriyetin yenilikçi Türkiye'nin mimarisi olamazdı. Bu sebeptendir ki Ankara'da gördüğümüz ilk birkaç mimari eser sonrası yapılanlar modern üslupla gerçekleşmiş, batıdaki örneklerden geri olmayan binalardı. Bunun gerekçelerini incelediğimizde 1927 ve 40 yılları arasında yabancı mimarların Türkiye'ye gelmesinin etkisini de farkedebiliriz. İnceoğlu, bunu Nazi rüzgarları esen Almanya ile olan müttefik yakınlaşması hem yeni bir ülke kurma ideali hem de bireyin devlet için her türlü fedakarlığı yapma ülküsü ile ortak bir temel oluşturduğunu söylemektedir. Cumhuriyet döneminde ülkeye davet edilen ondört mimarın dokuzunun Alman olması Alman mimarisinin etkisini doğal olarak arttırmıştır. (A.İnceoğlu 1996)

Şevki Balmumcu'nun sergievi, Seyfi Arkan'ın hariciye köşkü ilk modernist yapılar olarak göze çarpar.. Yürekli, Türkiye'nin otuzlu yıllar boyunca mimarlık üzerine gerçekleşen

tartışmaların hiç sorgulanmayan ve tartışmasız olarak doğru kabul edilen modern mimarlık, devrimcilik, milliyetçilik gibi paradigmatik yaklaşımların çizdiği sınırlar içinde gerçekleştiğini belirtir. Modern mimarının hem akılcı oluşu hem de yeni ve seküler bir kimliğin ifadesine olanak tanınmasıyla benimsenmiş olabileceğine dikkat çeker. (Yürekli 1996)

Bu bağlamda Cumhuriyet devrinde gördüğümüz zafer takları, ışıklı sergi sütunları, pavyonlar avant-Garde'a varan yenilikçi tasarımları ile Yürekli'yi doğrulamaktadır. Ancak daha ileriki yıllarda gördüğümüz Holzmeister'in ve Taut'un bazı binaları Cumhuriyetin yenilikçiliğinden uzaklaşmış ve merkezîyetçiliği destekleyen bir çizgiyle tasarlanmışlardır. Uçar'ın TCDD binasında Speer etkisi aramak yanlış olmaz. Devlet demir yolları amblemindeki kartal ile Nazi kartalı arasındaki benzerliğin tesadüf olduğunu kimse iddia edemez. TBMM yarattığı doluluk boşluk oranları ile ezici bir devlet yapısıdır. Piacentini'nin faşist üniversitesi ile aynı arketipleri taşır. Sedat Hakkı'nın A.Ü. Fen Fakültesi'nde bu binaya çok benzer. Bkz. şekil (3,12, a-b) Dil Tarih ve Coğrafya fakültesi aynı üslupla yapılmış baskın ifadeli binaların bir diğeridir. Türkiye'deki iktidarın oluşumunu ve sürdürdüğü politik gelişimi Almanya ve İtalya ile yöntem ve uygulama olarak benzeştiremediğimi belirtmek isterim. Dolayısıyla mimari uzanımların ortaklık göstermesinin iktidar türleri arasında eş tutum yaratmadığı ortadadır. Bu bağlamda bir devrim dizisi ve yeni bir toplum yaratma idealini sürdürüp bu ülkeden belli bir süre sonra yılarak merkezleşen Türkiye'yi SSCB ile benzeştirmek daha olasıdır.

Aynı yıllarda çalkantılı politik hareketlere sahne olmuş ülkelerin başında dağılan Avusturya Macaristan İmparatorluğu gelir. Parçalanan bu ülke değişik etnik toplumları barındırıyordu ve özgür iradelerine kavuşan bu yeni ülkeler ideolojilerini resmileştirirken mimariden faydalanmıştı. Bu politik ortamın mimarisinin renkli figürü Plecnik'tir. Zira bu dönem mimarisi ve iktidar ilişkilerini incelerken tersten bir inceleme yapmak daha doğru olacaktır. Üç ayrı iktidara hizmet etmiş bu mimarın demokrasinin mimarı olma serüveni ilginç bir örnek oluşturur.

Le Corbusier'nin çağdaşı olan Otto Wagner'in talebesi Jose Plecnik söz konusu isimlere göre daha az tanınmıştır. Plecnik'in mimarisi orta ve doğu Avrupa'nın karmaşık yapısı ve

çok ulusluluğun getirdiği radikal politik değişikliklerin eseri, sonucudur. Güçle doğrudan yakın ilişkiler kuran bu karışıklıklar onun eserlerine yansır. Bunca politik kesinti ile oluşan kültürel devamlılık ve zengin tarihlerle olan gelişimi heyecan vericidir.

Avusturya -Macaristan imparatoru Franz Joseph iktidarını kaybedip ülke Viyana ve Budapeşte merkezli olarak ikiye bölününce Slavlar bu politik sürecin tek kaybedeni olmuşlardır. Çekler, Slovaklar, Slovenler gibi farklı milletlere bölünmüş olan toplum mağdur durumda kalmış ve bunun etkisinde panslavizm hareketleri ortaya çıkmıştır. Pek çok Slav entellektüeli bu devirde bu hareketin coşkusunu eserlerine taşır. "La Boheme" ve Bedrich Smetana'nın "Moldav" senfonik şiiri bu devrin bir ürünüdür. Avusturyalı ve Macarlar ise slavların yürüteceği tüm bu politikalara karşıdırlar. Prag, panslav entellektüel hareketinin merkezi olurken, Plecnik bu hareketlerin en azgın devrinde Viyana'ya gelir. Çek'ler, Sırpların ve Rusların yardımıyla yeni bir parlamento oluşturmaya başlamışlardır bile. Plecnik, Viyana'ya olan hayranlığı ve slav kökünü birarada hissederek Otto Wagner'in çok kültürlü modern mimari eğitimini alır.(Bousch 1996)

Bousch, Plecnik'in hem bölgesel, kültürel, tarihsel verilerin değerleri hem de kutsal bir şekilde bağlı olduğu Otto Wagner'in söylemi "Modern Arkitektur" dan ayrı kalmadan mimarisini birarada sentezlemeyi bildiğini söyler. Ona göre, yeni oluşan mimari, huzur ve mutluluk getirecek, yeni yaşam koşulları bazı hassasiyetleri rahatsız etmeyecekti. O günkü deyimiyse bir zenginleşme kaynağı olan Kraliyet Akademisi'nde okuyan Plecnik burada imparatorluğu oluşturan farklı milletlerden pek çok öğrenci ve hoca ile beraber olma fırsatını yakalar. Plecnik anavatanına, Sloven köklerine bağlı bir katolik olarak buna uygun bir hayat biçimi sürer. Oysa tek saplantısı büyük metropoller olan Wagner'in dini görüşlerle pek bir alakası yoktur ve bu bağlılık ona ters düşmektedir.

Bütün bunlar 1912'de Otto Wagner'in Akademi'deki yerini Plecnik'in devam ettirmesine engel teşkil ediyordu. Wagner'in takipçileri arasında Plecnik'ten başka uygun kimse olmasa da politik durum kraliyetin en prestijli kurumunun başına bir Sloven'in geçmesine uygun değildi. Plecnik'in Viyana kariyerinin sonu olan bu aşama, onu önce Viyana, akabinde de, Slovenlerin ruhani başkentliğini üstlenen Prag'a sanat ve meslek okuluna profesör olarak, atanmasıyla devam etmiştir. Plecnik için de aynı Wagner gibi, mimari, güce doğrudan

bağlantılı idi. Mimarlar "Wagnerschule" Wagner okulunda kendi konseptlerine göre şehirleri oluşturacak ve politika bunu takip edip, güç verecekti. Adeta politikayı eğitecek bir mimari düşünülmekteydi. Wagner'in kafasında mimarlar reforme olmuş yeni ve çağdaş bir Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na ait resmi mimariden sorumlu kişiliklerdi. Plecnik bu ideal ve öğretinin etkisi ile güce yatırım yapmanın gerekliliğine inanmıştı. Gerçi Wagner talebelerine modern toplumun politik idealizmin gücü üzerine sarıh bir fikir vermemişti. Demokrasi konsepti "Modern Arkitektür"ün içinde bulunuyordu ancak politik terimlerle açıklanmıyordu. Bu belki imparatoruna ve imparatorluğun sembolik anlamına mutlak bir sadakat ve sevgi içinde olmasından kaynaklanıyordu. 1918 yılında Plecnik kendini tamamıyla yeni bambaşka bir politik çerçevede, ustasının rüyasını gerçekleştirecek bir konumda buldu. Orta Avrupa'nın galip ülkelerce yeniden oluşumu Prag'ı yeni Çekoslovakya'nın başkenti yaptı. Yeni laik Slav cumhuriyetinin genç ve frankofon eğitilmiş, güçlü başkanı ise; ülkesine yeni bir kimlik kazandırarak Avusturya mirasının monarşik ve katolik izlerini yok etmeye kararlı Thomas Masaryk idi. (Bousch 1996)



Resim 3.19. Mostarhadcany Şatosu Prag

Mimar :Joze Plecnik

Bu ortam Plecnik'in kariyerinin ivme kazanmasını sağladı. Plecnik Slav geleneklerine ruhani bir şekilde bağlılığı ile Wagner mirasını olumlu bir şekilde biraraya getirmesini bilmiş ve bu onu diğer Wagner talebelerinin ortodoks ve katı milliyetçi tavrının dışında bir konuma koyarak yeni siyasi iktidarın ilgisini çekmeyi başarmıştı. Plecnik'in mimarisinin Çekoslovak devleti için sağladığı yarar hem modern, slav kökenli bir toplum isteklerine cevap vermesi hem de bu köklerin Sloven Plecnik'in bulunduğu durumda antik mirastan, Sloven ya da doğu Slav dünyasına oranla, Akdeniz dünyasına daha yakın olabilmesi idi. Slav mirasına dayalı bütün bu neoklasik formlar, modern bir sebep, sonuç ilişkisiyle sembol olma peşindeki yeni devletin resmi mimarisini oluşturmaya bağlı gözükmektedir.

1921 ile 1935 yılları arasında katolik Habsburglar'ın temsilcisinin eski konutu olan Prag şatosunun Slav ve laik cumhuriyetin başkanına konut haline dönüştürülmesi bu sembolün peşinde olmanın en iyi göstergelerindendir. Plecnik, 1921-1923 yıllarında Lony şatosunda yürüttüğü çalışmalarla cumhuriyetçi yönetimin mimarı olmuştur.

Ancak 1918'de, Slovenya'da Pragvari sentezin farklı bir politik bağlam sebebiyle geçerli olmadığını görüyoruz. Çünkü Prag'ın aksine Ljubliana, asla bağımsız bir devletin başkenti olamamıştır. 1918 yılı, Hırvat, Sırp, Sloven krallığı birliğini yani Yugoslavya'yı gündeme getirir. Sırp'ların çoğunluğu oluşturduğu bu ülkede güç Belgrad'ta merkezileşmiştir. 1930'da faşizmle yakınlaşan Belgrad, Plecnik'i duygusal olarak çok bağlı olduğu Ljubliana'yı terk ettirip, gençliğindeki Viyana'da hissettiği, toleranslı, özgür düşüncenin, kozmopolitliğine sahip Prag'a döndürür. Çünkü Çekoslavakya yalnızca politik manada demokratik olmakla kalmayıp, modernizme tamamen yüzünü açmış ve diğer slav milletlerinin mitsel milliyetçiliğine kapılmamıştır.

Ancak 1938'de Naziler tarafından yıkılan Prag, Bohemya-Moldavya kontunun himayesinde imparatora bağlanmış ve demokrasi abidesi Prag şatosu, kontun ikameti olmuştur. Bu arada Yugoslavya, iç harbin eşiğine gelmiş ve komünist Tito Yugoslavya'ya yeni bir rejim getirmiştir. Yeni Federe Yugoslav Cumhuriyeti'nin önemli bir parçası olan Slovenya, Tito'ya geniş yetkiler vermişti. Bir kez daha politik güce yaklaşmayı başaran Plecnik, Belgrad'da savunma başkanlığının yarışmasına girer. Bu proje devletin sembolik gücünü göstermeye yöneliktir. Bundan sonra 1954'de ise Adriyatik sahillerinde Mareşal

Tito için bir konut tasarlar. Otto Wagner'in Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun modernist resmi mimarı olma düşünüy bir şekilde Plecnik üç ayrı iktidar için ayrı ayrı gerçekleştirdiği görülmektedir. (Denis Bousch 1996).

Plecnik'in hareketli hayatının, mimarisini, güce ve iktidara endeksleyerek gerçekleştirebileceğinin bilinci ile iktidara, iktidarın bu konuda her hangi bir talep veya baskısı olmaksızın mimari ile yön verebileceği ve sembolize edebileceğini göstermesi açısından, incelenmeye değer olduğu ortadadır.



Resim 3.20 Ljubljana Kütüphanesi

Mimar: Plecnik



Resim 3.21 Ljubljana Kütüphanesi iç mekan

Mimar: Plecnik

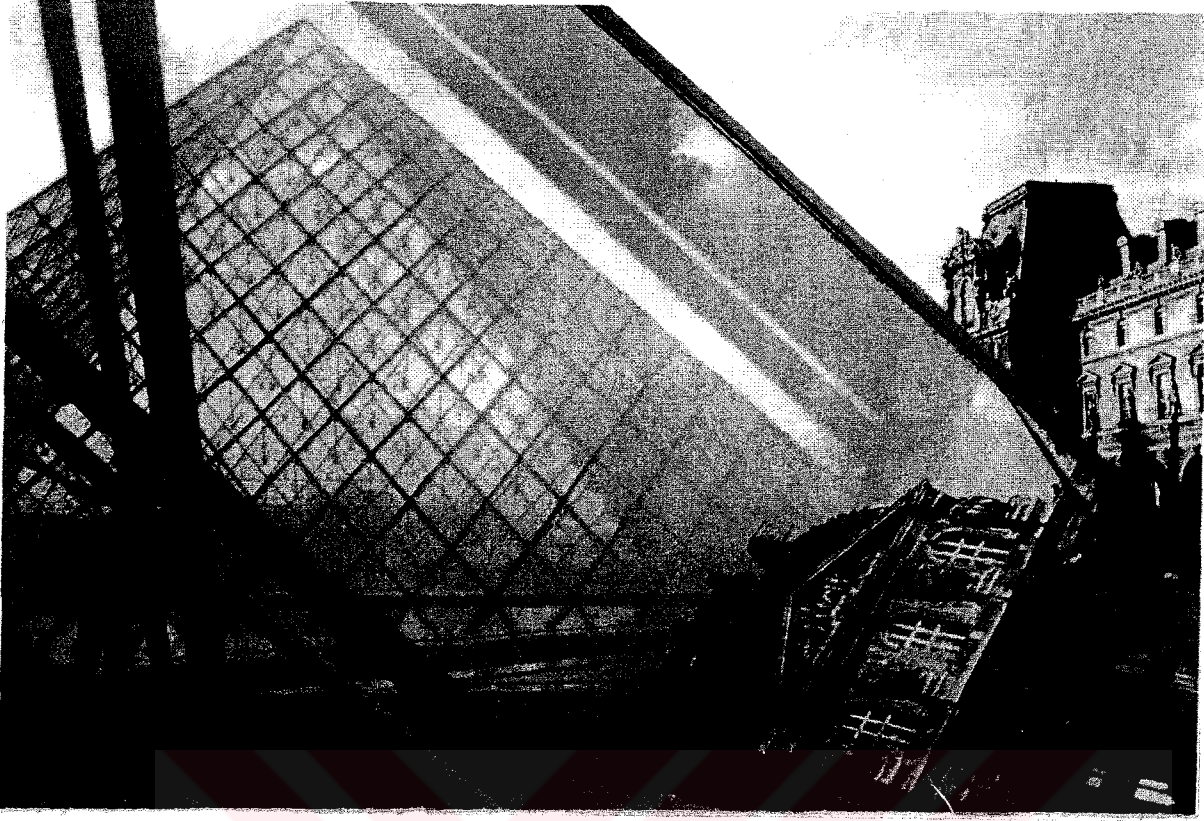
Siyasal ve tek merkezli olmayan demokratik iradeyi mimariyle ifade etme tutumuna günümüzde de rastlamaktayız. Özellikle devlet binalarında, Fransa'nın geniş çaplı "Grands Projets" leri ise güçlü bir yönetimin sağlam ve ileri görüşlülüğünün simgesi olmakla beraber halka ve halkın seçimi ile yapılmış izlenimini yaratabilmiş olmasıyla başarılı bir politika ürünü olarak değerlendirilebilir. Dünyada demokrasinin en yoğun yaşandığı ülke

olan Fransa demokratik iktidarını mimariyi kullanarak ciddi bir iletişim aracı haline getirmeyi başarmıştır.

Erica Winterbourne, siyasi iktidar ve gücün sahiplerinin patronluğundaki mimarinin oluşturacağı çevrenin ne kadar yarar sağlayabileceğini sorgular. Fütürist bir ütopya için gerekli şeyin optimizm olduğu düşünülürse, Fransızların tutumu mimari ve kültürel sembollerini doğru bir şekilde parlatıp, öne çıkarmaktadır der. (Winterbourne 1995)

Emilio Biazzini, "Grands Projets" adlı kitabında Fransa Devlet Başkanı François Mitterrand'ın büyük projelerden sorumlu müsteşarı olduğu yıllarla ilgili olarak Fransa'nın teknokratik devlet ideolojisinden bahsediyor. 19. Yüzyıl'dan itibaren Fransa'nın teknokratik ve ekonomik modernizasyonu bir çok muhalefete maruz kaldığını anlatır. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra, ülkenin yeniden yapılanma sürecinde ekonomik, kültürel, politik birleşimi sözkonusu olduğunda, endüstriyellemenin gündeme gelerek devletin sivilleştirme misyonu ve kolonilerden arınmayla büyük kentsel projeler ortaya çıkarttığını saptar. Karl Popper bu gelişimi konstrüktivist Fransız rasyonalizmi olarak nitelendirir. Mitterrand döneminin büyük projeleri de bir taraftan sosyalist tavrının aynası olarak, yakın geçmişin kesin bir sonuca varmayan halk hareketlerini temsil ettiğini, bir taraftan da De Gaulle mirası devletçi politik vizyonu bu sentezin içine oturttuğunu iddia eder. (Biazzini 1995).

Biazzini ve Popper'e katılmamak mümkün değil. Mitterrand iktidara geldiği 1981 yılından siyasetten ayrıldığı 1995 yılına kadar Fransa modern mimarlık hareketlerinin merkezi olmuştur. Mitterrand büyük kültür atılımını, Avrupa'nın en büyük müzesi, en büyük operası, en büyük kütüphanesi, en büyük konservatuvarı gibi kurumlarla ve doğal olarak da binalarıyla oluşturmaya çalışırken, mimari estetiğe özel bir duyarlılığı olan Kültür Bakanı J. Lang'ın da etkisiyle büyük konkurların açılmasını ve Paris'in mimari bir açık hava müzesine dönüşmesini de sağladı. Fransa'da ikinci dünya savaşı sonrası hissedilen Amerikan hayranlığı etkisiyle kaybedilen Fransızlık, milliyetçilik, Fransız kültürünün üstünlüğü duygularını yeniden kazandırma amacı resmi bir politika olmuş ve Mitterrand bu kültür politikasını mimariyle hayata geçirmiştir.



Resim 3.22. Louvre Pyramidi

Mimar :I.M. Pei

Mitterand'ın yarışma bile açmaya gerek duymadan Louvre Müzesinin reorganizasyonu için görevlendirdiği Amerikalı Çinli mimar I. M. Pei antikiteden beri kullanılan en rasyonel form olan piramidi çelik ve camdan yapmak suretiyle tarihi avlunun ortasına yerleştirmiştir. Paris'lilerin tutucu çevrelerini ayağa kaldıran bu proje uzun süre tartışılmıştır. Bir diğer çağdaş anıt ise 'la Grande Arche' tır. Mitterand gibi sol eğilimli olan Danimarkalı mimar Otto Von Spreckelsen tarafından kazanılan bu yarışmada projenin ana fikrini Arc de Triomphe 'dan 7 kilometre uzakta ve aynı aksta bir kamu binasının anıtsallığını çağdaş bir üslupla yaratmak oluşturuyordu. Roma devrinden beri zafer taklarının değişik biçimlerde fakat içleri boş kütlelerle yapılmasın modern dille birleştiren Spreckelsen ne yazık ki binasının özel mülkiyete geçtiğini gördükten hemen sonra ' kamuya ait olan bina özel mülkiyete geçmemeli ' diyerek proje mühellifliğinden istifa etmiş daha sonrada hayata veda etmiştir.



Resim 3.23 La Grande Arche

Mimar: Von Spreckelsen

Gelişen Fransız ekonomisini devletçilikle sağladığını iddia eden Mitterand, Bercy’de devasa boyutlarda bir Maliye bakanlığı binası yaptırtmıştır. Paul Chemetov tarafından tasarlanan bina Mitterand’ın diğer kültür anıtı olan ulusal kütüphane ile, Seine nehrinin, iki yakasında karşılıklı güç gösterisi içindedirler. Dört tane açık duran kitabı simgeleyen ve ortalarında devasa bir avlu oluşturan kütüphane binasına Afrika’dan getirilen ağaçlarla yapılmış anıtsal giriş basamakları ile ulaşılmaktadır. Dominique Perrault tarafından tasarlanan bina yüksek maliyeti ve cam olmasına rağmen masif etkili görünümüyle Louvre Piramidi gibi pek çok eleştiri almıştır.



Resim 3.24. Fransa Ulusal Kütüphanesi

Mimar : Dominique Perrault



Resim 3.25. Fransa Maliye Bakanlığı

Mimar: Paul Chemetov

80 'li yılların Fransa'sı Pompidou'nun açtığı kültür propagandası politikasını son derece iyi devam ettirmiş ve mimariyi bunun için temel araç olarak görmüştür. Demokrasinin anıtsallığından bahsedilebilirse bunun en iyi örneğinin Mitterand devri olduğunu söylemek mümkün.

Binaların yapılırken her ne amaçla olursa olsun değişik mesajlar verebildiğini görmekteyiz. Bu bağlamda 1998 yılında başımdan geçen bir olayın iyi bir örnek oluşturacağına inanıyorum. Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de cemaati kalmamış bir Ermeni kilisesi'nin dönüşüm projesi ile hazırladığım öneriyi aynı yılın Ulusal Mimarlık Sergisi'ne yolladığım zaman sergi komitesinden aldığım yanıt tartışmaya değerdir. "bir kültür politikası mesajı vermesi" sebebiyle sansürlenene ve sergi dışı kalan proje ile ilgili komite raporunu EK1 de, buna cevaben yazdığım eleştiri yazısını ise EK 2'de okumak mümkün. Ulusal Mimarimizi sergiler düzenleyerek geliştirmeyi amaçlayan bu organizasyonlarda jürinin davranışını, tezde anlatılan savlarla düştüğü karşıtlıkla, eleştiriyi hak eden hale geldiğini düşündüğüm için burada yer vermeyi uygun gördüm.



Resim 326, Bakü kilisesi

Mimar: Hasan Çalışlar

Demokratik iktidarların bir lider başkanlığında mimari ortama etkisine bir diğer güncel örnek ise Britanya adasından verilebilir. Her ne kadar İngiltere'deki monarşik gücün siyasal olarak demokratik bir yapıya kavuştuğu söylenebilse Prens Charles'ın devlet yönetimindeki gücü yadsınamaz. Bu bağlamda Charles'ın mimari ilgisinden ve neoklasik mimariyi yeniden canlandırmak adına yaptığı girişimlerden bahsedebiliriz. Prens, mimar Leon Krier'le işbirliği yaparak, şehir dışında kurulan yerleşim birimlerinin yaratılmasında postmodern bir tavrın benimsenmesi yönünde kraliyet ağırlığını koymuştur. Poundbury yerleşmesi mimar Leon Krier'i eleştirilerin hedefi yaparken muhafazakar prensi memnun etmiştir. Prens etkisinden memnun gözükmeyen mimar kendi deyişiyle "Mal sahipleri ve karar mekanizmalarınca itilip kakılmaktan hoşlanmam, bu yüzden uygulama yapmayı sevmem ama ilk günahımı işledim" demiştir. (Aytaç1991)

Charles'ın mimari ile söylediklerine başvurmanın bu bağlamda yararlı olacağını düşünüyorum.

" Ben mimarlara ya da müteahhitlerle tartışmak niyetinde değilim. Ama inşaat konusunda yaklaşımları yaşamı etkiliyor. Bu da beni kaygılandırıyor. Çoğu mimarinin çağdaş yaşamı yansıtması görüşünde ! Bununla ne demek istiyorlarsa artık! Her halde şunu : Rönesans nasıl ortaçağın zincirlerini kırdıysa, çağdaş insan da ileri teknolojiyi ve doğaya galip gelen mekanik yaşamın erdemini yansıtmalıdır. Bu açıdan bakıldığında geçmişin bir anlamı kalmıyor. Bu yüzden de geçmişin izleri silinip atılmalıdır.

Bence insan geçmişi ile bağlarını yitirdiğinde ruhunu da yitirir. Aynı şekilde mimari geçmişimizi yok sayarsak ve bizden önceki kuşaklardan ders almazsak, yapılarımızda ruhlarını yitirir. Mimarlığın 2500 yıldır üstüne yapı kurduğu ilkelerden vazgeçersek bundan zarar görecektir olan uygarlıktır. Elbette yaşamımız, ileri teknolojinin egemenliği altında. Ancak yaşam sadece buna bağlı değildir. Çok daha derin anlamlar yüklüdür yaşam" (Charles1989)

Prens'in sözlerinden içindeki geçmiş tutkusu ve klasik İngiliz tutuculuğu hissedilmektedir. Bu fikirlerle yanına Leon Krier ve Thomas ortaklığını alarak yola çıktığı proje aslında

bilinçsizce yapılan bir iş değildir. Prens bu proje ile ilgili düşüncelerini temellemek için mimarlık enstitüsü kurmaya varan çalışmalar yapmıştır. Ancak projenin köy hayatı ve şehri insani ölçekte biraraya getirmesi ve geleneksel mimariden yararlanma tavrı tamamıyla geçmişçi bir hale gelebilmektedir. Geçmişin korunacak değerlerinin öne çıkarılması ve ölçülü kullanımla yeni ile harmanlanmasına bu projede rastlanmıyor. Mimarının insan hayatının değişimi ile değiştiğini gözönüne aldığımızda sıfırdan yapılan bu kentin herhangi bir güncellik mesajı vermediğini görürüz. Bu bağlamda Krier ve Charles'ın yaptığını geleneksel yaşam biçimi ve eski dokuların hatırlanabileceği bir post modern çalışmadan çok tutucu bir rekonstrüksiyon diye tanımlayabiliriz. Burada da farklı bir terminolojik hataya düşülebilir. Eğer Poundbury eski kent dokusu içine entegre olmayı amaçlayan bir yerleşim olsaydı izlenen rekonstrüksiyon tutumu hoşgörülebilirdi. Ancak herhangi bir tarihi veri ile birliktelik göstermeyen bu proje için bir film dekoru yakıştırması da yapılabilir.



Resim 3.45 Poundbury Yerleşmesi projeleri

Mimar: Leon Krier



Resim 3.28 Poundburry Yerleşmesi yapılmakta olan kısımdan fotoğraf

Mimar: Leon Krier

21. yüzyıla girerken bir Prens tutucu fikirlerinin dünyanın en ileri ülkelerinden birinin mimari ortamını ne hale getirdiğini düşününce, iktidarın mimari üzerindeki etkili olduğu savı doğrulanmaktadır.

3.3. TOPLUMSAL HAREKETLERDEN DOĞAN İKTİDAR

Devrimler, genellikle birer halk hareketi olarak ortaya çıkmışlardır. Bu hareketlenmenin temelinde de ekonomik nedenler yatmaktadır. Her ne kadar her zaman devrim, toplumun ekonomik sorunlarını çözemese de, elde kalan son umut gibidir. Ne var ki, devrimin jargonu aslında topluluklara daha olumlu bir ekonomik gelecek vadetmemekte, iktisadi sorunların çözümünü ulusçuluk, rejim, özgürlük gibi kavramlara dayamaktadır. Sonuçta her başarılı devrim, yeni bir iktisadi yapıyı da beraberinde getirir. Bu anlamda Türk devriminin önderi olan Atatürk'ün "Askeri alanlarda kazanılan zaferler ekonomik alandaki zaferlerle desteklenmezse, kısa zamanda yokolmaya mahkumdurlar"* sözü bu düşüncenin destekleyicisi sayılır.

İktisadi davranışın toplumsal hareketlere dönüşmesinden doğan iktidar alanının mimariye etkisini örneklemek için tarihin yönünü değiştiren devrimleri izleyen gelişmelere göz atmak gerekir. 1789 Fransız devrimi ve 1917 Bolşevik ayaklanması konumuza hem ihtilalleri hazırlayan sebepler, hem mimarlık ve sanat üzerine etkileri açısından çok iyi örnek teşkil ederler.

3.3.1. Fransız Devrimi

Fransız devrimi aç olan halkın, krala ve aristokrasiye başkaldırmasıyla ve sınıf farklarındaki adaletsizliğe karşı meydana gelmiştir. Bu güçlü fikir yapılanması ve ekonomik değişimde elbetteki mimari de yansımaları bulacaktır. Ancak Fransız devrimini, incelerken, ortaya çıkan düşünce akımları kadar karmaşık politik ortamı irdelemek gerekir. Devrimi ortaya çıkartan fikir adamlarının çoğunun devrim sonrası politik oluşumda yer alamaması, aralarındaki düşünce ayrılıklarının bir savaşa dönüştüğü bilinir. Devrim sonrası oluşan konsüller dönemi , sonra kurulan Cumhuriyet ve her ekim ayında değişen meclisin yıl 1, yıl 2, yıl 3 gibi adlandırılan icraat dönemleri bize politik hayatın karmaşıklığı hakkında bilgi verirken, bu zamanların politik tarihi ve sanat tarihi arasında karşılaştırmalı incelemeler yapmayı neredeyse imkansızlaştırmaktadır. Devrim öncesinin

* Atatürk İzmir'de yapılan ilk milli iktisat kongresinde bu konuşmayı yapmıştır.

yıldızları devrim sırasında aranan ve idam edilen kişiler olurken Cumhuriyet ile beraber yeniden gündeme gelip karar verici kişiler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Fransız devrimini gerçekleştiren halk hareketi üç temel prensip üzerine temellenmişti. Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik. (Liberté, Egalité, Fraternité). Bu üç fikir, aydınların elinde farklı farklı yoğurulmuş ve politik yansımaları farklı olmuştur. Sanatçılar ve mimarlar da bu hareketli fikir ortamında eserlerini bu esaslara dayandırmaya çalışmışlar ve devrim heyecanını, ideolojisini, eserleri ile yansıtmaya çalışmışlardır.

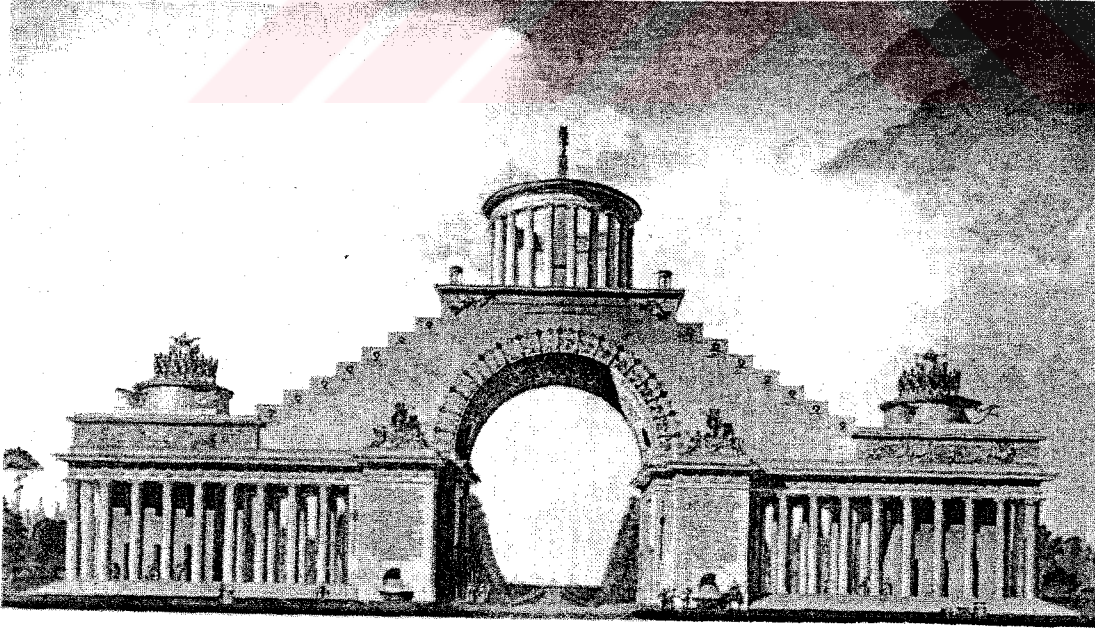
Colerdelle, Fransız devrimi boyunca mimarların birer düşünce adamı olarak politik bir kimlik kazandıklarını ve fikir hareketlerinde rol oynadıklarını söyler. Fransız devriminin aynı dönemdeki kültürel devrimle aynı köklere sahip olmakla beraber bir tavır birlikteliğinin söz konusu olmadığını belirtir. Ancak devrim ve dönemin mimari üretimi arasında bir ilişki olduğu da ortadadır. Mimari üretimde devrimin ilk yıllarında bir durgunluk söz konusudur. Devrimin, fikri bir hareket olarak toplumun yapılanmasında ve klasik mimarinin yeniden ele alınarak yapılan biçim düzenlemeleri ile çağdaşlaşmasına etki ettiği hatta bu fikirlerin ileride modern mimariye de temel hazırladığı söylenebilir (Colerdelle 1998) .

İhtilale G.Tümer ise farklı yorumlarla yaklaşmaktadır."In Armis silent artes" (Silahlar konuşunca, sanatlar susar) sözünden anlayabileceğimiz gibi Fransız devrimi son derece kanlı bir olaydır ve zaman zaman, "vahşi", "ilkel", "barbar" olarak nitelenbileceğimiz katliamlara, infazlara sahne olmuştur. Devrim süresince, bir çoğu suçsuz ya da en azından, ölüm cezasını gerektirecek kadar büyük suçlar işlememiş olan bir çok insanın yanı sıra, kraliçe; devrim'in en önde gelen adları, Danton, Robespierre, Saint-Juste; ünlü kimyacı Lavoisier, ünlü ozan André Chénier de, giyotinden kurtulamamışlardır.(Tümer 1998) Tümer'in devrimin yarattığı sıcak ve ürkütücü ortamın kuvvetli bir düşünce ifadesi yorumu isteyen mimariye durgunluk vereceği düşüncesi mantıklıdır. Örnekler Tümer'ün savını bu bağlamda doğrulamaktadır zira bu durumda, mimarların kimileri, yurt dışına kaçmışlardır; Örneğin P.L.Moreau-Desproux, R. Mique idam edilmişlerdir. Fransız

mimarlık tarihinin en ilginç, en dikkate değer mimarlarından biri C.N. Ledoux giyotinden kurtulmuştur, ama, bir süre hapis yatmak zorunda kalmıştır.

Böylesine sıkıntılı bir dönemde, mimarlığa pek zaman ayıramıyacağı, mimarlık ortamının pek hareketli, pek canlı olamayacağı düşünülebilir.Devrim yaşamın her alanına damgasını vurmuştur. Siparişler, inşaatlar azalmıştır. Héron de Villefosse'un, Histoire de Paris (Paris'in Tarihi) adlı kitabının devrimle ilgili sayfalarında dediği gibi, o yıllarda hiçbir sey düzgün gitmediği için, bina yapım işleri de düzenli gitmemiştir.Her ne kadar ihtilal fikrinin anıtlaşmasına özen gösterilip Convention döneminde mimari yarışmalar açılmışsa da kaynaklardan gördüğümüz projelerin pek çoğunun maddi imkansızlıklar ve yönetim bozuklukları ile hayata geçirilemediğidir.

Louis Hautecour, Histoire de l'Architecture Classique en France (Fransa'da Klasik Mimarının Tarihi) adlı kitabının beşinci cildinde, sunları yazmıştır: "Gisors'un, 1800 yılında yıkılan Meclis Salonu'nu ve Tuilleries'ye eklenen çıkmaları saymazsak, ihtilal bu projelerin hemen hiç birini gerçekleştirememiştir. Taşrada da yapılan binaların sayısı hiç de fazla olmamıştır. Kargaşa, savaş, mali güçlükler, bu çalışmalar için uygun degildi".



Resim 3.29 Cumhuriyetin Ondört ordusu Anıtı

Mimar: Antoine Vionier

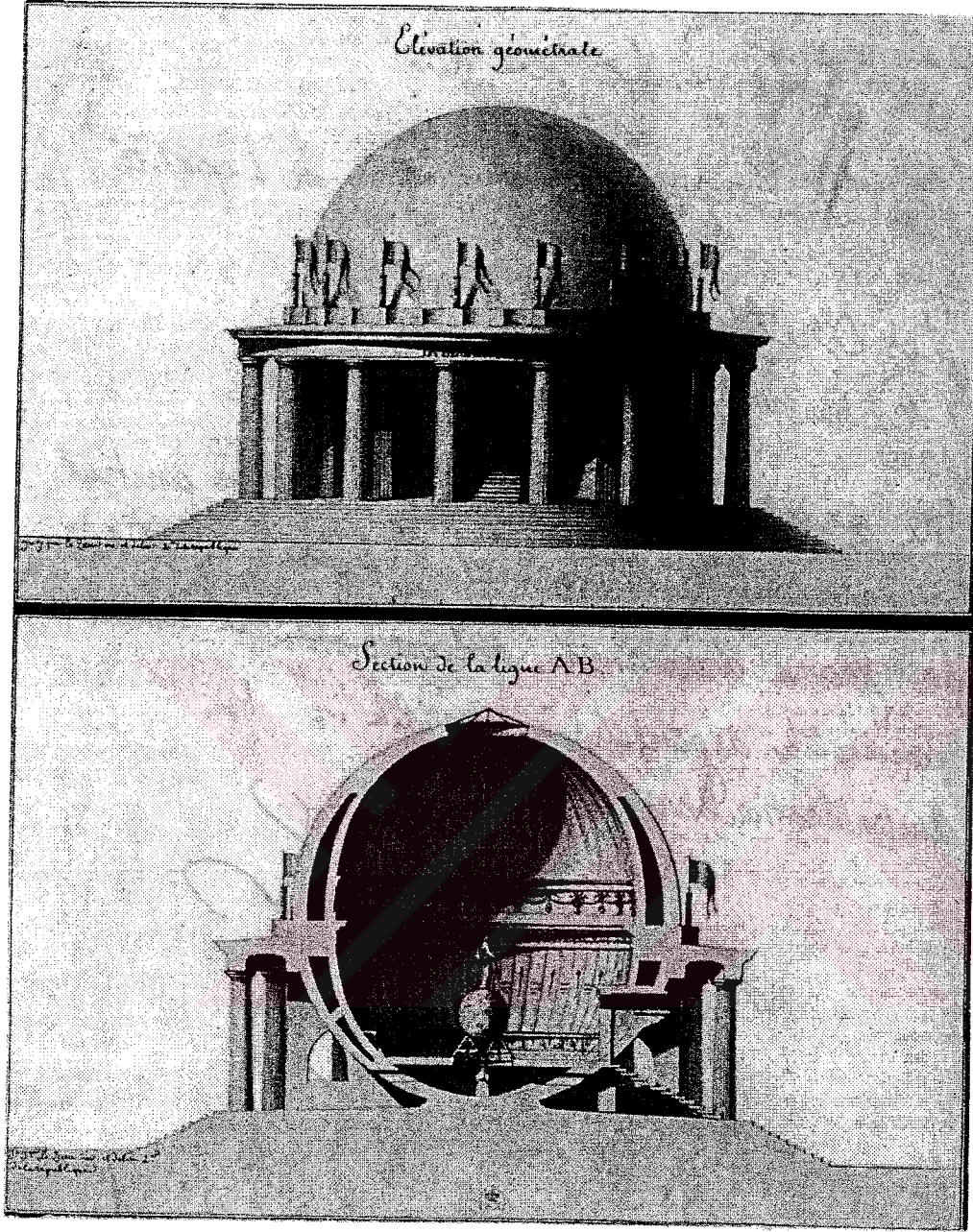
Şehircilik hareketlerine gelince Tümer, Convention Meclisinin, 4 Nisan 1793'de çıkardığı bir kararnameyle, "Paris'in güzelliştirilmesi için genel bir plan hazırlanması görevini, kurduğu "Sanatçılar Komisyonu"na verdiğini ve bir yıl sonra, 1794'de Convention'a sunulan bir raporda ise, "Bu proje, binaların yapılacağı yerleri, açılacak sokakları bunların genişliklerini, evlerin göreceli yüksekliklerini belirlemelidir." sözünün yer aldığını belirtir. (Tümer 1998)

Görüldüğü gibi, bunlar, hemen hiç bir kıvılcım içermeyen, şehircilikte yeni ufuklar açmayan, fakir, sıradan hedeflerdir. Kaldi ki ihtilal süresince, bu hedeflerin bile büyük bir çoğunluğuna ulaşılammıştır. Convention'un kurduğu Sanatçılar Komisyonu'nun, aslında, Bastille'in işgalinden bir kaç yıl önce, XVI. Louis'nin, o zamanın parasıyla, 30 milyon franklık bir kaynak ayırarak oluşturduğu büronun canlandırılmasından başka bir şey olmadığı da düşünülürse, ihtilalin şehircilik cephesinin başkent Paris'te bile son derece zayıf kaldığı rahatça söylenebilir (Tümer1998).

Paquot, "ihtilal taşların belleğinde iz bırakmıştır. İhtilal'in ideallerinin onların ölçeğine yakışır bir mimariye yazılması söz konusu degildir. Evrensel düşüncenin yansımasını sağlayan bir mimari oluşmamıştı" diyerek Tümer'i doğrulamaktadır.

Tümer, Fransız devriminin , aynı zamanda büyük bir mimarlık ihtilali, büyük bir şehircilik ihtilali olmadığını 1789 - 1799 yılları arasında, "İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi"nin felsefesine eşdeğer sayılabilecek bir mimarlık, bir şehircilik bildirgesi yayınlanmadığını belirtir ve Parthenon gibi, Ayasofya gibi, mimarlık tarihine geçen binaların yapılmadığını söyler. (Tümer 1998).

Ancak, bu, devrim süresince, bu alanlarda hiç bir sey yapılmadığı, anlamına da elbette ki gelmemelidir. Devrimden sonraki yönetim dönemleri boyunca değişen yönetimlerinin getirdiği karmaşaya ve iktidar çeşitliliğine rağmen konkurlar açılmış ve bunlar yeni oluşan mimariyi biçimlemede etkili olmuştur. Bugün Paris'te Concorde meydanı dahil pek çok eser bu dönemi, devrimi ve devrim sonrası fikir hareketlerinin anıtsallaşmasını yansıtır. Devrim sırasında ölen insanlar için ise onların kahramanlıklarını simgeleyen Roma dönemi benzeri zafer takları planlanmıştır.



Resim 3.30 Eşitlik Tapınağı

Mimar :Jean Jacques Lequeu

Fransız devrimini izleyen yıllarda Le Queu'nün başını çektiği bir gurup yeni bir ideolojinin mimari anılaşmasında rol oynamışlar ve klasik mimarinin anıtsallığını özünde son derece farklı bir ideoloji için kullanmışlardır. Devrim halkın ve eşitliğin devrimidir ama eziciliğin sembolü Roma ve Helen mimarisinin arketipleri ile uygulanmaktadır. Buradaki ezicilik,

fikirlerin gücünü temsil eder. Eşitlik gerçekten en önemli kavramdır. İnsan ve yurttaş hakları bildirgesi bunu söylemektedir. Böylesine zor elde edilmiş bir zafer, kuvvetli bir fikir, sahip olunmuş özgürlük elbetteki anılaşmalıdır. Lequeu'nün 'eşitlik tapınağı' yuvarlak kütesinin iç mekanda getirdiği simgesel hisle eşitliği, Boullée'nin avant-garde çizgisine yakınlığı ile sanatın ve sanatçının özgürlüğünü, rasyonel mimari formlar kullanarak oluşturduğu masif etki ile anıtsallığı temsil eder.

Devrim hareketlerinin anıtsallaşması ve özgürlük fikrinin mimari yansıması ise devrim ve mimarlık ilişkileri hakkında daha somut bazı örnekler sunar. Mimari örnekler kadar politik hayatın sürekli değişiminden etkilenen mimarların yaşantıları da incelemeye değerdir. Bu dönemde karşımıza çıkan ünlü mimar Claude Nicolas Le Doux , Lequeux ile beraber devrim öncesinde pek çok bina yaparken mesleki kariyerleri bölünmüş olan mimarlardır. Ancak devrimin yeniden oluşturduğu mimari dilde Le Doux'nun önemi büyüktür. Antik modellerin mimariye sokulması, anıtsallaşmanın antik mimari ile yeni ve devrim ilkelerine bağdaştırılması, inşa edilen eser üzerindeki entellektüel hırs, Le Doux'ya devrimci mimar lakabını yakıştırmaktadır.

Gerçi mimar devrim öncesi dönemde beraber olduğu finans çevrelerinin de etkisiyle bir yıl kadar hapis yatarak devrimzede de olmuştur. Bu dönemden sonraki modernliği ve politik tavrı çelişmektedir. Bunu mesleğimizin bazı gerçekleri ile açıklamak mümkün. Bir mimar oportünizmi ile kendisine iş yaptıran, para ve onur veren yüksek aristokrasi ve finans çevrelerinden kopmamaktadır.

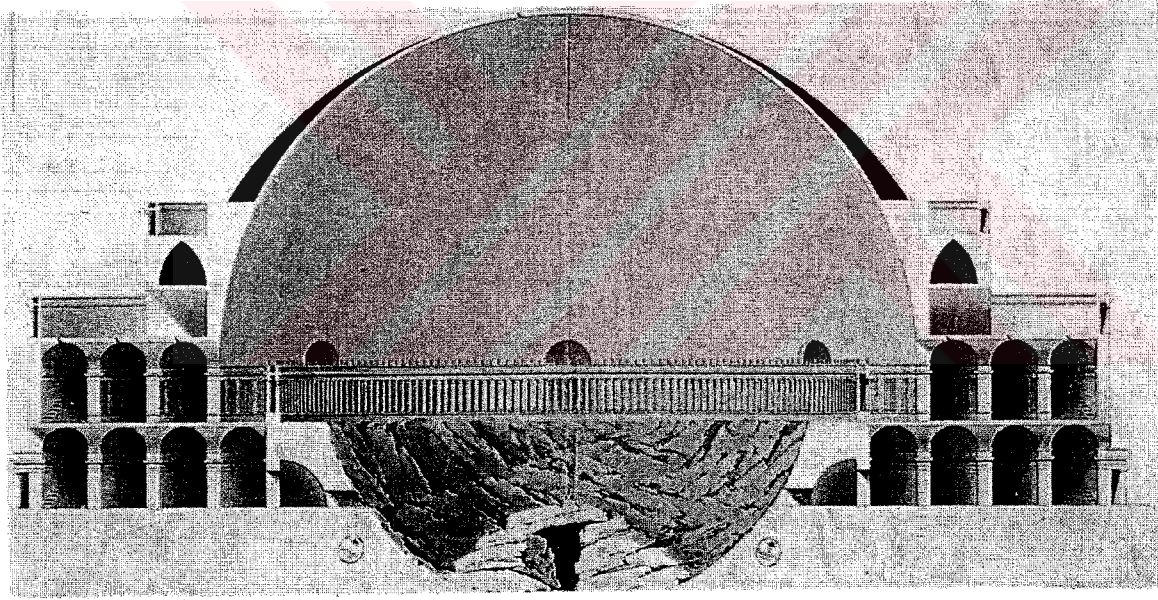
Pinon, kraliyetle yakın bağları olan ve pek çok bina yapmış mimarların, müşterileri ile beraber giyotine gittiklerini aktarıyor. Bazı mimarların bu devrimi ortada, politik bir tavırla atlatarak her iki rejime de hizmet vermeyi bildiklerini ve mimarlık mesleğinin yapısı itibarıyla içinde garip bir oportünizm bulundurduğunu belirtmektedir. Bu oportünizmin ise mimarları devrim boyunca, ilkeleri ne olursa olsun hangi kampta hareket edeceklerine karar veremez hale getirdiğini aktarmaktadır. (Pinon1989).

Pinon, devrimin mimarları farklı düzeylerde etkilediğini söyler ve örnekler: Paris'te Invalides ve askeri okulun mimarı olan Brongriart ve 16. Louis'nin mimarı Bélanger gibi

LU
EZE
1989

mimarlar ise devrim sırasında ilk ortaya çıkan olaylardan etkilenmişlerdir. Hatta 1791'de devrimden hemen sonra Brongriart belediye meclisince dışlanmış, üstlenmiş olduğu projelerden kovulmuş ve büyük maddi zorluğa düşüp, resim koleksiyonunu satarak hayatını devam ettirebilmiştir (Pinon1989).

Devrimin yarattığı fikir hareketlerinin mimari etkisine bir başka örnek de, kilisenin, din adamlarının egemenliğine de son veren, Hıristiyan dinini de ortadan kaldırıp, Tanrı yerine, "l'Étre Supreme" (Yüce Varlık) kavramını koymak isteyen ihtilalcilerin kilise ve katedralleri, "Temples de Raison"a (Akıl Tapınakları) dönüştürme girişimleridir. 10 Kasım 1793'de Paris'i yansıtan simgesel bir tepe yapılmış, bu tepenin üzerine de felsefeyi simgeleyen küçük bir Yunan tapınağı oturtulmuştur ki, söz konusu katedralin gotik stilde bir başka yapının içine yerleştirilmesinin ne denli ilginç bir görünüm oluşturduğu kolayca anlaşılabilir.(Tümer1998)



Resim 3.31. Temples de Raison

Mimar: Boullée

Aynı dönemde, Fransa'nın başka kentlerinde de benzer uygulamalar yapılmıştır. En az Notre-Dame de Paris Katedrali kadar görkemli bir gotik yapı olan Strasbourg Katedrali'nde 20 Kasım'da kutlanan "Akıl Festivali" sırasında simgesel bir tepe yapılmış, bu tepenin üzerine Doğa ve Özgürlük heykelleri dikilmiştir. Benzer biçimde, 1793 yılında Montpellier

kentindeki Saint Pierre Katedrali 1794 yılında da Marsilya'daki "Vaizler Kilisesi" (l'Eglise des Pécheurs) aynı doğrultudaki girişimlere konu olmuşlardır. Bu mimari hareketlerin, akılcılığın ve devrimin yarattığı felsefi akımların yüzyıllar boyunca insanları yöneten dini iktidara karşı gösterdiği başkaldırının mimari ile ifadesi olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Le Breton, ise ihtilalin Napoléon'un gerçekleştirdiği bir darbeye sona ermesinden yaklaşık on yıl sonra 1808'de, imparatora sunduğu raporda "Mimarlık, ihtilalde öteki sanatlardan daha fazla zarar görmüştür" diye not düşmüştür.

Tümer, Fransız devrimi'nin bu ülkedeki burjuva sınıfının önünü açarak, onun temsilcisi olan Baron Haussmann'ın Paris'e yeni bir görünüm kazandırmak için gerçekleştirdiği şehircilik girişimlerine ve kapitalizm kuran o sınıfın 1889'da, yani ihtilalin 100. yılında, mimarlık tarihi açısından en az Parthenon kadar önemli, en az Ayasofya kadar "ihtilalci" sayılabilecek bir yapıt olan Eiffel Kulesi'ni ihtilalin merkezi Paris'in göbeğinde dikmesine olanak hazırladığını söyler. (Tümer 1998)

Le Breton'a, devrim iktidarı altında bitirilebilmiş binalar sınırıyla bakınca hak vermemek mümkün değil. Le Doux ve Le Queu'nun çok da önemli olmayan bir kaç girişimi dışında yeni bir girişimden sözedemiyoruz. Ayrıca devrim iktidarının sosyal ve politik karışıklığında mimarlardan ve mimariden bir mecra olarak faydalanılmıyor. Olsa olsa mimarlar aydın ve sanatçı kimlikleri ile kendileri bir şeyler yapmaya çalışıyorlar. Bir diğer saptama ise özellikle Yıl 2, süresince açılan yarışmaların çokluğu ve mimari ve sanat için karar verici mekanizmanın Kral dışında bir merci olması olabilir. Tümer'in yorumunu ise yalnızca devrimin mimari uzanımlarını kapsadığı için yetersiz buluyorum. Fransız devriminin kendini ortaya çıkartan sebepleri çözmekte de başarılı olmadığı ortadadır. Elbette ki aristokrasi yıkılmış burjuvazi yeni bir kimliğe kavuşmuştur. Ancak Fransız düşünürlerin kağıt üzerinde planladıkları ve edebiyatını yaptıkları ihtilal, Bonaparte döneminde mecburi bir ara yaşamıştır. Fransa'ya daha sonra yeniden bir kral gelmesi ise devrimin fikri ve pratik başarısına gölge düşürür. Fransız Devrimi nasıl ki bugünün cumhuriyetlerinin temellendiği altyapıyı hazırlamıştır ancak kuramamıştır, mimaride de modernizmin temel görüşlerini hazırlamış ancak ortaya çıkartamamıştır.

3-3-2- Bolşevik Ayaklanması

Fransız devrimi ile aynı bileşenler olmasa da yine ekonomik sebep ve egemen sınıfa karşı işçi sınıfının verdiği mücadele Rusya'da ekim devrimini hazırlamıştır. Bolşevik devrimi diye de isimlendirilen bu ihtilal Marx'ın fikri devrimini takiben Stalin'in totaliter hareketiyle sonuçlanmıştır. Bu fikri bazlı toplumsal hareket Fransız devriminin aksine sanat ve mimarlıkta hakettiği yansımayı bulmuştur.

Başka bir anlatımla, Sovyet Devrimi, Fransız Devrimi'nin aksine, aydınların başı çektiği bir kitle eylemi değildir. Rusya'da, bir yanda en az yüzyıldır sağlam bir muhalefet geleneği geliştirmiş gerçek ve köklü bir entelijensiya, öte taraftan da uzun süredir hoşnutsuz olan ve savaşın daha da hoşnutsuz kıldığı kitleler vardı. 1917'de olup bitenleri ise bu iki hoşnutsuzluğun birlikte doruklaşması olarak değerlendirmek mümkün.

Dolayısıyla, erken Sovyet döneminin mimarlık, sanat ve tasarım metinlerinde görülen sol eğilimli söylemin etkisi çok kuvvetli olmamıştır. Entelijensiyanın, devrimci kitle ile henüz düzenin standart retorikine dönüşmediği sıralarda barışık olabilmıştır. Komünist Parti o sıralarda iktidarda olmasına karşın, kültürel anlamda eski rejime hala muhalefet etmekteydi. Bundan ötürü de, farklı gerekçelerle muhalif olan iki grup, parti ve aydınlar, sırf geçmişin, köhnemiş olduğuna inandıkları, kalıntılarına yönelik bu muhalefet ortamını paylaştıkları için birlikte hareket edebildiler. Örneğin, devrimin başlarında ajitasyon ve propaganda amacına yönelerek toplumu güdüleme ve aydınlatma çizgisinde uzlaştıkları söylenebilir.

Tanyeli, Sovyet devrimini izleyen gelişmeleri dünya sanat ve mimarlık tarihinde nerdeyse hiç bir dönemin ya da akımın Sovyet modernizmi kadar meteorik bir çizgi oluşturmadığını ve bu ülkede 1917'den başlayıp 1932'ye dek süren bir dönemde sanat, tasarım ve mimarlığın tüm alanlarında olağanüstü üretken ve coşkulu bir atılım çağı yaşandığını belirtir.(Tanyeli 1995).

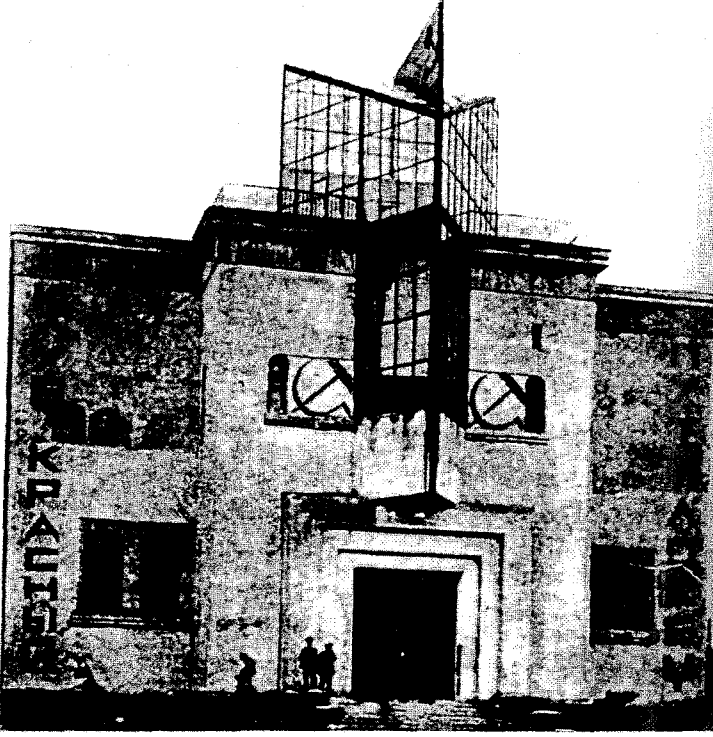
Proleter devrimin getirdiği düşünce ortamının renkliliğinden faydalanan pek çok sanatçı son derece öncü işlere imza atmışlardır. Gerçi Sovyet devrimini birbirinden ayrı

gerçekleşmiş iki devrim olarak nitelemiştik. Aydınların, özellikle de başını, kendini 'Bogdanov' (Tanrının hediyesi) olarak tanıtan, Malinovsky'nin çektiği bir grup işçi sınıfının kendi reorganizasyonunu ancak yeni oluşan kültürün endüstrinin ,bilimin ve sanatın birliğinde bir 'tektoloji' oluşturarak sağlayacağını savunuyordu. İşçi sınıfı kendi teknolojisi ile kendi üretimi ile birliktelik sağlayacaktı. St. Simon ise Marx'dan ziyade, eski ile ilgili her şeyi yıkmadan yeni birliği sağlayacak yeni bir din oluşamayacağı inancındaydı. Ona göre eski toplumun ve dini inançların yerini, proleter düzen ve pragmatik düşüncenin oluşturacağı topluma yönelik bir ' empirio- Monizm' felsefesi alabilecekti.

Birinci Dünya savaşı sonrası Sovyet avant-garde kültürü iki farklı ancak birbiriyle ilişkili kolda gelişmiştir. Biri yukarıda sözünü edilen 'Bogdanov'un malzeme, üretim ve komün hayatın gerekliliklerinin yarattığı yeni kültür altında birleşmek. Diğeri ise Malevitch ve Kruchonky'nin yazıları ile üremiş hayatın sürekli değişimini esas alan soyutlamacı sentetik sanat yani 'suprematizm'. (Frampton 1980)

Devrim ve sonrası Proleter düzenin mimarisi kendini örneklemektedir. Dinin yerini çalışma ve üretmenin aldığı produktivist program ve proleter düzen hem yeni yapılarda hem eski binaların dönüşümlerinde kendini göstermektedir. Dinin Sovyetler Birliğinde gücünü suni olarak da olsa kaybetmesi, dini yapıların transformasyonunu gerektiren bir ortam da hazırlamıştı. Dine karşı baskı, Ateist Marx düşüncesinin resmi ideoloji olması mimari örnekler ortaya çıkartmıştır. Devletin bu ideolojisinin en güzel örneği Leningrad'da Putilov fabrikasındaki eski Rus şapelinin proleter kesim için bir modernist işçiler kulübü haline getirilmesi idi.

Yeni işçi sınıfı için düşünülen hayat biçimi ve komünler işçi, mahalleleri ve konut ihtiyacı ortaya çıkartmıştır. Ülke işçi sınıfını ülkesi olduğuna göre iktidar da onlarıdır. İktidarı elinde tutan sınıfın mimari üzerine etki yapması da doğaldır. Bunun en güzel örneğini Moskova'da inşaat işçilerinin kendilerine yapılacak yeni proleter yerleşimlerin maketlerini taşıırken gösteren bir fotoğraf göstermektedir. İşçi sınıfının bu davranışı, devrimin yalnız aydınlara ait olmayıp üretkenlerin de devrimi olduğunu ve mimari üzerinde hak talep edebildiklerini göstermesi açısından ilginçtir.

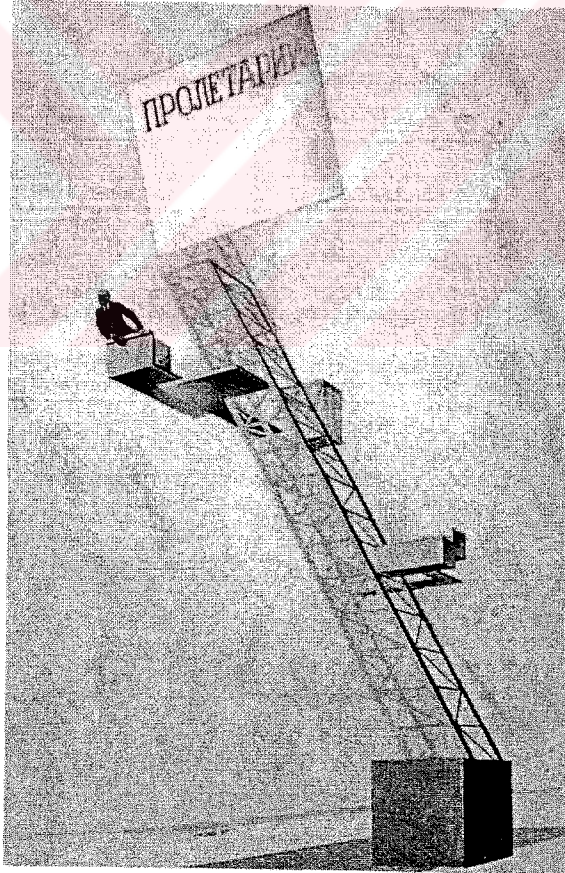


Resim 3.32. Modernist İşçiler Kulübü



Resim 3.33. Devrimin ondördüncü yılı yürüyüşü 1931 Moskova

Aydınlar ise Moskova'da 'Yüksek sanat ve teknoloji stüdyoları' ve Sanat kültürü enstitüleri' kurarak halka açık tartışma toplantıları düzenlemekteydiler. Bu kurumlarda sanat ve mimarlıkla ilgili eğitimler de verilmekteydi. Başlarını Malevitch ve Kandinsky'nin çektiği bu grup tartışmalar sırasında kendilerini Tatlin ,Rodchenko gibi üretivistlerle karşı karşıya bulmuştur. Eiffel kulesi üzerine tartışmalar, sanatın yalnızca konstrüktif ve işlevi olan bir öge mi olduğu ile sanatın bir makinenin taklidi olmaması üzerinde yoğunlaşmaktaydı. Tatlin'in konstrüktivizmin başyapıtı olarak değerlendirebileceğimiz üçüncü uluslararası sergi kulesi ise üretivistlerin manifestolarını ifade ediyordu. Bann'a göre, Konstrüktivist grubun görevi, maddeci konstrüktif çalışmanın komünist bir bakış açısıyla ifadesini amaçlamıştı. Bilimsel hipotezlerden yola çıkılarak, Marksist ideoloji temel alınarak, mimari sorunlara çözüm aramayı hedeflemişlerdi. Grup, laboratuvar çalışmalarının pratik yaşamın izinde gerçekleşebilmesi için ideolojik ve biçimsel kavramların sentezinin yapılması gereğinin üstünde duruyordu (S. Bann)(Bkz. Ek 1: üretivist grubun programı).



Resim 3.34 Lenin Heykeli,Denizcilik kulübü,Uluslararası Hijyen sergisi için 1930 da Dresden'de hazırladığı pavyon

Tatlin teknolojinin imkanlarını zorlayarak yapılacak anıtın hem üretimi ve bu üretimi yapan proleteriyayı hem de Sovyet Devletinin gerçekliğinin propagandası olabileceğini göstermiştir. Biçimler artık sanatçıların değil mühendislerin elinde, teknoloji ile anlam taşıyacaklardır. Bir başka örnek Milli Ekonomi Merkezi için önerilen gökdeldir.



Resim 3.35. Yüksek Sovyet Milli Ekonomi Merkezi

Mimar: Viladimir Krinsky

Marxist Leninist ideoloji ve maddeci, konstrüktivist, rasyonel ve sanat karşıtı prodüktivist politikanın tüm etkisi, Veshenka'da Lubianka meydanında yapılması düşünülen bu avant-garde tasarımda belirgin şekilde görülür. Ancak Sovyetler Birliği, 1932 yılındaki dernek ve kurumları kapatma kararına kadar bu öncü mimari akımı sahiplenebilmiştir.

Tanyeli, devrimin sanat ortamının aniden yok olmasının sanatta devrim yapan sanatçıların bir daha eser verememelerini ve pek çoğunun ülkeyi terk etmek zorunda kaldıklarını belirtir. Ülkelerine bir zamanlar sanatsal emekleriyle çağ atlattıkları bu sanatçıların ülkelerinde kalanların silinip yok oldukları ve bir daha eser veremedikleri gerçektir. 23 Nisan 1932'de yayınlanan bir parti kararname, merkezi biçimde örgütlenmiş resmi meslek kuruluşları dışındaki tüm dernek ve gruplaşmaları yasaklamıştır. İktidarın getirdiği bu yasaklama aydınların kurduğu enstitülerin, okulların ve eğitim programlarının da yasaklanması demektir. Bu yasaklar aydınların tüm üretimlerini, fikirleri ve bu fikirlerin üçüncü boyuta geçmesini engelliyordu. İktidar sanat ve mimarlık üzerine ağırlığını koymuştu. İşçiler için , daha önce Stalin döneminde bahsettiğimiz neoklasik mimarinin, arşitravlarla süslü geçmişçi figürlerin daha mutlu edici ve ikna edici olduğu düşünülmekteydi. Sanatı modernist çizgisinden alıp düpedüz beceriksiz ve ucuz bir yeni klasik rotaya oturtan bu girişimi açıklamak için, resmi ideolojinin çerçevesinde kalıp tek ülkede sosyalizm yürütmenin zorluklarından bahsedilebilir. Bazıları içinse öncü modernistlerin halkın gerçek sanat gereksinmelerini anlamaktan uzak elitistler oldukları fikri dikkate alınabilir.

Tanyeli, yukarıdaki yargıların , sanattaki devrimin siyasal devrimle eşzamanlı olarak ortaya çıktığı gerçeğiyle fazla ilgilenmedikleri için yetersiz sayar. Ancak, duruma klasik bakış açısıyla yaklaşım sanatsal olanın toplumsal ve siyasal izlediği anlamında yaklaşmaz. Konuya bizim başlığımız çerçevesinde bakıldığında, Rusya'da 1. Dünya Savaşı'nın sonlarında birbirinden özerk, ama aynı anda beliren iki ayrı devrimle yüz yüze olunduğu ortaya çıktığını söyler. Bunlar da aydınların ve halinden sikayetçi kitlelerin devrimleridir. Ancak bu iki devrimin tek bir irade olarak mimariye etki ettikleri ve aynı prodüktivist programı izledikleri de ortadadır. Zira Malevitch'in başını çektiği grup diğerleri kadar etkili olamamıştır. Öncü Sovyet sanatı süprematistten çok konstrüktiftir.

1932 sonrasında Rusya'da mimarlık, ilk bakışta egemen düzen için çok tehlikesiz gibi gözükse de, erken Sovyet döneminde tutturduğu toplumsal sorumluluk ve eleştirel anlayışı yıkıp yeniden kurma tavrı nedeniyle modernizmle aynı sonu bulacaktır. Bu son ise dayatılarak oluşturulan tüm akımların başına gelenden farklı değildir. İster devrim, ister

aydınlar, isterse halk, dayatma sanat ve mimaride kalıcı ve sürekli bir davranış oluşturamamaktadır .

Tanyeli, 1920'lerden sonra , klasik formülleri tırmanan bir icra kalitesiyle sürekli yineleyerek, yetkin görüntülü, ancak mumyalanmış bir gösteriye indirgenmiş baleyi, sistemin, sanat ve tasarıma biçtiği rolün simgesinin olduğunu tanımlar. Burada tanımlanan Sistem, toplumsal bir hareket sonrası meydana gelen devrimin ideolojisini somut siyasal hayata geçiren rejimdir. Ve bu iktidar sadece dini ve proleteriyayı değil, sanatı ve mimariyi de etkilemiştir. (Tanyeli 1995)



3.4. KAPİTALİZMİN İKTİDARI

Mimari ve iktidar ilişkilerini incelerken sık sık güçten bahsetmekteyiz. İktidarın gücünü göstermesi veya amacına ulaşmak için güç kullanması için mimarinin kullanılması üzerinde de durduk. Ancak mimarinin gerçekleşebilmesi için gerekli bileşenleri biraraya toplayanın para yada mal varlığı olduğunu unutmamalıyız. İktidar, ister dini, ister totaliter, ister çıplak olsun gücünü mimari eserle göstercekse para bu ilişkide en önemli araçtır. Para bu bağlamda gücün ta kendisidir.

Russell'a baktığımızda bu iktidarı daha kapsamlı açıkladığını görüyoruz; Ekonomik iktidarın, askeri olanın tersine, kökten değil, türeme olduğunu. ve devlet içinde gücünü yasadan aldığını söyleyen Russell, iktidarın gücünün uluslararası ilişkilerde küçük sorunlarda yasaya dayandığını, ancak büyük sorunlarda savaşı veya savaş tehdidini getirdiğini belirtir. (Russell 1983)

Russell, görenek durumuna gelen, ekonomik gücü çözümlene yapmaksızın benimsemenin, günümüzde, tarihin neden-sonuç ilişkisiyle yorumlanışında, ekonomiye, savaştan ve propagandadan çok önem verilmesine neden olduğunu söyler. Emeğin ekonomik gücünden ayrı olarak, ekonomik iktidarın, geriye kalan bütünü, gerektiğinde orduya da başvurarak, belirli topraklarda kimlerin kalacağına, bu topraklara kimlerin birşeyler sokacağına, bu topraklarda kimlerin bir şeyler alacağına karar verilebilmesinden oluştuğunu belirtir. (Russell 1983)

Russell'in ekonomik iktidardan bahsederken paranın gücünün insanlık için en yıpratıcı olay olan savaştan dahi fazla olduğu fikrine katılmamak zor. Kalaycı, ise siyasal erkin bir görevinin kendisine rağmen gelişen iktisadi erkin güvenliğini sağlamak olduğunu söyler ve Rusell'i olumlar. Her iktisadi yönetimin kendi sosyal sınıfını yarattığını düşünerek kapitalizmin yarattığı aile ve kurumlardan , kapitalist sistemin uzantısı olan ayrıcalıklı bölge ve çokuluslu şirketlerden örnekler verilebilir.

Paranın bir güç olmaksızın iktidar haline geldiği durumlarda ise iktidarını mimari ile anıtsallaştırma ihtiyacını hissettiğini görmekteyiz. Bu ilişkide hem iktidar hem iktidarın elindeki güç para olmaktadır. Para bulunduğu M.Ö. 2000 yılından itibaren bütün iktidarların gücü olmuş ancak kapital haline geldiği zaman iktidar olabilmıştır. Paranın

kapital (anamal) haline gelmesi yani kilise, kral, devlet gibi kişi ve kurumlardan kâr amaçlı kişi ve kuruluşlara geçmesi ekonomik ilişkilerin uluslararası düzeyde meşruiyet kazanmaya başladığı yıllara rastlar. Rönesanstan beri aileler ile başlayan bu iktidar ilişkisi günümüzde çok uluslu şirketlerle devam etmektedir.

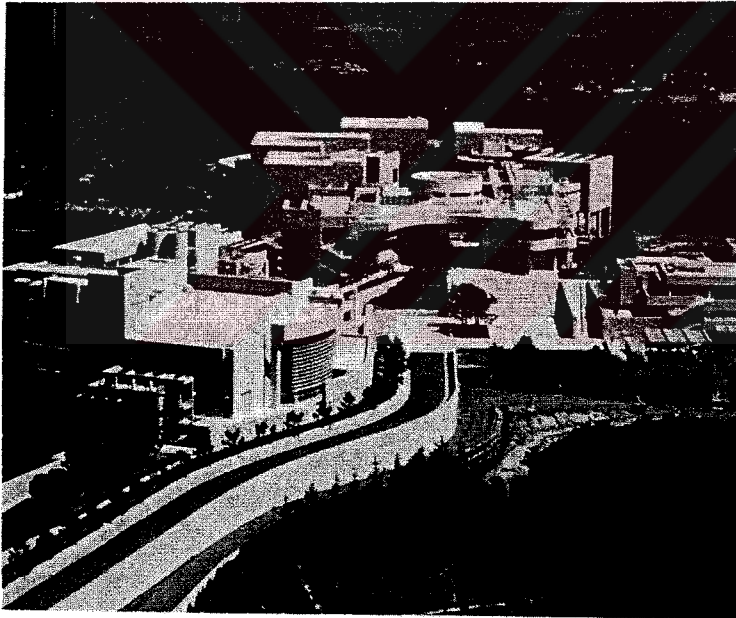
Bu değişimin bir başka şekli de rönesans döneminde servet sahibi ailelerin ortaya çıkmasıyla derebeylik düzenindeki toprak sahipliğinin benzeri bir oluşumu kentlerde yaratmış büyük, gösterişli, kendini ortalama halktan daha üst seviyede gösteren yapılar inşa edilmesine yol açmıştır. Floransa'daki Medici ailesinin sahibi olduğu Villa Pitti bu anlamda ilk akla gelen örnektir. Her ne kadar aile, Floransa'nın hamisi ve yöneticisi ise de serveti ticaret ve topraktandır.

Yeni oluşan burjuvazinin kent yönetiminde veya aristokraziyle bir bağı olmadığı kilise ve ruhbanlıkla da ilişkisinin kopuk olduğu düşünülünce sahip olduğu maddi servet ile yeni bir sosyal oluşum olarak belirlediği söylenebilir. Kendini diğer aynılardan ayırabilecek en belirgin unsurun pahalı kıyafetler ve bunları gösterebileceği yaşam biçimi olması, bu unsurların da ancak kent içinde diğerlerinden rahat ayırımsanan binalar inşa etmekle mümkün olacağı benimsenmiş bir varsıl tutumdur.

Soylu olan ve servetini değişen ekonomik düzende yavaş yavaş kaybeden aristokrat sınıfı ise alışmış olduğu lüks hayatı ancak küçümsediği bu kesimle sürdürebilmektedir. Yeni çıkar ilişkileri toplumu yönetmekte, zenginleşen kesim yıllarca özlemini duyduğu aristokratlara yakınlaşma istemini sürdürürken, fakirleşen aristokratlar ise bundan fayda ummaktadır. Rönesanstan itibaren toplumlar kiliseden ve kraldan daha büyük bir güç ve irade keşfederler. Bu da paradır. Paranın bir güç olmaya başlamasıyla yaratılacak iktidar alanı ancak gücün gösterilmesi, kullanılması ya da hissetilmesiyle mümkün olabileceğinden, mimari bir güç gösterme aracı olarak belirir. Ekonomik iradenin iktidarının mimariyi kullanması kaçınılmazdır.

Çağımızda Medicilerin rolünü üstlenmiş pek çok aile vardır. Bu aileler mal varlıklarını genellikle kendi isimlerini taşıyan kuruluşlarla sağlamışlardır. Çağımızın farkı ailelerin soylu olmalarının gerkmemesi. Kapitalist düzenin fırsat eşitliği herhangi birinin bu

iktidarın sahibi olmasına izin verir. Kapitalizmin anavatanı olmasa da, en iyi yerleştiği ABD 'de ailelerin iktidarına rastlamaktayız. Aileler ise para ve varlıklarını mimari ile farklı, biçimlerde gösterir. New York'un ortasında gösterişli bir granit kütle diken Trump servetini emlak spekülâtörlüğünden kazanmıştır. Aslen göçmen olan Donald Trump kendi çabası ve başarısıyla, dünyanın en zengin insanlarından biri olarak ismini ve başarısını anıtlıştırmıştır. ABD'den bir başka örnekte Getty ailesi gösterilebilir. Daha entellektüel ve seçkin çevrelere gösterilmek istenen iktidar, ailenin kurarak finanse ettiği vakıfla sağlanır. Çağdaş sanat ve bilimlere hizmet eden bu vakıf aileden aldığı parayı kendi imkanları ile kullanarak en seçkin çağdaş sanat koleksiyonlarından birini oluşturmuştur. Ailenin, son olarak Los angeles'da yaptırdığı, mimar Richard Meier tarafından tasarlanan, dev kompleks ismini tüm sanat ve mimarlık dünyasına duyurmuştur. New York cemiyet hayatını takip etmeyen pekçok sanatsever dünya vatandaşı için Getty ismi bilinçli olmasa bile artık saygı uyandırmaktadır.



Resim 3.53. Getty Center

Mimar: Richard Meier

Ülkemizde ise ekonomik iradenin en kuvvetli belirdiği iki aile ilginç bir örnek oluşturmaktadırlar. Cumhuriyetin ilk yıllarında ticaret hayatına girerek , büyüyen ve kurumsallaşan Koç ailesi müessesesi ilerleyen yıllarla hem ticari, hem kurumsal hem aile

yapısında köklü reformlar yapmış bir entelijensya oluşturmayı kısa sürede başarmıştır. Anadolu tüccarlığından köklü bir kurum aristokrasisine geçmesi ve gücünün eziciliğinin ifadesi yarattığı durumla benzerdir. Ortalıkta ve büyük olmaksızın en iyi ve ayrıcalıklı konumda olarak konumunu ve iktidarını hissettirir.



Resim 3.37 Guggenheim Museum

Mimar: Frank Gehry

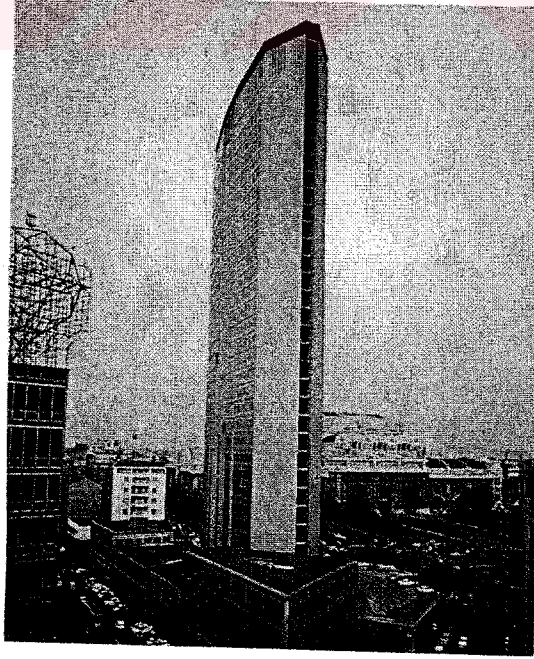
Istanbul boğazına en hakim noktalardan birine konumlanmış binalar gurubu kurduğu ölçek ilişkileri ile ezici gözükmemekle beraber yarattığı seçkinlikle kurumun profiline uygun bir propaganda oluşturmaktadır. İkinci kuşak patron Rahmi Koç'un bir müze kurması yalnızca teknoloji merakından olmasa gerek.

Bir diğer örnek olarak şüphesiz Sabancı ailesi verilebilir. Koç ailesine oranla mal varlığı edinimleri daha yakın kuşaklarda olan bu aile ve kurduğu müessesesinin altyapısını hemen hissettirmektedir. Kurumun gücünü kentin ortasında yaptıkları iki kule ile ifade etme arayışı elbette bir evvelki örneğe göre daha basit ve sığ bir iletişim aracı

oluşturmaktadır.1990'lı yılların sonunda dünyanın yetmiş yıl evvel izlediği yapı üretim yöntemi ve mimari üslubu kullanmaları şüphesiz eleştiriye hakettir.

Dünya pazarının İspanyol ve Portekizli gemicilerin elinden çıkıp serbestleşmesi, iletişim ve ulaşımın kolaylaşması uluslararası platformda pek çok değişiklik yapmıştır. Hukuk bu bağlamda resmiyet kazandırıcı bir mekanizma olarak ekonomik ilişkileri denetler, ticareti olası kılar. Ticaretin çok ulusluluğu bu ticareti dünya çapında örgütleyen dev kurumları doğurmuştur. Kurumlar kimliklerini bazen ilk kuruldukları dönemden ve onları kuran kişiden yardım alarak oluştururlarken pek çoğu ise ardarda gelen kurum evlilikleri ile bu kimliği zaman içinde ortaya çıkartırlar.

Bitirmekte olduğumuz yüzyılın başından itibaren de serbest piyasa düzeninin hakim olduğu gelişmiş iktisadi olanaklara sahip toplumlarda, mimari, iktisadi gücün göstergesi olarak kullanılmaktadır. Ticari dünyada kurumsallaşmanın önem kazanmasıyla özel şirket oluşumlarının güç gösteri mecralarından biri de mimari özellikleriyle öne çıkan görkemli binalardır. New York'daki Lever House ya da Chrysler Building, bu metropolün simge yapıları haline gelirken, kurumsal kimlik-mimari ilişkisinde de çift yönlü işlev görmektedir.



Resim 3.55 Pirelli Center

Mimar: Ponti, Nervi

Kurumların güç kazanmaları bu gücü gösterme ve bundan kazanç sağlama ihtiyacına dönüşünce yükselmek ve ihtişamlı olmak bir kurum için diğerlerinden farklılaşım öne geçmenin en kuvvetli silahı olarak belirince gökdelenler kaçınılmaz olarak ortaya çıkmıştır.



Resim 3.39. Chrysler building

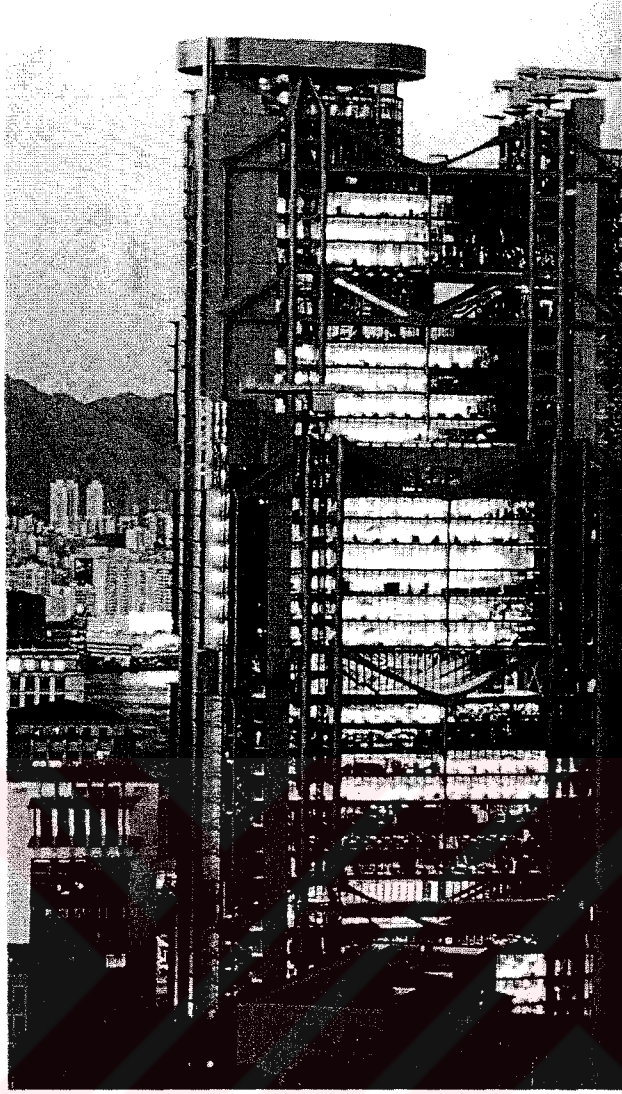
Mimar: Wiliam van Alen

Hollanda kökenli dünyanın en büyük köklü gıda pazarlama şirketi Lever'in A.B.D. pazarında varolmasıyla beraber ismini bir binayla pekiştirmiştir. İtalya'da Milano'da Nervi ve Ponti'nin yaptığı Pirelli binası da yıllar sonra sahip değiştirdikten ve farklı kurumlar

tarafından kullanıldıktan sonrada Pirelli adıyla anılmaktadır. Firmanın ekonomik gücü ve mimari ile oluşturduğu kimlik bir land mark yaratmıştır

20'li yıllardan başlayarak estetikte yeni bir çağır açan modernizmin mimari ayağı, büyük ölçüde iktisadi güç sahiplerinin varlıklarıyla övünme nesnelere ihtiyacı duymalarından beslenmiştir. Çağdaş mimarinin gelişiminde kapital sahibi girişimcilerin mimariyi kurumsallaşma aracı olarak görüp, mimari tasarımında serbest bırakmasının payı büyüktür. Çok uluslu şirketler demokratik ve profesyonel yapılanmaları ile bu gelişimi desteklemişlerdir.

Bunun yansıması yüzyılın son çeyreğinde uzakdoğu ülkelerinde da görünür. Özellikle Hong Kong, Bangkok, Kuala Lumpur, Singapur gibi Güneydoğu Asya metropollerinde iktisadi gelişimin göstergesi olarak, çağdaş mimarinin dev yapıları kullanılmıştır. En yüksek binanın kimde olduğu yarış ekonomik iktidar sahibi kurum dışında bulunduğu ülkeyi de ilgilendirmeye başlamıştır. Bunun sebebi bu ülkelerin vergi ve ekonomik yasal düzenlemelerinde uluslararası finans çevrelerine yarattıkları avantajları göstermektir. Ülkeler topraklarında bulunan şirketlerin iktidarını paylaşır. Bunun en güzel örneğini ise yine Hong Kong'da görmekteyiz. Adanın İngiliz yönetiminde olduğu dönemde ekonomik iradenin en güçlü kurumu olan bankalar tek tek uluslararası finans piyasalarında önemli bir nokta olacak olan bölgeye gelmişlerdir. Ticari hareketlilik ve bölgenin stratejik konumu kısa zaman içinde beklentileri doğrulamıştır. Güçlü banka Bank Of Hong Kong gücünü İngiliz Mimar Sir Norman Foster'la birleştirerek adaya, dünyanın en pahalı binası olarak geçecek yapıyı kazandırmıştır. Tüm uzakdoğunun en yüksek olmasa dahi en etkileyici ve ilginç mimari ürünü olan bu bina hizmete girdiği 1986 yılından sonra ada yönetiminin Çin'e geçmesi ekonomik güç dengelerinde değişiklikler yaratır. Bu güç paylaşımının mimaride yansıması çok kısa bir süre içinde gerçekleşir. 1988 yılında ünlü Çinli Amerikalı mimar I.M.Pei adaya yeni bir şaheser sunar; Bank of China. Ancak binada, ait olduğu banka da, yapan mimar da Çinlidir. Kapitalizmin iktidarı her konuda milliyet değiştirmiştir.

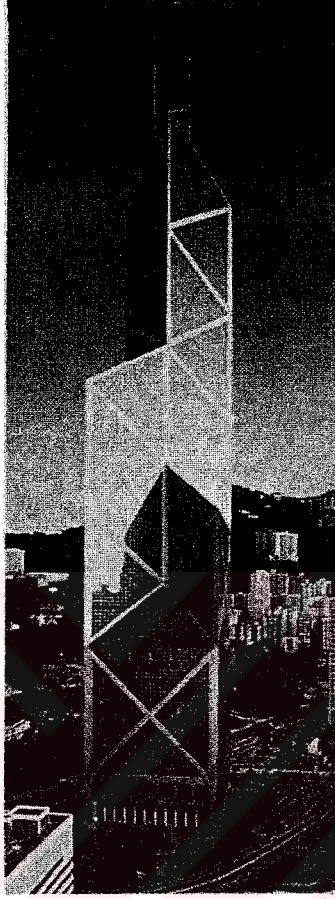


Resim 3.40. Bank of Hong Kong

Mimar: Sir Norman Forster

İktisadi güce sahip kamu kesiminin talebi olarak ortaya çıkan yapılarda ise bürokratik sistem kamu yöneticilerinin bina üzerinde sınırlı ve geçici hakları olmasını sağlar. Kamu binaları buna iyi bir örnek oluşturmaktadır. Tezde önceden sözü geçen demokratik iradenin mimariye yönelik etkilerinin dışında, devlet kurumlarının salt işveren olarak ele alınabileceği durumlar da vardır. Bürokrat bu durumda işveren olmasına rağmen, kişisel tercihleri ön plana geçememekte, mimar seçiminden proje seçimi ve inşa aşamasına kadar, bu yönde oluşturulmuş kurul, danışman ve teamüllerden onay almak zorunda kalmaktadır.

Bu durum mülkiyetle ilgili olup, hemen her ülkede ideolojik temeli olmasa da resmi binaların varolmasını yaratmıştır.



Resim 3.58. Bank of Chine

Mimar: I.M. Pei

3.5.SOYUT İKTİDAR

Günümüzde gerçek irade ya da güç nedir? Charles Jencks'in ünlü medya patronlarından birine bu soruyu sorunca şu yanıtı alır: (C. Jencks, 1992). "Güç, güç hakkında yazı yazanlardadır". Bu yanıt, siyasi irade ve yönetimin dahi iplerinin onlar hakkında yazı yazıp halkı bilinçlendiren ve yönlendirenlerde olduğunu, dolayısıyla medyanın günümüzde etkin ve manipülatif bir irade olduğu ifade etmektedir. 1989'da Doğu Avrupa'da totalitarizmin yıkılmasından, Prenses Diana'nın aşk skandallarını izleyen boşanmasına kadar bir çok siyasal ve sosyal olayda medyanın ciddi bir güç olduğu ve etkisinin yadsınamaz olduğu görüldü. Medya, toplumsal yaşamdaki soyut iktidar odaklarından biridir. Aslen tanımlanmış, belirlenmiş ve genel kabul görmüş bir işlevi, görevi yoktur ama haberleşmeyi sağlarken etkinliğiyle doğru orantılı bir güç odağı olarak, soyut iktidar kavramına güzel bir örnek oluşturmaktadır.

Gücü sınıflandırırken aynı ekonomi bilimindeki makro-mikro ekonomi ayrımı gibi, siyaset bilimi de makro güç (Devlet, politika, siyaset, büyük firmalar) ve mikro güç (Hayat tarzını, arkadaşlarını, sosyal yaşantısını üretimini ve tüketimini denetleyenler) ayrımı yapar. Bu ayrım, her iki iktidar tipinin de kaynaklarını kendiliğinden ortaya koyuyor. Her ikisinde de siyasal davranışın yani politikanın varlığıyla gücün sergilenebildiğini söyleyebiliriz.

Güç ve politika arasındaki ilişkide, Foucault'nun "Politika, başkalarının doğruları ile sürekli savaşımdır" sözü akla geliyor. Güçten bahsederken bunun gibi pek çok referans, yaklaşım ve örnek bulmak mümkün. Bunlar doğu ve batı kültürlerinden, geçmişten ve günümüzden seçilebilir. Romen diktatör Çavuşesku beş dakika içinde gücünü tamamen kaybetmiştir. "Güç televizyonun tütünün dışında büyür" diyen Polonyalı Sendika Lideri Lech Walesa'nın iktidarı yitirişinde ülkedeki medyanın etkisini atırmış olmasının rolü yadsınamaz. Gücün bir silahın namlusu dışında oluştuğunu anlatan Mao, Tibet'e karşı silah kullanmadan düşünce iktidarını (ideolojisini) kabul ettirememiş, Dalai Lama'nın kişiliğinden kaynaklanan bir soyut iktidarla çarpışmıştır. Tüm bu açıklamalar bizi soyut bir iktidar türünün varlığını ve bunun da mimari üzerinde etkisi olabileceğini düşündürmektedir.

"Soyut" olarak adlandırdığımız iktidar türünü kuramsal olarak ifade etmek için Russell'in geleneksel iktidar değerlendirmelerine başvuralım: "Dışardan yıkılmadığı sürece geleneksel iktidar her zaman belirli bir derece gelişme gösterinceye kadar süregitmiştir. Duyurduğu saygınlık ile güvenceyi kaybetmekten çekinmediği için ve sorumluluğu resmen üstlenmiş bulunmadığı için, kendi hakkındaki genel kanıya pek önem vermez. Tembellik, kafasızlık ya da kabalık ile insanları kuşku duyurmaya zorlar, gerektiğinde de kolayca vazgeçilebilir".

Toplum için söz konusu olan yeni bir öğreti eğer başkaldıranların yararınaysa, eskisi ile yer değiştirir. İnsanın toplumsallaşma evrimi bu aşamalarla gerçekleşmiştir. Kimi zaman, Haiti'nin Fransa'da bağımsızlığını kazanması örneğinde görüldüğü gibi bir kargaşa başgösterir ve başkaldırı öncesi uzun bir süre başarısız yönetim süregider. Çoğu zaman başkaldıranlar eski iktidarın bir kısmını ya da tamamını ellerine geçirmiştir. Yüzyıllar önce Augustus da senatonun geleneksel saygınlığını kendinde bu şekilde toplamıştır. Protestanlar İncil'in saygınlığını korurken Katolik Kilisesi'ninkini yadsımışlardır. İngiltere Parlamentosu, monarşinin saygınlığına dokunmadan yavaş yavaş iktidarı ele geçirmiştir. Bu tarihsel olaylarda da farklı soyut iktidar etkileri saptanır.

Bertrand Russel, geleneksel iktidarı tutan inanç ve düzenekler kaybolmaya yüz tuttuğunda ortaya yeni bir inanca dayanan bir iktidarın ya da çıplak, yani halkın isteklice benimsemediği bir iktidarın çıktığını öne sürer. Kasabın koyun üzerindeki iktidarını örnek verirken, savaşı yitirmiş bir ülke üzerindeki istilacı ordununkini ve gizli casuslar üzerindeki polis iktidarının da böyle iktidarlara olduğunu söyler. (Russel 1980)

Soyut iktidarın geleneklerle de ilişkisi vardır. Katoliklerin üzerinde kilisesinin iktidarı gelenekseldir ve soyut iktidara örnektir. Birbirini suçlamış karşıt dinsel görüşler üzerindeki iktidar da, hem sadık yurttaşların hem başkaldıran karşıtların üzerindeki devlet iktidarı da bu sınıfa girer. Soyut iktidar dönemleri genellikle kısa sürelidir. Amacına ulaştığında ya bir davranış biçimi olarak kanıksanıp varlığı hissedilmeksizin etkisini sorgulanmadan sürdürürler ya da tamamen yokolurlar.

Russell bu tür iktidarların sonlarının üç şekilde olduğunu söyler.

1. Yabancı askeri ya da kültürel istilalar ile.
2. Hemen gelenekselleşen, kararlı bir iktidarın kurulması ile
3. Yeni bir dinin doğuşu ile.

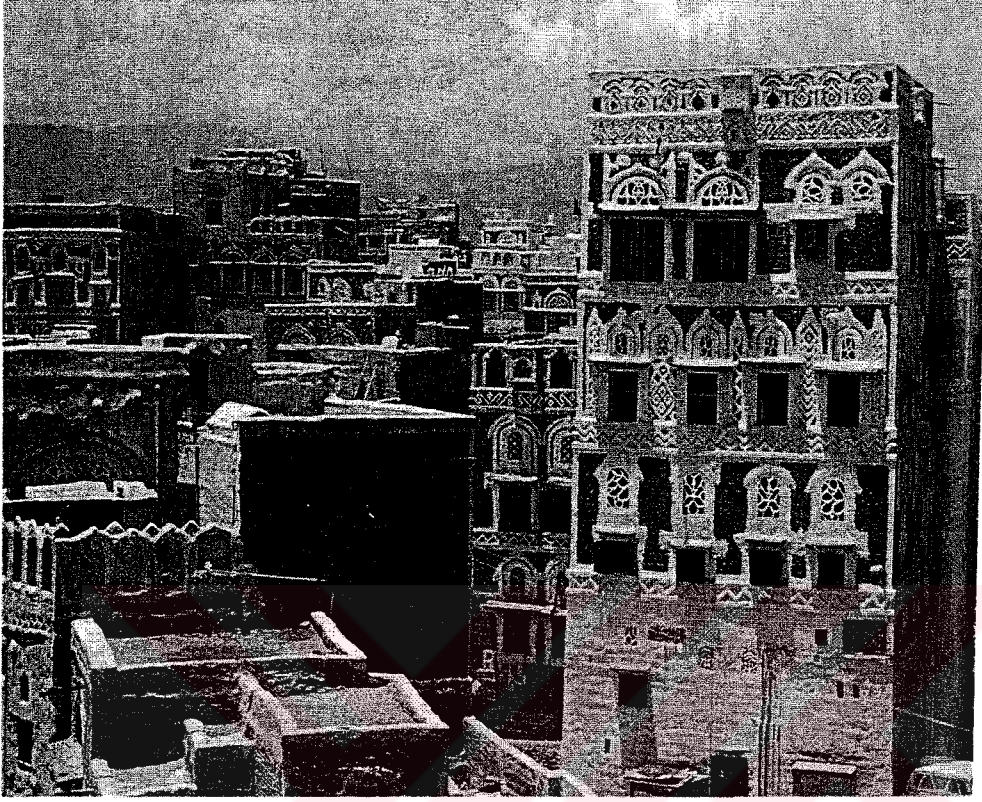
(Burada din sözcüğü en geniş kapsamı ile kullanılmıştır. Bunun en belirgin örnekleri de, Hz. Muhammed'in birbirleriyle savaşan Arap kabilelerini birleştirmesi ve 1. Dünya Savaşı sonrası uluslararası ilişkilerdeki sözü edilen şu varsayımdır: İhtilal Rusya'sının soyut iktidar döneminde batı komşularına dağıtabileceği gıda fazlası olsaydı, komünizm bütün Avrupa'da benimsenenecekti.)

Halk iktidara yalnızca iktidar olduğu için saygı duyuyorsa, bunu da soyut iktidar olarak adlandırabiliriz. Russell, soyut iktidarı ayırdetmek için başka hiçbir neden gerekmediğine inanıyor. Böylece, geleneksel olan bir iktidar şekli, gelenek reddedilmeye başlanır başlamaz çıplaklaşıp soyut hale geliyor. O halde, özgür düşünce ve etkin eleştiri dönemleri, soyut iktidar dönemleri olmaya eğilimlidir. Bu tür iktidarı Eflatun, Devlet adlı kitabında Sokrates'in töresel bir adalet tanımı bulma çabasından sıkılan Thrasymachus'un ağzından belirtir: "Benim kuramımda adalet, basit olarak güçlü olanın çıkarıdır" (Eflatun, 1980).

Rousseau'nun Toplumsal Sözleşmesi'ne göre ise, herhangi bir kör inanç temeline dayanan yönetim biçimine insanları inandırmak çok güçtür. Kör inancın birden ortadan kaldırılması her ne kadar güç ise de özgür düşüncenin var olduğu düzenli toplumlarda bu sorunun çözümlenebilmesi gerekir. (Rousseau,)

Var olan düzenin üzerinde temellendiği düşünceler ve bilinçli alışkanlıklar kuşku doğurabilir ve o zaman toplum düzeni sadece çıplak güçle sağlanır. Bunun yanısıra, eğer bilinçli alışkanlıklar gerektiren yeni bir düşünce yaygınlık kazanırsa; güvensizlik duyulan eski yönetimin yerine yeni düşüncelerle uyum içinde olan yeni bir yönetimi geçirecek kadar güçlenebilir. Söz konusu yeni devrimin gücünde hem geleneksel hem de çıplak iktidardan ayrılan nitelikler bulunmaktadır. Başarı kazanan devrimin yeni sistemi de bir süre sonra gelenekselleşecek ve tez-antitez-sentez ilişkisi sürecektir. Fakat unutmamak

gereken nokta, zorlu ve uzun bir devrim savaşının çoğunlukla içeriğini yitirerek çıplak erk savaşımına dönüştüğüdür.



Resim 3.42 Kuzey Yemen'de Geleneksel konut yerleşimi

Bütün erk biçimlerinin düşünce temelinden kaynaklandığını ve düşünce gücünün değişmez olduğunu kolayca söyleyebiliriz. Yolunda dövüştüğü davanın haklılığına inanmayan askerler, kumandanlarından kendilerini zafere ulaştıracak yetinin varlığına güvenmeyen ücretli askerler; kısacası ordular artık işlevsiz kalsa da varlıklarını sürdürmekte, güç fazlasından yapay hareketlere yönelmektedir. Çoğunluk saygı duymadıkça yasa iktidarsız olacağından saygı kaynaklı oluşturdukları soyut iktidarı yitirmemeye çalışırlar.

Ekonomi kurumlarının da temeli yasaya gösterilen saygıdır. Örneğin sıradan yurttaşlar dolandırıcılığı hoş karşılasaydı bankacılık sisteminin oluşması mümkün olamazdı. Çoğunluğun sosyalist düşünce tarafında olduğu bir ülkede kapitalizm işlemez. Bu temel üzerine toplumu ilgilendiren tüm sorunlarda soyut iktidar etkisinin kesin olduğu söylenebilir. Fakat bu durumda da iktidar alanını etkileyen olguları gözardı etmemek

gerekir. Ataerkil düzende evde babanın iktidarı mutlakdır. Ancak ekonomik gücünü veya düşünsel saygınlığını yitirirse ev halkı üzerinde bir güç kaybına uğrayacaktır ki, bu durumda evin reisliği geleneksel bir alışkanlıkla sürer. Bu irade çıplaktır ve ekonomik gücü eline alabilen çocuklardan biri tarafından kolayca ele geçirilebilir.

Konunun mimariyle ilişkili olarak bize sunduğu örneklerden biri Yemen'de beşyüz yıllık bir geleneğin devamı olarak inşa edilen evlerdir. Soyut iktidarın mimariye etkisi, Sanaa'da herhangi bir imar kuralı ya da koruma kurulu sınırlaması olmaksızın toplum, aynı gelenekle inşaa edilen bu yapılardan daha farklısını istememekte ya da onu gerektiren şartlar oluşmamaktadır. Yemen'deki geleneksel mimarinin sanki "Bina böyle olur, başka türlü olamaz" diyen ve kabul ettiren bir iktidarı vardır. Ülke, dışa kapalı olarak dinsel baskı altında yönetilmektedir. Bu soyut iktidarın yıkılması durumunda da mimariye etkisi olabileceğini bir varsayım ile örnekleme çalışalım:

Bir gün Türkiye'de radikal dinci bir parti iktidara gelir. Aynı dönemde Yemen'de de ılımlı bir dinci iktidar başa gelir ve Türkiye kanalıyla dışa açılmayı benimser. Karşılıklı işbirliği çerçevesinde Türk mimarlık ve mühendislik firmaları Yemen'e girerler ve mimari doku değişir.

Soyut iktidarın mimariye etkisini bölüm başında değindiğimiz medyanın gücüyle de örnekleme mümkün. İstanbul'da Park Otelin yapılması daha sonrada medya ile oluşturulan kamuoyu etkisi ile binanın yapımının durdurulmasını yakından hatırlıyoruz. Suçsuz ancak masum olmayan bu bina elbette ki hukuki verilere dayanarak yapılmaya başlanmıştı. Bir grup mimarlık öğrencisi ve Ayaspaşa mahallesi sakinlerinin reaksiyonunu medya duyarlıca ele almış ve ardarda yaptığı yayınlarla konuyu gündemde tutmayı başarmıştı. İzinlerin ve ruhsat sürecinin hikayesini de araştıran medya siyasiler üzerinde baskı oluşturabilmişti. Burada iktidar sahibi irade elbette ki halkı ancak araç olan medyanın gücü kentin kilit noktalarından birinin betonlaşmasını geç de olsa durdurabilmişti.

Gelenek gibi alışkanlıkların yada her zaman görülen ve yapılanın dışına çıkmanın getirdiği ürkekliğinde soyut bir güç olarak insanlara etki ettiğini söylemek mümkün. Uzun yıllar

kubbe ve tonoz mimarisinin şaheserlerini yapan Osmanlı imparatorluğu, Endüstri devrimini savaşlar ve politik hareketlilik sebebiyle tam yaşayamamıştı. Endüstriler değişmekte dünya yepyeni fikirlerle hareketlilik yaşamakta idi. Her ne kadar Cumhuriyet dönemi mimarisi modern bir üslup tercih edilerek yapılmışsa da yeni dini yapıların ihtiyacı, biraz da politik malzeme olarak kullanılmalarından, çok partili demokrasiye geçişe rastlar. Köyden kente göçün başlaması ve kentlerin göç edenleri entegre edemez hala gelmesi ise varoşları oluşturur. Her köyün camisi olması geleneği, çarpık yerleşilmiş şehirde yansımaları farklı bulur. Her mahallenin büyük ve o mahalleyi güçlendirecek camisi olmalıdır. Bu ortaçağ düşüncesinin mimari uzanımında, kubbesiz cami olmaz, şeklinde olur. Ülkemizde cami yaptıran kesimin halen çağdaş mimari ile bir cami yaptırmamasının sebebi düşünceler üzerinde kurulmuş bu soyut iktidardır. Ankara gibi bir başkent, Kocatepe'ye yaklaşan caminin temellerinin dinamitlenmesine seyirci kalırken Pakistan'da modern bir cami yapılabilmesinin sebebi zihinler üzerinde geçmişin kurduğu soyut iktidardır.



3-6-İDEOLOJİNİN İKTİDARI

İdeolojinin tanımı için farklı kaynaklar, farklı açıklamalar yapmakta ve kavramın içeriğini yorumlamaktadır. Meydan Larousse'a göre ideoloji, insanların içinde yaşadıkları dünya ve bu dünyada sürdürdükleri işlerin doğayla toplumla ve diğer insanlarla ilişkilerini ele alış şekli olarak değerlendirilmiştir. Adorno'ya göre ideoloji, bir değerler, görüşler bütünü olarak insanı ve toplumu anlama biçimidir. (Aydınlı, 1996).

Ateşin ise, iktidarından bahsedebileceğimiz ideolojiyi, kişinin kabul veya red edeceği bir felsefe olmaktan çok, insanın toplum içindeki rolünü ve çevresiyle ilişkilerini toplumun yapısına uyduracak biçimde sosyal bir işlev olarak nitelendirmektedir. (Ateşin 1996)

İdeoloji, sözcük olarak doğrudan siyasal bir düşünce sistemini ifade eder gibi gözükmemektedir. Burada biraz daha geniş anlamıyla ele alabiliriz. İdeoloji, özünde düşünsel bir birikimin olduğu düşünce sistemi olduğuna göre, salt siyasal anlamda ele alınması gerekmeyen bir alan olarak karşımıza çıkıyor. Bu anlamda, sanata dair ideolojilerden de bahsetmek mümkün. Popüler deyişle "izm"ler olarak adlandırılan akım, tavır ya da stillerin aslında bir fikir birikiminden oluştuğunu kabul edersek, düşünsel kökeni olan sanat akımlarını da mimariyi etkileyen bir iktidar biçimi olarak ele alabiliriz.

Bunun sonucu olarak mimar, kendini yeni bir akımın kapsamında değerlendirdiği sürece, bu düşünce iktidarının kuramı doğrultusunda hareket edecek veya yeni kuralların oluşumuna katkıda bulunacak ya da varolan kurallar çerçevesinde hareket edecektir.

Siyasal anlamda ideolojinin mimariye etkisi ise bir başka başlık altında daha incelenebilir. Bir siyasal ideolojinin etkinliği bir ülkenin anayasasıyla belirlenen resmi ideoloji haline geldiğinde, bunun aynası olarak yine mimarinin kullanıldığı görülmüştür.

Pek çok mimar gücü bir ideolojiye bağlı olarak arzu etmişlerdir. Tüm mimarların hayal ettiği ve sahip olmayı arzuladığı kariyerin, tasarımı ya da binasının, müşterinin pratik ihtiyaçlarını sağlamış olmanın getirdiği memnuniyetin yanı sıra, felsefi ve entellektüel açıdan bir söz söylemiş olmaktır. Bu şekilde mimar, binasının, mimarlık tarihinde yer

alabileceği gibi ileriki yıllarda da takdir hatta belki taklit edilmesinin umudunu taşımaktadır.

Mimarın entellektüel bir fikir hareketinin parçası olmak konusundaki arzusu iki şekilde sınıflandırılabilir.,

- 1- Mimarın kendi fikri ve ideolojisiyle bir düşünce alanı yaratması ve eserlerini kurduğu fikir sistematığı içinde biçimlemesi.
- 2- Başkaları tarafından kurulmuş bir sistematığı sanatçı reaksiyonuyla değerlendirip eserlerine yansıtması.

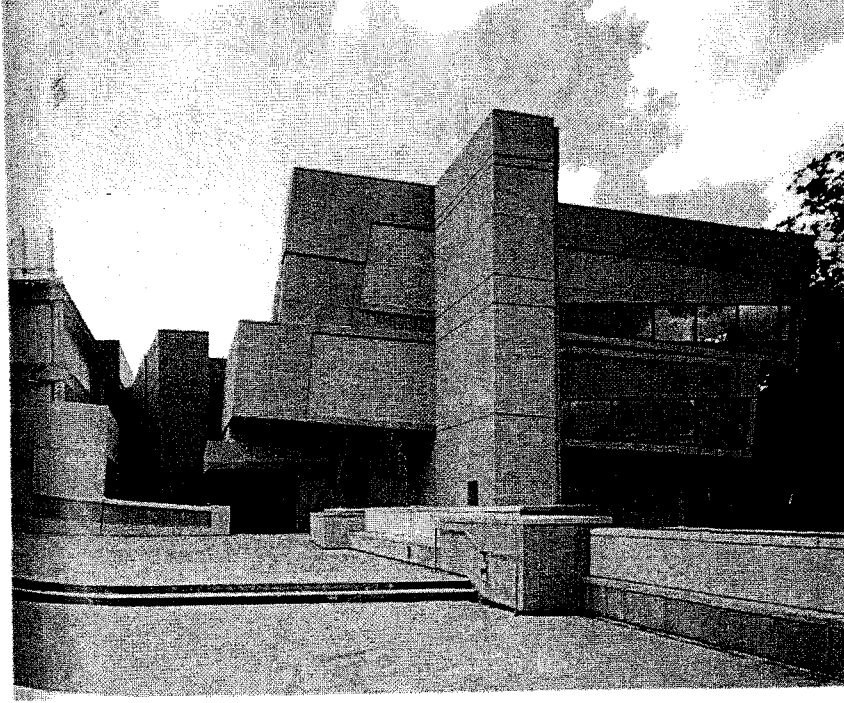
Elbetteki mimarın aynı zamanda fikir adamı ya da düşünür olması ve yarattığı fikrin oluşturduğu iktidardan yararlanması mümkündür. Bilinen akımların çoğu buna örnektir. Mimar ya da sanatçı yeni bir fikir doğurmasa da bulunduğu ortamın sosyal koşullarını analiz etmekte ve bunu sağlam entellektüel temellerde değerlendirip bir manifesto ortaya çıkartabilmektedir. Modernizmin Avrupa'da sistemleştirilmesi Bauhaus ile olmuştur. Venturi ve Jenks olmasa Postmodernizm acaba popüler lisana bu kadar rahat adapte olabilecek miydi? Günümüzde uluslararası yayınlarda sürekli takip ettiğimiz Frederic Jameson, Kenneth Frampton gibi mimarlık kuramcıları, toplantılara felsefecilerle gelen markalaşmış mimarlar anlatılanların örnekleridir.

Sanatçı ve mimarların yalnızca bir iş yapmak değil entellektüel eser verme kaygısı ile yaptıklarını kültürel problemlerini çözmüş ülkelerde görmekteyiz. Türkiye örneğine kısa bir bakış atınca bu eğilimde mimari siparişlere rastlamanın olası olmadığı gibi mimarların salt kendini tatmin için yaptığı çalışmaların da fazla bir örnek teşkil etmediğini görmekteyiz. Çağdaş mimari eğilimlerin ve ideolojilerinde etkisiyle strüktürel ve konstrüktif zorlamaların dayatılması kültür gibi teknoloji ve örgütlü inşaat sistemini oturtamamış ülkelerde fiyasko ile sonuçlanmaktadır. Konvansyonel inşaatın düzgün ve hakkıyla yapılamadığı ülkelerde ki Türkiye buna bir örnektir, entellektüel olma kaygısı ve yabancı mimarların etkisiyle mimari zorlamalara girmek benim kanımca yine kültür altyapısı problemlerinden kaynaklanır. Aydın, Nietzsche 'den bir alıntı yaparak Türkiye'deki ideoloji ve kültür ortamını sorgular. Nietzsche'ye göre ancak kendi sorunları üzerinde

düşünmeye başlayan ve bu sorunlara ilişkin bir bilinç sahibi olan toplumlar felsefe yapabilirler. Çünkü felsefe kültür sorunlarını çözmüş toplumların işidir. Dolayısıyla mimari sorunlar üzerine derin düşünen , mimarlığı salt bir konstrüksiyon olarak görmeyen, sezgisel olarak sahip olduğu bilgi birikimini mantık süzgeçinden geçirebilen, mimarlar ancak ideoloji sahibi olabilir .Aydınlı, Türkiye'deki mimari ortamı, yukarıdaki saptamalarına ilaveten politik ve ekonomik çıkarlar adına ideolojiden yoksun bir gerçeklik anlayışının imgesi durumunda olarak nitelendirir. (Aydınlı 1996)

Zaman zamanda sanatçı davranışının üzerine fikir yürütüldüğü gözlemlenir. Tasarımlarını belirli bir çizgi ve tutarlılıkla yapan sanatçı elbetteki bulunduğu ortam, zaman, düşünce hareketleriyle birarada yaşamakta ve etkilenmektedir. Bilinçaltındaki bu etki esere taşınınca, kuramcı eseri oluşturan bileşenleri sanatçının farkında olmadığı biçimde açıklar. Sanatçı içinden geldiği gibi veya bildiği gibi yapar. Kuramcı ise sanatçının dahi farkında olmadığı düşünce iradesini ortaya çıkarır. Sanatçının, mimarın kabullenemediği ve kuramcıyla sürekli ters düştüğü nokta budur. Mimar etki altında kalmak istemez. Bilinçli veya bilinçsiz. Bu etki ortaya çıkarılınca da, mimarın yapabileceği iki şey kalır.İradeyi sahiplenmek ya da reddetmek

Oysa tarih boyunca görmüş olduğumuz örnekler, kuramların dayatması ile yapılan tasarımların meslek rasyonelliğinden uzaklaştıkları zaman genelleşemediklerini ve yaygınlaşamadıklarını gösterir. Dolayısıyla bir düşünce ideolojisinin iktidarında mimarlıktan bahsedebiliriz. Ancak üslup yalnızca bu ideolojinin kabullenip genelleşmesi ile olabilir. Yani fikir ve davranış biçimi kabul görmezse üslup oluşamaz. Derrida'nın dekonstrüksiyon teorisi mimar Eisenmann'ın sahiplenmesiyle kitaplarda sözcük olmaktan çıkmış ve anıtlamıştır. Bu anıtlama fikrin gücünün gösterisi dışında birşey değildir. Tavrı da aynıdır. Filozof yarattığı kuramı kalıcılığa, gösteriye, daha büyük kitlelere ancak bir araçla taşımaktadır. Bu da mimariden başka bir şey değildir. Dekonstrüksiyonun ideoloji yada düşünce hareketi olmaktan üsluba dönüşmesi ise pek çok mimarın bu davranış ve öğreti ile eser vermesi ile mümkün olabilir. Rasyonel üretim ve çağımızın en önemli parametresi olan hız, benim kanımca bu davranışı üslup haline getirmeyecektir. Manifestosuz bir sanat hareketi nasıl akım olamıyorsa her manifestonun sanat ve mimarideki yansımaları üslup olamaz.

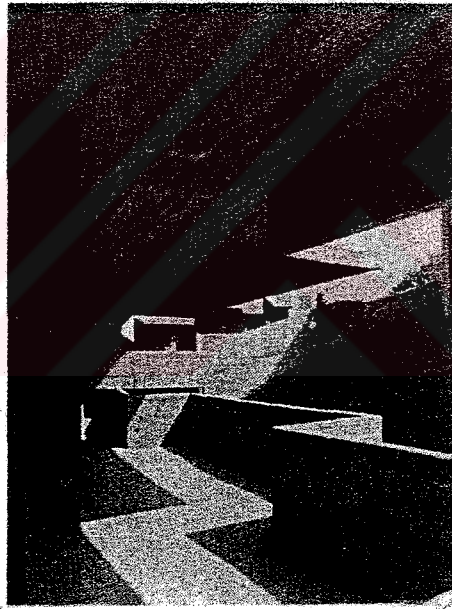
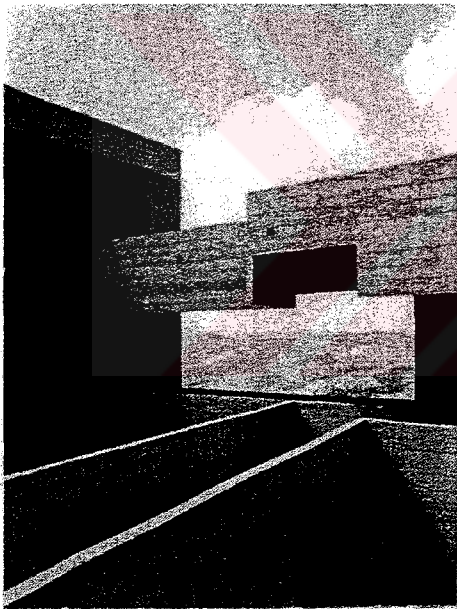
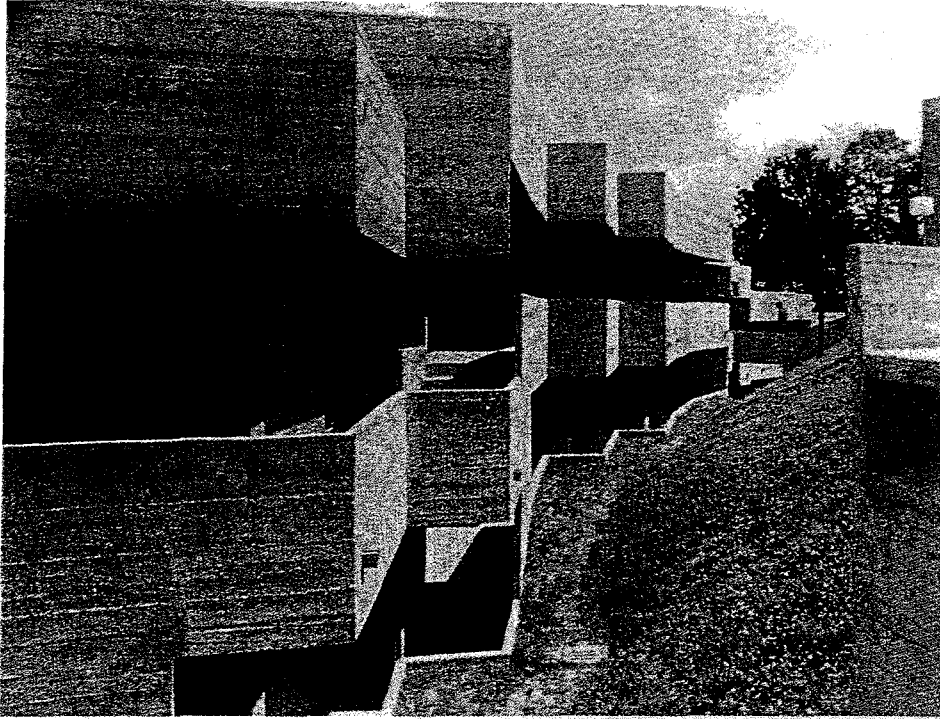


Resim 3.60 Cincinnati Üniversitesi

Mimar : Eisenmann

Bir fikri akımın dünya üzerinde geçerliliğini kaybettikten uzun zaman sonra dahi sanatın böyle bir kurama dayandırılabilceğini İtalya'da görmekteyiz. Sol hareketin canlandığı ikinci dünya savaşı sonrası onyılda mimarlık ilişkilerini Turan şöyle örnelemektedir.

1950'lerde mimarlık dünyası içinde sol eğilimlerin ağırlıklı bir yeri oldu. Bu dönem mimarlarından De Carlo da o yıllarda gündeme gelen "tescilli" komünistlerden biriydi. 60'ların kült kişiliklerinden biri olan mimar, toplumcu görüşlerinden ödün vermemekle kalmayıp, sıkça görülen aksine fosilleşmeden gelişmeyi başarmış ve brütalist tutumdan kopmamasına rağmen bağlamsalcı yaklaşımın öncülerinden biri olmuştur. De Carlo, Sovyet bloğunun aynı dönemde bir türlü sıyrılamadığı 20'lerdeki katı konstrüktivist akademik tavrın dışında da bir sol eğilimli mimari olabileceğini gösterdiği için önem kazanmaktadır. İtalya'da gerçekleştirdiği Collogio del urbino (kentsel merkez) brütalizmi dengeli kullanması, malzemenin kendini ifade etmesi ve irrasyonel çizgileri ile anlatılanlara örnek oluşturur. (Turan1997).



Resim 3.44. Cologio del urbino

Mimar: De Carlo

4. SONUÇ

4-1-MİMARIN İKTİDARDAN PAY ALMASI

Mimarlar siyasi güç ve ideolojinin aracı olarak bir ideolojiyi üç boyuta kaldırıp kazandıkları güçle diğer meslektaşları, üzerinde etki ve sosyal güç (dediğini yaptırabilme) ve liderlik vasfına kavuşabilmektedirler. Bu değişimin ne kadar yerinde olduğunu, fikirlerini ve tasarımını işverene anlatmakta zorlanan her mimar hissetmiştir.

Mimar işvereni ile mütemedi bir güç paylaşımı içindedir. Paylaşılan güç büyüdükçe mimarın sorumluluğu artmakta, artan sorumluluğunun getirdiği başarı ise mimarın güç ve irade paylaşımındaki hanesine artı olarak yazılmaktadır. Mimarın kazandığı her artı puan bir diğer işverenle gireceği serüvende onu bir adım öne atar.

Tıpta olduğu gibi bir konuda uzmanlaşmış bir meslek adamı genellikle kararları kendi verir ve mesleki bir platform olmadıkça söyledikleri tartışmaya açık değildir. Fikir ve teşhislerinin doğruluğu tartışılmaz. Her ne kadar yetenekli, tecrübeli, ehil bir mimar olursanız olun fikir belirttiğiniz konuda, herkesin söyleyecek bir sözü vardır. Bu sözleri en az dinleyebilmek ve kendi başına irade olmak içinse mimarın güce ve iktidar paylaşımına ihtiyacı vardır. Mimar paylaştığı iktidarın yani işverenin gücünü binasıyla ifade etmekte göstereceği başarıyla hizmet ettiği iktidara güç sağlar. Bunun mimara yeni taleplerle geri dönmesi kadar doğal bir şey olamayacağı için bundan sonraki görev ve sorumlulukları artar. Mimar bir reklam şirketinin piyasada satış payını arttırmaya çalıştığı kurumla girdiği ilişkinin bir benzerini yaşar. Mimarın güç kazanması ise onun özgürlüğü demektir. Meslek uygulamasının içinde olan her mimarın hayali özgürce tasarlamak ve inşa etmektir. Buda mimarın iktidarı ile mümkündür.

Sedad Hakkı Eldem'in burnundan kıl aldırmasıyla ilgili hikayelerle büyüyen her Akademi öğrencisi onun gücünün nereden geldiğini düşünür. Elbette ki Sedad Hakkı çevresinde yarattığı elitist tutumla kolay ulaşılamazlık ve üstünlük sağlamıştır. Bu özelliklerin üstün insan etkisi yarattığını söylemek yanlış olmaz. Batırbaygil, bu tavrı quasi- aristokrat bir tavır olarak tanımlar ve sanatçının kendine ödünsüz, ulaşılmaz bir konum geliştirerek yaratıcılığını savunma imkanı bulduğunu belirtir. (Batırbaygil 1996)

Bu durumda mimarın gücünün yeteneğinden değil paylaştığı iktidardan pay almasından geldiğini ancak mimarın farklı yöntemlerle de kendi iktidarını kuvvetlendirebildiğini görmekteyiz. Sanatçının yeteneği ancak alacağı paydaki oranı arttıracak bir ara unsurdur.

Yok olmuş Osmanlı Hanedanı'nın kalan tek üyesi Neslişah Sultan'ın Boğaziçi'ndeki yalısinın inşası sırasında olan olaylar ilginçtir. Sedad Hakkı'nın tasarımlarına sürekli karşılan ve değiştiren Neslişah Sultan uzun çabalardan sonra istediği tasarıma kavuşmuştur. Altıyüz yıllık bir gelenek ve yaşam tecrübesinin altyapısıyla, bir saray hanımefendisinin, ne istediğini bir mimardan daha iyi bilebileceği olabirlik içindedir. Tüm kaprislere boyun eğen S. Hakkı, İstanbul yüksek yaşantısı ve entelijensiyası içinde Neslişah Sultan'ın evini yapan mimar ünvanına erişir. Sedad Hakkı daha ileriki yıllarda Başbakanlık dahil pek çok binaya imza atmış, döneminin tüm ekonomik ve siyasal iradesi için yapı yapma fırsatı yakalamıştır. Koç Ailesi ile olan ilişkileri ve aile mimarı olmasından sonra ise anlatılanlar Sedad Bey'le ilgili mitleri doğrular niteliktedir.

Rahmi Koç, Ali Esad Göksel'le yaptığı bir söyleşide Sedad beyin evde eşyaların yerine bile karıştığını en ufak bir değişikliğe izin vermediğini anlatır ve Türk evi yapacağım diye kullanışsız bir ev yaptığınan bahseder. Daha önceleri paylaştığı iktidarların büyüklüğü ve mimarın bunu daha sonraki becerilerine aktarmaktaki başarısı onun özgür ve baskısız tasarım yapabilmesini ve bina üretebilmesini sağlamıştır. Deneysel tasarımların mimarideki öncü durum ve önemleri göz önüne alınırsa fütürist denebilecek yaklaşımların, ya mimarın iradesini tercih eden yada mimarla aynı dili konuşan işverenlerle mümkün olduğu gözükmetedir. Buna en iyi örnek Havel ve Gehry arasındaki ilişkidir.

Glasnost sonrası yeni Çek Cumhuriyetini simgeselleştirmek için çocukluğunun geçtiği mahallede bir bina yaptırtmak isteyen entellektüel Cumhurbaşkanı Havel yakın arkadaşı ve komşusu Sloven mimar Vlademir Milunic'le konu üzerinde çalışmaya başlar. Binanın simgesel değerinin dışında medyatik değeri düşünülünce Milunic, Havel'e ancak uluslararası platformda ün sahibi bir mimarın böylesine önemli bir projeye imza atabileceğini söylemesi işleri değiştirmiştir. İlk Çek Cumhurbaşkanı Massaryk'in yaptığı gibi* Sloven bir mimarla çalışacak olan Havel bundan sonra uluslararası üne sahip Frenk Gehry'yi tercih

* Massaryk Cumhurbaşkanlığını Plecnik ile yapmıştı

etmiştir. Mimarın sahip olduğu ün ve yarattığı sosyal güç onun tercih edilmesini sağlamış, bu kez yaptıran, mimarın gücünü paylaşma yoluna gitmiştir. Guggenheim vakfının Bilbao'da yaptırdığı müze ile Bask bölgesine önem kazandırması aynı mimarın kullanılmasıyla mümkün olmuştur. Mitterand ile Pei arasındaki ilişki buna benzerdir. Bütün bu örnekler gözönüne alınca mimarla iktidar arasında oluşan güç ilişkisinin sinüzoidal bir parabol oluşturduğunu söylemek mümkün. Mimar iktidar sahibi için çalışır ve güç kazanır. Gücü arttıkça iktidar sahibi onun yaratisının gücünü paylaşarak iktidarını sürdürmek ister.



Resim 3.45. Ginger and Fred

Mimar :Frenk Gehry

Bu örnekler bize tasarımcının yapmış olduğu eserlerde oluşturduğu dille markalaştığını gösterir. Özellikle endüstriyel ürünlerle başlayan bu kavram tasarım ürünlerinde de ortaya çıkar. Alessi'nin dünyaca ünlü mimarlara tasarlattığı basit ev objeleri yok satmakta, hem üretici firma hemde bu ürünleri tasarlayanların imzaları maddi manevi değerlerini arttırmaktadır. Mimarlara modaevleri gibi isim satar duruma gelince Starck'ın yaptığı gibi sergi evi binasından operaya, yelkenli tekneden limon sıkacağına kadar geniş ürün yelpazesi onu yaratan tasarımcının adı ile özdeşleşir.

Günümüzde teknoloji, yapım teknikleri gitgide karmaşıklaşmakta mimar yalnızca tasarımcı ve inşaatçı olmakla yetinememektedir. 20. Yüzyılda her konunun bir bileni, uzmanı oluşmuştur. Gitgide karmaşıklaşan mimari ürünler, içlerinde bulduracakları endüstriyel ürünlerin becerileri gözönünde buldurularak tasarlanmakta, işlev şemaları ve mekan programları bu veriler üzerinde durularak çözümlenmektedir. Bilgisayar donanımları, ekolojik tasarımlar, kompüter donanımlı mobilyalar teknolojinin gelişimine paralel olarak değişim içine girmektedirler. Mimar iktidarının sürdürülebilirlik için multi-disipliner yapıya kavuşmak zorunda kalmakta yada uzman gruplarla işbirliğine girmek zorunda kalmaktadır. Jean Nouvel'in "Institut du Monde Arabe" binası diaframlı cephe çözümü ile, Foster'in ekolojik banka binası ise giydirme cephe çözümlerindeki yeni teknoloji ile mimarlık tarihinde yer almıştır. Teknolojiyi kullanmak ve ondan en ileri seviyede yararlanmak mimarın tasarımını biçimlemesinde etkin olmaktadır. Mimar iktidar sahibi olarak teknolojiyi kullanır. Takım çalışması yapar. Teknoloji ise hergün değişmekte ve yeni şartlar ortaya çıkartmaktadır. Mimar bu yenilikleri "olmazsa olmaz" bir biçimde kullanma zorunluluğu duyar. Bu durumda iktidar mimarın elinden çıkar, teknolojiye yani rasyonel olana geçer.

4-2- SONSÖZ

Mimarinin evrimine genel bir bakış attığımızda şu ana evrelerden geçtiğini saptayabiliriz. Önce barınma salt korunma amaçlıdır ve hiç bir kişisellik gözetmez. Sonraları toplumsallık hakim olur. Her bireyin evi bir diğerinin yanına gelir ve kentler ortaya çıkar. Bir sonraki devrede ise bireysellik gelir. Yaşanan, çalışılan, zaman geçirilen mekan kişiliğin, bir göstergesi haline gelmiştir ve aynı amaca yönelik bir çok etkiden biridir artık.

Bu üç ana evrede mimari kendi evrimini gerçekleştirirken, bir yandan da toplumda muktedir olanla farklı bir ilişkiye girmiştir. insanoğlunun bin yıllardır süregelen mimari serüveninde, bunun bir çok örneği vardır. Nasıl ki birey, kendi kültürel ve ekonomik gücünü konutuyla dışa vurma çabası gösteriyorsa, iktidar odakları da güçlerini ve bu gücün kaynağı olarak gördükleri değerleri mimari aracılığıyla yansıtmak istemiş, mimariyi ideolojilerinin veya erklerinin istikrarını sağlayacak araçlardan biri olarak görmüşlerdir.

İktidarın toplumun beğenisini yönlendirmede kullandığı en etkin silahlardan biri de mimari olmuştur. İktidarın istediği gibi tasarlanan binalar, iktidarın gücünü yansıtan, deyim yerindeyse ondan pay alan kütlelerdir. Bu iktidar paylaşımından ötürü de 20. Yüzyıla kadar, toplumlar mimari dokularıyla birbirinden ayrılır halde kalmışlardır.

Mimarlık disiplininin, diğer sanatların aksine bağımsız olarak uygulanabilen bir yapıya sahip olmadığı ortadadır. Mimari ürün kalitesi her ne olursa olsun, yaptıran, tasarlayan, inşa edenden oluşan üçgenin farklı dağılımlardaki katılımıyla meydana gelir. Mimari bir ürünü değerlendirip eleştirirken her ne kadar bu üçgeni tasarlayan ve inşa eden kısımları meslekten olanların daha fazla ilgisini çekmekte ise de aslında doğru eleştirel değerlendirilmelerin yapılması için yaptıran faktörü unutulmamalıdır. Aslında her projenin bir hikayesi vardır.

Bu bağlamda yaptıran eşittir yapan denkleminin dengesini ve etkisini ortaya çıkan mimari ürünlerde görmekteyiz. Mimar ressam Erol Akyavaş, "Başkasının aletiyle gerdeğe girdiğin tek sanat mimarlık" derken (E. Batur 1986), Mimar Nevzat Sayın bu ilişki için "Her

köşesinin mükemmel olması gerektiği şeytan üçgeni" benzetmesini yapmaktadır (N.Sayın. 1996).

İşverenin mimari ürüne etkisini irdelerken çağlar boyu pahalı oyuncaklarla oynanan bir oyun olan mimarlığın en büyük miktardaki oyuncularının siyasi irade sahipleri olduğu görülür. Bu iradeye sahip olanlar, bu hükümdarlar, askerler, dini liderler, diktatörler, cumhurbaşkanları, federal kurumlar, bürokratlar mimari ile ister istemez uğraşmışlar ve işveren konumuna gelmişlerdir. Geldikleri bu noktada, buldukları devir, sahip oldukları güç, almış oldukları eğitim ve dünya görüşü, bağlı oldukları ideoloji ile farklılaşan davranışları ve mimariye olan etkileri tam anlamıyla analiz edilemese de bir çok örnek bu ilişkiyi gösterme yeterliliğine sahiptir.

Bir propaganda mecrası olarak ortaya çıkması için maddi manevi bir güce ihtiyacı olan mimari tasarım, bu anlamda ortaya koyduğu örneklerle işveren-ürün ilişkisinde ilginç özelliklere sahiptir. Mimarının ve siyasi gücün ortaya çıktığı ilk çağlara kadar uzanan bu ilişki, birbirlerini etkileme biçimleri açısından incelendiğinde, siyasi egemenliği elinde bulunduranların mimarlık konularında ana karar verici konumunda olduklarını ortaya koyar.

Mimar tasarladığı bina üzerinde hak iddia ederken, maddi bir varlık haline gelmiş olan tasarım ürününün iyeliği tamamıyla yaptırana aittir.

Yaptıran ise ürün üzerinde güç ve iktidar sahibi olan olarak ifade edilebilir. Bu gücün sahibinin bir ev kadını veya küçük bir işletme olması mümkündür. Ancak her ne olursa olsun bir kişi ya da kişiler grubu değilse, bir kurum, dolayısıyla kurumun idarecileri karar verme yetkisine sahiptirler. Bu durumda karar veren, kararının uygulandığı mekanizma olan mimariyi de, Tanrısallaştırmaktadır. Mimarlık tarihi boyunca ilk çağlardaki barınma amaçlı ilkel yapılar sonrasında mimari ürünün anlam taşımaya başlamasıyla beraber yukarıdaki ilişki farklı süreç, tavır, etki, yarar ya da zararlar hep varolmuştur.

Philippe Johnson, inşa edilmiş çevrenin idaresinde, mimari gücün bu yüzyılda çoğunluk için olduğunu göstermeye devam etmiştir. Johnson, Foucault'nun bırakın halkı, gücü

konsantre zannetsin sözüne ithafen gücün düşündüğümüzden daha dağınık olduğunu söylemesi bir trik, oyun olarak nitelendirilebilir (Jenks 1992).

Gücün binalarla çok açık ve özel bir paylaşımı vardır. Thomas Markus, konser salonları, mahkeme binaları örneğini verirken binalarda gücün fonksiyonlara bağımlı ifade edildiğini söylemektedir. Güç ise spesifik olarak kültürel ve tarihi şartlarla ilgilidir. Açık olarak denetimin en sert formunun negatif güç olduğu ortadadır. Bazı binaların formlarının da, binanın amacına uygun olarak kullanıldığı da görülmektedir. Pozitif ve negatif güçlerin mimariye etkilerinde en yaratıcı mimarların içinde bulunduğumuz yüzyılda çıktığını görerek, serbest ve pozitif ideolojilerin yararını hissedebiliriz. Demokrasinin baskısız ifade şansının, desantralizasyonun çağı pozitif gücü kullanmıştır. St. Elia, Le Corbusier, M. Van der Rohe'den başlayarak , Eisenman, Izosaki, Koolhaas gibi isimlerle uzatabileceğimiz liste, çağımızın serbest düşüncesi ile hareket eden ve eser veren mimarlardır.

Pozitif gücün negatife karşı çok daha verimli olduğunu ve uzun vadede negatif gücün bunun bedelini ödediğini görüyoruz. Yakın geçmiş, politikalarda yaratıcı düşünce sahibi ve dünyaca değer verilen Pasternak, Sakharov, Soljenitzin gibi bilim adamları ve yazarların totaliter iktidarlarca engellenmesinin örnekleriyle doludur. Melnikov ,El Lissitsky gibi mimarların ve pek çok avant-garde sanatçının hayatlarının en verimli zamanları dilediklerince yaratamadan geçirmeleri ve kaybolmalarını buldukları iktidar ortamlarının negatif gücüne bağlamak mümkün.

Oysa 20. Yüzyıl, bireyin kendine ait bir iktidarı olduğunun farkına vardığı dönemdir. Önce binalar bireyselleşir. Mimar, muktedir olanların değil kendinin istediği binaları yapar. Onu kendi istediği gibi tuval dolduran ressam, kalıpları kıran şairler ve kollektif olan herşeye isyan eden düşünürler izler. İnsanoğlu bir süre onlara bakıp modern deyip geçer ama giderek iktidarla onlar arasında kalmakta olduğunu da hisseder.

Birey artık salt varoluş gereklerinden, barınmayı sanat kılmaya kadar uzanan çizgi üzerinde kendine, kendince bir yer benimsemekte, diretilene karşı koydukça kendi olmaktadır. Dolayısıyla bu yeni dünyada iktidar sahibi olan da mimarın yarattıklarını seçen bireydir. Mimarın işi gün geçtikçe zorlaşmakta, iktidardaki müşterisine her fırsatta

daha geniş bir seçim olanağı sunmak zorunda kalmaktadır. Bunuda kendi istediği gibi beğendirme tasası olmaksızın yapacaktır. Ve bu yerkürenin herhangi bir yerinde, herhangi bir mimar, bir bireyin tercih edeceği bir tasarım yaptığında, bu ikisi mutlaka buluşacaklardır. İşte, marka da budur: Diretilen değil, tercih edilen. Mimar, tercih edilen bir marka konumuna geldiğinde ise artık iktidarın gerçekten kimin elinde olduğunu kestirmek güçtür.

Mimar Hasan Celal Çalışlar

Mayıs 1999

İstanbul



KAYNAKÇA

Aristoteles ., (1983) Politika, Remzi Kitabevi, İstanbul

Ateşin Hüseyin M. (1996) “ Bir Kavram Olarak Mimarlık ve Bunun İdeolojik Boyutu”
İdeoloji, erk ve Mimarlık, D.E.Ü. İzmir 1996

Aydınlı Semra, (1996)” Türkiyede Mimarlık ve İdeoloji, Ontolojik bir sorgulama”
İdeoloji, erk ve Mimarlık, D.E.Ü. İzmir 1996

Aytaç Erkin, (1991) "Her Prense Bir Mimar" Arkitekt,1991/1

Baldwin Smith, (1970) "Imperial Architectural Symbolism During the Middle Ages",
Architectural Symbolism of İmperial Rome and the Middle Ages, Princeton U.P.

Batırbaygil Harun, (1996) , Mimarlık ve yaratıcılık , Beta yayınları , İstanbul 1996

Batur Enis, (1989), "Erol Akyavaş'la söyleşi", Arredemento Dekorasyon sayı 8, Eylül 1989

Bettelheim Charles, (1996), “Preface”, L’Architecture de la periode Stalinienne, A.Knopp,
ed Beaux Arts Paris 1996

Biasini Emile (1995), Grands Travaux, Edition Odile Jacob, Paris 1995

Blunt Anthony (1983) ,Art et Architecture en France 1500-1700, Edition Macula,Paris
1983

Bonfils Henri (1912),Droit International Public, ed Arthur Rousseau, Paris 1912

Bousch Denis ,(1996) "Construire la Democratie" L'Architecture d'Aujourd'hui 305,1996

Bozdoğan S., Kasaba R.(1998) Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, Türk Tarih Yurt Vakfı Yayınları ,İstanbul 1998

Canetti Elias(1998) , Kitle ve İktidar, Ayrıntı yayınları, İstanbul 1998

Colordelle Michel (1998) Les Architectes de la Liberté, Editions D'Ecole Nationale des Beaux Arts, Paris 1998

Çalışlar İzzeddin (1998) İptidar, Mavi Jeans Yayınları, İstanbul 1998

Dahl. R, (1973), L'Analyse Politique Contemporaine, 1973

Devellioğlu Ferit (1998) Osmanlıca Türkçe sözlük Aydın Kitabevi, İstanbul 1998

Duverger Maurice(1982) Siyaset Sosyolojisi Varlık Yayınları , İstanbul 1982

Erginoğlu Kerem,(1996) Tarihi çevrede yeni bina, Tez M.S.Ü. İstanbul 1996

Erim Müzehher (1987) Latin Edebiyatı Remzi Kitabevi , İstanbul 1987

Foucault Michel, (1971-72) Ceza Kuramları ve Kurumları Ders Özetleri Y.K.Yayınları, İstanbul 1972

Göksel AliEsad (1991) "Rahmi Koç'la söyleşi" Arkitekt 3, 1991

Ghirardo Diane (1980) "İtalian Architects and Fascist Politics as an Evolution of the Rationalists", Art and Architecture in the service of Politics, -Millon H.,Nochlin L.ed M.I.T. Cambridge 1980

Inceoğlu Arda, (1996) "Totaliter Mimarlık ve Mekan,İdeoloji, Erk ve Mimarlık, D.E.Ü. 1996 - İzmir

Jameson Frederic(1997) "Mekan Politik midir? " Any İzlenimleri 1997

Jencks Charles (1992) "Aphorisms on Power" Power On Architecture, A.D.1992

Krier Leon (1990) "The architect as Master Planner, Master or Servant". Arch+ Environment A.D. 1990

Krier Leon (1972) "An Architecture of Desire" Albert Speer Editions, Hitler's State Architecture - Scobie Alex, Penn State Press 1990

Knopp Anatole (1998) L'Architecture dela Periode Stalinienne, Editions de l'Ecole Nationale de Beaux-Arts, Paris 1998

Kostof S.(1978) "The emperor and Duce" Art and Architecture in the service of Politics, Millon H.,Nochlin L. ed M.I.T. Cambridge 1980

Mardin Şerif,(1996) "Modern Türk Sosyal Bilimleri Üzerine Düşünceler" Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik - Bozdoğan,Kasaba T.T.Y.V. Yayınları, İstanbul (1998)

Miller Barbara (1968) Architecture and Politics İn Germany 1918-1945 Harward University Press ,Cambridge MA.1968

Munoz.A. (1976) "Alla Ricerca dell'İtalinita 1937" L'architettura e Citte Durante il Fascismo-Hitler's State Architecture , Scopie Alex , Penn.S.U.Press 1990

Mussolini Benito(1926), " Seritti e Discorsi ", Hitler's State Architecture , Scopie Alex , Penn.S.U.Press,1990

Özbayoğlu Erendiz (1994) İstanbul'da Justinianus Döneminde Yapılar I ,Arkeoloji ve Sanat İstanbul 1994

Platon, Devlet, Remzi Kitabevi, İstanbul 1983

Pinon Pierre (1989) "Architectes dans la revolution" L'Architecture d'Aujourd'hui
262,263,264,265 , 1989

Rousseau Jean Jacques , Oeuvre complete -Edition du Seuil, Lyon 1979

Russell Bertrand (1983) , İktidar, Deniz Kitapları, Istanbul 1983

Rosefeld Myra , (1977)"The Royal Building Administration in France " ,The Architect,
Spiro Kostof, Hükümdar mimarlar, Tümer G. Arredemento 98-1997

Sayın Nevzat (1996) "GönII" Mimarlık ,Temmuz 96

Scopie Alex "Albert Speer's Theory of Ruin Value"-The Impact of the Classical Antiquity-
Hitler's State Architecture P.S.U. Press 1990

Speer Albert " Spandauer Tagebücher" Hitler's State Architecture , Hitler's State
Architecture , Scopie Alex , Penn.S.U.Press 1990

Tanyeli Uğur (1995) "Sovyet Modernizminin Doğuşu ve Ölümü Üzerine" Arredemento
75-1995

Tekeli İlhan (1998) "Mimarlık Ne Tür Bir İktidar Bölüşme Talebi içeriyor" Arredemento
Mimarlık 105,1998

Tessenov H. "A Nation Builds " Contemporary German Architecture , Art and
Architecture in the service of Politics-ed-Millon H.,Nochlin L. M.I.T. 1980

Toy Maggie (1992) "Editorial" Power on Architecture , A.D.1992

Troyat Emil, (1979), "Pierre Le Grand" Flammarion ,Paris 1979

Turan Belgin (1997) "Gizil Mimariden Mimari Objeye" Arredemento Mimarlık 105,1998

Tümer Gürhan (1998) "Fransız İhtilali ve Mimarlık" Arredemento Mimarlık 112, 1998

Tümer Gürhan (1997) "Hükümdar Mimarlar" Arredemento Dekorasyon 98, 1997

Tümer Gürhan (1994) " Deli Petronun Mimarlığı ve şehirciliği üzerine" Arredemento 58, 1994

Vassaf Gündüz (1998) "Uçmaktade" Radikal

Vitruvius , Mimarlık Üzerine on kitap, Şevki Vanlı Yayınları , Ankara,1990

Walter Stanley,(1990) Introduction to India, Penguin Books, New York 1990

Winterbourne Erica, (1995) "Architecture and the Politics of Culture in Mitterrand's France"

Power on Architecture , A.D. 1995

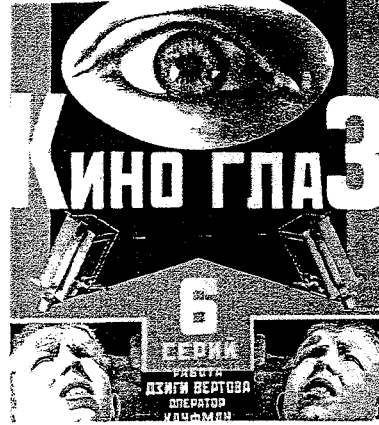
Yürekli Zeynep, (1996) "1930'larda Türkiye'de Geçici Mimarlık ve Modernleştirici İdeoloji" İdeoloji, erk ve Mimarlık, D.E.Ü. İzmir 1996

EKLER

EK-1-PRODÜKTİVİST GRUBUN PROGRAMI



26



27

Prodüktivist grubun programı / 1920

Konstruktivist grubun görevi: maddede konstruktif çalışmanın komünist bir bakış açısıyla ifadesidir. Bilimsel hipotezleri temel alarak sorunlara çözüm aramaktır. Laboratuvar çalışmalarının pratik yaşamın içinde gerçekleştirilmesi için ideolojik ve biçimsel kavramların sentezinin yapılması gereğinin üzerinde durmaktadır. Konstruktivist grup

Grup ilk ürün verdiğinde programın ideolojik kesim: aşağıdaki bileşenlerden oluşuyordu:

1. Tek ilke, tarihi maddecilik kuramı üzerine temellendirilmiş bilimsel bir komünizm yaratmak.
2. Sovyetler'in deneysel çalışmalarının tanınması, deneysel etkinliklerin soyut içeriklerinden kurtarılıp daha gerçekçi hale getirilmelerine yol açtı.
3. Grup çalışmalarının özgün öğeleri: "teknika" -yani konstruksiyon- ve "faktura" dani -yani endüstri kültürünün maddese öğelerinin hacim, duzlem, renk, mekan ve ışığa dönüşmesinin ideolojik ve kuramsal düzeyde mesrulaştırılması- oluşmaktadır.

Bu bileşenler maddede konstruktif çalışmanın komünist bir bakış açısıyla ifadesinin temel taşlarını oluşturmaktadır.

Bu üç nokta ideolojik ve biçimsel kavramlar arasında organik bir bağ kurmaktadır.

"Tektonika" komünizmin yapısından ve endüstriyel malzemeden en iyi bir biçimde yarar elde edilmesi amacıyla ortaya çıkarılarak üretilmiş bir kavramdır.

Konstruksiyon organizasyondur. hazır bulunan malzemenin içeriğini kabullenip başlangıçta Konstruksiyon, azam düzeyde seyret-

den, ama aynı zamanda gelecekteki herhangi bir tektonik genişlemeye de izin veren etkinliklerin formüle edilme eylemidir.

Kasten seçilmiş, aynı zamanda konstruksiyon eyleminin doğal sürecini bozmadan ve sınırlamadan ihtiyacı karşılayacak bir biçimde kullanılmış malzeme ise, grup tarafından "faktura" olarak adlandırılmıştır.

Eidek, malzeme şu şekilde sıralanabilir:

1. Genel anlamda malzeme. Geçirirliği, üretimsel ve endüstriyel değişikliklerin ve kökeninin tanınması, niteliği ve anlamı.
2. Zihinsel düzeyde, malzeme ışık, duzlem, mekan, renk ve hacim.

Konstruktivistler bu iki tür malzemeyi, de aynı düzlemde eile alırlar. Grubun gelecekteki görevleri şu biçimde sıralanmıştır:

1. Ideolojik olarak
 - (a) Zihinsel üretim ve sanatsal etkinlik arasında uyumsuzluğu sozие ve yazıyla ortaya koymak,
 - (b) Zihinsel üretimin komünist kültürü oluşturmada etkin bir pay sahibi olmasını sağlamak.
2. Pratikte
 - (a) Basında eylem yaratmak,
 - (b) İleriye donuk planların kavramlaştırılması,
 - (c) Sergiler düzenlenmesi,
 - (d) Komünist yaşama biçiminin, yaşama geçiren, Sovyet mekanizmasının üretken mercilerinin hepsiyle ilişki kurmak.
3. Ajitasyon bağlamında
 - (a) Grup, genel anlamda "sanat" ile acımasız bir savaşa girilmesi gerektiğini düşünmektedir,
 - (b) Grup, geçmişteki sanat kültürü ile komün-



28

26 Anton Lavinskiĭ'nin Ayzenshtayn'ın Potemkin Zirhlisi için hazırladığı afiş (1926).

27 Aleksandr Rodĉenko'nun tasarladığı bir poster (1924).

28 Yurii Pimenov'un bir poster (1928).

nizmin konstruktif oluşum süreci arasında evrimse bir geçişin imkansız olduğunu ortaya koymaktadır.

Konstruktivistlerin sloganları:

1. Kanrolsun, sana! Yaşasın teknik.
2. Din bir yalandır. Sanat bir yalandır.
3. İnsan düşüncesinin onu sanata bağlayan son kalıntılarını da yok edin.
4. Kanrolsun, sanatın geleneklerini, koruyunlar! Yaşasın Konstruktivist teknisyen.
5. Tek işlevi insanlığın yeteneksizliğini ortmek olan sanat kanrolsun.
6. Zamanımızın kolektif sanat biçimi: konstruktif yaşama biçimidir.

*Murat Germen tarafından şu yayından çevrilmiştir: S. Bann (Ed.), *The Tradition of Constructivism*, Thames and Hudson, Londra, 1974.

EK-2 ULUSAL MİMARLIK SERGİSİ 1998 JÜRİ TUTANAĞI

6 | MİMARLIK | 282 | 1998

VI. ULUSAL MİMARLIK SERGİSİ

VI. Ulusal Mimarlık Sergisi
ve Ödülleri

TMMOB
Mimarlar Odası
VI. Ulusal
Mimarlık Sergisi

Seçici Kurul
Gürhan Tümer (Başkan)
Zeynep Ahunbay
Baran İdil
Haydar Karabey
Murat Uluğ

Komite
Aydan Balamir (Başkan)
Haldun Akçakoca
Selahattin Çelik

Sergi Düzenleme
Bayar Çimen
Öğüz Bulhaz
Elif Özçelebi

Seçici Kurul
Tutanaklarından

VI. Ulusal Mimarlık Sergisi'ne ödül kapsamı içinde değerlendirmek üzere:

Yapı Dalı'nda 40 çalışma 74 pano ile; Yapı Dalı Koruma ve Yaşam Çevresi kategorilerinde 7 çalışma 22 pano ile; Proje Dalı'nda 51 çalışma 75 pano ile; Grafik Sunuş Dalı'nda 10 çalışma 11 pano ile, toplam 108 çalışma katıldı.

İlk kez bu dönem uygulamaya konan "aday gösterme" yoluyla biri Büyük Ödül diğeri Mimarlığa Katkı Dalı'nda olmak üzere 2 aday için 5 pano teslim edildi; sergiye "ödül dışı" katılım bulunmadı.

95 çalışmanın kataloğa alınmasına karar verildi. Sergi'ye Proje Dalı'nda katılan 1 çalışmanın ise, yurtdışında tarihi bir kilisenin onarılarak yeni bir işleve dönüştürülmesine yönelik mimari programında yer alan, kültürel mirasın korunmasında gözetilen evrensel ilkelerle bağdaşmayacak ölçüde bir dönüşüme uğratılma talebinin müelliflerce sorulanmadan kabul edilmiş olması; ve söz konusu tarihi ese-

rin simgesel boyutuyla ilgili olarak, çalışmanın polemiğe açık bir kültür politikası mesajını iletir konuma gelişi nedeniyle, Sergi dışı tutulmasına karar verildi.

Seçici Kurul
Açıklaması ve Raporu

Seçici Kurul, katılımcıların çalışmalarını değerlendirirken, belirli mimari akım ve anlayışları öne çıkaran bir ölçütlenmeden kaçınmış; çağdaşlık, evrensellik, duyarlılık, özgünlük ve nitelik düzeyi gibi, genel ölçütleri dikkate almış; kendi içinde olgunluğa erişmiş çalışmaların yanısıra, tartışmaya açık yönleriyle, ülkemizde eksikliği duyulan mimari eleştiri ortamına olumlu katkılarda bulunabileceği düşünülen yapıları ve projeleri de ödüllendirmekte yarar görmüştür.

Bu çerçevede, Büyük Ödül (Sinan Ödülü) bir kuşağın temsilcisi olarak, benimsediği mimari ve mesleki ilkelerden, etik kuralardan hiç ödün vermeksizin sürdürdüğü uygulamaları ve aynı doğrultuda eğitime yaptığı katkılarıyla, mesleki tutarlılık ve

süreklilik açısından referans konumu oluşturan Prof. Nezh Eldem'e (oybirliğiyle) verilmiştir.

Mesleğe Katkı Dalı'nda başarı ödülleri arasında biri, mimarlık eğitimine çeşitli düzeylerde yaptığı hizmetler ve mimarlık kuramına bilimsel çerçevede getirdiği öncü katkılar nedeniyle Prof. Dr. Erdem Aksoy'a; biri de ülkemizdeki üniversitelerin içinde bulunduğu olumsuz koşullardan, bürokrasinin ağır işleyen çarkından fazla etkilenmeksizin, özgür yapılanmasının verdiği olanaktan olumlu bir biçimde yararlanarak, mimarlık öğrencilerinin kendi aralarında ve ilgili öğretim üyeleriyle ilişkiler kurmaları doğrultusunda yaklaşık 5 yıldır büyük özveri ve dinamizm ile çalışan TMMOB - Türkiye Mimarlık Öğrencileri Buluşması'na (oybirliğiyle) verilmiştir.

Yapı Dalı'nda Başarı Ödülleri, "Yönetmelik Mimarisi"nin binayı kütlesinden detaylarına dek belirlediği ve dolayısıyla tek düzeliliğin giderek tüm mekana egemen olduğu Bodrum'da Ender Özışık'ın çağdaş bir yaklaşımla tasarlayıp inşa ettiği ve çevreye uyumun çağdaş mimar-

Sergi açılışından



Oktay Ekinci



Şevki Yanlı ve Nezh Eldem



lık anlayışıyla da sağlanabileceğini kanıtlayan Bodrum'da Mimarlık Bürosu'na; Gökhan Avcıoğlu'nun konunun müteviziliğine karşın özgün bir arayış, büyük bir özen ve duyarlılıkla düzenlediği Kadıköy Parkı, Yeraltında Bir Alan çalışmasına; Nevzat Sayın'ın "büyük ev" kavramına getirdiği yorum, tasarımındaki yalınlık ve yapım tekniğindeki arayış nedeniyle Saray, Tekirdağ'da Ev uygulamasına (oybirliğiyle) veriliştir.

Yapı Dalı - Koruma kategorisinde ödül adayı olan bir çalışmanın henüz proje aşamasında oluşu ve koruma konusunda uygulamanın projelendirme kadar önemli olması nedeniyle, ilgili yönetmelik maddesi de göz önüne alınarak, belirtilen daida bu yıl ödül verilmemiştir.

Merih Karaasian'ın Şanlıurfa Tarihi Kent Merkezi Projesi ise, Yapı Dalı - Yaşam Çevresi kapsamında ele alınmış olup, çarşı yapılarının mimari dili tartışmalı bulunmakla beraber, gerek birbirinden soyutlanmış kent parçalarının fiziki, işlevsel ve yaşamsal entegrasyonundaki başarısı, gerekse kentsel koruma-yenile-

me platformuna sağladığı tartışma ortamı nedeniyle, ödüle değer bulunmuştur. (Oy çokluğuyla; karşı oy: H. Karabey)

Proje Dalı'nda başarı ödülleri-nden biri Han Tümertekin'in ülkemizde çok sayıda üretildiği halde mimarlık ortamına katkısı ender görülen "lojman" anlayışına getirdiği yenilik, bağımsız bir çevrede yer almasına karşın yoğun bir araştırma sonucu ulaştırıldığı düzeyli tasarım ve gerçekleştirilen kısımdaki uygulama titizliği nedeniyle ATK Lojmanları'na (oybirliğiyle); diğeri İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü'nde Prof. Dr. Ahmet Eyüce başkanlığındaki ekibin yerel "kıyı mimarisi" verilerini yorumlayarak özgün bir mimari dil arayışına yönelen İnciraltı Akvaryum Projesi'ne verilmiştir. (Oy çokluğuyla; karşı oy: B. İdil, M. Uluğ)

Grafik Sunuş Dalı'nda, Mahmut Durmuş'un Bir Kentin Evrimi başlıklı grafik sunuşu, çarpıcı etkisi ve grafik yorumundaki başarısı; Ali Mahmut Demirel'in Bilgisayar Ortamında Bir Bina İmajının Kodu ise günümüzde giderek bir 'marifet' gösterisine dönüşen sanal gerçeklik ortamı-

na getirdiği eleştiri ve konuya ironik yaklaşımı nedeniyle (oybirliğiyle) ödüllendirilmiştir.

Seçici Kurul Önerileri: Ödül kategorilerinin sayısının artırılması konusunda bir çalışma yapılması, örneğin bir "Jüri Özel Ödülü" konulması; ödül dışı katılım olanağının vurgulanarak her alanda katılımın yaygınlaştırılması; her dönem bir üyenin, bir önceki dönemde görev yapmış Seçici Kurul üyeleri arasından seçilmesi uygulamasının sürdürülmesi; Ulusal Sergi ve Ödül programının başlangıcından bu yana ödül almış tüm yapıların, çağdaş mimarlığımızın göstergelerinden bazıları olma özelliği nedeniyle tescil edilmeleri için Mimarlar Odası'nın girişimlerinde bulunması; etkinliğin 10. yılı nedeniyle, daha önceki sergi ve ödüllerden yapılacak bir derlemenin, uluslararası bir sergi ve yayın haline getirilmesi, Düzenleme Komitesi'ne önerilmektedir.

Gürhan Tümer (Başkan)
Zeynep Ahunbay (Üye)
Baran İdil (Üye)
Haydar Karabey (Üye)
Murat Uluğ (Üye)

VI. Ulusal Mimarlık Sergisi Ödülleri için Seçici Kurul 19-20 Haziran 1998 günlerinde toplandı.

Aydan Balamir



TMOB temsilcileri



Erdem Aksoy



T.C. YÜKSEKÖRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Sergi Dışı Tutulmak

HASAN ÇALIŞLAR

"98" Ulusal Mimarlık Sergisi kapsamında projemizin seçici kurul tarafından "Yurtdışında tarihi bir kilisenin onarılarak yeni bir işlele dönüştürülmesine yönelik mimari programında yer alan, kültürel mirasın korunmasında gözetilen evrensel ilkelere bağdaşmayacak ölçülerde bir dönüşüme uğratılma talebinin müelliflerce sorgulanmadan kabul edilmiş olması ve söz konusu tarihi eserin simgesel boyutuyla ilgili olarak çalışmanın polemige açık bir kültür politikası iletir konuma gelişine nedeniyle, sergi dışı tutulmasına karar verildi" jini öğrenince proje ile ilgili temel yaklaşımlarımızı açıklamak, konuyu tartışmaya açmak ihtiyacı duyduk.

Azerbaycan'ın başkenti Bakü 1920'li yıllara kadar bulunduğu coğrafyanın önemli merkezlerinden biri konumunda idi. Ancak 20. yy. başlarında, ülkenin içinde bulunduğu politik ve sosyal koşullar kentin uzun süre boyunca içe dönük yaşam sürmesine ve bir metropol olarak önemini yitirmesine neden olmuştur.

Ülkenin 90'lı yılların başında tekrar özgür iradesine ve özerk yönetime kavuşması; doğal olarak başkent Bakü'yü de önemli şekilde etkilemeye başlar. Bakü kaybetmiş olduğu modern kültürel ve ticari başkent kimliğine tekrar bürünerek, çağdaş Azerbaycan'ın medeniyete dönük yüzünü temsil edecek potansiyele sahiptir.

Bugün Azerbaycan bir dönüşüm süreci yaşamaktadır. Başkent Bakü, dünya üzerindeki coğrafi konum ve ait olduğu ülkenin gelişmeye başlayan sosyo-ekonomik ve politik değerleri içerisinde bir dünya kenti olmaya adaydır.

Bu anlamda şehir, en karakteristik özelliklerinden biri olan; mimari fiziksel yapısını yeniden inşa edecek ve kenti, gelecekteki konumuna hazırlayacaktır.

Kentte yüzyıllar boyunca farklı kültür ve etnik grupların bir arada yaşaması karşısında gelişen ihtiyaçlar bir takım sosyal amaçlı yapıların oluşmasına neden olmuştur. Zaman içerisinde sosyal yapıdaki değişimler, SSCB yönetiminin toplum-din ilişkisini minimize etmesi sonunda cemaat yapıları kullanılmamış ve bakımsızlığa mahkum olmuşlardır. Bu anlamdaki yapılar kent içindeki konumlarına ve gelişen ihtiyaçlara göre yeni işlevler kazanabilecek potansiyele sahiptirler.

Tasarlanan proje bahsedilen duruma bir örnek teşkil etmektedir. Yüzyılın başında inşa edilmiş olduğu tahmin edilen söz konusu Ermeni Kilisesi, bugün çimento deposu olarak kullanılmaktadır. Yapı kentin önemli odak noktalarından birinde yer almaktadır. Projede amaçlanan yapıya yeni bir işlev ve statü kazandırmaktır.

2000'li yıllara yaklaştığımız bu senelerde gelişen toplum hayatında en yüce ibadetin çalışmak ve üretmek olarak algılandığı ileri toplumlarda baz alarak bu yapıyı, tanımlanan yeni model çerçevesinde inşa etmeyi, Bakü'nün kültür ve ekonomisine bir katkı olarak görmekteyiz. Bu yapıyı çalışma mekanına dönüştürmek, ve iş alanı potansiyelinde değerlendirilmek; bunun yanı sıra kent ve çevre binalarla konumlandırılışı açısından tanımlandığı meydan (kent plazası) ile bütünleştirilerek kent bağlamında hayata geçirmek ve yeniden modellemek, koruyarak yaşatmak, yeniden kullanıma sokmak, yüzyılın dönüşümünde bir başkent için önemli bir ifade biçimidir. Fiziksel yapıda öngörülen bu değişim süreci, toplum için amaçlanan sosyal/kültürel değişimin bir ifadesidir.

Dünya üzerinde pek çok eski yapının, daha önceki kullanımları ne olursa olsun, yaşayabilmek için fonksiyon değiştirdikleri bilinen bir gerçektir.

İngiltere'de cemaatsiz kiliselerin diskotek, restoran gibi eğlenceye yönelik yapılara dönüşmesi, Jean

Nouvel'in Lyon Operası, Coop Himmelblau'nun Viyana'daki hukuk bürosu, Davidson'un Londra'daki Oxo Tower projesi vb. pek çok yaklaşım bize tarihi binaya ek ve dönüşüm konusunda farklı yaklaşımlar ile örnek teşkil etmektedirler.

Bu bağlamda seçici kurul raporunda okuduğumuz "evrensel ilkelere bağdaşmaması, sorgulamadan kabul edilmesi" ibarelerine katılmadığımızı belirtmek isteriz.

"Binanın simgesel boyutuyla bir kültür politikası mesajı iletir konuma gelmesi" ibaresinin ise, etnik bazı problemler referans alınarak ima edilmiş olduğu zannetmekteyiz. Bu konuda mimarinin sosyal yanı ile her zaman politik bir tavır güdebileceğini söylemek isteriz. Mimari, yüzyıllardan beri politik iradenin ve ideolojinin etkisinde pek çok ürün vermiştir, bundan sonra da verecektir. Gerçi söz konusu proje kesinlikle benzer bir mesaj vermek için tasarlanmamıştır. Zaten ne işveren ne de yerel idare bu yönde talepte bulunmadığı gibi konuya hassas bir duyarlılık ve çekinceyle yaklaştılar. Tasarlanan yapı bir Ortodoks kilisesi, sinagog veya işlevi kalmamış bir posta merkezi de olabilirdi. Mimarın görevinin, kendisine verilen program, arazi, hukuk ve imar verileri ile kısıtlı olduğunu ve konu ile ilgili düşüncelerini yapıtlaştırmak olduğuna inanıyoruz. Bu bağlamda projenin neden yapıldığındansa nasıl bir mimari tavırla yapıldığının incelenip, eleştirilmesinin daha mimarca ve yapıcı olacağı kanısında olduğumuzu da belirtmek isteriz. Ayrıca, sergilenen kabul etmek anlamına geldiğini düşünerek, sergi dışı bıraktığına inandığımız sayın seçici kurulun, ülke bazındaki meslektaşlarımızın düşünce ve eleştirilerini almaktan bizi yoksun bıraktığını, sansür uygulamalarının oluşabilecek mesleki tartışma-eleştiri platformunu engelleyip, sürekli olarak sığılığında şikayetçi olduğumuz mimari düşünce ortamını daha da yavanlaştırdığına inanıyoruz.

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	21.10.1969	
Doğum yeri	İstanbul	
Lise	1979 - 1987	Özel Saint - Michel Fransız Lisesi
Lisans	1987 - 1992	Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü
Çalıştığı Kurumlar	1990 - 1992	ODF. Mimarlık - İnşaat Ltd.
	1993 - Devam ediyor.	Erginoğlu & Çalışlar Mimarlık Ltd.
Ödüller	1996	Ulusal Mimarlık Sergisi Ödülleri Yapı Koruma Sanatı Başarı Ödülü