

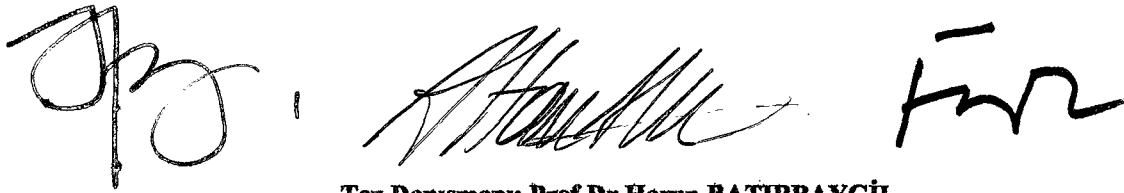
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

CUMHURİYET SONRASI TÜRK MİMARLIĞI ve
YABANCI MİMARLARIN ETKİLERİ

Mimar Aylın FİDAN

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ



Tez Danışmanı: Prof.Dr.Harun BATIRBAYGİL

F.B.E. YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MERKEZİ

128734

İSTANBUL, 2002

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....	iii
ÖNSÖZ.....	vi
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK MİMARLIK DÜŞÜNCESİNİ HAZIRLAYAN TARİHSEL KOŞULLAR.....	3
2.1. Dünyada ve Avrupa'da Mimarlık ve Şehircilik Alanındaki Gelişmeler.....	3
2.1.1. Art Nouveau Etkileri.....	6
2.1.2. İtalyan Fütürizmi.....	8
2.1.3. Faşist Mimari.....	11
2.2. İmparatorluğun Son Döneminde Osmanlı Mimarlığı.....	19
3. CUMHURİYETİN MİMARLIĞIMIZA GETİRDİĞİ YENİ GEREKİNLER.....	22
3.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Mimarlığı.....	22
3.2. Cumhuriyetin Kuruluşu ve Atatürk Devrimlerinin Yapısı.....	23
3.3. Cumhuriyet Döneminin Ekonomi Politikası.....	24
3.4. Ulusal Mimarlığın Etkilerinin Azalması ve Yeni Bir Mimari Arınmasının Sebepleri.....	25
3.4.1. İmaj Sorunu.....	27
3.4.2. Ankara'nın İmarı Sorunu.....	27
3.4.3. Genel İmar Sorunları.....	29
3.5. Cumhuriyetin İdeolojisi ve Batılılaşma Çabaları.....	30
4. YABANCI MİMARLARIN TÜRKİYE'DEKİ ÇALIŞMALARI, TÜRK MİMARLIĞINA VE MİMARLIK EĞİTİMİNE ETKİLERİ.....	33
4.1. Yabancı Mimarların Çağırılış Sebepleri ve Geçiş Dönemi.....	33
4.2. Paul Bonatz.....	35
4.2.1. 1900-1920 Yılları.....	35
4.2.2. 1920'li Yıllar – Modern Tarzda Tasarımlar Yaptığı Dönem.....	40
4.2.3. 1930'lu Yıllar – Geleneksele Dönüş ve Nazilerle Yaptığı Çalışmalar.....	43
4.2.4. Türkiye'deki Çalışmaları.....	47
4.3. Clemens Holzmeister.....	55
4.3.1. Kilise Binaları.....	55
4.3.2. Tiyatro Çalışmaları ve Sahne Tasarımları.....	66
4.3.3. Anıt Yapıları.....	72
4.3.4. Diğer Çalışmaları.....	74
4.3.5. Türkiye'deki Çalışmaları.....	78
4.4. Bruno Taut.....	93
4.4.1. Eğitim Yılları ve İlk Çalışmaları.....	93
4.4.2. 1. Dünya Savaşı'ndan Önceki Çalışmaları.....	98
4.4.3. Ütopik Çalışmaları ve Sanat Organizasyonlarındaki Faaliyetleri.....	101
4.4.4. Magdeburg'daki Çalışmaları ve Konut Yerleşimleri.....	106
4.4.5. Moskova'daki Çalışmaları.....	110
4.4.6. Japonya'daki Çalışmaları.....	113
4.4.7. Türkiye'deki Çalışmaları.....	116
4.5. Ernst Egli.....	125
4.5.1. Türkiye'deki Çalışmaları.....	127
5. SONUÇ.....	138
KAYNAKLAR.....	142
ÖZGEÇMİŞ.....	145

RESİM LİSTESİ

Resim 2.1. Speer'in Hitler Sarayı projesinden plan.....	13
Resim 2.2. Şansöyelik Binası'nda Hitler'in çalışma odası.....	14
Resim 2.3. Şansöyelik Binası iç avlu.....	15
Resim 2.4. Hitler'e ait eskizler.....	15
Resim 2.5. Nürnberg'de Zeppelinfeld adlı özel tribün.....	16
Resim 2.6. Nürnberg'de Speer tarafından planlanan Deutsches Stadion.....	17
Resim 2.7. Berlin'de Şansöyelik (Başbakanlık) Binası'nın Voss Caddesi cephesi.....	18
Resim 2.8. Şansöyelik Binası'nın Voss Caddesi cephesinden kısmi görünüş.....	18
Resim 4.1. Tübingen Üniversitesi kütüphanesi.....	37
Resim 4.2. Hannover'de Stadhalle Binası.....	38
Resim 4.3. Stuttgart tren istasyonu.....	39
Resim 4.4. Düsseldorf Sağırklar Evi binası.....	41
Resim 4.5. Zeppelinbau Oteli – Stuttgart.....	42
Resim 4.6. Neckars nehrinde akarsu seti.....	42
Resim 4.7. İsviçre Basel'de Sanat Müzesi.....	44
Resim 4.8. Limburg yakınında viyadük.....	45
Resim 4.9. Kornwestheim'da Rathaus binasının kulesi.....	46
Resim 4.10. Türk – Alman Dostluk Yurdu, Bonatz'ın önerisi, Kat planları.....	48
Resim 4.11. Türk – Alman Dostluk Yurdu, Bonatz'ın önerisi, Görünüş, 1916.....	48
Resim 4.12. Türk – Alman Dostluk Yurdu, Bonatz'ın önerisi, İç mekan.....	49
Resim 4.13. Saraçoğlu Mahallesi yerleşim planı.....	51
Resim 4.14. Saraçoğlu Mahallesi, Görünüş.....	52
Resim 4.15. Sergi Evi kat planları, 1933-34.....	53
Resim 4.16. Sergi Evi, Görünüş.....	53
Resim 4.17. Ankara Opera Binası, Aksonometri, 1946.....	54
Resim 4.18. Ankara Opera Binası, Görünüş.....	54
Resim 4.19. Batschuns Katolik Kilisesi.....	56
Resim 4.20. Mariahilf Kilisesi.....	56
Resim 4.21. Cumhurbaşkanı anısına yapılan kilise (Viyana).....	57
Resim 4.22. Mauer Kilisesi.....	57
Resim 4.23. Meran-Untermals'deki Papaz Kilisesi.....	58
Resim 4.24. Blankenese'deki Maria Grün Kilisesi (1929-30).....	59
Resim 4.25. Saar'da Merchingen Kilisesi (1928).....	59
Resim 4.26. Hermeskeil'de Franziskaner Manastırı (1928).....	60
Resim 4.27. Rio de Janeiro için katedral projesi.....	61
Resim 4.28. Belo Horizonte Katedrali projesi.....	61
Resim 4.29. St. Ludwig Kilisesi yenileme çalışması 1. ve 2. Alternatifler.....	62
Resim 4.30. St. Ludwig Kilisesi yenileme çalışması 3. Alternatif.....	62
Resim 4.31. St. Ludwig Kilisesi yenileme çalışması 3. ve 4. Alternatifler.....	63
Resim 4.32. Erpfendorf Kilisesi, 1957, Tirol.....	64
Resim 4.33. Allerheiligen Kilisesi, Innsbruck Hötting, 1967.....	64
Resim 4.34. Ausburg Süd'de Kilise, 1967.....	64
Resim 4.35. Partisau Kilisesi, 1970.....	65
Resim 4.36. Cosmograal Binası, Görünüş.....	65
Resim 4.37. Salzburg Operası'nın ilk yenilenmesinden sonra seyirci salonu ve sahnenin görünümü.....	66
Resim 4.38. Salzburg Operası'nın ilk yenilenmesinden sonra dış görünüşü.....	67
Resim 4.39. Salzburg Operası'nın, ikinci yenilenmeden sonra, yeni eklenen bölümlerle birlikte görünümü.....	67
Resim 4.40. Sahne kapısının görünüşü.....	68

Resim 4.41. Salzburg Operası Sahne Binasının üzerine yerleştirilen aslan heykeli.....	69
Resim 4.42. Salzburg Operasının Nazilerce değiştirilmesinden sonraki hali.....	69
Resim 4.43. Rosenhügel’de yeni opera binası tasarımı, Plan.....	70
Resim 4.44. Rosenhügel’deki opera binasının bütün görünüşü.....	71
Resim 4.45. Fauststadt.....	71
Resim 4.46. Kaiser Franz-Jozef Anıtı için hazırlanan birinci teklif.....	72
Resim 4.47. Kaiser Franz-Jozef Anıtı için hazırlanan ikinci teklif.....	73
Resim 4.48. Düsseldorf’ ta Schlageter Anıtı, 1929.....	73
Resim 4.49. Viyana Krematoryumu, 1923.....	74
Resim 4.50. Eichmann Köşkü.....	75
Resim 4.51. Sal Ev.....	75
Resim 4.52. Hahnenkamm’ daki Dağ Evi.....	75
Resim 4.53. Linz’de Kreuzeschwestern Okulu.....	76
Resim 4.54. Milli Savunma Bakanlığı.....	78
Resim 4.55. Milli Savunma Bakanlığı, Görünüş, 1927-30.....	79
Resim 4.56. Genel Kurmay Başkanlığı, Görünüş.....	79
Resim 4.57. Genel Kurmay Başkanlığı, Görünüş, 1928-30.....	80
Resim 4.58. Harp Okulu Binası.....	80
Resim 4.59. Ordu Evi (Ankara), Zemin ve ikinci kat planları.....	81
Resim 4.60. Ordu Evi (Ankara), 1938-39 yıllarındaki hali.....	82
Resim 4.61. Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Görünüş.....	82
Resim 4.62. Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Zemin kat planı.....	83
Resim 4.63. Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Birinci kat planı.....	83
Resim 4.64. Merkez Bankası, Görünüş.....	84
Resim 4.65. Emlak Kredi Bankası, Görünüş.....	84
Resim 4.66. Emlak Kredi Bankası, Zemin kat planı.....	85
Resim 4.67. İçişleri Bakanlığı, Görünüş.....	86
Resim 4.68. Ticaret Bakanlığı, Görünüş.....	87
Resim 4.69. Yargıtay Binası, Görünüş.....	88
Resim 4.70. Devlet Mahallesi.....	89
Resim 4.71. Güven Anıtı.....	90
Resim 4.72. TBMM Zemin kat planı.....	91
Resim 4.73. TBMM Uygulanan proje.....	91
Resim 4.74. TBMM Binası, Görünüş.....	92
Resim 4.75. Atatürk’ün mozolesi için hazırladığı proje.....	93
Resim 4.76. Berlin’de Bülow İstasyonu (1902).....	94
Resim 4.77. St.Louis Pavyonu (1903).....	94
Resim 4.78. Bruno Taut’un 1904 yılında gerçekleştirdiği cephe çalışmalarından örnekler... 95	95
Resim 4.79. Berlin-Charlottenberg’de Apartman (1908).....	96
Resim 4.80. Berlin-Neukölln’de Apartman (1909-10).....	96
Resim 4.81. Berlin-Spandau’da Apartman (1911).....	96
Resim 4.82. Taut’un Harkort und Sohn Firması için yaptığı türbin binası.....	97
Resim 4.83. Bad Harzburg’da Sanatoryum Binası (1909-10).....	97
Resim 4.84. Unterriexingen’de Kilise (1906).....	98
Resim 4.85. Leipzig Sergisi’ndeki Demir Anıtı, 1913.....	98
Resim 4.86. Cam Ev, Görünüş ve Plan.....	99
Resim 4.87. Cam Ev, İç mekandan görünüş.....	99
Resim 4.88. Berlin-Grünau’da Falkenberg yerleşmesi, 1913-14.....	101
Resim 4.89. Stadtkrone, Görünüş.....	102
Resim 4.90. Stadtkrone, Plan.....	102
Resim 4.91. Stadtkrone, Kuşbakışı görünüş ve şehir şeması.....	102
Resim 4.92. Alpler Mimarisi, Yukarı İtalya Bölgesi.....	103

Resim 4.93. Alpler Mimarisi örneklerinden.....	103
Resim 4.94. Alpler Mimarisi örneklerinden.....	104
Resim 4.95. Haus Des Himmels.....	104
Resim 4.96. Haus Des Himmels, Plan.....	104
Resim 4.97. Magdeburg Sergi Salonu, 1921.....	106
Resim 4.98. Magdeburg Sergi Salonu, İç mekandan görünüş.....	107
Resim 4.99. Berlin-Britz'de Hufeisen Yerleşmesi (1925-30).....	109
Resim 4.100. Hufeisen Yerleşmesi, Yerleşim Planı.....	109
Resim 4.101. Dahlewitz'de Taut Evi, 1927.....	110
Resim 4.102. Moskova Sendika Tiyatrosu, 1929-32.....	111
Resim 4.103. Moskova'da otel tasarımları.....	112
Resim 4.104. Moskova'da konut blokları tasarımları.....	113
Resim 4.105. Okura Villası, Azabu, Tokyo, 1936.....	114
Resim 4.106. Hyuga Villası, Alami Shizuoka, 1935.....	115
Resim 4.107. Türk-Alman Dostluk Yurdu, Bruno Taut önerisi, Zemin kat ve 1.kat planları.....	116
Resim 4.108. Türk-Alman Dostluk Yurdu, Bruno Taut önerisi, Görünüş.....	117
Resim 4.109. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, 1937.....	119
Resim 4.110. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Görünüş, 1940.....	120
Resim 4.111. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Zemin kat ve 4. kat planları.....	120
Resim 4.112. Atatürk Lisesi, Ankara, 1938.....	121
Resim 4.113. Cumhuriyet Kız Enstitüsü, İzmir, 1938.....	122
Resim 4.114. Cebeci Orta Okulu, Zemin kat planı.....	122
Resim 4.115. Cebeci Orta Okulu, Ankara, 1938, Giriş ve ön cepheden görünüş.....	123
Resim 4.116. Ortaköy'de Bruno Taut Evi, Plan, 1937.....	123
Resim 4.117. Ortaköy'de Bruno Taut Evi, Görünüşler.....	124
Resim 4.118. TBMM Binası projesi, 1938.....	124
Resim 4.119. Atatürk'ün mozolesi.....	125
Resim 4.120. Musiki Muallim Mektebi, İlk yapıldığı dönemlerdeki görünüşü.....	129
Resim 4.121. Musiki Muallim Mektebi, Zemin kat planı, Ankara, Eklenen bloklarla birlikte.....	130
Resim 4.122. Erkek Ticaret Lisesi, Ankara, Zemin kat planı ve ön cephe.....	130
Resim 4.123. İsmet Paşa (Zübeyde Hanım) Kız Enstitüsü, 1.kat planı.....	131
Resim 4.124. İsmet Paşa (Zübeyde Hanım) Kız Enstitüsü, Görünüş.....	131
Resim 4.125. Ankara Kız Lisesi, 1930.....	132
Resim 4.126. Siyasal Bilgiler Fakültesi, Zemin kat planı.....	133
Resim 4.127. Siyasal Bilgiler Fakültesi, Görünüş.....	133
Resim 4.128. Yüksek Ziraat Enstitüsü, Ankara.....	134
Resim 4.129. Türk Hava Kurumu Genel Müdürlük Binası.....	134
Resim 4.130. Sayıştay Binası, Zemin kat planı, Ankara.....	135
Resim 4.131. Sayıştay Binası, Görünüş.....	135
Resim 4.132. Irak Büyükelçiliği.....	136
Resim 4.133. Ragıp Devres Villası, Zemin ve 1.kat planları.....	136
Resim 4.134. Ragıp Devres Villası.....	137

ÖNSÖZ

Çalışmalarındaki destek ve katkılarından dolayı tez danışmanım, değerli hocam Prof. Dr. Harun Batırbaygil'e ve bugüne kadar ki tüm maddi ve manevi desteklerinden dolayı tüm aileme teşekkür ederim.

Aylin FIDAN
Ocak 2002



ÖZET

Batıya açılma ve batılılaşma çabaları, Cumhuriyet öncesi ve sonrası Türk mimarlığının gelişiminde önemli bir unsurdur. 18.yy.da gerçekleşen Endüstri Devriminin etkisiyle dünya mimarlığında oluşan değişimler, Osmanlı mimarlığını da etkilemiş; geleneksel değerlerden giderek uzaklaştırmıştır. Türkiye’de yaşayan gayrimüslim mimarların egemen olduğu mimarlık ortamı, yüzyılın sonlarında Avrupa’dan getirilen mimarlarca da paylaşılmaya başlanmış; böylece Türk mimarlığında yabancı mimarlar dönemi de başlamıştır. Ancak Avrupa mimarlık biçimlerinin Türk mimarlığına düzensiz bir şekilde girmesi ve 20.yy.ın başlarında Osmanlı Devletinin dağılma sürecine girmesi, Türkçülük düşüncesinin daha baskın gelmesine neden olmuş; dolayısıyla yabancı mimarların Türk mimarlığındaki ilk dönemi uzun sürmemiş ve Ulusal Mimarlık dönemi başlamıştır.

Cumhuriyetin ilanı ile, yeni kurulan devletin kendi iç sorunları üzerine eğilmeye başlanmıştır. Bu sorunların mimarlık ile ilgili olanları, yeni devletin örgütlenme gereksinmelerini karşılayacak yönetim yapıları, şehirlerin imar gereksinmesi, devletin yapması gereken hizmet kurumları binaları, altyapı kuruluşları olarak sıralanmaktadır. Ancak Türklerin daha önceki dönemlerde mimarlık eğitimine gösterdikleri ilginin azlığı, az sayıdaki Türk aydınının 1.Dünya Savaşı’nda kaybedilmesi ve gayrimüslim mimarların ve yapı ustalarının Cumhuriyetin ilanından sonra yurt dışına göçmeleri nedeniyle bu sorunları çözümleyebilecek sayıda mimar bulunmamaktadır. Bir yandan da Ulusal Mimarlık düşüncesi sürmektedir. Ancak I.Ulusal Mimarlık akımı, eski rejimi temsil etmekte, yeni rejimin yani Cumhuriyetin ideolojisiyle bütünleşecek, modern, çağdaş ve yenilikçi bir mimarlığa ihtiyaç duyulmaktadır. Bu dönemin en önemli sorunu olan Ankara’nın imarı sorunu da belirince, olay, Cumhuriyetle birlikte gelen genel batılılaşma eğilimi çerçevesinde çözümlenmeye çalışılmış ve batılı mimarların daveti yoluna gidilmiştir.

Ankara’nın imarı için Türkiye’ye gelen Clemens Holzmeister’ı, Paul Bonatz, Bruno Taut ve Ernst Egli gibi önemli mimarlar izlemiştir. Türkiye’de eğitim, tasarım ve uygulama alanlarında görev alan batılı mimarların, aldıkları eğitim, kendi düşünce sistemleri ve uygulama ilkeleri doğrultusunda Türk mimarlığına hem olumlu hem de olumsuz çok sayıda etkileri olmuştur. Ancak yapıtları günümüzde bile halen kullanılan bu mimarların katkılarını yadsımak imkansızdır.

ABSTRACT

Efforts of westernization and reaching the west is an important factor in the development of Turkish architecture before and after republicity. Changes happened in the world architecture with the effects of the Industrial Revolution realized in the 18th century, influenced the Ottoman Architecture and removed it away from the traditional values. The architectural environment which was under sovereignty of the non-muslim architects living in Turkey, was started to be shared by the foreign architects who were brought from Europe at the end of the century. By this way, the period of the foreign architects in the Turkish architecture had started. The untidy entrance of the European architectural forms and the beginning of the dissociation period of the Ottoman Empire at the beginning of the 20th century, had caused the idea of Turkish nationalism become more dominant; so the first period of the foreign architects in Turkish architecture could not last long and the period of National Architecture had started.

With the declaration of republicity, dealing with the own interior problems of the new established government had started. Some of these problems concerning architecture are, administration buildings that will respond to the organizational requirements of the new government, requirements of the development and construction of public facilities of towns, institution buildings the government had to construct and construction of infrastructure institutions. Because of the insufficient interest Turks had shown to the architectural education in the earlier periods, the loss of the few Turkish intellectual people in the World War I and the immigration of the non-muslim architects and master workmen to foreign countries after the declaration of republicity, there was not enough architects to solve all these problems. On the other hand, the idea of National Architecture trend was representing the previous regime and there was a need of a modern and contemporary architecture which will integrate with the ideology of the republicity, the new regime. When the most important problem of the period, the problem of the development and construction of public facilities of Ankara had appeared, the event had tried to be solved under the general westernization tendency that had come with the republicity and the way of inviting some foreign architects was chosen.

Clemens Holzmeister who had come to Turkey for the development and construction of public facilities of Ankara, was followed by some architects like Paul Bonatz, Bruno Taut and Ernst Egli. There had been many positive and negative influences related to their education, thoughts system and application principles of the foreign architects who had taken duty on the fields of education, design and application in Turkey. But it is impossible to deny the assistance of these architects whose works are still used today.

1. GİRİŞ

Çalışmanın konusu, Türkiye’de Cumhuriyet dönemi Türk Mimarlığını hazırlayan tarihsel koşullar, Cumhuriyet sonrası Türk mimarlığı ve bu dönemde Türkiye’ye gelen yabancı mimarların arasında yer alan Paul Bonatz, Ernst Egli, Clemens Holzmeister ve Bruno Taut’un mimarlık çalışmalarıdır.

Araştırmanın amacı, söz konusu dönemi hazırlayan tarihsel koşulları ortaya çıkarmak, Cumhuriyetin mimarlığımıza getirdiği yeni gereksinimleri tespit etmek, Türk mimarlığında büyük önem taşıyan bu mimarları yakından tanımak, içinde buldukları gelişmeleri ve karakterlerini de ortaya koyarak mimarlık çalışmalarını değerlendirmek ve bu kişilerin dönem mimarlığına olan etkilerini saptamaktır.

Bu amaçla çalışmaya başlandığında öncelikle değinilen konu, sözü edilen dönemde dünyada ve Avrupa’da mimarlık ve şehircilik alanındaki gelişmelerdir. Özellikle etkilerinin en çok olduğu belirlenen Art Nouveau, Fütürizm ve Faşizm akımları incelenmiştir. Diğer bir yandan ise son dönemlerini yaşayan Osmanlı İmparatorluğu’nun mimarlığı araştırılmıştır.

Daha sonra Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet dönemi mimarlığı incelenmiştir. Bu sırada aynı dönemin diğer özellikleri de irdelenmiştir. Atatürk Devrimlerinin yapısı, dönemin ekonomi politikası, dönemin geçerli mimarisi olan I. Ulusal Mimarlığın etkilerinin azalması, yeni bir mimari arayışına girilmesi, Cumhuriyetin ideolojisi ve batılılaşma hareketleri konuları da araştırılmıştır.

Bu konular daha sonra, böyle bir ortamda, bahsedilen yabancı mimarların Türkiye’ye davet edilme nedenlerine bağlanmıştır. Cumhuriyetin erken dönemlerinde ülkemize gelen yabancı mimarların bu isimlerle sınırlı olmadıkları bilinmektedir. Ancak yapılan araştırmalarda, Bonatz, Egli, Holzmeister ve Taut’un gerek uygulamaları, gerek eğitimci rolleri ve gerekse düşünceleriyle etkilerinin diğerlerinden daha fazla ve önemli olduğu görülmüş ve çalışmada bu dört mimar incelenmiştir.

Çalışmanın içeriğinde, ayrıca bu dört ismin Türkiye’deki çalışmalarının yanında, mimarlık çizgileri, Türkiye dışındaki çalışmaları, eğilimleri ve aktiviteleri de ele alınmıştır. Bu mimarların düşünce biçimleri, tasarım süreci içinde kullandıkları yöntemleri ve tasarlama ilkeleri de araştırılmıştır. Böylece her ismin ülkemiz dışındaki ve ülkemizdeki çalışmaları,

düşünceleri, eğilimleri arasında bir karşılaştırma yapma, aynı zamanda Türkiye'deki çalışmalarını da daha doğru bir şekilde değerlendirme imkanı da doğmaktadır. Buradan da, bu isimlerin düşünce sistemlerinin ve tasarım özelliklerinin Türkiye'deki çalışmalarına yansımalarına ve bunun Türk mimarlığına etkilerine varılmıştır.



2. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK MİMARLIK DÜŞÜNCESİNİ HAZIRLAYAN TARİHSEL KOŞULLAR

2.1. Dünyada ve Avrupa'da Mimarlık ve Şehircilik Alanındaki Gelişmeler

19.yy. Avrupa'sı her bakımdan çok çeşitlilik ve karmaşıklık gösteren bir ortamdır. Yaklaşık 1750'lerden bu yana sürekli olarak hızlanan bir endüstrileşme süreci içindedir. Bu, önceleri İngiltere'de başlamış; 19.yy.da da öteki Avrupa ülkelerine yayılmıştır. Sömürgelerden getirilen ham maddelerin endüstriyel yöntemlerle işlenmesi, iç gereksinimleri karşıladıktan sonra bir üretim fazlası ortaya çıkarmış; bu da yeni ticaret olanaklarının, yeni pazarların yaratılmasına zorlayıcı bir neden olmuştur. Endüstrileşmeye başlamış olan ülkelerin nüfusları hızla artmakta, toplumların sınıfsal yapılarında önemli değişimler ortaya çıkmaktadır. 1789 Fransız İhtilali, Amerika kıtasındaki sömürgelerin bağımsızlık savaşları, yeni politik düşüncelerin geliştirilmesine yol açmış; bunlara yüzyılın ortalarından sonra milliyetçi düşüncelerle, sınıfsal yapı değişimlerinin getirdiği ekonomik ve politik düşünceler de katılmaya başlamıştır. Her yerde ayaklanmalar, savaşlar olmakta; bunların yanı sıra da hareketli bir ticaret eylemi sürdürülmektedir. Bilim ve teknik alanlarında büyük ilerlemeler olmakta, her gün yeni bir şey bulunmakta, yeni bir buluşun patenti alınmaktadır. Yalnız üretim araçları değil; ulaşım ve iletişim araçları da hızlanmakta, çoğalmaktadır.

Avrupa toplumlarının bu görüntüsü, mimarlıklarına da yansımaktadır: Mimarlık alanında da aynı karmaşık, değişken, kararsız durum izlenebilmektedir. Toplumun sürekli bir değişim içinde olan ekonomik- politik yapısı yeni mimarlık gereksinimlerinin ortaya çıkmasına, eski mimarlık fonksiyonlarının da yeniden tanımlanmalarına yol açmaktadır. Yeni buluşlar, endüstriyel üretim olanakları, yeni yapı malzemelerinin ortaya çıkmasına neden olmuş; bilimsel alandaki ilerlemeler, bunların konstrüktif çözümlerine olanak sağlamıştır. Yeni malzemelerin, konstrüksiyon yöntemlerinin yeni mimarlık fonksiyonlarının çözümlenmesinde kullanılmaları da, yeni biçimlenmelere, yeni mekan anlayışlarına götürmüştür. Bunların yanı sıra, eski Avrupa üslup dilleri, biçimleri araştırılmış; hatta Avrupa dışı ülkelerin üslup özellikleri mimarlık ürünlerine uygulanmaya çalışılmıştır. Yeni teknolojik olanaklar, yeni denemelerin yapılabilmesini sağladıkları gibi; yarım kalmış eski mimarlık eserlerinin de bitirilebilmesini sağlamıştır. Önemli şehir planlaması girişimlerinin başlaması, konut üretimi sorununun ortaya çıkması; yapı üretiminde prefabrikasyon gibi endüstriyel yöntemlerin kullanılmaya başlaması da bu yüzyılın getirdikleri arasındadır.

19.yy. Avrupa mimarlığının bu karmaşık görüntüsü içinde iki ana gelişme çizgisi izlenebilmektedir. Bunlardan biri; yeni klasikçilik çizgisi, öteki de mühendislik çizgisidir. Biçimlendirme koşulları bakımından birbirlerine karşıtmiş gibi görünmelerine rağmen aralarında sıkı bağlar bulunan bu gelişme çizgilerinin uçları, yüzyıl sonunda yeni malzeme ve konstrüksiyon olanakları ile yeni biçimlendirme koşullarını araştıran “Arts and Crafts” ve “Art Nouveau” gibi akımlarda yeniden birleşmişlerdir. Bu iki gelişme çizgisinden Yeni Klasikçiliğin 19.yy. başlarında ortaya çıktığı, yüzyıl ortalarına kadar ki görünümünün de Yunan-Roma yeni klasikçiliği şeklinde olduğu görülmektedir. 1850’lerden sonra Avrupa ülkelerinde başlayan milliyetçilik eylemleri yeni klasikçilik akımını da etkilemiş; çeşitli ülkelerin mimarları kendi geleneksel yapı sanatları içinde kendi ulusal mimarlıklarını aramaya başlamışlardır. Bu çabaların sonucu ortaya Neo-Romantik, Neo-Gotik, Neo-Rönesans gibi eski üslup özelliklerine göre adlandırılmış yeni akımlar ortaya çıkmıştır. Bunun bir sonraki aşamasında da çeşitli üslup özellikleri bir arada, hatta Avrupa dışı mimarlıkların üslup özellikleri ile karıştırılarak kullanılmaya kadar ulaşan seçmeci (eklektik) bir mimarlık düşüncesine gelinmiştir. Seçmeci görüntüsünden dolayı irrasyonelmiş gibi görünen bu mimarlık düşüncesi, aşırı uçlar bir yana bırakılırsa, rasyonel temellere dayanmaktadır. Bu rasyonellik, toplumsal gereksinimleri karşılayacak biçimlendirmelerin ortaya çıkmasından anlaşılmaktadır.

Yunan-Roma yeni klasikçiliği, Avrupa’daki son güçlü imparatorluğu, Napolyon yönetimindeki Fransız İmparatorluğu’nu, Avrupa’nın geçmiş çağlardaki en güçlü imparatorluğu olan Roma İmparatorluğunun mimarlık sembolleriyle (zafer takları, greko-romen sütun düzenleri, kabartmalı zafer sütunlarıyla) simgelemektedir. Yüzyıl ortalarından sonra gelişen milliyetçilik eylemleri ise, Gotik mimarlık biçimlerinin yeniden yorumlanarak ulusal bir semboller düzeni şekline konulması çabasıdır. Bu yorumlar, çeşitli ülkelere göre değişiklikler göstermektedir. Bir yandan endüstrileşmenin getirdiği hızlı toplumsal değişimler, alışıl gelmiş mimarlık sembollerinin yok olmasına neden olmakta; diğer yandan ise, 19.yy. başından beri hızla ilerleyen arkeoloji bilimi, geçmiş çağların mimarlık ürünleri hakkında daha ayrıntılı bilgiler vermekte, bu gelişmelere ışık tutmaktadır.

Avrupalılar, bu yüzyıl içinde, bazen eski semboller yaratabilmek için, neredeyse o zamana kadar ki bilgi birikimlerinin bir muhasebesini yaparcasına, çeşitli üslup özelliklerini kullanmışlardır. Avrupa dışı mimarlık üslup özelliklerinin kullanılması ise, dünyaya açılmaya başlayan Avrupalıların bu yüzyıldaki dünya görüşlerinin başka bir yansımasıdır. Bu yüzden, denilebilir ki, seçmeci mimarlık düşüncesi, farklı gereksinimlerden ortaya çıkmış bir

mimarlık düşüncesidir. Ancak bu gereksinmeler, fonksiyonlara bağlı, onlardan türetilmiş gereksinmeler değil; daha çok sembolik anlamdaki gereksinmelerdir. Mimarlığın seçmeci görüntüsü de, kendi çağının hareketli, çalkantılı görüntüsü ile uyum içindedir.

Bütün bunlara karşılık, ne yeni klasikçilik akımında, ne de seçmeci mimarlık akımında mimarlık düşüncesinin yalnızca bu biçimsel-sembolik düzeyde kalmadığı görülmektedir. Onların gelişmesinde fonksiyoncu ve konstrüktif kaygılar da önemli bir rol oynamaktadır. Cephe tasarımlarında greko-romen sütun düzenlerinin kullanılması, konstrüktif olarak, uygun bir çözümü oluşturmaktadır. Hatta bu simetrik düzenin çağın mühendisleri tarafından, doğrudan önerilmemiş bile olsa, desteklenmiş olduğu görülmektedir. Ayrıca, konstrüktif sorunlar, mühendisleri olduğu kadar mimarları da ilgilendiren bir konudur. Örneğin, neo-klasik Alman mimarı Laves bir yandan Hannover kralına Yunan-Roma yeni klasikliği yapılar yaparken, öteki yandan da kendi adıyla anılan, basınç ve çekme bölgelerinde birer eğri çubuk bulunup ortası yalnız bağlantılardan oluşarak boşaltılmış bir kiriş geliştirmiş; bunu da yapılarının çatılarında ve köprülerde kullanmıştır. 19.yy. mimarları arasında en ilginç yeri belki de Fransız mimarı Henri Labrouste almaktadır. Klasik bir Academie des Beaux-Arts eğitimi görmüş olan Labrouste'un 1830'larda kurduğu atölyesi, Akademiye karşı bir okul niteliği taşımakta; Akademi çevrelerince bu okula "rasyonalist okul" adı takılmaktadır. Labrouste'un Paris'te yapmış olduğu Sainte-Genevieve kütüphanesinde ve yine Paris'teki Ulusal Kütüphane'de yeni mimarlık gereksinmelerinin çözümlenmesinde yeni malzeme ve konstrüksiyonları uygulayarak yeni biçimlenme ve mekan anlayışlarına zemin hazırlamış olduğu düşünülürse, yeni klasikçilik akımına bağlı mimarların nasıl aynı zamanda da "rasyonel" sorunlarla uğraşmış oldukları daha iyi anlaşılabilir. Daha sonraki Neo-Gotik akımın temsilcilerinin ise yapılarını tamamen fonksiyoncu bir anlayış içinde biçimlendirdikleri, dinsel yapılarda Gotik mimarlığını olduğu gibi taklit etmeyip, fonksiyonları tek bir mekan içinde çözümlenmeyi amaçlayan bir mekan anlayışı geliştirdikleri, 19.yy. mimarlık düşüncesi üstünde yapılan araştırmalarla ortaya konmuştur. Bu çizginin devamı ise, biçimlendirmede fonksiyondan yola çıkmalarına karşılık Neo-Gotik düşünceye sahip olan Arts and Crafts akımının temsilcileridir.

19.yy.daki diğer bir gelişme çizgisi ise, yeni yapı malzemelerinin, konstrüksiyon yöntemlerinin ortaya çıkması ile, bunların ilk olarak geniş ölçüde ve fonksiyoncu bir biçimde yeni mimarlık gereksinmelerinin karşılanmasında, daha çok mühendislik yapılarında kullanılmaları ile oluşan gelişme çizgisidir. Bu çizginin özelliği, yeni malzemelerin, konstrüksiyonların ilk kullanılışlarında, geleneksel biçimlerin taklit edilmiş olmasıdır. Çağdaş

mimarlığı hazırlayan 19.yy. mühendisleri ortaya çıkardıkları rasyonel ve fonksiyonel konstrüksiyonların yanı sıra, çağlarının seçmeci anlayışını da sürdürmüşlerdir.

19.yy., Avrupa için bir geçiş dönemidir; mimarlıkları da bu geçiş dönemi toplum yapısı ile uyum içinde, bir geçiş dönemi görüntüsünde olan kendi içinde tutarlı bir mimarlıktır.

2.1.1. Art Nouveau Etkileri

Art Nouveau, Avrupa'da 1890-1910 tarihleri arasında gelişen avant-garde hareketler bütünüdür. Bu akımı, dönemi etkisi altına almış olan Revival'ler ve diğer eklektisist hareketler karşısında beliren güçlü bir tepki olarak nitelememiz mümkündür. Aynı dönemde beğenileri değişen 19.yy. insanının da etkisiyle tarihsel üsluplardan kopma, yeni olanaklar yolunda araştırmalar yapma amacıyla bilinçlenme arttığında; amacı geçmişle bağları kopararak, çağdaş, genç, özgür kişilikler için yeni bir yaşam biçimi yaratmak olan Art Nouveau, bu biçimi mimariye de taşımıştır.

Art Nouveau'nun amaçları arasında, somut olarak günlük ve toplumsal yaşama uygulanabilirlik ön plana çıkmaktadır. Bu amaçla başlatılan girişimlerde ise, çözüm yolları aranırken çok yönlü ve karmaşık etkilerin söz konusu olduğu görülmektedir. Art Nouveau'nun yapmaya çalıştığı şey, bir çok ülkede uygulama pratiğini yitirmiş olan sanat işçiliğini ve zanaatkarlığı, yeni bir anlayış ve görüşle uyandırmak, belki çağın sert değerlerine karşı daha yumuşak ölçüler getirmektir.

Fransa'da olduğu gibi, İngiltere'de de, 1850'lerden başlayarak, Art Nouveau kendini göstermektedir. İngiltere'de o döneme kadar ihmal edilmiş olan sanat işçiliği ve geleneksel meslekleri uyandırmak amacıyla, geçmişin anıtlarıyla yaratıcı elemanlar arasında radikal bir seçime yol açacak çabalar arttırılmıştır. Bu yolla, istenen yaşama her zaman uyum sağlayacak ve meslekle güzellik beğenisini bağdaştıracak bir sanat yaratabilmektedir.

Art Nouveau, mimarlık uygulamalarında, süsleme isteğinin ifadesi olarak, yapı öğelerine doğadan esinlenilmiş biçimler verilmesinin ilginç örnekleri olarak yorumlanabilir. Art Nouveau, ayrıca, bir dekorasyon stili olarak görülebilir; çünkü, mimari alanındaki etkisi, yapıların planlarında oluşturulabilecek farklılaşmalar yerine, cephe düzenleme bağlamında ortaya çıkan değişim ve hareketlilikle kendini göstermektedir. Plan şemalarında Art Nouveau'ya bağlanabilecek özellikli çözümler veya farklılıkların geliştiği söylenemez.

Kaynağını çoğunlukla doğadan alan cephe düzenlemeleri ve yapılarda kullanılan dekoratif bezeme öğeleri, Art Nouveau'yu, Avrupa'da sevilen bir üslup haline getirirken; bu yolla mimari içinde de öncü ve yenilikçi çizgisini sağlamlaştırmasına olanak tanımıştır.

1892'de Victor Horta'nın Brüksel'de yaptığı Tassel Evi'nden sonra akım, Fransa ve Almanya'da iyice yaygınlaşmıştır. Horta'nın, Tassel Evi'nde, geleneksel konut plan tipinden ayrıldığı, günlük yaşam koşulları göz önüne alınarak, yapıyı yeniden düzenlediği görülmektedir. Horta'nın bu yapısında kullanılan bezeme, yalnızca biçimsel yeniliği açısından değil, strüktürün gerektirdiği yönde kullanımıyla da dikkati çekmektedir. Art Nouveau'nun genelde cephelerde etkili olduğu göz önüne alınırsa, Horta'nın yapılarında böyle olmadığı ve onun yapılarında Art Nouveau'nun plana yansımaları kanıtlayan akışık, birbirine geçen bir düzenlemenin varlığı söylenebilir.

Art Nouveau, Henry Van de Velde ile, kuramsal alanda güçlü bir temsilci bulmuştur. Velde, 1900'ün yeni atılımına program tasarlama ve sözcülük yapmıştır. Gelecek için yol gösterici nitelikteki yazıları, doksanlı yılların ortalarında Brüksel'de yayınlanmıştır. 1896'dan sonra adı, ayrılmaz bir biçimde, Art Nouveau ile birleşmiştir.

Çok sayıda Neo-Rönesans ve Neo-Barok üsluplarda çalışmaları olan Otto Wagner de, Art Nouveau akımının önemli mimarlarından biridir. Art Nouveau yapı örneklerinde de, Neo-Rönesans ve Neo-Barok bezeme öğelerine rastlanmaktadır. Wagner'in yapılarında –örneğin Majolikahaus'ta-, Jugendstil bezemesel biçimleri, mimarının rasyonel görünümünü zedeledikten, seramik ve alçı kabartma ile bütünleşerek kullanılmıştır.

Art Nouveau'nun bir diğer önemli mimarı Gaudi'nin stili, İspanyol Geç Gotiğin ve İspanyol Barok'unun coşkunluk ve fantezisiyle, hatta görünüşte Fas mimarisi ile belirli bazı ilişkileri olmasına karşın, özgün bir stildir. Sagrada Familia kilisesi transept cephesi ve 1905'te yapılan iki apartman bloğunda, biçimler şeker somunları veya karınca tepeleri gibi büyümekte, kolonlar çekül dışı yerleştirilmekte, çatılar dalgalar yada yılanlar gibi eğilip bükülmekte, yüzeyler çini kaplamalar veya kalın bir harçla bağlanmış tabak-çanak kırıklarından yapılmış kaplamalarla doldurulmaktadır.

Bunun karşıtı olarak, Mackintosh'ta, Gaudi'nin vahşiliğinden eser yoktur; ama o da, en az Gaudi kadar özgündür. İspanya'nın Gotiği ve Baroğu Gaudi'yi nasıl belirlemişse, İskoç kaleleri ve evleri de Mackintosh'u belirlemiştir. 1898-99'da yaptığı Glasgow Sanat Okulu

gibi yapıtlarının belirgin özelliği, uzayıp giden, eskiye özlemlili eğriliklerinin ve Art Nouveau'nun gümüş grisi, leylak rengi ve pembe gölgelerinin dümdüz, dik ve esnek, uzlaşmasız ve dik açılı çerçeveye yaptığı bileşimdir.

Art Nouveau'nun kaynağında, toplumsal ve pratik bir sanatın somut amacı olduğu görülmektedir. Bu üslupta, farklı etkiler, İngiliz, Fransız ve Belçika simgeciliğinden Alman ve İskandinav anlatımcılığına uzanan bir çizgi üzerinde birleşebilmiştir. Art Nouveau, resmi nitelikli akademizmin karşısında ortak bir tepkinin ürünüdür. Böylece Modern Stil, incelikli bir anlatım içinde yeni çağın malzemesiyle bütünleşebilmiştir.

2.1.2. İtalyan Fütürizmi

İtalyan fütürizmi, gerçekte, “siyaset” ve “güç” tartışmalarını bazı boyutlarıyla dışa vurarak, bazı boyutlarıyla da üstü örtülü olarak kendinde saklar. Frampton'a göre, öncü olabilmenin eleştirel histerisinden hareket eden Fütürizm; Banham için, endüstri devriminin yüzyıl başındaki önemli bir temsiliyeti olarak algılanmalıdır. İtalyan fütüristlerinin ne tür bir “mücadele alanını” örgütledikleri, iki görüşte de bir merak konusudur.

20.yy.ın ilk yıllarına sıkışmış, bazılarında göre öncü, bazılarında göre ise sıradan bir sanat hareketini resmeden Fütürizmin, siyasetle kurduğu ilişki, bu anlamda dikkat çekmektedir. Kimilerine göre de, 20.yy.ın ilk çeyreği, toplumsal bir çatışmanın tüm izlerini kendinde kayıtsızca üretir. Aydınlanma ve Sanayi Devrimi'nin yeni yüzyıla getirdiği inanç zenginliği, batı aydınının kendi iç devinimi ve mücadelesini de yansıtır. İngiltere, Almanya ve Fransa, endüstrileşmenin ve kapitalist döngünün kısa vadeli döngülerinden en fazla yararlanan ülkelerdir. Eskiye dair her şeyin değişmeye yüz tuttuğu bu dönemde, ontolojik ve tanrısal olana dair tüm söylemler de sorgulanmaya zorlanmaktadır. Gerçekte, yeni bir düşünce sistemi ve yapılanmaya olan inanç, daha iyi olduğuna inanılan “toplumsal ve çevresel savlarda” toplanarak, iyileşme-değişme-başkalaşma üçgeninde kendisine yer edinir. Eskiye dair olanın “zaman aşımına uğramamışçasına kutsandığı” İtalya'da ise, çağdaş olandan uzak, endüstrileşmenin, teknolojinin araçlarından uzak bir söylem söz konusudur. İşte İtalyan Fütürizmi, böylesi koşulların bir ürünü olarak değerlendirilmelidir.

1909 yılından itibaren ise, yeni İtalya'yı yaratmak, sadece geçmişe dair olan her şeyin yıkılmasıyla mümkündür. İtalyan fütüristleri ve yeni-ulusçularına göre, “İtalya'da yeni bir şey yoktur. Venedik ve Roma, çürümenin sembolü olmakta, Cenova ve Milano ise, yeniden

yapılanan İtalyan hayatının merkezleri olarak değerlendirilmektedir”; ancak tüm bunlar, mevcut yozlaşma sürecini durduracak kazanımlar değildir. Toplumsal değişim, kaçınılmaz bir hareketle, ulusal bir program kimliğine bürünerek, gündelik hayatın parçalarında yerini bulmaktadır. Diğer bir deyişle, sosyal ve tarihsel bağlayıcıların da etkisiyle, İtalyan fütüristlerinin sanatta, kültürde, toplumda ve siyasi zeminde örgütlemeye çalıştıkları zihinsel haritalar ve temsili ideolojileri, “faşist” bir dile dönüşmek üzeredir.

İtalyan faşizmi, toplumsal bir harekete dönüşerek, Fütürist söylemin anlatmaya çalıştıkları için tek siyasi söylem ve bir güç merkezi olmaktadır. Bu merkezin düşünsel kurgusunda da, İtalyan aydını görev alır. Marinetti, Kuzey Afrika topraklarının İtalyan siyasi erki altında toplanması düşüyle, Akdeniz’in öteki yakasına kültürel ve askeri bir saldırıyı örgütlemeye başlamaktadır. İtalya’nın büyümesi zorunludur ve Kuzey Afrika coğrafyası, sömürgeci yayılmacılığın taleplerini karşılayabilecek, benzeri olmayan bir zenginliği sunmaktadır.

1913 tarihine uzanan ve Fütüristlerin önde gelen isimleri Marinetti, Boccioni, Carra ve Russda tarafından imzalanan Siyasi Program’da “İrredantizm” ve “Pan-İtalyancılık” ön plana çıkarılmış ve Germetik uluslara karşı savaş ilan edilmiştir. Artık Fütürizm, farklı cephelerde savaşı öneren siyasi bir propaganda aracıdır. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla da, yeni söylem, “gönüllülük” esasıyla, genç İtalyanları orduya yazılmaya davet eder. Farklı cephelerde süregelen savaş, Boccioni ve ünlü Fütürist mimar Sant Elia’yı ve diğerlerini de ölüme götürmüştür.

Marinetti, Boccioni ve Sant’Elia, bu düzlemde izlenmesi gereken özgün kişiliklerdir. Hız, motor ve makinenin gizil gücüne ve estetiğine duyulan çocuksu özlem ve devingen makineden üretilen “güç”, faşistlerin olduğu kadar Fütüristlerin de vazgeçemediği bir söylemdir. Siyasi erkin gücü, makinede ve onun estetiğinde var olduğu iddia edilen güçle örtüşmektedir. Her iki grubu bir araya getiren de, zaten böylesi bir gücün hakimiyete, yönetime ve yönetmeye olan dolaylı katkısıdır.

1930’lara gelindiğinde, Fütürizm, modern sanatın hızlı “tüketilirliği” içinde, kaybolmaya yüz tutan kısa ömürlü bir aydın hareketi gibi algılanmıştır; ancak seçkin kalabalıklar ve siyasi erki elinde tutan hakim sınıf, Marinetti ve Sant’Elia’nın fabrika ürünü mekanik araca, üzerinde yol aldığı beton zemine ve ulaştığı hıza olan tutkusunu unutmamıştır. Gerçekte, hıza ve makineye olan tutku, faşist hareketin asla vazgeçemeyeceği bir döngü yaratmıştır.

Fütüristlerin tüm öngörülerini, bir sonraki nesil tarafından kaçınılmaz bir söylem gibi yerine getirilmiştir. Hıza, makineye ve fabrikaya duyulan özlem, yayından fırlamış bir motor parçası gibi önüne gelen kökleşmiş, yerleşik her yapıya, her kuruma çarparak onu yıpratmaya, yok etmeye çalışmıştır. 1910'larda, Fütüristlerin ısrarla saldırdığı kurumlardan biri olan İtalyan Parlamentosu, "hızı" kesen gereksiz bir engel olarak tanımlanmıştır. "Parlamentar düzen", Marinetti'ye göre, "çöküntüye uğramış bir biçimdir, bir zamanlar iyi sonuçlar üretmişse de, gerçekte, İtalyan hükümetine yardımcı olduğunu savlayan bir göz oyununu topluma kazandırmıştır. Ancak, şu anda bir aldatmacadan başka bir şey olmadığı kesinlik kazanmış bulunmaktadır. Halk, kendi seçme yetisi olmayan kötü öngörülü kişiler tarafından temsil edilemezler". Fütüristlere göre parlamento, soylu seçmecilerin ve zengin burjuvanın oyun oynadığı ayrıcalıklı bir kulüpten öteye gitmemiştir.

Demokrasi ve temsili sisteme olan inançsızlık ve yerleşik düzene olan itaatsizlik, yalnızca Marinetti ve Sant'Elia tarafından değil; genel bir kanıyla, Fütürist tüm aydınlarda yer etmiş bir söylem olarak görülmüştür. Demokratik kurumlara karşı gösterilen saldırganlıklar, bu anlamda İtalyan monarşisine de yansımıştır. Modern koşullara ayak uyduramamakla suçlanan hanedanlığın üyeleri, Katolik Kilisesi'ne karşı gösterdikleri bağlılık nedeniyle de aşağılanmışlardır.

Ulusal ölçekli sosyal sorunların ve uluslar arası siyasi "krizlerin" farkında olan Fütüristler, tabandan gelen baskının ve toplumsal şiddetin çözümlüğünü, yönetim dizinini tersine çevirmede görmüştür. Tüm İtalyanların, aydın sınıfın marifetiyle yönetime katılımını sağlamak, kendini ifade eden Fütürist söylemin sürekli kullandığı bir slogana dönüşmüştür. Genel amaç, herkesin eşit haklara sahip olduğu sosyal bir dizini kurgulamak değildir; yükselmeye layık "bir" kişiye yönetimin teslim edilmesi, en akılcı çözüm olarak görülmüştür. Tek bir otoriteye duyulan özlem, makinenin üreteceği "güç"e duyulan özlemle örtüşük bir söylemi içermektedir.

Fütürist söylem, sanatın, mimarlığın veya popüler kültürün içsel alanlarını çoktan aşmış; ideolojik örgütlenmeleri ve eylemsel alanlarıyla, İtalya dışında da etkili olmaya başlamıştır. Dönemin ürettiği siyasi iklim, coğrafyalar ötesi ve çok zeminli bir zihinsel haritanın resmedilmesini gerekli kılmaktadır. İlginç olan ise, öncü ilan edilen bir hareketin, siyasi ve sosyal boyutu ve ürettiği kültürel alan ve farklı coğrafyalarda var olan değişik ideolojik örüntülerle kurduğu eş zamanlı veya ardışık ilişkileridir. Üstelik, böylesi bir hareketin siyasi bir "geri dönüş" zemin hazırlaması, daha da ilginç toplumsal bir peyzajı ortaya koymaktadır.

Fütürizmin demokrasiye, sosyalist ideaya ve komünist İtalya'ya duydukları inançsızlık, kısa sürede vatanseverliğe, militarizme ve anarşizme dönüşmüştür. Kendilerinin de betimledikleri gibi, Fütüristlerin “dinleri motorlaşmış cemaatler, kiliseleri de makine dükkanlarıydı”. Tüm bunlar ise, askeri bir sosyal dizin ve disiplin ile gerçekleşebilirdi. Marinetti'ye göre, “disiplinsizlik kişisel olabilir, devrim ise disipline olmuş bir düşünceyi gerektirir; disiplin, insana ihtiyaç duyan toplumsal bir şeydir; disiplinsizlik ise, tembelliğin belirtisidir”. Fütürist öncüler, tembelliğin sayrısını toplumsal eylemde ve savaşta görürler; “savaş her şeyin temelidir; hıza denktir ve ilerlemeyi zirveye taşıyan, onu mükemmelleştiren bir sentezdir”.

Bu anlamda yeni ve modern olan her şey, Marinetti'nin poetik yazılarında ve Sant'Elia'nın mimarisinde, yalnızca estetik bir sorunun ötesinde, saldırgan, savaşçı bir “dil” arayışına bürünmüş; örneğin kentin mimarisi, uçmaya çabalayan bir uzay gemisinin ya da savaşa hazır buharlı bir zırhlının “kimliğini” almıştır. Savaş ve onun ölümcül teknolojisi, tüm araçlarıyla birlikte vazgeçilmez bir tutku olarak, kültürel bir “mitos”a dönüşmüştür. Sant'Elia'nın 1912-14 yılları arasında tasarladığı La Citta Nuova, bu anlamda endüstriyel tabanlı saldırgan bir çizgiyi yakalamaktadır. Endüstrinin vazgeçilmez elemanları olan makineyi, motoru, güç santrallerini, elektrik üretim merkezlerini ustalıkla ele alarak mimari bir dil oluşturmaya çalışmaktadır. Banham'a göre, Sant'Elia'nın mimarlığı, gerçekte modern mimarlık kuramı içerisinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Makine çığırkanlığı yapan tasarımları, yalnızca biçimsel ve teknik bir dilin yakalanmasının ötesinde bir yer tutar; mimarisi, zihinsel bir uğraşının ideolojik temsiliyetlerle olan birlikteliğini bize resmeder. Ancak bu birliktelik, yalnızca siyasi bir öngörünün mimarisi olarak düşünülmemelidir.

2.1.3. Faşist Mimari

Faşizm sözcüğü, İkinci Dünya Savaşı'nı, kitle kıyımlarını, Auschwitz'i, Dachau'yu, Berlin'deki resmi geçitleri ve doğallıkla Mussolini ile Hitler'i çağrıştırıyor. Ancak mutlak bir yıkımla özdeşleştiği için, Faşist sanat ve mimarlığın varolduğu, rejimin bir “yapıcı” yüzünün de bulunduğu zor hatırlanmaktadır. Söz konusu dönemde, totaliter rejimlerin politik alandaki baskıcı ağırlığı, büyük oranda mimarlıkta da hissediliyordu.

Modern çağa özgü hemen hemen tüm mimarlık akımları gibi Faşist yönetimlerin mimari üretimi de bir söylem ve onunla az ya da çok bağlantılı bir bilgilendirme tavrını içeriyor. Bu nedenle, konuya eğilen araştırmacılar, söz konusu söylemle Faşist ideolojiyi birlikte ele alıp

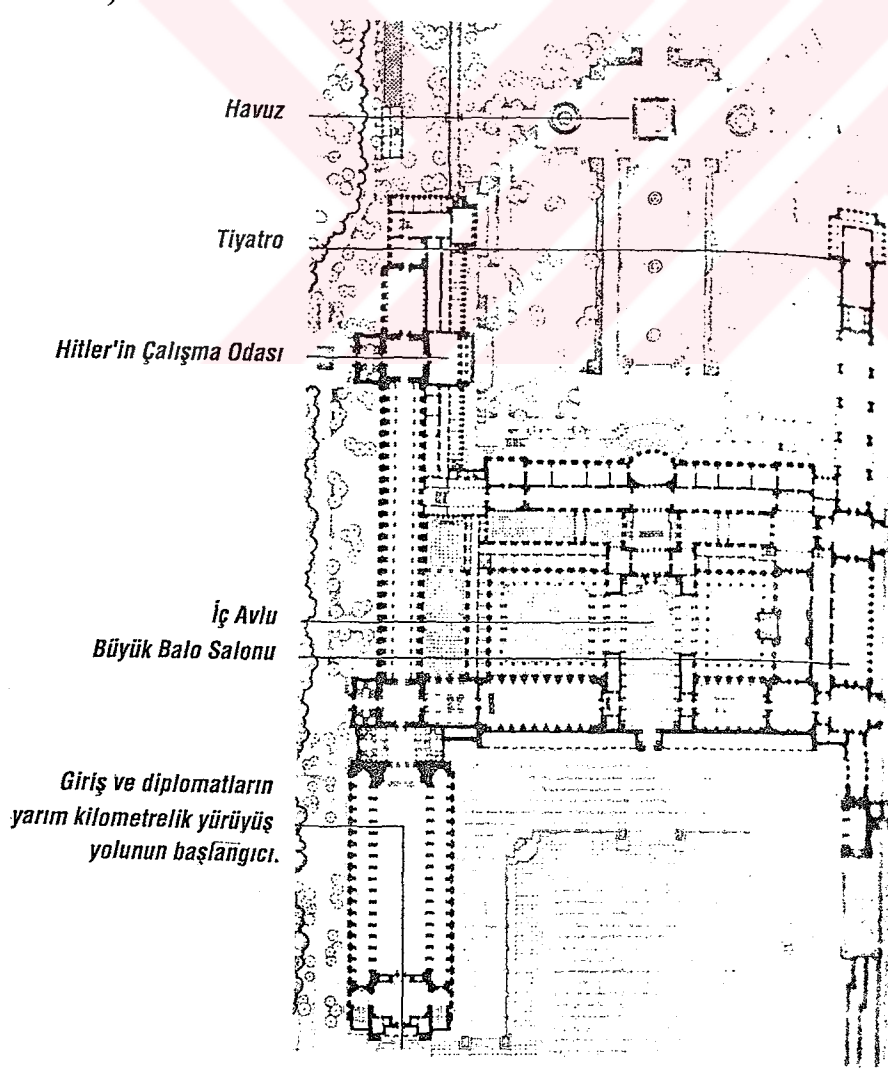
bu mimarlığı öyle anlamlandırmaya çalışmışlardır. Ancak, Faşizm'in ideolojisi gibi mimarlık söylemi de Faşist Mimarlığı aydınlatmak için çok az ipucu verir. Ne Hitler'in "Kavgam"ında mimarlığa bir kısa değinme dışında yer verilir; ne ünlü devlet mimarı Albert Speer'in kısa yazılarında yeterince açıklayıcı düşünsel içerik vardır; ne de mimarlığa ilişkin ırkçı irdelemeler yapan Schultze-Naumburg'un kitaplarına dayanarak dönemin mimarlığını anlamının olanağı bulunur (Tanyeli, 1995).

Söylem bazında değerlendirme yapmayı engelleyen sorunların benzerleri, üslup analizi söz konusu olduğunda daha da belirgin biçimde ortaya çıkarlar. Başka bir deyişle, bir Faşist üslubun tanımlanabileceği çok kuşkuludur. Hitler Almanya'sında inşa edilen çoğu yapının üslupsal eşdeğerleri Stalin Rusya'sında kolayca bulunabilir. Böyle olduğu için de, bu iki karşıt rejimi, bir totaliter mimarlık ve sanat kategorisi kapsamında birlikte ele almayı önerenler vardır (Golomstock, 1990). Oysa, Faşizm'in isim babası Mussolini'nin İtalya'sında G. Terragni, Como'daki Faşist Partisi Şube Binası yapabilmiş; Fütürizm gibi bir önemli akım, Faşist ideolojiyle bağdaşık olabilmıştır. Bu örnekler, Faşist rejimlerin mimarlık eylemleri içinde üslup sorununun merkezi konumda olmadığını göstermektedir. Aslında 1930'ların ikinci yarısında yapılan çoğu İtalyan ve Alman resmi yapısı, bezeme yükünden iyice arıtılmış anıtsal Neo-Klasik ürünlerdir; ama döneme özgü bir ortak Neo-Klasik dil oluşmamıştır (Tanyeli, 1995).

Bu bağlamda, Faşist mimarlık denince akla gelen kavram Gotik mimarlık, Rönesans mimarlığı, Klasik Osmanlı mimarlığı gibi dönem üsluplarına işaret eden terimlerle aynı kategoride anlaşılamayacaktır. Ancak, söz konusu terim o dönemde böylesi rejimlerin mimari üretim üzerinde durdukları özel denetim biçimi, özel politik etkileme mekanizmaları ve mimarlığa yöneltilecek özel bazı beklentiler kastedilerek kullanılıyorsa anlamlı olacaktır (Tanyeli, 1995). Bu beklentiler, mimarlık ürününün somut kullanım amacına uygun biçimlendirilmesini öngören modern çağın işlevsellik anlayışıyla ilgili değildir. Doğal olarak Nazi ve Faşist yapıları da belirli işlevler görmek üzere inşa edilmişlerdir ve aynı amaca hizmet eden Modernist yapılar kadar "işlevsel"dirler; fakat, adı geçen rejimlerin mimarlıktan bekledikleri bu anlamdaki bir işlevsellikle sınırlı değildir.

Faşistler, tarih kadar eski politik içerikli kimi arketipal mimari "pattern"lara yeniden geçerlilik kazandırmışlardır. Hatta tüm Faşist sistem, bu gibi arketiplerle oluşturulmuştur ve o arketipler de varlıklarını insanın en temel içgüdülerine borçludurlar. Bu arketipal mimari davranış "pattern"ları şunlardır:

1.Siyasal önderi ulaşılmaz kılma amaçlı arketipal davranışlar: Bu doğrultudaki arketipal mimari yöntemler, onunla uyrukları ve meslektaşları arasındaki uzaklığı, abartmayı sağlarlar. Diğer ölümlüler, onun yanına o istemedikçe yaklaşamayacaklarını bilmelidirler. Dolayısıyla, mutlak önder mutlak bir erişilmezlik duygusuyla sarılmalıdır. Hiçbir ölümlü sadece kendi insani nitelikleri sayesinde bu denli erişilmez olmayacağı için, söz konusu işlevi mimarlık ve önder çevresinde kurulan törensel çerçeve görecektir. Hitler için Bavyera Alpleri'nde Berchtesgaden yakınlarında "Kartal Yuvası" diye adlandırılan benzersiz bir dağ konutu yapılmasının nedeni de budur. Büyük harcamalarla gerçek anlamıyla ulaşılmaz bir dağın tepesinde, yanına ancak kayalar içine oyulmuş tüneller ve asansörler aracılığıyla varılabilen bir ev oturtulmuştur. Yapı herhangi bir dağ evi değil, Hitler mitosuna katkıda bulunan öğelerden biridir. Speer'ın Hitler için tasarlayıp inşa edemediği saray da bir tinsel maceraya dekor oluşturmak üzere düşünölmüştür. Bu devasa yapıda ziyaretçilerin Hitler'in çalışma odasına ulaşmak için yarım kilometre uzunluğunda bir koridorlar dizisini aşmaları gerekmektedir (Resim 2.1.).

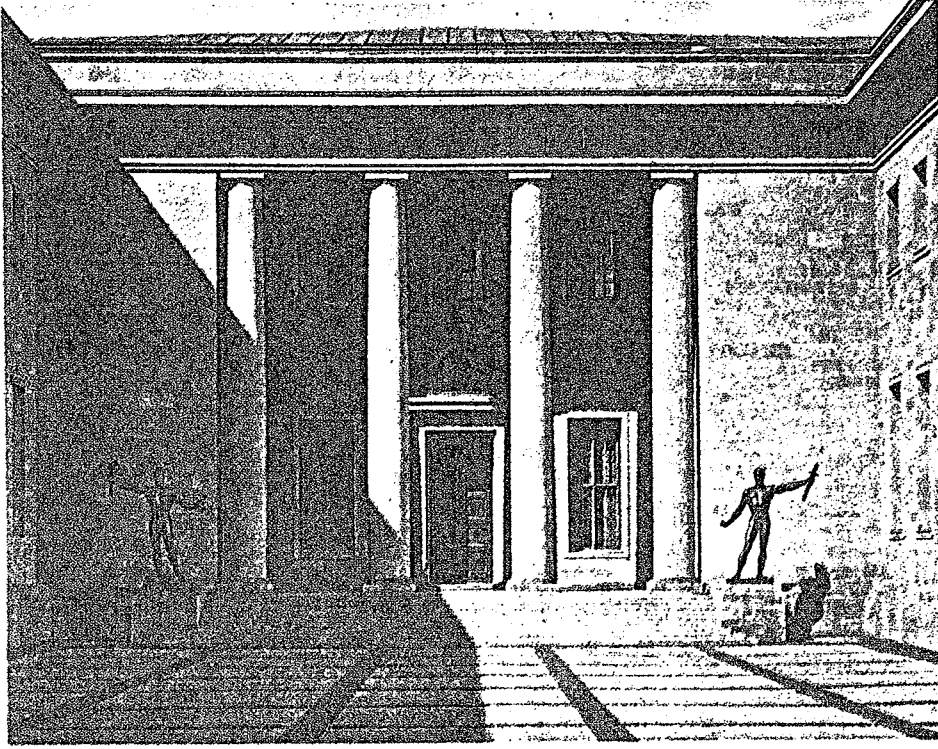


Resim 2.1. Speer'ın Hitler Sarayı projesinden plan

Yine Speer tarafından planlanan Berlin'deki Şansölyelik Binası'nda da kullanım alanları, Hitler'e uzanan bitimsiz koridorların yanında ikinci planda kalır (Resim 2.2., Resim 2.3.). Mimarlık, yüce öndere ulaşan yolu aşama aşama katedilir bir simgesel arınma mekanına dönüştürmekle görevlidir.

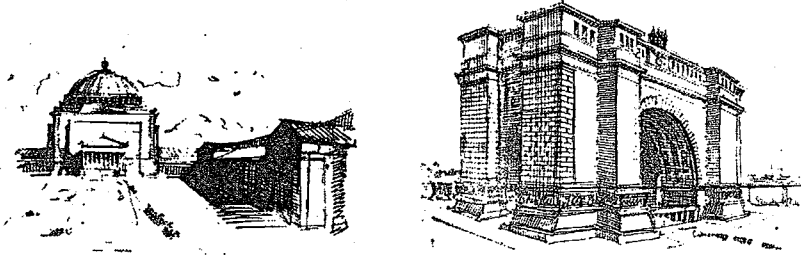


Resim 2.2. Şansölyelik Binası'nda Hitler'in çalışma odası



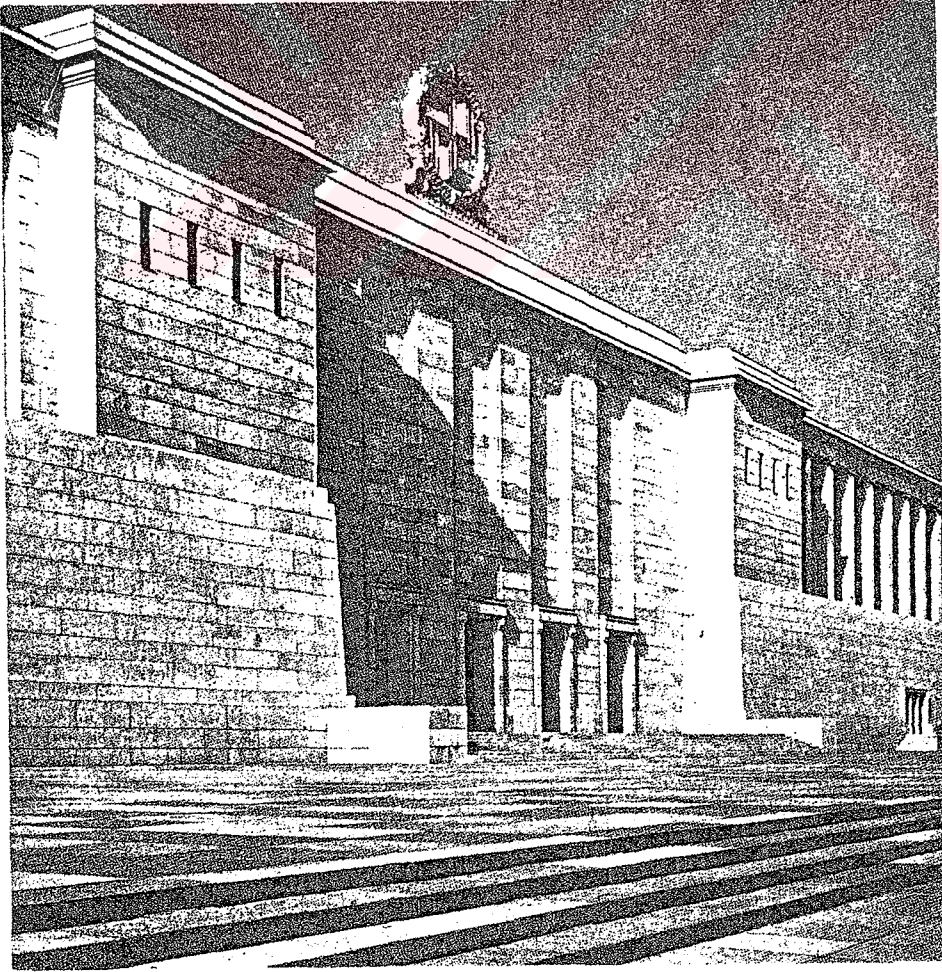
Resim 2.3. Şansölyelik Binası iç avlu

2.Siyasal öndere atfedilen mimari irade arketipleri: Önderin mimari iradesi, sonuçta, birbirleriyle bütünleşen üç ayrı somutlaşma alanı bulur. Birincide, önder, o siyasal hareketin mimarı olarak nitelenir ki, bu sıfatın mecazi olmaktan öte bir anlamı yoktur. İkinci alanda önder, mimarlığa ilişkin pek çok konuda son karar verici rolünü oynar. Yapı üretim etkinliğinin hangi alanlarda yoğunlaştırılacağı gibi makro kararlar vermekle yetinmez; mimarlık söylemine yönlendirici müdahalelerde bulunur. Üçüncüdeyse, doğrudan doğruya tasarım yapar; fiziksel çevreni oluşumuna dışarıdan değil, bir anlamda içeriden katılır. Hitler'de bu üçlünün en eksiksiz dışavurumu gerçekleşmiştir. Hitler, bu siyasal rolün ötesine geçerek mimarlığı gerçek bir ilgi alanına dönüştürmüştür. Boş vakitlerini uzmanlarca hazırlanan kentsel ve mimari projeler üzerinde çalışarak geçirdiğine ve küçük proje eskizleri yaptığına dair geniş bilgiler vardır (Resim 2.4.).

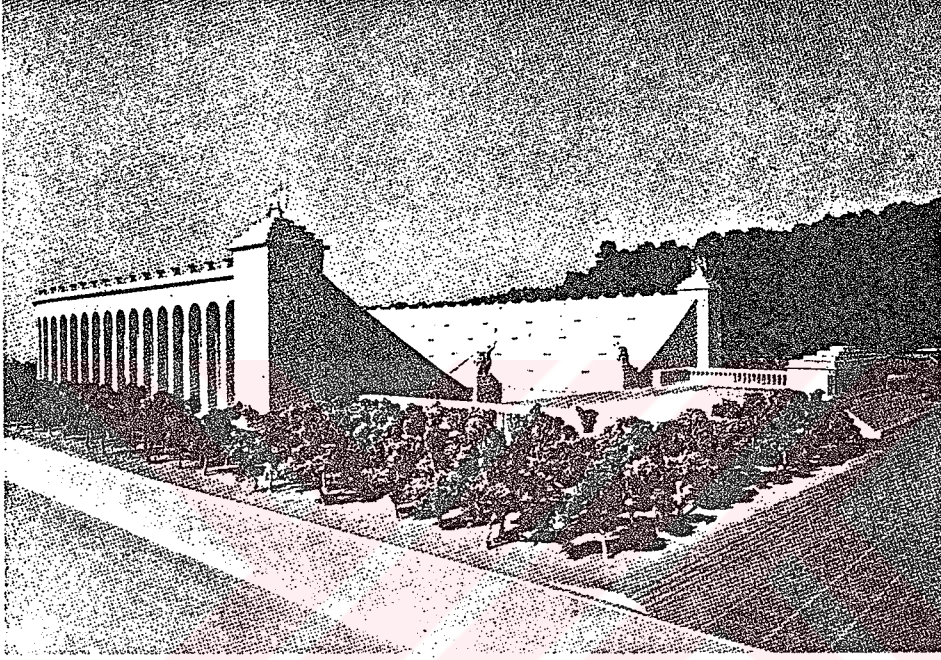


Resim 2.4. Hitler'e ait eskizler

3.Mantık dışı boyutlandırma arketipleri: Bu arketipin, yaşamsal bir siyasi önemi bulunmaktadır. Başka bir deyişle, bu megalomani düpedüz işlevseldir. Kitle isterisini bir toplumsal güdüleme aracına dönüştüren Faşist düzen, o aracı kullanabilmek için gerekli mimari ortamı da var etmek zorunda kalmıştır. Nürnberg’de gerçekleştirilen Zeppelinfeld (Resim 2.5.) ve özellikle de yapımları hiçbir zaman bitirilemeyen Marzfeld ile Deutches Stadion (Resim 2.6.) gibi toplantı yapıları, alışılmış mimari boyutların dışında kalırlar. İnsan zihni, alışageldiği, nirengi noktası olarak aldığı boyutların birkaç katına çıkarıldığının farkına varmakta güçlük çekmez. Megalomani kişisel psikolojide olduğu gibi toplum psikolojisinde de ezilmiş ve bireyselliğini ilan edememiş olanın kendi kendisine biçtiği yücelik rolüdür. Faşist mimarlık böyle bir topluma söz konusu rolü oynayabileceği sahneyi hazırlamıştır. Boyutlarıyla etkileyici olması amaçlanan mimarlık ürünlerinde yalnızca yerleşik bir tipoloji ve vokabülerin alışılmış büyüklük ilişkilerinin katlanması yoluna başvurulur. Böylelikle, mimarlık hem geçmişe göndermeler yapmakta, hem de kendisine referans verilen o geçmişte geçerli olan boyutlar sistemini alabildiğine abartarak yadsımaktadır. Rejim, bu referans verme ve yadsıma girişimleriyle ilişki kurmaya çabaladığı en yüce geçmişten de daha yüce olduğu imgesini yerleştirmeye çalışmaktadır.



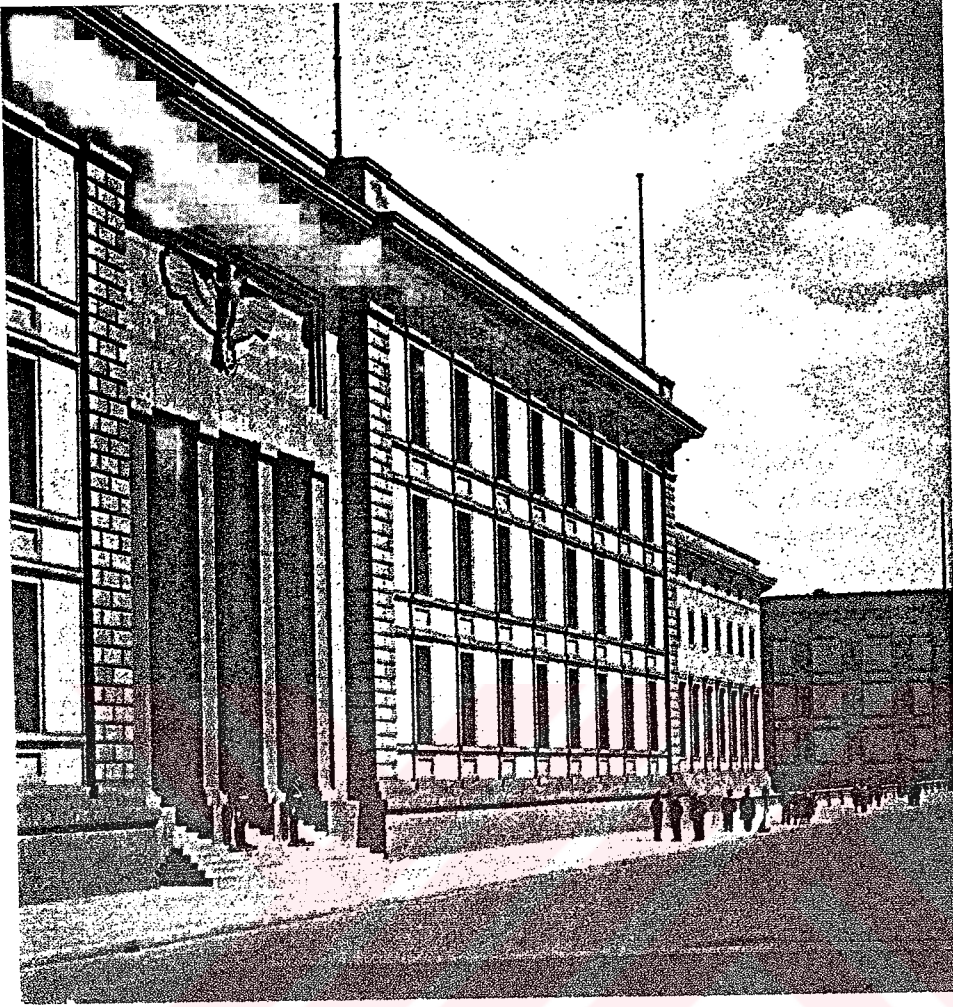
Resim 2.5. Nürnberg’de Zeppelinfeld adlı özel tribün



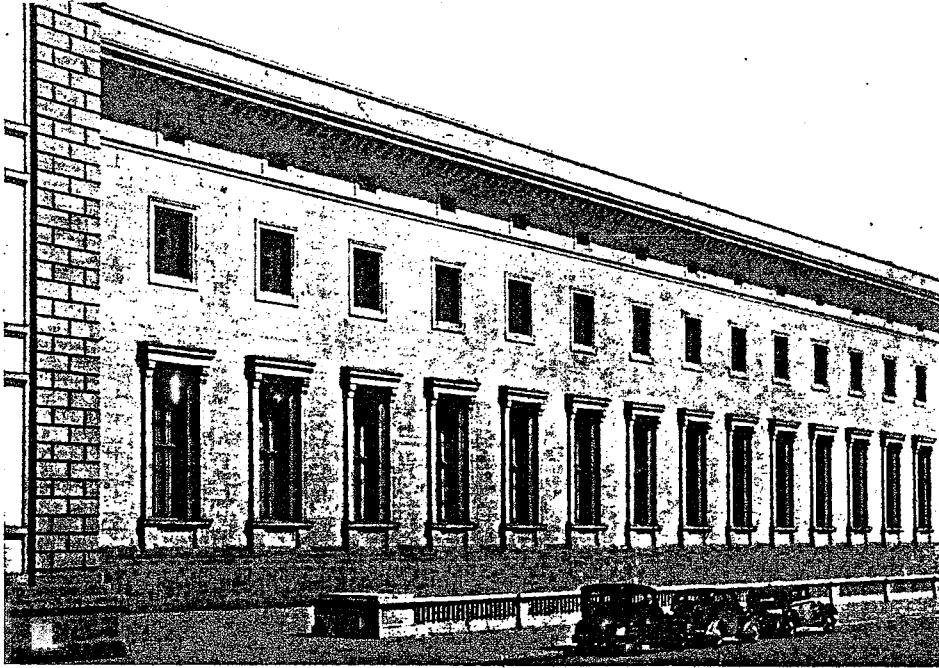
Resim 2.6. Nürnberg’de Speer tarafından planlanan Deutsches Stadion

4.Mimarlık eylemine harcanan emeği abartma arketipleri: Bu arketipler, yönetimin gücünü gösterme işlevine hizmet ederler. Bu siyasal amaca ulaşmak için kullanılan birkaç yalın mimari yöntem vardır. Örneğin, yapım sürecini hızlandırmak, tarih boyunca oldukça sık rastlanan bir mimari-siyasal arketiptir. Berlin’deki Şansölyelik Binası’nın bir yılda inşa edilişi, yapının boyutları ve işlevi açısından düşünülürse, somut ve ivedi bir gereksinmeden çok, rejimin bu arketipal propaganda anlayışının bir sonucudur (Resim 2.7., Resim 2.8.). Yapının, faşist yönetimin güdülemeye uğradığı kitlenin üyesine olağan ötesi gelen bir hızla

inşa edilmesi gerekir. Kitle, böyle bir hızın o yönetimden başka hiçbir yönetimle başırlamayacağına inandırılmalıdır.



Resim 2.7. Berlin’de Şansölyelik (Başbakanlık) Binası’nın Voss Caddesi cephesi.



Resim 2.8. Şansölyelik Binası’nın Voss Caddesi cephesinden kısmi görüntü.

5.Kenti yıkma ve yeniden kurma arketipleri: Hitler örneğinde bu arketipal davranış “pattern”ı şaşırtıcı genişlikte bir uygulama fırsatı bulmaktadır. Başkent Berlin’i dev istimlaklar gerektiren anıtsal cadde ve odaklar yaratarak yeniden düzenleme girişimi söz konusu yıkım-yapım arketipinin Hitler’deki ilk ve masum başlangıcını oluşturuyor. Ardından, çoğu Alman ve Avusturya kenti için benzer anıtsal kent düzenleme projeleri hazırlanmış; Linz gibi mütevazı kentler eski strüktürlerini hiçe sayan planlarla Hitler’e layık anıtsal kent mekanlarına kavuşturulmaya çalışılmıştır. Savaş, bunların gerçeğe dönüşmesini birkaç istisna dışında engeller.

Faşizm’in mimarlığı, bir söylem ve biçimlendirme tavrı olarak ulaşabileceğinden çok daha yüksekte bir ilginçlik ve önemlilik düzeyine ulaşmaktadır. Çünkü, çoktan unutulup gittiği sanılırken, eşdeğerleri ilk yüksek kültürlerde görülen bazı davranış “pattern”ları Faşizm sayesinde 20.yy.da bir kez daha gündeme gelip yeni bir sistemi var edebilmişlerdir.

2.2. İmparatorluğun Son Döneminde Osmanlı Mimarlığı

Zamanımız Türk Mimarlığını doğrudan etkileyen en önemli mimarlık dönemi, bilindiği gibi Osmanlı mimarlığıdır. 14. yy.ın ilk yarısında oluşmaya başlayıp, devletin geçirdiği evreleri izleyerek gelişen Osmanlı mimarlığı, 16.yy.da ülkenin politik, askeri, ekonomik ve sosyal kurumlarda vardığı en üst düzeyle birlikte klasik değerlere ulaşmıştır. Bu mimarlık, Osmanlı İmparatorluğunun yükseliş döneminde Mimar Sinan ile son büyük sentezine erişmiş; bundan sonraki dönemleri de etkisi altında tutmuştur. Bu sentezin giderek bozulması, bütünlüğünü kaybetmeye başlaması, Osmanlı-Türk toplumunun batıya açılma çabalarıyla belirginlik kazanmaya başlar. İmparatorluğu kurtarma amacıyla sürdürülen Batılılaşma çabaları, ordu, eğitim ve yasal alanda olduğu gibi, mimarlığı da batılı yöntem ve biçimlerle etkilemiştir. Fakat Avrupa düzeyinde bir endüstrileşmenin ve ona bağlı gelişmelerin henüz söz konusu olmadığı Osmanlı Devleti’nde biçimsel batılılaşma, etkili bir değişme faktörü olsa bile, çok ağır ve köksüz bir süreçtir. Batı ile ilişkiler sonucunda, 18.yy.ın ortalarında, klasik Osmanlı mimarlığının yapısı oldukça köklü bir biçimde değişmiştir.

Batı etkilerine açılmaya başlayan mimarlık düşüncesinin ilk ürünlerine süsleme alanında rastlanmaktadır. Endüstri Devrimini gerçekleştiren batı dünyasında değişen ekonomik düzenin gereği olarak ortaya çıkan bina türleri, yapı teknolojisinin getirdiği olanaklarla, mühendislerin elinde işlevlerinin gerektirdiği biçimlerde şekillendirilirken; yapı işlemini hala bir süsleme sanatı olarak gören yüzyılın mimarları, geçmiş üslupları sürdürmüşlerdir. Bu,

önce tarihten alınan üslupların yinelenmesi şeklinde olmuş; sonra seçmeciliğe dönüşmüştür. Bu dönemde, geleneksel mekan biçimlendirme anlayışından, konstrüksiyon yöntemlerinden çok ayrılan çözümlere gidilmediği gözlenebilmektedir. Yapı teknolojisi alanındaki sözü edilen gelişmeler, ilkel ekonomik düzeydeki Osmanlı ülkesine ulaşmamıştır. Ancak mimarlıkta ikinci yol, yani tarihe dönüş, batıda görülenlerle aynı sırayı izleyerek, fakat biraz gecikmeyle uygulanmıştır: 18.yy.ın Barok ve Rokoko etkileri yerlerini önce Neo-klasik üsluba bırakmış; sonra Rönesans, Barok tekrarı ve 1860'tan başlayarak da seçmeci tutum, özellikle başkentteki Osmanlı mimarlığını geleneksel değerlerden giderek uzaklaştırmıştır. Türkiye'de yaşayan gayrimüslim mimarların egemen olduğu mimarlık ortamı, yüzyılın son yıllarında Avrupa'dan getirilen mimarlarca da paylaşılmıştır. Bu yüzyılda gelen yabancı mimarlar ile bir kısmı dışarıda mimarlık eğitimi görmüş Ermeni asıllı mimarların en etkili rolleri oynadıkları, Türk mimarlarını ikinci plana ittikleri görülmektedir. Özellikle, II. Abdülhamit döneminde, gerekli yapılar, batı ve doğu mimarlık öğelerinin karışımı bir çeşit seçmecilikle, yabancı mimarlar tarafından tasarlanmışlardır. Bu kişiler, doğu romantizmi içindeki yüzeylerde bölgesel-ulusal etkiler ararlarken, Neo-rönesans, Neo-barok veya Neogotik biçimleri de kullanmışlardır. Batı dünyasında bir süre etkili olan Art Nouveau akımı da, ülkeye yine yabancılar yoluyla girmiştir. Böylece, İstanbul'da yüzyıl sonlarında yapılmış olan önemli kamu yapılarının cephelerinin tarihin çeşitli devrelerini sergilemelerine karşı, konstrüksiyon yöntemlerinde yeni malzemelerin kısmen de olsa kullanılmış olduğu görülmektedir. Hatta, bu mimarların bir kısmı, o zamana kadar Türk yapı sanatçılarının uğraşı alanı içinde kalmış olan cami mimarlığında bile çalıştırılmışlardır. Bu durum, Avrupa mimarlık biçimlerinin Türk mimarlığına başıbozuk bir şekilde girmesine, dönem dönem Barok, Rokoko, Fransız Ampiri, Neo-Gotik, hatta bunların karışımı seçmeci üsluplarla yapılmış yapıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. O nedenle, bu yüzyıl mimarlığındaki batı etkilenmelerinin daha önce olduğu gibi bir senteze dönüştürülebildiğinden söz edilemez.

18.yy. sonlarına doğru yeni bir hız kazanan batılılaşma eylemleri, askerlik alanında yenilik yapmak üzere, Türkiye'ye gelen yabancıların önerileri üzerine kurulan okullardır. Sonraları "Mühendishane-i Bahri-i Hümayun" ve "Mühendishane-i Berri-i Hümayun" adları altında eğitim yapan bu okullar, daha ileride batılı anlamda mimarlık ve mühendislik eğitimi veren kuruluşların temelini oluşturarak, Türk mimarlık düşüncesinin gelişmesinde etkili bir rol oynayacaklardır.

19.yy.ın Türk mimarlık düşüncesine getirdiği bir yenilik ise, yeni mimarlık gereksinmelerinin bu yüzyılda ortaya çıkması ile olmaktadır. Klasik mimarlık fonksiyonları olan cami, külliye,

saray, han, hamam, vb. yanında, yenileşme hareketlerinin gerektirdiği okul, kışla, yönetim yapıları, banka, postane, istasyon gibi geleneksel Türk mimarlığının tanımadığı yeni mimarlık fonksiyonları, 19.yy.da Türkiye'ye girmeye ve çözümlerini de birlikte getirmeye başlamışlardır.

Osmanlı İmparatorluğunun geçirdiği siyasal ve ekonomik krizin artması karşısında, 19.yy.ın son yıllarında gelişen milliyetçilik hareketleri, 1908'de İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile daha da güçlenmiş; mimarlığı da etki alanı içine almıştır. Milliyetçi genç mimarlarca, ulusal bilinci yaratmaya yardımcı olabilecek bir araç olarak görülen mimarlık, Osmanlı mimarlığının klasik değerlerini cephelerde de olsa yaşatılması isteği doğrultusunda eskiye duyulan bir özlemle sonuçlandığı sırada Cumhuriyet dönemine ulaşmıştır.



3. CUMHURİYETİN MİMARLIĞIMIZA GETİRDİĞİ YENİ GEREKSİNMELER

3.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Mimarlığı

19.yy.da Türk toplum yapısı da bir değişme sürecinin içine girmiş bulunuyordu; yeni mimarlık gereksinmelerini henüz kesin olarak tanımlayamamıştı. Mimarların göreceli bir özgürlükle Türk ve Batı mimarlık öğelerini karıştırarak kendilerine özgü bir mimarlık yaratabilmeleri, biraz da bu yapıyı yaptıranların istek ve gereksinmelerini tam olarak tanımlayamamış olmalarından, ya da bazı tanımlamaları benimsemiş olmalarından ileri gelmektedir. Türkiye’de endüstrileşmenin henüz başlamamış olması, bu etkilenmelerdeki seçmeci-biçimci yanın daha ağır basmış olmasına yol açmış olmalıdır. Gereksinmelerin tanımlanmış olması dışardan gelen yabancı mimarların kişisel yetişmelerini, eğilimlerini, yeteneklerini de etkileyen önemli bir faktördür. Örneğin, geleneksel bir mimarlık fonksiyonunu karşılamak üzere Mimar Montani Efendi İstanbul’da Aksaray’daki Pertevniyal Valide Sultan Camisinde Neo-Gotik öğeler kullanmış; buna karşılık Mimar Jachmund da yeni bir mimarlık gereksinmesini karşılayacak Sirkeci Garı’nı yeni konstrüksiyon yöntemlerinden yararlanarak yapmıştır.

Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat Beyler, böyle bir ortam içinde yetişerek 20.yy.başlarında Türk mimarlık düşüncesi üzerinde etkili olmaya başlamışlardır. Gerek bu mimarlar, gerekse onları izleyen diğer çağdaşları, çağlarının batı mimarlık kültürünü öğrenerek yetişmişler; bu düşünce bolluğu içinden milliyetçi düşünceleri benimsemişler; Türkiye’de Türk geleneksel mimarlığına dayanan “ulusal mimarlık” düşüncesini uygulamaya başlamışlardır. Özellikle Mühendis Mektebini bitirip Almanya’da bir süre mimarlık eğitim görmüş olan Mimar Kemalettin Bey ve Fransa’da Ecole des Beaux-Arts’da mimarlık eğitimi görmüş olan Mimar Vedat Bey, 19.yy. Avrupa mimarlığındaki seçmeci-biçimci gelişme çizgisini yakından tanımışlardır. Yeni yapı malzemelerini, yeni konstrüksiyon yöntemlerini görmüşlerdi; bu bilgilerle yeni mimarlık gereksinmelerini çözebilirler, yeni bir biçim dili, mekan anlayışı geliştirebilirlerdi. Ancak onları seçmeci, geleneksel mimarlık biçimlerine bağlı olan ulusal mimarlık düşüncesine yönelten nedenin, eğitimlerinin ve zamanlarının modasının etkilerinin yanı sıra, o zamanki toplumsal koşullardan da ileri geldiği düşünülebilir. Osmanlı İmparatorluğu dağılmak üzereydi; bunu önleyebilmek için Türkçülük düşüncesinin yayılması çabaları vardı. Bu çabaların bir parçası olarak Türk mimarları da yeni bir mimarlık dili, bir ulusal sentez arıyorlar; bunu da eski mimarlık sembollerinin yeniden canlandırılmasında bularak soruna kendi açılarından bir çözüm getirmeye çalışıyorlardı. Yeni mimarlık

gereksinmelerinin çözümlenmelerinde geleneksel biçim öğelerini kullanıyorlardı. Ancak bunların soyut olarak yapının fonksiyonu ile, konstrüksiyonu ile uyum içinde olmayabileceği bu mimarlar için güncel bir sorun niteliğini taşııyordu. Mimarlar, yapıtlarıyla toplumun sembolik gereksinmelerine cevap vermeye çalışıyorlardı. Türk toplumu yeni bir dayanak noktası arıyordu; ulusal bilinci güçlendirecek her aracı, doğal olarak bu arada mimarlığı da, bu amaç için zorluyordu; yani toplumun gereksinmeleri sembolik ve birleştirici olanlardı. Bu zamanın mimarlarının bu gereksinmeleri karşılayacak yapıtlar üretebilmiş olmaları, toplum gereksinmeleriyle uyum içinde olan bir mimarlık üretebilmiş olmalarından ileri gelmektedir. Bu durum, Cumhuriyetin ilk yıllarında da sürececek; ancak belirli bir politik istikrar sağlanabildikten sonra toplum yeni gereksinmelerini tanımlamaya başlayacak; ulusal mimarlık akımı da amacına ulaşmış olarak yerini başka mimarlık akımlarına bırakacaktır.

3.2. Cumhuriyetin Kuruluşu ve Atatürk Devrimlerinin Yapısı

Cumhuriyetin ilanı, ondan önceki Kurtuluş Savaşı'nı hazırlayan koşullar, ondan sonraki Atatürk Devrimleri ile Türk toplumsal yaşantısında önemli değişmelere neden olan olaylar süreci içinde, bir dönüm noktasıdır. Türk toplum yapısında olduğu kadar Türk düşünce hayatı üzerindeki etkileri de çok büyüktür. Bütün bu etkilerdeki kişisel payı toplumsal oluşumlar içinde genelleştirilemeyecek kadar önemli olan Atatürk'ün devrimlerinin daha önceki Islahat Hareketlerine benzemeyen yanı, arkasında gücünü aldığı uzun ve zorlu bir savaşın olmasıdır. Atatürk, Kurtuluş Savaşı'nı vermiş olan Türk ulusundan aldığı söylediği güç ile o zamana kadar düşünölmeyecek yoğunluk ve nitelikte devrimleri gerçekleştirebilmiştir. Bu nedenle Cumhuriyet yönetiminin Türk mimarlık düşüncesi üstündeki etkilerinin daha iyi anlaşılabilmesi için Atatürk devrimleri ile düşüncelerinin üzerinde durulmalıdır.

Atatürk devrimleri, iki ana hedefe yönelmiştir: İlki, padişahlık ve onunla bağımlı eski toplumsal düzeni kaldırmak, yerine yeni, çağdaş, batıdan alınmış modellere göre kurulmuş bir düzen getirmek; ikincisi de, Türk ulusal bilincini geliştirmek, güçlendirmek, böylece Türkiye'nin bağımsızlığının korunmasını sağlamaktır.

Cumhuriyetin ilanı ile, yeni kurulan devletin kendi iç sorunları üzerine eğilmeye başlanmıştır. Bütün bunlar Türk toplumuna bir canlılık getirdiği gibi, mimarlık açısından çözüm bekleyen yeni mimarlık görevlerini de beraberinde getiriyordu. Bunların en başta gelenleri; yeni devletin örgütlenme gereksinmelerin karşılayacak yönetim yapıları, başkentte meclis, bakanlıklar, illerde hükümet, belediye yapılarının yapılması gerekiyordu. Bunlara

Osmanlı İmparatorluğu tarafından yüzyıllardır geri bırakılmış, son savaş yıllarında yıkılmış Anadolu şehirlerinin imar gereksinmesi, devletin yapması gereken okullar, hastaneler, fabrikalar, vb. eklenir, altyapı kuruluşlarının yetersiz oluşu da eklenirse, zamanın mimarlık gereksinmelerinin ne kadar çok olduğu rahatça anlaşılabilir.

Bunlara karşın, Cumhuriyet kurulduğu zamanki mimarlık düşüncesinin onun kurulmasından öncekilerden pek de bir farkı yoktu. Egemen olan düşünce hala Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat Beylerin başlattıkları ulusal mimarlık düşüncesiydi. Klasik Türk Mimarlık öğelerini, geleneksel konstrüksiyon yöntemlerini kullanarak yeni mimarlık fonksiyonlarını çözme düşüncesinin ise çağın mimarlık gereksinmelerinin karşılanmalarında kullanılması olanağı sınırlıydı. Daha çok sembolik gereksinmelere cevap veren bu mimarlık düşüncesi, ulusal birliğin ve bağımsızlığın kurulmasından sonra geçerliliğini yitirmişti. Yeni devletin mali olanakları ve zamanı az, gereksinmeleri ise çoktu. Üretilmesi pahalı olan, yapımı uzun zaman isteyen bir mimarlık öneren ulusal mimarlık düşüncesini uygulamaya aktaramazdı. Ayrıca bütün bu mimarlık görevlerini yüklenecek mimar sayısı da azdı. Türklerin daha önceki dönemlerde mimarlık eğitimine gösterdikleri ilginin azlığı, bir avuç Türk aydınının birinci Dünya Savaşı'nda kaybedilmesi, gayri-müslim mimarların, yapı ustalarının Cumhuriyetin ilanından sonra yurt dışına göçmeleri, bu alanda da bir gereksinmenin belirmesini etkileyen nedenler olmuştu. Diğer yandan ulusal mimarlık düşüncesinin geleneksel Türk mimarlığından yararlanma eğilimi, Atatürk devrimlerinin eski düzeni yıkmayı amaçlayan ilkeleri ile çelişir bir durumdaydı. Geleneksel mimarlık öğeleri Osmanlı İmparatorluğunun sembollerini canlandırıcı, onları hatırlatıcı niteliklere sahiptiler; o nedenle devrimlerin ilk yıllarında bunlara izin verilemezdi. Zamanını doldurmuş olan bu mimarlık düşüncesi yerini toplumun o günkü gereksinmelerine daha iyi cevap verebilecek yeni düşüncelere bırakmak zorundaydı; çünkü Atatürk çağdaş Türkiye'nin imarı için sabırsızlanıyordu. Mimar Kemalettin Bey'in 1927 yılında ölmesi ile en güçlü savunucusunu yitiren ulusal mimarlık düşüncesi böylece yerini 1930'lardan sonra etkili olmaya başlayan rasyonel-fonksiyoncu bir mimarlık düşüncesine bırakacaktır.

3.3. Cumhuriyet Döneminin Ekonomi Politikası

Gelişmesinin son sınırlarına vardığı 16.yy. sonunda Osmanlı İmparatorluğunun Avrupa'ya kapitülasyonlarla ilk ekonomik ödünleri vermesi, ileride dışa bağımlı olmasına ve sözü edilmeye değer bir sanayinin gelişmemesine neden olmuştur. Osmanlı ekonomisi siyasal durumla birlikte giderek yozlaşmış; zamanla köylerin kapalı ekonomi biçiminde süregelen

İlkel tarımsal yapısı yanında küçük meta üretimine dayalı, geri teknolojiyle çalışan bir sanayi olmuştur. Osmanlı Devleti önce İngiltere'ye, sonra diğer Avrupa ülkelerine 1838 Ticaret Anlaşması ile tanıdığı haklarla kapılarını gümrüksüz olarak batıya açmıştır. Sanayi, yabancı rekabet karşısında çökmüş; dış borçlanma giderek artmış; doğal kaynakların işletilmesi batılı ülkelerin eline geçmiştir. Bu durumdaki Osmanlı ekonomik yapısı, Birinci Dünya Savaşı sonunda, savaş etkilerinin de altında artık iyice alt üst olmuş; üretimde çalışanların savaşta kullanılmaları, üretimin bozulmasına ve bunun bir göstergesi olarak enflasyona yol açmıştır.

Cumhuriyetin ilanı dönemi ekonomi politikasının amacı, özel girişimlere ulusal ekonomi içinde önemli bir yer verilmesi, ancak özel sektörün gerçekleştiremediği yatırımların devlet eliyle yapılmasının sağlanması olmuştur. Aynı dönemde, endüstrinin kurulması için devletçe çeşitli banka ve kuruluşlar oluşturulmuştur.

1929 yılında başlayan Dünya Ekonomik Bunalımı, Türk ekonomisinde ihracatta tarımsal ürün fiyatlarında düşüş, ithal mallarında yükselme ve fiyat artışları biçiminde kendini hissettirmiş; devlet dış ticaretin düzelmesi ve fiyat denetimi gibi bazı koruyucu önlemler almak zorunda kalmıştır. 1929'da Türk ekonomisinin kalkınmasında büyük katkıları olan Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyetinin kurulması, yerli malının kullanımını ve sürümünü arttırmak için yayınlar, konferanslar, açık oturumlar ve sergilerin düzenlenmesi, bağımsız kalkınma çabaları ve yerli malı kullanımını özendirmek amacıyla kabul edilen "milli tasarruf" sloganının uygulamalarıydı. Kısacası; kapitalist ülkelerin uğradığı ekonomik bunalım bir dış etmen olarak Türkiye'nin devletçiliğe yönelmesine ve özel girişime olan güvenin sarsılmasına yol açmıştır.

3.4. I. Ulusal Mimarlığın Etkilerinin Azalması ve Yeni Bir Mimari Aranmasının

Nedenleri

Cumhuriyet'in I. Ulusal Mimarlık Akımı'na yaptığı etkiler ele alındığında, bu akımı Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki bölümde incelemek gerekmektedir. Her ne kadar biçimlenme özelliklerinde bu ayrımı yapmayı gerektirecek farklar bulunmasa da, mimarlık ortamını bu türlü, tüm toplumu etkileyen değişikliklerden soyutlamak da doğru değildir. İşveren kuruluşlar ve ulusal düzeyde yapım politikasındaki değişiklikler nedeniyle ürünlerin verildiği ortam farklılaşmıştır. Tüm toplum için adım adım belirginleşecek bir yaşam biçimi değişikliği söz konusu olacaktır (Sıkıçakar, 1991). 1922 yılından sonrası, I.

Ulusal Mimarlığın varlığını hala sürdürdüğü, ama Cumhuriyetin ve yeni yapılanmanın etkileri sonucunda yavaş yavaş çözümlenip yerini modern mimarlık örneklerine bıraktığı yıllardır.

I. Ulusal Mimarlık Akımı, çıkış noktasında batı dünyasının etkilerini taşımasına rağmen, genel olarak, dış etkilere kapalı bir tutum izlemiştir. Bu durumda, Osmanlı İmparatorluğu'nun ve toplumun tutuculuğunun büyü payı vardır. Her geçen gün gücünü yitiren Osmanlı İmparatorluğu'nun, Avrupa'da aynı dönemlerde ortaya çıkan akımlardan ve modern mimarlık etkilerinden uzak olması ve eski Selçuklu, Osmanlı figürlerini yaşatmaya çalışan Osmanlı ruhunu devam ettiren I. Ulusal Mimarlık akımını desteklemesi doğaldır. Bu dönemde sınırlı sayıdaki yabancı mimarlar da bu akıma bağlı kalmışlardır. Diğer ülkelerde ise her iki gelişme iç içe yaşanmakta, her türlü deneme kendine göre ortam bulmaktadır. Artık mimarlar, cephe düzenlemekten, yoğun bezemecilikten uzaklaşmakta, toplumsal gelişmelere koşut, işlevsel değerlere ağırlık vererek, gelişen teknolojinin mimarlığa yansıtılabilmesine çalışmaktadırlar. Oysa mimarlarımız, ulusal bilinci yaratmada, geçmiş değerlerin kullanılmasını seçmekte, gündeme gelen devrimlerle çelişkili bir ortam yaratmaktadırlar (Sözen, 1984).

Osmanlı İmparatorluğu'nun sona ermesi ve Cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte, bu dışı kapalı dönem sona ermiş ve diğer konularda olduğu gibi mimarlık alanında da yeni bir takım arayışlar ve dışarı açılmayla birlikte, I. Ulusal Mimarlığa gelen eleştirilerin de arttığı görülmektedir. 1931 yılında Burhan Arif, I. Ulusal Mimarlık Akımı örneklerini şu sözleriyle eleştirmektedir: “.....Zevk itibarı ile de şüphesiz Ankara'nın imarında vücut bulmuş olan sivri kemerli, kubbeli, istalaktitli binalarda geçen devirlerin tekrar kabil olamayacağı gibi, bazı yapı sahiplerinin bir Türk üslubu semertisi içinde Ankara, İstanbul, İzmir, Balıkesir, Bandırma gibi inkişaf etmekte olan şehirlerin mimari bünyelerini birer posta kalıbına benzetmeleri, ümran hayatımızda pek pahalıya mal olan acı tecrübeler imkanını bırakmayacaktır” (Sözen, 1984). Söz konusu olan akıma eleştirilerin artması ve yeni eğilimlere geçiş dönemini, Sedat Hakkı Eldem, “Daha 1926 yılında Osmanlı tarzına karşı saldırılar başladı. Ankara Palas Oteli ile Vedat Bey gözden düştü. Mongeri, Kuleli Osmanlı tarzındaki Gazi Köşkü projesini geçiremedi. Başka hazırlıklar ve temaslar belirdi. Bunlar Viyana'da toplanıyordu. 1930'a kadar olan yıllar içinde Holzmeister'lar, Oerley'ler, Egli'ler atandı, yeni bir mimari arandı. Bu mimarının modern, batılı olması gerekiyordu. Osmanlı rönesans ve restorasyonları, geçmişe terk edildi” sözleriyle ifade etmektedir (Eldem, 1973).

Dönemin genel bir eleştirisi olarak, I. Ulusal Mimarlık dönemi mimarlarının Avrupa eklektik mimarlık düşüncelerini başlatmış oldukları söylenebilir. Ayrıca duygusal olmaları, mimarlığa

biçim açısından yaklaşımlarına yol açmış; mimarların, yeni gelişmeye başlayan malzemelerin, konstrüksiyon yöntemlerinin getirebileceği yeni mekansal ve fonksiyonel çözüm imkanlarını zamanında görebilmelerini engellemiştir (Alsaç, 1973). Kamu yapılarında bir oranda başarılı olan bu yaklaşım, konutlarda istenen sonucu vermemiştir (Sözen, 1984).

3.4.1. İmaj Sorunu

I.Ulusal Mimarlık Akımı'nın zaman içinde etkisini yitirmesinin ve yeni bir mimari aranmasının önemli bir takım nedenleri vardır. Bunlardan biri, diğer bütün konularda olduğu gibi mimarlıkta da eski düzenin kaldırılıp, yerine çağdaş bir düzenin konmasıdır. Mimarlık konusunda da batıya açılma ve batılılaşma ilkesi ağır basmaktadır. I. Ulusal Mimarlık akımı, eski rejimi temsil etmekte, yeni rejimin yani Cumhuriyetin ideolojisiyle bütünleşecek, modern, çağdaş ve yenilikçi bir mimarlığa ihtiyaç duyulmaktadır. Ayşe Nasır, bu konuyu şu sözleriyle açıklamaktadır: “Osmanlı dini binalarının tekrar canlandırılması, kendilerini Osmanlı ve İslam imajlarından arındırmak isteyen Cumhuriyet kadrolarının amaçlarıyla aykırı düşmekteydi. I. Ulusal Mimarlık Akımı, İttihat ve Terakki Partisi ile birlikte anılmaktaydı ve Cumhuriyetçi kadrolar, bu parti üyelerinin siyasal alandaki etkilerini silmeye çalışıyorlardı. Tümüyle değişme ve çağdaşlaşma amacıyla olan Cumhuriyetçiler ile Doğu ve Batı'nın sentezini arayan son Osmanlı moderncilerinin birbirine ters düşmeleri çok doğaldı ve bunun sonucu olarak Cumhuriyetçi kadrolar Osmanlı törensel kılığı içindeki mimari üsluba da karşı çıkacaklardı...” (Nasır, 1991). Bu etkilerin bir araya gelmesiyle, mimarlıkta, ulusal yerine uluslararası aranmaya başlanmıştır.

3.4.2. Ankara'nın İmarı Sorunu

Ülkedeki tüm yeni yapılanmayla birlikte, ülkenin başkenti değiştirilmiş; yıllarca Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentliğini yapmış olan İstanbul bir kenara bırakılıp, o sıralarda küçük bir kasaba olan Ankara başkent ilan edilmiştir. İstanbul, eski rejimin ve kültürün izlerini taşımaktadır. Ankara ise her şeyiyle yeniden inşa edileceği ve dolayısıyla yeni bir başkent yaratılacağı için, yeni yapılanmayla iyi bir bütünlük sağlayacaktır.

1908 sonrasında gelişen İttihat-ı Terakki döneminin etkileri, Cumhuriyet'in ilk yılları ekonomi politikasında liberal sistemle kendisini göstermiş; ülkenin kurtuluşunu ulusal burjuvazinin yaratılmasında gören devrimci kadrolar, başkent Ankara'da, İstanbul'dan farklı bir burjuva kültürü ve yaşantısı oluşturmaya çalışmışlardır. Bu nedenle Ankara'nın başkent

olarak kurulması olgusunun yanında ulusal burjuvazi kültürünün yaratılacağı yer olması boyutu da vardır. Böylece Ankara'nın kent planlamasındaki başarısı bir anlamda Cumhuriyet rejiminin başarısıyla özdeşleşmiştir (Nasır, 1991). Gönül Tankut'un "Ankara, Türkiye'de kabul edilen Cumhuriyetin getirdiği yeni politik modelin modern dünya görüşünün sahnesi olmak üzere, 1923 yılında başkent ilan edilmiştir. Ankara örneğinde siyasal etkenler ağır basmaktadır. Her şeyden önce yeni bir başkent yaratılmasının ulusal bütünleşme yolunda simgesel bir anlamı vardır. Ayrıca yeni başkent Ankara'dan, çağdaş yaşam için gerekli, modern dekoru sağlaması da beklenmektedir. Ankara'nın yer seçimindeki politik etkinlik yadsınamaz. Bir kere emperyalist kalıntıları kozmopolit kültürün hala varolduğu eski başkent terk edilecektir. Deneyim göstermiştir ki, İstanbul yeni Cumhuriyet modelinin gelişmesi için en uygun ortama sahip değildir; ayrıca savunulması da zordur. Buna rağmen Ankara'yı başkent olarak kabullenemeyen politikacılar da çıkmış ve mecliste bu konuda muhalefet yapmışlardır" (Tankut, 1988) sözleri başkent olarak Ankara'nın seçilmesinin ve yeni bir başkent yaratılmasının nedenlerini ortaya koymaktadır.

Yeni yaratılacak başkent'in problemleri ve ihtiyaçlarını karşılamakta 1. Ulusal Mimarlık Akımı yetersiz kalmıştır. Dönemin en önemli imar problemi, başkent Ankara'nın imaridir. Çok acil bir şekilde çözülmesi gereken bu problem, Cumhuriyetle birlikte gelen genel batılılaşma eğilimi çerçevesinde çözümlenmeye çalışılmış ve batılı mimarların daveti yoluna gidilmiştir.

1927 yılına gelindiğinde Ankara sorununa yerel yönetim düzeyinde ve parçacı kararla yaklaşılmasının yeterli bir çözüm getiremeyeceği kesin olarak anlaşılmıştır. Ancak Cumhuriyetçi kadrolar bir şehir planlama geleneğini miras almamışlardır; bu nedenle Berlin'de Profesör Hofman'ın tavsiyesine başvurulmuştur. Prof. Hofman'ın tavsiye ettiği, her ikisi de Berlin Yüksek Mühendis Mektebi profesörü olan Hermann Jansen ile M.Brix ve onlarla birlikte Fransız Hükümeti baş mimarı Leon Jaussely davet edilmiş ve açılan sınırlı yarışma ile Ankara'nın planlarının elde edilmesi yoluna gidilmiştir. Böylece yeni kentin oluşturulmasında yabancı teknik uzmanlara başvurulmuştur (Nasır, 1991). Üstün Alsaç, Ankara'nın imarı problemi ve şehircilik fikirlerinin yayılması konusunda şunları söylemektedir: "Zamanın önemli sorunlarından bir yeni başkent Ankara'nın imarı sorunu idi ve Atatürk de bu konu üzerinde hassasiyetle duruyordu. Ankara'nın imarı konusu, yabancı uzmanlardan yararlanma düşüncesini bir kez daha ortaya çıkarmıştır. Bilindiği gibi Atatürk, Ankara'nın, çağdaş batılı şehirler düzeyinde bir şehir durumuna gelmesini istiyordu; bunun için de Ankara imar planı, uluslararası bir yarışma sonunda birinciliği kazanan bir batılı

mimara, Alman şehircilik uzmanı Hermann Jansen'e yaptırılmıştır. Ankara'nın imarı sorunu, Türk mimarlarının da şehircilik sorunları ile ilgilenmelerine, şehircilik konularını mimarlığın uğraşı alanı içine almalarına yol açmıştır. Bu dönemde bir yandan rasyonel-fonksiyoncu Türk mimarları, öteki yandan da dışardan gelen yabancı şehircilik uzmanları çağdaş şehircilik düşüncelerinin Türk mimarlık düşüncesine girmesine yardım etmişlerdir" (Alsaç, 1976).

3.4.3. Genel İmar Sorunları

Yeni Türkiye'nin imar ihtiyaçları kuşkusuz, yeni imaj sorunu ve Ankara'nın imarından oluşmamaktadır. Yıllar boyunca Osmanlı İmparatorluğu tarafından ihmal edilmiş ve savaş yıllarında tahrip olmuş Anadolu şehirlerinin imar ihtiyacı da, önemli bir sorundur. Ayrıca tüm bunların yanında, Cumhuriyetle birlikte ortaya çıkan yeni fonksiyonlar da söz konusudur. Yeni devletin örgütlenmesini karşılayacak resmi yapılar, illerde hükümet, belediye binaları gibi yeni idare yapılarının yanı sıra, devletin yapması beklenen okullar, hastaneler, fabrikalar, vs. gibi bir çok yeni mimarlık fonksiyonu çözüm beklemektedir (Alsaç, 1976).

I. Ulusal Mimarlık Akımı, yeni rejimin, mimari imaj ihtiyacına, Ankara'nın imarı ve şehirciliği problemlerine cevap veremediği gibi, yeni Türkiye'nin imar ihtiyaçlarına da cevap verememiştir. Çünkü, klasik Türk mimarlık öğelerini, geleneksel konstrüksiyon yöntemlerini kullanarak yeni mimarlık fonksiyonlarını çözmeye düşüncesinin çağın mimarlık gereksinmelerinin karşılanmalarında kullanılması olanağı sınırlıdır. Daha çok sembolik gereksinmelere cevap verdiğini söylediğimiz bu mimarlık düşüncesi, ulusal birliğin ve bağımsızlığın kurulmasından sonra geçerliliğini yitirmiştir. Yeni devletin mali olanakları ve zamanı az, gereksinmeleri ise çoktur. Üretilmesi, pahalı olan, yapımı uzun zaman isteyen bir mimarlık öneren ulusal mimarlık düşüncesini uygulamaya aktarması mümkün değildir. Aranacak olan mimarlık, yeni devletin ideolojisiyle bütünlük sağlaması ve Ankara'nın imarına cevap vermesi yanında ülkenin genel imar ihtiyaçlarına da cevap vermeli; yeni devletin kısıtlı mali olanakları çerçevesinde hızlı ve ekonomik çözümlere imkan sağlamalıdır (Alsaç, 1976).

Bütün bu gelişmeler sonucunda, Cumhuriyet mimarlığı, yeni arayışlara girmiştir. Söz konusu yeni arayışlar, mimarlığımızı batıdaki gelişmelere yöneltmiş; ülkedeki genel batılılaşma reformu mimarlığımıza da yansımıştır.

3.5. Cumhuriyetin İdeolojisi ve Batılılaşma Çabaları

Osmanlı'da batılılaşma konusu, Lale Devri'ne kadar gitmektedir. Avrupa ülkelerini tanıma düşüncesi, onlara benzeme düşüncesini de beraberinde getirmiştir. Batılı fikirlerden esinlenerek İstanbul'da büyük saraylar, köşkler, lale bahçeleri yapılmıştır (Alsaç, 1973).

Batılılaşma hareketlerinin 19.yy.da sürdürülmesi, hatta belli bir ölçüde hızlanması, mimarlık düşüncesinde de batılı etkilerin aşırı derecede artmasına yol açmıştır. Öyle ki, bu devirde dışardan gelen yabancı mimarların mimarlık alanında en etkili rolleri oynadıkları, Türk mimarlarını ikinci plana ittikleri görülmektedir. Osmanlı padişahlarının ve yöneticilerinin Avrupa sanatına gösterdikleri yakın ilgiden yararlanan bu mimarlar, önemli yapıların yapılmasında çalışmışlar; hatta o zamana kadar Türk yapı sanatçılarının tekeline olan cami mimarlığına girmişler; Barok, Rokoko, Fransız Ampiri, Neo-Gotik ve bunların karışımı üsluplarla yapılmış yapıların ortaya çıkmalarına yol açmışlardır. O zamanın Avrupa'daki çağdaşları ile karşılaştırılınca ikinci sınıf mimar olarak kabul edilebilecek bu mimarların yalnız biçim taşımayıp, Türk mimarlığını da kendilerine göre yorumlamış olmaları, bu üslup kargaşasını daha da ileri götürmüştür. 19.yy.ın Türk mimarlık düşüncesine getirdiği yenilik ise, yeni mimarlık fonksiyonlarının bu devirde ortaya çıkmalarıdır. Klasik mimarlık fonksiyonları olan cami, külliye, saray, vs. yanında, ıslahat hareketlerinin gerektirdiği okul, kışla, idare binaları, banka, postane, istasyon gibi geleneksel Türk mimarlığının tanımadığı yeni fonksiyonlar, 19.yy.da Türkiye'ye girmeye ve çözümlerini de beraberinde getirmeye başlamışlardır (Alsaç, 1973).

Cumhuriyet devrinde batıya açılma, batılılaşma hareketleri, bundan önceki devirlere göre çok daha geniş ölçüde olmuştur. Bunun en iyi örnekleri, Atatürk devrimlerinde görülür. Aslında ülkelerini işgal eden batı ülkelerine karşı koymuş bir milletin kültürel alanda batılılaşmakta ısrar etmesi, ilginç bir fenomendir ve bunda batının her alandaki sömürsünden ancak onunla aynı düzeye gelindiğinde kurtulunabileceğini anlamış olan Atatürk'ün etkisi büyüktür (Alsaç, 1973).

1923-1950 dönemi Cumhuriyet Türk Mimarlığı'nda yabancı uzman kullanımını belirleyen en önemli etken, kültür ortamının yönelimlerini biçimlendiren devletin ideolojisi, yani Kemalizm'dir.

16.yy.da dünya üzerinde önemli bir güç olan Osmanlı İmparatorluğu'nun kapitalist Avrupa karşısında yenik duruma düşmesinin en önemli nedeni, milliyetçi ve Aydınlanma Çağı'nın ürünü olan Endüstri Devrimi'ni yaşamamış olmasıdır. Bu nedenle Kemalist Devrim, Türk toplumunda Laik bir dünya anlayışı temeli üzerinde kurulmuş bir akıl ve bilim çağı açmıştır. Kemal Atatürk siyasal fikirlerinde, genç Türk'lerin, özellikle onlar arasındaki milliyetçi, pozitivist ve batıcı kanadın varisidir. Türk ulusuna ve ilerlemeye karşı güçlü inançları vardır ve onun için bunların geleceği, Batı'nın modern uygarlığı ile eş anlamlıdır (Nasır, 1991).

Kemalizm, siyasal, ekonomik ve kültürel anlamda bir "Çağdaş Türk Devleti'ni oluşturmayı amaçlamıştır. Uygarlık ise, yaşayabilmek için Türkiye'nin bir parçası olması gerekli olan modern batı dünyasıdır (Nasır, 1991).

Laik dünya ve toplum anlayışını uygulamaya geçiren Atatürk Devrimlerinin hepsi Türk toplumunu ve Türk insanını çağdaş ve modern bir toplum ve birey haline getirmeyi amaçlamaktadır.

Çağdaşlaşma modeli olan Atatürk Devrimi'nin genel nitelikleri, Türk toplumunun çağdaşlaşmasındaki diyalektik sürece ışık tutar. Devrimlerin birinci niteliği, devlet seçkinci bir grup tarafından geniş halk kitlelerine, tepeden inme bir biçimde uygulanmış olmasıdır. Bu devrimin itici gücü, ülkelerini çağdaş dünyaya kavuşturmak isteyen, çağdaş devlet ve sanayileşmiş ekonomi yaratma çabasındaki Batılılaşmış seçkinlerdir. Bu devlet seçkinci grup, cumhuriyetin ilk yıllarında tek toplumsal ve siyasal güçtür. Yabancı mimar kullanımında ilk atılım, bu Batılılaşmış seçkinlerden gelmiştir (Nasır, 1991).

Kemalist Modernleşme, sadece siyasal ve ekonomik değil, kültürel çağdaşlaşmayı da öngördüğü için, Osmanlı İmparatorluğu döneminde girişilen kısmi modernleşme, çağdaşlaşma hareketinden ayrılmakta ve bütüncü nitelik kazanmaktadır. Atatürk devrimleri, Osmanlı İmparatorluğu'nda çok uzun zamandır süregelen kültürel ikilik sorununa çözüm getirmeye yönelmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda batılı kurumların sadece öykünme yoluyla alınması, geniş halk kitlelerini devlete ve onun temsilcisi aydınlara karşı daha da yabancılaştırmıştır. Bu yabancılaşma süreci, halkın dinsel geleneksel yaşam biçimi boyutunda olmuştur. Kemalizm ise bu uçurumu kapatmak için batıdaki kurumları aktarmak yerine temelinde yatan ilkeleri almayı çözüm olarak getirmiştir (Nasır, 1991).

Atatürk'ün istediği batıdan bilinçli olarak öğrenilmesi ve Türkiye koşullarına uygun, çağdaş, yeni bilim ve sanat ürünlerinin üretilmesidir. Onun zamanında dışarıdan yabancı mimarlar getirilmesini, sayıca yetersiz olan Türk mimarlarını bu yolla destekleme düşüncesi yanında, batıdan bilimsel yöntemlerle öğrenme düşüncesinin de ışığı altında değerlendirmek gerekir.

Bu davranışın mimarlık düşüncesi üzerindeki etkisi ise, Türk mimarlarının ilk defa batıya bilinçli olarak bakmaları ile başlar. Bundan önceki batılılaşma hareketlerinin hiçbirinde böyle bilinçli bir batıya açılma yoktur. Mimarlar, 19.yy.da ya kendi geleneksel yapı eylemlerini sürdürmüşler, ya da batıyı batıdan getirenlerle tanımışlardır. Batıyı kendi içinde tanımış olan Mimar Kemalettin ve Mimar Vedat Beyler ise, orada görüp öğrendiklerini yöntem olarak almışlar, bunu Türk biçim diline tercüme etmeye çalışmışlardır. Batıdaki eğilimlere ve gelişmelere bilinçli olarak kapalı kalmış olmaları, onların birtakım yeni gelişmeleri görmelerini engellemiştir. Mimar Kemalettin Bey'in 1927 yılında ölmesi ile en güçlü savunucusunu yitiren bu düşünce, yerini artık batıyı taklit etmeyip, bilinçli olarak izleyen yeni mimarlık düşüncelerine bırakmak zorunda kalmıştır (Alsaç, 1976).

Toplumsal, ekonomik, politik yapısını batı modellerine göre yeniden düzenleyen Cumhuriyet Türkiye'sinin yeni mimarlık fonksiyonlarının ve dolayısıyla biçimlerinin de batı etkisinde olması ve geleneksel Türk mimarlığının tanımadığı yeni malzemeler, yeni konstrüksiyon metodlarının ilk uygulamalarda batı modellerinden yararlanması doğaldır. Ama nasıl ilk kuruluşları batı modellerine göre düzenlenen sosyal örgütlenme, ekonomik yapı, zamanla Türkiye şartlarına göre kendine özgü biçimlere girmiş, Türkiye koşulları ile yeni sentezler ortaya çıkarmışsa, Türk mimarlığı da bir öğrenme süreci olan taklit etmeyi, kopya etmeyi uygulamaya dönüştürürken kendine özgü malzeme kullanışları, konstrüksiyon uygulamaları ve biçimlenmeler geliştirmiştir (Alsaç, 1973).

Osmanlı döneminde ortaya çıkan ve farklı bir yaklaşımla olmakla birlikte Cumhuriyet'in ilk yıllarında cumhuriyetin ideolojisini destekleyen "Batılılaşma" kavramını, Cumhuriyetin ilerleyen yıllarında da mimarlığımızda görmekteyiz. I. Ulusal Mimarlık Akımı'ndan sonra mimarlığımızda etkin hale gelen modern mimarlık hareketi ve bu hareketin de sonrasında gelişen II. Ulusal Mimarlık Akımı, hep batı mimarlığındaki gelişmelerden ülkemize yansıyan sonuçlardır.

4. YABANCI MİMARLARIN TÜRKİYE’DEKİ ÇALIŞMALARI, TÜRK MİMARLIĞINA VE MİMARLIK EĞİTİMİNE ETKİLERİ

4.1. Yabancı Mimarların Çağrılış Nedenleri ve Geçiş Dönemi

Daha önceden incelenen, imaj sorunu, Ankara’nın imarı sorunu ve genel imar sorunları konuları, aynı zamanda, mimarlığımıza yabancı uzmanların davet edilmelerinin nedenlerini de oluşturmaktadır. Cumhuriyet mimarlığının bu ihtiyaçları karşısında I. Ulusal Mimarlık akımı yetersiz kalmış; yeni rejimin devrimci kadroları tarafından da, Osmanlı kültürünü ve sembollerini yansıttığı için, yeni cumhuriyetin imajıyla ters düştüğüne karar verilmiştir. Sorunları çözmek, ihtiyaçları karşılamak için yeni ve çağdaş bir mimarlığa ihtiyaç vardır. Söz konusu olan bu mimarlığın ise, eldeki kısıtlı imkan ve elemanlarla yaratılması, çözülmesi çok zor olan bir problemi oluşturmaktadır.

Yeni Türkiye Devleti’nin mimarlık ihtiyaçlarına eldeki kaynakların cevap vermemesi ve yabancı uzmanlara ihtiyaç duyulması konusunu daha iyi açıklayabilmek için, Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki ve Cumhuriyetin ilk ilan edildiği dönemlerdeki şartları iyi değerlendirmek gerekmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu’nda mimarlık eğitimine yeteri kadar önem verilmemiştir. Türk mimarlarının 19.yy.daki batılılaşma hareketleri dışında kalışını, Avrupa ve Ermeni asıllı mimarların saray çevreleri tarafından tutulmalarının yanı sıra, mimarların eğitim ve örgütlenme koşullarının çağın getirdiği şekilde olmayışında aramak gerekmektedir. Bu dönemde saraya bağlı Hassa Mimarları Ocağı, hem mimarlık görevlerini yüklenen resmi bir örgüt görevini, hem de ordu saflarındaki yetenekli ustaları alıp yetiştiren bir mimarlık eğitimi kurumu görevini görmüştür. Örgüt içindeki eğitim, usta-çırak ilişkisine dayanan, geleneksel bir eğitimidir ve 19.yy.da Avrupa’dan gelen yabancı mimarların veya orada eğitim görmüş Ermeni mimarların bilgileri ile rekabet edemeyecek duruma gelmiştir. Ayrıca yeni mimarlık fonksiyonlarının çözümleri de başka bir eğitim düzeyinden geçmiş, mimarlara ihtiyaç göstermiştir. Hassa mimarları örgütünün saray gözünde önemini kaybetmesi ve meslek loncalarının kapatılması, yerli yapı ustalarının geleneksel eğitim ve örgütlenme olanağını yok etmiştir (Alsaç, 1973). Bunun sonucu olarak batıdan gelmiş mimarlar ve batıda eğitim yapmış Ermeni mimarlar, 19.yy.da mimarlığımıza egemen olmuşlardır. Cumhuriyet döneminde ülkemize gelen yabancı mimarlara duyulan tepkinin nedenlerinden biri de bu konudur. 19.yy.da yabancı mimarların, mimarlığımıza egemen olup, yerli mimarları arka plana itmeleri

gibi, Cumhuriyet mimarlığında da, yabancı mimarların mimarlığımıza egemen olması ve bu durumun mimarlığımızı olumsuz etkilemesinden korkulmuştur.

20.yy.ın başlarında, yurt dışında eğitimlerini tamamlayıp yurda dönen Kemalettin Bey ve Vedat Beylerin başlattıkları, I. Ulusal Mimarlık akımı da, 19.yy.da Türk mimarlığına hakim olan yabancı mimarlara ve başıbozuk bir şekilde mimarlığımıza giren, Avrupa mimarlık formlarına karşı bir tepkiyi içinde barındırmaktadır. Kemalettin ve Vedat Beyler de eğitimleri sırasında Avrupa'daki neo-klasik gelişmelerden etkilenmişler; fakat eski Osmanlı ve Selçuklu formlarına yönelerek bir Türk neo-klasizmi, geleneksel-milli mimarlık dili oluşturmaya çalışmışlardır. Bu dönemin diğer mimarlarının da bu yolu izledikleri görülmektedir. Söz konusu olan bu akım, yeni Türkiye devletinin mimarlık ihtiyaçlarına cevap verememiştir. Bu duruma, yıllarca ihmal edilmiş ve örneklerine göre geri kalmış olan Osmanlı Devleti'nin mimarlık eğitiminde yetişmiş, az sayıdaki Türk aydınının, savaşlarda yitirilmesi ve hem gayri müslim, hem de yabancı mimarların, yapı ustalarının yurt dışına göçmeleri sonucunda meydana gelen büyük kadro açığı da eklenirse, yeni rejim mimarlığını oluşturmak üzere yabancı uzmanların davet edilmesinin, o günün şartlarında en kesin ve kolay çözüm olduğu anlaşılabilir.

Cumhuriyet ilan edilmeden önce, 23 Eylül 1923'te de hükümet programı içinde yabancı uzman konusu ortaya konulmuştur. Yeni kurulmakta olan devletin kalkınma çabaları içinde bütün alanlarda yabancı uzman kullanımına gidilmiş; 1930'larda ise devletçilikle birlikte planlı kalkınma ve yabancı uzmanlardan yararlanma hızlandırılmıştır (Nasır, 1991).

Cumhuriyeti izleyen yıllardan 1929 yılına kadar geçen süre, ekonomide ön koşulların hazırlanma dönemi olmuş; 1929'dan itibaren de planlı kalkınma ve imar faaliyetleri önem kazanmıştır.

1930'lu yıllar, Türkiye'de 1923 yılından beri geliştirilen ve 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı deneyi ardından formüle edilen ekonomi politikasının "Mutedil Devletçilik" olarak adının konulduğu yıllardır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin ekonomik politikası bu yıllarda rayına oturtulmuş ve 1946'ya kadar tek parti yönetiminin izlediği bu ekonomik modele göre diğer faaliyetler yönlendirilmiştir.

Yabancı mimar kullanımı da devlet eliyle yönlendirilen bu planlı imar faaliyetlerinin bir gereği olarak gündeme gelmiştir. Yabancılar, özellikle 1927’de, endüstriyi özendirmek amacıyla çıkarılan Teşvik-i Sanayi Yasası ile ülkemizde çalışma olanağı bulmuşlardır (Sözen, 1984). Böylece hızlı bir imar faaliyetine giren Türkiye Devleti’nde, yabancı mimarlar görevlerine başlamışlardır. Bu noktada ortaya çıkan yabancı mimar olgusu, olumlu ve olumsuz yönleriyle ilerleyen yıllarda çok tepki almış; mimarlığımız ve mimarlarımız üzerinde büyük etki yaratmıştır.

4.2. Paul Bonatz

4.2.1. 1900-1920 yılları

Bu yıllar mimarın eğitimini ve ilk çalışmalarını kapsayan dönemdir. Bonatz’ın bu süreçteki mimarlığı, anlamlı bir seçicilik olarak tanımlanmakta ve güzel plan çiziminin, stil problemlerinden daha önemli olduğu eklenmektedir (Worbs, 1992.). Bu dönemde mimarın geleneksel mimarlığa bağlılığına rağmen, tasarımlarında öncelikle ele aldığı, kullandığı form ve elemanlarda sadeliği tercih ettiği görülmektedir. Tarihi, karmaşık biçim ve sembolleri basit formlara dönüştürerek tasarımlarında kullanmıştır.

1877 yılında Metz yakınlarında doğan Bonatz, 1869’da başladığı Münih Teknik Üniversitesi’nden 1900 yılında mezun olmuştur. Mezuniyetinden bir sene önce çalışmaya başladığı Theoder Fischer’in bürosunda faaliyetine bir süre daha devam etmiş ve o dönemde aynı büroda çalışan Bruno Taut ile birlikte çalışmıştır. 1902 yılında, Fischer’in kendisini yanına asistan olarak almasıyla Stuttgart Teknik Üniversitesi’nde çalışmaya başlamıştır. Asistanlığı sırasında Fischer’in etkisiyle tarih merakından vazgeçip, binalarda temiz estetiğine yöneldiği, şehircilik ve binaların çevreleriyle uyumu konularına ağırlık verdiği görülmektedir. Aynı dönemde, üniversitede, inşaat mühendislerine inşaat şekilleri dersi vermiştir; böylece de ileride yapacağı köprü ve viyadük inşaatları konusunda bilgi ve deneyim kazanmış; mimarlarla inşaat mühendislerinin, projelerde birlikte çalışmalarının şartlarını ve problemlerini tanımıştır.

Bonatz’ın mimarlığa başladığı ilk yıllar olan 1900’lerin başları, mimarlıkta önemli gelişmelerin meydana geldiği yıllardır. Barbara Miller-Lane, Alman mimarisinde gerçekte iki devrim olduğunu belirtmektedir (Miller-Lane, 1968). Bunlardan ilki ve daha geniş kapsamlı olanı, 1900 yılı civarında, modern harekete bir bütün olarak yükseliş vermiştir. İkincisi ve

daha dar kapsamlı olanı ise, Gropius tarafından 1918'den sonra geliştirilmiş ve bir stil meydana getirmiştir. Birincisi tekil çaba ve etkiler halinde kalırken, ikincisi bir bütün ve daha güçlü bir etki oluşturabilmiştir. Diğer savaş sonrası modernleşme çabalarından çok farklı görünmesine rağmen, yeni stilin de kaynakları, savaştan önce varolan oldukça deneysel bir şekilde ilerleyen, genel modern hareketin içinde mevcut bulunmaktadır. Fakat yeni mimarlık, savaş öncesi mimarlık geleneğini, diğer savaş sonrası stillerden daha farklı bir şekilde ve daha ileriye götürmüş, onun için kaynakları daha anlaşılabilir hale gelmiştir.

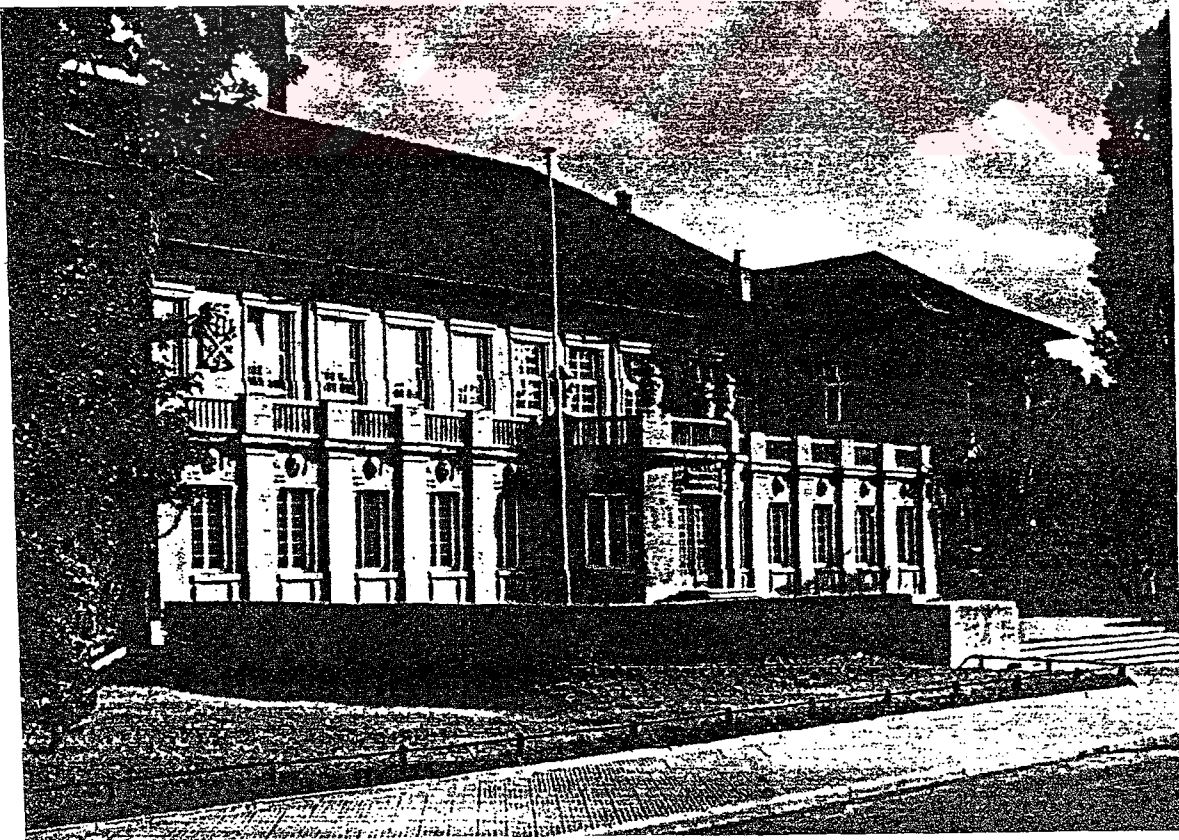
Bonatz'ın mimarlığa başladığı ilk yıllar, Miller-Lane'in, Alman mimarlığındaki birinci devrim olarak tanımladığı, ilk genel modernleşme çabalarının yaşandığı 1900'lerin başına denk gelmektedir. 19.yy.ın ikinci yarısında, Almanya'daki bina tasarımları, Amerika ve Avrupa'nın diğer kısımlarında olduğu gibi, yoğun bezemenin ve eklektisizmin hakim olduğu Viktorian tarzının etkisi altındadır. 1900'lerin başında bir grup mimar, bu tip kaotik dizaynı reddetmeye, daha basit yeni formları araştırmaya başlarlar. Alfred Messel, Peter Behrens gibi isimlerin yanında, Paul Bonatz da bu ortamda yer almış ve bu yönde çalışmalar yapmıştır. Bonatz'ın özellikle 1920'lere kadar yaptığı, geleneksel sistemleri ve öğeleri de içeren fakat formlarda ve sembollerde büyük ölçüde sadeleşmenin görüldüğü bina tasarımları ve 1920'den 1930'lara kadar olan süre içinde yaptığı modern tarzdaki binaları bu çalışmalara örnektir.

Bonatz'ın ilk çalışmaları, Strazburg Hastanesi'nin genişletilmesi (1905-1914) ve Rottweil'deki okul inşaatıdır (1905). Hastane neo-klasik tarzda bir binadır; okul ise bir taşra binasıdır. Her ikisinin de Bonatz'ın mimarlığında dikkat çekici ve önem taşıyacak binalar olmadığı söylenebilir.

1900'lerin ilk yıllarında gerçekleştirdiği iki bina, geleneksel tarzda inşa edilmiş olmalarına rağmen, içinde buldukları dönemin örneklerine göre oldukça sade ve fonksiyonel sayılabilir. Her iki binada da, tasarımda ve mekan oluşumundaki hakimiyet göze çarpmaktadır. Bu binalardan ilki Wiesbaden şehrinde yer alan Henkell şarap firmasının şampanya mahzenidir. Tam anlamıyla fonksiyonel olan bina, sütunlarla çevrili, yarım daire şeklindeki giriş, çatısı ve çıkmalarıyla bir şatoyu andırmaktadır. Mahzen, bir bölümü yer altında yer alan, çok katlı bir binadır ve son katı teras olarak düzenlenmiştir. Bonatz, binanın dış duvarlarında ve yer altında kalan kısımlarında masif duvar inşaat tekniğini, yer üstünde kalan katların iç bölümünde ise betonarme konstrüksiyonu kullanmıştır. Bu sistem sayesinde binanın Bonatz'ın tasarımlarında çok önem verdiği masif kütle etkisine sahip olduğu görülmektedir. Mahzen binasının çatısında, çelik ve camı kullanmıştır. Çatının çelik

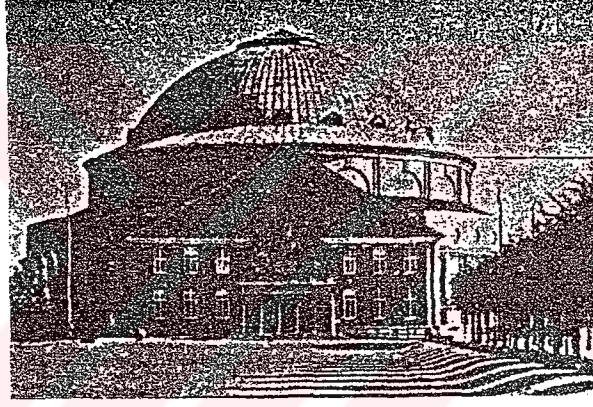
konstrüksiyonu, mekanı üç bölüme ayırmaktadır. Bu konstrüksiyon, büyük ve camdan oluşmuş olan çatıyı taşımaktadır. 1907-1909 yılları arasında tamamlanan binanın, o senenin şartlarına göre öncü bir tasarım olduğunu söylemek mümkündür. Bu binada göze çarpan ilginç durum ise, mimarlık hayatı boyunca betonarme ve iskelet sisteme karşı olan Bonatz'ın bu sistemleri tasarımında kullanmış fakat gizleme eğilimine girmiş olmasıdır. Bu çelişki mimarın başka tasarımlarında da görülmektedir.

Bonatz'ın, dönemine göre öncü sayılabilecek bir diğer binası da 1910-1912 yılları arasında tamamlanan Tübingen Üniversitesi'nin kütüphane binasıdır (Resim 4.1.). Bu binada da, şampanya mahzeninde olduğu gibi fonksiyonel bir tasarım göze çarpmaktadır. İki katlı olan binanın caddeye bakan tarafında, birinci katı geriye çekmiş, zemin kat üzerinde bir teras elde etmiş; aynı zamanda da iki katlı olan okuma kısmının pencereden gelen direkt ışıkla aydınlatma imkanını kazanmıştır. Bina, simetrik cephe düzeni, bu cephenin ortasında bir parça öne çıkarılarak ve taçlandırılarak vurgulanan girişi, katı bir düzene sahip pencere düzenlemesi ve klasik çatı biçimlenmesiyle, geleneksel bina formuna sahiptir. Fakat buna rağmen Bonatz'ın, bezemelerde ve formlarda sadeliği yakalama çabası da dikkat çekici bir konudur.



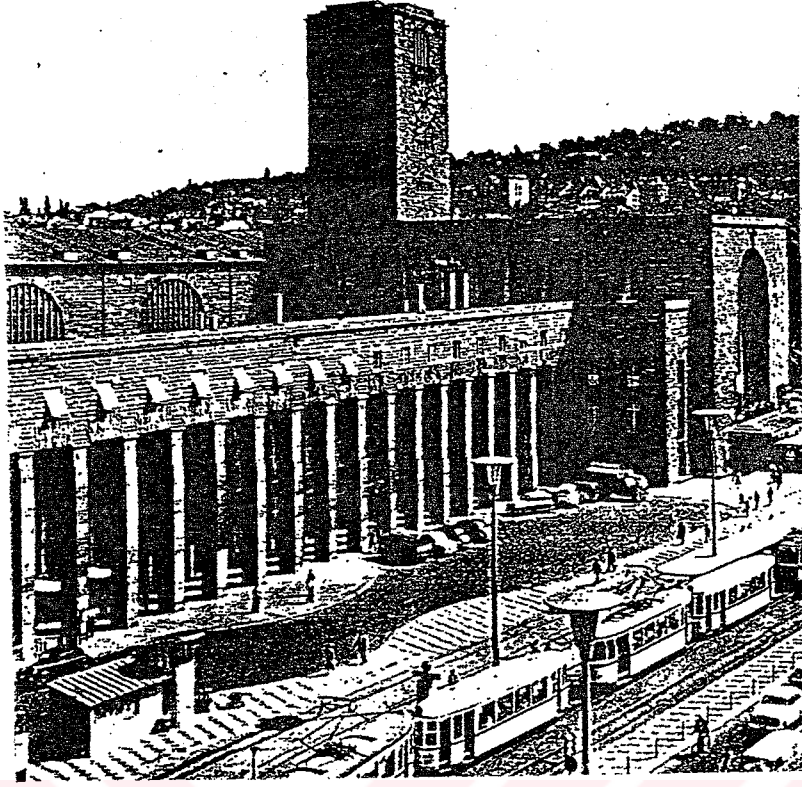
Resim 4.1. Tübingen Üniversitesi kütüphanesi

Bonatz'ın bir diğerk yapısı da, 1911-1914 yılları arasında gerçekleştirdiği Hannover'de yer alan Stadthalle (şehir hali) binasıdır (Resim 4.2.). Fakat bu binada, mimarın mahzen ve kütüphane binalarında yakaladığı fonksiyon, konstrüksiyon ve mekanların oluşumunun bütünlüğü görülmemektedir. Tarihi bir ihtişam verme kaygısı diğerk bütün düşüncelerin önüne geçmiş ve onları bastırmıştır. Bu durumda, binanın tasarımının, Bonatz'ın o dönemde ortağı olan Eugen Scholer'e ait olmasının da payı vardır. Bonatz, Scholer'in planını beğenmiş ve bu planı geliştirme yoluna gitmiştir. Stadthalle binası, 20 ayaklı bir kubbeye sahiptir. Çelik konstrüksiyondan oluşan bu kubbe, İkinci Dünya Savaşı'nda yanmış; fakat sonradan yine Bonatz tarafından restore edilmiştir.



Resim 4.2. Hannover'de Stadthalle Binası

Bonatz'ın mimarlık hayatının en ünlü ve dikkat çekici binası, Stuttgart Tren İstasyonu binasıdır (Resim 4.3.). Mimara prestij kazandıran bu tasarımı Miller-Lane, historisizmin modern dizayna transformasyonunun doruk noktası ve Alman mimarlığının modernleşmesinde önemli bir adım olarak belirlemiştir (Miller-Lane, 1968). Bina, gereksiz bir takım bezeme, sembol ve formlardan arındırılmış ve rustik, masif duvar işçiliğinin kullanılmasıyla vurgulanan, basit, kübik kütleler haline indirgenmiştir. Binanın en çok dikkat çeken özelliği, düşey yönetim kulesinden, masif girişe ve sol tarafta yatay olarak yönlendirilmiş bekleme holü kanadına doğru bu kütlelerin asimetrik olarak düzenlenmesidir. Asimetri binaya bir hareket getirmiştir. Bu, düz ve nispeten sade formların asimetrik organizasyonu, kaynaklarını tarihi stillerden almamaktadır.



Resim 4.3. Stuttgart tren istasyonu

Bonatz, istasyon binasının tasarımını, 1911’de proje yarışmasını kazanarak üzerine almış ve ortağı Scholer’le birlikte gerçekleştirmiştir. Fakat binanın gerçekleştirilmesi üç seneyi bulduğu için, bu süre içinde proje yeniden gözden geçirilmiş ve revizyona uğramıştır. Bonatz, binanın giriş kemerinde, süsleyici paneller tarafından bölünmüş düşey pencere şeritlerinin barok motiflerini ve binanın merkez, yatay bloğu boyunca devam eden, tam oluşmamış bir korniş çizgisine sahiptir. Geleneksel stillerin bu yansımaları, tamamıyla yeni tip dizaynın içinde bazı işaretler olarak kalmıştır. Tren istasyonunun yapımında mimarın masif duvar inşaatının yanında yer yer betonarme sistemi kullandığı fakat daha önceki binalarında da görüldüğü gibi, bu sistemi gizleme eğilimine girdiği görülmektedir. Binanın üç büyük salonunun çatısında, aşağıdan bakılınca görülen ahşap kirişler kullanılmıştır.

Tren istasyonu binasıyla Bonatz’ın o dönemdeki sadeleşme hareketinde önemli bir adım attığı söylenebilir. Mimarın bu tasarımının, gerçekleştirilen başka tasarımları da tarz olarak etkilemiş olması, binanın o dönemdeki etkisini ve Bonatz’ın mimarlığına kattığı artı puanı ortaya koymaktadır.

TC MİMARLIK BAKANLIĞI KURULU
MİMARLIK BAKANLIĞI KURULU

Bonatz’ın bu dönemdeki diğer uygulamaları, iki yerleşim planlaması ve tek kırsal kesim konutlarıdır. Yerleşmelerden birincisi, 1914-1917 yılları arasında gerçekleştirilen, Friedrich

Shafon yakınında Zeppelindorf bölgesindeki büyük bir işçi mahallesidir. Diğeri ise, 1917-1920 yılları arasında gerçekleştirilen, Stuttgart'ın Weilmendorf bölgesinde 20 üiteden oluşan küçük bir mahalledir.

1911-1912 yılları arasında gerçekleştirdiği tek konutların bir kısmı, Bonatz'ın kendisine aittir. Kırsal kesim konutları olan bu binalar, geleneksel tarzda yapılmış yapılardır. Hepsinin ortak özellikleri dik çatılı olmalarıdır. Hemen hemen hepsi, oturma odaları bahçe tarafına, koridor, merdiven ve hizmet odaları ise caddeye bakacak şekilde planlanmıştır. Geleneksel özellikler taşımalarına rağmen, bu binaların cephelerine bakıldığı zaman, bir sadelik ve tarihi bezemelerden kaçınma göze çarpmaktadır.

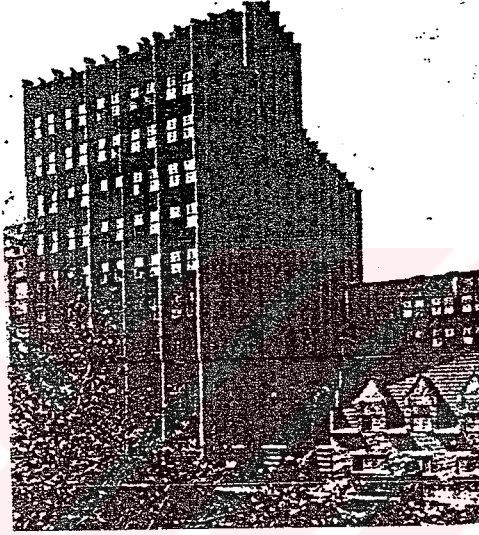
4.2.2. 1920'li Yıllar - Modern Tarzda Tasarımlar Yaptığı Dönem

1920'li yıllarda, Bonatz'ın hayatındaki iki büyük çelişkiden ilki ortaya çıkmaktadır. Bu çelişki, mimarın modern mimarlığa duyduğu tepkiye rağmen, bu yıllarda modern tarzda binalar yapması ve yapım sistemlerini kullanmasıdır. Gerçekte Bonatz tüm modern dizaynlara değil, yeni stil diye adlandırabileceğimiz Bauhaus tarzı dizaynlara ve mimarlıkla endüstriyel üretim arasındaki ilişkiye karşıdır. Bonatz binalarında endüstri ürünü yapım sistemlerini kullanmamıştır. Tasarımları da, modern tasarımlar yaptığı dönemlerde bile, Bauhaus tarzı modern dizaynlardan oldukça farklıdır.

Bonatz'ın mimarlığının ikinci dönemi olarak nitelediğimiz, 20'li yıllarda gerçekleştirdiği binalarında mimar, zamanının mimari eğilimlerini ve tekniklerini kendi yeteneğiyle bağdaştırarak ortaya koyma becerisini göstermiştir. Söz konusu olan bu binalarda, masif inşaat tekniğinden vazgeçip, betonarme konstrüksiyona yönelmiştir. Bu dönemde Bonatz'ın idare ve ticaret binaları için açılan yarışmaların hemen hepsine katıldığı görülmektedir. Ayrıca yine bu dönemde gerçekleştirdiği binalarıyla ün kazanmıştır. Düsseldorf'ta Sağırlar Evi Yönetim Binası (1922-24), Goldschmith Binası (1927), Köln'de Richmadishaus (1928-29), Stuttgart'ta Zeppelinbau Oteli (1929-31), bu dönemde gerçekleştirdiği ve ona ün kazandıran binalar arasında yer almaktadır.

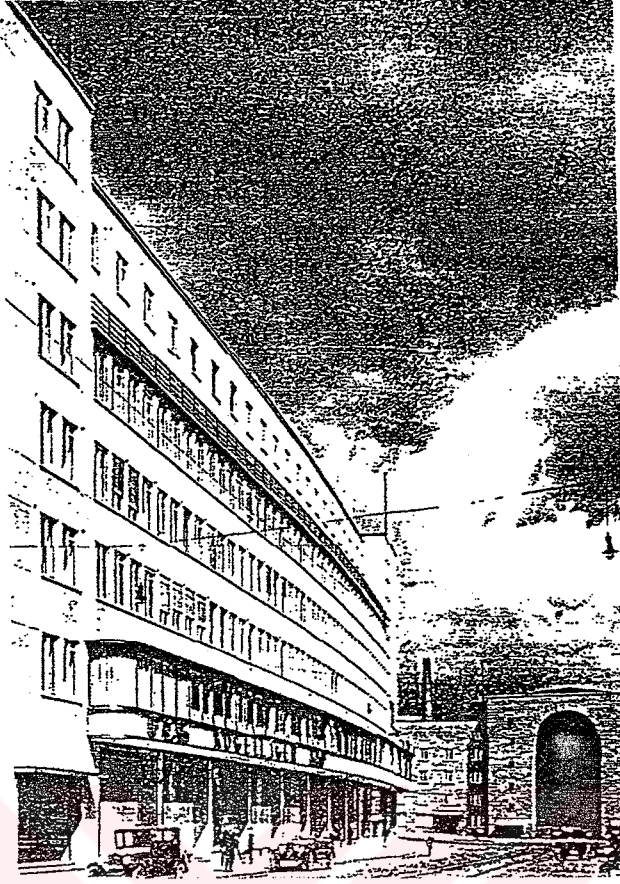
1922-24 yılları arasında gerçekleştirilen Düsseldorf Sağırlar Evi Yönetim Binası, Bonatz'ın modern tarzda inşa ettiği, en çok beğeni toplayan binalarından biridir (Resim 4.4.). Bu binada, Messel'in daha erken dönemde gerçekleştirdiği, Berlin'deki mağaza binasında kullandığı düşey yönlenmeye ve gotik etkiye benzer bir tasarım yapmış; fakat bu yönlenmeyi ve etkiyi,

binanın bütün dış yüzeyine egemen olan soyut bir eleman olarak kullanmıştır. Bu tip dizaynın o dönemde yüksek ofis binalarında ve diğer tasarımlarda sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Sağırlar Evi Binasında dikkat çeken bir başka özellik, Bonatz'ın betonarme inşaat tekniği kullanmış ve bu durumu daha önceki binalarında yaptığı gibi saklama eğilimine girmemiş olmasıdır. Erken dönemlerinde gerçekleştirdiği binalarında görülen masif inşaat tarzı ve onun meydana getirdiği etki, Düsseldorf Sağırlar Evi binasında ve bu dönemdeki diğer binalarında görülmemektedir.



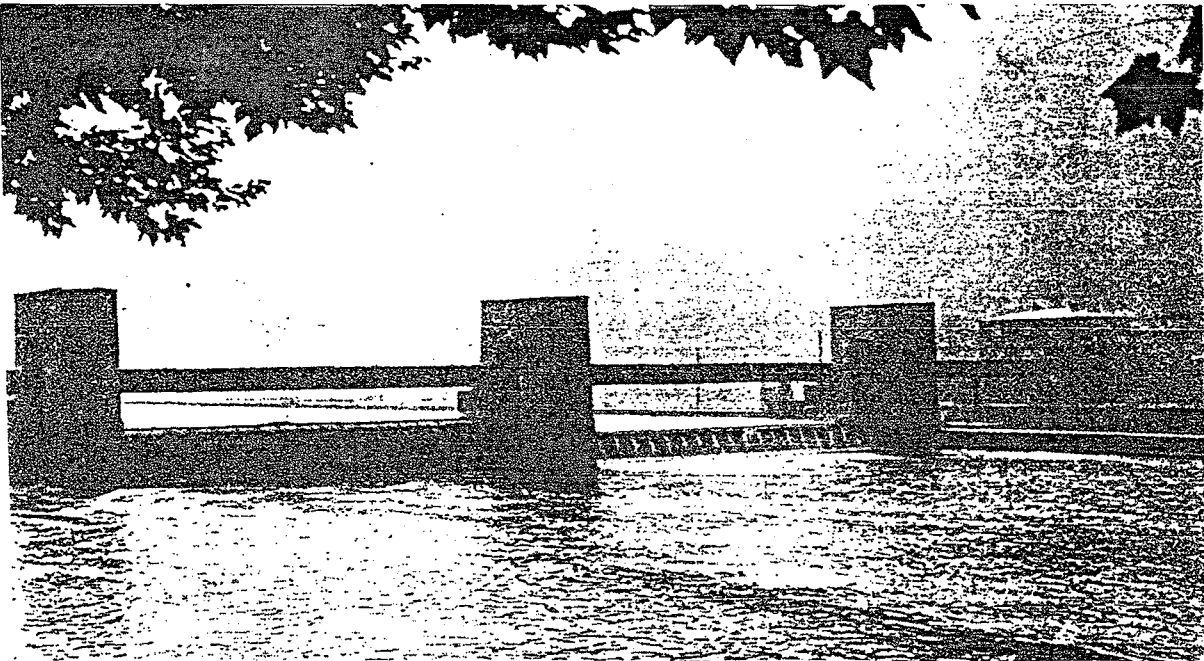
Resim 4.4. Düsseldorf Sağırlar Evi binası

Bonatz'ın bir diğer önemli binası ise 1929-31 yılları arasında gerçekleştirdiği Zeppelinbau otelidir. Bu bina Stuttgart Tren İstasyonunun karşı köşesinde yer almaktadır (Resim 4.5.). Zeppelinbau binasında, Bonatz daha önce gerçekleştirdiği tren istasyonu binasına göre değişik eğilim göstermiş ve farklı teknikler uygulamıştır. İstasyon binası, masif ve geleneksel bir etkiye sahipken, Zeppelin binasının daha modern bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Ön cephede zemin katta cephe boyunca yatay bir şekilde devam eden çıkma yer almakta ve cepheye hareket kazandırmaktadır. Bu çıkma aynı zamanda zemin kat için güneş ve yağmur kesici görevini görmektedir. Binanın diğer katlarında, Bonatz, bant şeklinde dizilmiş yüksek kare pencereler kullanmıştır. Son katta ise, cephe orta kısımda geriye çekilerek ve pencere sayısı azaltılarak diğer katlardan farklılaştırılmıştır. Binada belli bir konstrüksiyon sadeliği görülmektedir. Betonarme konstrüksiyonla inşa edilen binayı, Connstatter travertenleriyle kaplamıştır.



Resim 4.5. Zeppelinbau Oteli - Stuttgart

1926'dan itibaren Bonatz, Neckerbau inşaat şirketiyle beraber çalışmış; Neckars nehri kenarında duvarlar, santraller ve benzeri teknik yapılar gerçekleştirmiştir. Bu belli bir amaca hizmet eden zengin ve görkemli inşaatlarda Bonatz'ın hassasiyeti görülmektedir (Resim 4.6.).



Resim 4.6. Neckars nehrinde akarsu seti

4.2.3. 1930'lu yıllar - Geleneksele Dönüş ve Nazilerle Yaptığı Çalışmalar

Paul Bonatz'ın, 30'lu yıllarla birlikte, yeniden geleneksel tasarımlar yapmaya başladığı ve anıtsallığa önem verdiği görülmektedir. Fakat mimarın bu yönelişi Avrupa'da meydan gelen bazı gelişmeler çerçevesinde değerlendirilmelidir. 1930'lu yıllar, Avrupa'da faşizmin yoğun etkisinin hissedildiği yıllardır. Almanya'da nasyonal sosyalistler, İtalya'da faşistler, geniş yığınları etkileyebilmek için aşırı milliyetçi-ırkçı düşünceleri kendi emellerine uygun olarak kullanmışlardır. Tüm alanlarda olduğu gibi, mimarlık da bu ülkelerde güdümlü duruma gelmiştir. Anıtsal yönü ağır basan, simetriye önem veren, taş malzemeyi yeğleyen büyük boyutlu yapılar, Almanya ve İtalya'da kısa zamanda belirli bir yoğunluğa ulaşmıştır (Sözen, 1984). Bununla birlikte 1930'lu yıllarda ve 1940'ların başlarında anıtsallığın yeniden sorgulanmaya başladığı görülmektedir. Modern mimarlık çevreleri, yeni estetiğin, müşterek ve sembolik içeriğe ihtiyaç duyduğunun farkına varmışlardır. İkinci Dünya Savaşı öncesinde, modernizmin en seçkin örneklerini veren J.J.Oud gibi bir isim, 1946'da yaptığı Shell Building'de, hiyerarşik kütle, simetrik plan ve dekoratif elemanların sade bir şekilde kullanılmasına yönelmiştir (Ockman, 1993). Bonatz'ın ise, 30'lu yıllarda geleneksel tasarımlara ve anıtsallığa yönelmesi, bu çerçevede değerlendirilmeli ve sonraki yıllarda irdelenen anıtsallığın ilk adımlarından biri olarak kabul edilmelidir.

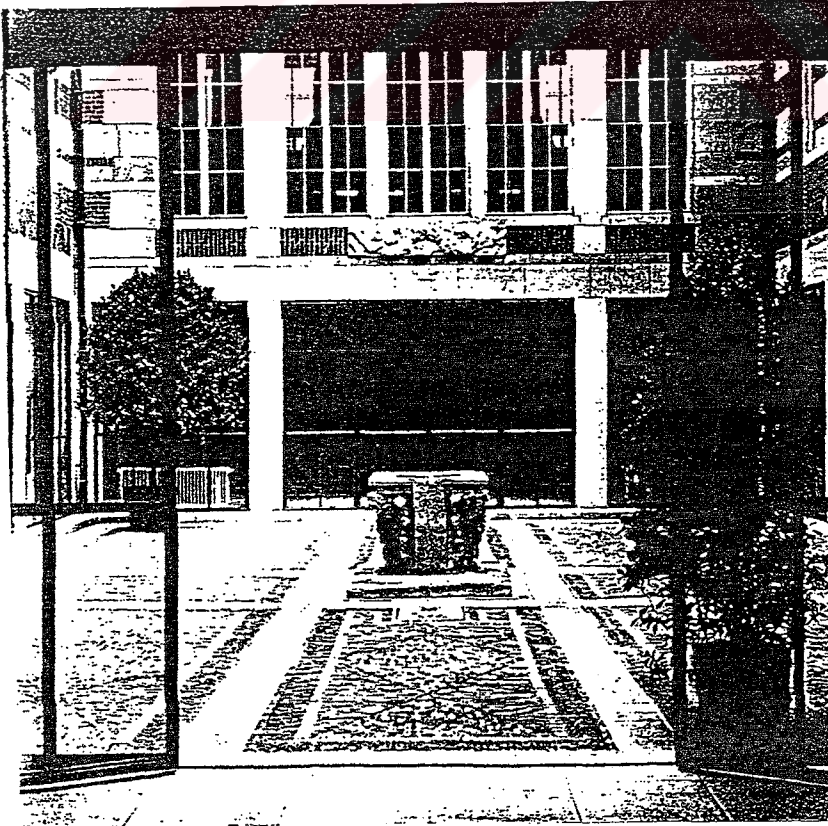
1930'lu yıllar, Almanya'nın politik yapısındaki ani bir takım değişimlere bağlı olarak mimarlık ortamında da, politik destekli bir devrimin yaşandığı yıllardır. 1930 yıllarında modern mimarlık, hala popülerliğinin doruk noktasındadır; fakat bunun yanında pek çok bina tipi içinde yeni yerli dil artan bir şekilde kullanılmaya başlamıştır (Miller-Lane, 1968). Weimar döneminin sonunda ise Nazi yazarları ve konuşmacılarının bütün olarak modern mimarlığa değil ama mimarlıkta Bauhaus tarzı modern tasarımlara karşı çıktığı görülmektedir. Çünkü bu tasarımlar, Weimar Cumhuriyeti altında politik bir himayeyle, ideolojik bir programa eşlik etmişlerdir. Bu ideolojik programın Nazilerin ideolojisine tamamiyle ters düşmesi sonucu, Weimar Cumhuriyeti dağıtılmış, onun tasarımları ise yasaklanmıştır. Modern mimarlığın ünlü isimleri ise ülkeyi terk etmek zorunda kalmışlardır. Bu tasarımlara tepki o kadar büyümüştür ki, bu dönemde Hitler'in binalarda teras çatıyı tamamiyle yasakladığı söylenmektedir.

Bonatz'ın görüşleri, önemli bir noktada Nazi'lerle aynı çizgiye gelmiştir. Bonatz da Naziler gibi bir bütün olarak modern mimarlığa değil fakat Bauhaus tarzı tasarımlara karşıdır. Bu ortamla hiçbir zaman yakınlığı olmamıştır. Nazilerle ortak olduğu bu düşünce ve mimarlık

çizgisindeki gelişmeler sayesinde Bonatz, 1933'ten sonra Nazi Almanya'sında da mimarlık faaliyetlerini sürdürebilmiştir. Fakat, bu noktada, Bonatz'ın hayatındaki ikinci çelişki ortaya çıkmaktadır ki, bu da Nazilerden hoşlanmamasına ve davranışlarından rahatsızlık duymasına rağmen, daha sonra onlarla birlikte ve onların amaçlarına hizmet edecek şekilde çalışmak zorunda kalmış olmasıdır.

Bonatz'ın bu dönemde geleneksel olarak gerçekleştirdiği binalara, Fichtel ve Sachs şirketinin büro binası (1931-33), savaşta ölenlerin anısına Heilbronn'da yaptığı şeref anıtı (1931-36) ve Halfenmarkt kulesi örnek olarak verilebilir.

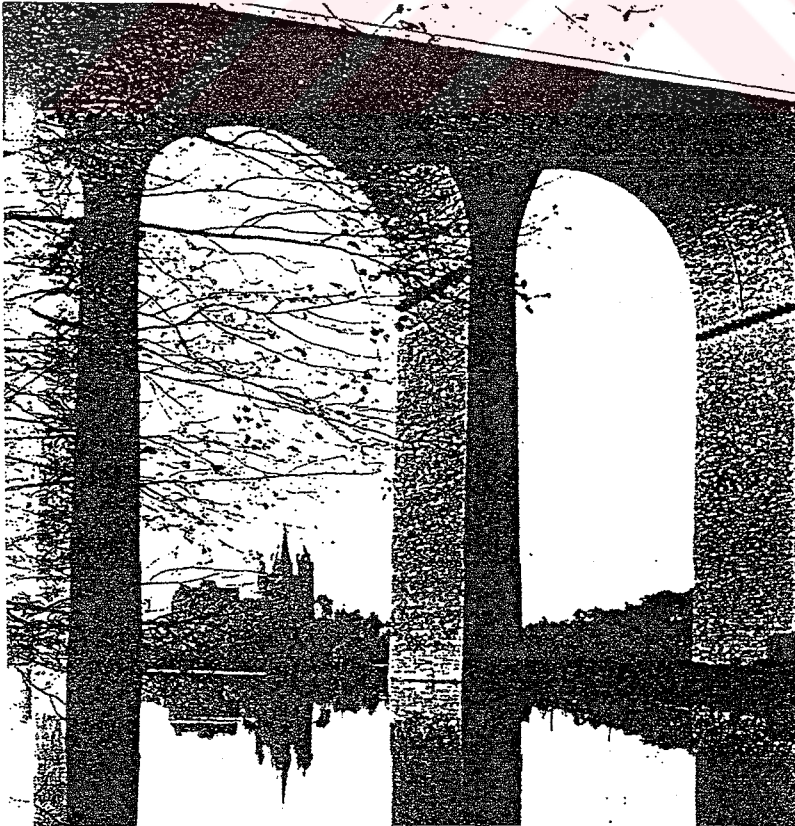
Bu dönemde önemli sayılabilecek yapılarından biri de, 1932-36 yılları arasında Rudolf Christ ile birlikte gerçekleştirdiği, İsviçre'nin Basel kentindeki sanat müzesidir (Resim 4.7.). Binanın, diğer örneklerde olduğu gibi, geleneksel özellikler taşıdığı söylenebilir. Üç katlı olan bina, tamamen simetrik bir yapıya sahiptir. Bonatz'ın binayı tamamıyla masif inşaat tarzıyla yapmış olmasından ve tabii taş ile kiremit kullanmasından gurur duyduğu bilinmektedir. Fakat buna karşılık, bu binasıyla Bonatz modern mimarlık çevrelerinden oldukça fazla tepki almıştır. Bu çevreler, böyle bir sanat müzesi binasının, modern tarzda çelik ve camdan yapılmasının daha uygun olacağı görüşünü ileri sürmüşler; Bonatz da bu eleştirilere, Münih'te yakın zamanda yanmış, cam strüktürlü bir binayı göstererek karşı çıkmıştır.



Resim 4.7. İsviçre Basel'de Sanat Müzesi

Bonatz, Yeni Alman mimarlığını umumi binalar, teknik binalar ve anıtsal binalar olmak üzere üç bölümde ifade etmiştir. Umumi binalar, okul, hastane, otel gibi tüm topluma hizmet eden fonksiyonları içermektedir. Bu binalar, mimara göre geleneksel tarzda ve geleneksel imkanlarla inşa edilmeli; bu inşaatlarda el zanaatlarına yönelinmelidir. Teknik binaların ise sadece köprülerden oluşmadıklarını, baraj, kuvvet santralleri, viyadük gibi yapıların da bu grupta yer aldığını belirtmiştir. Bu tip binalarda mimar-mühendis işbirliğinin önemini sürekli vurgulamıştır. Nazilerle çalıştığı dönemlerde, Bonatz çok sayıda teknik yapı gerçekleştirmiştir. Mimarın monümental binalar olarak ele aldığı grup, Yeni Alman Mimarisinde en çok önem taşıyan binaları içermektedir. Söz konusu olan bu binalar, rejimin etkilerini tamamıyla yansıtmaktadırlar ve rejimin gücünü simgelemek amacını taşıdıkları söylenebilir. Bonatz'ın önemle üzerinde durduğu bir diğer önemli konu ise, milliyetçiliğin mimarlık konusunda da ortaya çıkarılması, milli köklere dönülmesidir. Bunu Yeni Alman Mimarisi'nin vazgeçilmez bir parçası olarak görmektedir.

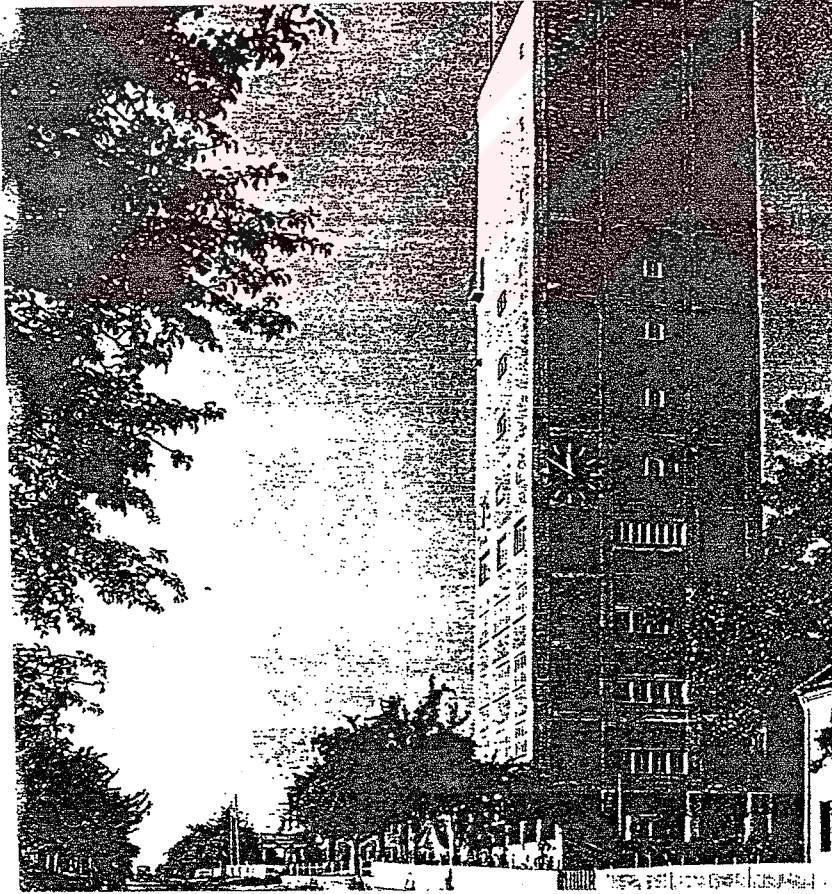
Nasyonal Sosyalist Almanya'da Bonatz, iki Nazi'yle beraber çalışmak durumunda kalmıştır. Bu isimler Dr.Fritz Todt (1891-1942) ve Albert Speer (1905-1981)'dir. Mimar, alman Karayolları Genel Müdürü olan Todt için 1935-41 yılları arasında otobanlar, köprü ve viyadükler planlamıştır. Bunların arasında betonarme köprü ve viyadüklerin yanı sıra, eski stilde klasik kemerli köprü ve viyadükler de yapmıştır (Resim 4.8.).



Resim 4.8. Limburg yakınında viyadük

Bu teknik yapıların yanında Bonatz, 1937'den sonra devlet inşaat gözlemcisi olan Speer ile birlikte bir takım tasarımlar yapmıştır. Bunlardan biri 1939-43 yılları arasında gerçekleştirdiği Berlin'deki donanma binasıdır. Bir diğeri ise, yine 1939-43 yılları arasında gerçekleşen emniyet Müdürlüğü binasıdır.

Bonatz'ın Naziler için gerçekleştirdiği bir diğeri bina Kornwestheim'da yaptığı Belediye binasıdır. Üç katlı olan bina sütunlardan meydana gelen bir galeriye sahiptir. Binanın görülebilir bir betonarme iskeleti vardır (Resim 4.9.).



Resim 4.9. Kornwestheim'da Rathaus binasının kulesi

Worbs, Paul Bonatz'ı hem mimarlık alanında, hem de politik alanda muhafazakar bir reformcu olarak tanımlamaktadır (Worbs, 1992). Mimarlık hayatının çok kısa dönemi haricinde hep geleneksel değerlere ve mimarlığa ilgi duymuş, bunu binalarında da yansıtmıştır. Bu özelliğiyle Bonatz'ı, her şeyi tek ve merkezi bir görüşe, eksiksiz bir sisteme bağlayan ve o çerçevede düşünüp hissedenerler grubuna sokmak mümkündür. Fakat bunun yanında Bonatz'ın, mimarlık çizgisiyle, içinde bulunduğu politik ortam arasında, onu zaman zaman ana ilkesinden uzaklaştıran, bir paralellik görülmektedir. Modern mimarlığın ve sosyalizmin daha etkin olduğu 1920'li yıllarda, modern tarzda binalar yapan Bonatz, 1930'larda Nasyonal Sosyalizm'in Almanya'ya hakim olmasıyla birlikte, yeniden geleneksel mimarlık örnekleri vermeye başlamış ve hatta bir dönem Nazilerle birlikte çalışmıştır. Bu gelişmelere dayanarak, Bonatz'ın politik davranan, yaşadığı günün şartlarına uymaya çalışan bir yapıya sahip olduğu sonucu çıkarılabilir. Kimi zaman ortama uyum sağlama ve gelişmelerin dışında kalmama çabası, kimi zaman da güçlü devlet idaresinin tepkisini çekme endişesi onu bu şekilde davranmaya zorlamıştır. Mimarın bu çabaları, Nazilerle birlikte yaptığı çalışmalarda işe yaramış; fakat modern mimarlık ortamından dışlanmasına engel olamamıştır. Zaten Bonatz da hayatı boyunca modern mimarlığa ve onun sistemlerine sıcak bakmamış; geleneksel mimarlığı ve masif inşaatı yüceltmıştır.

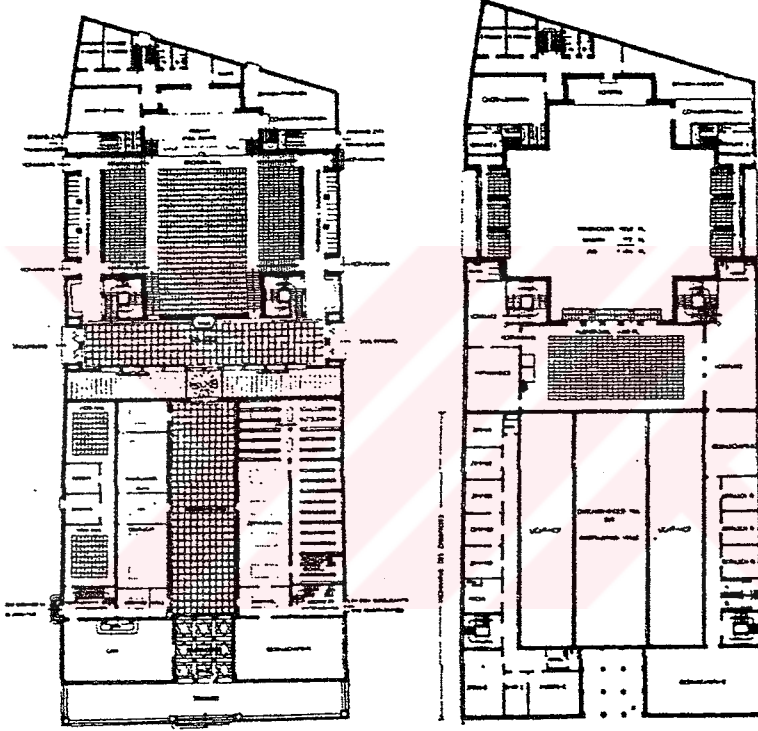
4.2.4. Türkiye'deki Çalışmaları

Bonatz, Çağdaş Türk Mimarlığı'nın oluşumunda önemli etkileri olan yabancı mimarlardan biridir. Kendi mimarlık anlayışıyla birlikte, dönemin ulusal mimarlık etkilerini Türk Mimarlığına taşımış; özellikle uygulamalarıyla o dönemde yoğun tepkiler almıştır.

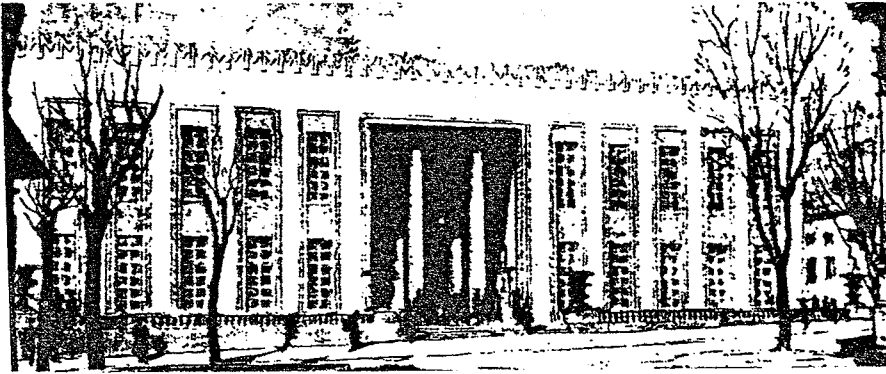
Bonatz'ın Türkiye'yle ilk bağlantısı, 1916'da açılan Türk-Alman Dostluk Yurdu proje yarışması nedeniyle yer görmek üzere İstanbul'a gelmesiyle başlamıştır. Bu bina, İstanbul'da Almanya'yı ve Alman kültürünü tanıtmak ve iki ülke arasındaki kültürel bağları güçlendirmek amacıyla yapılması düşünülen bir yapıdır. Binanın tasarımında Alman mimarlığının özelliklerinin bulunması yanında, Türk bölgesel mimarlığına yabancı düşmemesi ve uyum sağlaması aranan özelliklerdir. Ayrıca binada toplantı, söyleşi, dinleti, tiyatro, festival, sergi, kitaplık, kafe gibi kültürel fonksiyonlar için çeşitli mekanlara ihtiyaç bulunmaktadır. Bu dostluk yapısının gerçekleştirilmesi için, Galata ve Beyoğlu gibi azınlığın yaşadığı semtler değil; Çemberlitaş gibi bir Türk mahallesi seçilmiştir. Dolayısıyla simgesel özellik büyük önem taşımaktadır. Bina için açılan yarışmayı Deutsche Werkbund düzenlemiş ve yarışmaya

seçtiği 12 mimarın katılmasını öngörmüştür. Bu isimler arasında Paul Bonatz da yer almaktadır.

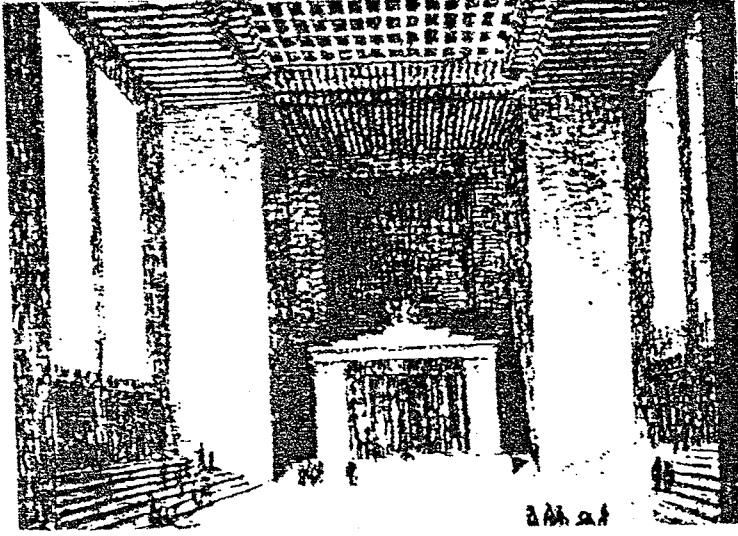
Yarışmada derece alamayan Bonatz'ın önerisi, mimarlığının ilk dönemindeki çizgisinden izler taşımaktadır (Resim 4.10.). Binada bazı neo-klasik ayrıntıların bulunmasına karşın, çok yalın bir kitle düzeninden ve bezemesiz yüzeylerden oluştuğu görülmektedir. Çatı bölümünde bu yalınlıkla çelişen, sürekli M biçiminin tekrarlandığı burç parapeti yer almaktadır. Bonatz'ın bu önerisi, yapıyı anlamlı alt bölümlerden oluşturmayı amaçlayan bir dizi mantıksal kararlar bütününden oluşturmuştur (Resim 4.11., Resim 4.12.).



Resim 4.10. Türk – Alman Dostluk Yurdu, Bonatz'ın önerisi, Kat planları



Resim 4.11. Türk – Alman Dostluk Yurdu, Bonatz'ın önerisi, Görünüş, 1916



Resim 4.12. Türk – Alman Dostluk Yurdu, Bonatz'ın önerisi, İç mekan

Bonatz'ın Türkiye'yle bu ilk temasından sonra çeşitli sebeplerle Türkiye'ye geldiği bilinmektedir. 1941 yılında, o zamanın Berlin Büyükelçisi olan Hüsrev Gerede, Bonatz'ın Anıtkabir için açılacak olan proje yarışmasına katılması için davet mektubu göndermiştir. Fakat bu dönemde Almanya'da Nasyonal Sosyalistlerle birlikte çalışmakta olan Bonatz işlerinin çokluğu sebebiyle bu daveti kabul edememiş; ancak yarışmada jüri üyeliği yapabileceğini belirtmiştir. Bu görevi yerine getirdikten sonra ülkesine dönen Bonatz'ın, tekrar Türkiye'ye gelmesi, 1943 yılında Alman mimarlığındaki yeni gelişmeleri Türkiye'de tanıtmak üzere, yeni Alman Mimari Sergisi'ni Türkiye'ye getirmesiyle olmuştur. Bu sergi, Almanya'da Nasyonal Sosyalizm'in iktidara gelmesiyle, mimarlıkta meydana gelen değişimleri ve yeni eğilimleri yansıtmaya bakımdan önemlidir. Bonatz sergi münasebetiyle yaptığı konuşmada, modern mimarlığı eleştirmekte ve her milletin kendi köklerine dönmesi gerektiğinden bahsetmektedir (Bonatz, 1943). Almanya'daki aşırı milliyetçi hareket mimarlık ortamına da yansımıştır. Yeni Alman mimarlığının özelliği, insanı ezen ölçüde mimari boyutlar, anıtsallık ve belli bir ölçüde eklektizmdir. Paul Bonatz, yeni rejimin mimarlığının ancak klasiğe yönelmekle doğru yerini bulabileceğini belirtmiştir. Çünkü klasik modaya, kişisel zevklere ve geçici eğilimlere bağlı değil, aksine kalıcı ve saygıdeğerdir (Bonatz, 1943). Bu sebeple, yeni Alman mimarlığında neoklasizmin etkisinin büyük olduğu görülmektedir. Bonatz'ın bu anıtsallık anlayışı, Türkiye'de jüri üyesi olarak katıldığı anıt yarışmalarını da derinden etkilemiştir.

Yeni Alman Mimari sergisinin Türk mimarları üzerindeki etkisi büyük olmuştur. Ayrıca bu sergiyle, o günkü mimarlık ortamının arasındaki uyuma dikkat çekicidir. Bu yıllar, Avrupa'daki gelişmelere paralel olarak Türk mimarlığında İkinci Ulusal Mimarlık eğiliminin güç kazandığı yıllardır. Avrupa'daki gelişmelerin Türk mimarlığına etkisi, Türk mimarları tarafından yabancı mimarlara ve onların getirdiği mimarlığa tepki, ayrıca savaşın getirdiği ekonomik koşullar nedeniyle malzeme ithalinin azalması, İkinci Ulusal Mimarlığın etkisinin artmasındaki nedenleri oluşturmaktadırlar. Bu ortamda ülkemize gelen Yeni Alman Mimarisi sergisi de İkinci Milli Mimarlık akımını etkileyen sebepler arasında yerini almıştır. Fakat İkinci Milli Mimarlık akımında, Türk mimarlarının yöneldiği nokta Neo-klasik elemanlar değil; eski Türk sivil mimarisinin özellikleridir.

1943 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'ndan Türkiye'de çalışmak üzere davet alan Bonatz, ilk önce sadece danışman olarak çalışmak isteyerek teklifi kabul etmiştir. Çünkü Almanya'da Nazilerle birlikte çalışmaktan memnun değildir. Danışmanlık yaptığı dönemlerde Bonatz'ın kendi mimarlık anlayışıyla Türk mimarlığını etkilediği görülmektedir. Anıtkabir'in uygulama projeleri hazırlanırken, jüri üyesi olan Bonatz'ın önerilerine göre bir takım değişiklikler yapılmıştır. Emin Onat ve Sedat Hakkı Eldem'in tasarlayıp gerçekleştirdikleri İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Binası ile Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi'nde de danışman olan Bonatz'ın etkileri açıkça görülmektedir. Ayrıca Çanakkale Şehitler Anıtı için açılan yarışmada jüri üyeliği yapan mimarın, anıtsal ve milli mimariyi desteklediği ve bu konuyla ilgili yazdığı yazıda birinci gelen projeyi hem yeni, hem Türk olması ve aynı zamanda da anıtsal bir mimarlık örneği olması özelliklerinden dolayı övdüğü görülmektedir (Alsaç, 1973).

Paul Bonatz'ın Türkiye'deki uygulamaları arasında Falih Rıfkı Evi(Ankara), Ankara Hava Terminali, Erkek Sanat Enstitüsü(Ankara), Kız Sanat Enstitüsü(Ankara), Ankara Sergievi'nin Opera Binası'na dönüştürülmesi, Milli Kütüphane(Ankara), Saraçoğlu Mahallesi(Ankara), Emin Vakfı Korusu'nda Apartman(İstanbul), Efes Oteli(İzmir) ve Taşkılla binasının yeniden düzenlenmesi sayılabilir.

Mimarın en çok yankı getiren çalışmalarından biri 1945-46 yıllarında gerçekleştirdiği, Saraçoğlu Mahallesi'dir. Bakanlıkların karşısındaki boş alana inşa edilen bu binalar, memurlara konut imkanı sağlamak amacıyla yapılmışlardır. Şehircilik ölçeğinde incelendiğinde Bonatz'ın bu tasarımı başarılı bulunmuştur(Sayar, 1946). Arazinin çukur yerlerine küçük ve kat adedi az apartmanların yerleştirilmesi, tepelere yüksek blokların

konulması yapı grupları içinde kademeler yaratmakta, böylece perspektifi zenginleştirmektedir (Resim 4.13.).



Resim 4.13. Saraçoğlu Mahallesi yerleşim planı

Bonatz'ın şehircilik ölçeğinde kazandığı bu başarı, mimarlık ölçeğinde görülmediği gibi, bir takım hatalara düştüğü anlaşılmaktadır. Konut bloklarının yönlere dikkat edilmeksizin yerleştirilmesi ve konutların planlarındaki kullanışsızlık Bonatz'ın en çok eleştiri aldığı konulardan biridir. Mimaride dış etki her şeyin önüne geçmiş; planlar ihmal edilmiştir. Bonatz'ın memurlar için tasarladığı evler oldukça yüksek fiyatlara mal olmuş olmasına rağmen, kullanıcılarına konforlu bir ortam da sağlayamamıştır.

Konutların dış cephe özellikleri incelendiği zaman, Bonatz'ın eski Türk Sivil mimarlığından etkilendiği ve bunu tasarımında yansıttığı görülmektedir (Resim 4.14.). Fakat Bonatz'ın Türk yerel mimarlığını canlandırma amacı güden bu çalışması, Türk mimarlık çevrelerince bir yabancı, eski Türk mimarlığı elemanlarını yüzeysel bir şekilde kullanması olarak yorumlanmıştır (Alsaç, 1946). Türk mimarlığı için bir örnek olduğu öne sürülen yapılar,

saçakları, konsolları ve sacdan kafes örgüsü parmaklıklarıyla Cumhuriyetin hemen sonrasındaki ilkokul ve hükümet konaklarına benzetilmiştir.

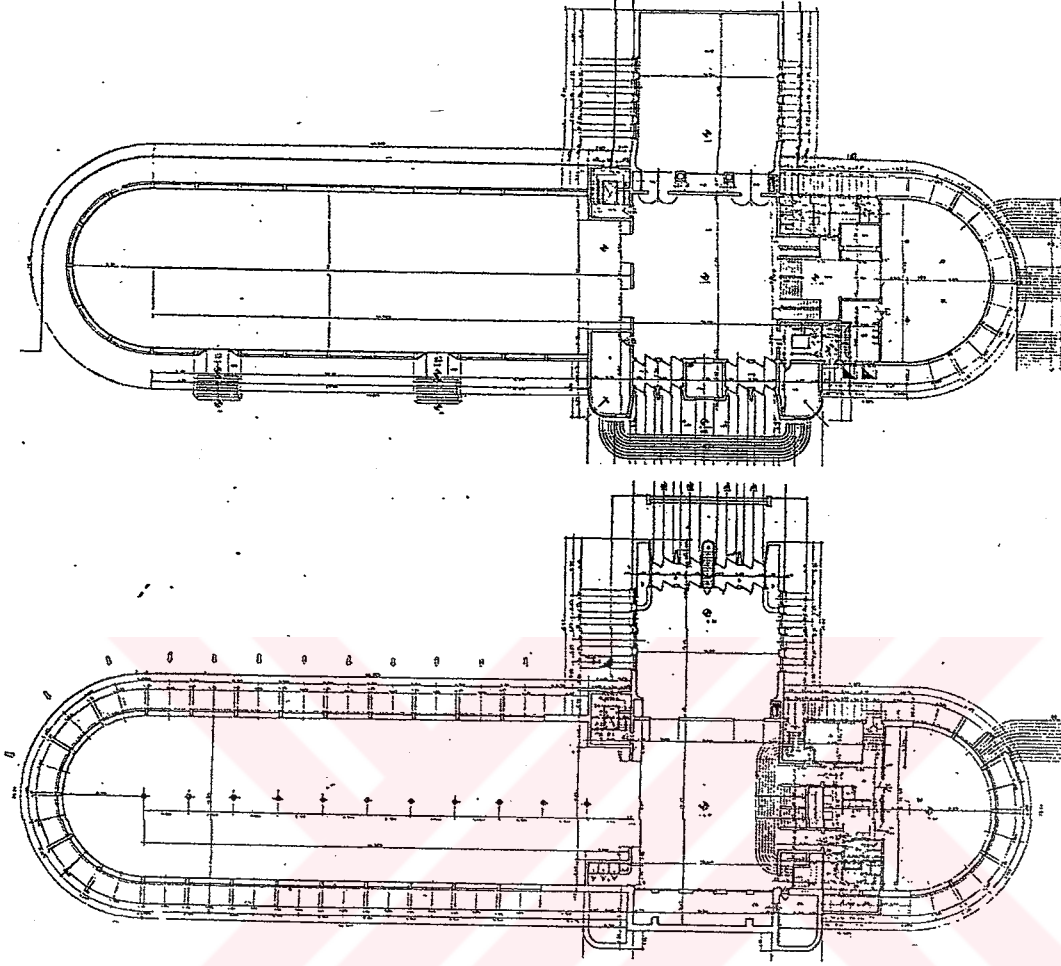


Resim 4.14. Saraçoğlu Mahallesi, Görünüş

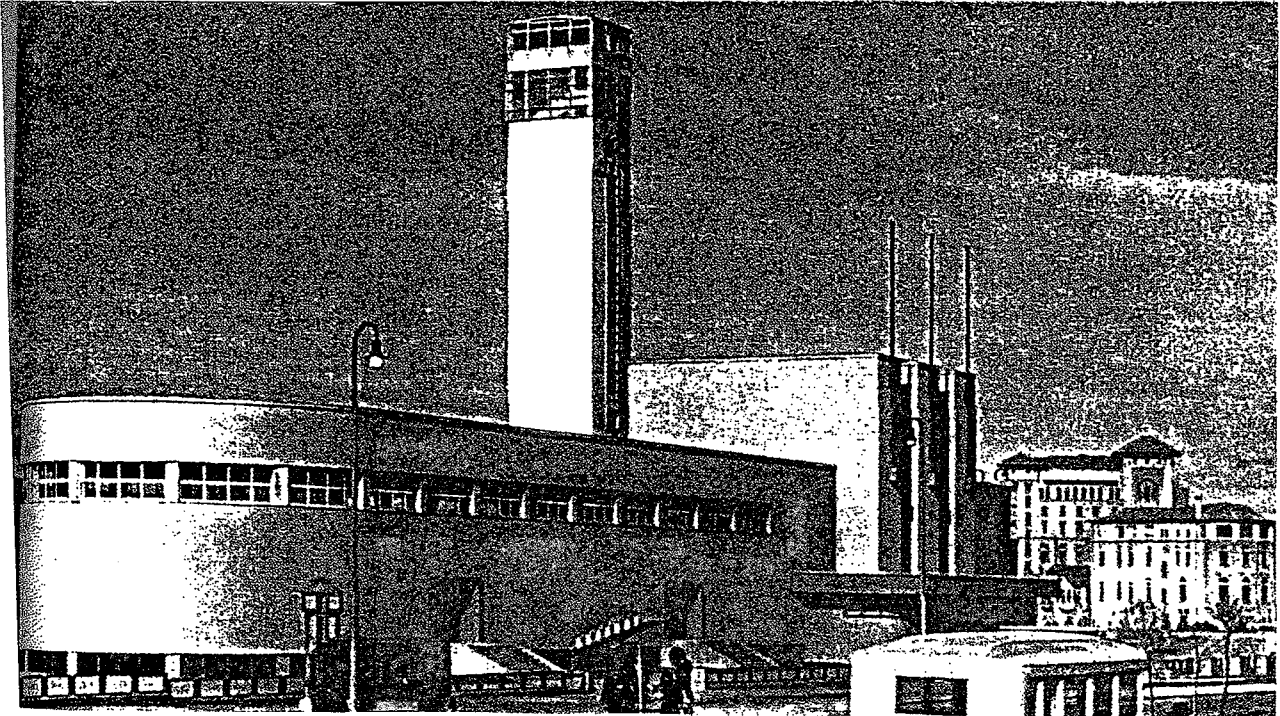
Paul Bonatz'ın 1946 yılında gerçekleştirdiği bir başka çalışması, 1933-34 yıllarında Şevki Balmumcu tarafından inşa edilen Ankara Sergi Evi binasının Opera binasına dönüştürülmesidir. Bu dönemde başkent Ankara'nın bir opera binasına ihtiyacı bulunmaktadır. Fakat ekonomik şartlar yeni bir binanın yapılmasına imkan vermemektedir. Bu nedenle Sergi Evi binasının, Opera Binasına dönüştürülmesine karar verilmiş; dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Avni Yücel bu görevi Paul Bonatz'a vermiştir. Fakat bir Türk mimarının başarısını ortaya koyan yapılardan biri olan Sergi Evi binasının, bir yabancı tarafından operaya dönüştürülmesi ve mimari kimliğinin değiştirilmesi Türk mimarlarınca yoğun bir şekilde eleştirilmiştir.

Sergi Evi binası, yapıldığı dönemde Türk mimarlarının sınırlı sayıdaki eserlerinden biri olmuştur. Açılan yarışmada bir Türk mimarının eserinin seçilmesi ve uygulanması, o dönemdeki Türk mimarları için çok önemli bir konudur. Balmumcu'nun tasarımı, modern

tarzda inşa edilmiş, betonarme ve oldukça sağlam bir yapıdır. Her türlü gereksiz masraftan kaçınılan yapıda, gereksiz gösterişten de kaçınılmış ve sadelik yakalanmıştır (Resim 4.15., Resim 4.16.)

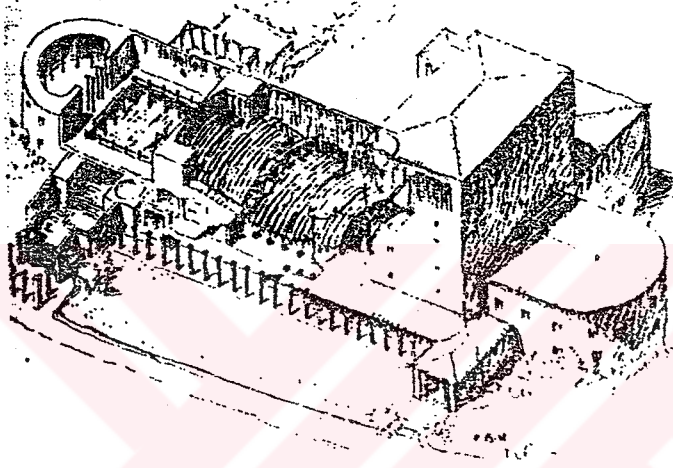


Resim 4.15. Sergi Evi kat planları, 1933-34

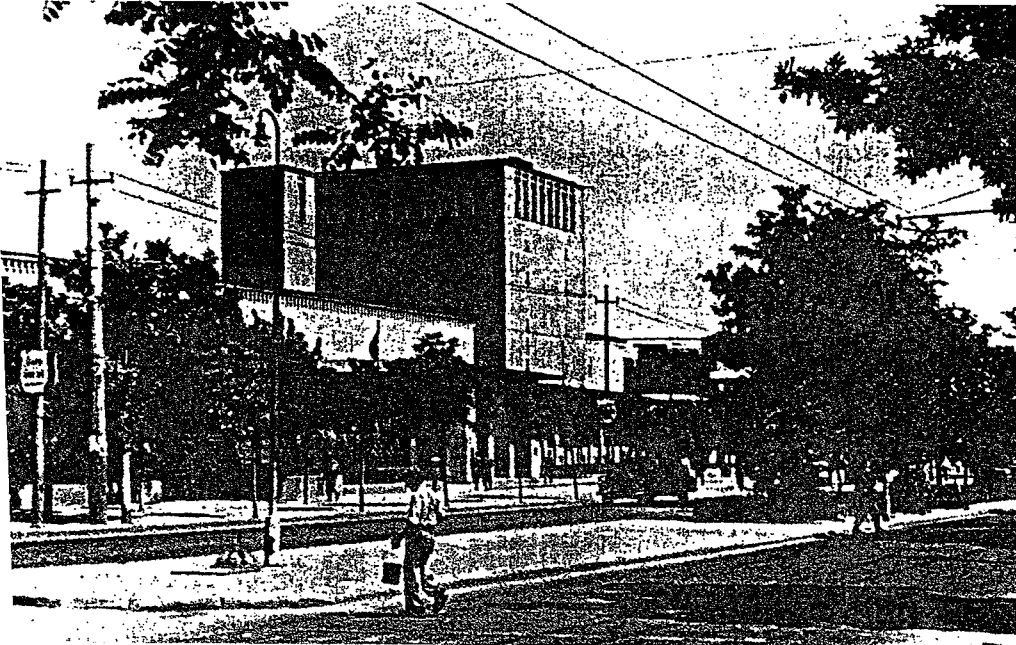


Resim 4.16. Sergi Evi, Görünüş

Paul Bonatz, Sergi Evi'ni operaya dönüştürürken sadece binanın fonksiyonlarını değiştirmekle kalmamış; mimari kimliği üzerinde de büyük değişiklikler yapmıştır. Bonatz bu dönemde modern mimarlığa ve betonarme inşaat tekniğine karşıdır. Bu nedenle, modern kimliğe sahip olan binaya, getirdiği değişikliklerle masif, anıtsal ve tarihi bir hava vermeye çalışmıştır. Balmumcu'nun tasarımında mevcut olan ve binanın yatayla düşey etkisini dengeleyen kule kaldırılmış; girişin üzerinde yer alan ve parçalı etkiye sahip olan yüksek bölüm, tek parça halinde oldukça masif etkili hale getirilmiştir. Binanın oranlarındaki değişme ve neo-klasik elemanlarla yapılan imaj değişikliği büyük eleştiriler neden olmuş ve Türk mimarlığına oldukça yabancı kalmıştır (Resim 4.17., Resim 4.18.).



Resim 4.17. Ankara Opera Binası, Aksonometri, 1946



Resim 4.18. Ankara Opera Binası, Görünüş

Bonatz'ın danışmanlık çalışmaları ve uygulamaları dışında Türkiye'de önemli bir görevi de İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmasıdır. Bu görevi sırasında milli ve anıtsal mimarlığı desteklemesi, o dönemde yetişen genç Türk mimarların da etkilemiştir. Öğrencilerinden biri olan Prof. Doğan Erginbaş'ın gerçekleştirdiği İstanbul Radyoevi binası, Bonatz'ın anıtsal taş mimarlığının etkilerini açıkça taşımaktadır.

Paul Bonatz, mimarlık alanındaki kişisel tutumu nedeniyle, en çok eleştirilen yabancı mimar olma özelliğine sahiptir. Şöhretinin ve yüksek mevkilerdeki idarecilerle olan ilişkilerinin verdiği güvenle bütün mimarlık işlerine müdahale eden bir tavır takınması, kendisinden istenmeden projeler teklif etmesi, Türk mimarları tarafından protesto edilmesi ve Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nin bu durumu engellemek için harekete geçmesine neden olmuştur. Milletvekili Falih Rıfkı Atay ile beraber İstanbul valisi ve belediye başkanına bir belediye sarayı projesi yapmayı teklif etmiş ve hazırladığı projeyi belediye başkanlığına teslim etmiştir. Ancak Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nin girişimleri sonucu iş mimara verilmemiş ve proje yarışması açılmıştır.

Türkiye'de hem mimarlık uygulamaları, hem de öğretim görevliliği yapan Bonatz, Türk mimarlığına kendi mimarlığının vazgeçilmez parçalarını da taşımıştır. Bunlar özellikle Neo-klasik elemanlara başvurarak gerçekleştirmeye çalıştığı anıtsallık o dönemde Avrupa'da da yaygın olan milliyetçilik görüşüdür. Mimar, Türk mimarlığının da, milli köklere dönmesi gerektiğini savunmuş ve gerek uygulamaları gerekse eğitimdeki çalışmalarıyla ikinci milli mimarlık akımının destekleyicilerinden biri olmuştur.

4.3. Clemens Holzmeister

Avusturya'lı mimar Clemens Holzmeister'in çalışmaları ve mimarlık hayatı incelendiğinde ilk göze çarpan konu mimarlık çizgisindeki karmaşıklık ve çeşitliliğidir.

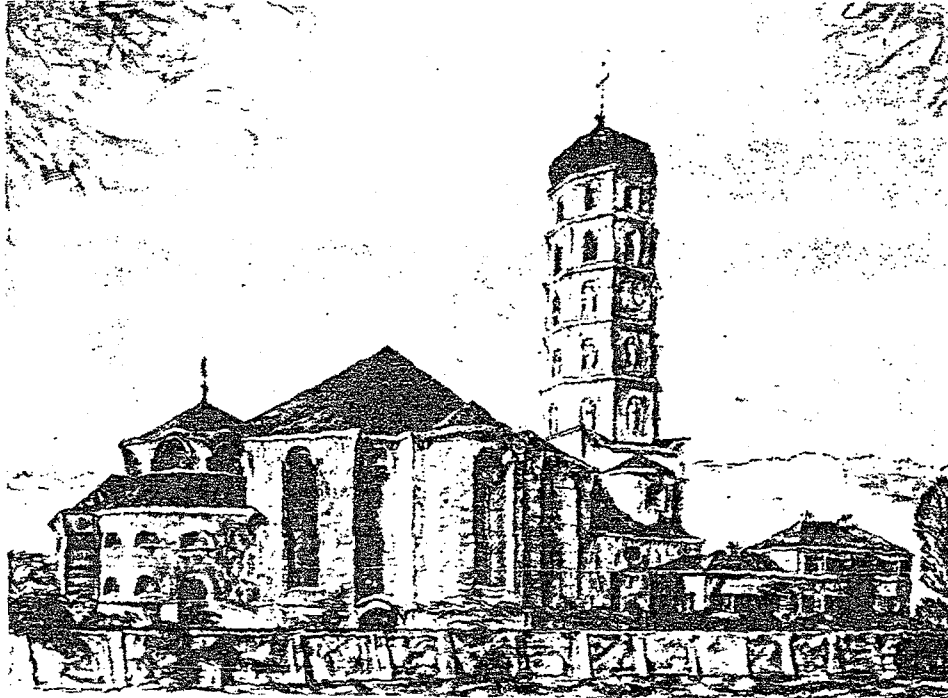
4.3.1. Kilise Binaları

Holzmeister'in mimarlığında kilise binalarının özel bir yeri ve önemi vardır. Mimarlık hayatı süresince, köy kiliselerinden, dini komplekslere kadar çok sayıda dini yapıyı gerçekleştirmiş; özellikle mimarlık hayatının ilk dönemlerinde halk arasında kilise mimarı olarak ünlenmiştir. Gerçekleştirdiği ilk kiliseler, 1923'ten önce Breitenfurt'ta manastır için yapılan küçük bir mezarlık kilisesi, 1923'te Batschuns'daki papaz kilisesi ve yine 1923'te yaptığı Bregenz'de

Mariahilf papaz kilisesidir (Resim 4.19, Resim 4.20.). Aynı dönemde gerçekleştirilen bu binalardan Batschuns Kilisesi, çatı biçimlenmesi, sade hatları ve formuyla mimarın tasarladığı köy kiliselerinin ilk örneğidir. Bina, Neo-gotik izlenimler vermektedir. Buna karşılık, Mariahilf kilisesinde, Holzmeister'ın eklektik ve romantik bir etki yarattığı görülmektedir.

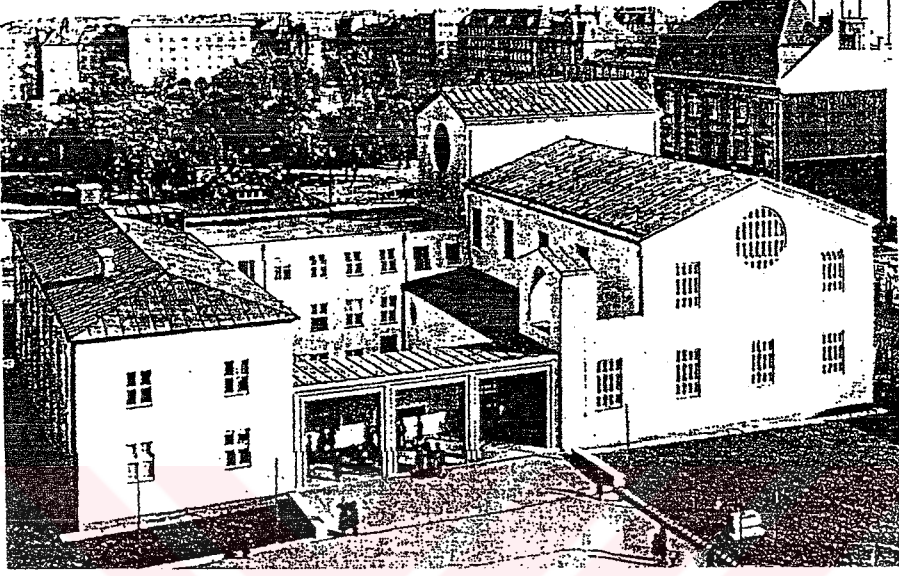


Resim 4.19. Batschuns Katolik Kilisesi



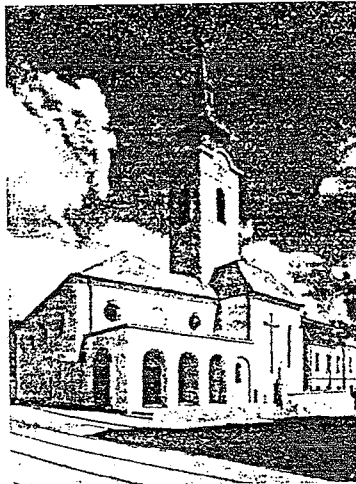
Resim 4.20. Mariahilf Kilisesi

Holzmeister'in 1933 yılında gerçekleştirdiği bir başka kilise binası, Viyana'da Cumhurbaşkanı anısına yaptığı kilisedir (Resim 4.21.). Bu binada mimarın eklektizmden uzaklaştığı, düzenli dikdörtgen pencere sistemi ve beyaz rengiyle sadeliği yakaladığı söylenebilir. Bunun yanında çatı biçimi ve binanın kompozisyonu geleneksel bir etki bırakmaktadır.

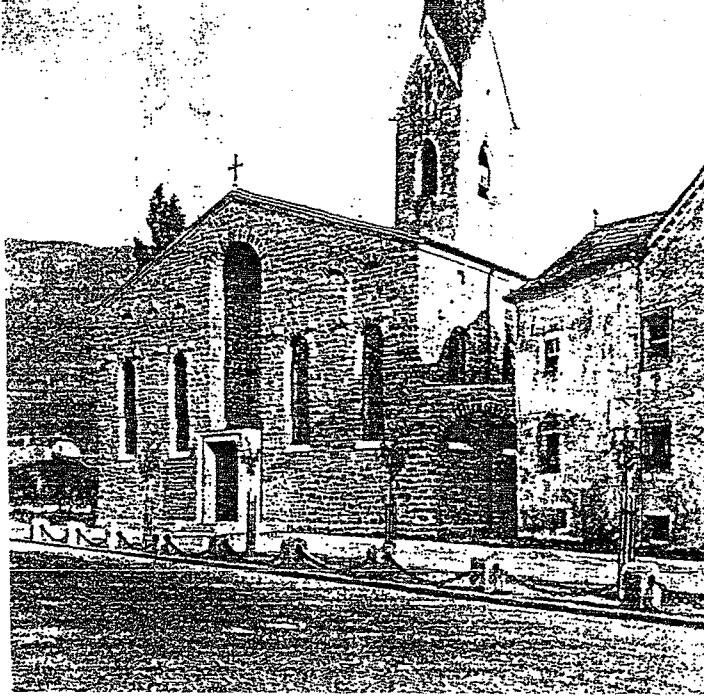


Resim 4.21. Cumhurbaşkanı anısına yapılan kilise (Viyana)

Tasarladığı ve inşa ettiği kiliselerin yanında Holzmeister'in bir takım kilise binalarının restorasyon ve genişletme çalışmalarını yapmış olması da, önemli bir noktadır. İlk kilise yenileme çalışmaları, 1926-31 yılları arasında gerçekleştirdiği Viyana yakınındaki Mauer'de papaz kilisesinin ve Dornbach Kilisesi'nin restorasyonlarıdır. Bu restorasyonlar, genişletme amacıyla yapılmışlardır (Resim 4.22., Resim 4.23.).



Resim 4.22. Mauer Kilisesi

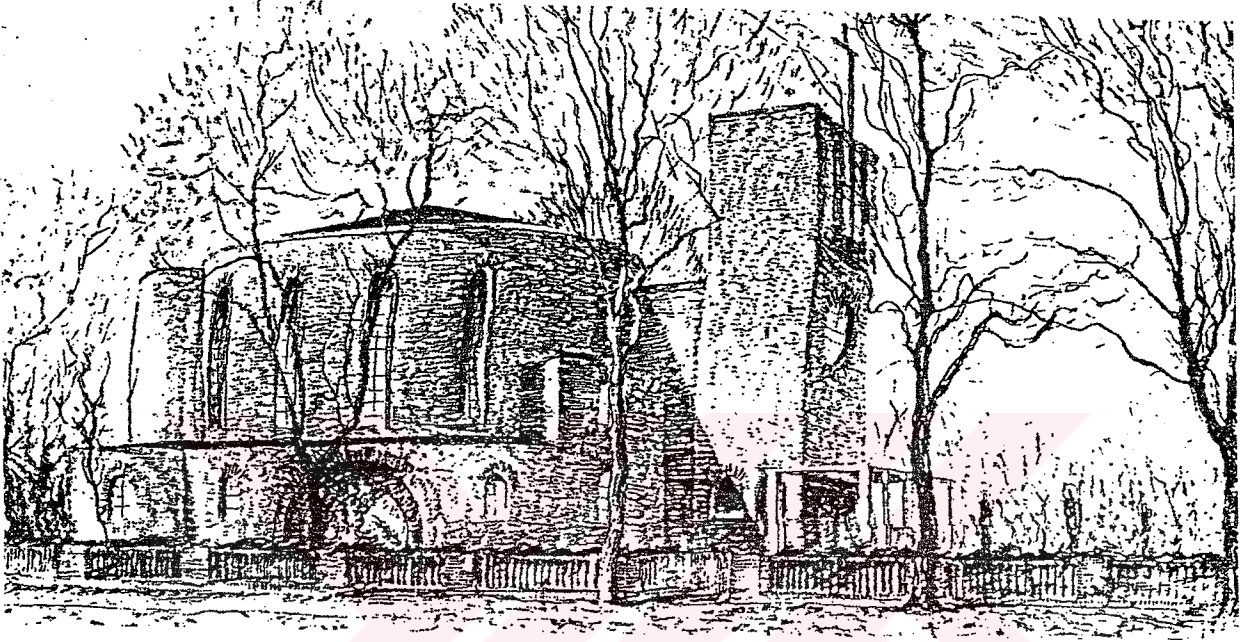


Resim 4.23. Meran-Untermals'deki Papaz Kilisesi

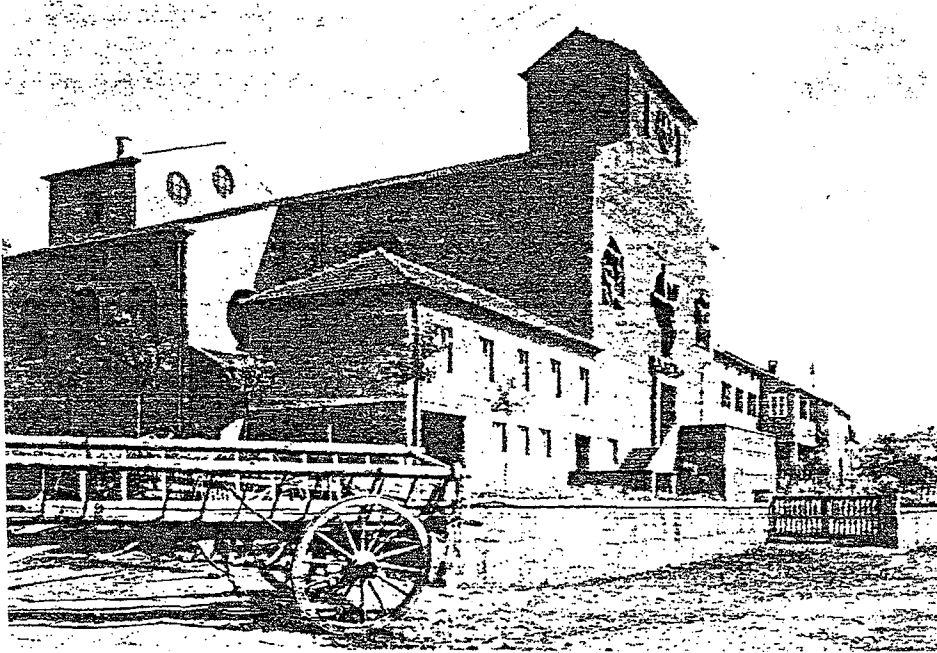
1928 yılında Düsseldorf Sanat Akademisi'ndeki göreviyle birlikte Holzmeister Almanya'da da bir takım binalar gerçekleştirmiştir. Türkiye'deki binalarıyla birlikte, Almanya'daki bu eserleri Holzmeister'ın mimarlığının önemli bir bileşenini oluşturmaktadır. Mimar, Düsseldorf'a, anıt özelliği taşıyan yapıların yenileme çalışmalarının gerçekleştirilmesi göreviyle davet edilmiştir. 1928 yılında Köln'de Romanesk bir kilise olan St.George Kilisesi'nin yenilenmesi, kilise mihrabının düzenlenmesi işini yerine getirmiştir. Yine 1928'de, Köln'de gerçekleştirdiği bir başka yenileme işi, Gotik bir bina olan Altenberg Manastırı'na org bölümünün eklenmesidir. Holzmeister'ın bu çalışmaları, kendisini yeni bir çevrenin içine sokmuştur; ve bu çevre sayesinde Almanya'da pek çok yeri ve kiliseyi gezme imkanı bulmuş; modern kilise yönetimi konusunda konuşmalara katılmıştır. Bu bir anlamda, mimarın Almanya'da gerçekleştirdiği kilise binalarının tasarım sürecinin bir alt yapısıdır.

Bu dönemde gerçekleştirdiği kilise binalarında Holzmeister, anlatım araçlarını tam olarak geliştirmiştir. Blankenese'deki Maria Grün Kilisesi(1929-30) soyut bir romantizmin geometrik disiplinini yansıtmaktadır (Resim 4.24.). Merchingen Saar'daki Papaz Kilisesi'nde ise romantik tarzla karşımıza çıkmaktadır (Resim 4.25.). 1928'de gerçekleştirdiği bir diğer bina ise, Hermeskeil'da yer alan Franziskaner manastırıdır (Resim 4.26.). Holzmeister'ın bu binalarda tuğla yapıların gerektirdiği disiplinin de yardımıyla, tüm gelişiminin en kontrollü ve kararlı ürünlerine ulaştığı görülmektedir. Bu yapıların, o devrin Alman mimarisinde bir

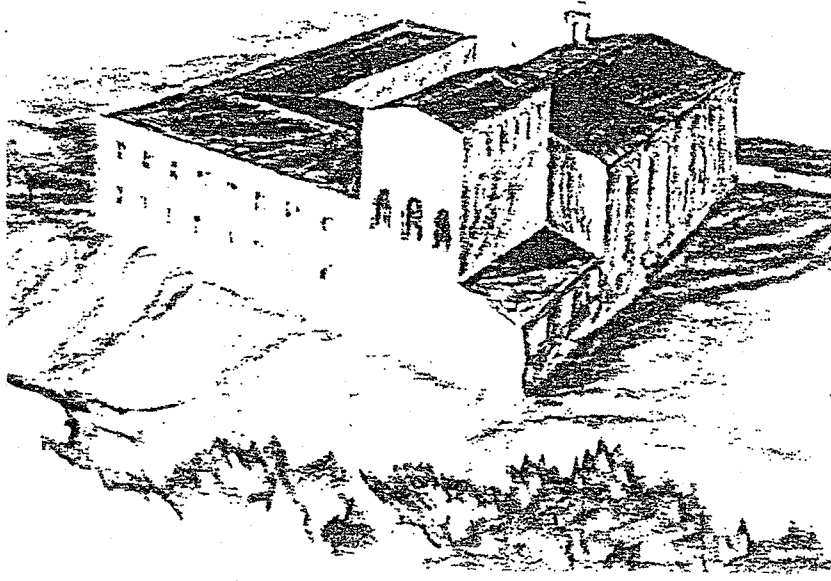
ölçüde etkilendiği söylenebilir; fakat onların da Alman kilise mimarisini aynı ölçüde etkilediği de söylenebilir. Biçimlerin ve mekanların basit geometrisi, abartılmamış fakat kararlı bir anıtsallık, ortaçağın erken devrinde görülen mekan etkisi, ya da eski devirlerin yapı sanatı ile soyut düzeyde ilişkiler kurulmak istenmesi, Alman yeni kilise mimarisinin de temel öğeleridir.



Resim 4.24. Blankenese'deki Maria Grün Kilisesi (1929-30)

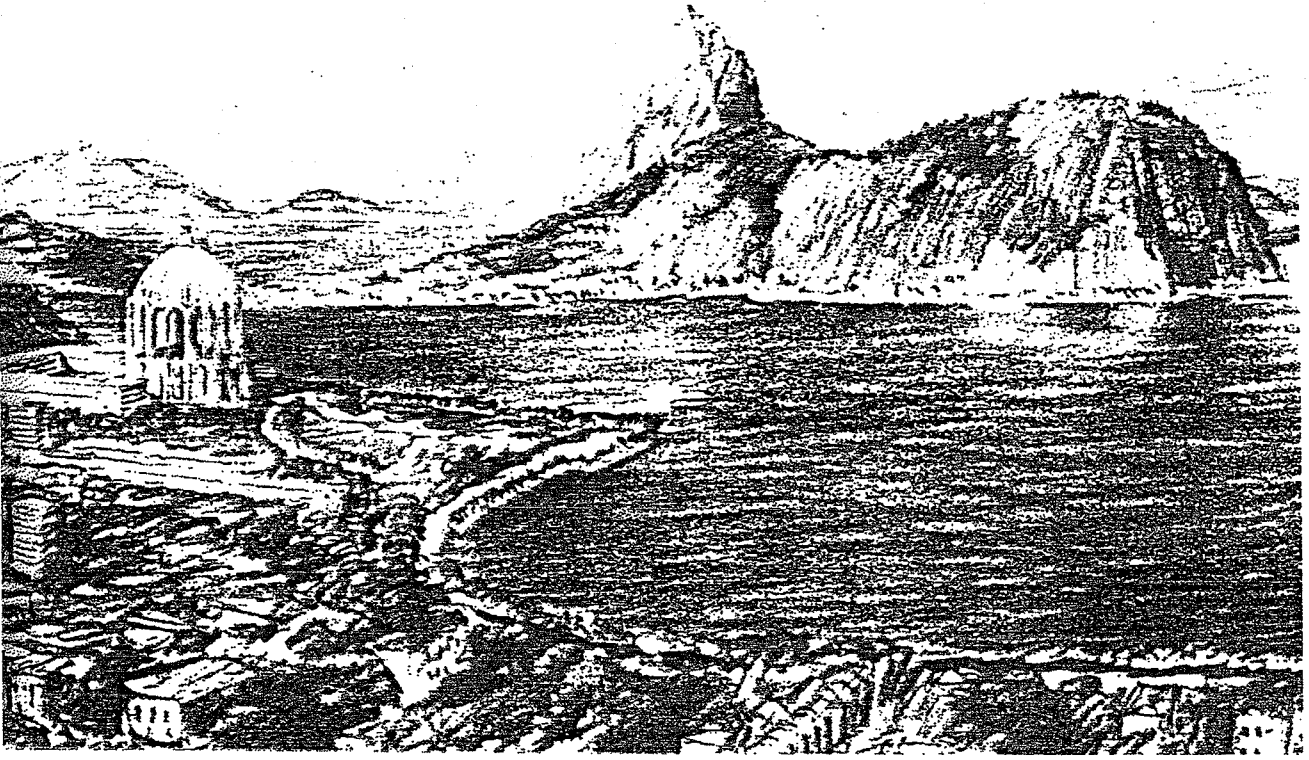


Resim 4.25. Saar'da Merchingen Kilisesi (1928)

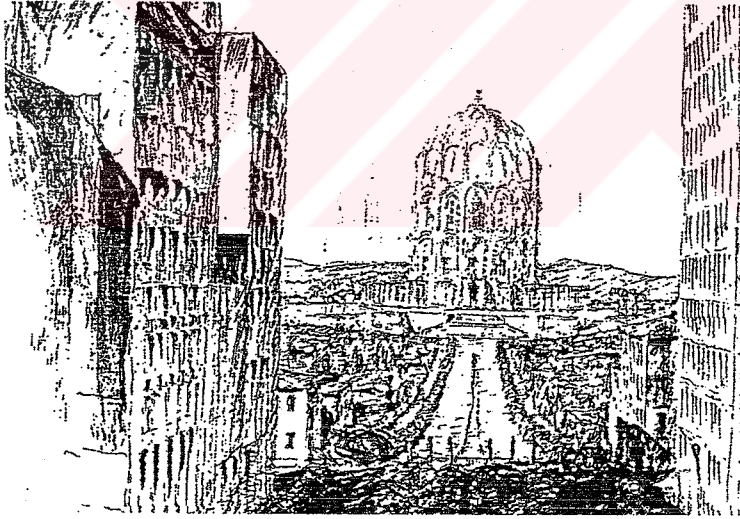


Resim 4.26. Hermeskeil’de Franziskaner Manastırı (1928)

Almanya’da gerçekleştirdiği kiliselerden sonra, Holzmeister’in 1937 yılına kadar Salzburg’da ve Türkiye’de bir takım çalışmalar yaptığı görülmektedir. 1937 yılında yayınlanan kitabının, Brezilya’da da basılması ve tanınması, bu ülkede de bir takım tasarımlar yapma ve bunların bir kısmını gerçekleştirme fırsatını vermiştir. Mimarın Brezilya’da yaptığı ilk tasarım, Rio de Janeiro için hazırladığı katedral projesidir (Resim 4.27.). Holzmeister, Türkiye’de bulunduğu sürede Ayasofya ile yakından ilgilenmiş, üzerinde çeşitli incelemeler yapmıştır. Rio’daki katedral için yaptığı tasarımda yer alan, oldukça büyük bir kubbeye sahip olan simgesel bina, mimarın Ayasofya’dan ve kubbe çatı örtüsüne sahip Türk camilerinden etkilendiğini göstermektedir. Bu dini yapılarıdaki simgesel elemanı, Holzmeister katedral tasarımında, dairesel merkez binasının büyük ve yüksek kemerlerle taşınan çatı örtüsü olarak kullanmıştır. Bu sayede anıtsal bir etki yakaladığı söylenebilir. Fakat bu bina gerçekleşmemiş; onun yerine Belo Horizonte’de yer alacak bir katedral için sipariş verilmiştir. Bu tasarımı da, Rio’daki katedral için hazırladığı tasarımıyla büyük benzerlikler taşımaktadır (Resim 4.28.). Üç katlı büyük kemerler üzerinde taşınan büyük boyutlu kubbe, insanları bir araya toplayan dairesel form, bu tasarımda da ortaya çıkmıştır. Holzmeister’in projeleri iki yıl içinde hazırlanmış olmasına karşın, işin yapımında bir takım aksaklıklar çıkmış ve aradan uzun zaman geçmesine rağmen inşaat tamamlanamamıştır. Bu durumda, zaman içinde Belo Horizonte’nin endüstrileşmesinin ve böyle fantastik bir binaya ihtiyaç kalmamasının büyük rolü bulunmaktadır.



Resim 4.27. Rio de Janeiro için katedral projesi

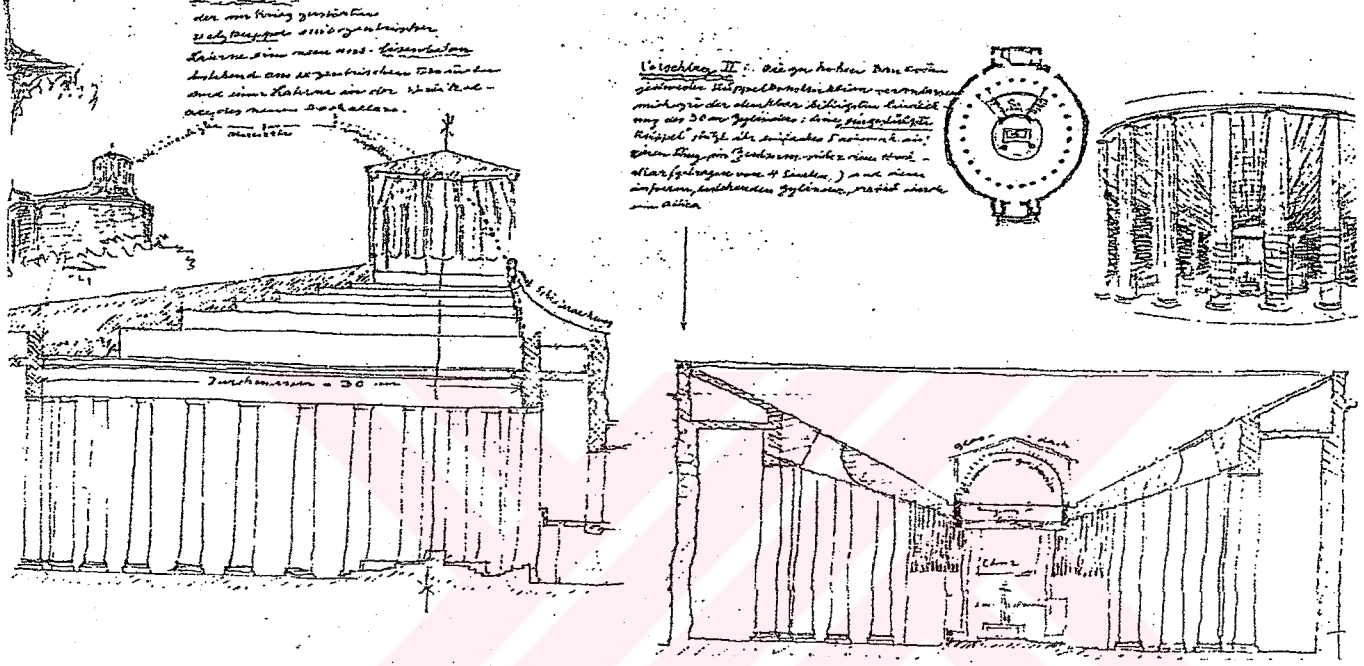


Resim 4.28. Belo Horizonte Katedrali projesi

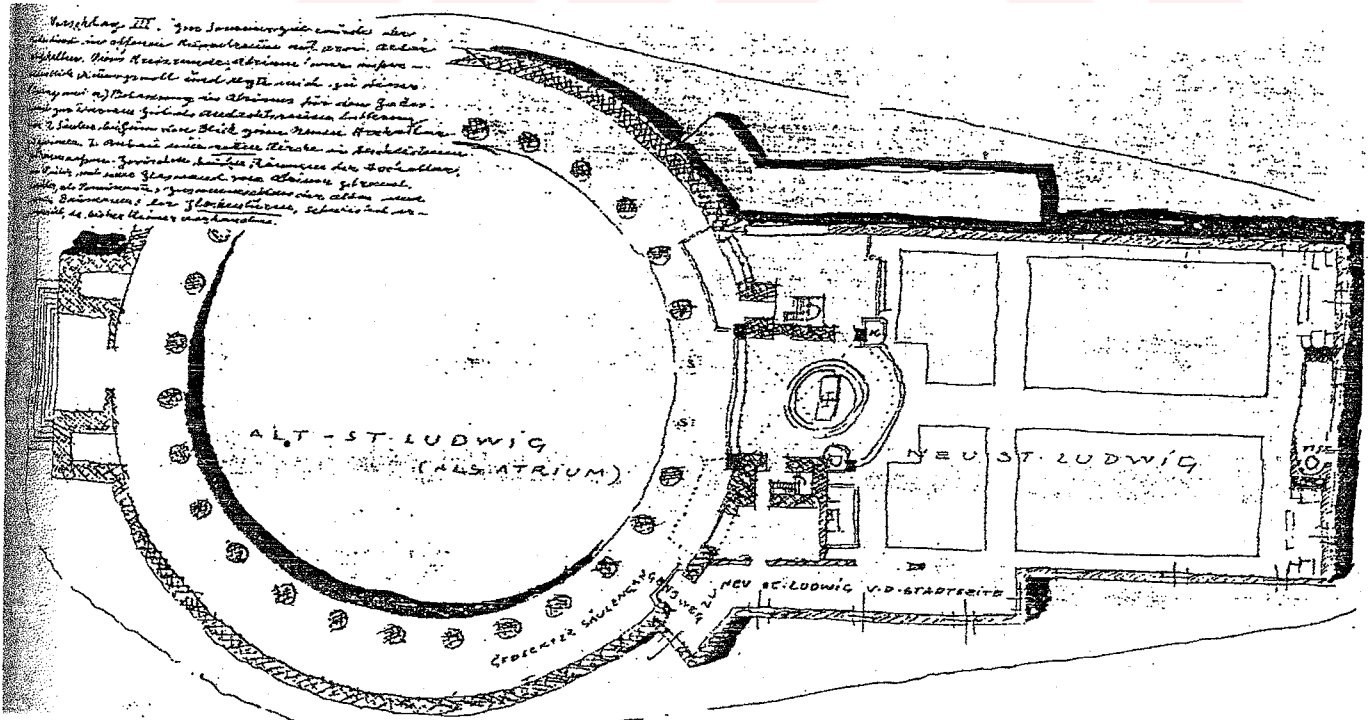
Holzmeister'in Rio de Janeiro için başka katedral tasarımları da yaptığı bilinmektedir. Katedral tasarımlarının dışında mimar Brezilya'da bulunduğu sürece manastır, kilise ve kışlık manastır binaları tasarlamıştır.

Holzmeister'in 1951 yılında Almanya Darmstadt'teki St.Ludwig Kilisesi'nin restorasyonu için hazırladığı eskizler, onun güç problemlerin çözümündeki yaklaşımını ortaya

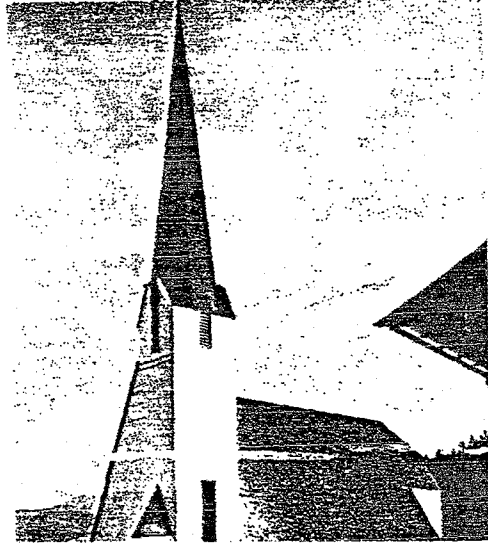
koymaktadır. St.Ludwig Kilisesi, orijinalinde dairesel bir mekana ve bu mekanı çevreleyen kolonlarla ayrılmış bir galeriye sahiptir. Binanın kubbe şeklindeki çatı örtüsü savaş sırasında yıkılmıştır. Holzmeister, binanın yenilenmesi ve genişletilmesi için dört alternatif teklif hazırlamıştır. Birinci alternatifte, dairesel mekanın çatısı, iç içe geçmiş halka konstrüksiyonla çözülmüş; en üst halkanın üzerindeki dairesel şapka fener şeklinde, küçük kemerlerin üzerinde yükseltilmiş; bu sayede mekanın çatıdan ışık alması düşünülmüştür (Resim 4.29.). İkinci alternatifte mekan, merkezde yer alan içe doğru düşürülmüş küçük bir kubbe ve ters eğimli çatıyla örtülmüştür (Resim 4.29.).



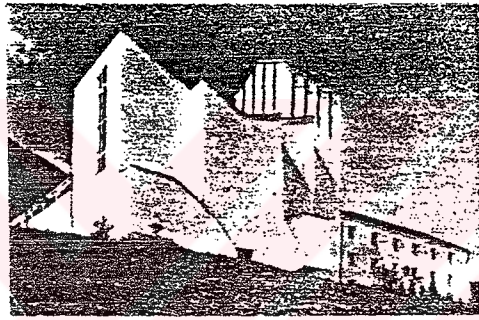
Resim 4.29. St. Ludwig Kilisesi yenileme çalışması 1. ve 2. alternatifler



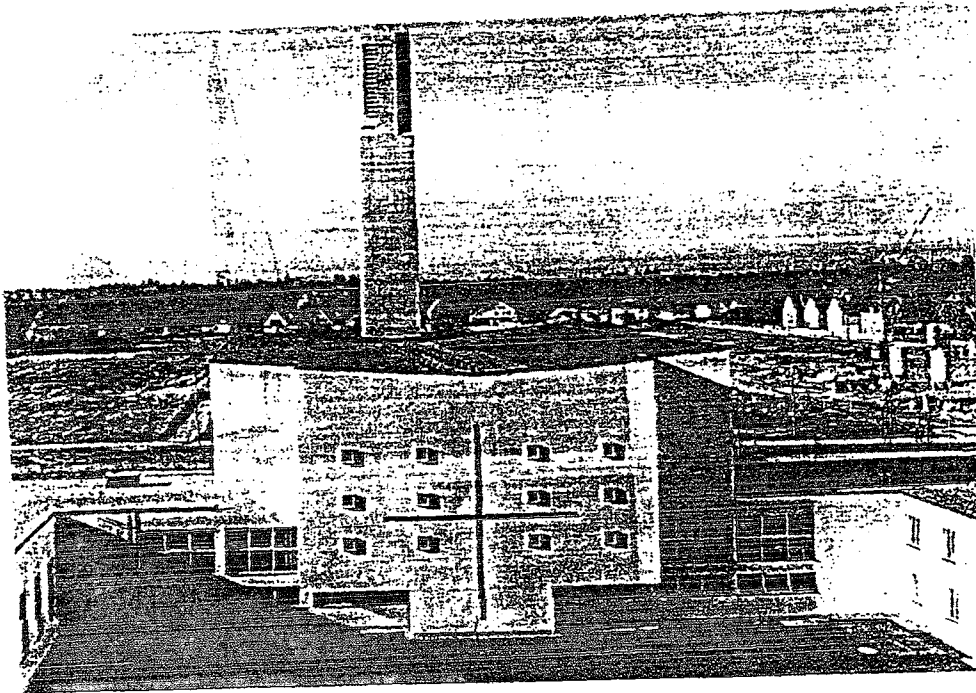
Resim 4.30. St. Ludwig Kilisesi yenileme çalışması 3. alternatif



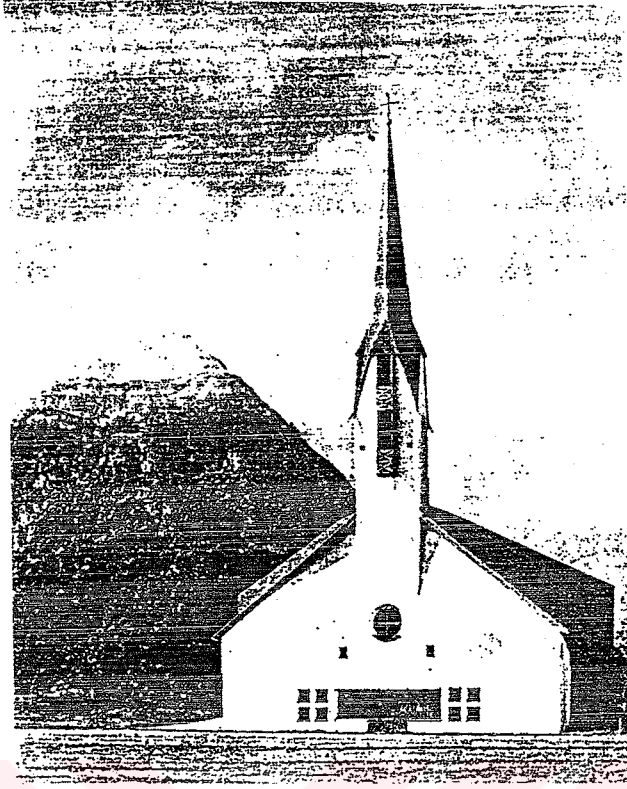
Resim 4.32. Erpfendorf Kilisesi, 1957, Tirol



Resim 4.33. Allerheiligen Kilisesi, Innsbruck Hötting, 1967



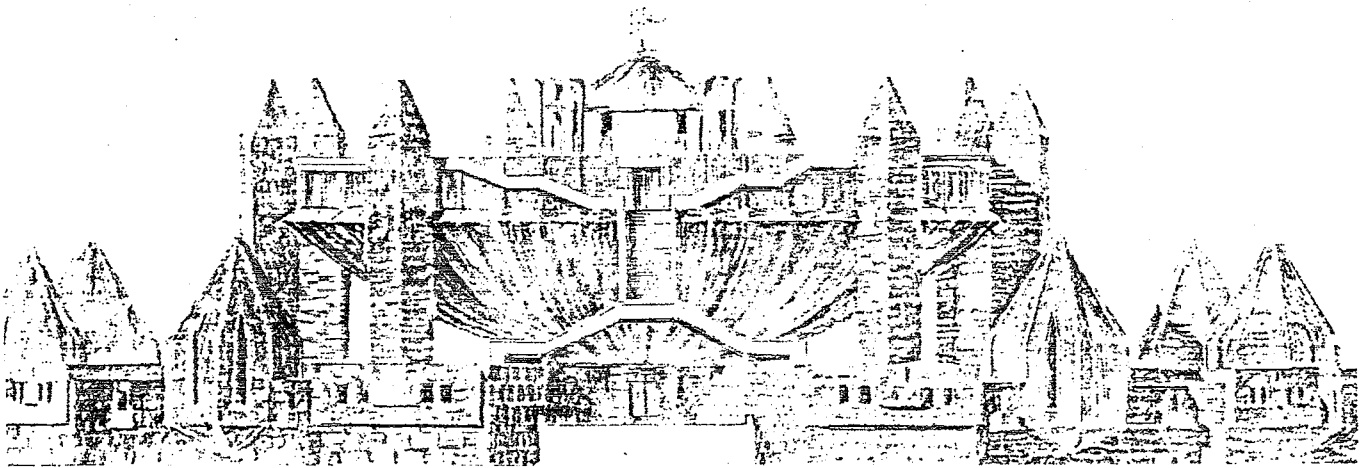
Resim 4.34. Ausburg Süd' de Kilise, 1967



Resim 4.35. Partisau Kilisesi, 1970

Holzmeister'in ömrünün sonuna yaklaştığı zamanlardaki en büyük hayali, bütün dinleri bir araya getirecek bir mabedi gerçekleştirmektir. Mimarın 94 yaşındayken tasarladığı bu bina, bütün dinlerin mensuplarının ibadet edebileceği bir mekan özelliği taşıyacaktır.

Holzmeister bu mabedi, Sina Dağı üzerindeki Katarin manastırının bulunduğu yere inşa etmeyi düşünmüştür; ancak gerçekleştirememiştir. Holzmeister, binaya "Cosmogral" adını vermiştir (Resim 4.36.).

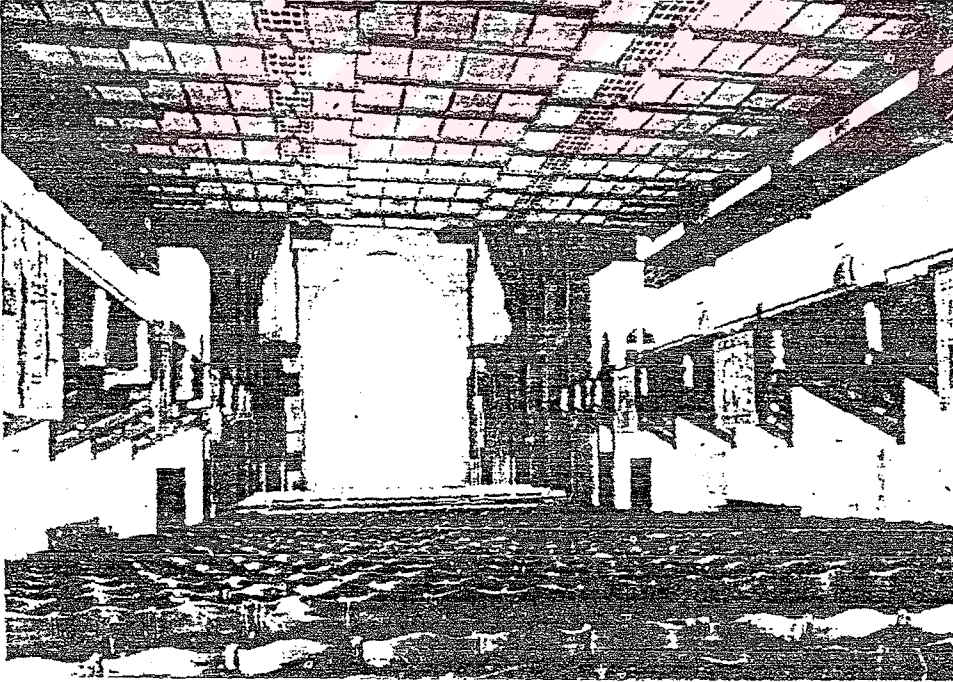


Resim 4.36. Cosmogral Binası, Görünüş

4.3.2. Tiyatro Çalışmaları ve Sahne Tasarımları

Holzmeister'in mimarlığında, kilise binalarının yanında, önem taşıyan diğer bir konu, tiyatro çalışmaları ve sahne tasarımlarıdır. Tiyatro konusu ile uğraşması, onun sonraları daha da önem kazanan ve mimarlığında önemli bir bileşen haline gelen yönünü ortaya çıkarmıştır. Bu Holzmeister'in, yapı ile birtakım duygusal ve anıtsal etkiler yaratmaya karşı tutkusudur.

Mimarın bu konudaki ilk çalışması, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Eggenburg'da gerçekleştirdiği sinema binasıdır. Bu bina mimarın ilk çalışmalarından biridir. Fakat Holzmeister'in tiyatro konusuyla ilgilenmesi, 1920 yılında Hans Poelzig tarafından inşa edilen Salzburg Opera binasının yenilenmesi göreviyle ortaya çıkmıştır. 1926 yılında binanın ilk yenileme çalışmasında Holzmeister'in iç mekandaki bazı bölümleri değiştirdiği görülmektedir. Locaların bulunduğu bölümde beton galeri yerine ahşap kirişler konulmuş, böylece salon hoş bir görünüm kazanmıştır. Salonun çatısına, daha iyi bir akustik sağlayabilmek amacıyla ahşap kasetler yerleştirilmiştir. Duvarlarda lambriler görünür hale getirilmiş; sahne aynen korunmuştur (Resim 4.37., Resim 4.38.).

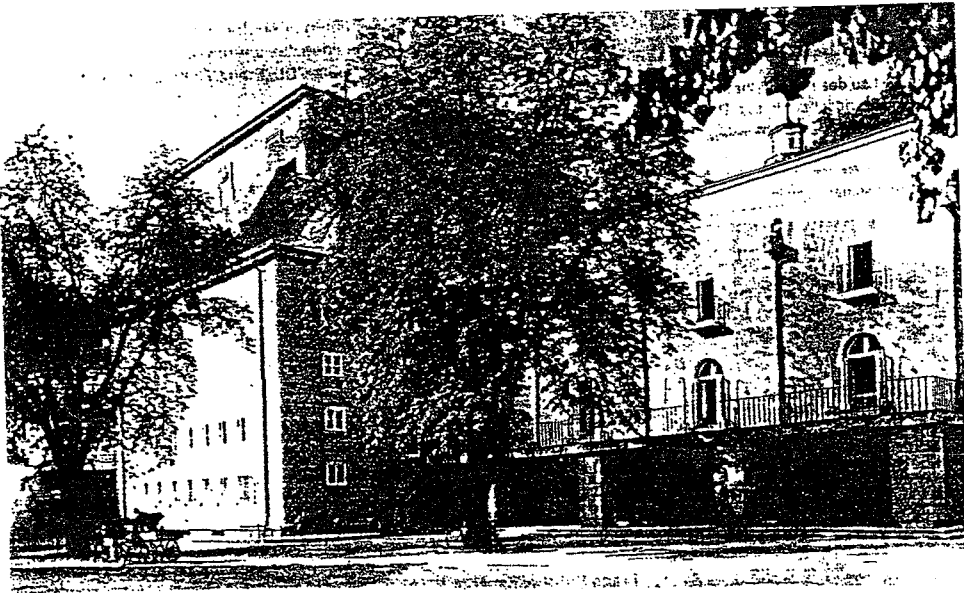


Resim 4.37. Salzburg Operası'nın ilk yenilenmesinden sonra seyirci salonu ve sahne görünümü



Resim 4.38. Salzburg Operası'nın ilk yenilenmesinden sonra dış görünüşü

Salzburg Operası'nın 1937 yılında gerçekleşen ikinci restorasyonu, binanın yeni ihtiyaçlar karşısında yetersiz kalması sonucu, bir takım yeni bölümlerin eklenmesini gerektirmiştir. Sahnenin yetersiz kalması, sanatçı gardropları için yer ihtiyacı, seyirci oturma yerlerinin azlığı, binanın yeni ihtiyaçlarını belirleyen konulardır. Bütün bu problemleri ve yer darlığı sorununu çözebilmek amacıyla binaya yeni bir sahne bölümü eklenmiştir. Sahnenin iki tarafında orkestra için yer hazırlanmış; bir radyo odası eklenmiştir. Yapılan eklerin salonun akustik etkisini arttıracak şekilde düzenlendiği görülmektedir (Resim 4.39.).



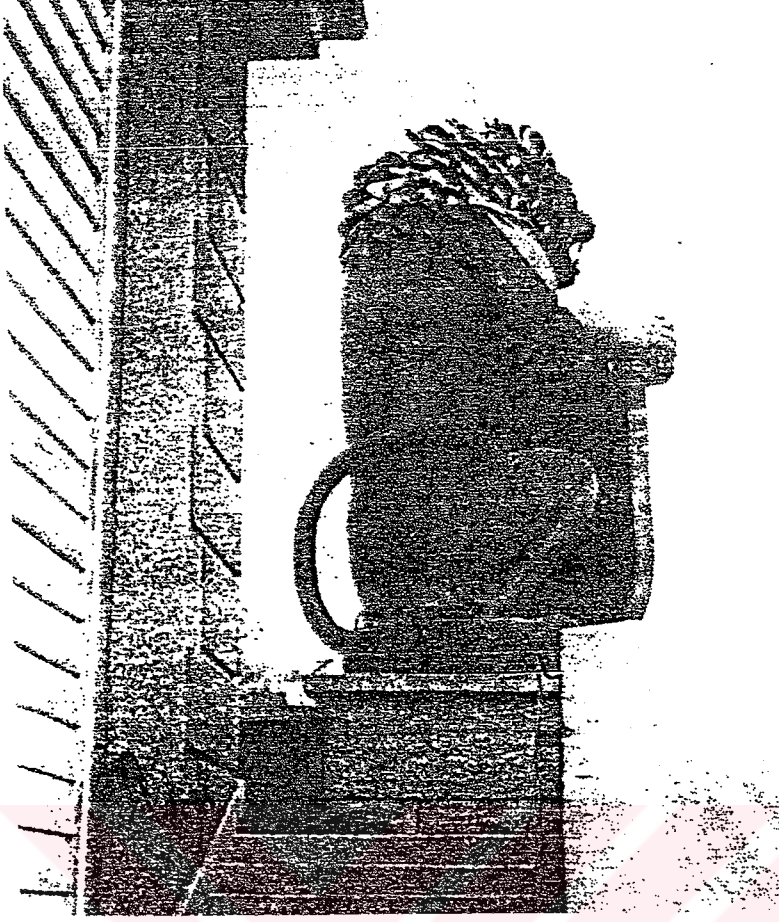
Resim 4.39. Salzburg Operası'nın, ikinci yenilenmeden sonra, yeni eklenen bölümle birlikte görünümü

Holzmeister, teknik zorunluluklardan dolayı binanın ölçülerini büyük tutmuş; fakat tasarım ilkesi olarak, bu büyük ölçülerin, şehrin genel yapısına uymasına dikkat etmiştir. Yeni düzenlemeyle birlikte Opera binasının önünde yer alan Max Reinhardt meydanı yeniden düzenlenmiş; 17.yy.dan kalma çeşmenin yeri değiştirilmiştir.

Binaya eklenen sahne bölümünde, sahne kapısının iki yanında, Faistauers tarafından yapılan, 6 dahinin sembolize edildiği freskler yer almaktadır (Resim 4.40.). Ayrıca yine sahne binasının üzerine, heykeltıraş Reinhardt tarafından gerçekleştirilen, Salzburg şehrinin bayrağındaki sembol aslanın heykeli yerleştirilmiştir (Resim 4.41.).

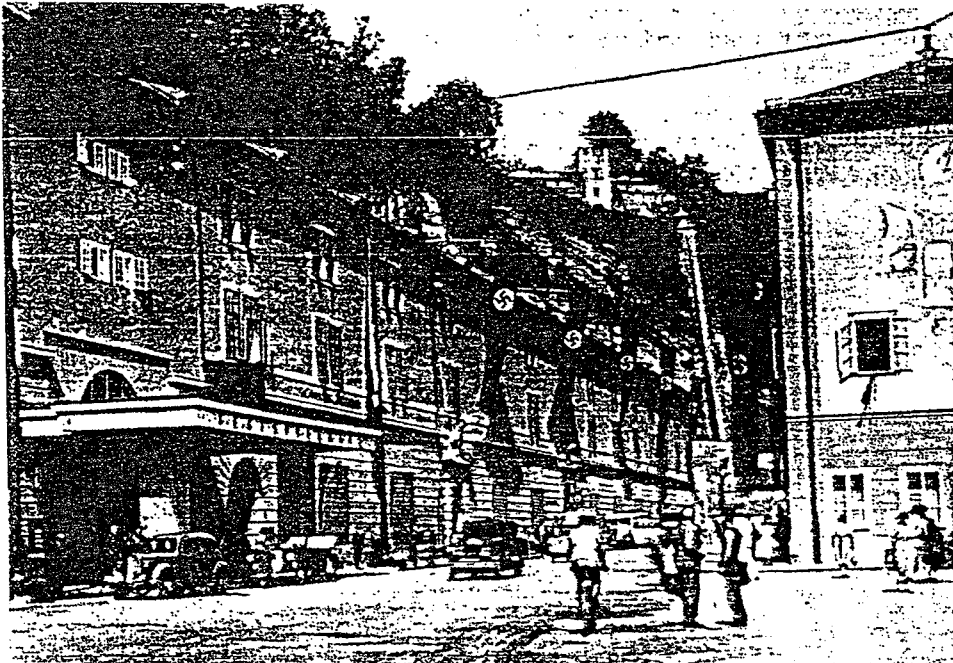


Resim 4.40. Sahne kapısının görünüşü



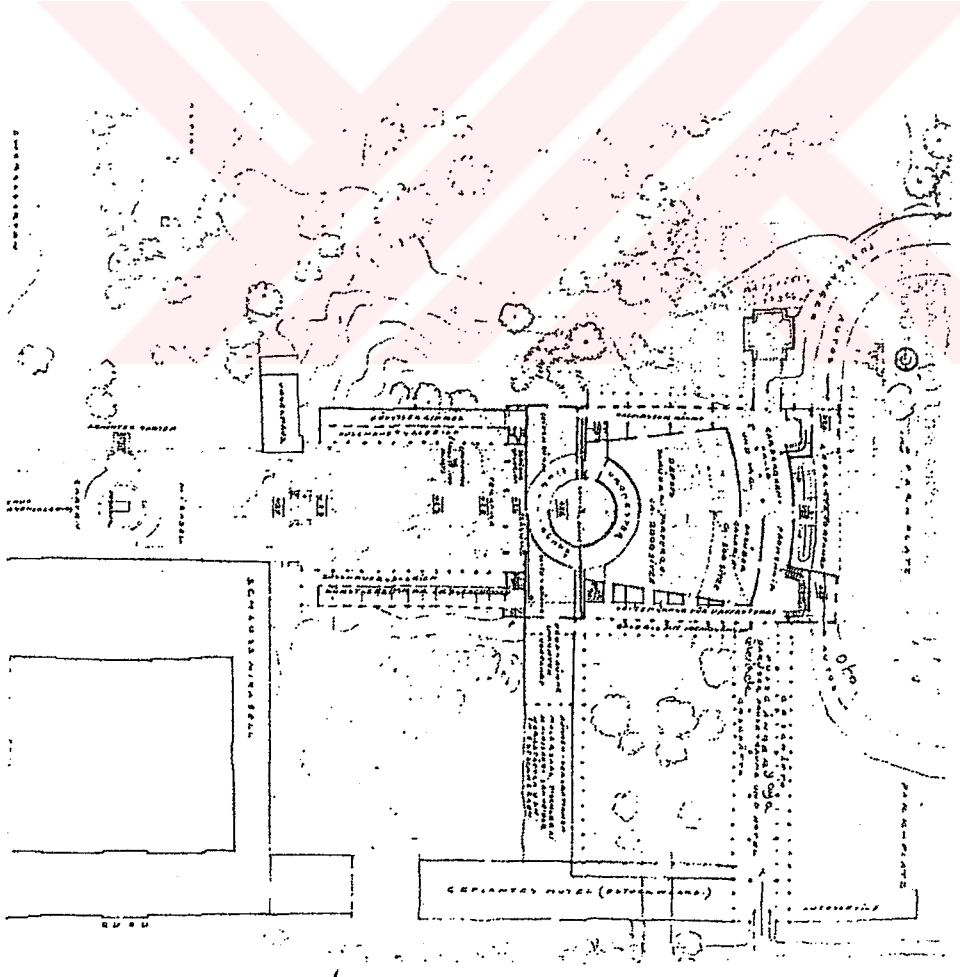
Resim 4.41. Salzburg Operası Sahne Binasının üzerine yerleştirilen aslan heykeli

Hitler'in ziyaretinden sonra bina eski Avusturya sanatının havasını taşıdığı için, dejenere bir eser olduğu düşüncesiyle Nazilerce havaya uçurulmak istenmiş; fakat daha sonra vazgeçilerek değiştirilmesine karar verilmiştir (Resim 4.42.).



Resim 4.42. Salzburg Operasının Nazilerce değiştirilmesinden sonraki hali

Holzmeister, Hans Poelzig'in yaptığı Salzburg Opera binasının restorasyonunu iki defa gerçekleştirdikten sonra, 1950 yılında Salzburg'da yeni bir opera binasının tasarımını yapmıştır. Rosenhügel'de Mirabell Sarayı'nın bahçesinde yer alan binanın kapsamında, opera bölümü, sanat galerisi ve otel yer almaktadır. Bina, kuzeybatı güneydoğu ekseninde konumlandırılmıştır (Resim 4.43.). Diğer bölümlerden daha yüksek olan sahne bölümü dikdörtgen planlı binayı ortadan ikiye bölmektedir (Resim 4.44.). Opera salonu ve ilgili bölümler sahnenin caddeye bakan yönünde, sanat galerisi ise Mirabell Sarayı'na bakan yönde yer almaktadırlar. Holzmeister otel bloğunun ana binaya ve Rainer Strasse'ye paralel şekilde yerleştirmiş; sahneyle ilgili servis binalarını ise ana blok ve otel arasında dikine yerleştirdiği blokta çözmüştür. Opera binası dairesel sahne ve ışınal şekilde çözülmüş seyirci salonuna sahiptir.

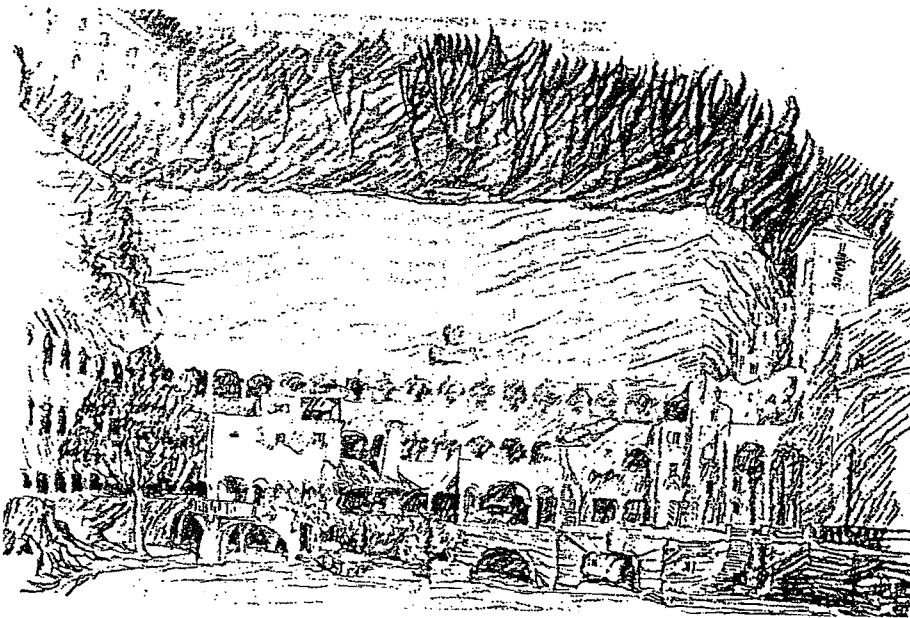


Resim 4.43. Rosenhügel'de yeni opera binası tasarımı, Plan



Resim 4.44. Rosenhügel'deki opera binasının bütün görünüşü

Salzburg Operası'nın yenilenmesi çalışmasıyla, Holzmeister tiyatro dünyasını yakından tanıma imkanını bulmuş ve sahne dekorlarının tasarımıyla ilgilenmeye başlamıştır. Mimarın bu konudaki en önemli çalışmalarından biri, 1932 yılında, Goethe'nin "Faust" adlı oyunu için gerçekleştirdiği Fauststadt dekorudur. St.Peter Kilisesi'nde gerçekleştirilecek oyunun dekoru için Holzmeister bir teklif hazırlamış ve bu dekor 1933 yılından 1937'ye kadar kullanılmıştır. Holzmeister bu tasarımında konsept olarak eski şehir havasını yansıtmaya çalışmıştır. Ayrıca mevcutta bulunan taş kemerleri kullanması ve St.Peter Kilisesi'nin çan kulesinin de bir şekilde dahil edilmesi, tasarımı desteklemiştir (Resim 4.45.).



Resim 4.45. Fauststadt

Mimarın gerçekleştirdiği diğer sahne tasarımları, Viyana Devlet Operası'nda Andre Chenier Operası'nın dekoru, Renz Sirk'inin dekoru, Don Giovanni Operası'nın dekoru ve Viyana Devlet Operası'nda Fidelio oyununun dekorudur. Bütün bu tiyatro ve sahne çalışmalarının yanında da Holzmeister, Schillerplatz Akademisi'nde kurulan Sahne Dekorları bölümünde tiyatro inşaatı dersleri vermiştir.

4.3.3. Anıt Yapıları

Tasarımlarında anıtsallığa büyük önem veren Holzmeister'ın mimarlığında anıt yapıları önemli bir bileşeni teşkil etmektedirler. Viyana yakınında Nussberg'de yer alacak bir anıt için açılan yarışmaya gönderdiği proje, onun ilk çalışmalarından biridir. Bu projesiyle mimar birincilik ödülü almıştır; fakat proje uygulanmamıştır. Achleitner, Holzmeister'ın bu tasarımının, sonraki mimarisinin bir çok öğelerinin içerdiğini belirtmektedir ki bunlar etkileyici değerlerin dramatik ölçülerde vurgulanması, eklektik biçimler ve anıtsallıktır. Daha sonraları Holzmeister, eklektik mimariyi bir ölçüde terk etmiş; fakat bu temeli hiçbir zaman yitirmemiştir (Achleitner, 1976).

Holzmeister'ın birincilik almasına rağmen gerçekleşmeyen bir diğer tasarımı, 1936 yılında Viyana'da Kaiser Franz-Josef anısına yapılacak anıt için açılan yarışmaya gönderdiği projedir. Mimar bu yarışma için iki ayrı teklif hazırlamış, bu tekliflerin ikisi de birincilik ödülüne layık görülmüştür. Birinci teklifte, sergileme yeri Hofburg ekseninde ve çok hareketli bir yerdedir. Bu tasarımda, anıtın yeri gerekçesiyle iddiasız ölçüler ve sembolik formlar uygun görülmüştür (Resim 4.46.).

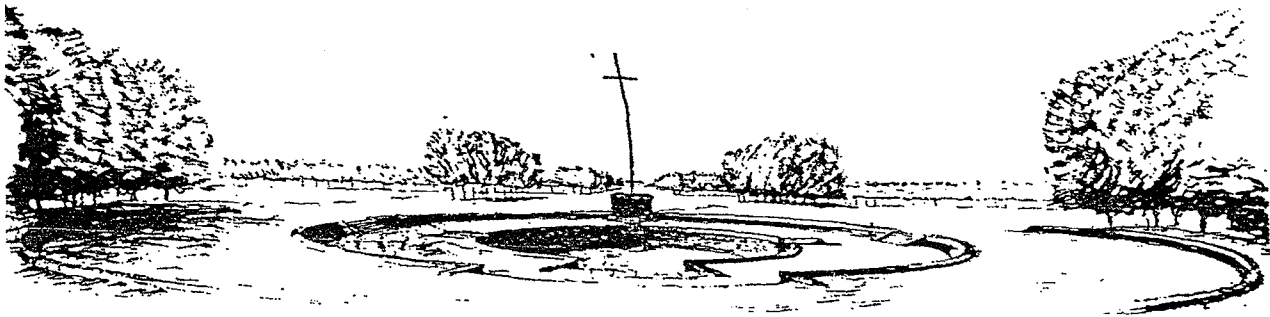


Resim 4.46. Kaiser Franz-Jozef Anıtı için hazırlanan birinci teklif

İkinci teklifte ise iki tarafta, ağaçlarla Heidenplatz'dan ayrılan, Hofburg – Leopoldin güzergahında bulunan meydana eski elbiseler giymiş bir erkek heykeli tasarlanmıştır (Resim 4.47.). Anıt politik nedenlerle gerçekleşmiştir. Mimarın önemli anıt tasarımlarından birisi de, Almanya'da 1929'da gerçekleştirdiği Schlageter Anıtı'dır. Kilise çalışmaları için Düsseldorf'a geldiği bir dönemin ürünü olan bu yapıyı, Holzmeister bir barış sembolü olarak tanımlamaktadır. Mimar bu anıtta, bir tekneyi ve içinden yükselen devasa bir haçı sembolize etmektedir (Resim 4.48.). Almanya'da mekan açısından zamanının en etkileyici yapılarından biri olan Schlageter Anıtı, sonraki yıllarda Nasyonal Sosyalizmin gelişiyile birlikte aşırı ulusçuluğun getirdiği politik olayların kurbanı olmuş, imha edilmiştir (Achleitner,1976).



Resim 4.47. Kaiser Franz-Jozef Anıtı için hazırlanan ikinci teklif



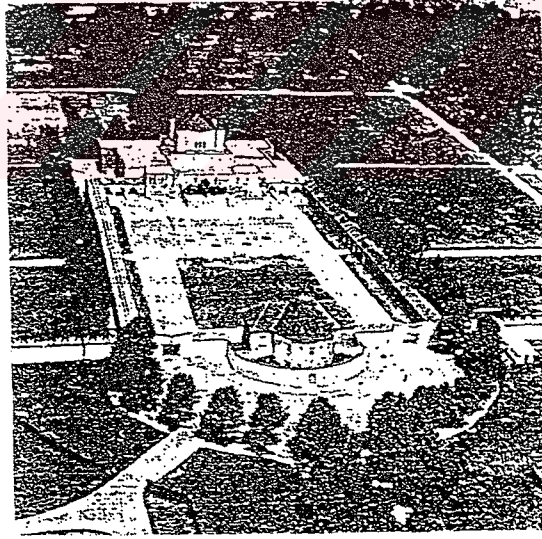
Resim 4.48. Düsseldorf'ta Schlageter Anıtı, 1929

Holzmeister'in gerçekleştirdiği anıtlar arasında, savaşta ölen askerlerin anısına Lienz Şehitler Anıtı ve Isonzo Savunma Anıtı, Fuschertorl-Glockner yolunun yapımında ölenlerin anısına, yolun kenarında yer alan Glockner Anıtı bulunmaktadır.

4.3.4. Diğer Çalışmaları

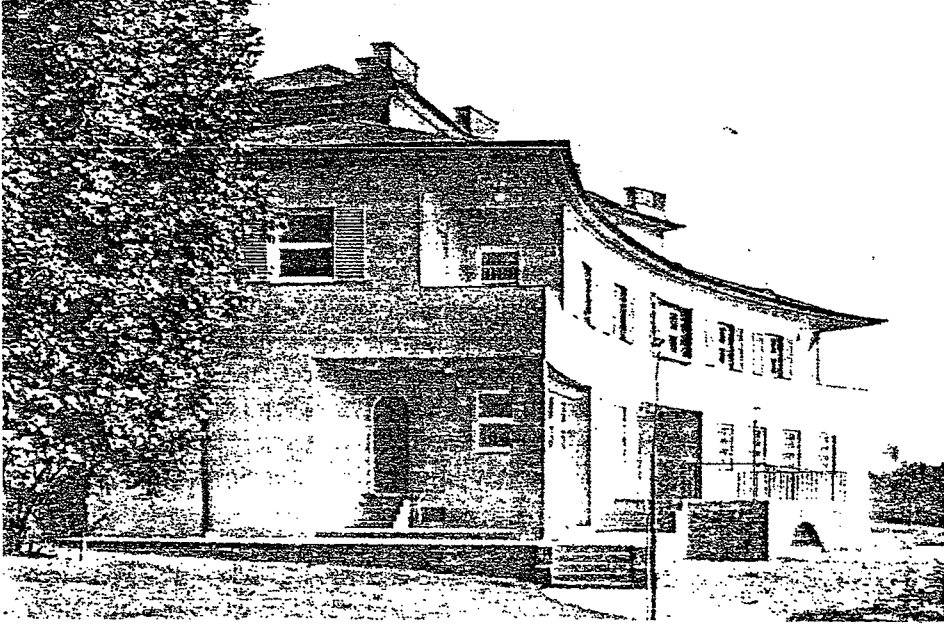
Holzmeister'in diğer yapılarının en önemlilerinden biri, hayatında dönüm noktası olarak kabul ettiği Viyana Krematoryumu binasıdır. Açılan yarışmada üçüncülük ödülü kazanmasına rağmen tasarımını gerçekleştirebilmiştir. Bu başarısı Viyana'daki akademik çevrelerin dikkatini çekmiştir ve aldığı davet üzerine Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır.

Krematoryum binasının tasarımında, inşaatın gerçekleşeceği arsada mevcut bulunan binanın, Holzmeister için ilgi çekici olduğu, mimarın, "o zamanda Viyana'daki Krematoryum inşaat alanını etüd ederken çok yakındaki bir yeni inşaat gözüme çarptı. Penceresiz ve çinkolarla süslü duvarları, o zamanın imparatoru Leopold'ün eğlence sarayının melankolik artıkları beni etkiledi." sözlerinden anlaşılmaktadır (Holzmeister, 1976). Yerel özelliklerle bir bütün oluşturmak amacıyla, Holzmeister mevcut binanın özelliklerini kendi tasarımında kullanmıştır. Achleitner, bu binanın, romantik ekspresyonizmin çok temiz bir anlatımını yansıttığını ve böylelikle Holzmeister'in Almanya'daki savaş sonrası ekspresyonizmi ile ilişki kurduğunu belirtmektedir (Achleitner, 1976) (Resim 4.49.).



Resim 4.49. Viyana Krematoryumu, 1923

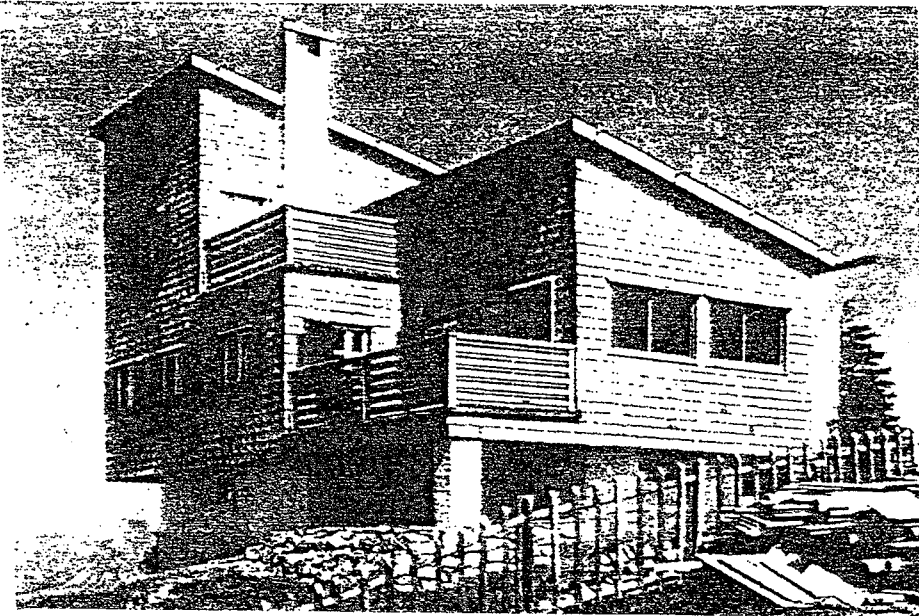
Holzmeister'in sayısı oldukça fazla olan diğer binalarından bazıları ise, Eichmann Köşkü (Resim 4.50.), Sal ev (Resim 4.51.), Hahnenkamm'da kendisi için inşa ettiği dağ evi (Resim 4.52.), Bad Ischl'de tedavi evi, Marbach'ta ilkokul ve yuva, Tirol St.Anton'da Post Oteli, Linz'de Kreuzessehwestern okulu (Resim 4.53.) ve Viyana'da Radyoevi'dir.



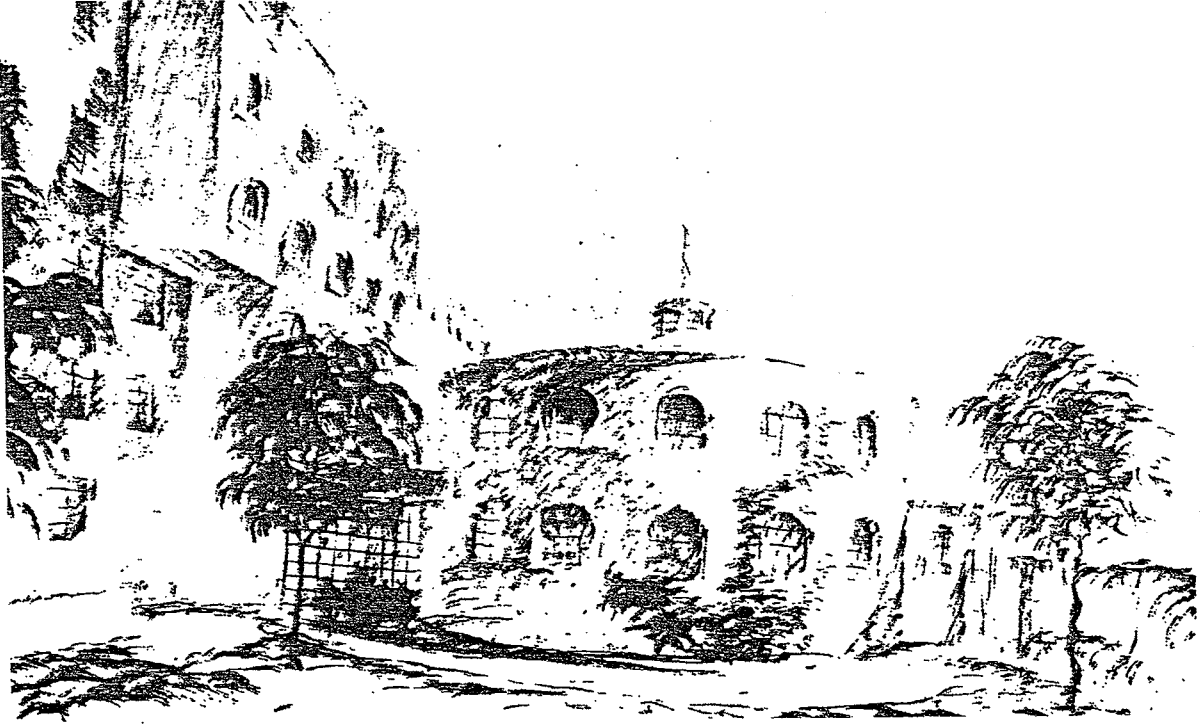
Resim 4.50. Eichmann Kioskü



Resim 4.51. Sal Ev



Resim 4.52. Hahnenkamm'daki Dağ Evi



Resim 4.53. Linz'de Kreuzeschwestern Okulu

Holzmeister'in yoğun geçen meslek hayatında, akademik çalışmalarının da ayrı bir önemi bulunmaktadır. Holzmeister, kendisini bir öğretim görevlisinden önce, öğrencilerinin ustası olarak gördüğünü ifade etmektedir. Bu, Holzmeister'in pragmatik bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Mimarın akademik çevrelere girmesi de, uygulamalarındaki başarı neticesinde gerçekleşmiştir. Holzmeister'in Viyana Güzel Sanatlar Akademisi ve Schillerplatz Akademisi'ndeki çalışmaları, onun akademik hayatını belirlemektedirler.

Holzmeister'in mimarlığı, mevcut kalıpların hiçbirisine uymamaktadır. Viyana Akademisi'nde onun öğrencisi olan F.Achleitner, mimarın yaratım dünyasının akılcı bir yaklaşımla kavranamayacağını, herhangi bir şekilde kurallandırılmayacağını, onun tasarım sürecinin geliştirme ve gerçekleştirme aşamalarında alınan kararların belirsizliği içinde sürüp gittiğini belirtmektedir (Achleitner, 1976). Holzmeister, 1937'deki ilk yayınında, kendi kuramsal (ya da kuramsal olmayan) görüşünü şöyle açıklamıştır: "Hiçbir zaman mimarlıkta kalıplar oluşturmak yoluna gitmedim, dolayısıyla burada da bu anlamda söyleyeceğim bir şey yoktur. Ben farkında olmadan içimden gelen bir sese uyarak çizdim ve inşa ettim, ümit ederim ki, bu sese daima sadık kalabildim" (Achleitner, 1976).

Holzmeister'in tasarımları incelendikleri zaman, aralarında büyük farklılıklar görülebilmektedir. Bazılarında çok başarılı bir mekan oluşumu ile karşılaşılmakta, bazılarında ise tam oluşmamış bir mekan anlayışıyla karşı karşıya kalılabilmektedir. Bu durum, mimarın

çalışma şekli ve tasarım süreci içerisinde kullandığı yöntemlerle ilgilidir. Bazı tasarımlarında biçimlendirmedeki başarı, ilk fikrin güçlülüğüne ve bu fikrin gerçekleşme derecesine bağlı iken, bazı tasarımlarda Holzmeister'in doğru fikre ulaşabilmek için sayısız eskiz hazırladığı görülmektedir. Bu farklı iki yöntemden birincisini, çözümlenmesi kolay olan yapılarda, ikincisini ise çözümlenmesi güç, karmaşık yapılarda kullanmıştır. Holzmeister'in mimarlığındaki bir diğer ikilem ise, bir yandan gösterişi ve anıtsallığı benimserken, diğer yandan mimarlık sorunlarına büyük bir duyarlılıkla yaklaşabilmiş olmasıdır. Bu uçların biri Holzmeister'in çeşitli resmi yapılardan, tiyatro yapılarına kadar uzanan tüm büyük kamu yapılarında, diğeri ise kırsal bölgelerde inşa ettiği kilise ve evlerde ortaya çıkmaktadır. Bir anıt söz konusu olduğunda ise, Holzmeister bu iki ucun arasında kalan alternatiflerin herhangi birine başvurabilmektedir (Achleitner, 1976).

Mimarın farklı tasarım yöntemlerini kullanması ve eğilimlerinin olmasının arkasındaki neden, gerçekleştirdiği yapıların çeşitliliği ve çevre koşullarındaki değişimlerdir. Farklı fonksiyonlar ve farklı çevre koşulları, çeşitli çözümleri de beraberinde getirmiştir. Ard arda gelen iki dünya savaşı, değişen fikirler ve ideolojiler, çağdaşlarının aksine, onun tasarımlarını etkilememiştir.

Holzmeister, ana düşüncelerine ters düşmeyecek şekilde yerel mimarlık öğelerini tasarımlarında kullanmıştır. Özellikle çalıştığı ülkelerin milli karakterleriyle ilişki kurmaya gayret etmiştir. Fakat bu çaba bazen, Türkiye'deki binalarında olduğu gibi, sadece soyut aktarmalar biçiminde gerçekleşmiştir.

Achleitner, Holzmeister'ı plastik hacim, ışık, gölge oyunları, materyal gibi konularda fantazisini ortaya koyarak yaptığı tasarımlarla kendini kanıtlamış bir mimar olarak tanımlamıştır. Onun mekan oluşumu konusundaki sağlam kararları, mekan ve ışık etkilerinin kontrolündeki yeteneği, eski biçimlere karşı duyduğu yakınlıktan bağımsız olarak, tarihsel mimarideki mekan oranlarının çizim aracılığıyla incelenmesine dayanır. Tarihi elemanları dönüştürme süreci, mimara özgü motiflerle tamamlanır.

Holzmeister, binalarında teknolojinin hissedilir ve görünür bir biçimde yer almasını istememiştir. Onun için teknoloji, mimarlığa hizmet eden ve destekleyen bir araçtır. Hiçbir zaman mimarlığı yönlendiren bir olgu olmamalı ve ön plana geçmemelidir. Holzmeister, kendisini romantik bir insan olarak tanımlamakta ve bu romantizmi binalarında da yansıtmayı amaçlamaktadır (Holzmeister, 1976). Onun doğal ve tablo görünümlü binalarında teknolojik etkiye yer yoktur.

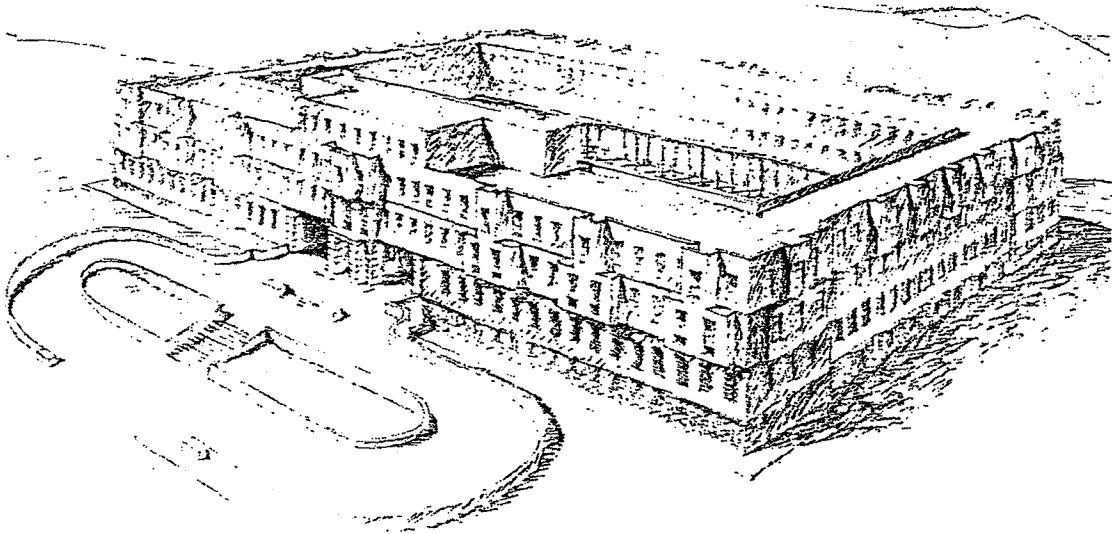
Holzmeister'in mimarlığının Viyana ekolünden çok Alp ülkelerinin bölgesel özelliklerinden etkilendiği görülmektedir. Meydana getirdiği mimarlık kırsal mimari değildir, uluslararası da değildir. Yerel bir mimaridir, fakat dünyanın çeşitli yerlerinde önemle yerini almıştır.

Holzmeister, 97 yıllık ömrü boyunca farklı ülkelerde, devlet yapılarından kasaba kiliselerine, kahramanlık anıtlarına kadar çok çeşitli tasarımlar gerçekleştirmiş, çeşitli hedeflerin peşinde koşmuştur.

4.3.5. Türkiye'deki Çalışmaları

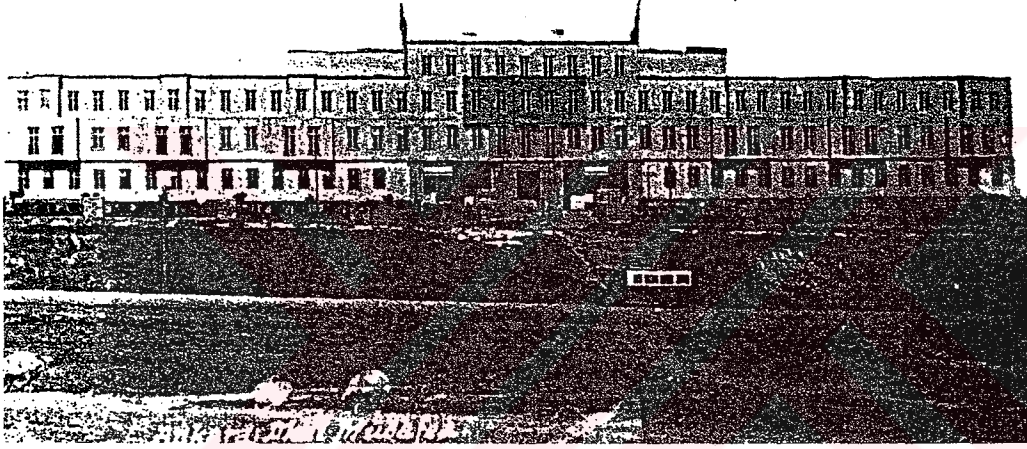
Cumhuriyet'in ilanından sonra ülkemize gelen yabancı mimarlar arasında yer alan Clemens Holzmeister, ülkemizde özellikle, gerçekleştirdiği devlet yapılarıyla tanınmaktadır.

Mimarın Türkiye ile bağlantısı, Milli Savunma Bakanlığı'nın yapımı aracılığıyla olmuştur. 1927 yılında, yabancı bir uzman mimar bulmakla görevlendirilen Viyana büyükelçisi, bu teklifi Holzmeister'a yapmıştır. Teklifi kabul eden mimar, 1928 yılında görüşmeleri yapmak üzere Türkiye'ye gelmiştir. Görüşmeler sırasında Milli Savunma Bakanlığı'nın yanında, Genel Kurmay Başkanlığı binasının yapımı üzerinde konuşulmuş; Holzmeister iki binanın tek bir ünite altında birleştirilmesini önermiştir. Fakat bu fikrinin kabul edilmemesi üzerine iki binanın yan yana yapılmasına karar verilmiştir. Projeleri Viyana'da hazırlayan mimar, Türkiye'de bunların onaylanması üzerine çalışmalara başlamıştır. Holzmeister, o dönemde Ankara'nın imar planı olmadığını, bu yüzden binaların Yenışehir'de Silahlı Kuvvetlere ait tepelik bir arazi üzerinde inşaatına başladığını söylemektedir (Holzmeister, 1976).



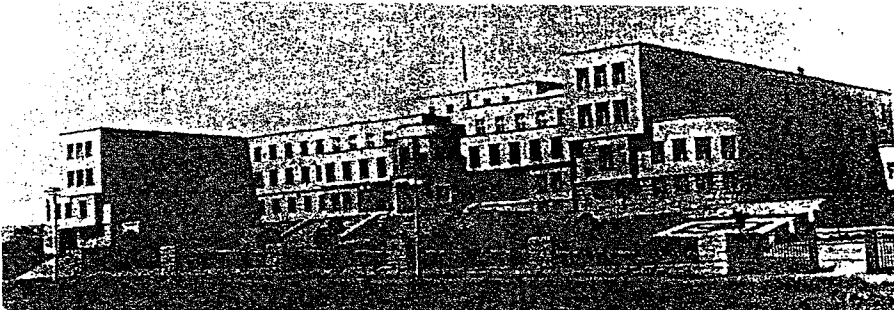
Resim 4.54. Milli Savunma Bakanlığı

1927-1930 yılları arasında inşa edilen Milli Savunma Bakanlığı binası, dikdörtgen bir avlu çevresinde, koridorlar boyunca dizilen mekanların oluşturduğu büyük ölçekli bir yapıdır (Resim 4.54.). Binanın revaklarla çevrelenmiş olan orta avlusu, giriş cephesindeki iki geçişle dışarı açılır. Üç katlı kütle Ankara taşından yapılmış rustik bir sokl üzerindedir. Dış cepheler yüzey çıkmaları ile tek düzelikten kurtulup hareketlendirilmiştir. Ön cephede ikinci ve üçüncü katlarda yer alan ters “T” biçimindeki çıkmalar kuzey ve güney cephelerinde köşelerde kullanılmış; kuzey cephesinde ise üçüncü kat boyunca tek pencere ölçeğinde çıkmalar devam etmiştir. Simetrik olan yapının giriş cephesinde orta kısım dokuz pencere modülünden oluşan bir kat eklemesiyle yükseltilmiştir. Anıtsal giriş üzerinde yer alan çıkma, üçüncü katta beş pencere modülünü kapsayarak proje çiziminden biraz farklı gerçekleştirilmiştir. Giriş üzerindeki bu çıkmalar düzgün kesme taş ile kaplı çatı izlenimi vermek için cepheden geriye çekilmiştir (Aslanoğlu, 1980), (Resim 4.55.).

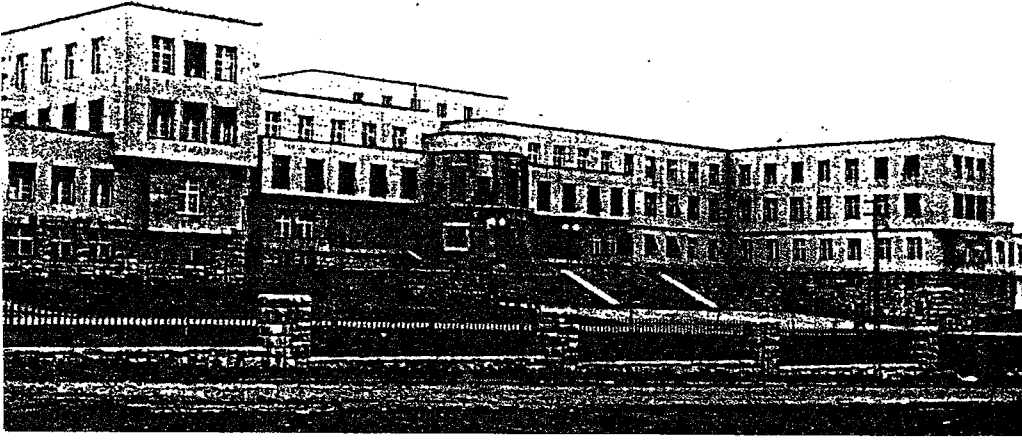


Resim 4.55. Milli Savunma Bakanlığı, Görünüş, 1927-30

Devlet Mahallesi'nin ilk gerçekleştirilen yapılarından olan bir diğer bina, 1928-1930 yılları arasında inşa edilen Genel Kurmay Başkanlığı binasıdır (Resim 4.56., Resim 4.57.). Rustik taşla kaplanmış yüksek bir tabana oturan binanın plan şeması üç uzun kütlelerin “H” biçiminde birleşmesinden oluşmaktadır. Birbirine paralel iki uzun bloğun köşe pavyonları yarım daire biçimli formlarla vurgulanmış; ancak bunlardan kuzeye bakan ikisi, yapı daha sonra önu yüksek taş revaklı bir kısımla Milli Savunma Bakanlığı binasına bağlanırken yıktırılmıştır.



Resim 4.56. Genel Kurmay Başkanlığı, Görünüş

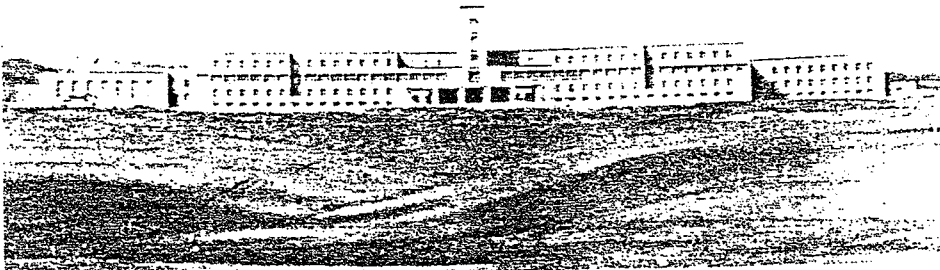


Resim 4.57. Genel Kurmay Başkanlığı, Görünüş, 1928-30

Yarım daire uzantılar aynı yıllarda hem Türkiye’de, hem batı ülkeleri mimarlığında her tür yapıya uygulanabilen bir özelliktir. Binanın orta aksında yer alan yarım daire formundaki giriş pavyonu, üst katta nişler ve çıkmalarla hareketlendirilmiştir. Mimarın Türkiye’deki hemen hemen tüm uygulamalarında belirleyici bir özellik olan yüzey çıkmaları, burada da caddeye dik bloğun ön cephesinde yer almıştır. Kiremit kaplı, eğimli çatı, arkada gizlenmiş teras çatı izlenimi yaratmıştır (Aslanoğlu, 1980).

Milli Savunma Bakanlığı ve Genel Kurmay Başkanlığı binalarının tamamlanmasından sonra, o dönemin meclis başkanı tarafından Holzmeister’a yeni bir takım siparişler verilmiştir. TBMM binasının yapımına kadar Holzmeister’ın gerçekleştirdiği binalar: Çalışma Bakanlığı binası (1929-34), Harp Okulu binası (1930-35), Ordu Evi (1930-35), Cumhurbaşkanlığı Köşkü (1931-32), Merkez Bankası (1931-33), Emlak Bankası (1933-34), İçişleri Bakanlığı (1932-34), Avusturya Büyükelçiliği (1933-34), Yargıtay binası (1933-34) ve Ekonomi tarım Bakanlığı (1933-35)dir.

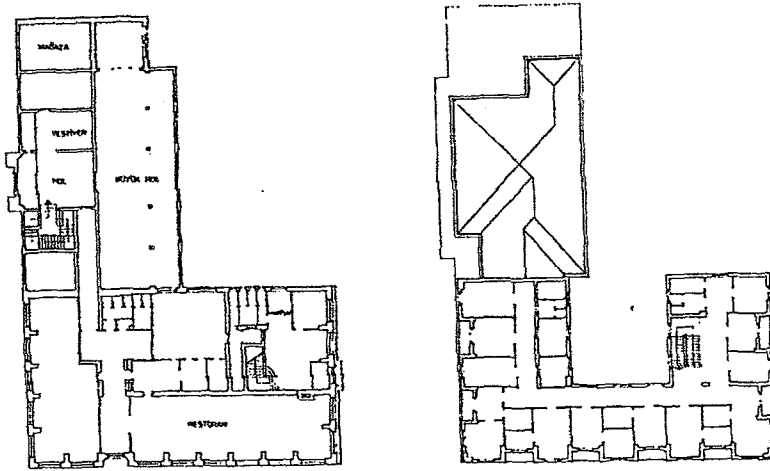
1930-35 yılları arasında inşa edilen Harp Okulu Binası dikdörtgen planlı orta avlu etrafında yer alan dört katlı bir küttedir (Resim 4.58.).



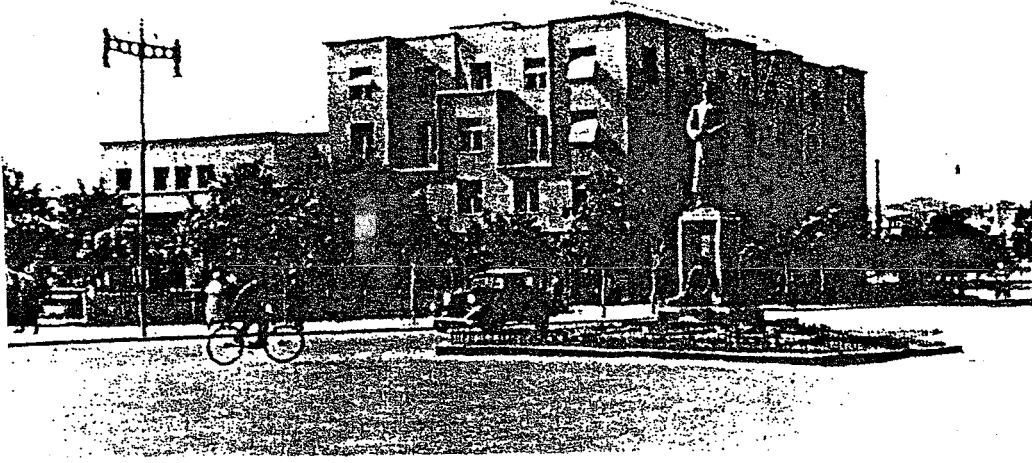
Resim 4.58. Harp Okulu Binası

Kütlenin kısa kenarlarında avlu içinde ve dışta olmak üzere üç katlı pavyonlar yerleştirilmiştir. Giriş cephesinde orta bölüm, Milli Savunma Bakanlığı binasına benzer şekilde beşe bölünmüş ve yanlarındaki iki geçitle avlunun dışarıya ile ilişkisi sağlanmıştır. Girişin orta aksına, bir pencere genişliğinde, bir orta kule yerleştirilmiş ve burada dördüncü kat kulenin her iki yanında geri çekilmiştir. Cephe dörder pencere modelinden oluşan bir birimle parçalanarak hareketlendirilmiştir.

Holzmeister'ın 1930-35 yılları arasında gerçekleştirdiği bir başka yapısı, Ordu Evi binasıdır. Atatürk Bulvarı üzerinde yer alan yapı, zemin üstüne üç katlı "U" biçiminde ana kütle ve doğu-batı yönünde "U"nun ayaklarından birinin uzatılmasından oluşmuştur. Giriş katında mağaza, restoran, kulüp gibi ortak mekanların yer aldığı binada, üst katlarda koridor boyunca banyolu konuk odaları sıralanmıştır (Resim 4.59.). Birinci katta zemin katın hizasını takip eden cephe yüzeyi, ikinci ve üçüncü katta yer yer geriye çekilerek balkonlar elde edilmiştir. Bu tür yüzey hareketleri, mimarın tüm yapıları için belirleyici özelliklerdir. Binada çıkmalar koyu renk çerçeveler ile daha da belirginleştirilmiş; gerideki yüzeyler de, birer pencereci akslar, derin olmayan girinti ve çıkmalar şeklinde düzenlenmiştir. Bütün bu girinti ve çıkıntılar cepheye bir plastik kazandırmıştır. Fakat binanın üzerine sonradan iki kat eklenmesiyle, kütle biçimlenmesi ve cephe plastiği de anlamını yitirmiştir (Resim 4.60.). Holzmeister, kütlenin kübik görüntüsünü bozmamak amacıyla, diğer binalarında olduğu gibi kiremit kaplı, eğimli çatıyı arkada gizleyerek teras çatı görünümünü vermiştir (Aslanoğlu,1980).



Resim 4.59. Ordu Evi (Ankara), Zemin ve ikinci kat planları



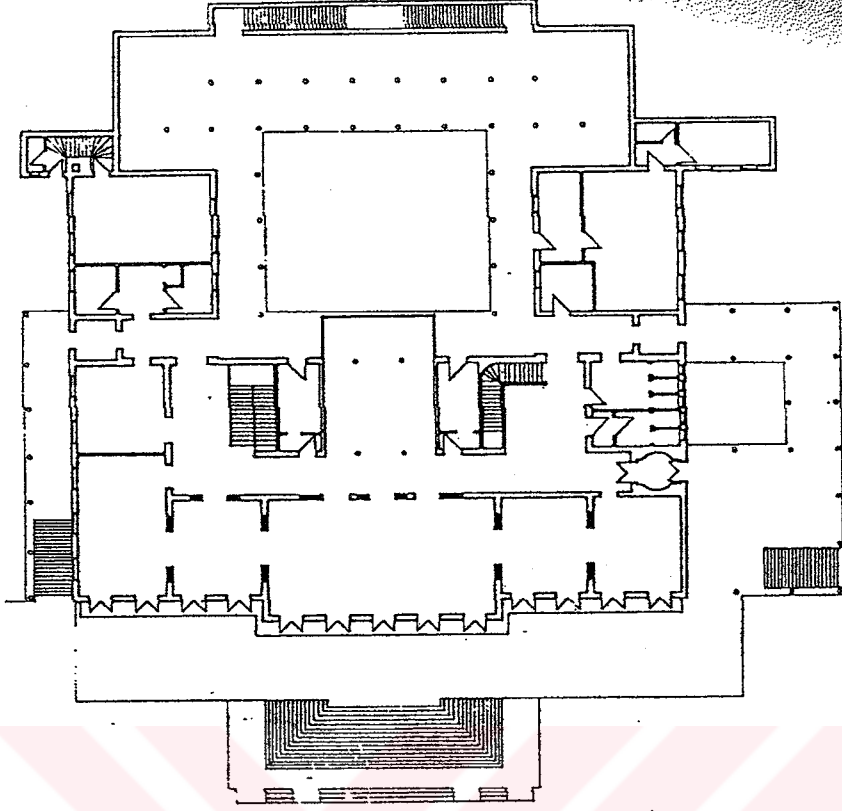
Resim 4.60. Ordu Evi (Ankara), 1938-39 yıllarındaki hali

Holzmeister'in Ankara'da gerçekleştirdiği binalar arasında, Çankaya'da yapılacak olan, Cumhurbaşkanlığı Köşkü de bulunmaktadır. Atatürk, o dönemde, eski bir köşkte oturmaktadır ve Holzmeister'den bu köşkün yıkılıp yerine yeni bir bina yapılmasını istemiştir. Fakat Holzmeister'in "Sayın Cumhurbaşkanım, evi yıkmayalım, siz yeni Türkiye'yi bu evde kurdunuz ve bu evden yönetiyorsunuz, burası bir anıt olarak saklanmalıdır" sözleri Atatürk tarafından olumlu karşılanmış ve Holzmeister yeni köşk için çalışmalara başlamıştır (Holzmeister, 1976).

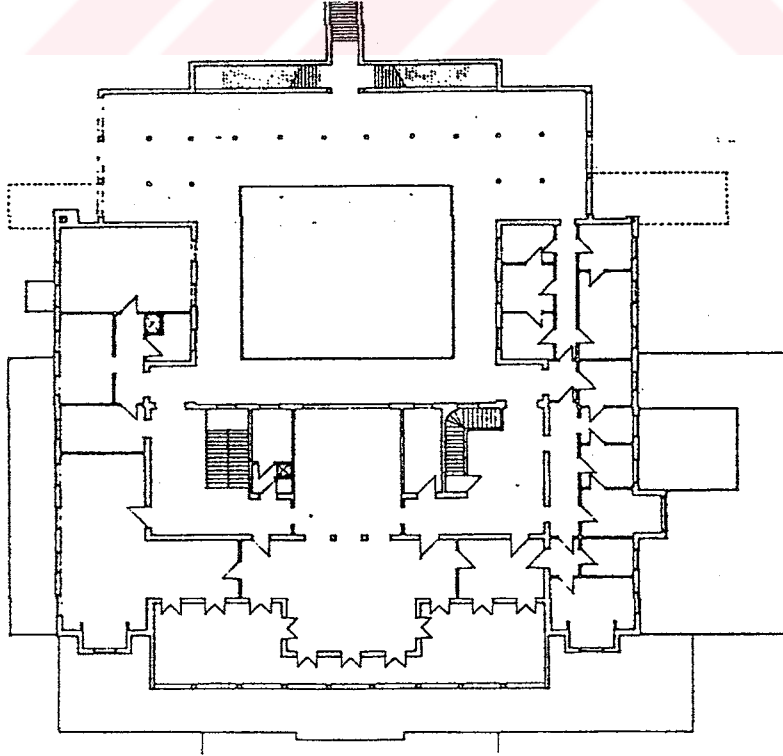
Holzmeister'in diğer binalarında görülen simetri, Cumhurbaşkanlığı köşkünde de görülmektedir. İki kattan oluşan bina çok soyut anlamda da olsa Türk sivil mimarlığının havasını taşımaktadır. Özellikle ön cephede, Holzmeister'a özgün cephe hareketliliği göze çarpmaktadır (Resim 4.61.). Zeminin üzerinde çıkma yapan birinci kattaki balkon 9 modüle ayrılmıştır. Balkonun altında 5 modülü, balkonun gerisinde ise 3 pencere modülünün binanın yüzeyinden öne çıktığı görülmektedir. Binanın arka kısmında zemin katta kolonlarla çevrilmiş olan bir avlu yer almaktadır (Resim 4.62., Resim 4.63.).



Resim 4.61. Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Görünüş

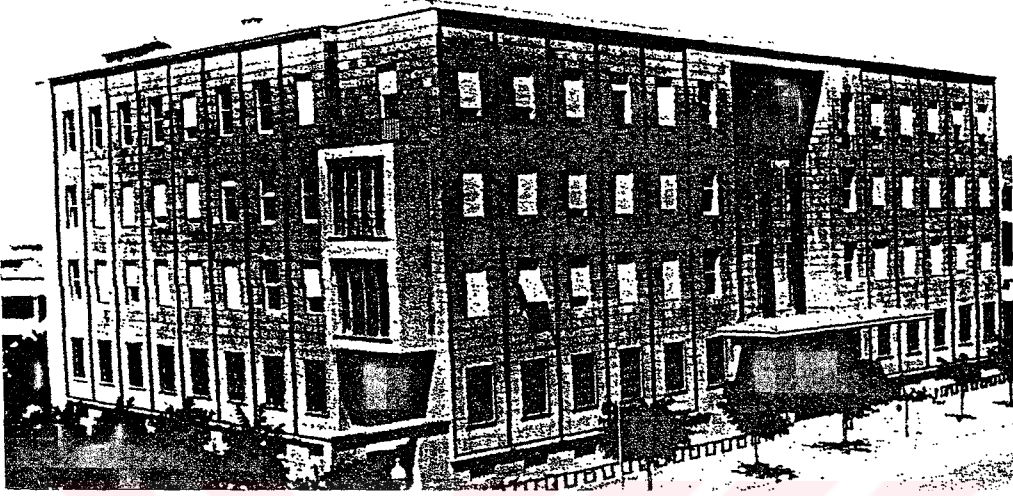


Resim 4.62. Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Zemin kat planı



Resim 4.63. Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Birinci kat planı

Holzmeister, Ankara'da bakanlık ve devlet yapılarının dışında iki banka binası gerçekleştirmiştir. Bunlardan birisi, 1931-33 yılları arasında tamamlanan Merkez Bankası'dır (Resim 4.64.). Bodrum ve zemin üzerine dört katlı olan yapı üstten aydınlanan orta holün çevresine yerleşmiş mekanlardan oluşmaktadır. Üst katlarda çalışma alanları bu holün çevresine yerleştirilmiştir.



Resim 4.64. Merkez Bankası, Görünüş

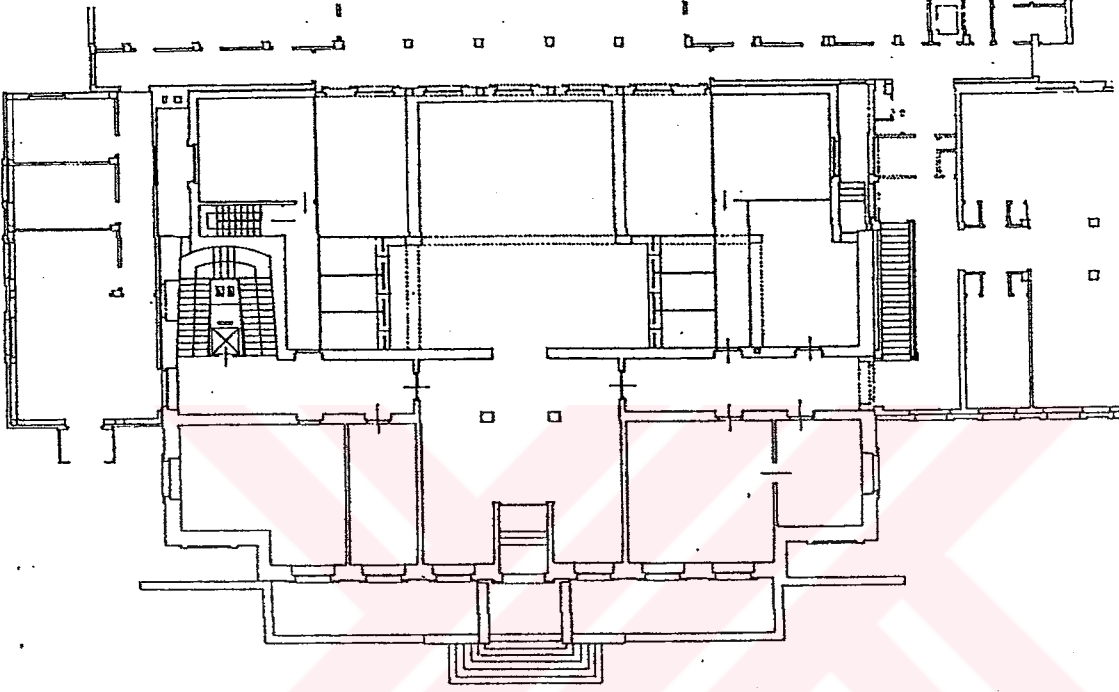
Mimarın diğer yapılarında görülen özelliklerden simetrik düzen, anıtsal giriş, taş kaplama dış yüzeyler, eş büyüklükte yalın pencere dizileri, bu binasında da görülmektedir. Anıtsal merdivenli girişte geniş bir saçağın üstüne gelen üç orta aks, üç kat boyunca bir girinti içine alınmış, böylece giriş girintisi üst katlarda da sürdürülmüştür. Bu dikey girinti yatay konsol gölgeliği dengelemektedir. Taşıyıcılar üç kat yükselerek 1930'larda kamu yapılarında sık görülen üç açıklık ve iki ayaklı düzen sağlanmıştır. Cephelerde her aks dikey bir şeritle yanındakinden ayrılmaktadır. Öndeki girinti ve yan cephelerdeki mermerle kaplı çıkımlar yapının tek düze görünümüne hareket getirmiştir (Resim 4.65.).



Resim 4.65. Emlak Kredi Bankası, Görünüş

Holzmeister'ın Türkiye'de gerçekleştirdiği ikinci banka binası, Emlak Kredi Bankası'dır. Bina, Ankara'da Ulus'a giden bulvar üzerinde diğer bankaların genel müdürlük binalarının bulunduğu kesimde yer almaktadır.

Binanın üst katları, arkada zemin ve bodrum katlara göre çekilmişlerdir ve çalışma alanlarının bir koridor boyunca sıralandıkları bir plan düzeni gösterirler. Planda simetri kuzey yönündeki merdivenle bozulmuştur (Resim 4.66.).

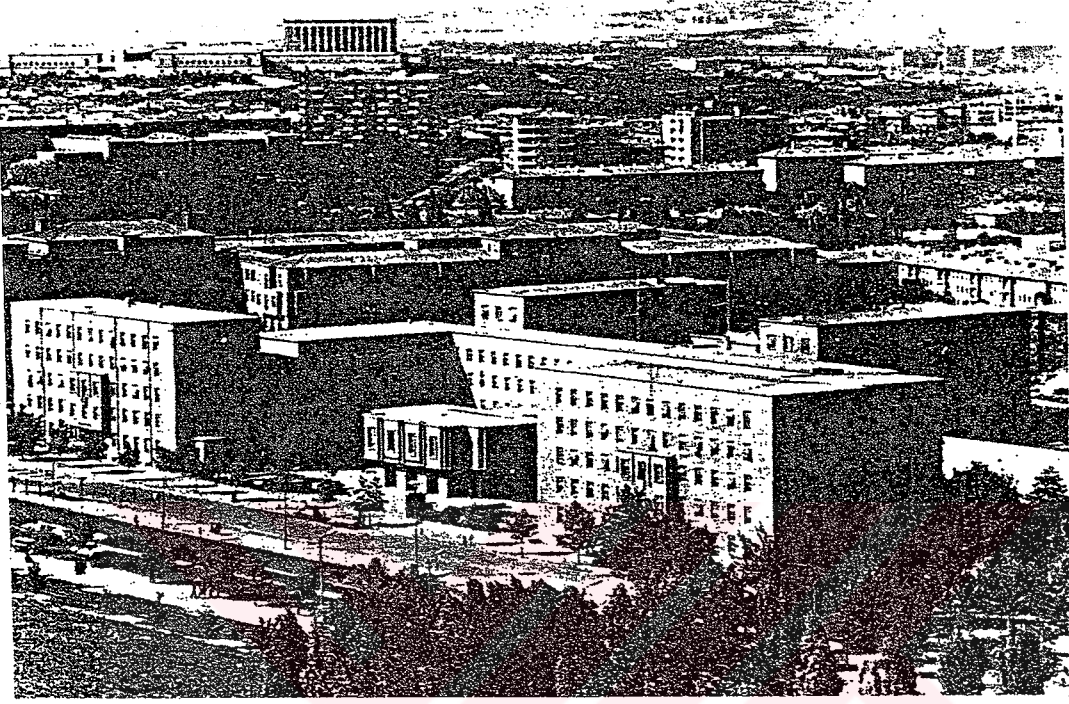


Resim 4.66. Emlak Kredi Bankası, Zemin kat planı

Holzmeister'ın bu binada, Neo-klasik mimarlığın gerektirdiği kurallara uygun olarak, biçimci bir yaklaşıma sahip olduğu görülür. Simetrik olan ön cephede, zemin katın ortadaki yedi aksı dışarıya taşmakta ve birinci kat için bir balkon oluşturmaktadır. Balkonun üzerinde yer alan saçak daire kesitli sekiz sütunla taşınmaktadır. Bu yüksek sütunla cephe düzeni biçimsel olarak devlet yapılarının girişlerini hatırlatmaktadır. Binanın eğimli olan çatısı bordürle biten yüksek korkuluk duvarları arkasına gizlenmiştir (Aslanoğlu, 1980).

Mimarın gerçekleştirdiği bir diğer bakanlık binası olan İçişleri Bakanlığı binası, aynı zamanda Jandarma Genel Komutanlığı ve Emniyet Genel Müdürlüğü'nü de içinde barındırmaktadır. Bodrum üzerine beşer katlı iki yatay bloklarla dik olarak birleşmesinden oluşan yapıda mekanlar uzun koridorlar boyunca dizilmişlerdir.

“U”yu oluşturan bloklar ana cadde yönünde üç taraftan revaklarla çevrelenmiştir. Simetri aksında avluya doğru çıkan tek katlı bir uzantı vardır. Bu uzantının altındaki kolonlu geçit ile arkadaki büyük tören alanına ulaşır. Binanın sıvalı cephelerinde eş büyüklükteki pencereler tek düze bir biçimde yerleştirilmiş; sadece girintili çıkıntılı pencereleriyle avlu içindeki taş kaplı uzantıda hareket aranmıştır (Resim 4.67.).



Resim 4.67. İçişleri Bakanlığı, Görünüş

1933-34 yılları arasında tamamlanan Bayındırlık Bakanlığı binası da Holzmeister’ın “U” plan şeması yapılarından biridir. Bina zemin üzerine dört katlı caddeye dik iki blokla, bunları birleştiren zemin üzerine iki katlı yatay blok ile esas girişin bulunduğu bir orta kütlelen oluşur. Orta bloktaki bu esas girişten başka yüksek blokların da ayrı girişleri vardır. Sadece orta blokta zemin kat kesme taş ile kaplanmış; binanın tamamı ise sıvanmıştır. Orta giriş kütleleri, iç içe geçmiş kübik formları ve ön cephesindeki çıkmalı pencere modülleriyle diğer cephelere göre daha hareketli biçimlenmeye sahiptir.

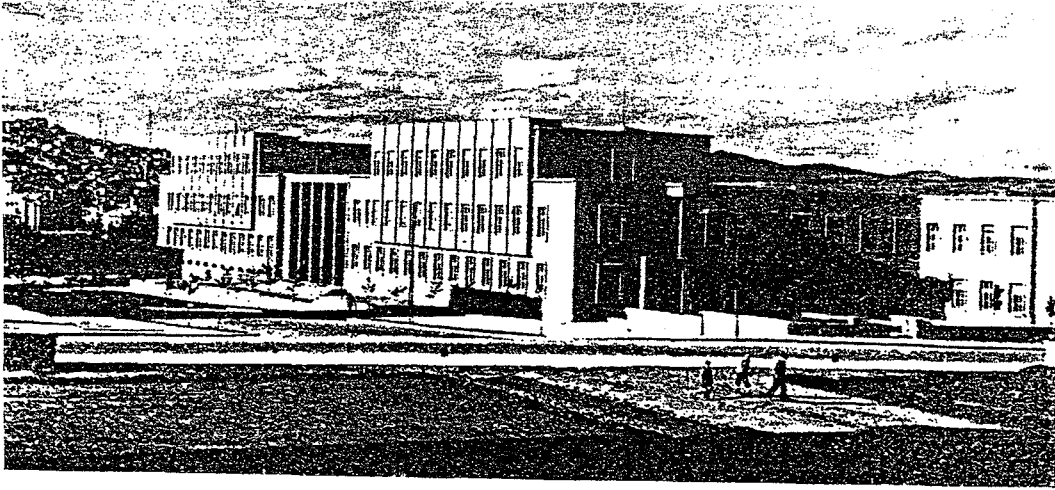
Bu yapıda pencere çerçeveleri belirginleştirilmiş ve taş söveler kullanılmıştır. Caddeye dik olan blokların üzerine sonradan birer kat eklenmiştir. Bugün Hazine Dış Ticaret Müsteşarlığı olarak kullanılan eski Ticaret Bakanlığı binası 1933-35 yılları arasında inşa edilmiştir. Bina, kütlelerinin düzeniyle, aynı caddeye bakan Bayındırlık Bakanlığı binasıyla benzerlik göstermektedir. Kütle düzeni, zemin üstüne dörder katlı caddeye dik iki blok, ana girişin bulunduğu zemin üstüne tek katlı bir orta blok ve bunları birleştiren zemin ve ikişer katıyla yatay iki kütlelen oluşmaktadır. Mekanlar yan bloklarda koridorlar boyunca, ana girişin

bulunduğu küttelede orta holün çevresine yerleştirilmiştir. Orta blok gerek dışta, gerekse içte diğer bloktakinden farklı malzeme kullanımı ile dikkati çekmektedir. Bu bloğun dışında taraklanmış taş kaplama üzerinde taş sıraları izlenimi veren yatay derzler açılmıştır. Binanın çatısı gizlenmiş eğimli çatıdır (Resim 4.68.).



Resim 4.68. Ticaret Bakanlığı, Görünüş

Holzmeister'in 1933-34 yılları arasında gerçekleştirdiği Yargıtay binası bodrum üzerine üç katlı bir uzun kütle ile bodrum üzerine ikişer katlı iki kütlein "U" biçimi yapacak şekilde birleşmelerinden oluşmuştur (Resim 4.69.). Ortadaki iki katlı kolonlu girişin gerisinde avlu içinde bir uzantı yer almaktadır. Girişten ulaşılan bu orta küttelede toplantı salonu ve kütüphane gibi mekanlar düzenlenmiştir. Diğer bloklarda ise mekanlar uçlardaki balkonlu açıklıklar ile aydınlanan koridorlar boyunca dizilmişlerdir. İki kat yüksekliğindeki kolonlarla belirlenen giriş düzeni yapıyı diğer bakanlık binalarından ayırıp Alman neo-klasik tarzına yaklaştırmıştır. Sonradan avlu içindeki küttelede toplantı salonunun formunu vurgulayan daire biçimli çatı örtüsü kaldırılmış; burası, iki katlı, kırma çatılı dikdörtgen bir blok olarak değiştirilmiş; iki katlı bloklara ise daha sonra birer kat eklenmiştir. Binanın bugünkü durumu ise bir parça değişmiştir. Yapıya Atatürk Bulvarı tarafından iki yeni bina eklenmiş; bunlardan daha sonra eklendiği anlaşılan ikincisi, "U" formunu kapatacak şekilde ilk binaya birleştirilmiştir.



Resim 4.69. Yargıtay Binası, Görünüş

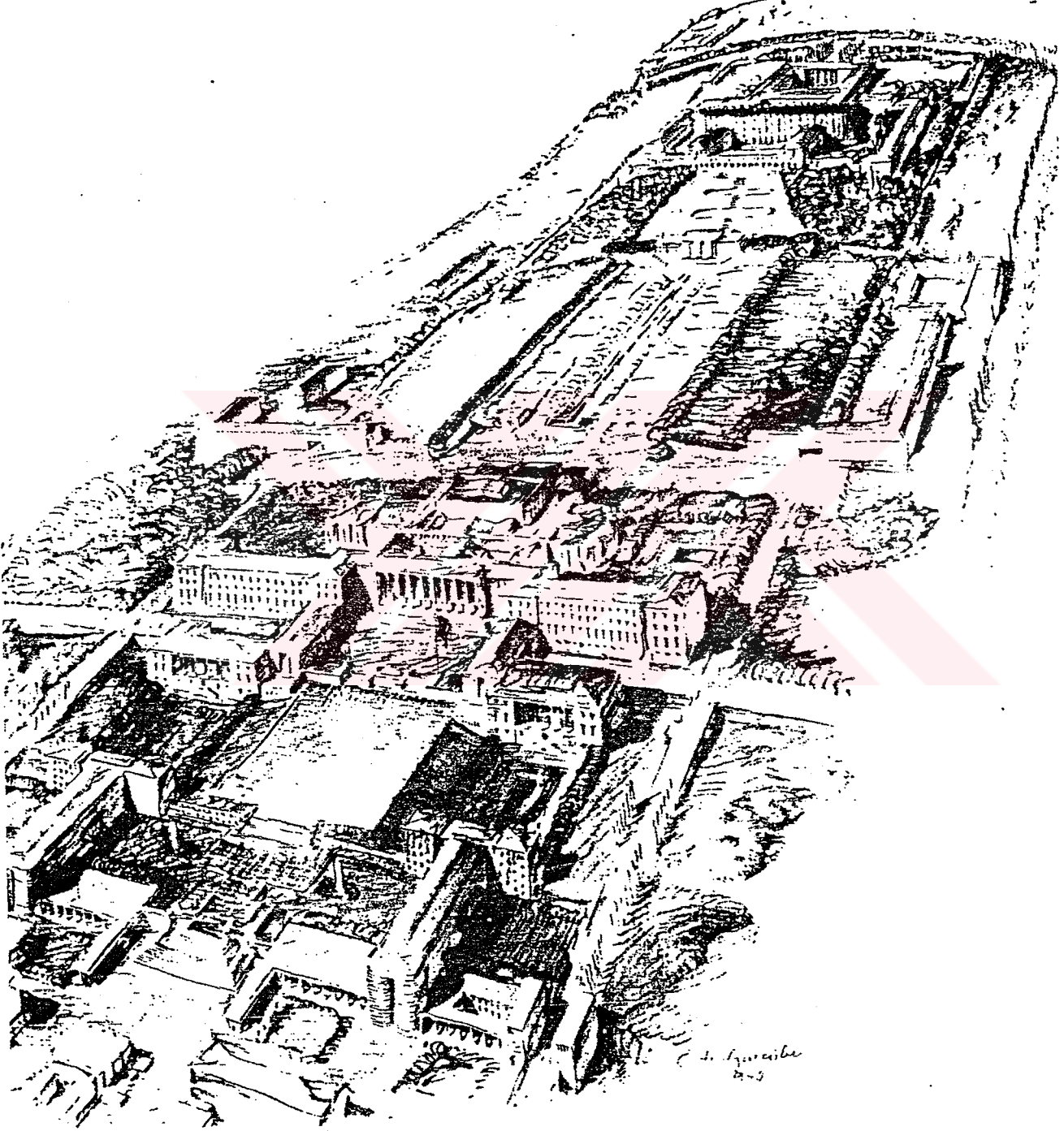
Holzmeister'in Ankara'daki ilk çalışmalarından sonra, Jansen de Ankara İmar planı çalışmalarını tamamlamıştır. Jansen'in planında Ankara'nın devlet yapıları için "Devlet Mahallesi" adı altında bir bölüm ayrılmıştır. Holzmeister'in Devlet Mahallesi için çok sayıda teklif hazırladığı bilinmektedir. Mimar, bu tekliflerinde meclis binasının bir akropol gibi eski şehri taçlandırması gerektiğini düşünmektedir. Fakat Jansen, İmar Planı'nda, eski Ankara'nın olduğu gibi korunması gerektiğini belirtmiş ve Devlet Mahallesi için Yenişehir'de, iki yeni cadde arasında kalan üçgen alanı ayırmıştır.

Holzmeister'in hazırladığı projede, her iki yanında Türk tarihini anlatan dikili taşların yer aldığı zafer yolu güneyde yükselen bir meydanla sona ermektedir. İçişleri Bakanlığı binasının hakim olduğu 150 m boyunda ve 60 m genişliğindeki bu meydan Jansen'in planında olduğu gibi "Vilayetler Meydanı" adı verilmiştir. Mimar, dört taraftan revaklarla çevrelediği bu meydanda Türk tarihini simgeleyecek olan iki adet taş yer vermiştir.

İçişleri Bakanlığı binasından sonra son bir kot farkıyla yeni bir meydan oluşturulmuş ve burada yer alan Başbakanlık, Dışişleri Bakanlığı ve Meclis Binası ile Devlet Mahallesi sona erdirilmiştir (Resim 4.70.).

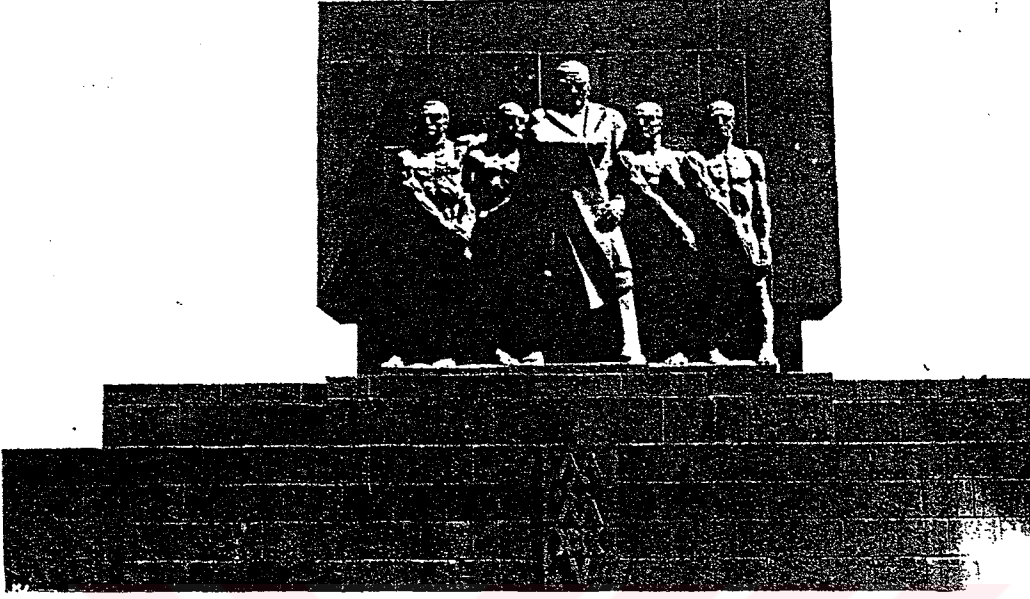
Devlet Mahallesi ve meydanların kullanımı günümüzde projeden farklıdır. Vilayetler Meydanı'nda mimarın önerdiği dikilitaşlar yapılmamış ve meydan, bakanlık binalarına hizmet eden bir otopark alanı olarak ayrılmıştır. İçişleri Bakanlığı'nın güneyinde yer alması düşünülen ikinci meydan ve bakanlık binaları ise daha sonra yapılmamıştır. Devlet

Mahallesi'nin kuzeyinde yer alan ve daha sonra inşa edilen Milli Eğitim Bakanlığı Binası ise diğer bakanlık binalarından tamamen farklı bir üslupla inşa edilmiştir.



Resim 4.70. Devlet Mahallesi

Holzmeister, Devlet Mahallesi için tasarladığı binaların yanında, heykeltıraş Anton Hanak'la birlikte, Güven Park'ta yer alan Güven Anıtı'nı gerçekleştirmiştir (Resim 4.71.).

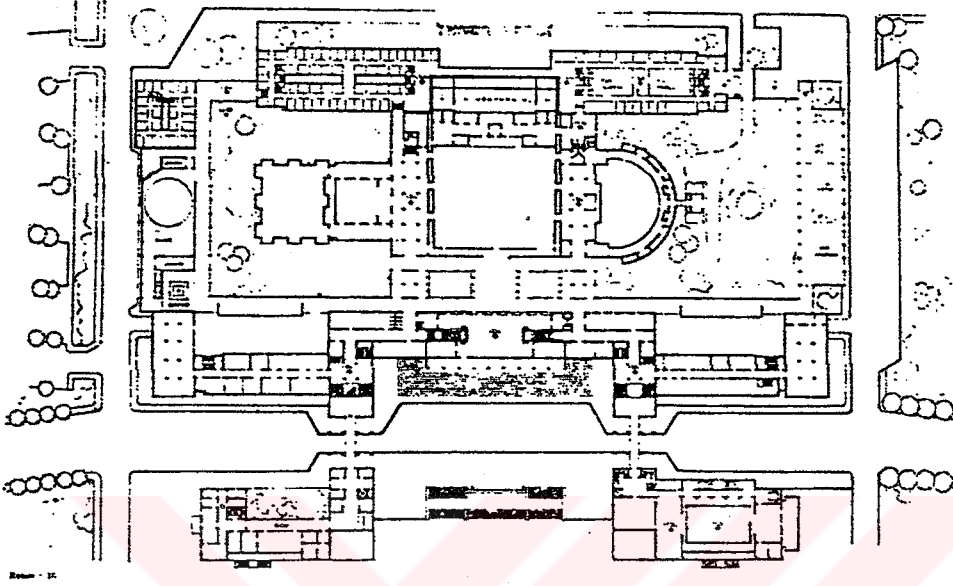


Resim 4.71. Güven Anıtı

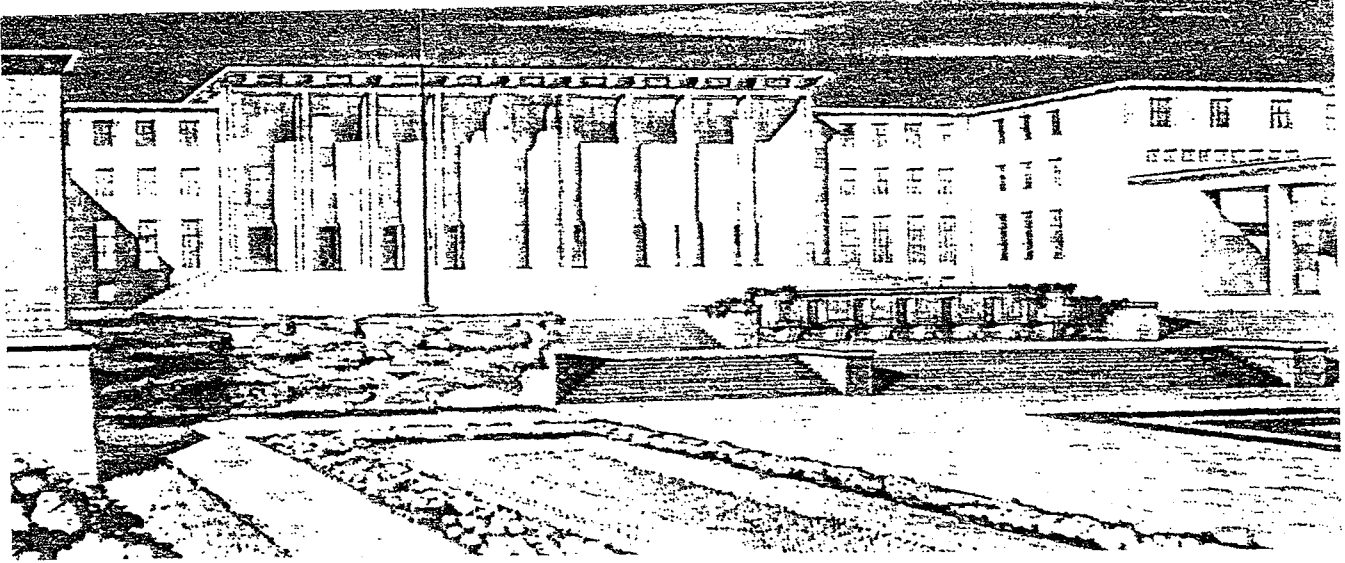
1938 yılında TBMM binasının yapımı için açılan yarışmayı kazanması, daha önceki tasarımlarını Viyana'da yapan Holzmeister'in Türkiye'ye yerleşmesine neden olmuştur. Bu sayede Avrupa'da o dönemde büyük tehlike oluşturan Nazi'lerden uzaklaşmıştır. İstanbul'a yerleşen mimar, TBMM binasının uygulama projelerini hızla hazırlamış ve 1938 yılında binanın yapımına başlanmıştır. Ancak, bir takım olanaksızlıklar ve savaş yıllarının olumsuz etkisi nedeniyle bina 1960'ta bitirilmiştir.

14706 m²lik bir inşaat alanını kaplayan anıtsal ölçekli yapılar grubunun simetrik düzenlenmesinde ortada, arazinin en yüksek noktası üzerinde büyük toplantı salonunu içeren merdivenli ve kolonlu girişi ile ana kütle, birbirine paralel iki sıra halinde yanlara uzanan kanatlar ve bunları birleştiren köprüler yer almaktadır (Resim 4.72.). Binanın, bir tanesi Bakanlıklar yönündeki ön bahçe içinden çıkılan büyük merdivenlerle, diğerleri de birisi Çankaya ve öbürü Dikmen yolu üzerinden olmak üzere üç girişi vardır. Cumhurbaşkanlığı kabul ve tören salonu ile diğer bloğun sınırladığı geniş avludan merdivenlerle şeref girişine çıkılır. Bu Neo-klasik üsluptaki yüksek sütunlu cephedeki bronz kapılardan şeref holüne geçilmektedir. Oradan iç bahçelerin bulunduğu büyük mermer hole ve iki yanındaki sütunlu galerilere geçilir. Bu galerilerden ortada Genel Kurul Salonu'na, sağda yarım daire biçimli

amfi şeklinde düzenlenmiş olan Senato Toplantı Salonu'na ve solda ise iki adet Parti Genel Kurul Salonu'na ulaşılır (Resim 4.73.).

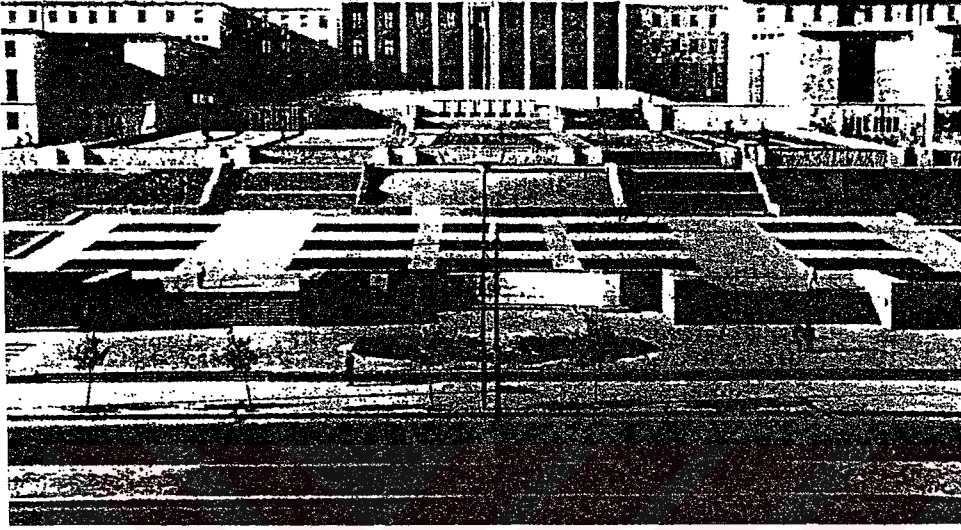


Resim 4.72. TBMM Zemin kat planı



Resim 4.73. TBMM Uygulanan proje

Yüksekçe bir arazi üzerindeki konumu, modernleştirilmiş bir Neo-klasik üslupla biçimlendirilen kütlelerinin simetrik düzenlemesi, katlar boyu yükselen sütunlarıyla anıtsal girişi, dışta ölçeğinin, içte malzemelerinin zenginliğinin yarattığı etki yönünden bu görkemli yapıda devletin otoritesini simgelemek olan tasarım amacına ulaşılmıştır (Aslanoğlu, 1980), (Resim 4.74.).



Resim 4.74. TBMM Binası, Görünüş

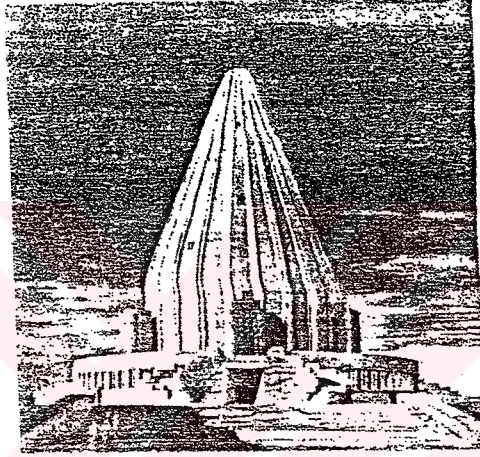
Holzmeister'in Türkiye'de gerçekleştirdiği bu devlet yapıları, onun mimarlığının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Söz konusu olan bu yapılar, Holzmeister'in anıtsallık anlayışını da ortaya koymaktadır. Bir ülkenin önemli devlet yapılarının çoğunluğunun bir yabancı mimara verilmiş olması çok özel bir durum olarak nitelendirilmektedir. Böylece ülkenin otoritesinin temsil eden bu yapıların simgeselliği de Holzmeister'in mimarlık anlayışına bırakılmıştır.

Bu binaların hepsinde ortak olan bir takım özellikler bulunmaktadır. Bunlar, bir iç avlu etrafında biçimlenen dikdörtgen veya "U" plan şemalı kütleler, simetrik cephe düzenlemeleri Türk mimarlığından soyut bir etkilenme olarak nitelendirilebilecek yüzey çıkmaları, anıtsal girişler ve düz çatı izlenimi veren, gizlenmiş kırma çatı örtüsü olarak sıralanabilir.

Daha önceki çalışmalarıyla karşılaştırıldığında, Türkiye'deki binalarında, sadeleşmenin ön planda geldiği görülmektedir. Bu sadeleşme, bölgesel mimarlardan alıntı olarak nitelendirilen yüzey çıkmalarında da görülmektedir. Mimarın, daha önceki çalışmalarında görülen, anıtsallık, simetri ve neo-klasik elemanlar, Türkiye'deki çalışmalarında da yerini almaktadır.

1940 yılında Holzmeister, Prof. Debes'in yerine İstanbul Teknik Üniversitesi'ne profesör olarak atanmıştır. Fakat mimarın bu dönemde uygulamalarından farklı olarak, mimarlıkta milli kimliğe yöneldiği görülmektedir. Gerçekleştirdiği yapılarla, dikkat çeken ve yabancılığından ötürü, milli mimarlığı savunanların tepkisini çeken Holzmeister, 1940'tan sonraki dönemde milli mimarlığın bir unsuru haline gelmiştir.

Mimarın Atatürk'ün mozolesi için hazırladığı proje de, onun anlayışındaki değişikliği göstermektedir. Bu tasarımda mimar, eski Türk mimarlığının bir anıtmezar formu olan, "türbe"yi esas almıştır (Resim 4.75.). Fakat yarışmada derece alamamıştır. Holzmeister, buna neden olarak da, Türklerin mezar geleneğinden habersiz olan Alman jüri üyelerinin bu projeyi tam olarak değerlendirememelerini göstermektedir (Holzmeister, 1976).



Resim 4.75. Atatürk'ün mozolesi için hazırladığı proje

4.4. Bruno Taut

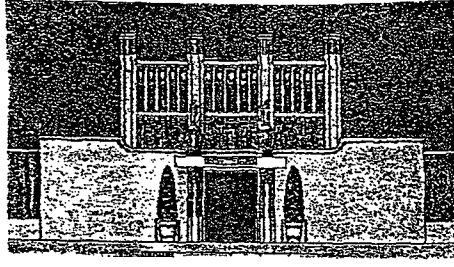
Bruno Taut'un, modern hareketin mimarları içinde en kompleks ve anlaşılması güç bir figür olduğu ifade edilmektedir (Segal,1972). Bu anlaşılması güç figürün arkasında, coşkun, heyecanlı, duygulu ve sinirli bir karakter yatmaktadır. Taut'un dinamik karakteri mimarlık hayatına da yansımış ve onun kimi zaman bir takım gelişmelere öncülük yapan bir reformcu, kimi zaman ise ütöpik fikirleriyle yaratıcılığın sınırlarını zorlayan bir hayal adamı rolünü üstlenmesine neden olmuştur. Taut'un cesaretli atılımları, bazılarının olumsuz tepkisini çekerken, içlerinde eleştirmenlerin de bulunduğu genç nesil için oldukça cazibeli ve çekicidir (Segal, 1972).

4.4.1. Eğitim Yılları ve İlk Çalışmaları

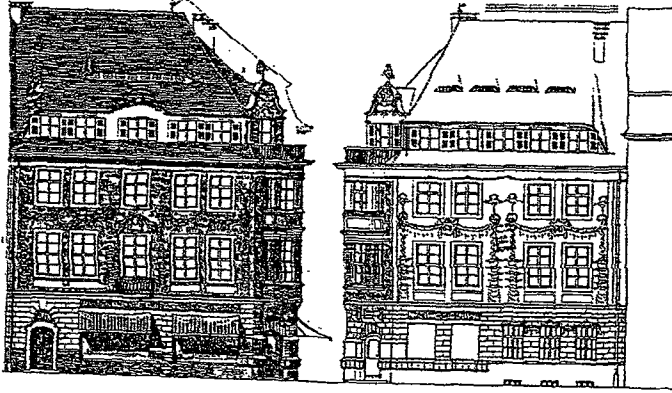
Bruno Taut, liseyi bitirdikten sonra Yapı Okulu'nda okumuş; üç yarıyıl da Teknik Yüksek Okulu'na devam etmiştir. Mimarlık yaşamının ilk yıllarını Berlin'de Bruno Möhring'in atölyesinde geçirmiştir. Bu dönemde, 1902 yılında Möhring tarafından gerçekleştirilen Berlin'deki Nollen ve Bülow caddelerindeki istasyonlarda (Resim 4.76.) ve 1903 yılında yine Möhring tarafından gerçekleştirilen St.Louis pavyonunda (Resim 4.77.) etkin bir rol oynamıştır. Möhring'in yanından ayrıldıktan sonra Taut, kardeşi Max Taut ve Franz Hoffman'la birlikte kendi bürosunu açıncaya kadar, Stuttgart'ta Theodar Fischer'in yanında üç yıl çalışmıştır. Mimarlığının ilk yıllarında kardeşi Max Taut'la birlikte bir takım konut binaları gerçekleştirmiştir. Mimarın 1904 yılında gerçekleştirdiği cephe çalışmaları incelendiğinde, geleneksel tarzda ve yoğun bezemeli cephe çalışmalarıyla karşılaşılacaktır (Resim 4.78.). Daha sonraki yıllarda gerçekleştirdiği konut binalarında ise, geleneksel etki ve bezemeler varlığını sürdürmesine rağmen, pencerelerde, çıkmalarda ve diğer elemanlarda soyutlaşma ve sadeleşme görülmektedir. Taut'un tasarımlarında görülen bu sadeleşmenin 1900'lerin başlarında Alfred Messel, Peter Benrens gibi isimlerin liderlerinde, eklektik ve yoğun bezemeli kaotik dizaynların reddedilmesi ve daha basit yeni formların araştırılması eğiliminden bir etkilenme olduğu söylenebilir (Miller-Lane, 1968). Mimarın, 1908 yılında Berlin-Charlottenburg'da gerçekleştirdiği apartman (Resim 4.79.), 1909-10 yıllarında Berlin-Neukölln'de gerçekleştirdiği apartman (Resim 4.80.) ve 1911 yılında Berlin-Spandau'da gerçekleştirdiği apartman (Resim 4.81.), bu dönemde meydana getirdiği konutlara örnek verilebilir. Buna Taut'un 1908 yılında Harkort und Sohn firması için gerçekleştirdiği demir haddehanesi, türbin binası (Resim 4.82.), aynı yıllarda mimarların endüstri binalarına el atıp, bu binalarda mimari estetik yaratma çabalarının bir örneğidir. Cephenin taşla kaplanıp, simetrisinin hakim olduğu türbin binasında, dönemine göre yüksek bir tekniğe rastlanmaz.



Resim 4.76. Berlin'de Bülow İstasyonu (1902)



Resim 4.77. St.Louis Pavyonu (1903)



Architect BRUNO TAUT-STUTTGART.

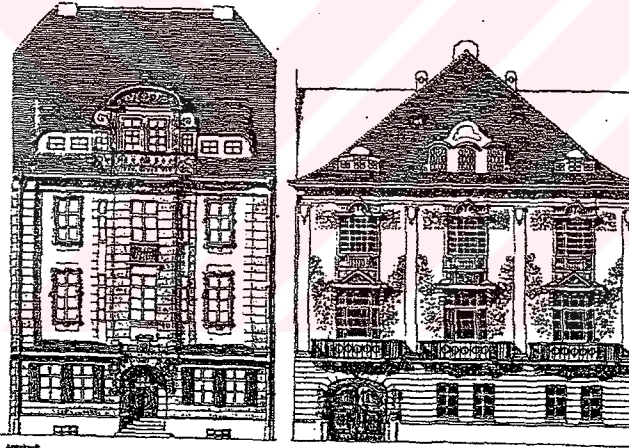
Hochschule für Kunst-

10

Hochschule für Kunst-

Deutscher Architekturbüro, G. m. b. H., Leipzig

7



Architekt.

Architect BRUNO TAUT-STUTTGART.

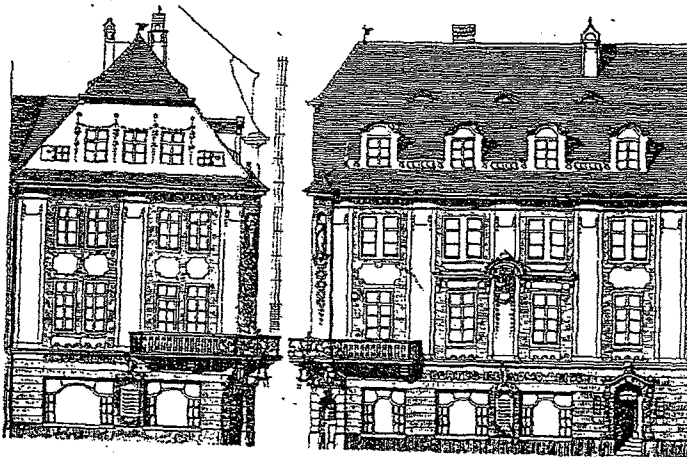
Hochschule für Kunst-

11

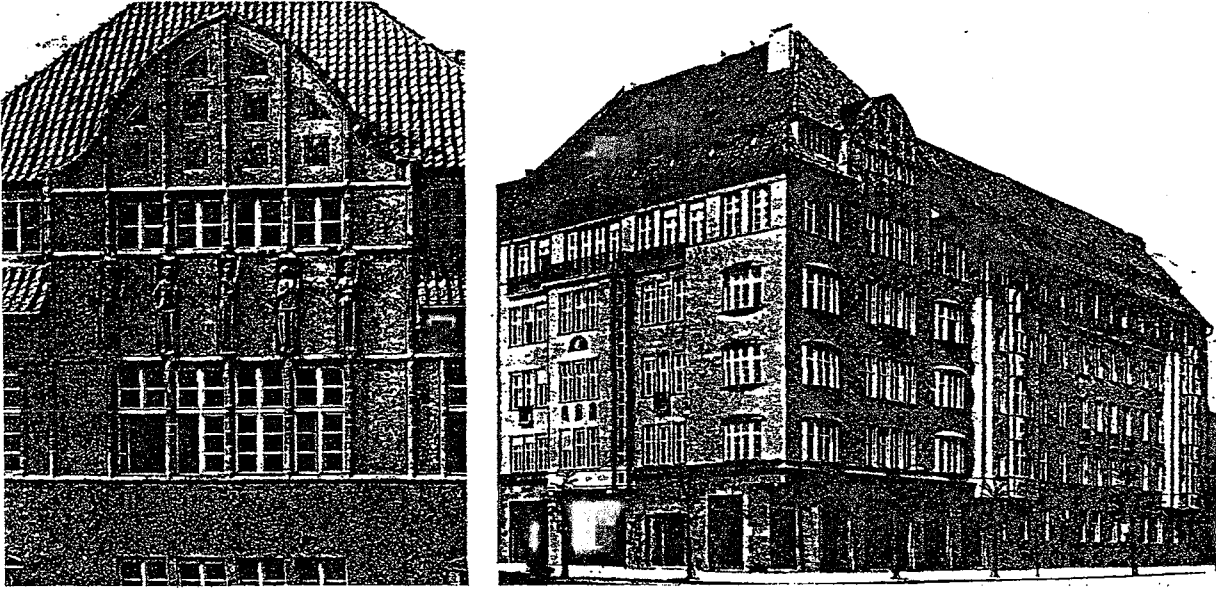
Hochschule für Kunst-

Deutscher Architekturbüro, G. m. b. H., Leipzig

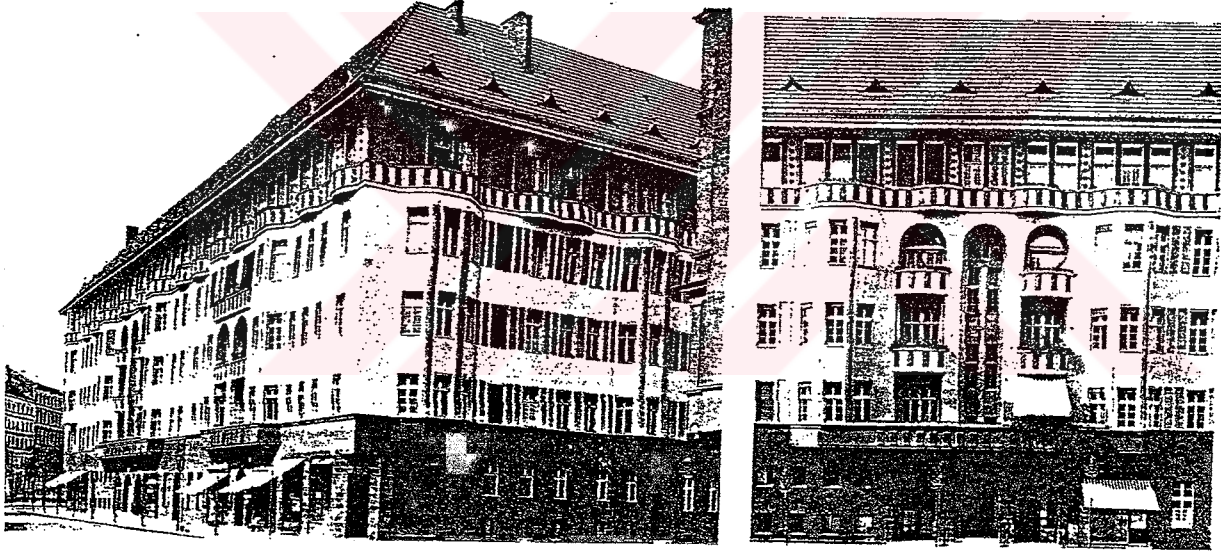
7a



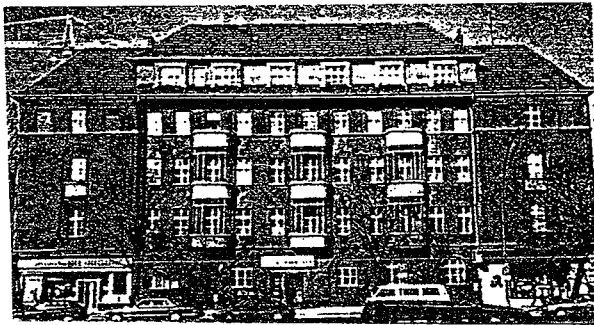
Resim 4.78. Bruno Taut'un 1904 yılında gerçekleştirdiği cephe çalışmalarından örnekler



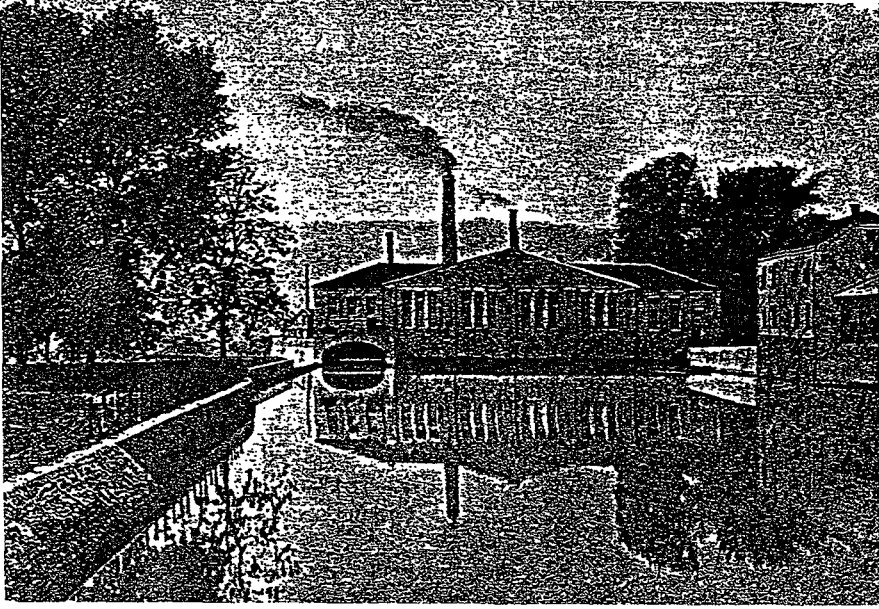
Resim 4.79. Berlin-Charlottenberg'de Apartman (1908)



Resim 4.80. Berlin-Neukölln'de Apartman (1909-10)

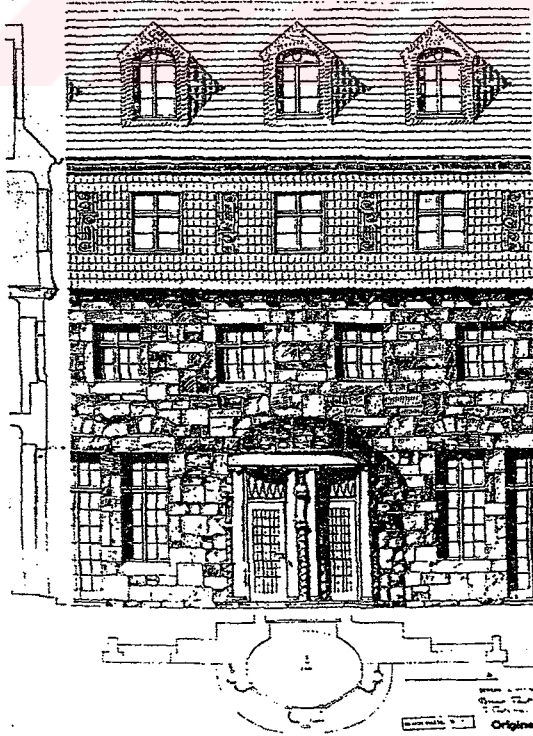


Resim 4.81. Berlin-Spandau'da Apartman (1911)



Resim 4.82. Taut'un Harkort und Sohn Firması için yaptığı türbin binası

Mimarın bu dönemde gerçekleştirdiği diğer çalışmalarından örnekler; Siemens und Halskel firmasının çalışanları için gerçekleştirdiği Sanatoryum Binası yapımı (Resim 4.83.) ve 1906'da Ludwigsburg yakınında Unterriexingen'de (Resim 4.84.) ve 1911'de Nieden'deki kilise yenileme çalışmalarıdır.



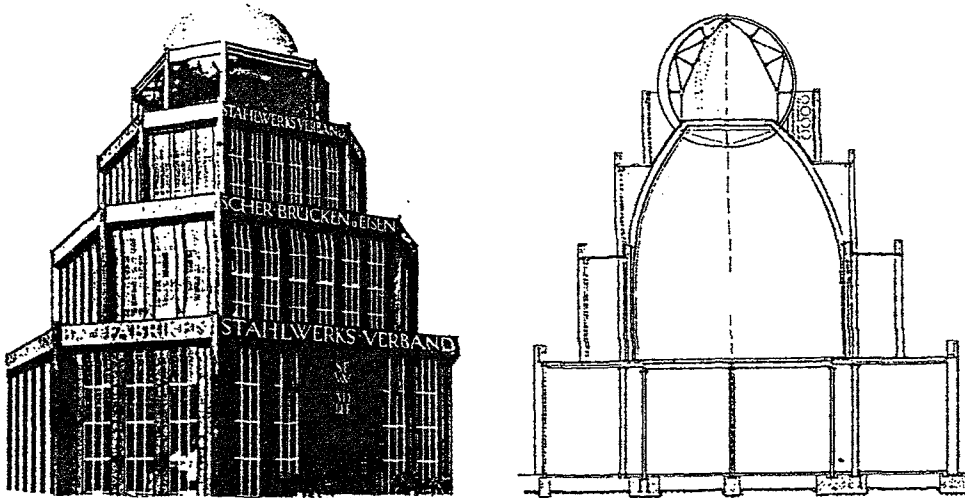
Resim 4.83. Bad Harzburg'da Sanatoryum Binası (1909-10)



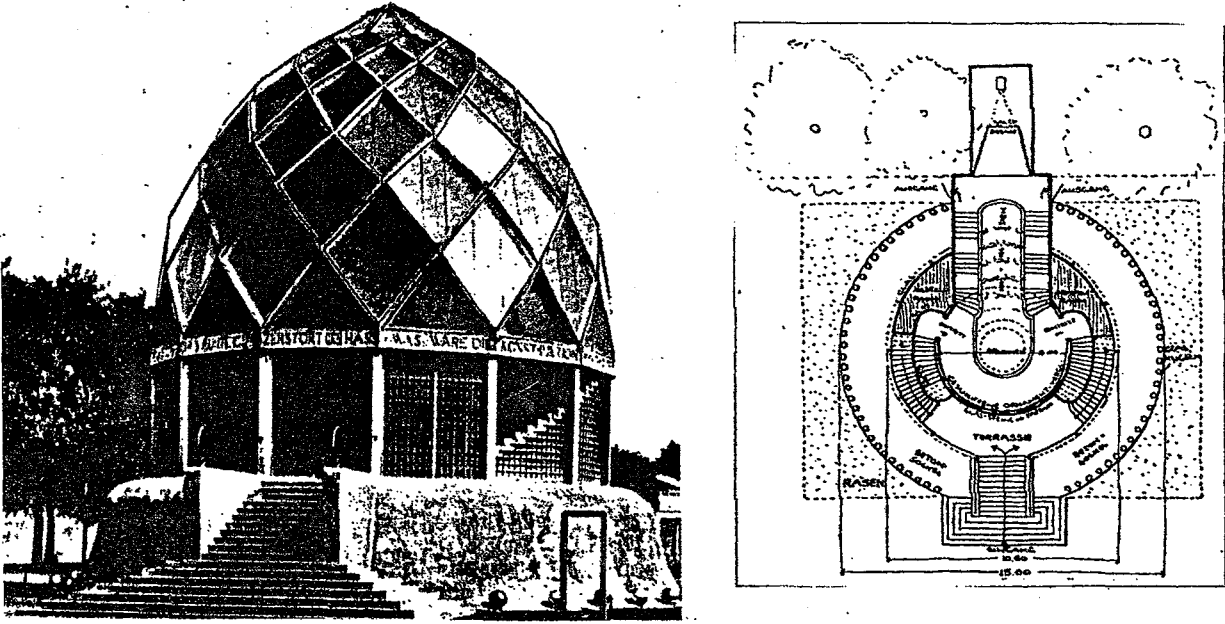
Resim 4.84. Unterriexingen’de Kilise (1906)

4.4.2. 1.Dünya Savaşı’ndan Önceki Çalışmaları

Bruno Taut 1910 yılından itibaren artık Berlin’de tanınan bir mimardır. İsmi daha geniş çevrelere duyuran ve ona gelecekteki atılımları için cesaret veren yapıları ise 1913 Leipzig Sergisi’ndeki Demir Anıtı ve 1914 Köln Werkbund Sergisi’ndeki Cam Ev’dir (Resim 4.85., Resim 4.86.). Bu iki pavyon yapısı, mimarın, hala deneysel dönemlerini sürdürmekte olan iki modern malzemenin, demirin ve camın karşısında elde ettiği başarıyı göstermektedir.

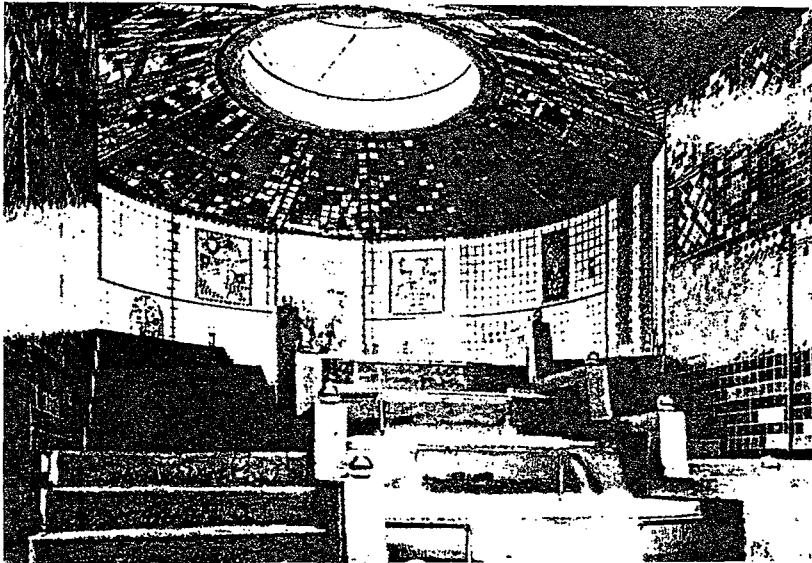


Resim 4.85. Leipzig Sergisi’ndeki Demir Anıtı, 1913



Resim 4.86. Cam Ev, Görünüş ve Plan

Köln'de Werkbund Sergisi için gerçekleştirdiği "Cam Ev" mimarın en çok tanınan eserlerinden biridir. Kendisini büyük çapta üne kavuşturan bu yapıyı tasarlarken Taut, şair Paul Scheerbart'ın "Glasarchitektur" adlı kitabında, cam mimarlık üzerine yazdığı ütopyalardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Taut'un mimarlığının fantastik döneminin başlangıcı olan bina, Scheerbart'ın ütopyalarının bir anlamda somutlaşmasıdır. Kubbenin altındaki kutsal mekana giden, perde duvarların ardında gizlenmiş giriş merdiveni, binanın içinde saklanan ve iç mekanda zeminden tavana kadar renkli cam mozaiklerle kaplanan, bir kolu ortadaki mekana inen bir kolu ise yukarıya çıkan ikiz merdiven ve yedi farklı kottan sürekli akan suyun iki tarafında, ziyaretçileri en son deneyim olan projeksiyon odasına götüren basamaklar bu somutlaşmanın birer parçasıdır (Frampton, 1981) (Resim 4.87.).



Resim 4.87. Cam Ev, İç mekandan görünüş

Taut'a göre, bu kristal strüktür Gotik katedrallerin ruhuyla tasarlanmıştır. Özellikle pavyonun erken çizimleri bu durumu ortaya koymaktadır. Taut, burada bütün dinleri sembolize edebilecek, piramidal kubbeyi, toplumun yeniden oluşturulmasında etkileyici bir şehir elemanı olarak düşünmüştür. Taut'un 1914 yılında gerçekleştirdiği Cam Ev, daha ileri ki yıllarda yaptığı Alpler Mimarisi ve Şehir Tacı etüdlerinin ilk örneğidir. Walter Segal, binanın Alman Werkbund Sergisi'nde en küçük boyutlu fakat en dikkat çekici yapı olduğunu ifade etmektedir. Camın büyük miktarda ve hakimiyetle kullanıldığı bina, cam mimarlığının ilk ifadesi olma özelliğini taşımaktadır (Segal, 1972).

1914'teki Werkbund Sergisi, Werkbund içindeki ihtilafın ilk olarak ortaya çıktığı yerdir. Bu kutuplaşmanın bir ucunda normatif formların ortak kabulü yer alırken, diğer ucunda bireysel şekilde savunulan, ifadeci sanat eğilimi bulunmaktadır. Birinci gruba örnek olarak Gropius ve Meyer'in fabrika binası, ikinci gruba örnek olarak ise Taut'un Cam Pavyonu gösterilmektedir (Frampton, 1992).

Bruno Taut'un 1. Dünya Savaşı'na kadar geçen dönemdeki bir diğer aktivitesi, şehircilik konusunda reformlar yapan bir enstitüsü olarak bilinen, "Deutsche-Garten Stadtgesellschaft" (Alman Bahçekent Derneği)nin teklifi üzerine Berlin ve Magdeburg'da gerçekleştirdiği yerleşimlerdir. Bu yerleşimler, mimarın savaş sonrası yıllarında gerçekleştirdiği sosyal konut yerleşimlerinin erken örnekleri olarak nitelendirilebilirler. Bu yerleşmelerde Taut'un, soyut ve günlük hayata yabancı tasarımlarının aksine sosyal planlayıcı yönü ortaya çıkmaktadır. Üstelik Taut, bu anlayışı henüz mimarlık ve şehirciliğin sosyal görevini daha tam olarak yapamadığı yıllarda kendisine ilke olarak benimsemiştir (Hartmann, 1983). Ne Magdeburg'daki Gartenstadt yerleşiminde, ne de Berlin'deki Falkenberg yerleşiminde (Resim 4.88.) ileri bir teknik göze çarpmamaktadır. Binaların yapımında geleneksel teknikler ve el işçiliği kullanılmıştır. Falkenberg, renkli mimarlığın ilk denemelerinden biridir. Bu mütevazı yerleşimde, formdan çok renk konusu ön plana çıkmaktadır. Taut'un ekonomik biçimlendirme ve süs elemanı olarak rengi kullanırken tek bir hedefi vardır; o da savaş öncesinin olumsuz şartlarında bu konutlarda oturan insanlara bir yaşama sevinci vermektir. Renk, biçim, tipoloji ve mekan Taut'un toplumdaki eşitsizlikleri dengelemede kullandığı mimari planlama araçlarıdır (Hartmann, 1983). Fakat bu araçlardan rengi bu şekilde ön plana çıkarması, daha sonra mimarın modern mimarlık ortamından dışlanmasına neden olmuştur.

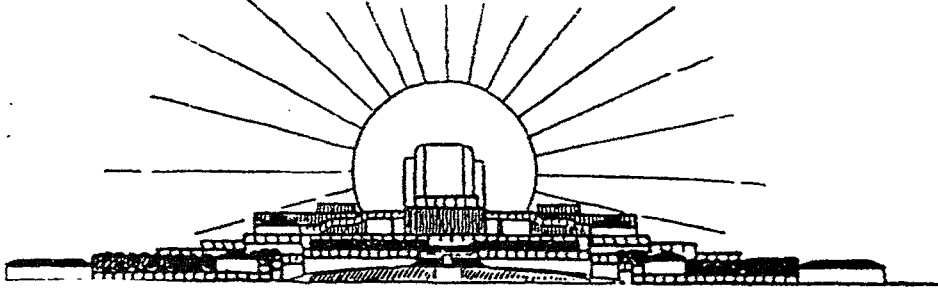


Resim 4.88. Berlin-Grünau'da Falkenberg yerleşmesi, 1913-14

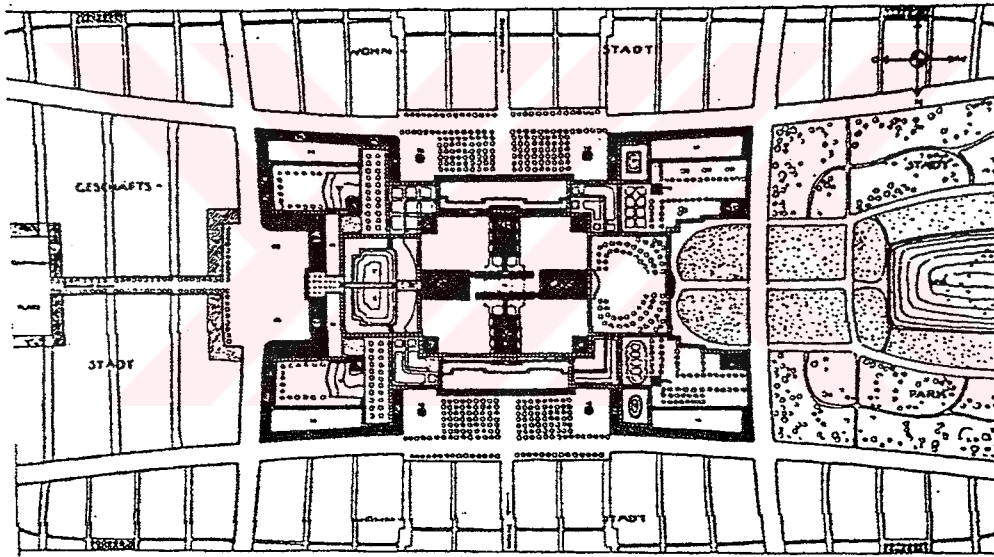
4.4.3. Ütopik Çalışmaları ve Sanat Organizasyonlarındaki Faaliyetleri

1. Dünya Savaşı ile başlayan yıllar, politik karışıklıklar, radikal değişiklikler ve ekonomik olanaksızlıklarla dolu geçmiştir. Bu durum, pek çok mimarın yaşamını ve faaliyetlerini olumsuz etkilemiş, onları boşluğa sürüklemiştir. Bu olumsuz şartlarla dolu yıllarda, Taut'un iki önemli faaliyeti ön plana çıkmıştır. Bunlardan ilki, mimarın ütopiyalar üzerine yaptığı ekspresyonist çalışmalarıdır. Aslında Taut'un ekspresyonizmle yakınlığı daha erken yıllarda başlamıştır. 20.yy.ın başlarında genç sanatçı ve yazarlar, "Der Sturm" adlı bir yayın ve sergide bir araya gelmişlerdir. O dönemde bu aktivite Almanya'da ekspresyonizmin merkezini oluşturmuştur. Bruno Taut'un da bu ortamla bağlantısı vardır ve bu coşkun, aynı zamanda gerçek ötesi atmosfer onu, cesur ve ütopik tasarımlar yapmaya teşvik etmiştir. Fakat bu bağlantı, Taut'un çalışmalarında 1. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkmıştır. Bu dönemde diğer avant-garde mimarların ihtiyatlı davranışlarına karşılık, Taut'un büyük bir cesaret ve atılımla çalışmalarına hız verdiği görülmektedir (Segal, 1972). Taut'un, Cam Evi tasarlarırken etkilendiği Scheerbart'ın fikirleri ve görüşleri, bu dönemdeki çalışmalarında da etkisini göstermiştir. "Stadtkrone" çalışması, fantastik şekilde sıralanan şehir taçlarının çizimleridir. Gotik Katedrallerin ruhunu taşıyan bu tasarımlar, Taut'a göre, şehrin kendine özgü kimliğini kazandıran en önemli elemanlardır (Frampton, 1981), (Resim 4.89, Resim 4.90, Resim 4.91.). Mimar bu dönemdeki diğer çalışmalarını "Alpine Architektur" ve 1920'deki yayını "Die Auflösung der Städte"da yayınlamıştır. "Alpine Architektur", ilahi bir şekilde yükselen Alplerin zirvelerini taçlandıran cam, kristal objelerin skeçlerinden oluşmaktadır (Resim 4.92., Resim 4.93., Resim 4.94.). Mimar bu skeçlerde, sonsuz buz ve karın içinde camın pırıltılarını yerleştirmiştir. 1920 yılındaki "Die Auflösung der Städte" adlı kitabında ise, Rus devrimcilerinin sosyal planlamacılarıyla ortak olarak, şehirlerin dağılmasını ve kentleştirilmiş toplumun toprağa dönmesini önermiştir. Taut, tarıma ve el sanatlarına

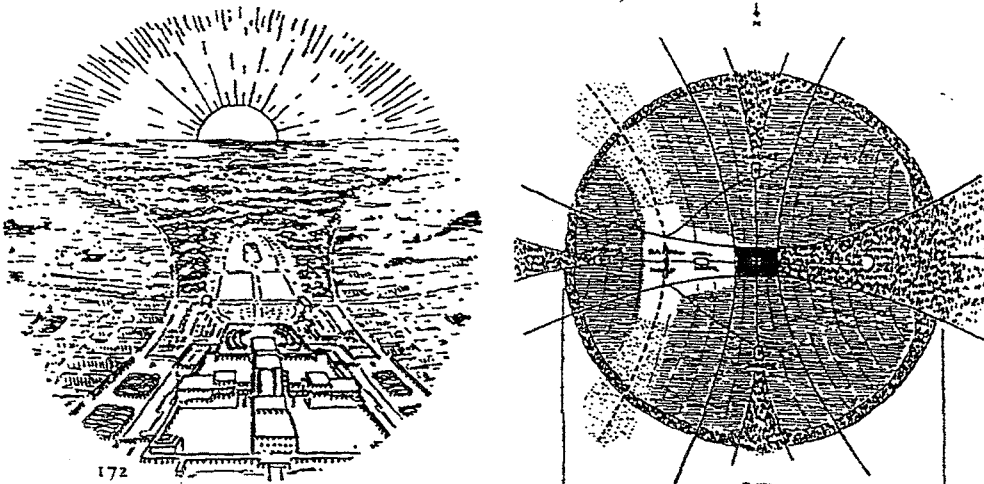
dayanan toplumlar için modeller formüle etmiştir. Mimarın tipik bir önerisi dairesel, ışınsal olarak bölünmüş, tarımsal yerleşmenin modelidir. Yerleşimin göbeğinde, her biri ayrı bir sınıf için, üç ayrı yerleşim bölümü bulunmaktadır. Bu yerleşim bölümlerinin her biri eşkenar dörtgen biçimli avluların etrafında gruplanmıştır. Bu üçlü oluşumda akslar, komünün yöneticilerinin toplandığı merkez, kristal yapı "Haus des Himmels" (Cennetin Evi) e çıkmaktadır (Resim 4.95., Resim 4.96.).



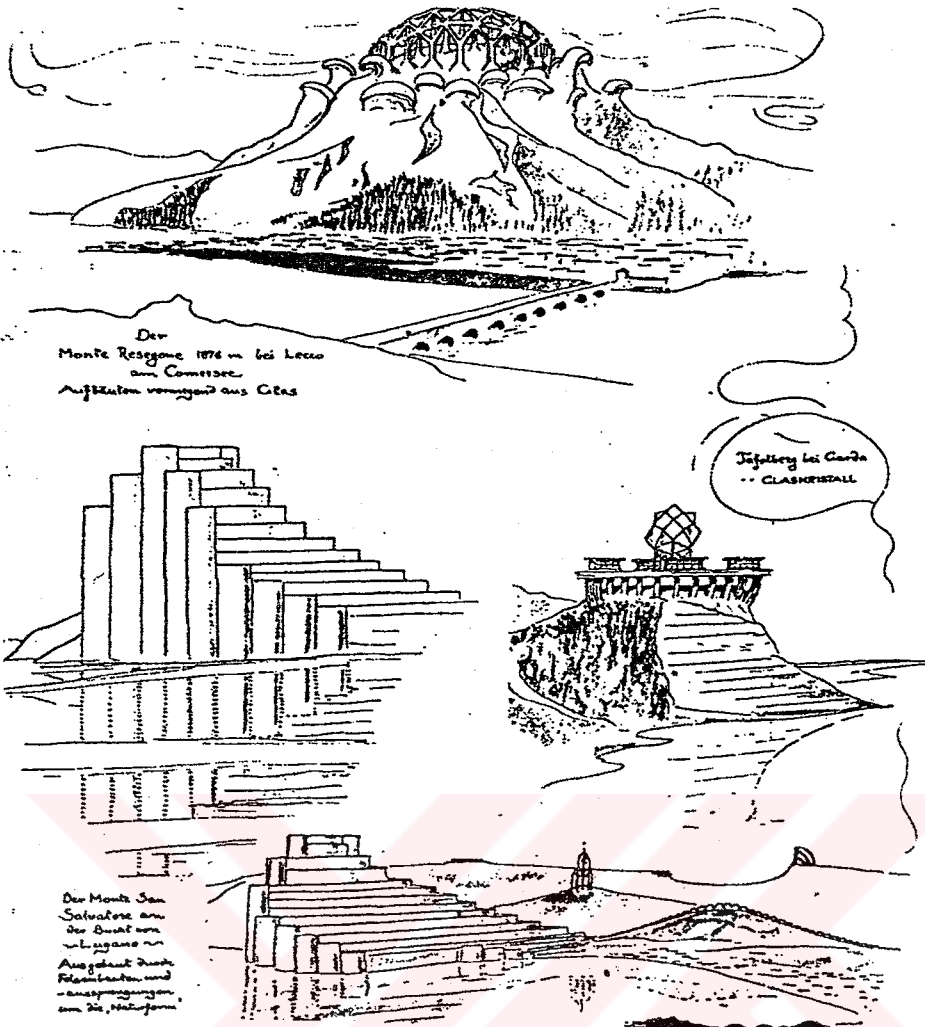
Resim 4.89. Stadtkrone, Görünüş



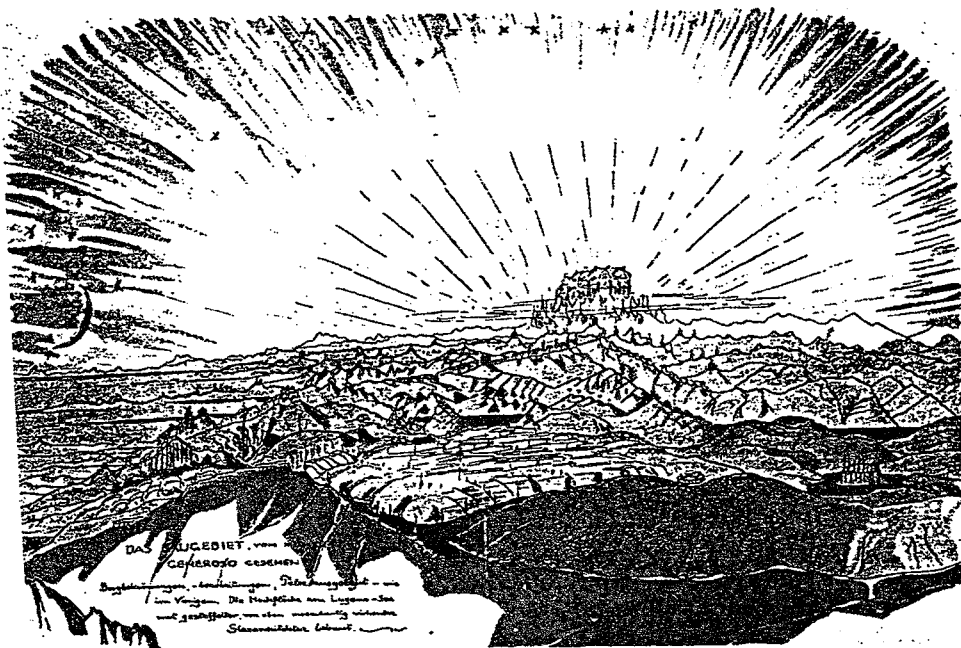
Resim 4.90. Stadtkrone, Plan



Resim 4.91. Stadtkrone, Kuşbakışı görünüş ve şehir şeması



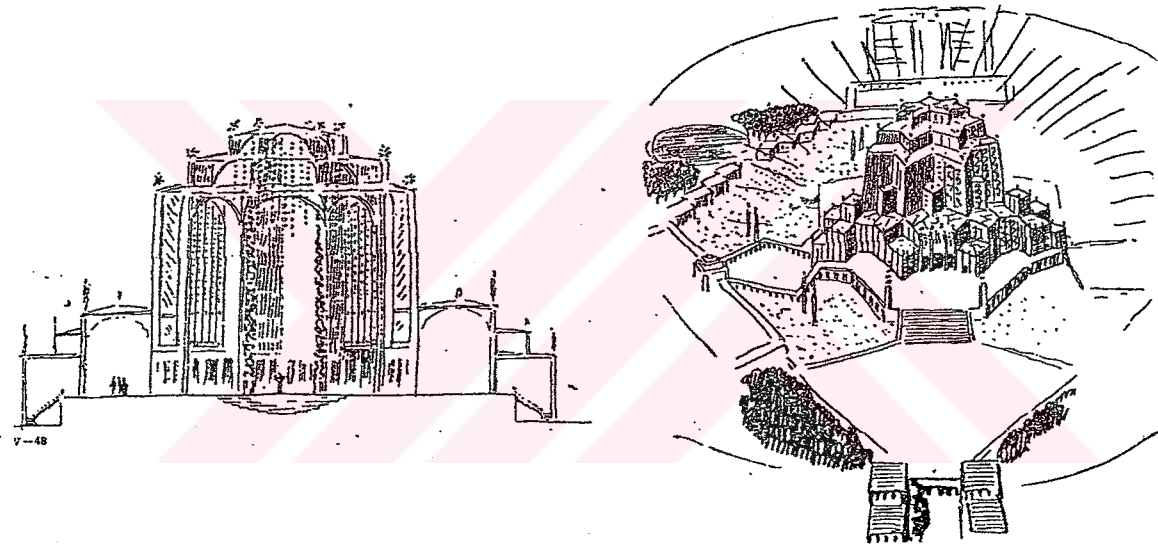
Resim 4.92. Alpler Mimarisi, Yukarı İtalya Bölgesi



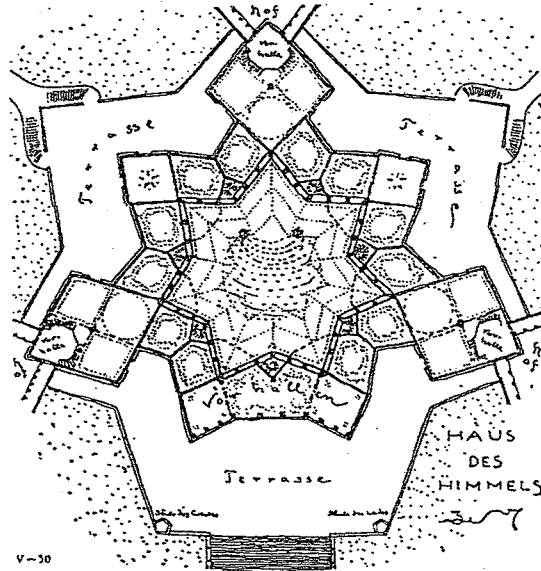
Resim 4.93. Alpler Mimarisi örneklerinden



Resim 4.94. Alpler Mimarisi örneklerinden



Resim 4.95. Haus Des Himmels



Resim 4.96. Haus Des Himmels, Plan

Bu sistemlerde otoriter sistem yanlısı olmamasına rağmen, hiyerarşiye başvurması, Taut'un sosyalist düşüncesinin bir çelişkisidir (Frampton, 1992).

1. Dünya Savaşı sonrasında, Bruno Taut'un ikinci önemli aktivitesi sanat grupları ve organizasyonlarında aldığı rollerdir. Bu dönemde sanatçıların, yazarların ve mimarların yalnızlıklarını aşabilmek amacıyla serbest gruplar ve organizasyonlar oluşturdukları görülmektedir. 1918'de Berlin'de "Arbeitsrat für Kunst" (Sanat İçin Çalışma Konseyi) kurulmuştur. Bu konseyin amacı tüm sanat dallarını mimarlığın kanatları altında birleştirmektir. Mimari, heykel ve resim çalışmalarına aynı ölçüde yer veren geniş kapsamlı ütopyik bir mimari proje geliştirmeyi başlıca görev saymışlardır (Özer, 1975). Adolf Behne'yle birlikte konseyin kuruculuğunu üstlenen Bruno Taut, 1918 yılı Noel'inde kurulun onayıyla "Architektur Programm" (Mimarlık için Program) başlıklı bir bildirge yayımlamıştır.

1918 yılının Kasım ayında Novembergruppe adlı ayrı bir grup kurulmuştur. Bu grup, tüm yapı sanatı çalışmalarında mimarların yanında bu çalışmaların taşıdıkları kamusal nitelik nedeniyle etki ve kalıtım hakkı isteyen ressam, heykeltıraş edebiyatçı ve müzisyen gibi meslek gruplarını da içermektedir. Novembergruppe'dan farklı olarak Arbeitsrat'ı başlatanlar, Bruno Taut'la birlikte Taut'un "Yeryüzü iyi bir mesken" sloganıyla özetlediği gibi, bina yapmanın insancıl bir girişim olduğunu savunan bir grup genç mimardır (Conrads, 1991).

Kuruluşundan bir yıl sonra, Kasım 1919'da, Novembergruppe, "Arbeitsrat für Kunst"u doğrudan doğruya içine almış ve Almanya'da vazgeçilmez bir pozisyona gelmiştir. Mart 1919'da yayımladığı bildirge ve içinde yer alan isimler göz önüne alınırsa konseyin Bauhaus ruhunun canlandırılmasında bir ilk adım olduğu söylenebilir. Yönetici kadro, Walter Gropius, Cesar Klein ve Adolf Behne'den oluşmaktadır. Onların arasındaki komitede ise, Taut kardeşler, Otto Bartning, Erich Heckel, Georg Kolbe, Gerhard Marcks, Max Dechstein, Wilhelm Valentiner, Karl Schmittroff gibi isimlere rastlanmaktadır. Bildirgedeki yönlendirici ilke şöyledir: "Sanat ve halk, bir birlik oluşturmalıdır. Sanat artık yalnızca bir azınlığın zevki değil, kitlelerin yaşamı ve mutluluğu olacaktır. Amaç, sanatların büyük bir mimarlığın kanadı altında birleştirilmesidir" (Conrads, 1991).

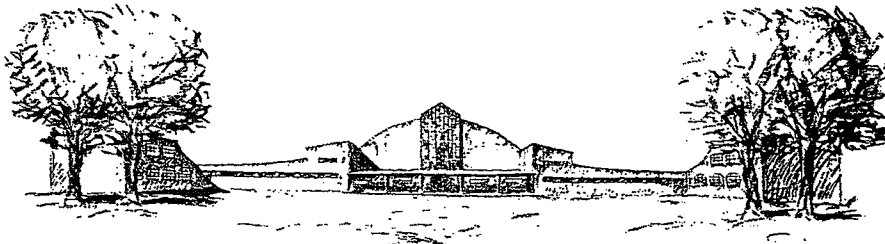
1919 Nisan'ında, Novembergruppe, "Tanınmamış Mimarlar Sergisi"ni düzenlemiştir. Bu arada Weimar'da Güzel Sanatlar Akademisi ile Uygulamalı Sanatlar Okulu birleştirilmiş; yani Bauhaus kurulmuş, müdür olarak da başına Gropius getirilmiştir. Sergi nedeniyle yayımlanan katalogta Gropius, Taut ve Behne'nin yazıları bulunmaktadır.

1919 yılında Almanya’da Sosyalist hareketin bastırılması, Arbeitsrat für Kunst’un aktivitelerine son vermiştir. Bundan sonra grubun enerjisi başka yönlere yönlendirilmiştir (Frampton, 1992).

4.4.4. Magdeburg’deki Çalışmaları ve Konut Yerleşimleri

20.yy.ın ilk çeyreğinde, Taut’un büyüyen modern harekete katılımı ve etkisi büyük olmuştur. 1. Dünya Savaşı’nı takip eden yıllarda, mimar bir güç haline gelmiştir. Fakat 1920’lerin ikinci yarısındaki gelişmelerle birlikte modern mimarlık ortamından uzaklaştığı, çalışmalarını bireysel olarak sürdürdüğü görülmektedir. Bu yıllarda, erken dönemdeki çalışmaları ve prensipleri sayesinde kariyerinin en üst noktasında bulunmaktadır (Segal, 1972). Joedicke, modern hareketi iki evreye ayırmakta ve bu iki evreyi Taut’un mimarlığıyla örneklendirmektedir. İlk evre, ütopyik projelerin, ekspresyonist etkilerin ve gerçek hayattan çok, fikir projelerinin yer aldığı bir dönemdir. Bu dönemde çok şey yazılıp çizilmiş; fakat çok azı inşa edilmiştir. 1920’lerde başlayan ikinci evrede ise ütopyik mimarlığın yerine, temel ve gerçek problemlere çözümler üretilmiş ve uygulanmıştır. Taut da artık ütopyik mimarlığa değil, sosyal bir planlamacı olarak konut konusuna karşı ilgi duymaktadır (Joedicke, 1969).

1921 yılından itibaren Taut Magdeburg’da, artık belediyede görevli bir şehir mimarıdır. Bu şehirdeki çalışmalarıyla gerçek hayattaki problemlerin çözümüne yönelmiştir. Magdeburg Belediyesi’ne ait sergi salonu için hazırladığı projede “Stadtkrone” fikrini gerçekleştirme eğiliminde olduğu görülmektedir (Frampton, 1992), (Resim 4.97., Resim 4.98.). Ayrıca Bruno Taut’un Magdeburg’dayken gerçekleştirdiği toplu konut projelerinde ve Berlin’de GEHAG için mimarlık danışmanlığı yaptığı dönemlerde ekspresyonist deneyimlerini geliştirdiği görülmektedir.



Resim 4.97. Magdeburg Sergi Salonu, 1921



Resim 4.98. Magdeburg Sergi Salonu, İç mekandan görünüş

1. Dünya Savaşı, Avrupa'nın metropollerindeki konut krizini artırmıştır. Savaş sonrasında şehirlerin nüfusunda artış olmasına rağmen, yeni konut yapımı olumsuz şartlar yüzünden yokedecek kadar azalmıştır. Bunun sonucu olarak, daha çok sayıda insan, savaş öncesinin cansız, ruhsuz ve kötü hijyen şartlarına sahip olan konutlarda ve zaten çok kalabalık olan eski şehir bölgelerinde barınmak zorunda kalmıştır. Aynı zamanda şehirler ve endüstri merkezlerine toplu göç mülkiyet değerlerini artırmış; toprak spekülasyonlarının artımına yol açmıştır.

Oluşan bu büyük konut açığının kapatılması amacıyla, belediyelerin de desteğiyle yoğun bir konut politikası başlatılmıştır. 1923-33 yılları arasında 64000 apartmanın inşa edildiği görülmektedir. Bu yoğun konut faaliyetinin özellikle Almanya'da büyük bir ivme kazandığı görülmektedir.

Konut konusundaki yoğun ihtiyaç ve gelişen faaliyetler, dönemin ünlü isimlerinin bu konuyla ilgilenmelerine ve tasarımlar geliştirmelerine yol açmıştır. J.J.Oud, Ernst May, Martin Wagner, Walter Gropius gibi önemli isimlerin yanında Bruno Taut'un da bu yönde çalışmalar yaptığı görülmektedir. Gerçekleştirilen konut yerleşimlerinin özellikleri birbirleriyle büyük benzerlik taşırlar. Tasarımlarda zorlanmış artistik detayların reddedilmesi yoğun sadelik ve en sade formula, fonksiyonun en üst düzeyde gerçekleştirilmesi amacı güdülmektedir. Uzun diziler oluşturan sıra evler, yeşil alanların içine yerleştirilmiş; avlular etrafında arka arkaya yerleştirilen bloklardan kaçınılmıştır. Hijyenik şartların iyileştirilmesi, bu tasarımlarda en önemli konulardan biridir.

Konut yerleşimi faaliyetlerinin yoğunlaştığı, 1924-32 yılları arasında, Bruno Taut'un çok sayıda konut ve yerleşim planlamasını gerçekleştirdiği görülmektedir. Hartmann, onu sosyal bir planlamacı olarak tanımlamaktadır (Hartmann, 1983).

Taut'un konut yapılarında, hedef düşüncesi olan mimari ve yaşam şeklinin uyumu görülmektedir. Bruno Taut'un, tasarladığı yerleşimlerde, sıra ev bloklarını nal biçimi, oval ve üçgen simgelerle birleştirdiği ve bu sembolleri topografik duruma göre şehir örtüsüne yerleştirdiği görülmektedir. Sıra ev bloklarını, öne ve geriye sıçramalar, yapı çizgisinden hafif geri kayma, tuğla bantları ve koyu renkleri vurgulayarak hareketlendirmiştir. Binaların cephelerinin basit kompozisyon örgüleri göze çarpmaktadır. Mimar, serisel olarak zor fark edilen ev birimlerini, kendisine mal etmeyi, diğerlerinin yanı sıra sevimli detaylar, farklı renklerdeki kapılar ve pencere çerçeveleri, orijinal pencere bölümü ve her ev için dış oturma odası gibi elemanlarla sağlamıştır.

Taut tarafından tasarlanan evlerin hiçbiri 36 m²'den küçük değildir. Her şeyde ölçü, serbest hareket edebilen ve düşüncelerini serbestçe şekillendirme gücüne sahip olması gereken insandır. Mimarın tasarımlarında, odaların fonksiyonlarının daha baştan belirlenmediği nötr zemin planının özel bir önemi vardır.

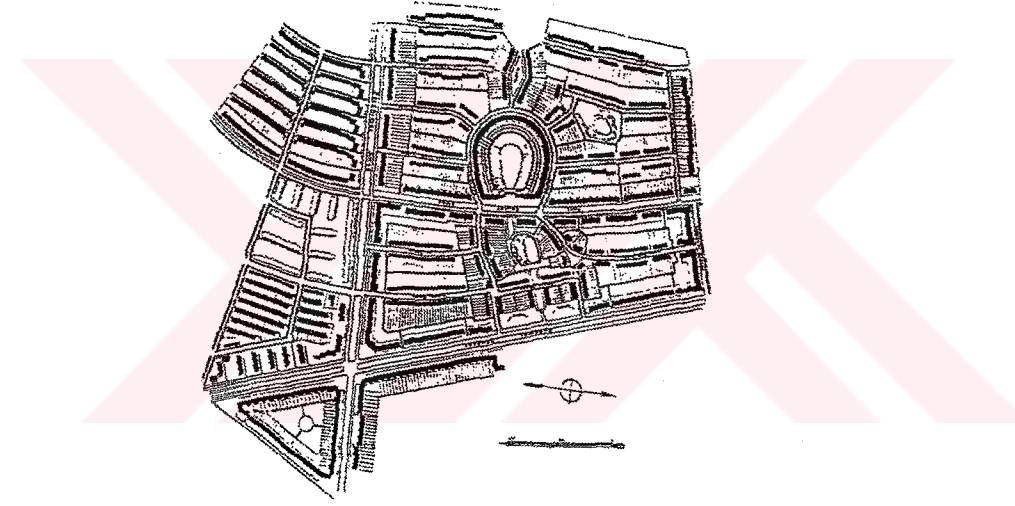
Bruno Taut'un yerleşimleri arasında en ünlüleri, Martin Wagner'le birlikte gerçekleştirdiği Berlin-Britz'deki Hufeisen (1925-1930) ve Berlin-Zehlendorf'taki Onkol Tom (1926-1931) yerleşmesidir. Bu yerleşimlerin kalite özellikleri, sadece biçimlendirici eleman olan rengin profesyonelce kullanılması, süssüz ve amacına uygun mimarinin bileşenleriyle uyum içinde olması olarak özetlenemez (Hartmann, 1983).

Taut, her şeyden önce, mekanı kavrayan büyük bir formun oluşturduğu Hufeisen yerleşmesiyle ünlenmiştir. Bu yerleşmede, yapı konusunun, öz açısından, şehir mekanında etkili olması yolundaki belirginleştirme çabaları açıkça görülmektedir. Sadece renk farklılaşmasının gözlendiği mütevazı cepheler, daha çok şehircilik ilkeleri doğrultusunda düzenlenmiştir (Resim 4.99., Resim 4.100.). Mimarın daha sonra, bir çok yerleşmeye oranla form dinamizmi açısından daha az etkili olan, ancak dışarıdaki yaşama mekanlarıyla plandaki farklı biçimselliğin iççeliğinin söz konusu olduğu Onkel Tom yerleşmesiyle olumlu eleştiri aldığı görülmektedir. Taut, bu yerleşimlerde, oturanların günlük ihtiyaçlarını karşılamaları ve aynı zamanda sosyal açıdan birbirleriyle kaynaşmaları amacıyla ortak çamaşırhaneler, kreşler, servis binaları, kütüphaneler, jimnastik ve toplantı salonları tasarlamıştır. Ona göre bu

yerleşmelerde oturanların günlük ihtiyaçları organik bir biçimde düzenlenmiş olmalıdır (Hartmann, 1983).



Resim 4.99. Berlin-Britz’de Hufeisen Yerleşmesi (1925-30)

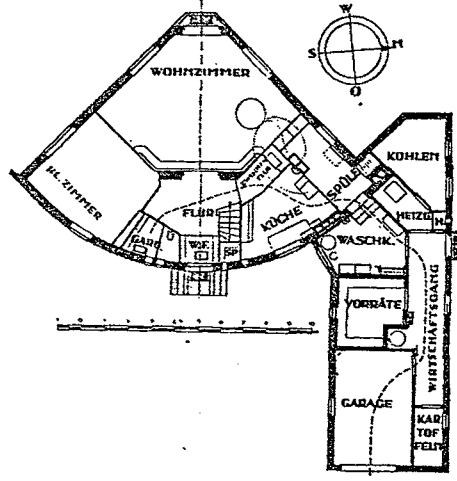


Resim 4.100. Hufeisen Yerleşmesi, Yerleşim Planı

Bruno Taut, 1924-32 yılları arasında 10000’den fazla konut tasarlamış ve gerçekleştirmiştir. Büyük bir kısmının günümüze ulaştığı bu konutların, zamanın modern mimarlarının tasarımlarına göre daha iyi eskidiği ve özelliklerini kaybetmedikleri görülmektedir (Segal, 1972).

Taut, 1927’de, Dahlewitz’de kendisi için bir ev tasarlamıştır. Bu evde, Taut’un renkli mimarlığın ilginç örneklerinden birini verdiği görülmektedir. Taut’a göre mimarlıkta, formdan sonra en önemli estetik araç renktir. Renk, dekoratif bir değer olarak değil; mimarlığın yüzeyinde farklılığı işaret eden bir konstrüksiyon malzemesi olarak kullanılmalıdır. Meydana gelen bu fark, insan ve evi arasındaki “Symbiosis”i (eş yaşama)

yansıtmaktadır (Hartmann, 1983). Bu anlayışı, mimarın, kendi evinde somutlaştırmaya çalıştığı görülmektedir. Evin iç duvarları, gerektiğinde farklı düzenlemelere imkan verecek şekilde, hareketli panellerle bölünmüştür. Dolapların dışında bütün mobilyalar hareketlidir. Evin bütün duvarları, farklı renklerde boyanmıştır (Resim 4.101.).



Resim 4.101. Dahlewitz'de Taut Evi, 1927

4.4.5. Moskova'daki Çalışmaları

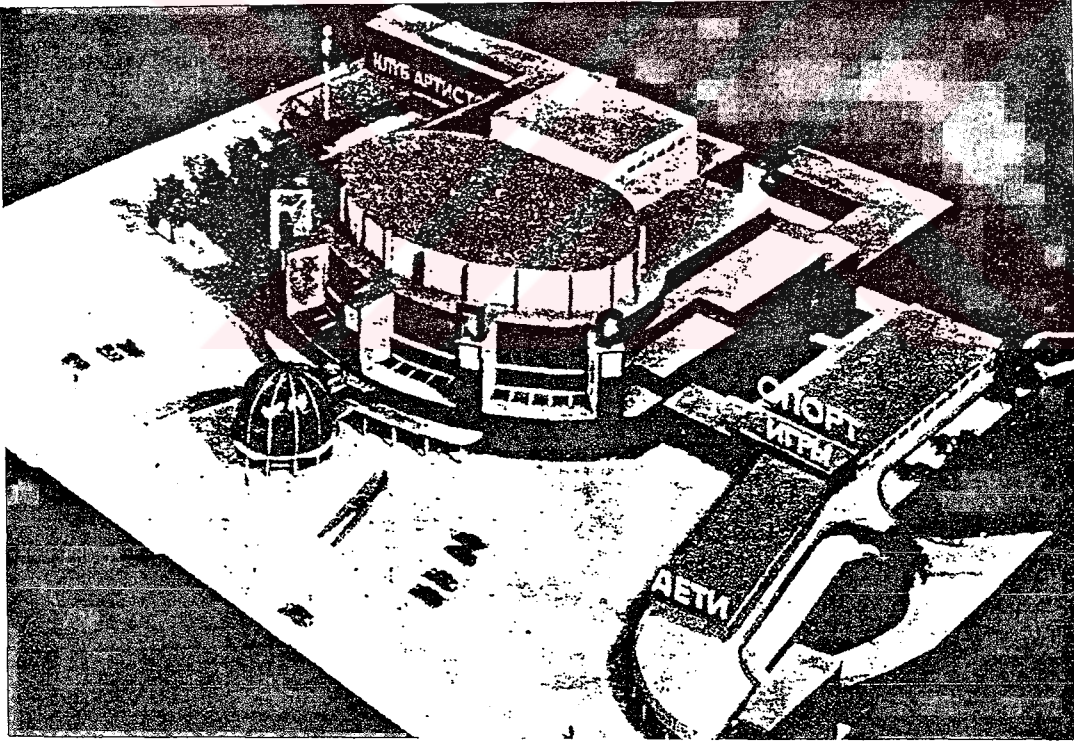
Bruno Taut, 1932 yılında, Moskova Belediye Başkanlığı'ndan aldığı davet üzerine, faaliyetlerini burada sürdürmek üzere Sovyetler Birliği'ne yerleşmiştir. Bu davet, mimarın sosyalist fikirlerini gerçekleştirebilmesi için bulunmaz bir fırsattır. Ayrıca bu ülkenin mimarlığına katkıda bulunacağına inanmaktadır. Fakat mimarın Moskova'da karşılaştığı şartlar, yabancı uzmanların sahip olduğu tüm imtiyazlar rağmen, çok iyi organize olmuş ve yüksek hayat şartlarına sahip bir ülkeden gelen bir mimar için alışılması oldukça güçtür. Teknik olanaksızlıkların yanında, kendisine bürosunun yönetimi ve organizasyonu vaat edilmiş olmasına rağmen, komünist yönetimin himayesi altında yer alan projelerde çalıştırılması Taut'un rahatsız olduğu bir durumdur. Bu şartlar altında mimar, Moskova'da bir yıl kaldıktan sonra Almanya'ya geri dönmüştür. Bir yıl içinde tasarladığı ve ödül aldığı binaların hiçbiri uygulanmamıştır.

Taut'un Sovyetler Birliği için yaptığı tasarımların içinde en önemlilerinden biri, Moskova sendikasının tiyatro binasıdır. Mimara göre, işçi burada sadece sahnede değil, seyirci bölümlerinde, yan mekanlarda ve binanın tüm bölümlerinde kendisini kitlenin bir organı olarak hissedebilmelidir. Binanın 3000 kişilik seyirci bölümü, amfi şeklinde çözülmüş; sahne seyirci bölümüne yarım daire şeklinde çıkarılarak çok amaçlı hale getirilmiştir. Seyircilerin

bulunduğu bölümün önündeki büyük salonlar, teşhir odaları, fuaye ve gardropları içermektedir.

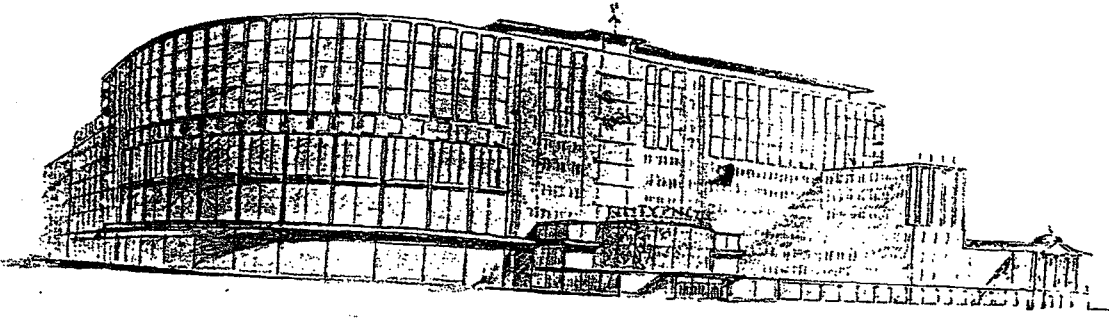
Binanın yol tarafında, Taut'un cam pavyonuyla büyük benzerlik taşıyan, yuvarlak cam kubbeli bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölümde tiyatro müzesi, okuma salonu ve danışma bölümü yer almaktadır. Ayrıca tiyatro kompleksinin yan tarafına kreş, dinlenme salonu ve oyun salonlarının bulunduğu bir kanat bağlanmıştır.

Binanın strüktürü dış görünüşüne yansımaktadır. Dış görünüşte aldatıcı konstrüksiyon ve elemanlardan kaçınılmış; sadelik aranmıştır (Resim 4.102.).

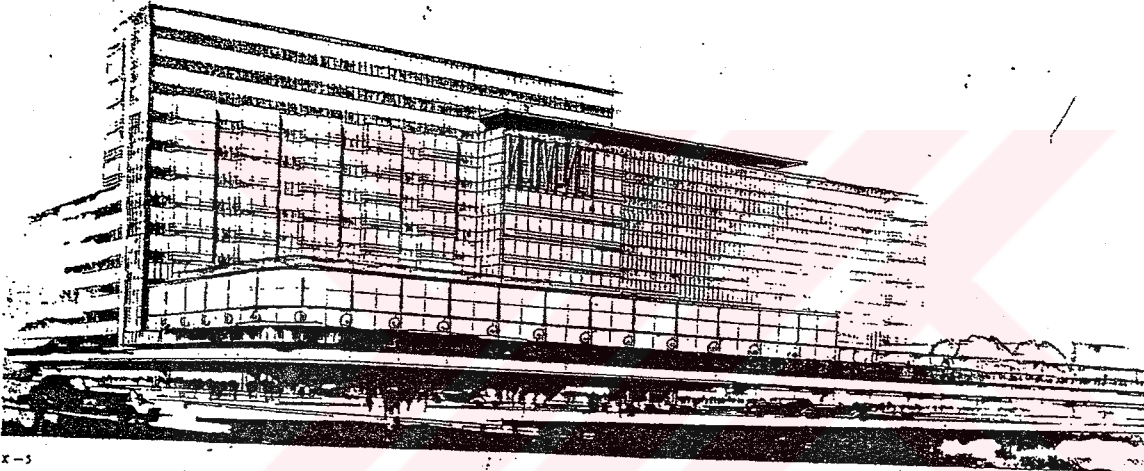


Resim 4.102. Moskova Sendika Tiyatrosu, 1929-32

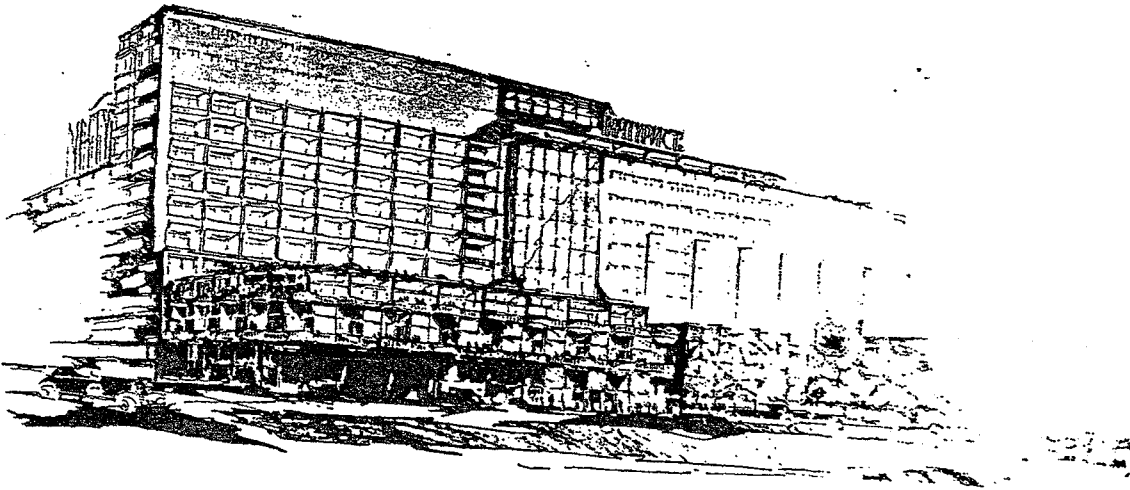
Taut'un projesi, açılan yarışmada en olumlu değerlendirmeyi almasına rağmen uygulanmamıştır. Mimarın Moskova'da tasarlayıp gerçekleştiremediği binalar arasında, otel ve konut binaları da yer almaktadır (Resim 4.103., Resim 4.104.).



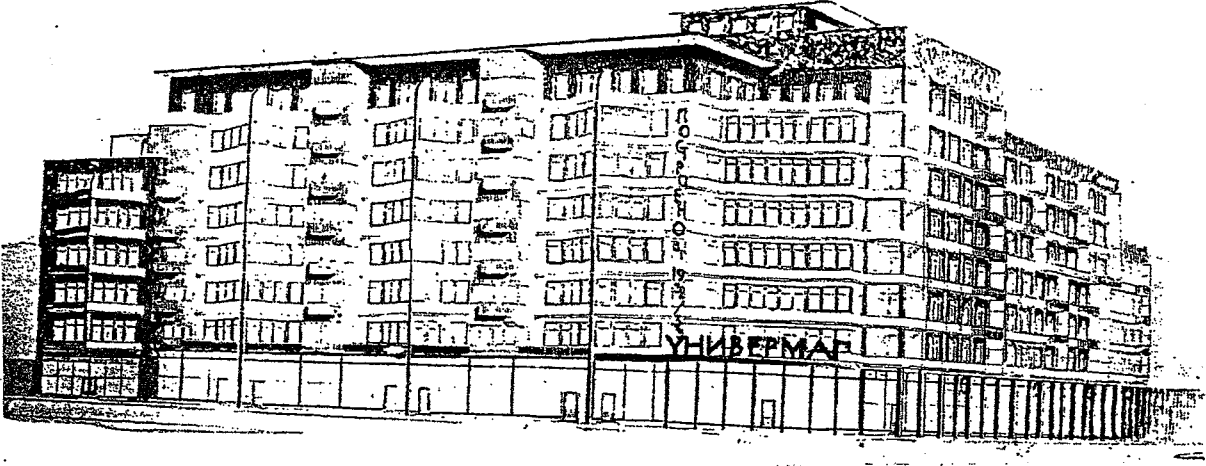
x-4



x-5



Resim 4.103. Moskova'da otel tasarımları



Resim 4.104. Moskova'da konut blokları tasarımları

4.4.6. Japonya'daki Çalışmaları

Bruno Taut, Moskova'da umduğunu bulamadığı için 1933 yılında Almanya'ya geri dönmüştür. Fakat ülkesinde onu yeni gelişmeler beklemektedir. Mimarın gerçekleştirdiği sosyal konutlardaki sosyalist düşünce ve yine sosyalist düşünceleriyle tanınan kişilerle olan dostluğu, iktidara gelen Nasyonal Sosyalistlerin tepkisini toplamıştır. Tutuklanmak üzere aranan Taut, Almanya'yı terk etmek istemiştir. Bu amaçla, 1931'de Amerikan Mimarlık Enstitüsü'nde şeref üyeliğine seçildiği Amerika'ya ve 1930 yılında Enternasyonal Mimarlık Kongresi'ne davet edildiği Japonya'ya, bu ülkelerden birinde çalışabilmek amacıyla başvurmuştur. Japonya'dan kendisine davet gelmesi üzerine üç aylığına bu ülkeye yerleşmiştir. Fakat üç ay sonunda, Amerika'nın kendisine vize vermemesi üzerine, 1936'da Türkiye'den davet alınca kadar bu ülkede kalmış ve çalışmalarını sürdürmüştür.

Taut, Japonya'daki ilk dönemlerinde Avrupalı bakış açısıyla, o zamanın eserlerini eleştirirken eskiye olan hayranlığını belirtmektedir. Japon kültürü onu büyülemiştir; fakat inşaat politikasının ihmali, şehirlerin kötü bir şekilde gelişmesi ve doğal afetlerin yarattığı yaşam

tehlikesi, mimarın en çok rahatsızlık duyduğu konulardır. Ayrıca Avrupa ve Amerika'daki inşaat modalarına uydurulmaya çalışılan yapılar, ona göre çok değerli olan kültüre, iklime ve yaşam tarzına hiç uymamaktadır.

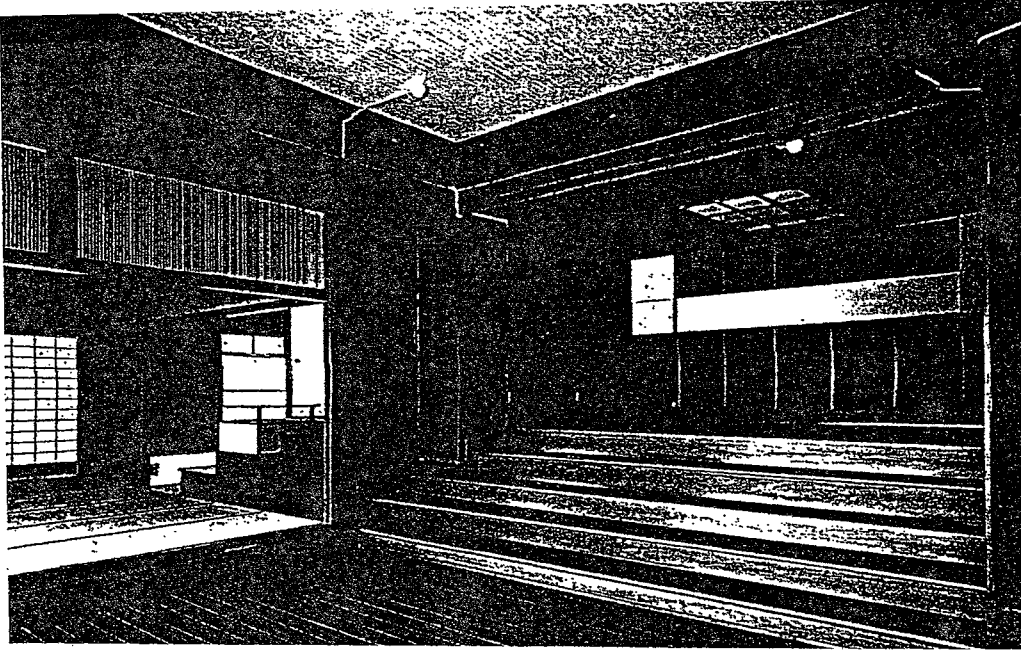
Mimar, Japonya'da kaldığı üç buçuk yıl içinde, 14 projeye başlamıştır. Bunların arasında iki site ve çok sayıda ev bulunmaktadır; fakat bu projelerden bir evin dekorasyon ve başka bir evin cephe yenilenmesinden başka hiçbiri gerçekleşmemiştir.

Taut'un cephesini yenilediği Okura Villası (1936) modern tarzda inşa edilmiş bir konuttur. Mimar, bu tip binaları, Japonya'nın iklimine uygun bulmamaktadır. Evin pencereleri, batıdaki örnekleri gibi, modern yaşam tarzına uygun olarak yüksek yapılmıştır. Fakat bu pencereler, yağmura karşı korumasız olmasının yanında gereğinden fazla ışığın içeri girmesine neden olmaktadır. Bu amaçla Taut, cepheye yağmuru ve fazla ışığı kesen ve binaya yöresel bir özellik veren gölgelikleri yerleştirmiştir (Resim 4.105.).



Resim 4.105. Okura Villası, Azabu, Tokyo, 1936

Mimarın Japonya'da gerçekleştirdiği bir diğer çalışması olan Hyuga villasının dekorasyonu, Japon ve batı kültürlerinin bir sentezidir. Dik bir tepeden denize bakan Hyuga Villası'nda yer kazanmak amacıyla beton konstrüksiyon ile taşınan suni bir platform yapılmıştır. Taut, bu bölümle birlikte binanın iç mekanını şekillendirmiştir. Ev, üç salondan oluşmaktadır. Bütün mekanlarda Taut, ahşap, bambu, sarmaşık gibi Japon kültürünü yansıtan materyalleri modernize ederek kullanmıştır (Resim 4.106.).



Resim 4.106. Hyuga Villası, Alami Shizuoka, 1935

Tasarımında kullandığı sürme kapı, kafesli duvarlar, hücre ve gömme dolaplar, bu odada Japon geleneksel konutlarının havasını yansıtmaktadır. Bruno Taut, bu tasarımda, Japon yapı sanatındaki sadelik ve proporsiyonlara uymaya çalışmıştır.

Taut'un Japonya'da bulunduğu dönemde bina yapımından çok sandalyeler, lambalar, çay sehpaları, peçetelikler, yumurtalıklar, küllükler, mücevher kutuları ve süs aynaları gibi objeler ve ev eşyalarının tasarımı ve üretimiyle ilgilendiği bilinmektedir.

Taut'un yaşam ve çalışma sınırlarını, gerçek ve duygu, başka bir deyişle, toplumsal-politik sorumluluk ve sanatsal fantezi oluşturmaktadır. Mimarın gerçekleştirdiği tasarımlar, bu iki uç arasında yerlerini almışlardır. Taut, mimariyi sanat üretmede başlı başına ana katılım olarak değerlendirmektedir. Filozof ve her şeyden önce politik bir kişilik olan Taut, mimarının öncelikle topluma karşı olan hizmet fonksiyonunu unutmaması gerektiğini savunmuştur (Hartmann, 1983).

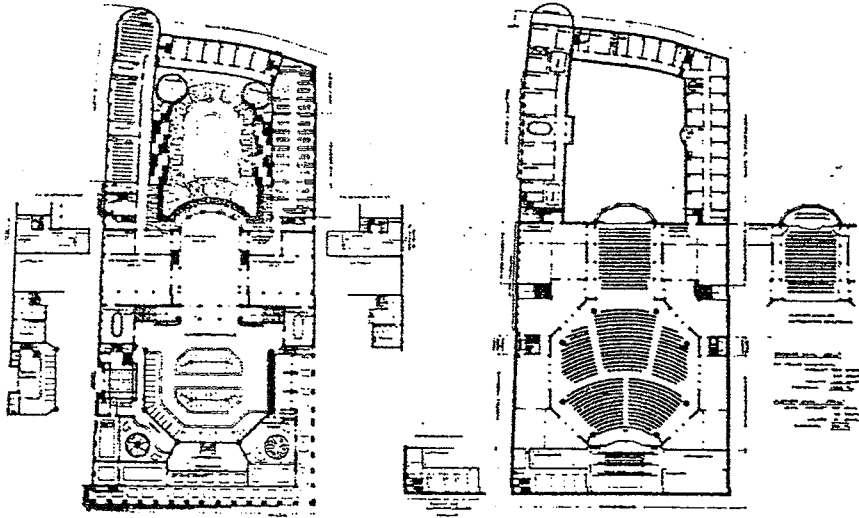
Taut'un belli bir çizgide ilerlemekten çok, birbirinden farklı şeyler yöneldiği ve her dönemde değişik bir görünüm çizdiği görülmektedir. Bir yanda 1914'te kültürel seçkinliği şiddetle savunmakta, diğer yanda 1918'den sonra, Almanya'da sosyal demokrat ruhu taşıyan sosyal konutların tasarımında önde gelen bir isim olmaktadır. Bir yanda farklı strüktürleri tasarlamaya cesaret eden bir hayal adamı, diğer yanda kariyerinin en yüksek noktasında bulunan bir realist rolünü üstlenmektedir (Segal, 1972). Bu durumda kuşkusuz, içinde

bulunduğu şartların ve genel gelişimlerin etkisinin bulunmasının yanında, Taut'un dinamik karakteri büyük rol oynamaktadır. Taut, daha anlaşılabilir ve inandırıcı olabilmek adına, kendi ideallerinden ve hayallerinden vazgeçmemiş; bu nedenle de uyumsuzlukla suçlanmıştır.

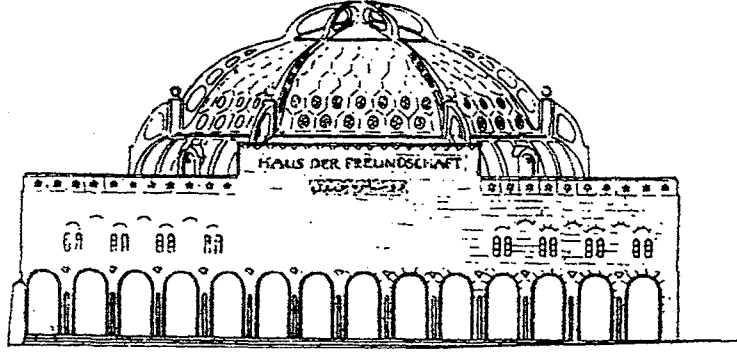
4.4.7. Türkiye'deki Çalışmaları

Taut, Türkiye'ye gelen yabancı mimarların içinde en önemlilerinden biridir. Fakat gerek Türkiye'de iki yıl gibi kısa bir süre kaldığı için, gerekse karşılaştığı tepki ve engellemeler yüzünden Türk mimarlığı için düşündüğü sentezi oluşturma fırsatını bulamamıştır.

Bruno Taut'un Türkiye'yle ilk ilişkisi, 1916 yılında açılan Türk Alman Dostluk Yurdu Proje yarışmasıyla olmuştur (Resim 4.107.). Yarışmaya katılacak isimleri Deutsche Werkbund belirlemiş ve bu 12 isim arasında Paul Bonatz'la birlikte Bruno Taut da yer almıştır. Yarışmadaki önerisi, mimarın o dönemdeki ekspresyonist tasarımlarının bir örneğidir denebilir. Ayrıca Taut, binanın bulunduğu yerle uyum sağlayabilmesi, benimsenebilmesi için Osmanlı ve Bizans binalarında görülen öğeleri kullanmıştır. Bunların arasında, payandalı saçaklar, bacayı anımsatan kulecikler, Bizans pencere düzeni ve Ayasofya'nın kubbesine benzeyen basık kubbe sayılabilir (Resim 4.108.).



Resim 4.107. Türk-Alman Dostluk Yurdu, Bruno Taut önerisi, Zemin kat ve 1.kat planları



Resim 4.108. Türk-Alman Dostluk Yurdu, Bruno Taut önerisi, Görünüş

Planda iki parça olarak tasarlanan yapıda iki önemli öge olarak ele alınan büyük salon, alanın yarısını kaplamaktadır ve kitlesel bir dikdörtgenin içine oturtulan bir sekizgen olarak planlanmıştır. Bu mekanın üstü, Taut'un "Alpine Arkitektur" unu hatırlatan bir kubbeyle örtülmüştür. Kubbe eğrisel beton kirişlerle taşınmaktadır. Bu kirişler ağırlığı payandalara, payandalar da sekizgenin köşelerinde yer alan ağırlık kulelerine iletmektedir. Salonun zemin katına gelen alt kesiminde dernek odaları, vestiyer ve fuayeler bulunmaktadır. Tüm küçük alan kaplayan fonksiyonlar, arkanın arka kesiminde bir avlu çevresinde düzenlenmiştir. Bu fonksiyonların çalışma odaları, derslikler ve kütüphane, zemin katta yer almakta, sergi işlevleri ise birinci katta büyük salonun çevresinde bulunmaktadır. Özkan, Taut'un bu önerisini, yaşadığı çağda kendisinin öncülüğünü yaptığı kuramsal yeniliklerle, İstanbul esintilerini bütünleştirmeye çalışan ilginç bir çaba olarak tanımlamaktadır (Özkan, 1975).

Bruno Taut, Türkiye'yle bu ilk temasından 20 yıl sonra, 1936 yılında, Türkiye'de yaşayan Martin Wagner aracılığıyla aldığı davet üzerine ülkemize gelmiştir. Türkiye'de, 1938'de ölümüne kadar kaldığı süre içinde, gerek uygulamaları, gerekse eğitimdeki çalışmaları ile çok yoğun bir ortamda çalışmıştır.

Bruno Taut, gerçekte, Orta Avrupa koşulları altında meydana gelen modern mimarlığın, farklı bir bölgede, farklı bir topluma tepeden inme bir şekilde empoze edilmesine karşıdır. Bu konuda kendisiyle aynı fikirde olan Martin Wagner'le birlikte modernlik ve geleneksellik arasında bir sentez oluşturmayı düşünmüştür. Aynı zamanda bu sentez, Taut'un mimarlık hayatını etkileyen geleneksel-modern ikileminin de bir anlamda uzlaşmasıdır. Mimarın modernizm ile geleneksellik arasında bir sentez oluşturmaya yönelik olan bu çalışmaları, Türkiye'de ikinci milli mimarlık akımının oluşumunu da bir anlamda desteklemiştir.

Bruno Taut, 1937 yılında, 1935'te görevinden istifa eden Ernst Egli'nin halefi olarak İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü Başkanlığı'na ve aynı zamanda Ankara'da Milli Eğitim Bakanlığı'nın inşaat bölümünün şefliğine getirilmiştir.

Bülent Özer, Bruno Taut'un kısa süreli öğretim görevliliğini son derece olumlu olarak değerlendirmekte, modern mimarlık ve ikinci mimarlık akımlarının dışında, sağlam ve gerçekçi bir anlayışla çalıştığını belirtmektedir (Özer, 1964). Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1936-37 ders yılı diploma projesinde öğrencilerine hazırlattığı, Ankara'daki Tekel İdaresi memurları için yapılan toplu konut projesi, ele alınmış biçimi açısından güncel gerçeklerle, görsel imkanların dengelenmeye çalışıldığı ve tasarım için keşif çalışmalarının ve maliyet hesaplarının da gerçekleştirildiği bir etüd çalışmasıdır. Böylece öğrencilerine, toplumsal bir konunun çeşitli yönleriyle, amaca en fazla yaklaşabilecek çözüme kavuşturulması gerektiğini yansıtmaktadır (Özen, 1964).

Taut, akademide bulunduğu süre içinde Egli'nin getirdiği yeniliklere karşılık, Alman mimarlık okullarının standartlarına uygun olarak mimarlık derslerinde bir reform yapmaya çalışmıştır. Bu sırada, Harvard'da öğretim görevlisi olan Gropius'la fikir alışverişinde bulunmaktadır. Fakat akademide, özellikle de rektör Burhan Toprak'ın şahsında Taut'a karşı tepkiler başlamıştır. Bu durumda, o dönemde Türk mimarlarınca yabancı mimarlara karşı duyulan tepkinin had safhada olmasının büyük payı vardır. Taut da bu durumu fark etmiş ve 1938'de bakanlığa sunduğu raporda, üniversite ortamında, şahısların aralarındaki çekememezlikten ve alışılmadık yeniliklerin hoş karşılanmadığından bahsetmektedir. Ayrıca, öğretim görevliliği sırasında engellemelerle karşılaşmış, hatta dışlanmış. Böylece Türk mimarlığının akademik ortamı da, belki de mimarlığımıza en faydalı olabilecek bir ismi kaybetmiştir.

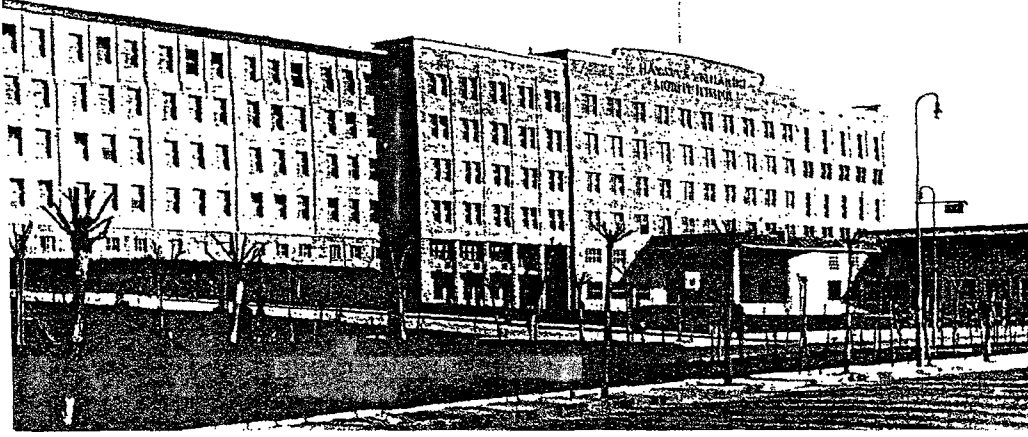
Bütün bu gelişmelere rağmen Taut, 1938 yılında, Türkçe yazdığı "Mimari Bilgisi" adlı kitabını yayınlamıştır. Türk mimarlığına ve mimarlık eğitimine yaptığı bu önemli hizmet, kendisine en çok tepki gösteren çevrelerce bile olumlu karşılanmıştır.

Türkiye'de eğiticilik yönünün, uygulamalarından daha olumlu olduğu anlaşılan Bruno Taut'un Ankara, İstanbul, İzmir ve Trabzon'da bazı mimarlık uygulamaları olmuştur (Aslanoğlu, 1980). Bir kısmı uygulanmamış olan projelerinin sayısı yaklaşık yirmiyi bulmaktadır. Uygulamalarının bir kısmı kendisi tarafından, bir kısmı ise elemanları tarafından projelendirilmiş ve inşa edilmiştir.

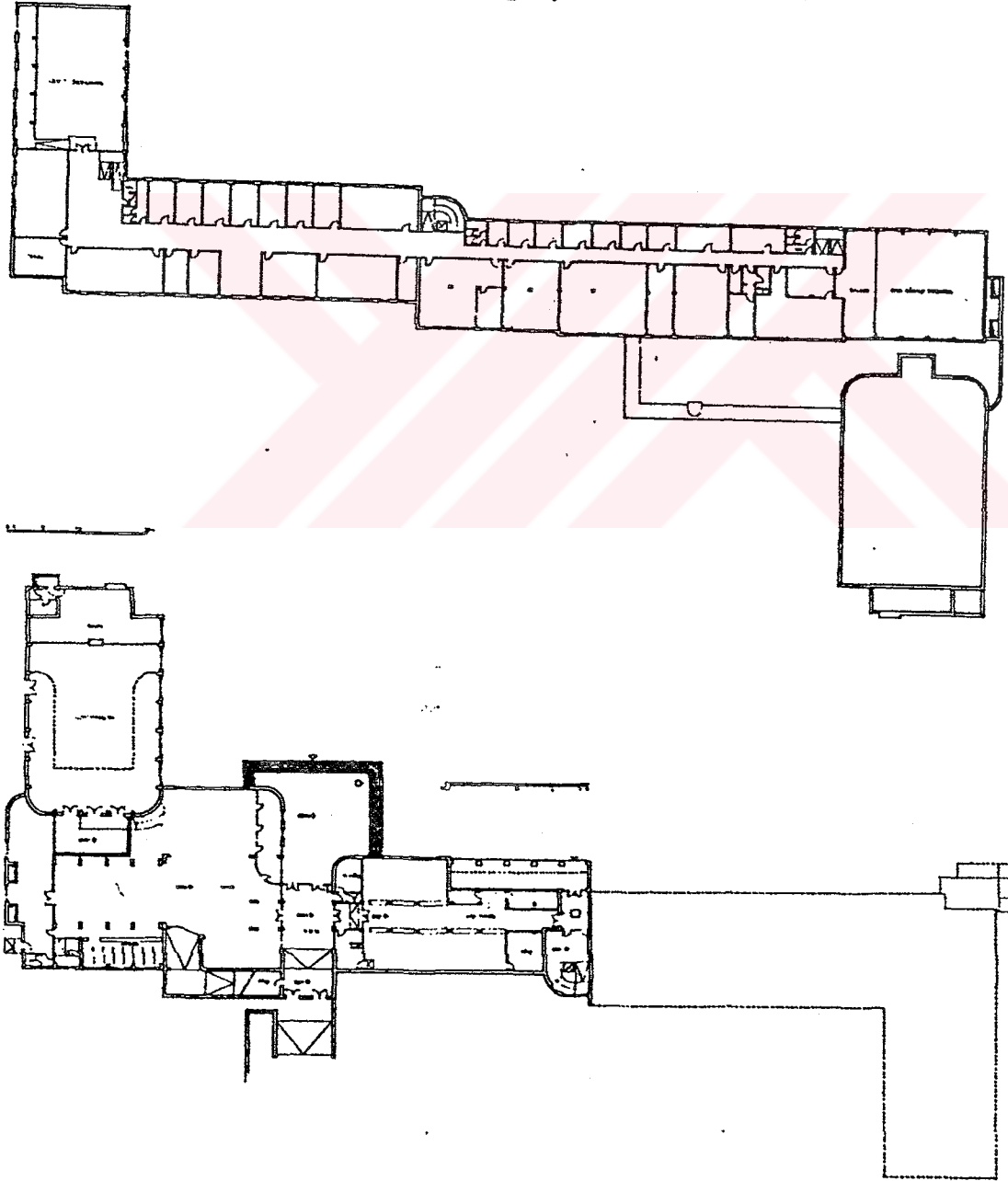
Mimarın Türkiye’de gerçekleştirdiği binalar arasında en çok bilinen yapısı, Ankara Üniversitesi, Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi’dir (Resim 4.109., Resim 4.110., Resim 4.111.). Bu bina aynı zamanda, Taut’un oluşturmaya çalıştığı sentezin de ilk örneğidir. Bina, bodrum üzerine yüksek bir zemin kat ve dörder katlı kütlelerin birleşmelerinden oluşmuştur. Bunlar, birbirlerine kaydırılarak eklenen iki yatay kütle ve içlerinde büyük mekanları içeren iki dikey bloktur. Zemin kat, köşeleri yuvarlatılmış merdivenli girişi ve dışarı taşan mermer döşemeli büyük holü ile üst katlardan farklı düzendedir. Binada simetriye çok yaklaşan formlar, asimetriyle kırılmıştır. Yan tarafa önden yerleştirilmiş olan pavyon, konferans salonu, kendisinin Berlin’deki yıllarında çokça kullandığı başına buyruk fakat düşünülerek oturtulmuş vurgularını ifade etmektedir. Çıkma yapan orta bölmenin eş büyüklük ve aralıkta dizilmiş pencere sıraları, yan kanatlarda biçim değiştirmiş; akslar plasterlarla belirtilmiştir. Yalnızca ön cephede, giriş yüzeyi taş, yan kanatlar taş-tuğla karışımı bir örgü ile kaplanmıştır. Diğer cepheler sıvalıdır. Giriş bloğunun iki yan kanadında yer alan tuğla-taş örgüsü, Taut’un Mimar Sinan’a ve Türk kültürüne duyduğu ilgi sonucu incelediği geleneksel mimarlıktan bir esinlemedir (Aslanoğlu, 1980).



Resim 4.109. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, 1937



Resim 4.110. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Görünüş, 1940

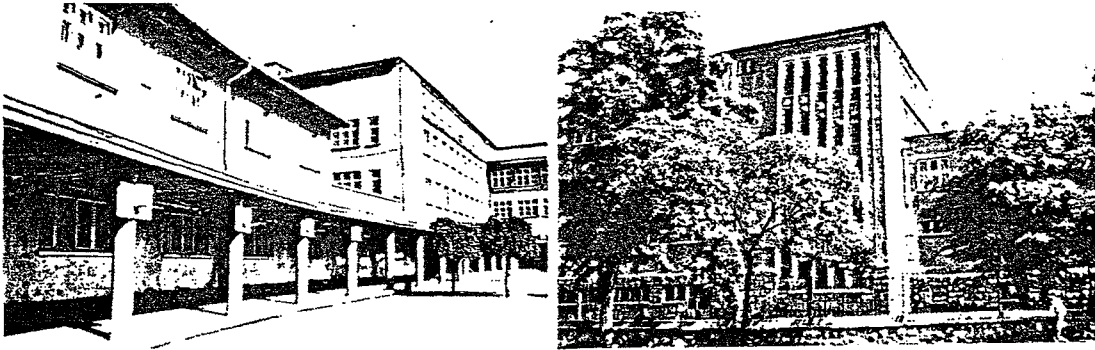


Resim 4.111. Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Zemin kat ve 4. kat planları

Ön cephede yan pavyonun binaya bağlanış tarzı, binada en çok eleştiri alabilecek konudur. Ayrıca kat planlarında yer alan geniş karanlık koridorlar ve ön cephenin aksine arka cephenin çıkıntılarında hareketlendirilmiş olması, mimarın tasarımındaki olumsuz yönleri teşkil etmektedir. Giriş holünde yer alan yeşil karolar ve döndürülerek bitirilen merdiven korkulukları gibi fonksiyonel olmayan detaylar, mimarın 1924'ten önceki mimarlığını anımsatmaktadır.

Bruno Taut'tan önce Türkiye'de çalışmış olan Ernst Egli, Taut'u ve onun Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi binasını şu sözleriyle eleştirmektedir: "Kendisinin asla sahibi olmadığı ulusal çizgiyi binaya kazandırma tercihi bana bir sanat tüccarının çabalarını anımsatıyor. Burada bir hususu net olarak arz etmek istiyorum ki, Türkiye'nin zannettiği gibi Taut hiçbir hususta bana öncülük etmiyor, bilakis benim akademideki uzun yıllara dayanan tecrübelerimden bilgi edindi ve bunları devam ettirmek istedi, ancak tabii ki ülke ve insanları ile uzun yıllar temasta bulunmaksızın."

1936 yılında Bruno Taut dört tane orta okul ve lise binası gerçekleştirmiştir. Bu binalar, Cebeci Orta Okulu (Ankara), Atatürk Lisesi (Ankara), Cumhuriyet Kız Enstitüsü (İzmir) ve Trabzon Lisesi'dir (Resim 4.112., Resim 4.113.). Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde olduğu gibi, mimarın bu tasarımlarında da oluşturmaya çalıştığı sentez fikri ortaya çıkmaktadır. Peyzaja uygun kırma çatı şekilleri, cephelerdeki yoğun renklilik ve geniş saçaklı pencere gölgeği gibi elemanları kullanarak, okul binalarındaki yatay pencere etkisini, tekdüze ve sade cepheleri dengelemiştir.

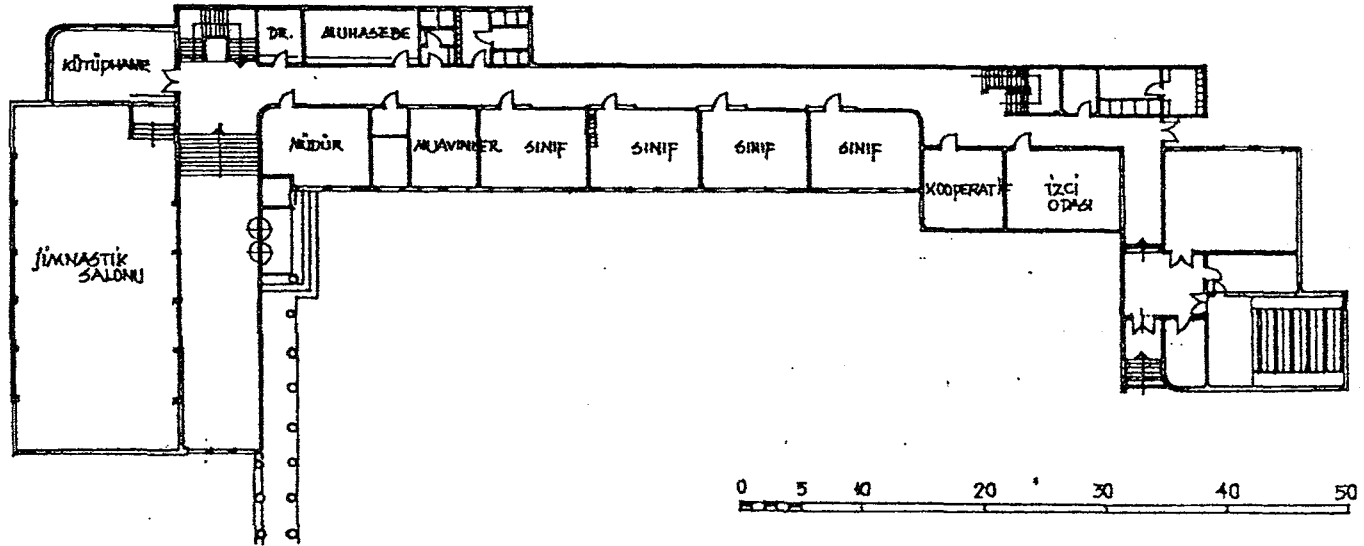


Resim 4.112. Atatürk Lisesi, Ankara, 1938

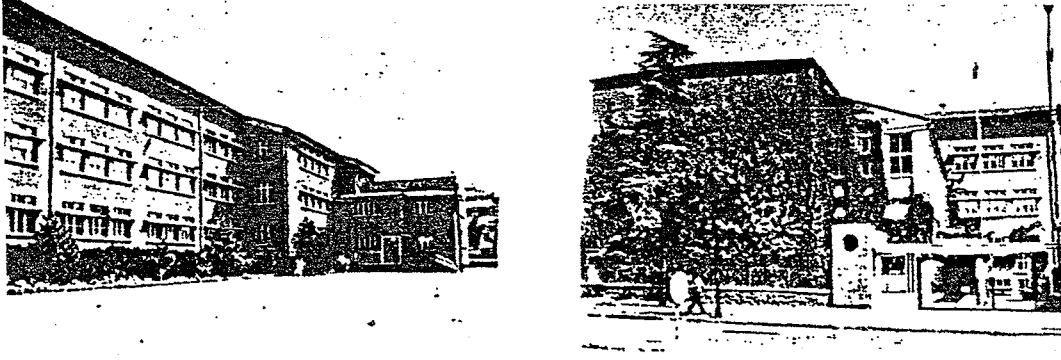


Resim 4.113. Cumhuriyet Kız Enstitüsü, İzmir, 1938

Taut'un Ankara'da inşa ettiği cebeci Orta Okulu, mimarın Türkiye'deki okul yapılarına örnek bir yapıdır. Öndeki gezinti alanına bakan yapı, U biçiminde birleşen kütlelerden oluşmuştur (Resim 4.114.). Bunlardan, caddeye sundurmalı bağlantısı olan ana girişin bulunduğu kütlede büyük açıklıklı jimnastik salonu yer alır. Diğer kütleler, bodrum üstüne üçer katlıdır. Ön cephedeki gölgelikleriyle üçlü pencere düzeni, aynı yıllarda bir çok okul binasında uygulanan bir biçimlenmedir. Binada, bir okul tasarımında önemli olan, sınıfların ışık sorunu, geniş ve alçak basamaklı merdivenler, rahat koridorlar, iyi ışık alan bir kütüphane tutarlı çözümler bulmuşlardır. İçte ve dışta dönemin yalın çizgilerini yansıtan bina işlevsel mimarlığa iyi bir örnek oluşturmaktadır (Aslanoğlu, 1980), (Resim 4.115.).

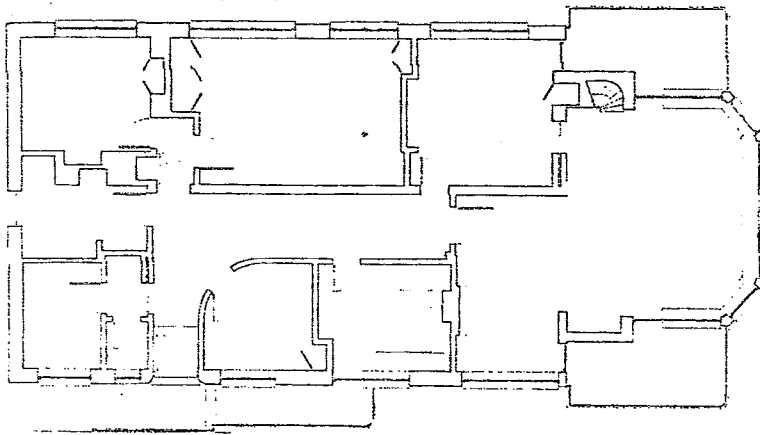


Resim 4.114. Cebeci Orta Okulu, Zemin kat planı

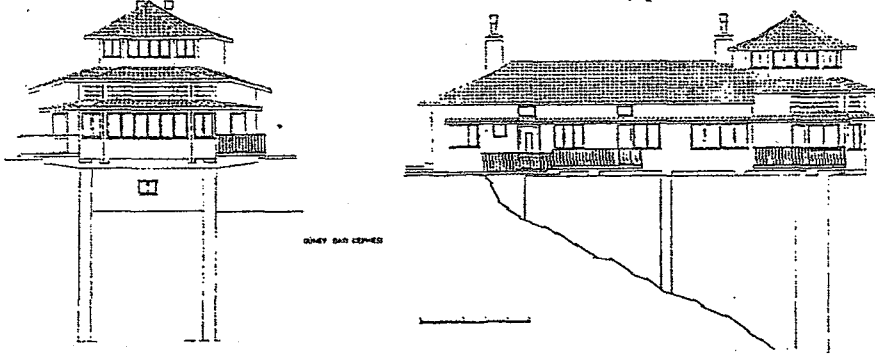


Resim 4.115. Cebeci Orta Okulu, Ankara, 1938, Giriş ve ön cepheden görünüş

Bruno Taut'un en çok tanınan yapılarından birisi de, Ortaköy'de Emin Vafi Korusu'nda yer alan, kendisi için inşa ettiği konuttur. Boğaziçi'nin ağaçlık yamacında yer alan bina, içinde bulunduğu doğal çevreyle çok iyi uyum sağlamıştır. Bülent Özer, bu binanın Taut'un gerek kişiliğini, gerekse de Türkiye'deki faaliyetlerini en iyi simgeleyen yapıtlarından biri olduğunu ifade etmektedir (Özer, 1980). Tek katlı olan konutun plan şeması oldukça basittir. Oldukça eğimli bir arazide inşa edilen bu konut, eğime dik gelecek şekilde konumlandırılmış, dikdörtgen bir plana sahiptir. Binanın bir ucu arazinin eğimine oturmakta, diğer ucu ise yüksek betonarme kolonların üzerinde durmaktadır. Fakat bu kolonlar, ağaçlar tarafından örtüldüğü için ev adeta ağaçların arasında asılı gibidir. Konuta, araziye oturduğu uçta, yan taraftan girilmektedir. Bina, cephe ve kütle özellikleriyle Türk ve Japon mimarlığının geleneksel özelliklerinden izler taşımaktadır. Özellikle, ön cephede binanın üzerinde yer alan dairesel ve konik çatı örtülü mekan, geleneksel Japon mimarlığını yansıtan öğelerden birisidir ve binaya ayrı bir özellik katmaktadır. Taut, bu binada, farklı iki kültürü tamamıyla modern bir sentezle bir araya getirmeyi başarmıştır. Ayrıca mimar, tasarımında ilk başta göze çarpan simetriyi küçük asimetriyle bozmuştur. Binaya sonradan bir bölüm eklenmiş, böylece simetri tamamıyla ortadan kalkmıştır (Resim 4.116., Resim 4.117.).

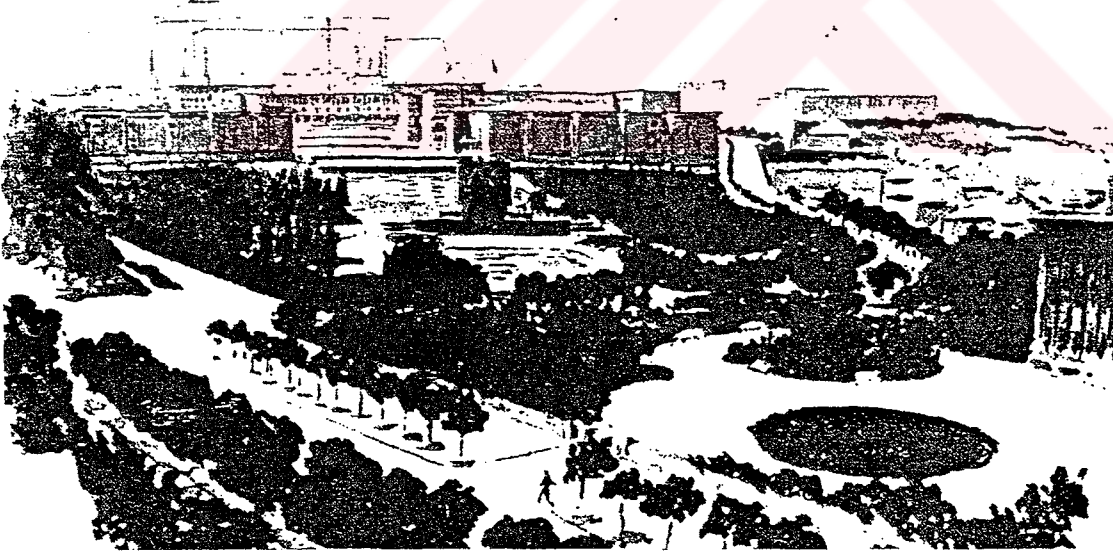


Resim 4.116. Ortaköy'de Bruno Taut Evi, Plan, 1937



Resim 4.117. Ortaköy’de Bruno Taut Evi, Görünüşler

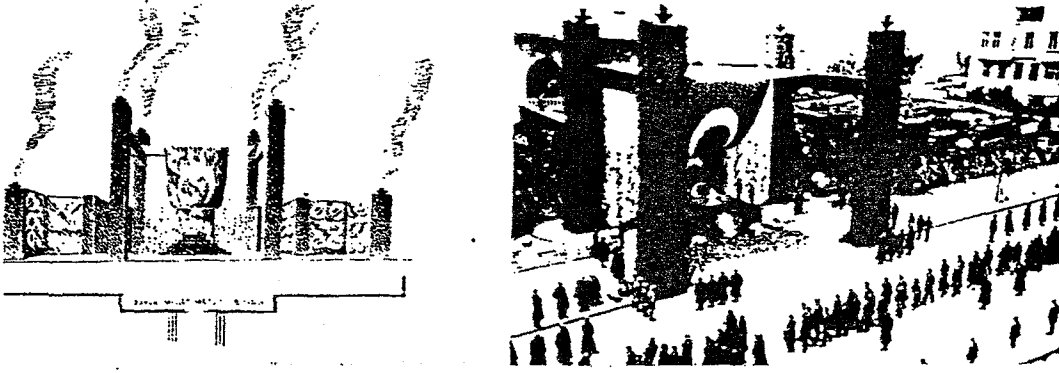
Bruno Taut’un Türkiye’de gerçekleştirdiği bir diğer çalışması, 1938 yılında TBMM için yarışma dışı hazırladığı projedir. Taut’un mimarlığının idealist ve ütöpik dönemlerinin izlerini taşıyan bu projesi, ayrıca mimarın bu ülkenin en önemli devlet yapısının tasarımına yaklaşımını yansıtmaya bakımından da önemlidir. TBMM için gerçekleştirdiği bu tasarımında Taut, 1916-19 yıllarında üzerinde çalıştığı “Stadt krone” idealini, otoriter Türk devletinin merkezini (meclis binası) temsil etmek için kullanmaktadır. Holzmeister’in devlet mahallesine karşılık, Taut projesinde merkezi ana binalı simetrik bir sistem kullanmıştır (Resim 4.118.).



Resim 4.118. TBMM Binası projesi, 1938

Mimarın gerçekleştirdiği son tasarımı, karakterini etkileyici bulduğu ve büyük saygı duyduğu Atatürk’ün mozolesidir. Açılan yarışmada, katılan projelerden hiç biri beğenilmeyince, Bruno Taut’a mozoleyi tasarlaması ve gerçekleştirmesi için teklifte bulunulmuştur. Bu dönemde Taut, ağır hasta olmasına rağmen teklifi kabul etmiş, projeyi bir gecede hazırlamıştır. Mimarın bu tasarımında Atatürk’ün tabutu, basamaklarla yükseltilmiş bir platform üzerinde

durmaktadır. Platformun dört kenarında üzeri yeşilliklerle kaplı, ucunda meşaleler yanan dört sütun bulunmakta ve bu sütunla platformun üzerindeki örtüyü taşımaktadır. Büyük bir Türk bayrağı mozolenin görünüşünü tamamlamaktadır. Atatürk'ün mozolesi, Anıtkabir'deki Atatürk müzesinde saklanmaktadır (Resim 4.119.).



Resim 4.119. Atatürk'ün mozolesi

Atatürk'ün ölümünden kısa bir süre sonra Bruno Taut da hayatını kaybetmiş; kendi isteği üzerine İstanbul'da Edirnekapı mezarlığına gömülmüştür.

Bugünün Türk mimarları, Cumhuriyet'in erken döneminde Türkiye'ye gelen mimarlar içinde en önemli ismin Bruno Taut olduğu konusunda birleşmektedirler. Mimar, diğerleri gibi, gerçekleştirdiği tasarımlara şöhretini artırmak için tekil fırsatlar gözüyle bakmamış; Türk mimarlığını geliştirmek ve ortama katkıda bulunabilmek için çaba harcamıştır. Hem uygulamalarında, hem de eğitici olarak yeni Türk mimarlığının belli bir noktaya gelebilmesi için çalışmıştır.

4.5. Ernst Egli

Avusturya'lı olan mimar 1893 yılında Viyana'da doğmuştur. Egli'nin yine Avusturya'lı olan Clemens Holzmeister'la yakın ilişkisi olduğu bilinmektedir. Egli de Viyana Teknik Üniversitesi'nde okumuş; 1918 yılında bu okuldan mezun olmuştur. Daha sonra Holzmeister'la birlikte hocası Prof. Leopold Simony'nin yanında çalışmış; 1924'te ise Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde Prof. Holzmeister'in asistanı olmuştur (Aslanoğlu, 1980).

Holzmeister'la olan yakın ilişkisine rağmen Egli'nin mimarlığı daha farklı özellikler göstermektedir. Holzmeister'in mimarlığında görülen anıtsallığa, neo-klasik çözümlere ve simetriye karşılık, Egli'nin tasarımları oldukça sade fakat etkilidir. Onun mimarlığının Viyana

Ekolüne yakın bir çizgisi olduğunu söyleyebiliriz. Egli'nin binalarında, fonksiyon daima ön planda tutulmakta ve bu durum kütle ve cepheye yansımaktadır. Fakat bu binalar, modern mimarlık açısından çarpıcı özelliklere sahip değildir. Bu durum, Viyana Ekolünün bir belirleyici özelliği olarak diğer Viyanalı mimarların binalarında da görülmektedir (Nasır, 1991).

Egli, Türkiye'ye gelmeden önce 1919-27 yılları arasında Viyana'da villalar, küçük apartmanlar ve toplu konutlar gerçekleştirmiştir. Mimarın yaşamı, Türkiye (1920-40 ve 1953-55), Zürih (1940-47, 1952-53, 1956-74) ve Lübnan'da (1947-51) geçmiştir. 1937'de Avusturya vatandaşlığını bırakıp İsviçre vatandaşlığına geçen Egli, 1942 yılından 1963'e kadar ETHZ'de Şehircilik Tarihi ve Kuramı üzerine ders vermiş; aynı yerde 1947'de profesör olmuştur. Aynı zamanda mimarlığının yanında, iyi bir kent plancısı ve şehircidir. İsviçre'de Furttal'da Eğitim Kenti, Beyrut ve çevresinin imar planı, Saida, Sur, Baalbek, Zahle ve Lübnan'ın sayfiyelerinin imar planları mimarın kent planlama çalışmalarına örnek gösterilebilir (Aslanoğlu, 1980).

Bütün bu çalışmalarının yanında, Egli'nin şehircilik konusundaki yayınları, onun bir şehircilik kuramcısı olduğunu ortaya koymaktadır.

Egli'nin Türkiye dışındaki çalışmalarının kaynaklarına yeterince ulaşamamıştır. Ancak çok genç yaşta Türkiye'ye geldiği, mimarlık ürünlerinin büyük bir çoğunluğunu Türkiye'de verdiği bilinmektedir. Fakat kuşkusuz Türkiye dışında gerçekleştirdiği mimarlık ve şehircilik konusundaki uygulamaları da onun mimarlık hayatının önemli parçalarıdır.

Egli'nin de, Bonatz ve Holzmeister gibi, belli bir takım kalıplarla tasarladığı ve bunların dışına pek çıkmadığı görülür. Rasyonel fonksiyoncu yaklaşım, sadelik onun tasarımlarını belirleyen özelliklerdir. Başka bir deyişle; Bonatz, Holzmeister ve Egli'nin yaratıcılıkları, belli bir takım kurallara bağlı olarak gelişmiştir. Aslında Holzmeister bunu reddetmektedir; fakat tasarımları incelendiğinde, tekrarlanan özellikler göze çarpmaktadır. Bruno Taut'un tasarım süreci ise diğerlerinin aksine bir takım kurallarla ve kalıplarla sınırlı değildir. Farklı konulara ilgi duyması ve farklı hedeflerin peşinde koşmuş olması, onun yaratıcılığını kamçulamıştır.

4.5.1. Türkiye'deki Çalışmaları

Ernst Egli, Cumhuriyet döneminde Türkiye'ye ilk gelen yabancı mimarlardan biridir. Mimarın, Türkiye'ye gelişi 1927 yılındadır. Bu tarih, Clemens Holzmeister'ın Milli Savunma Bakanlığı'nın yapımı için görüşmelere başlamasıyla aynı tarihe denk gelmektedir. Egli'nin Türkiye'ye gelmeden önce eğitiminin ve mimarlığının ilk yıllarında Holzmeister'la birlikte çalıştığı da düşünülürse, bu genç ve pek fazla tecrübesi olmayan mimarın Türkiye'de Milli Eğitim Bakanlığı'nca modern okul yapıları için danışman mimar olarak görevlendirilmesinde Holzmeister'ın etkisi olduğu iddia edilebilir (Nasır, 1991). Fakat Egli, gerek uygulamalarıyla, gerekse de üniversitedeki çalışmalarıyla Cumhuriyet mimarlığının yapılanmasında etkili isimlerden biri olmuştur.

1927 yılında ülkemize gelen Egli, ilk olarak Milli Eğitim Bakanlığı'nda modern okul yapıları için danışmanlık görevine getirilmiştir. Mimar, aynı zamanda, bu bakanlığın akademi binasında faaliyette bulunan, proje bürosunu da yönetmektedir. 1930 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Başkanlığı'na getirilmiş ve bu bölümü yeniden organize etmekle görevlendirilmiş olan Egli, yeni göreviyle birlikte Akademi binasında yer alan Milli Eğitim Bakanlığı proje bürosunu yönetmeye devam etmiştir. Böylece öğrenciler, bu planlama ve uygulama bürosunun çalışmalarını da izleme fırsatını bulmuşlar, mezun olanların bir bölümü ise burada görev almışlardır.

Egli'nin Mimarlık Bölümü'nün başına getirilmesiyle birlikte mevcut sistem bir tarafa bırakılıp, tamamıyla yeni bir sisteme geçilmiş; eğitimde bir reform gerçekleştirilmiştir. 1930 yılına kadar akademiye üç mimari proje atölyesi bulunmaktadır. Bu atölyelerin ilki, İtalyan mimar M.Mongeri'nin atölyesidir. Ve bu atölyede klasik batı mimarisi örnekleri gerçekleştirilmektedir. Vedat Tek'in yürütücülüğünü yaptığı ikinci atölyede, birinci milli mimarlık akımı örnekleri verilmektedir. Üçüncü atölye olan Sırrı Bilen'in atölyesinde ise, yine o dönemdeki Türk mimarlığının özelliklerini taşıyan tasarımlar yapılmaktadır. 1930'da gerçekleşen değişikliklerle birlikte bu atölyeler kapatılmış; atölye sisteminin yerine öğrencilere her yıl istediği hocayla çalışma hakkı verilmiştir. Mimari proje çalışmalarında artık fonksiyonu ön plana alan modern mimarlık anlayışı getirilmiştir. Böylece Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü Orta Avrupa'daki okulların sistemine sahip olmuştur. Bu değişiklikleri benimsemeyen Mongeri ve Vedat Tek hocalık görevinden istifa etmişlerdir. Artık mimari proje çalışmalarını, Ernst Egli, Arif Hikmet Holtay ve o dönemde Almanya'daki stajından dönerek muallim muavinliğine yeni atanan Sedat Hakkı Eldem yürütmeye

başlamışlardır. Yeni düzen içinde akademiye artık lise mezunları alınmaya başlanmış; eğitim beş yıla çıkarılmıştır. İlk iki yıl içinde tamamlanan teorik derslerden sonra, akademik program daha kapsamlı ve ileri düzeydeki dersler ve seminerler şeklinde düzenlenmiştir.

Eğitimde gerçekleştirilen bu reform, kısa sürede Türk mimarlığına yansımış; yeni mezun olan Türk mimarları arasında modern tarzda tasarımlar hızla yayılmıştır. Şevki Balmumcu, Seyfi Arkan, Zeki Sayar gibi mimarlarımızın bu yeni tarzda örnekler verdiği görülmektedir. Aynı zamanda binalarda meydan gelen modernleşme ve sadeleşme, Cumhuriyetin getirdiği devrimci ve modernleştirici hareketin imajına da uymaktadır. Fakat bu dönemde gerçekleştirilen yapılarda, konutların ve diğer sivil mimarlık örneklerinin, devlet yapılarına oranla daha modern bir etkiye sahip olduğu görülmektedir.

Egli'nin Akademiye getirdiği yeniliklerden birisi de Milli Mimarlık semineridir. Egli, modern ve uluslararası tarzdaki tasarımları ve uygulamalarına rağmen, Türkiye için geliştirilecek bir mimarlıkta Anadolu mimarlık öğelerinin ve geleneksel değerlerin unutulmaması gerektiğini, her hangi bir eşya gibi dışarıdan ithal edilmiş bir mimarlık yerine, çevresi ile bütünleşecek bir mimarlığın yaratılmasının gerekliliğini savunmuştur. Egli'nin geleneksel Türk sivil mimarlığını belgelemek amacıyla başlattığı rölöve çalışmaları, daha sonra Sedat Hakkı Eldem'in yürüttüğü Milli Mimarlık Semineri'ne dönüşmüştür. Bu seminerde toplanan dökümanlara, Sedat Hakkı Eldem kendi çalışmalarını da eklemiştir ve böylece Türk mimarlığına büyük bir hizmette bulunulmuştur (Aslanoğlu, 1980). Aynı zamanda Milli Mimari Semineri, ikinci milli mimarlık akımının güçlenmesinde bir etken olmuştur.

Seminer çalışmaları dışında, her hafta projeksiyonlu konferanslar vermesi, zeki ve çok çalışkan bir kişiliği olduğu kabul edilen Egli'nin, Akademi'de başlattığı olumlu girişimlerden bir başkasıdır (Aslanoğlu, 1980).

Mimarlığının yanında, iyi bir şehir plancısı olduğu biline Egli, Akademi'deki görevinin başlangıcında ilk Şehircilik Enstitüsü'nü kurmuştur. Avusturya'lı mimar Robert Oerley, Egli'nin kişiliği konusunda, onun Türk kentlerini iyi tanıyan, gereksinim ve sorunlarını bilen, çalışkan, akıllı, iyi niyetli ve saygıdeğer bir meslek adamı olduğunu belirtmektedir (Aslanoğlu, 1980).

1936 yılında Akademi'deki görevinden istifa eden Ernst Egli, Türk Hava Kurumu baş mimarı olmuş ve bu görevle dört yıl Ankara'da çalışmıştır. 1953 yılında Türkiye'ye tekrar geldiğinde

Birleşmiş Milletler Teknik Yardım Örgütü'nde görev yapmış; Orta Doğu Üniversitesi Kamu İdaresi ve Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde Şehircilik ve Bölge Planlama konularında ders vermiştir.

Egli, Türkiye'de bulunduğu sürece başta okul yapıları olmak üzere çok sayıda binaya imzasını atmıştır. Eğitici olarak milli mimarlığı ve geleneksel değerleri desteklemesine rağmen, uygulamalarında oldukça yalın hatlara sahip, modern mimarlık tarzında örnekler vermiştir.

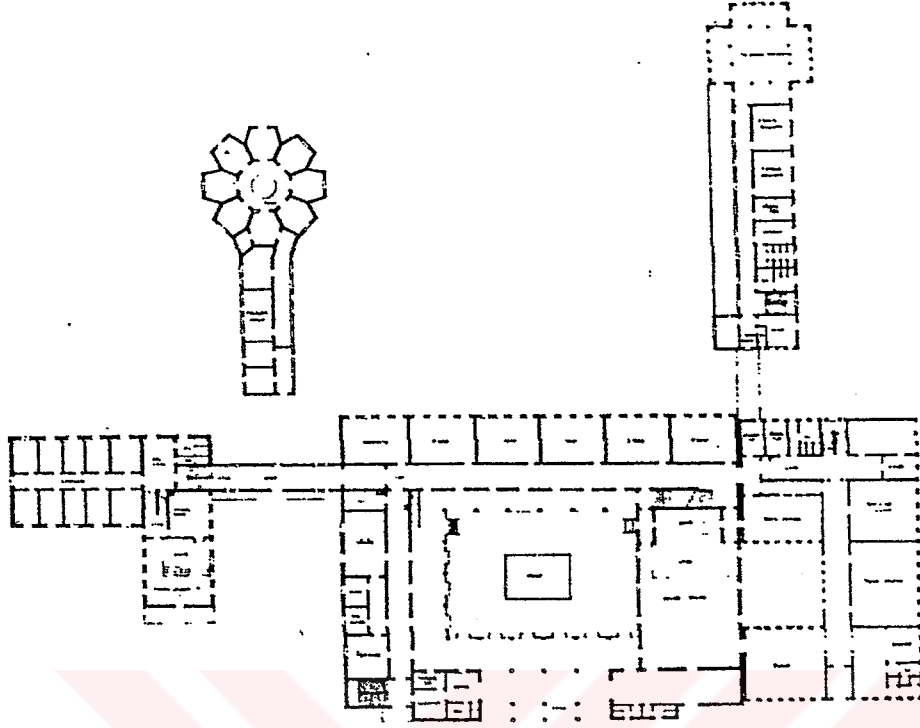
Mimarın Türkiye'de gerçekleştirdiği ilk yapılarından biri, Ankara'da 1927-28 yıllarında tamamlanan Musiki Muallim Mektebi'dir. Daha sonradan Devlet Konservatuarı adını alan bina, bugün Mamak Belediyesi tarafından kullanılmaktadır (Resim 4.120).



Resim 4.120. Musiki Muallim Mektebi, İlk yapıldığı dönemlerdeki görünüşü

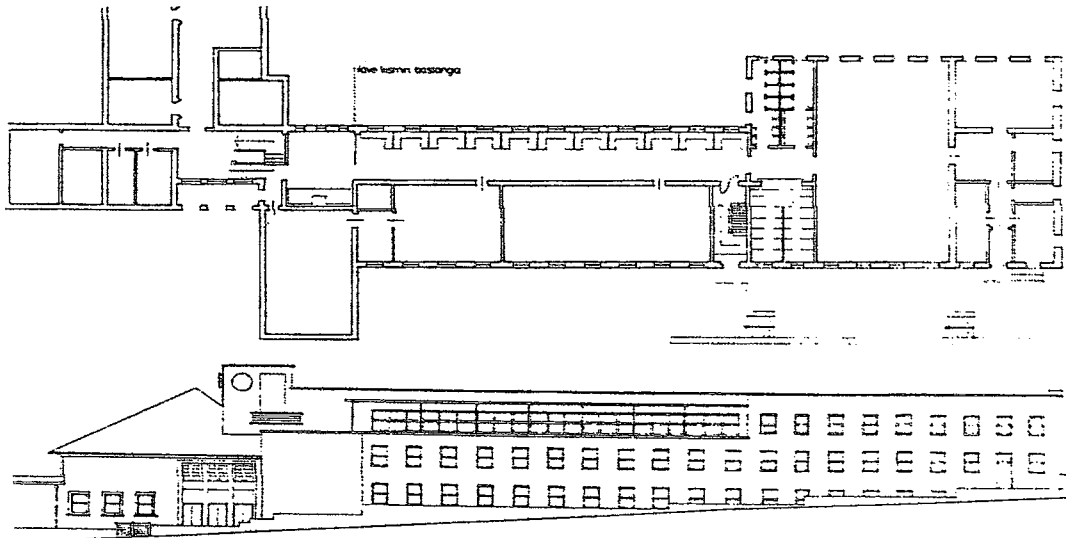
Okulun ilk yapısı, altta sınıfların, üstte yatakhanelerin bulunduğu avlulu bir küttedir. Yapının plan şeması, üç tarafı revaklarla çevrili, su öğeli bir avlunun çevresine yerleştirilen mekanlarla Osmanlı eğitim kurumu olan medreselere benzemektedir. Eğimli arazideki yapı, önden iki, arkadan üç katlıdır. Cepheler simetrik olarak düzenlenmiş; bu durum özellikle ön cephede giriş aksının her iki yanında tekrarlanan pencereler ve merdiven açıklıklarını çevreleyen sütunlu düzenlemelerle vurgulanmıştır. Cephede görülen bu simetri, dönemin biçimci yaklaşımına bir örnektir ve bu tasarımın yalın geometrik kütle biçimlenmesi aynı zamanda işlevsel yaklaşımıyla bir çelişki yaratmaktadır. Öndeki küttelin önceleri tek katlı olan orta bölümünün üstü daha sonra kapatılarak bir kat ilave edilmiş; yan kütleler bu ek bölümün kiremitle kaplı eğimli çatısı altına alınarak birleştirildikleri için özgün durumlarındaki düz çatılı görünümünü yitirmişlerdir. Bu önemli değişiklik, yapının kübik görüntüsünü de bozmuştur. Okulun tasarımında ilerideki gelişme göz önüne alınmadığı için 1937 yılında Sedat Hakkı Eldem tarafından sekizgen planlı bir uzantı tasarlanmış; 1953'te ise arkada doğu-

batı yönünde bir yatakhane binası ve 1956'da da soldaki kütle eklenmiştir (Nasır, 1991) (Resim 4.121.).



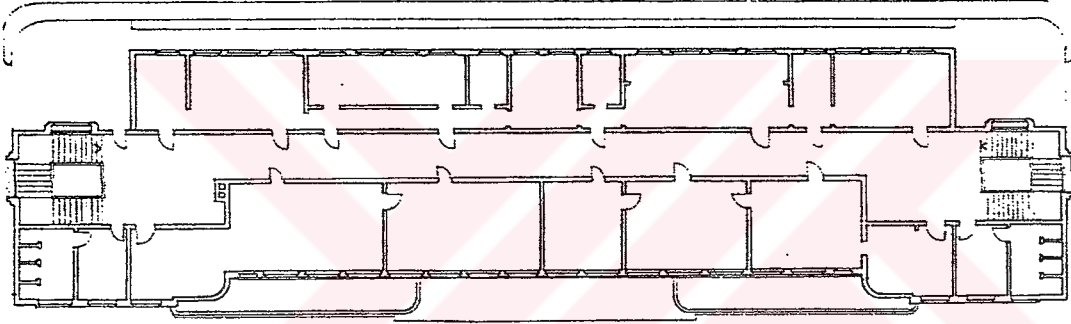
Resim 4.121. Musiki Muallim Mektebi, Zemin kat planı, Ankara, Eklenen bloklarla birlikte

Egli'nin aynı yıllarda gerçekleştirdiği bir diğer tasarımı Ankara'da Erkek Ticaret Lisesi'dir. Küçük kiremit kaplı eğimli çatısı olan gri renkli yapıya bir süre sonra bir ek bina düşünülmüş; fakat tasarlanan ek yerine 1950'lerde başka bir bina inşa edilmiştir (Resim 4.122.). Eski binanın ana cadde üzerinde, 1930'ların kalıplaşan, üçlü açıklıklı ve kat boyunca uzanan iki ayaklı bir giriş düzeni vardır. Bina cephe düzeni ve genel kütle ölçeğiyle Musiki Muallim Mektebi'yle benzerlik göstermektedir.

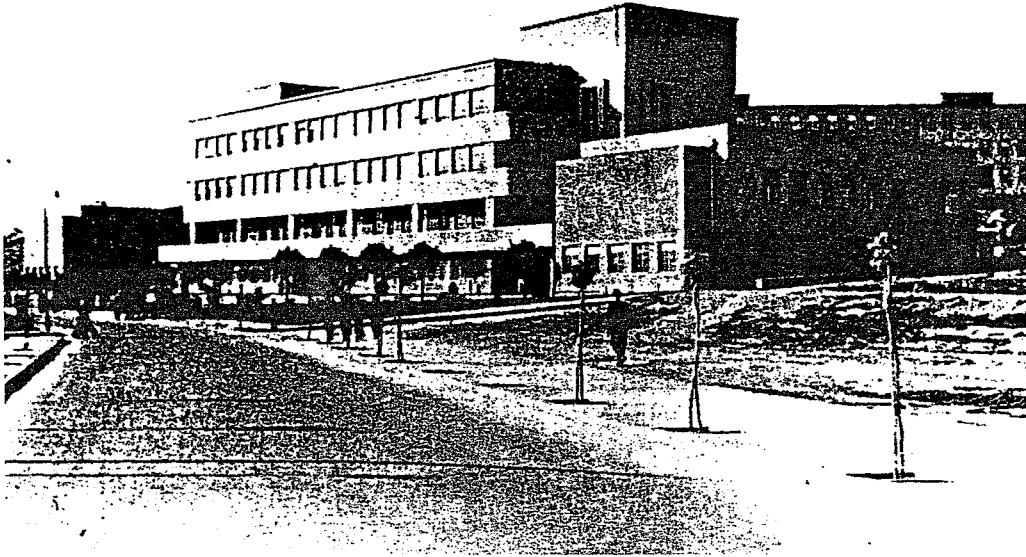


Resim 4.122. Erkek Ticaret Lisesi, Ankara, Zemin kat planı ve ön cephe

Mimarın 1930 yılında inşa ettiği İsmet Paşa (Zübeyde Hanım) Kız Enstitüsü, dönemin Ankara'sında uluslararası özelliklere sahip en tutarlı erken örneklerinden biridir. Düz çatılı kübik kütlelerin simetri aksına göre düzenlendiği, yalın görünümlü yapı, ortada yatay çizgilerin egemen olduğu dört katlı ana kütle, yanlarda bunu dengeleyen merdivenlerin bulunduğu dikey bloklar ve simetriyi güçlendiren, toplantı ve yemek salonlarını içeren köşe kütlelerinden oluşmuştur (Resim 4.123.). Binada göze çarpan cephe özellikleri arasında yüksek bloklardaki dikey merdiven pencereleri, o yıllarda özellikle Eric Mendelsohn'un uygulamakta olduğu yuvarlatılmış köşelerin üst kat balkonlarında ve girişlerde kullanılması, aynı yılların yapılarında sık rastlanan koyu renk sıva üzerinde açık renk boyalı bordürlerin ön ve arka cephe pencerelerini yatayda birleştirmeleri ve merdiven aydınlığını çevrelemeleri sayılabilir. Giriş katı pencerelerinin ve geniş basamaklı merdivenlerin korkulukları, dönemin çizgilerini yansıtan yalın demir işçiliği göstermektedirler (Aslanoğlu, 1991), (Resim 4.124.).



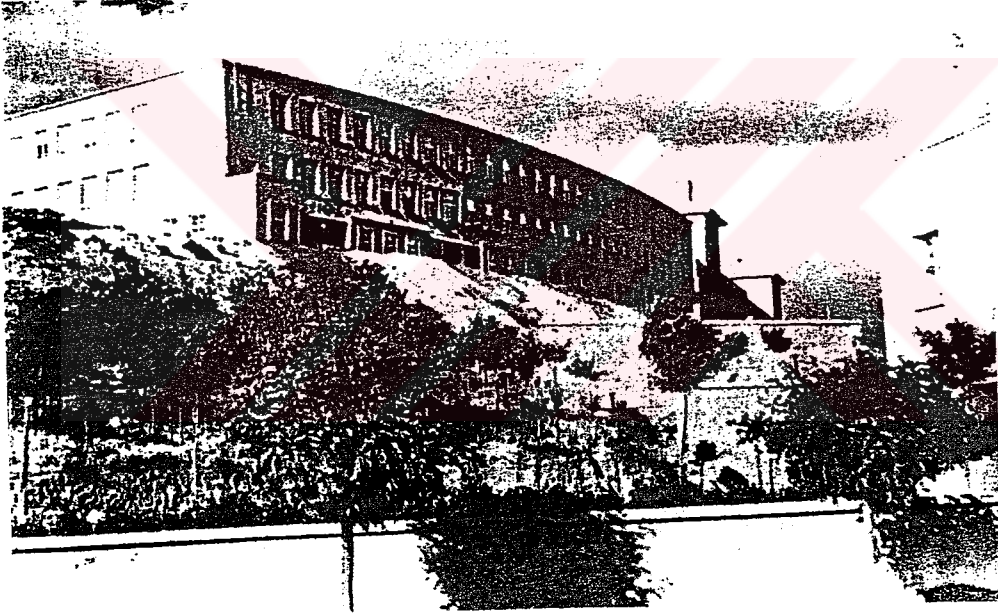
Resim 4.123. İsmet Paşa (Zübeyde Hanım) Kız Enstitüsü, 1.kat planı



Resim 4.124. İsmet Paşa (Zübeyde Hanım) Kız Enstitüsü, Görünüş

Mimarın gerçekleştirdiği okul yapılarından birisi de, İstanbul Fındıklı'da yer alan ve bugün Namık Kemal İlköğretim Okulu'nun yer aldığı binadır. Binanın bulunduğu yerde, önceden, yabancı elçiliklere tahsis edilen eski bir yapı yer almaktadır. 1933 yılında bina, okula çevrilmiş ve Egli tarafından yeniden inşa edilmiştir. Binanın mevcut olan bahçe düzenlemesine sadık kalan Egli, bahçeden daha yüksek kotta yer alan bir avlunun etrafında "L" biçiminde iki kanat halinde yapıyı gerçekleştirmiştir. Üç katlı olan binaya sonradan bir kat eklenmiş; kanatların uçlarında yer alan bölümler teras olarak düzenlenmiştir. Bina, Egli'nin diğer okul binalarının da sahip olduğu, sade ve modern hatlara sahiptir.

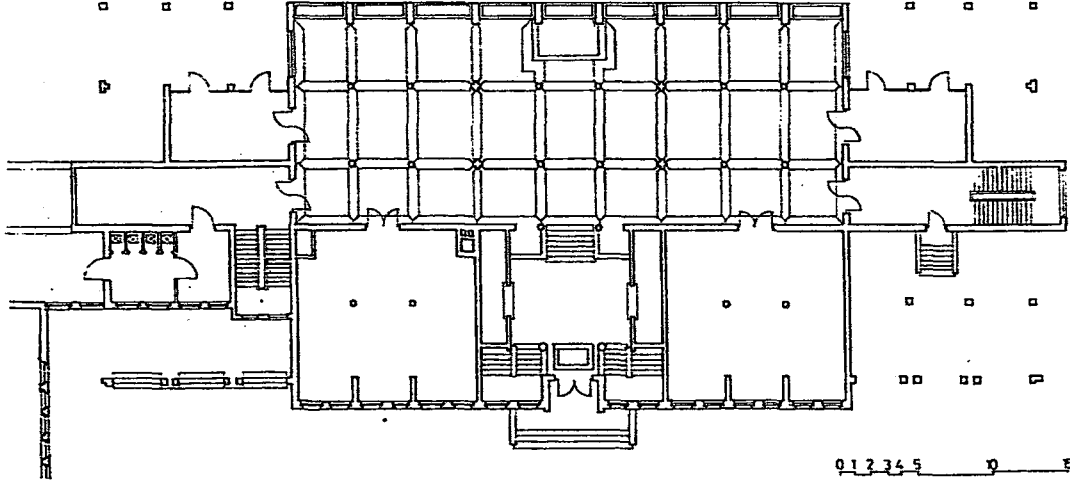
Egli'nin, bu yapıların dışında, Milli Eğitim Bakanlığı inşaat bürosunu yürüttüğü süre içerisinde, Ankara Kız Lisesi (1930) (Resim 4.125.), Etimesgut Yatılı İlkokulu ve lojmanı (1930'lar), Ankara'da Gazi Lisesi (1936), Anadolu için ilkokul tipleri ve Balıkesir, Erzurum öğretmen evlerini gerçekleştirdiği bilinmektedir.



Resim 4.125. Ankara Kız Lisesi, 1930

Orta öğretim binalarının yanında Egli, yüksek öğretim binaları da tasarlamış ve gerçekleştirmiştir. Bu binalar içinde en önemlilerinden biri, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'dir. 1935-36 yıllarında gerçekleştirilen ve rasyonel fonksiyoncu yaklaşımla tasarlanmış olan fakülte binası, bodrum üzerine iki ve üç katlı iki uzun kütlelerin t şeklinde birleşmelerinden oluşmuştur. Merdivenli giriş ana caddeye paralel uzanan bloktadır. Üç katlı olan bu bloğun plan düzeni simetriktir. Geniş ve rahat üç merdivenle ulaşılan üst katlarda profesör ve asistan odaları geniş bir koridorun iki tarafına yerleştirilmiştir. Ana bloğun büyük cam yüzeyleriyle daha serbest arka cephe tasarımı, yapıların ön cephelerinin sık yerleştirilmiş

eş büyüklükte pencerelerinin yaptığı dizilerle karşılık yaratmaktadır. Binanın eğimli, kiremit kaplı çatısı, parapet duvarının ardına gizlenmiştir (Resim 4.126., Resim 4.127.).

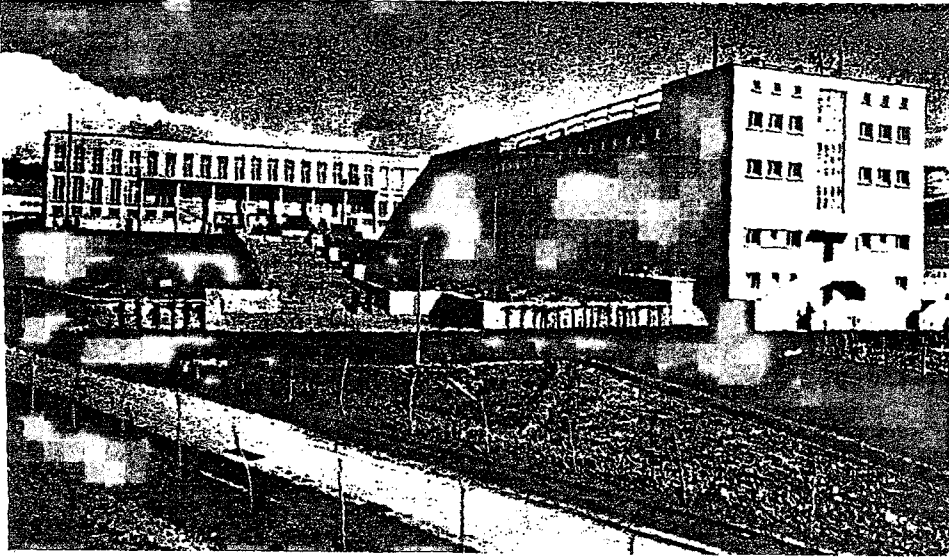


Resim 4.126. Siyasal Bilgiler Fakültesi, Zemin kat planı



Resim 4.127. Siyasal Bilgiler Fakültesi, Görünüş

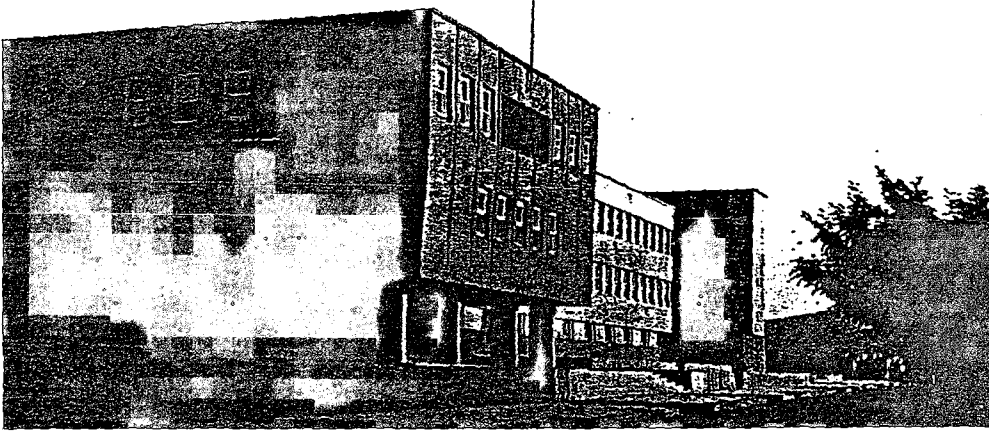
Siyasal Bilgiler Fakültesi'nden başka, mimarın gerçekleştirdiği diğer yüksek okul yapıları, Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi (Resim 4.128.), Zooteknik, Anatomi-Patoloji, Şarap, Süt Enstitüleri, Rektörlük binası (1933), İstanbul Üniversitesi Botanik-Zooloji Enstitüsü (1936) ve Anatomi-Patoloji Enstitüsü Klinik binalarıdır.



Resim 4.128. Yüksek Ziraat Enstitüsü, Ankara

Mimarın 1935 yılında gerçekleştirdiği İstanbul Üniversitesi Botanik-Zooloji Enstitüsü binası, Süleymaniye Camisi'ni maskeleyen ve şehri çirkinleştiren bir çimento yığını olarak çok eleştirilmiş ve daha sonra üç katı yıktırılmıştır (Nasır, 1991).

1936 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'ndaki görevinden istifa eden Egli, 1930-40 yılları arasında Türk Hava Kurumu'nun baş mimarı olarak çalıştığı dönemde bu kurum için Ankara'da Genel Müdürlük Binası'nı, Etimesgut Yatılı Uçuş Okulu'nu, Etimesgut ve İnönü Havaalanlarında atölye ve hangarları tasarlayıp gerçekleştirmiştir (Resim 4.129.).

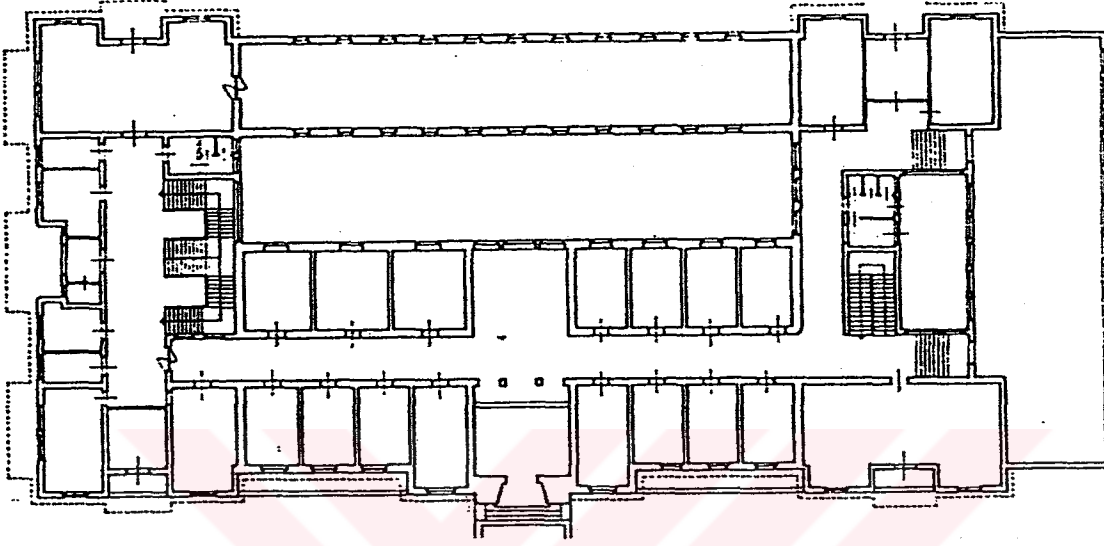


Resim 4.129. Türk Hava Kurumu Genel Müdürlük Binası

Ernst Egli'nin Ankara'da gerçekleştirdiği en önemli binalarından birisi Sayıştay, eski adıyla Divan-ı Muhasebat binasıdır. 1928-30 yıllarında tamamlanan bina, Cumhuriyet'in ilk yıllarının uluslar arası mimarlık biçimlenmesi örneklerinden birisidir. O dönemde, iki yanında

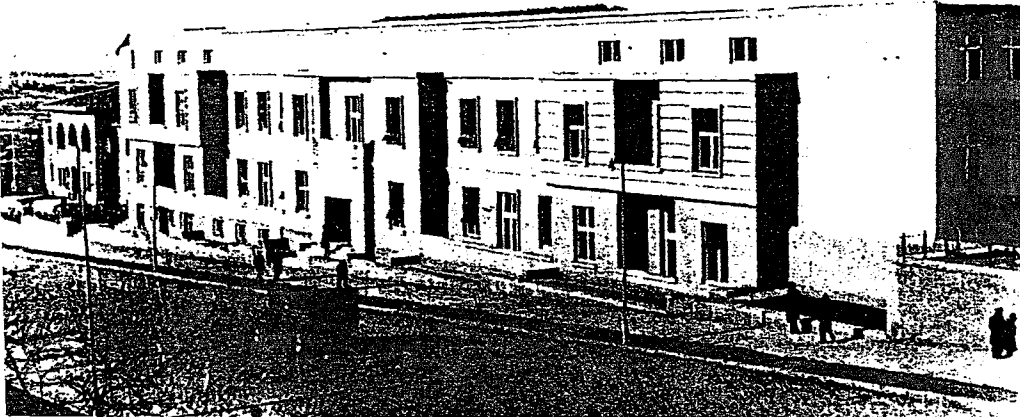
yer alan birinci ve ikinci meclis binaları ve karşısındaki Ankara Palas'la büyük üslup farklılıkları göstermiştir.

Eğimli bir arazide yer alan bina pencereleri oldukça yüksekte olan bodrum, zemin ve üstünde iki kattan oluşmaktadır. Binanın plan şemasında farklı büyüklükteki mekanlar, "U" biçimi yapan geniş koridorların etrafına dizilmişlerdir (Resim 4.130.).



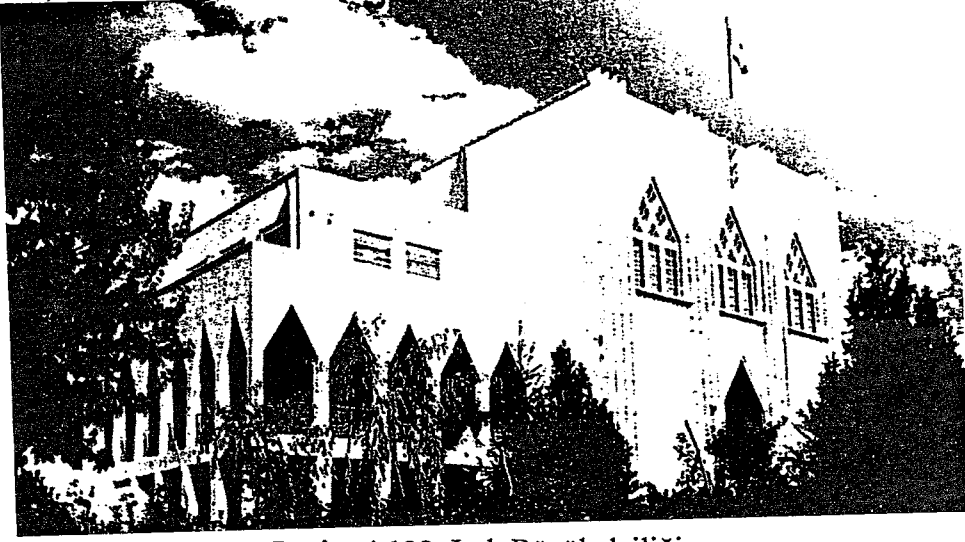
Resim 4.130. Sayıştay Binası, Zemin kat planı, Ankara

Simetrik olan ön cephede, girişin bulunduğu orta kısım ve köşelerdeki üçer akslık bölümler dışarı çıkmalarıyla cepheye hareket, girintileriyle de derinlik getirmişlerdir. Yüzeylerinde derin yatay yivlerin açıldığı bu çıkmaların birleştirilmesiyle arada kalan üçer odaya balkonlar sağlanmıştır. Simetri aksında olan giriş, üst kata balkon yapan bir çıkmanın içindedir. Köşe çıkmaları, kuzey cephesinde de yinelenmiştir. Batı cephesinde ise, birinci kattan başlayan ikişer pencere üç çıkma vardır. Kütleler, yükseltelen korkuluk duvarlarının arkasında kalan eğimli çatılarla örtülmüşlerdir (Aslanoğlu, 1980) (Resim 4.131.).



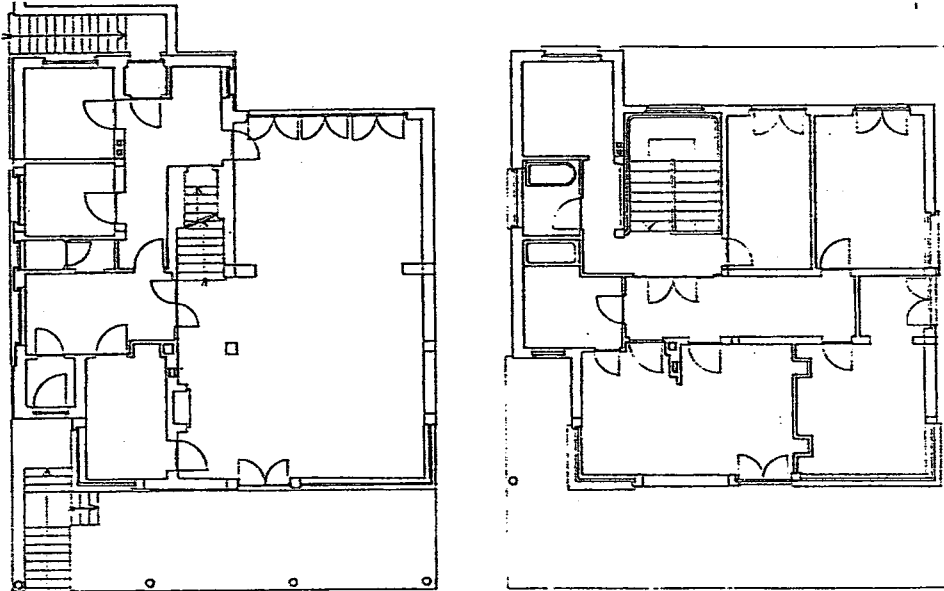
Resim 4.131. Sayıştay Binası, Görünüş

1936-38 yıllarında Egli, İsviçre ve Irak Büyükelçilik binalarını gerçekleştirmiştir. Bu binalardan yalın kütlelerle çözülmüş Irak Büyükelçiliği binası, cephede temsili sivri kemerler, giriş bloğundaki cephe düzenlemesi ve dokusuyla, temsil ettiği ülkenin havasını taşımaktadır (Resim 4.132.).

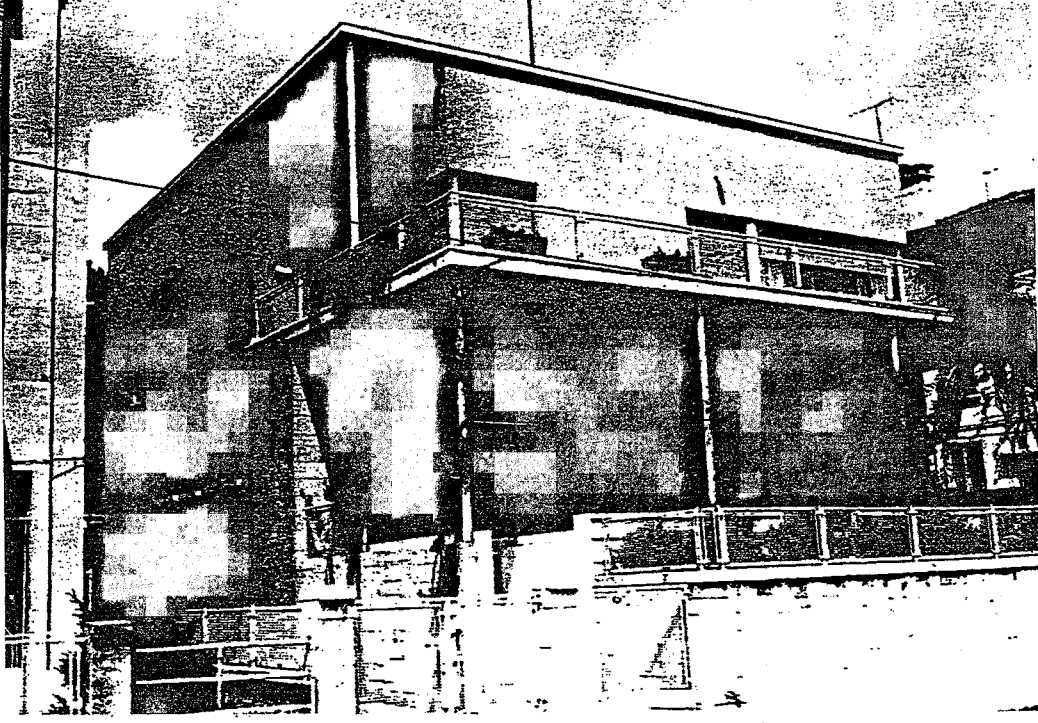


Resim 4.132. Irak Büyükelçiliği

Egli, bu binaların dışında, iki adet konut binası gerçekleştirmiştir. 1936 yılında Ankara'da inşa ettiği Fuat Bulca Konutu yıkılmıştır. Diğer konut binası ise, İstanbul'da Bebek'te bulunan Ragıp Devres villasıdır (Resim 4.133., Resim 4.134.). Bina yalın hatları, bir bordürle biten düz çatısı, balkon ve çatı konsolunun o yıllarda görülen dairesel kolonlarla taşınması, duvar içine çok iyi detaylarla yerleştirilmiş yatay şerit ve köşe pencereler, tel örgülü dikdörtgen parçalardan oluşan teras ve bahçe korkulukları, ilk dönemin tipik özelliklerinin üstünde toplandığı, uluslararası mimarlık ilkelerinin tutarlı bir biçimde uygulandığı bir ev örneğidir (Aslanoğlu, 1980).



Resim 4.133. Ragıp Devres Villası, Zemin ve 1.kat planları



Resim 4.134. Ragıp Devres Villası

Behçet Ünsal, Egli'yi çağdaş mimarinin ne olduğunu anlayan araştırmacı genç bir hoca olarak tanımlamaktadır (Ünsal, 1973). Rasyonel fonksiyoncu, modern tarzdaki tasarımlarını Türkiye'ye taşımış; Türk mimarlığında bu etkilerin yayılmasına yardımcı olan ilk isimlerden birisi olmuştur. O dönemde kübik mimarlık olarak adlandırılan bu tarzın örnekleri, özellikle genç Türk mimarlarının gerçekleştirdiği binalar arasında görülmektedir. Fakat zaman içinde ikinci milli mimarlık akımının güçlenmesiyle, Egli'nin mimarlığına ve kübik mimarlık örneklerine tepkilerin de arttığı görülmektedir.

Egli'nin rasyonel fonksiyoncu görüşlerini eğitimci olarak da öğrencilerine yansıttığı görülmektedir. Güzel Sanatlar Akademisi'nde gerçekleştirdiği reformlar sayesinde, Türk mimarlık eğitimini çağdaş düzeye getirmiş olması, Türk mimarlığına en büyük hizmetlerinden birisidir.

5. SONUÇ

Cumhuriyet kurulduğu zaman Türkiye, iki yüz yılı biraz geçen bir batılılaşma süreci içindeydi. Cumhuriyet, bu süreci durdurmamış, daha köklü olarak hızlandırmış, desteklemiştir. Atatürk devrimlerinin hepsinin amacı, Türk toplumunu çağdaş batı toplumları düzeyine getirmektir; bu da batılılaşmak diye adlandırdığımız sürecin hızlanmasıyla olabilirdi. Genel batılılaşmaya paralel olarak Türk mimarlığı da Cumhuriyet dönemi içinde kendi batılılaşmasını sürdürmüştü; batı mimarlığından gerek yöntem, gerek biçimlenme açısından esinlenmiş, etkilenmiş; çağdaş batı mimarlığı içinde yerini almaya çalışmıştır.

Cumhuriyet dönemi Türk mimarlığının gelişmesine bakıldığı zaman, bunun ana hatlarıyla batı mimarlığındaki gelişmelere paralel olarak ilerlediği görülmektedir. I.Ulusal Mimarlık düşüncesi, batı seçmeci mimarlık düşünceleri etkisi altında gelişmiştir. Öncüleri ya doğrudan doğruya Avrupa'da, ya da batılı eğitim yöntemleri uygulayan Güzel Sanatlar Akademisi'nde mimarlık eğitimi görmüşlerdir. Uygulamaları Avrupa benzeri, Neo-klasik'tir; yani klasik-anıtsal Türk mimarlığı biçimlerini yeni mimarlık fonksiyonlarına uyarlama yolu ile yeni bir biçim dili, bir üslup yaratma çabasının ürünleridirler. Cumhuriyetle birlikte gelen batıya daha bilinçli bakma düşüncesi, Türk mimarlık düşüncelerine de Bauhaus öğretilerinden etkilenen rasyonel-fonksiyoncu düşüncelerin girmesine, bu düşüncelerin geliştirilmesine yol açmıştır.

Türk mimarlık düşüncesinin batı mimarlığından etkilenmesi çok çeşitli yollar ile de olmaktadır. Bunların en önemlilerinden biri eğitim aracılığı ile olanıdır. Türkiye'de mimarlık eğitiminin batıya açık bir eğitim olduğu söylenebilir. Mimarlık eğitimi veren kuruluşlar, batılı örnekler göz önünde tutularak kurulmuşlardır. Batılı mimarlardan eğitim görevlisi olarak yararlanmanın da, özellikle Cumhuriyetin ilk yarısında sürdürüldüğü görülmektedir. Ancak zamanla Türk mimarlık eğitimi kurumlarının giderek güçlenmeleri, uzun süreli yabancı eğitim görevlilerine gerek bırakmamış; yabancı mimarlardan kısa süreli konuk öğretim görevlisi, ya da konferansçı olarak yararlanma yoluna gidilmiştir.

Cumhuriyet dönemi içinde yabancı mimarlara görev verme, bir gereksinme sonucu olarak belirmektedir. İnşaat kapasitesinin durmadan genişlemesi, buna bağlı olarak artan sayıda mimar yetiştirme zorunluluğu, Cumhuriyet mimarisinin görünümünü belirleyen başlıca iki faktördür. Bunların birincisi yabancı mimarları yaratıcı, inşa edici kimseler olarak yurda sokmuş; ikincisi de aynı kişileri Türk mimarlık kurumlarına hoca yapmıştır (Özer, 1964). Buna Ankara'nın imarı sorununun getirdiği gereksinmeyi de eklemek gerekmektedir. Ernst

Egli, Clemens Holzmeister ve Alman şehircilik uzmanı Hermann Jansen'in 1927-28 yıllarında Türkiye'ye gelmeleri bu nedenlerle olmuştur.

1940 yıllarına kadar sürmüş olan bu ilk yabancı mimar-eğitmciler döneminin Türk mimarlık düşüncesine yaptığı olumlu etki, çağdaş mimarlık düşüncelerinin Türkiye'de tanıtılmasında bu mimarların oynadıkları rol ile belirlenebilir. Olumsuz etkisi ise bu mimarların o zamanlar sayıca az olan Türk mimarları yanı sıra uygulama alanında da çalışma olanağı bulmaları, böylece de yabancı mimarların Türk mimarlarından daha iyi oldukları gibi bir düşüncenin ortaya çıkmasına neden oldukları söylenebilir.

Cumhuriyet döneminde Türkiye'de görev almış yabancı mimarların etkilerine toplu olarak bakıldığında, bu mimarların bazı olumlu etkilerinin olduğunu gözlemek mümkündür. Bunlardan biri, özellikle güncel konularda, batı mimarlığı içinde de o sıralarda geçerliliğini koruyan çözüm önerilerini Türk mimarlık düşüncesine getirmeleridir. Hatta bir kısmının batı ülkelerinde uygulama olanağı bulamadıkları, ya da orada bile henüz ortaya atılmamış bazı düşüncelerini Türkiye'de geliştirdikleri görülmektedir. Bu mimarların bir çoğunun, kendi ülkelerinde de eğitim ve yönetim alanlarında çalışmış oldukları görülmektedir. Bu da onların kendi alanlarında yeteneklerini kabul ettirmiş olduklarını göstermektedir. Bunda onların uygulamanın yanında düşünce ve kurama da eğilmiş olmalarının rolü büyüktür. Nitekim Türkiye'de uzun süre kalmış yabancı mimarların çoğunun aldıkları görevlerin yanı sıra dergilerde yazılar yazarak, konferanslar vererek düşüncelerini açıkladıkları görülmektedir. Bundan onların kendi uzmanlık konularını ciddi bir tutum içine ele aldıkları, düşüncelerini bu yol ile açıklamalarındaki bilimsel tutumun yanı sıra bu düşüncelerini eleştiriye de açık tuttıkları görülmektedir. Aslında yabancı mimarların en olumlu etkilerinden biri bu ciddi tutumlarının bir ürünüdür. Yabancı mimar ve şehirciler, bu mesleklere saygı duyulmasını sağlamışlar; kendi ülkelerinde bu disiplinlerde çalışanlara gösterilen saygının Türkiye'de de yerleşmesine çalışmışlardır. Bu çalışma şekli belki bilinçsiz bir şekilde, dolaylı olarak olmuştur. Ama onların belli bir çalışma anlayışının temsilcisi olmalarının rolünü küçümsememek gerekmektedir.

Yabancı mimarlarının olumlu etkilerinden biri de onların önerilerinin daha kolay ve çabuk kabul edilerek uygulanmaya konması yoluyla olmuştur. Örneğin, Ernst Egli, Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Bölümü'nde öteki atölyeleri kapatıp yalnız kendi atölyesini bırakarak rasyonel-fonksiyoncu düşünceleri besleyen bir ortam hazırlamıştır. Başka bir

deyişle de yabancıların sözlerine daha çok güvenilmesinin bazı durumlarda Türk mimarlığına olumlu katkılarda bulunmuş olduğu gözlenebilmektedir.

Yabancı mimarların olumlu etkilerinden biri olarak da, Türk mimarlarını zorlamış olmaları gösterilmektedir. Yabancı mimarların yaptıkları yapıları, söyledikleri sözleri gören Türk mimarları, bunların kendileri tarafından yapılamayacak şeyler olmadığını görmüşler, onlara karşı tepki göstermişlerdir. Ayrıca yabancı mimarların, Türk mimarlarını zorlamaları, Türk mimarlarında onların düzeyine çıkma isteğini uyandırmakla da olmuştur. Ancak nicelik ve nitelikçe yabancı mimarların düzeyine erişerek yabancı mimar sorununun çözümlenebileceğini anlayan Türk mimarları, çalışarak onların düzeyine eriştikten sonra onların görevlerini de kendileri yüklenmişlerdir.

Yabancı mimarların olumlu etkileri kadar olumsuz etkileri de olmuştur. Yabancıların da düşüncelerinde, yaptıklarında tutarsızlıklar görülmektedir. Bruno Taut'un Ankara'daki Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nin ne ölçüye kadar Ankara'nın bölgesel, Türkiye'nin ulusal özelliklerini, niteliklerini yansıtabildiği tartışma konusu olmaktadır. Bonatz'ın da eğitim alanındaki tutumu daha kendi öğretim görevliliği zamanında geçerliliğini yitirmiş; o da önceleri ulusal mimarlık düşüncesinin savunuculuğunu yaparken sonraları uluslararası düşüncelere ses çıkarmamıştır. Bu da bir düşünce-eylem tutarsızlığı olarak nitelendirilebilir.

Yabancı mimarların Türk mimarlık düşüncelerine gösterdikleri saygı, duygusal olarak geleneksel Türk mimarlığına, Türk evine gösterilen sevgiden, buralardaki mimarlık öğelerinin biçimsel olarak çağdaş mimarlığa uyarlanmasından ileri gitmemiştir. Paul Bonatz'ın Ankara'daki Saraçoğlu Mahallesi evleri buna örnek olarak verilebilir. Burada Paul Bonatz'ın Türk evini yer kayıplarına, yanlış bağlantılara, ters yönlendirmelere aldırmadan biçimsel olarak yorumlamaya çalışması, Türk mimarları tarafından daha o zaman eleştiri konusu yapılmıştır. Yabancı mimarların sözlerine güvenilmesinden yararlanarak Türk mimarlarının yapabilecekleri işleri onların ellerinden almaya çalıştıkları gibi, bir Türk mimarı tarafından yapılmış bir yapının fonksiyonunu, biçimini, hiç çekinmeden değiştirecek kadar ileri gittikleri de görülmektedir. Bu duruma örnek olarak da, Paul Bonatz'ın Ankara'da Şevki Balmumcu tarafından yapılmış olan Sergi Evi'ni operaya dönüştürmesi gösterilebilir.

Yabancı mimarların çok yüksek ücretlerle Türk mimarlarının da yapabileceği işleri yapmış olmalarının, yarışmalar yerine doğrudan doğruya, ya da eksiltme ile bazı işleri almış olmalarının Türk mimarlarını işsizliğe, yapabileceklerinden daha düşük seviyedeki işleri

yapmaya itmiş olmalarından doğan ekonomik sorunlar ise, başlı başına bir sorun oluşturmaktadır; bu da Türk mimarları tarafından her dönemde eleştiri konusu yapılmıştır.

Yabancı mimarlar kimi zaman güçlü kişilikleriyle, kimi zaman yeni düşünceleriyle Türk mimarlık düşüncesi üstünde olumlu-olumsuz izler bırakmışlardır. Ama Türk mimarlık düşüncesi aslında Türk mimarlarının öncülüğünde geliştirilmiştir. Rasyonel-fonksiyoncu mimarlık düşüncesi, batıyı bilinçli olarak tanımaya başlayan, oradaki düşüncelerden esinlenerek de olsa, eskiyi bırakıp yeniye yönelmek isteyen genç nesil Türk mimarları tarafından geliştirilmiştir. Kısacası, bütün etkilenmelere rağmen, Türk mimarlık düşünceleri Türk mimarları tarafından başlatılmış; geliştirilmiştir. Ancak belirli koşullar altında yabancı uzmanlardan yararlanılmıştır; bu yabancı uzmanlar da ya benzer düşünceler taşıyan kişiler olmuş; ya da sonradan kendilerini bu düşüncelere uydurmuşlardır. Kendi düşünceleri ile Türk mimarlık düşüncesi arasında uyum olamayanlar da, sahneden çekilmek zorunda kalmışlardır.



KAYNAKLAR

Achleitner, F., (1976), "Clemens Holzmeister", İTÜ Mimarlık Fakültesi M.T.R.E. Bülteni, Sayı: 5-6 Cilt 2, Nisan Sayısı, S.55-57.

Alsaç, O., (1946), "Saraçoğlu Mahallesi", Arkitekt, Sayı: 171-172, S.56-59.

Alsaç, Ü., (1973), "Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrimindeki Evrimi", Mimarlık, 1973/11-12, Sayı: 121-122, S.12-25.

Alsaç, Ü., (1976), Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Doktora Tezi, İstanbul.

Alsaç, Ü., (1992), Türk Mimarlığı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Alsaç, Ü., (1993), Türk Kent Düzenlemesi ve Konut Mimarlığı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Altaban, Ö., (1998), "Cumhuriyet'in Kent Planlama Politikaları ve Ankara Deneyimi", 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, S:41-65.

Aslanoğlu, İ., (1980), 1923-1938 Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (Sosyal, Ekonomik, Kültürel Ortam Değişimi ve Mimarlığa Yansımaları), İTÜ Mimarlık Fakültesi, Doktora Tezi, İstanbul.

Aykup, P., (1992), İstanbul Art Nouveau Mimarisinde Dekoratif Amaçlı Demir Malzeme Kullanımı, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Batur, A., (1984), Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı, İstanbul.

Bonatz, P., (1943a), "Yeni Alman Mimarisi", Arkitekt, Konferans Metni, Sayı: 3-4.

Bonatz, P., (1943b), "Yeni Alman Mimarisi", Arkitekt, Konferans Metni, Sayı: 5-6.

Conrads, U., (1991), 20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları 3.

Çalışlar, H.C., (1999), Mimaride Güç ve İktidarın Kullanımı, YTÜ Mimarlık Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Egli, E., (1936a), "Şehir Planları", Arkitekt, 1936, No: 5-6, S.148-152.

Egli, E., (1936b), "Şehirlerde Mesken ve İskan Meselesi", Arkitekt, 1936, No:7, S.191-195.

Eldem, S.H., (1939), "Mili Mimari Meselesi", Arkitekt, No:9-10, S.220-223.

Eldem, S.H., (1940), "Yerli Mimariye Doğru", Arkitekt, No:3-4, S.69-74.

Eldem, S.H., (1973), "Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı", Mimarlık, 1973/11-12, Sayı:121-122, S.5-11.

- Frampton, K., (1981), "Modern Architecture 1851-1919", GA Document Special Issue 2, A.D.A. Edite, Tokyo.
- Frampton, K., (1992), Modern Architecture, Thames and Hudson Ltd., Londra.
- Golomstock, I., (1990), Totalitarian Art in the Soviet Union, Icon Editions, Londra.
- Hartmann, K., (1983), "Bruno Taut Almanya'da Gelenek ile Modern Arasında Bir Mimar", Yapı, No:48, 1983/2, İstanbul, S.40-45.
- Holzmeister, C., (1976), "Clemens Holzmeister", Architekt In Der Zeiten Wende, Selbstbiographic, Zürich.
- Kırımlı, A., (1974), "50 Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı üzerine", Mimarlık, No:7, Yıl:11, Sayı:129, S:17-18.
- Melis, P., (1985), "Bruno Taut's Own House at Dahlewitz", Domus, No:657, Jan.,S:24-29.
- Miller-Lane, B., (1968), Architecture and Politics in Germany 1918-1945, Harvard University Press, Cambridge, Massachusets.
- Nasır, A., (1991), Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Doktora Tezi, İstanbul.
- Ockman, J., (1993), Architecture Culture 1943-1968, A Documentary Anthology, Columbia University Press.
- Özer, B., (1964), Rejyonelizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Doktora Tezi, İstanbul.
- Özer, B., (1975), "Bruno Taut: Kişiliği ve Boğaziçi'ndeki Bir Evi Üzerine", Yapı, No:13, İstanbul, S:37-53.
- Özkan, S., (1975), "Türk-Alman Dostluk Yurdu Öneri Yarışması", ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt:1, Sayı:2, S:177-201.
- Sargın, G., (2001), "İtalyan Fütürizmi", Arredamento Mimarlık, Sayı:2001/12, S:86-90.
- Sayar, Z., (1935), "Sergi Evi", Arkitekt, No:5-6, S:97-107.
- Sayar, Z., (1946), "Saraçoğlu Mahallesi", Arkitekt, Sayı:171-172, S:56-59.
- Sayar, Z., (1946), "Mimarlık Politikamız", Arkitekt, Sayı:169-170, S:3-4.
- Sayar, Z., (1995), Anılarda Mimarlık, YEM Kitabevi Yayını, İstanbul.
- Segal, W., (1972), "About Taut", Architectural Review, B.D. 151, No:899, S:22-25.
- Sey, Y., (1998), "Cumhuriyet Döneminde Konut", 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, S:273-301.

- Sirman, Z., (1946), "Prof. Dr. Clemens Holzmeister ile Söyleşi", Mimarlık, Sayı:224, S:28-29.
- Sözen, M., Tapan, M., (1959), 50 Yılın Türk Mimarisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, No:122, İstanbul.
- Sözen, M., (1984), Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, No: 246, Ankara.
- Söylemezoğlu, K., (1973), "Mimarlığımız 1923-1950", Mimarlık, No:122, Ankara.
- Söylemezoğlu, K., (1995), Anılarda Mimarlık, YEM Kitabevi Yayını, İstanbul.
- Suda, H.B., (1996), Bonatz, Taut, Egli ve Holzmeister Mimarlığı- Türk Mimarlığı Üzerindeki Etkileri, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Tammas, F., (1940), "Paul Bonatz(Biyografi)", Arkitekt, No:9-10, S:239.
- Tanyeli, U. (1995), "Faşizm'in Mimarlığı: Siyasal-Mimari Arketiplerin Egemenliği", Dekorasyon, S: 116-125.
- Taut, B., (1938), Mimari Bilgisi, İstanbul.
- Taut, B., (1938), "Mimari Nedir?", Arkitekt, 1938, S:165-168.
- Taut, B., (1938), "Teknik", Arkitekt, 1938, S:317-323.
- Tümer, G., (1998), Cumhuriyet Döneminde Yabancı Mimarlar Sorunu, Mimarlar Odası Yayınları, İstanbul.
- Ünsal, B., (1973), "Mimarlığımız 1923-50", Mimarlık, No:122, Ankara.
- Wolfe, T., (1961), From Bauhaus to Our House, Penguin Group, London.
- Worbs, D.,(1992), "Paul Bonatz", Der Architekt, No:12, S:605-611.

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi	01.02.1978	
Doğum yeri	İzmir	
Lise	1987-1994	İzmir Özel Amerikan Lisesi
Lisans	1994-1999	İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü
Yüksek Lisans	1999-2002	Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimari Tasarım Programı
Çalıştığı kurumlar	1999-2000	Bahçetepe İnşaat
	2000-2001	Turgut Altın Mimarlık