

55956

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**BONATZ, HOLZMEİSTER, TAUT VE EGLİ'NİN
MİMARLIK ÇİZGİLERİ ,
TÜRK MİMARLIĞI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mim. H. Betül SUDA

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 27 Mayıs 1996

Tezin Savunulduğu Tarih : 17 Haziran 1996

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Hülya YÜREKLİ

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Afife BATUR

Prof. Dr. Atilla YÜCEL

HAZİRAN 1996

ÖNSÖZ

Bana bu çalışmamda büyük destek olan, tez danışmanım Prof. Dr. Hülya YÜREKLİ'ye, Almanca çevirilerde yardımcı olan Dr. Erol DİLEKÖZ'e, tezin yazım ve basım işlemlerini gerçekleştiren Nedim SİVRİKAYA'ya, her türlü yardımlarından dolayı aileme ve nişanlıma teşekkür ederim.

H. Betül SUDA

Haziran - 1996



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ŞEKİL LİSTESİ	v
ÖZET	xi
İNGİLİZCE ÖZET	xii
BÖLÜM 1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2. BONATZ HOLZMEİSTER, TAUT VE EGLİNİN MİMARLIK ÇİZGİLERİ VE TÜRKİYE DIŞINDAKİ ÇALIŞMALARI	4
2.1. Paul Bonatz	4
2.1.1. 1900'lerin Başından 1920'lere Kadar Olan Dönem	4
2.1.2. 1920'li Yıllar - Bonatz'ın Modern Tarzda Tasarımlar Yaptığı Dönem	10
2.1.3. 1930'lu Yıllar Mimarın Çizgisinde Geleneksele Dönüş ve Nazilerle Yaptığı Çalışmalar	13
2.2. Clemens Holzmeister	19
2.2.1. Kilise Binaları	19
2.2.2. Tiyatro Çalışmaları ve Sahne Tasarımları	32
2.2.3. Anıt Yapıları	39
2.2.4. Diğer Çalışmaları	41
2.3. Bruno Taut	46
2.3.1. Eğitim Yılları ve İlk Çalışmaları	46
2.3.2. Birinci Dünya Savaşı'ndan Önceki Çalışmaları	51
2.3.3. Ütopik Çalışmaları ve Sanat Organizasyonlarındaki Faliyetleri	55
2.3.4. Magdeburg'daki Çalışmaları ve Konut Yerleşimleri	64
2.3.5. Moskova'daki Çalışmaları	70
2.3.6. Japonya'daki Çalışmaları	73
2.4. Ernst Egli	77

BÖLÜM 3. CUMHURİYETİN MİMARLIĞIMIZA GETİRDİĞİ YENİ	
İHTİYAÇLAR VE YABANCI MİMARLAR	80
3.1. Cumhuriyet ve Atatürk Devrimlerinin Yapısı	80
3.2. 1. Milli Mimarlığın Etkilerinin Azalması ve Yeni Rejim	
Mimarisi.....	82
3.3. 1. Milli Mimarlık Akımının Etkilerinin Azalmasının ve Yeni	
Bir Mimari Aranmasının Sebepleri.....	84
3.3.1. İmaj Problemi.....	84
3.3.2. Ankara'nın İmarı Problemi.....	84
3.3.3. Genel İmar Problemleri:.....	86
3.4. Cumhuriyetin İdeolojisi ve Batılılaşma Konusu	88
3.5. Yabancı Mimarların Çağrılış Sebepleri ve Geçiş Dönemi.....	92
3.5.1. Yabancı Mimarların Çağrılışında Ankara'nın İmarının Özel	
Yeri.....	95
3.5.2. Yabancı Mimarların Davet Edilmesi ve	
Eğitim Konusu	96
BÖLÜM 4. BONATZ, HOLZMEİSTER, TAUT VE EGLİNİN	
TÜRKİYE'DEKİ ÇALIŞMALARI	98
4.1. Paul Bonatz	98
4.2. Clemens Holzmeister.....	108
4.3. Bruno Taut	125
4.4. Ernst Egli.....	136
SONUÇ	150
KAYNAKÇA	154
RESİM KAYNAKÇASI	160
ÖZGEÇMİŞ	167

RESİM LİSTESİ

Sayfa No

Resim 2.1. Tübingen Ünivesitesi Kütüphanesi	7
Resim 2.2. Hannover’de Stadthalle Binası.....	9
Resim 2.3. Stuttgart Tren İstasyonu	9
Resim 2.4. Düsseldorf Sağırlar Evi Binası	11
Resim 2.5. Zeppelinbau Oteli - Stuttgart	12
Resim 2.6. Neckars Nehrinde Akarsu Seti	13
Resim 2.7. İsviçre Basel’de Sanat Müzesi	15
Resim 2.8. Limburg Yakınında Viyadük	17
Resim 2.9. Kornwestheim’da Rathaus Binasının Kulesi	18
Resim 2.10. Batschuns Katolik Kilisesi	20
Resim 2.11. Mariahillf Kilisesi.....	20
Resim 2.12. Cumhurbaşkanı Anısına Yapılan Kilise (Viyana)	21
Resim 2.13. Mauer Kilisesi	22
Resim 2.14. Meran - Untermais’deki Papaz Kilisesi.....	22
Resim 2.15. Blankenese’deki Maria Grün Kilisesi (1929-30).....	24
Resim 2.16. Saar’da Merchingen Kilisesi (1928).....	24
Resim 2.17. Hermeskeil’de Franziskaner Manastırı (1928).....	25
Resim 2.18. Berlin’de St. Adalbert Kilisesi.....	25
Resim 2.19. Rio de Janeiro İçin Katedral Projesi	26
Resim 2.20. Belo Horizonte Katedrali Projesi	26
Resim 2.21. Rio de Janeiro İçin Katedral Projesi.....	27
Resim 2.22. Rio de Janeiro Katedrali İçin Proje Alternatifi	27
Resim 2.23. St. Ludwing Kilisesi Yenileme Çalışması 1. ve 2. Alternatifler	28
Resim 2.24. St. Ludwing Kilisesi Yenileme Çalışması 3. Alternatif	29
Resim 2.25. St. Ludwing Kilisesi Yenileme Çalışması 3. ve 4. Alternatifler.....	30
Resim 2.26. Erpfendorf Kilisesi 1957, Tirol	30
Resim 2.27. Allerheiligen Kilisesi, Innsbruck Hötting, 1967	30

Resim 2.28. Ausburg Süd'de Kilise, 1967	31
Resim 2.29. Partisau Kilisesi 1970.....	31
Resim 2.30. Cosmogral Binası Kesit ve Görünüş.....	32
Resim 2.31. Salzburg Opera'sının İlk Yenilenmesinden Sonra Seyirci Salonu ve Sahnenin Görünümü	33
Resim 2.32. Salzburg Operası'nın İlk Yenilenmesinden Sonra Dış Görünüşü	34
Resim 2.33. Salzbur Operasının, İkinci Yenilenmeden Sonra, Yeni Eklenen Bölümle Birlikte Görünümü	34
Resim 2.34. Sahne Kapısının Görünüşü	35
Resim 2.35. Salzburg Operası Sahne Binası Üzerine Yerleştirilen Aslan Heykeli	36
Resim 2.36. Salzburg Operası'nın Nazilerce Değiştirilmesinden Sonraki Hali	37
Resim 2.37. Rosen Hülgel'de Yeni Opera Binası Tasarımı. Plan.....	37
Resim 2.38. Rosenhügel'deki Opera Binasının Bütün Görünüşü.....	38
Resim 2.39. Fauststadt.....	38
Resim 2.40. Kaiser Franz - Josef Anıtı İçin Hazırlanan Birinci Teklif	40
Resim 2.41. Kaiser Franz - Josef Anıtı İçin Hazırlanan İkinci Teklif	40
Resim 2.42. Düsseldorf'da Schlageter Anıtı. 1929.	40
Resim 2.43. Viyana Krematoryumu - 1923	41
Resim 2.44. Eichmann Köşkü	42
Resim 2.45. Sal Ev	42
Resim 2.46. Hahnenkamm'daki Dağ Evi.....	43
Resim 2.47. Linzde Kreuzeschwestern Okulu	43
Resim 2.48. Berlin'de Bülow İstasyonu (1902)	47
Resim 2.49. St Louis Pavyonu (1903)	47
Resim 2.50. Bruno Taut'un 1904 yılında Gerçekleştirdiği Cephe Çalışmalarından Örnekler	48
Resim 2.51. Berlin - Charlottenburg'da Apartman, 1908.....	49
Resim 2.52. Berlin - Newkölln'de Apartman, 1909-10.....	49
Resim 2.53. Berlin - Spandau'da Apartman, 1911.....	49

Resim 2.54. Tautun Harkort und Sohn Firması İçin Yaptığı Türbin Binası, Demir Haddehanesi	50
Resim 2.55. Bad. Harzburg'da Sanatoryum Binası, 1909-10	50
Resim 2.56. Unterriexigen'de Kilise, 1906	51
Resim 2.57. Leipzig Sergisindeki Demir Anıtı, 1913	52
Resim 2.58. Cam Ev Görünüş ve Planı	53
Resim 2.59. Cam Ev İç Mekandan Görünüş	53
Resim 2.60. Berlin-Grünauda Falkenberg Yerleşmesi, 1913-14	54
Resim 2.61. Stadtkrone Görünüş	56
Resim 2.62. Stadtkrone Plan	56
Resim 2.63. Stadtkrone Kuşbakışı Görünüş ve Şehir Şeması	57
Resim 2.64. Alper Mimarisi, Yukarı İtalya Bölgesi	57
Resim 2.65. Alper Mimarisi Örneklerinden	58
Resim 2.66. Alper Mimarisi, Örneklerinden	58
Resim 2.67. Flokwang Okulu ve Kristall Haus	59
Resim 2.68. Haus Des Himmels	59
Resim 2.69. Haus Des Himmels Plan.	60
Resim 2.70. Kapı. Paul Goesch (Tancred)	62
Resim 2.71. Herman Essig için Mezar Taşı, 1919. Bruno Taut (Glas)	62
Resim 2.72. Atlantis'te Yapı, 1920. Hermanın Finsterling (Prometh)	63
Resim 2.73. Sanatçı Evi, 1920 Wenzel Augst Hablik (W.H)	63
Resim 2.74. Mabed, 1920. Wassili Luchardt (Zacken)	64
Resim 2.75. Magdeburg Sergi Salonu, 1921	65
Resim 2.76. Magdeburg Sergi Salonu, İç Mekandan Görünüş	65
Resim 2.77. 'Stadt Köln', Magdeburg'da Büro ve Otel Binası Projesi	65
Resim 2.78. Berlin - Britz'de Hufeisen Yerleşmesi (1925-30)	68
Resim 2.79. Hufeisen Yerleşmesi ,Yerleşim Planı	69
Resim 2.80. Berlin-Tegel'de Freie Scholle Yerleşimi (1924-32)	69
Resim 2.81. Dahlewitz'de Taut Evi, 1927	70
Resim 2.82. Moskova Sendika Tiyatrosu, 1929-32	71
Resim 2.83. Moskova'da Otel Tasarımları	72
Resim 2.84. Moskova'da Konut Blokları Tasarımları	73
Resim 2.85. Okura Villası, Azabu , Tokyo, 1936	74

Resim 2.86. Hyuga Villası, Alami Shizuoka, 1935.....	75
Resim 4.1. Türk - Alman Dostluk Yurdu, Bonatz'ın Önerisi Görünüş, 1916.....	99
Resim 4.2. Türk - Alman Dostluk Yurdu, Bonatz'ın Önerisi İç Mekan.....	99
Resim 4.3. Türk - Alman Dostluk Yurdu, Bonatz'ın Önerisi Kat Planları	100
Resim 4.4. Saraçoğlu Mahallesi, Yerleşim Planı, ...	102
Resim 4.5. Saraçoğlu Mahallesi, Görünüş	103
Resim 4.6. Sergi Evi Kat Planları, 1933-34	105
Resim 4.7. Sergi Evi Görünüş.....	106
Resim 4.8. Ankara Opera Binası, Aksonometri, 1946	106
Resim 4.9. Ankara Opera Binası Görünüş.....	107
Resim 4.10. Milli Savunma Bakanlığı, Özgün Çizimi	109
Resim 4.11. Milli Savunma Bakanlığı, Görünüş, 1927-30	109
Resim 4.12. Genel Kurmay Başkanlığı Görünüş, ...	110
Resim 4.13. Genel Kurmay Başkanlığı, Görünüş, 1928-30	111
Resim 4.14. Harp Okulu Binası.....	112
Resim 4.15. Ordu Evi (Ankara) Zemin ve İkinci Kat Planları	112
Resim 4.16. Ordu Evi (Ankara), 1938-39 Yıllarındaki Hali	113
Resim 4.17. Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Zemin Kat Planı.....	114
Resim 4.18. Cumhurbaşkanlığı Köşkü Birinci, Kat Planı, ...	114
Resim 4.19. Cumhurbaşkanlığı Köşkü Görünüş	115
Resim 4.20. Merkez Bankası, Ankara, Görünüş.....	116
Resim 4.21. Emlak Kredi Bankası, Zemin Kat Planı	116
Resim 4.22. Emlak Kredi Bankası, Görünüş.....	117
Resim 4.23. İçişleri Bakanlığı, Görünüş.	118
Resim 4.24. Ticaret Bakanlığı, Görünüş.....	119
Resim 4.25. Yargıtay Binası, Görünüş.	120
Resim 4.26. Devlet Mahallesi, Özgün Çizim	121
Resim 4.27. Güven Anıtı.....	122
Resim 4.28. T.B.M.M. Zemin Kat Planı.....	123
Resim 4.29. T.B.M.M. Uygulanan Proje Özgün Çizimi.....	123

Resim 4.30. T.B.M.M. Binası, Görünüş	124
Resim 4.31. Holzmeister'in, Atatürk'ün Mozolesi İçin Hazırladığı Proje.	125
Resim 4.32. Türk - Alman Dostluk Yurdu, Bruno Taut Önerisi, Zemin Kat ve Birinci Kat Planları	126
Resim 4.33. Türk - Alman Dostluk Yurdu, Bruno Taut Önerisi, Görünüş.	127
Resim 4.34. Türk - Alman Dostluk Yurdu, Bruno Taut Önerisi, Görünüş.	127
Resim 4.35. Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Özgün Çizim, 1937.	129
Resim 4.36. Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Görünüş, 1940' lar.	130
Resim 4.37. Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Zemin Kat ve 4. Kat Planı.	131
Resim 4.38. Atatürk Lisesi, Ankara, 1938.	132
Resim 4.39. Cumhuriyet Kız Enstitüsü, İzmir, 1938.	132
Resim 4.40. Cebeci Ortaokulu, Zemin Kat Planı.	133
Resim 4.41. Cebeci Ortaokulu, Ankara, 1938. Giriş ve Ön Cepheden Görünüş	133
Resim 4.42. Ortaköy'de B. Taut Evi, Plan, 1937.	134
Resim 4.43. Ortaköy'de B. Taut Evi, Güney-Batı ve Kuzey-Batı Görünüşü.	134
Resim 4.44. Bruno Taut'un T.B.M.M. Binası İçin Hazırladığı Proje, 1938.	135
Resim 4.45. Atatürk'ün Mozolesi.	136
Resim 4.46. Musiki Muallim Mektebi, Zemin Kat Planı, Ankara, Eklenen Bloklarla Birlikte.	140
Resim 4.47. Musiki Muallim Mektebi, İlk Yapıldığı Dönemlerdeki Görütüsü.	140
Resim 4.48. Musiki Muallim Mektebi, Binanın Yenilendikten Sonraki Durumu.	141
Resim 4.49. Erkek Ticaret Lisesi, Ankara. Zemin Kat Planı ve Ön cephe.	141
Resim 4.50. İsmet Paşa (Zübeyde Hamın) Kız Enstitüsü, 1. Kat Planı.	142

Resim 4.51. İsmet Paşa (Zübeyde Hanım) Kız Enstitüsü, Görünüş.	143
Resim 4.52. Ankara Kız Lisesi, 1930.	143
Resim 4.53. Siyasal Bilgiler Fakültesi (Mülkiye Mektebi), Zemin Kat Planı.	144
Resim 4.54. Siyasal Bilgiler Fakültesi (Mülkiye Mektebi), Görünüş.	144
Resim 4.55. Yüksek Ziraat Enstitüsü, Ankara.	145
Resim 4.56. Türk Hava Kurumu Genel Müdürlük Binası.	145
Resim 4.57. Sayıştay Binası (Divan-ı Muhasebat), Zemin Kat Planı, Ankara.	146
Resim 4.58. Sayıştay Binası (Divan-ı Muhasebat), Görünüş.	147
Resim 4.59. Irak Büyükelçiliği.	148
Resim 4.60. Ragıp Devres Villası, Zemin ve 1. Kat Planları.	148
Resim 4.61. Ragıp Devres Villası.	149

ÖZET

Bu çalışmada, Cumhuriyet döneminde, Türkiye'ye gelen Paul Bonatz, Clemens Holzmeister, Bruno Taut ve Ernst Egli'nin mimarlık aktiviteleri, karakterleri, düşünce sistemleri çerçevesinde incelenmiş ve Türk mimarlığı üzerindeki etkileri araştırılmıştır.

İlk bölüm giriş niteliği taşımaktadır. Burada çalışmanın amaçları açıklanmaya çalışılmış, araştırmalarda göz önünde bulundurulacak olan bir takım prensip ve kriterlere değinilmiştir. Bu bölümde özellikle tezin ana konusunu oluşturan isimlerin incelenmesinde önemli bir kriter olan düşünce sistemleri ve yaratıcılık konusuna açıklık getirilmiştir.

İkinci bölüm, söz konusu olan mimarların Türkiye dışındaki aktivitelerini, fikirlerini ve eğilimlerini içermektedir. Bu bölüm aynı zamanda yukardaki isimlerin Türkiye'deki mimarlık çalışmalarını daha iyi anlamamız hatta bir karşılaştırma yapabilmemiz açısından önemlidir.

Üçüncü bölüm, Cumhuriyet'in ilanı döneminde geçerli olan koşulları ve ihtiyaçları belirlemekte, böylece Bonatz, Holzmeister, Taut ve Egli'nin de içinde yer aldığı yabancı mimarların, Türkiye'ye davet edilmelerinin ardındaki nedenleri ortaya çıkarmaktadır.

Dördüncü bölümde ise, söz konusu olan mimarların Türkiye'deki aktiviteleri incelenmekte, genel mimarlık çizgileriyle karşılaştırmalar yapılmakta ve Türk mimarlığı üzerindeki etkisi araştırılmaktadır.

Sonuç bölümü, Bonatz, Holzmeister, Taut ve Egli'nin mimarlıkları, özellikle de karakterlerinin ve düşünce sistemlerinin Türk mimarlığı üzerindeki etkileri hakkında vardığımız sonuçları içermektedir. Bir anlamda bu bölüm bütün tezin bir değerlendirmesidir.

ABSTRACT

THE ARCHITECTURE STYLE CREATED BY BONATZ, HOLZMEISTER, TAUT AND EGLI, THEIR EFFECTS ON THE TURKISH ARCHITECTURE

The subject of this study is the architectural works belonging Paul Bonatz, Clemens Holzmeister, Bruno Taut and Ernst Egli. It must be noted that the foreign architects that visited Turkey during the early Republican Period are not only the foregoing. However, the studies constituting grounds for this study considered the effects of the architectural works of Bonatz, Holzmeister, Taut and Egli with regard to their training Turkish architects as well as notional structure. Following the studies and investigations, it has been concluded that the foregoing architects had influence on the Turkish Architecture with the architectural works they conducted in Turkey.

The aim of the study is to introduce these four architects considering the developments that they have participated and evaluate their architectural works as well as their design systems. The studies evaluating the effects of foreign architecture mentioned the era of those four architects as a notable historical period. But, in these studies, there are some missing points i.e. the works of these four outside Turkey are not mentioned. Their works outside Turkey should of course be mentioned in order to get closer information about them. This study therefore evaluates the works of the architects in Turkey as well as outside Turkey. It may so be possible to make comparison between their works and tendencies in and outside Turkey in order to evaluate their works in Turkey at a more comprehensible basis.

Invitation of the foreign architects including the four above, was a result of reformist environment created by Atatürk's revolutions. The radical reforms which were

commenced with the change in regime had also many reflections on architecture. One of the most significant duties of the architects who were invited to Turkey was to form the new Turkish Architecture. The four architects conducted their works in this environment.

Considering the architectural characteristics of the foregoing, some activities and tendencies have been encountered. In addition to the governmental effects and conditions, their characters, thoughts and design methods have a significant share. The methods used by those four architects during design would be useful to explain some points of their works and ideas. Their ideas and works should be evaluated under some criteria. Collin Rowe, in his book named "Collage City", refers to the article written by Isiah Berlin with the name "The porcupine and the fox". In this article, Berlin lists the way of thinking of people under two main categories. On one hand, the porcupines with a single and central point of view and a perfect system on the other hand, the fox, with the knowledge of many things and aiming even contradicting targets. As everything has a pre-determined and certain form in the former system, no relation with the surrounding conditions is needed. Certainties become permanent forms which restricts creativity, In another trend of thought, the subjects do not have a certain definition and they cannot be explained logically. Variability and uncertainty which are the properties of this system also force creativity. While the former has only one reality, the latter has many.

Rowe tells that there is no certain line between these two and explains the case with the "Le Corbusier" example. The reality is very hard to explain and takes infinite number of forms. But undefined and unexplainable is deemed to be dirty. Therefore, the porcupine mask should be put on in order to become believable. Le Corbusier followed this way to become better and believable.

The trends of thought of these people (the architects in our study) effects the methods and designs used by them. Each architect may have exclusive methods and their trend of thought may cause them to be included in fox category while some others in

porcupine category, and some others to both in different periods (as is the case for Le Corbusier example)

During the evaluation of the four architects, their works, thought and trends are considered within a general frame while sometimes a conclusion is tried to be drawn by making comparisons between each other. The reflections of the thought trends and design properties of the architects and the effects of those on their works in Turkey as well as on the Turkish architecture has been evaluated.

Second section following first one introducing the subject of the thesis deals with the works of the architects outside Turkey and their architectural trends. The architectural works of Bonatz who is referred to at the beginning was evaluated in three periods. From 1900 to 1920, in spite of being in accordance with the traditional architecture, the architect considered functions in his designs and opted for simplicity. The Stuttgart Railway Station Building which was designed by Bonatz is mentioned as an example to modernization trends. The architect realized modern design during 1920ies. Bonatz was naturally influenced during a period of modern architecture. The latest period of the architect is 1930ies during which he conducted traditional designs in cooperation with Nazis. Meanwhile, traditional design and monumentalism became important in Germany having been taken over by the National Socialists, wherefore Bonatz conducted accordant works.

Second architect of the study is Clemens Holzmeister. The first attraction on his works is complexity and variability. Holzmeister's works should be evaluated under different functional headings. These functional structures include churches, theaters and stages, monumental structures, schools and houses. His architecture is not in accordance with any of the existing forms. He developed his own design rules and applied the same in his works. He used monumentlism, dramatic values and sometimes eclecticism in his works.

The most interesting architect of the study is Bruno Taut. An evaluation on the works of the Architect reveals that the architect conducted various types of works instead of creating same style ones.

On one hand he defended cultural idealism in 1914 while on the other hand he defended social housing zones during 1918 as an indicator for the social democratic though prevailing in Germany. He was a designer who dared to design extraordinary structures as well as being a realist who is at the top of his career. Taut was among the most interesting ones of the 20th century designers, though he became less popular than the other contemporaries.

The last architect evaluated within this study, i.e. Egli, constructed many buildings in Turkey. Egli's architecture may be considered as close to the Viennian Ecole of the modern architecture. Functions were always given the topmost importance in his designs which can also be seen from massive structure and facade. However, those buildings do not have attractive highlights with regard to their architectural properties.

Third section deals with the conditions prevailing in Turkey when those architects were invited and the reasons lying behind such invitations. The prevailing circumstances when they were invited is assessed in order to evaluate the works of the foreign architects in Turkey and influence of their works on the Turkish architecture.

Fourth section gives the works of Bonatz, Holzmeister, Taut and Egli in Turkey and their influence on the Turkish architecture.

Bonatz, perhaps the most criticized one of the foreign architects who were invited to Turkey, made his designs under certain considerations. The limits of his creativity was traditional values and architectural monumentalism. He transferred his neo-classic and

monumental design considerations into Turkish architectural thought. He believed that each country should create its own national architecture and supported second national trend of architecture. However, his usage of neo-classic elements which are not familiar to the Turkish Architecture and his attempts to interpret the Turkish architecture before obtaining a good knowledge about the Turkish architecture was criticized very much by the Turkish architects. There are some features primarily considered in the architectural works of Holzmeister which are similar to Bonatz. These are monumentalism, reflection of the regional features on the design and dramatic facade arrangements. When compared with Bonatz, Holzmeister is not so traditional and formal. He determined his rules instead of keeping promise to the existing ones. In that respect, he may be deemed more creative than Bonatz. The buildings designed by Holzmeister in Turkey illustrate his architectural rules.

Of course, the most interesting one mentioned in our study is Bruno Taut. Recalling the classification made by Berlin, he may be assumed as a fox. He sought different designs during his architectural history. His latest target was creating a Turkish architecture in accordance with Turkey's conditions. Unfortunately, the restrictions faced by him in Turkey and his short time stay in Turkey caused him to become unsuccessful in realization of his imaginations.

The creation period of the last architect evaluated in this study, i.e. Egli, was somehow restricted as was the case for Bonatz and Holzmeister. The works of the architects did never deviate from rational and functional modern architectural style. He reflected this features on the structures he designed in Turkey, he is well known by the Turkish contemporaries as well.

Referring to their roles in training, it may be revealed that both Bonatz and Holzmeister continued their architectural thought as trainer. On the other hand, it is well

known that Taut and Egli tried to educate new Turkish designers who would become autonomous in designing.

As discussed above, these architects having different architectural trends and design properties, have influenced the Turkish architecture by adopting new trends thereon rather than imposing their applications or trainer privileges.

Another matter to be dealt hereunder is the disapproval faced by these architects due to their designs and trainer status. Further to the evaluations carried out on the resources of that era, it may be found out that the Turkish architects disapproved the existence of foreign colleagues. Because many of the structures existing then was designed by these architects, it was interpreted as a mis-trust to the Turkish contemporaries. The Turkish architects founded organizations in order to oppose this situation. As another negative point, they aimed to be famous and well-known with the structures they designed in Turkey. (Bruno Taut should be excluded). In spite of all such objections, it should be noted that these architects brought modern ideas and trends from the western architecture into the Turkish architecture. Further, they helped our architectural institutes to gain today's level of modernity.

The last note to be emphasized is their point of view. The resources belonging to that period as well as the ones from the near past have been evaluated. The evaluations have been carried out with regard to today's point of view, as it is deemed much more objective. For instance, it is well known that the periodical "Arkitekt" does not have a warm approach to the foreign architects and that it does not mention those names so much. This may be explained by the objections placed by the Turkish architects of the period to the foreign contemporaries. As it may be possible that the resources from that period to have pre-determined negative point of view as does the periodical "Arkitekt", the resources dating back to near past should be emphasized and the subject should be evaluated objectively using today's resources.

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Bu çalışmanın konusunu, Cumhuriyetin ilanından sonra, Türkiye'ye gelen yabancı mimarların arasında yer alan Paul Bonatz, Clemens Holzmeister, Bruno Taut ve Ernst Egli'nin mimarlık çalışmaları oluşturmaktadır. Kuşkusuz Cumhuriyetin erken dönemlerinde ülkemize gelen yabancı mimarlar bu isimlerle sınırlı değildir. Fakat çalışmaya alt yapı hazırlayan araştırmalarda, Bonatz, Holzmeister, Taut ve Egli'nin gerek uygulamaları, gerek eğitimci rolleri ve gerekse düşünceleriyle etkilerinin diğerlerinden daha önemli olduğu görülmüş ve konu bu noktaya odaklanmıştır.

Araştırmanın amacı, Türk mimarlığında büyük önem taşıyan bu dört ismi daha yakından tanımak, içinde bulundukları gelişmeleri ve karakterlerini de ortaya koyarak mimarlık çalışmalarını değerlendirmektir. Bugüne kadar yabancı mimar konusunu inceleyen araştırmacılar, konuyu daha çok Türk mimarlığının akışı içerisinde bir bölüm olarak incelemişlerdir. Bu çalışmanın içeriğinde ise, söz konusu olan isimlerin Türkiye'deki aktivitelerinin yanında, Türkiye dışındaki çalışmaları ve eğilimleri de yer almaktadır. Böylece her ismin ülkemiz dışındaki ve ülkemizdeki çalışmaları, düşünceleri, eğilimleri arasında bir karşılaştırma yapmak, aynı zamanda Türkiye'deki çalışmalarını da daha doğru bir şekilde değerlendirmek imkanı doğmaktadır.

Tezimizin konusunu oluşturan isimlerin de içinde bulunduğu yabancı mimarların Türkiye'ye davet edilmeleri, batılılaşma reformu çerçevesinde gerçekleşmiştir. Bu yıllarda Türk mimarlığında meydana gelen gelişmeler ve ihtiyaçlar, çalışmanın kapsamında incelenecek konular arasında yer almaktadır. Bu ortam, aynı zamanda söz konusu olan dört mimarın Türkiye'de çalıştığı dönemi ve şartları yansıtmaları bakımından önemlidir.

Yukarıda adı geçen isimlerin mimarlık çizgilerine bakıldığı zaman, farklı birtakım eğilimler ve aktivitelerle karşılaşmaktadır. Kuşkusuz içinde bulundukları ortamın etkilerinin ve şartlarının yanında, bu durumda, kendi kişilik özelliklerinin, düşünce yapılarının ve geliştirdikleri farklı tasarım yöntemlerinin büyük bir payı bulunmaktadır. Bu mimarların, tasarım sürecinde kullandıkları yöntemlerine

değirmek, çalışmaları ve düşünceleri konusunda bazı noktaların daha net açıklanmasında faydalı olacaktır. Bu sebeple mimarların çalışmalarını ve düşünce yapılarını belli birtakım kriterlerin çerçevesinde incelemek gerekmektedir.

"Collage City" adlı kitabında, Colin Rowe, Isiah Berlin'in "Kirpi ile Tilki" adlı makalesine değirmektedir. Bu makalede Berlin insanların düşünce biçimlerini çok genel iki kategoride toplamaktadır. Bir tarafta herşeyi tek ve merkezi bir görüşe, eksiksiz bir sisteme bağlayan ve o çerçevede düşünüp hissedenenler, kirpiler, diğer tarafta ise pek çok şeyi bilen, birbiriyle bağlantısız, hatta bazen çelişkili birçok hedefin peşinden koşanlar, tilkiler bulunmaktadır. (Dostoğlu, 1984, s.10). İlk düşünce sisteminde her şey kesin ve net olarak belirlendiği için, kendisini çevreleyen koşullarla veya yeni bir sistemle ilişki kurulması söz konusu değildir. Kesin doğrular bir takım kalıplar haline dönüşmekte, bu da yaratıcılığı sınırlamaktadır. Diğer düşünce sisteminde ise, olguların kesin ve net bir tanımı olduğu ve mantık çerçevesinde açıklanabildiği söylenemez. Bu sistemin özelliği olan değişkenlik ve belirsizlik aynı zamanda yaratıcılığı kamçulamaktadır. Birinci sistemde tek bir gerçek varken, ikincisinde pek çok gerçek vardır (Johansson, 1993, s. 15-22).

Rowe konuya değinirken, aslında bu iki grup arasında kesin bir çizginin bulunmadığına değinmekte ve konuyu Corbusier örneğiyle açıklamaktadır. Gerçek, karmaşık, çok çeşitli, kaypak, belirsiz, tanımlaması güç birşeydir. Fakat belirsiz ve anlaşılmaz olan kirli sayılmaktadır. Bu sebepten dolayı güçlü ve inandırıcı olabilmek için zaman zaman kirpi maskesi takmak gerekmektedir. Le Corbusier de daha iyi anlaşılabilmek için bunu yapmıştır.

Yukarıda değinilen, insanların (bu çalışmada mimarların), düşünce biçimleri konusu, kuşkusuz onların tasarım süreci içinde kullandıkları yöntemleri ve tasarlama ilkelerini etkilemektedir. Her mimarın kendine özgü birtakım yöntemleri ve ilkeleri bulunabilir ve düşünce biçimleri bazılarını tilkiler gurubuna, bazılarını kirpiler grubuna, bazılarını ise farklı zamanlarda her iki guruba da dahil edebilir, Le Corbusier örneğinde olduğu gibi.

Tezimizin konusunu oluşturacak olan isimler incelenirken çalışmaları, fikirleri, eğilimleri böyle bir genel çerçeve ve içinde değerlendirilmeye çalışılacak, her biri zaman zaman kendi içinde değerlendirilecek, bazen de birbirleriyle kıyaslamalar yapılarak bir noktaya varılacaktır. Ayrıca söz konusu olan bu mimarların düşünce

sistemlerinin ve tasarım özelliklerinin Türkiye'deki çalışmalarına yansımaları ve bunun Türk mimarlığına etkileri incelenecektir.



BÖLÜM 2. BONATZ, HOLZMEISTER, TAUT VE EGLİ'NİN MİMARLIK ÇİZGİLERİ VE TÜRKİYE DIŞINDAKİ ÇALIŞMALARI

Bu bölümde, cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'de bulunmuş ve faaliyet göstermiş yabancı mimarların arasında gerek çalışmaları, gerekse fikirleriyle ön planda görülen dört isim olan Bruno Taut, Paul Bonatz, Clemens Holzmeister ve Ernst Egli'nin, Türkiye dışındaki mimarlık çalışmaları ve görüşleri ele alınacaktır. Aynı zamanda bu bölüm, söz konusu olan bu mimarların Türkiye'deki çalışmalarını ve Türk mimarlığına etkilerini değerlendirmekte etkili olacak her bir ismin Türkiye dışındaki ve Türkiye'deki çalışmaları arasında bir karşılaştırma imkanı verecektir.

2.1. Paul Bonatz

Tezin kapsamında incelenecek ilk isim olan Paul Bonatz'ın mimarlık çizgisini ve aktivitelerini genel gelişmeler çerçevesinde farklı eğilimler içeren üç ayrı dönemde açıklamak mümkündür.

2.1.1. 1900'lerin Başından 1920'lere Kadar Olan Dönem

Bu yıllar mimarın eğitimini ve ilk çalışmalarını kapsayan dönemdir. Bonatz'ın bu süreç içindeki mimarlığını Walter Curt Behrendt anlamlı bir seçicilik olarak tanımlamakta ve güzel plan çiziminin, stil problemlerinden daha önemli olduğunu eklemektedir (Worbs, 1992, s. 605). Bu dönemde mimarın geleneksel mimarlığa bağlılığına rağmen, tasarımlarında fonksiyonu öncelikle ele aldığı, kullandığı form ve elemanlarda sadeliği tercih ettiği görülmektedir. Tarihi, karmaşık biçim ve sembolleri basit formlara dönüştürerek tasarımlarında kullanmıştır. Bu konuya açıklık getirebilmek için, mimarın eğitimine kısaca göz gezdirdikten sonra, mimarlıkta meydana gelen genel gelişmeler çerçevesinde binalarını incelemekte fayda vardır.

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'la birlikte görev

yapmıştır. 1902 yılında ise Fischer'in kendisini yanına asistan olarak almasıyla Stuttgart Teknik Üniversitesi'nde çalışmaya başlamıştır. Asistanlığı sırasında Fischer'in etkisiyle tarih merakından vazgeçip, binalarda temiz el işçiliğine yöneldiği, şehircilik ve binaların çevreleriyle uyumu konularına ağırlık verdiği görülmektedir. Ayrıca bu dönemde Bonatz, inşaat mühendislerine inşaat şekilleri dersi vermiştir ki, bu dersler sayesinde ileride yapacağı köprü ve viyadük inşaatları konusunda bilgi ve deneyim kazanmış, aynı zamanda 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, s. 11). 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 ve diğerleri 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 var olan 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 anlaşılamaz hale gelmiştir.

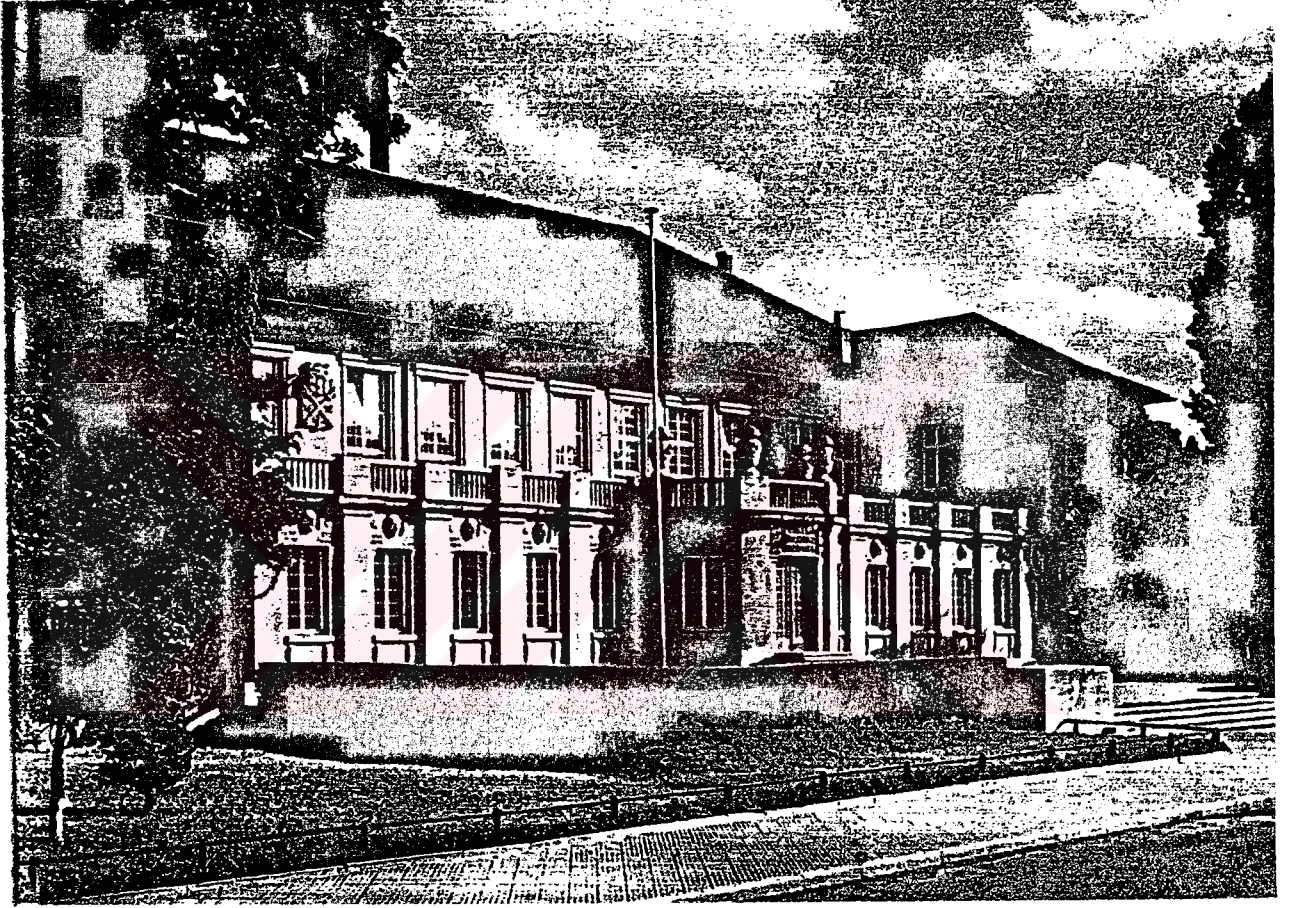
Bonatz'ın mimarlığa başladığı ilk yıllar, Miller-Lane'in, yukarıda Alman mimarlığındaki birinci devrim olarak tanımladığı, ilk genel modernleşme çabalarının yaşandığı 1900'lerin başına denk gelmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Almanya'daki bina tasarımları, Amerika ve Avrupa'nın diğer kısımlarında olduğu gibi, yoğun bezemenin ve eklektizmin hakim olduğu Victorian 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 örnek teşkil etmektedir.

Bonatz'ın ilk çalışmaları genç kardeşi ile birlikte gerçekleştirdiği Strazburg Hastanesinin 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 mimarın gerçekleştirdiği iki bina, geleneksel tarzda inşa edilmiş olmalarına rağmen, içinde bulundukları 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 olan Henkell şarap firmasının şampanya mahzenidir. Tam anlamıyla fonksiyonel olan bina, sütunlarla çevrili, yarım daire şeklindeki girişi, çatısı ve çıkmalarıyla bir şatoyu andırmaktadır. Mahzen, bir bölümü yer altında yer alan, çok katlı bir binadır ve son katı teras şeklinde 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 mimar, çelik konstrüksiyon ve bol miktarda cam kullanmıştır. İç tarafta dayanaklara, dış tarafta duvarlara istinat eden çatının çelik konstrüksiyonu, mekanı üç bölüme ayırmaktadır. Bu konstrüksiyon, büyük ve kısmen camdan oluşan çatıyı taşımaktadır. 1907-1909 yılları arasında tamamlanan binanın, o senelerin şartlarına göre öncü bir tasarım olduğunu söylemek mümkündür. Bu binada göze çarpan ilginç bir durum, 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 göze çarpmaktadır.

Mimarın dönemine göre öncü sayılabilecek bir diğer binası da 1910-1912 yılları arasında tamamlanan Tübingen Üniversitesi'nin kütüphane binasıdır (Resim 2.1). Bu binada da, şampanya mahzeninde olduğu gibi fonksiyonel bir tasarım göze çarpmaktadır. Bonatz, projede, okuma salonları ve magazin bölümlerini birbirinden bariz bir şekilde ayırmıştır. Okuma salonu, katalog ve dış servis odalarının T harfi şeklinde birbiri arkasına sıralandığı görülmektedir. Merkezde ise nezaret bölümü yer almaktadır. Mimar periyodik bölümünün doğuda ve batıda iki taraflı genişletilmesiyle bir, çift salon şekli teklif etmişse de, bu uygulanmamıştır. Periyodik bölümünde, çelik konstrüksiyon raf sistemine uydurulmuştur. İki katlı binanın, caddeye bakan tarafında, mimar birinci katı geriye çekmiş, zemin kat üzerinde bir

teraz elde etmiş, aynı zamanda iki katlı olan okuma kısmını pencereden gelen direk 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 biçimlemesiyle, geleneksel bina formuna sahiptir. Fakat buna rağmen Bonatz'ın, bezemelerde ve formlarda sadeliği yakalama çabası da dikkat çekici bir konudur.



Resim 2.1. Tübingen Üniversitesi Kütüphanesi

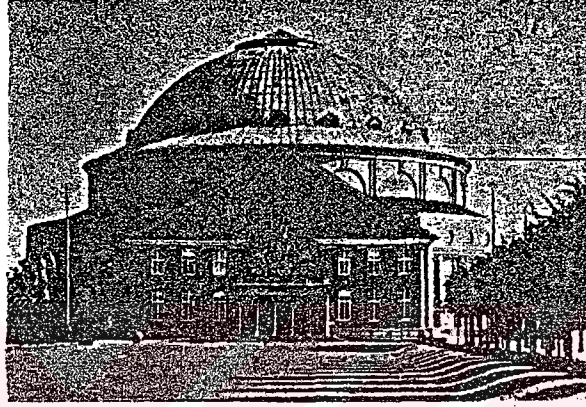
Bonatz'ın bir diğer yapısı 1911-1914 yılları arasında gerçekleştirdiği Hannover'de yer alan Stadthalle (şehir hali) binasıdır (Resim 2.2.). Fakat bu binada, mimarın mahzen ve kütüphane binalarında yakaladığı fonksiyon, konstrüksiyon ve mekanların oluşumunun bütünlüğü görülmemektedir. Tarihi bir ihtişam verme kaygısı diğer 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. 1950 yılında yazdığı bir yazısında mimar, bu bina hakkında şöyle bir öz eleştireye gitmektedir: "Bugün düşünmekteyim ki, acaba o zaman yaptığımız hataları

nasıl düzeltebiliriz. Bu hatalar planda, binanın akustiğinde ve bazı detaylardadır" (Worbs, 1992, s. 606). Stadthalle binası 20 ayaklı bir kubbeye sahiptir. Çelik konstrüksiyondan oluşan bu kubbe, İkinci Dünya Savaşında yanmış, fakat sonradan yine Bonatz tarafından restore edilmiştir.

Paul Bonatz'ın, mimarlık hayatının en ünlü ve dikkat çekici binası, kuşkusuz Stuttgart Tren istasyonu binasıdır (Resim 2.3). Mimara prestij kazandıran bu tasarımı Miller-Lane, historisizmin modern dizayna transformasyonun doruk noktası ve Alman mimarlığının modernleşmesinde önemli bir adım olarak belirlemiştir (Miller-Lane, 1968, s.12). 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.

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 zarfında proje yeniden gözden geçirilmiş ve revizyona tabi tutulmuştur. Mimarın proje için hazırladığı iki eskizden birincisinde, uzak ve yakın mesafe trenleri için gerekli olan, yükseklikleri ve derinlikleri farklı iki giriş kısmının ardarda nasıl yerleştirileceği problemi söz konusuysa, ikinci eskizde uzak mesafe trenlerinin giriş salonunun 90 derece nasıl döndürüleceği ve kulenin kompozisyona nasıl ilave edileceği problemleri mevcuttur. İkinci öneri fonksiyonel fakat göze çok hoş gözükmeyen bir kompozisyon ortaya çıkarmıştır. Geçen üç sene süresinde yapılan çalışmalar sonucunda eskizler kesin sonuca ulaştırılmıştır. Yakın mesafe trenleri için gerekli olan daha küçük boyutlu giriş koridoru, ana giriş koridoruna dik konuma getirilmiş, Stuttgart'ın bürolar caddesi Lautensclagestrasse'ye uydurulmuştur. Yönetim birimlerinin yer aldığı kule ise yanda ana giriş salonunun güney kısmına yerleştirilmiştir. İki giriş holünün arasında kalan yatay bölümün ön kısmına dev sütunlar yerleştirilmiştir. Bekleme salonları, çalışma odaları ve diğer odalar, fonksiyonel olarak, kapı ile trenlere binış kısmı arasında ışık alabilecek şekilde tanzim edilmiştir. Bonatz, binanın giriş kemerinde, süsleyici paneller tarafından bölünmüş düşey pencere şeritlerinin barok motiflerini ve binanın merkez, yatay bloğu boyunca, serbest duran klasik kolanadı kullanmıştır. Kaidesi olmayan bina çatı parapeti boyunca devam eden, tam

oluşmamış bir korniş çizgisine sahiptir. Geleneksel stillerin bu yansımaları, tamamiyle 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.



Resim 2.2. Hannover'de Stadthalle Binası



Resim 2.3. Stuttgart Tren İstasyonu

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.

Bonatz'ın üç bölüme ayırdığımız mimarlık çizgisinin ilk bölümünde yer alabilecek diğer uygulamaları iki yerleşim planlaması ve tek kırsal kesim konutlarıdır. Yerleşimlerden 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 üniteden oluşan küçük bir mahalledir.

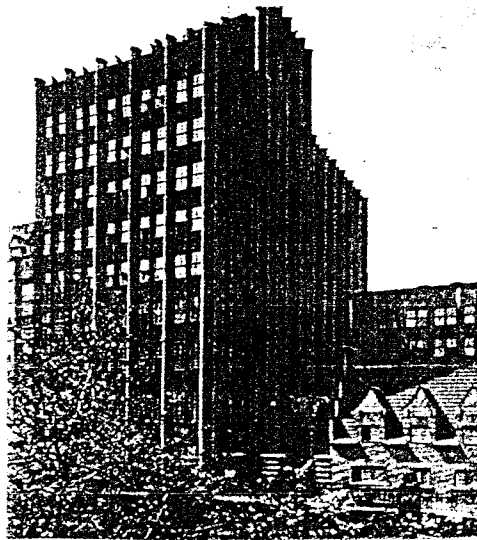
1911-1912 yılları arasında gerçekleştirdiği tek konutların bir kısmı Bonatz'ın kendisine aittir. Kırsal kesim konutları olan bu binalar, geleneksel tarzda yapılmış yapılardır. Hepsinin ortak özellikleri dik çatılı olmalarıdır. Hemen hemen hepsi, oturma odaları bahçe tarafına, koridor, merdiven ve hizmet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

2.1.2. 1920'li Yıllar - Bonatz'ın Modern Tarzda Tasarımlar Yaptığı Dönem

1920'li yıllarda, Bonatz'ın hayatındaki iki büyük çelişkiden ilki ortaya çıkmaktadır. Bu çelişki, mimarın modern mimarlığa karşı 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. Paris yakınlarında, bu tarzda tasarlanmış bir modern binayı gezdikten sonra izlenimlerini şu sözleriyle açıklamıştır: "Orada herşey ideal durumdaydı, herşey endüstri ürünüydü. Fakat böyle bir binanın sahibi, acaba kendisini bir ameliyathanenin soğukluğu içinde hissetmeyecek mi? Romantizmden geriye kurtarılacak ne kalıyor? ..." (Worbs, 1992, s.607-608). Bu sözleriyle bağdaşacak şekilde, 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, mimar dikkatli bir şekilde 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'da Sağırlar Evi Yönetim Binası (1922-24), Goldschmith Binası (1927), Köln'de Richmadishaus (1928-29), Stuttgart'ta Zeppelinbau Otel (1929-31) bu dönemde gerçekleştirdiği ve ona ün kazandıran binalar arasında yer almaktadırlar.

1922-24 yılları arasında gerçekleştirilen Düsseldorf Sağırlar Evi Yönetim Binası Bonatz'ın modern tarzda inşa ettiği, en çok beğeni toplayan binalarından biridir (Resim 2.4). Bu binada mimar, Messel'in daha erken dönemde gerçekleştirdiği, Berlin'deki mağaza binasında kullandığı düşey yönelmeye ve gotik etkiye benzer bir tasarım yapmış fakat bu yönelmeyi 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 (Miller - Lane, 1968, s.35). 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.



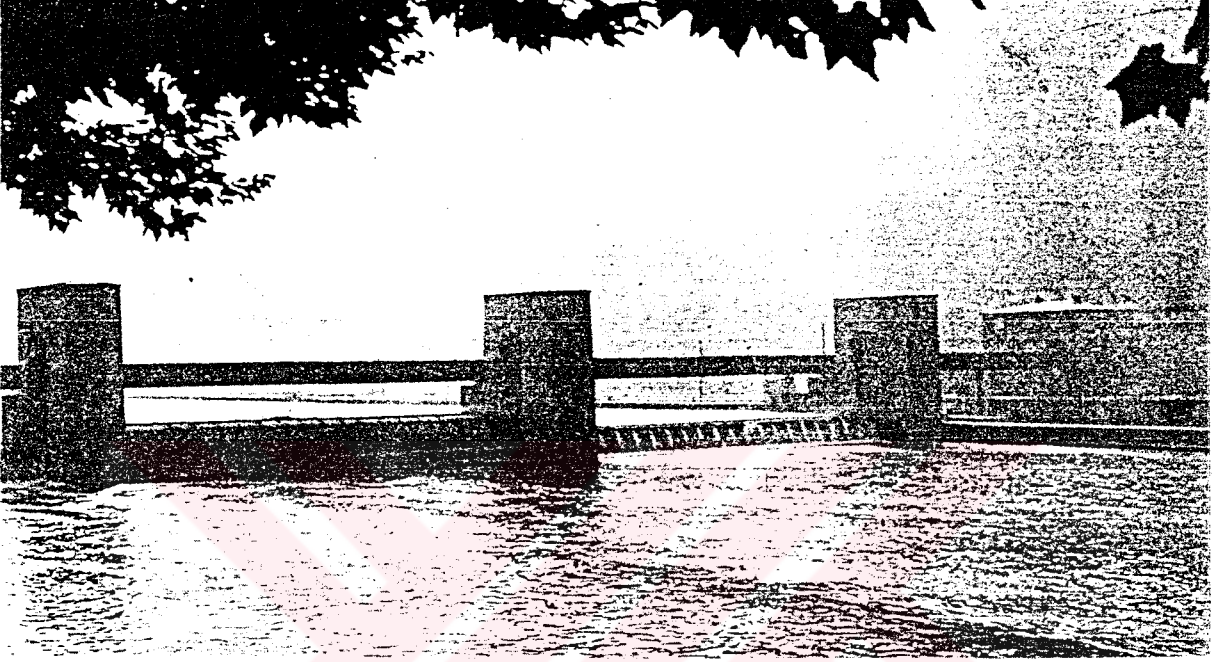
Resim 2.4. Düsseldorf Sağırlar Evi Binası

Bonatz'ın bu dönemde inceleyeceğimiz bir diğer önemli binası ise 1929-31 yılları arasında gerçekleştirdiği Zeppelinbau otelidir. Bu bina Stuttgart Tren İstasyonunun karşı köşesinde yer almaktadır (Resim 2.5). Zeppelinbau binasında, Bonatz daha önce gerçekleştirdiği Tren istasyonu binasına göre değişik eğilim göstermiş ve farklı teknikler uygulamıştır. İstasyon binası nispeten masif ve geleneksel bir etkiye sahipken, Zeppelin binasının daha modern bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Bonatz'ın binaya "L" harfi şeklinde eklediği ve köşe kısmını oluşturan bölümde bir otel ve lokanta bulunmaktadır. Ayrıca binada bir banka merkezi, yönetim bölümü ve zemin katta dükkanlar yer almaktadır. 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 ikinci, üçüncü ve dördüncü katlarında, mimar bant şeklinde dizilmiş yüksek kare pencereler kullanmıştır. Son katta ise cephe orta kısımda geriye çekilerek ve pencere sayısı seyreltilerek diğer katlardan farklı kılınmıştır. Binada belli bir konstrüksiyon sadeliği görülmektedir. Betonarme konstrüksiyonla inşa ettiği binayı Bonatz, Connstatter Travertenleriyle kaplamıştır.



Resim 2.5. Zeppelinbau Otel - Stuttgart.

1926'dan itibaren Bonatz, Neckarbau 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 2.6).



Resim 2.6. Neckars Nehrinde Akarsu Seti

2.1.3. 1930'lu Yıllar Mimarın Çizgisinde Geleneksele Dönüş ve Nazilerle Yaptığı Çalışmalar

Paul Bonatz'ın yukarıda değinilen çalışmalarından sonra, 30'lu yıllarla birlikte, yeniden geleneksel tasarımlar yapmaya başladığı ve anıtsallığa önem verdiği görülmektedir. Fakat mimarın bu yönelişi kuşkusuz Avrupa'da meydana gelen birtakım 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, s. 244). Bununla birlikte 1930'lu yıllarda ve 1940'ların başlarında anıtsallığın yeniden sorgulanmaya başladığı görülmektedir. Modern mimarlık çevreleri, yeni estetiğin, müşterek ve sembolik

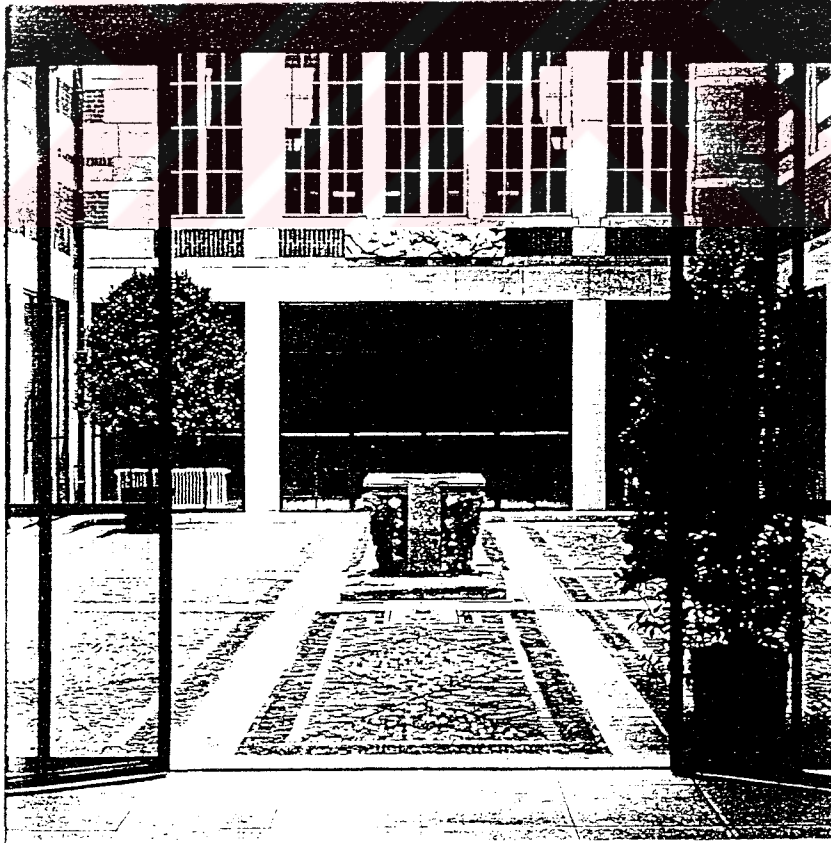
içeriğe ihtiyaç duyduğunun farkına varmışlardır. İkinci Dünya Savaşı öncesinde, modernizmin en seçkin örneklerini veren J.J. Oud gibi bir isim, 1946'da yaptığı Shell Building'de, hiyerarşik kütle, simetrik plan ve dekoratif elemanların sade bir şekilde kullanılmasına yönelmiştir (Ockman, 1993, s.27). Yeniden Bonatz'ın mimarlığına döndüğünde, onun 30'lu yıllarda geleneksel tasarımlara ve anıtsallığa yönelmesi, bu genel çerçevede değerlendirilmeli ve ilerki 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 yılı civarında yeni stil (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, s.35). Weimar döneminin sonunda ise Nazi yazarları ve konuşmacılarının bütün olarak modern mimarlığa değil ama, mimarlıkta Bauhaus tarzı modern dizaynlara karşı çıktıkları görülmektedir. Çünkü bu dizaynlar, Weimar Cumhuriyeti altında politik bir himayeyle, ideolojik bir programa eşlik etmişlerdir. Bu ideolojik programın Nazilerin ideolojisine tamamiyle ters düşmesi sonucu, Weimar Cumhuriyeti dağıtılmış, onun dizaynları ise yasaklanmıştır. Modern mimarlığın ünlü isimleri ise ülkeyi terk etmek zorunda kalmışlardır. Bu dizaynlara tepki o kadar büyümüştür ki, Muzaffer Sudalı, bu dönemde Hitlerin binalarda teras çatıyı tamamiyle yasakladığını söylemektedir (Muzaffer Suda'lı ile yapılan söyleşiden, 1995).

Bonatz'ın görüşleri, önemli bir noktada Nazi'lerle aynı çizgiye gelmiştir. Bonatz da Naziler gibi bir bütün olarak modern mimarlığa değil fakat Bauhaus tarzı dizaynlara karşıdır. Bu ortamla hiçbir zaman yakınlığı olmamıştır. Nazilerle ortak olduğu bu düşünce ve mimarlık çizgisindeki gelişmeler sayesinde mimar 1933'den 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 (Schweinfurt, 1931-1933), savaşta ölenlerin anısına Heilbronn'da yaptığı şeref anıtı (1931-36) ve Halfenmarkt kulesi örnek olarak verilebilir.

Mimarın bu dönemde önemli sayılabilecek yapılarından biri de, 1932-36 yılları arasında Rudolf Christ ile birlikte gerçekleştirdiği, İsviçre'nin Basel kentindeki sanat müzesidir. (Resim 2.7). Binanın, yukarıda sayılan örneklerde olduğu gibi, geleneksel özellikler taşıdığı söylenebilir. Üç katlı olan bu bina, uzunlamasına ve tamamiyle simetrik bir yapıya sahiptir. Binanın orta kısmında bir avlu yer almaktadır. Zemin katta avlu kolonlarla çevrilmiştir. Müzenin caddeye bakan tarafında ise kolonlarla taşınan bir bölüm yer almaktadır. Zemin katın üzerinde yer alan iki katta uzun koridorlar, en üstte ise teras bulunmaktadır. Müzenin bölümleri tamamiyle klasik tarzda tasarlanmış oda ve salonlardır. Bonatz'ın binayı tamamiyle 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 (Worbs, 1992, s.609). Ona göre, bir müzeye, sanki teknik bir eşyaymış gibi bakılmamalıdır.



Resim 2.7. İsviçre Basel'de Sanat Müzesi

Mimarın Nazilerle birlikte yaptığı çalışmalara geçmeden önce, onun "Yeni Alman Mimarisi" olarak nitelediği yeni rejim mimarlığına ve Bonatz'ın bu konudaki görüşlerine değinmekte yarar vardır. Mimar, Yeni Alman mimarlığını umumi binalar, teknik binalar ve anıtsal binalar olmak üzere üç bölümde ifade etmiştir (Bonatz, 1943a, s.120). 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. Bonatz 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 tamamiyle yansıtmaktadırlar ve rejimin gücünü simgelemek amacını taşıdıkları söylenebilir. Bonatz bu anıtsal binaların mimarisinin, klasik mimariye yöneldiğini şu sözleriyle ifade etmiştir. "Yeni Alman Mimarisi eğer klasik mimariye teveccüh ediyorsa bu rastgele bir intihap neticesinde olmuş değildir. Bilakis deruni bir ihtiyaç neticesinde vukua gelmektedir. Çünkü, en yüksek mimari mevzulara uygun gelebilen ancak klasik sanatın halefi ruhiyesidir.

Bizim için klasiğin manası; modaya, günün veya ferdin keyf ve mizacına tabi olmaktan uzak daima muteber bir sona erişmek ve bilhassa daimi ve baki kalmak emelidir....." (Bonatz, 1943a, s.120). Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, Bonatz'ın burada ifade ettiği klasiğin taklidi değil, yeniden yorumlanması konusudur (Bonatz, 1943b, 74). 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 naziyle 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 yanında, eski stilde klasik kemerli köprü ve viyadükler de yapmıştır (Resim 2.8). Bu teknik yapıların yanında Bonatz, 1937'den sonra devlet inşaat genel gözlemcisi olan Speer ile birlikte birtakım 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.

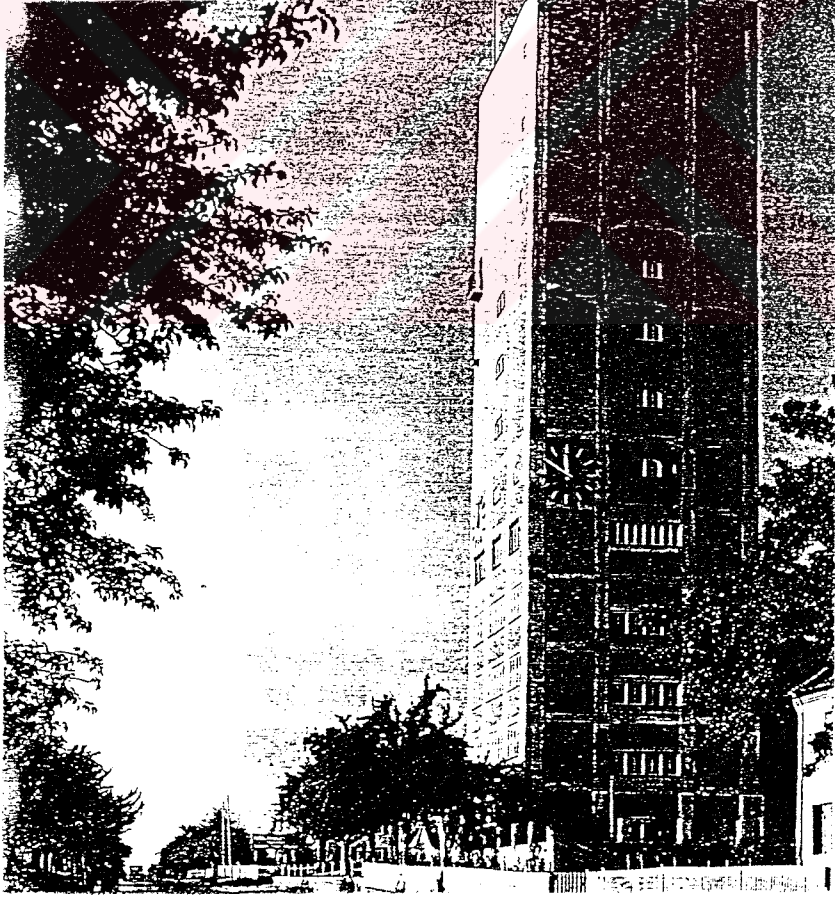
Mimarın naziler için gerçekleştirdiği bir diğeri bina Kornwestheim'da yaptığı Rathaus (Belediye) Binasıdır. Üç katlı olan bina sütunlardan meydana gelen bir galeriye sahiptir. Ana binanın yanında bir kule, kule ile ana bina arasında küçük bir yapı yer almaktadır. Binanın görülebilir bir betonarme iskeleti vardır. Rathaus binasının kulesi aynı zamanda bir su kulesidir ve kulenin iskeleti de görülebilir bir şekilde yapılmıştır (Resim 2.9).



Resim 2.8. Limburg yakınında viyadük

Dietrich Worbs, yukarıda çalışmalarını incelediğimiz Paul Bonatz'ı hem mimarlık alanında, hem de politik alanda muhafazakar bir reformcu olarak tanımlamaktadır (Worbs, 1992, s. 611). 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 hisseden kirpiler 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.



Resim 2.9. Kornwestheim'da Rathaus Binasının kulesi

2.2. Clemens Holzmeister

Çalışmanın kapsamında incelenecek olan bir diğer isim Avusturyalı mimar Clemens Holzmeister'dir. Mimarın çalışmaları ve mimarlık hayatı incelendiği zaman ilk göze çarpan konu mimarlık çizgisindeki karmaşıklık ve çeşitliliktir.

Yaşamı boyunca üretken bir şekilde çalışan Holzmeister'in çalışmalarını kronolojik sırayla incelemek için oldukça detaylı bir çalışma yapmak ve farklı bölgelere yolculuklar yapmak gerekmektedir. Bu çalışmada ise mimarın, bu çizgide belirleyici olan ve belli bir önem taşıyan çalışmalarına değinilecektir. Ayrıca tasarladığı ve gerçekleştirdiği binalar, fonksiyonlarına göre gruplanarak ortaya konmaya çalışılacaktır.

2.2.1. 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.

Mimarın gerçekleştirdiği ilk kiliseler, 1923'ten önce Breitenfurt'ta manastır için yapılan küçük bir mezarlık kilisesi, 1923'te Rankweil yakınında Batschuns'daki papaz kilisesi ve yine 1923 yılında gerçekleştirilen Bregenz Vorkloster'de Mariahilf papaz kilisesidir (Resim 2.10, Resim 2.11). 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'in eklektik ve romantik bir etki yarattığı görülmektedir.

Holzmeister'in 1933 yılında gerçekleştirdiği bir başka kilise binası, Viyana'da Cumhurbaşkanı anısına yaptığı kilisedir (Resim 2.12). Bu binada mimarın eklektizmden uzaklaştığı, düzenli diktörtgen pencere sistemi ve beyaz rengiyle sadeliği yakaladığı söylenebilir. Fakat bunun yanında çatı biçimi ve binanın kompozisyonu geleneksel bir etki bırakmaktadır.

Tasarladığı ve gerçekleştirdiği kiliselerin yanında Holzmeister'in birtakım kilise binalarının restorasyon ve genişletme çalışmalarını yapmış olması, önemli bir noktayı teşkil etmektedir. Mimarın ilk kilise yenileme çalışmaları, 1926-31 yılları arasında

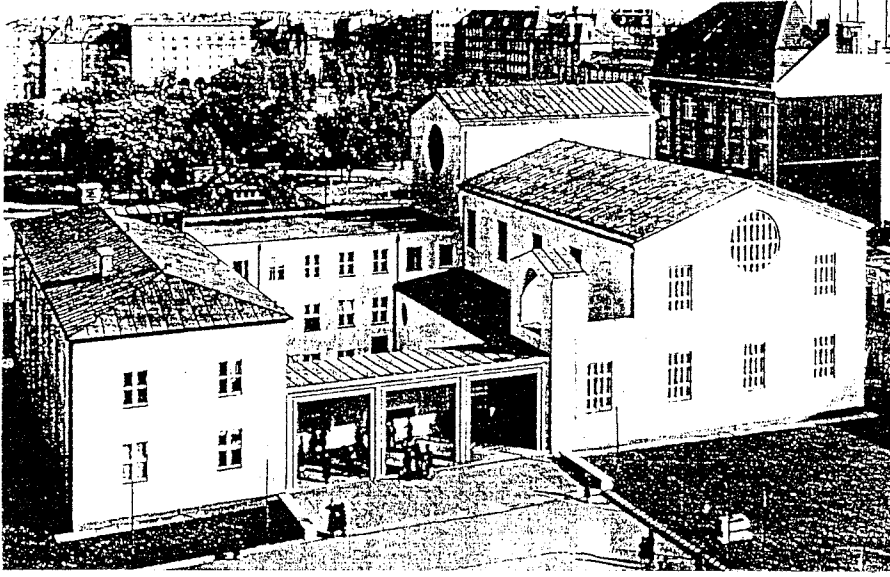
gerçekleştirdiği Viyana yakınındaki Mauer’de papaz kilisesinin ve Dornbach Kilisesi’nin restorasyonlarıdır. Bu restorasyonlar genişletme amacıyla yapılmışlardır (Resim 2.13, Resim 2.14).



Resim 2.10. Batschuns Katolik Kilisesi



Resim 2.11. Mariahilf Kilisesi



Resim 2.12. Cumhurbaşkanı Anısına Yapılan Kilise (Viyana)

1928 yılında Düsseldorf Sanat Akademisi'ndeki göreviyle birlikte Holzmeister Almanya'da birtakım binalar gerçekleştirmiştir. Türkiye'deki binalarıyla birlikte, Almanya'daki bu eserleri Holzmeister'in mimarlığının önemli bir bileşeni oluşturmaktadır (Achleitner, 1976, s.56). Mimar, Düsseldorf'a, anıt özelliği taşıyan yapıların yenileme çalışmalarının gerçekleştirilmesi göreviyle davet edilmiştir. (Holzmeister, 1976, s.81). Anılarında, Waallraf-Richardz Müzesi yöneticisi Prof. Witte'nin ve Kültür Bakanlığı Anıtlar Bölümü başkanı Hieke'nin, kendisini bu görev için uygun gördüklerini ifade etmektedir. Bu göreve bağlı olarak, 1928 yılında Köln'de Romanesk bir kilise olan St. George Kilisesi'nin yenilenmesi, kilise mihrabının düzenlenmesi işini yerine getirmiştir. Mimarın yine 1928 yılında, Köln'de gerçekleştirdiği bir başka yenileme işi Gotik bir bina olan Altenberg Manastırına org bölümünün eklenmesidir. Holzmeister aynı yılda Berlin'de de bir restorasyonu gerçekleştirmiş, St. Hedwig Kilisesi'nin onarımını yapmıştır. Mimar bu restorasyonlarda kendisine yardımcı olan ressam ve heykeltıraşlara teşekkür etmekte ve gerçekleştirdiği onarımların 1949 Köln Anıt Koruma Derneği Kongresinde gerçek ve modern anıt onarımına örnek olarak değerlendirildiğini ifade etmektedir (Holmeister, 1976, s.81).

Holzmeister'in yukarıda değindiğimiz 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.



Resim 2.13. Mauer Kilisesi



Resim 2.14. Meran-Untermals’deki Papaz Kilisesi

Bu dönemde gerçekleştirdiği kilise binalarında Holzmeister anlatım araçlarını tam olarak geliştirmiştir. Hamburg yakınında Blankenese’deki Maria Grün Kilisesi (1929-30), soyut bir romantizmin geometrik disiplinini yansıtmaktadır (Resim 2.15). Merchingen Saar’daki papaz Kilisesi’nde (1928) ise romantik Holzmeister karşımıza

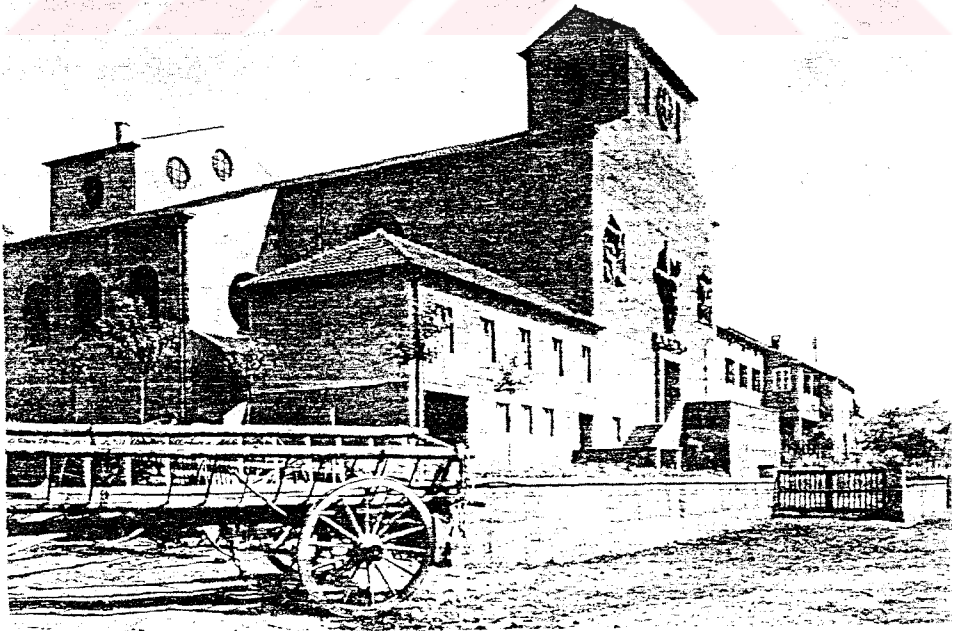
çıkılmaktadır (Resim 2.16). Achleitner bu binanın ilk etüdlerinin küçük pencerele kubik kütlesiyle Otto devrine özgü bir yapı motifiinin batı blokuna nasıl uygulandığını gösterdiğini ifade etmektedir (Achleitner, 1976, s.36). Mimarın 1928 yılında gerçekleştirdiği bir diğer bina ise Hermeskeil'da yer alan Franziskaner manastırıdır (Resim 2.17). Blankenese'de, Merchingen'de ve Hermeskeil'de inşa ettiği bu kiliselerden sonra Holzmeister 1930-33 yılları arasında Almanya'da üç kilise binası daha gerçekleştirmiştir. Bu binalar Mönchen-Gladbach Waldhausen Kilisesi, Berlin'de St. Adalbert Kilisesi (Resim 2.18) ve Berlin Kleve'de Christkönig Kilisesidir. Holzmeister'in bu binalarda tuğla yapıların gerektirdiği disiplinin de yardımıyla, tüm gelişiminin en kontrollü ve kararlı ürünlerine ulaştığı görülmektedir. Bu yapıların, o devrin Alman mimarisinden bir ölçüde etkilendiği söylenebilir, fakat onların Alman kilise mimarisini aynı ölçüde etkilediğini savunmak da güç değildir. 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 (Achleitner, 1976, s.57).

Almanya'da gerçekleştirdiği kiliselerden sonra, bir süre 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, Holzmeister'e bu ülkede 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 2.19). 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. Söz konusu olan 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. 1939 yılında kendisine gelen bu teklif üzerine Holzmeister, önce bina için yerleşim yerine yakın bir tepe üzerinde uygun bir yer seçmiş, daha sonra projeleri hazırlamıştır. Belo Horizonte'deki katedral için yaptığı bu tasarım, Rio'daki katedral için hazırladığı tasarımıyla büyük benzerlik taşımaktadır (Resim 2.20). Üç katlı büyük kemerler üzerinde taşınan büyük boyutlu kubbe, insanları biraraya toplayan dairesel form bu tasarımda da ortaya çıkmıştır. Katedral 14.000 kişiyi içine alabilecek kapasitede

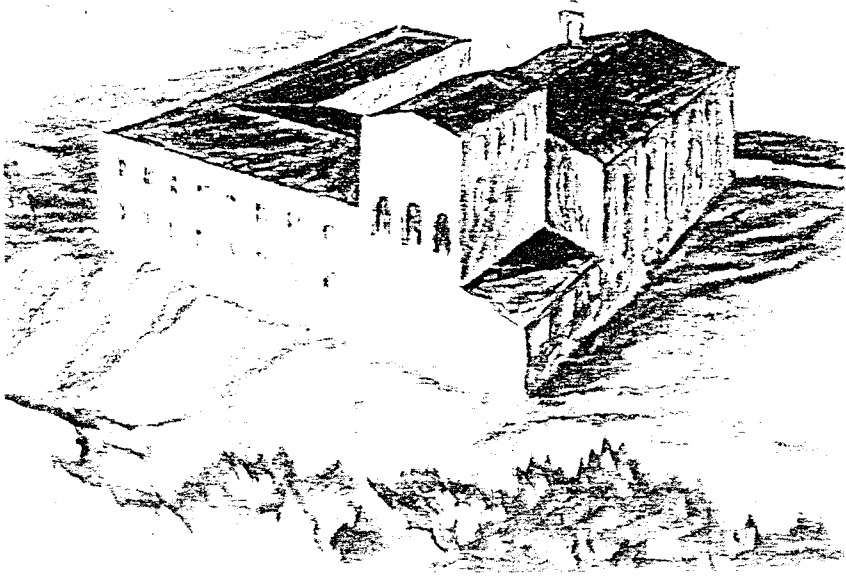
düşünülmüştür. Holzmeister'in projeleri iki sene içerisinde hazırlamış olmasına karşın, işin yapımında birtakım aksaklıklar çıkmış ve aradan uzun zaman geçmesine rağmen inşaat tamamlanamamıştır. Bu durumda, zaman içinde Belo Horizonte'nin endüstrileşmesinin ve böyle fantastik bir binaya ihtiyaç kalmamasının büyük rolü bulunmaktadır.



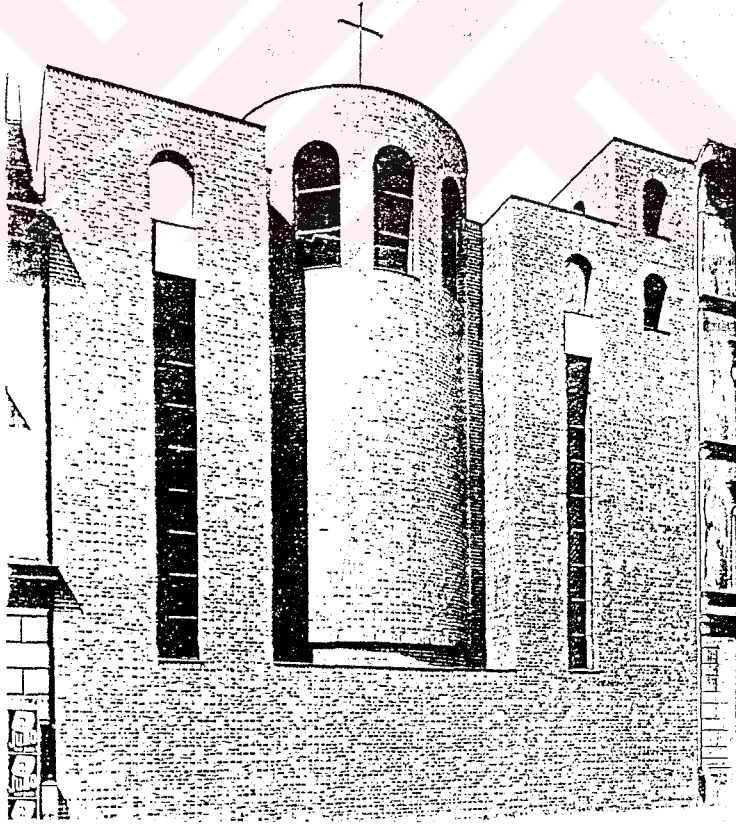
Resim 2.15. Blankenese'deki Maria Grün Kilisesi (1929-30)



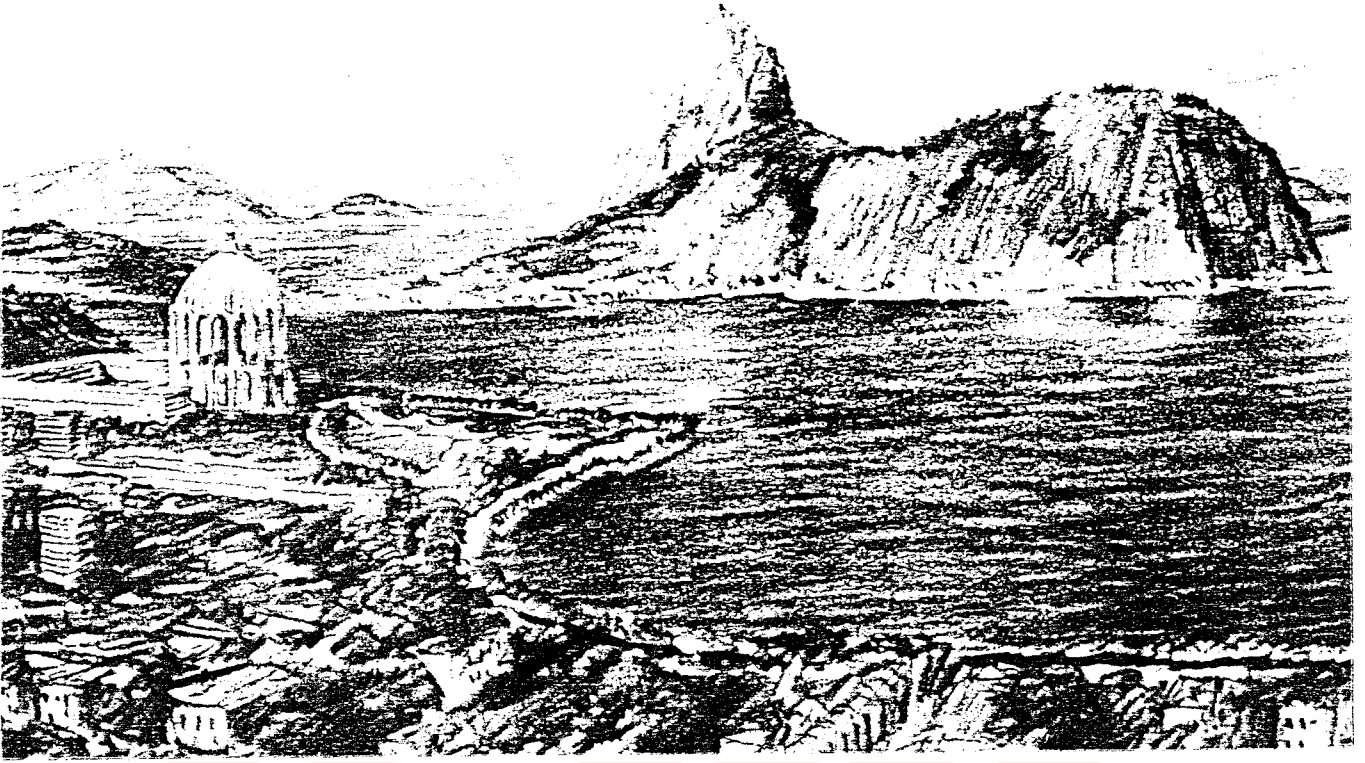
Resim 2.16. Saar'da Merchingen Kilisesi (1928)



Resim 2.17. Hermeskeil'de Franziskaner Manastırı (1928)

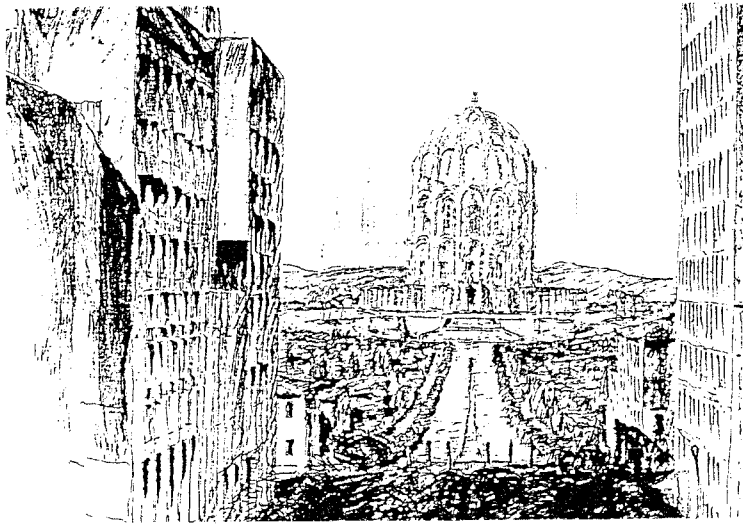


Resim 2.18. Berlin'de St. Adalbert Kilisesi

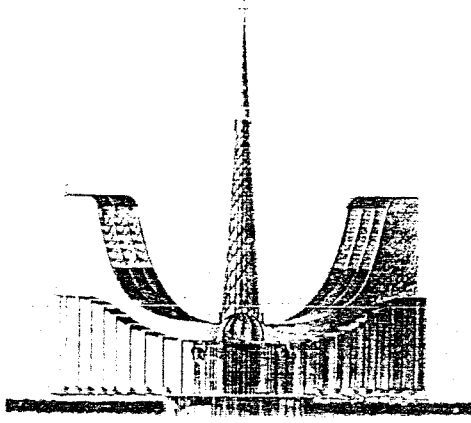


Resim 2.19. Rio de Janeiro için Katedral Projesi

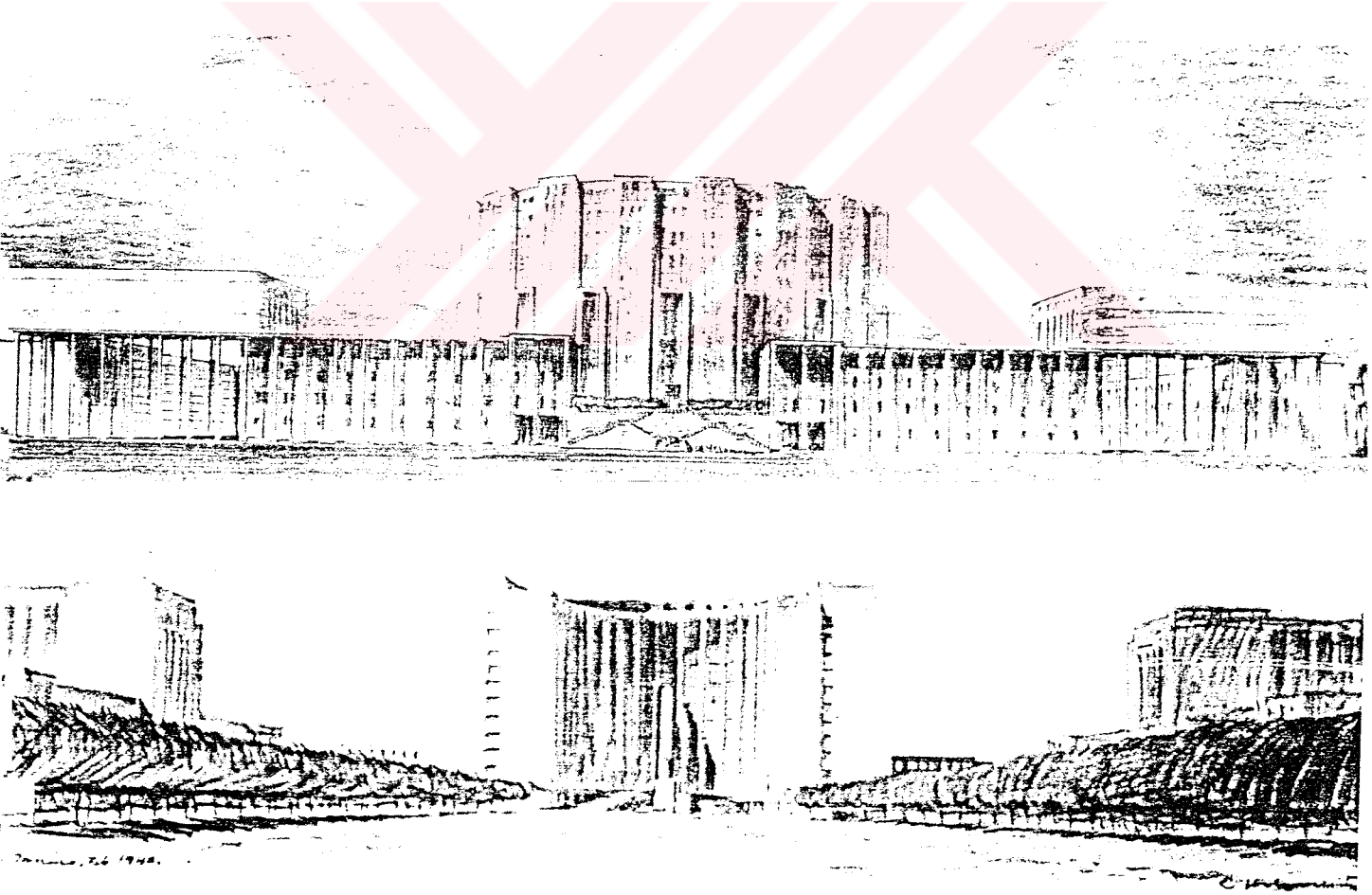
Geçen süre zarfında Holzmeister'in Rio de Janeiro için başka katedral tasarımları da yaptığı bilinmektedir. Bu tasarımlardan ilkinin Holzmeister, tanrının ona uykudayken hediye ettiği en çılgın plan olarak nitelemektedir (Holzmeister, 1976 s. 127, Resim 2.21). Fakat 20.000 kişiyi içine alacak tek bir merkez binanın çözümünün zorluğu ve çevredeki gökdelenlerle uyum problemi bu tasarımdan vazgeçilmesine ve mimarın başka çözümler aramasına yol açmıştır (Resim 2.22). Katedral tasarımlarının dışında mimar Brezilya'da bulunduğu sürece manastır, kilise ve kışlık manastır binaları tasarlamıştır.



Resim 2.20. Belo Horizonte Katedrali Projesi

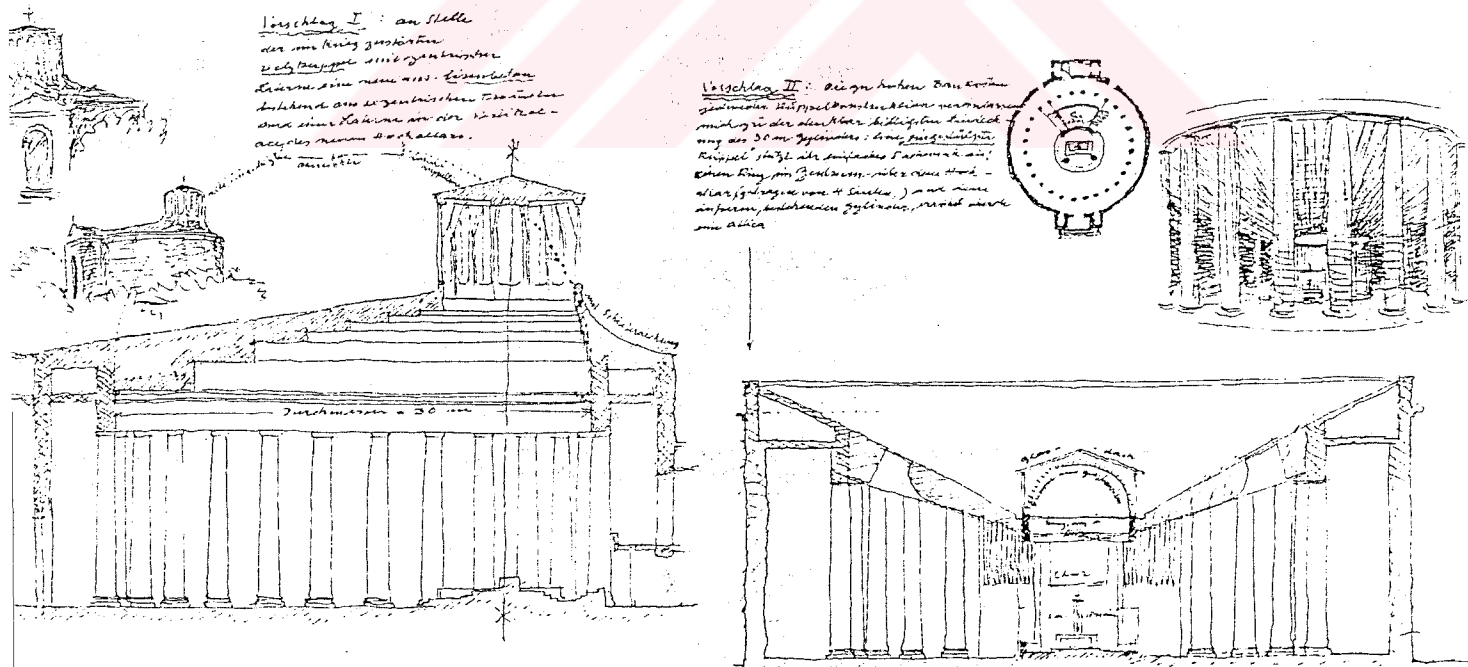


Resim 2.21. Rio de Janeiro için Katedral Projesi

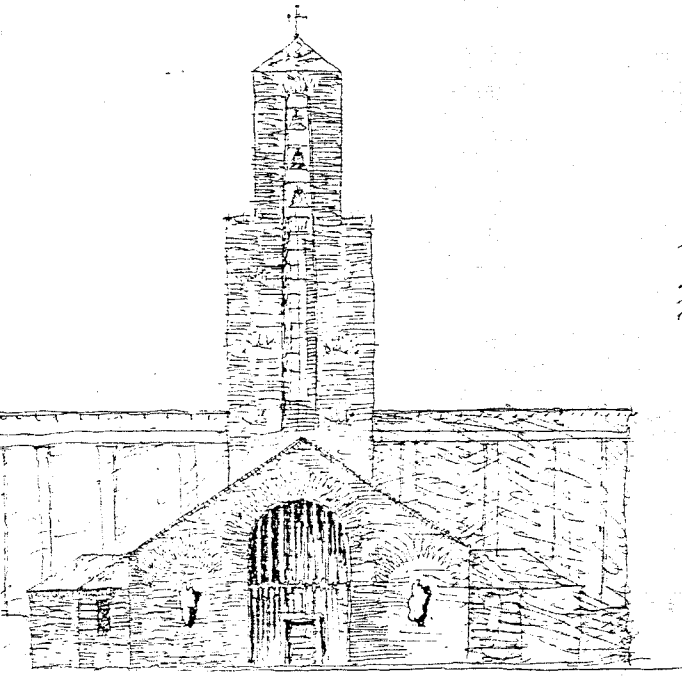


Resim 2.22. Rio de Janeiro Katedrali için proje alternatifleri

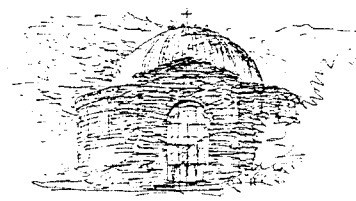
Holzmeister'in 1951 yılında Almanya Darmstadt'daki St.Ludwig Kilisesi'nin restorasyonu için hazırladığı eskizler, onun, güç problemlerin çözümündeki yaklaşımını ortaya koymaktadır. St.Ludwing Kilisesi, orijinalinde dairesel bir mekana ve bu mekanı çevreleyen, çepeçevre kolonlarla ayrılmış bir galeriye sahiptir. Binanın kubbe şeklindeki çatı örtüsü savaş sırasında yıkılmıştır. Holzmeister binanın yenilenmesi ve genişletilmesi için dört alternatif teklif hazırlamıştır. Birinci alternatifte dairesel mekanın çatısı, eksantrik olarak 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 2.23). İkinci alternatifte mekan, merkezde yer alan içe doğru düşürülmüş küçük bir kubbe ve ters eğimli çatıyla örtülmüştür (Resim 2.23). Mimarın hazırladığı üçüncü alternatifte çatı örtüsü yıkılan mekan atrium olarak bırakılmış, mevcut binaya dikdörtgen formlu bir bölüm eklenmiştir. Kilisenin iç mekanı bu yeni bölümde çözülmüştür (Resim 2.24, Resim 2.25). Holzmeister'in restorasyon için hazırladığı son alternatifte ise yıkılan kubbenin aynı şekilde yeniden inşaatı söz konusudur (Resim 2.25).



Resim 2.23. St. Ludwing Kilisesi Yenileme Çalışması 1. ve 2. Alternatifler



Die Kirche in der Stadt, gesehen aus der
Hauptstrasse, wie sie sein sollte -
aber auch die Kirche, wie sie sein sollte -
mit einer Spinnwand, welche die Kirche in der
Stadtstrasse sieht!

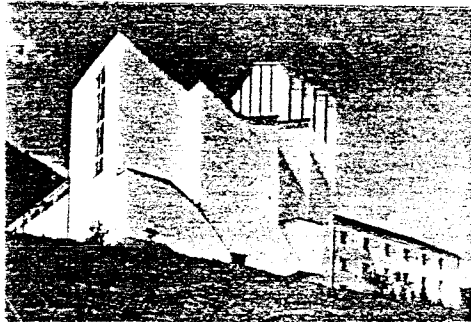


Die Kirche in der Stadt, gesehen aus der
Hauptstrasse, wie sie sein sollte -
aber auch die Kirche, wie sie sein sollte -
mit einer Spinnwand, welche die Kirche in der
Stadtstrasse sieht!

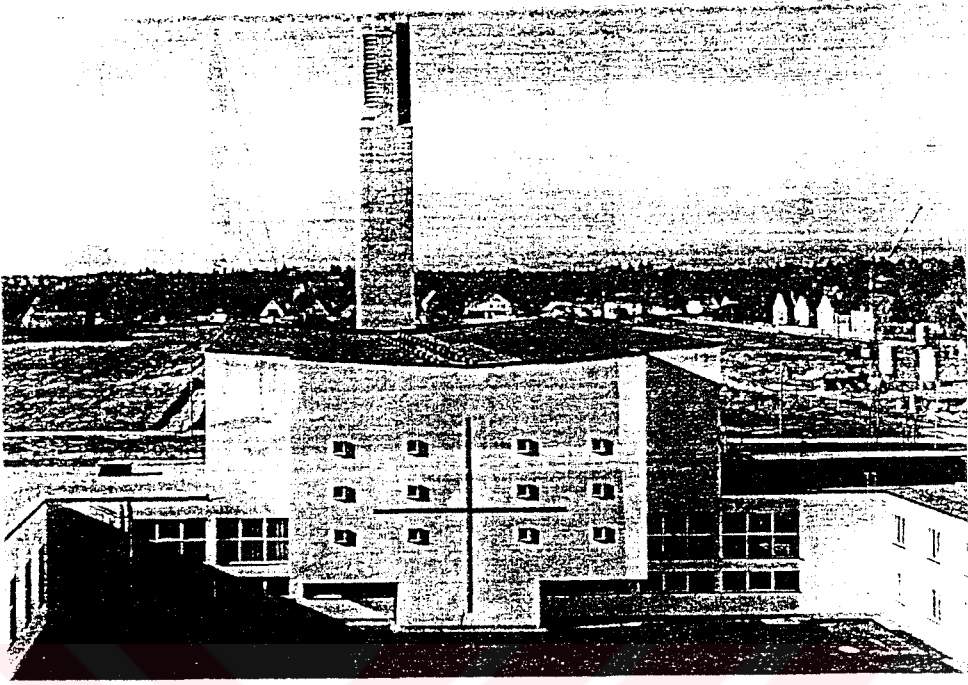
Resim 2.25. St. Ludwig Kilisesi Yenileme Çalışması 3. ve 4. Alternatifler



Resim 2.26. Erpfendorf Kilisesi 1957, Tirol



Resim 2.27. Allerheiligen Kilisesi, Innsbruck Hötting, 1967

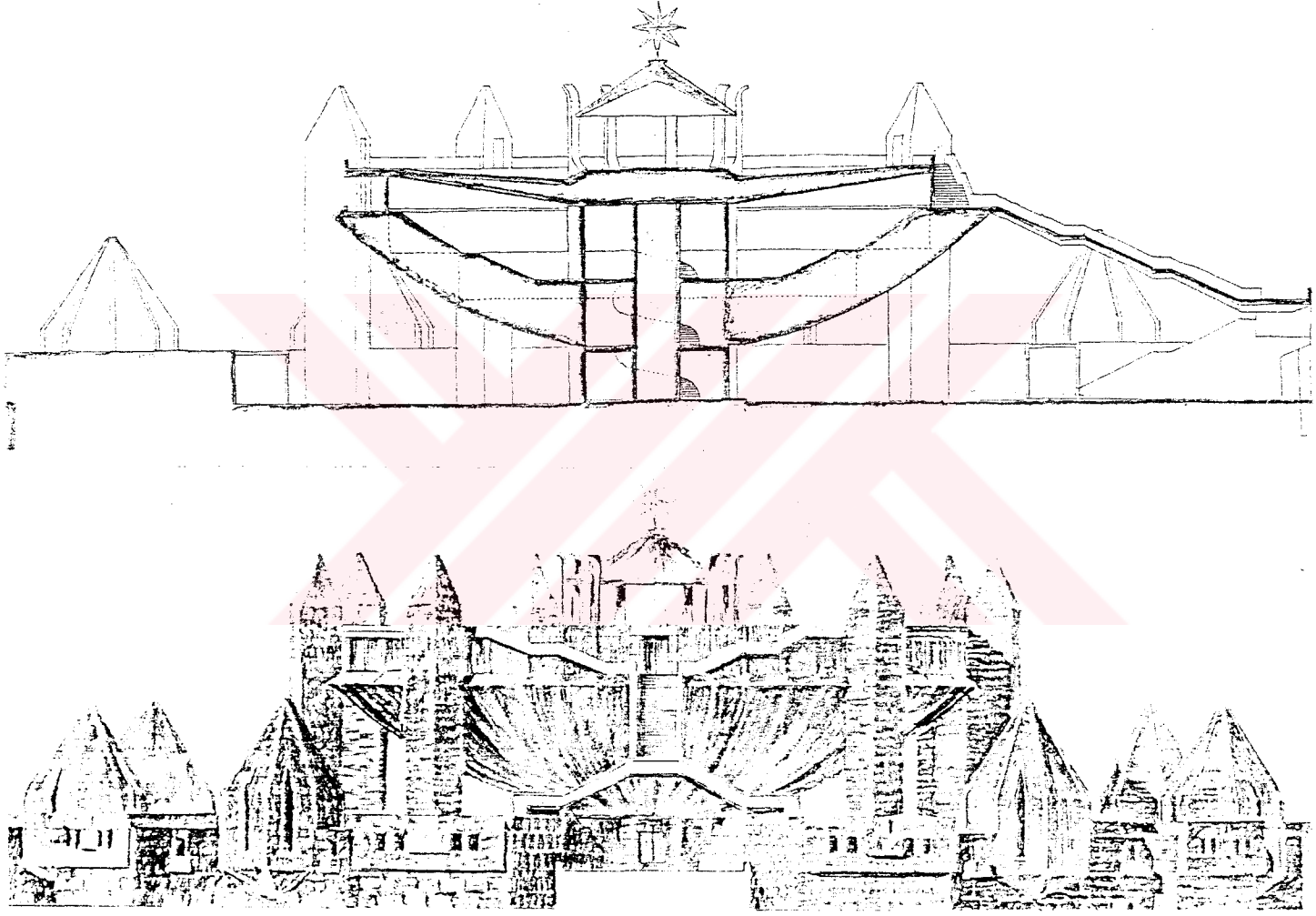


Resim 2.28. Ausburg Süd'de Kilise 1967



Resim 2.29. 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. Eğer gerçekleşmiş olsaydı, böyle bir bina kuşkusuz bir barış abidesi olacaktı (Kurrent, 1986, S.61). Holzmeister binaya "Cosmogral" adını vermiştir (Resim 2.30).



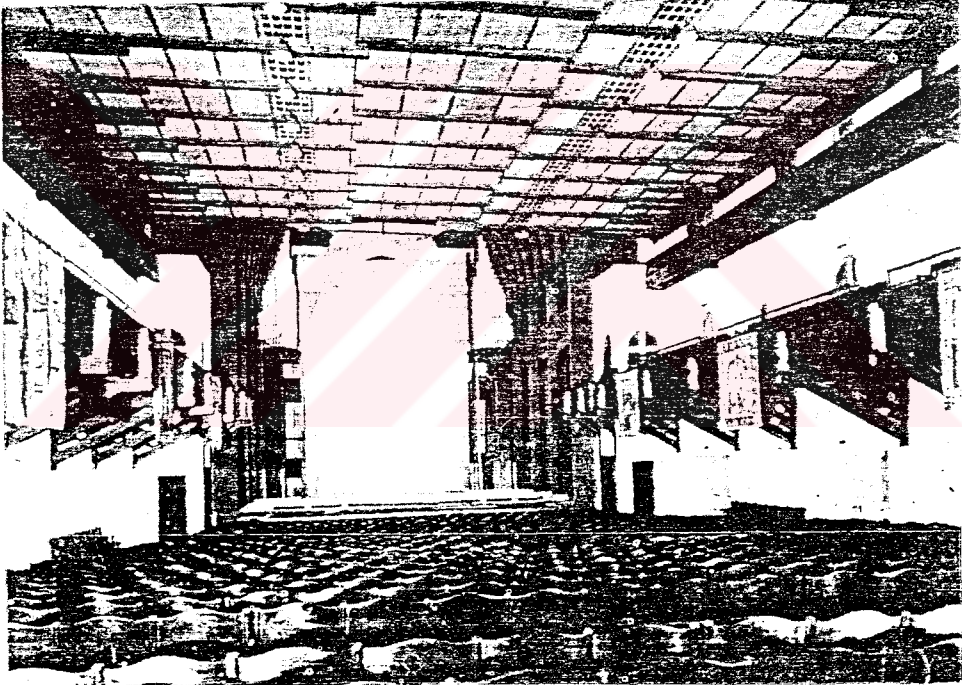
Resim 2.30. Cosmogral Binası Kesit ve Görünüş

2.2.2. Tiyatro Çalışmaları ve Sahne Tasarımları

Holzmeisterin mimarlığında, kilise binalarının yanında, önem taşıyan diğer bir konu, tiyatro çalışmaları ve sahne tasarımlarıdır (Kurrent, 1986, s.61). Tiyatro konusu ile uğraşması, onun sonraları daha da önem kazanan ve mimarlığında önemli bir bileşen haline gelen yönünü ortaya çıkarmıştır. Bu Holzmeister'in inşa ederken

tiyatrodakine benzer yanılsamalar uyandırmaya, yapı ile birtakım duygusal ve anıtsal etkiler yaratmaya karşı tutkusudur (Achleitner, 1976, s:56).

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 tahta kirişler konulmuş, böylece salon hoş bir görünüm kazanmıştır. Salonun çatısına, daha iyi bir akustik sağlayabilmek amacıyla tahta kasetler yerleştirilmiştir. Duvarlarda lambriler görünür hale getirilmiş, sahne aynen muhafaza edilmiştir (Resim 2.31, Resim 2.32).



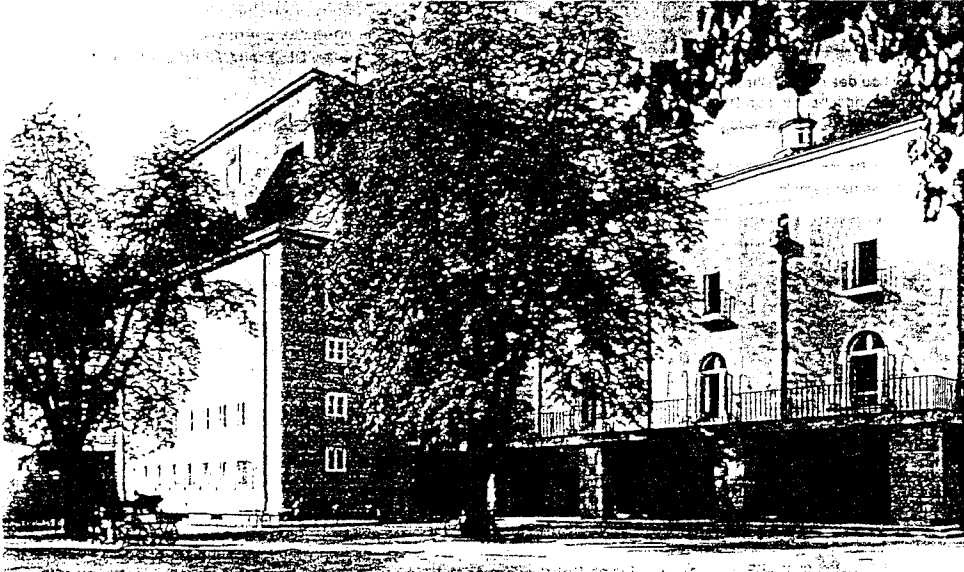
Resim 2.31. Salzburg Operası'nın ilk yenilenmesinden sonra, seyirci salonu ve sahnenin görünümü.

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. Yeni eklenen bu bölüme gardroplar,

deneme salonları, atölyeler gibi bölümler yerleştirilmiştir. Bu sayede eski sahne serbest kalmış, onun da yarısı seyirci salonuna ilave edilerek seyirci salonu büyütülmüş, sandalye sayısı 1800'e çıkarılmıştır. Diğer yarısı ise gerekli tiyatro ön mekanları için kullanılmıştır. Sahnenin iki tarafında orkestra için yer hazırlanmış, bir radyo odası eklenmiştir. Ayrıca yönetim için bir bölüm tahsis edilmiştir. Yapılan ilavelerin salonun akustik etkisini artıracak şekilde düzenlendiği görülmektedir (Resim 2.33).



Resim 2.32. Salzburg Operası'nın ilk yenilenmesinden sonra dış görünüşü



Resim 2.33. Salzburg Operası'nın, ikinci yenilenmeden sonra, yeni eklenen bölümle birlikte görünümü

Holzmeister, teknik mecburiyetlerden dolayı binanın ölçülerinin büyük tutulduğunu, fakat tasarım ilkesi olarak bu büyük ölçülerin, şehrin genel yapısına uymasına dikkat edildiğini belirtmektedir (Holzmeister, 1976, s.93). Yeni düzenlemeyle birlikte opera binasının önünde yer alan Max Reinhardt meydanı yeniden düzenlenmiş, 17. yüzyıldan kalma çeşmenin yeri değiştirilmiştir.

Binaya eklenen sahne bölümünde, sahne kapısının iki yanında, Faistauers tarafından yapılan, 6 dahinin sembolize edildiği freskler yer almaktadır (Resim 2.34). Ayrıca yine sahne binasının üzerine, heykeltıraş Reinhardt tarafından gerçekleştirilen, Salzburg şehrinin bayrağındaki sembol aslanın heykeli yerleştirilmiştir (Resim 2.35).



Resim. 2.34. Sahne kapısının görünüşü

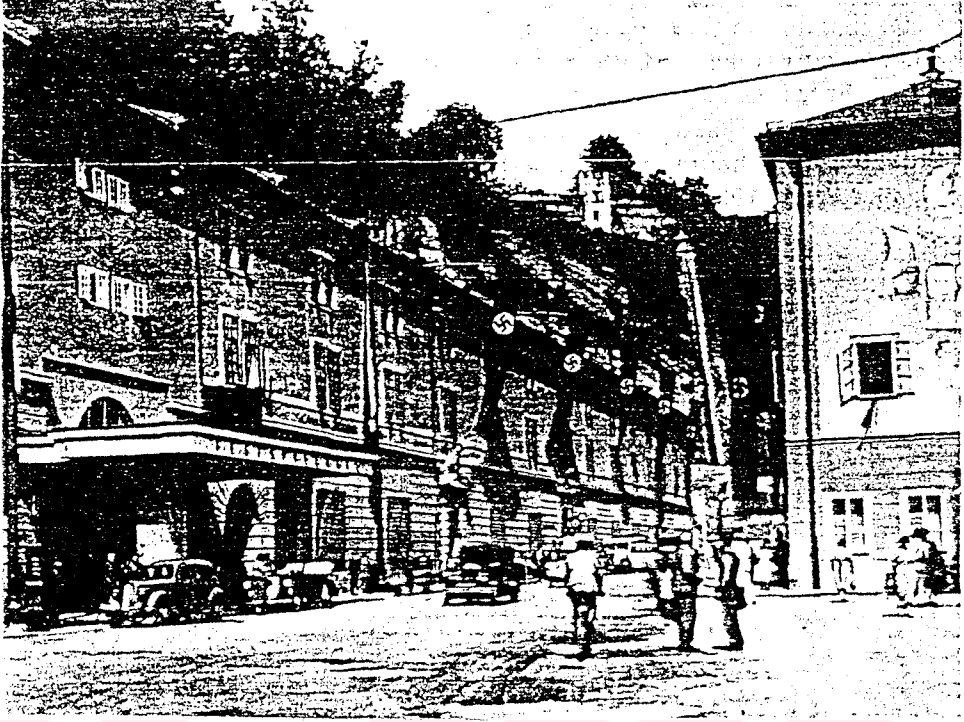
Hitler'in ziyaretinden sonra bina eski Avusturya sanatının havasını taşıdığı için, dejenere bir eser olduğu düşüncesiyle nazilerce havaya uçurulmak istenmiş fakat daha sonra vazgeçilerek değiştirilmesine karar verilmiştir. Holzmeister binanın bir

kırsal kesim sineması havasına sokulduğunu, sanatsal özelliğini kaybettiğini belirtmektedir. (Holzmeister, 1976, s.101, Resim 2.36).

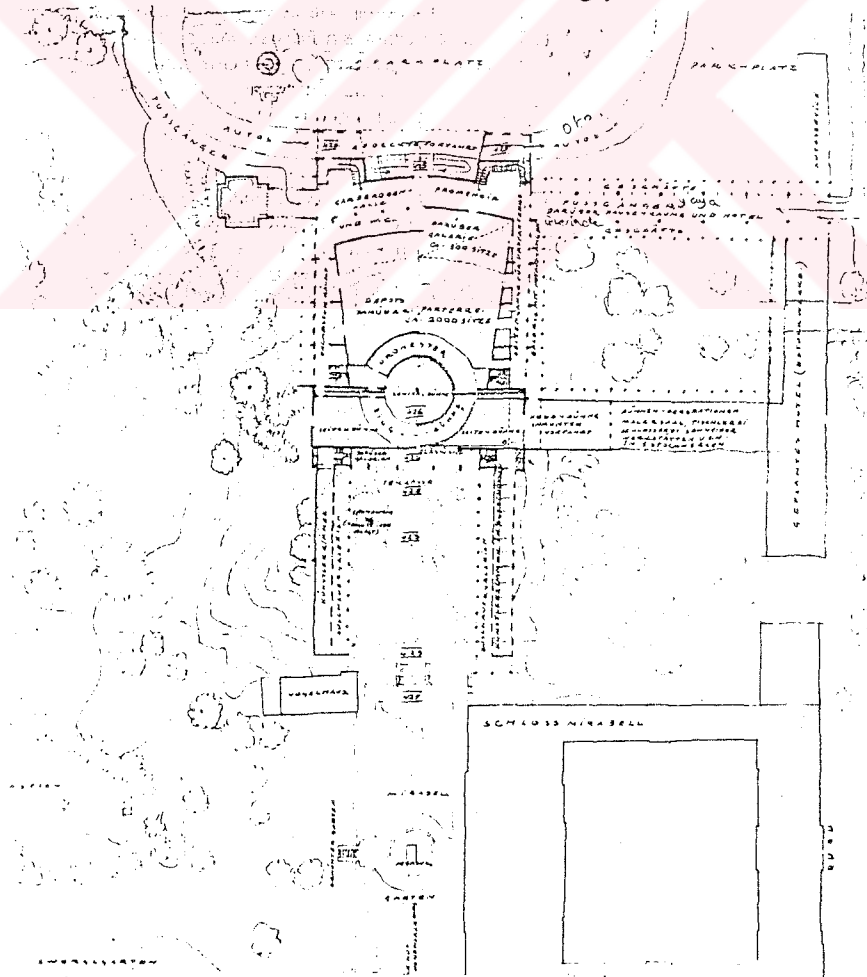
Hans Poelzig'in yaptığı Salzburg Opera binasının iki defa restorasyonun gerçekleştirdikten sonra, Holzmeister, 1950 yılında Salzburg'da yeni bir opera binasının tasarımını yapmıştır. Rosenhügel'de Mirabell Sarayı'nın bahçesinde yer alan binanın kapsamında, opera bölümü, sanat galerisi ve otel yer almaktadır. Bina kuzeybatı güney doğu ekseninde konumlandırılmıştır ve simetrik plana sahiptir (Resim 2.37). Diğer bölümlerden daha yüksek olan sahne bölümü dikdörtgen planlı binayı ortadan ikiye bölmektedir (Resim 2.38). Opera salonu ve ilgili bölümler sahnenin caddeye bakan yönünde, sanat galerisi ise Mirabell Sarayı'na bakan yönde yer almaktadırlar. Holzmeister otel bloğunu 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.



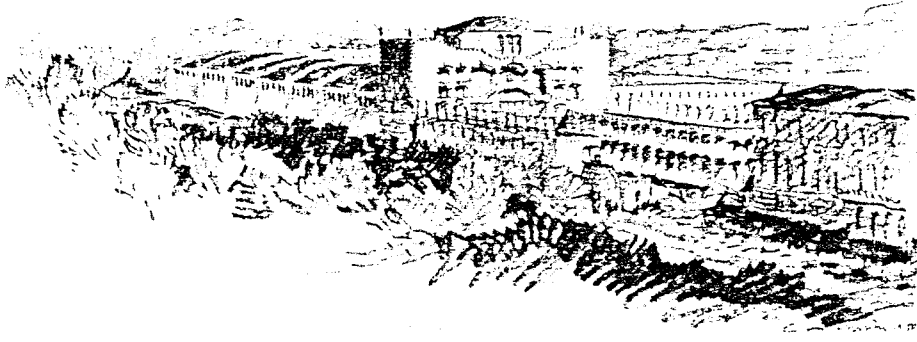
Resim 2.35. Salzburg Operası Sahne binasının üzerine yerleştirilen aslan heykeli.



Resim 2.36. Salzburg Operası'nın Nazilerce değiştirilmesinden sonraki hali.

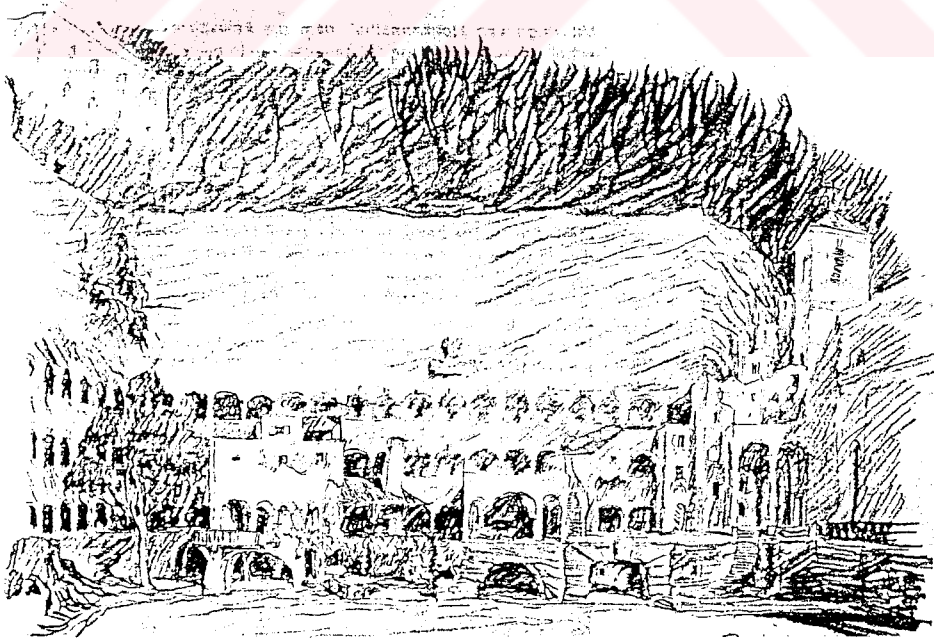


Resim 2.37. Rosenhügelde yeni opera binası tasarımı. Plan.



Resim 2.38. 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'e 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 2.39).



Resim 2.39. Fauststadt.

Mimarın gerçekleştirdiği sahne tasarımlarından bazıları Viyana Devlet Operası'nda "Andre' Che'nier" 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 Holzmeister, Schillerplatz Akademisi'nde kurulan Sahne Dekorları bölümünde tiyatro inşaatı dersleri vermiştir (Holzmeister, 1976, s. 49).

2.2.3. Anıt Yapıları

Tasarımlarında anıtsallığa büyük önem veren Holzmeister'in 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'in, bu tasarımının, sonraki mimarisinin birçok öğelerini içerdiğini belirtmektedir, ki bunlar etkileyici değerlerin dramatik ölçülerde vurgulanması, eklektik biçimler ve anıtsallıktır. Daha sonraları Holzmeister, eklektik mimariyi bir ölçüde terketmiş, fakat bu temeli hiçbir zaman yitirmemiştir (Achleitner, 1976, s. 55).

Holzmeister'in 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 2.40).

İkinci teklifte ise iki tarafta, ağaçlarla Heidenplatz'dan ayrılan, Hofburg - Leopoldin güzergahında bulunan meydana eski elbiseler giymiş bir erkek heykeli tasarlanmıştır. (Resim 2.41). Anıt politik sebepler yüzünden gerçekleşmiştir. Mimarın önemli anıt tasarımlarından birisi de, Almanya'da gerçekleştirdiği Schlageter Anıtı'dır. (1929). Kilise çalışmaları için Düsseldorf'a geldiği dönemin bir ürünü olan bu yapıyı, Holzmeister bir barış sembolü olarak tanımlamaktadır. Mimar bu anıtta, bir tekneyi ve içinden yükselen devasa bir haçı sembolize etmektedir (Holzmeister, 1976, s. 81, Resim 2.42). Almanya'da mekan açısından zamanının en etkileyici yapılarından biri olan Schlageter Anıtı, sonraki yıllarda Nasyonal Sosyalizmin gelişiyi birlikte

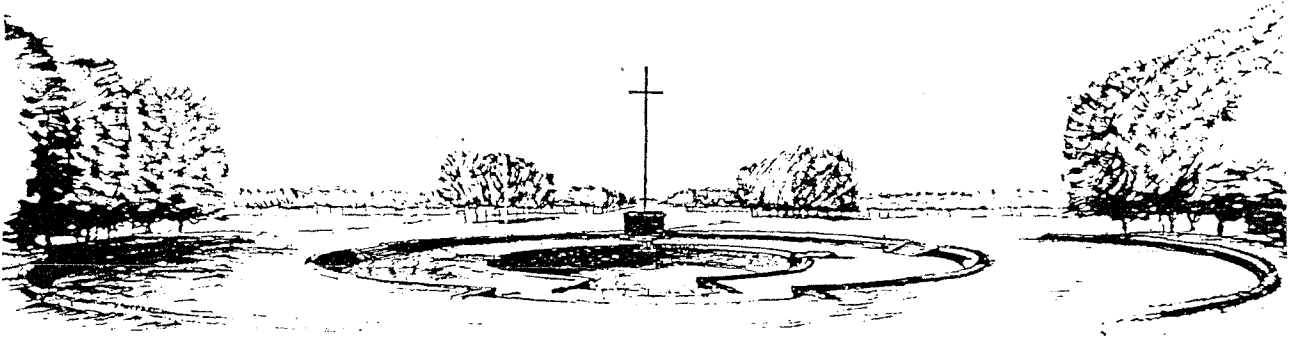
aşırı ulusçuluğun getirdiği politik olayların kurbanı olmuş, imha edilmiştir (Achleitner, 1976, s.56).



Resim 2.40. Kaiser Franz - Josef Anıtı için hazırlanan birinci teklif.



Resim 2.41. Kaiser Franz- Josef Anıtı için hazırlanan ikinci teklif



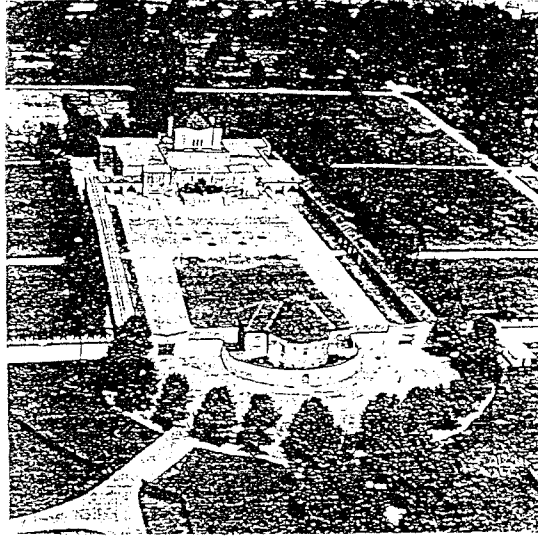
Resim 2.42. Düsseldorf'da Schlageter Anıtı. 1929.

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.

2.2.4 Diğer Çalışmaları

Yukarıda üç grupta topladığımız binalarının yanında, Holzmeister pek çok binaya imzasını atmıştır. Bu yapıların içinde en önemlilerinden biri Holzmeister'in hayatında dönüm noktası olarak kabul ettiği Viyana Krematoryumu binasıdır. Mimar, açılan yarışmada üçüncülük ödülü kazanmasına rağmen tasarımı gerçekleşme imkanı bulabilmiştir. Bu başarısı Viyana'daki akademik çevrelerin dikkatini çekmiştir ve aldığı davet üzerine Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. (Holzmeister, 1976, s. 32-33)

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, s.32-33). 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 Holzmeisterin Almanya'daki savaş sonrası ekspresyonizmi ile ilişki kurduğunu belirtmektedir (Achleitner, 1976, s. 56, Resim 2.43.).

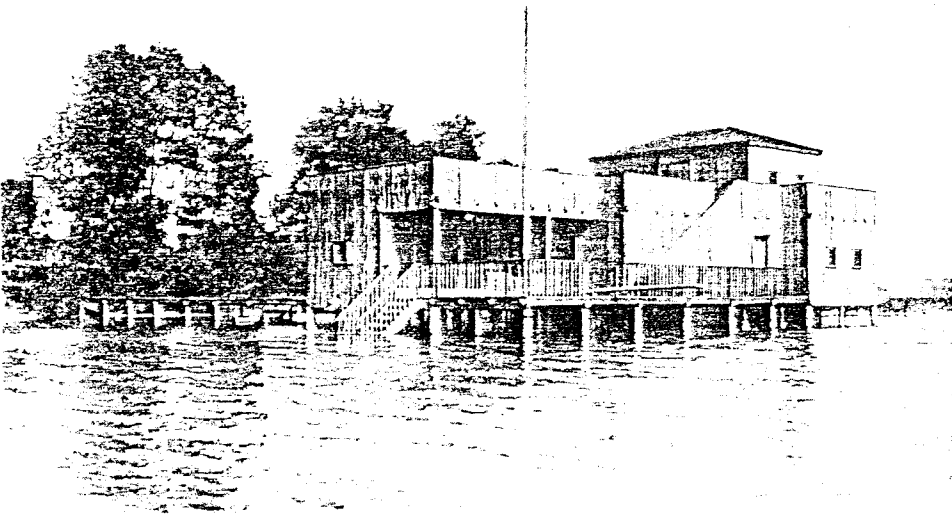


Resim 2.43. Viyana Krematoryumu - 1923.

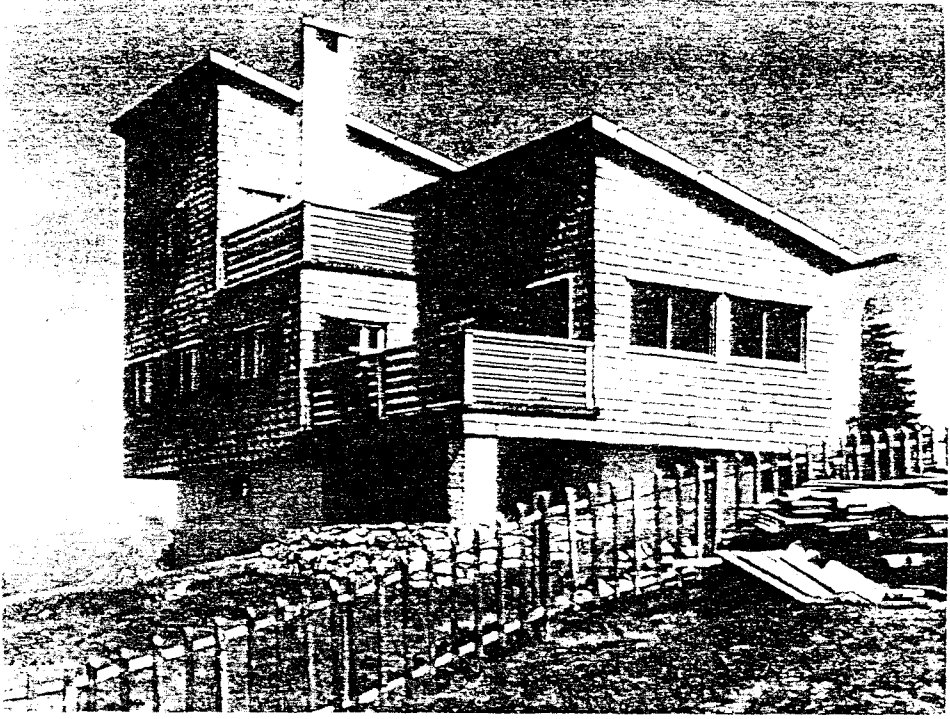
Holzmeister'in sayısı oldukça fazla olan diğer binalarından bazılarına göz gezdirmek gerekirse, konutlardan Eichmann Köşkü (Resim 2.44), Sal ev (Resim 2.45) Hahnenkamm'da kendisi için inşa ettiği dağ evi (Resim 2.46), Bad Ischl'de tedavi evi, diğer binalarından ise Marbach'ta ilkokul ve yuva, Tirol St. Anton'da Post Oteli, Linz'de Kreuzessehwestern okulu (Resim 2.47) ve Viyana'da Radyoevi örnek olarak gösterilebilirler.



Resim 2.44. Eichmann Köşkü



Resim 2.45. Sal Ev



Resim 2.46. Hahnenkamm'daki Dağ Evi.



Resim 2.47. Linz'de Kreuzeschwestern Okulu

Yukarıda tasarımlarını ve binalarını incelediğimiz Holzmeister'in yoğun geçen meslek hayatında, akademik çalışmalarının da ayrı bir önemi bulunmaktadır. Kendisinin, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrencisi olan Friedrich Kurrent, Holzmeister'in öğrencileriyle arasında usta - çırak ilişkisi kurduğunu, kendisini bir öğretim görevlisinden önce, öğrencilerinin ustası olarak tanıttığını ifade etmektedir (Kurrent, 1986, s.60). Bu, biraz da Holzmeister'in pragmatik bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Mimarın akademik çevrelere girmesi de, uygulamalarındaki başarı neticesinde gerçekleşmiştir. Holzmeister'in Viyana Güzel Sanatlar Akademisi, Düsseldorf Sanat Akademisi ve Schillerplatz Akademisi'ndeki çalışmaları, onun akademik hayatını belirlemektedirler (Türkiye'deki akademik çalışmalarına ilerdeki bölümlerde değinilecektir).

Yukarıda çalışmalarını incelediğimiz Holzmeister'in mimarlık hayatı hakkında belki de ilk söylenebilecek şey, onun mimarlığının, mevcut kalıpların hiçbirisine uymadığıdır. Viyana akademisinde 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, s.56). Holzmeister, 1937'deki ilk yayınında, kendi kuramsal (yada kuramsal olmayan) görüşünü bir kaç cümle ile şöyle açıklamıştır: "Hiçbir zaman mimarlıkta bir takım 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, s.56). Bu sözlerden de açıkça anlaşılacağı gibi, mimar her türlü programlı mimariye karşı duyarsız kalmıştır. Fakat böyle bir mimarlığın eleştirilmesi de kaçınılmazdır. Holzmeister'in mimarlığı o kadar risklidir ki, içinden gelen sese uyma pahasına, bir takım yanlışları bile göze alabilmektedir.

Mimarın tasarımları incelendiği zaman, aralarında büyük farklılıklar görülebilmektedir. Bazılarında çok başarılı bir mekan oluşumu ile karşılaşmakta, bazılarında ise tam oluşmamış bir mekan anlayışıyla karşı karşıya kalılabilmektedir. Bu durumun sebebi kuşkusuz mimarın çalışma şekli ve tasarım süreci içerisinde kullandığı yöntemlerdir. 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. Mimar bu farklı iki yöntemden birincisini, çözümlenmesi kolay olan basit 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 Holmeister'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, s. 57).

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. Arka arkaya 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, salt soyut aktarmalar biçiminde gerçekleşmiştir.

Achleitner, Holzmeister'i plastik hacim, ışık, gölge oyunları, materyal gibi konularda fantazisini ortaya koyarak yaptığı tasarımlarla kendini kanıtlamış bir mimar olarak tanımlamıştır (Kurrent, 1986, s.61). 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 dönüştürüm 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. Hiç bir zaman mimarlığı yönlendiren bir olgu olmamalı ve ön plana geçmemelidir. Holzmeister kendisini romantik bir insan olarak tanımlamakta (Holzmeister, 1976, s.50) ve bu romantizmi binalarında da yansıtmayı amaçlamaktadır. 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

mimarisi değildir, uluslararası da değildir. Yerel bir mimaridir, fakat dünyanın çeşitli yerlerinde önemle yerini almıştır.

Holzmeister 97 yıllık uzun ömrü boyunca farklı ülkelerde, devlet yapılarından kasaba kiliselerine, kahramanlık anıtlarına kadar çok çeşitli tasarımlar gerçekleştirmiş, çeşitli hedeflerin peşinde koşmuştur. Bu özelliğiyle onun, Berlin'in sınıflamasına göre bir tilki olduğu söylenebilir. Bu grupta yer alabilecek pek çok kimse gibi Holzmeister de zaman zaman anlaşılamamış ve eleştirilmiştir.

2.3. Bruno Taut

Tezin kapsamında incelenen en önemli karakteri kuşkusuz Bruno Taut oluşturmaktadır. Walter Segal, Bruno Taut'un, modern hareketin, kurucu neslinde yer alan mimarlar içinde en kompleks ve anlaşılması güç figür olduğunu ifade etmektedir (Segal, 1972, s. 25). 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 birtakım gelişimlere öncülük yapan bir reformcu, kimi zaman ise ütöpik fikirleriyle yaratıcılığın sınırlarını zorlayan bir hayal adamı rolünü üstlenmesine sebep olmuştur. Taut'un cesaretli atılımları, bazılarının olumsuz tepkisini çekerken, içlerinde eleştirmenlerin de bulunduğu genç nesil için oldukça cazibeli ve çekicidir (Segal, 1972, s.25).

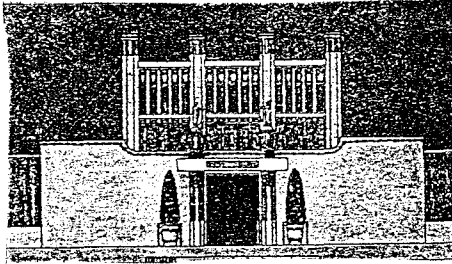
2.3.1. Eğitim Yılları ve ilk Çalışmaları

Bruno Taut 1880 yılında Doğu Prusyanın Königsberg şehrinde doğmuştur. Liseyi bitirdikten sonra Yapı okulu'nda okumuş, üç yarıyıl da Teknik Yüksek Okulda (Teknik Üniversite) devam etmiştir. Mimarlık yaşamının ilk yıllarını Berlin'de Bruno Möhring'in atölyesinde geçirmiştir (Özer, 1975, s.37). Bu dönemde, 1902 yılında Möhring tarafından gerçekleştirilen Berlin'de Nollen ve Bülow caddelerindeki istasyonlarda (Resim 2.48) ve 1903 yılında yine Möhring tarafından gerçekleştirilen St.Louis Pavilyonunda (Resim 2.49) etkin bir rol oynamıştır. Möhring'in yanından ayrıldıktan sonra Taut, kardeşi Max Taut ve Franz Hoffman'la birlikte kendi bürosunu açmaya kadar, Stuttgart'ta Theodor Fischer'in yanında üç yıl çalışmıştır. Mimarlığının ilk yıllarında kardeşi Max Taut'la birlikte birtakım konut binaları gerçekleştirmiştir. Mimarın 1904 yılında gerçekleştirdiği cephe çalışmaları incelendiğinde, geleneksel tarzda ve yoğun bezemeli cephe çalışmalarıyla karşılaşılmaktadır (Resim 2.50). Daha sonraki yıllarda gerçekleştirdiği konut

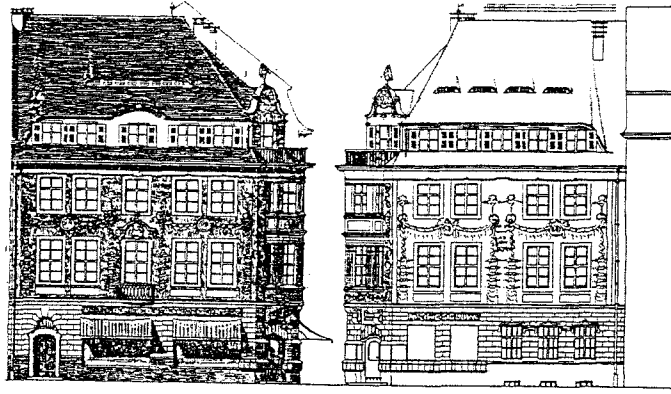
binalarında ise geleneksel etki ve bezemeler varlığını sürdürmesine rağmen, pencerelerde, çıkmalarda ve diğer elemanlarda soyutlaşma ve sadeleşme görülmektedir. Taut'un tasarımlarında görülen bu sadeleşmenin 1900'lerin başlarında Alfred Messel, Peter Benrens gibi isimlerin liderliğinde, eklektik ve yoğun bezemeli kaotik dizaynların reddedilmesi ve daha basit yeni formların araştırılması eğiliminden (Miller-Lane, 1968, s.12) bir etkilenme olduğu söylenebilir. Mimarın, 1908 yılında Berlin-Charlottenburg'da gerçekleştirdiği apartman (Resim 2.51), 1909-10 yıllarında Berlin-Neukölln'de gerçekleştirdiği apartman (Resim 2.52) ve 1911 yılında Berlin-Spandau'da gerçekleştirdiği apartman (Resim. 2.53) bu dönemde meydana getirdiği konutlara örnek verilebilir. Buna Taut'un 1908 yılında Harkort und Sohn' firması için gerçekleştirdiği demir haddehanesi, türbin binası (Resim 2.54), aynı yıllarda mimarların endüstri binalarına el atıp, bu binalarda mimari estetik yaratma çabalarının küçük erken bir örneğidir. Bu konuya örnek olarak, Peter Behrens'in Berlin'de AEG fabrika binaları (1910-13) , Hans Poelzing'in Luban'da sülfirik asit fabrikası (1911-12), Walter Gropius'un Adolf Meyer ve Eduard Werner ile birlikte Alfeld Line'de gerçekleştirdiği Fagus ayakkabı fabrikası verilebilir. (Gössel, Leuthauser, 1991, s. 91-100). Cephenin taşla kaplanıp, simetrisinin hakim olduğu türbin binasında, dönemine göre yüksek bir tekniğe rastlanmaz.



Resim 2.48. Berlin'de Bülow İstasyonu (1902)



Resim 2.49. St. Louis Pavyonu (1903)



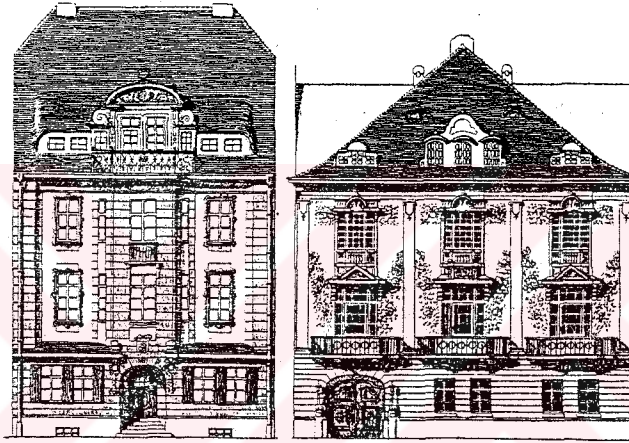
Ansicht: BRUNO TAUT-STUTTGART.

Architectural Drawing
10

Architectural Drawing
10

Deutscher Architektur-Verlag, G. m. b. H., Leipzig

7a



Ansicht: BRUNO TAUT-STUTTGART.

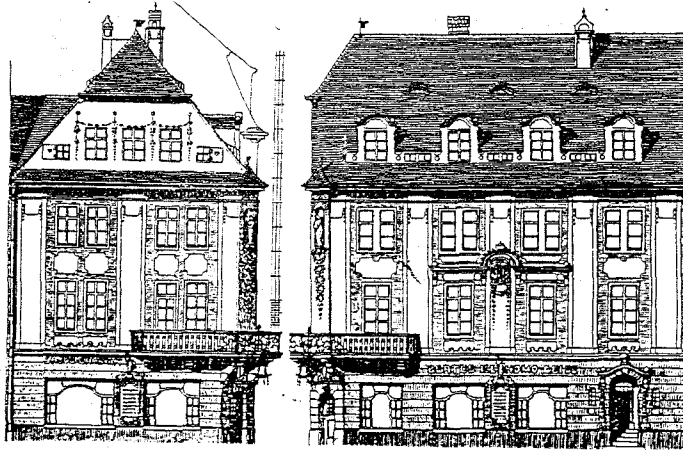
Ansicht: BRUNO TAUT-STUTTGART.

Architectural Drawing
11

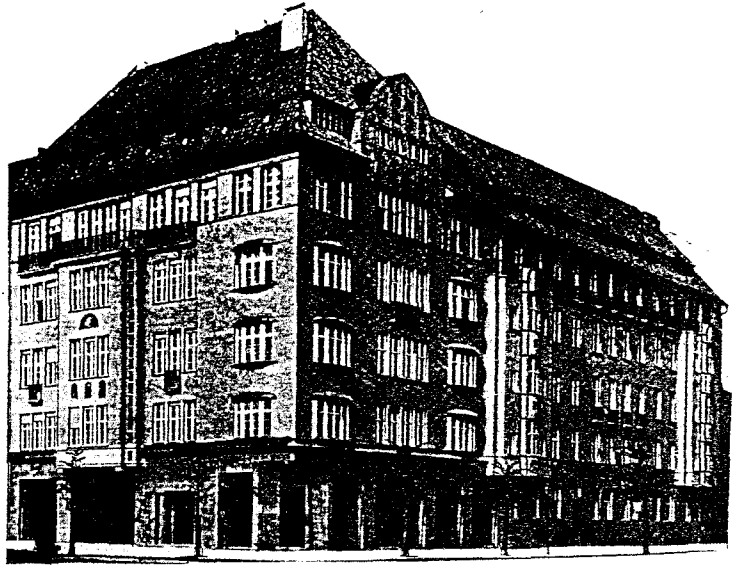
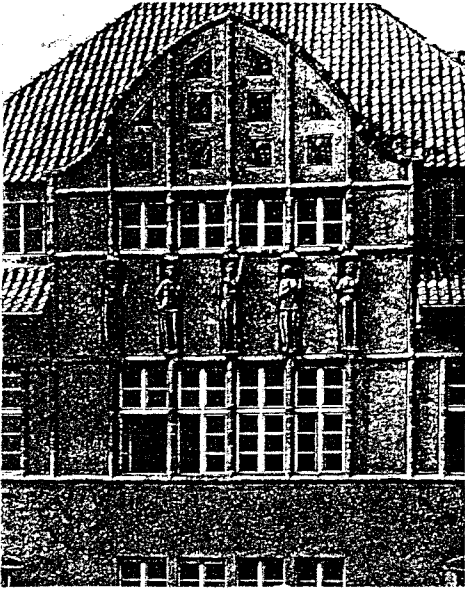
Architectural Drawing
11

Deutscher Architektur-Verlag, G. m. b. H., Leipzig

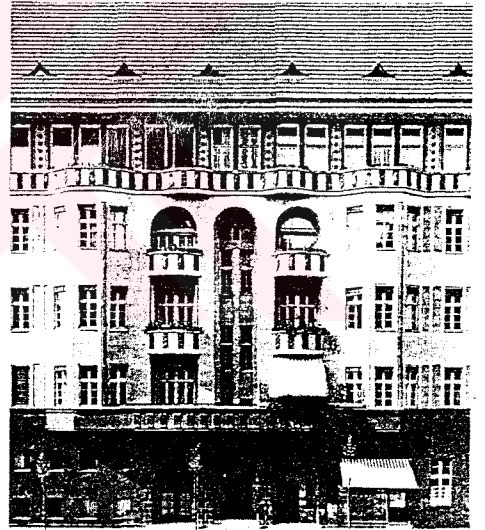
7b



Resim 2.50. Bruno Taut'un 1904 yılında gerçekleştirdiği cephe çalışmalarından örnekler.



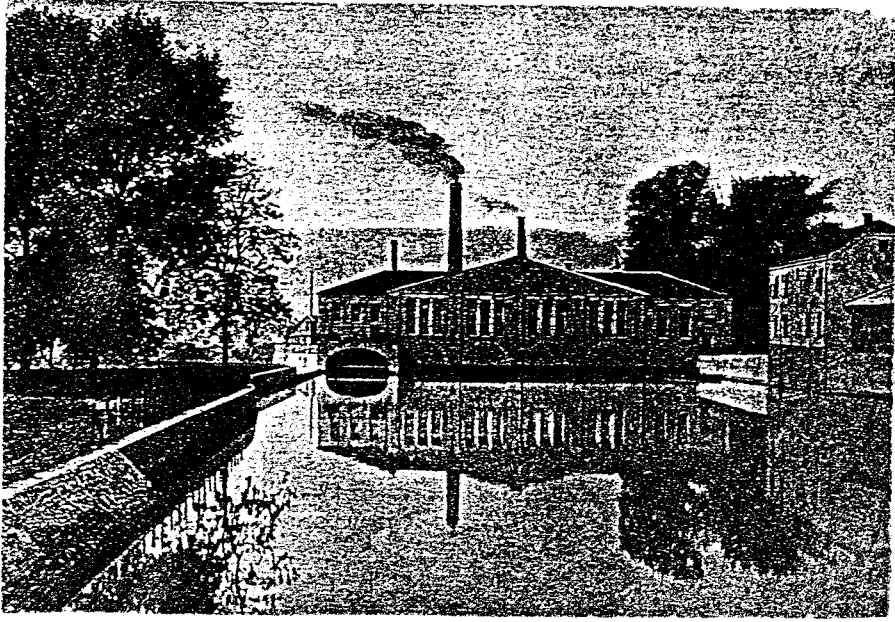
Resim 2.51 Berlin- Charlottenburg'da Apartman, 1908



Resim 2.52 Berlin -Newkölln'de Apartman, 1909-10



Resim 2.53 Berlin-Spandau'da Apartman, 1911



Resim 2.54 Taut'un Harkort und Sohn Firması için yaptığı türbin binası, demir haddehanesi.

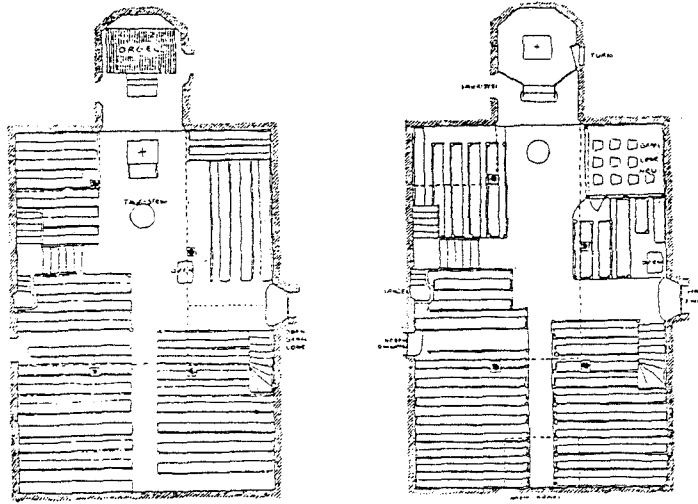
Mimarın bu dönemde gerçekleştirdiği diğer çalışmalarından örnekler, Siemens und Halskel firmasının çalışanları için gerçekleştirdiği sanatoryum binası yapımı (Bad Harzburg 1909-10, Resim 2.55) ve 1906'da Ludwigsburg yakınında Unterriexingen'de (Resim 2.56) ve 1911'de Nieden'deki kilise yenileme çalışmalarıdır.



Resim 2.55. Bad Harzburg'da Sanatoryum Binası, 1909-10

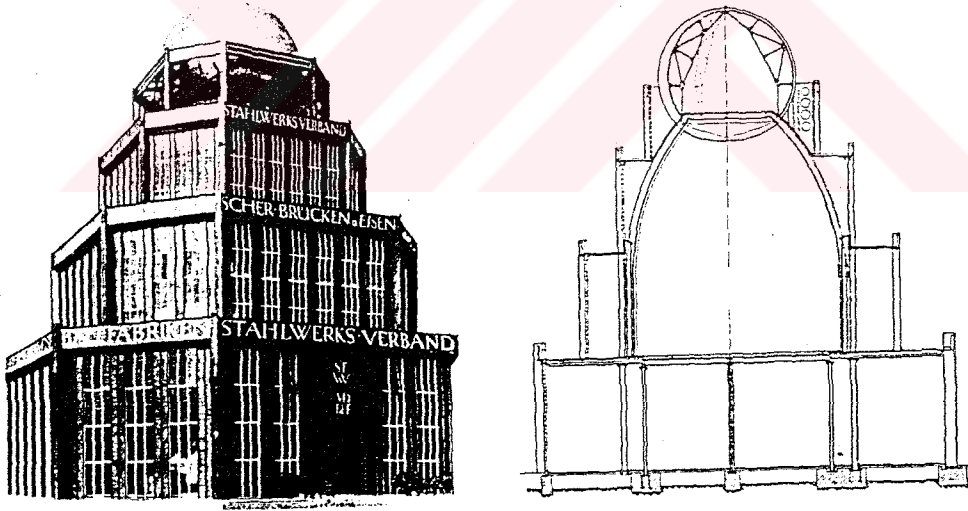
2.3.2 Birinci Dünya Savaşından Önceki Çalışmaları

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 Sergisindeki Demir Anıtı (Monument des Eisens) ve 1914 Köln Werkbund Sergisindeki Cam Ev (Glashaus) dir (Özer, 1975, s. 37). Bu iki pavyon yapısı, mimarın, hala deneysel dönemlerini sürdürmekte olan iki modern malzemenin, demirin ve camın karşısında elde ettiği başarıyı göstermektedir



Resim 2.56. Unterriexingen'de Kilisesi, 1906

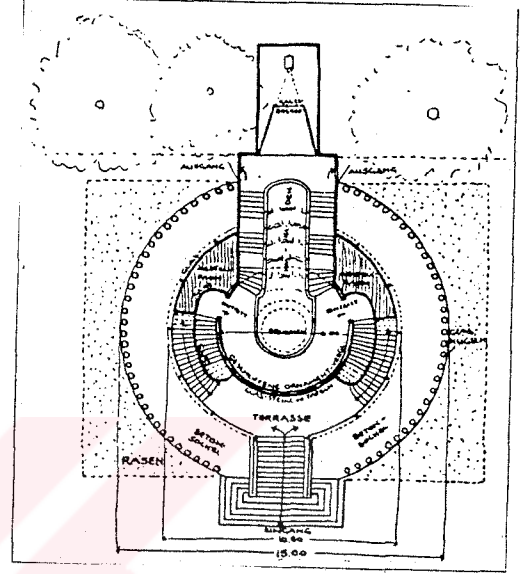
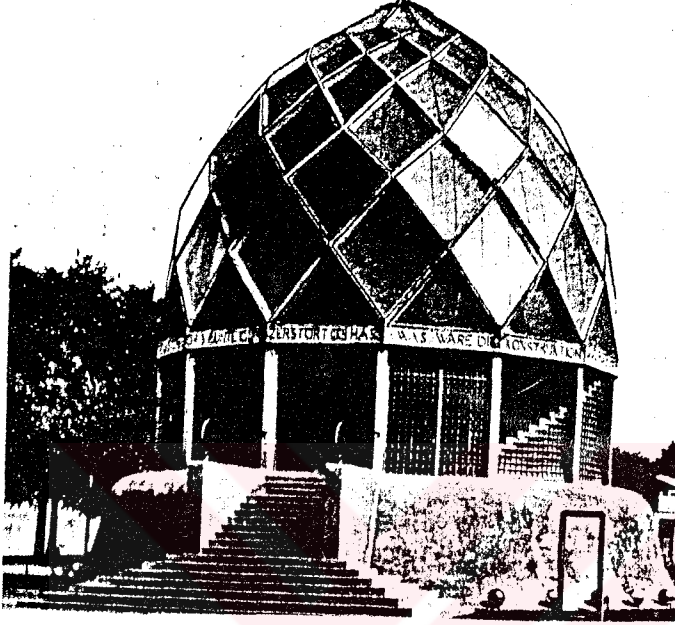
Köln'de Werkbund Sergisi için gerçekleştirdiği "Cam Ev" mimarın en çok tanınan eserlerinden biridir. Kendisini büyük çapta üne kavuşturan bu yapıyı tasarlarken Taut, şair Paul Scheerbart'ın "Glasarchitektur" adlı kitabında, cam mimarlık üzerine yazdığı ütopyalardan büyük ölçüde etkilenmiştir (Frampton, 1981, s.188, Pehnt, 1973, s.73). Taut'un mimarlığının fantastik döneminin başlangıcı olan bina, Scheerbart'ın ütopyalarının bir anlamda somutlaşmasıdır. Traşlanmış 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, s.188). Binanın üzerinde Scheerbart tarafından Taut'un Cam Evine ithaf edilen şu özdeyiş yer almaktadır: 'Light wants crystal'; 'Glass brings a new era', 'We feel sorry for the brick culture; 'Without a glass palace, life becomes a burden'; 'Building in brick only does us harm'; 'Coloured glass destroys hatred' (Frampton, 1992, s. 116).



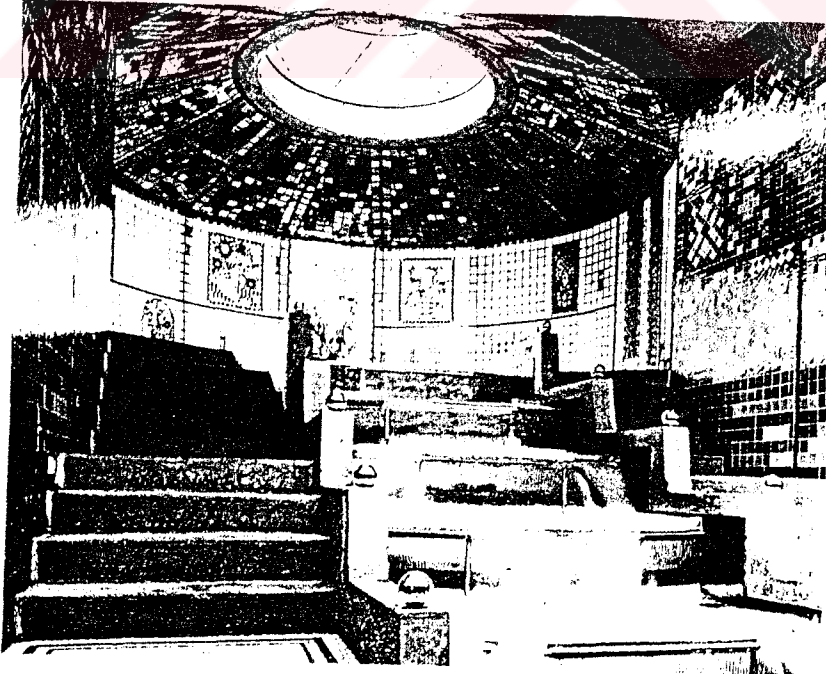
Resim 2.57 Leipzig Sergisindeki Demir Anıtı, 1913

Taut'a göre, bu kristal strüktür Gotik katedrallerin ruhuyla tasarlanmıştır. Özellikle pavyonun erken çizimleri bu durumu ortaya koymaktadır. Bu bina gerçekte bir Şehir tacı (stadt krone) dir. Taut burada bütün dinleri sembolize edebilecek, piramidal kub.beyi, toplumun yeniden oluşturulmasında etkileyici bir şehir elemanı olarak düşünmüştür. (Frampton, 1992, s.116). Taut'un 1914 yılında

gerçekleştirdiği Cam Ev, daha ilkeri yıllarda yaptığı Alpler Mimarisi ve Şehir taci (Stadt krone) etüdlerinin bir ilk örneğidir. (Frampton, 1981, s. 188). Walter Segal, binanın Alman Werkbund Sergisinde 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, s.26).



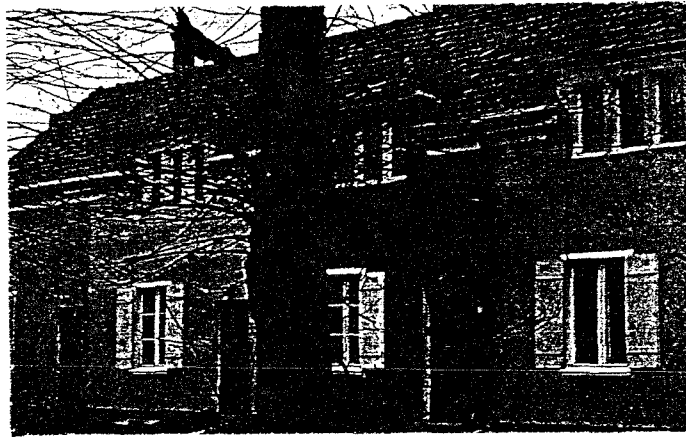
Resim 2.58 Cam Ev Görünüş ve Plan



Resim 2.59 Cam Ev İç Mekandan görünüş

1914'deki Werkbund Sergisi, Werkbund içindeki ihtilafın ilk olarak ortaya çıktığı yerdir. Bu kutuplaşmanın bir ucunda normatif formların müşterek kabulü yer alırken, diğer ucunda bireysel şekilde savunulan, ifadeci sanat eğilimi bulunmaktadır. Birinci guruba örnek olarak Gropius ve Meyer'in fabrika binası gösterilirken, ikinci guruba Taut'un cam pavyonu örnek gösterilmektedir (Frampton, 1992, s.116).

Bruno Taut'un Birinci Dünya Savaşı'na kadar geçen dönemdeki bir diğer aktivitesi, şehircilik konusunda reformlar yapan bir enstitü olarak bilinen, "Deutsche - Garten stadtgesellschaft" (Alman Bahçekent Derneğinin) 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, S.43). Ne Magdeburg'daki Gartenstadt (1914) yerleşiminde nede Berlin'deki Falkenberg (1913-14) yerleşiminde (Resim 2.60) 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 bir tek hedefi vardır, o da savaş öncesinin olumsuz şartlarında, bu konutlarda oturan insanlara bir yaşama sevinci ve özdeşleşme şansı vermektir. Kristiana Hartmann'ın dediği gibi renk, biçim, tipoloji ve mekan Taut'un toplumdaki eşitsizlikleri dengelemede kullandığı mimari planlama araçlarıdır (Hartmann, 1983, s.42). Fakat bu araçlardan rengi bu şekilde ön plana çıkarması, daha sonra mimarın modern mimarlık ortamından dışlanmasına sebep olacaktır (Wolfe, 1981, s.23).



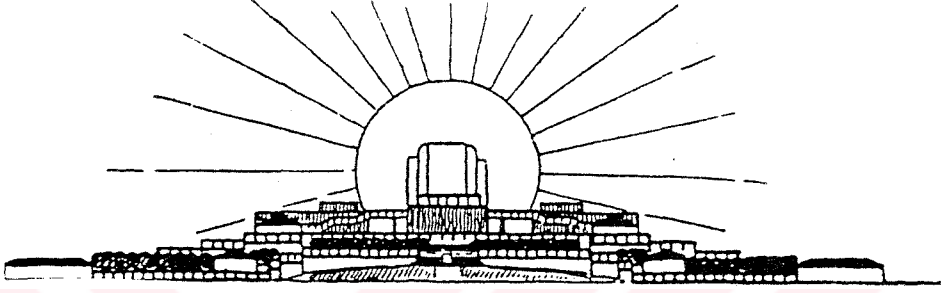
Resim 2.60 Berlin-Grünau'da Falkenberg yerleşmesi, 1913-14

2.3.3. Ütopik Çalışmaları ve Sanat Organizasyonlardaki Faaliyetleri

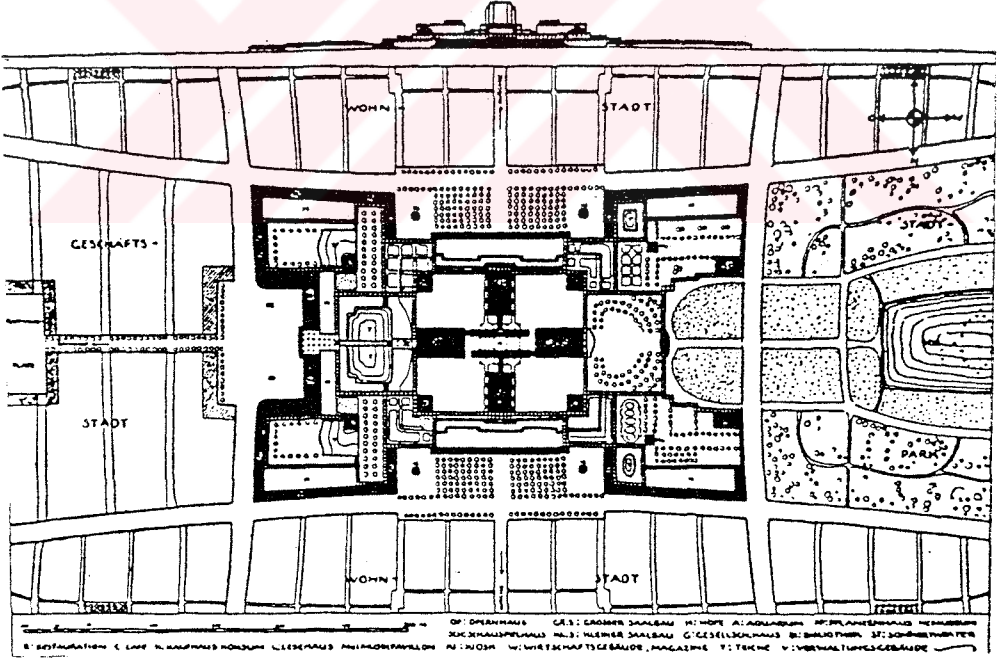
1914 Birinci Dünya Savaşı'yla başlayan yıllar, politik karışıklıklar, radikal değişiklikler ve ekonomik olanaksızlıklarla dolu geçmiştir. Bu durum pek çok mimarın yaşamını ve faaliyetlerini olumsuz etkilemiş, onları boşluğa sürüklemiştir. Bruno Taut içinde bulunduğu durumu 1919'da Karl Ernst Osthaus'a yazdığı mektupta şu sözleri ile ifade etmektedir : "Çizim masam burada ofiste boş duruyor, her gün aynı boşluk...Hayali bir mimar gibi boş dolaşıyorum."(Gössel-Leuthauser,1991,s.119).

Bu olumsuz şartlarla dolu yıllarda, Taut'un iki önemli faaliyeti ön plana çıkmıştır. Bunlardan ilki, mimarın ütopyalar üzerine yaptığı ekspresyonist çalışmalardır. Aslında Taut'un ekspresyonizmle yakınlığı daha erken yıllarda başlamıştır. 20. yüzyılın 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 etmiş, ona ilham vermiştir. Fakat bu bağlantı Taut'un çalışmalarında Birinci 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, s.26). Hayali dizaynların ve coşkun ütopyaların içinde geleceğin toplumu için, hayali ve daha iyi bir dünya inşa etmeye çalışmıştır. Taut'un, Cam evi tasarlariken etkilendiği Scheerbart'ın fikirleri ve görüşleri, bu dönemdeki çalışmalarında da etkisini göstermiştir. "Stadtkrone" (Şehir Tacı) çalışması fantastik şekilde sıralanan şehir taşlarının çizimleridir. Gotik Katedrallerin ruhunu taşıyan bu tasarımlar, Taut'a göre, şehrin kendine özgü kimliğini kazandıran en önemli elemanlardır (Frampton, 1981, s.188, Resim 261, 262). Şehir Tacı çizimlerini Taut 'Die Stadtkrone' (1919) adlı kitabında yayınlamıştır. Mimar bu dönemdeki diğer çalışmalarını (fikirlerini) '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 2.64, 2.65, 2.66). Mimar bu skeçlerde sonsuz buz ve karın içinde camın pırıltılarını yerleştirilmiştir. 1920 yılındaki 'Die Auflösung der Städte' adlı kitabında ise, Rus devrimcilerinin sosyal planlamacılarıyla müşterek olarak, şehirlerin dağılmasını ve kentlileştirilmiş toplumun toprağa dönmesini önermiştir. Taut, tarıma ve el zanaatlarına dayanan toplumlar için modeller formüle etmiştir. Mimarın tipik bir önerisi dairesel, ışınal olarak bölünmüş,

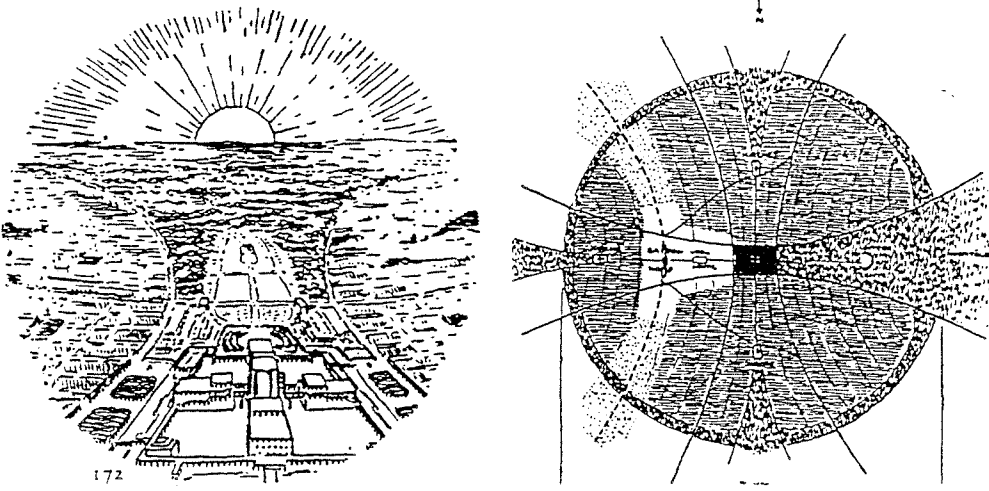
tarımsal yerleşmenin modelidir. Yerleşimin göbeğinde, her biri ayrı bir sınıf için, ki bunlar aydınlar, sanatçılar ve çocuklardan oluşmaktadır (Künder, Künstler and Kinder), üç ayrı yerleşim bölümü bulunmaktadır. Bu yerleşim bölümlerinin herbiri eşkenar dörtgen biçimli avluların etrafında gruplanmıştır. Bu üçlü oluşumda akslar, komünün yöneticilerinin toplandığı merkez, kristal yapı 'Haus des Himmels' (Cennetin Evi) e çıkmaktadır (Resim 2.68, Resim 2.69).



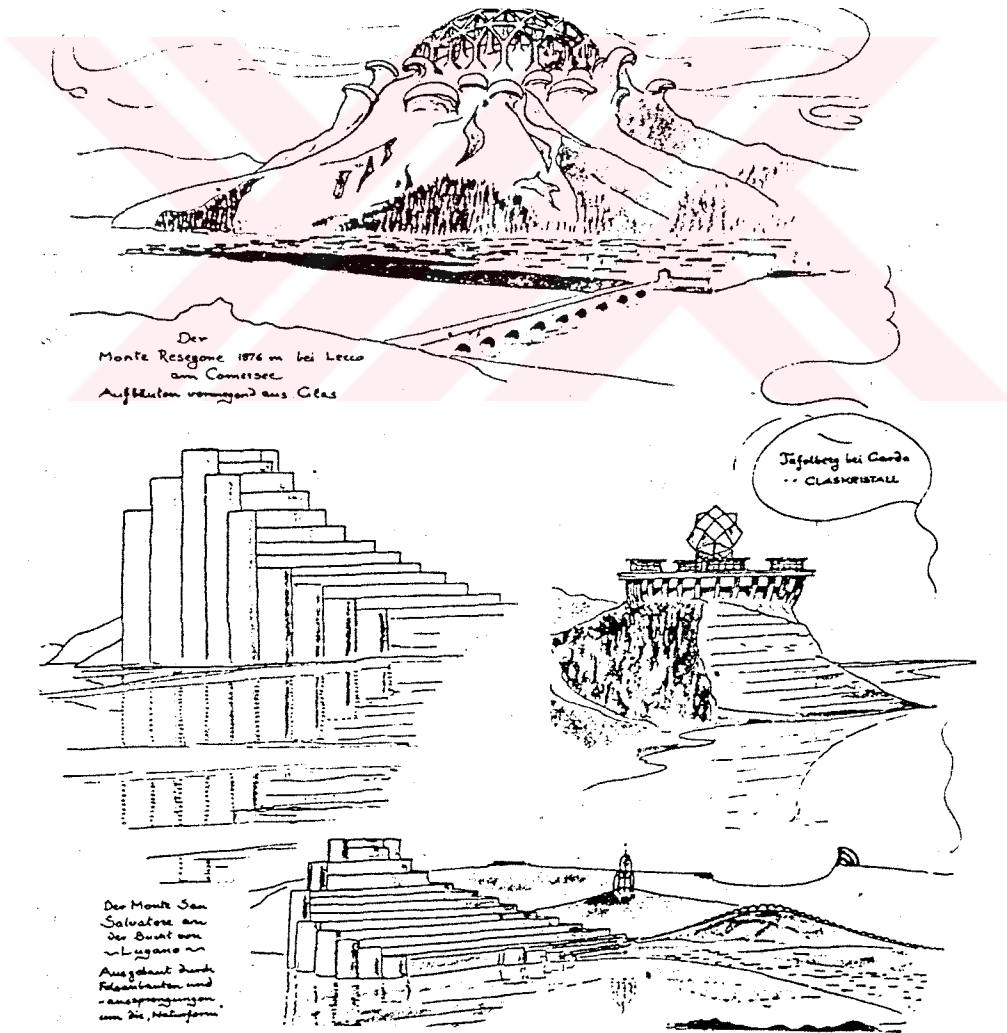
Resim 2.61. Stadtkrone. Görünüş



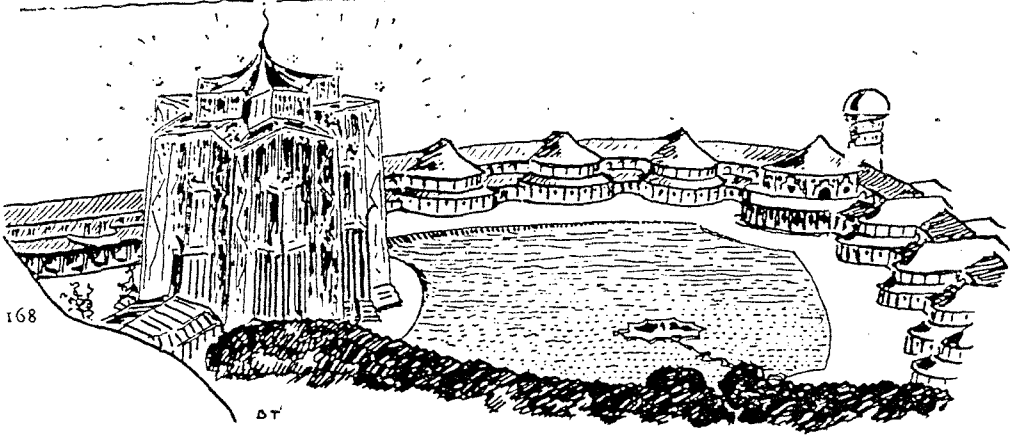
Resim 2.62 Stadtkrone. Plan



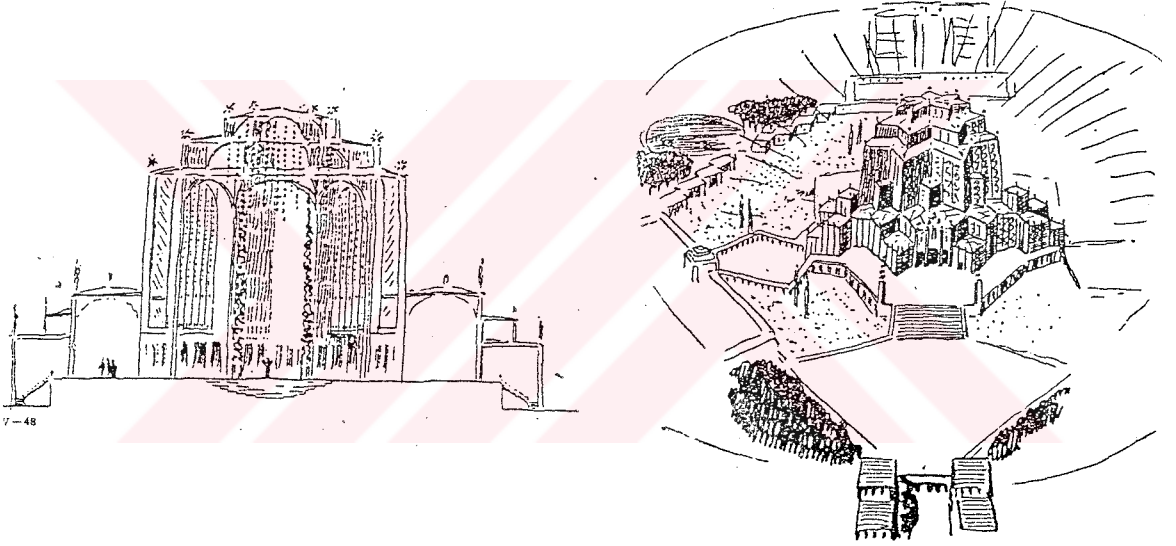
Resim 2.63. Stadtkrone. Kuşbakışı Görünüş ve Şehir Şeması



Resim 2.64. Alpler Mimarisi, Yukarı İtalya Bölgesi



Resim 2.67. Flokwang Okulu ve Kristall Haus

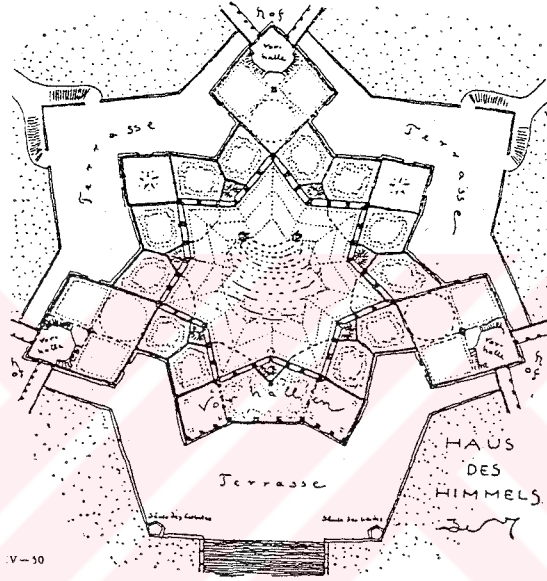


Resim 2.68 Haus Des Himmels

Bu tasarımlarda otoriter sistem yanlısı olmamasına rağmen, hiyerarşiye başvurması, Taut'un sosyalist düşüncesinin bir çelişkisi (Frampton, 1992, s.119).

Birinci Dünya Savaşı sonrasında, Bruno Taut'un ikinci önemli aktivitesi sanat gurupları ve organizasyonlarında aldığı rollerdir. Bu dönemde sanatçıların, yazarların ve mimarların yalnızlıklarını aşabilmek amacıyla serbest guruplar ve organizasyonlar oluşturdukları görülmektedir (Gössel-Leuthauser, 1991, s.119). 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 (zer, 1975, s.39). Adolf Behne'yle birlikte konseyin kuruculuğunu üstlenen Bruno Taut, 1918 yılı Noel'inde kurulun onayıyla 'Architektur Programm' (Mimarlık için program) başlıklı bir bildirge yayımlanmıştır. Bu bildirgede, tüm sanat dallarının birliği ve bütünlüğü düşüncesini B. Taut, şu sözleriyle ifade etmektedir. "Sanat var olduğu zaman bir tek şeydir! Bugün sanat yoktur. Değişik parçalanmış eğilimler ancak yeni bir mimarlığın kanatları altında tek birliğe dönebilirler, böylece her disiplin yapıda rol oynayacaktır. O zaman uygulamalı sanatlarda heykel ve resim arasındaki sınırlar da ortadan kalkar. Herşey tek bir şeye dönüşür; mimarlık "(Conrads, 1991, s.28).



Resim 2.69. Haus Des Himmels. Plan

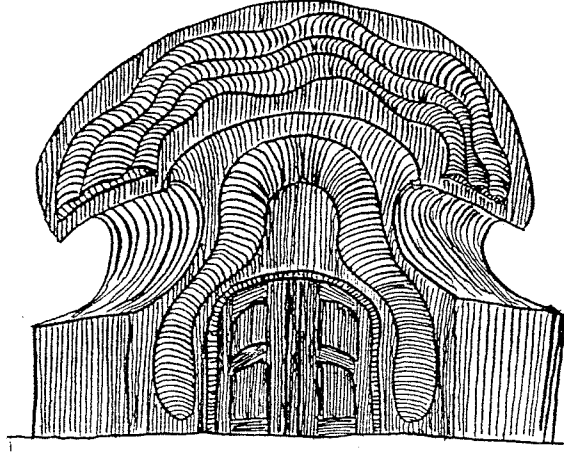
1918 yılının Kasım ayında Novembergruppe adlı ayrı bir grup kurulmuştur. Bu grup, tüm yapı sanatı çalışmalarında mimarların yanında bu çalışmaların taşıdıkları kamusal nitelik nedeniyle etki ve katılım hakkı isteyen ressam, heykeltıraş, edebiyatçı ve müzisyen gibi meslek gruplarını da içermektedir. Novembergruppe'dan 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, s.28).

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

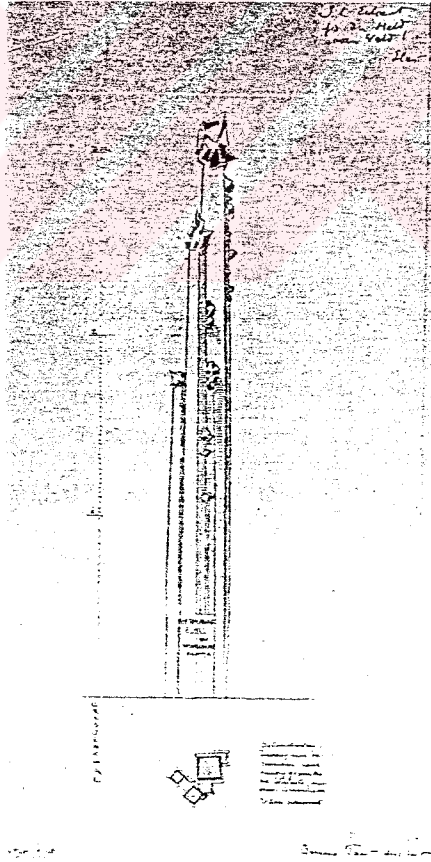
oluşmaktadır. Onların arasındaki komitede ise Taut kardeşler, Otto Bartning, Erich Heckel, Georg Kolbe, Gerhard Marcks, Max Dechstein, Wilhelm Valentiner, Karl Schmittroff gibi isimlere rastlanmaktadır. Bildirgedeki yönlendirici ilke şöyledir: "Sanat ve halk bir birlik oluşturmalıdır. Sanat artık yalnızca bir azınlığın zevki değil, kitlelerin yaşamı ve mutluluğu olacaktır. Amaç, sanatların büyük bir mimarlığın kanadı altında birleştirilmesidir." (Conrads, 1991 s.31).

1919 Nisanında Novembergruppe 'Tanınmamış Mimarlar Sergisi' düzenlemiştir. Bu arada Weimar'da Güzel Sanatlar Akademisi ile uygulamalı sanatlar okulu birleştirilmiş, yani Bauhaus kurulmuş, müdür olarak da başına Gropius getirilmiştir. Sergi münasebetiyle yayımlanan katalogda Gropius, Taut ve Behne'nin yazıları bulunmaktadır. Taut şunları yazmaktadır: "Bugün mimari veya mimar var denebilir mi? Erwin Van Steinbach, Sinan, Aben Cencid, Diwakara, Poppelman gibi yüce isimlerin karşısında kim kendisini mimar diye adlandırmak cüretini gösterebilir?... Bugün bizim meslekte yaratıcı değil, fakat arayıcı ve haykırıncı, feryat edici olunabilir" (Özer, 1975, s.39).

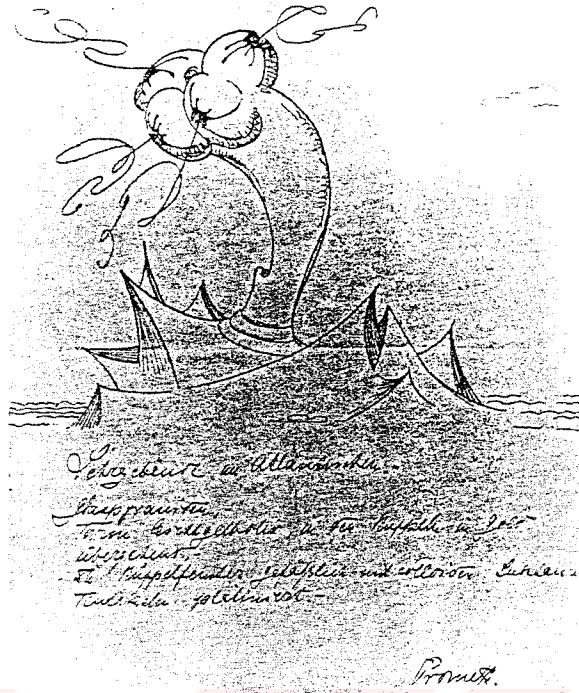
1919 yılında Almanya'da Sosyalist hareketin bastırılması, Arbeitsrat für Kunst'un aktivitelerine son vermiştir. Bundan sonra gurubun enerjisi başka bir yöne kanalize edilecektir (Frampton, 1992, s.118). 1919 yılında Taut, kendi kendine, amaçlı rasyonalizm ve malzemeden ileri gelen mecburiyetten kurtulup, tasarımda özgürlük için çabalayan, kendisinin (Taut'un) yüksek ideallerle birlikte, artistik bir mimarlığa inancını paylaşacak arkadaşlar araştırmıştır (Gössel-Leuthauser, 1991, s.119). Taut'un tasarımlarını ve fikirlerini arkadaşlarıyla paylaşma fikri ilginçtir. 'Die Glaserne Kette' (camzincir) adındaki bu organizasyonda yer alacak isimler mektup yoluyla tasarım ve fikirlerini iletecek ve bu mektupları takma isimlerle imzalayacaklardır. Bu mektuplaşma zincirine Taut'dan (Glas) başka, Gropius (Mass), Finsterlin (Prometh), Max Taut (Kendi adını kullanıyor), Hans Luckhardt (Angker) ve Wassili Luckhardt (Zacken) gibi isimler katılmıştır. Onların genel amacı, canlı ve cansız doğadan alınmış, temelde yeni formlarla, katılaştırılmış akademik mimarlığı aşmaktır. Adolf Behne, "Wiederkehr der Kunst" adlı kitabında, onların kuru ifadeden ve saygıdeğer formdan bunaldığını ifade etmiştir. Bu ütöpik mektuplaşmadaki fikir ve tasarımlar, Bruno Taut tarafından yayınlanan "Frühlicht" (Tan) adlı magazinde yayınlanmıştır (Frampton, 1992, s.118, Gössel-Leuthauser, 1991 s.119).



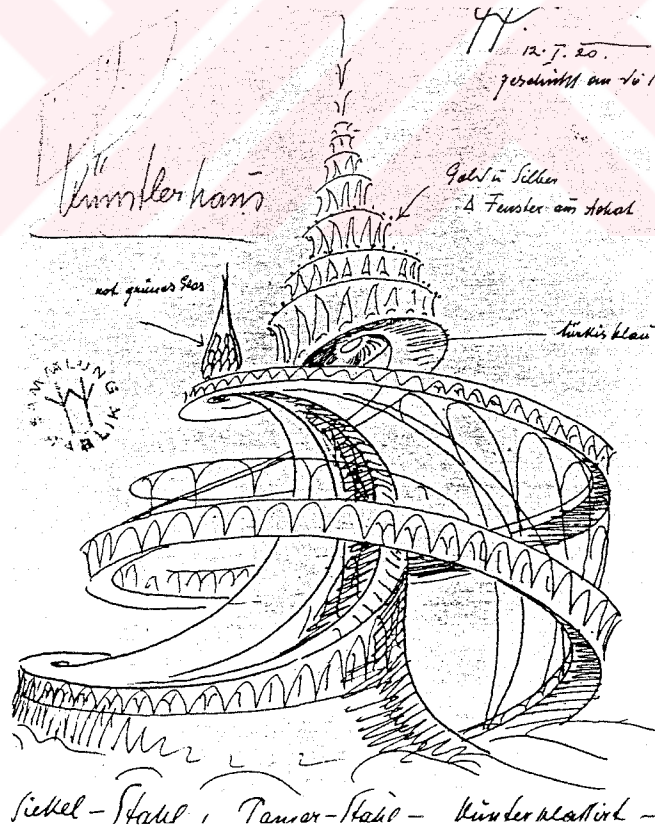
Resim 2.70. Kapı. Paul Goesch (Tancred).



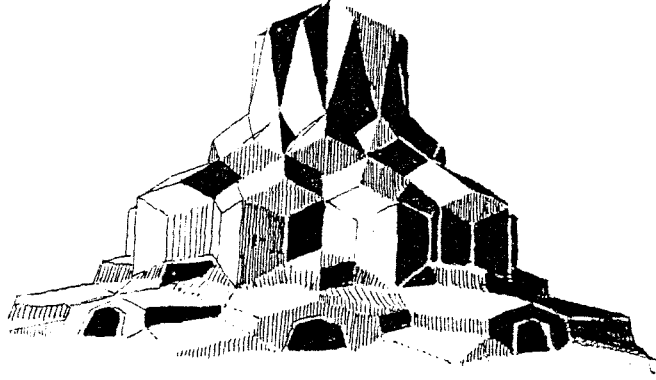
Resim 2.71. Herman Essig İçin Mezar Taşı, 1919. Bruno Taut (Glas)



Resim 2.72. Atlantis'te Yaptı, 1920. Hermann Finsterlin (Prometh)



Resim 2.73. Sanatçı Evi, 1920. Wenzel Augst Hablik (W.H.)

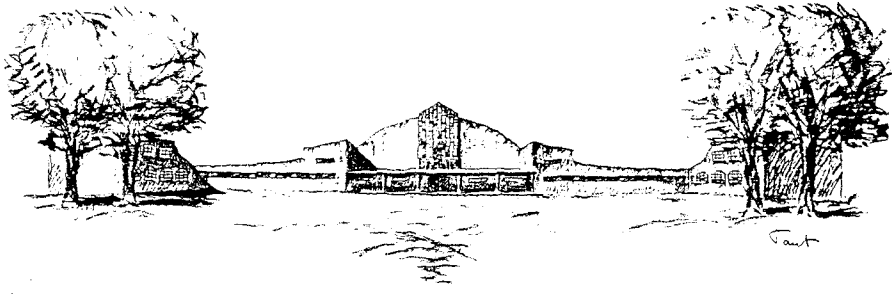


Resim 2.74. Mabed, 1920. Wassili Luckhardt (Zacken)

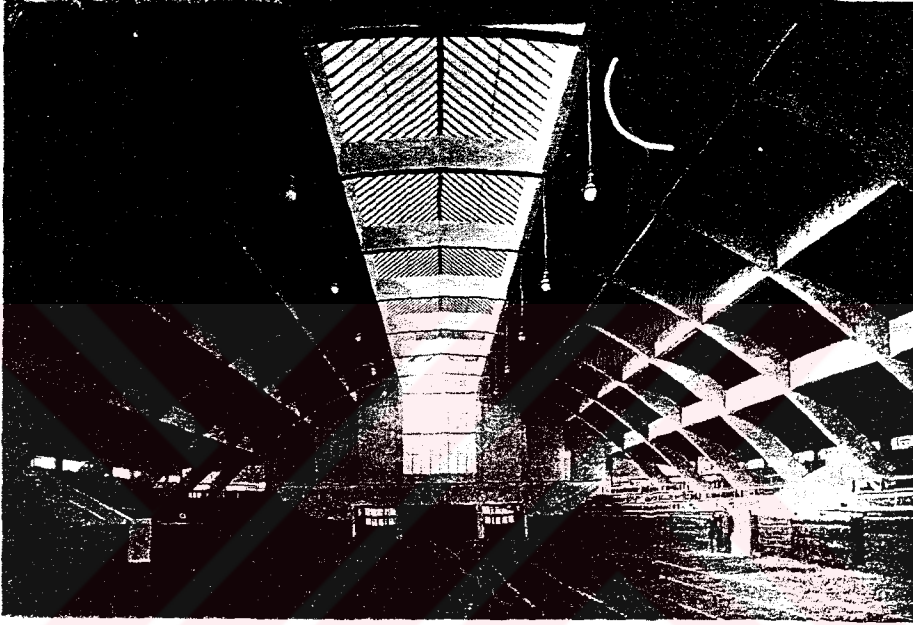
2.3.4. Magdeburg'daki Çalışmaları ve Konut Yerleşimleri

20. yüzyılın ilk çeyreğinde, Taut'un büyüyen modern harekete katılım ve etkisi büyük olmuştur. Birinci 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 dönemlerdeki çalışmaları ve prensipleri sayesinde kariyerinin en üst noktasında bulunmaktadır (Segal, 1972, S. 25). 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 evre 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, s.11-12).

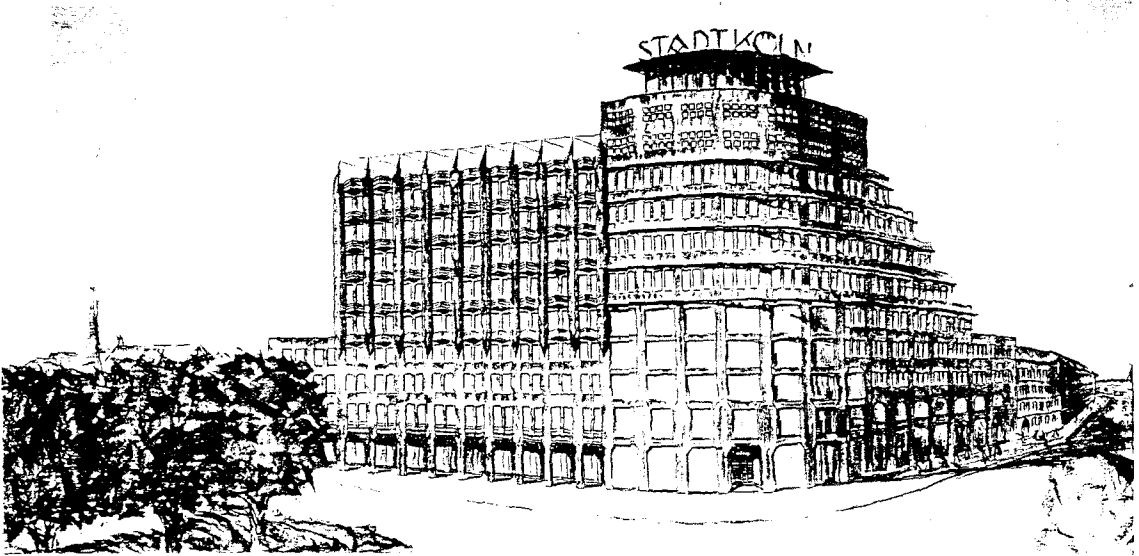
1921 yılından itibaren Taut Magdeburg'da, artık belediyede görevli bir şehir mimarıdır. Bu şehirdeki çalışmalarıyla gerçek hayattaki problemlerin çözümüne yönelmiştir. Magdeburg Belediyesine ait sergi salonu için hazırladığı projede 'Stadtkrone' fikrini realize etme eğiliminde olduğu görülmektedir (Frampton, 1992, S.119, Resim 2.75, Resim 2.76). Ayrıca, Bruno Taut'un Magdeburg'dayken gerçekleştirdiği toplu konut projelerinde ve Berlin'de GEHAG için mimarlık danışmanlığı yaptığı dönemlerde ekspresyonist deneyimlerini geliştirdiği görülmektedir (Gössel-Leuthauser, 1991, s.153).



Resim 2.75 Magdeburg Sergi Salonu, 1921.



Resim 2.76 Magdeburg Sergi Salonu, İç Mekandan Görünüş



Resim 2.77 'Stadt Köln', Magdeburg'da Büro ve Otel Binası Projesi.

Bruno Taut'un mimarlık hayatında önemli bir yere sahip olan konut yerleşimleri konusuna geçmeden önce bu konuda Avrupa'da meydana gelen gelişmeleri açıklamak gerekmektedir.

Birinci Dünya Savaşı, Avrupa'nın metropollerindeki konut krizini artırmıştır. Savaş sonrasında şehirlerin nüfusunda artış olmasına rağmen, yeni konut yapımı olumsuz şartlar yüzünden yok denecek 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 şehirlere ve endüstri merkezlerine toplu göç mülkiyet değerlerini artırmış, toprak spekülasyonlarının artımına yol açmıştır (Gössel - Leuthause, 1991, S. 153).

Meydana gelen bu büyük konut açığının kapatılması amacıyla, belediyelerin de desteğiyle yoğun bir konut politikası başlatılmıştır. 1923-33 yılları arasında 64.000 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 formla, 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 önem taşıyan konulardan birini oluşturmaktadır (Gössel - Leuthauser, 1991, S. 154).

Konut yerleşimi faaliyetlerinin yoğunlaştığı, 1924 - 1932 yılları arasında, Bruno Taut'un çok sayıda konut ve yerleşim planlamasını gerçekleştirdiği görülmektedir. Hartmann, onu bir sosyal planlamacı olarak tanımlamaktadır (Hartmann, 1983, s. 42).

Onun yerleşimlerindeki planlama ilkelerini daha iyi anlayabilmek için, insan hakkındaki düşüncelerini ortaya koymak gerekmektedir. Öncelikle ustası T.

Fischer'in neşeli insan dostu ve sosyal kişiliği Taut'u etkilemiştir. Bunun yanında savaş yıllarındaki olumsuz şartlar ve insanlık vahşeti onun insan düşüncesini de belli bir kalıba oturtmuştur. 1917 ve 1921 yılları arasında, billur kültür yapısının 'Şehir Tacı'nın sınıflandırma sistemi altında dayanışık, dürüst ve yaratıcı bir yaşam geliştirecek olan bir ideal insan topluluğunun ütöpik konseptini takip etmiştir. Bu iyi, yeni insanlar için yapılacak olan evler çok amaçlı sade, her zaman için bireyin düşüncelerindeki evler olmalıdır. Bu kapsamlı umudu politik ve toplumsal şartlardan dolayı başarısız olmasına rağmen, Taut bu insan düşüncesinden hiçbir zaman vazgeçmemiştir (Zöller - Stock, 1993, S. 26-27).

Taut'un konut yapılarında, hedef düşüncesi olan mimari ve yaşam şeklinin uyumu görülmektedir. Mimara göre, insan evin kullanımında değil, bütün bölümleriyle ev insanının kullanımında olmalıdır. Ev insana güzel oturmuş bir elbise gibi uymalıdır. Herşeyin ölçüsü insana uygun hatırlanmış olmalıdır (Zöller-Stock, 1993 s. 26-27, Taut'un Ein Wohnhaus adlı kitabından alıntı, 1927, s. 33).

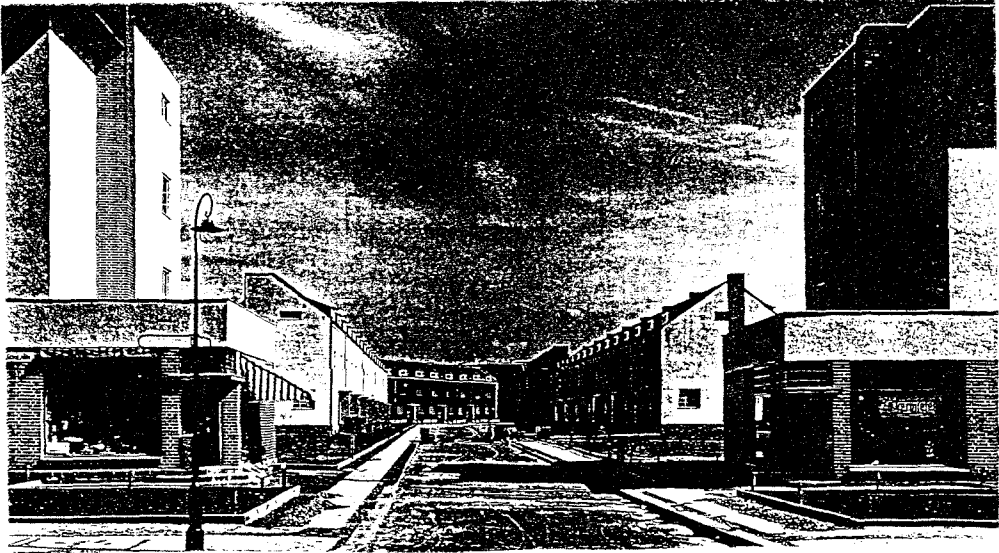
Bruno Taut'un tasarladığı yerleşimlerde, sıra ev bloklarını nal biçimi, oval ve üçgen simgelerle birleştirdiği ve bu sembollerini topografik duruma göre şehir örtüsüne yerleştirdiği görülmektedir. Sıra ev bloklarını, öne ve geriye sıçramalar, yapı çizgisinden hafif geri kayma, tuğla bantları ve koyu renkleri vurgulayarak hareketlendirmiştir. Binaların cephelerinin basit kompozisyon örgüleri gözü okşamaktadır. Mimar, serisel olarak zor farkedilen ev birimlerini, kendisine mal etmeyi, diğerlerinin yanısıra sevimli detaylar, farklı renklerdeki kapılar ve pencere çerçeveleri, orjinal pencere bölümü ve her ev için dış oturma odası gibi elemanlarla sağlamıştır.

Taut tarafından tasarlanan evlerin hiçbirisi 36 m²'den küçük değildir. Herşeyde ölçü, serbest hareket edebilen ve düşüncelerini serbestçe şekillendirme gücüne sahip olması gereken insandır. Mimarın tasarımlarında, münferit odaların fonksiyonlarının daha baştan belirlenmediği nötr zemin planının özel bir önemi vardır. Bir evde her odanın koridora açılan kendi geçişi olmalı bunun yanında odalar mümkün mertebe aynı büyüklükte ve oturanların kullanımları hakkında esnek karar verebilmeleri için kare biçimi olmalıdırlar (Zöller - Stock, 1993, s. 26-27).

Bruno Taut'un yerleşimleri arasında en ünlüleri, Martin Wagner'le birlikte gerçekleştirdiği Berlin - Britz'deki Hufeisen (1925 - 1930) ve Berlin - Zehlendorf'daki Onkel Tom yerleşmesidir (1926 - 1931). Bu yerleşimlerin kalite

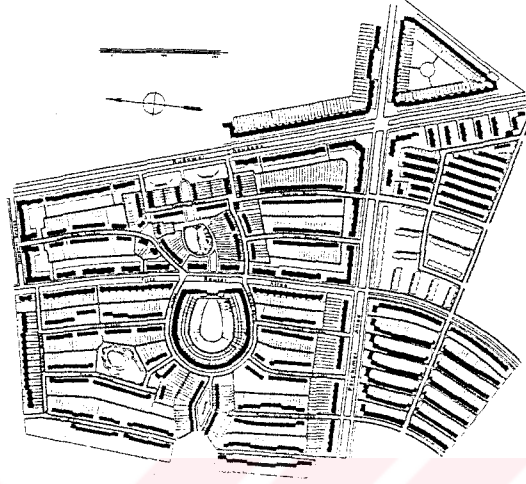
özellikleri, sadece biçimlendirici eleman olan rengin profesyonelce kullanılması, süssüz ve amacına uygun mimarinin bileşenleriyle uyum içinde olması olarak özetlenemez. Aynı zamanda Taut bu yerleşimlerde yirmili yılların sosyal demokrat debdebesine somut bir ütopyanın damgasını vuran yeni üretim yöntemleri ve mülkiyet modelleri geliştirmiştir (Hartmann, 1983, s. 45).

Taut herşeyden önce mekanı kavrayan büyük bir formun oluşturduğu Hufeisen yerleşmesiyle meşhur olmuştur. Bu yerleşmede, yapı konusunun, öz açısından, şehir mekanında etkili olması yolundaki belirginleştirme çabaları açıkça görülmektedir. Sadece renk farklılaşmasının gözlendiği mütevazi cepheler daha ziyade şehircilik ilkeleri doğrultusunda düzenlenmiştir (Kafka, 1983, s. 26, Resim 2.78 Resim 2.79). Mimarın daha sonra, bir çok yerleşmeye kıyasla form dinamizmi açısından daha az etkili olan, ancak dışarıdaki yaşama mekanlarıyla plandaki farklı biçimselliğin içiceliğinin 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, s. 45).

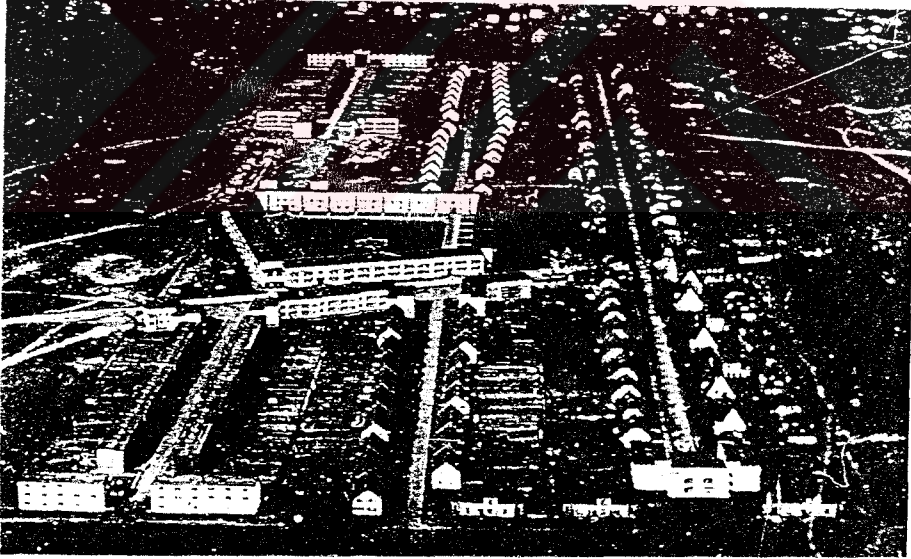


Resim 2.78 Berlin - Britz'de Hufeisen Yerleşmesi (1925 - 30)

Bruno Taut 1924-32 yılları arasında 10.000 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, s. 25).



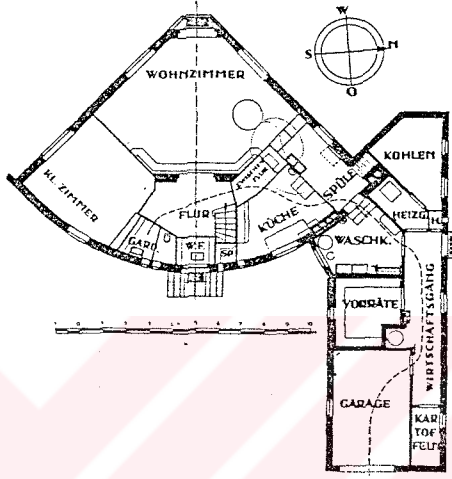
Resim 2.79 Hufeisen Yerleşmesi. Yerleşim Planı.



Resim 2.80 Berlin - Tegel'de Freie Scholle Yerleşimi (1924 - 32).

Taut'un Moskova'da ve Japonya'daki çalışmalarına geçmeden önce değineceğimiz son konu, mimarın 1927'de, Dahlewitz'de kendisi için tasarladığı evdir. 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

konrüksiyon malzemesi olarak kullanılmalıdır. Meydana gelen bu fark insan ve evi arasındaki 'Symbiosis'i (eş yaşama) yansıtmaktadır (Melis, 1985, S. 25). Bu felsefeyi mimarın Dahlewitz'deki 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 2.81).



Resim 2.81. Dahlewitz'de Taut Evi, 1927

2.3.5. Moskova'daki Çalışmalar

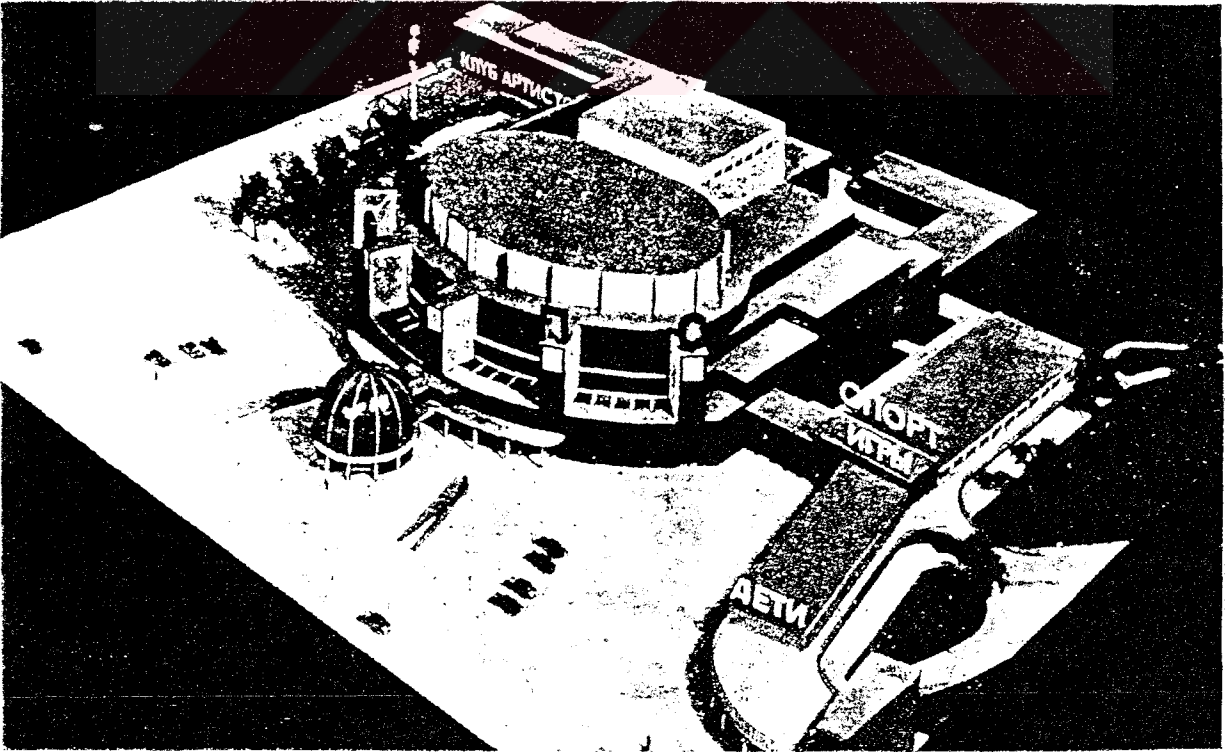
Bruno Taut 1932 yılında, Moskova Belediye Başkanlığından aldığı davet üzerine, faaliyetlerini burada sürdürmek üzere Sovyetler Birliği'ne yerleşmiştir. Bu davet mimarın sosyalist fikirlerini gerçekleştirebilmesi için bulunmaz bir fırsattır. Ayrıca bu ülkenin mimarlığına katkıda bulunacağına inanmaktadır. Fakat mimarın Moskova'da karşılaştığı şartlar, yabancı uzmanların sahip olduğu tüm imtiyazlara rağmen, mükemmel organize olmuş ve yüksek hayat şartlarına sahip bir ülkeden gelen bir mimar için alışılması oldukça güçtür. Teknik olanaksızlıkların yanında, kendisine bürosunun yönetimi ve organizasyonu vaad edilmiş olmasına rağmen, Komünist yönetimin himayesi altında yeralan projelerde çalıştırılması Taut'un rahatsız olduğu bir durumdur. Bu şartlar altında mimar Moskova'da bir yıl kaldıktan sonra Almanya'ya geri dönmüştür. Bir yıl zarfında tasarladığı ve ödül aldığı binaların hiçbirisi uygulanmamıştır (Kreis, 1980, s.104).

Taut'un Sovyetler Birliği için yaptığı tasarımların içinde en önemlilerinden biri, Moskova sendikasının tiyatro binasıdır. Mimar bu binayı iş gününün kültürel genişlemesi olarak düşünmektedir, işçi burada sadece sahnede değil, seyirci bölümlerinde, yan mekanlarda ve binanın tüm bölümlerinde kendisini kitlenin bir organı olarak hissedebilmelidir. Binanın 3000 kişilik seyirci bölümü anfi şeklinde çözülmüş, sahne seyirci bölümüne yarım daire şeklinde çıkarılarak çok amaçlı hale getirilmiştir. Seyircilerin bulunduğu bölümün önündeki büyük salonlar teşhir odalar, fuaye, ve gardropları içermektedir.

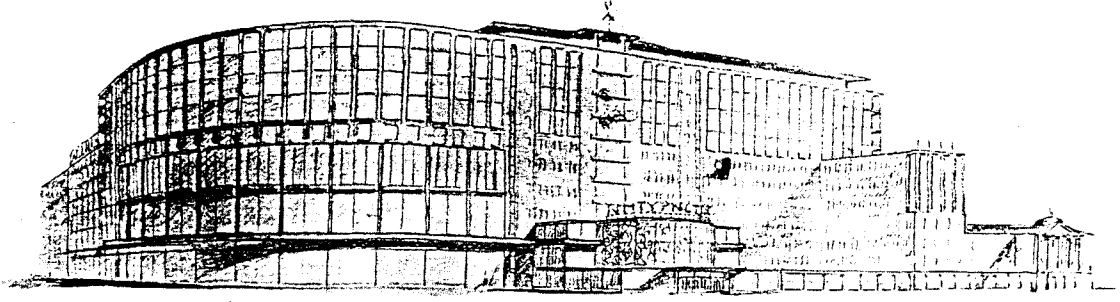
Binanın yol tarafında, Taut'un cam pavyonuyla büyük benzerlik taşıyan, yuvarlak cam kubbeli bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölümde tiyatro müzesi, okuma salonu ve danışma bölümü yer almaktadır. Ayrıca tiyatro kompleksinin yan tarafına kreş, dinlenme salonu ve oyun salonlarının bulunduğu bir kanat bağlanmıştır.

Binanın strüktürü dış görünüşüne yansımaktadır. Dış görünüşte aldatıcı konstrüksiyon ve elemanlardan kaçınılmış sadelik aranmıştır (Resim 2.82).

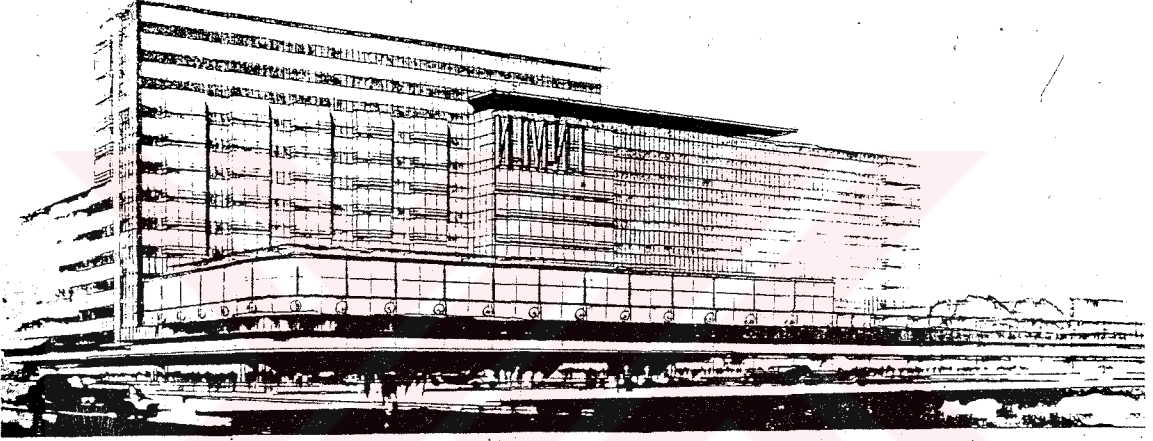
Taut'un projesi, açılan yarışmada en olumlu değerlendirmeyi almasına rağmen uygulanmamıştır. Mimarın Moskova'da tasarlayıp gerçekleştiremediği binalar arasında otel ve konut binaları yer almaktadır.



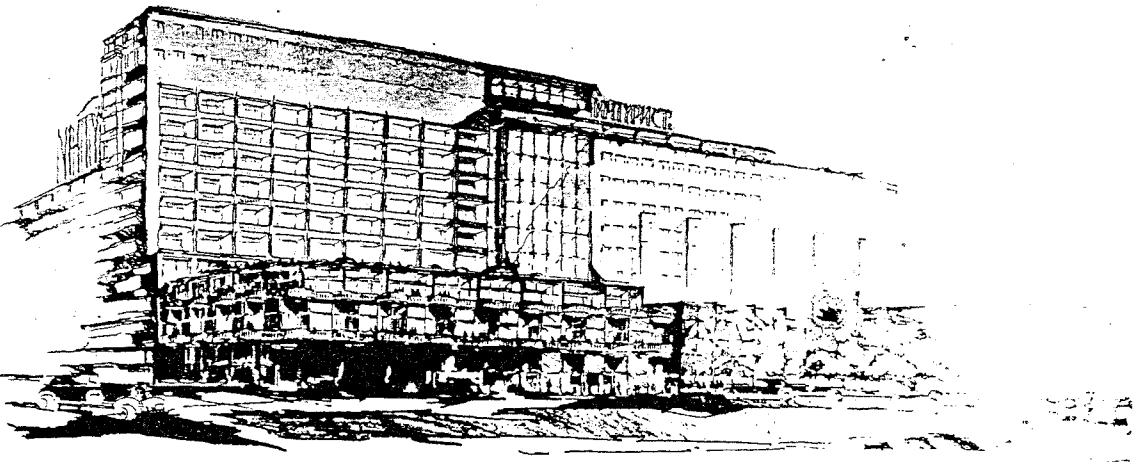
Resim 2.82. Moskova Sendika Tiyatrosu, 1929-32.



X-4



X-5



Resim 2.83. Moskova'da Otel Tasarımları



X-12



X-13

Resim 2.84. Moskova'da, Konut Blokları Tasarımları.

2.3.6 Japonya'daki Çalışmaları

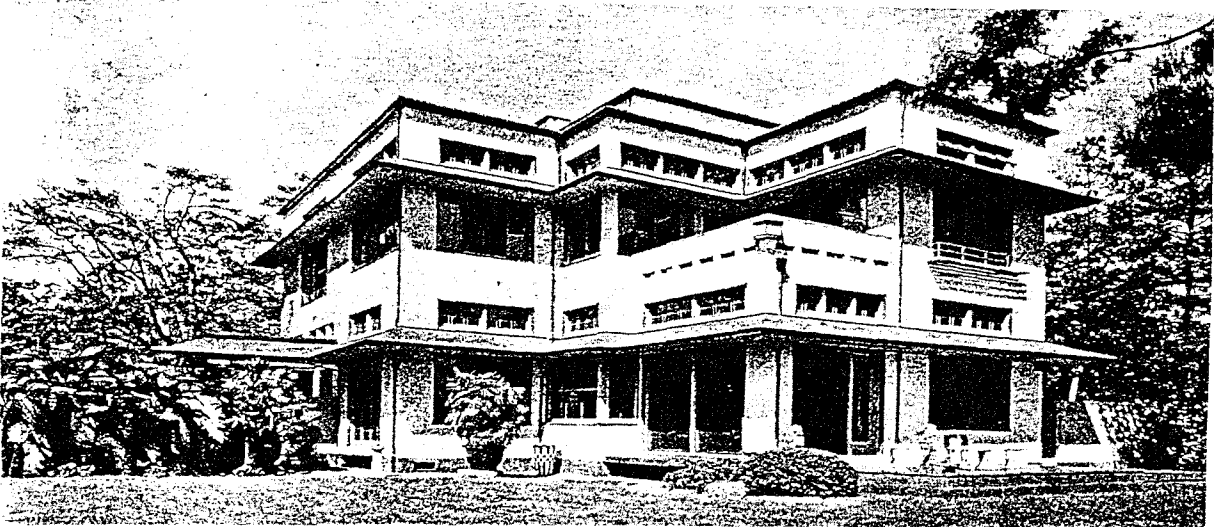
Bruno Taut Moskova'da umduğunu bulamadığı için 1933 yılında Almanya'ya geri dönmüştür. Fakat ülkesinde onu yeni gelişmeler beklemektedir. Mimarın, gerçekleştirdiği sosyal konutlardaki sosyalist düşünce ve yine sosyalist düşünceleriyle tanınan kişilerle olan dostluğu, iktidara gelen Nasyonal Sosyalistlerin tepkisini toplamıştır. Tutuklanmak için aranan Taut'un, kısa zamanda Almanya'yı terketmek istediği bilinmektedir. Bu amaçla, 1931'de Amerikan Mimarlık Enstitüsü'nde şeref üyeliğine seçildiği Amerika'ya ve 1930 yılında Enternasyonal Mimarlık kongresine

davet edildiği Japonya'ya, bu ülkelerden birine 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 alana 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 körü körüne 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 yenilemesinden başka hiç biri 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 sebep olmaktadır. Bu amaçla Taut cepheye yağmuru ve fazla ışığı kesen ve binaya yöresel bir özellik veren gölgelikleri yerleştirmiştir (Resim 2.85).

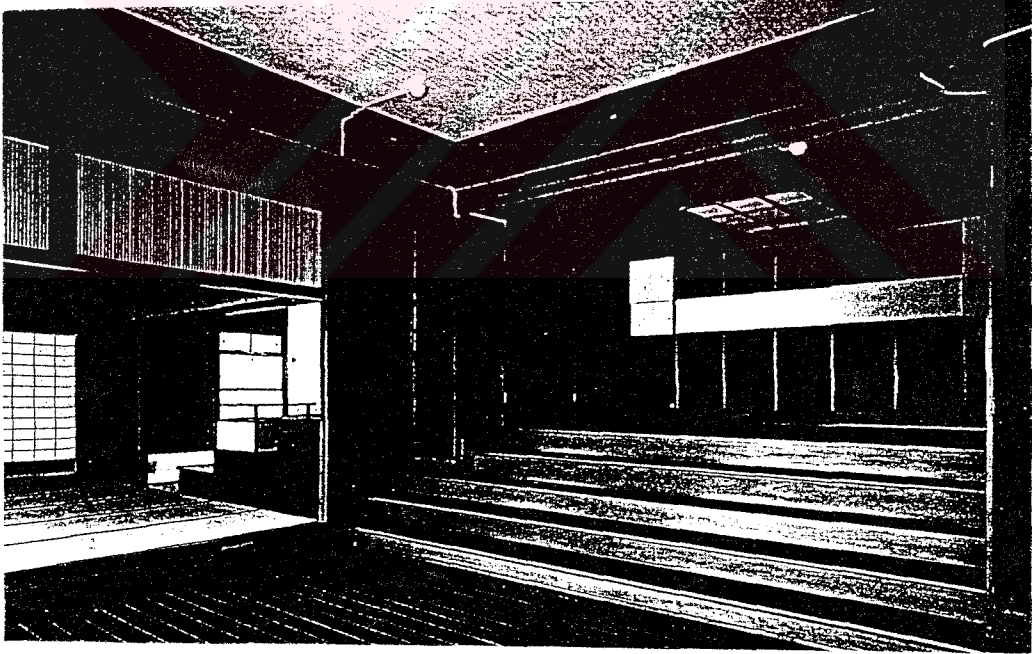


Resim 2.85. Okura Villası, Azabu, Tokyo, 1936.

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

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 (Speidel, 1995, s.270-273).

Taut'un Japonya'da bulunduğu dönemde bina yapımından çok sandalyeler, lambalar, çay sehpaları, servis arabaları, peçetelikler, yumurtalık, küllükler, mücevher kutuları ve süs aynaları gibi objeler ve ev eşyalarının tasarımı ve üretimiyle ilgilendiği bilinmektedir. Fakat o hep bir mimar olarak çalışmayı özlemiştir.



Resim 2.86. Hyuga Villası, Alami Shizuoka, 1935

Taut'un mimarlığını açıklarken değinilmesi gereken en önemli konulardan biri "Gelenek ve Modern" ikilemidir. Kendisi bu ikilemi şu sözleriyle ifade etmektedir:

"Bir yandan eski yapı geleneğine esir olmadan ona uyum sağlama çabası, diğer yandan da mimari çözümleri, modern endüstriyel görevler paralelinde

gerçekleştirmek... Bir yanda geleneksel bilincinden romantizme kadar uzanan bir yelpaze, diğer yanda çelik, betonarme, bol cam ve kuvvetli renklerle yaratılan sansasyonel çözümler.. "(Hartmann, 1983, s.41).

Taut'un mimarlık hayatını etkileyen bu ikilem, onun eğitimi yaptığı ilk gençlik yıllarında ortaya çıkmıştır.Eserlerinde de bu iki ucun etkileri görülmektedir. Fakat özellikle Japonya ve Türkiye'deki çalışmalarında geleneksellik daha fazla ortaya çıkmaktadır.

Taut'un yaşam ve çalışma sınırlarını, gerçek ve duygu, başka bir deyişle toplumsal - politik sorumluluk ve sanatsal fantazi oluşturmaktadır. Mimarın gerçekleştirdiği tasarımlar, bu iki uç arasında yerlerini almışlardır. Taut mimariyi sanat üretmede başlı başına ana katılım olarak değerlendirmektedir. Türkiye'de yazdığı " Mimari Bilgisi" adlı kitabında düşüncelerini böyle dile getirmiştir. Filozof ve herşeyden önce politik bir kişilik olan Taut, mimarının öncelikle topluma karşı olan hizmet fonksiyonunu unutmaması gerektiğini savunmuştur. (Hartmann, 1983, s.41)

Mimar, yaşamı boyunca hiçbir kurala ve ilkeye körü körüne bağlanmaması özelliğiyle çalışmamızın kapsamında yer alan bir diğer isim olan Clemens Holzmeister'le büyük benzerliğe sahiptir. 1913 yılında Adolf Behne mimar hakkında şunları söylemektedir.

"Taut, yapısının herhangi bir mimari felsefenin ilkelerine bağlı olmasını düşünmez. Onun ağzından kural olarak benimsenecek bir cümle işitilmez. Parolası mekanı biçimlendirme değil, fakat söz konusu olanın sade bir şekilde vurgulanmasıdır".

Yine 1913 yılı içinde mimarın kendisi konuyu şu sözleriyle ifade etmektedir. "Güzel de olsalar, kısmen bilimsel olarak ispat edilmiş de olsalar hiçbir kuralın mevcut olduğuna inanmıyorum. İşte bu ilkedir denebilecek hiçbir kural yoktur. Birtek kuralı alıp da onu ilke olarak yüceltmek çok tehlikelidir. " (Hartmann, 1983, s.42).

Taut'un mimarlık hayatı incelendiğinde belli bir çizgide ilerlemekten çok, birbirinden farklı şeylere yöneldiği ve her dönemde değişik bir görünüm çizdiği görülmektedir. Bir yanda 1914'de kültürel seçkinliği şiddetle savunmakta, diğer

yanda 1918'den sonra, Almanya'da sosyal demokrat ruhu taşıyan sosyal konutların tasarımıyla önde gelen bir isim olmaktadır. Bir yanda muazzam strüktürleri tasarlamaya cesaret eden bir hayal adamı, diğer yanda kariyerinin en yüksek noktasında bulunan bir realist rolünü üstlenmektedir (Segal, 1972, s.25) Bu durumda kuşkusuz, içinde bulunduğu şartların ve genel gelişimlerin etkisinin bulunmasının yanında, Taut'un dinamik karakteri büyük rol oynamaktadır. O, belli bir düzene uymaktan çok, farklı amaçlar peşinde koşacak bir yapıya sahiptir. Burada, yeniden Isiah Berlin'in sınıflamasına dönersek, Taut'un tam bir tilki karakterini yansıttığını söyleyebiliriz. Onun anlaşılamamasının sebebi de bu karakterde yatmaktadır. Belirsiz ve karmaşık olan kötü sayılmaktadır. Taut daha anlaşılabilir ve inandırıcı olabilmek adına kendi ideallerinden ve hayallerinden vazgeçmemiş, bu sebeple de uyumsuzlukla suçlanmıştır. O, hiçbir zaman belli bir takım kalıplar arasında tasarlamamış, yaratıcılığını zorlamıştır. Pehnt, Taut'un çalışma arkadaşları arasında, sanat kabiliyeti bakımından, ondan daha üstün kişilerin bulunduğunu, fakat Taut'un çalışmalarının, özellikle fikir içeriği bakımından oldukça etkileyici olduğunu ifade etmektedir. Bu özelliği sayesinde de savaş sonrası yıllarındaki gelişmeler içerisinde anahtar durumundadır (Pehnt, 1973, s.73).

Mimarlık tarihçileri yirminci yüzyılın mimarlık dünyasının en ilginç karakterlerinden olan Taut'a savaş sonrasında, aynı jenerasyondan gelen ve sürgüne gönderilen, diğer Alman mimarlarına oranla çok daha az ilgi göstermişlerdir. Çünkü Taut onların düşünce sisteminden farklıdır, anlaşılması güçtür ve hala kendisine karşı olan çevreler için bir hedef teşkil etmektedir.

2.4. Ernst Egli

Tezimizin kapsamında incelenecek son isim Ernst A.Egli'dir. Avusturya'lı olan mimar 1893 yılında Viyana'da doğmuştur. Egli'nin yine Avusturya'lı olan Clemens Holzmeister'le yakın ilişkisi olduğu bilinmektedir. Holzmeister gibi Egli de Viyana Teknik Üniversitesinde okumuş, 1918 yılında bu okuldan mezun olmuştur. Daha sonra Holzmeister'le birlikte hocası Prof. Leopold Simony'nin yanında çalışmış 1924'de ise Viyana Güzel Sanatlar Akademisinde Prof. Holzmeister'in asistanı olmuştur (Nasır, 1991, s.248, Aslanoğlu, 1984, s.15)

Holzmeister'le 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, Modern mimarlığın Viyana Ekolüne yakın bir çizgisi olduğunu söyleyebiliriz. Egli'nin binalarında, fonksiyon daima ön planda tutulmakta ve bu durum kütleyle, cepheye yansımaktadır. Fakat bu binalar modern mimarlık açısından çarpıcı özelliklere sahip değildir. Bu durum Viyana Ekolünün bir belirleyici özelliği olarak diğer Viyana'lı mimarların binalarında da görülmektedir (Nasır, 1991, s. 248).

Egli Türkiye'ye gelmeden önce 1919-1927 yılları arasında Viyana'da villa'lar, 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 uyruğuna geçen Egli, 1942 yılından 1963'e kadar ETHZ'de (Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich) 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 Furtta'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, 1984, s. 18).

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

Burada şunu belirtmekte fayda vardır ki, ne yazık ki Egli'nin Türkiye dışındaki çalışmalarının kaynaklarını yeterince ulaşılamamıştır. Gerçi çok genç yaşta Türkiye'ye geldiği, mimarlık ürünlerinin büyük bir çoğunluğunu Türkiye'de verdiği bilinmektedir. Fakat kuşkusuz Türkiye dışında gerçekleştirdiği mimarlık ve şehircilik konusundaki uygulamalarında onun mimarlık hayatının önemli parçalarıdır.

Egli'nin tasarım sürecine göz atarsak, onun da Bonatz ve Holzmeister gibi belli bir takım kalıplarla tasarladığı ve bunların dışına pek çıkmadığı görülür. Rasyonel fonksiyoncu yaklaşım, sadelik onun tasarımlarını belirleyen özelliklerdir. Böylece bütün bu bölüm incelendiğinde ortaya şu çıkmaktadır ki, Bonatz, Holzmeister ve Egli'nin yaratıcılıkları belli bir takım kurallara bağlı olarak gelişmiştir. Gerçi Holzmeister bunu reddetmektedir fakat tasarımları incelendiği zaman tekrarlanan özellikler göze çarpmaktadır. Bu noktada Bruno Taut'u diğerlerinden ayırmakta fayda vardır. Onun tasarım süreci diğerlerinin aksine bir takım kurallarla ve kalıplarla sınırlı değildir. Farklı konulara ilgi duyması ve farklı hedeflerin peşinde koşmuş olması, onun yaratıcılığını kamçulamıştır. Bu çerçevede

içinde incelediğimiz mimarların Türkiye dışındaki çalışmaları onların mimarlık hayatlarının daha iyi anlaşılmasına imkan verecek, dördüncü bölümde açıklanan Türkiyede'ki çalışmalarıyla karşılaştırma imkanı sağlayacaktır. Ayrıca bu bölümde görüldüğü gibi mimarlık özellikleri birbirinden farklı olan bu isimlerin, Türkiye'deki çalışmaları da bu farklılığı yansıtmakta ve etkileri de bu doğrultuda olmaktadır.



BÖLÜM 3. CUMHURİYETİN MİMARLIĞIMIZA GETİRDİĞİ YENİ İHTİYAÇLAR VE YABANCI MİMARLAR

Cumhuriyetin ilan edildiği günlerde mimarlığımız birinci kuşak yabancı mimarların ülkemize taşıdığı 19.yüzyıl batı eklektik mimarlığı örneklerinin, Art Nouveau akımının ve buna karşılık Türk mimarlarınca geliştirilen birinci milli mimarlık akımının etkisi altında bulunmaktadır. Fakat cumhuriyetin ilanından sonra gerçekleştirilen genel reformlarla birlikte mimarlık ortamında da önemli değişiklikler yaşanmıştır. Bu bölümde de Cumhuriyetin mimarlığımıza getirdiği yenilik ve ihtiyaçlardan bahsedilecektir. Ayrıca tezimizin ana konusunu oluşturan dört ismin de içinde bulunduğu yabancı mimarların, Türkiye'ye davet edilmelerinin arkasındaki nedenler araştırılacaktır. Unutulmamalıdırki, ikinci kuşak yabancı mimarların Türkiye'de çalışmaları Cumhuriyetin getirdiği batılılaşma reformları ve yenilikler çerçevesinde yer almaktadır.

3.1. Cumhuriyet ve Atatürk Devrimlerinin Yapısı

Cumhuriyetin ilanı bir günlük bir olay değildir. Ondan önceki Kurtuluş Savaşı'nı hazırlayan koşullar ve ondan sonraki Atatürk devrimleri ile Türk toplumsal hayatında çok önemli değişmelere sebep olan olaylar sürecinin ortasında bir nokta,bütün bu devrimler sürecini sembolize eden bir dönüm noktasıdır. Türk toplum yapısında olduğu kadar Türk düşünce hayatı üzerindeki etkileri de çok büyüktür. Bütün bu etkilerdeki kişisel payı toplumsal oluşumlar içerisinde anonimleştirilemeyecek kadar önemli olan Atatürk'ün devrimlerinin,daha önceki İslahat hareketlerine benzemeyen tarafı arkasında gücünü aldığı uzun ve zorlu bir kurtuluş savaşının olmasıdır. Atatürk Kurtuluş Savaşını gerçekleştiren Türk milletinden aldığı söylediği güç ile, o zamana kadar düşünülemeyecek ölçekteki devrimlerini gerçekleştirebilmiştir(Alsaç, 1973, s.13). Burada unutulmaması gereken nokta, gerçekleştirilen bütün yeni devrimlerin ve yeni yapılanmanın arkasında geniş

bir halk desteğinin bulunmasıdır. Bu sayededir ki, Atatürk devrimleri ve cumhuriyet rejimi büyük bir başarıya ulaşmıştır.

Cumhuriyet kendi ideolojisini yeniden üretmiştir. İlk beş yılda yoğun etkisi görülen devrimlerle, islahat hareketlerinden farklı bir anlayış ve uygulamayla toplumda bir “yeniden yapılanma” dönemi başlamıştır. İlk yıllarda Cumhuriyete karşıt ve onu yıkmaya eğiliminde bazı hareketler görülmüşse de, bu hareketler tek parti ortamında bastırılabilmiştir (Sıkıçakar, 1991).

Atatürk devrimleri incelendikleri zaman iki ana hedefe yöneldikleri görülür. Birincisi padişahlık ve onunla bağımlı eski toplumsal düzeni kaldırmak ve yerine yeni, çağdaş, batıdan alınmış bir düzen koymak; ikincisi de, Türk milli şuurunu geliştirmek, güçlendirmek ve böylelikle Türkiye'nin bağımsızlığının korunmasını sağlamak. Birinci gruba örnek olarak cumhuriyeti, laikliği, harf ve kıyafet devrimlerini, takvim ve hukuk devrimlerini, ikinci gruba örnek olarak da Türk Tarih Kurumunun, Türk Dil Kurumunun kurulmalarını, kapitülasyonların kaldırılması, yabancı şirketlerin millileştirilmesini vs. gösterebiliriz. Ayrıca Atatürk ilk defa Türk halkına kendi sorunlarına sahip çıkmasını öğrettiği gibi, toplumun politik örgütlenmesini de değiştirecek bu yolda ona bir araç vermiş oluyordu (Alsaç, 1973, s.13).

Yukarıda bahsedilen Atatürk devrimlerinin hedefleri konusunda, bu noktada önemle altı çizilmesi gereken husus, padişahlık ve onunla bağımlı eski toplumsal düzenin kaldırılıp, yerine yeni, çağdaş ve batıdan alınmış bir düzenin konmak istenmesidir. Bu durum, eski düzenin tamamiyle ortadan kaldırılıp, izlerinin silinip yerine tamamiyle yeni bir düzen getirileceği anlamına gelmektedir. Yeni yapılanmanın sadece devlet düzeni ve ona ait olan kurumlarda olmayacağı, tüm bunların yanında sosyal, kültürel ve yaşamsal platformlarda da gerçekleşeceği Atatürk devrimleriyle belirtilmiştir. Mimarlık da bu platformlardan biridir. Diğer bütün konularda olduğu gibi, mimarlık konusunda da benzer gelişmeler yaşanacak, mevcut mimari eğilimlerden uzaklaşılacak, bir devrim mimarisi yaratma çabaları ortaya çıkacaktır. Bu sebeple, zaman içinde, Cumhuriyet ilan edildiği dönemde

geçerli eğilim olan 1. Milli Mimarlık Akımı tamamiyle bir kenara bırakılıp, diğer konularda olduğu gibi batıya yönelerek yeni bir mimari aranması kaçınılmaz bir gelişme olacaktır. Üstelik bu gelişme 1920'lerin başlarından 1930'lara kadar geçen kısa bir süre içinde gerçekleşmiştir. Söz konusu olan bu gelişmeler içinde bir kavram önem kazanmaktadır ki, bu da "Batılılaşma" kavramıdır.

3.2. 1. Milli Mimarlığın Etkilerinin Azalması ve Yeni Rejim Mimarisi

Cumhuriyet'in 1. Milli Mimarlık Akımı'na yaptığı etkileri ele alırsak, bu akımı cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki bölümde incelemek faydalı olacaktır. Her ne kadar biçimlenme özelliklerinde bu ayrımı yapmayı gerektirecek farklar bulunmasa da, mimarlık ortamını bu türlü, tüm toplumu etkileyen değişikliklerden soyutlamak doğru olmayacaktır. Unutulmamalıdır ki, işveren kuruluşlar ve ulusal düzeyde yapım politikasındaki değişiklikler sebebiyle ürünlerin verildiği ortam farklılaşmıştır. Tüm toplum için adım adım belirginleşecek bir yaşam biçimi değişikliği söz konusu olacaktır (Sıkiçakar, 1991, s.37). 1908 ve 1922 yılları arası 1. Milli Mimarlık akımının geçerli dönemlerini yaşadığı yıllardır. Bu yıllar arası bundan önceki bölümlerde verilmeye çalışılacaktır. 1922'den sonrası ise 1. Milli Mimarlığın varlığını hala sürdürdüğü, ama Cumhuriyetin ve yeni yapılanmanın etkileri sonucunda yavaş yavaş çözülüp yerini modern mimarlık örneklerine bıraktığı yıllardır.

1. Milli 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 büyük payı vardır. Her geçen gün gücünü yitiren Osmanlı İmparatorluğunun, Avrupa'da aynı dönemlerde ortaya çıkan akımlardan ve modern mimarlık etkilerinden uzak olması ve eski Selçuklu, Osmanlı figürlerini yaşatmaya çalışan Osmanlı ruhunu devam ettiren, 1. Milli Mimarlık akımını desteklemesi doğaldır. Bu dönemde sınırlı sayıdaki yabancı mimarlar da bu akıma bağlı kalmışlardır. Metin Sözen diğer ülkelerde her iki gelişmenin iç içe yaşadığını, her türlü denemenin kendine göre ortam bulduğunu söylemektedir. Artık mimarlar cephe düzenlemekten, yoğun bezemecelikten

uzaklaşmakta, toplumsal gelişmelere koşut, işlevsel değerlere ağırlık vererek, gelişen teknolojinin mimarlığa yansıtılabilmesine çalışmaktadırlar. Oysa mimarlarımız ulusal bilinci yaratmada, geçmiş değerlerin kullanılmasını yeğlemekle, gündeme gelen devrimlerle çelişkili bir ortam yaratmaktadırlar (Sözen, 1984).

Osmanlı İmparatorluğu'nun sona ermesi ve Cumhuriyetin ilan edilmesiyle birlikte, bu dışa kapalı dönem sona ermiş ve diğer konularda olduğu gibi mimarlık alanında da yeni birtakım arayışlara gidilmeye başlanmıştır. Söz konusu olan bu yeni arayışlar ve dışarı açılmayla birlikte 1. Milli Mimarlığa gelen eleştirilerin de arttığı görülmektedir. 1931 yılında Burhan Arif, 1. Milli Mimarlık akımı örneklerini şu sözleriyle eleştirmektedir: “..... Zevk itibari 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, s.32). 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’ler, 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, s.6).

Bu devrin genel bir eleştirisi yaparsak 1. Milli Mimarlık devri mimarlarının Avrupa eklektik mimarlık düşüncelerini başlatmış olmalarını söyleyebiliriz. Ayrıca duygusal olmaları mimarlığa biçim açısından yaklaşımlarına yol açmış, mimarların, yeni gelişmeye başlayan malzemelerin, konstrüksiyon metodlarının getirebileceği yeni mekansal ve fonksiyonel çözüm imkanlarını zamanında göre bilmelerini engellemiştir (Alsaç, 1973, s.14). Kamu yapılarında bir oranda başarılı olan bu yaklaşım, konutlarda istenen sonucu vermemiştir (Sözen, 1984, s.41).

3.3. 1. Milli Mimarlık Akımının Etkilerinin Azalmasının ve

Yeni Bir Mimari Aranmasının Sebepleri

3.3.1. İmaj Problemi

1. Milli Mimarlık Akımı'nın zaman içinde etkisini yitirmesinin ve yeni bir mimari aranmasının önemli bir takım sebepleri vardır. Kuşkusuz bunlardan biri, yukarıda bahsedildiği üzere 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. 1. Milli 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. 1. Milli 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,s.55). Bu etkilerin bir araya gelmesiyle Cumhuriyet mimarlıkta ulusal yerine uluslararasına aramaya yönelmiştir.

3.3.2. Ankara'nın İmarı Problemi

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 herşeyiyle 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 kendini göstermiş, ülkenin kurtuluşunu ulusal burjuvazinin yaratılmasında gören devrimci kadrolar, başkent Ankara'da, İstanbul'dan farklı bir ulusal 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,s.55). 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. Herşeyden 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 kalıntıların 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" sözleri (Tankut, 1988,s.131) başkent olarak Ankara'nın seçilmesinin ve yeni bir başkent yaratılmasının nedenlerini ortaya koymaktadır.

Yeni yaratılacak başkent problemleri ve ihtiyaçlarını karşılamakta 1. Milli 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 eleman ithali yoluna gidilmiştir. Tezimizin ana konusunu oluşturacak olan yabancı mimarlar konusu, cumhuriyetin gelişmesi sürecinde önemli bir olgudur. Konunun detaylarına daha ilerdeki bölümlerde inilecektir. Burada değinilmesi gereken nokta ise, Batılılaşma reformu çerçevesinde Batılı uzmanların Türkiye'ye davet edilmesinde, yeni bir mimari yaratılmak istenmesinin ve Ankara'nın İmarının taşıdığı önemidir.

1927 yılına ulaşıldığında Ankara sorununa yerel yönetim düzeyinde ve parçacı karalarla yaklaşılmasının yeterli bir çözüm getiremeyeceği kesin olarak anlaşılmıştır. Ancak Cumhuriyetçi kadrolar bir şehir planlama geleneği 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,s.155-156). Üstün Alsaç Ankara’nın imarı problemi ve şehircilik fikirlerinin yayılması konusunda şunları söylemektedir: “Zamanın önemli sorunlarından biri yeni başkent Ankara’nın imarı sorunu idi ve Atatürk de bu konu üstünde hassaslıkla duruyordu. Ankara’nın imarı konusu yabancı uzmanlardan yararlanma düşüncesini bir kere 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,s.27).

3.3.3. Genel İmar Problemi

Yeni Türkiye’nin imar ihtiyaçları kuşkusuz, yeni imaj problemi ve Ankara’nın imarından ibaret değildir. Yıllar boyunca Osmanlı İmparatorluğu tarafından ihmal edilmiş ve savaş yıllarında tahrip olmuş Anadolu şehirlerinin imar ihtiyacı, önemli bir problemi oluşturmuştur. 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, s.19).

Cumhuriyet dönemi bayındırlık ihtiyaçlarını Aysı Nasır şu sözleriyle özetlemektedir: “Uzun süren Birinci Dünya Savaşı’ndan ve zor koşullarda kazanılmış Kurtuluş Savaşı’ndan sonra ilk yıllar Cumhuriyet Hükümeti’nin bayındırlık görevleri, savaş nedeniyle yanmış, yıkılmış kasaba ve şehirlerin onarımı, alt yapı ve ulaşım hizmetleri ve yeniden kuruluş çalışmalarıdır.....” (Nasır, 1991,s.149).

1. Milli 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 çözme 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 (Alsaç, 1976,s.19). Bu demektir ki, 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.

Yukarıda bahsedilen bütün bu gelişmeler sonucunda Cumhuriyet mimarlığı yeni arayışlara girmiştir. Söz konusu yeni arayışlar mimarlığımızı batıdaki gelişmelere yöneltmiş, ülkedeki genel Batılılaşma reformu mimarlığımıza da yansımıştır.

3.4. Cumhuriyetin İdeolojisi ve Batılılaşma Konusu

Osmanlı'da batılılaşma konusu, Lale Devri'ne kadar gitmektedir. Avrupa ülkelerinin tanıma düşüncesi onlara benzeme düşüncesini de beraberinde getirmiştir. Batılı fikirlerden esinlenerek İstanbul'da büyük saraylar, köşkler, lale bahçeleri yapılmıştır (Alsaç, 1973,s.12).

Batılılaşma hareketlerinin 19. Yüzyılda 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 ittiklerini görüyoruz. Osmanlı padişahlarının ve yöneticilerinin Avrupa sanatına gösterdikleri yakın ilgiden yararlanan bu mimarlar önemli yapıların yapılmasında çalışmışlar, hatta o zamana kadar Türk yapı sanatçılarının tekelinde olan cami mimarlığına başıbozuk bir şekilde girmesine, devre devre Barok, Rokoko, Fransız Ampiri, Neogotik, hatta bunların karışımı üsluplarla yapılmış yapıların ortaya çıkmalarına yol açmıştır. O zamanın Avrupa'daki çağdaşları ile karşılaştırdırca 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. Yüzyılın Türk mimarlık düşüncesine getirdiği yenilik ise yeni mimarlık fonksiyonlarının bu devirde ortaya çıkmalarıdır. Klasik mimarlık fonksiyonları olan cami, külliye, saray vs. yanında islahat hareketlerinin gerektirdiği okul, kışla, idare binaları, banka, postane, istasyon gibi geleneksel Türk mimarlığının tanımadığı yeni fonksiyonlar 19. Yüzyılda Türkiye'ye girmeye ve çözümlerini de beraberinde getirmeye başlamışlardır (Alsaç, 1973,s.12).

Osmanlı aydınları arasında, biçimci batı hayranlığına tepkiler de olmuştur. Bu tutuma karşı çıkanların "Ulusallık" deyimi arkasında Osmanlılığı sürdürmek istedikleri görülmektedir. Bu tutucu görüşte "ulusallık" sözcüğü Osmanlılığa dönüşle eş anlama gelmektedir. "Kopan gelenek zincirini onarmak" ya da "yüz yıldan beri süregelen gerileme" sloganları bu düşüncenin ürünleridir (Kırımlı, 1974,s.17).

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,s.14).

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

16. Yüzyılda dünya üzerinde önemli bir güç olan Osmanlı İmparatorluğunun 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, pozitif ve Batı'cı kanadın varisidir. Türk ulusuna ve ilerlemeye karşı güçlü inançları vardır ve onun için bunların geleceği Batı'nın modern uygarlığı eş anlamlıdır.

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, s.141-142).

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 seçkinleri 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 Batılılaşma seçkinlerdir. Bu devlet seçkinleri cumhuriyetin ilk yıllarında tek toplumsal ve siyasal güçtür. Yabancı mimar kullanımında ilk atılım bu Batılılaşmış seçkinlerden gelmiştir (Nasır,1991,s.142).

Kemalist Modernleşme sadece siyasal ve ekonomik değil, kültürel çağdaşlaşmayı da öngördüğü için Osmanlı İmparatorluğu döneminde girilen 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 İmparatorluğunda batılı kurumların salt 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, s.143).

Atatürk'ün istediği batıdan bilinçli olarak öğrenilmesi ve Türkiye koşullarına uygun, çağdaş, yeni bilim ve sanat ürünlerinin üretilmesidir. Onun zamanında dışardan 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. Yüzyılda 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 bir takım yeni gelişmeleri görmelerini engellemiştir. Mimar Kemalettin Beyin 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,s.14).

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, s.22).

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. 1. Milli Mimarlık akımından sonra, mimarlığımızda etkin hale gelen modern mimarlık hareketi ve bu hareketin de sonrasında gelişen 2. Milli mimarlık akımı hep batı mimarlığındaki gelişmelerden ülkemize yansıyan sonuçlardır. Bu konulara ilerdeki bölümlerde değinilecektir.

Atatürk'ün "çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak" ereği hep batılılaşma özlemi olarak yorumlanmıştır. Oysa Mustafa Kemal'in bütün söylev, söyleşi ve yazıları incelenirse bir tek batılılaşma özlemini yansıtan sözlüğe rastlanmaz. Batılılaşma yerine hep "Çağdaşlaşma" kavramını kullanmıştır (Kırımlı, 1974, s.17). Bu çalışmada ise "Batılılaşma" çağdaş seviyeyi yakalamış Batı dünyası seviyesine ulaşma çabalarını yansıtmak amacıyla kullanmıştır.

3.5. Yabancı Mimarların Çağrılış Sebepleri ve Geçiş Dönemi

Cumhuriyet mimarlığı, yabancı uzmanların davet edilmeleri ve faaliyetleri, yeni yapılanma reformları ve genel batılılaşma eylemleri çerçevesinde değerlendirilmelidir.

“1. Milli Mimarlık Akımının etkilerinin azalmasının ve yeni bir mimari aranmasının sebepleri” başlığı altında incelediğimiz, imaj problemi, Ankara’nın imarı problemi ve genel imar problemleri konuları, aynı zamanda mimarlığımıza yabancı uzmanların davet edilmelerinin de nedenlerini oluşturmaktadır. Daha önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi, Cumhuriyet mimarlığının bu ihtiyaçları karşısında 1. Milli 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 teşkil etmektedir.

Yeni Türkiye Devletinin mimarlık ihtiyaçlarına mevcut 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 imparatorluğunda mimarlık eğitime yeteri kadar önem verilmemiştir. Türk mimarlarının 19. Yüzyıldaki 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. Yüzyılda 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,s.12-13) Bunun sonucu olarak Batıdan gelmiş olan mimarlar ve Batıda eğitim yapmış olan Ermeni mimarlar, 19. Yüzyılda mimarlığımıza egemen olmuşlardır. Daha sonraki bölümlerde görülebileceği gibi, Cumhuriyet döneminde ülkemize gelen yabancı mimarlara duyulan tepkinin sebeplerinden biri de bu konudur. 19. Yüzyılda 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. Yüzyılın başlarında, yurt dışında eğitimlerini tamamlayıp yurda dönen Kemalettin Bey ve Vedat Beylerin başlattıkları, 1. Milli Mimarlık akımı da, 19. Yüzyılda 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. Daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi, söz konusu olan bu akım, yeni Türkiye devletinin mimarlık ihtiyaçlarına cevap verememiştir. Bu duruma, yukarıda anlatıldığı üzere, yıllarca ihmal edilmiş ve örneklerine göre geri kalmış olan Osmanlı Devletinin 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 anlaşılabılır.

Cumhuriyet ilan edilmeden önce, 23 Eylül 1923'te hükümet programı içinde yabancı uzman konusu şöyle ortaya konulmaktadır"..... Bilimum vekaletlerinde ihtisasa ihtiyaç gösteren işler için ecnebi mütehassısların celbini ve onların

vukufundan istifadeyi düşünmekteyiz.” 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, s.157).

Cumhuriyeti izleyen yıllardan 1929 yılına kadar geçen süreç, ekonomide ön koşulların hazırlanma dönemi olmuş, 1927’den 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 (Nasır, 1991, s.131-132).

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 Devletinde, 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. Söz konusu olan bu etki ve tepkiler çalışmanın son bölümünde incelenecektir.

3.5.1 Yabancı Mimarların Çağrılışında Ankara'nın İmarının Özel Yeri

Cumhuriyet döneminde yabancı uzmanlara Ankara'nın devlet merkezi olan imar edilmesi için devlet yöneticileri tarafından görev verilmiştir. Bu, bir anlamda yabancı mimara görev verilmesi konusunun, bu dönemde Ankara'nın imarı ile gündeme geldiğini göstermektedir. Başkent Ankara'nın imarı ve devlet yapılarının çağdaş Türk devletine uygun bir üslupla yapılması isteği yönetimi Batıdan mimar ithaline yöneltmiştir.

Ankara'nın imar edilmesi konusunun başlangıçta, eski Ankara'nın imar edilmesi mi yoksa yeni bir şehir kurulması mı şeklinde tartışmalara yol açtığı görülmektedir (Alsaç, 1976, s.122). Daha sonra ikinci düşünce ağır basmış, başkent Ankara'nın imar planı, 1929 yılında uluslararası bir yarışma sonucunda seçilen, Berlin'li mimar Herman Jansen'e verilmiştir. Başkentim imarı devlet ölçeğinde bir girişim, hem de Cumhuriyet Türkiye'sinde önceden yaşanmamış bir girişim olduğundan ,sorumluluğu da 1928 yılında kurulan yeni bir örgüte verilmiştir. Yeni imar yönetimi her ne kadar İçişleri Bakanlığı'na bağlı ise de bağımsız hareket edecek kadar yetki ve kaynaklarla donatılmıştır (Tankut, 1988, s.136-137).

Jansen'in 1932 yılına kadar çalışarak hazırladığı plan ve raporu Türkiye'de batılı anlamdaki ilk şehir planlaması girişimi olarak kabul edilmektedir (Alsaç, 1976,s.112). 1930 yılından itibaren diğer belediyelere de imar planı yaptırma yükümlülüğü getirilmiştir.

Yeni başkent Ankara'nın imar planının en önemli bölümlerinden biri devlet mahallesidir. Devlet mahallesi, yeni Cumhuriyet'in, daha önceki imparatorluk döneminde tanınmayan, yeni yönetim fonksiyonlarını üstlenecek yapıları içinde barındırmaktadır. İmar planında devlet yapıları için ayrılan yere, söz konusu binaların tasarlanması görevi, Avusturyalı mimar Clemens Holzmeister'e verilmiştir. Dünyada Holzmeister gibi bir başkentim tüm yönetim yapılarını tasarlamakla görevlendirilen mimar sayısı çok azdır. Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti Ankara ve

devletin yönetim yapıları o dönemde tamamen Jansen'in ve Holzmeister'in şehircilik ve mimarlık anlayışlarına göre biçimlenmiştir denilebilir (Nasır, 1991, s.184).

Cumhuriyet rejiminin yönetim binalarıyla özdeşleştirilmiş ve mimarlığın, rejimin ilkelerinin ve gücünün ifade edilmesi için bir araç olarak kullanılmış olması, Holzmeister'in görevinin önemini vurgulamaktadır. Cumhuriyet rejimiyle özdeşleşen bu binaların, çalışmaları ve çizgisi yönetimimizce çok da fazla bilinmeyen bir mimarın kişisel eğilimlerine bırakılması, ancak o dönemin şartları ve mimarlığımızın acil ihtiyaçlarıyla açıklanabilir.

Bu dönemde Ankara'da milli mimarlık düşünceleri ile uygulanmış yapılara olan tepki, Clemens Holzmeister ve aynı dönemde Türkiye'ye gelen Ernst Egli gibi mimarların uygulama ve eğitim alanlarında yenilik getiren kişiler olarak tutulmalarına sebep olmuştur (Alsaç, 1973,s.22). Bu durum karşısında, Türk mimarları bir kere daha yabancı mimarlarla rekabet edemeyecek duruma düşmüşlerdir. Bunda sayıca az olmalarının yanında, eğitim düzeylerinin çağdaş sorunlara cevap veremeyecek şekilde geri kalmış olması en önemli nedeni teşkil etmektedir.

3.5.2. Yabancı Mimarların Davet Edilmesi ve Eğitim Konusu

Türkiye'nin çağdaş ve modern bir ülke olarak imar edilmesi için, yapı faaliyetlerini günün gerçeğine göre yeniden örgütleyen Cumhuriyet hükümetleri, gerekli teknik elemanların yetiştirilmesi için mimarlık ve mühendislik eğitime de de önem vermiş, bu amaçla mevcut durumları düzenleyip, yenilerini kurmuştur. Bu nedenle, ülkenin formel eğitim veren ilk mimarlık okulu Sanayi-i Nefise Mektebi, 1927'de Milli Eğitim Bakanlığı danışman mimarı Ernst Egli başkanlığında, çağdaş eğitim verecek bir kurum haline getirilmek için düzenlenmiş ve "Güzel Sanatlar Akademisi" adını almıştır (Nasır, 1991,s.161). Bugün ise okul "Mimar Sinan Üniversitesi" adını taşımaktadır. Mimarlık eğitiminin verildiği diğer bir kurum olan Mühendis Mektebi, 1928 yılında Bayındırlık Bakanlığı'na bağlı özerk bir eğitim kurumu olarak "Yüksek Mühendis Mektebi" adını almış, özerklik daha sonra 1935 -

1939 yıllarında çıkan yasalarla kaldırılarak, okul Bayındırlık Bakanlığına bağlı bir kuruluş olarak çalışmasını sürdürmüş, 1941 yılında da Milli Eğitim Bakanlığının yönetimine girmiştir. 1944 yılında kabul edilen bir yasa ile bu okul “İstanbul Teknik Üniversitesi” adını almış, 1946’da çıkan bir yasa ile de öteki üniversitelerle birlikte özel ve tüzel bir kişiliği sahip olmuştur. 1929 yılına kadar ayrı bir mimarlık bölümü olmayan okulda, bu tarihten sonra ilk sınıflarda uzmanlaşma dallarına göre, mimar ya da mühendis olarak ayrılmışlar, 1944’de ise ayrı bir mimarlık fakültesi kurulmuştur. Bu okullardan başka 1911 tarihinde kurulmuş olan Yıldız Teknik Okulu’nda da 1942 tarihinde ayrı bir mimarlık bölümü açılmıştır.

Yabancı mimarların davet edilmelerinin önemli sebeplerinden biri de eğitim konusudur. Mimarlık alanında görev almış yabancı mimarlar, bir yandan özellikle Ankara’da büyük boyutlu eserler verirken, öte yandan da ilgili eğitim kurumlarının İstanbul’da bulunması nedeniyle, bu kentte eğitime katılmışlardır. 1930’lu ve izleyen yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi’nde yabancı uzman olarak Guilio Mongeri, Ernst Egli, Hans Poelzig, Martin Elsaesser, Bruno Taut, A. Vorhölzer Gustav Oelsner, Wilhelm Schütte, İstanbul Teknik Üniversitesi’nde Clemens Holzmeister, Debes, Gustav Oelsner, Paul Bonatz, Friedrich Hess, Tiedje Rolf Gutbrod, Gerhard Graubner, Ditz Brandi, Bruno Zevi, Jürgen Joedicke, Wilhelm Landzettel, Hans Koepf kısa veya uzun süre görev yapmışlardır (Sözen, 1984,s.168).

Türkiye’de mimarlık eğitiminin çağdaş düzeye getirilmesinde ve dolayısıyla bugünkü mimarlığımızda yabancı mimarlar ve onların eğitim hakkındaki fikirleri büyük önem taşımaktadır. Yabancı mimarlara karşı tepkilerin en çok arttığı dönemlerde bile bu önem göz ardı edilmemiş, uygulamada zaman zaman istenmemelerine rağmen, eğitimdeki yerleri olumlu karşılanmıştır.

BÖLÜM 4. BONATZ, HOLZMEISTER, TAUT ve EGLİ'NİN TÜRKİYE'DEKİ ÇALIŞMALARI

Başlığundan da anlaşıldığı gibi bu bölüm Türkiye Cumhuriyeti'nin erken yıllarında ülkemize gelen ve Türk mimarlığının gelişiminde belli bir yere sahip olan Bonatz, Holzmeister, Taut ve Egli'nin Türkiye'deki çalışmalarını kapsamaktadır.

Kuşkusuz bu dönemde Türkiye'de çalışan yabancı mimarların sayısı çok daha fazladır. Fakat diğer isimler çalışmanın kapsamının dışında tutulmuştur. Bu bölümde söz konusu olan mimarların Türkiye'deki çalışmaları, ikinci bölümde değindiğimiz Türkiye dışındaki çalışmalarının ışığında incelenecek ve zaman zaman karşılaştırmalar yapılacaktır. Her bir ismin eğitimdeki rolleri ve uygulamaları ayrı ayrı ele alınacaktır.

4.1. Paul Bonatz

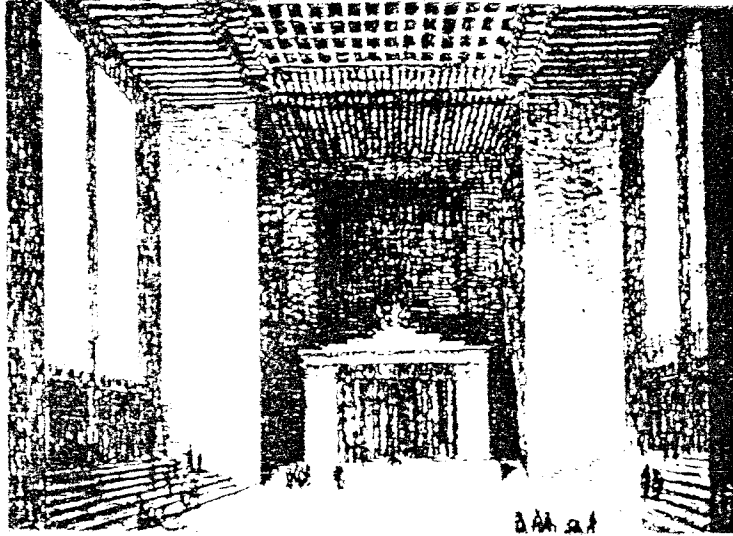
Çağdaş Türk Mimarlığının oluşumunda önemli etkileri olan yabancı mimarlardan biri Paul Bonatz'dır. Kendi mimarlık anlayışıyla birlikte, dönemin ulusal mimarlık etkilerini Türk mimarlığına taşımış özellikle uygulamalarıyla o dönemde yoğun tepkiler almıştır.

Bonatz'ın Türkiye'yle ilk bağlantısı 1916 yılında 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 on iki mimarın katılmasını öngörmüştür. Bu isimler arasında Paul Bonatz da yer almaktadır (Özkan, 1975, s. 177-179).

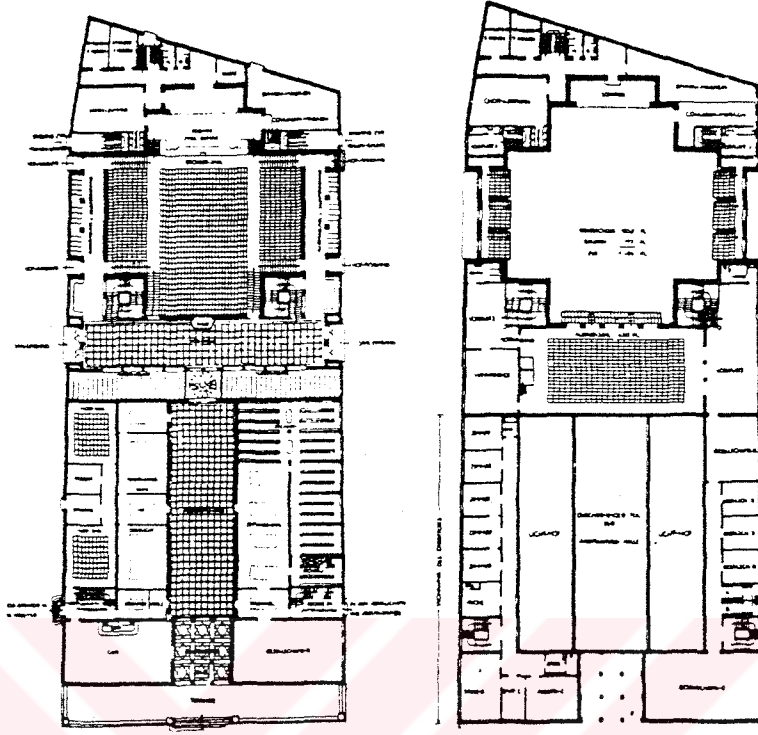
Yarışmada derece alamayan Bonatz'ın önerisi, mimarlığının ilk dönemindeki çizgisinden izler taşımaktadır. Binada ufak tefek neo-klasik ayrıntıların bulunmasına karşın, çok yalın bir kitle düzeninden ve bezemesiz yüzeylerden oluştuğu görülmektedir. Çatı bölümünde bu yalınlıkla çelişen, sürekli M biçiminin tekrarlandığı burç parapeti yer almaktadır. Binanın ikisi yan sokaklara, diğeri Divan Yolu'na açıdan üç girişi bulunmaktadır. Büyük salon geride düşünülmüş, Divan Yolu girişindeki terasa bakan kahve ve dernek odalarının girişinde uzunca geniş bir koridorun iki yanında sergi, derslik alanlarından oluşan bir kanatla, kitaplıktan oluşan ikinci bir kanat tasarlanmıştır. Birinci katta yine önkesimde dernek ve yurt odaları bir avlu çevresinde ve iki kanat olarak düzenlenmiştir. Bunun üzerinde de aynı düzende yazıhaneler bulunmaktadır. Bonatz'ın bu önerisi, yapıyı anlamlı alt bölümlerden oluşturmayı amaçlayan bir dizi mantıksal kararlar bütününden oluşmuştur (Özkan, 1975, s. 199)



Resim 4.1. Türk - Alman Dostluk Yurdu, Bonatz'ın önerisi, görünüş, 1916



Resim 4.2. Türk - Alman Dostluk Yurdu, Bonatz'ın önerisi, iç mekan



Resim 4.3. Türk - Alman Dostluk Yurdu, Bonatz'ın önerisi, kat planları

Bonatz'ın Türkiye'ye 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 Almaya'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, Almanyada Nasyonal Sosyalizmin iktidara gelmesiyle, mimarlıkta meydana gelen değişimleri ve yeni eğilimleri yansıtmak bakımından önemlidir. Bonatz sergi münasebetiyle yaptığı konuşmada, modern mimarlığı eleştirmekte ve her milletin kendi köklerine dönmesi gerektiğinden bahsetmektedir. (Bonatz, 1943b, s. 73). Almanyadaki 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, 1943a, s. 120). Bu sebeple, yeni Alman mimarlığında neoklasizmin etkisinin büyük olduğu görülmektedir. Bonatz'ın yukarıda değindiğimiz anıtsallık anlayışı, Türkiye'de jüri üyesi olarak katıldığı anıt yarışmalarını da derinden etkileyecektir (Özer, 1964, s.71).

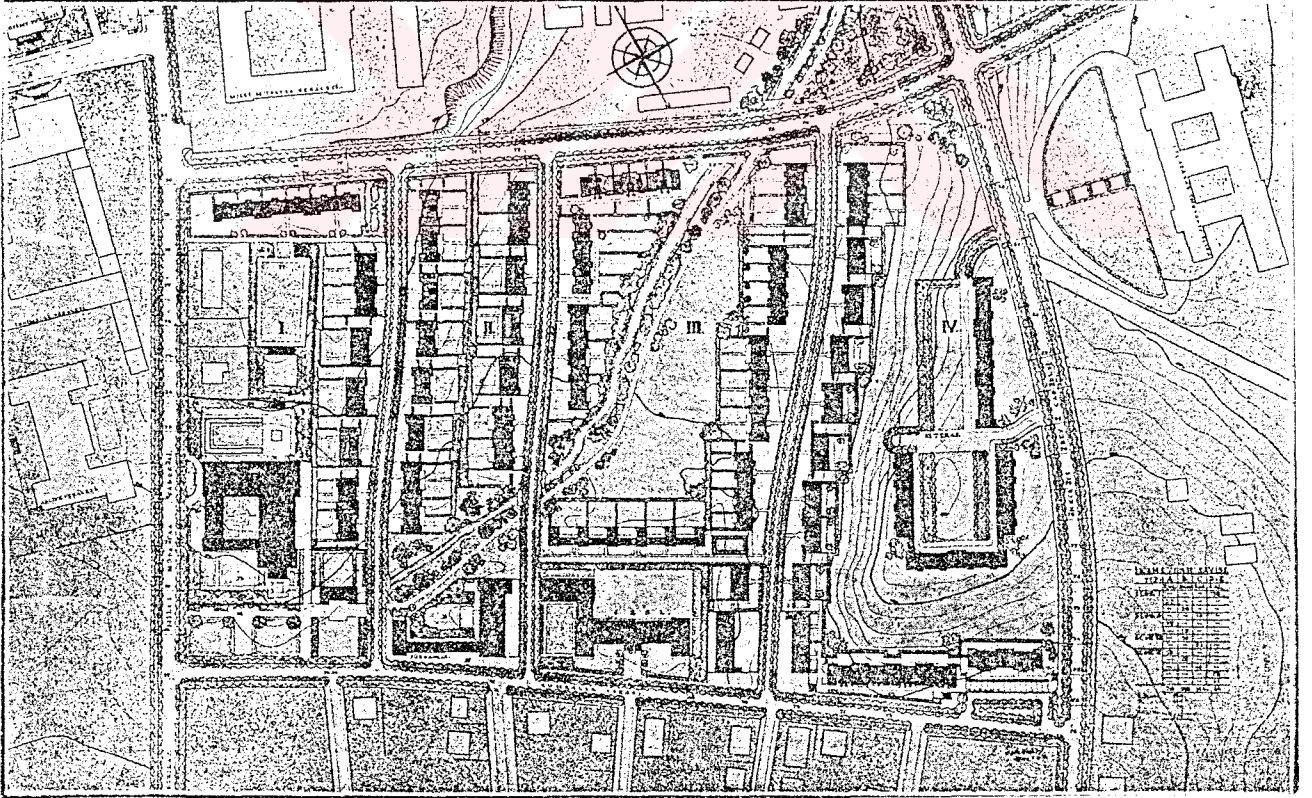
Yeni Alman Mimari sergisinin Türk mimarları üzerindeki etkisi büyük olmuştur. Ayrıca bu sergiyle, o günkü mimarlık ortamının arasındaki uyuma dikkat çekicidir (Özer, 1964, s.68). Bu yıllar, Avrupadaki gelişmelere paralel olarak Türk mimarlığında ikinci milli mimarlık eğiliminin güç kazandığı yıllardır. Avrupada'ki gelişmelerin Türk mimarlığına etkisi, Türk mimarları tarafından yabancı mimarlara ve onların getirdiği mimarlığa tepki, ayrıca savaşın getirdiği ekonomik koşullar sebebiyle malzeme ithalinin azalması, ikinci milli mimarlığın etkisinin artmasındaki sebepleri oluşturmaktadırlar. Bu ortamda ülkemize gelen 'Yeni Alman Mimarisi' sergisi de ikinci Milli Mimarlık akımını etkileyen sebepler arasında yerini almıştır. Fakat İkinci milli Mimarlık akımında, Türk mimarlarının yöneldiği nokta neo-klasik elamanlar değil, eski Türk sivil mimarisinin özellikleridir (Muzaffer Suda'lı ile yapılan söyleşiden, 1995).

1943 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'ndan Türkiye'de çalışmak üzere davet alan Bonatz, ilk önce sadece danışman olarak çalışmak isteyerek teklifi kabul etmiştir. (Söylemezoğlu, 1995, s.130). Zira 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. Yarışma projesinde tepedeki merasim meydanı ile şehrin bağlantısı merdivenli bir yol ile kurulmuştur. Bonatz'ın bu projeye en büyük katkısı parkın içinde arazinin eğimine uygun bir yolla taşıt ulaşımını sağlamak olmuştur. Emin Onat ve Sedat H. Eldem'in tasarlayıp gerçekleştirdikleri İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi binası ile Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi'nde de danışman olan Bonatz'ın etkileri açıkça görülür (Nasır, 1991, s. 279). 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, s. 16).

Paul Bonatz'ın Türkiye'deki uygulamaları arasında Falih Rıfkı Evi (Ankara), Ankara Hava Terminali, Erkek Sanat Enstitüsü (Ankara), Kız Sanat Enstitüsü kısmı

(Ankara), Ankara Sergievinin opera binasına dönüştürülmesi, Milli kütüphane (Ankara) Saraçoğlu Mahallesi (Ankara) Bebek'de Sultan korusunda Sirel Binası (İstanbul), Emin Vafi Korusu'nda Apartman (Ortaköy-İstanbul), Efes Oteli (İzmir, T. Belling ve G. Özkok ile), ve İstanbul Taşkılla binasının yeniden düzenlenmesi sayılabilir (Sözen - Tapan, 1959, s. 244).

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, s. 56). Arazinin çukur yerlerine küçük ve kat adedi az apartmanların yerleştirilmesi, tepelere yüksek blokların konulması yapı grupları içinde kademeler yaratmakta, bu suretle perspektifi zenginleştirmekte ve tepeyi taçlandırmaktadır. Aynı zamanda mimar Bakanlıklara yakın olan evleri genelde pek yüksek yapmayarak lüzumsuz bir rekabetten kaçınmıştır.



Resim 4.4 Saraçoğlu Mahallesi, yerleşim planı.



Resim 4.5. Saraçoğlu Mahallesi, görünüş.

Bonatz'ın şehircilik ölçeğinde kazandığı bu başarı, mimarlık ölçeğinde görülmediği gibi, birtakım hatalara düştüğü anlaşılmaktadır. Konut bloklarının yönlerine dikkat edilmeksizin yerleştirilmesi ve konutların planlarındaki kullanışsızlık Bonatz'ın en çok eleştiri aldığı konulardan biridir. Mimaride dış etki her şeyin önüne geçmiş ve bu sebeple konutların planları feda edilmiştir. Bonatz'ın memurlar için tasarladığı evler oldukça yüksek fiyatlara mal olmuş olmasına rağmen, kullanıcılarına konforlu bir ortam da sağlayamamıştır. Özellikle servis mekanlarının gereğinden büyük yapılmış olması ayrı bir eleştiri konusudur. Genel olarak mahalle ferah mekanlara sahiptir, fakat yerleşme düzeninden dolayı yapılan istinat duvarları oldukça yüksek maliyetlere sebep olmuştur.

Konutların dış cephe özellikleri incelendiği zaman, Bonatz'ın eski Türk Sivil mimarlığından etkilendiği ve bunu tasarımında yansıttığı görülmektedir. (Resim.4.5). Fakat Bonatz'ın Türk yerel mimarlığını canlandırma (güçlendirme) amacı güden bu çalışması, Türk mimarlık çevrelerince bir yabancıнын, eski Türk mimarlığı elemanlarını yüzeysel bir şekilde kullanması olarak yorumlanmıştır (Alsaç, 1946, s. 18). Türk mimarlığı için bir örnek olduğu öne sürülen yapılar saçakları, konsolları ve

saçdan kafes örgüsü parmaklıklarıyla Cumhuriyetin hemen sonrasındaki ilkokul ve hükümet konaklarına benzetilmiştir.

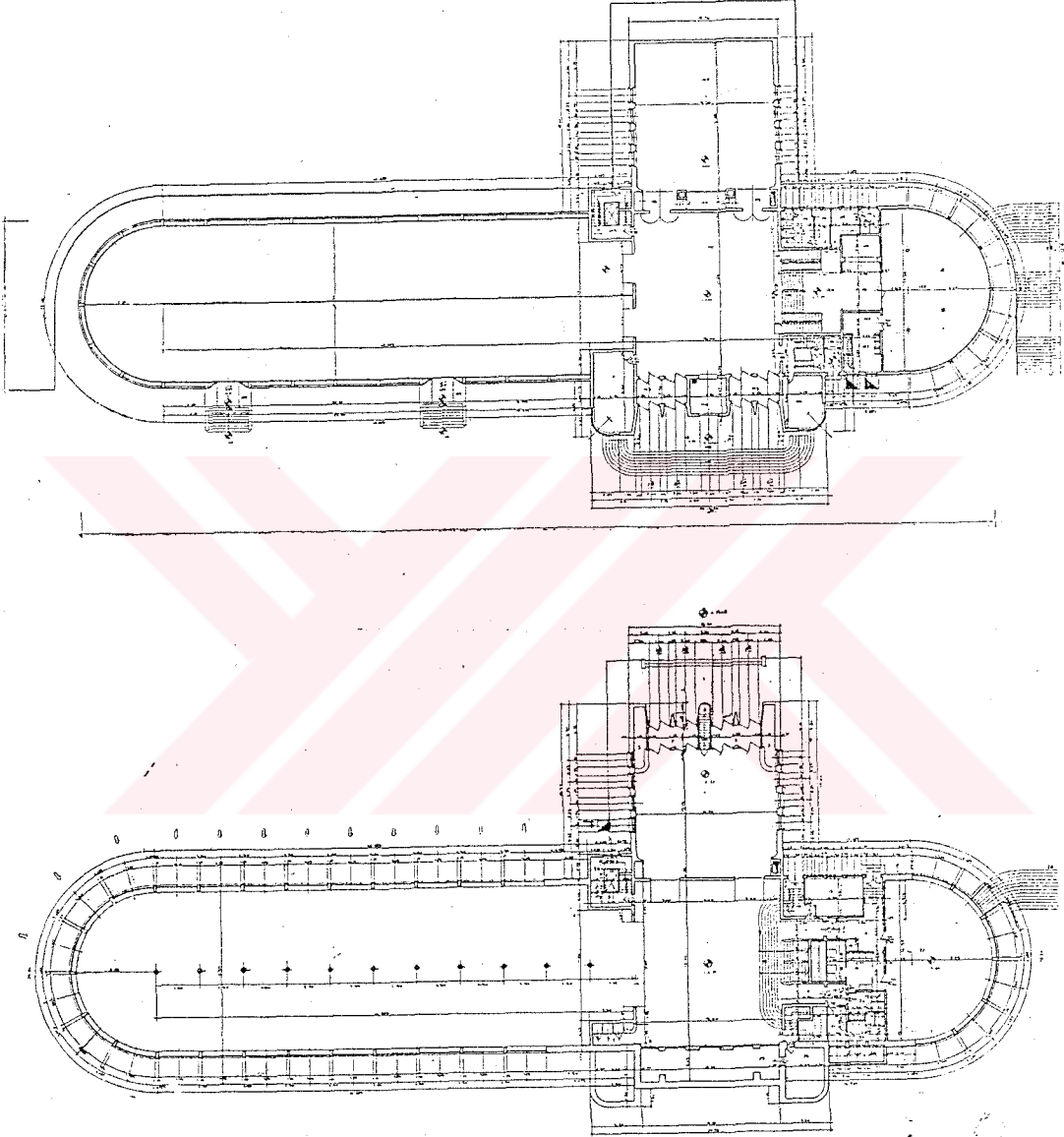
Paul Bonatz'ın 1946 yılında gerçekleştirdiği bir başka çalışması, 1933-34 yıllarında Şevki Balmumcu tarafından inşa edilen Ankara Sergi Evi binasının Opera binasına dönüştürülmesidir. Bu dönemde başkent Ankara'nın bir opera binasına ihtiyacı bulunmaktadır. Fakat ekonomik şartlar yeni bir binanın yapılmasına imkan vermemektedir. Bu sebeple Sergi Evi binasının, opera binasına dönüştürülmesi kararı verilmiş, dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Avni Yücel bu görevi Paul Bonatz'a vermiştir. Sergi Evini uygun bulmuş ve çalışmalara başlamıştır (Muzaffer Sudalı ile yapılan söyleşiden). Bu arada Bonatz'ın bu çalışma için, Sergi evinin mimarı Balmumcu'yu aradığı ve çalışmayı birlikte gerçekleştirmek için teklifte bulunduğu bilinmektedir. Fakat Şevki Balmumcu bu teklifi reddetmiştir (Sayar,1995, s.111, Söylemezoğlu,1995, s.131).

Yabancı mimarların binalarına karşılık, 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 4.6, Resim 4.7).

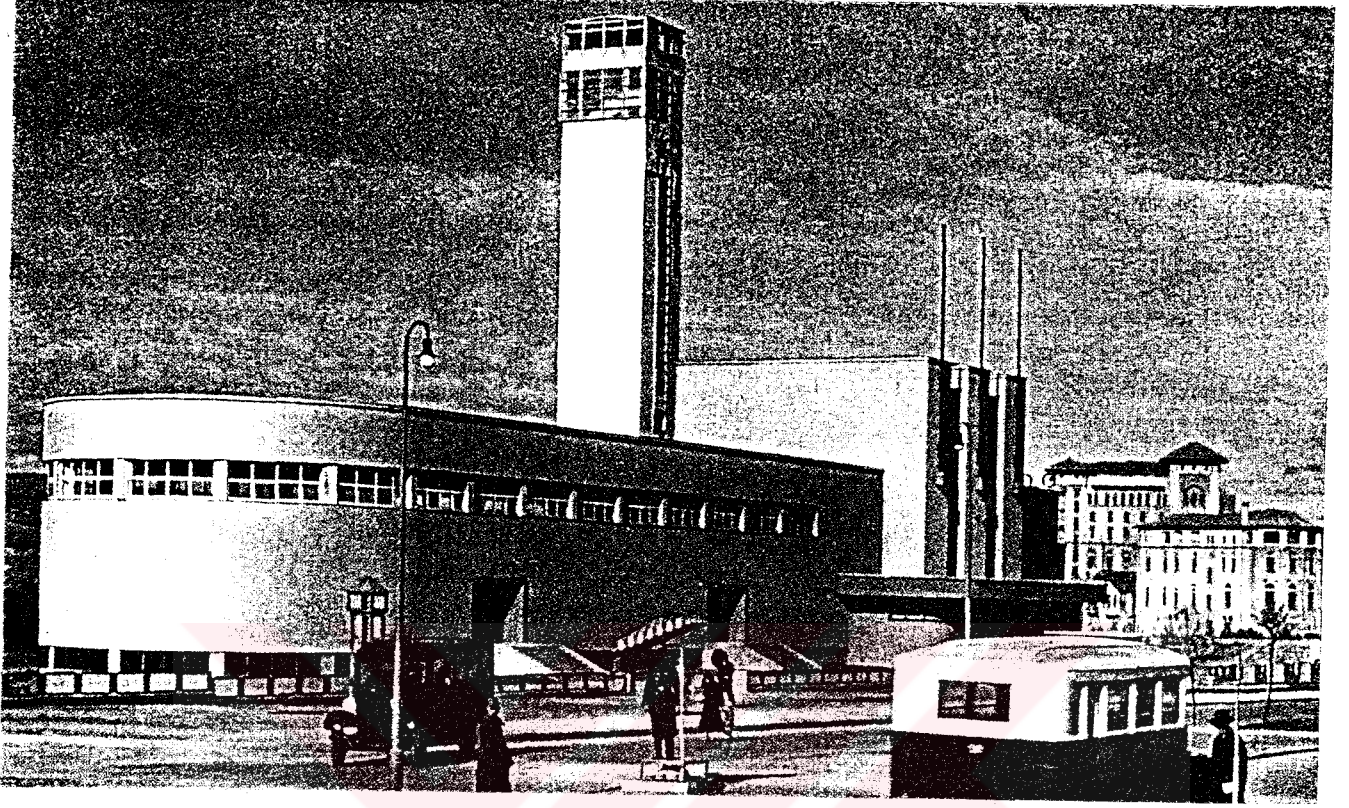
Paul Bonatz Sergi Evini opera'ya dönüştürürken sadece binanın fonksiyonlarını değiştirmekle kalmamış, mimari kimliği üzerinde de büyük değişiklikler yapmıştır. Bonatz bu dönemde modern mimarlığa ve betonarme inşaat tarzına karşıdır. Bu sebeple, modern kimliğe sahip olan binaya, getirdiği değişikliklerle masif, anıtsal ve tarihi bir hava vermeye çalışmıştır. Binanın cadde boyunca devam eden ön cephesine kolonadlı bir bölüm eklenmiş, tek katlı olan bu bölümün çatısı saçaklı ve kırma çatılı olarak teşkil edilmiştir. Daha önceden teras çatıya sahip olan binaya, bina boyunca devam eden bir korniş çizgisi eklenmiş ve eğimi çok yüksek olmayan geleneksel çatı ilave edilmiştir. Balmumcu'nun tasarımında mevcut olan ve binanın yatayla düşey etkisini dengeleyen kule

kaldırılmış, girişin üzerinde yer alan ve parçalı etkiye sahip olan yüksek bölüm, tek parça halinde oldukça masif etkili hale getirilmiştir. Binanın oranlarındaki değişme, ve neo-klasik elemanlarla yapılan imaj değişikliği büyük eleştirilere sebep olmuş ve Türk mimarlığına oldukça yabancı kalmıştır (Resim 4.8, Resim 4.9).

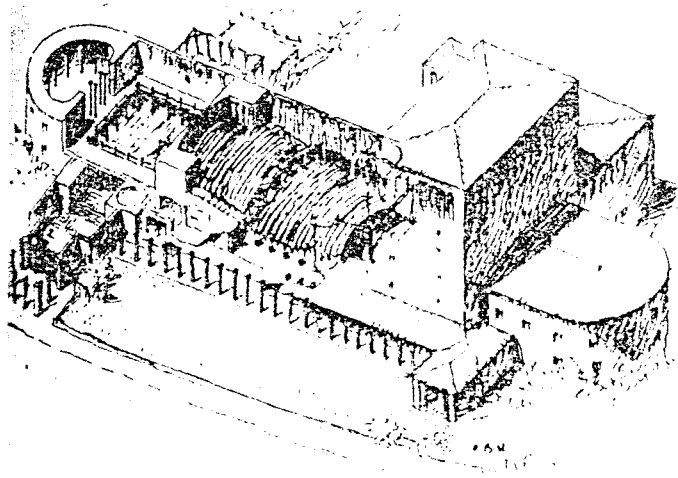


Resim 4.6. Sergi Evi Kat planları, 1933-34

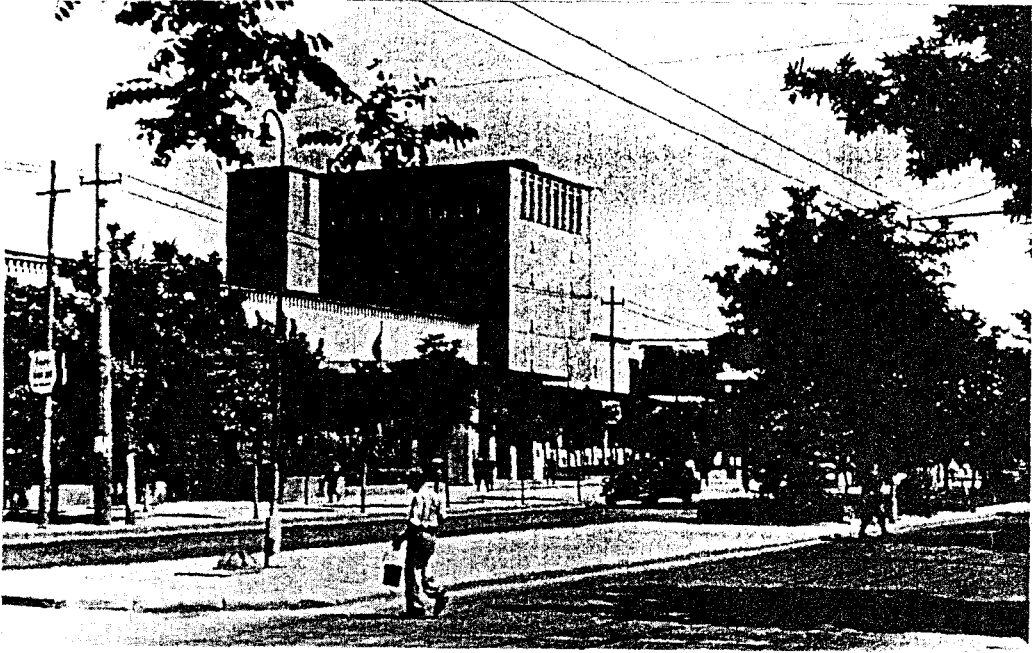
Bonatz'ın binanın iç mekanında Türk motiflerini yansıtmaya çalıştığı görülmektedir. Ayrıca salonlara anıtsal bir hava vermek için, ince, zarif sütunları kullanmıştır. Muzaffer Sudalı, Bonatz'ın bu çalışmadan büyük heyecan duyduğunu ve şu sözleri söylediğini ifade etmektedir: "Gözümle gördüm, kalbimle hissettim, elimle çizdim." (Muzaffer Suda'lı ile yapılan söyleşiden, 1995).



Resim 4.7. Sergi Evi, Görünüş.



Resim 4.8. Ankara Opera Binası, aksonometri, 1946



Resim 4.9. Ankara Opera Binası, Görünüş

Bonatz'ın danışmanlık çalışmaları ve uygulamaları dışında Türkiye'de önemli bir görevi de İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmasıdır. Bu görevi sırasında Bonatz'ın milli ve anıtsal mimarlığı desteklemesi o dönemde yetişen genç Türk mimarlarını etkilemiştir. Öğrencilerinden biri olan Prof. Doğan Erginbaş'ın gerçekleştirdiği İstanbul Radyoevi binası, Bonatz'ın anıtsal taş mimarlığının etkilerini açıkça taşımaktadır (Söylemezoğlu, 1973, s. 39).

Paul Bonatz'ın Türkiye'de milli mimarlık fikirlerinin uyanışını ve ikinci milli mimarlık akımını, desteklemesi, Çanakkale Şehitler Anıtı yarışması münasebetiyle yazdığı yazıdaki şu sözleriyle somutlaşmaktadır: "Hocalarının yetiştirdiği genç Türk Mimarları beynelminel sathi kübik mimariden uzaklaşmalıdırlar. Yalnız kökü kendi topraklarında bulunan kuvvetler inkişaf edebilir, dışarıdan tabii pek çok şey öğrenilir, fakat milli ve kendi toprağına bağlı olmayan kültürün yarattığı eser boş ve geçici kalmaya mahkumdur. " (Bonatz, 1945, s. 20).

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 edilmesine ve Türk Yüksek Mimarlar Birliği'nin bu durumu engellemek için harekete geçmesine neden olmuştur.

Bonatz, milletvekili Falih Rifkî Atay ile beraber İstanbul valisi ve belediye başkanına bir belediye sarayı projesi yapmayı teklif etmiş ve valinin onayını alarak hazırladığı etüdü, belediye başkanlığına teslim etmiştir. Ancak Türk Yüksek mimarlar Birliği'nin girişimleri sonucu iş mimara verilmemiş ve proje yarışması açılmıştır (Nasır, 1991, s. 283, Sayar 1946, s.3).

Türkiyede hem mimarlık uygulamaları, hem de öğretim görevliliği yapan Bonatz, Türk mimarlığına kendi mimarlığının vazgeçilmez parçalarını da taşımıştır. Bunlar özellikle Neoklasik elemanlara başvurarak gerçekleştirmeye çalıştığı anıtsallık ve 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 birisi olmuştur.

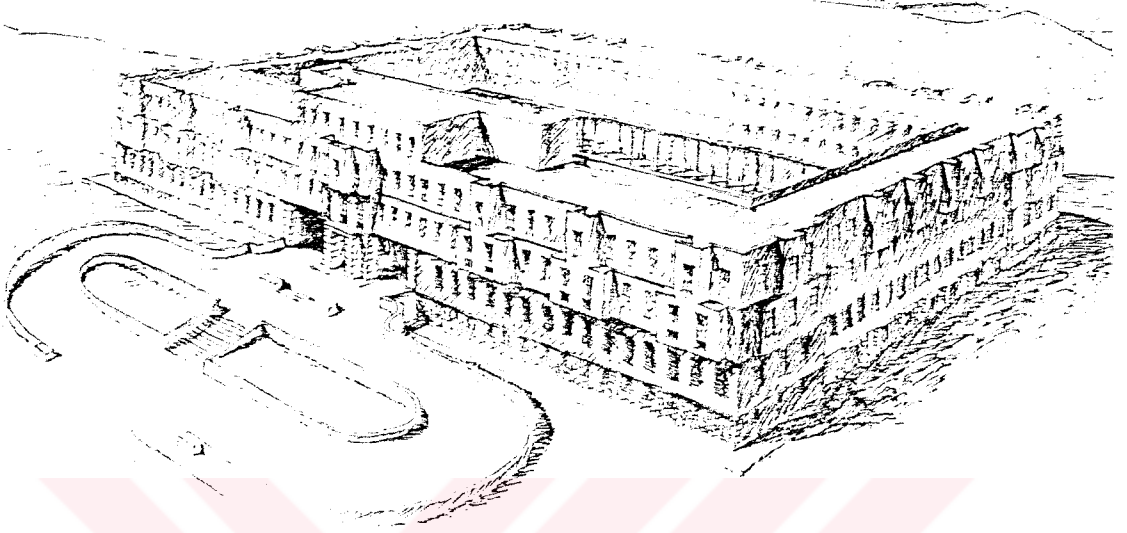
4.2. Clemens Holzmeister

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

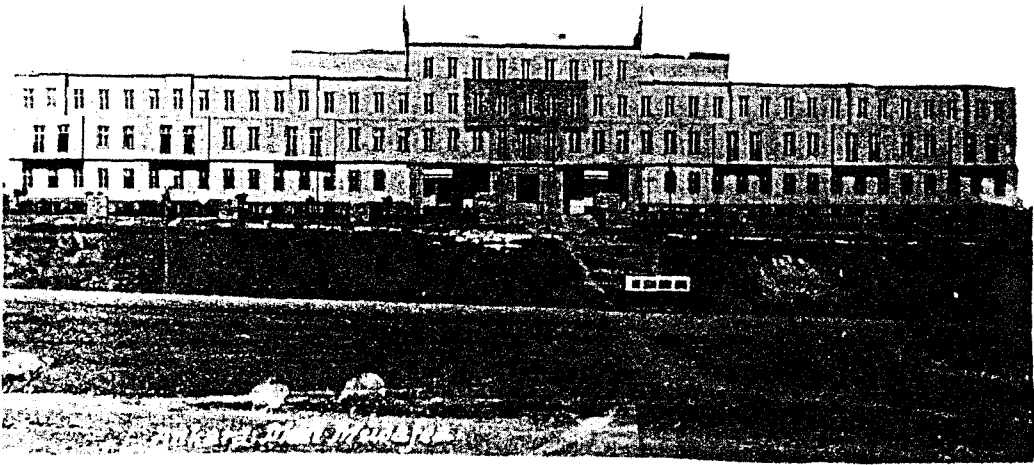
Mimarın Türkiye ile bağlantısı, Milli Savunma Bakanlığı'nın yapımı vasıtasıyla olmuştur. 1927 yılında, yabancı bir uzman mimar bulmakla görevlendirilen Viyana büyükelçisi, bu teklifi Holzmeister'e yapmıştır.

Teklifi kabul eden mimar 1928 yılında görüşmeleri yapmak üzere Türkiye'ye gelmiştir (Holzmeister, 1976, s.69). Görüşmeler esnasında 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 yanyana yapılmasına karar verilmiştir (Sirman, 1987, s.28). Projeleri Viyana'da hazırlayan Mimar Türkiye'de bunların onaylanması üzerine çalışmalara başlamıştır. Anılarında Holzmeister o dönemde Ankara'nın imar planı olmadığını, bu yüzden binaların Yenişehir'de Silahlı kuvvetlere ait tepelik bir arazi üzerinde inşaatına başladığını söylemektedir. Aynı yıllarda H.Jansen, Ankara'nın imar planı için çalışmalara başlayacak ve devlet mahallesi için bir yer ayıracaktır (Holzmeister, 1976 s. 69).

1927 - 1930 yılları arasında inşa edilen Milli Savunma Bakanlığı binası, dikdörtgen bir avlu çevresinde, koridorlar boyunca dizilen mekanların oluşturduğu büyük ölçekli bir yapıdır (Resim 4.10).



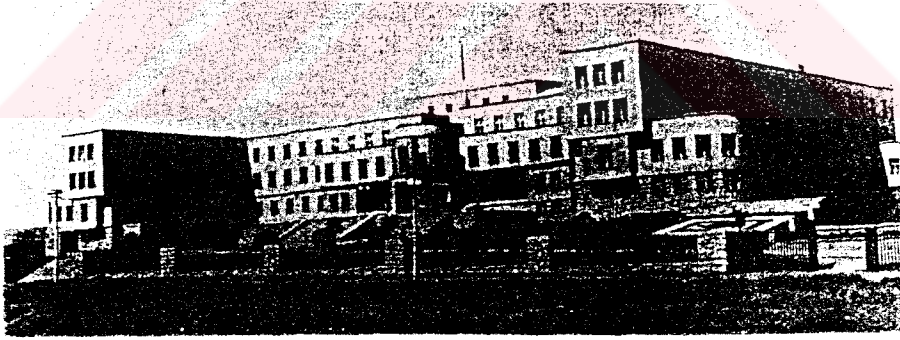
Resim 4.10. Milli Savunma Bakanlığı, Özgün çizimi.



Resim 4.11. Milli Savunma Bakanlığı, Görünüş, 1927-30

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 ise düz çatı izlenimi vermek için cepheden geriye çekilmiştir (Aslanoğlu, 1980, s. 78, Nasır, 1991, 197).

Devlet Mahallesi'nin ilk gerçekleştirilen yapılarından olan bir diğer bina, 1928-1930 yılları arasında inşa edilen Genel Kurmay Başkanlığı binasıdır. (Resim 4.12 Resim 4.13) Rustik taşla kaplanmış yüksek bir tabana oturan binanın plan şeması üç uzun kütle'nin "H" biçiminde birleşmesinden oluşmaktadır. Birbirine paralel iki uzun bloğun köşe pavyonları yarım daire biçimli formlarla vurgulanmış, ancak bunlardan kuzeye bakan ikisi, yapı daha sonra önü yüksek taş revaklı bir kısım ile Milli Savunma Bakanlığı binasına bağlanırken yıktırılmıştır.



Resim 4.12. Genel Kurmay Başkanlığı, Görünüş

Yarım daire uzantılar aynı yıllar hem Türkiye'de, hem batı ülkeleri mimarlığında her tür yapıya uygulanabilen bir özelliktir. Binanın orta aksında yer alan yine 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 iki bloğun ön cephesinde yer almıştır. Kiremit kaplı, eğimli çatı, arkada gizlenmiş teras çatı izlenimi yaratmıştır (Aslanoğlu, 1980, s. 88, Nasır, 1991, s.197).



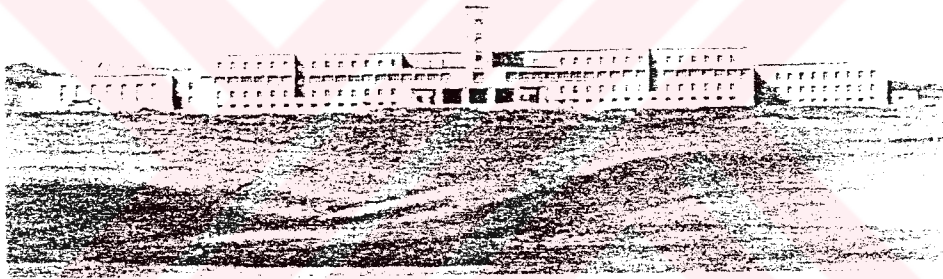
Resim 4.13. Genel Kurmay Başkanlığı, görünüş, 1928-30

Milli Savunma Bakanlığı ve Genel Kurmay Başkanlığı binalarının tamamlanmasından sonra, o dönemin meclis başkanı Abdülhalik Renda tarafından Holzmeister'e yeni bir takım siparişler verilmiştir (Sirman, 1987, s.28). T.B.M.M. binasının yapımına kadar Holzmeister'in 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) dır.

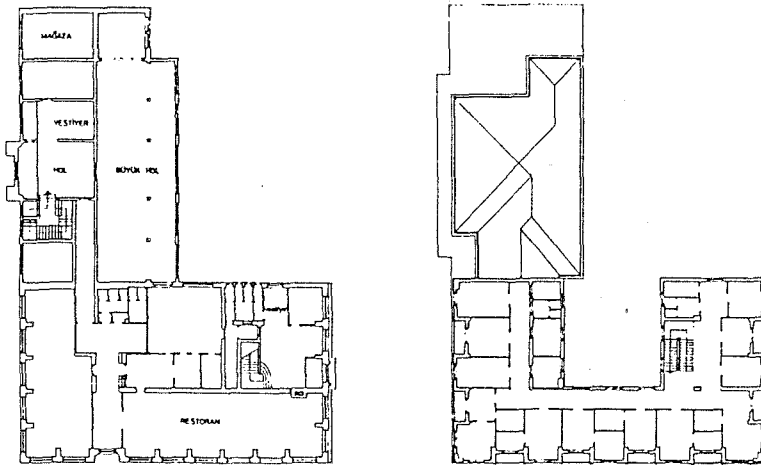
1930-35 tarihleri arasında inşa edilen Harp Okulu Binası dikdörtgen planlı orta avlu etrafında yer alan dört katlı bir kütledir (Resim 4.14).

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 dışarı ile irtibatı 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.

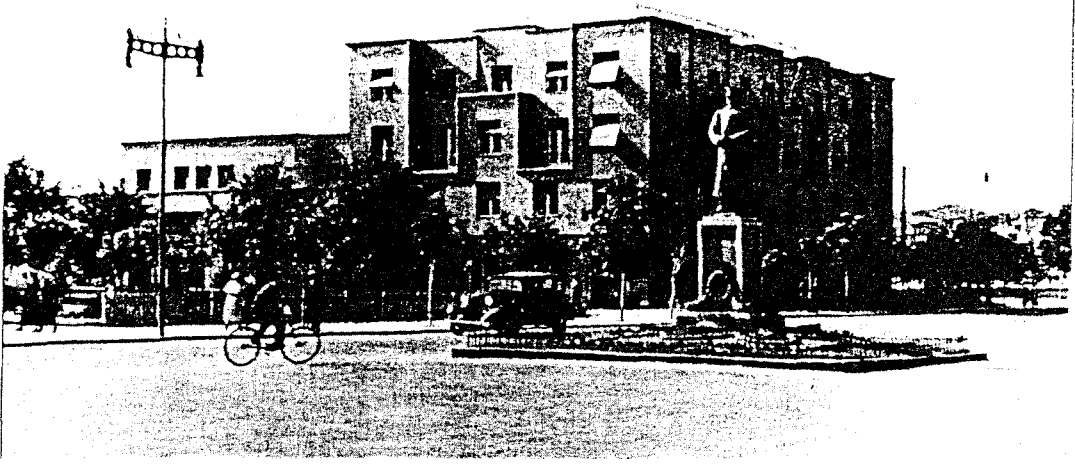
Holzmeister'in 1930-35 yılları arasında gerçekleştirdiği bir başka yapısı Ordu Evi Binasıdır. Atatürk Bulvarı üzerinde yer alan yapı, zemin üstüne üç katlı "U" biçiminde ana kütle ve doğu-batı yönünde "U" 'nun ayaklarından birinin uzatılmasından oluşmuştur. Giriş katında mağaza, restoran, kulüp gibi ortak mekanların yer aldığı binada, üst katlarda koridor boyunca banyolu konuk odaları sıralanmıştır (Resim 4.15). Birinci katta zemin katın hizasını takip eden cephe yüzeyi, ikinci ve üçüncü katlarda yer yer geriye çekilerek balkonlar elde edilmiştir. Bu tür yüzey hareketleri, mimarın tüm yapıları için belirleyici özelliklerdir. Binada çıkmlar koyu renk çerçeve ile daha da belirginleştirilmiş, gerideki yüzeyler de birer pencereci akslar derin olmayan girinti ve çıkmlar şeklinde düzenlenmiştir. Bütün bu girinti ve çıkıntılar cepheye bir plastik kazandırmıştır. Fakat binanın üzerine sonradan iki kat ilave edilmesiyle, kütle biçimlenmesi ve cephe plastiği de anlamını yitirmiştir. Holzmeister, kütlein kübik görüntüsünü bozmamak amacıyla, diğer binalarında olduğu gibi kiremit kaplı, eğimli çatıyı arkada gizleyerek teras çatı görünümünü vermiştir (Aslanoğlu 1989, s.131-132).



Resim 4.14. Harp Okulu Binası



Resim 4.15. Ordu Evi (Ankara). Zemin ve ikinci kat planları

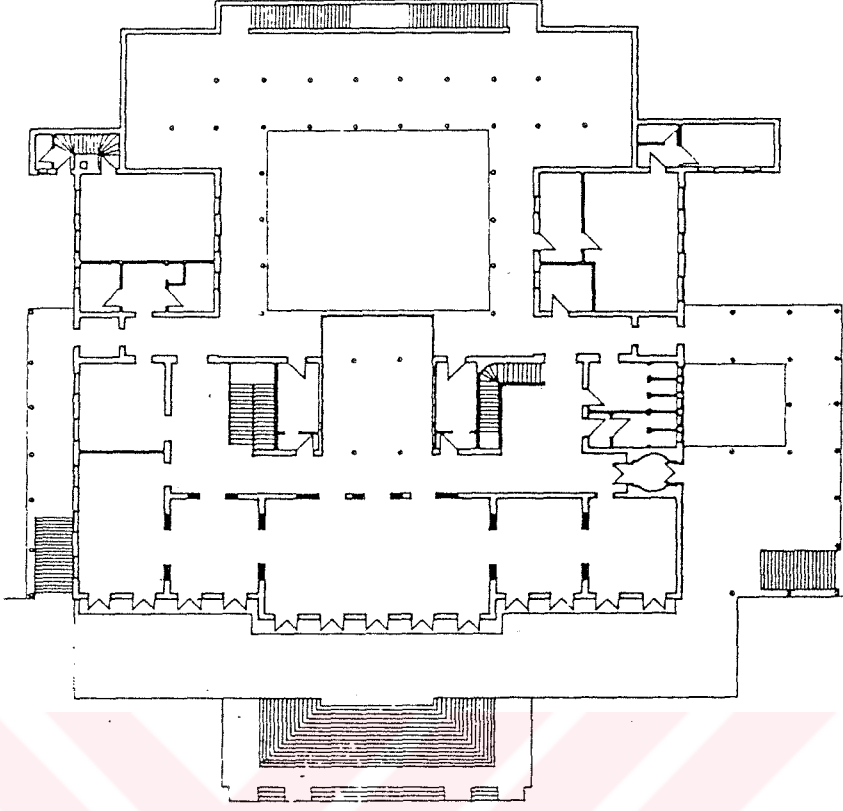


Resim 4.16. Ordu Evi (Ankara), 1938-39 yıllarındaki hali.

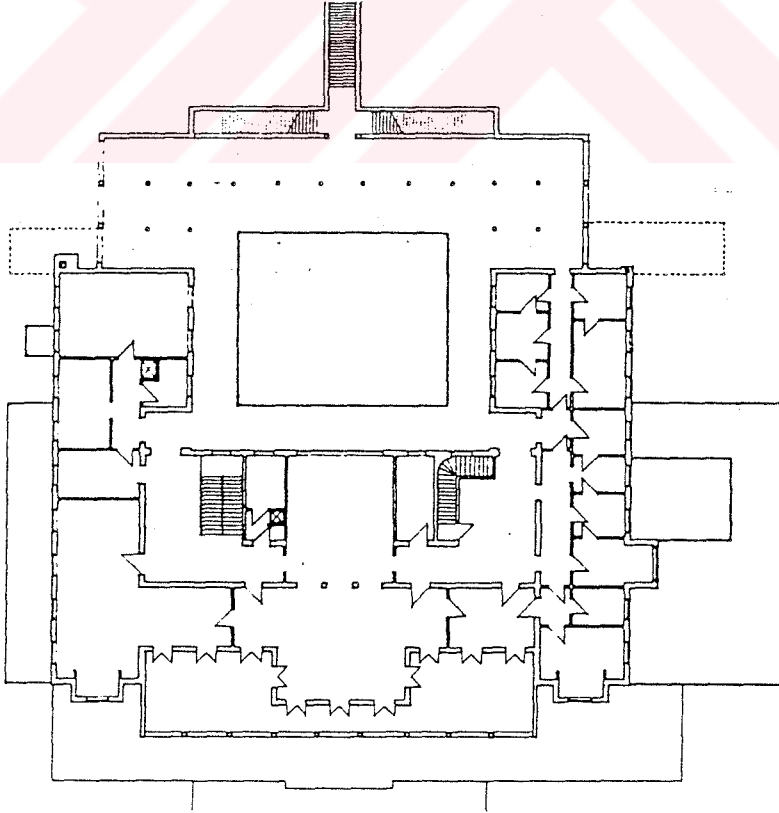
Holzmeister'in Ankara'da gerçekleştirdiği binalar arasında, Çankaya'da yapılacak olan, Cumhurbaşkanlığı Köşkü de bulunmaktadır. Mimar, anılarında Atatürk'ün kendisini Cumhurbaşkanlığı Köşkü'nün yapımı konusunda yanına çağırttığını anlatmaktadır. Atatürk o dönemde, eski bir köşkte oturmaktadır ve Holzmeister'den bu köşkün yıkılıp yerine yeni bir bina yapılmasına 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, s.69-73, Sirman, 1987, s.28-29).

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'e özgün cephe hareketliliği göze çarpmaktadır. Zeminin üzerinde çıkma yapan birinci kattaki balkon, 9 modüle ayrılmıştır. Balkonun altında 5 pencere 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 4.17, Resim 4.18).

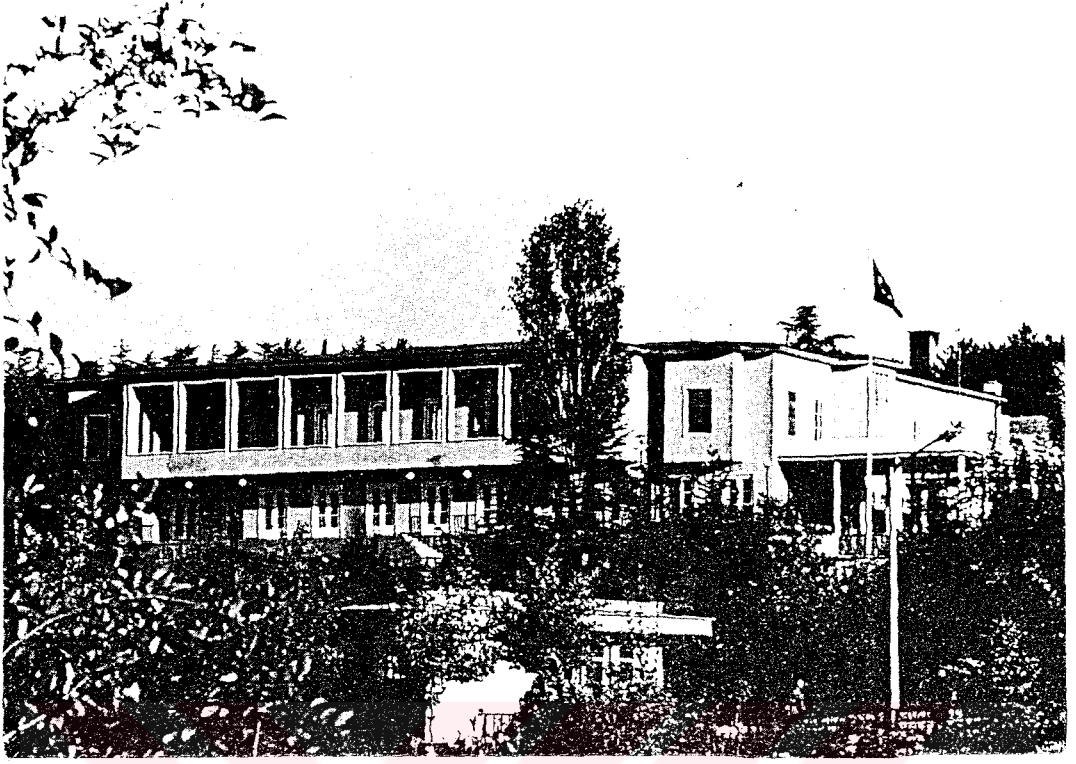
Holzmeister Ankara'da bakanlık ve devlet yapılarının dışında iki banka binası gerçekleştirmiştir. Bunlardan birisi, 1931-33 yılları arasında tamamlanan Merkez Bankasıdır (Resim 4.20). Bodrum ve zemin üzerine dört katlı olan yapı üstten aydınlanan orta holün çevresine yerleşmiş mekanlardan oluşmaktadır. Üst katlarda çalışma alanları bu holün çevresine yerleştirilmiştir.



Resim 4.17. Cumhurbaşkanlığı Köşkü , zemin kat planı.



Resim 4.18. Cumhurbaşkanlığı Köşkü, birinci kat planı.



Resim 4.19. Cumhurbaşkanlığı Köşkü, görünüş.

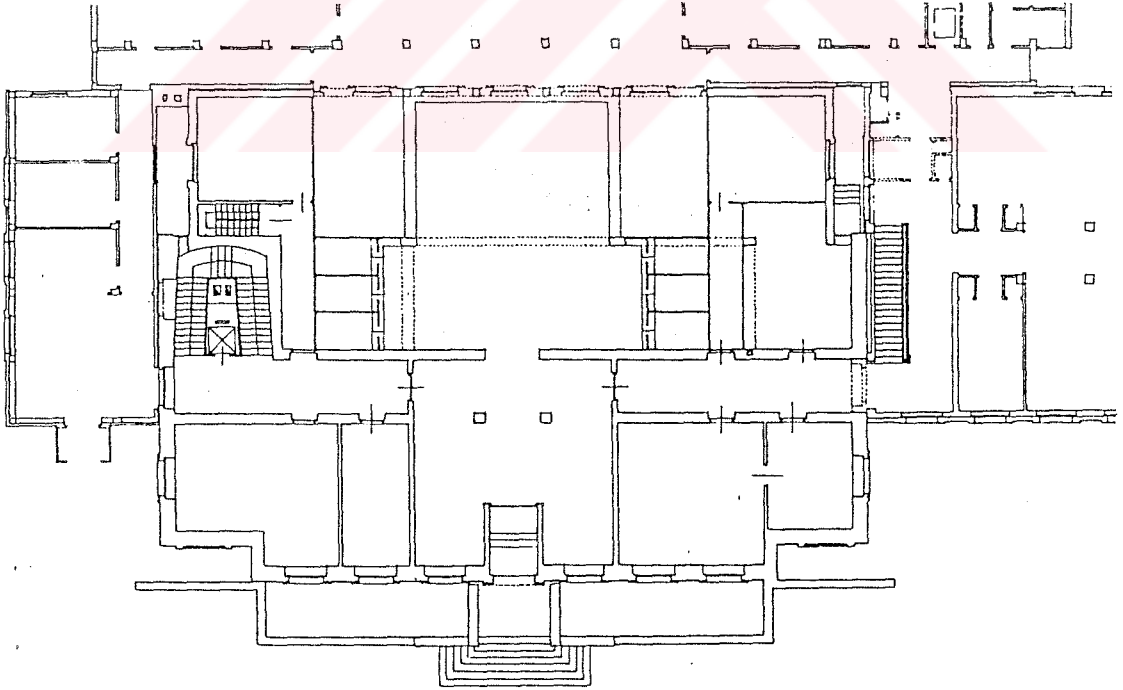
Mimarın diğer yapılarında görülen özelliklerden simetrik düzen, anıtsal giriş, taş kaplama dış yüzeyler, eş büyüklükte yalın pencere dizileri bu binasında da görülmektedir. Anıtsal merdivenli girişte geniş bir saçığın üstüne gelen üç orta aks, üç kat boyunca bir girinti içine alınmış, böylece giriş girintisi 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 çıkmalar yapının tek düze görünümüne hareket getirmiştir.

Holzmeister'in 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 geri çekilmişlerdir ve çalışma alanlarının bir koridor boyunca sıralandıkları bir plan düzeni gösterirler. Planda simetri kuzey yönündeki merdivenle bozulmuştur. (Resim 4.21).



Resim 4.20. Merkez Bankası, Ankara, görünüş.



Resim 4.21. Emlak Kredi Bankası, zemin kat planı



Resim 4.22. Emlak Kredi Bankası, görünüş

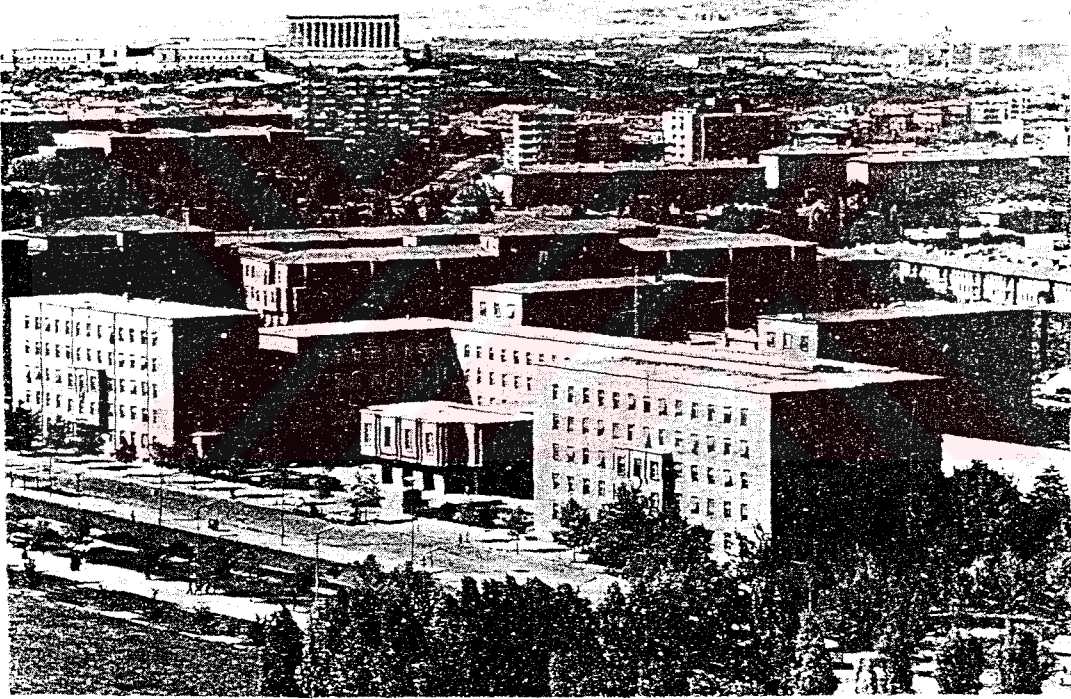
Holzmeister'in bu binada, neo-klasik mimarlığın gerektirdiği kurallara uygun olarak, biçimci bir yaklaşıma sahip olduğu görülür. Simetrik olan ön cephede zemin katın ortadaki yedi aksı dışarıya taşmakta ve birinci kat için bir balkon oluşturmaktadır. Balkonun üzerinde yer alan saçak daire kesitli sekiz 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, s. 122).

Holzmeister'in 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 blok ve "U" biçimi yapan üç katlı kütlelerin bu 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 (Vilayetler Meydanı) ulaşır. Binanın Sıvalı cephelerinde eş büyüklükteki pencereler tek düze bir biçim de yerleştirilmiş, sadece girintili çıkıntılı pencereleriyle avlu içindeki taş kaplı uzantıda hareket aranmıştır.

Bugün Emniyet Genel Müdürlüğü ve Jandarma Genel Komutanlığı'nın bulunduğu bloklara birer adet yeni blok eklenerek bina büyütülmüştür (Nasır, 1991, s.210).

1933-34 yılları arasında tamamlanan Bayındırlık Bakanlığı binası da Holzmeister'in "U" plan şeması yapılarından biridir. Bina zemin üzerine dört katlı caddeye dik iki blokla, bunları birleştiren zemin üzerine iki katlı bir yatay blok ile esas girişin bulunduğu bir orta bir kütleden 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.



Resim 4.23. İçişleri Bakanlığı , görünüş.

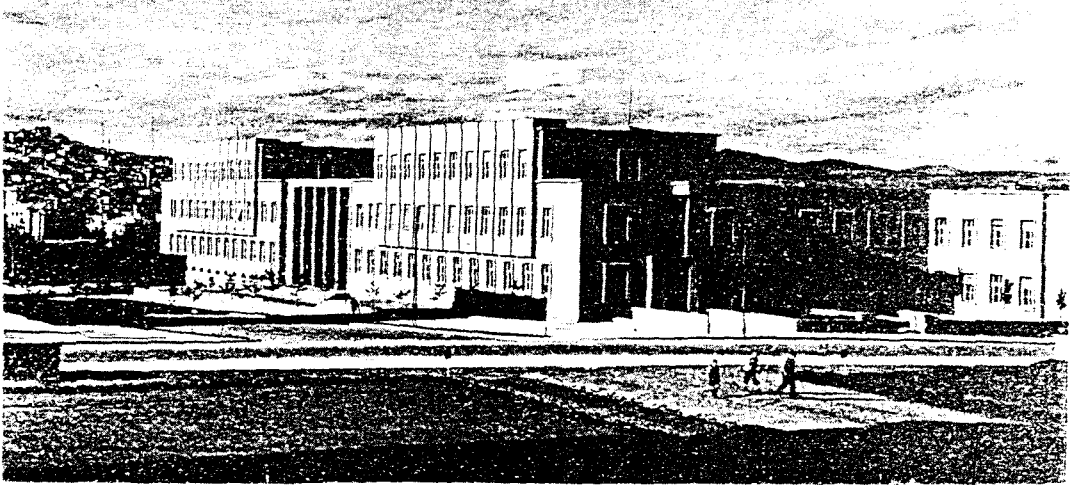
Bu yapıda pencere çerçeveleri belirginleştirilmiş ve taş söveler kullanılmıştır. Caddeye dik olan blokların üzerine sonradan birer kat eklenmiştir (Nasır, 1991, s.211). Bugün Hazine Dış Ticaret Müsteşarlığı olarak kullanılan eski Ticaret Bakanlığı binası 1933-35 yılları arasında inşa edilmiştir. Bina, 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

kütleden oluşmaktadır. Mekanlar yan bloklarda koridorlar boyunca, ana girişin bulunduğu kütlede orta holün çevresine yerleştirilmiştir. Orta blok gerek dışta, gerekse içde 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 4.24. 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 kütlelerin "U" biçimi yapacak şekilde birleşmelerinden oluşmuştur. Ortadaki iki katlı kolonlu girişin gerisinde avlu içinde bir uzantı yer almaktadır. Girişten ulaşılan bu orta kütlede 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 kütlede 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 4.25. Yargıtay Binası, görünüş.

Holzmeister'in Ankara'daki ilk çalışmalarından sonra, Jansen de Ankara İmar planı çalışmalarını tamamlanmıştır. 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 Planında, eski Ankara'nın olduğu gibi korunması gerektiğini belirtmiş ve Devlet mahallesi için Yenişehir'de, iki yeni cadde arasında kalan üçgen alanı ayırmıştır.

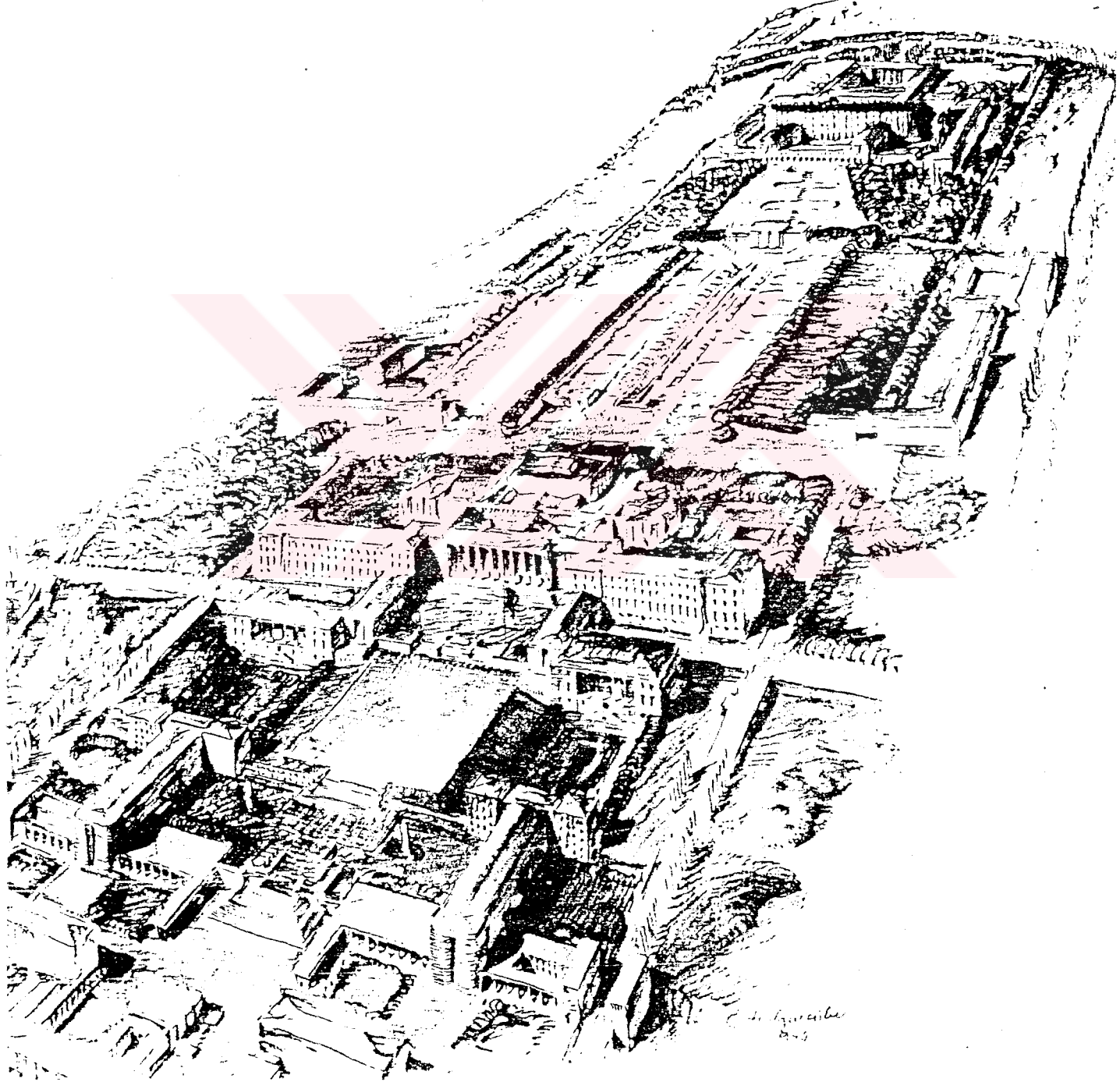
Holzmeister'in hazırladığı projede, her iki yanında Türk tarihini anlatan dikili taşların yer aldığı zafer yolu güneyde yükselen bir meydanla sona ermektedir. İçişleri Bakanlığı binasının hakim olduğu 150 m boyunda ve 60 m genişliğindeki bu meydana Jansen'in planında olduğu gibi "Vilayetler Meydanı"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

Devlet Mahallesi ve meydanların kullanımı günümüzde projeden farklıdır. Vilayetler Meydanında 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 (Nasır, 1991, s. 205-207).

Holzmeister Devlet Mahallesi için tasarladığı binaların yanında, heykeltıraş Anton Hanak'la birlikte, Güven Park'ta yer alan Güven Anıtı'nı gerçekleştirmiş, anıtın mimarisini tasarlamıştır (Resim 4.27).



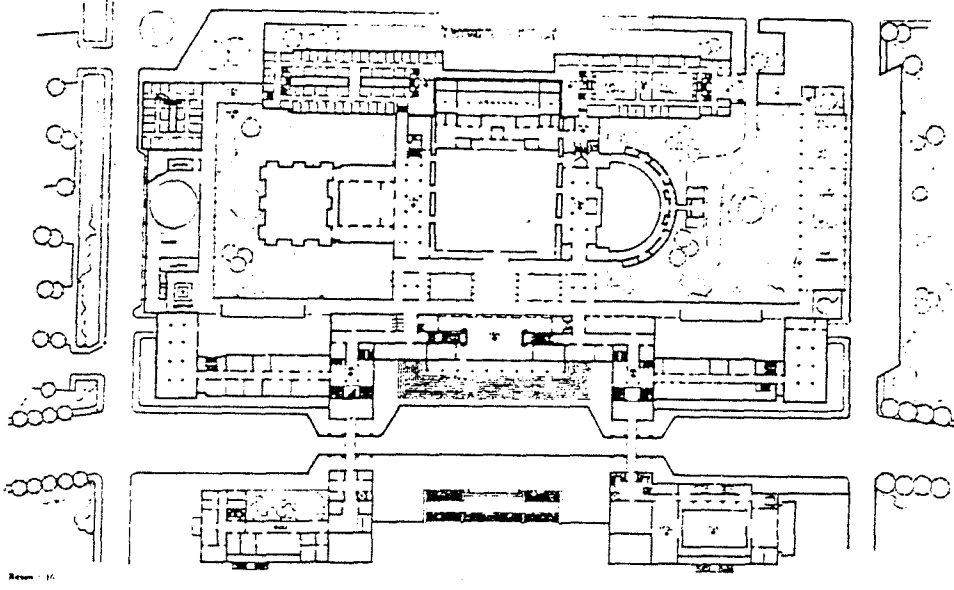
Resim 4.26. Devlet Mahallesi, özgün çizim



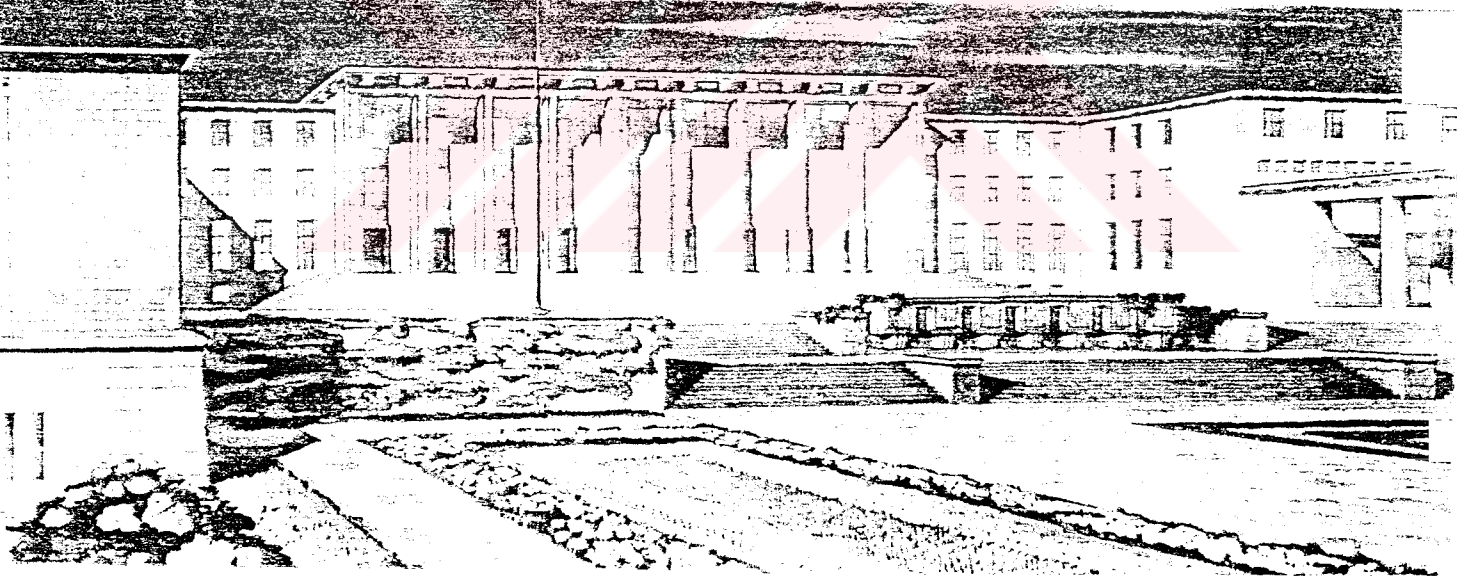
Resim 4.27. Güven Anıtı

1938 yılında T.B.M.M binasının yapımı için açılan yarışmayı kazanması, daha önceki tasarımlarını Viyana'da yapan Holzmeister'in Türkiye'ye yerleşmesine sebep olmuştur. Bu sayede Avrupa'da o dönemde büyük tehlike oluşturan Nazi'lerden uzaklaşmıştır (Sirman, 1987, s. 29). İstanbul'a yerleşen mimar, T.B.M.M binasının uygulama projelerini hızla hazırlamış ve 1938 yılında binanın yapımına başlanmıştır. Fakat, bir takım olanaksızlıklar ve savaş yıllarının olumsuz etkisi sebebiyle bina ancak 1960'da bitirilmiştir. (Sirman, 1987, s.29).

14706 metre karelik bir inşaat alanını kaplayan anıtsal ölçekli yapılar gurubunun simetrik düzenlemesinde 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. 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 Salonuna, sağda yarım daire biçimli anfi şeklinde düzenlenmiş olan senato toplantı salonuna ve solda ise iki adet parti genel kurul salonuna ulaşılır (Nasır, 1991, s. 219).

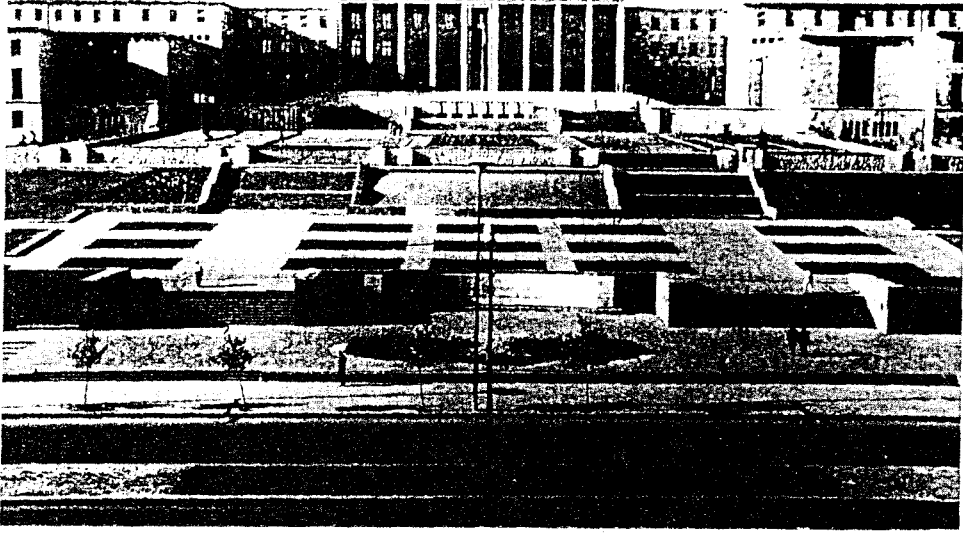


Resim 4.28. T.B.M.M. Zemin kat planı



Resim 4.29. T.B.M.M. Uygulanan proje özgün çizimi

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, s. 75).



Resim 4.30. T.B.M.M. Binası, görünüş.

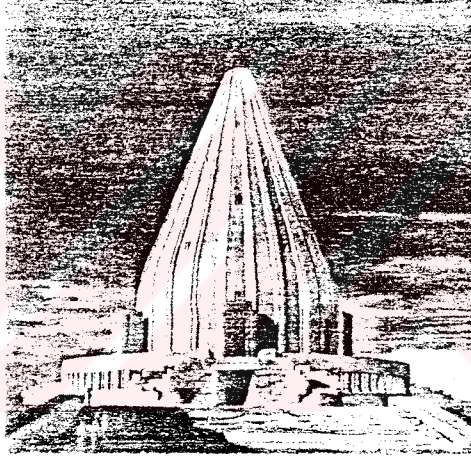
Yukarıda özelliklerine değindiğimiz, Holzmeister'in Türkiye'de gerçekleştirdiği devlet yapıları, onun mimarlığının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Söz konusu olan bu yapılar Holzmeister'in anıtsallık anlayışını da ortaya koymaktadır. Bir ülkenin önemli devlet yapılarının çoğunluğunun bir mimara,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

Yukarıda da açıklandığı üzere 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 nitelendirebileceğimiz yüzey çıkmaları, anıtsal girişler ve düz çatı izlenimi veren, gizlenmiş kırma çatı örtüsü olarak sıralanabilir.

Holzmeister'in daha önceki çalışmalarıyla karşılaştırıldığında, Türkiye'deki binalarında, sadeleşmenin ön planda geldiği görülmektedir. Bu sadeleşme, bölgesel mimarlıktan alıntı olarak nitelendirdiğimiz yüzey çıkmalarında dahi 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 Üniversitesine 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'dan sonraki devrede milli mimarlığın bir unsuru haline gelecektir(Özer, 1964, s.72).

Mimarın Atatürk'ün mozelesi için hazırladığı proje de, onun anlayışındaki değişikliği göstermektedir. Bu tasarımda mimar, eski Türk mimarlığının bir anıtmezar formu olan, "türbe" yi esas almıştır (Resim 4.31.). Fakat yarışmada derece alamamıştır. Holzmeister buna sebep olarak da, Türklerin mezar ananesinden habersiz olan Alman jüri üyelerinin, bu projeyi tam olarak değerlendirememelerini göstermektedir. (Holzmeister,1976, s.110).



Resim 4.31. Atatürk'ün mozelesi için hazırladığı proje

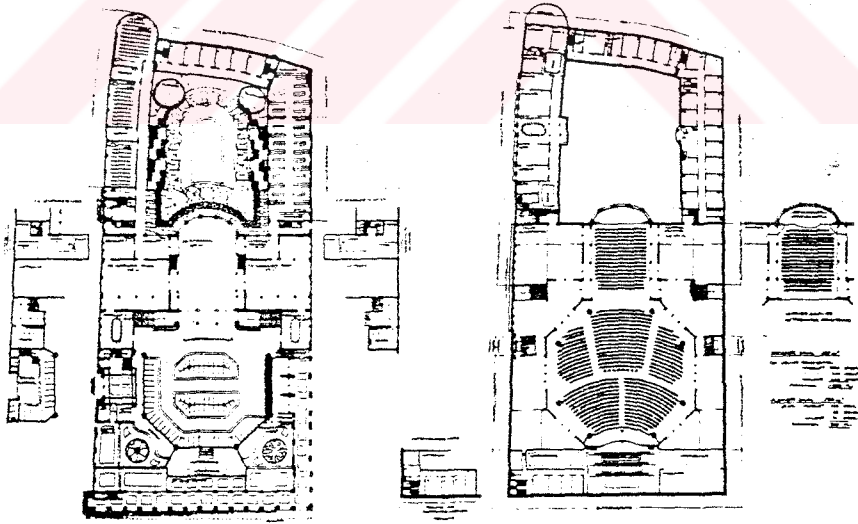
4.3. Bruno Taut

Çalışmanın kapsamında incelenen isimlerin arasında en ilginç karakteri yansıtan 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.

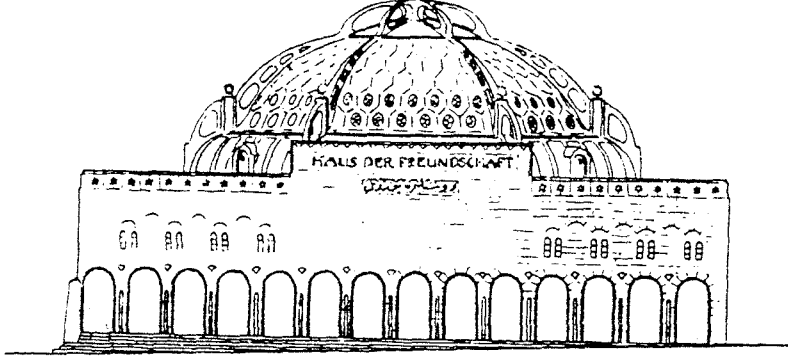
Bruno Taut' un Türkiyeyle ilk ilişkisi, Paul Bonatz' da olduğu gibi, 1916 yılında açılan Türk Alman Dostluk Yurdu Proje yarışmasıyla olmuştur. Paul Bonatz' la ilgisi olan bölümde anlatıldığı üzere, yarışmaya katılacak isimleri Deutsche Werkbund belirlemiş ve bu on iki isim arasında Paul Bonatz' la birlikte 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.

Planda iki parça olarak tasarlanan yapıda en önemli öge olarak ele alınan büyük salon, alanın yarısını kaplamaktadır ve kitlesel bir dikdörtgenin içine oturtulan bir sekizgen olarak planlanmıştır. Bu mekanın üzeri 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 arsanın 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 kendinin öncülüğünü yaptığı kuramsal yeniliklerle, İstanbul esintilerini bütünleştirmeye çalışan ilginç bir çaba olarak tanımlamaktadır (Özkan, 1975, s.197).



Resim 4.32. Türk-Alman Dostluk Yurdu, Bruno Taut önerisi, zemin kat ve birinci kat planları



Resim 4.33. Türk-Alman Dostluk Yurdu, Bruno Taut önerisi, görünüş



Resim 4.34. Türk-Alman Dostluk Yurdu, Bruno Taut önerisi, görünüş

Bruno Taut Türkiye'ye bu ilk temasından 20 sene sonra, 1936 yılında, Türkiye'de sürgünde yaşayan Martin Wagner' in aracılığıyla aldığı davet üzerine ülkemize gelmiştir. İlk geldiği dönemde Türkiye' de ne gibi çalışmalar yapacağını kendisi de bilmemektedir. Rusya' da ve Japonya' da oldukça sakin ve boş geçen sürgün yıllarından sonra ülkemizde kendisini yoğun bir iş ortamında bulmuştur. Türkiye'de, 1938' de ölümüne kadar kaldığı iki yıl içinde, gerek uygulamaları, gerekse eğitimdeki çalışmaları onun bu yoğun ortamını yansıtmaktadır.

Taut'un Türkiye'de gerçekleştirdiği ve tasarladığı binalara geçmeden önce, onun mimarlığımızda oluşturmaya çalıştığı senteze değinmek gerekmektedir, çünkü mimarın binaları bu sentezin bir parçasıdır. 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 oluşturmaya çalışmıştır (Nicolai, 1975, s.318). Aynı zamanda bu sentez,

Taut'un mimarlık hayatını etkileyen geleneksel-modern ikileminin de bir anlamda uzlaşmasıdır. Eşi Erica Taut'un tamamen yeni bir Bruno Taut düşüncesi olarak karakterize ettiği bu uzlaşmayı, Taut kendi sözleriyle şöyle ifade etmektedir: "Bizim aramızda gereken şey, eski gelenek ile çağdaş uygarlık arasındaki sentezdir. Bu sentez her bir tek taraflılığı hariç tutmaktır. Ben şahsen bu hususta bu fikirdeyim ve halen bugün bile bunu böyle uyguluyorum." (Nicolai, 1995, s.319). Mimarın modernizm ile geleneksellik arasında bir sentez oluşturmaya yönelik olan bu çabaları 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.

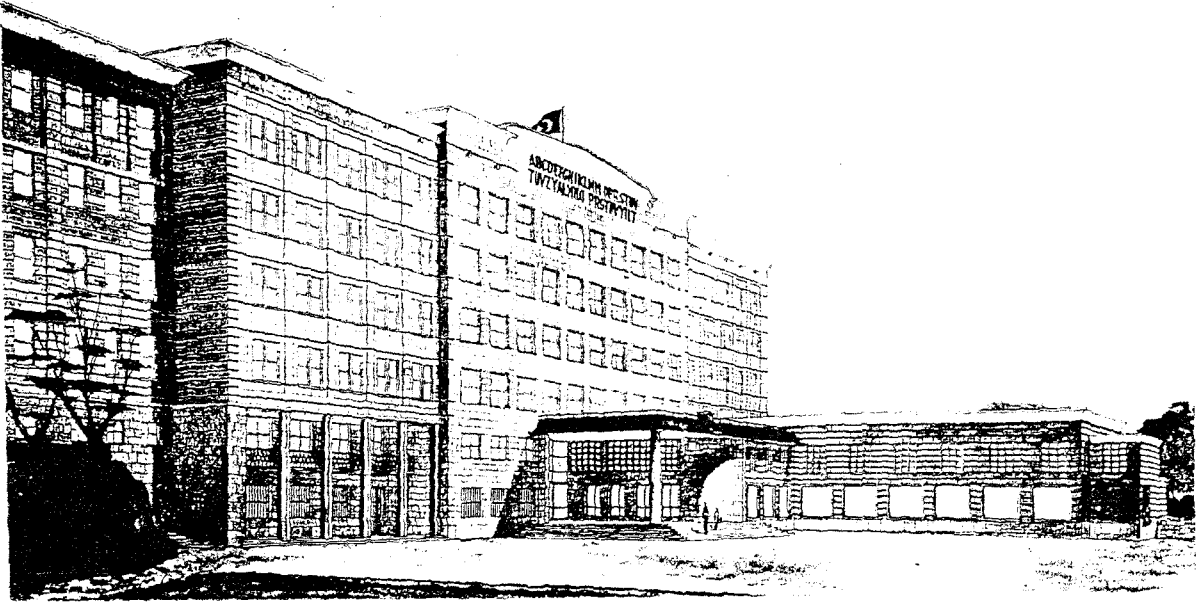
Bülent Özer, Bruno Taut' un kısa süreli öğretim görevliliğini son derece olumlu olarak değerlendirmekte, modern mimarlık ve ikinci mimarlık akımlarının dışında, sağlam ve gerçekçi bir anlayışla çalıştığını belirtmektedir (Özer, 1964, s.62). Güzel Sanatlar Akademisi' nin 1936-1937 ders yılı diploma projesinde öğrencilerine hazırlattığı, Ankara' daki Tekel İdaresi memurları için yapılan toplu konut projesi, ele alınmış biçimi açısından güncel gerçeklerle, güncel imkanların dengelenmeye çalışıldığı ve tasarım için keşif çalışmalarının ve maliyet hesaplarının da gerçekleştirildiği bir etüt çalışmasıdır. Böylece öğrencilerine, toplumsal bir konunun çeşitli yönleriyle, amaca en fazla yaklaşabilecek çözüme kavuşturulması gerektiğini yansıtmaktadır (Özer, 1964, s.62-63, Sözen-Tapan, 1959, s.197).

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 bulunmaktadı. Fakat akademide, özellikle de rektör Burhan Toprak' ın şahsında Taut'a karşı serin rüzgarlar esmeye başlamıştır. Bu durumda, o dönemde Türk mimarlarınca yabancı mimarlara karşı duyulan tepkinin had safhada olmasının büyük payı vardır. Mimar da bu durumu farketmiş ve 1938' de bakanlığa sunduğu raporda, üniversite ortamında, şahısların aralarındaki çekememezlikten ve alışılmadık yeniliklerin hoş karşılanmamasından bahsetmektedir. İfadesinden anlaşıldığı üzere öğretim görevliliği sırasında engellemelerle karşılaşmış, hatta dışlanmış (Nicolai, 1995, s.319). Böylece Türk mimarlığının akademik ortamı da, belki de mimarlığımıza en faydalı olabilecek bir ismi kaybetmiştir.

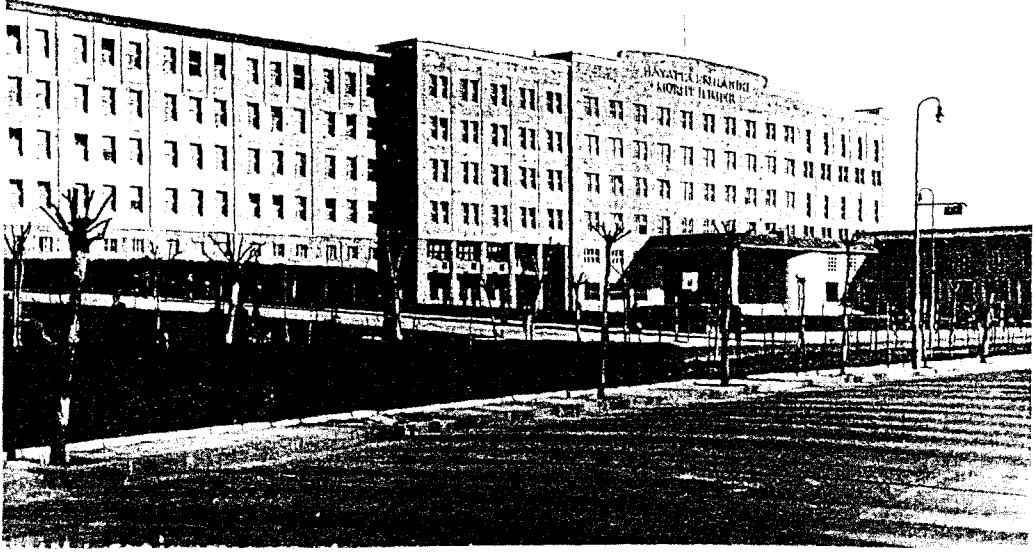
Bütün bu gelişmelere rağmen Taut, 1938 yılında, Türkçe yazdığı "Mimari Bilgisi" adlı kitabını yayınlamıştır. Türk mimarlığına ve mimarlık eğitimine yaptığı bu önemli hizmet, kendisine en çok tepki gösterilen çevrelerce bile olumlu karşılanmıştır.

Türkiye' de eğitimcilik yönünün, uygulamalarından daha olumlu olduğu anlaşılan Bruno Taut' un Ankara, İstanbul, İzmir ve Trabzon' da bazı mimarlık uygulamaları olmuştur (Aslanoğlu, 1980, s.37). Bir kısmı uygulanmamış olan projelerinin sayısı yaklaşık yirmiye bulmaktadır. Uygulamalarının bir kısmı bizzat 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 4.35., Resim 4.36., Resim 4.37.). Bu bina, aynı zamanda, Taut' un oluşturmaya çalıştığı sentezin de ilk örneğidir. Gerçekleştirdiği bu tasarımı için Taut şu sözleri söylemektedir: "Şimdi Ankara' daki üniversite için büyük inşaatla başlandı. Ancak bu inşaat tabiri caiz ise dil, tarih kurumu olarak yeni Türk kültürünün merkezi olacağı için, bina için çok güzel yapı malzemesi kullanıldı, ve beni özellikle de mutlu kılan, bana sanatsal alanda tam bir özgürlük tanımları oldu... Bu (binadan bahsediyor), kübik olmayacaktır, kübik burada modernizmin ifadesidir. Burada muhtelif Türk motiflerini işliyorum." (Nicolai, 1995, s.318).



Resim 4.35. Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, özgün çizim, 1937

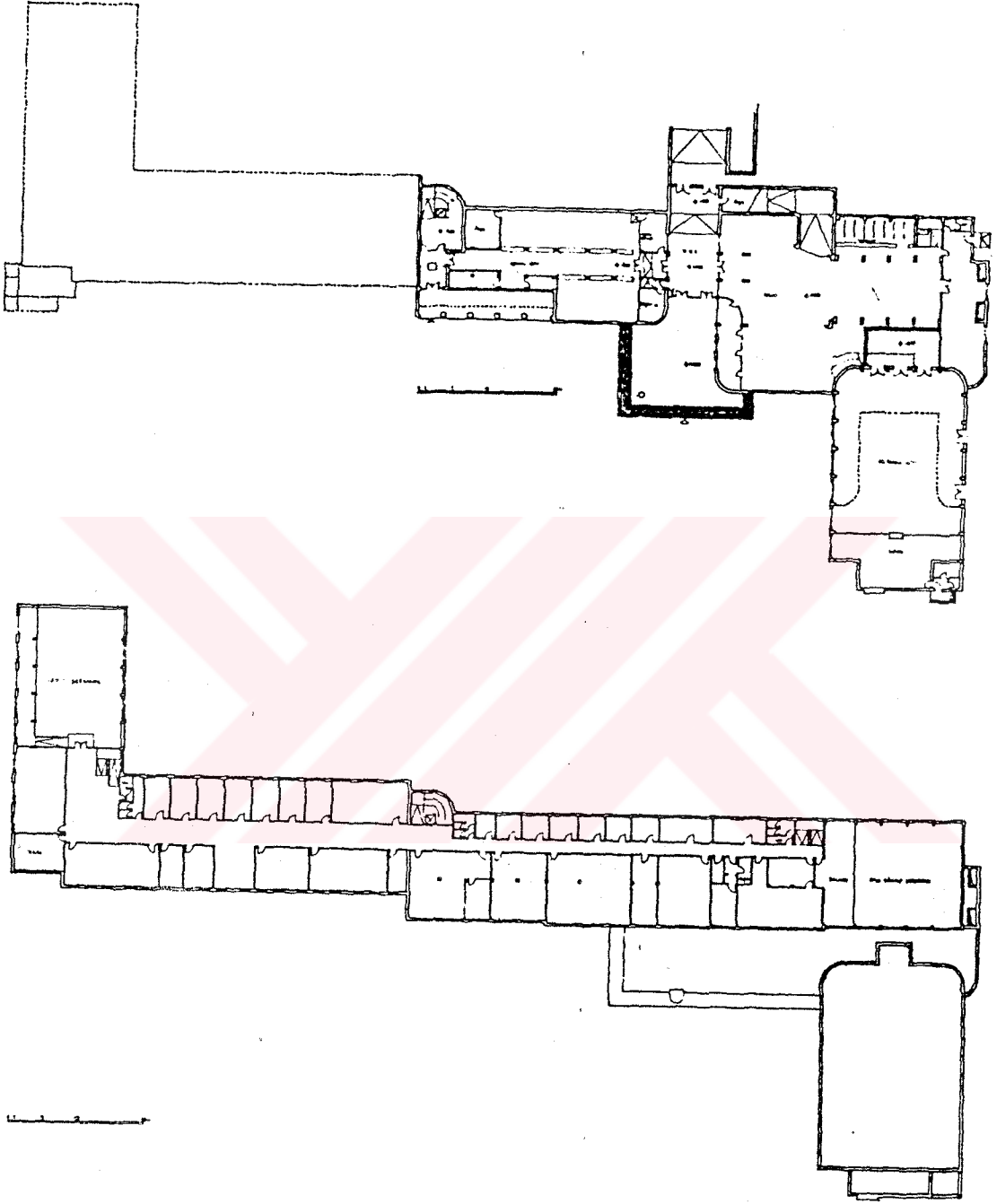


Resim 4.36. Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, görünüş, 1940' lar.

Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi binası, 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 plastırlarla 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 esinlenmedir (Aslanoğlu, 1980, s.101).

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.



Resim 4.37. Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, zemin kat ve 4.kat planı.

Bruno Taut' tan önce Türkiye' de çalışmış olan Ernst Engli, 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 tabi ki ülke ve insanları ile uzun yıllar temasta bulunmaksızın." (Nicolai, 1995, s.320).

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

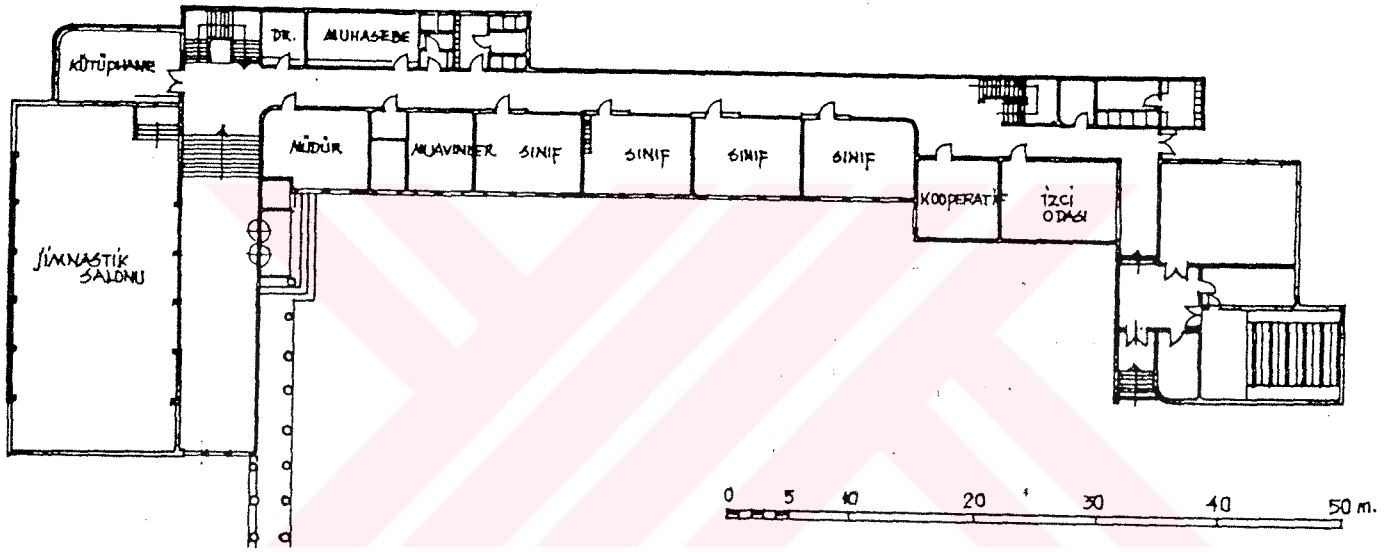


Resim 4.38. Atatürk Lisesi, Ankara, 1938.



Resim 4.39. Cumhuriyet Kız Enstitüsü, İzmir, 1938.

Taut' un Ankara' da inşa ettiği Cebeci Orta Okulu, mimarın Türkiye' deki okul yapılarına örnek teşkil eden bir yapıdır. Öndeki gezinti alanına bakan yapı U biçiminde birleşen kütlelerden oluşmuştur. 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 birçok 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, s.103).

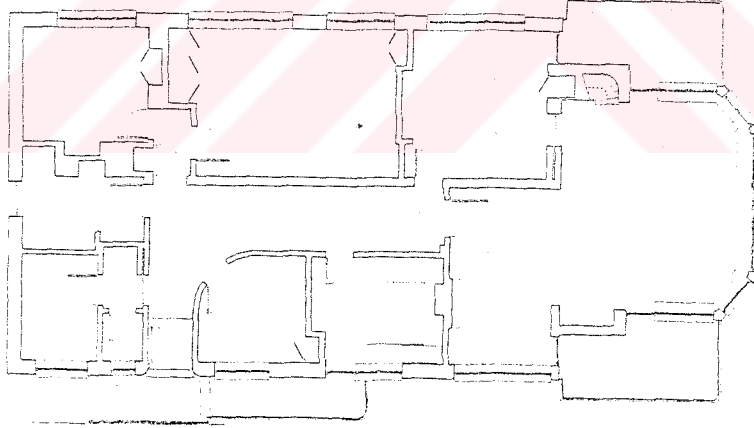


Resim 4.40. Cebeci Orta Okulu, zemin kat planı

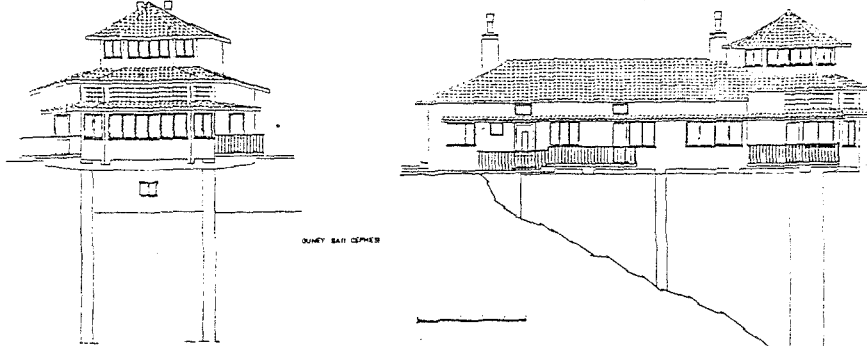


Resim 4.41. Cebeci Orta Okulu, Ankara, 1938. Giriş ve ön cepheden görünüş

Bruno Taut' un en çok tanınan yapılarından birisi, Ortaköy' de Emin Vafi Korusun'da 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, 1975, s.37). Mimar aynı zamanda bu binada birbirinden farklı eğilimlerle dolu kariyerinin de sentezine ulaşmıştır (Özer, 1980, s.28). 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 konutların 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 tamayıyla modern bir sentezle biraraya getirmeyi başarmıştır. Ayrıca mimar, tasarımında ilk bakışta göze çarpan simetriyi küçük asimetrilerle bozmuştur. Binaya sonradan bir bölüm eklenmiş, böylece simetri tamamıyla ortadan kalkmıştır.

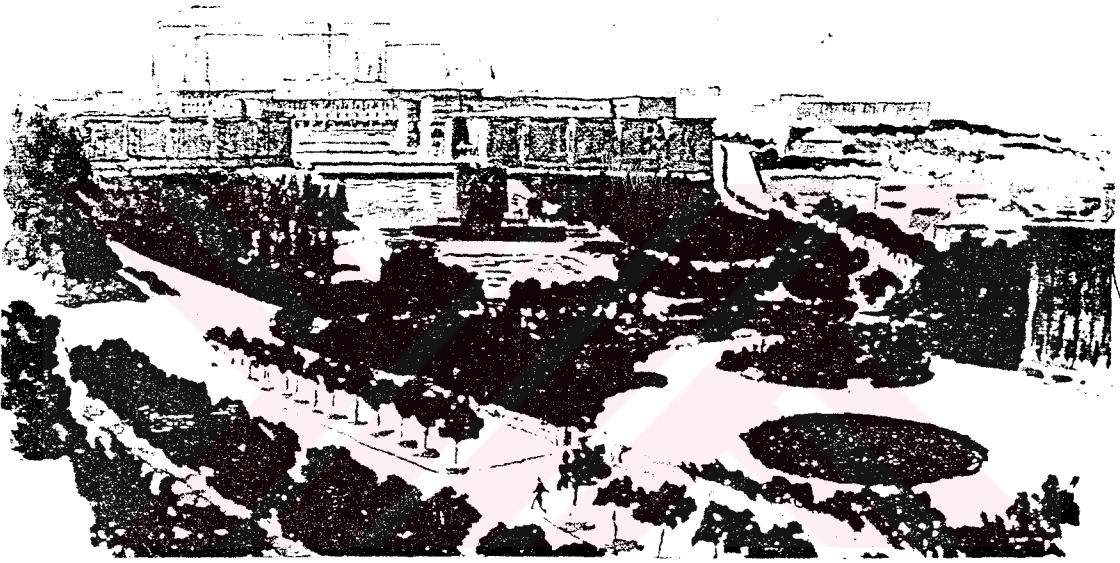


Resim 4.42. Ortaköy' de B. Taut evi, plan, 1937.



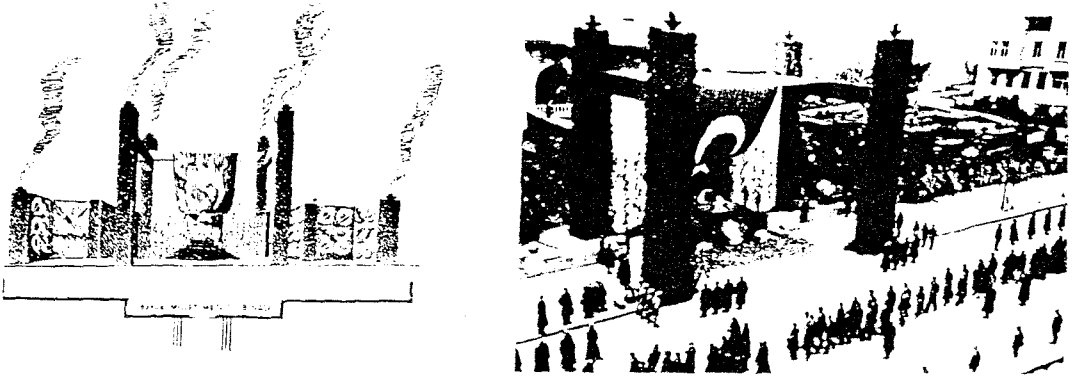
Resim 4.43. Ortaköy' de B. Taut evi, güney-batı ve kuzey-batı görünüşü.

Bruno Taut'un Türkiye'de gerçekleştirdiği bir diğer çalışması, 1938 yılında T.B.M.M 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 yansıtmaları bakımından da önemlidir. T.B.M.M. için gerçekleştirdiği bu tasarımında Taut, 1916-1919 yıllarında üzerinde çalıştığı "Stadt krone" idealini, otoriter Türk devletinin merkezini (meclis binası) temsil etmek için kullanmaktadır (Nicolai, 1995, s.320). Holzmeister' in devlet mahallesine karşılık, Taut projesinde merkezi ana binalı simetrik bir sistem kullanmıştır. (Resim 4.44.)



Resim 4.44. Bruno Taut' un T.B.M.M. Binası için hazırladığı proje, 1938

Mimarın gerçekleştirdiği son tasarımı, karakterini etkileyici bulduğu ve büyük saygı duyduğu Atatürk'ün mozolesidir. Açılan yarışmada, katılan projelerden hiçbiri 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 4.45. Atatürk' ün mozolesi

Atatürk' ün ölümünden kısa bir süre sonra Bruno Taut da hayatını kaybetmiş, kendi isteği üzerine İstanbul'da Edirnekapı mezarlığına gömülmüştür. Bu, mimarın Türkiye' yi ne kadar sevdiğini ve benimsediğini kanıtlamaktadır.

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. Türkiye' de yazdığı "Mimari Bilgisi" adlı kitabı da bunu kanıtlamaktadır. Söz konusu olan bu kitapta mimarlığın diğer sanatlardan farkını ve dayandığı esasları üç bileşenle açıklamaktadır: Teknik, konstrüksiyon ve fonksiyon. Fakat bu üç bileşen mimarının oluşması için gerekli fakat yeterli değildir. Ancak proporsiyon faktörüyle diğer bileşenler biraraya gelince mimarlık sanatı ortaya çıkmış olur. Taut' a göre mimarlık bir proporsiyon sanatıdır ve proporsiyonun çıkış noktası da doğaldır.

4.4. Ernst Egli

Çalışmanın kapsamında yer alan son isim olan Ernst Egli, Cumhuriyet döneminde Türkiye' ye ilk gelen yabancı mimarlardan birisidir. Mimarın ülkemize gelişi 1927 yılındadır ve bu tarih Clemens Holzmeister'in Milli Savunma Bakanlığı'nın yapımı için görüşmelere başlamasıyla aynı tarihe denk düşmektedir. Egli' nin Türkiye'ye gelmeden önce eğitiminin ve mimarlığının ilk yıllarında

Holzmeister'le 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'in etkisi olduğu iddia edilebilir (Nasır, 1991, s.248). Fakat Egli genç olmasına ve pek fazla tecrübeli olmamasına rağmen, 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 (Safa, 1995, s.70, Söylemezoğlu, 1995, s.122).

Egli' nin Mimarlık Bölümü' nün başına getirilmesiyle birlikte mevcut sistem bir tarafa bırakılıp, tamamiyle 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 yarıyıl 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 (Safa, 1995, s.70). 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 meydana gelen modernleşme ve sadeleşme, Cumhuriyetin getirdiği devrimci ve modernleştirici hareketin imajına da uymaktadır. Fakat ilginçtir ki 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, herhangi 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 röleve çalışmaları daha sonra Sedat Hakkı Eldem' in yürüttüğü Milli Mimarlık seminerine dönüşmüştür. Bu seminerde toplanan dökümanlara, Sedat H. Eldem kendi çalışmalarını da eklemiştir ve böylece Türk mimarlığına büyük bir hizmette bulunulmuştur (Safa, 1995, s.71, Söylemezoğlu, s.123, Aslanoğlu, 1984, s.17). 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, 1984, s.17).

Mimarlığının yanında, iyi bir şehir plancısı olduğu bilinen Egli, Akademi' deki görevinin başlangıcında ilk, Şehircilik Enstitüsü' nü kurmuştur. Çağdaş 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, 1984, s.17).

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 (Aslanoğlu, 1984, s.16).

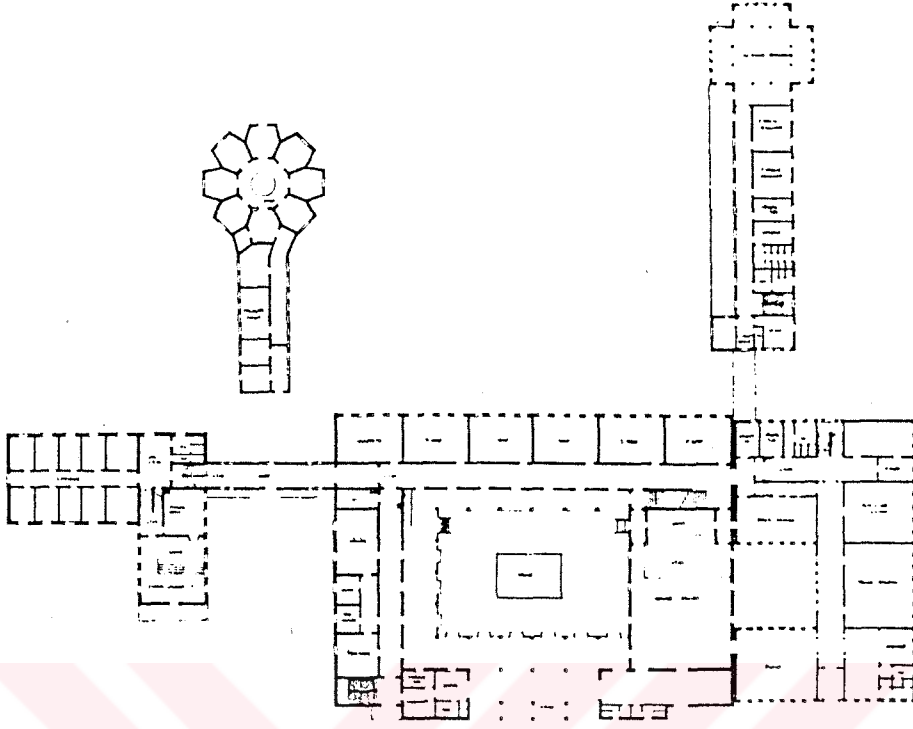
Ernst Egli, Türkiye'de bulunduğu sürece başta okul yapıları olmak üzere çok sayıda binaya imzasını atmıştır. Eğitici olarak milli mimarlığı ve geleneksel değerleri desteklemesine rağmen, uygulamalarında oldukça yalın hatlara sahip, modern mimarlık tarzında örnekler vermiştir.

Mimarın Türkiye'de gerçekleştirdiği ilk yapılarından biri, Ankara'da 1927-1928 yıllarında tamamlanan Musiki Muallim Mektebi'dir. Daha sonradan Devlet Konservatuarı adını alan bina, bugün Mamak belediyesi tarafından kullanılmaktadır.

Okulun ilk yapısı altta sınıfların, üstte yatakhanelerin bulunduğu avlulu bir kütledir. Yapının plan şeması, üç tarafı revaklarla çevrili, su ögeli 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 kütlelerin 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 görünümlerini yitirmişlerdir. Bu önemli değişiklik yapının kübik görüntüsünü de bozmuştur. Okulun tasarımında ilerideki gelişme göz önüne alınmadığı için 1937 yılında Sedat H. 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, s.249-250).

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.

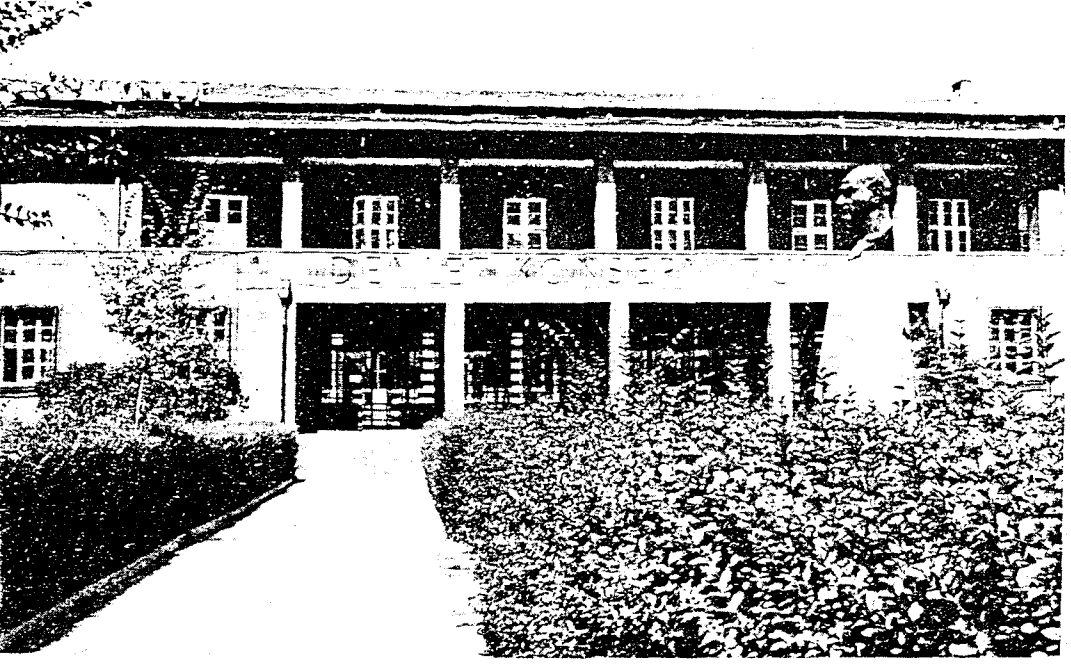
Eski binanın ana cadde üzerinde, 1930'ların kalıplaşan, üçlü açıklıklı ve kat boyunca uzanan iki ayaklı bir giriş düzeni vardır. Bina cephe düzeni ve genel kütle ölçeğiyle Musiki Muallim Mektebiyle benzerlik göstermektedir.



Resim 4.46. Musiki Muallim Mektebi, zemin kat planı, Ankara, eklenen bloklarla birlikte

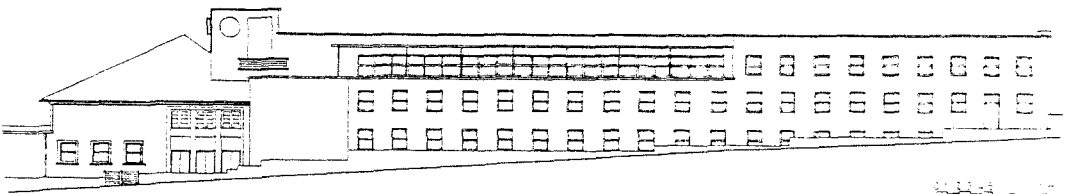
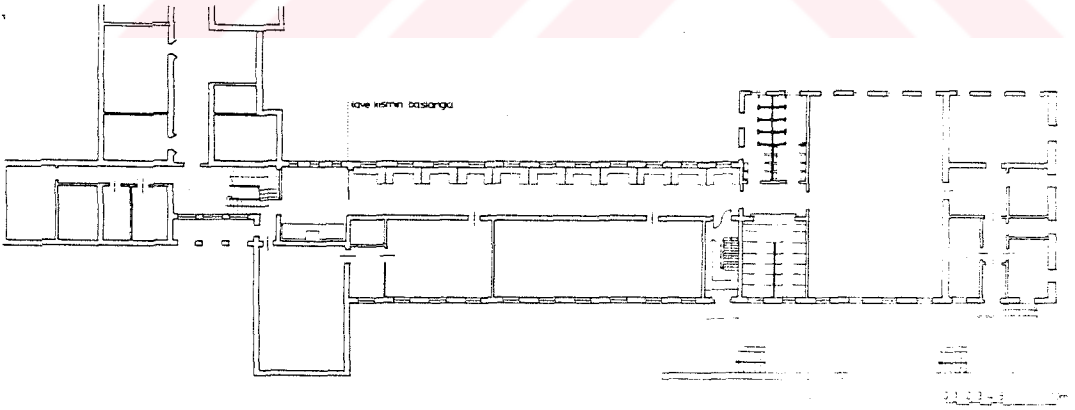


Resim 4.47. Musiki Muallim Mektebi, ilk yapıldığı dönemlerdeki görüntüsü.



Resim 4.48. Musiki Muallim Mektebi, binanın yenilendikten sonraki durumu.

Mimarın 1930 yılında inşa ettiği İsmet Paşa (Zübeyde Hanım) Kız Enstitüsü, dönemin Ankara'sında uluslararası özelliklere sahip en tutarlı erken örneklerinden birdir. 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. Uzun ana kütlede sınıflar

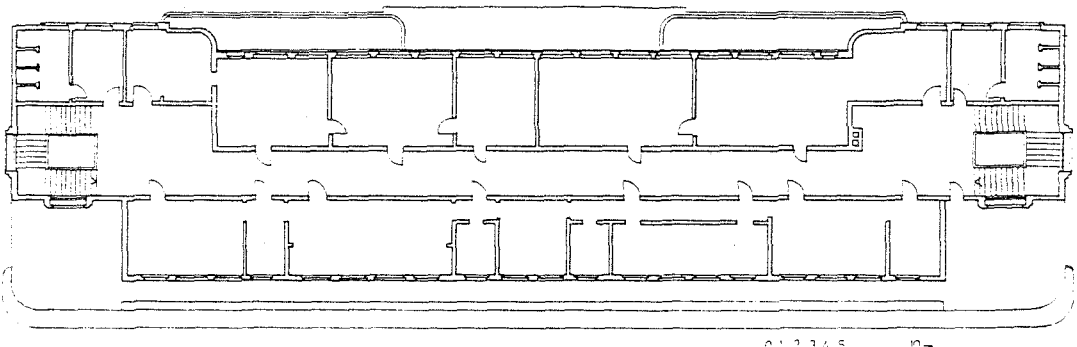


Resim 4.49. Erkek Ticaret Lisesi, Ankara. Zemin kat planı ve ön cephe.

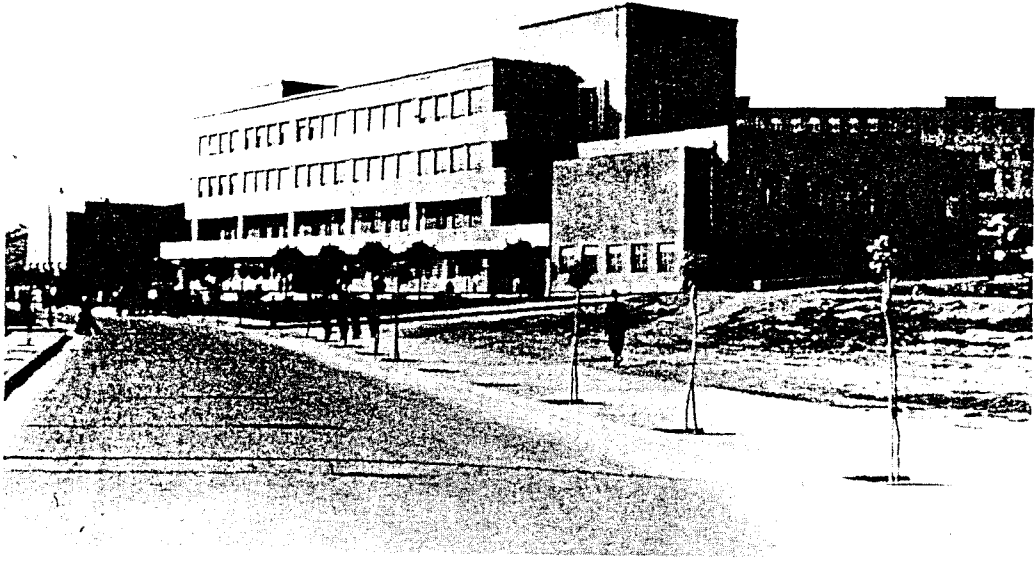
Binada göze çarpan cephe özellikleri arasında yüksek bloklardaki dikey merdiven pencereleri, o yıllarda özellikle Eric Mendelsohn' un uygulamakta olduğu yuvarlatılmış köşelerin üst kat balkonlarında ve girişlerde kullanılması, aynı yılların yapılarında sık rastlanan koyu renk sıva üzerinde açık renk 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, 1980, s.96).

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 ilave edilmiş, kanatların uçlarında yer alan bölümler teras olarak düzenlenmiştir. Bina Egli'nin diğer okul binalarının da sahip olduğu, sade ve modern hatlara sahiptir.

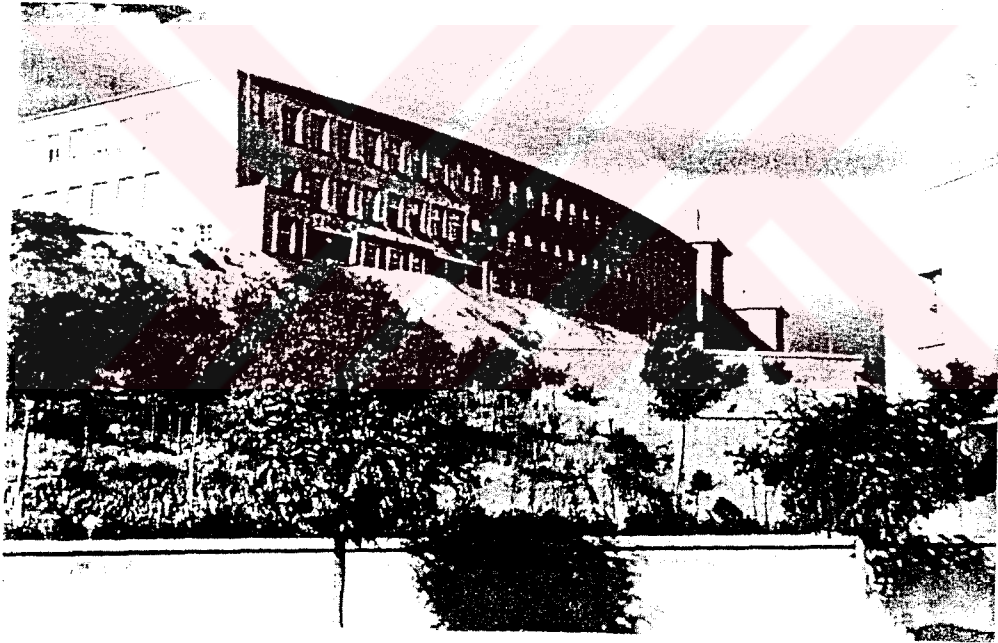
Egli' nin yukarıda incelediğimiz binaların dışında Milli Eğitim Bakanlığı inşaat bürosunu yürüttüğü süre içerisinde, Ankara Kız Lisesi (1930), Etimesgut Yatılı İlk Okulu ve lojmanı (1930' lar), Ankara' da Gazi Lisesi (1936), Anadolu için ilkökul tipleri ve Balıkesir, Erzurum öğretmen evlerini gerçekleştirdiği bilinmektedir.



Resim 4.50. İsmet Paşa (Zübeyde Hanım) Kız Enstitüsü, birinci kat planı



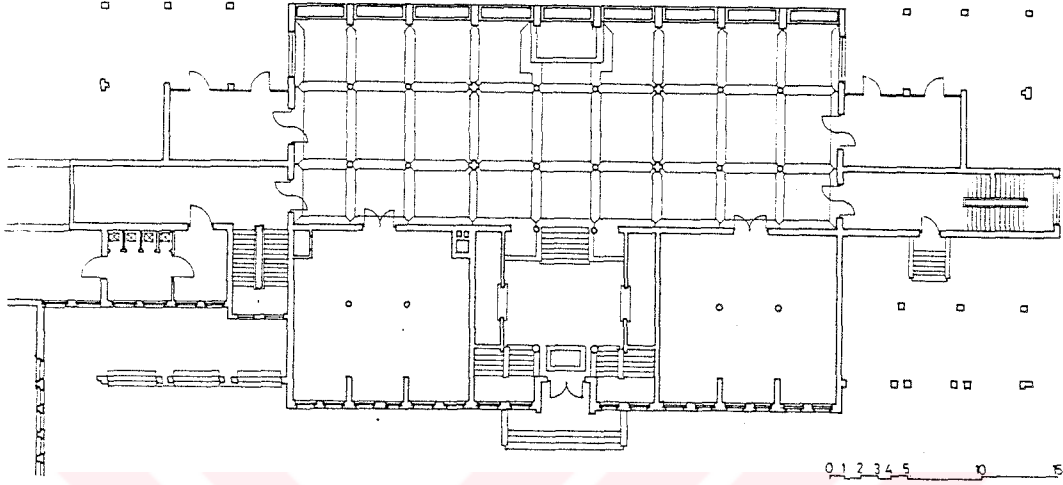
Resim 4.51. İsmet Paşa (Zübeyde Hanım) Kız Enstitüsü, görünüş



Resim 4.52. Ankara Kız Lisesi, 1930.

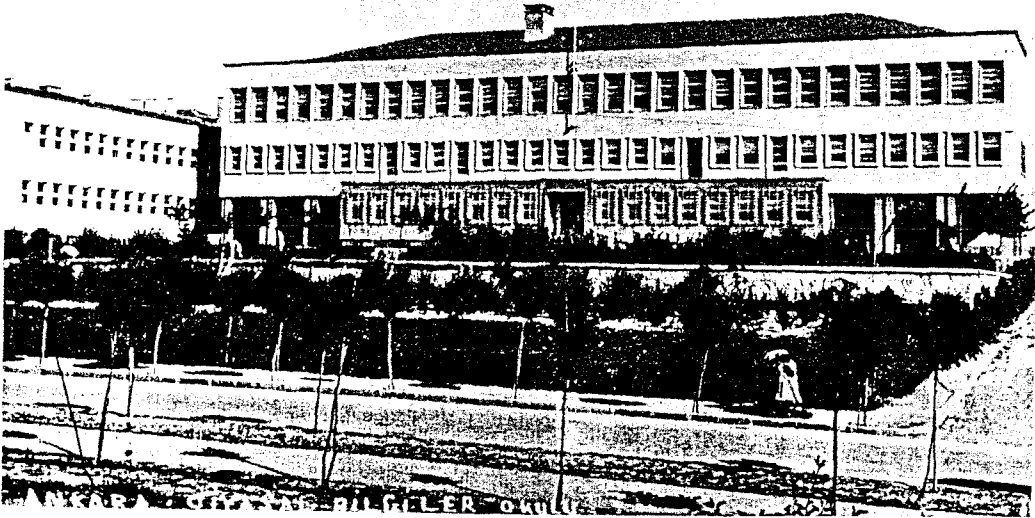
Orta öğretim binalarının yanında Egli yüksek öğretim binaları da tasarlamış ve gerçekleştirmiştir. Bu binalar içinde en önemlilerinden biri Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi (Mülkiye Mektebi'dir). 1935-1936 yıllarında gerçekleştirilen ve rasyonel fonksiyoncu yaklaşımla tasarlanmış olan fakülte binası, bodrum üzerine iki ve üç katlı iki uzun kütlenin T şeklinde birleşmelerinden oluşmuştur. Merdivenli giriş ana caddeye paralel uzanan bloktadır. Üç katlı olan bu bloğun plan düzeni simetriktr. 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 karşıtlık yaratmaktadır. Binanın eğimli, kiremit kaplı çatısı, parapet duvarının ardına gizlenmiştir.



Resim 4.53. Siyasal Bilgiler Fakültesi (Mülkiye Mektebi), zemin kat planı

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



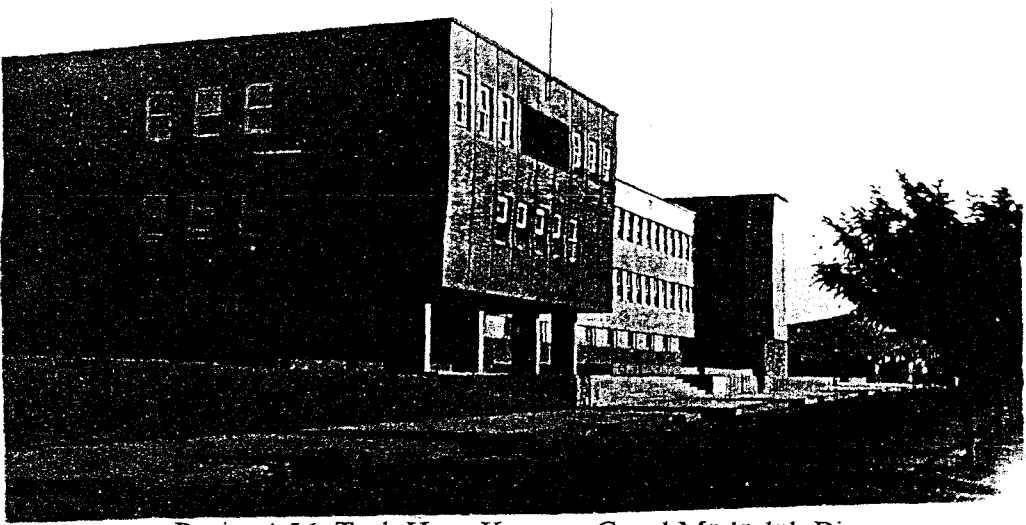
Resim 4.54. Siyasal Bilgiler Fakültesi (Mülkiye Mektebi), görünüş.



Resim 4.55. 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, s.254)

1936 yılında Milli Eğitim Bakanlığındaki görevinden istifa eden Egli, 1930-1940 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.

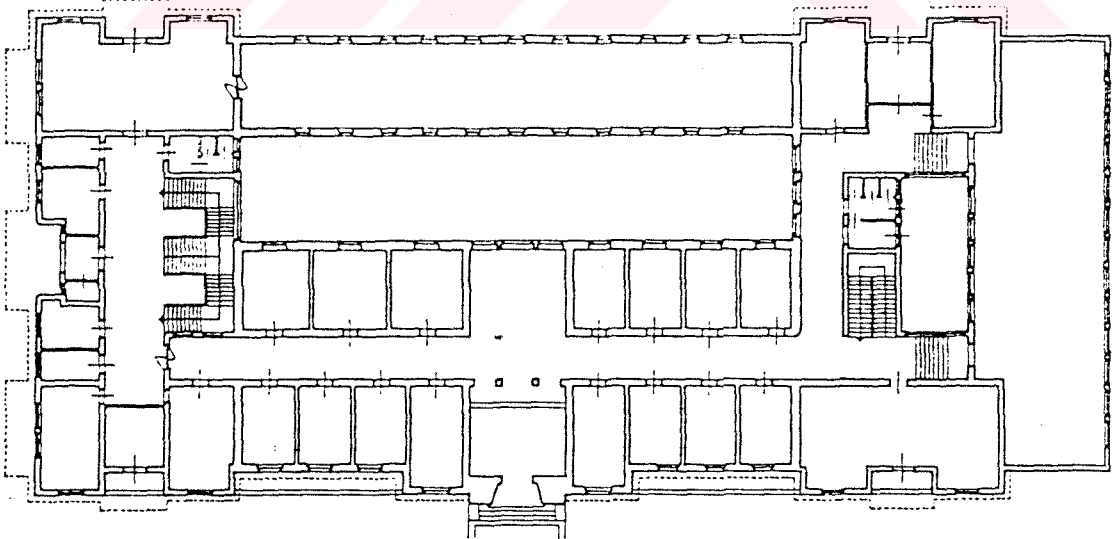


Resim 4.56. Türk Hava Kurumu Genel Müdürlük Binası

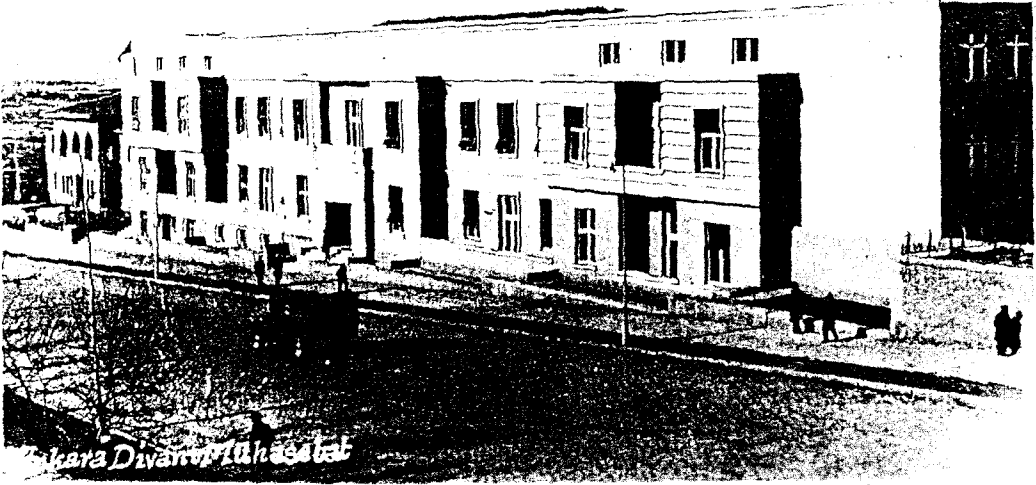
Ernst Egli'nin Ankara'da gerçekleştirdiği en önemli binalarından birisi Sayıştay, eski adıyla Divan-ı Muhasebat binasıdır. 1928-1930 yıllarında tamamlanan bina, Cumhuriyet'in ilk yıllarının uluslararası mimarlık biçimlenmesi örneklerinden birisidir. O dönemde, iki yanında yer alan birinci ve ikinci meclis binaları ve karşısındaki Ankara Palas' la büyük üslup ayrılıkları 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.

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 pencereli üç çıkma vardır. Kütleler, yükseltilecek korkuluk duvarlarının arkasında kalan eğimli çatılarla örtülmüşlerdir (Aslanoğlu, 1980, s.87-88). Nicolai, Egli'nin Sayıştay Binası'nın cephelerinde, Türk ahşap evlerini modernize ettiğini söylemektedir (Nicolai, 1995, s.320).



Resim 4.57. Sayıştay Binası (Divan-ı Muhasebat) zemin kat planı, Ankara

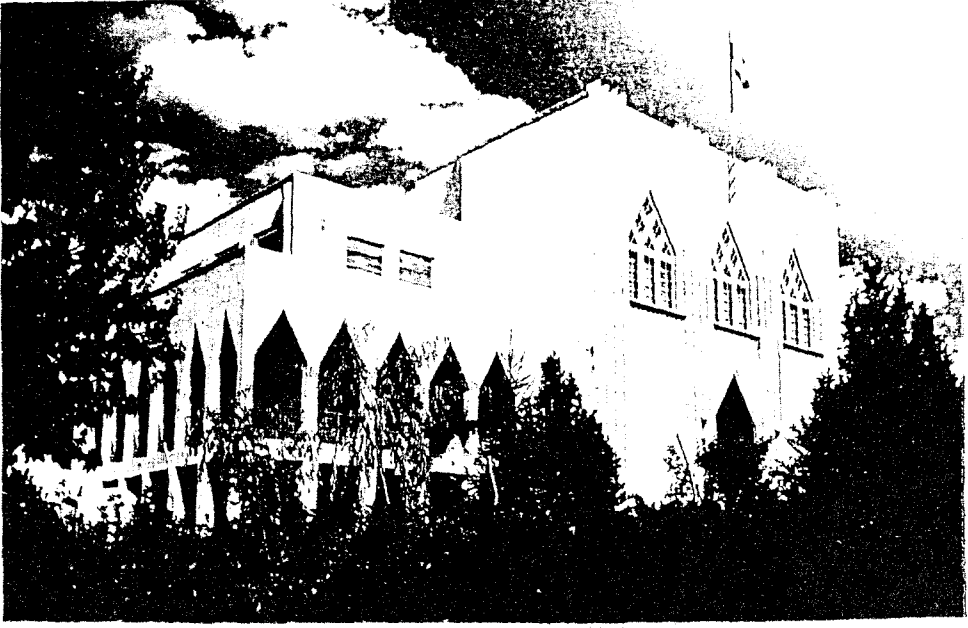


Resim 4.58. Sayıştay Binası, (Divan-ı Muhasebat) görünüş

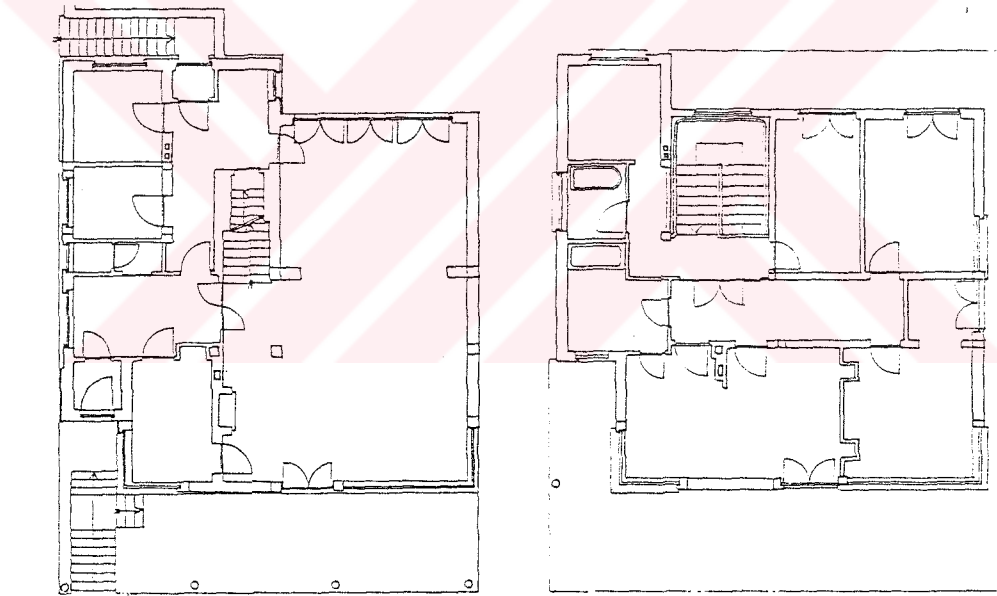
1936-1938 yıllarında Egli İsviçre ve Irak Büyük Elçilik binalarını gerçekleştirmiştir. Bu binalardan yalın kütlelerle çözülmüş Irak büyükelçiliği binası cephede temsili sivri kemerler, giriş bloğundaki cephe düzenlemesi ve dokusuyla, temsil ettiği ülkenin havasını taşımaktadır.

Egli yukarıda incelediğimiz binaların haricinde iki adet konut binası gerçekleştirilmiştir. 1936 yılında Ankara' da inşa ettiği Fuat Bulca konutu yıkılmıştır. Diğer konut binası ise İstanbul'da Bebek'te bulunan Ragıp Devres villasıdır. Egli'nin genel mimarlık özellikleri bu binada da görülmektedir. Bina yalın hatları, bir bordürle biten düz çatısı, balkon ve çatı konsolunun o yıllarda sık 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, s.149-150)

Behçet Ünsal, Egli'yi çağdaş mimarının ne olduğunu anlayan araştırmacı genç bir hoca olarak tanımlamaktadır (Ünsal, 1973,s.37). Rasyonel fonksiyoncu, modern tarzdaki tasarımlarını ülkemize 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.



Resim 4.59. Irak Büyükelçiliği



Resim 4.60. Ragıp Devres Villası, zemin ve birinci kat planları.

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



Resim 4.61. Ragıp Devres Villası

SONUÇ BÖLÜMÜ

Giriş bölümünde de bahsedildiği üzere, bu çalışmanın amacı, Cumhuriyetin ilanı gibi Türkiye tarihinde önemli bir dönemi kapsayan süreç içerisinde, genel batılılaşma eylemleri çerçevesinde, ülkemize davet edilen yabancı mimarlardan, Bonatz, Holzmeister, Taut ve Egli'nin mimarlık çizgilerini, aktivitelerini ve düşüncelerini ortaya koymaktadır. Yapılan araştırmalar, söz konusu olan bu isimler hakkında bir takım yargılara varılmasına yardımcı olmuştur.

Türkiye'de oldukça rahat ve serbest bir çalışma ortamıyla karşılaşan bu isimler, Türkiye gibi yeni kurulmakta olan bir ülkenin mimarlığını yeniden yaratma sorumluluğunu da üstlenmişlerdir. Fakat bu oldukça önemli ve zor olan göreve yaklaşımları, karakterleri ve düşünce sistemlerine bağlı olarak, birbirlerinden farklı eğilimler şeklinde gerçekleşmiştir. Bu noktada, giriş bölümünde açıkladığımız, karakter özelliklerinin, düşünce sistemlerinin ve tasarım süreçlerinin önemi ortaya çıkmaktadır.

Türkiye'de çalışan yabancı mimarlar arasında en çok eleştirilenlerden birisi olan Bonatz, belli bir takım kalıplarla tasarım yapan bir mimardır. Mimarlık hayatı boyunca her zaman geleneksel değerlere ve mimarlığa bağlı kalması mimarlıkta anıtsallığa önem vermesi onun yaratıcılığının sınırlarını belirleyen özelliklerdir. Kendi neo-klasik ve anıtsal etkili çalışmalarını Türk mimarlığına taşımıştır. Her milletin kendi milli mimarlığını yaratması gerektiğine inanmış ve ikinci milli mimarlık akımını desteklemiştir. Fakat Türk mimarlığına yabancı olan neo-klasik elemanları kullanması ve eski Türk mimarlığını çok iyi tanımadan, onu yorumlamaya çalışması Türk mimarlarınca çok eleştirilmiştir. Bonatz'a benzer şekilde Holzmeister'in de mimarlık çalışmalarını belirleyen bir takım özellikler vardır. Bunlar anıtsallık, bölgesel özelliklerin tasarıma yansması ve dramatik cephe düzenlemeleri olarak sıralanabilir. Fakat, Bonatz'la karşılaştırılınca, Holzmeister'in o kadar kuralcı ve kalıplara bağlı olmadığı görülmektedir. Gerçekte o, belli bir takım kalıplara bağlanmak yerine kendi kurallarını kendisi belirlemektedir. Bu açıdan Bonatz'dan daha yaratıcı olduğu söylenebilir. Holzmeister'in Türkiye'de gerçekleştirdiği binalarda, onun mimarlığını belirleyen özelliklerin tekrarlandığı görülmektedir. Tezin kapsamında incelenen en ilginç karakter kuşkusuz Bruno Taut'tur. Giriş bölümünde

değindiğimiz Berlin'in sınıflamasına dönersek onun tam bir tilki olduğu söylenebilir. Mimarlık hayatı boyunca farklı hedeflerin beşinden koşmuştur. Onun son hedefi ise gelenek ve modernin sentezinden oluşan Türkiye şartlarına uygun yeni bir Türk mimarlığı oluşturmaktır. Fakat ne yazık ki hem Türkiye'de karşılaştığı tepki ve engellemeler, hem de ülkemizde çok kısa süre bulunmuş olması, onun Türk mimarlığına yönelik hayallerinin gerçekleşememesine sebep olmuştur.

İncelediğimiz son isim olan, Egli'nin yaratım süreci Bonatz ve Holzmeister'de olduğu gibi bir takım kurallarla sınırlanmıştır. Mimarın çalışmaları, rasyonel, fonksiyoncu modern mimarlık çizgisinden hiç uzaklaşmamıştır. Türkiye'de gerçekleştirdiği yapıları da bu çizgiyi yansıtmıştır. ve o dönemin Türk mimarları üzerindeki etkisi büyüktür.

Eğitimdeki rolleri incelendiğinde, gerek Bonatz, gerekse Holzmeister mimarlık anlayışlarını eğitimci olarak da sürdürmüşlerdir. Buna karşılık Taut'un ve Egli'nin eğitimci olarak kendi eğilimlerinden bağımsız, Türkiye şartlarına uyan yeni bir Türk mimarlığı oluşturmaya çalıştıkları görülmektedir.

Yukarıda görüldüğü gibi, farklı mimarlık eğilimlerine ve tasarım özelliklerine sahip olan bu isimlerin gerek uygulamalarıyla, gerekse eğitimci rolleriyle Türk mimarlığındaki etkileri de bir bütün oluşturmaktan çok, farklı eğilimlerde ortaya çıkmıştır. Bu eğilimlerden ilki, Türk mimarlığında modern mimarlık fikirlerinin yayılmasıdır. Özellikle konut binalarının bu tarz çok sayıda örnek verilmiştir. Diğer eğilim ise daha sonra milliyetçilik fikirlerinin ve milli birlik görüşünün etkilerini taşıyan ikinci milli miralık akımıdır. Bu akım daha çok devlet yapılarında ve önemli binalarda ortaya çıkmıştır.

Burada değinilmesi gereken önemli bir diğer konuda çalışmanın kapsamında incelediğimiz mimarların, gerek uygulamaları, gerekse eğitimdeki rolleriyle aldıkları tepkilerdir. O dönemin kaynakları incelendiğinde yabancı mimarlara karşı Türk mimarlarınca bir tepkinin olduğu dikkati çekmektedir. Özellikle dönemin bütün önemli yapılarının bu mimarlarca yapılmış olması, Türk mimarlarına yeterince önem verilmediği, güvenilmediği yorumlarına yol açmıştır. Bu durum karşısında, Türk mimarları artık yoğun tepkilerini dile getirecek ve örgütleneceklerdir. İncelediğimiz yabancı mimarların eleştirilmesinin bir başka sebebi ise, Türkiye'de gerçekleştirdikleri binalara, kendi şöhretlerini artırmak için tekil fırsatlar gözüyle bakmalarıdır. (Burada Bruno Taut'u bu konunun dışında tutmak gerekmektedir.) Fakat bütün bu eleştirilere

rağmen, bugün geriye dönüp bakıldığında, sözkonusu olan isimlerin, batı mimarlığındaki çağdaş fikir ve eğilimleri, Türk mimarlığına taşıdıklarını ifade etmek gerekmektedir. Ayrıca eğitim kurumlarımızın, çağdaş ve kaliteli bir seviyeye gelmesi, bu isimlerin çalışması ve çabaları sayesinde oluşmuştur. (Bu durumun mimarlığımıza etkileri, ilerleyen yıllardaki gelişmeler için büyük önem taşımaktadır.)

Çalışmanın kapsamını oluşturan dört isim içinde en etkili ismin Bruno Taut olduğuna daha önce değinilmişti. Buna bağlı olarak, Türkiye'ye gelen isimler içinde en etkili ve faydalı olabilecek ismin de Taut olabileceği düşüncesi doğmaktadır. Fakat gelişmeler incelendiği zaman bu etkinin yeteri kadar gerçekleşmediği görülmektedir. Bonatz, Holz meister ve Egli'nin Türk mimarlığındaki açıkça görülebilmesine rağmen, Taut için durum böyle değildir. Bu durumda kuşkusuz Taut'un daha önce değindiğimiz gibi, ülkemizde kısa bir süre bulunmuş olması, tepki ve engellemelerle karşılaşmış olmasının yanında, Türk mimarlık ortamına mesajlarını belirtme biçimi önem taşımaktadır. Bonatz, Holzmeister ve Egli kendi fikir ve yöntemlerini hazır bir takım mesajlar halinde Türk mimarlığına sunmuşlardır. Bu açık, net, belirli mesajların anlaşılması daha kolay olmuş ve Türk mimarları bu fikirleri daha çok taklit etme yoluna gitmişlerdir. Taut'un yapmak istediği ise Türk mimarlığını kendi çizgilerini, eğilimlerini keşfetmesine yardımcı olmaktır. O, diğerleri gibi hazır birtakım kalıplar vermemiş, Türk mimarlarınca çözülmek üzere birtakım mesajlar vermiş, Türk mimarlığının kendi kimliğini oluşturmasını hedeflemiştir. Fakat Taut'un bu çabası Türk mimarlığınca yeteri kadar anlaşılamamış ve değerlendirilememiştir.

Çalışma hakkında belirtilmesi gerekli olan son bir nokta da, konulara bakış açısıdır. Aslında kaynak olarak, hem incelenen döneme ait kaynaklar, hem de daha günümüze yakın ve ait olan kaynaklar incelenmiştir. Fakat konuya, daha sağlıklı bir yaklaşım olacağı düşünülerek, günümüzün bakış açısıyla ve tamamıyla objektif bir göz olarak bakılmaktadır. O dönemin kaynakları incelendiğinde taraflı bir yaklaşım görülmektedir. Örnek vermek gerekirse 1930 yılından itibaren çıkmaya başlayan ve döneminden, bugüne kalan en önemli mimarlık kaynaklarından biri olan 'Arkitekt' dergisinin yabancı mimar konusuna bir tepkiyle yaklaştığı ve söz konusu isimlere özellikle pek fazla yer verilmediği görülmektedir. Bunun sebebini dönemin Türk mimarlarının yabancı mimarlara gösterdiği tepki olarak açıklayabiliriz. 'Arkitekt' dergisi gibi o döneme ait diğer kaynaklarında konuya taraflı bir gözle bakabileceği göz önünde tutulursa, günümüze daha yakın tarihli kaynaklara yer verilmesi ve

konuya günümüzün bakış açısıyla ve objektif olarak bakmanın gerekliliği daha iyi anlaşılabilir.



KAYNAKÇA

- ACHLEITNER,F., (1976), Clemens Holzmeister, İ.T.Ü 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 Devrindeki Evrimi, Mimarlık, 1973/11-12, Sayı: 121-122, s.12-25.
- ASLANOĞLU, İ., (1980), 1923-1938 Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (Sosyal, Ekonomik, Kültürel Ortam Değişimi ve Mimarlığa Yansıması), İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi, Doktora Tezi, İstanbul.
- ASLANOĞLU, İ., (1984), Ernst A. Egli Mimar, Eğitimci, Kent Plancısı, Mimarlık, 1984/11-12, S. 15-19.
- BATUR, A.,(1984), Cumhuriyet Dönemi TürkMimarlığı, İstanbul
- BEKTAŞ, C., (1983), Bir Geçiş Dönemi Mimarı: Clemens Holzmeister, Milliyet Sanat, n.75/1, s.20-21
- BONATZ, P., (1943a), Yeni Alman Mimarisi, Arkitekt, Konferans Metni, No. 3-4.
- BONATZ, P., (1943b), Yeni Alman Mimarisi, Arkitekt, Konferans Metni, Sayı. 5-6

- BONATZ, P., (1945), Çanakkale Zafer ve Meçhul Asker Abidesi, Mimarlık, Sayı. 3, s.20
- BONATZ, P., (1957), Paul Bonatz Zum Gedenken, Technischen Hochschule Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart.
- CONRADS, U., (1991), 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Derleme, Çeviren S. Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları 3.
- ÇELİK, A.P., (1978), Yirmilerde Toplu Konut Hareketlerine Bir Bakış, Mimarlık, yıl. 16, sayı. 156, S. 25 - 27
- DOSTOĞLU, S., (1984), Modern Mimarlığın Ötesi, Colin Rowe ve Bir Uzlaştırma Kuramı, Mimarlık, No-9., S.7 - 13.
- EGLİ, E., (1936a), Şehir Planları, Arkitekt, 1936, No: 5 -6, S.148-152.
- EGLİ, E., (1936b), Şehirlerde Mesken ve İskan Meselesi, Arkitekt, 1936, No:7, S. 191 -195
- ELDEM, S.H., (1939), Milli Mimari Meselesi, Arkitekt, No. 9 ve 10, S. 220 - 223.
- ELDEM, S.H., (1940), Yerli Mimariye Doğru, Arkitekt, No. 3 ve 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 - a critical history, The third edition, Thames and Hudson Ltd. London.
- GÖSSEL, P. LEUTHAUSER G., (1991), Architecture In The Twentieth Century, Benedikt Taschen Verlag, Köln.
- HARTMANN, K., (1983), Bruno Taut Almanya'da Gelenek ile Modern Arasında Bir Mimar, Yapı, Çeviren Ö. Gülsen, n. 48, 1983/2, İstanbul, s. 40-45
- HOLZMEISTER, C., (1976), Clemens Holzmeister, Architekt In Der Zeiten wende, Selbstbiographic, Zürich.
- JOEDICKE, J., (1969), Architecture Since 1945, Translated by J.C. Palmes, Frederick A. Drager Publishers New York.
- JOHANSSON, S.R., (1993), The Brain's Software : The Natural Languages an Poetic Information Processing, The Machine as Metaphor and Tool, Springer Verlag, Berlin Heidelberg.
- KAFKA, A., (1983), Cephe, Yapı, 1983/4, Sayı-50, s.24
- KIRIMLI, A., (1974), 50 Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı Üzerine, Mimarlık, No.7, Yıl. 11, sayı- 129, 5. 17 - 18.

- KREIS, B., (1980), Bruno Taut 1880 - 1938, Ausstellung der Akademie der Künste vom. 29, Juni bis 3. August 1980
- KURRENT, F., (1986), Clemens Holzmeister, Baumeister, Vol. 83, no. 3, Mar., pp. 60 - 62
- MELİS P., (1985), Bruno Taut's Own House At Dahlewitz, Domus, no. 657, Jan. pp.24-29
- MILLER - LANE, B.,(1968), Architecture and Politics in Germany 1918-1945, Harvard University Press, Cambridge, Massachusets.
- NASIR, A., (1991), Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, Doktora Tezi, İstanbul.
- NICOLAI, B., (1995), Der neue Bruno Taut - die neue Türkei, Bruno Taut Natur und Fantasie 1880-1938 Ernst und Sohn Verlag, Berlin.
- OCKMAN, J., (1993), Architecture Culture 1943-1968, A Documentery Anthology, Columbia University Press.
- ÖZER, B., (1964), Rejyonelizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi, Doktora Tezi, İstanbul.
- ÖZER, B., (1975), Bruno Taut : Kişiliği ve Boğaz içindeki bir evi üzerine, Yapı, n.13, İstanbul, S.37-53.

- ÖZKAN, S., (1975), Türk-Alman Dostluk Yurdu Öneri Yarışması, 1916, O.D. T.Ü Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt.1, Sayı. 2 S.177-201
- PEHNT, W., (1973), Die Architektur Des Expressionismus, Verlag Gerd Hatge, Stuttgart.
- SAYAR, Z., (1935), Sergi Evi, Arkitekt, n. 5-6,
- 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, Archilectural Review, B.D. 151, NR 899, pp. 25-22
- SİRMAN, Z., (1946), Prof. Dr. Clemens Holzmeister ile söyleşi, Mimarlık, yıl. 25 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, n. 122, Ankara.

- SÖYLEMEZOĞLU, K., (1995), Anılarda Mimarlık, YEM Kitabevi Yayını, İstanbul.
- SPEIDEL, M., (1995), Bruno Taut Natur und Fantasie 1880-1938, Ernst und Sohn Verlag, Berlin.
- SUDALI, M., (1995), Prof. Muzaffer Suda'lı ile Kasım 1995'de yapılan söyleşiden.
- TANKUT, G., (1988) 20. Yüzyılın Planlı Başkentleri-Canberra, Ankara, Brasilia, İslamabad, ODTÜ Gelişme Dergisi, Cilt 15, 1988/1-2
- TAMMAS, F., (1940), Paul Bonatz (Biyografi), Arkitekt, No. 9-10 s. 239
- TAUT, B., (1938), Mimari Bilgisi, İstanbul.
- ÜNSAL, B., (1973), Mimarlığımız 1923-1950, Mimarlık, n.122, Ankara
- WOLFE, T., (1961), From Bauhaus To Our House, Penguin Group, London.
- WORBS, D., (1992), Paul Bonatz -Ein Konservativer Reformer? Der Architekt, no. 12, Dec, pp. 605-611.
- ZÖLLER-STOCK, (1993), Taut Gropius und Andere Bauhausler, Der Architekt, no. 1, Jan., pp. 26-27

RESİM KAYNAKÇASI

1. BONATZ, P., Paul Bonatz Zum Gedenken, Technischen Hochschule Stuttgart, Deutsche Verlagsanternlt Stuttgart
2. TAMMAS,F., Paul Bonat, Bibliyografi, Arkitekt, 1940/9-10
3. PEHNT, W., Die Architektur Der Expressionismus, Verlag Gerd Hatge, Stuttgart, 1973.
4. HOLZMEISTER, C., Clemens Holzmeister, Architekt in Der Zeitenwende, Selbstbiographie, Zürich, 1976.
5. SPEIDEL, M., Bruno Taut Natur und Fantasie 1880-1938, Ernst und Sohn Verlag, Berlin, 1995
6. FRAMPTON, K., Modern Architecture 1851-1919, GA Document Special Issue 2, A.D.A. Edite, Tokyo , 1981.
7. KLOTZ, H., Architektur des 20. Jahrhunderts, Zeichnungen - Modelle - Möbel , Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, 1989.
8. GÖSSEL, P. LEUTHAUSER G., Architecture In The Twentieth Century, Benedikt Jscken Verlag, Köln, 1991.

9. SCHMUCK, F. KALTHEGENER, H.,
Ein Wohn haus von Bruno Taut, Deutsche Bauzeitschrift, vol.39, no:3, 1991, Mar.
10. ÖZKAN, S.,
Türk Alman Dostluk Yurdu Öneri Yarışması, 1916, O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt 1, Sayı 2, 1975.
11. SAYAR, Z.,
Saraçoğlu Mahallesi, Arkitekt, Sayı 171-172, 1946.
12. SAYAR, Z.,
Sergi Evi, Arkitekt, 1935 no. 5-6, 1935.
13. BÖRTÜÇENE, D.,
Ankara Kartpostalları ve Belge Fotoğrafları Arşivi Kataloğu, Santur Yayını, Ankara, Mart - Nisan 1994.
14. SÖZEN, M., TAPAN, M., 50 Yılın Türk Mimarisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları No : 124, İstanbul, 1959
15. ASLANOĞLU, İ.,
1923-1938 Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (Sosyal, Ekonomik, Kültürel Ortam Değişimi ve Mimarlığa Yansıması), İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, Doktora Tezi, İstanbul, 1980.
16. SÖZEN, M.,
Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, No : 246, Ankara, 1984.

17. KREIS, B., Bruno Taut 1880-1938, Ausstellung der Akademie der Künste, vom. 29, Junibis 3, August, 1980.
18. ÖZER, B., Bruno Taut: Kişiliği ve Boğaziçi'ndeki Bir Evi Üzerine, Yapı, n:13, İstanbul, 1975.
- Resim 2.1. 1 numaralı kaynak s. 47.
- Resim 2.2. 2 numaralı kaynak s. 239.
- Resim 2.3. 1 numaralı kaynak s. 49.
- Resim 2.4. 3 numaralı kaynak s. 61.
- Resim 2.5. 1 numaralı kaynak s. 55.
- Resim 2.6. 1 numaralı kaynak s. 53.
- Resim 2.7. 1 numaralı kaynak s. 63.
- Resim 2.8. 1 numaralı kaynak s. 71.
- Resim 2.9. 1 numaralı kaynak s.59.
- Resim 2.10. 4 numaralı kaynak s. 29.
- Resim 2.11. 4 numaralı kaynak s. 33.
- Resim 2.12. 4 numaralı kaynak s. 52.
- Resim 2.13. 4 numaralı kaynak s. 53.
- Resim 2.14. 4 numaralı kaynak s. 53.
- Resim 2.15. 4 numaralı kaynak s. 85.
- Resim 2.16. 4 numaralı kaynak s. 89.
- Resim 2.17. 4 numaralı kaynak s. 87.
- Resim 2.18. 4 numaralı kaynak s. 86.
- Resim 2.19. 4 numaralı kaynak s. 122.
- Resim 2.20. 4 numaralı kaynak s. 125.
- Resim 2.21. 4 numaralı kaynak s. 127.
- Resim 2.22. 4 numaralı kaynak s. 126.
- Resim 2.23. 4 numaralı kaynak s. 161.
- Resim 2.24. 4 numaralı kaynak s. 162.
- Resim 2.25. 4 numaralı kaynak s. 163.

Resim 2.26.	4 numaralı kaynak	s. 184.
Resim 2.27.	4 numaralı kaynak	s. 218.
Resim 2.28.	4 numaralı kaynak	s. 220.
Resim 2.29.	4 numaralı kaynak	s. 224.
Resim 2.30.	4 numaralı kaynak	s. 272.
Resim 2.31.	4 numaralı kaynak	s. 100.
Resim 2.32.	4 numaralı kaynak	s. 61.
Resim 2.33.	4 numaralı kaynak	s. 94.
Resim 2.34.	4 numaralı kaynak	s. 99.
Resim 2.35.	4 numaralı kaynak	s. 98.
Resim 2.36.	4 numaralı kaynak	s. 100.
Resim 2.37.	4 numaralı kaynak	s. 144.
Resim 2.38.	4 numaralı kaynak	s. 145.
Resim 2.39.	4 numaralı kaynak	s. 66.
Resim 2.40.	4 numaralı kaynak	s. 56.
Resim 2.41.	4 numaralı kaynak	s. 57.
Resim 2.42.	4 numaralı kaynak	s. 81.
Resim 2.43.	4 numaralı kaynak	s. 31.
Resim 2.44.	4 numaralı kaynak	s. 38.
Resim 2.45.	4 numaralı kaynak	s. 38.
Resim 2.46.	4 numaralı kaynak	s. 80.
Resim 2.47.	4 numaralı kaynak	s. 48.
Resim 2.48.	5 numaralı kaynak	s. 76.
Resim 2.49.	5 numaralı kaynak	s. 76.
Resim 2.50.	5 numaralı kaynak	s. 103.
Resim 2.51.	5 numaralı kaynak	s. 106.
Resim 2.52.	5 numaralı kaynak	s. 107.
Resim 2.53.	5 numaralı kaynak	s. 110.
Resim 2.54.	5 numaralı kaynak	s. 105.
Resim 2.55.	5 numaralı kaynak	s. 111.
Resim 2.56.	5 numaralı kaynak	s. 88.
Resim 2.57.	3 numaralı kaynak	s. 76.

Resim 2.58.	6 numaralı kaynak	s. 188-189.
Resim 2.59.	6 numaralı kaynak	s. 188.
Resim 2.60.	5 numaralı kaynak	s. 119.
Resim 2.61.	3 numaralı kaynak	s. 29.
Resim 2.62.	3 numaralı kaynak	s. 79.
Resim 2.63.	3 numaralı kaynak	s. 79.
Resim 2.64.	3 numaralı kaynak	s. 82.
Resim 2.65.	7 numaralı kaynak	s. 39.
Resim 2.66.	7 numaralı kaynak	s. 41.
Resim 2.67.	3 numaralı kaynak	s. 78.
Resim 2.68.	5 numaralı kaynak	s. 150.
Resim 2.69.	5 numaralı kaynak	s. 150
Resim 2.70.	5 numaralı kaynak	s. 180.
Resim 2.71.	5 numaralı kaynak	s. 183.
Resim 2.72.	5 numaralı kaynak	s. 186.
Resim 2.73.	5 numaralı kaynak	s. 188.
Resim 2.74.	5 numaralı kaynak	s. 192.
Resim 2.75.	5 numaralı kaynak	s. 207.
Resim 2.76.	5 numaralı kaynak	s. 207.
Resim 2.77.	5 numaralı kaynak	s. 205.
Resim 2.78.	8 numaralı kaynak	s. 157.
Resim 2.79.	5 numaralı kaynak	s. 236.
Resim 2.80.	5 numaralı kaynak	s. 215.
Resim 2.81.	9 numaralı kaynak	s. 383.
Resim 2.82.	5 numaralı kaynak	s. 253.
Resim 2.83.	5 numaralı kaynak	s. 255.
Resim 2.84.	5 numaralı kaynak	s. 258.
Resim 2.85.	5 numaralı kaynak	s. 263.
Resim 2.86.	5 numaralı kaynak	s. 264.
Resim 4. 1.	10 numaralı kaynak	s. 200.
Resim 4. 2.	10 numaralı kaynak	s. 200.
Resim 4. 3.	10 numaralı kaynak	s. 198.

Resim 4. 4.	11 numaralı kaynak	s. 58.
Resim 4. 5.	11 numaralı kaynak	s. 56.
Resim 4. 6.	12 numaralı kaynak	s. 98.
Resim 4. 7.	13 numaralı kaynak	s. 149.
Resim 4. 8.	14 numaralı kaynak	s. 269.
Resim 4. 9.	13 numaralı kaynak	s. 156.
Resim 4. 10.	4 numaralı kaynak	s. 70.
Resim 4. 11.	13 numaralı kaynak	s. 208.
Resim 4. 12.	13 numaralı kaynak	s. 209.
Resim 4. 13.	13 numaralı kaynak	s. 209.
Resim 4. 14.	4 numaralı kaynak	s. 71.
Resim 4. 15.	15 numaralı kaynak	s. 296.
Resim 4. 16.	13 numaralı kaynak	s. 186.
Resim 4. 17.	15 numaralı kaynak	s. 270.
Resim 4. 18.	15 numaralı kaynak	s. 270.
Resim 4. 19.	16 numaralı kaynak	s. 187.
Resim 4. 20.	13 numaralı kaynak	s. 76.
Resim 4. 21.	15 numaralı kaynak	s. 290.
Resim 4. 22.	13 numaralı kaynak	s. 79.
Resim 4. 23.	16 numaralı kaynak	s. 192.
Resim 4. 24.	16 numaralı kaynak	s. 194.
Resim 4. 25.	16 numaralı kaynak	s. 195.
Resim 4. 26.	4 numaralı kaynak	s. 107.
Resim 4. 27.	13 numaralı kaynak	s. 199.
Resim 4. 28.	15 numaralı kaynak	s. 253.
Resim 4. 29.	4 numaralı kaynak	s. 104.
Resim 4. 30.	13 numaralı kaynak	s. 207.
Resim 4. 31.	4 numaralı kaynak	s. 114.
Resim 4. 32.	10 numaralı kaynak	s. 198.
Resim 4. 33.	10 numaralı kaynak	s. 198.
Resim 4. 34.	10 numaralı kaynak	s. 198.
Resim 4. 35.	5 numaralı kaynak	s. 323.

Resim 4. 36.	13 numaralı kaynak	s. 162.
Resim 4. 37.	15 numaralı kaynak	s. 268-269.
Resim 4. 38.	17 numaralı kaynak	s. 148.
Resim 4. 39.	17 numaralı kaynak	s. 149.
Resim 4. 40.	15 numaralı kaynak	s. 270.
Resim 4. 41.	15 numaralı kaynak	s. 371.
Resim 4. 42.	18 numaralı kaynak	s. 51.
Resim 4. 43.	18 numaralı kaynak	s. 49.
Resim 4. 44.	17 numaralı kaynak	s. 263.
Resim 4. 45.	17 numaralı kaynak	s. 263.
Resim 4. 46.	15 numaralı kaynak	s. 262.
Resim 4. 47.	13 numaralı kaynak	s. 169.
Resim 4. 48.	16 numaralı kaynak	s. 179.
Resim 4. 49.	16 numaralı kaynak	s. 181.
Resim 4. 50.	16 numaralı kaynak	s. 183.
Resim 4. 51.	13 numaralı kaynak	s. 161.
Resim 4. 52.	13 numaralı kaynak	s. 141.
Resim 4. 53.	16 numaralı kaynak	s. 184.
Resim 4. 54.	13 numaralı kaynak	s. 171.
Resim 4. 55.	13 numaralı kaynak	s. 136.
Resim 4. 56.	13 numaralı kaynak	s. 160.
Resim 4. 57.	15 numaralı kaynak	s. 260.
Resim 4. 58.	13 numaralı kaynak	s. 44.
Resim 4. 59.	13 numaralı kaynak	s. 247.
Resim 4. 60.	16 numaralı kaynak	s. 185.
Resim 4. 61.	16 numaralı kaynak	s. 185.

ÖZGEÇMİŞ

H. Betül Suda, 1971 yılında Çanakkale’de doğdu. 1988 yılında Çanakkale Lisesini bitirdi. 1992’de İ.T.Ü Mimarlık Fakültesinden mezun oldu. Aynı yıl, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilimdalı, Bina Bilgisi programında Yüksek Lisans öğrenimine başladı. Halen serbest mimar olarak çalışmaktadır.

