

46296

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MODERNLEŞTİRİCİ DEVRİMLERDE GEÇİCİ MİMARLIK
VE 1930'LARDA TÜRKİYE ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Zeynep YÜREKLİ

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 17 Ekim 1995

Tezin Savunulduğu Tarih : 1 Kasım 1995

Tez Danışmanı : Prof.Dr. Ferhan Yürekli

Diğer Jüri Üyeleri : Prof.Dr. Mine İnceoğlu

Prof.Dr. Atilla Yücel

KASIM 1995

ÖNSÖZ

Bana ve diğer öğrencilerine samimi bir ilgi ve eşine ender rastlanır bir hoşgörüyü yol göstererek sorgulamayı öğrettiği, ufkumuzu genişlettiği, Prof.Dr.Hülya Yürekli ile birlikte okul içinde oluşturdukları yaratıcı ortamdan ve zengin kütüphanelerinden yararlanmamızı sağladığı için Prof.Dr.Ferhan Yürekli'ye;

ellerindeki değerli kaynakları benimle paylaştıkları için Nilüfer Hatemi, Ahmet Önder, Hayriye Sözen, Arda İncoğlu, Kırhan Dadaşbilge, İrem Mollaahmetoğlu, Prof.Dr.Afife Batur, Deniz ve Sevim Aslan, Turgut Saner, Ömer Kanıpak ve Ufuk Demirgüç'e;

ilgileri, yolgöstericilikleri, yapıcı eleştirileri, yanımda oldukları için, son günlerde benimle birlikte uykusuz da kalan İpek Yürekli ve Arda İncoğlu'na;

Boğaziçi Üniversitesi kütüphanesinden yararlanmamı sağlayan sevgili Gamze Dadaşbilge'ye;

İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi kitaplığındaki büyük yardımlarından ötürü Ayşe Eroğlu'na;

görsel malzemenin düzenlenmesindeki yardımlarıyla bu teze harcadığı, bana kazandırdığı vakit için 'Yeşo' Erim'e;

konunun ideolojik boyutunu benimle tartıştığı uzun ve doyumsuz sohbetler ve önerileri için Pınar Senkoş'a;

sabırlı Teknik Servis çalışanlarına;

teşekkür ederim.

Zeynep Yürekli

1995

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	v
ÖZET	x
SUMMARY	xi
GİRİŞ. MODERN MİMARLIK HAREKETİNİN DEVRİMCİ İDDİASI	1
BÖLÜM 1. MODERNLEŞTİRİCİ DEVRİMLERDE GEÇİCİ MİMARLIK	8
1.1. Modernleştirici Devrimlerin Çelişki ve İkilemleri	11
1.1.1. Faşizm	13
1.1.2. Millet	17
1.1.3. Komünizm	18
1.2. Devrimci Mimarlıkta Geçicilik	20
1.2.1. İdeal Düzen-İdeal Şehir Arayışları	21
1.2.2. Dünya Sergileri	29
1.2.3. Avangard Sanatta Geçicilik	34
1.2.4. Rus Avangardı	37
1.2.5. Faşizm ve Avangardın Çelişkili İlişkisi	44
1.2.6. Meksika'da ve Brezilya'da Modern Hareket	46
BÖLÜM 2. TÜRKİYE'DE 1930'LARIN MİMARİ ORTAMINI BELİRLEYEN EKONOMİK VE İDEOLOJİK OLGULAR	52
2.1. Ekonomik Yapı ve Devlet	53
2.1.1. Osmanlı'nın Son Döneminde Ekonomik Bağımlılaşma	53
2.1.2. İstiklal Savaşı Sonrası Liberal Ekonomi Dönemi	56
2.1.3. Devletçi Ekonomi	59
2.2. 'Devrimler' ve İdeolojik Altyapı	60
2.2.1. Devrimin İkilemleri	64
2.2.2. Milli Kimlik, Milliyetçilik, Ulus-Devlet	67
BÖLÜM 3. 1930'LARDA TÜRKİYE'DE GEÇİCİ MİMARLIK ESERLERİ	72
3.1. Türkiye'de Modern Sanat Hareketleri	76
3.1.1. Askeri Okulların Sanatta Modernleşmeye Etkisi	76
3.1.2. Sanayi-i Nefise	79
3.1.3. 1914 Kuşağı ve İlk Sanatçı Toplulukları	81

3.1.4. Müstakiller ve D Grubu	83
3.1.5. 1930'lardaki İdeolojik Ortamın Sanattaki Yansıması	86
3.2. Mimari Ortam	87
3.2.1. Birinci Milli Mimarlık Akımından Kopuşun Arka Planı	88
3.2.2. Ülkedeki Mimari Etkinlik İçinde Devletin Rolü	92
3.2.3. Yabancı Mimarlara Duyulan Tepki	97
3.3. Geçici Mimarlık Eserlerinde Devrimin Kimlik Arayışı	98
SONUÇ. TÜRK DEVRİMİ MİMARLIĞI ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI ARAŞTIRMALAR İÇİN ÖNERİLER	137
BİBLİOGRAFYA	140
ÖZGEÇMİŞ	148

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1-1. Yamawaki, <i>Bauhaus'a Karşı Darbe</i> , 1932. Kolaaj. [Droste(1990)]	s.15
Şekil 1-2. Filarete, ideal şehir Sforzinda'nın tasarımı, yaklaşık 1460-1490. [Kostof(1991)]	s.21
Şekil 1-3. Piranesi, <i>Veduta della Piazza di Monte Cavallo</i> , 18.yy.	s.22
Şekil 1-4. Ledoux, Paris'te şehre giriş vergisi toplama kapıları, 18.-19.yy. [Özer(1989)]	s.23
Şekil 1-5. Ledoux, <i>Chaux Tuzlası</i> , 1804-?. [Norberg-Schulz(1983)]	s.24
Şekil 1-6. Fourier, Guise'de 'Familistaire', 19.yy. [Bollerey(1977)]	s.26
Şekil 1-7. Fourier, Brüksel'de 'Familistaire', 19.yy. [Bollerey(1977)]	s.27
Şekil 1-8. Le Corbusier ve Jeanneret, <i>Ville Radieuse</i> , 1931. [Frampton(1990)]	s.28
Şekil 1-9. Fourier, <i>Palais Royal</i> , 1799. [Bollerey(1977)]	s.29
Şekil 1-10. Paxton, <i>Crystal Palace</i> , 1851. [Werner(1970)]	s.31
Şekil 1-11. Paxton, <i>Crystal Palace</i> , 1851. [Werner(1970)]	s.31
Şekil 1-12. Münih'de <i>Kristallpalast</i> , 1854. [Werner(1970)]	s.32
Şekil 1-13. Viyana Dünya Sergisi, 1873. [Werner(1970)]	s.32
Şekil 1-14. Henard, Paris sergisinde Elektrik Sarayı, 1900. [Çelik(1992)]	s.33
Şekil 1-15. Paris Sergisi'nde Alman ve Sovyet pavyonları, 1937. [Frampton(1990)]	s.33
Şekil 1-16. Schlemmer, <i>Yriad balesinin kostümleri</i> , 1926. [Drosde(1990)]	s.34
Şekil 1-17. Bauhaus'da tiyatro çalışması: <i>Equilibristik</i> . [Drosde(1990)]	s.35
Şekil 1-18. Bauhaus'da tiyatro oyunu: <i>Profesör L.'nin Şehri Ziyareti</i> , 1929. [Drosde(1990)]	s.35
Şekil 1-19. Schwitters, Hannover'de <i>Merzbau</i> , 1920-1936. Yıkılmıştır. [Tafari(1979)]	s.36

Şekil 1-20. Altman, Petrograd'da(Leningrad) Alexander Sütununda tribün, 1918. [Zygass(1981)]	s.38
Şekil 1-21. Annenkov ve Evreinov, açık hava tablosu: Kış Sarayına Saldırı, 1919. [Shvidkovsky(1971)]	s.38
Şekil 1-22. Tatlin'in kulesinin maketinin Leningrad sokaklarında dolaştırılması. [Shvidkovsky(1971)]	s.39
Şekil 1-23. Rodchenko, kiosk projesi: <i>Gelecek: Tek Amacımız!</i> , 1919-1920 [Zygass(1981)]	s.39
Şekil 1-24. İlk kez Gastev ve Mayakovsky'nin önerdiği bir motif: Fabrika sirenlerinden oluşan bir konserin yönetilmesi, yaklaşık 1920. [Shvidkovsky(1971)]	s.40
Şekil 1-25. Popova ve A.Vesnin, Moskova'da kitle festivali <i>Kavga ve Zafer</i> , 1920. [Zygass(1981)]	s.40
Şekil 1-26. <i>Kızıl Yıldız</i> propaganda gemisi, 1926. [Shvidkovsky(1971)]	s.40
Şekil 1-27. Lenin 'agit' treni, 1919. Sinema vagonu. [Shvidkovsky(1971)]	s.41
Şekil 1-28. Shchusev ve V.Vesnin, Moskova Kamerny Tiyatrosunda Chesterton'ın <i>The Man who was Thursday</i> (Perşembe olan Adam) oyunu için dekor, 1923. [Shvidkovsky(1971)]	s.41
Şekil 1-29. Ginsburg, SSCB Pavyonu yarışma projesi, 1924. [Zygass(1981)]	s.42
Şekil 1-30. El Lissitzky, Lenin Podyumu projesi, 1924. [Zygass(1981)]	s.43
Şekil 1-31. Roma'da Faşist Devrim Sergisi, 1934. [Şevki(1934)]	s.45
Şekil 1-32. New York Dünya Sergisi'nde İtalya Pavyonu, 1939. [Nestler(1954)]	s.45
Şekil 1-33. Uluslararası Roma Sergisi için poster, 1942. [Frampton(1990)]	s.46
Şekil 1-34. Rul ve Fernandez, Mexico City'de hisse senedi satış noktası. [Myers(1952)]	s.49
Şekil 1-35. Costa, Niemeyer ve Wiener, New York Dünya Sergisi'nde Brezilya Pavyonu, 1939. [Mindlin(1956)]	s.51
Şekil 1-36. Bernandez, Sao Paolo'da Ibirabuera Parkı Sergi Pavyonu, 1954. [Mindlin(1956)]	s.51
Şekil 1-37. Rocha Miranda, McKay Dubugras ve Cabral Pinto, Rio de Janeiro'da 36. Uluslararası Eucharistic Kongresi için Sunak Pavyonu, 1955. [Mindlin(1956)]	s.51
Şekil 3-1. Paris Evrensel Sergisinde <i>Türk Bölgesi Girişi</i> , 1867. [Çelik(1992)]	s.101

Şekil 3-2. Viyana Evrensel Sergisinde <i>Türk kahvesi</i> , 1873. [Çelik(1992)]	s.101
Şekil 3-3. Chicago Dünya Fuarında <i>Constantinople sokağına giriş</i> , 1893. [Çelik(1992)]	s.101
Şekil 3-4. D'Aronco, İstanbul Ziraat ve Endüstri Fuarı için tasarım, 1894. [Çelik(1992)]	s.101
Şekil 3-5. Paris Sergisinde Osmanlı Pavyonu (sağda), 1900. [Çelik(1992)]	s.102
Şekil 3-6. Malûl Gaziler Cemiyeti yapımı dokümanter film: <i>Sultanahmet'te İzmir İçin Miting</i> , Mayıs 1919. [Scognamillo(1987)]	s.103
Şekil 3-7. <i>Mustafa Kemal ve eşini görmek için Uşak köylerinden gelenler</i> , 19 Şubat 1923. [Özel(1990)]	s.104
Şekil 3-8. Adana'da Zafer Takı, 15 Mart 1923. [Özel(1990)]	s.104
Şekil 3-9. Beyoğlu İstaklal Caddesinde Cumhuriyet Bayramı, 29 Ekim 1924. [Özel(1990)]	s.105
Şekil 3-10. Cumhuriyet Bayramı töreninde şeref tribünü, 29 Ekim 1926 [Özel(1990)]	s.106
Şekil 3-11. İstanbul'da Cumhuriyet Sembolü, 5 Haziran 1928 [Özel(1990)]	s.106
Şekil 3-12 ve Şekil 3-13. Eldem, Peşte Sergisinde Türk Pavyonu, 1931. [Mimar(1931)]	s.107
Şekil 3-14. Samih Saim, İstanbul Haydarpaşa'da <i>Yüksek Misafir Karşılama Takı</i> , 1933. [Samih Saim(1933)]	s.109
Şekil 3-15. Mortaş, İstanbul Galata Köprüsünde Demir Sütun, 1933. [Mimar(1933)]	s.109
Şekil 3-16. Arkan, İstanbul Sultanahmet'te Cumhuriyet Halk Fırkası Sütunu, 1933. [Mimar(1933)]	s.110
Şekil 3-17. Uçar, Ankara'da D.D.Y. Geçici Abidesi, 1933. [Mimar(1933)]	s.111
Şekil 3-18. Nizamettin, İstanbul'da İş Bankası Takı, 1933. [Mimar(1933)]	s.111
Şekil 3-19. Ünsal ve Gorbon, İstanbul'da Bağçekapı Takı, 1933. [Mimar(1933)]	s.112
Şekil 3-20. Maraş'ta 10. Cumhuriyet Bayramı takı, 29 Ekim 1933. [Varış(1995)]	s.113
Şekil 3-21. Maraş'ta 10. Cumhuriyet Bayramı, 29 Ekim 1933. [Varış(1995)]	s.114
Şekil 3-22. Maraş'ta 10. Cumhuriyet Bayramı, 29 Ekim 1933. [Varış(1995)]	s.114
Şekil 3-23. Maraş'ta 10. Cumhuriyet Bayramı, 29 Ekim 1933. [Varış(1995)]	s.115

Şekil 3-24. <i>Gazinin Önünde Genç Nesil.</i> [La Turquie Kamaliste(1934)]	s.115
Şekil 3-25. Ankara'da Sü(Savunma) Bakanlığı Takı, 1934. [Mimar(1934)]	s.117
Şekil 3-26. Samih Saim, İstanbul'da Belediye Takı, 1934. [Mimar(1934)]	s.118
Şekil 3-27. Arkan, İstanbul'da Halkevleri Işık Sütunu, 1934. [Mimar(1934)]	s.118
Şekil 3-28. Arkan, İstanbul'da Halkevleri Işık Sütunu, 1934. [Mimar(1934)]	s.119
Şekil 3-29. Dino, İstanbul'da Yerli Mallar Sergisi'nde Süngercilik vitrini, 1935. [Arkitekt(1935)]	s.120
Şekil 3-30. Vedat Ömer, İstanbul'da Yerli Mallar Sergisi'nde Türk Endüstrisi pavyonu, 1935. [Arkitekt(1935)]	s.120
Şekil 3-31. Ankara Sergi Evi'nde Sovyet Sanatı Sergisi, 1935. [La Turquie Kamaliste(1935a)]	s.121
Şekil 3-32. Ankara Sergi Evi'nde resim sergisi, 1935. [La Turquie Kamaliste(1935b)]	s.121
Şekil 3-33. İzmir Fuarı'nda Turyağ Pavyonu, 1935. [Oygar(1935)]	s.122
Şekil 3-34. İzmir Fuarı'nda İnhisarlar(Tekel) Pavyonu, 1935. [Oygar(1935)]	s.122
Şekil 3-35. Ankara Sergi Evi'nde Sağlık Sergisi, 1936. [Wadler(1936)]	s.122
Şekil 3-36. Ankara Sergi Evi'nde fotoğraf sergisi, 1936. [Pferschky(1936)]	s.123
Şekil 3-37. Uzman, Sivas Sanatlar Evi Takı, 1936. [Uzman(1936b)]	s.123
Şekil 3-38 ve 3-39. Uzman, Sivas Belediye Takı, 1936. [Uzman(1936b)]	s.124
Şekil 3-40. İzmir Fuarı girişi, 1936. [La Turquie Kamaliste(1936)]	s.125
Şekil 3-41. Arkan, İzmir Fuarı'nda daimi Sümerbank Pavyonu, 1936. [La Turquie Kamaliste(1936)]	s.125
Şekil 3-42. İzmir Fuarı'nda Trakya Pavyonu, 1936. [La Turquie Kamaliste(1936)]	s.126
Şekil 3-43. İzmir Fuarı gece görünüşü, 1936 [La Turquie Kamaliste(1936)]	s.126
Şekil 3-44. Uzman, İzmir Fuarı'nda İnhisarlar(Tekel) Pavyonu, 1936. [Uzman(1936a)]	s.127
Şekil 3-45. Aziz, İzmir Fuarı'nda Turyağ Pavyonu, 1936. [Çiz-er(1936)]	s.127
Şekil 3-46. İzmir Fuarı'nda İş Bankası Pavyonu, 1936. [Çiz-er(1936)]	s.128
Şekil 3-47 ve 3-48. Ankara Sergi Evi'nde elişi ve küçük sanatlar sergisi, 1936. [Kvergic(1936)]	s.128
Şekil 3-49 ve 3-50. Ankara Sergi Evi'nde Beynelmilel Kömür Sergisi, 1937. [Arkitekt(1937)]	s.129

Şekil 3-51. Femir, İzmir Fuarı'nda Çimento Pavyonu, 1937. [Femir(1937)]	s.129
Şekil 3-52. İzmir Fuarı'nda Şark Halı Pavyonu, 1937. [Tansu(1937)]	s.130
Şekil 3-53. İzmir Fuarı girişi, 1938. [La Turquie Kemaliste(1938)]	s.130
Şekil 3-54. İzmir Fuarı, 1938. [La Turquie Kemaliste(1938)]	s.130
Şekil 3-55. İzmir Fuarı, 1938. [La Turquie Kamaliste(1938)]	s.131
Şekil 3-56. İzmir Fuarı'nda daimi Türkiye Ticaret Odaları Pavyonu ve daimi Sümerbank pavyonu, 1938. [La Turquie Kemaliste(1938)]	s.131
Şekil 3-57. İzmir Fuarı gece görünüşü, 1938. [Tansu(1938)]	s.132
Şekil 3-58. İzmir Fuarı girişi, 1938. [Tansu(1938)]	s.132
Şekil 3-59. İzmir Fuarı'nda İş Bankası Pavyonu, 1938. [Tansu(1938)]	s.132
Şekil 3-60. İzmir Fuarı'nda İnhisarlar(Tekel) pavyonu, 1938. [Tansu(1938)]	s.133
Şekil 3-61. Resmor, İzmir Fuarı'nda Manisa Pavyonu düzenlemesi, 1938. [Tansu(1938)]	s.133
Şekil 3-62. İzmir Fuarı'nda Tariş Pavyonu, 1938. [Tansu(1938)]	s.134
Şekil 3-63. Resmor, Ankara Sergi Evi önünde Tasarruf Sergisi, 1938. [Arkitekt(1938)]	s.134
Şekil 3-64. Örel ve Çeçen, İzmir Fuarı'nda daimi Sergi Sarayı, 1939. [Arkitekt(1939)]	s.135
Şekil 3-65. Örel, İzmir Fuarı'nda daimi) Eylül Antresi, 1939. [Arkitekt(1939)]	s.135
Şekil 3-66. Resmor, İzmir Fuarı'nda İş Bankası Pavyonu, 1939. [Arkitekt(1939)]	s.135
Şekil 3-67. Femir, İzmir Fuarı'nda İzmir Vilayet Pavyonu, 1939. [Arkitekt(1939)]	s.136
Şekil 3-68. Eldem, New York Dünya Fuarı'nda Türk Pavyonu, 1939. [Çelik(1992)]	s.136

ÖZET

30'lu yılların, Türkiye Cumhuriyeti'nin mimarlık tarihindeki özel yeri mimarlığın bu dönemde üstlendiği yoğun ideolojik yüke dayanır. 30'lu yılların başlarında devrimci devletin her alandaki yaptırımının artmasıyla başlayıp 40'lı yıllara gelindiğinde devrimin artık tamamlanmış olarak kabul edilmesiyle sona eren bu tepeden tırnağa 'devrimci' dönemin mimarlığı da devrimin iç çelişkilerini ve tartışmalarını yansıtır. Devrimin ideolojisi ve dönemin mimarlığı arasındaki bu sıkı ilişki o dönemde mimarlığın varolduğu çevrenin devrimci elitlerin sınırları içinde kalmasına dayanır.

Bu tez 1930'lu yıllarda Türkiye'de üretilmiş olan, özellikle sivil mimarlık ürünlerinin dönemin yayınlarının taranması yoluyla saptanmasını hedefleyen bir ön çalışmanın oluşturduğu fikre dayanıyor. Sözkonusu tarama sırasında sergi pavyonları, sergi düzenlemeleri ve bayram taklari gibi bazı geçici mimarlık ürünlerinin çok nitelikli olduğu dikkati çekmiştir. Bu eserler propaganda işlevli oldukları için, dönemin ideolojik geriliminin de korporal ifadesi gibidirler. Aslında sözkonusu dönemde mimarlık tümüyle ideolojik bir bağlamda ele alınmıştır. Ama geçici ürünlerin ayrıca, hem deneySELLİĞE yatkınlıklarıyla, hem de eski, durağan ve kalıcı olanın karşısına yeni, devingen ve geçici olanı koyan tepkisel ve eleştirel bir tavrın ifadesine olanak tanımlarıyla, tüm avangard hareketlerde önemli bir rolü vardır. Bu olgu gözönünde bulundurularak, sözkonusu geçici mimarlık ürünlerinin modernleştirici devrim ideolojisi ile bağlantılı olarak incelenmesinin ilginç sonuçlar getireceği kanısına varılmıştır.

Yapılan çalışmanın ortaya koyulmasında öncelikle modernizm kavramı ve Modern Mimarlık Hareketi'nin dünyayı değiştirme iddiası üzerinde durulmuştur. Modernleştirici devrim ideolojisinin içerdiği yönelişler ve ikilemlere ve bu arada Batı dışına özgü modernleştirici devrimlerin pratikteki biçimlenmesiyle Avrupa faşizminin paralellik ve farklarına değinilmiştir. Bu çerçeve içinde geçici mimarlığın nasıl biçimlendiği, seçilmiş fotoğraflarla da desteklenerek incelenmiştir.

Türk devriminin ideolojisinin ve içerdiği ikilemlerin anlaşılır kılınması amacıyla devrimin 19. yüzyıla uzanan teorik altyapısı ve sıkı ilişki içinde olduğu ekonomik olgular ortaya koyulmuştur. 1930'lara gelindiğinde devrimin başlıca ideolojik problemlerinin olgunlaşarak dönemin mimarlığına nasıl yansıdığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, fotoğraflı kaynaklardan derlenen geçici mimarlık örneklerine dayanarak, devrimin temel ideolojik problemi olan kimlik arayışının bu ürünlerde nasıl ifade bulduğu incelenmiştir. Derlenen örnekler ağırlıklı olarak 30'lu yıllardan olmakla birlikte 19. yüzyılın ikinci yarısından başlar. Böylece geçici mimarlığı üreten devrimsel sürecin tüm aşamalarıyla kavranabileceği düşünülmüştür.

SUMMARY

Ephemeral Architecture in the Modernizing Revolutions and the Case of Turkey in the 1930s

The distinction of the 1930s in the architectural history of the Turkish Republic is due to the ideological load that was shouldered by architecture. Beginning with the increase in the etatist behavior of the revolutionary government in the early 30s and coming to an end with the revolution being regarded as completed early in the 40s, this was a 'revolutionary' period from head to toe. The entire architecture of this period reflects the internal contradictions and discussions of the revolution. This strict connection between revolutionary ideology and the architecture of the 30s is due to the fact that in that period the circle in which architecture existed (the circle which produced, bought, criticised, discussed architecture), was limited within the borders of the revolutionary elites. The architecture of the 30s reflects the two following ideological problems most prominently:

1- The intellegentsia that plans the modernizing revolutions basically aims a total enlightenment and regards industrialization as an instrument towards this aim. Revolutionary governments come to power to realize the aims of the intellegentsia. However, they focus on independent industrialization which is the first obligatory step and may intrumentalize the institutions that theoretically should be leading to a far-reaching enlightenment. Essentially, the idea of an enlightenment being realized by the state is extremely paradoxical. Therefore, the revolutionary governments' idea of enlightenment is always much more superficial than the revolutionary intellectuals'. This superficiality is unavoidable in the practice of modernizing revolutions, because these revolutions are attempts of an etatist 'short-cut modernization' specific to societies that have been left behind in the industrialization process, thus the Enlightenment process in the West.

In the case of Turkey, consideration should be given on the fact that an Ottoman modernizing theory existed from the first half of the 19th century and that the identity of the intellectual was closely related to that theory. The revolutionary elites that had its roots in that theory obtained political power step by step through a political revolutionary process from 1908 to 1923. Therefore, the common point of view (which is a mostly official point of view) that claims that modern art and literature developed thanks to the revolutionary government of the Republican (*Cumhuriyet*) era, doesn't reflect the complete truth. What's more, the Republican state owes its existence to the revolutionary theory that flourished within the 19th century circles of Ottoman literature.

The superficiality of the modernism of the revolutionary state in comparison to the more profound modernism of the modernizing intellectuals can be observed in architecture, too. Looking back at the architecture of the 1930s in Turkey, it becomes obvious that the buildings that most prominently reflect modernism are civil buildings, while the greatest official buildings erected by the state (most of which were designed by foreign architects) don't reflect as modernist claims. The state did not take up the profound critical approach and the revolutionary claim which are at the core of modern architecture, but instead only its 'totally new' (rejecting the old) and 'rationalist' (secular) image. The theoretical background of modern architecture where a new type of society was planned, was more effective in civil architecture. Still, there were not two totally different architectural approaches present. The difference was only a difference in profundity (/superficiality). Basically, the common choice of the architects and the state was towards modern architecture.

2- The development of the revolutionary theory in pre-revolutionary Ottoman Empire had been parallel to the formation of a national consciousness. Further in the post-revolutionary period, 'Turkish'ness was stressed increasingly by the revolutionary elites in order to generate a secular identity. As a result, on the one hand the question of defining a secular and Turkish identity, and on the other hand the question of defining a Turkish, i.e. extremely local revolutionary identity, were the two basic ideological problems of the revolution. These two questions actually never found a true answer, quite naturally, because (1) national identity in the late Ottoman period had developed in a religious context and (2) modernizing revolutions theoretically aim universalisation.

The architectural discussions of the 30s in Turkey focused on a search for "a national revolutionary architecture" (*milli bir inkılap mimarisi*). This search was defined by the permanent dispute of two paradigmatic approaches, namely modern architecture on the one hand, and nationalism on the other. The architectural theory of that period developed around the search for a local character within the limits of modern architecture.

l i m i t s

The main idea of this thesis arose from a preceding study aiming the collection of architectural works of the 30s in Turkey, by scanning -mostly periodical- publications of that period. Through that scanning process, some ephemeral works of architecture, e.g. exhibition pavillions, festive gates and decorations, drew the attention with their high architectural quality. Thanks to their propaganda function, these works seem to be the corporal expression of the ideological tension which I tried to define above. (It should be taken into account that in that period of etatist economy, the ideological dimension of commercial exhibitions, too, was prominent.) Actually, in that period, architecture as a whole was being considered in an ideological context. However, ephemeral architecture seems to deserve being emphasized for the following: by being appropriate for experimental approaches and by offering expression to a critical/reactionary mode that replaces the old, static and permanent with the new, dynamic and temporary, ephemeral works have an important role in the avant-garde movements (e.g. the theatre at Bauhaus, demonstrations of the Dada movements, mass festivals of the Russian avant-garde etc.). Considering this fact, it has been assumed that a study of the ephemeral works of architecture mentioned above, in relation with the modernizing revolutionary ideology, might lead to interesting results.

p l a n

Presenting the study that was made, primarily the concept of modernism has been discussed, and the claim for changing the world by the Modern Movement in architecture has been stressed. The directions and dilemmas of the modernizing revolutionary ideology and by the way, the parallelities and differences between the practice of modernizing revolutions and European faschism, have been mentioned. The formation of architecture, especially ephemeral architecture within this general frame has been analysed with the support of selected visual material.

To make comprehensible the dilemmas that are intrinsic to the ideology of the Turkish revolution, the theoretical

background and related economic circumstances, stretching back to the early 19th century, have been presented. It has been then discussed how in the 1930s the century-long development of basic ideological problems were reflected in architecture. In this context, with the help of collected photographs of ephemeral works, it has been analysed how the revolution's search for an identity found an expression in ephemeral architecture. A great majority of the collected examples are of the 1930s; however, they start from the second half of the 19th century. Thus, the comprehension of the entire revolutionary process has been aimed, with a particular stress on the 1930s.

The plan of the study is as follows:

-Introduction. Revolutionary Claims of the Modern Movement in Architecture

-1st Chapter. Ephemeral Architecture in Modernizing Revolutions

1.1. Common Dilemmas of Modernizing Revolutions

1.1.1. Fascism

1.1.2. Nation

1.1.3. Communism

1.2. Temporariness in Revolutionary Architecture

1.2.1. Search for an Ideal Order-Ideal City

1.2.2. The World Exhibitions

1.2.3. Temporariness in the Avant-garde

1.2.4. The Russian Avant-Garde

1.2.5. The Contradictory Relationship of Fascism and the Avant-Garde

1.2.6. Modern Movement in Mexico and Brasil

-2nd Chapter. Economic and Ideological Phenomena That Define the Architectural Milieu of the 1930s in Turkey

2.1. The Economic Structure and the State

2.1.1. Economic Dependency in the Late Ottoman Period

2.1.2. The Period of Liberal Economy after the War of Independency

2.1.3. Etatist Economy

2.2. The Revolution and the Ideological Background

2.2.1. Revolutionary Dilemmas

2.2.2. National Identity, Nationalism, the Nation-State

-3rd Chapter. Works of Ephemeral Architecture in the 1930s in Turkey

3.1. Modern Art Movements in Turkey

3.1.1. The Impact of the Military Schools on the Modernization in Arts

3.1.2. *Sanayi-i Nefise*

3.1.3. The Generation of 1914 and the First Artists' Communities

3.1.4. *Müstakiller*(Independents) and the "D" Group

- 3.1.5. The Reflection of the Ideological Milieu of the 1930s on Arts
- 3.2. The Architectural Milieu
 - 3.2.1. The Background of the Evaporation of the First National Style
 - 3.2.2. The Role of the State in the Architectural Activity Throughout the Country
 - 3.2.3. The Reaction to Foreign Architects
- 3.3. The Search for a Revolutionary Identity in the Works of Ephemeral Architecture

-Conclusion. Proposals Towards Comparative Studies on the Architecture of the Turkish Revolution

r e s u l t s

During the study, the main deficiency was caused by not being able to reach studies on the relation of modernizing revolutions to the universal project of modernization. Whereas, the claim of the Western modernism to modernize the rest of the world, shouldn't be disregarded. The chronological superposition of two phenomena, namely the reign of the Modern Movement, and the period in which most of the modernizing movements in the non-Western world were realized, is obviously not sheer coincidence. Profound and comparative studies (existing or to be made in the future) on this 'coincidence', can lead to new interpretations on the approaches of modernizing elites to modern architecture, in Turkey or elsewhere.

With all the advantages that the early Turkish Republican architecture offers to scholars that choose to look at architectural phenomena through the glasses of other disciplines, thanks to its ideological implications, it is quite surprising that available studies -that I could reach- on this subject are very few. I hope that this thesis, at least, stresses the gap in this area.

GİRİŞ: MODERN MİMARLIK HAREKETİNİN DEVRİMCİ İDDİASI

20. yüzyıla gelindiğinde sınai kentleşme ve değişen sosyoekonomik ilişkiler, mimarları, gelişmiş toplumların artık eski mimari modellerle başa çıkılamayan ihtiyaçlarına yeni çözümler aramaya itmiştir. Bir yandan da gelişen yapı teknolojisi yeni çözümlere olanak tanımıştır. Ama Modern Mimarlık Hareketinin sadece bu tip zorunluluk ve olanaklara dayandırılması, Rönesans'dan beri modern düşüncenin özünü oluşturan "ideal" sorununu gözardı etmek olacaktır. Tafuri'ye(1979) göre 20. yüzyılın ilk yarısında "bir proje olarak ütopya"ya verilen önem" değerlendirilmedikçe modern mimarlığın tüm döngüsü anlaşılmaz kalacaktır.

Habermas'a(1994) göre "modernlik" kavramının geçmişi Rönesans'la da sınırlanamaz;

(...) modern terimi, Avrupa'da, hep yeni bir dönemin bilincinin, antikçağlılarla kendisi arasında yeniden gözden geçirilmiş bir ilişki kurduğu dönemlerde [ki yazara göre böyle dönemler Rönesans'dan önce de olmuştur] ortaya çıkmaktaydı; dahası, bu dönemlerde, hep antik çağ belli birtakım taklitlerle yeniden oluşturulması gereken bir model olarak görülmekteydi.

Habermas(1994) modern düşüncedeki bu antik çağ idealizasyonunun, kendi deyişiyle "klasiklerin antik dünyaya atfettikleri büyü"nün, Fransız Aydınlanması'nın idealleriyle çözüldüğünü belirtiyor.

Pagan antik çağı idealize eden tavır Hristiyan Avrupa'da seküler bir ideal arayışını temsil ediyor olmalıdır. Bu anlamda, bu tezde sıkça kullanacağımız "modern" sözcüğünün

kastedilen anlamı şimdiden, hiç değilse sadece seküler ideal arayışlarını içerecek şekilde sınırlanabilir. Gerek sözcüğün Latince kökeni olan 'modernus'un, "ilk defa, 5. yüzyılda resmen Hristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için" [Habermas(1994)], yani tamamen dinsel bağlamda kullanılmış olması ve sözcüğün daha sonra geçirdiği semantik dönüşüm, gerekse -belki de bu yüzden- sözcüğün anlamı üzerinde tam bir toplumsal uzlaşmanın sağlanamamış olması böyle bir sınırlamayı gerektiriyor.

Mimarlıkta da Rönesans'dan 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başlarına -Habermas'ın sözünü ettiği çözülmeye- kadar antik çağın ideal olarak kabul edildiği aydınlanmacı bir eğilim görülür. Bu eğilim özellikle Piranesi'nin bugün için tamamen belgesel nitelikli sayılabilecek olan eserlerine o çözülme/geçiş döneminde ve sonrasında devrimci bir niteliğin atfedilmesinde belirginleşir. Argullol(-), Piranesi'nin 19. yüzyıl Fransız ve İngiliz şiirinde bir peygamber gibi algılanışından sözeder.

Mimarlıkta ideal arayışının, (1)antik çağa referans vermek yerine yeni bir idealin kurgusunu hedeflemesi ve (2)salt biçimsel bir arayış olarak belirmesi yerine mimarlığın ürünlerini kullanacak olan (hatta o mimarlığın yaratacağı -ki bu da modern mimarın oldukça devrimci sayılabilecek bir büyük iddiasıdır-) toplumun düzenine, insanların yaşam ve düşünce biçimlerine odaklanması ve bu toplumsal idealin mimarlığın temeline oturtulması Modern Mimarlık Hareketinin karakteristiği olmuştur. Modern mimarlığın ideal arayışı hemen kendini eleveren bir düzlemde, örneğin Rönesans'daki gibi 'biçim'de değil düşünsel arka planda yeralır. Ayrıca antik mimarlık gibi tanımlı bir referans yerine bilinçli bir referanssızlığı benimser. Bu yüzden modern mimarlığın düşüncesi sık sık ve kolaylıkla akılcı-işlevci kriterlere indirgenme tehlikesine açıktır.

Van Dijk(1995), Lyotard'ın modernist düşüncüyü iki kaynağa bağlayan görüşünü şöyle özetler:

Fransız Aydınlanması insani özgürleşmenin peşinden koşma iddiasıyla, birçok sanat ve bilim disiplinde gerçekleşen entellektüel tartışmaları ateşledi; bireyin, o zamana kadar onu esir etmiş olan ekonomik, toplumsal, ideolojik ve dini zincirlerden özgürleştirilmesi gerekiyordu. Ve ikinci olarak, bütün bilginin birliğini farzeden Alman İdealizmi demirleyecek sağlam bir yer sundu.(...)

Mimarlıktaki modernist düşünce de bir yanıyla akılcılığı, diğer yanıyla bir mutlak doğrunun, toplumsal bir idealin arayışını/iddiasını içerir. Modern Mimarlık Hareketinin bu ideolojik iddiası, Aydınlanma sürecinin içerdiği ve olgunlaştırdığı, ideal dünyayı kurgulayan ütopyen gelenekle ve ideali gerçek kılmayı hedefleyen devrimci iddialarla sıkı ilişkiler içindedir.

Yücel(1991), Conrads'ın 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar derlemesinin Türkçe basımına yazdığı önsözde yüzyıl başından 1960'lara uzanan bir dönemin ürünü olan bu metinlerde hissedilen genel doğrultunun "tüm metinlerin yöneldiği 'yarını inşa etme' inancı ve bu inanca bağlı yol göstericilik tavrı" olduğu fikrindedir.

1919 yılında Arbeitsrat für Kunst'un Berlin'de düzenlediği Tanınmamış Mimarlar Sergisinin broşüründe Walter Gropius şöyle diyor [Conrads(1991)]:

(...)Geleceğe inanan herkese sesleniyoruz. Gelecek için duyulan tüm güçlü özlemler, oluşmakta olan bir mimarlık anlamına gelir. Bir gün bir dünya görüşü oluşacak, ardından da onun imgesi, kristal-mimarlığı doğacaktır.

Modern Mimarlık Hareketi'nin toplumsal ideal arayışında, bu toplumsal ideale ulaşma yolunda mimari çabaların gücüne dair bir inanç da görülür. Sant'Elia'nın 'Yeni Kent' üzerine düşüncelerindeki gibi [bkz.Conrads(1991)] çağın ruhuna uygun bir mimarlığın oluşturulması fikrinin yanısıra toplumsal

olumsuzlukların aşılmasının, bu anlamda ideal toplumun oluşturulmasının mimarlık yoluyla sağlanabileceğine dair bir inancı yansıtan yaklaşımlar Modern Mimarlık Hareketinin esas büyük iddiasıdır. Le Corbusier 1923'de yayınlanan *Vers une Architecture* adlı kitabında "mimarlık veya devrim" diyerek modern mimarlığın toplumsal sorunları çözme gücüne ve bu anlamda siyasi bir devrimin yerine geçebileceğine olan inancını dile getiriyordu [Jencks(1980)].

1919-1933 yılları arasında Bauhaus'da gerçekleşen deneysel çalışmaların olağanüstü soyutlukta biçimsel ideal arayışları içerdiği görülür. Bu biçimsel arayışların özünde güzellik tutkusunun yanı sıra ideal dünyayı tasarlayacak ideal sanatçıları/zanaatçıları yetiştirecek ideal okulun kurgusu vardır. Bauhaus'un ilk yıllarında bu kurgunun içerdiği kusursuzluk ve en ince detayına kadar tasarlanmışlık tutkusu Bauhaus'da çalışan sanatçıların fotoğraflarındaki giyim tarzlarına ve oturma biçimlerine dahi yansımıştır. [bkz. Droste(1990)] Bauhaus'un kendi içinde bir mikro-toplum yaratarak hayal edilen ideal toplumun küçük bir denemesini (modelini) yaptığı da söylenebilir.

Le Corbusier'nin yeni mimarlıkla ilgili görüşleri Bauhaus'un idealist yaklaşımıyla paralellikler taşır. Ama Le Corbusier'nin, modern mimarlığın tek başına ideal toplumu sağlayabilecek güce sahip olduğuna dair inancı, çalışmalarını mimarlık ve kentsel tasarımla sınırlamıştır.

Jencks(1980) "'modern mimarlık' diye bilinen şeyin merkezi"nde gördüğü *idealist geleneğin* Le Corbusier, Mies van der Rohe ve Walter Gropius'un tutumlarında belirgin olduğunu belirtiyor.

Bu çalışmaya konu olan modernleştirici devrimlerde ise modern mimarlığın özgün biçiminden farklı kavrayışlarla ele alındığı görülür. Modern mimarlığın rasyonalist geleneği ve eskiyi reddeden tavrı devrimci devletlerin sosyokültürel programlarına uygun düşmüş ve bu ülkelerde modern mimarlık

devletin desteğiyle geniş, ama büyük ölçüde (modern mimarlığın yenilikçi 'imaj'ına kilitlenmiş, indirgenmiş,) yüzeysel bir modernizmin hakim olduğu uygulama alanları elde etmiştir. Bozdoğan(-) bu ülkelerdeki resmi modernizmin Modern Mimarlık Hareketinin özgün düşüncesinden uzak kalışı üzerinde şöyle duruyor:

Batı dünyası dışındaki her türlü modern mimarlık tartışması, [modern mimarlığın] bu ülkelere, içinde Batı modernizminin serpiildiği bütün koşulların (özellikle sınai kent, kapitalist üretim ve otonom burjuva tebaanın) bariz yokluğunda ithal edildiği önkabulünden yola çıkmak zorundadır. Bu yüzden [bu ülkelerdeki modern mimarlık] derin tarihsel, toplumsal ve teknolojik değişimler bağlamında mimarlık disiplininin radikal bir yeniden düşünülmesi temeline oturmamıştır. Daha ziyade, öncelikle "gözle görülür politika", veya resmi modernleştirme programlarına eşlik eden, yukarıdan empoze edilen ve paternalistik ulus-devletlerin bürokratik ve mesleki elitleri tarafından yerine getirilen "uygarlaştırıcı misyon" şeklinde olmuştur.

Bu "uygarlaştırıcı misyon" anlayışı, modern mimarlığın varsayılan toplumu değiştirme gücüyle de ilgili gibi görünüyor. Öyleyse bu, sadece devrimci devletlerce modern mimarlığa atfedilen bir özellik değildir. Özgün modern mimarlık kavrayışının da yukarıdan empoze edilme fikriyle ters düştüğü pek söylenemez. Yukarıda da değinildiği gibi, toplum üzerindeki güç konusunda bu kendine güvenen tutum, modern mimarlığın özgün bir iddiasıdır. Bununla birlikte, modern mimarlığın bu 'misyon'u Batı dışındaki ülkelerde modernleştirici elitlerin elinde sloganlara indirgenmeye yatkındır.

Bu çalışma kapsamında incelenen modernleştirici devrimlerin gerçekleştiği ülkelerde, modern mimarlığın ortamının çok azını kapsasa da, devletin belirlediği bu bol sloganlı ortamın içinde ve o retoriğin altında, modernizmin özündeki idealist iddianın izlerini ve yukarıda Jencks'e(1980)

istinaden adı anılan 'idealist' mimarların çoğu zaman açıkça ifade edilen etkilerini taşıyan sivil bir mimarlık da varolabilmiştir. Yine de Avrupa dışındaki bu modernist idealizm, Bozdoğan'ın da belirttiği gibi Avrupa'daki kadar derin bir eleştirel sürece dayanmaz. Çoğunlukla Avrupa'daki Aydınlanma'ya yetişme çabasıyla içiçe geçmiştir. Belki büyük ölçüde Avrupa'nın özeleştirisi üzerinde yapılanan Sovyet devriminde bu durumun farklı olduğu söylenebilir.

Modernleştirici devrimlerin modern mimarlığı kendilerine uygun görerek benimsemiş olmaları çok akla yakın geliyor. Ama mimarlık alanında evrensel bir modernite projesinin meşruiyet kazandığı dönemin Batı dışındaki modernleştirici devrimlerin ortaya çıktığı dönemle örtüşmesi sadece tesadüf olmayabilir. Yüzyılın başında genel olarak Batının tüm dünyayı modernleştirmeye yeltendiği bir hareketten dahi sözedilebilir.

Geçici mimarlığın modernleştirici devrimlerde özel bir yeri vardır: Kitlesele katılımı ile oluşan geçici etkinlikler seyirlik nitelikleri ve kitlelere ulaşma güçleri ile her türlü -ideolojik veya ticari- tanıtıma olanak tanırırlar. Devrim-sonrası dönemlerde devrimci devletler de kendilerini meşru kılmak için propaganda yapmak durumundadır. Bu yüzden devrim-sonrası dönemlerde kitlelere ulaşma olasılığı olan herşeye ideolojik bir anlamın yüklenmesi doğaldır. 1932'de bir Türk kızının dünya güzeli seçilmesinin bile olağanüstü bir ideolojik boyut taşıdığı, o dönemdeki gazetelerde yer alan yazılardan anlaşılıyor [bkz. Cumhuriyet tem-ağust 1932]. Yine de, geçici oluşumların modernleştirici devrimler içindeki özel yeri, sadece devrimci devletlerin tanıtım ihtiyacına dayanmaz. Geçicilik, daha derin düzlemdeki devrimci görüşün modern dünya kavrayışının bir özelliğidir. Bu yüzden geçici mimarlık eserleri, bu kavrayışın bir ifadesi olabilir. İtalya'da 1914'te yayınlanan 'Fütürist Mimarlığın manifestosu' Sant'Elia'nın daha önce yazdığı bir metne Marinetti ve Cinti'nin yaptığı eklemelerle oluşmuştu. Bu manifesto yeni çağın güzellik

anlayışını şöyle anlatıyor [italikle yazılmış bölümlerin Marinetti ve Cinti tarafından eklendiği belirtiliyor; Conrads(1991)]:

Modern çağla eski zamanlar arasındaki karşıtlık, şimdi var olup da o zaman var olmayan bütün bileşenlerin sonucudur. Eskilerin rüyalarında bile göremedikleri öğeler yaşamımıza girdi. Ortaya çıkan olanakların ve zihinsel tutumların bin bir yankısı olmuştur; bunlardan(...)en başta geleni, henüz belirginleşip olgunlaşmamakla birlikte, çekiciliği kitleler tarafından bile sezilmeye başlayan yeni bir güzellik idealidir. Anıtsal, ağır ve statik olana karşı duyarlılığımızı artık kaybettik; beğenimizi 'hafif, pratik, geçici ve hızlı olan' ile zenginleştirdik. Artık katedraller, saraylar, toplantı salonları bize göre değil; büyük oteller, tren istasyonları, geniş yollar, büyük limanlar, kapalı çarşılar, pırıl pırıl aydınlatılmış galeriler, çevre yolları, yıkım ve yeniden yapım projelerinin insanı olduğumuzu duyumsuyoruz.

Bir yandan -yukarıdaki gibi- avangard yaklaşımlarda geçiciliğe yüklenen (muhalif, devingen, yeni, hızlı v.s.) anlamlar, bir yandan da uluslararası ekonomik politikanın sergilere yüklediği propaganda boyutu devrimler içinde geçici mimarlık eserlerini ilginç kılıyor. Bu tezin temel sorgulaması, aslında tüm mimarlığın ideolojik bir kavrayışla ele alındığı modernleştirici devrimlerde, geçici oluşumların ve bu bağlamda geçici mimarlık eserlerinin, resmi ideolojinin propagandasını yapmanın ötesinde, -sırf geçiciliğiyle dahi- daha derin bir ideolojik boyuta sahip olabileceği üzerinedir.

BÖLÜM 1: MODERNLEŞTİRİCİ DEVRİMLERDE GEÇİCİ MİMARLIK

Toplumların ekonomik/politik yapılanmalarındaki hızlı değişimlerden hangilerinin devrim olarak adlandırılması gerektiği konusunda, bu değişimlerin retoriğinde ve eleştirisinde olduğu gibi tarih yazımında da bir karmaşayla karşılaşılır. Bu durum bu çalışmada öncelikle devrimden ve modernleştirici devrimden neyi anladığımızın tanımlanmasını zorunlu kılıyor. Ayrıca, Türkiye'deki veya başka bir ülkedeki değişimin bir devrim olup olmadığı, bu değişimin veya devrimin toplumun içerdiği dinamiklerin etkisiyle kendiliğinden mi, yoksa bir zümrenin etkisi veya zoruyla mı olduğu gibi tartışmaların içinde barınan ideolojik tuzaklardan kaçınmak için bu tartışmaların dayandığı çelişkilerin başka toplumların gerçekleştirdiği benzer değişim süreçlerinde de varolduğu görülmelidir. Bu çelişkiler geç kalmış bir modernleşmeye yönelik bir tür politik, ekonomik ve toplumsal değişime özgüdür ve bu değişim sürecinin bir aşamasında gerçekleşen politik devrimci etkinliğe dayanarak bu değişim sürecini modernleştirici devrim olarak tanımlamak mümkündür.

Lasswell [Lasswell-Lerner(1966)] devrimler üzerine yapılacak araştırmalara bir çerçeve oluşturması amacıyla devrimsel devrimin üç aşamalı bir sınıflamasını yapmıştır: 'Burjuva (*bourgeois*) devrimi' deyimi Batı Avrupa medeniyetinde burjuva sınıfların yükselişini belirtir. İkinci aşama olan modernleştirici aydınların devrimi ancak burjuva devrimi sonrasında gerçekleşebilir. Lasswell'e göre üçüncü aşama olan '*transhumanity*' (insanlık-ötesi) yolunda ilk ideolojik adımı Almanya'daki ırkçı ideoloji belirtebilir. Bu aşamada belirleyici olan insanın bilgisinin politikaya katılımının

sınırlıdır. Bu aşamaların her biri kendisinden öncekinin yıkıcı yanlarından doğar.

Yukarıdaki sınıflama tüm insanlığın başına gelen bir büyük devrimi tanımlamaya çalışır. Bizim konumuz olan modernleştirici devrimler Lasswell'in sınıflamasındaki ikinci aşama içinde önemli bir rolü olan, dünyadaki (19. yüzyıla kadar sadece Batıdaki) bu büyük devrimsel süreçte dahil olmakta gecikmiş toplumlara özgü değişimlerdir.

Bir yandan devrim sözcüğünün edebi yakıştırmalara yatkın anlamı ve etkisi, bir yandan da politik ve entellektüel devrim kavrayışları arasındaki çelişkiler bir kavramsal kargaşaya sebep oluyor. Bir önceki bölümde belirtilen sebeplerle bu çalışmada, 'modern devrim'in seküler bir ideal arayışı üzerine kurgulandığı kabul edilmiştir. Bu anlamda modern devrim, yeni bir sosyal, ekonomik ve politik yapılanmayı gerçekleştiren dinsel devrimlerden ve dinsel ideal kurgusundan ayrılır. Bu bakımdan mesela İran'daki İslam devrimi olarak adlandırılan değişim bizim anladığımız anlamda bir modern devrim değildir.

1688-1689 yılında İngiltere'de gerçekleştirilen devrim yeni bir politik yapılanmayı sağlamıştır. Fakat bu devrim, varlığını ekonomik değişimin doğurduğu özgürlükçü düşünceye borçlu olsa da kendisini önceleyen bir ütopyen devrimci teoriye sahip değildir. 1776-77'de gerçekleşen Amerikan devrimi de daha çok İngiltere'nin tutumuna karşı oluşan tepkiye ve sahip olunan refahın yitirilmesi korkusuna dayanıyordu. Büyük devrimler içinde gerçek anlamda bir modernleştirici devrim prototipi sayılabilecek olan ilk devrim 1789'daki Fransız Devrimidir. Bu devrimin kendisini önceleyen devrimci teori sayesinde 20. yüzyıldaki modernleştirici devrimleri hazırlayan devrimci aydınları en çok etkileyen devrim olduğu ve bu teorinin uygulanmasında ortaya çıkan ikilemlerin de modernleştirici devrimlerin ikilemlerine paralel olduğu görülür.

Fransız devriminin düşünsel sürecinde 'revolution' kavramı sadece daha adil bir sosyal yapılanmayı, daha iyi bir politik düzeni ve daha gelişmiş bir sanayiye hedefleyen bir başkaldırı değil, aynı zamanda tam bir aydınlanmaya, dinden özgürleşmeye yönelik bir aydın düşüdü. Bu anlamda devrimci aydınların temel uğraşı tamamen seküler bir anlayışla ideal bir dünyanın hayalini kurmak ve bunu gerçekleştirmek için ideal bir toplumun varolabileceği ideal bir politik düzeni tasarlamak olarak düşünülmelidir. Öyleyse en eski devrimci aydınlar ideal devleti kurgulayan eski Yunan düşünürleri olmalıdır. Platon, devrimci diyebileceğimiz bir yaklaşımla, Devlet'te sadece ideal devlet yapısı üzerinde değil bu devletin varolacağı ve varedeceği ideal toplum üzerinde de düşünmüştü. Avrupa'daki skolastik düşünce çağı bu seküler ideal arayışında bir kopukluk yaratmıştır.

Avrupa'da devrimci hayallere kaynaklık eden seküler ideal arayışının uyanışı ortaçağın sonlarında kentlileşme ile kilise dışında güç odaklarının ve yeni ekonomik ilişkilerin oluşmasının doğurduğu Rönesans'la gerçekleşmiştir. Rönesans aydınları yeni politik düzenler önermeseler de ideal dünyanın -ki bu o dönemde antik dünyayla özdeş düşünülür-, seküler anlamda bir aydınlanmanın arayışına girilerek devrimci iddiaların yolunu açmışlardır. Bizim konumuz sınai sebeplerle, Rönesans'dan Fransız devrimine uzanan yolu da katetmekte gecikmiş olan toplumlara özgü modernleştirici devrimlerdir.

İdeal olduğu düşünülen geçmişin uyandırılması yerine tamamen yeni olan birşeye yönelik bir düşün öncelikle ilerleme kavramının gelişmesiyle oluşabileceği açıktır. Dunn(1972), 17. yüzyıl ve 18. yüzyıl İngilteresinde ilerleme (progress) kavrayışının oluşmasıyla eskiyi iyileştirmeyi değil gerçekten yeni olan birşeyi yaratmayı hedefleyen ve daha öncekiler gibi dinsel niteliği olmayan bir başkaldırı düşüncesinin mümkün olabildiğini savunur. Bu kavrayışın oluşmasına kaynaklık eden ilerleme kentlileşmedir. Marx'ın deyimiyle "kırın kentlileşmesi" olan modern tarih

[Dunn(1972)] kentlileşmenin getirdiği düşünsel özgürleşmeyi de içinde taşır.

Global anlamda modernleşme süreci ideal düzen arayışları ve bu bağlamda devrimci iddialarla yüklüdür. Bu sürece sonradan dahil olan toplumlarda gerçekleşen modernleştirici devrimlerde ise ideal düzen arayışının yanısıra ve kimi zaman ondan daha öncelikli olarak bu sürece yetiştirme çabası egemendir. Bu çabanın seküler olması ve pozitivist görüşün esas olması modernleştirici devrimlerin karakteristiğidir.

Bu yetiştirme çabasında devletin hızlı sınaileşmeyi, aydınların hızlı aydınlanmayı öncelikle istemesiyle devrimin zemini oluşabilir.

[Burada devrim-öncesi reformcu devlet ve devrim-öncesi aydınlar sözkonusu edilmektedir. İleriki aşamalarda bu iki amaç olması gerektiği gibi içiçe geçer.]

1.1. Modernleştirici Devrimlerin Çelişki ve İkilemleri

Bir yönüyle hızlı sınaileşmeyi, diğer yönüyle aydınlanmayı hedefleyen modernleştirici devrimlerin iki çelişen kavranış biçimi vardır ve bunlar aslında modernleşmenin zaman zaman çelişen ama birbirinden ayrılmaz bu iki yönüne karşılık gelir. Sınaileşme ve aydınlanma çeliştikleri ölçüde birbirlerinin yaratıcısıdır. Kentlileşmenin özgür düşüncüyü, özgür düşüncenin teknolojiyi, teknolojinin eğitimi, eğitimin rekabeti, rekabetin tartışmayı ve eleştiriye doğurduğu düşünülürse, sınaileşen toplumda bütün bu kavramlar aralarındaki ilişkiler ve çeliştikleri noktalarla yaratıcı bir tartışma zemini yaratır. Devrim, genellikle devrimci aydınların benimsediği birinci anlamında ideal düzenin oluşturulması yolunda tam bir aydınlanmanın ve onun önkoşulu olarak bağımsız bir sınaileşmenin gerçekleşmesini amaçlar. Pratikteki anlamında ise (pratikte devrimin önündeki ilk hedef ve önkoşul bağımsız sınaileşme

olduğu için) öncelikle bağımsız sınaileşmenin ve ona hizmet edecek ölçüde bir aydınlanmanın gerçekleşmesini amaçlar. Bu çalışma kapsamında incelenen devrimlerde öyle görünüyor ki, devrimin uygulayıcısı olan devlet adamları devrimi bu kavrayışla algılamaya eğilimli olmuştur. Devrimci devlet, aydınlanma yanlısı olmakla birlikte, bağımsız sınaileşme yolunda kendi otoritesini sağlamak için gerektiğinde fikir özgürlüğünü kısıtlayıcı bir tavır takınabilir. Devletin aydınlanma konusundaki bu kolayca boşverebilen tutumu devrimsel süreçte aydınların devrim anlayışı ile devletin devrim anlayışı arasında yaratıcı bir ilişki oluşturur.

Bu çalışmaya dahil edilen modernleştirici devrimlerin devrim öncesi süreçte düşlenen özellikleri ile pratikteki biçimlenmeleri arasında çok büyük çelişkiler vardır. Devrim düşü toplum hatta tüm insanlık için en iyi yaşam koşullarının nasıl olması gerektiğini kurgular ve 'özgürlük, eşitlik, kardeşlik' hayalleri kurar. Devrimin hayata geçirilmesinde ise devrim yanlıları ile -eğer varsa- devrim karşıtları eşit ve kardeş olarak görülmediği gibi devrim karşıtlarının özgürlüğü de kısıtlanabilir. Devrimciler kendilerini halka adanmış ama halkın iyiliği için ne yapılması gerektiğini en iyi bilen de kendileri olduğu iddiasındadırlar. George Orwell'in Hayvanlar Çiftliği adlı romanı bir çiftlikte yaşayan hayvanların gerçekleştirdiği bir 'modernleştirici devrim'i hikaye eder. Düşlenen devrimin en önemli çıkış noktasını oluşturan eşitlik fikri devrim sonrası süreçte devlet otoritesine kurban gider: "Bütün hayvanlar eşittir, ama bazı hayvanlar daha eşittir."

Devrimin teorisi ve uygulaması arasındaki bu temel çelişkiler nedeniyle devrimci devlet aydınlanma konusunda o devrimi hazırlayan aydınlar kadar hassas olmayabilir ve aydınlanmayı araçsallaştırmaya eğilimlidir. Kuşkusuz devrimi hazırlayan aydınların da aydınlanmayı tek başına, sırf aydınlanma adına istedikleri pek söylenemez. Fransız devriminin düşünsel altyapısında büyük rolü olan Marquis de Condorcet'ye göre "gelecekteki ilerlemenin garantisi ve

geçmişteki ilerlemenin mekanizması insan düşüncesinin akılcı ilerlemesidir" [Dunn(1972)]. Bu düşüncede aydınlanmanın aynı zamanda sosyoekonomik anlamda bir ilerleme için araç olarak görülmesi dikkat çekicidir. Ama yine de burada tam bir araçsallaştırma sözkonusu değildir, çünkü istenen ne pahasına olursa olsun tam bir aydınlanmadır. Condorcet bu sözleriyle sosyoekonomik ilerlemenin önceliğini değil, aydınlanma ve sosyoekonomik ilerlemenin paralelliğini vurguluyor olmalıdır. Devrimci devletler nezdinde ise kayıtsız şartsız ve tam bir fikir özgürlüğü yerine göre (mesela halkın aydınlanmışlık düzeyine bağlı olarak) bir 'lüks' olabileceği gibi devlet otoritesi açısından tehlikeli de olabileceğinden 'kayıtlı şartlı' bir aydınlanma kabul görebilir.

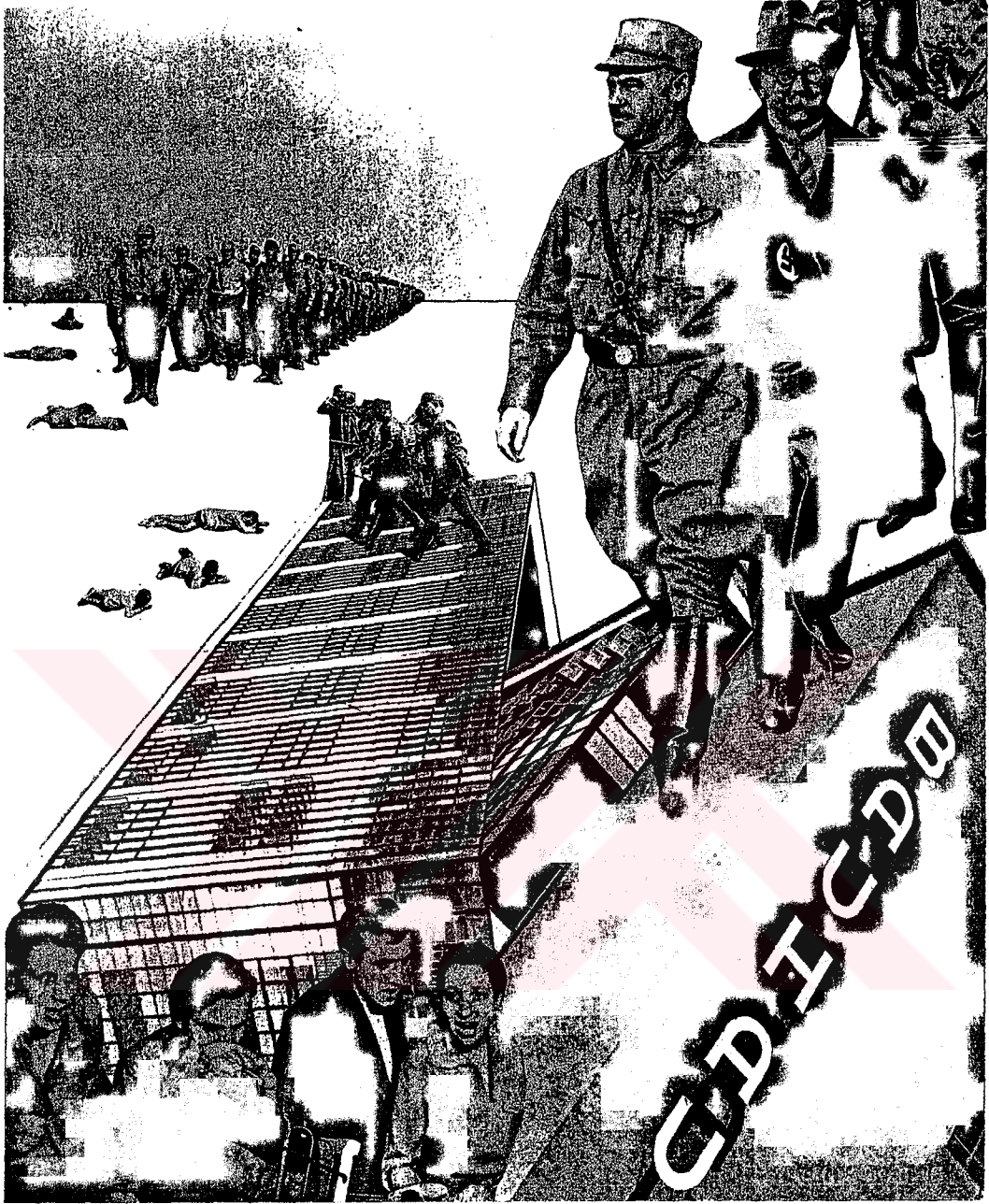
1.1.1. Faşizm

Aydınlanmaya eşlik eden akılcılığın şartlı kullanımının (araçsallaştırıldığında, sınırlı sorgulandığında) toplumları götürebileceği yerlerin korkutucu sınırsızlığı İkinci Dünya Savaşının sonlarında Hitler Almanyasındaki soykırımda en çarpıcı ifadelerinden birini bulmuştur. Hitler'i ne yaptığını bilmez bir akıl hastası olarak gören bakış açısı çok önemli bir noktayı gözden kaçırmaktadır: Nasyonal-Sosyalizm, benimsediği strateji ne olursa olsun, varmak istediği sonuç sözkonusu olduğunda, dünyayı çirkinleştirmek, acımasızlaştırmak değil, tersine güzelleştirmek iddiasındaydı ve bu anlamda modernleştirici ideolojiler kadar ideali arayan bir ideolojiydi. Gerek nasyonal-sosyalizmin, gerekse İtalya'daki faşizmin güzellik ve arınmışlık tutkusu gözardı edilemez. Modernleştirici devrimler eskiyi yıkarak yeniyi önerir. "Faşist devrimler" ise retoriklerinde yeniye ve yabancıya olan tepki ve eskinin korunması üzerinde durur. Ancak uygulamada yeni olsun, eski olsun, sezgisel denebilecek bir yaklaşımla güzel bulunanın korunarak çirkin bulunanın yokedilmesi gibi çelişkilere düşmüşlerdir. Bu tip çelişkiler Faşist ideolojinin paradigması içinde çelişki sayılmaz, hatta yüceltilir.

Çünkü Faşizmde güzel bulunan eylem sorgulanmaz. Umberto Eco'nun 'eylem uğruna eylem' kültü olarak tanımladığı bu yaklaşımda, modernleştirici devrimlerin ideolojisinin merkezindeki (pratikte ne kadar hayat bulduğu tartışılır olan) rasyonalizmin yerine şartlı bir rasyonalizmin, bir tür sezgiselliğin hakim olduğu görülür. Yine de Faşizmin, Nazizmin veya Falanjizmin yıkıcı yanını sadece güzellik tutkusuna bağlayan bir görüş esas noktayı gözden kaçırır: bu ideolojiler Aydınlanma'nın sonuçlarına ve devrimci iddialarına duyulan bir tepki üzerine kurulur. Sezgisel yaklaşımları da muhtemelen bu tepkiden, akıl yerine sezginin yüceltilmesinden doğar.

Devletin otorite aracı hukuktur ve doğası itibariyle devlet zaten, arkasında sözel olarak ifade edilen bir ideoloji olsun ya da olmasın, faşizme çok yatkın bir kurumdur. Sonradan İtalya'da Faşist Partinin amblemi olarak kullanılan 'fasces' veya 'fascis' Romalılarda resmi otoritenin hayat üzerindeki hukuki gücü ile ceza verme hakkını ve birlikten doğan kuvveti temsil eden bir tür asaydi [Encyclopedia Brittanica, "Fasces"]. Bu yüzden 'faşizm' sözcüğü sadece Mussolini'nin ideolojisini ifade eden dar anlamının dışında, genel olarak devlet otoritesini ve statükoyu korumayı herşeyin üzerinde tutan bir görüşü ifade eden daha geniş bir anlamda da kullanılır. Varlığı tehdit altında olan tüm devletler bu geniş anlamıyla faşizme yatkın olmalıdır. Öyleyse belki de devletin kendiliğinden aydınlanmacı olması düşünülemez, ancak politik önerileri olan aydınlar devleti faşizmden uzaklaştırır, *res publica* ancak aydınların politik faaliyetiyle oluşabilir.

Aslında 20. yüzyılda gerçekleşen modernleştirici devrimlerden bu çalışmaya konu olanlarının tümünde devlet faşist ideolojiye yaklaşmıştır. Faşizmin ve Nasyonal-sosyalizmin çok daha korkutucu noktalara varmalarına sebep olan en önemli farklılık bu ideolojilerin modernleştirici devrimleri hazırlayan aydınların devrim düşlerinden çok daha yüzeysel ve ilkel bir düşünsel faaliyete dayanmaları, çünkü



Şekil 1-1. I.Yamawaki, *Bauhaus'a Karşı Darbe*, 1932. Kolaaj.
[Droste(1990)]

Aydınlanma'nın bir düş değil gerçek olduğu bir ülkede baştan aydınlara tepkiyle hareket etmeleridir. Muhtemelen bu ideolojilerin kendi uygulayıcılarını eleştirecek gerilimi içinde taşımamaları da büyük ölçüde, tam da bu sebeple gerçek anlamda bir devrim olmayan 'devrim'i tasarlayanlarla uygulayanların toplumun aynı kesimi, hatta aynı kişiler olmasından, ve tabii bunların aydın olmamasından kaynaklanır. Bu çalışmada yeralan modernleştirici devrimler

incelenirken sadece devrimci devletin tutumu gözönüne alındığında bu devrimlerin tümüne rahatlıkla faşizm teşhisi koyulabilir. Modernleştirici devrimlerin temelde Faşizmden, Nazizmden, Falanjizmden ve benzer aydınlanma karşıtı ideolojilerden ayrıldığı nokta ise ancak devleti muhtemelen çok daha yıkıcı olmaktan alıkoyan devlet-aydın geriliminin ortaya koyulmasıyla anlaşılır kılınabilir.

Aydınların bir politik güç oluşturmaları önşartıyla, doğası gereği faşizme yatkın olan devleti faşizmden uzaklaştırıcı bir etkiye sahip olduğu kabulü faşist ideolojinin aydınlanma karşıtı tavrını da açıklar. Aydınların varlıkları ve öğretileri ile değil, politik güçleri ile etkin oldukları gözden kaçırılmamalıdır. Türkiye'de, Sovyetler Birliğinde ve Meksika'da aydın kimliği başından beri politik anlamda devrimin teorisiyle sıkı ilişki içinde olmuş ve bu ülkelerde Almanya ve İtalya'dakilerle hemen hemen eşzamanlı olarak gerçekleşen devrimleri aydınlar kurgulamış ve sahiplenmiştir. Eski rejim ve dış tehditlere karşı otoriteyi yitirme tehlikesine açık olduğu için zaten totaliter yapıya bürünmeye yazgılı olan bu devletleri o dönemde Almanya ve İtalya'da varılan uca varmaktan alıkoyan, bir yandan aydınların bu politik iddiasının devrimci devlet içindeki rolü, ama bir yandan da tabii bu ülkelerdeki modernleşmenin yeni olması sebebiyle Faşizm veya Nazizm ölçüsünde bir tepki alabilecek bir geçmişe sahip olmaması olmuştur.

Aydınlanma'nın politik iddiaları ve devletin doğal eğilimleri arasındaki bu çatışmanın bilgisi ışığında modernleştirici devrimlere bakıldığında bu devrimlerin tümüne sonradan yöneltlen, devrimin çelişkilerle yüklü olduğu, tam olarak gerçekleştirilemediği, aydınlanmanın eksik kaldığı gibi eleştirilerin 'yine de devrimci' olmaktan kurtulamadıkları sürece aynı döngü içinde kaldıkları görülür. Çünkü aydınların devrimi zaten tam olarak gerçekleştirilebilecek birşey değildir. 'Türkiye bir İngiliz sömürgesi olsa daha fazla aydınlanabilir miydik?'

veya 'Rusya'da kapitalist üretim tarzı benimsenmiş olsaydı insanlar daha mutlu olur muydu?' gibi sorular da, cevapları 'evet' dahi olsa başka sorularla beslenmediklerinde yüzeysel eleştiriler olarak kalırlar. Çünkü modernleştirici devrimler, ulus-devletler olarak örgütlenen bir Batının karşısında ülkelerinin tutunabilmesini ve kendi geleceğini kurgulayabilmesini isteyen az-gelişmiş ülke aydınlarının o dönemde toplumlarına önerebildikleri tek politik seçenek olmuştur. Kuşkusuz tüm aydınların öncelikle bunu istediği iddia edilemez. Kimi aydınlar da, devrimci devletin sınaileşme yolunda aydınlanmayı gözardı edebilmesi gibi, aydınlanma hedefine kilitlenebilir ve bağımsız bir sanayinin oluşturulması uğrunda her türlü çabayı gereksiz, hatta zararlı görebilirler. Türkiye için başlangıçta manda rejimini öneren Halide Edip Adıvar modernleşme yanlısı bir aydın olarak ekonomik bakımdan Batıya bağımlı olmayı -en azından bir süre için- tehdit edici görmemiş ve 15-20 yıllık bir Amerikan Mandası sonucunda "Türkiye'deki her bireyin, eğitimi ve zihniyeti sayesinde cebinde olduğu gibi kafasında da bağımsız" olacağını savunmuştur [Ahmad(1994)]. Modernleştirici devrimler bu iki uç modernleşmecilik arasında, yani sadece aydınlanmacılık ve sadece sınaileşmecilik arasında bir çatışmayı olduğu kadar bir uzlaşmayı, 'asgari müşterek' bir çözümü de ifade eder.

1.1.2. Millet

Bir yandan Batının ulus-devletlerinin tehditkar tutumu ve ekonomik gücünün dayatması, bir yandan da Fransız devrimini hazırlayan düşüncelerin ve Batının millet tanımlamalarının aydınların düşünsel yapısını şekillendiren etkisi, azgelişmiş ülkelerdeki devrimsel modernleşmenin ilk düşünsel aşaması olarak bir milli bilinci oluşturmaya başlamıştır. İncelediğimiz modernleştirici devrimler, Marksist olsun veya olmasın milli içerikli tartışmalara dayanır, fakat ülkenin toplumsal yapılanmasına ve devrimin türüne göre sözkonusu milletin tanımlanma biçimi değişir. Sovyetlerin milli bağımsızlık mücadeleleri ile ilgili tavrının tarihini

inceleyen Golan(1988) federal bir devlet olan Sovyetlerde dahi başından beri bir millet tanımlamasının arandığını ve başlangıçta genel kabul görenin "sosyoekonomik tabirlerle" yapılan, bu anlamda sıkı sıkıya Marksist olan bir tanımlama olduğunu belirtiyor. Bu, Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde genel kabul gören 'Osmanlı milleti' anlayışını anımsatıyor. Bunun gibi örneklerin de gösterdiği gibi millet soyut bir kavramdır ve milli kimliğin tanımlanması esas alınan kriterlere göre değişebilir. Modernleştirici devrimler için belirleyici olan, esas alınan kriterler (dil, sosyo-ekonomik ilişkiler, ırk v.s. olabilir) ne olursa olsun, bir ortak kader bilincinin yaratılarak millet olarak adlandırılmasıdır. Din, modernleştirici devrimlerde, en azından teoride doğrudan milli kimlik tanımlaması için kriter olarak alınmayan bir değişken olsa da, milli bilincin oluşması sürecinde ister istemez az veya çok etkisi vardır. Örnek vermek gerekirse, bu etkinin Türkiye'de çok, Sovyetlerde az olduğu görülür.

1.1.3. Komünizm

20. yüzyılda modernleştirici devrim seçeneğini benimseyen az gelişmiş ülke aydınları için devrimin niteliği üzerine yapılan tartışmalarda cevaplanması gereken ilk soru kurgulanan devrimin komünist bir devrim olup olmayacağı olmuştur. Toplumun tüm biçimlenmesinin benimsenen üretim tarzına ve sınıflar arasındaki ekonomik ilişkilere bağlı olduğunu savunan Marx'a göre, ideal toplum ancak ideal üretim tarzında, yani sosyalist üretim tarzında gerçekleşebilir. Bu görüş tüm devrimci çabayı, tanımlanan yeni üretim tarzıyla toplumun yeniden yapılandırılmasına odaklar. Başka bir deyişle Marksizm daha iyi bir geleceğe ulaşan tek bir yol öneren bir 'öğreti'dir. Dolayısıyla modernleştirici bir devrimin veya devrimci bir aydının Marksist olması veya olmaması çok belirleyici ve diğer tercihle tüm bağları koparan bir seçimdir. Marx'ın bazı fikirlerini benimsemek, bazılarını benimsememek söz konusu olabilir, ama devrimle ilgili bir tavır alınacağı zaman,

biraz Marksist bir devrimci olmanın veya Marksistvari bir devrimin sözkonusu edilebileceği çok şüphelidir. Öyleyse bu konuda en ileri giden tartışma ancak Marksist olduğunu iddia eden bir devrimin gerçekten Marksist olup olmadığı üzerine yapılabilir, ne kadarının Marksist olduğu üzerine değil.

Kautsky(1975), modernleştirici devrimlerin sahip olduğu genel kalıpları tanımlamak amacıyla eşzamanlı ama birbirinden olabildiğince uzak ve ilişkisiz iki devrim olan Sovyet ve Meksika devrimlerini karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Bu iki devrimden birinin komünist olup diğerinin olmaması aralarındaki en belirleyici farktır. Bu temel farka rağmen Kautsky, iki devrimin ortak bir kalıbının olduğunu ve bu ortak kalıba dayanarak iki ülkedeki gelişimin "komünizm faktörüne değinmeden" açıklanabileceğini söylüyor [Kautsky(1975)]. Yazar, azgelişmiş ülkelerdeki "modernleştiriciler"in ortak ikilemleri üzerinde de durur [Kautsky(1975)]. Politik uygulaması bu iki devrimle yakın zamanlarda gerçekleşen (1908-1923) Türk devrimi de Kautsky'nin ortaya koyduğu ortak gelişim çizgisini izler ve benzer çelişkileri vardır. Kautsky'nin çalışmasına dahil etmediği Türk devriminin bu kalıba uygunluğu üzerinde ikinci bölümde durulmuştur.

Kautsky'ye göre komünist olsun veya olmasın, modernleştirici devrimlerin temel ikilemi gerçekte birarada olamayacak iki şeyin birden düşlenmesine dayanır; bunlar sınaileşme ve eşitliktir [Kautsky(1975)]. Aslında devrimi uygulayanların bunların ikisini de aynı derecede önemseydiği çok şüphelidir. Yukarıda da değinildiği gibi devrimin uygulayıcıları öncelikle sınaileşmeye odaklanır, eşitlik gibi kavramlar ise çoğu zaman, soyutlukları ölçüsünde, devrimi kurgulayanların düşlerinde ve uygulayanların retoriğinde kalır.

1.2. Devrimci Mimarlıkta Geçicilik

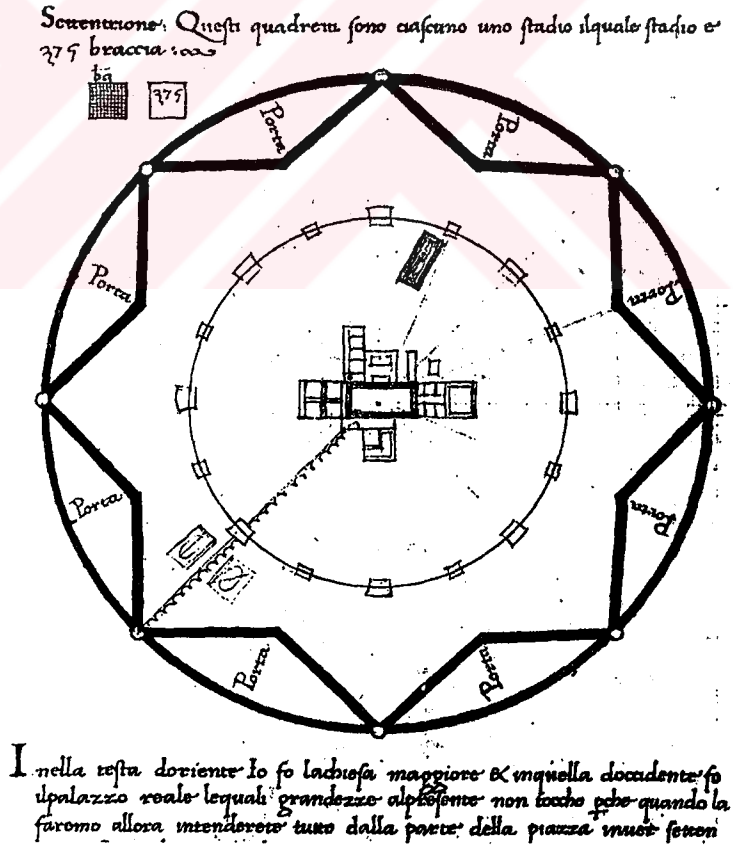
Devrim mimarlığı sözkonusu olduğunda devrimlerin özündeki temel çelişkiden, devrimci düş ile politik devrim uygulaması arasındaki karşıtlıklardan kaynaklanan bir durumla karşılaşılır: 'Kayda değer', yani mimarlık tarihi çalışmalarında anılan mimarlık, aydın kesimin ürettiği ve eleştirdiği, ama uygulanmak için müşteriye ihtiyaç duyan bir etkinlik alanıdır. Dolayısıyla devrimci iddiaları olan mimari tasarımların uygulanma şansını yakaladığı ender görülür. Genellikle yeni ve ideal bir düzen arayışının esas olduğu bu tip tasarımlar tıpkı aydınların devrim düşleri gibi çoğunlukla kağıt üzerinde kalırlar.

Kağıt üzerinde kalmayıp da yine de devrimci anlayışın aydınlar cephesindeki kabullerini yansıtan tasarımlar genellikle küçük boyutlu, deneysel niteliği olabilen tasarımlar olmuştur. Geçici mimarlığın devrimler içindeki özel yeri buna dayanır. Devrimler içindeki geçici mimarlığın tümü devrimci değildir kuşkusuz. Ama geçici mimarlığı oluşturan işlevlerin tanıtım (yerine göre propaganda veya reklam) ve ifade ağırlıklı olması ve müşterinin çoğu zaman devlet olmasına rağmen aydınların devrimci görüşüne de ifade özgürlüğü tanıyan (geçicilik, küçüklük, dikkat çekici olma isteği gibi) bazı özelliklere sahip olması kalıcı mimarlığa göre geçici mimarlığı -kağıt üzerinde kalmadan- daha avangard kılabilmiştir.

Yüzyıldan fazla bir süredir kullanılan avant-garde terimi "orijinal olarak 19. yüzyılın devrimci politik etkinliğinin fütüristik itme gücünü" tanımlıyordu [Foster(1981)]. Bu bilgiyi aktaran Foster'a göre sanatın politizasyonu avangardın karakteristiğidir. Burada kastedilen sanatın öncü ve devrimci anlamda, yani yepyeni ve daha iyi bir dünyayı hedefleyen seküler bir politizasyonu olmalıdır.

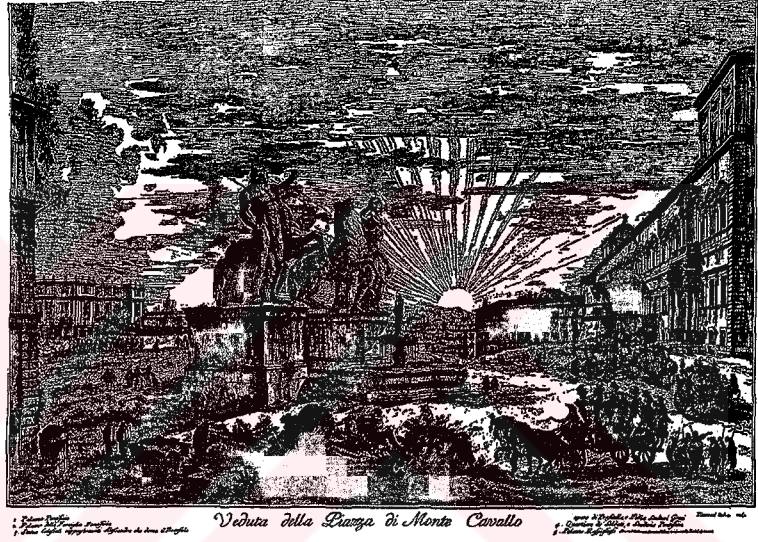
1.2.1. İdeal düzen-ideal şehir arayışları

Avrupa mimarlığında 'devrimci' olarak tanımlanabilecek yaklaşımların izi sürüldüğünde burjuva devriminin ürünü olan Rönesans mimarlığının ideal form arayışına kadar geri gidilebilir. Ama Rönesans ustalarının ideali arayışıyla 18. yüzyılın ikinci yarısındaki Fransız mimarlarının ideali arayışı arasında, aradaki üç-dört yüzyılın gerektirdiği bir fark olmalıdır. Modernleşme sürecinin en önemli bileşenlerinden biri olan ideali arayış zamanla daha iddialı hale gelerek sınırlarını genişletmiştir. İdeal formlar ve oranlardan zamanla ideal insana ve ideal dünya düzenine uzanan arayış süreci her zaman ideali gerçekleştirme iddiasını da taşımış ve son aşamada (ideal dünya düzeni aşamasında) bu iddia doğal olarak politik bir iddiaya dönüşmüştür.



Şekil 1-2. A.A.Filarete, ideal şehir Sforzinda'nın tasarımı, yaklaşık 1460-1490.
[Kostof(1991)]

18. yüzyıl mimarlığında devrimci görüş başlangıçta kendini Barok ve Rokokonun karşısında klasikçi bir yaklaşım olarak göstermiştir [Collins]. Piranesi'nin (1720-1778) antik Roma kalıntılarını gösteren belgeleyici gravürlerinde açıkça beliren klasikçi ilgi bu dönem Avrupasının belirleyici bir unsuruydu. 'Piranezyen' mekanın analizini yapan Argulol(-), Piranesi'nin 19. yüzyılda bir hayalperest, neredeyse bir peygamber gibi algılandığına dikkat çeker:

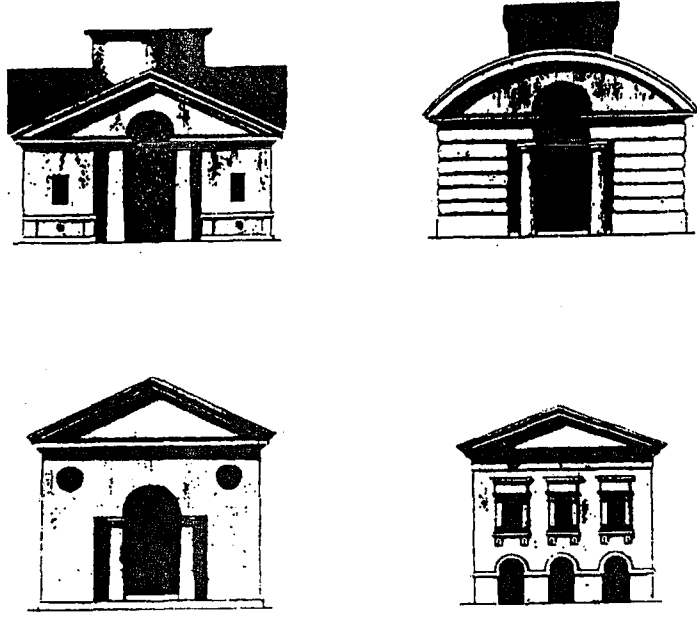


Şekil 1-3. G.B.Piranesi,Veduta della Piazza di Monte Cavallo,18.yy

(...)neticede bu yönde, geleceğin hayali olarak yorumlanarak ele alınması, görünüşte tüm ilgisini geçmişe adayan bir kişi için paradoksaldır.(...) İlk bakışta keskin bir arkeolojik bakışın sonuçlarını sezeriz.

Yalnızca ilk bakışta: Piranesi'nin gravürleri sadece bir bakışın değil, geçmişteki cevherin gelecek hakkındaki fikir [idea] olarak kabullenilmesini getiren bir yorumun sonuçlarıdır.(...)

Fransız devrimi döneminde bu antik çağ idealizasyonundan kopuş başlar. Bu kopuş mimarlığa da yansır. Bu dönemde klasik formların dışına taşan, birçoğu uygulanamayan ama



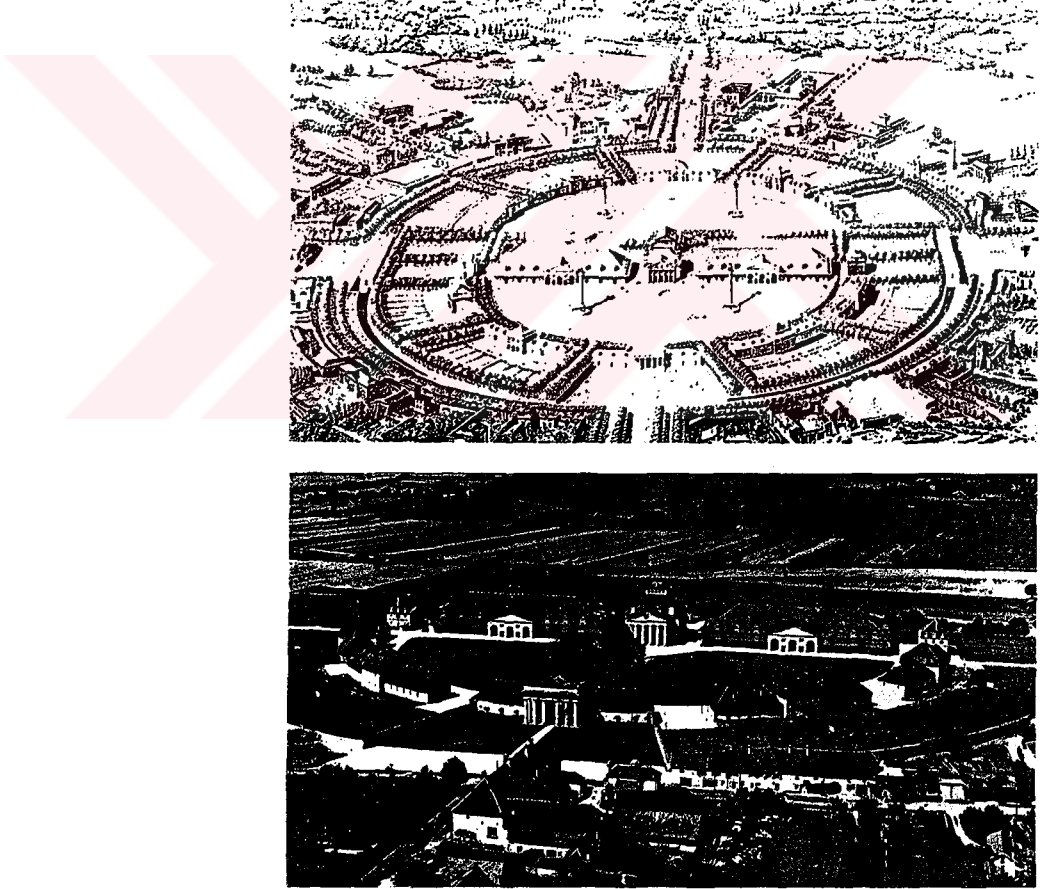
Şekil 1-4. Ledoux, Paris'te şehir giriş vergisi (octroi) toplama kapılarından dördü. Soldan sağa, yukarıdan aşağıya: Reservoir, Passy, Montmartre, Croix-Blanche.
[Özer(1989)]

politik içerikli bir programı yansıtan, bu yüzden de 'devrimci' olan cesur tasarımlar ortaya koyulmuştur. Bu tasarımların en dikkat çekici olanları Boullée (1728-1799), Ledoux (1736-1806) ve Lequeu'ye (1757-1825) aittir. Bu tasarımlar devrimci aydınların devrim anlayışının mimari ifadesi olarak algılanırken aslında dönemlerinin mimari etkinliğinin tümünü kapsamadıkları da gözden kaçırılmamalıdır.

Özer'in(1989) "Revolüsyon'un mimari triosu" olarak adlandırdığı bu üç mimarın tasarımlarında dikkat çekici olan bir başka olgu da mimarlığın bir iletişim aracı olarak kullanılmasıdır.

Ledoux'nun devrimci aydınların ütöpik devrim anlayışı anlamında en devrimci tasarımları ideal bir kenti, 'Chaux' tuzlasını (*La Saline de Chaux*) oluşturacak binaların tasarımlarının yer aldığı 1804 tarihli bir kitabındadır [Collins(1965), Özer(1989)]. Ledoux bu kent için pratik

ihtiyaçları karşılayacak binaların yanısıra tamamıyla simgesel bazı binalar da tasarlamıştır. Ahlaki değerlerin oluşturulmasına tahsis edilen Maison d'Union ve Uzlaştırma (*conciliation*) Tapınağı veya 'temple de Memoire' gibi binalar [Collins(1965), Norberg-Schulz(1983)] hiçbir vazgeçilmez ihtiyaı karşılamayarak sırf varlıklarıyla birşeyler söylerler. Tapınak gibi dinsel anlamı olan bir yapı türünün tamamen seküler bir bağlamda ele alınmış olması da oldukça dikkat çekicidir. Çünkü ideal dünya dşn modernleştirici bir devrim düşüne dönüştüren özelliklerden biri tamamen seküler düzlemde kalınmasıdır. Ledoux'un yaklaşımı, eşitlik gibi hep dinsel bağlamda algılanan soyut kavramları seküler bir gerçeğe dönüştürmeyi kuran devrimci dşle sıkı ilişkiler içindedir.



şekil 1-5. Ledoux, Chaux Tuzlası, 1804-?. İşçi evleri.
[Norberg-Schulz(1983)]

Chaux'da olduğu gibi, mimari anlamda ideal kent (yani ideal düzen) arayışları kuşkusuz sadece politik devrimlerin

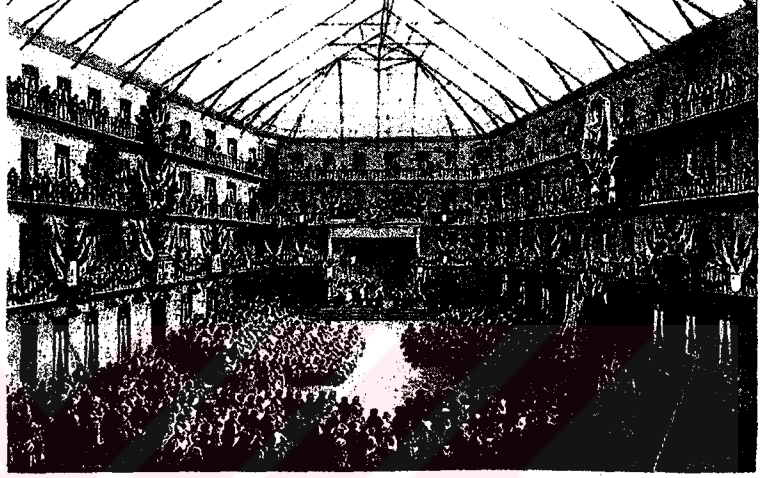
gerçekleştirdiği dönemlere özgü değildir. Yine de, cenneti bir yana bırakıp 'bu dünya üzerinde' bir ideal düzen arayışı, en azından Platon'un Devlet'ine kadar uzansa da, modernleşmenin kendi içinde her zamankinden daha yoğun olarak taşıdığı bir memnuniyetsizlik-umut karışımıdır. Bazı Roma kentlerinin barbarlara ideal düzeni dayatan özellikleri vardır, üstelik tamamen seküler temeller üzerinde biçimlenmişlerdir. Kostof, geç Cumhuriyet ve erken İmparatorluk dönemi Romalıları için 'grid'in Yeni Düzen'i temsil ettiğini belirtiyor [Kostof(1991)]. Fakat bu yeni düzen tamamen entellektüel anlamda tasarlanan yeni ve düşsel bir düzen değil Roma devletinin mevcut düzenidir.

Seküler ve entellektüel anlamda ideal kent arayışları Rönesans'da görülmüştür. Fakat Norberg-Schulz'a(1983) göre Ledoux'nun Chaux tasarımı geçmişteki ideal kent arayışlarından farklı olan birşey vardır: "Chaux gerçekten, topluluğun çalışmasının sembolik planın tam merkezinde olduğu bir 'ville sociale' olarak düşünülmüştür". Bu bakımdan Chaux tuzlası tasarımı, Rönesansın kent tasarımlarındaki ideal diagram arayışından daha ileri giden, yeni bir sosyal düzen öneren devrimci bir iddianın ifadesidir. Yine de Rönesans'ın tamamen konformist olduğu, Rönesans ustalarının yeni ve ideal bir dünya üzerinde kafa yormamış olduğu tabii ki iddia edilemez. Aksine, tam bir aydınlanmanın gerçekleşeceği ideal bir dünyanın tamamen seküler bir anlayışla tasarlanması Rönesans'ın ve doğurduğu Aydınlanma'nın baş uğraşı sayılabilir. Nasıl devrimci düşün kökeni Rönesans'ın bu temel uğraşıdaysa, Ledoux'nun Chaux tuzlası tasarımının içerdiği devrimci iddianın kökeni de, Rönesans çağının henüz tam anlamıyla devrimci bir iddia içermeyen ideal kent arayışında olmalıdır.

Bizim anladığımız anlamda devrimci (yeni bir sosyo-politik düzeni öneren ve seküler) bir ideal düzen özleminin parçası olarak ideal kent kurgusu bir ölçüde Thomas More'un (1478-1535) Utopia'sında da (1516) vardır. Fakat Utopia'nın

başkenti Amaurote'nin tasviri kentin fiziksel olarak neye benzediği konusunda ancak çok bulanık bir fikir verir.

19. yüzyılda sanayi kenti üzerine geliştirilen düşünceler sınai veya zirai komün tasarımlarını ve bunların deneysel uygulamalarını da içermiştir [Bollerey(1977)]. Bu uygulamalar yeni bir ekonomik düzenin ve ona dayanan yeni bir toplumsal hayatın kurgusunu yansıtır.



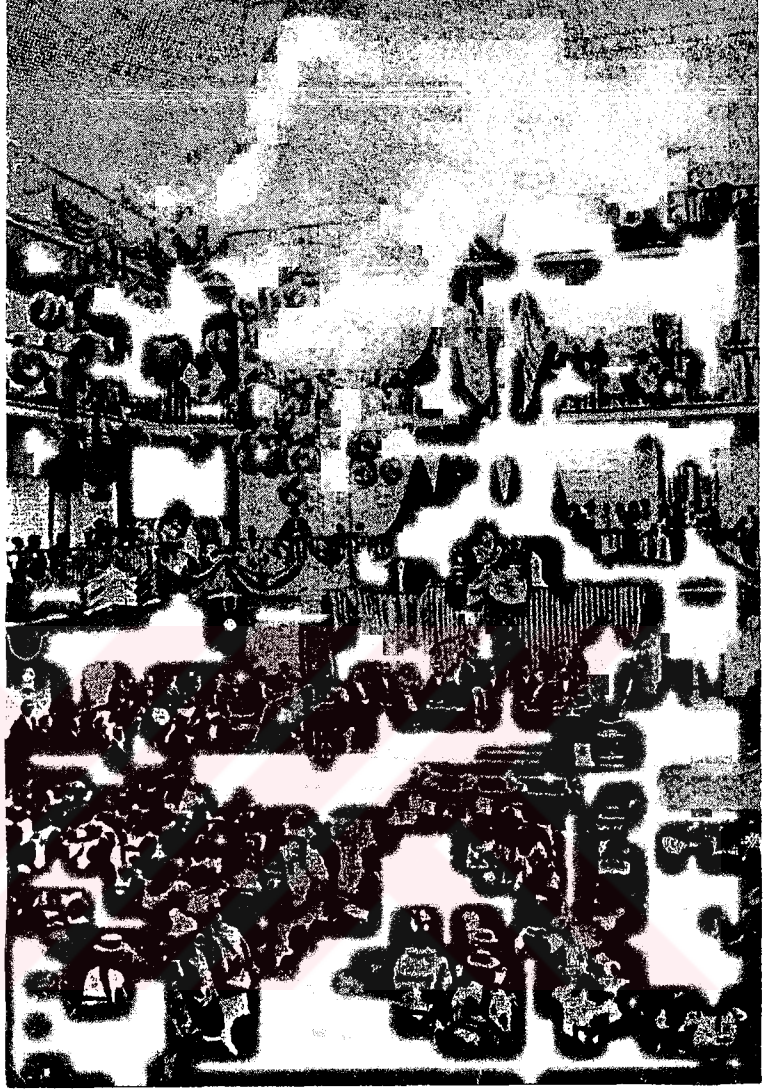
Şekil 1-6. Fourier, Guise'de 'Familistaire', 19.yy. Ücretlerin dağıtılması.
[Bollerey(1977)]

Bollerey(1977), ağırlıklı olarak Owen ve Fourier'nin tasarımlarının içerdiği ütopyik sosyalizmi incelediği kitabının giriş bölümünde ideal şehir projelerinin toplumsal ütopyalarla bağlantısına değiniyor:

İdeal şehir projeleri toplumsal bağlantısı olan ideal şehircilik tasarımlarıdır. Ütopyalar sıklıkla mimari kavrayışları somutlaştırma çabası ile bağlantılı olan, çağdaş şartların üzerine çıkarak son derece değiştirilmiş toplumsal durumları hedefleyen denemelerdir.

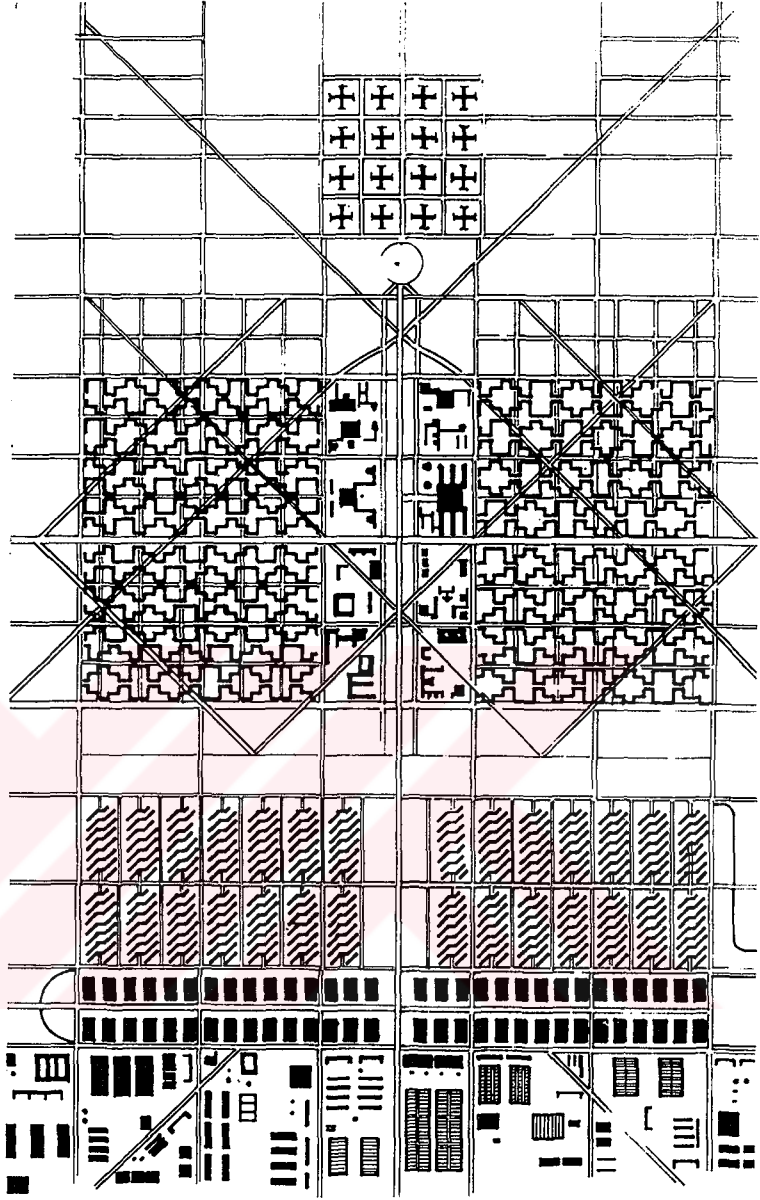
İdeal şehir projeleri ilgili toplumsal ütopyalardan bağımsız olarak tasarlanabilir, ama onların bir parçası da olabilir. Ütopyaların mimari somutlaştırmalar içermediği nadirdir; sırf ütopyistler şehirciliği bütün toplumun hizmetine sunmayı denemiş

oldukları için değil. [Ütopistler] İdeal hedeflerinin sınırsız bir şekilde hayata geçirilmesi konusunda ikna olmuşlardır.



Şekil 1-7. Fourier, Schaerbek-Brüksel'de 'Familistaire', 19.yy.
Çocuk Bayramı
[Bollerey(1977)]

En azından 19. yüzyıla kadar ideal şehir projelerinin, mimarlıkta devrimci iddiaların belirdiği başlıca alan olduğu anlaşıyor. 19. yüzyılın ortalarından itibaren geçici mimarlığın yaygınlaşması, kapitalist sınıfaşmenin kendi içinde barındırdığı bir tepki olarak ekonomik/politik anlamda devrimci yaklaşımların olgunlaşmasıyla eşzamanlı olmuştur. 19. yüzyıla kadar Avrupa'daki Aydınlanma'nın devrimcilik geçmişi (ya da geleneği) bu yaklaşımların temelini oluştursa da temel iddiası ekonomik değil politik olmuştur. 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren yoğunlaşan



Şekil 1-8. Le Corbusier ve Jeanneret, *Ville Radieuse*, 1931. Paralel şeritler halindeki zonlamayı gösteren plan: üstte bürolar, ortada konutlar ve altta endüstri. [Frampton(1990)]

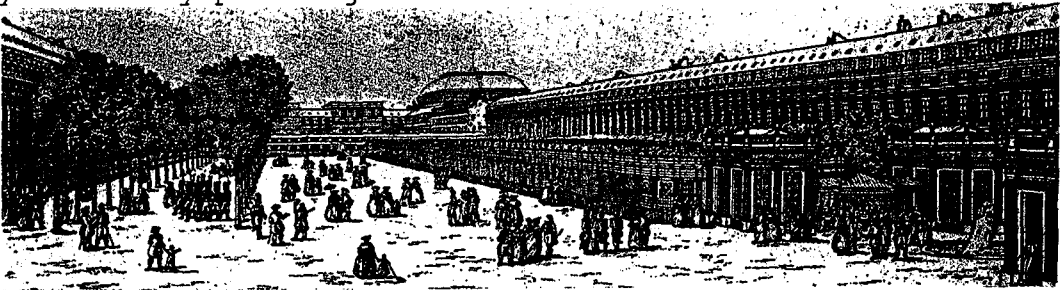
devrimci bir politik ekonomi kuramı vardır [bu kuramın geçmişi için bkz: Marx(1966)]. Denebilir ki 19. yüzyıl, büyük ölçüde uluslararası ekonomik rekabetin keskinleşmesiyle ekonomi ve politikanın, giderek uluslararası ekonomi ve uluslararası politikanın, birbiri içinde eridiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde devrimci yaklaşımların da artık ekonomik ağırlıklı bir yapıya

büründüğü görülüyor. Bu olguya verilebilecek en bilinen örnek Marx'ın ideal topluma varmak için ekonomik yapılanmada, üretim tarzında devrimi öneren teorisi olacaktır. Böyle bir dönemde mimarlığın da ekonomik/politik niteliğinin ön plana çıkması doğaldır.

Geçici mimarlık, aydınlanma sürecinin önemli bir bileşeni olan ideali arayışın deneysel mimari ifadelerine zaten yatkındır. Ama geçici mimarlığın 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılda yaygınlaşarak ekonomik anlamda ilerlemenin politik içerikli ifadesine araç olması büyük ölçüde sınaileşmedeki gelişmelere dayanır. Bu gelişmeler bir yandan yeni yapım teknikleri sağlamış, bir yandan da sınai ürünlerin pazarını genişleterek uluslararası ekonomiye canlılık getirmiştir.

1.2.2. Dünya Sergileri

İlk büyük boyutlu dünya sergisi 1851 yılında Londra'da düzenlenmiştir. Norberg-Schulz(1983) bu yılın modern mimarlık tarihinde bir dönüm noktasını belirlediğini, çünkü bu sergi için inşa edilen Joseph Paxton'ın Crystal Palace binasının geçmiş üsluplara her türlü referansı terkeden ilk büyük resmi yapı olduğunu belirtir.



Şekil 1-9. Fourier, *Palais Royal*, 1799. Meydandaki sirkin görünüşü.

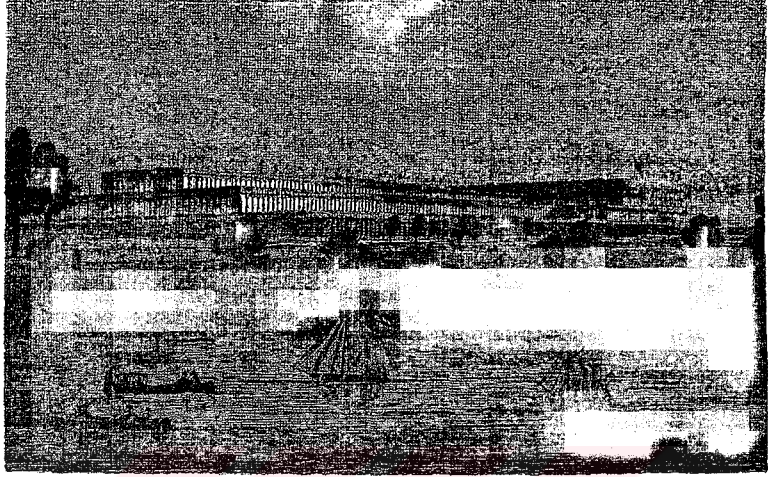
[Bollerey(1977)]

Bu sergiden önce uluslararası olmayan sanayi sergileri olmuştur. Werner(1970), 1756-1757'de Londra'da, 1763'te Paris'te, 1760'da Hamburg'da, 1791'de Prag'da ve 1798'de yine Paris'te genel olmayan belirli üretim alanlarına özgü sanayi sergilerinin düzenlendiğini ve bunların bazılarında

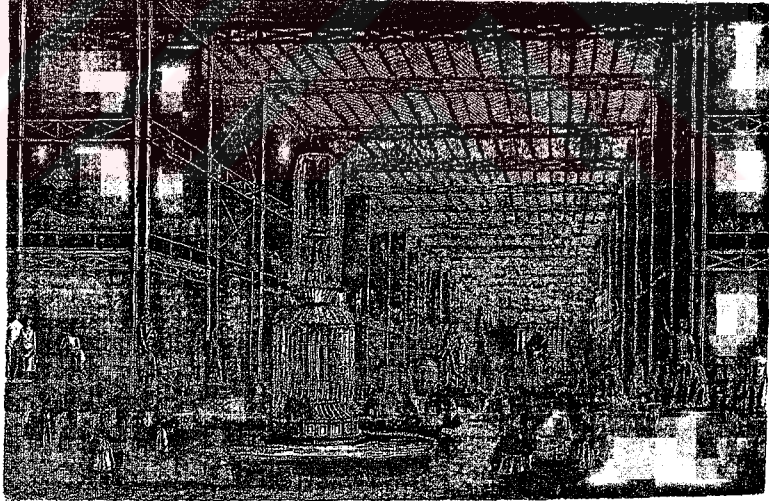
ödül de verildiğini aktarıyor. Werner'e göre sanayi sergilerini eski tip panayırlardan ayıran en önemli unsur yarışmadır. Aynı kaynakta, yukarıda sayılanlardan devrim-sonrası Fransa'da gerçekleşen 1798 Paris sergisiyle ilgili verilen bilgilerden bu sergi için Palais d'Orsay çevresinde 68 sergi salonunun oluşturulduğu ve oldukça ilgi çektiği anlaşıyor [Werner(1970)]. Bu sergiden 1851'de Londra'daki dünya sergisine kadar Paris'te 10 genel sergi açıldığı, bunlardan 1801'dekinin Louvre'un avlusunda özel olarak sergi için inşa edilen bir binada gerçekleştiği, 1849'dakinin ise Crystal Palace'ın aşağı yukarı dörtte biri büyüklüğünde bir alana yayıldığı aktarılıyor [Werner(1970)]. Ülke çapında genel sergiler bakımından en zengin ülkenin Fransa olduğu ama yüzyılın ilk yarısında diğer Avrupa ülkelerinde, özellikle Almanya'da benzer sergilerin düzenlendiği anlaşıyor. Almanya'da yüzyılın ikinci yarısında düzenlenen sergilerin çokluğu 1848 devriminin sınaileşmeyi kamçılayan etkisine de bağlanabilir. [1848 devrimi için bkz: - (1989)] 1844 yılının, Berlin, Breslau, Leipzig, Hannover, Paris, Torino, Floransa, Dublin, Lizbon, Bordeaux, Lucca, Grenoble ve Stockholm'de düzenlenen sergilerle özellikle zengin bir yıl olarak ön plana çıktığı ve bunlardan Berlin ve Paris'de gerçekleşen sergilerin -Paris Sergisi Berlin Sergisinin gerçekleştiği alandan çok daha büyük bir alanı kaplıyor olsa da- özellikle dikkat çekici olduğu belirtiliyor. 1851'e kadar olan İngiliz sergileri içinde "başarılı Fransız örnekleriyle karşılaştırılabilir olan" iki sergi anılıyor: 1845'de Londra'da Covent-Garden-Theatre'da ve 1849'da Birmingham'da özel olarak inşa edilen bir yapıda gerçekleşen sergiler. [Werner(1970)]

1851 Dünya Sergisi için çalışmalar 1849'da başlamıştı [Werner(1970)]. 1850'de sergi binası için bir yarışma düzenlenmiş ama katılan 200'ün üzerinde plandan hiçbirini kabul edilmemişti [Norberg-Schulz(1983)]. Sonuçta sergi binasının tasarımı Joseph Paxton'dan istenmiştir. Paxton bir mimarlık veya mühendislik eğitimi almadığı halde [Chadwick(1963)] daha önce yaptığı sera tasarımlarından

yararlanarak sekiz gün içinde Crystal Palace'ı tasarlamıştır [Frampton(1991)]. Bina tamamen prefabrikeydi ve Norberg-Schulz'un(1983) ifadesiyle bir "standardizasyon şaheseri"ydi. Daha sonra düzenlenen ticari sergilerde de benzer yapılar kullanılmıştır.

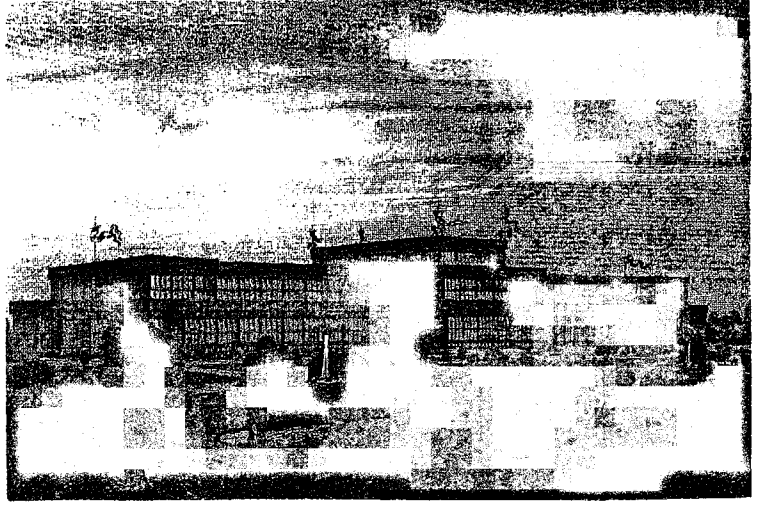


Şekil 1-10. Paxton, Londra'da Dünya Sergisi için *Crystal Palace*, 1851.
[Werner(1970)]

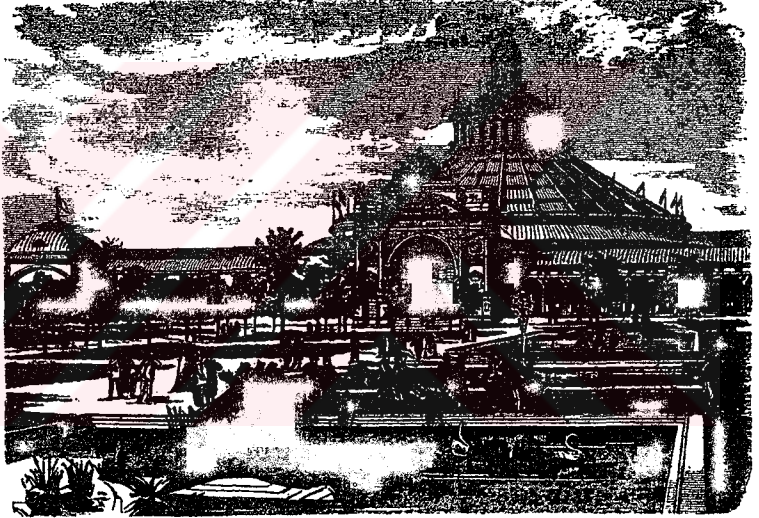


Şekil 1-11. Paxton, *Crystal Palace*, 1851. orta nefin iç görünüşü.
[Werner(1970)]

İngilizlerin 1862'de düzenlediği ikinci uluslararası sergiden sonra 1855 ve 1900 arasında Fransızlar beş büyük uluslararası sergi düzenlemiştir [Frampton(1991)]. 1889'daki sergide artık serginin birtek binada gerçekleşmesi yerine değişik yapılarda gerçekleşmesi yolu tercih



Şekil 1-12. Şekil 1-11. Münih'de *Kristallpalast*, 1854.
[Werner(1970)]



Şekil 1-13. Viyana Dünya Sergisi binası, 1873.
[Werner(1970)]

edilmiştir. Frampton(1991) bunu "üretilen objelerin büyük boyutları ve çeşitliliğine, ve uluslararası rekabetin talep ettiği bağımsızlığa" bağlar. 1889'daki serginin iki ünlü binası Victor Contamin'in (Dutert ile birlikte tasarladığı) Galerie des Machines'i ve Gustave Eiffel'in (Nouguier ve Koechlin ile birlikte tasarladığı) kulesidir.

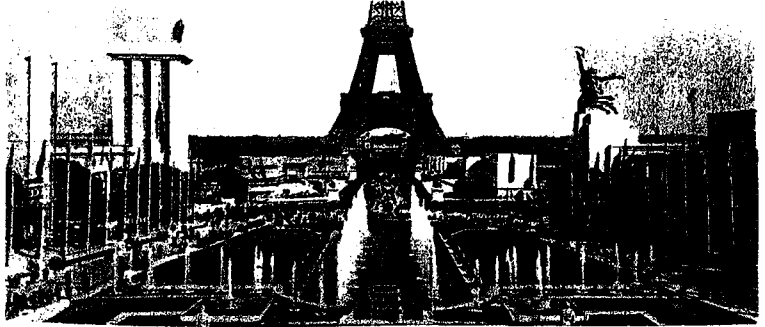
Benjamin(-b) dünya sergilerini "mal fetişine yapılan hac ziyaretlerine" benzetir ve 1798'de Paris'te yapılan ulusal serginin "çalışan sınıfları eğlendirme" isteğine dayandığını

belirtir [Benjamin(-b)]. Tüketim ve eğlence arasında kurulan bu ilişki eğlence endüstrisinin temelini oluşturur.



Şekil 1-14. Henard, Paris Sergisi'nde Elektrik Sarayı, 1900.
[Çelik(1992)]

Genel olarak 19. yüzyıl boyunca gerçekleşen sanayi sergilerini ilgi çekici kılan en belirgin özelliklerden birinin yarışmalar ve ödüllerle ancak bir ölçüde somutlaşan uluslararası bir rekabet olduğu görülür. Bu rekabetin konusu doğal olarak sınaileşme, ve sınaileşmiş ülkelerin bu sergilerdeki başlıca rekabet alanlarından biri de yapı teknolojisi olmuştur. Sınaileşmenin gerisinde kalmış ülkeler ise dünya sergilerinde büyük ölçüde geleneksel ürünlerini sergiledikleri gibi sergi pavyonlarında da geleneksel mimarlıklarını -çoğu zaman da geleneksel mimarlıklarının Avrupalı algılanışını- yansıtmışlardır.



Şekil 1-15. Paris Sergisi'nde Alman ve Sovyet pavyonları, 1937.
Solda Speer'in 3.Reich Pavyonu, karşısında Iofan'ın SSCB pavyonu (sağda).
[Frampton(1990)]

Osmanlı İmparatorluğunun 19. yüzyılın uluslararası sanayi sergilerinde kendini nasıl ifade etmiş olduğu üzerinde 3. bölümde kısaca durulacaktır.

1.2.3. Avangard Sanatta Geçicilik

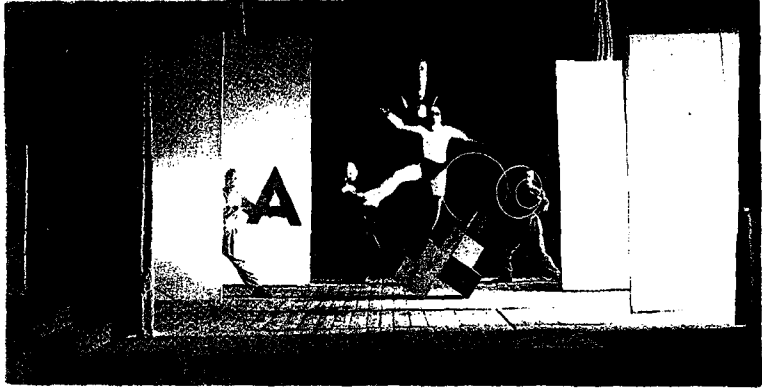
Özellikle 20. yüzyıl başında gelişmiş ülkelerde sanatta ve mimarlıkta devrimci denilebilecek, politik iddiaları da içeren yaklaşımlar görülür. 19. yüzyılda ekonomik yapının eleştirisi devrimci yaklaşımlarla yapılmışsa da sanatta buna paralel bir avangard sonradan gerçekleşmiştir.



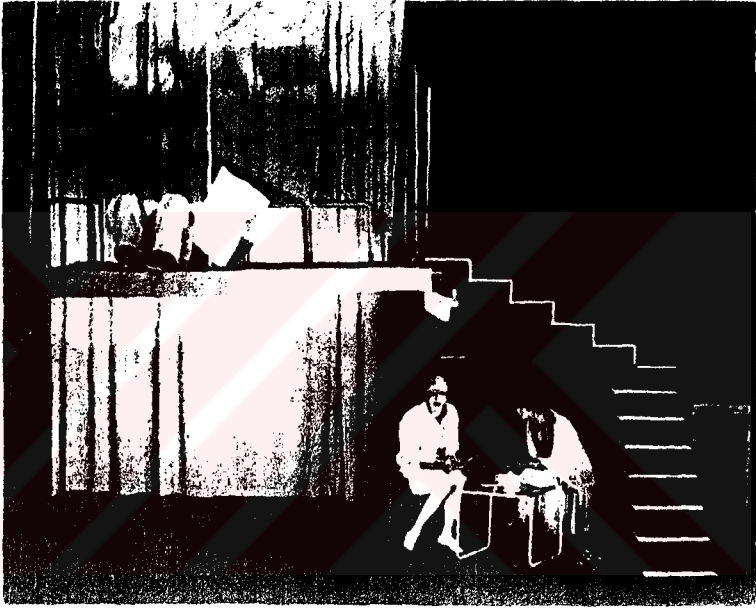
Şekil 1-16. Schlemmer, Yriad balesinin kostümleri, 1926.
[Drosde(1990)]

Bu avangard yaklaşımlar gelişmiş bir toplumun düzenine tepki gösterdikleri için 19. yüzyılın naif bir devrimcilik içeren tasarımlarından (mesela Owen'ın mutlu ve eşit insanları hedefleyen tasarımlarından, -belki hayallerinden demek daha doğru-) daha eleştirel, kökten bir devrimcilik, bir anarşizm içerirler.

Yaratıcısı ve karakteristiği *mevcut olanın kökten eleştirisi* olan bu devrimci tepki ya tamamen hayalci tasarımlarda ya da deneysel ve bu yüzden de çoğunlukla geçici ve küçük boyutlu oluşumlarda en belirgin olarak hissedilir. Bauhaus'daki



Şekil 1-17. Bauhaus'ta tiyatro çalışması: Equilibristik.
[Drosde(1990)]



Şekil 1-18. Bauhaus'da tiyatro oyunu: *Profesör L.'nin Şehri Ziyareti*, 1929.
[Drosde(1990)]

sahne tasarımları ve Dada hareketleri içindeki gösteri ve geçici oluşumlar, özellikle Kurt Schwitters'in *Merzbau*'ları (Merz yapısı) devrimci niteliği olan geçici ürünlere örnek olarak gösterilebilir. Lynton(1982), Dada hareketlerinin geçiciliğinin ardındaki tepkiyi açıklarken geçici sanatın geçmişine de değinir:

(...)Elbette oldukça eski bir geçici (kısa ömürlü) sanat geleneği de vardır. İmparatorun gelişini kutlamak için Dürer gibi sanatçıların hazırladığı taklar, Robespierre'in isteği üzerine,

devrim-sonrası Fransasını aydınlatmak amacıyla Jacques-Louis David'in düzenlediği yeni dinsel törenler gibi. Bu yapıtların kalıcı olmayışları yüzünden geride pek az iz bıraktıkları, bu konuda bilgi edinmek için de eski baskılara ve belgelere başvurmak zorunda olduğumuz söylenebilir. Yirminci yüzyılda, özel sanat koleksiyonlarının ve bunlarla ilgili ticaretin toplumsal işlevini kuşkuyla karşılayan ve sanatın müzelerde bir hastane titizliğiyle herkesten uzak tutulmasından nefret eden sanatçıların gözünde sanatın bu geçiciliği bazen olumlu bir nitelik bile sayılmıştır. Böylece sanat olayları, kurulu düzenin



Şekil 1-19. Schwitters, Hannover'de Merzbau, 1920-1936.
Yıkılmıştır.
[Tafari(1979)]

yasalarına uymamanın, o düzenin kibarlığına ve yararcılığına karşı çıkmanın bir yolu sayılmaya başlanmıştır.(...)

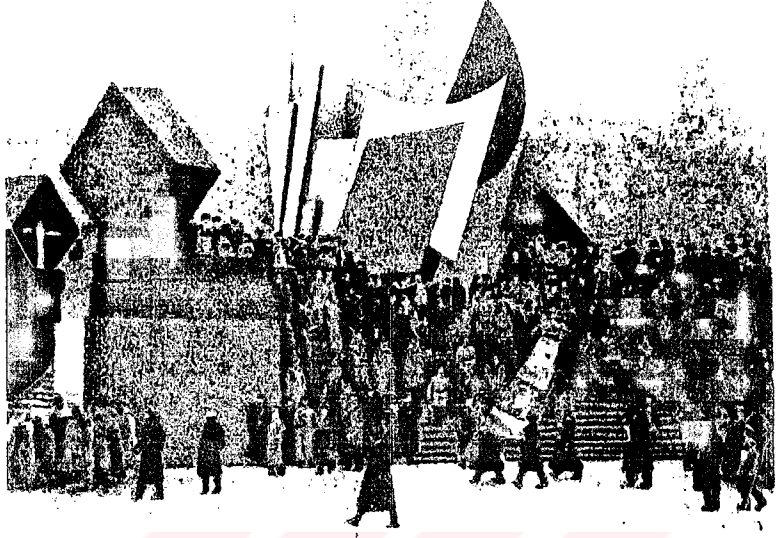
Aynı kaynakta gerek Dada hareketlerinde gerekse Rusya'daki fütürist harekette ikili bir durum olduğuna dikkat çekiliyor: "bir yanda dikkatleri çekmek için girişilen gariplikler ve bir tutumun açıklanması; öbür yanda ise, bütün nihilist görünüşüne rağmen, kalıcı nitelikte sanat yapıtları." [Lynton(1982)]

1.2.4. Rus Avangardı

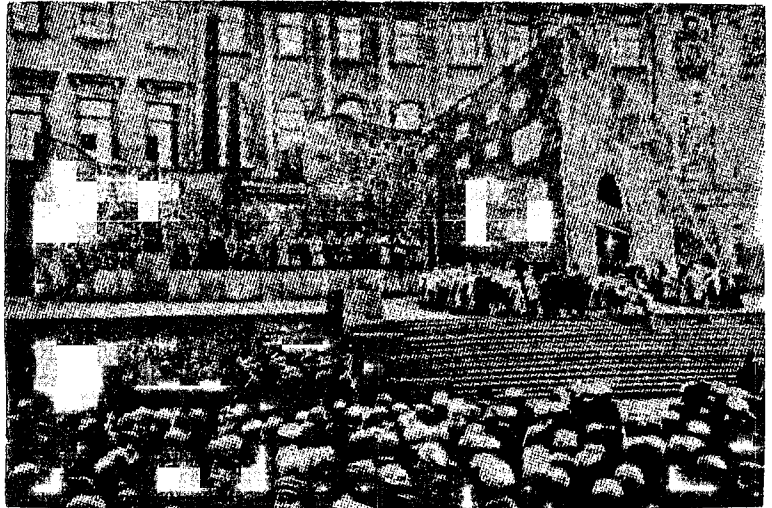
19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başında kapitalizmin artık kıyasıya bir uluslararası rekabet yaratması birtakım politik dalgalanmalar getirmiştir. Birinci Dünya Savaşının da keskinleştirdiği bu dalgalanmalar sonucunda, sınılaşmış ülkelerde mevcut düzeni ve gidişi eleştiren güçlü politik içerikli tepkilerin ve bazı azgelişmiş ülkelerde modernleştirici görüşlerin politik güç kazanmasına zemin oluşabilmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında önce uluslararası ekonomik gücün belirli ülkelerde toplanmasının üzerine Birinci Dünya Savaşının yarattığı politik kaos içinde geçmiş yüzyılın bazı devrimci tepkileri kitlesel meşruiyet kazanma olanağına kavuşmuştur. 1917 yılında Sovyet komünist devrimi gerçekleştirilerek ilerleme isteğini feda etmeden kapitalist düzene bir alternatif, ikinci bir modernleşmeci kutup uluslararası politika içindeki yerini almıştır.

Sovyetlerin ilk yıllarında yukarıda kabul edilmiş olan anlamıyla avangard bir sanat anlayışı hakimdir. Bu sanatın takındığı politik tavır devlete karşı olmasa da devletin dayatmasıyla benimsenmiş olmadığı için olsa gerek, ortaya çıkan ürünlerin çok zengin bir deneysellik içerdiği görülür. Resim, heykel ve mimarlığın içiçe oluşu da dikkat çekicidir. Yine de bu üç yaratıcılık alanı içinde en çok ve en doğrudan politik iddia içeren ve bu yüzden en avangard olduğu

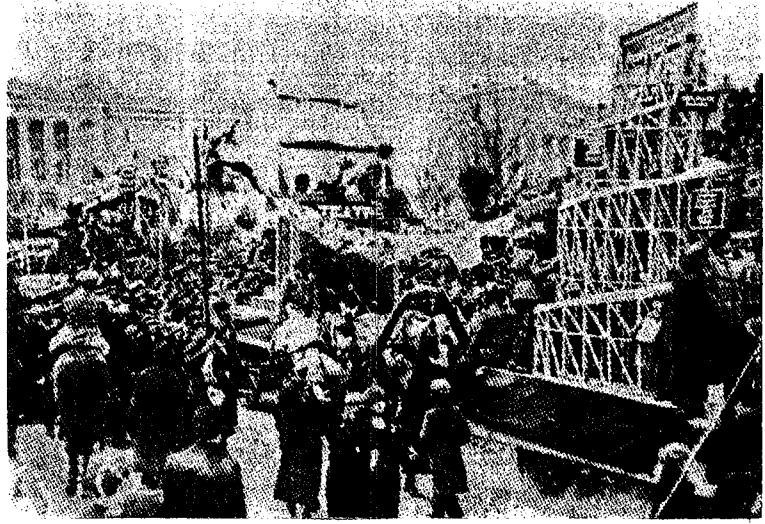
söylenebilecek olan ürünlerin mimari ağırlığı olan tasarımlar olduğu gözlenir.



Şekil 1-20. Altman, Petrograd'da (Leningrad) Alexander Sütununda tribün, 1918.
[Zygaz (1981)]



Şekil 1-21. Annenkov ve Evreinov, açık hava tablosu: Kış Sarayına Saldırı, 1919.
[Shvidkovsky (1971)]



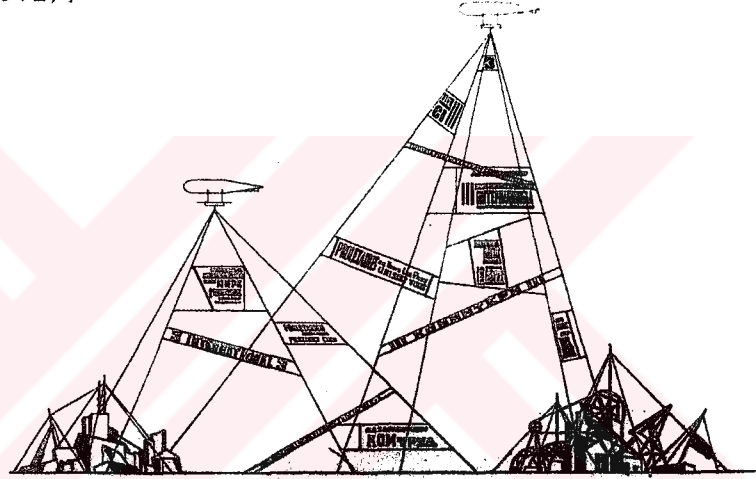
Şekil 1-22. Tatlin'in kulesinin bir maketinin Leningrad sokaklarında dolaştırılması.
[Shvidkovsky (1971)]



Şekil 1-23. Rodchenko, kiosk projesi: Gelecek: Tek Amacımız!,
1919-1920
[Zygas (1981)]



Şekil 1-24. İlk kez Gastev ve Mayakovsky tarafından ortaya koyulan bir motif: Fabrika sirenlerinden oluşan bir konserin yönetilmesi, yaklaşık 1920.
[Shvidkovsky(1971)]



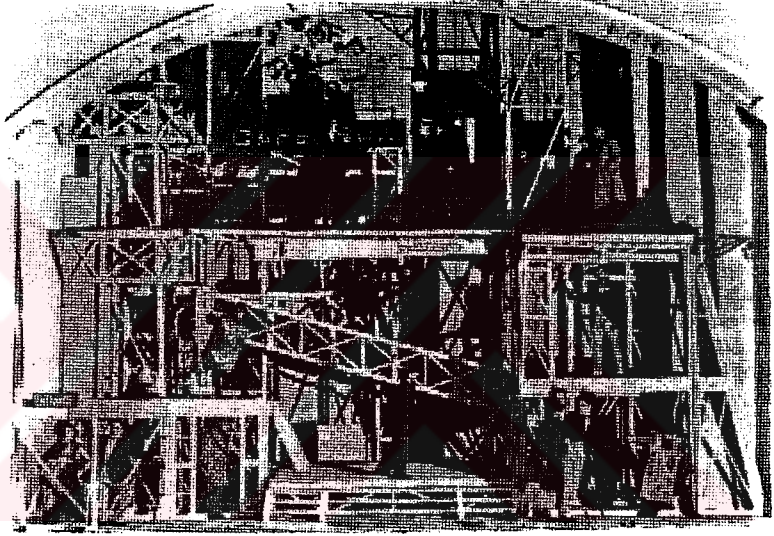
Şekil 1-25. Popova ve A.Vesnin, Moskova'da kitle festivali Kavga ve Zafer, 1920.
[Zygaz(1981)]



Şekil 1-26. Kızıl Yıldız propaganda gemisi, 1926.
[Shvidkovsky(1971)]



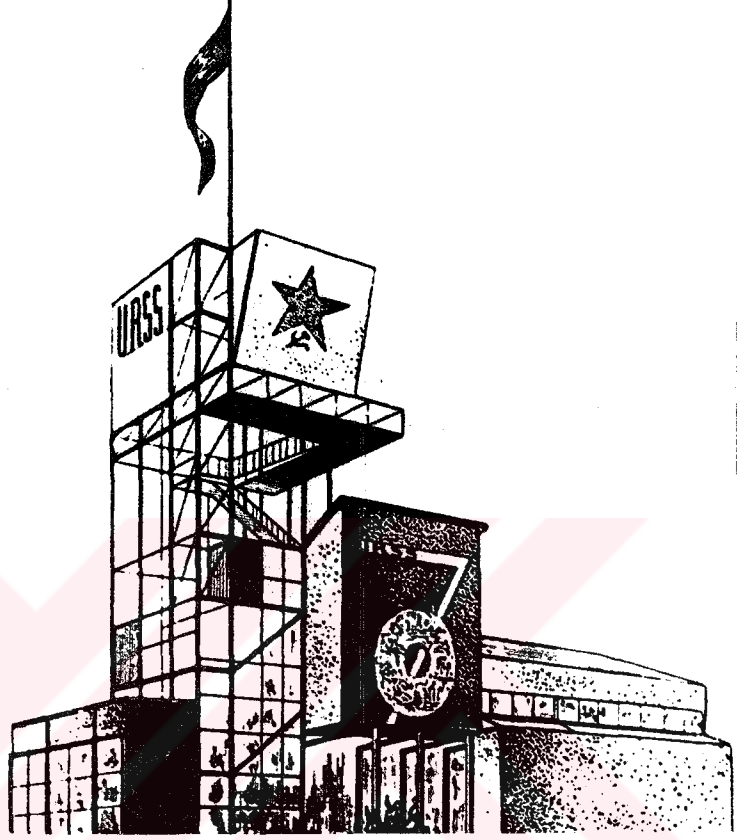
Şekil 1-27. Lenin 'agit' treni, 1919. Sinema vagonu.
[Shvidkovsky(1971)]



Şekil 1-28. Shchusev ve V.Vesnin, Moskova Kamerny Tiyatrosunda Chesterton'ın *The Man who was Thursday* (Perşembe olan Adam) oyunu için dekor, 1923.
[Shvidkovsky(1971)]

Sovyet devrimindeki geçici mimarlık propaganda ağırlıklıdır. Bu dönemde avangard mimar, ressam, heykeltıraş ve şairler sokak gösterilerinin, festivallerin düzenlenmesiyle, gezici propaganda merkezlerinin dekore edilmesiyle, sergi pavyonlarının, konuşmacı platformlarının, sahne dekorlarının tasarlanmasıyla uğraşmışlardır. Khan-Magomedov(1987) bu sanatın temelini oluşturan devrim-öncesindeki Rus Fütüristlerinin eski düzenin reddini sanatsal ilerlemelerinde bir basamaktan öte birşey olarak görmediğini aktarıyor ve Rus Fütürizminin içinde yeralan Mayakovsky'nin daha 1915'te yazdığı şu sözleri vurguluyor:

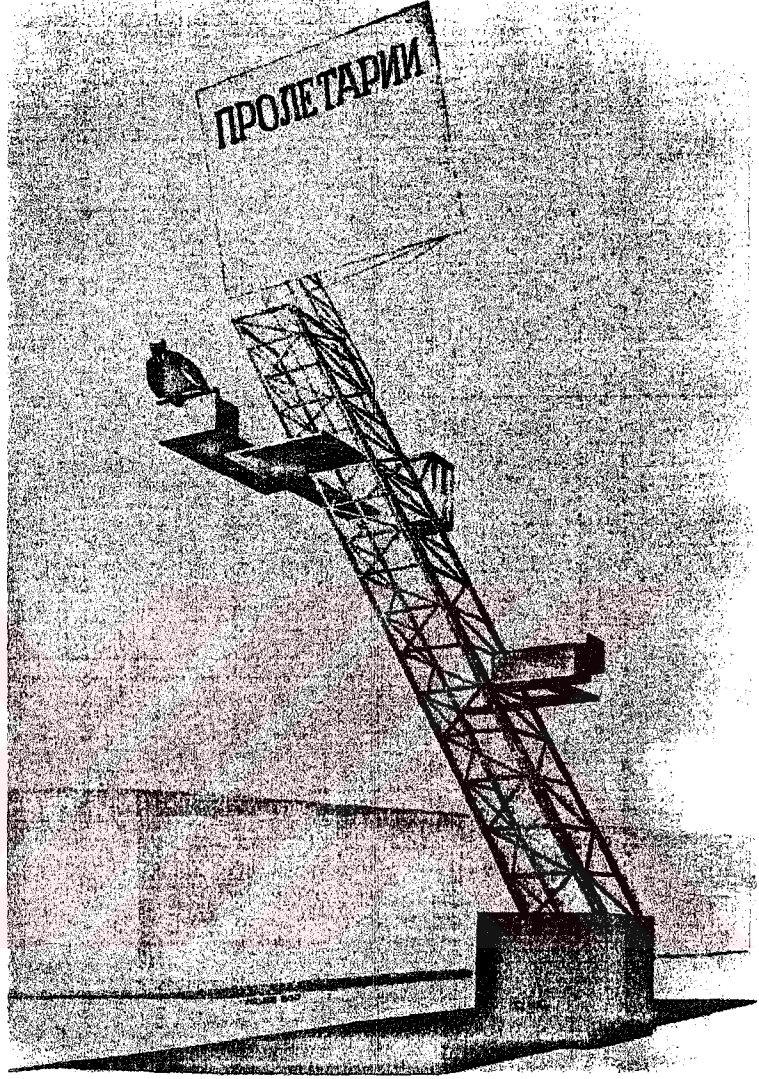
Programımızın ilk bölümünü -yıkımı- tamamlanmış olarak görüyoruz. Yani sonra elimizde bir soytarı çingırağı yerine bir mimar eskizi görürseniz şaşırmayın.



Şekil 1-29. Ginsburg, SSCB Pavyonu yarışma projesi, 1924. [Zygaz(1981)]

Fakat Rus avangardının ülkenin mimari ortamını tamamen kapsayan bir sanat akımı olmadığı gözden kaçırılmamalıdır. Ortama tamamen uyan bir sanatsal yaklaşım zaten avangard'ın tanımıyla da bağdaşmaz. Khan-Magomedov(1971) avangard mimarların nisbeten az sayıda olduğunu ve özellikle ilk yıllarda eklektik ve tutucu yaklaşımların var olduğunu, devletin kurduğu mimari kuruluşlarda ise çoğunlukla eski mimari geleneklerin canlandırılması yönünde çalışıldığını belirtiyor. Sonraki yıllarda, 1930'ların başlarından itibaren devletin kazandığı güce paralel olarak devrimin ilk yıllarındaki avangard sanatın devletçe yadsındığı ve onun yerine tutucu bir çizginin hakim kılındığı görülür. [Sovyet

Modernizmi'nin oluşum koşulları ve devletçe bastırılmasının ideolojik temelleri için bkz: Tanyeli(1995)]



şekil 1-30. El Lissitzky, Lenin podyumu projesi, 1924.
[Zygaz(1981)]

Devrim-öncesi bir eleştirel sürece dayanan Rus avangardının devrimin ilk yıllarında geçirdiği bu evrim ve avangard sanatçıların mimari ortam içindeki politik gücünün giderek azalarak yerini devletçe benimsenen daha tutucu bir eğilime bırakması, hatta bu sanatçıların susturulması, yukarıda değinilen, modernleştirici devrimlerin devrimci devletçe ve avangard aydınlarca benimsenen iki kavrayışı arasındaki yukarıda değinilen farkla açıklanabilir.

1.2.5. Faşizm ve Avangardın Çelişkili İlişkisi

Benjamin(-a), 20. yüzyılda sanatın mekanik reproduksiyonunun olanaklı hale gelmesiyle Faşizm arasında bir bağlantı görüyor. Sanatın kitlelere ulaşma olanağına kavuşmasıyla Faşizm onu politize etmiştir. Benjamin'e göre Faşizm kurtuluşunu kitlelere haklarını vermektense onlara kendini ifade etme şansını tanımakta görmüştür. Savaş kitlelere bu ifade şansını sağlar. Faşist retorik savaşın gerekçesini ise büyük ölçüde güzellik kriterine dayandırır. Faşizmin savaş estetiği Marinetti'nin şu sözlerinde belirgindir [Benjamin(-a)]:

Savaş güzeldir çünkü silah ateşi, top atışları, ateşkes, kokular ve çürümenin pis kokusundan bir senfoni oluşturur. Savaş güzeldir çünkü yeni bir mimari yaratır, büyük tanklarınki, geometrik filo uçuşlarınınki, yanan köylerin dumandan helezonlarınınki(...)gibi. Fütürizmin şair ve ressamları!(...) Bu savaş estetiğinin ilkelerini hatırlayın(...).

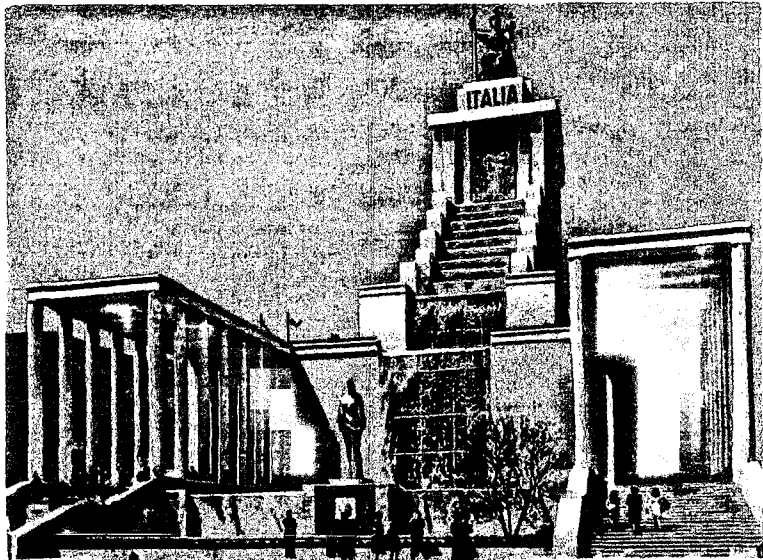
Faşist rejimler genellikle avangard yaklaşımları bastırmaya eğilimidir. Ama İtalya'daki Fütürizm için durum farklı olmuştur. Fütürist avangardın Faşizmle buluştuğu nokta yukarıda ortaya koyulan savaş kültürüdür. İnceoğlu(-), Almanya'da Nazi rejiminin tamamen dışladığı avangard sanatın İtalya'da Faşist rejimle "sıkı bir işbirliğine" girmesi sonucunda, İtalya'daki totaliter mimarlığın daha modern bir çizgide geliştiğini belirtiyor.

Almanya'da Nasyonal-Sosyalistler 20'li yılların sonlarından itibaren yeni sanata ve modern mimarlığa 'karşı' bir tutumu benimsemişlerdir. Nazizmin propagandası bir ölçüde bu tepki üzerine kurulmuştur. [Miller Lane(1968)] İtalya'da da modern mimarlığın Faşizmin ifadesi olarak algılandığı ikincil bir yaklaşım bir yana bırakılırsa, faşizmin estetiğinin neo-klasik bir eğilim taşıdığı görülür.

Faşizm kitlesel ama güdümlü hareketleri yüceltir. Bir yandan da propagandaya eğilimlidir. Bu özellikleri sebebiyle faşist rejimlerin mimarlığında propaganda içerikli geçici mimarlık önemli bir yer tutar.



Şekil 1-31. Roma'da Faşist Devrim Sergisi, 1934.
[Şevki(1934)]



Şekil 1-32. New York Dünya Sergisi'nde İtalya Pavyonu, 1939.
[Nestler(1954)]



Şekil 1-33. Uluslararası Roma Sergisi (EUR) için poster, 1942. Libera'nın sergi alanı için kemer projesi. [Frampton(1990)]

1.2.6. Meksika'da ve Brezilya'da Modern Mimarlık

Dunn(1972) Meksika devriminin yirminci yüzyılın büyük devrimleri içinde -kuşkusuz politik faaliyet anlamında- en önce başlayan olduğunu belirtiyor ve bu devrimin ilginç bir yanının bu devrimi kimsenin planlamaması, hiçbir partinin yürütmemesi ve devrimi gerçekleştirecek partinin bizzat devrim tarafından ve devrim için yaratılması olduğuna dikkat

çekiyor. Aynı kaynakta bu devrimin Sovyet devrimi gibi tam olarak tarihlenemediği üzerinde duruluyor [Dunn(1972)]. Dominguez(1987b) ise Meksika devriminin Amerika'nın en kanlı ve en uzun devrimi olarak 1910'da başladığını belirtiyor. Meksika devriminin niteliğini bularak "devrimci bir konsensus"un [Dominguez(1987b)] oluşması 1930'larda gerçekleşmiştir.

Meksika devriminin politik uygulamasının Sovyet devrimi gibi evrensel iddiaları olan bir ideal düşüncesiyle değil ülkenin iç politik dinamiklerine dayanan bir başkaldırıdan doğduğu anlaşılıyor. Yine de devrim öncesinde ve devrim sırasında evrensel devrimci iddialar dile getirilmiştir ve muhtemelen bu devrimci görüşlerin devrimin oluşmasında rolü de vardır.

(...)Daha sözel olan devrimcilerin fikirleri Batının sosyal, ekonomik ve politik gelişmesinin akışından alınmış evrensel fikirlerdi, tıpkı [devrim-öncesi] Diaz rejimini tasdik eden fikirler gibi. Ama devrimin en [aktif anlamda] devrimci kesimi, Zapata'nın inatçı çiftçi askerleri, çok az fikri olan, bu fikirleri de çok yerel anlamlı olan bir adam tarafından yönetiliyordu. Meksikalı devrimci aydınlar devrimin anlamını ve doğru gidişatını tartışırken evrenselci bir retoriği kurcalıyordu. Ama bulmayı başardıkları devrimin dünya-tarihsel bir kaderinin gerçekleştirilmesi değil, sadece yerel bir kimliğinin farzedilmesi idi.(...) [Dunn(1972)]

Bu bilgilerden Meksika devriminde de devrimin teorisi ve uygulamada aldığı biçim arasında bir farklılaşmanın olduğu anlaşılıyor. Dominguez(1987b) de Meksika'nın temel çelişkisinin "Devrim'in hedefleri ve onun adına yönetimi üstlenenlerin icraatı arasındaki uyumsuzluk" olduğu görüşündedir. Bu farklılaşma modernleştirici devrimlere özgü aydınlanmacılık ve sınılaşmecilik ikileminin yanı sıra, devrimin bir yönüyle/teoride evrensel, diğer yönüyle/pratikte yerel oluşunu da içerir. Bu ikilem modern Meksika mimarlığına da yansımıştır. Evrensel veya yerel olma kararının mimarlığın biçimlenmesinde en belirleyici

kararlardan olduğu söylenebilir. Meksika mimarlığı bütünüyle bu konudaki bir kararsızlığı, evrensel ve yerel olanın içiçe geçmişliğini yansıtır. Bu kararsızlık bazı Meksikalı mimarların modern mimarlığın çok özgün bir yorumunu yansıtan tasarımlarında ilginç sentezler doğurmuştur.

Latin Amerika'da gerçekleşen ilk devrimin mimarlığının da Latin Amerika'daki ilk modern mimarlık olduğu görülür:

Meksika Latin Amerika ülkeleri içinde Uluslararası Üslubun iddialarıyla ilk uzlaşan olmuştur. 20'lerin ortalarındaki, bina biçimleri mirasının anlamsız taklidine karşı bir isyan (...) ilk kez mimar Jose Villagran Garcia'nın derslerinde, onun ilk eserlerinde ve öğrencileri Legorreta, O'Gorman, de la Mora ve Yanez'in eserlerinde ilk ifadesini bulmuştur. Bu grubun tasarladığı hastane, konut ve okullar Le Corbusier'nin *Vers une architecture*'ünün işlevselciliğini harfi harfine benimsiyordu, ve böylece popüler süsleme sevgisiyle en katı kontrastı ortaya koyuyordu. Bunu izleyen yirmi yıl boyunca, modern mimarlık Meksika'da kesintisiz bir ilerleme kaydetti. Yeni yapıım yöntemleriyle elele giden pürizmin ekonomik avantajları, hızlı başarısının sadece bir bölümünün sebebini gösterir. [Bu başarı] esas olarak hükümetin modern üslubu, ilerleyen idaresinin ve sosyal yapı programının uygun bir ifadesi olarak görmesine, ve bir sürü binada kullanarak genel onay görmesini garantilemesine dayanır. (...) [Chadwick(1963)]

Yukarıda sözü edilen evrensellik-yerellik arayışlarının Meksika'da modernizm ve modernizm karşıtlığı şeklinde değil, devletçe empoze edilen modern mimarlık söyleminin dışına taşmadan gerçekleştiği görülür. [Myers(1952)] Meksika devrimi modern mimarlığın içinde kendi kimliğini aramıştır.

Brezilya'da 1930'da başlayan modernleştirici hareket, ani ayaklanmalarla ve plansız olarak gerçekleşen Meksika'daki devrime göre, daha kansız ve daha tanımlıdır.

(...)Bu küçük büro-
dükkan hükümetin bir
hisse senedi satış
kampanyası için
tasarlanmıştır.

(...)çeşitli
varyasyonları şehrin
değişik yerlerinde
yapılmıştır. Mimarlar
daha küçük prefabrike
alüminyum hisse senedi
dükkançıklarının
tasarımını üstlenmiş ve
bunların yüzlercesi
şehir içinde
yapılmıştır.(...)-
[Myers (1952)]



Şekil 1-34. Rul ve Fernandez, Mexico City'de hisse senedi satış noktası.

[Myers (1952)]

1822'de bağımsızlığını kazanan ülkede 1889'daki bir darbeyle cumhuriyet yönetimi benimsenmiş, 1930'da ise askeri bir darbe gerçekleşmiştir [Dominguez(1987a)]. Bu darbeyi devrimsel bir harekete dönüştüren 30'lu yıllarda devlet yapısında ve ekonomide gerçekleştirilen köklü değişimler olmuştur. Brezilya bayrağında düzen ve ilerleme sözcüklerinin yer alması modernleştirici ideolojinin bir ifadesidir. "'Düzen ve ilerleme', 19. yüzyıl pozitivizminin, Auguste Comte'un bulduğu sloganıydı." [Dominguez(1987a)]

Mindlin(1956), Brezilya mimarlığındaki modern hareketin dayandığı iki büyük olayın, 1922'de Sao Paulo'da düzenlenen Modern Sanat Haftası ve 1930 Devrimi olduğu görüşündedir.

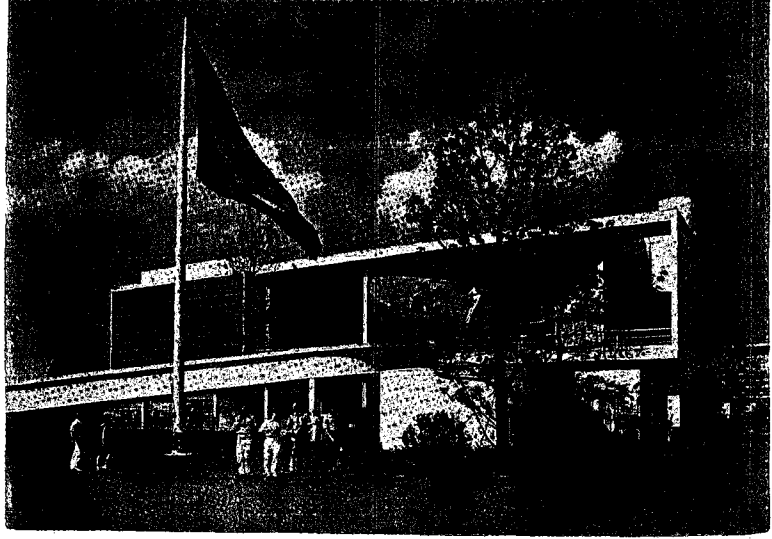
Bağımsızlığın ilanından yüz yıl sonra Modern Sanat Haftası başka bir ilan, bir ruhsal ayaklanma ilanı olarak geldi. Sao Paulo'nun parnasyen ve akademik, ama yüksek derecede bireyselci

atmosferinde bir bomba gibi patladı. Eski önkabullere ve hakim olan eklektisizme saldırarak, hepsi devlete ait Şehir Tiyatrosunda gerçekleşen bir cesur 'avangard' resim ve heykel sergisinde ve bir dizi konferans, dans ve müzik resitalinde, 'yeni çağın ruhu'nu yüksek sesle ilan etti.(...) [Mindlin(1956)]

Brezilya'da modern mimarlık, 1930 devrimi sonrası *Estado Novo*'nun (yeni Devlet) politik programına uygun bir mimari imaj sağlamasının ötesinde son derece bireysel formel arayışları da içermiştir.

Özetle, modern mimarlığın Meksika'da aldığı biçimde temel tartışmanın evrensellik-yerellik üzerine, Brezilya'da ise toplumsallık-bireysellik üzerine kurulduğu görülür. Devrimci aydınlar ile devlet arasındaki kopukluğun daha belirgin olduğu Meksika'da modern mimarlık özgün politik tavrından soyutlanmış olarak, tamamen farklı bir bağlamda ele alınmış, devrimin eskiyi reddeden tavrına uygun düşmüştür. Yine de devrimin pratikteki biçimlenmesine egemen olan yerellik, reddedilen eskiden, devrim-öncesinden ve kolonyalizmden daha da eskinin, Meksika milletinin özünün bulunup modern mimarlığa giydirilmesi çabasını getirmiştir. Brezilya'daki modernleşmenin daha kademeli oluşu ve bu ülkedeki Cumhuriyet deneyimi modernleştirici hareket içinde aydınların daha etkin olmasını sağlamış olabilir. Bu varsayım Brezilya'daki inşa edilmiş modern mimarlığın içerdiği bazı avangard uygulamaları da açıklar.

Brezilya'daki geçici mimarlığın, bu tez için yapılan araştırmada bulunabilen örneklerinde, modern mimarlığın, resmi tercihleri ima eden yüzeysel bir üslup uygulamasına indirgenmiş biçimiyle değil, özgün düşüncesi olan daha düzenli ve daha ileri, daha eşit bir dünyanın hayaliyle birlikte benimsendiği, böylece "düzen" ve "ilerleme" kavramlarının derin anlamlarının ifade edildiği kanısına varılmıştır.



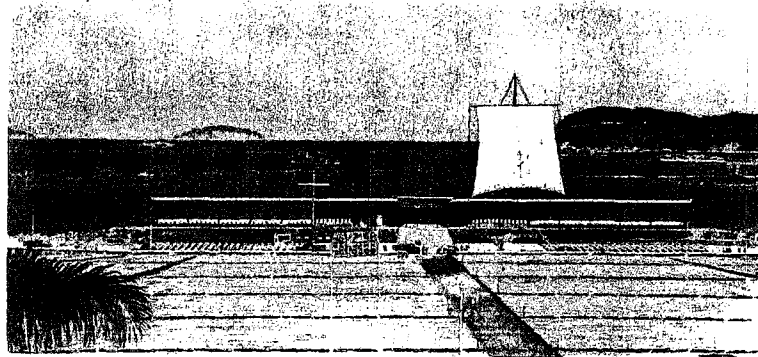
Şekil 1-35. Costa, Niemeyer ve Wiener, New York Dünya Sergisi'nde Brezilya Pavyonu, 1939.
[Mindlin(1956)]



Şekil 1-36. Bernardez, Sao Paolo'da Ibirabuera Parkı Sergi Pavyonu, 1954.
[Mindlin(1956)]

*Bu sunak, tüm dünyadan
yaklaşık bir milyon
hacıyı toplayan önemli
bir dini törenin odak
noktasıydı. (...)*

[Mindlin(1956)]



Şekil 1-37. Rocha Miranda, McKay Dubugras ve Cabral Pinto, Rio de Janeiro'da 36. Uluslararası Eucharistic Kongresi için Sunak Pavyonu, 1955.
[Mindlin(1956)]

BÖLÜM 2. TÜRKİYE'DE 1930'LARIN MİMARİ ORTAMINI BELİRLEYEN EKONOMİK VE İDEOLOJİK OLGULAR

Bu bölümde Türkiye'nin 1930'lardaki mimari ortamını doğrudan etkileyen tarihsel olgular üzerinde durulacak ve bu şekilde mimarlığa çerçeve oluşturan ortamın genel bir resmi çizilmeye çalışılacaktır. Fakat 'mimari ortam'dan neyin kastedildiği ortaya koyulmadıkça bu bölümün sınırlarının neye göre belirlendiği de karanlık kalacaktır.

Bu resimde rolü olan, dönemi sadece mimarlık alanında değil her alanda biçimlendiren iki büyük faktör vardır: 1930'ların başlarında bir yandan devrim tamamlanırken bir yandan da devletçi ekonomi anlayışı benimsenerek uygulanmaya başlamıştır. Aslında bu iki olgu bağlantılıdır, çünkü devrimci devlet ekonomiye hükmetmek ister.

Bütün bir dönemi iki büyük faktöre indirgemeye yatkın olan böyle bir yaklaşım birçok başka olguyu gözden kaçırma tehlikesini de içinde barındırıyor kuşkusuz. Ama burada dönemin eksiksiz bir tarihsel yorumu değil, tam tersine bu tezin konusu olan belirli bir mimarlığın içinde varolduğu çerçevenin 'olabildiğince sınırlı' bir tanımını hedeflenmiştir. Zira bu mimarlığı üreten, tartışan, eleştiren ve satın alan kesim o dönemde çok sınırlı, tamamen şehirli ve büyük ölçüde aydın, devleti de içeren bir kesimdir. Denebilir ki konumuz olan mimarlığın oluştuğu çevre bütün ülkeyi kapsamayan bir elittir ve bu elit devrimcidir. Dolayısıyla, dönemin mimari ortamına etki eden birincil faktörler de aydınların ve devletin ideolojik kaygıları ile ekonomik ilişkileri olmuştur. Burada mimarlığın içinde oluştuğu kesimin toplumun geri kalanından

tamamen soyutlanmış olduğu kastedilmiyor. Tersine, bu elit kesim toplumun tümüne karşı düşünsel anlamda çok duyarlı ve pratik anlamda çok etkin olmuş ama kendi gelişme çizgisinde toplumun tümünün değişimini değil, doğal olarak sadece kendi dinamiklerini yansıtmıştır. Bir örnek vermek gerekirse: Cumhuriyet yönetiminin ürettiğı kırsal politikaların sonuçlarının veya köylü kesimin bünyesindeki her türlü değişimin 1930'ların mimarlığında etkisi çok düşük dereceli olurken aydın kesimin devrimci kaygıları ve bu kaygıların içerdiği tartışma ve ikilemler veya şehirli yaşam tarzındaki değişimler birinci dereceden etkenler olmuştur.

2.1. Ekonomik Yapı ve Devlet

Mimarlığın varolduğı koşullar içinde ekonomik yapının belirleyicilik ve önem derecesi kuşkusuz değişkendir. Ama 1930'ların Türkiye'si sözkonusu olduğunda ekonomik yapı birincil derecede belirleyicidir. 1929 Buhranını izleyen bu yıllar ekonomiyi düzlüğe çıkarmanın milli bir hedef haline geldiğı, devletçi ekonominin uygulandığı ve ileride de daha kapsamlı olarak değinileceğı üzere mimarların tek büyük müşterisinin devlet olduğı 'devletçilik' yıllarıdır. Bu yüzden, 30'lardaki mimari ortamın anlaşılması için öncelikle Türkiye'yi devletçilik noktasına getirmiş olan süreci ana hatlarıyla ortaya koymak yerinde olacaktır.

2.1.1. Osmanlı'nın Son Döneminde Ekonomik Bağımlılaşma

16. yüzyılın sonunda Osmanlı İmparatorluğu kapitülasyonlarla Avrupa'ya, giderek politik bağımsızlığını da kısıtlayacak olan ilk ekonomik ödünleri vermişti. Ama Osmanlı yerli üretiminin yabancı mallar karşısında rekabet edemez hale gelmesi 19. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşmiştir [Pamuk(1994)].

16 Ağustos 1838'de Sadrazam Reşit Paşa ve İngiliz elçisi Ponsonby arasında imzalanmış olan ve Baltalimanı Anlaşması olarak da anılan 1838 Serbest Ticaret Anlaşması Osmanlı ekonomisinin çöküşünün sembolü haline gelmiş ve çok tartışılmıştır. Anlaşma, dış ticaret üzerindeki tekelleri ortadan kaldıran düzenlemeler ve iç ve dış gümrük vergilerine ilişkin yabancı tüccarların lehinde düzenlemeler içeriyordu. Ayrıca kapitülasyonların devam etmesi ve yeni imtiyazların eskilerine eklenmesi öngörülmüştü. [Pamuk(1994)]

Avcıoğlu(1969) bu anlaşmayı "Türkiye'nin idam fermanı" olarak adlandırmış ve kapitülasyonların kaldırılması gereken bir dönemde olası bir olumlu gelişmeyi engellediğini savunmuştur. Avcıoğlu'na göre, bu anlaşmayla Türkiye, ileri Avrupa ekonomisinin açık pazarı haline gelmiş ve böylece, ekonomi kendi yolunda devam edebilse mümkün görünen gelişme engellenmiştir.

Pamuk(1994) ise ne bu iddiayla, ne de bu anlaşmanın Türk devlet adamlarının bilmeden oyuna gelmesi olduğunu savunan görüşle hemfikirdir. Pamuk bu anlaşmanın bile bile verilen bir 'politik' ödün olduğunu, kaldı ki Osmanlı ekonomisinin çöküşünün tamamen bu anlaşmaya bağlanamayacağını, çünkü Osmanlı'daki yerli sanayinin yabancı ürünlerle rekabet edemeyerek gerilemeye başlamasının bu anlaşmadan önce, 1820'lerde başlamış olduğunu savunmuştur.

Pamuk'a(1994) göre, 1820'lerde Sanayi Devrimi'ni tamamlamış olan İngiltere'nin sanayi alanındaki rakipsizliği, Sanayi Devrimi'ni gerçekleştirme aşamasında olan diğer Avrupa ülkelerini kendi sanayilerini korumak adına İngiliz mallarına karşı önlemler almaya itmiş ve bunun sonucunda İngiltere Avrupa dışında birçok ticaret anlaşmasıyla malları için pazar yaratma yoluna gitmiş ve bu arada Osmanlı ile ticareti de 1820'lerden itibaren hızla büyümeye başlamıştır.

Toprak(1992) ise, 1838 Anlaşması ve Tanzimat döneminin, bir çöküşün sembolü olarak görülmesindense, "kapitalist bir açılışla, modern bir ulus-devletin oluşturulmasında dönüm noktası" olarak düşünülmesini, ve geç Osmanlı ekonomik tarihinin bu bakış açısıyla yeniden ele alınmasını önermiştir. Toprak'a göre, birçok Cumhuriyet tarihçisi tarafından modernleşmenin başlangıç noktası olarak kabul edilen Tanzimat döneminin ekonomisi de bu gözle incelenmelidir [Toprak(1992)]:

Tanzimat ekonomisi, iniş çıkışlarına rağmen, kentlileşme, sekülerleşme ve yapısal ayrışma terimleriyle özetlenen bu modernleşme [veya modernleştirme, Z.Y.] paradigması ile bütünleştirilebilir.

Pamuk(1994), 1838 Anlaşması'nın esas etkilerinin uzun vadede görüldüğü üzerinde durur:

(...) uzun vadeli olarak bakıldığında bu anlaşmanın Osmanlı hükümetlerinin bağımsız dış ticaret politikası izleyebilme seçeneğini ortadan kaldırdığını (...) görüyoruz. 1830'larda değil ama 19. yüzyılın sonlarına doğru, Anadolu'da ve İmparatorluğun diğer yörelerinde ücretli işçi çalıştırarak mamul mallar üretecek kapitalist fabrika kurma girişimleri başladığında, gümrükleri yeterince yükseltmek mümkün olmayacak ve biraz da bu nedenle, sınaileşme girişimleri açık ekonomi koşullarında çok yavaş ve çok cılız olarak ilerleyecektir. Lozan barış görüşmelerinde bile, Avrupa devletleri Cumhuriyet hükümetlerinin kendi dış ticaret politikalarını saptayabilmek hakkına karşı direnmiş ve Cumhuriyet hükümeti ancak 1929 yılından sonra bu seçeneğe kavuşmuştur. [Pamuk(1994)]

Giderek artan borçlarını ödeyemeyen Osmanlı Devleti 1881'de Düyun-u Umumiye Meclisinin kurulmasına razı olmuştur. Bu meclis alacaklıların temsilcileri ve Osmanlı Bankası ile Osmanlı Devleti delegelerinden oluşuyordu ve görünüşte Osmanlı Devletinin bir dairesi olmakla birlikte üyelerinin tayin ve azli tamamen devletten bağımsızdı. [Avcioğlu(1969)]

Meclisin görevi ise borçlara karşılık olarak gösterilen vergi gelirlerinin toplanmasını ve alacaklılara dağıtılmasını sağlamaktı.

2.1.2. İstiklal Savaşı Sonrası Liberal Ekonomi Dönemi

20. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı ekonomisi bağımlı durumdaydı. Yukarıdaki sürecin sonucu olarak "sanayi yabancı rekabet karşısında çökmüş, dış borçlanma giderek artmış, doğal kaynakların işletilmesi batılı ülkelerin eline geçmiştir" [Aslanoğlu(1979)].

Bütün bunların üstüne düşman işgali ve ardından gelen yıpratıcı istiklal mücadelesinin varolduğu ortam yeni Türkiye'yi oluşturan topraklardaki ekonomiye zarar vermişti.

Cumhuriyetin kuruluş yıllarındaki iktisadi kaynaklar şöyle özetlenebilir: 1913'ten 1927 yılına kadar nüfus %17 oranında azalmış, bu arada şehirleşme oranı gerilemiş ve etnik yapı büyük ölçüde değişmişti [sayısal veriler için bkz. Tezel(1994)]. Tarımda kullanılan teknoloji ilkel idi. Sanayi yukarıda belirtildiği gibi dışa bağımlıydı. Yerli fabrika üretimi tekstil, un ve tuğla-kiremit ağırlıklıydı ve bunlar da yurtiçi tüketimin çok azını karşılıyordu. Yurtiçi tüketim çok büyük ölçüde ithal mallarla karşılanıyordu. Madencilik sektörü yabancılar ve yerli gayrimüslimlerin işletmesindeydi. Yerli sermaye çok sınırlıydı. Mevcut ulaşım imkanları yetersizdi. Doğal kaynaklar içinde Türkiye'nin kapsadığı farklı iklim kuşakları gözönüne alındığında zengin bir tarımsal üretim imkanı vardı. Bununla birlikte topoğrafya ve iklim koşulları ulaşım ve sulamaya elverişsiz şartlar yaratıyordu. Maden rezervleri çeşit açısından zengin, miktar açısından sınırlıydı. [Tezel(1994)]

Ekonominin bağımsızlaşması için varolan tüm ticaret anlaşmalarının reddedilmesi yeterli olmayacaktı. Düyun-u Umumiye'nin de kaldırılması gerekiyordu. Lausanne'da Türkiye

Cumhuriyeti Osmanlı Devleti'nin borçlarının önemli bir kısmını ödemeyi üstüne almış ama alacaklı devletler Düyun-u Umumiye'nin devamında ısrar etmişlerdir. Ancak 1928'de varılan bir anlaşmayla Düyun-u Umumiye kalkmış, ama onun yerine Paris'te borçların denetimiyle ilgili iki konsey kurulmasına karar verilmiştir [Avcıoğlu(1969)].

Cumhuriyetin ilanından önce Mustafa Kemal'in girişimiyle 17 Şubat-4 Mart 1923 tarihleri arasında Türkiye Ekonomi Kongresi toplandı. Bu kongrenin amacı çiftçi, sanayici, tüccar ve işçi gruplarının görüşlerinin bir arada ortaya koyulmasıydı [Aslanoğlu(1979)]. Bu kongrede onaylanan 'Misak-ı İktisadi' ve 'Çiftçi, Tüccar, Sanayi ve İşçi Gruplarının İktisadi Esasları' adlı metinler özetle milli iktisatı esas amaç olarak görmekte birlikte yabancı sermayeye de imkan tanıyordu. Bu metinlerden birincisinde *millî ve iktisat* kavramları biraz destansı, biraz da buyurgan denebilecek bir dille bağdaştırılmıştı. [Toprak(1982), milli iktisat kavramının İttihat ve Terakki döneminde de tartışıldığını, Birinci Dünya Savaşı sırası ve sonrasında ise savaş koşullarının bir otarşik çözüm arayışını belirginleştirmesiyle milli iktisat anlayışının ön plana çıktığını belirtiyor ve Ziya Gökalp'in 1918 yılında "millî iktisat" üzerine yazdığı makalelere değiniyor.] Soyut bir 'Türk' kişileşmesi üzerine kurulmuş olan bu metni, Yahya Tezel 'romantik bir metin' olarak tanımlar [Tezel(1994)]. Gayrimüslim aracıyı devreden çıkarmayı hedefleyen bir 'iktisadi milliyetçilik' [bu tanım Tezel'indir(1994)] görüşüyle yabancı sermayeden yararlanmayı bağdaştıran aşağıdaki madde ilginçtir:

Türk, dinine, milliyetine, toprağına,... düşman olmayan milletlere daima dosttur; ecnebi sermayesine aleyhtar değildir. Ancak kendi yurdunda kendi lisanına ve kanununa uymayan müesseselerle münasebette bulunmaz ... her türlü münasebette fazla mutavassıt istemez. [Tezel(1994)]

Türkiye Cumhuriyeti'nin 'ilk liberal ekonomi dönemi' [bu tanım Aslanoğlu'nundur(1979)] bu şekilde başlamıştır. Devletin ancak özel sektörün gerçekleştiremediği yatırımları gerçekleştirmesi ilkesinin esas olduğu bu dönemde, 1924 yılında özel girişimlere kredi sağlaması için İş Bankası, 1925 yılında sınai kredi açması ve fabrika işletmesi için Sanayi ve Maadin Bankası kurulmuştur. 1927'de yerli malının tercih edilmesini öngören Teşvik-i Sanayi Yasası çıkarılmıştır. 1928'de Yüksek İktisat Şurası, 1929'da Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti kurulmuştur.

Aslanoğlu, 20'li yılların sonuna kadar olan bu dönemin "amacına ulaşamamış bir ekonomi politikası olarak" kaldığı görüşündedir [Aslanoğlu(1979)]. Oysa bu dönemde devletin bilinçli ve kendi kontrolü altında bir ekonomi politikasını yürürlüğe koyabileceği şartların var olduğu zaten iddia edilemez. Lausanne Anlaşmasıyla Türkiye'nin 1929 yılına kadar ithal yasakları ve gümrük vergileri koyması engellenmiş [Ural(1974)] ve Düyun-u Umumiye'nin 1928'e dek yürürlükte kalmıştır [Avcıoğlu(1969)]. Cumhuriyet yönetimi ülke ekonomisi üzerindeki kontrolünü ancak 30'lu yıllara gelindiğinde sağlamış ve bilinçli bir ekonomi politikası ancak ondan sonra uygulanabilmiştir.

1929'daki Büyük Buhran tamamen dışa kapalı bir ekonomisi olan Sovyetler dışında tüm ülkelerin ekonomik yapılanmasını etkilemiştir. Ticari durgunluk, düşen fiyatlar ve işsizlik hükümetleri müdahale etmeye zorluyordu. Lewis(1968), Büyük Buhran'ın Türkiye'nin ekonomisi üzerindeki etkilerini şöyle özetliyor:

Batılı kapitalist serbest girişim dünyasınca tam olarak özümsememiş olmakla birlikte Türkiye, ihracatının büyük ölçüde dayandığı tarımsal ürünlerin fiyatlarındaki düşüşten büyük zarar gördü. Yiyecek maddelerinde gerçek anlamda kendi kendine yeter durumda olduğundan, kendi insanlarını besleyebiliyor ve onları buhranın en korkunç sonuçlarından koruyabiliyordu. Ama başka bakımlardan ekonomik durumu çok kolay zedelenebilirdi. Lausanne

anlaşmasındaki ekonomi üzerine maddeler onun bazı gümrük vergilerini zorunlu kılma gücünü sınırlamıştı ve onu geri kalmış ve gelişmemiş bir sanayiye ve tehlikeli bir şekilde elverişsiz bir ticari dengeye terketmişti. Birçok yaşamsal kaynak için daha gelişmiş sanayi ülkelerinden ithalata bağımlıydı ve bunu hammadde ihracatıyla karşılıyordu. Fiyatların düşmesiyle, Türk yöneticiler kısa zamanda, erimleri ve kontrolleri dışında olayların yolaçtığı, ama onlardan hemen iyileştirici eylem bekleyen ciddi bir ekonomik krizle yüzyüze geldi.

Büyük Dünya Buhranı'nın ve arkasından gelen devletçi ekonomi zorunluluğunun milliyetçi ideoloji üzerindeki hızlandırıcı etkisinden bir sonraki altbölümde sözedilecektir.

2.1.3. Devletçi Ekonomi

Ekonomide devletçilik ilkesinin kabul edilmesinde Büyük Buhran'ın getirdiği acil müdahale zorunluluğunun ve buhrandan etkilenmeyen Sovyetler örneğinin etkili olduğu konusunda birleşiliyor [Aslanoğlu(1979), Lewis(1968), Ural(1974)]. Fakat Türkiye Cumhuriyeti devrimci bir rejim olarak zaten kuruluş aşamasında devletçi bir anlayışa yatkındır. Yukarıda değinilen sebeplerle devrimci devletin ekonomi üzerindeki kontrolünün sağlanması gecikmiş ve bu aşama sözkonusu döneme sarkmıştır. Tezel'e(1994) göre dış ticaret açığı ve para değeri sorunlarına çözüm bulmaya yönelik çalışmalarla Türkiye'de Büyük Dünya Buhranının hissedilmesinden önce yeni bir iktisat politikası arayışına girilmişti.

Batur(1984) 1930'ları 1920'lerden farklılaştıran önemli bir unsurun devletin her türden üretim içindeki rolü olduğuna işaret eder:

1920'ler Osmanlı politik strüktürünün kaldırılması ve Cumhuriyet reformlarının işe koyulmasıyla karışıklıklar ve dönüşümlerle tanımlanmış, 1930'lar Kemalist ideolojinin kristalizasyonu ve yeni Türk devletinin pekişmesiyle damgalanmıştı.(...) Devletin

1930'lara kadar ekonomi üzerinde kontrolü olmayacaktı.(...) 1930'larda reformların pekiştirilmesi gittikçe daha 'dirigiste' bir sistem altında gerçekleşmiştir.

Özetle, Cumhuriyet yönetimi ilk yıllarında modernleşmeyi hedefleyen hukuki ve kültürel düzenlemeleri hemen hemen gerçekleştirmiş ama ekonomiyi tam anlamıyla yönlendirmek için gerekli örgütsel altyapıya ve ekono-politik konuma ancak 1920'lerin sonunda kavuşmuştur.

Lewis(1968), yeni ekonomik politikanın ilk belirtisinin İsmet Paşa'nın 1930'da Sivas'ta yaptığı bir konuşmada, devletin daha büyük ekonomik aktivitesinin gerekliliğini vurguladığında görüldüğünü ve 20 Nisan 1931'de Mustafa Kemal'in yayınladığı bildirideki altı temel ve değişmez ilke -cumhuriyetçi, milliyetçi, halkçı, devletçi, laik, devrimci- içinde tek yeni olanının devletçilik olduğunu belirtir.

1934 Ocağında ilk beş yıllık plan yürürlüğe girmiştir. Sovyetler, uyguladığı başarılı devletçi ekonomi politikası ile örnek olmuş ve Sovyet uzmanlardan yardım alınmıştı. Ama bu devlet nezdinde Sovyetlere ve Komünizme doğru ideolojik bir yönelişi içermemiş, pratik işbirliği anlamında olmuştur.

Ekonomik bir zorunluluk olarak devletçiliğin benimsenmesi Türkiye'de 30'lu yılların çehresini belirlemiştir. Giderek Atatürk'ün şahsında sembolleşen devrimci devletin gücü ve müdahaleciliği arttıkça, tepki uyandırma ve eleştirilme potansiyeli de artmıştır.

2.2. 'Devrimler' ve İdeolojik Altyapı

Kautsky'nin(1975) 1. Bölümde değinilen çalışmasına göre modernleştirici devrimlerin temelinde yatan ekonomik gerçek aynıdır:

(...)aristokrasi tarafından yönetilen tarımsal toplumlar modern sanayi toplumları ile ilişkiye girdiğinde belirli değişimlerin olması muhtemeldir. Hammadde ve yatırım olanakları arayışındaki yabancı sömürgecilik geleneksel topluma modernitenin elemanlarını sunar.

Türk devrimi de bu iki devrimle hemen hemen eşzamanlıdır ve sözkonusu yapıtta sözü edilmemekle birlikte ortaya konan ana kalıba uyar. Denebilir ki Kautsky'nin kriterleri gözönüne alındığında Türkiye'deki Kemalist devrim tipik bir modernleştirici devrimdir. Bu bağlamda, 'devrimler' diye anılagelen toplumsal ve kültürel alışkanlıklara ilişkin düzenlemeler aslında tek bir büyük devrimin parçasıdır.

Bu düzenlemeler, hem toplumun çağdaştırılmasını, hem de bu şekilde devrim-öncesi unsurları barındıran öz kimlik tanımlamasının (self-identification) yokedilerek yerine yenisinin koyulabileceği ortamın yaratılmasını hedefliyordu. Bu düzenlemelerle toplumun giyim anlayışı ('Şapka Devrimi' olarak anılan 25 Aralık 1925 tarihli kanunla), zamanı algılayış biçimi (26 Aralık 1925'te miladi takvim ve alafranga saat sisteminin kabulüyle), yazılı kültürde kullandığı dizge (1928'de yeni alfabenin kabulüyle), konuştuğu dil (1930'lardaki dil devrimiyle) devlet eliyle değiştirilmiştir. Bu kararlar meclisçe alınmış olsa da dönemin tek parti dönemi olduğu ve meclisin tepeden tırnağa devrimci bir meclis olduğu unutulmamalıdır.

Kimi zaman, özellikle de resmi tarih yaklaşımıyla Türk devriminin dışında başarısız girişimler olarak algılanan 19. yüzyıldaki reform hareketleri de bu büyük devrimin ilk aşaması olarak görülmelidir. Devrim-öncesi rejimin bu tip reform hareketlerinde Kautsky'nin deyiimiyle "modernleştirici aristokrasi" etkindir [Kautsky(1975)]:

Yerel aristokratlar da daha zengin bir toplum -ve çoğunlukla daha zengin bir aristokrasi yaratmak için bir miktar modernleşme ortaya koyabilir. Veya, yabancı sınaileşmiş ülkelerden gelen

tehdide ve modernleşmenin yarattığı artan iç muhalefete karşı gücünü koruma çabasıyla, yönetimdeki bir aristokrasi savunma amaçlı modernleşme önlemleri alabilir.(...) Aynı zamanda -hatta daha önce- sınıai toplumlara maruz kalan bir takım aydınlar modern fikir ve değerleri benimser ve böylece modernleştirici (*modernisers*), yani, hala büyük ölçüde geleneksel olan politik çevrelerine göre devrimci (*revolutionaries*) olurlar. Şimdi artık ya işçiler, ya çiftçiler, ya da her ikisi birden devrimci aydınlar için kitle desteği sağlayabilirler(...).

Türkiye'deki modernleşme süreci Lale Devri'nden (1718-1730) itibaren, ağırlıklı olarak III. Selim (hük.1761-1808) ve II. Mahmut (hük.1808-1839) döneminde yapılan reformlarla başlamıştı. Esas amaç gelişmiş bir orduya ve sanayiye sahip olmak olsa da Batı'ya kapıların açılması artık durdurulması mümkün olmayacak bir süreci başlatmış ve Türkiye'deki devrimin düşünsel altyapısı oluşmaya başlamıştı.

1839'da Tanzimat fermanı ile yoğun bir reform dönemi başlamıştır. Bu dönemin liderleri, yaptığı köklü değişikliklerle bu dönemi mümkün kılan II. Mahmut'un oğulları olan I. Abdülmecit (hük.1839-1861) ve Abdülaziz'di (hük.1861-1876). Aydınlar cephesinde ise, 19. yüzyılın ikinci yarısında yayınlanan 'Hürriyet', 'İttihad', 'Ulum' [Lewis] gibi gazetelerin isimlerinden de anlaşılabilceği gibi, devrimciliğin soyut yanını oluşturan özgürlük, birlik ve aydınlanma arayışının ön planda olduğu görülür. Hepsii Fransa ile şu veya bu şekilde ilişki içinde olan Şinasi (1826-1871), Namık Kemal (1840-1888), Ziya Paşa (1825-1880), Ali Suavi (1838-1878) gibi birçok reformcu Osmanlı aydını batılılaşma ve aydınlanma yanlısı bir tavır alarak küçük örgütlenmelerle yurtdışından yayınladıkları gazeteler vasıtasıyla hükümete karşı bir muhalefet oluşturmuştur. Fransızların *jeunes turcs* olarak adlandırdığı ve kendilerine henüz Genç Osmanlılar diyen (Türk kimliğini ancak yüzyıl sonunda benimseyecek olan) bu grup "Tanzimatın(...) temel düşüncesine yani, gerçek modernleştirimin ancak üstteki seçkin bir sınıf tarafından zorla uygulanabileceğine"[Shaw

ve Shaw(1983)] karşı çıkıyordu. II. Abdülhamit de Tanzimatın bu temel düşüncesini en uzlaşmasız biçimde benimsemişti ve özellikle gerçekleştirdiği eğitim yenilikleriyle Tanzimata büyük katkıda bulunmuştu. Avrupa'daki Genç Osmanlı veya Jön Türk muhalifleri ile anlaşamadığı nokta reformların gerçekleştirilme biçimiydi.

Devrimci görüşlerin sonradan Turancılık gibi bir idealizme varacak soyutlukta olmakla birlikte çoğunlukla ve öncelikle muhalif politik etkinliği amaçlamaları ve bu konuda başarılı olmaları dikkat çekicidir. Denebilir ki Tanzimat'ın Osmanlı entellektüel hayatına getirdiği bir yenilik de başta edebiyatçılar olmak üzere aydınların bir sınıf olarak ortaya çıkışıdır. Bu dönemde aydınlar politik bir kimliğe bürünmüş ve hükümete etki edebilecek güçte bir muhalefeti oluşturmuştur. Gülalp(1992), Genç Osmanlılar'ın "Osmanlı tarihindeki ilk *intelligentsia*" olduğunu belirtiyor.

Türkiye'deki devrimin politik uygulamasında bir geçiş dönemi olarak en belirleyici olan dönem Jön Türk dönemi olarak adlandırılan ve 1908'de anayasal devrimle başlayan İttihat ve Terakki partisi dönemdir. Bu şekilde başlayan uygulama sürecinin bir aşamasında Osmanlı İmparatorluğu Birinci Dünya Savaşı'nda neredeyse yokolmuştur. Bu aşamada devrim eski rejime değil işgalci Batı'ya karşı gelmek zorunda kalmıştır. Bu durum yeni rejimin meşruiyetinin sağlanmasını büyük ölçüde kolaylaştırmıştır. 1908'de devrimcilerin yönetimi ele geçirmesi ve Anayasanın kabul edilmesiyle birlikte o zamana kadar bastırılmış ve sürgün olan fikirlerin İstanbul'da yeniden boy gösterdiği ve İstanbul'daki entellektüel hayatın birden canlandığı görülür. Lewis(1968), sonradan Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen ve yukarıda sözü edilen düzenlemelerin bu dönemde üretilen fikirlere dayandığına kanıt olabilecek iki makaleden sözeder. Bu iki makale Abdullah Cevdet'in yönettiği İctihad gazetesinde 1912'de yayınlanmıştı ve bir rüyayı anlatıyordu. Makalelerin yazarı bu rüyada gelecekteki Osmanlı ülkesini görmüştü ve rüyada görünenlere göre gelecekte [Lewis(1968)]:

(...) fes yasaklanacak, yeni bir başlık benimsenecekti; mevcut kumaş fabrikaları genişletilecek ve yenileri açılacak ve padişah, şehzadeler, nazırlar, mebuslar, komutanlar, memurlar ve askerler onların ürünlerini giymeye zorunlu olacaktı; kadınlar müsrif olmadan istedikleri gibi giyineceklerdi ve bu konuda ulema, zabıta veya sokak serserilerinin baskı ve müdahalesinden kurtulacaklardı; kocalarını seçmekte özgür olacaklardı ve çöpçatanlık uygulaması yasaklanacaktı; zaviye ve tekkeler kapatılacak ve gelirleri eğitim bütçesine eklenecekti; bütün medreseler kapatılacak ve yeni modern edebi ve teknik kurumlar kurulacaktı; türban, sarık v.s. resmi belgeli din adamlarıyla sınırlı olacak ve diğerlerine yasak olacaktı; evliyalara adak ve hediyeler önlenerek ve tasarruf edilen para milli savunmaya adanacaktı; cinciler, şifacılar ve benzerleri ortadan kaldırılacak ve sıtmanın tıbbi tedavisi zorunlu kılınacaktı; İslamın halk arasındaki yanlış telakkileri düzeltilenecekti; yetişkinlere yönelik pratik okullar açılacaktı; filolog ve edebiyatçıların oluşturduğu bir komite tarafından güçlendirilmiş ve sadeleştirilmiş bir Osmanlı Türk sözlüğü ve grameri oluşturulacaktı; Osmanlılar, devletlerinden ve yabancılardan hiçbirşey beklemeden, kendi çaba ve inisiyatifleriyle, yollar, köprüler, limanlar, tren yolları, kanallar, buharlı gemiler ve fabrikalar yapacaklardı; arazi ve evkaf kanunlarından başlayarak tüm hukuk sistemi yeniden biçimlendirilecekti.

Cumhuriyet döneminde Jön Türklerin bu rüyasının gerçekleştirilmesine önderlik eden Mustafa Kemal de öncelikle İttihat ve Terakki cemiyeti mensubu bir 'Jön Türk'tü. 19. yüzyılda oluşan düşünsel altyapıyla 1908'den itibaren politik anlamda aktif bir devrimsel sürece girilmiştir. İstiklal mücadelesinin verildiği aradaki beş yıllık kesintiden sonra aktif devrimsel sürece kalındığı yerden devam edilmiştir. Aradaki kesinti devrime kendini meşru kılacağı zamanı ve ortamı yarattığı için yumuşak bir geçişten sözedilebilir.

2.2.1. Devrimin İkilemleri

Kautsky(1975) modernleştirici devrimlerin içerdiği bir ikileme de dikkat çeker:

[Bazı bakımlardan] modernleştiricilerin devrimleri farklılaşabilmekle beraber, -modernleştiriciler ve onların değerlerinin hakim olduğu- devrim-sonrası rejimlerin hepsi iki hedefe ulaşmaya az ya da çok kararlı olarak başa gelirler: hızlı sınıileşme ve geniş kapsamlı eşitliği sağlayacak büyük toplumsal değişim. Devrimden sonra kısa zamanda anlaşılır ki bu iki hedef birbirini tutmaz. Sınıileşmenin bedeli işçi ve çiftçilerin maddi mahrumiyetiyle ödenir ve sınıileşmenin kendisi, hem sanayi hem hükümette, çeşitli yönetici ve uzmanların yeni hiyerarşi ve bürokrasilerini oluşturmaya eğilimlidir.

Modernleştirici devrimlerin zaten maddi mahrumiyet içinde olan kesimin durumunda somut bir iyileşmeyi pek sağlayamadığını, ama onlara sembolik teminatlar ve soyut değerler vererek yine de daha önceden karşılanmamış olan bir ihtiyaçlarını karşıladığını, çünkü önemsenmenin ve değerli bulunmanın da temel bir insani ihtiyaç olduğunu savunan bu görüşün ışığında Türkiye'ye bir bakalım:

İstiklal mücadelesi yıllarında ekonomik bakımdan zaten çok kötü durumda olan Anadolu köylüsünün durumunu daha da kötüleştirmek pahasına mücadeleye destek vermesinde sözü edilen bu soyut değerlerin büyük etkisi olmuştur. Bu değerler arasında birinci sırada geleni 'tems il edilme' olmuştur. Artık Osmanlı Meclis-i Mebusanı yoktu ve halk Ankara'daki mecliste 'tems il edildiği' için Ankara hükümetini şevkle destekliyordu. İkincisi ise 'birlik' ve 'birlikten doğacak kuvvet'e dair bir umuttur, daha doğrusu umutsuzluğun kırılmasıdır. Hep birlikte varılacak 'gelecek güzel günler'e dair bir umut ve inanç her devrimin temelinde bulunan bir unsurdur. Türkiye'de ise bunu gerçekleştirecek olan 'birliğin' tanımı ve sınırları toplumun kendisini bir millet olarak ayımsayıp bir 'Millet Meclisi' ile

örgütlenmesi ve 'Misak-ı Milli' ile vatanının sınırlarını çizmesi ile belirlenmiştir.

Büyük ölçüde soyut değerler uğruna mücadele veren Anadolu köylüsünün durumunda Cumhuriyet döneminde belirgin bir ekonomik iyileşme görülmemiştir. 1995'de hala nüfusun %45'ini oluşturan çiftçi kesimin gayri safi milli hasılanın ancak %15'ini alabildiği belirtilmiştir [Demirel(1995)]. Kuşkusuz Cumhuriyet yönetimi Anadolu köylüsüne birçok şey sağlamıştır, ama sağlananların hepsi devrimin aydınlanmacı yanını yansıtan iyileşmelerdir: daha iyi ve daha fazla eğitim şansı, yönetimde temsil edilme ve temsilci olma hakkı, kadın-erkek eşitliği yolunda gelişmeler, çocuklara ve gençlere sembolik bir değer verilmesi v.s. Bütün bunlar bir yandan Türk halkına değer verildiğine dair sembolik bir teminatın ürünleridir, bir yandan da devrimci devletin esas amacı olan sınaileşmeye yönelik hazırlıklardır. Çünkü modern devrimler bir yanlarıyla 'hızlı aydınlanmacı', ama bunun önşartı bağımsız sanayi olarak kabul edildiği için öncelikli olarak, diğer yanlarıyla 'hızlı sınaileşmeci'dirler. Cumhuriyet döneminde sınaileşmeye verilen önem ve sınaileşmenin hızı çiftçi-köylü sınıfının giderek küçülmesine yolaçmıştır. Çiftçinin ekonomik durumunda, devletçe güvence altına alınmakla birlikte, çarpıcı bir iyileşme görülmemiş, köylü tarımdan kentli sanayiye doğru yaşanan büyük göç ise ülkeyi, ekonomik koşulları öncekinden daha iyi olmayan, bu yüzden soyut değerlerle beslenmeye muhtaç bir büyük insan kitlesiyle başbaşa bırakmıştır. Cumhuriyet'in aydınlanmacı yanının bu insanları soyut değerlerle, özellikle de 'eşitlik' kavramıyla beslemekte aciz kaldığı noktalarda, bu insanlar, bu soyut değerlerle onları besleyen başka ideolojileri (kuşkusuz karşıt ideolojileri) benimsemeye çok yatkındırlar. Günümüzde Cumhuriyet muhalifi bir kimlik taşıyan şeriat yanlısı yönelişin, en büyük desteğini bu kitleden alması buna dayanıyor olmalıdır. Güllalp'e(1992) göre radikal İslam, bir modern-öncesine dönme çabasına değil, tersine, müslüman Üçüncü Dünya'ya özgü bir modernleşme biçimine karşı

post-modern bir tepkiye dayanır. Türkiye'de kentli Cumhuriyet ideolojisine karşı en yoğun radikal İslamcı tepkinin doğrudan kırsal kesimden değil, kentlileşmeye çalışan kırsal kesimden gelmesi Gülalp'in bu teziyle örtüşür.

2.2.2. Milli Kimlik, Milliyetçilik, Ulus-Devlet

Yukarıda sözedildiği gibi Anadolu Türkleri kitle halinde milli kimliklerini ancak İstiklal mücadelesi sırasında tepkisel olarak benimsemişlerdir. Bu noktada milli kimliğin idrak edilmesi bağımsızlığı mümkün kılacak birliğin oluşmasına hizmet etmiştir (bu olgudan yukarıda daha geniş olarak sözedilmiştir). Oysa bu dönemden önce de oldukça geliştirilmiş çeşitli aşırılıkta yaklaşımları içeren bir Türk milliyetçiliği kuramı vardı. [Türk milliyetçiliği kuramının tarihi ve Ortadoğu'daki diğer milliyetçi yaklaşımlarla paralellik, fark ve bağlantıları için bkz. Lewis(1994)] Bu yaklaşımlar 1789 Fransız Devriminin ideolojik altyapısının etkilerinin duyulmasıyla gelişmeye başlamış, 19. yüzyılda örgütlü politik ifadelerini bulmakla birlikte, İstiklal mücadelesine kadar aydınlara özgü kalmışlardır.

Milliyetçilik, sınaileşme, aydınlanma ve birlik, devrimsel modernleşme sürecinin içinde sıkı ilişkisi olan kavramlardır. Osmanlı Devleti sözkonusu olduğunda, öncelikle devlet bünyesinde, ordunun ve sanayinin gelişmesinin ve böylece Batıyla başedebilmenin amaçlandığı, devrimin milliyetçilik ve bilim gibi kavramları içeren ideolojik altyapısının bunun ardından oluştuğu görülür. Bu noktada milliyetçilik, Kedourie'nin tanımıyla "insanlığın bir ulus-devletler dünyası içinde örgütlenmesi gereğini kabul eden bir doktrin(...)" anlamındadır [Aydın(1993)]. Fakat Osmanlı ülkesinin etnik çeşitliliği başlangıçta Osmanlı aydınlarını millet kavramından çok vatan ve vatanseverlik kavramları üzerinde durmaya yöneltmiştir.

Türk kimlik tanımlaması aydın kesimde dahi ancak 19. yüzyılın sonlarında oluşmuştur.

1908'de meclisin yeniden kurulmasından düşman işgaline kadar olan dönem Genç Türklerin politik etkinliğinin doruğuna vardığı ve Osmanlı devletini yönettiği dönemdir. Bu dönem aynı zamanda artık aydınlar arasında dile dayalı bir Türk kimlik tanımlamasının oluşmuş olduğu ve Ziya Gökalp'in aşırı Türkçü görüşlerinin yaygınlık kazandığı bir dönemdir.

Bu şekilde oluşan düşünsel altyapının istiklal mücadelesi için Anadolu halkını örgütleyen Mustafa Kemal ve diğer devrimcilerin formasyonunda büyük etkisi vardır. Mücadele sonrasında da bu milliyetçi altyapı etkisini arttırarak sürdürmüştür. Aydın'a(1994) göre milliyetçilik, esas olarak üç amaca yönelmiş bir ideolojidir: ulusal ekonomiyi yaratmak, özerk ve bütünleştirici bir ulusal yasama/yürütme organı oluşturmak ve ulusal bir kültür ve buna bağlı bir kimlik tanımlaması yaratmak. Türk devriminde bu amaçlardan ilki 1923 Şubat ve Martındaki İzmir İktisat Kongresinde, yukarıda değinilen Misak-ı İktisadi'de, ikincisi 1920'de kurulan Millet Meclisinde, üçüncüsü ise 1930'larda devletin Türk dili ve Türk tarihi üzerinde sistemli ve örgütlü olarak durmasıyla devletin bünyesindeki ilk açık ifadelerini bulmuştur.

1929'daki Büyük Buhran'ın tüm dünyayla birlikte Türkiye'de de güçlü ideolojik etkileri olmuştur. Buhrandan etkilenen ülkelerde ekonomik sıkıntılar, devletçi (etatist) ekonominin zorunlu hale gelmesi ve uluslararası ekonomik güçlere duyulan öfke, faşist ideolojinin yaygınlaşabileceği ortamlar yaratmıştır.

Lewis(1968) buhranın Türkiye'yi Sovyet'lerle bazı noktalarda buluşturmuş olduğuna işaret ediyor:

1929 buhranı ve yolaçtığı sıkıntılar Batı karşıtı ve kapitalizm karşıtı duygunun yeniden uyanmasını getirdi. Bir kez daha,

bağımsızlık mücadelesinin ilk günlerinde olduğu gibi, bir çok Türk kapitalizmin ve emperyalizmin -ikisi hemen hemen özdeşti- gerçek düşmanlar olduğunu, geri kalmış milletlerin geri kalmışlıklarını koruyup körükleyerek onları köleleştirenin hem hırslı hem verimsiz olan Batı olduğunu düşünüyordu.(...) Batı kaybetmişti; birçok gözün rakip, tamamen farklı bir ekonomik organizasyon sisteminin denenmekte olduğu, dünyanın başka bir bölümüne çevrilmesi kaçınılmazdı. Sovyet Rusya, bütün zorluklarıyla, kapitalizmin krizinden az etkilenmişti. Devletçe yönetilen, devletçe uygulanan ekonomisi buhrana karşı bağışık görünüyordu ve kapitalist Batının hükümetleri bile, kendi ilkelerinin açık yetersizliği karşısında, krizi ekonomik konularda devletin gittikçe artan müdahalesi ile çözmeye çalışıyorlardı. Türkiye de yakında onları örnek alacaktı -ve geçecekti.

Bu noktada vurgulanması gereken, her ne kadar 'devrimci devlet' kavramı devletin müdahaleci yapısını içerse de, devletçiliğin o yıllarda öncelikle ekonomik bir mecburiyet olduğudur. Bununla birlikte bu ekonomik mecburiyet ideolojik boyutunu da içinde taşır. Devlet milliyetçi ideolojiyi daha kuruluş aşamasında benimsemiş olan bir ulus-devletti ve 1930'larda giderek artan müdahaleciliği, yüksek dozda bir milliyetçiliğin halka da empoze edilmesini getirmiştir. Bu yıllardaki devlet milliyetçiliği, devrimci aydınların milliyetçiliğinden farklı nitelikte, devrimci devletin araçsalcı anlayışına uygun olarak aydınlanmacı yanı eksik kalan bir milliyetçilikti.

Türkiye'de milli kimlik tanımlaması dile dayalı bir tanımlama olarak gelişmiş ve milliyetçi hareketler dili sadeleştirme çabalarını da içinde taşımıştır. III. Selim, II. Mahmut ve Tanzimatçıların Türkçenin sadeleştirilmesini önerdiği, ama bu konuda köklü bir girişimin yapılmadığı bildiriliyor [Tarakçıoğlu(1990)].

Cumhuriyet döneminde, hem Türk dili hem de Türk tarihi konusunda başlangıçta aydınlanmacı bir anlayış görülür.

1926'da harf devriminin hazırlıklarını yapmak üzere bir Dil Encümeni oluşturulmuştu. Bir yandan da Türk tarihi üzerine araştırmalar destekleniyordu. 1930'lu yıllarda ise, devlete hakim olan, yukarıda tanımlanan milliyetçilik anlayışı içinde, giderek totaliter bir yapıya bürünen devlet, dile ve tarihin yorumlanma biçimine kökten müdahale etmiştir. 1931'de Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti (daha sonra Türk Tarih Kurumu olarak anılmıştır) kuruldu. 1932'de ilk dil kurultayının toplanması ve Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin (daha sonra Türk Dili Araştırma Kurumu ve en son olarak da Türk Dil Kurumu olarak anılmıştır) kurulmasıyla dilin yapay olarak sadeleştirilmesi süreci başladı. [11.6.1995 tarihli Cumhuriyet gazetesinde A.T. Kışlalı Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumunun Atatürk tarafından dernek olarak kurulduğunu ve 80'li yıllarda devletleştirildiğini bildiriyor. Bu olguya rağmen sözkonusu kurumların o dönemde sahip oldukları güç, resmi ideolojinin liderlik kavramıyla içiçe geçmiş olduğu liderci bir anlayışın varlığını gösteriyor.] 1930'ların ortalarında 'özleştirme' çalışmaları ile aşırı boyutlara varan bu müdahale, konuşulan dili de, teorik düzlemde amaçlandığı derecede olmasa da, büyük ölçüde değiştirmiştir. 1930'ların ikinci yarısında ise muhtemelen bu aşırı 'özleştirme' çabaları halkı yabancılaştırmaya başladığından 'Güneş Dil Teorisi' kabul edilmiştir. Sözkonusu 'teori' kullanılan yabancı sözcüklerin yerine Türkçesini bulmak yerine onların aslında Türkçe olduğunu isbat etmeyi öneriyordu. Derin, Güneş Dil Teorisi'nin 1936'da Atatürk'ün emriyle Dil-Tarih Fakültesinin bütün bölümlerinde zorunlu yardımcı ders olarak okutulmaya başlandığını ve bütün öğrencilerin kendi adının Türkçe olduğunu isbat edebilecek duruma geldiğini aktarıyor [Derin 1995]. Bu yaklaşım ve tarih alanında da Türk Tarih Tezi olarak adlandırılan benzer yaklaşım, devrimci bir elitin başlangıçtaki aydınlanmacılıktan uzaklaşmakta olduğunu ve aydınlanmacı görüş ve kurumların devletçe araçsallaştırıldığını göstermektedir.

Resmi tarih anlayışı, bir yandan seküler bir Türk kimliğinin oluşturulmasını, bir yandan da aşağılayıcı bulunan Batılı anlayışa cevap verilmesini hedefliyordu. Resmi tarih tezinin 30'lu yıllarda içerdiği aşırılıklar [bkz: -(1943)], devletçe kabul görmesi ve devletin baskınlığı gözönüne alındığında, bütün bunlara rağmen resmi tezi sertçe eleştiren görüşlerin, üstelik de devlete yakın çevrelerde yer almış olması şaşırtıcıdır. Bu durum şunu düşündürüyor: Tarihi amaca hizmet edeceği doğrultuda kurgulayan resmi tarih anlayışı ve onun dışında kalan gerçekçi tarih anlayışının her ikisi de *farklı amaçlarla* desteklenmiş olmalı. Berktaş(1983) bu çelişkili duruma örnek olarak Fuat Köprülü'yü gösterir: Köprülü, resmi tezi destekleyen iddiaları acımasızca eleştirmiş, ama devlet bünyesindeki saygınlığını ve tarih eğitimi konusundaki etkinliğini yitirmemiştir. Esasen İstanbul Üniversitesi'nin bu dönemde ikinci bir odak, resmi anlayışın bir alternatifi olarak tarih alanında etkili olduğu anlaşıyor [bkz: Berktaş(1983)]. Şehrin geçmişinden dolayı doğal olarak İstanbul'da oluşmuş olan *intelligentsia* ile Ankara'daki 'bürokrat aydın'lar [bu kategoriye iyi bir örnek Afet İnan olabilir] arasındaki gerilimli etkileşim üniversitelerin tarihe yaklaşımlarına da yansımıştır. Bu etkileşim ilk bölümde üzerinde durulan devrimci aydın-devrimci devlet etkileşimidir.

BÖLÜM 3. 1930'LARDA TÜRKİYE'DE GEÇİCİ MİMARLIK ESERLERİ

1930'larda Türkiye'de üretilen mimarlığa fazla derinliğine inmeden bakıldığında, çelişkili görünebilen ve bu yüzden bir şekilde açıklanmaması durumunda devrimci ideoloji ile modern mimarlık arasında herhangi bir bağlantıyı çok şüpheli kılabilen bir durumla karşılaşılır:

Türkiye'de 1930'larda yapılan büyük devlet yapıları büyük şehirlerdeki devlet-dışı mimari etkinliklerle karşılaştırıldığında, devrimci bir devletin eseri olan bu yapıların, modernizmi, diğerleri kadar derinlemesine benimsememiş olduğu, bu anlamda daha az 'devrimci' olduğu görülür. Bu durumu anlaşılır kılacak olan anahtar daha önceki bölümlerde üzerinde durduğumuz, devrimin bürokratlar ve devlet dışındaki devrimci aydınlar tarafından farklı biçimlerde kavranması gerçeğidir. Aslında belki de bu dönemdeki sivil mimarlık devrimin özgün sahibi olan aydın kesimin kaygılarını yansıttığı için esas (amaçlanan, ideal) devrimin mimarlığıdır.

Bu olgunun kabulüyle birlikte çelişkili görünen başka bir olgu karşımıza çıkıyor: o dönem içinde tamamıyla bir propaganda mimarlığı olarak tanımlanabilecek olan sergi mimarlığı ve Cumhuriyet Bayramı düzenlemelerinin 'devletin devrimi'yle sıkı bir ilişki içinde olduğu gözardı edilemez. Oysa geçici mimarlık olarak adlandırdığımız bu mimarlık, devrimin özündeki modernizmin ifade edilmesine kalıcı resmi mimarlıktan çok daha fazla olanak tanımıştır. Bu durum, her ne kadar devletin devrim anlayışı daha çok ekonomik/politik bir düzlemde gerçekleşse de aslında devletin devrimi ve aydınların devrimi gibi çok kesin bir ayrımın varolmamasından

kaynaklanır. Devrimci devlet aydınları da doğal olarak içinde barındırmış ve onların devrim idealine en yakın olanı en kısa zamanda gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu da çoğu zaman kısa yolların seçilmesini, bu yüzden uzun yolların barındırdığı birçok aşamadan mahrum kalınmasını doğurmuştur. Devrim zaten bir kestirme yoldan modernleşme çabasıdır. Bu çabanın idealde varması istenen (aydınların devrimi) ile gerçekte vardığı (devletin devrimi) noktanın farklı olması, ne hayal edilen çaba ile uygulanan çabanın, ne de teoride amaçlanan ile uygulamada amaçlananın temelde farklı olduğunu göstermez. Yine de devletin geçici mimarlık uygulamalarının modernist yaklaşımlarıyla devlet yapıları içinde ön plana çıkmalarında tesadüften öte bir şeyler olmalıdır. Göstermelik olan bu mimarlıkta ileri bir modernizmin de bir reklam aracı olarak kullanılmış olması akla yakın geliyor. Bu anlamda geçici mimarlığın modernizmi bir yandan gerçeğe yakın, bir yandan göstermelik bir modernizm olarak görülebilir: mimarın (aydınların) tüm düşünsel dünyasını kapsayan bir tavır olarak benimseyerek sunduğu modernizmi, müşterisi (devlet kuruluşları) propaganda veya reklam adına benimser, bu şekilde modernist tavrı reklam aracı olarak kullanır. Geçici mimarlığın, devrimci anlayışın her iki katmanına da hitap eden bir simgesel yapısı vardır.

Yukarıda gerçeğe yakın modernizmden kastedilen şudur: Osmanlı'daki 'Aydınlanma'nın hep bir Avrupa'ya yetişme telaşına dayanmasından dolayı sonuçta Türk aydınlarının modernizmi de modernizmin özgün düşüncesindeki kadar eleştirel derinliğe sahip olamamıştır. Ayrıca modernleşme yanlısı Türk aydınlarının mimarlık geçmişi, yaratıcı faaliyetler içinde görece yeniydi. Mesela edebiyat geçmişi kadar eski değildi. Bu yüzden 1930'larda edebiyat çevresi içindeki modernizm tartışmalarının mimarlar arasındaki tartışmalardan daha olgunlaşmış ve daha eleştirel olduğu görülür. Türkiye'de edebiyat çevresi, Tanzimat'tan beri içerdiği avangard yönelişin ve Avrupa'daki avangard hareketle yakın ilişkide olmasının sonucu olarak 1920'lerde Modern Hareketin eleştirel ve devrimci yönlerini yansıtmaya

başlar.[bkz. Oktay(1993)] Nazım Hikmet'in 1923 yılında yazdığı Makinalaşmak adlı şiiri Fütürizmin 'makine kültü'nü anımsatıyor:

(...)

Makinalaşmak istiyorum!

Mutlak buna bir çare bulacağım

ve ben ancak bahtiyar olacağım

karnıma bir türbin oturtup

kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!

(...)

Mimarlık alanında ise 1920'lerde Nazım Hikmet'inki gibi 'devrimin ötesinde devrimci', veya Ercümen Behzat'inki gibi biçimsel kalıpları yıkan anarşist bir tavra pek rastlanmaz. [Bu iki şairin karşılaştırmalı incelemesi için bkz. Oktay(1993)] Öyle görünüyor ki Türkiye'de mimarlar Modern Hareketi devletle birlikte ve devletin kavrayışıyla benimsemiştir. Eğer 1930'larda Arkitekt dergisinin Türk mimarlarını tamamen temsil ettiği kabul edilirse, yayınlanan yazılardan şu sonuç çıkarılabilir: 1930'larda Türk mimarlarının resmi ideolojiyle görünürde hiçbir ihtilafları olmamış, ideolojik niteliği olan tüm tartışmalar modern mimarlık ve devrim paradigmalarının dışına taşmadan, devletin devriminin en iyi nasıl bir modern mimarlıkla temsil edilebileceği üzerine olmuştur. Bozdoğan(1994) Türkiye'de mimarlık ve sanat alanında bir avangardın yokluğuna dikkati çeker. Batı'daki avangard yönelişlerle bağlantı kuran tek yaratıcılık alanı olan edebiyat alanında da 1930'larda kışkırtıcı bulunan bazı bireysel avangard yönelişlerin devletçe kovuşturmaya uğradığı görülür [Oktay(1993)].

Önceki onyıllın avangard hareketlerine karşı tuhaf görünen bu ilgisizliğin ardındaki en büyük sebebin bu hareketlerin sanatı, teorik olarak sanat ve mimarlığın bir *rejim meselesi/aracı* olduğu fikriyle ters düşürecek şekilde, otonom, yaratıcı, bireysel bir iş--adeta ruhsal, fantastik ve altüst edici bir meşguliyet olarak ilan etmesi olduğu düşünülebilir. [Bozdoğan(1994)]

1930'ların Türkiye'sine hakim olan devlet-merkezci Kemalist ideolojinin modernleşme yanlısı tutumuna, sanat ve mimarlıkta da modern yaklaşımlara sözde verdiği açık desteğe rağmen, avangard yönelişleri bastırmaya eğilimli olduğu görülür. Bu durum, 1. Bölümde üzerinde durduğumuz gibi, devletin (genel anlamda 'devlet'in) modernizminin yüzeysel kalmaya mahkum olmasından kaynaklanır. Devlet eliyle modernleşme düşüncesi, (yani modernleştirici devrimlerin temel düşüncesi) son derece paradoksaldır, çünkü devlet eliyle aydınlanma düşünülemez. *Intelligentsia*, Tanyeli'nin(1995) deyişiyle "tanımı ve varoluşu gereği 'establishment'la kavgalı"dır [Tanyeli bu deyişi spesifik olarak Sovyet devrimi öncesindeki Rus *intelligentsia*'sı için kullanmıştır. Yine de genelleştirilebilir.]

Aslında Türkiye'de genel olarak yaratıcılık alanlarındaki modernizm Cumhuriyet devletinin dayattığı tepeden inme bir tavır olmamış, yaklaşık bir asır öncesinden başlayan bir süreçle gelişmiştir. Aşağıda daha detaylı olarak görülebileceği gibi, Cumhuriyetin Türkiye'deki sanatı modernleştirmiş olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Çünkü kendi içinde daha önceden başlamış olan bir modernleşmeyle gelişen ve İttihat ve Terakki döneminden hız alan, Cumhuriyet ile de yaygınlaşan modern sanat, devrimci devlet tarafından desteklenmiş olsa da varlığını tamamen ona borçlu olmamış, hatta rejim açısından tehlikeli bulunduğu bireysel düzlemde (Nazım Hikmet örneğinde olduğu gibi) kösteklendiği olmuştur. Daha da ileri giderek devrimci devletin, varlığını, sanatçıları da içeren idealist aydınların aydınlanma yanlısı, bu yüzden modernleşme yanlısı, ve bu yüzden de devrim yanlısı tutumlarına borçlu olduğunu hatırlatalım.

3.1. Türkiye'de Modern Sanat Hareketleri

Türkiye'de plastik sanatlar alanındaki modernleşme 1789 Fransız Devriminin etkileriyle 19. yüzyıldaki ilk modernleşme çabalarının açtığı kapılarla mümkün olmuştur. Germaner(1993), Türk resim sanatının Abdülmecid döneminde varlık göstermeye başladığını -kuşkusuz burada geleneksel olmayan, 'çağdaş' resim sözkonusu edilmektedir- ve 1850 ve sonrasında İstanbul'un imparatorluğun tek sanat merkezi durumunda olduğunu belirtmiştir.

3.1.1. Askeri Okulların Sanatta Modernleşmeye Etkisi

İlk modernleşme çabaları ordunun modernleştirilmesine yönelik olduğundan bu dönemde açılan askeri okullar da Osmanlı ülkesindeki ilk aydınlanmacı kurumlar olmuştur.

18. yüzyıl sonundan itibaren açılan askeri okullarda resim eğitimi de veriliyordu. Böylece asker ressamı 19. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı sanat ortamı içinde yer almaya başlamıştır. Başlangıçta askeri okullardaki resim eğitimi askeri amaçlarla sınırlıydı [Tansuğ(1986), Erol(1980)]. Fakat devrim-öncesi modernleştirici aristokrasi [bu tabir Kautsky'den(1975) alınmıştır] eliyle gerçekleştirilen modernleştirici hareketlerin bilinen ikilemi burada da kendini gösterir: Devletin orduyu güçlendirmek amacıyla kurduğu, özünde tam bir aydınlanmayı hedeflemeyen okullar, devletinkinin çok ilerisinde bir aydınlanmayı hedefleyen idealist aydınları içinde barındırmıştır. Bu yüzden askeri okullardaki resim eğitimi sırf askeri amaçlara hizmet etmekten çok öteye giderek herbiri özgün bir üsluba sahip olan ilk çağdaş Türk ressamlarını yetiştirmiştir.

1793-94'te kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun, 1831'de kurulan Harbiye ve Bahriye gibi askeri okullarda, daha sonra da kısmen 1869'da kurulan Galatasaray Mekteb-i Sultanisi ve 1873'de kurulan Darüşşafaka Lisesi gibi sivil okullarda

verilen resim eğitimi çağdaş resim anlayışının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bu okullarda heykeltraşlık eğitiminin olmadığı, mimarlık eğitiminin ise yalnızca mühendislik bilgilerini içeren bir doğrultuda askeri okulların programında olduğu belirtiliyor [Tansuğ(1986)]. Bu sebeple resim alanında olduğu gibi bir asker mimarlar hareketi varlık göstermemiştir.

1835'den itibaren subay ve askeri okul öğrencileri resim eğitimi almak üzere Avrupa'ya gönderilmiştir. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisinin kurulmasından sonra bu imkana sivil genç sanatçılar da sahip olmuştur. (Kurum Güzel Sanatlar Akademisine dönüştükten sonra da 1980'lere dek Avrupa'ya öğrenci gönderilmesine devam edilmiştir.) [Tansuğ (1986)]

Yeni askeri ve sivil okullarda yetişen gençler, Avrupa ve özellikle devrim-sonrası Fransa ile olan yakın ilişkilerine paralel olarak milli kimlik tanımlamalarını da geliştiriyordu. Başlangıçta benimsenen milli kimlik tanımlaması Osmanlılık olmuştur. Bununla birlikte, 19. yüzyılın asker ressamaları, dönemin diğer aydınları, özellikle edebiyatçılar gibi politik faaliyet göstermemiştir. Türk devriminin düşünsel altyapısının önemli bir bölümü askeri okullarda oluşmuşsa da asker ressamların yapıtlarına pek yansımamıştır. Erol(1980), askeri disiplin altında yetişmiş ve genç yaşta saray çevresine alınmış bir ressam olarak Şeker Ahmet Paşa'nın ve onun çağdaşlarının 'devrimci' ya da padişahlığa karşı özgürlükçü bir tutum takınmamış olmalarının doğal sayılması gerektiği görüşündedir. Yine de, 19. yüzyıl asker ressamlarının İstanbul Resim ve Heykel Müzesindeki yapıtlarına bakıldığında, bu resimlerin bir bölümünün, bizzat bir ideolojinin kasıtlı ifadesi olmasalar da, fotoğraftan uzaklaşan ve izlenimciliğe yaklaşan tavırları ile, modernleştirici devrim ideolojisinin başlangıç evresine karşılık gelen bir kopuşu müjdeledikleri ve onlarla hemen hemen eşzamanlı olan fotoğraf-vari peyzaj ressamlarının eserlerinden bu anlamda ayrıldıkları görülür. Sanatta fotoğraf-vari taklitten kopuş, zihinsel faaliyetin, yorumun

varlığını gösterir ve bu da Aydınlanma'nın 'olmazsa olmaz' temel taşlarından biridir. Bu yüzden 19. yüzyıl asker ressamlarından bazılarının Türk resmindeki modernleşmeyi başlattığı, bunun da düşüncedeki modernleşmenin yansıması olduğu söylenebilir. 1862'de Paris'te kurulan Mekteb-i Osmani'ye gönderilen ilk öğrencilerden ikisi olan Ahmet Ali'nin (Şeker Ahmet Paşa) manzara resimlerinde ve Süleyman Seyyit'in natürmortlarında başlayan bu kopuş, 20. yüzyıl başlarında Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa gibi asker ressamların tablolarında belirginleşir.

Resimdeki bu gelişim çizgisinin düşüncede modernleşmenin bir yansıması olduğuna işaret eden bir olgu da, milliyetçi akımların belirginleşme süreciyle gösterdiği paralelliktir. Tansuğ(1986), sanatta modernleşme ile milliyetçilik arasındaki bağlantıyı vurgulamıştır:

Çağdaşlaşma süreci içinde kozmopolit bir yapıya sahip bulunan Osmanlı İmparatorluğunun yıkılarak, ulus idealini gerçekleştiren bir cumhuriyet devletinin kuruluşunu bir rastlantı olarak değerlendiremeyiz. Çağdaş Türk sanatının oluşum evreleri içinde, (...) bazı kozmopolit çabalar söz konusudur. 'Milliyetçilik ruhu'nun karşısında görülen çabalar da önemsiz değillerdir. Fakat Türk sanatının çağdaş bir olgular zinciri halinde yenilenmesi, kendisini ulusal içerikli çabalara borçludur. Burada ulusal kavramının her dönemde farklı bir yorum bulabileceğini de belirtmek gerekir. Bu kavramın İslamiyetle bütünleştiği ya da tümüyle laik bir anlam kazandığı dönemler vardır. (...)

Bununla birlikte, asker ressamlar -ki onlar da zaten İttihat ve Terakki dönemine (1908) kadar politik bir kimlik oluşturmamışlardır- bir yana bırakılırsa, İstanbul'da Batı anlayışını benimseyen ilk sanat hareketleri ağırlıklı olarak yabancı ve azınlıktan sanatçıları içermiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da oryantalist resmin gördüğü ilgiye paralel olarak İstanbul'a gelen yabancı sanatçı sayısındaki artış İstanbul'un sanat ortamını etkilemiştir [İnankur(1993)]. Germaner(1993), bu dönemde, Avrupa'da,

Pera'daki atölyelerde veya askeri okullarda yetişmiş Müslüman Türk sanatçıların, azınlıktan sanatçıların, Avrupalı gezgin sanatçıların ve minyatür geleneğini devam ettiren eski ustaların aynı ortamda çalışmakta olduğunu belirtir ve Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisinin kurulmasıyla (1883) kaotik olarak tanımlandığı bu sanat ortamının belirleyici bir odağa kavuştuğu görüşü üzerinde durur.

3.1.2. Sanayi-i Nefise

1865'te Abdülaziz'in çağrısıyla Fransız ressam Pierre Desiree Guillemet İstanbul'a gelmiş, 1874'te Pera'da 'Académie' adını verdiği atölyesinde dersler vermeye başlamıştır. Bu atölyeye devam eden gençlerin çok azının Türk olduğu belirtiliyor. 1877 yılında Guillemet'nin müdürlük edeceği bir Mektebi Sanayi-i Şahane'nin kurulması girişiminde bulunulmuşsa da bu girişim çeşitli sebeplerle başarısız olmuştur. [İnankur(1993), Tansuğ(1986)]

1883'de Osman Hamdi Bey'in çabalarıyla çağdaş resim, heykel ve mimarlık eğitimi verecek olan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi eğitime başlamıştır. Türkiye'de heykel ve mimarlık eğitimi bu kurumun kurulmasıyla başlamıştır.

İstanbul'da ilk halka açık resim sergisini asker ressamlardan Şeker Ahmet Paşa (o zamanki adıyla Ahmet Ali Efendi) 1873'de düzenlemişti. Bu serginin ilgi görmesiyle 1875'de ikinci bir sergi düzenlenmişti. Sanayi-i Nefise'nin kurulmasından sonra 1883-1890 arasında bu okulda üretilen yapıtlar düzenli olarak sergilenmiştir. Bu arada düzenli olmayan başka sergiler de mevcuttur. 1891'den 1893'e kadar İstanbul Salonu sergileri açılmış ve bu sergilerde resim örneklerinin yanı sıra heykele de yer verilmiştir. [Tansuğ(1986)]

20. yüzyılın başında aydınlar arasında iyice yaygınlaşan milliyetçi ve inkılapçı görüşler İstanbul'un sanat ortamını da biçimlendirmiştir. 1909'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin yayın organının Mart 1911 tarihli ilk sayısında

cemiyetin maksadını açıklayan bir makalede esas olarak millet ve vatan kavramları üzerinde durulmuş, bilim ve sanatın milleti aydınlığa çıkaracağı inancı dile getirilmiştir [makalenin tamamının günümüz Türkçesine çevrilmiş biçimi için bkz. Tansuğ(1986)]. Metinde sözkonusu millet 'Osmanlı' milleti olarak adlandırılmıştır.

Özetle, İttihat ve Terakkicilerin yönetimi ele geçirdiği döneme kadar, milliyetçi görüşlerin plastik sanatlar camiasında sınırlı bir varlık gösterdiğini görüyoruz. Bu kısmen, asker ressamlar camiasının dışında kalan kesimi oluşturan Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisinde eğitimin yabancılarca ve azınlıktan sanatçılarca yönetilmesine ve azınlıktan öğrencilerin ağırlıklı olmasına da bağlanabilir.

Kurumun heykel atölyesini Oskan Yervant Efendi, resim atölyelerini Salvatore Valeri ve Warnia Zarzecki, mimarlık bölümünü Alexander Vallaury ve Philippe Bello yönetiyordu. Bu kuruma devam edenler de başlangıçta sadece erkek ve çoğunlukla azınlıktan gençlerdi. Oysa milliyetçi akımların hız kazandığı bir dönemde kurulan okulun kurulma gerekçesinde millet kavramı vurgulanmış ve meydana getirilecek güzel sanatlara mahsus kurumların bir Türk Sanatı vücuda getirmelerinin hedeflendiği belirtilmişti. Bu doğrultuda biçimlenmeyen kurumun bu yüzden özellikle asker ressamlar tarafından zaman zaman eleştirildiği bildiriliyor [Tansuğ(1986)]. Kurumun meydana gelmesine önayak olan ve müdürlüğünü yürüten Osman Hamdi'nin eserlerinde de milli kimliğin tanımlanmasına yönelik bir çabadan ziyade, bir Avrupalının bakışını yansıtan şarkkari (oryantalist) bir hava vardır. Bu eserler titiz detayları ve hareketten yoksun figürleri ile fotoğrafa yakınlıkları ölçüsünde kimi asker ressamların eserlerindeki modernizmden uzaktırlar. Bununla birlikte, Osman Hamdi'nin aydınlanma yanlısı görüşleri ve gerçek bir aydın olarak bu doğrultudaki yoğun çabası tartışılmaz.

3.1.3. 1914 Kuşaağı ve İlk Sanatçı Toplulukları

Aralarında 1910 yılında devletin açtığı sınavı resim dalında kazanarak Avrupa'ya giden Hikmet (Onat), Çallı İbrahim ve Ruhi (Arel), 1908'de gitmiş olan Nazmi Ziya (Güran), Abdülmecid Efendi'nin gönderdiği Hüseyin Avni (Lifij) ve Abbas Halim Paşa'nın gönderdiği Feyhaman (Duran)'ın da olduğu genç sanatçıların I. Dünya Savaşının çıkmasıyla ülkeye geri dönmesi 1914'ten itibaren İstanbul'daki resim sanatını çok zenginleştirmiş, Türk resminde bir atılım yaşanmıştır. Bu ressam kuşaağı 1914 kuşaağı olarak adlandırılmıştır. 1914 kuşaağının temsilcilerinden Hikmet Onat'ın, Paris'te geleneksel formüllere bağlı akademisyenlerin yönetiminde yıllarca çalıştıkları halde nasıl olup da döndüklerinde o eğitimle bağdaşmayan özgür bir anlayışı benimsemiş oldukları yollu bir soruya verdiği yanıt çok anlamlıdır [Berk ve Özsezgin(1983)]:

Türkiye'nin havası bizi başka yollara götürdü.

(Onat'ın sözünü ettiği havayı, yani 1914 ve sonrasının Türkiye'sinin entellektüel havasını birkaç kavramla çağrıştıralım: millet, inkılab, hürriyet, ilim, 'İttihat ve Terakki'; devrim-sonrası Türkçesiyle ulus, devrim, özgürlük, bilim, birlik ve ilerleme; kısacası modernleşme.)

Yine 1914'te kızlara sanat eğitimi vermek üzere İnas Sanayi-i Nefise Mektebi de kurulmuş, kızların Sanayi-i Nefise'ye kabul edildiği 1926'ya kadar eğitime devam etmiştir.

Bu dönemin sanatçıları arasında yukarıda adı geçenlerin yanı sıra Namık İsmail ve Ali Sami (Boyar) vardır. 1917'de bu sanatçıların bir bölümü Sanayi-i Nefise Mektebinde ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebinde görev almış ve daha önce yabancı öğretmenlerin yönetiminde olan Sanayi-i Nefise Mektebi bu şekilde ulusallaşmaya başlamıştır. 1916'dan itibaren bu sanatçıların girişimleriyle Galatasaray Lisesinde düzenli resim-heykel sergileri düzenlenmiştir.

Yukarıda sözü edilen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Türk ressamlarının oluşturduğu ilk gruplaşmaydı ve yine yukarıda sözü edilen makaleye bakılırsa politik anlamda modernleşme yanlısı bir niteliği de vardı. 1921 yılında bu cemiyetin isminin Türk Ressamlar Cemiyeti olarak değiştirilmesi [Berk ve Özsezgin(1983)] ressamların da dönemin entellektüel ortamının gerektirdiği gibi milli kimliklerini benimsemiş olduğunu gösteriyor. (Bu cemiyetin daha sonra sırasıyla Türk Sanatçılar Birliği, Sanayi-i Nefise Birliği, Güzel Sanatlar Birliği isimleriyle anıldığını görüyoruz.)

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin yanısıra, 20'li yıllardan itibaren ressamların çeşitli gruplar oluşturduğu görülür. Bu olgu, artık resim camiasının da fikir tartışmalarına sahne olduğunun ve ressamların bireysellikten sıyrılarak toplumsal tavır aldığıının göstergesi olarak yorumlanabilir.

1923'de Sanayi-i Nefise eğitimini yetersiz bulan ve alternatif bir resim eğitimi iddiasında olduğu anlaşılan bir Serbest Resim Atölyesinin varolduğu ve Ruhi Arel, Çallı İbrahim, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Avni Lifij gibi 1914 kuşağı ressamlarının bu atölyenin elemanları olduğu biliniyor [Tansuğ(1986)]. Yine 1923 yılında bu kuşağın öğrencileri olan gençlerden bir grup 'Yeni Resim Cemiyeti'ni kurmuşsa da o dönemi yaşamış olan Nurullah Berk, bu gençlerin yeni bir sanatı getiremediği, kararsız bir tavır içinde kaldıkları görüşündedir [Berk ve Özsezgin(1983)].

Cumhuriyet'in kurulmasından sonra birkaç yıl içinde devlet sanatı ve sanat eğitimi destekleyici önlemler almıştır. 1926 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi bir süredir bulunduğu Cağaloğlu'ndaki yerinden Fındıklı'da eski Sultan Sarayı ve daha sonra Meclis-i Mebusan olan binaya taşınmış, teşkilatı yenilenmiş, ismi Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmiş ve ressam Namık İsmail kuruma müdür olarak atanmıştır [Arseven(1993)]. Aynı yıl, icra vekilleri heyetinin (bakanlar kurulu) aldığı bir kararla, resmi Sanayi-

i Nefise sergisinin Ankara'da açılmasının [Tansuğ(1986)] karara bağlanmış olması, devlet bünyesinde sanat camiasını Ankara'ya, dolayısıyla Anadolu'ya çekme yolunda bir çabayı düşündürüyor. Bununla birlikte, 1939'da Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin düzenlenmeye başlamasına kadar bu tasarı gerçekleşmemiştir. Sözkonusu kararda resmi sergilerde sanatçılara madalya verileceği ve bir müzenin oluşturulmasına hizmet etmesi amacıyla sadece Türk sanatçılardan her yıl belli sayıda eser satın alınacağı da belirtilmiştir [Tansuğ(1986)].

3.1.4. Müstakiller ve D Grubu

1920'li yılların sonlarına doğru Paris ve Münih'den dönen genç sanatçılar 1928'de Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği adında, basında kısaca 'Müstakiller' olarak anılan bir sanatçı topluluğu oluşturmuşlar ve düzenledikleri düzenli sergilerle sanat çevresinin tartışmaları içinde yer almışlardır. Hatta sahip oldukları birbirinden farklı sanat anlayışlarıyla bu tartışmaların önemli bir bölümünü kendi içlerinde üretmişlerdir de. Birliğin kurucularından olan Nurullah Cemal (Berk), topluluğun ilk sergisinin "toplu bir görüşe, bir estetiğe yönelişten çok, çeşitli eğilimleri derleyen serbest bir sanat kürsüsü niteliğinde" olduğunu belirtiyor [Berk ve Özsezgin(1983)].

Müstakilleri oluşturan sanatçıların ilk toplu sergilerini topluluğun resmen oluşturulmasından bir sene önce başkent Ankara'da açmış olması[Berk ve Özsezgin(1983)] sanat çevresinin artık İstanbul dışına taşmakta olduğunu gösteriyor. Yine de topluluğun İstanbul'da, Cağaloğlu'ndaki Türk Ocağında açtığı serginin Ankara'dakine kıyasla çok daha fazla yankı getirmiş olduğu, özellikle Ali Avni (Çelebi) ve Ahmet Zeki'nin (Kocamemi) bu sergiyle ön plana çıktığı anlaşıyor [Berk ve Özsezgin(1983)]. Yukarıda adı geçenlere ek olarak ressamlardan Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kamil (Akdik), Mahmut Celalettin (Cuda), Hale Asaf, ressam ve heykeltraş Muhittin Sebati, heykeltraş Ratip

Aşir (Acudoğlu) ve dekoratör Fahrettin de birliğin kurucuları arasında bulunuyordu.

Tansuğ(1986), birliğin kurulduğu 1928 yılının, Latin harflerinin kullanım alanına sokulduğu yıl olması nedeniyle Türk devrim tarihinde ayrıcalıklı bir yeri olduğunu hatırlatır:

(...)Sanatçıların biçim yenilenmelerinde cesur tutumları, alfabe devrimiyle sıkı bir bağ kurduklarını bile düşündürür. Fakat ülkeye getirilen yeni biçim sözcükleri, Türk biçim dilinin geleneksel mantık ve telaffuzu ile kaynaştırılmış olmalıdır. Bu sanatçıların her türlü snobizmden uzak olarak bu gerçeği kavradıklarını da kendilerine gösterilen ilgi kanıtlamaktadır. (...)

1933'teki 4. Müstakiller Sergisinin büyük ilgi gördüğü, müstakillerin buna eşdeğer bir ilgiyi bir daha çekemediği ve bir süre sonra dağıldığı bildiriliyor [Tansuğ(1986)]. Bu sergide eserleri yeralan sanatçılar arasında Turgut Zaim, heykeltıraş Hadi Bara ve Eşref Üren de vardı.

1933 yılı aynı zamanda Cumhuriyetin kuruluşunun 10. yılıdır. İlk on yıl içinde gerçekleştirilen devrimsel atılımlar artık etkilerini göstermekteydi. Aynı zamanda bu dönemde devletçilik ilkesinin de benimsenmiş olduğu ve devletin giderek güçlenirken totaliter bir yapıya da büründüğü görülür. Böylesine tepeden tırnağa devrimci bir ortamda bir grup sanatçının da, daha öncekilerin pek söze dökmediği, ama ortaya koydukları eserlerdeki yenilik arayışlarının içerdiği modernist tavırlarının bir adım ilerisine giderek, sözel tartışmalara yöneldikleri görülür. 1933'te kurulan ve ilk sergisini açan 'D grubu'nu oluşturan sanatçılar ortaya çıkan eserler gibi sanatlarının düşünsel yönünü de sergiliyorlardı. D grubunu kuran sanatçılar Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'ydu. Bu sanatçılar grubu kurarken sanatçının "fikir-entellekt" yönünü ve "işçilik-teknik" yönünü atbaşı

yürütmesi gerektiği konusunda fikir birliğine varmışlar ve sanatta doğa taklitçiliğini baştan reddetmişlerdi [Berk ve Özsezgin(1983)].

D grubuna daha sonraki yıllarda başka sanatçılar da katılmıştır. Fakat D grubunu oluşturan sanatçıların ortak bir sanat anlayışını benimsemiş olmadığı, grubu birarada tutan ortak paydanın yukarıda sözü edilen fikir-teknik buluşması ve bunun topluma ve eleştiriye açık ifadesi olduğu görülür. Gerçekten de bu grubun etkinlikleri Türkiye'de daha önce hiçbir sanatçı topluluğunun başaramadığı kadar ilgi çekerek entellektüel çevrelerde ve basında tartışılmıştır. Düzenledikleri sergiler çoğu zaman konferanslarla başlıyordu [Berk ve Özsezgin(1983)]. Bu etkinlikleri övgüyle karşılayanlar kadar tuhaf bulanlar, değerinden kuşku duyanlar da vardır. Fakat ortaya koyulan yapıtların değerinden tamamen bağımsız olarak, bu grubun sanatçıların oluşturduğu zümrenin sınırlarını fazlasıyla aşan, sanat tartışmalarının gerçekleştiği geniş bir platform oluşturmayı başardığı konusunda kuşkuya yer yoktur. Giderek kalabalıklaşan grup son ortak sergilerini 1947'de açmıştır.

Bu arada 30'ların ortalarında Güzel Sanatlar Akademisinde gerçekleşen dönüşüm de sanat ortamını etkilemiştir. Akademinin müdürlüğünü yürüten 1914 kuşağı ressamlarından Namık İsmail 1935'te ölünce yerine Burhan Toprak atanmış ve 1914 kuşağı ressamları ile D grubu mensupları arasında süregiden çekişmenin oturduğu zemin değişmiştir. Zira Burhan Toprak D grubu sanatçılarını desteklemiş [Tansuğ(1986)] ve onun girişimleriyle akademinin resim atölyesi şefi olarak 1936'da göreve başlayan Leopold Levy eski atölyeleri kapatmamakla birlikte kendi atölyesinde yardımcı olarak, hepsi D grubu mensubu olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk ve Sabri Berkel'i akademinin öğretim kadrosuna aldırılmıştır [Berk ve Özsezgin(1983)]. Levy ile aynı zamanlarda Rudolf Belling de heykel atölyesi şefliğine atanmıştır.

Leopold Levy atölyesinden yetişen gençler 1940'larda 'Yeniler Grubu' adıyla toplanarak başlangıçta D grubunda eksik buldukları toplumcu gerçekçi bir çizgiyi benimsemiş, daha sonra bazıları, bireysel eğilimleri belirginleştikçe bu çizgiden sapmışlardır.

3.1.5. 1930'lardaki İdeolojik Ortamın Sanattaki Yansıması

1930'lar Cumhuriyet tarihinde devlet devrimi ile aydın devrimi arasındaki kavramsal farkın (bunun tam bir ayırım olmadığı belirtilmişti) ortaya koyulan eserlere dayanarak en belirgin olarak saptanabildiği dönemdir. Bu bir yandan bu dönemde devletin güçlenerek kendini mimarlık, şehircilik gibi somut alanlarda ifade etmiş olmasına, diğer yandan da sanatçıların ortaya koydukları eserlerin, yaklaşık bir asır süren çabalardan sonra nihayet salt bir Batıya yetişme çabasından sıyrılmaya başlayarak evrensel modernizme dahil olabilmesine dayanır.

Devletin kendini mimarlık alanında nasıl ifade ettiğinden aşağıda sözedilecektir. Burada vurgulanması gereken olgu, bu dönemde sanat alanında ortaya koyulan eserlerin ve sanat ortamının içerdiği tartışmaların, devletin bünyesindeki derinliksiz ve göstermelik modernizmin ilerisinde olduğudur. 'Devrimin çocuklarının devrimi aştığı', 'boynuzun kulağı geçtiği', 'devrimci devletin gerçek başarısının yetiştirdiği kendisini aşan jenerasyon olduğu' gibi yorumlar çok yanıltıcı olabilir. Çünkü bu noktada kimin boynuz, kimin kulak olduğuna karar vermek pek kolay değildir. Devrim de, Cumhuriyet öncesi aşamalarından beri varlığını aydınlanmacı kesime borçludur ve politik devrimin uygulayıcısı olan devlet de aydınların ürünüdür.

D grubu ressamlarının eserleri, her ne kadar bu ressamların bireysel anlayışları belirgin olsa da, genel olarak yorumu ön plana çıkaran, doğadan özgürleşmiş, yerel veya milli olandan ziyade evrensel olana yatkın bir tutum sergilerler. Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerinin içerdiği Anadolu

folkloru ilgisi resmi ideolojiyle bağdaşsa da, özellikle daha genç olan Eyüboğlu'nun eserlerinde bu ilgi tamamen farklı bir düzlemde, bir soyutlama arayışı olarak belirir.

Bununla birlikte bir süre sonra, sanattaki bu parlama, devlet devrimine daha yakın tutumların boy göstermesiyle belirginliğini yitirir, giderek marjinal sayılabilecek bir kimliğe bürünür. Bu dönüşüm 1940'larda toplumsal gerçekçi tavrı benimseyen 'Yeniler' ve İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın yerelliğe yönelmesiyle başlar. Malik Aksel'in 1943 yılında Ülkü dergisinde yayımlanan bir yazısından alınmış olan aşağıdaki pasaj, o tarihte sanat alanında iki farklı kriterler sisteminin varolduğunu ve devletin devrim anlayışındaki çarpıtılmışlığı ortaya koyması bakımından ilginçtir [Tansuğ(1986)]:

(...) Bazen ikinci derecede bir sanat eseri birinci derecede bir inkılap eseri olabilir. Onun için bu eserlerin yalnız sanat bakımından da rolleri ehemmiyetlidir. Bundan ötürü bu eserlerin jürisi de haklı olarak daha ayrı bir teşekküle tabidir. Eserlerin kıymeti, yalnız sanat bakımından değil, yurt ve memleketle olan ilgisi bakımından da ölçüye vurulur.

Yine de 1940'lardaki bu dönüşüme kadar, 1930'lu yıllar boyunca Türk resim ve heykel alanlarında devletin yaklaşımı etkisiz kalmıştır. Mimarlık alanında ise iki farklı anlayışın içiçe geçmiş olması, devrimin bu temel ikileminin örneklenebilmesine olanak veriyor.

3.2. Mimari Ortam

30'lu yıllar Türkiye Cumhuriyeti'nin mimarlık tarihindeki çarpıcı yerini, iki belirleyici olgunun çakıştığı nokta olmasına borçludur. Bunlardan biri bu dönemde Türkiye'deki modernleştirici devrimin ilk jenerasyonunu yetiştirerek sınırlı bir aydın kesiminden çok geniş bir kitleye

sıçramasıdır. Bu, başlangıçta sınırlı bir kesim olan modern devrimcilerin ilkelerini geniş bir halk kitlesine benimsetmiş olduğu, Türk devriminin ne olduğunun artık tüm hatlarıyla bilindiği ve onaylandığı, kamuoyunun oluşturulmuş olduğu, hatta yukarıdaki altbölümde tanımlanan doğrultuda, devletin modernleşmede kamuoyunun gerisinde kaldığı bir dönemdir. Sözkonusu olan diğer belirleyici olgu ise bu dönemin, tüm Türkiye Cumhuriyeti tarihinde devletin ülkedeki mimari etkinlik üzerinde en fazla yaptırımının ve etkisinin olduğu dönem olmasıdır. Bu iki olgu, -devrimin niteliğinin netleşmiş oluşu ve devletin mimarlık üzerindeki gücü-, birlikte 30'lu yılların Türk mimarlığının ana hatlarını oluşturmuştur.

3.2.1. Birinci Milli Mimarlık Akımından Kopuşun Arka Planı

Yavuz ve Özkan(1984), erken 1920'li yılların modern Türk mimarlığının gelişimi üzerinde kalıcı etkiler yapacak olan en önemli olayının yeni başkent olarak Ankara'nın ilan edilmesi olduğunu belirtiyor. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, henüz kapsamlı bir imar programının oluşturulmadığı, mimari denetim mekanizmasının ve kriterlerinin oluşmadığı bir ortamda Ankara çok hızlı bir yapılaşmaya maruz kalmıştır. Bu dönemde yaygın olan mimari anlayış seçmecî bir anlayıştı. Mimar Vedat (Tek) ve Mimar Kemalettin'in yapıları ile en rafine olarak uygulanmış olan ve Birinci Milli Mimarlık akımı olarak adlandırılan yöneliş, Batıdaki seçmecîliğin bu topraklara kasıtlı olarak taşınmış olan bir Osmanlı seçmecîliği idi. Bu yönelişin kaynağı Osmanlı döneminin son yıllarında bulunur ve eski formlarla yeni işlevlerin karşılanması arayışını içermekle birlikte özünde bir tepki hareketidir. Alsaç'a(197-) göre Birinci Milli Mimarlık düşüncesi Türkiye'ye gelen yabancı mimarlara ve onların batıdan taşıdıkları mimarlık diline geleneksel-milli mimarlık dili ve biçimleri ile karşı koymayı içermekteydi. Birinci Milli Mimarlık, Cumhuriyetin ilk yıllarında özellikle Ankara'daki yeni kamu yapılarında hakim olmuştur. Bu dönemin önemli kamu yapıları olan Türkiye Büyük Millet Meclisi (Vedat Tek, 1934),

Etnoğrafya Müzesi (Arif Hikmet Koyunoğlu, 1926), Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü (Giulio Mongeri, 1926-29) ve İş Bankası Genel Müdürlüğü (Giulio Mongeri, 1929) bu anlayışı yansıtırılar.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'nın maruz kaldığı hızlı yapılaşmanın diğer ve daha geniş boyutlu olan yüzü konutlardır. Aslanoğlu(1979) 1920'lerin Ankara'sındaki konut yapılarını "ulusal mimarlık örneklerinde görülen motiflerle o döneme özgü biçimlerin birleştirildiği, karakterlerinin tanımı güç" yapılar olarak adlandırır ve mimari değerlerinin pek kuşkulu olduğuna değinir.

1930'lardaki Türk mimarlığının gelişimi 1931'den itibaren 'Mimar' adıyla yayınlanmaya başlayan dergiden izlendiğinde belirgin bir dönüşümle karşılaşılır. 1930'ların ilk yıllarında Türk mimarlarının kısmen devrimci iddialarının olduğunu hissettiren ve Birinci Milli Mimarlığın eserleriyle karşılaştırıldığında gittikçe sadeleşen mimari ürünlerle açığa vurulan bir geçiş dönemi görülür. Bu dönemde ülkedeki yapı faaliyeti içinde farklı mimari anlayışların hakim olduğu iki büyük grup kamu yapıları ve konutlardır. 1935'e gelindiğinde, dergi artık öncekine kıyasla batıllılığı ve geçmişten kopuşu çağrıştıran 'Arkitekt' adıyla çıkıyordu. Dergiyi çıkaran Zeki Sayar ve Abidin Mortaş, 1935'te Matbuat(Basın) Umum Müdürlüğünden gelen, Arapça olduğu için derginin isminin değiştirilmesini isteyen bir yazı üzerine derginin ismini değiştirmiştir [Tanyeli(1990)]. Mimar'dan Arkitekt'e dönüşen dergide yayınlanan projelere bakıldığında, bu dönüşüme paralel olarak, Cumhuriyetin ilk yıllarında Milli Mimarlık anlayışıyla yapılmış olan binaların yerini 1930'lu yılların ortalarında hızla nitelikli bir modernizmin örneklerinin aldığı görülür. 1935'ten itibaren, Arkitekt dergisiyle temsil edilen Türk mimarları, her türlü seçmeciliği (kuşkusuz Milli Mimarlığı da kapsayacak şekilde) horgörüyor, bir yandan da olumsuz ekonomik koşullara karşın, modern mimarlığın başarılı örneklerini veriyorlardı. Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin yaptırdığı Şevki

Balmumcu'nun (o tarihteki soyadıyla Şevki Balmum veya Şevki Balmumcugil) Ankara Sergi Evi (1935) aynı zamanda bir uluslararası müsabakayı kazanan ilk Türk projesiydi. 1936'da tamamlanan A.Hikmet Holtay'ın İstanbul Üniversitesi Observatoryumu da modern anlayışın nitelikli örneklerindendir. Özellikle serbest mimarlar için hemen hemen tek çalışma alanını teşkil eden konutlarda akılcı-işlevsel mimarlık anlayışının başarılı örnekleri çoktur.

Bu dönemde Arkitekt dergisinden izlenebildiği kadarıyla ülkede sayıları 200'ü aşmayan Türk mimarları arasında [Zeki Sayar, 1935 civarında yaptıkları bir taramada 150-160 mimar bulabildiklerini belirtmiştir. Tanyeli(1990)] genel kabul gören mimari anlayış akılcılığın ve işlevciliğin ön plana çıktığı, bu anlamda modernist bir anlayıştır. Modernleştirici devrimlerin amaçladığı nitelikleri taşır ve bu bağlamda Türk devriminin özüne de tamamen uygundur.

Bu noktada akla gelen ilk soru şudur: Bu anlayış Türk devriminin amaçlarıyla bu derece örtüşürken neden Cumhuriyetin ilk yıllarında değil de ancak 1930'larda egemen olmuştur? Bu soruya vereceğimiz cevap aslında bir önceki bölüme konu olan olguların çakıştırılmasından ibarettir:

Sözkonusu gecikmede en belirleyici olan etken Türkiye'deki devrimsel sürecin ancak 30'lu yıllara gelindiğinde tamamlanmış olmasıdır. Hayatın tüm alanlarında devrimci devletin kontrolü ancak 1930'larda sağlanmıştır. Bu bir yandan devletin devrimleri halka benimseterek güçlenmesi, bir yandan da sadece ekonomik anlamda değil, aynı zamanda devrimci bir yaklaşım olarak da devletçiliğin benimsenmesi ile gerçekleşmiştir. Denebilir ki önce 1908'de İttihatçılar, ardından Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Türk modernist devrimcileri devleti ele geçirmişti, ama devlet henüz devrimin uygulamaya konulabileceği kadar etkin değildi.

Bu dönemde (1930'larda) genel olarak akılcı ve işlevsel bir mimarlık anlayışına doğru belirgin bir yöneliş varsa da bu

yönelişin devlet bünyesinde serbest mimarlık piyasasında olduğundan daha güçsüz olması dikkat çekicidir. Konut dışı mimari etkinliğin neredeyse tamamını oluşturan devletin yaptırdığı yapılarda serbest piyasada yapılan konut yapılarındaki kadar ileri bir modernizme pek rastlanmaz. Devlet, Atatürk'ün mimarı olarak adlandırılan Seyfi Arkan bir yana, kendi devrimini mimarlık alanında en ileriye vardırılmış olan Türk mimarlarına yok denecek kadar az bina yaptırırken en büyük yapılarını hep yabancı mimarlara yaptırmıştır. Bu duruma Türk mimarlarının gösterdiği tepkiler üzerinde ileride durulacaktır. Devrimci devletin ülkede kendi kontrolü dışında oluşan mimarlıktan daha az devrimci olan bir mimarlık üretmesi şeklinde özetlenebilecek olan bu olgu aslında Türkiye'deki devrimin bünyesinde ta Tanzimat'tan beri varolan bir ikileme işaret eder:

Yukarıda da bahsedildiği gibi Tanzimat'ın temel düşüncesi modernleştirmenin ancak yukarıdan bir zümrenin zoruyla gerçekleşebileceğiydi. İşte bu temel düşünce, aydınlarda tepki uyandırıyordu. Bu bütün devrimlerin temel ikilemidir: devrimci aydınlar idealisttir, devrimci devletse instrumentalist olmak zorundadır. Türkiye'de ilk reformlardan beri bütün pratik devrimsel süreç aslında bir tek amaca yönelmişti; "muasır medeniyet seviyesine" en kısa yoldan ulaşmak gerekiyordu ve bunun anlamı da öncelikle ekonomikti. Teorik devrimsel süreç ise gerçek anlamda bir modernleşmeyi, tam bir aydınlanmayı hedefliyordu ve bu anlamda hep bir adım ilerideydi. Devlet, mimarlık alanında batılılaşmayı en kısa yoldan gerçekleştirmiş ve bu yüzden gerçek bir modernizm sözkonusu olduğunda kendi yetiştirdiklerinden geride kalmıştır.

['Batılılaşıma' sözcüğünün çok tartışılan ve geniş anlamı, son cümlelerin iyi anlaşılabilmesi için, sözcüğün metin içinde kullanıldığı dar anlamın tam olarak tariflenmesini zorunlu kılmaktadır. Modernleşme batılı bir kavram olduğundan ülkedeki son iki yüzyılı kapsayan aydınlanma ve sınaileşme çabaları, dönemi inceleyenler tarafından genel olarak

Batılılaşıma çabaları olarak tanımlanmaya müsaittir. Oysa bu çabaların hem kendi içinde hem de beraberinde oldukça yoğun bir Batı antipatisini de taşıdığı unutulmamalıdır. Bu Avrupa'nın modernleşme sürecinin dışında kalmış olan toplumlara özgü modernleştirici devrimlerin çok tipik bir ikilemidir. Devrimci devletler öncelikle batının sömürgesi olmaya karşı çıkarlar, bunun en kısa yolu ise batılı anlamda bir sınaileşmeyi ve bu sınaileşmeye hizmet edecek ölçüde bir -yine batılı anlamda- aydınlanmayı gerçekleştirmektir. Devrimci aydınlar ise sınaileşmeye hizmet edecek ölçüde bir aydınlanmayı yeterli bulmaz. Türkiye'de de devlet, batılı teknolojiye mümkün olduğunca hızlı ulaşılmasını hedeflemiş ve bunun en kısa yolu olarak da batılı uzman ve eğitimcilerden yardım alınmasını benimsemiştir. Yukarıda sözü edilen mimarlık alanında batılılaşıma, batının mimarlık alanındaki bilgi ve teknolojisinin dolaysız olarak kullanılmasından ibarettir.]

3.2.2. Ülkedeki Mimari Etkinlik İçinde Devletin Rolü

Genel olarak Cumhuriyetin ilk yıllarında denetlenmeyen ve plansız, programsız bir mimari etkinliğin varlığına işaret eden bir olgu, 1035 sayılı 'Mühendislik ve Mimarlık Hakkında Kanun'un ancak 1928 haziranında yürürlüğe koyulmuş olmasıdır. Kaldı ki bu kanun sadece mühendislik ve mimarlık icra etmek isteyenlerin bu konularda eğitim görmüş olduklarını garantileyen bir ruhsatnameyi haiz olmadan bunu yapamayacaklarını belirtiyordu. Cumhuriyetin devrimci ve modernleştirici özelliğine uygun bir imar faaliyetini sağlayacak olan yasal düzenlemeler de ancak bundan sonra yapılmıştır. Belediye Kanunu ve Umumi Hıfzıssıha Kanunu 1930'da, Belediyeler Bankası Kuruluş Kanunu ve Belediyeler Yapı ve Yollar Kanunu ise 1933'de yürürlüğe girmiştir. Ankara'nın bir imar planına ancak 1928'deki uluslararası bir proje müsabakasıyla kavuşmuş olması ve kazanan Jansen'in planının ancak 1932'de onaylanmış olması da yeni Türkiye'nin başkentinin ilk yıllarında modern şehircilik ve mimarlık

anlayışından pek fazla nasibini almamış olmasını anlaşılr kılmaktadır.

Batur(1984), 1930'ların mimarlığını en doğrudan şekilde devletçi ekonominin etkilediğini belirtir. Ural(1974), 1930 yılında devlet kapitalizmi olarak tanımlanan bir ekonomi politikasının resmen uygulanmaya başladığına işaret ederek bu dönemin mimari ortamını şu şekilde özetler:

Bu dönem yeni ve eskisinden geniş kapsamlı bir imar programının yürürlüğe girdiği, yabancı mimarlara görev verildiği, yeni yetişen mimarların çalışmalara katıldığı ve Almanya, İtalya'daki gelişimlerin etkilerinin duyulduğu bir dönemdir.

Ural'ın sözünü ettiği Almanya ve İtalya'daki gelişimler faşizmin meşrulaşmasıdır. 1929 buhranının bu gelişmede büyük etkisi olduğu yukarıda belirtilmişti. Avrupa'da mimarlık alanında 30'lu yılların ortalarında yaygınlaşan neo-klasisizmin etkisi Türkiye'de de özellikle devlet yapılarında hissedilir. Yabancı mimarların yapılarının yanı sıra Ankara Garı (Şekip Akalın, 1935-37) ve Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi (Aptullah Ziya Kozanoğlu, 1938-40) örneklerinde gözlenebileceği gibi Türk mimarların tasarımlarında da bu eğilim görülür.

Yukarıda da belirtildiği gibi Büyük Buhran'ın belirlediği ekonomik koşulların Türkiye üzerindeki ideolojik etkileri hem 'Batıya karşı antipati, Sovyetlere karşı sempati'nin uyanmasını hem de bununla bağlantılı olarak milli kimliğin ön plana çıkmasını içeriyordu. Bu yönelişlerin mimari ortamdaki yankıları ise Türkiye'de çalışan yabancı mimarlara tepki duyulması, mimarlıkta da, modernliği feda etmeyen bir milli kimliğin en azından sözkonusu edilmesi ve İtalya, Almanya ve Sovyetlerdeki mimari gelişmelere, özellikle Sovyet şehirciliğine duyulan bir ilgi ve beğenidir. Ama bu yıllarda Türk mimarlarının Arkitekt dergisi, yabancı yayınlar ve üniversitelerde görev yapan yabancı profesörler aracılığıyla tüm dünyadaki mimari gelişmelere karşı çok ilgili ve duyarlı

oldukları, bu ülkelere duyulan ilginin de bunun bir parçası olduğu unutulmamalıdır. Türk mimarları, Türk devrimini kimi zaman Sovyet devrimiyle, kimi zaman İtalya'daki Faşist devrimle özdeşleştirmiş ve bu ülkelerdeki mimari çalışmalardan esinlenmişlerdir [bkz. Burhan Arif(1937)]. 1934'te İtalya'daki Faşist Devrim Sergisi'ni (Mostra della Rivoluzione Fascista) gezen ve çok beğenen 'Mimar Şevki'nin (muhtemelen Şevki Balmumcu) Arkitekt dergisinde yayımlanan, bugün söylene kıyameti koparacak olan aşağıdaki sözleri ilginçtir [Şevki(1934)]:

Türk inkılabının her satırı bir faşist inkılabı taşır. Bundan dolayı Türk mimarlığı arzı tutan ve aydınlatan bir hazineye maliktir.

1930'lardaki Türkiye Cumhuriyeti devletinin müdahaleci yapısı, mimari etkinliği de kaçınılmaz olarak yönlendirmiş ve 'devrimci devlet' ve 'milliyetçilik' kavramlarını biraz da faşist ideolojiyi anımsatan bir biçimde çarpıştırarak 'milli bir inkılap mimarisi' arayışını ortaya çıkarmıştır. Zeki Sayar 1938'de hala "milli bir inkılap mimarisinin" meydana gelmemiş olduğundan şikayet edilmekte olduğuna işaret etmektedir [Z.S.(1938a)].

Mimarlık alanında devletin bu kadar egemen olması sonucu serbest mimari bürolar tam anlamıyla gelişemiyordu. Güzel Sanatlar Birliği Mimari Şubesinin hazırladığı, 1935 yılında Arkitekt dergisinde yayınlanan 'serbest mimarların maktu kazanç vergilerinin tayininde nazarı dikkate alınan hususat hakkında esbabı mucibe raporu'nda yeni Nafia Teşkilat kanununun serbest mimarların çıkarları aleyhinde olduğu vurgulanmaktadır [G.S.Birliği Mimari Şubesi(1935)]. Bu kanun, bütün devlet yapılarının projelerinin Nafia Bakanlığında yaptırılmasını öngörüyordu. Söz konusu raporda devletin mimarlık etkinliğini elinde tutması sonucu serbest mimarların hayatlarını kazanmak için mimarlık değil, yapı müteahhitliği yapmakta olduğundan yakınıllıyor. Aynı rapordan doktorluk, avukatlık ve diğer serbest mesleklerin

yabancılarca icra edilmesinin yasaklanmış olduğunu, mimarlar içinse böyle bir yasağın olmadığını öğreniyoruz. Raporun Nafia Teşkilat Kanunu ve devlet yapılarının serbest Türk mimarlarına yaptırılmamasının olumsuz etkileri üzerinde durmasından, o dönemdeki konut dışı mimari etkinliğin büyük ölçüde devlet yapıları ile sınırlı olduğu açıkça anlaşılmaktadır:

Bugün kanunlar ile mimarlara tahsis edilmeyen mimarlık sahasında müstevlilerin mevcudiyeti, diğer ihtisas sahiplerinin mimari işler yapmaları, belediyelerin lakaydi ve ihmali, ecnebi mimarların serbestçe çalışmaları, Devlet projelerinin mimarlara yaptırılmaması gibi engeller diplomalı mimarları hayatlarını kazanmak için yapı müteahhitliğine sevketmektedir. Bugün memleketimizde mimarlık ederek hayatını kazanan tek bir meslekdaşımız yoktur. (...)

Raporu hazırlayan komisyon mimarları temin ettikleri kazançlara göre sınıflandırmış ve "fevkalade sınıfa girebilecek kazanç temin eden kimsenin maalesef mevcut olmadığına" karar vermiştir. Birinci sınıf mimarlar ise beş kişiden ibarettir; bunlar Zühtü Başar, Seyfi Arkan, Yorgiyadis, Sedat Hakkı ve Tahsin Sermet'tir. O tarihte tamamlanmış ve kullanıma girmiş olan, Cumhuriyet Türk mimarlığının ilk zaferi olarak görülen Ankara Sergi Evi'nin mimarı Şevki Balmumcu(gil) dahi üçüncü sınıf mimarlar arasında yer almaktadır.

Sonraki birkaç yıl içinde serbest mimarların durumunda pek düzelme olmadığı Şevki Balmumcu ve Zeki Sayar'ın Arkitekt dergisinde yayınlanan yazılarından anlaşılmaktadır. 1938 yılında Z.S.(1938a) imzasıyla(Zeki Sayar olmalı) yayınlanan bir yazıda muhtemelen adı geçen mimarları da içeren bir serbest mimar grubunun hala varolmakla birlikte sayılarının az olduğu üzerinde durulmaktadır:

(...) Yerli mimar mesleki faaliyeti için ancak devlet memuriyetlerinde yer bulup kapılanmak mecburiyetindedir.

Memlekette Türk mimarlarına, serbest çalışmak için henüz saha açılmamıştır. Proje yaparak, mesleki bilgi ve kabiliyetini kullanarak çalışan ve kazanan Türk mimarı parmakla sayılacak kadar azdır.

Aynı yıl aynı imzayla yayınlanan bir başka yazıdan ise mimari etkinliğin hala devletin elinde olduğu, serbest mimarların gelişebilmeleri için hala devlet projeleri haricinde bir iş sahasının olmadığı anlaşıyor [Z.S.(1938b)]:

Düşünüşlerimiz yersiz ve haksız bir tazallum değildir. Mimarı yetiştirmek ona iş vermekle kabildir. 'Otorite'ler şüphesiz farkında olmıyarak Türk mimarlarına iş vermedikleri ve yetiştirmedikleri için ona ve dolayısıyla memleket mimarlığına en büyük fenalığı yapıyorlar.

Aynı yıllarda Türk mimarları yetersiz bulundukları için suçlamalara da maruz kalıyordu. Bu suçlamalardan biri de Falih Rıfkı Atay'ın 14.9.1938 tarihli Ulus gazetesindeki başmakalesiydi. Şevki Balmumcu'nun bu suçlamaya verdiği yanıt mahiyetindeki yazıda Türk mimarlarının kendilerini tam anlamıyla gösterebilmesine engel olan iki olgu üzerinde duruluyordu. Bunlardan biri devlet yapılarının projeleri için yabancı mimarların Türk mimarlarına yeğlenmesi, diğeri ise serbest mimarların etkinlik gösterebileceği başka bir iş sahasının bulunmamasıdır [Balmumcu(1938)]:

Resmi dairelerin mimari bürolarının faaliyetleri etüde muhtaçtır. Bir milyon liralık bir işin projesi bir dairede mimar olmayan bir adama yaptırılırsa çıkacak neticeden dolayı mimarları muaheze yerinde olmaz. Serbest mimari büroların tesisi ve yaşamalarının imkan dahiline sokulması zaruridir. Kuvvetli san'atkar yetiştirmek için hiçbir memleket 'daire memurluğu'nu bir 'mektep' olarak kullanmamıştır.

Esasen Türkiye'de serbest çalışan mimarlar için devlet yapıları ve konutlar dışında gerçek anlamda mimari etkinliğe imkan tanıyan geniş iş sahalarının açılması ancak 80'li

yıllardan itibaren gerçekleşmiştir. 30'lu yıllar için belirleyici olan, varlık sebebi modernleştirici bir devrimi gerçekleştirmek olan devletin yönlendirmesiyle oluşan mimari etkinliğin, 'modernleşme' kavramıyla içiçe geçmiş olmasıdır.

3.2.3. Yabancı Mimarlarla Duyulan Tepki

Yukarıda değinildiği gibi yabancı mimarların Türkiye'deki faaliyeti özellikle 1930'lu yılların ortalarından itibaren bir milli inkılap mimarisi iddiasında olan Türk mimarlarından tepki görüyordu.

Türkiye'deki mimari etkinlik içinde hem uygulayıcı hem de eğitici olarak yabancıların yer alması 18. yy'ın ikinci yarısında başlamıştır. Bu durum Cumhuriyet döneminde de devam etmiş, yabancı profesörler 1950'li yıllara dek Türk üniversitelerinde görev yapmışlardır. Aslanoğlu(1979), Cumhuriyet yönetimince başından beri her alanda yabancı uzmanlardan yararlanma görüşünün benimsendiğini, bunun uygulanmasının ise devletçiliğin egemen olduğu 30'lu yıllarda hızlandığını belirtir. Bu yıllar aynı zamanda Türk mimarlarının modern ve milli bir devrim mimarlığını oluşturma iddiasıyla ortaya çıktığı yıllardır. Bu iki çatışan olgunun Türk mimarlarında yabancı mimarlara karşı bir tepki oluşturmaya kaçınılmazdı. Nitekim Güzel Sanatlar Birliği Mimari Şubesinin yukarıda sözü edilen raporunda yabancı mimarların Türk mimarlarına rekabet ederek memlekette serbestçe çalışmaları eleştirilmektedir. Sonraki yıllarda yabancı mimarların devlet nezdinde daha da güçlendiği görülür. Artık yabancı mimarların ülkede serbestçe çalışması bir yana devletçe kollandığı ve devlet yapılarının projelendirilmesi sözkonusu olduğunda yerli mimarlara tercih edildiği açıkça tartışılmaktaydı. 1938'de Z.S., yabancı mimarların, arzulanan milli inkılap mimarisini oluşturmaktan aciz olduğunu, Türk mimarına şans tanınmasının şart olduğunu ortaya koyduğu yazılarından birinde yabancı mimarları sert bir dille eleştiriyor [Z.S.(1938a)]:

Her halde mimarimize, Türk karakterini, muhallebi kaşıklarındaki ay yıldız motiflerini taklit ile, kale duvarları hacimlerini kopya ile, beton-arme binalara ahşap saçak ve medreselerin tuğla ve taş işçiliklerini tatbik ile yaratmağa yeltenen ecnebi mimarlar verecek değildir.

Mimarlıkta, Z.S.'ın kızgınlıkla değindiği bu tür bir Türk kimliği anlayışı modern devrimci görüşe ters düşerdi. Çünkü Türk kimliği kavramının modern devrimcilerce vurgulanmasında, devrim-öncesi rejime referans vermeyen yeni ve laik bir kimlik tanımlaması ihtiyacı belirleyici olmuştu ve Türk kimliğinin devrim-öncesi rejimle özdeşleşmesi en istenmeyen şeydi. 30'lu yılların düşünsel ortamına hakim olan, her alanda 'öz'ü arayış, milli kimlikte de, Öztürkçe gibi ideal bir dil arayışında ve Sümerlere kadar giden bir milli tarih görüşünde görüldüğü gibi, soyuta varan zorlamalar getirmiştir. Mimarlıkta da, modern mimarlığın içerdiği işlevci ve sadeci yaklaşımlar bu 'öz'ü arayış'a bir süre için uygun düşmüştür. Bu dönemde milli mimarlığın özünün ne olduğu sorusuna geçerli bir yanıt verilememiş olsa da, bu sorunun ortaya atılması, gelecekteki İkinci Ulusal Mimarlık akımının düşünsel altyapısını hazırlamıştır.

3.3. Geçici Mimarlık Eserlerinde Devrimin Kimlik Arayışı

1930'larda Türkiye'de mimari özelliği olan geçici düzenlemeler ağırlıklı olarak sergi amaçlı düzenleme ve yapılarıdır. Bu grubun içinde 1931'den itibaren düzenlenen uluslararası İzmir fuarı için 1935'ten itibaren yapılan sergi pavyonları, uluslararası Peşte fuarı için yapılan bir sergi pavyonu, 1939 New York sergisi için yapılan bir sergi pavyonu ve kentlerde düzenlenen ve yerli malların ticari tanıtımına yönelik sergiler vardır.

Bir diğer önemli grubu ise Cumhuriyet bayramlarında kurulan Cumhuriyet takları ve bunun gibi bayram düzenlemeleri

oluşturur. Tanıtım amacıyla tasarlanıp ortaya koyulan mimari ürünler sözkonusu olduğundan, her iki grupta da 'ifade' kavramı önemli yer tutar.

Bu iki gruptan birincisinde öncelikle reklamın, ikincisinde ise ideolojik propagandanın amaçlanmış olduğu açıktır. Ama yerli malların ticari tanıtımının devletçi ekonomi döneminde ideolojik bir boyutu da vardır. 1937'de Ankara Sergi Evi'nde düzenlenen Beynelmilel Kömür Sergisi Arkitekt dergisinde şöyle tanımlanıyor [Arkitekt(1937a)]:

Türkiye Cumhuriyetinin kurduğu ilk Enternasyonal sergide herhangi bir spekülative ekonominin panayırılaşmış ruhu yerine Türkiye iktisadi kalkınmasının dayandığı rejim imanı belirtilmiştir.

Bu sözlerden devletçi ekonomi döneminde ticari sergilere yüklenen ideolojik anlam çıkartılabilir.

1936'da La Turquie Kamaliste dergisinde, 6. İzmir Fuarı üzerine yazılan yazıda İzmir Fuarı'nın, "Türkiye'de Atatürk rejimi ve Cumhuriyet hükümeti tarafından sürekli yaratılan mesleki ve ekonomik ilerlemeyi, hem ülke içinde hem de ülke dışında tanıtmak amacıyla" olduğu belirtiliyor [La Turquie Kamaliste(1936c)]. 1938 tarihli bir yazıda ise iki senedir İzmir Fuarı'nı geliştirmek için yoğun çaba sarfedildiği belirtiliyor ve İzmir Fuarı'nın bir 'gösterge' olduğu şöyle vurgulanıyor [La Turquie Kemaliste(1938)]:

Uluslararası İzmir Fuarı Kemalist rejimin getirdiği ve birkaç yıl içinde ulaşılan ekonomik, ticari, tarımsal ve kültürel ilerlemelerin canlı kanıtıdır. Türkiye başbakanı sayın Celal Bayar İzmir Fuarının büyümesi ve başarısıyla sıkı bir biçimde ilgileniyor.

İzmir fuarı, Türkiye'deki modernleşmeci görüşün ilk temsil deneyimi değildir. Reformcu Osmanlı devletinin ve devrimci Türkiye Cumhuriyeti devletinin kendilerini uluslararası fuarlarda ifade etmekte gösterdikleri heveste ve bu amaçla

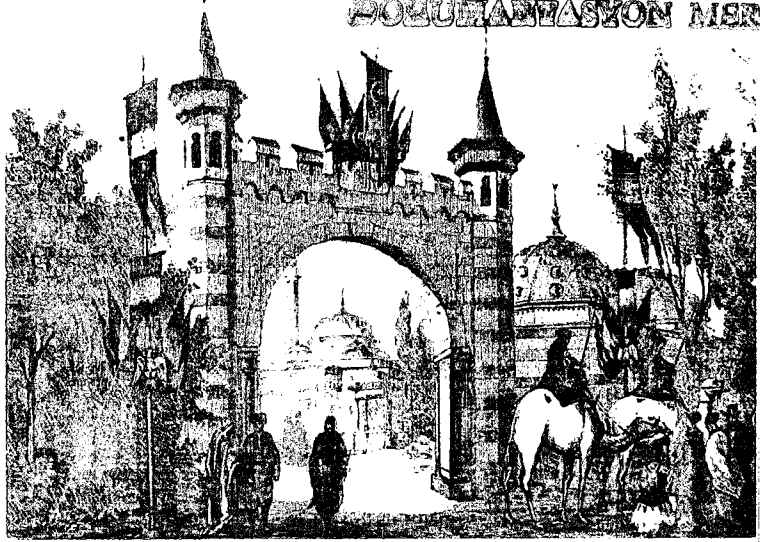
ortaya koyulan mimari eserlerin takındıkları yenilikçi tavrıda bir süreklilik vardır. Bu sürekliliğin kavranabilmesi için öncelikle 19. yüzyıl boyunca Osmanlı hükümetinin katıldığı ve düzenlediği uluslararası sergilerdeki mimari tavrının ortaya koyulması zorunlu görülmüştür.

Osmanlı İmparatorluğu ilk uluslararası sergi olan 1851 Londra, 1855 Paris ve 1862 Londra sergilerine tarım ürünleri ve elsanatlarıyla katılmıştır. 1863 yılında Sergi-i Umumi-i Osmani adıyla bir ulusal sergi düzenlenmiş ve bu amaçla Sultanahmet Atmeydanında bir sergi mekanı oluşturulmuştur. [Germaner(1991)] Osmanlı İmparatorluğu 1867 Paris sergisine tarım, sanayi, el sanatları ve ilk kez güzel sanatlar örnekleriyle katılmıştı. Güzel sanatlar dalında sergilenen mimari çizim, proje, yağlıboya resim, fotoğraf ve heykel örneklerinin Halil Paşa'nın üç tablosu ve Ahmet Ali Efendi'nin (Şeker Ahmet Paşa) bir tablosu dışında ağırlıklı olarak yabancı ve azınlıktan sanatçıların eserlerinden oluştuğu anlaşıyor. 1873 Viyana Sergisinde bir Osmanlı pavyonu inşa edilmişti. Germaner'in(1991) aktardığı bilgilerden bu pavyonun Osmanlı mimarlığından kopya edilmiş örneklerden oluşan bir yapılar grubu biçiminde olduğu anlaşıyor. Fransız Devriminin 100. yılına rastlayan 1889 Paris sergisinde Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa muhtemelen "kişisel çabaları ile" eserlerini sergilemiştir [Germaner(1991)]. 1893 Chicago sergisinde örnek bir 'Türk Köyü'nün kurulmuş olması Avrupa ile artan ilişkilerin sonucunda oluşmakta olan Türk kimlik tanımlamasının uluslararası tanıtımda kullanılmasına işaret ediyor olabilir. 1900 Paris Evrensel Sergisinde ise Osmanlı pavyonu bir camiydi [Germaner(1991)].

Germaner(1991), Osmanlı İmparatorluğunun uluslararası sergilere katılımının kültürel etkilerine dikkati çeker:

Sergilerde Osmanlı güzel sanatlar bölümlerinde sergilenen yapıtlar nitelik açısından büyük önem taşımayabilir. Ancak sanatı yeni bir

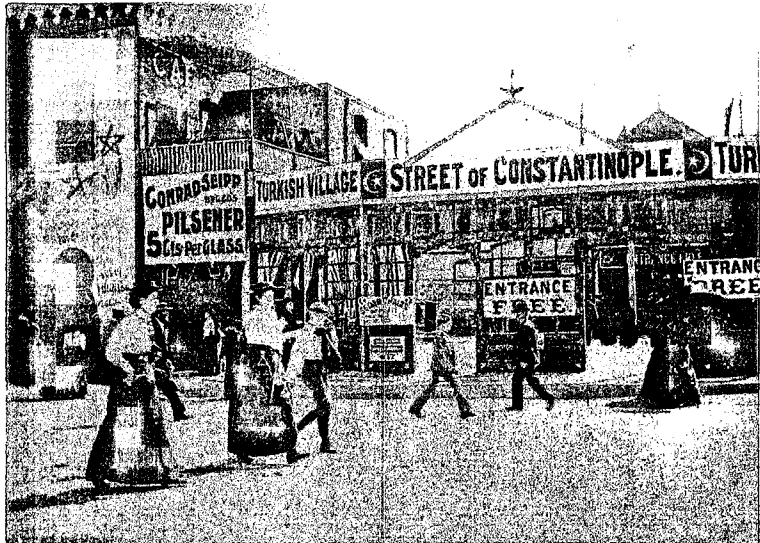
**T.C. YÜREKÖĞRİM KURULU
DOLUHAFTAYON MERKEZİ**



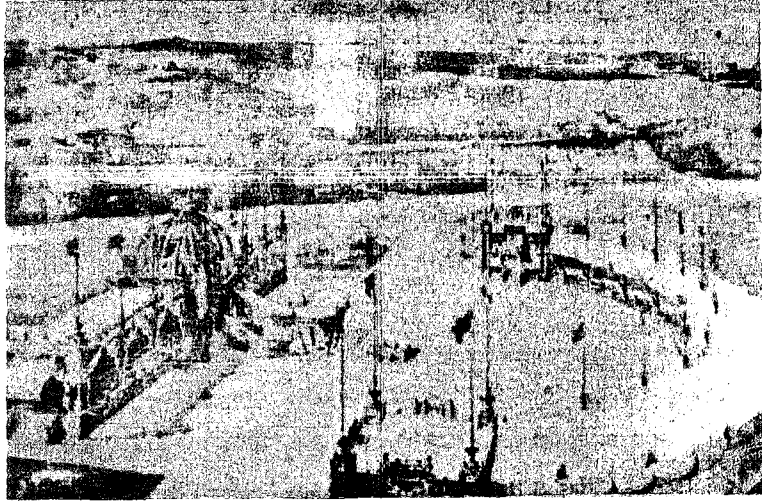
Şekil 3-1. 1867 Paris Evrensel Sergisinde Türk bölgesi Girişi
[Çelik(1992)]



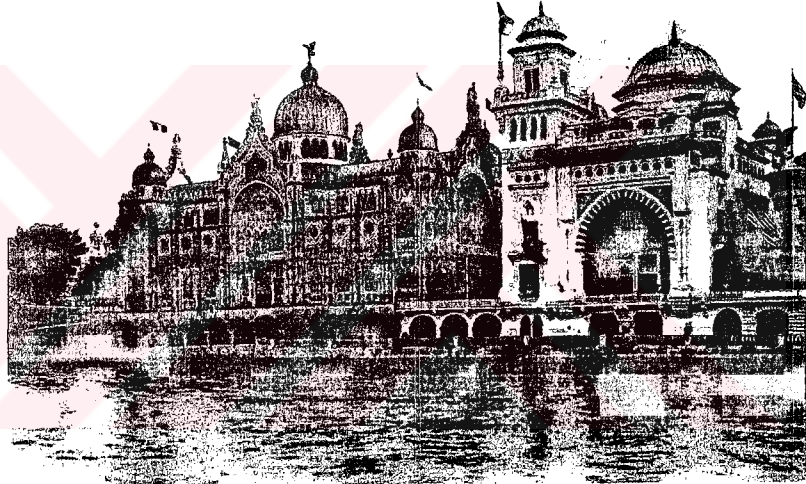
Şekil 3-2. 1873 Viyana Evrensel Sergisinde Türk kahvesi
[Çelik(1992)]



Şekil 3-3. 1893 Chicago Dünya Fuarında Constantinople sokağına
giriş
[Çelik(1992)]



Şekil 3-4. R.D'Aronco, İstanbul Ziraat ve Endüstri Fuarı için tasarım, 1894
[Çelik(1992)]



Şekil 3-5. 1900 Paris Sergisinde Osmanlı pavyonu (sağda)
[Çelik(1992)]

boyutuyla yakalama çabalarının erken örnekleri olan bu yapıtlar aynı zamanda kültürel bir değişim döneminin de ürünleridir. Osmanlının gözünde el sanatlarıyla güzel sanatların, Doğulu sanat kavramlarıyla Batılı anlayışın ayrılış noktasını somut olarak ve evrensel bir platformda ortaya koymuş olması açısından uluslararası sergilerin yadsınamaz bir yeri vardır. Bu katılımların ekonomik açıdan beklenen yararları ne derecede getirmiş olduğu tartışmalı olsa bile gerek Osmanlılar gerekse Avrupa için kültürel alışveriş açısından azımsanmayacak bir önem taşıdığı açıktır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun uluslararası sergilere katılımında benimsediği tutumlar, dönemin aydın kesiminin çeşitli tutumlarını yansıtır. Bu büyük ölçüde, uluslararası sergilere katılma düşüncesinin zaten modernleşme programının bir parçasından ibaret olmasından kaynaklanır. Bu sergilerle ilgili ulaşabildiğimiz görsel malzemeye ve Çelik(1992), Batur(1991) ve Germaner'in(1991) aktardığı bilgilere dayanarak, benimsenen mimari temsil edilme biçimleri hakkında hiç değilse şu söylenebilir: Biraz da Oryantalist ilgiyi tanıtım için 'kullanan' bir yaklaşımdan, cami unsuruna ve bir Türk köyüne, Türk kahvesine kadar çok farklı simgelerin kullanılması Osmanlı entellektüel kesiminin Osmanlı kimliği konusundaki kararsızlığını olduğu gibi yansıtır. Bu sergilerde Osmanlının 'Doğu' olarak mı, 'İslam' olarak mı, yoksa 'Türk' olarak mı temsil edileceği konusunda devletin hiçbir tutarlı fikrinin olmadığı hemen anlaşılır. Bu konudaki kararı belirleyecek resmi bir tavrın olmaması, 19. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı düşünce dünyasında alevlenen milli kimlik tanımlaması tartışmalarının, uluslararası sergilere de yansımaları getirmiş olmalıdır.

Kurtuluş Savaşı yıllarında ve hemen sonrasında gerçekleşen büyük sokak gösterileri ve zafer kutlamaları da konumuz bağlamında anılmaya değer. Bu gösteri ve kutlamalarda ay-yıldız sürekli tekrarlanan bir sembol olarak dikkati çeker.



Şekil 3-6. Malûl Gaziler Cemiyeti yapımı belgesel film: Sultanahmet'te İzmir için Miting, Mayıs 1919 [Scognamillo(1987)]



Şekil 3-7. Mustafa Kemal ve eşini görmek için Uşak köylerinden gelenler, 19 Şubat 1923
[Özel (1990)]



Şekil 3-8. Adana'da Mustafa Kemal'in Zafer takı altında karşılanması, 15 Mart 1923
[Özel (1990)]



Şekil 3-9. İlk Cumhuriyet Bayramı'nda Beyoğlu İstiklal Caddesi'nin durumu, 29 Ekim 1924. Afişlerde "Var olsun Cumhuriyet", "Var olsun halaskarımız" yazıları okunmaktadır. [Özel (1990)]



Şekil 3-10. Cumhuriyet Bayramı töreninde şeref tribünü, 29 Ekim 1926
[Özel (1990)]



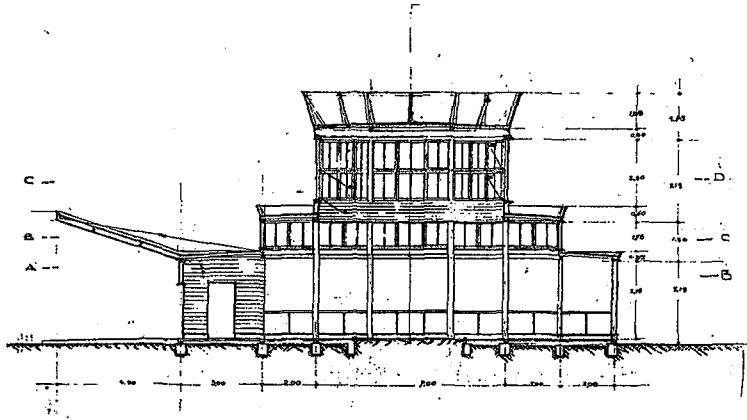
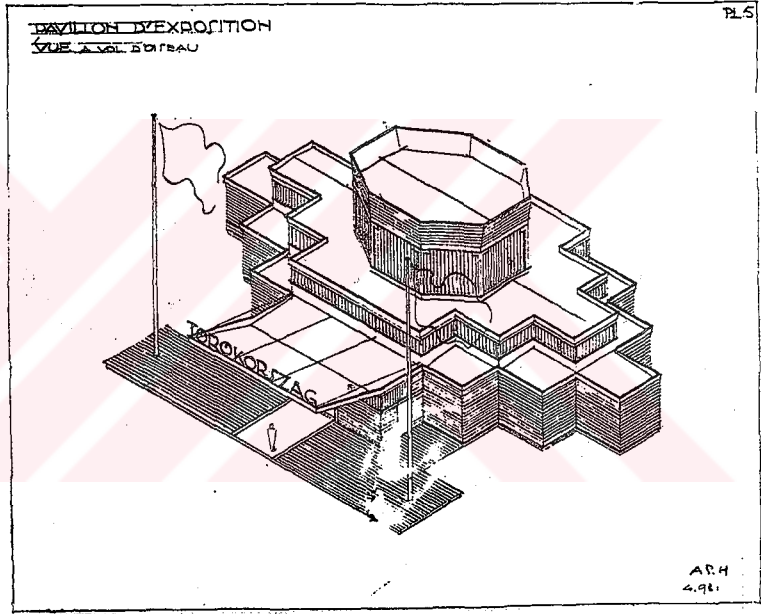
Şekil 3-11. İstanbul'da Cumhuriyet sembolü, 5 Haziran 1928
[Özel (1990)]

1925 Paris sergisindeki Türk pavyonu 1931 yılında Mimar dergisinde şöyle eleştiriliyordu [Mimar(1931)]:

1925 Paris sergisinin muvaffak olamamasının en mühim sebebi[ni] paviyon binası teşkil ediyordu.

Bina bir ecnebi tarafından ve dolayısile yanlış hissedilmiş bir Türk camii üslubunda yapılmıştı.

Bundan dolayı sergide teşhir edilen eşyanın yeni Türkiye hakkında vermesi lazım olan fikre teşhir tarzı ve binası zarar veriyordu.



Şekil 3-12, 3-13. Mimar Sedat Hakkı(Sedat Hakkı Eldem), Peşte sergisinde Türk pavyonu, 1931 [Mimar(1931)]

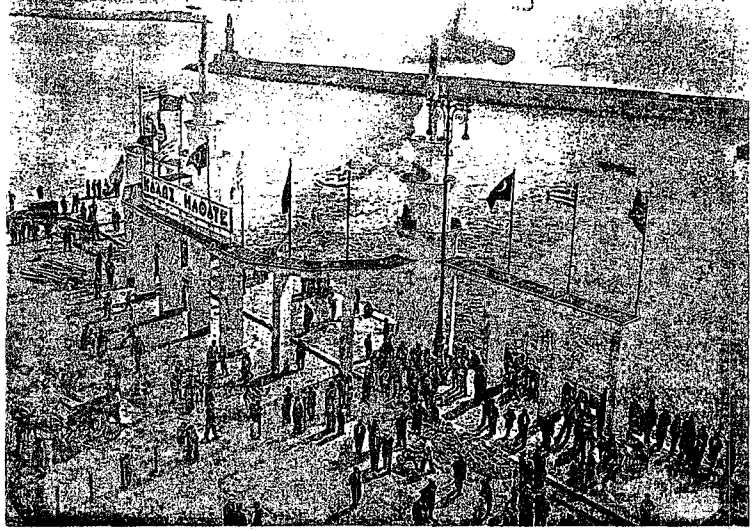
Seküler ve modernleştirici Türkiye devletinin eskiye referans veren bir üslupla, üstelik de bir camiyle temsil edilmesine gösterilen tepkiyi dile getiren bu sözler Budapeşte sergisi için Mimar Sedat Hakkı'nın (Eldem) tasarladığı Türk pavyonunu tanıtan bir yazının çekirdeğini oluşturur. Pavyon binasının sadece Yeni Türkiye'yi temsil etmedeki başarısına göre değerlendirilmesi, 1931 yılında artık mimarlığın resmi propagandaya dahil olduğunu ve Türkiye'yi temsil edecek olan mimarlığın sahip olması beklenen üç temel sıfatı gösterir: yeni, seküler ve Türk.

Seküler bir kimlik arayışında Türklüğün vurgulanması ve seküler bir Türk kimliğinin ne olduğu sorusu Türk devriminin temel ideolojik problemini oluşturur. Bu problem mimariye de yansımıştır.

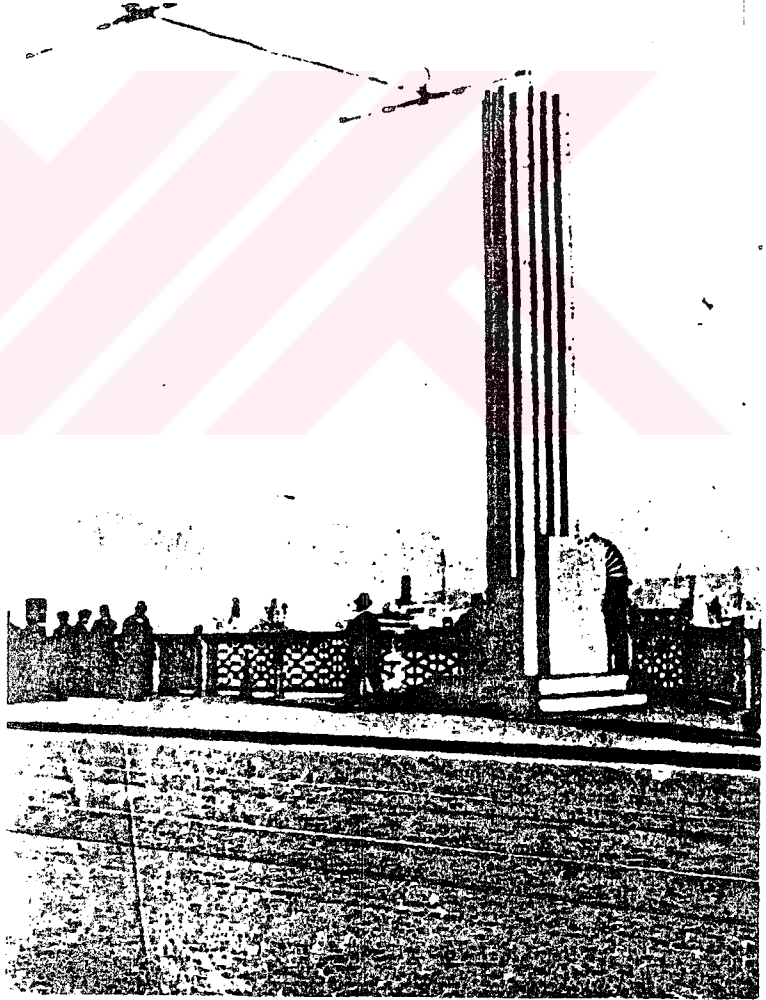
Mimar/Arkitekt dergisinde 30'lu yıllar boyunca yayınlanan yazılardan bu dönemde Türk devrimine özgü bir stil arayışının varolduğu anlaşılır. Bu arayış, uluslararası mimarlığın yerel kullanımının nasıl olabileceği üzerinde durur. Modern mimarlık resmi ideolojinin eskiyi reddeden ve modernleşmeci yanına uygun düşerken, milli kimlik arayışıyla da çelişir. Mimar dergisinin ilk sayısında (1931) Mimar Şevki (muhtemelen Balmumcu) bu kimlik arayışını ortaya koymuştur [Şevki(1931)]:

Türk mimarisi türklüğünü ne sivri kemere, ne Kütahya çinisine medyun değildir. En sade çizgiler, en sarıh ve samimi tertip ve inşa bu memleket mimarisinin esasıdır. Bir memleketin sahibi başka, mimarisi başka olamaz! Büyük millet meclisinde tuğyan etmiş bir inkılap hatibinin göğsünden fıskıran açık, ahenkli seda, aynı zamanda, Türk mimarisinin tarifidir.

Bu sözlerde Birinci Ulusal Mimarlık akımına yapılan açık bir saldırı vardır. Mimar Şevki Türk devriminin kimliğini modern mimarlıkta bulacağını savunur. Aynı yılın sonlarında yine Mimar dergisinde yayınlanan bir yazısında, Burhan Arif(1931), modern mimarlığın yerel uygulamalarla değer kazandığı görüşü



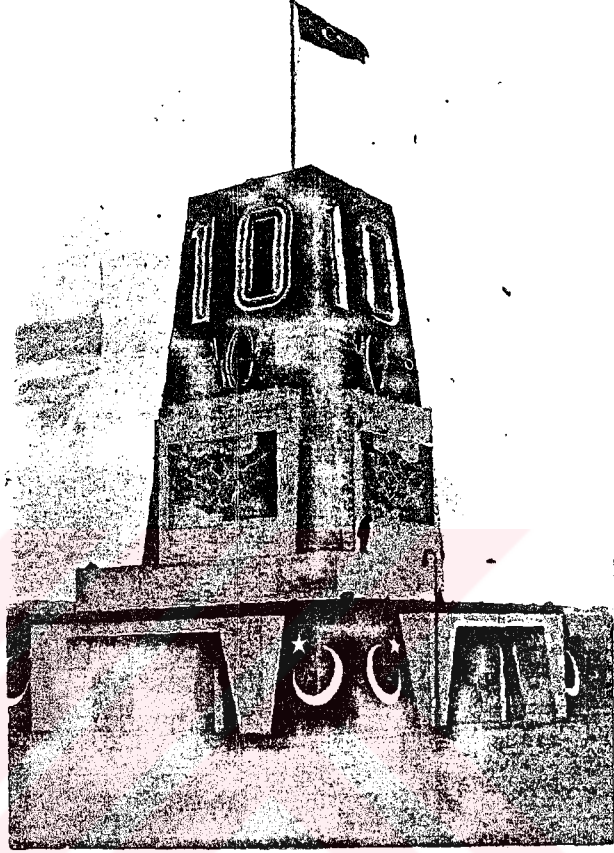
Şekil 3-14. Mimar Samih Saim (belediye fen heyeti mimari şubesi), Yüksek Misafir Karşılama Takı , Haydarpasa-İstanbul, 1933
[Samih Saim(1933)]



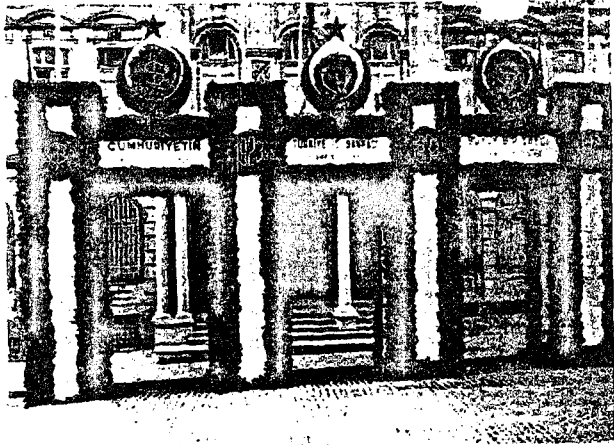
Şekil 3-15. Mimar Abidin(Abidin Mortaş), cumhuriyetin 10. yıl kutlamaları için Demir Sütun, Galata Köprüsü üstü, İstanbul, 1933
[Mimar(1933)]



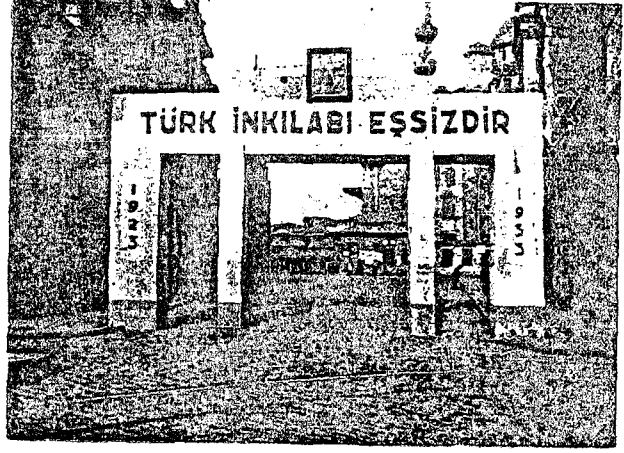
Şekil 3-16. Mimar Seyfettin Nasih(Seyfi Arkan), cumhuriyetin 10. yıl kutlamaları için Cumhuriyet Halk Fırkası sütunu, Sultanahmet, İstanbul, 1933
[Mimar(1933)]



Şekil 3-17. Mimar Bedrettin Hamdi (Bedri Uçar), cumhuriyetin 10. yıl kutlamaları için D.D.Y. Muvakkat (Geçici) Abidesi, Ankara, 1933
[Mimar (1933)]



Şekil 3-18. Mimar Nizamettin, cumhuriyetin 10. yıl kutlamaları için İş Bankası takı, İstanbul, 1933 [Mimar (1933)]



Şekil 3-19. Mimar Behçet(Ünsal) ve Rebiî(Gorbon), cumhuriyetin 10. yıl kutlamaları için Bağçekapı takı, İstanbul, 1933
[Mimar(1933)]

üzerinde durur. Bu şekilde başlayan bir Modern Türk Mimarlığı arayışı 30'lu yıllar boyunca bir türlü tam olarak çözümlenemeyen bir ideolojik sorun olarak kalmıştır. Daha önce değinilen, yabancı mimarlara duyulan tepki de bu milli kimlik arayışıyla ilgilidir. Osmanlı mimarlığına referans veren yabancı mimarlar devrimci Türk mimarlardan yoğun bir tepki almıştır. Çünkü mimarlıkta milli kimliğin eski rejimle bağlantılı olması devrimle çelişir.

1939'da Arkitekt dergisinin Sedat Hakkı Eldem'le yaptığı 'Milli Mimari meselesi' başlıklı söyleşide mimari kimlik arayışının bir kimliğin oluşturularak empoze edilmesiyle çözümlenmesinin düşünüldüğü görülür [Arkitekt(1939)]:

(...)Her şeyden evvel, bir mimari üslubunun milli olabilmesi için, o milletin ideallerine ve yaşama adetlerine uygun ve onun timsali olması lazımdır. Bizde de, milli bir mimari üslubunun gözetmesi icabeden ilk şart budur.

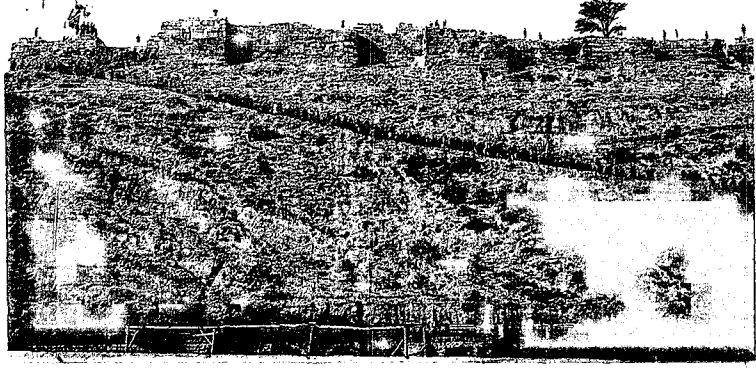
S.- Milletin böyle bir ideali var mıdır?

C.- Böyle bir ideali yoksa kendisine verilebilir. Millet, bugün, eskiden tanımadığı birçok yeni idealler edinmiştir. Mimari ve sanat hususunda da edinebilir. Zaten o ideal milletin olmadan

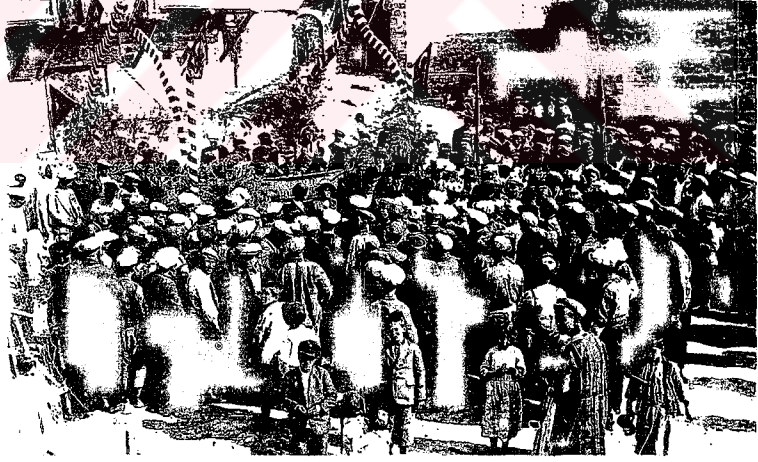
evvel, ona yol gösterenlerin, rehberlerin ideali olabilir. Netice aynidir.



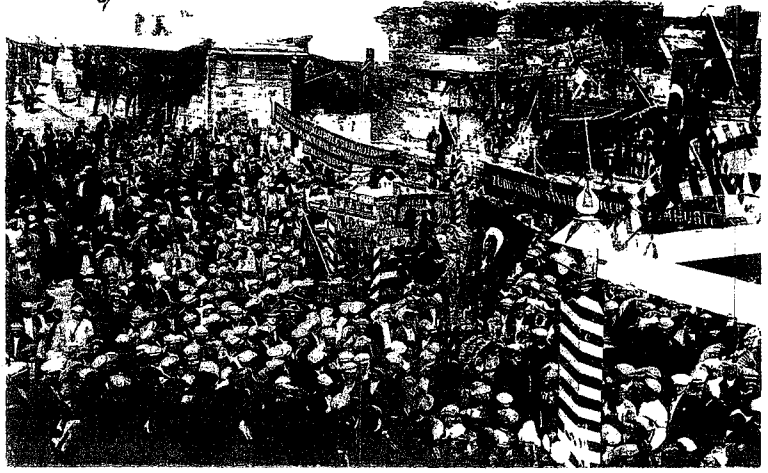
Şekil 3-20. Cumhuriyet'in 10. yıl kutlamaları için Maraş'ta Cumhuriyet Bayramı takı, 29 Ekim 1933
[Varış (1995)]



Şekil 3-21. Maraş'ta 10. Cumhuriyet Bayramı, 29 Ekim 1933. "Alay, Cumhuriyet meydanına çıkarken" O günlerin Maraş kenti içinde törenlerin kolaylıkla yapılabileceği genişlikte bir alan bulunmadığı için kutlama törenleri, Roma devri surlarıyla çevrelenmiş Maraş Kalesi'nde gerçekleştirilmiştir. Fotoğrafta, törenlere katılacak tüm askeri, idari, sivil kuruluşları ve vatandaşları kaleye çıkarken görmekteyiz. Sol üst köşede Şekil 3-20'deki tak görülmektedir. [Varış (1995)]



Şekil 3-22. Maraş'ta Cumhuriyet Bayramı, 29 Ekim 1933. "Turan meydanında Halk Kürsüsü" (...)Çağdaş giysileri içinde genç bir kadın konuşmakta ve vatandaşlar onu dinlemektedirler.(...) [Varış (1995)]



Şekil 3-23. Maraş'ta Cumhuriyet Bayramı, 29 Ekim 1933.
"Geçitten sonra caddelerdeki tezahürat"
[Varış (1995)]



Şekil 3-24. 'Gazinin önünde genç nesil'
[La Turquie Kamaliste (1934)]

Sedad Hakkı Eldem ayrıca mimari stilin "milletin ve inkılabın karakterini" taşıması gerektiğini belirtiyor.

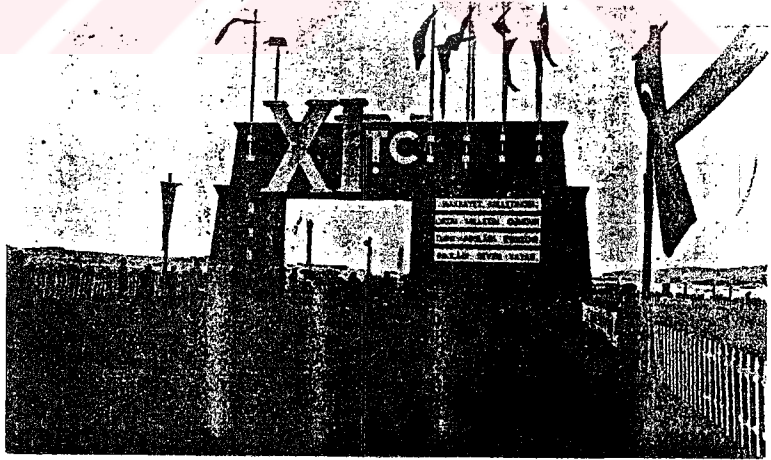
30'lu yılların geçici mimarlığı, iki farklı Ulusal Mimarlık Akımının arasında, devrimin (yeni, seküler ve Türk) karakterinin yerel referansları olmayan bir modern mimarlıkta arandığı bir dönemin ürünüdür. Devrimin mimari kimliğinde yerel referansların gerekliliğini savunan Sedad Hakkı Eldem, 1931 Budapeşte sergisi ve 1939 New York sergisi için tasarladığı pavyonlarla bu dönemin başlangıcını ve sonunu belirler.

Bu dönemin geçici mimarlığı modern imajı benimseyen bir propaganda mimarlığıdır. Bozdoğan, Türkiye'de 30'lu yıllarda modernist estetiğin propaganda işlevinin okul ve halkevleri gibi milli eğitim ve "telkin" binalarının yanı sıra sergi mekanlarında en bariz olduğunu belirtiyor [Bozdoğan(-)]. Bu, yukarıda da değinildiği gibi devletçi ekonomi döneminde ticari sergi yapılarının propaganda aracı olmasına dayanır.

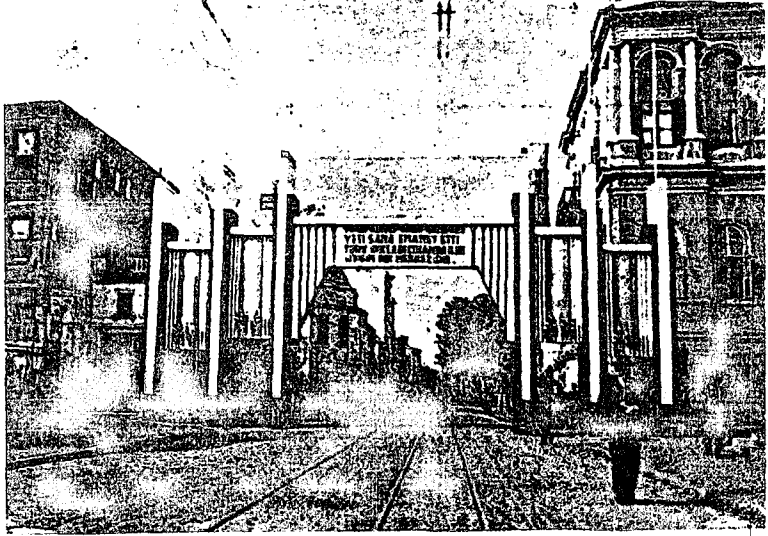
Bu yapılarda ilk bakışta Latin harfleri ile Türkçe yazıların belirginliği dikkat çeker. Dönemin propaganda mimarlığında yeni yazının, bir iletişim aracı olmanın ötesinde ideolojik/simgesel bir nitelik de kazandığı görülür. Arap harflerinin yerine Latin harflerinin kullanılması 1923 ve 1924'te önerilerek tartışılmış, ama reddedilmişti [Lewis(1968)]. Bu yüzden Latin harflerinin kabulü eski rejimden ve dinden radikal bir kopuşu engelleyen zihniyete karşı kazanılmış devrimci bir zafer olarak algılanır. Türkçe'de Latin harflerinin Arap harfleri karşısındaki bu konumu, Türk mimarlığında Modern Mimarlık Hareketinin Birinci Ulusal Mimarlık Akımı karşısındaki konumuyla özdeştir.

O dönemde ve sonrasında, resmi ideolojide, Latin harflerinin kabul edilmesine gerekçe olarak okuma-yazma öğrenmenin kolaylaştırılması gösterilmiş, geçmişle bağların koparılması

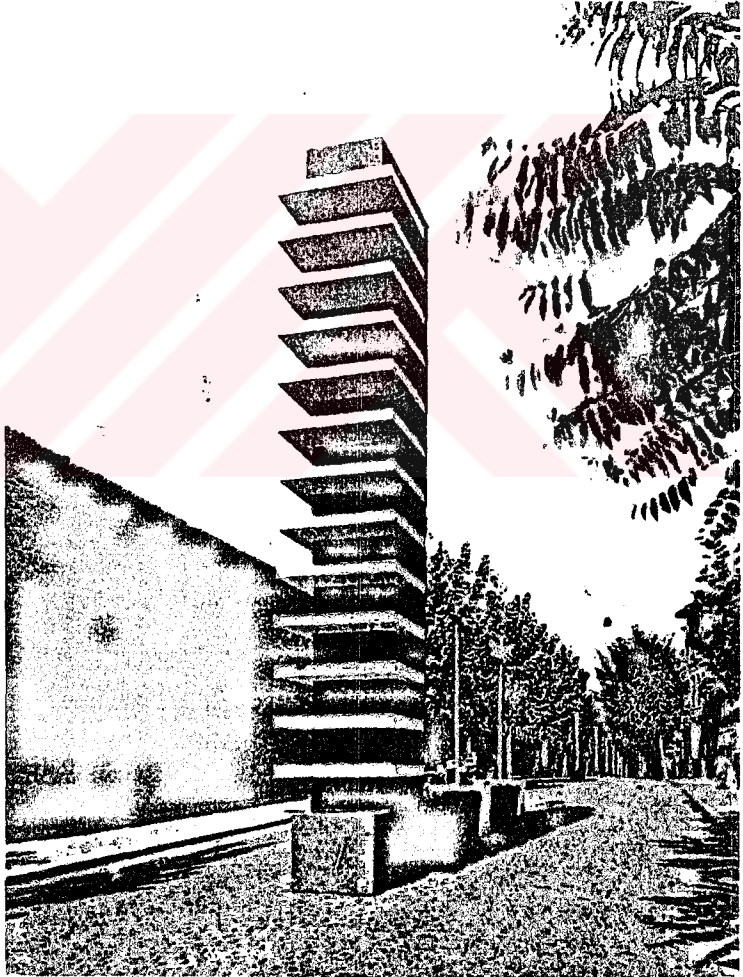
abasından szedilmemiştir. Benzer bir yaklaşım modern mimarlığın savunmasında da vardır: 30'lu yıllarda yayınlanan ve hepsi modern mimarlıktan yana olan mimari yazılarda modern mimarlığın benimsenmesinin, ülkenin gereksindiği imar faaliyetine sağlıklı bir çözüm olmasına, fiziksel işlevleri iyi karşılamasına dayandığı vurgulanmıştır. Bunun yanında modern mimarlığın toplumun yaşam biçimini ve zihniyetini değiştirme iddiasından çok az sözedilmiştir. Oysa bu çalışmaya konu olan geçici mimarlık eserleri ne ülkenin gereksindiği imar faaliyetinin içindedir, ne de fiziksel işlevleri karşılamaya yöneliktir.



şekil 3-25. S (Savunma) Bakanlığı fen heyeti, Cumhuriyet Bayramı için S Bakanlığı takı, Ankara, 1934
[Mimar (1934)]

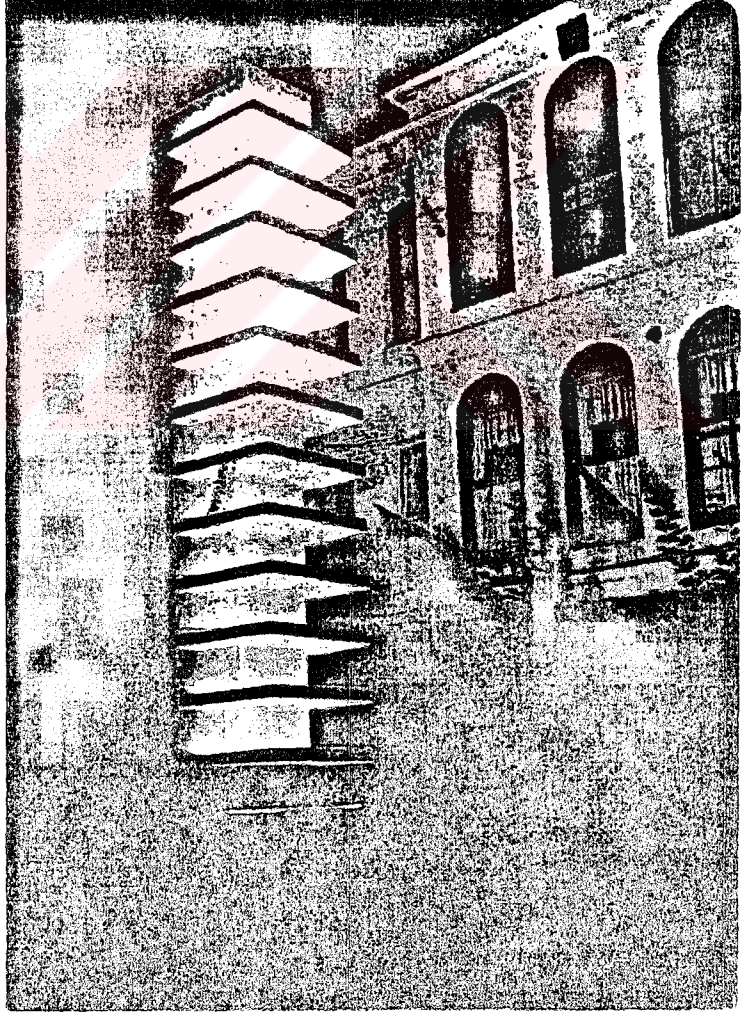


Şekil 3-26. Mimar Samih Saim, Cumhuriyet Bayramı için Belediye takı, İstanbul, 1934 [Mimar(1934)]



Şekil 3-27. Mimar Seyfettin Erkan (Seyfi Arkan), Cumhuriyet Bayramı için Halkevleri ışık sütunu, İstanbul, 1934 [Mimar(1934)]

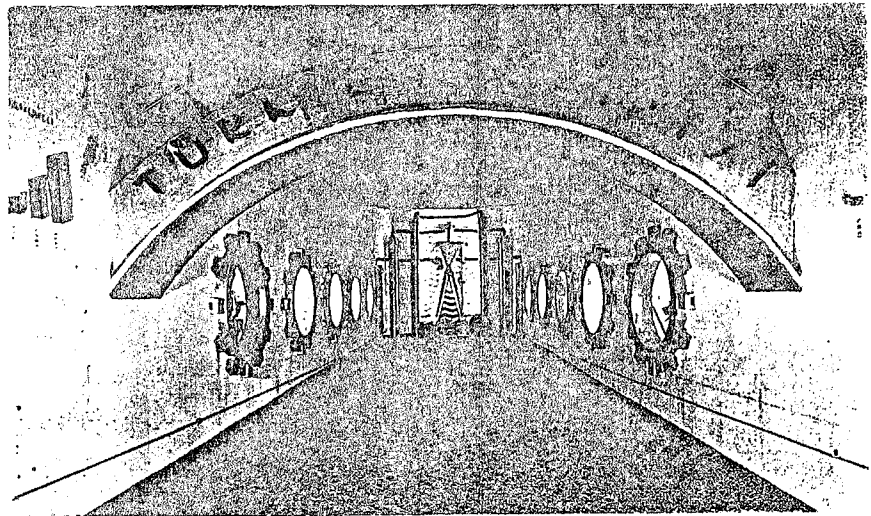
Bu eserlerin bazılarında ışık da mimari bir eleman olarak kullanılmıştır. Elektrik ışığı ilerlemeyi çağrıştırır. Türkiye'de yakın bir geçmişe kadar "köylere elektrik götürülmesi"nin ilerlemenin bir ifadesi olarak algılanması konuyla ilgili görülebilir. Köylere okul yapılmasının devrimin aydınlanmacı yanını yansıttığı gibi ülkenin elektrifikasyonu da devrimin sınaileşmeci yanını yansıtır. Elektrifikasyon aynı zamanda kentli kesimin köylü kesimi kentlileştirmesidir. Türkiye'de elektrik devlet tarafından dağıtıldığı için devletin modernleştirici gücünü de ifade eder.



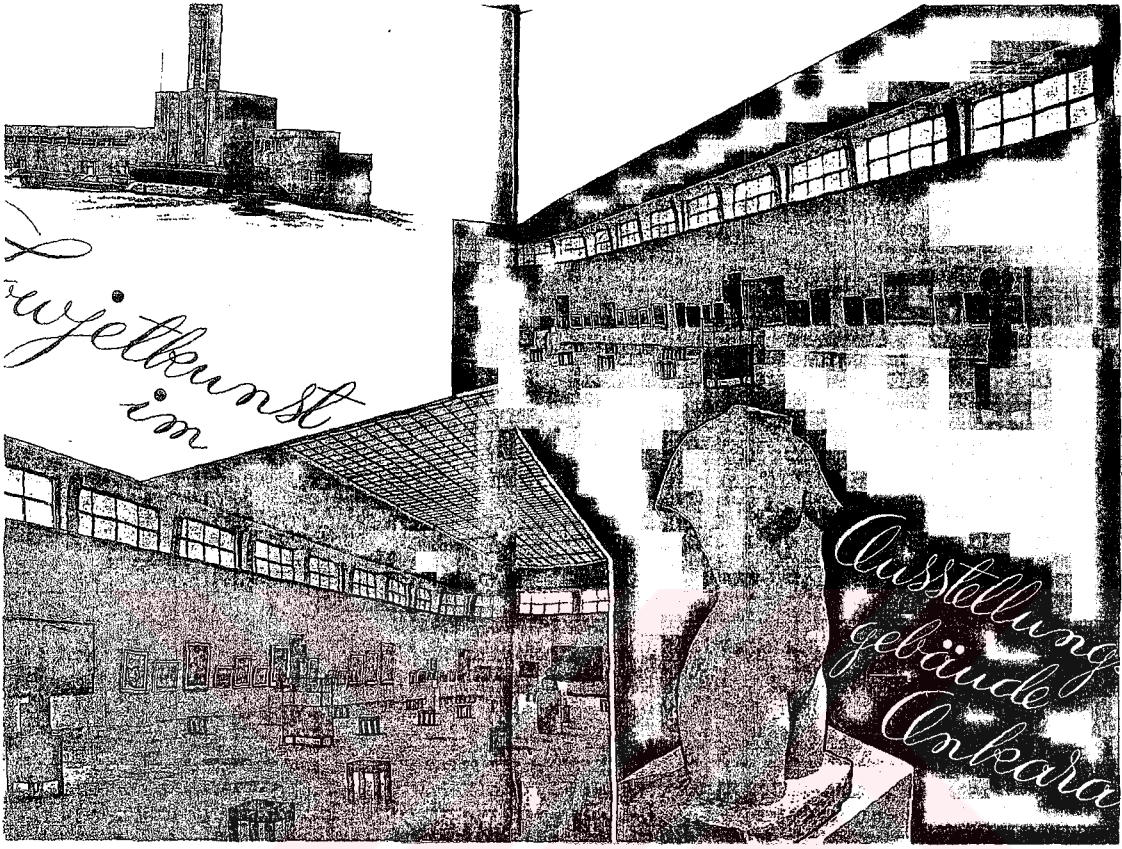
Şekil 3-28. Mimar Seyfettin Erkan (Seyfi Arkan), Cumhuriyet Bayramı için Halkevleri ışık sütunu, İstanbul, 1934
[Mimar(1934)]



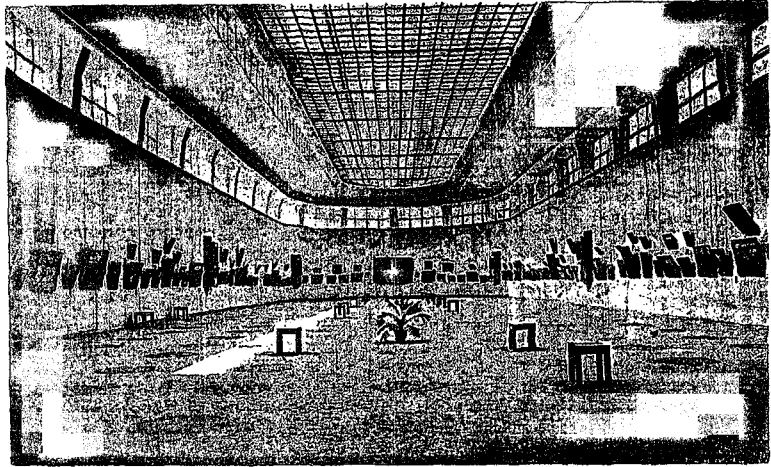
Şekil 3-29. Ressam Arif Dino, Galatasaray Yerli Mallar Sergisi'nde *Süngercilik* vitrini, İstanbul, 1935
[Arkitekt(1935)]



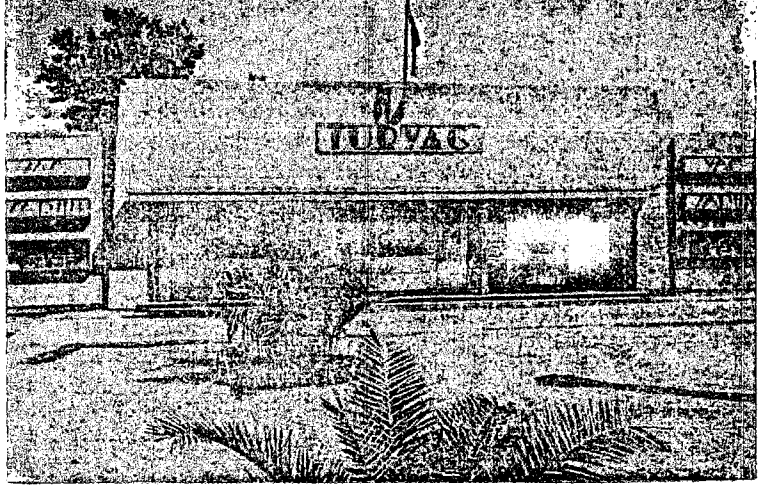
Şekil 3-30. Dekoratör Vedat Ömer, Galatasaray Yerli Mallar Sergisi'nde Türk Endüstrisi pavyonu, İstanbul, 1935
[Arkitekt(1935)]



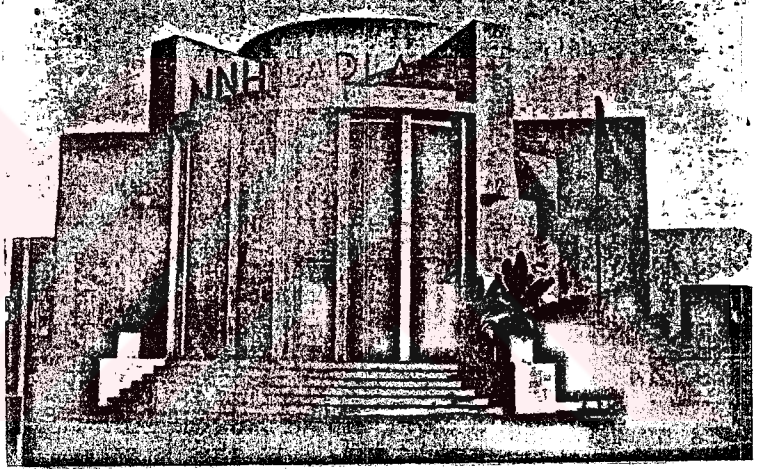
Şekil 3-31. Sergi Evi'nde Sovyet Sanatı Sergisi, Ankara, 1935
[La Turquie Kamaliste(1935a)]



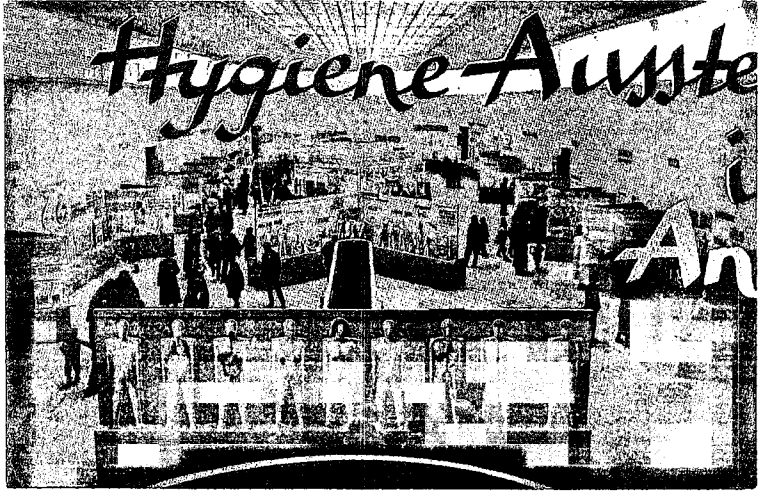
Şekil 3-32. Sergi Evi'nde Resim Sergisi, Ankara 1935
[La Turquie Kamaliste(1935b)]



Şekil 3-33. İzmir Fuarı'nda Turyağ pavyonu, 1935
[Oygar(1935)]



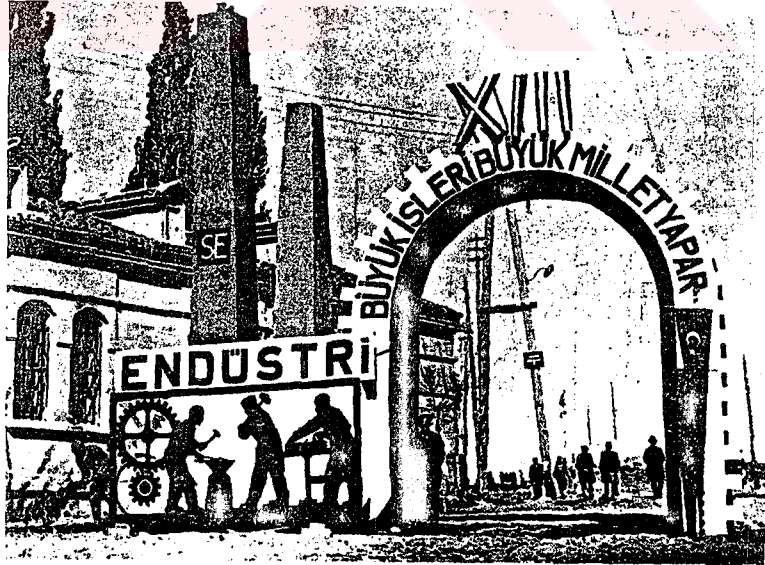
Şekil 3-34. İzmir Fuarı'nda İnhisarlar(Tekel) pavyonu, 1935.
[Oygar(1935)]



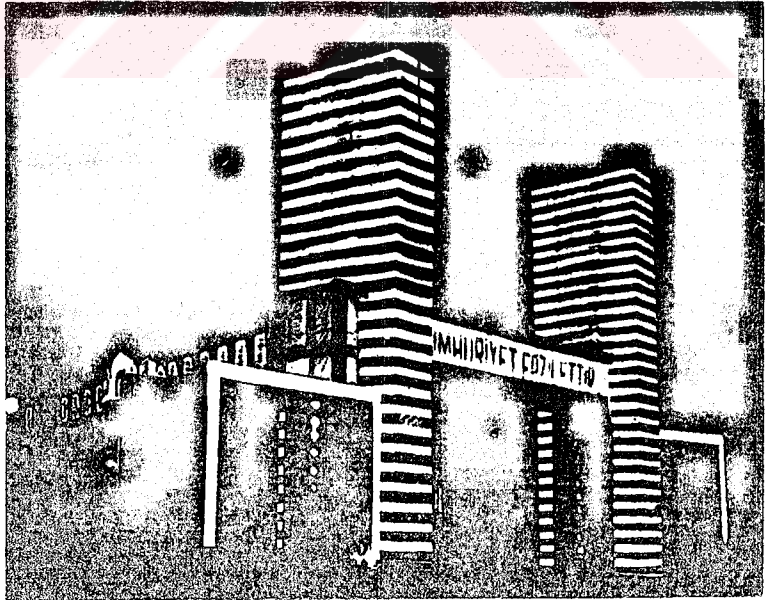
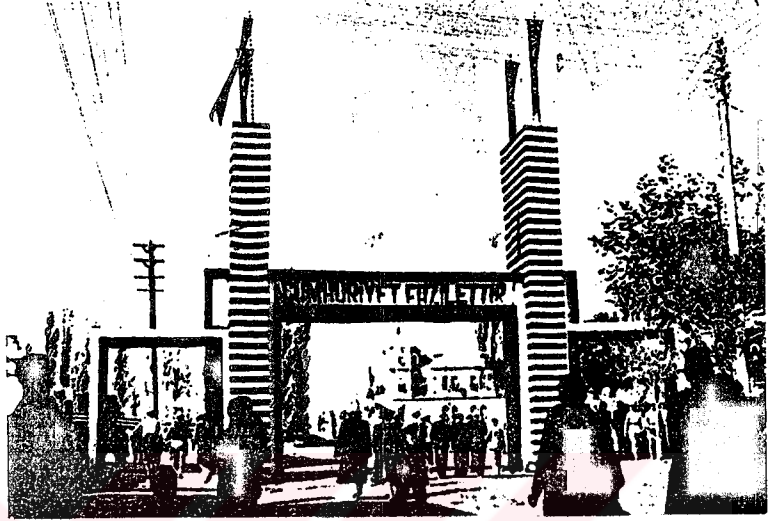
Şekil 3-35. Sergi Evi'nde Sağlık Sergisi, Ankara, 1936
[Wadler(1936)]



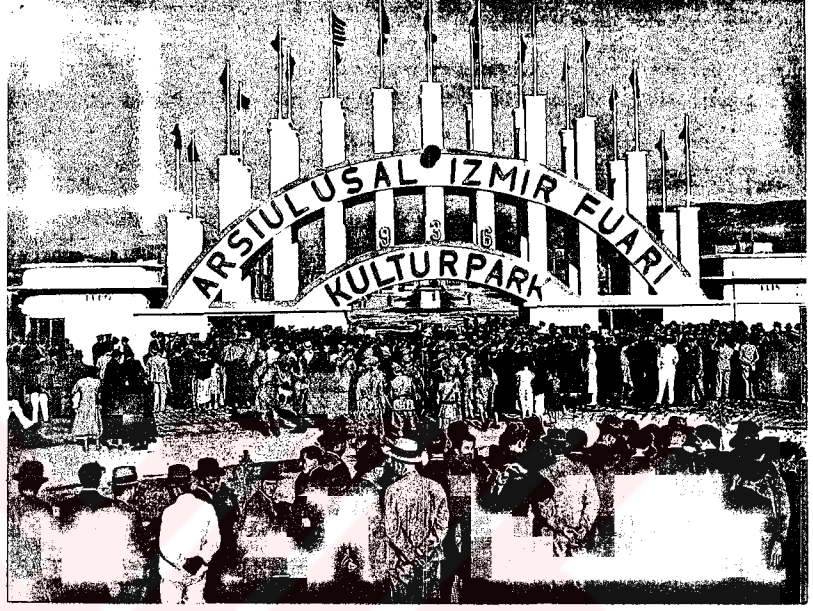
Şekil 3-36. Sergi Evi'nde Fotoğraf Sergisi, Ankara, 1936
[Pferschy(1936)]



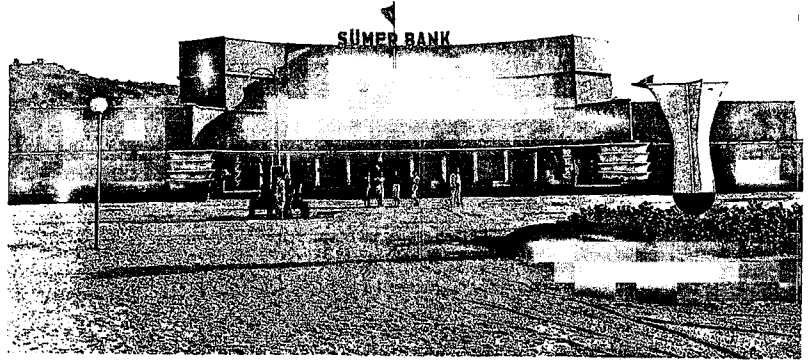
Şekil 3-37. Mimar Emin Necib Uzman, Cumhuriyet Bayramı için
Sivas sanatlar evi takı, 1936
[Uzman(1936b)]



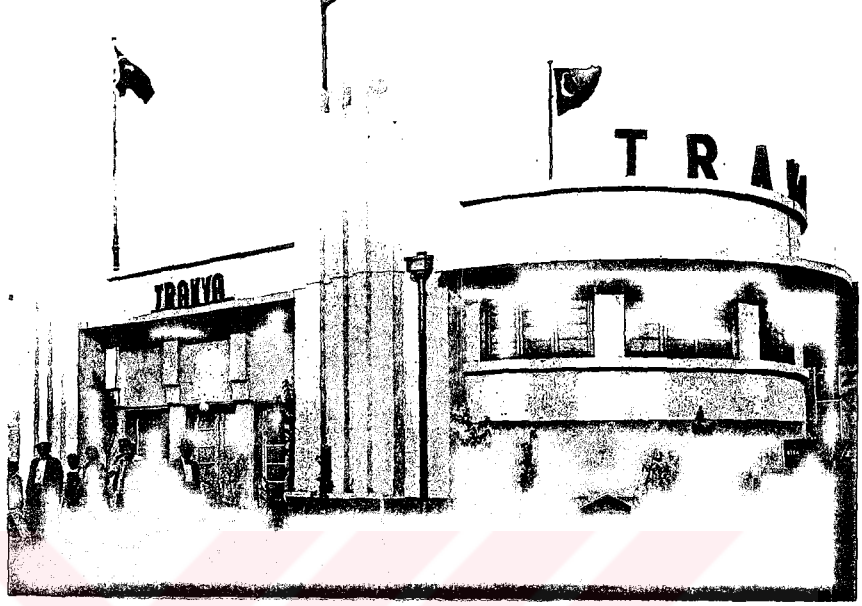
Şekil 3-38 ve 3-39. Mimar Emin Necib Uzman, Cumhuriyet Bayramı için Sivas belediye takı, 1936
[Uzman(1936b)]



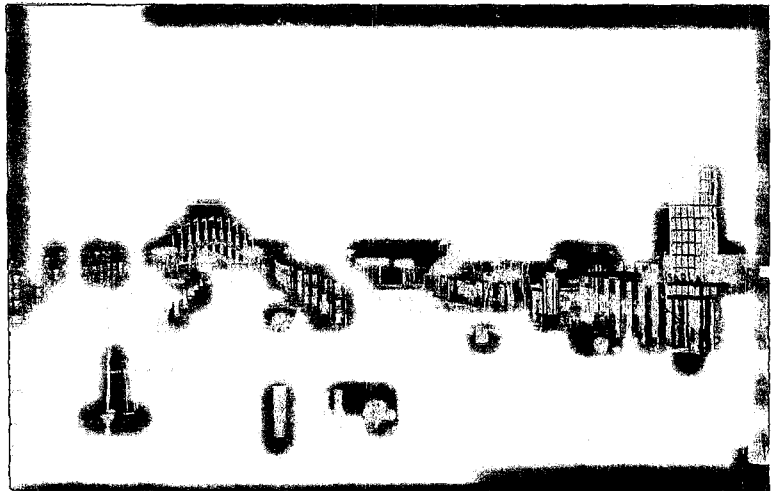
Şekil 3-40. İzmir Fuarı Girişi, 1936
[La Turquie Kamaliste(1936)]



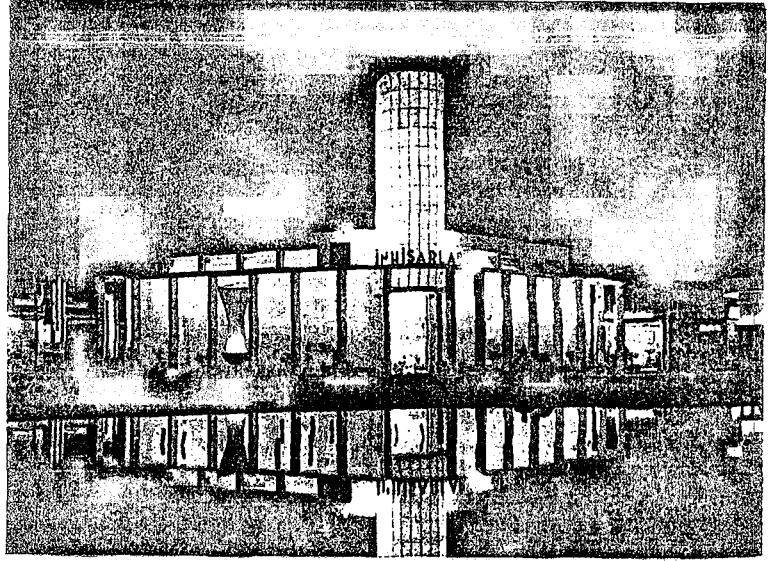
Şekil 3-41. Mimar Seyfi (Seyfi Arkan), İzmir Fuarı'nda Sümerbank
pavyonu (daimi pavyon), 1936
[La Turquie Kamaliste(1936)]



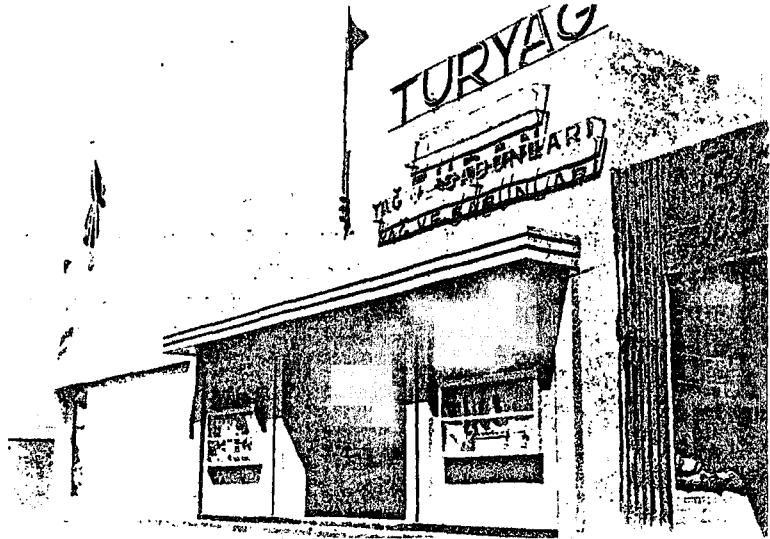
Şekil 3-42. İzmir Fuarı'nda Trakya pavyonu, 1936
[La Turquie Kamaliste(1936)]



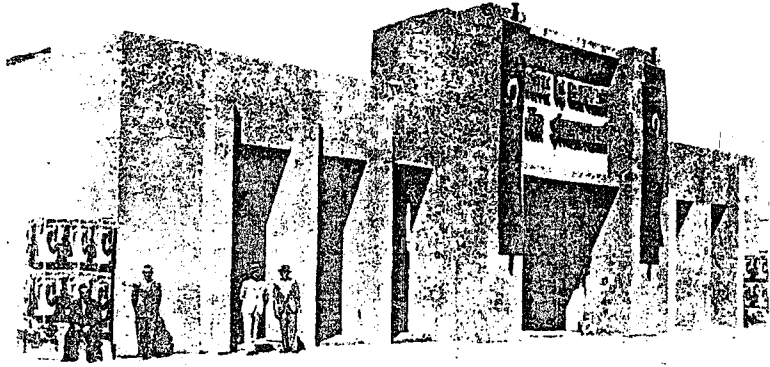
Şekil 3-43. 1936 İzmir Fuarı'nın gece görünüşü
[La Turquie Kamaliste(1936)]



Şekil 3-44. Mimar Emin Necib Uzman, İzmir Fuarı'nda İnhisarlar(Tekel) pavyonu, 1936. (...)her sene değişiklik imkanı verecek mahiyette daimi bir pavyon(...)
[Uzman(1936a)]



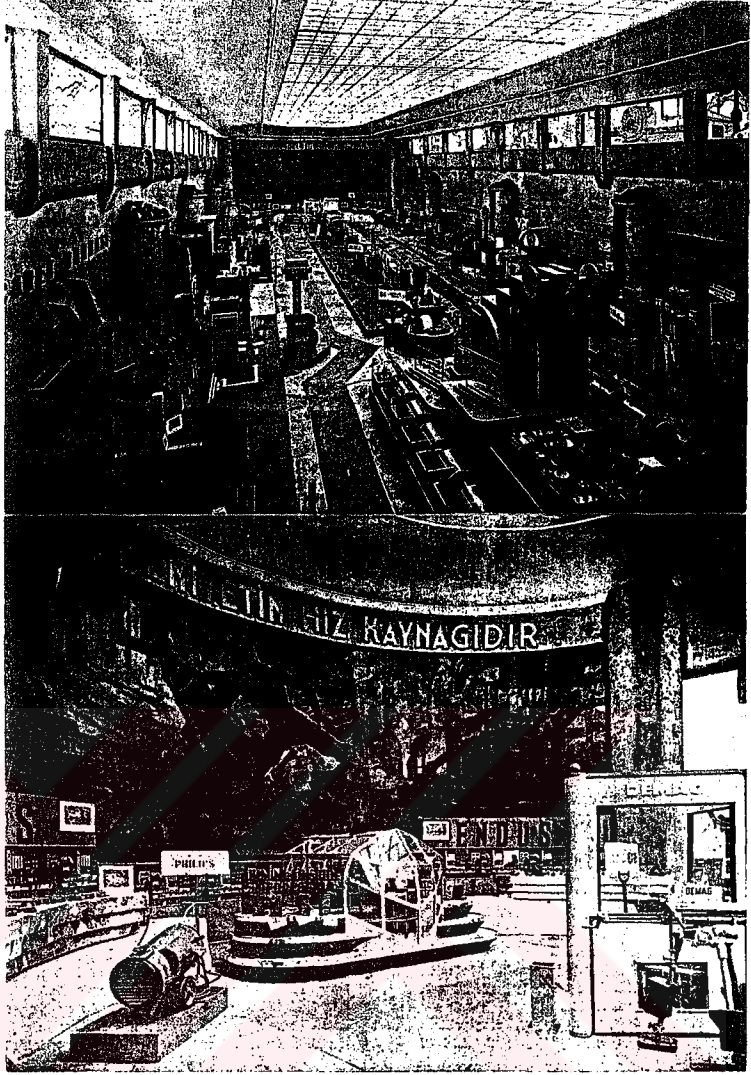
Şekil 3-45. Mühendis Aziz, İzmir Fuarı'nda Turyağ Pavyonu, 1936
[Çiz-er(1936)]



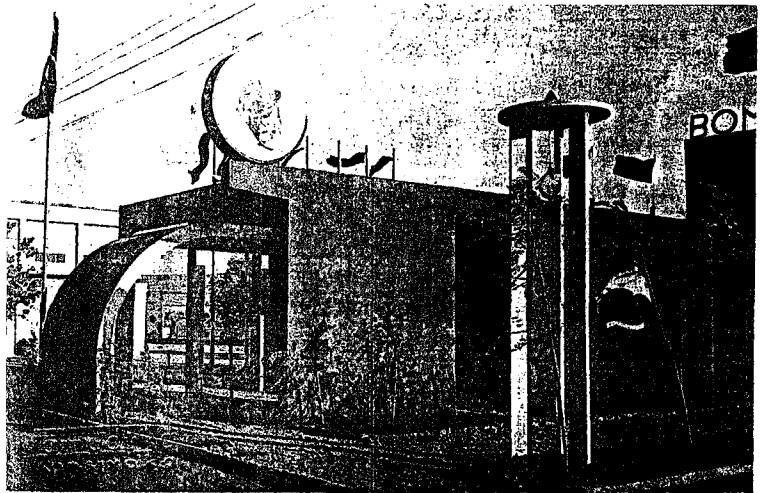
Şekil 3-46. İzmir Fuarı'nda İş Bankası pavyonu, 1936
[Çiz-er(1936)]



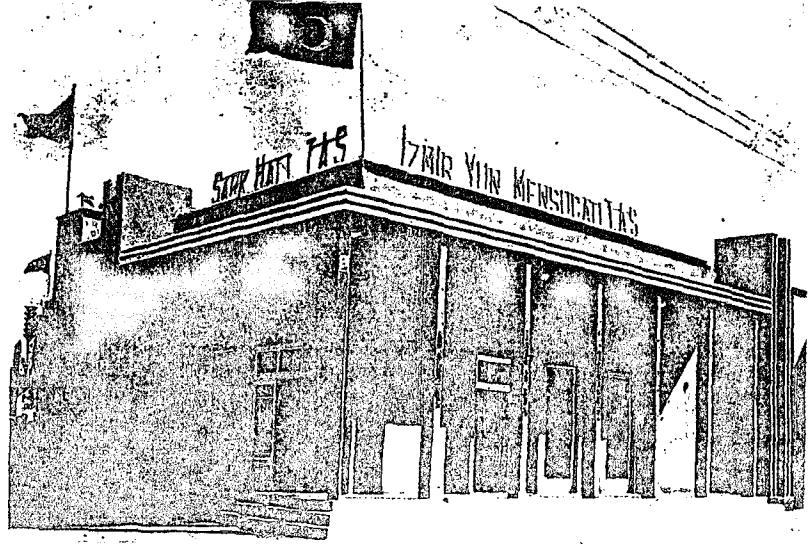
Şekil 3-47 ve 3-48. Sergi Evi'nde eliş ve küçük sanatlar
sergisi, Ankara, 1936
[Kvergic(1936)]



Şekil 3-49 ve 3-50. Sergi Evi'nde Beynelmilel Kömür Sergisi, Ankara, 1937 [Arkitekt(1937)]



Şekil 3-51. Mimar Halit Femir, İzmir Fuarı'nda Çimento Pavyonu, 1937
[Femir(1937)]



Şekil 3-52. İzmir Fuarı'nda Şark Halı/İzmir Yün Mensucatı pavyonu, 1937
[Tansu(1937)]



Şekil 3-53. İzmir Fuarı girişi, 1938
[La Turquie Kamaliste(1938)]

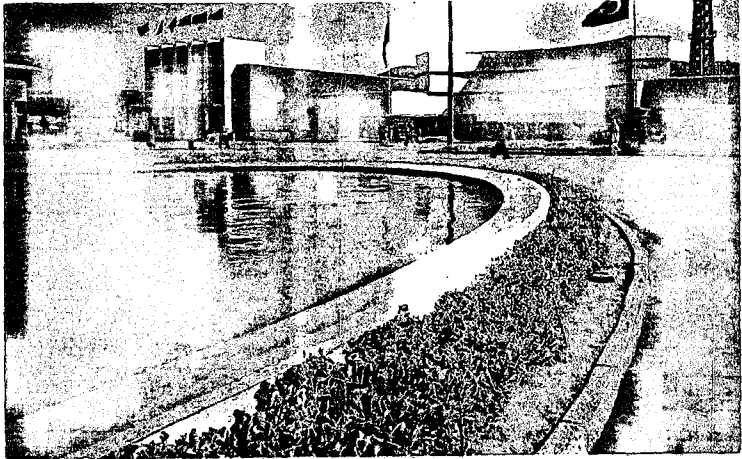


Şekil 3-54. İzmir Fuarı, 1938
[La Turquie Kamaliste(1938)]

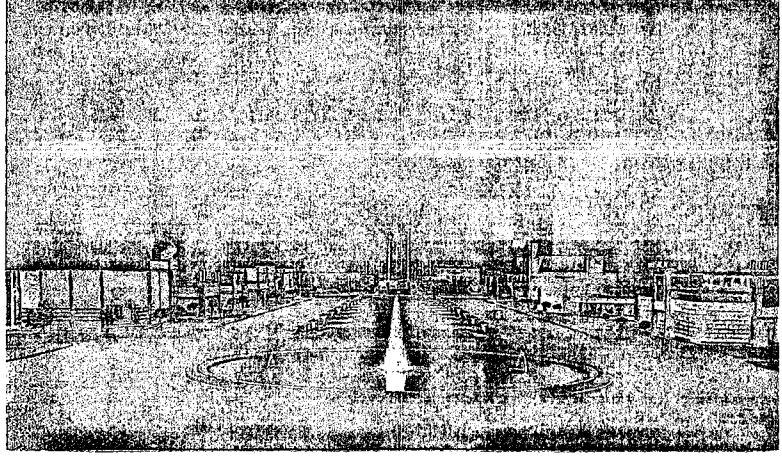
The 1938 International Fair of İzmir



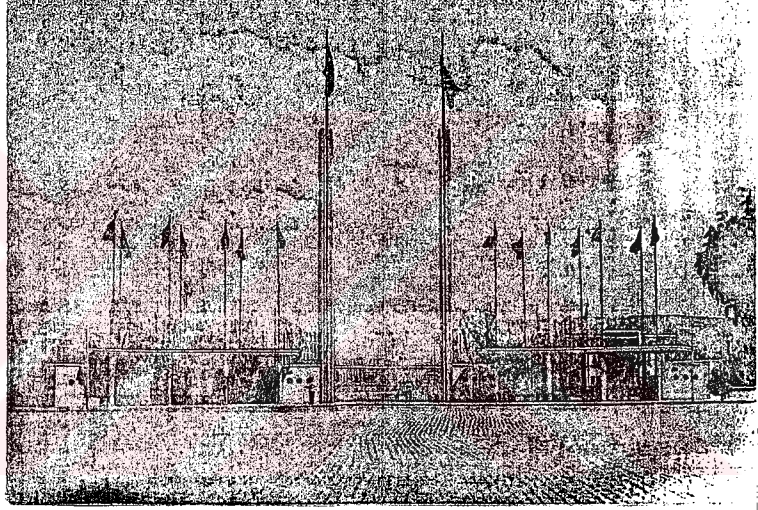
Şekil 3-55. İzmir Fuarı'nda fıskiye havuz ve arkada Türkiye Ticaret Odaları Pavyonu (daimi pavyon), 1938
[La Turquie Kamaliste(1938)]



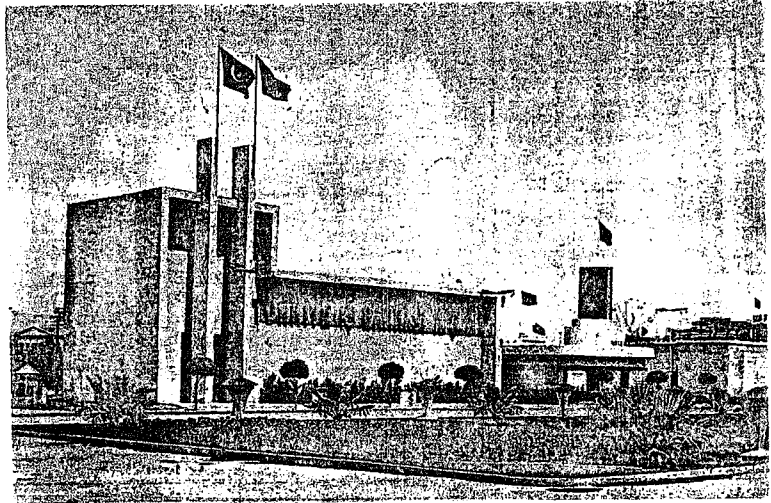
Şekil 3-56. İzmir Fuarı'nda Türkiye Ticaret Odaları pavyonu ve Sümerbank pavyonu (her ikisi de daimi pavyon), 1938
[La Turquie Kamaliste(1938)]



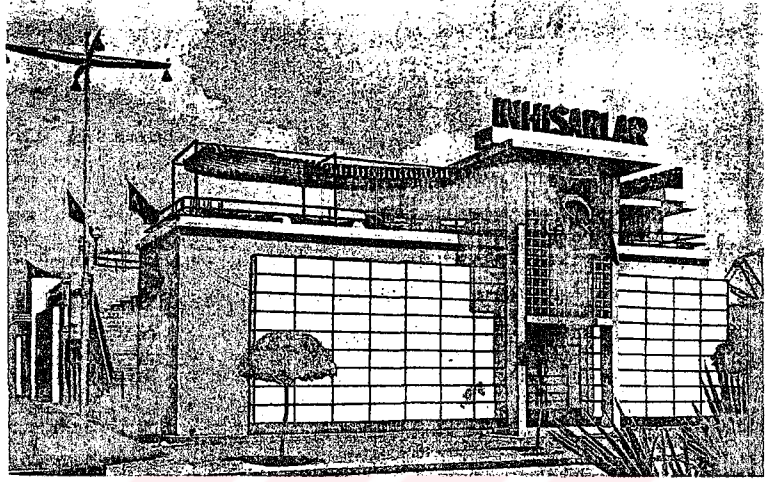
Şekil 3-57. 1938 İzmir Fuarı'nın gece görünüşü
[foto:V.D.Sender; Tansu(1938)]



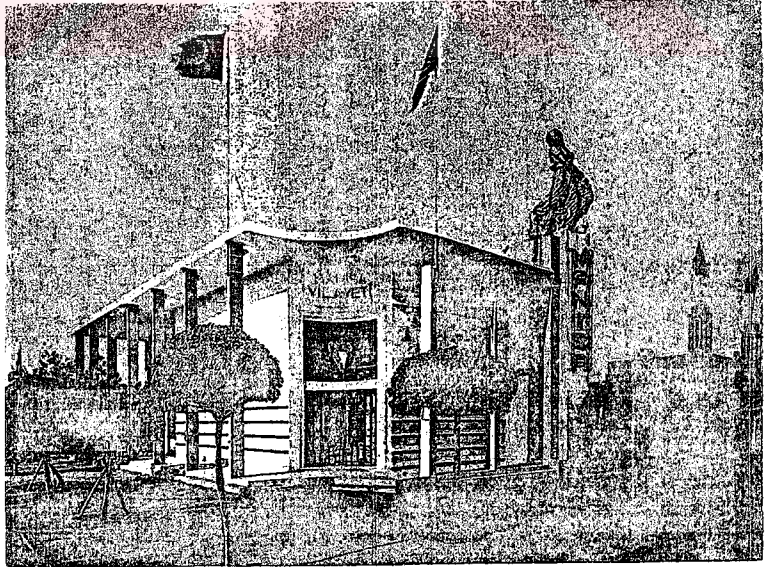
Şekil 3-58. İzmir Fuarı girişi, 1938
[Tansu(1938)]



Şekil 3-59. İzmir Fuarı'nda İş Bankası pavyonu, 1938
[Tansu(1938)]



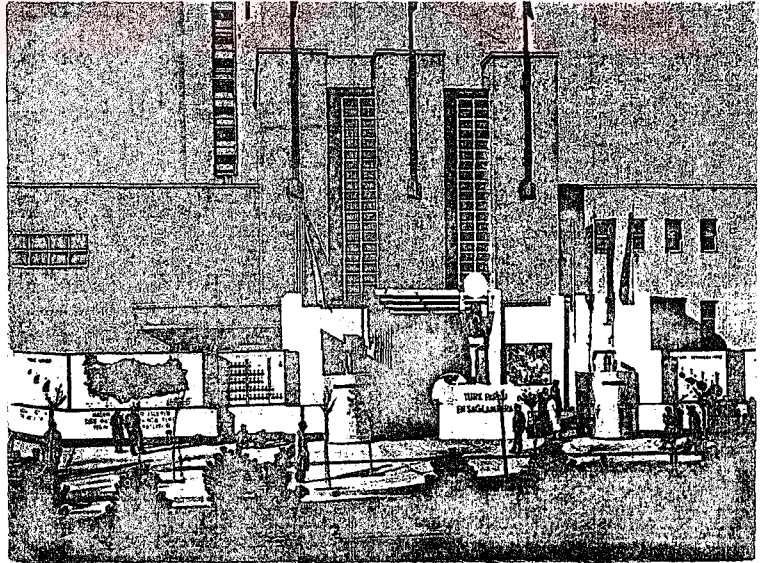
Şekil 3-60. İzmir Fuarı'nda İnhisarlar(Tekel) pavyonu, 1938
[Tansu(1938)]



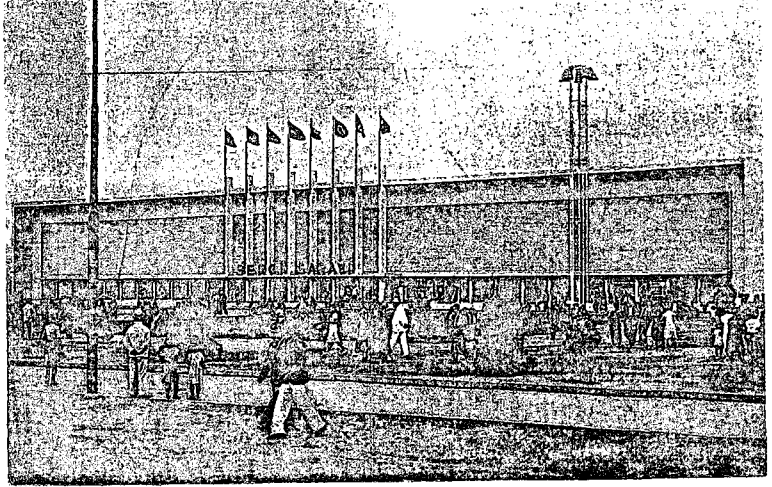
Şekil 3-61. Dekoratör Mazhar Resmor, İzmir Fuarı'nda daimi
Manisa pavyonunun düzenlenmesi, 1938
[Tansu(1938)]



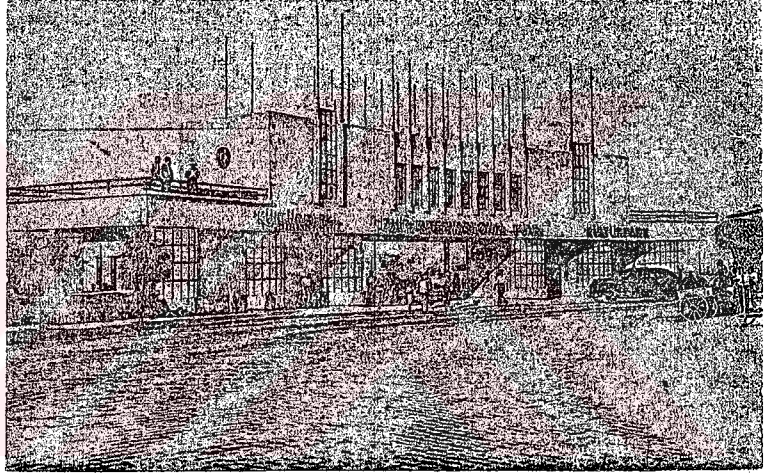
Şekil 3-62. İzmir Fuarı'nda Tarış pavyonu, 1938
[Tansu(1938)]



Şekil 3-63. Dekoratör Mazhar Nazım Resmor, Sergi Evi önünde
Tasarruf Sergisi, Ankara, 1938
[Arkitekt(1938)]



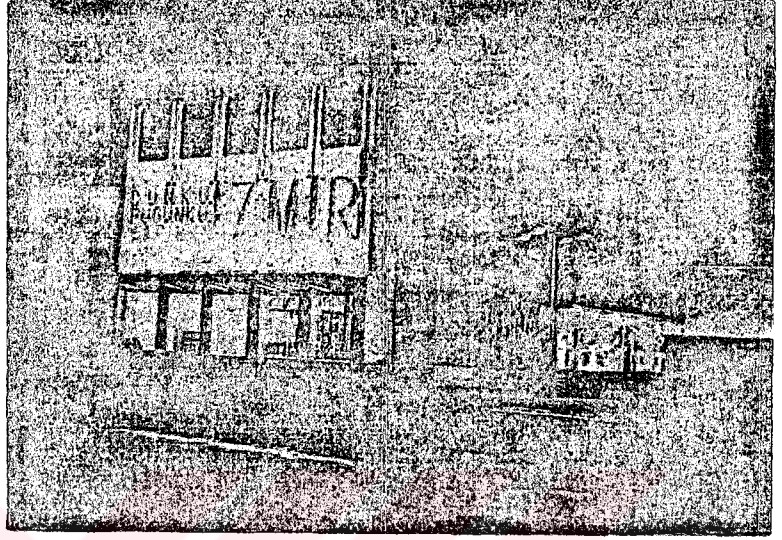
Şekil 3-64. Y.Mim. Ferruh Örel ve Y. Müh. Cahit Çeçen, İzmir Fuarı'nda daimi Sergi Sarayı, 1939
[Arkitekt(1939)]



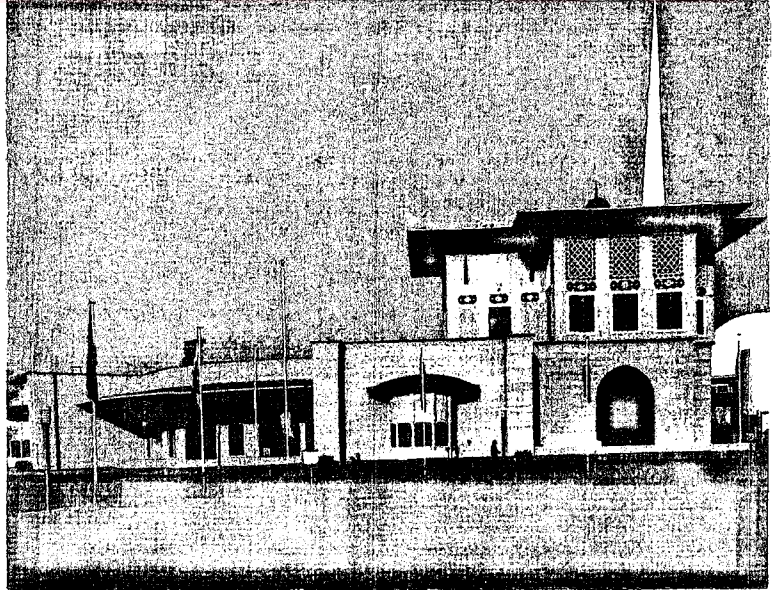
Şekil 3-65. Mimar Ferruh Örel, İzmir Fuarı'nda 9 Eylül Antresi (daimi giriş kapısı), 1939
[Arkitekt(1939)]



Şekil 3-66. Dekoratör Mazhar Resmor, İzmir Fuarı'nda İş Bankası pavyonu, 1939
[Arkitekt(1939)]



Şekil 3-67. Y.Mim.Halit Femir, İzmir Fuarı'nda İzmir Vilayet pavyonu, 1939
[Arkitekt(1939)]



Şekil 3-68. Sedat Hakkı Eldem, New York Dünya Fuarı'nda Türk pavyonu, 1939
[Çelik(1992)]

SONUÇ: TÜRK DEVRİMİ MİMARLIĞI ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI ARAŞTIRMALAR İÇİN ÖNERİLER

Bu çalışmada Türk devriminin diğer modernleştirici devrimlerle olan paralellikleri, ve bu bağlamda Türkiye'de 1930'lardaki mimari ortamın içerdiği tartışmaların, Modern Mimarlık Hareketinin 1. bölümde değinilen diğer modernleştirici devrimlerdeki biçimlenmesiyle benzerlikleri gösterilmeye çalışılmıştır. Sonuçta daha kapsamlı bir araştırmanın bu çalışmada üzerinde durulmayan bazı olguları derinlemesine incelemesinin gerekli olduğu kanısı belirmiştir.

Öncelikle Türk devriminin bu çalışmaya dahil edilen diğer modernleştirici devrimlerde olmayan özel durumu gözönüne alınmalıdır: Devrimin 'müslüman' bir ülkede gerçekleşmesi, seküler karakterini incelenen diğer devrimlerdekinden çok daha fazla ön plana çıkarmıştır. Türkiye'de seküler bir milli kimlik tanımlamasının oluşturulması çabası, devrimin çözümlemesi gereken bir ideolojik problem olarak devrim içinde ve devrim üzerine yapılan tüm tartışmalara hakim olmuştur. Bu ideolojik problemin 1930'ların mimari arayışları üzerinde de birinci dereceden etkili olduğu görülmüştür. Bu yüzden diğer İslam ülkelerindeki modernleştirici hareketler içinde mimarlığın biçimlenmesi ile karşılaştırmalı bir analiz ilginç sonuçlar doğurabilir. Modern Mimarlık Hareketinin ideal arayışlarının Çin, Hindistan, Pakistan gibi modernist düşüncenin olduğu ortama belirgin uzaklığı olan ülkelere nasıl belirdiği, nasıl algılandığı ve nasıl etki ettiğinin incelenmesi de Türk devrimi mimarlığının yeni yorumlarına olanak tanıyabilir.

Genel olarak modernleştirici devrimlerin mimarlığı hakkında yapılacak araştırmalarda ise modernleştirici devletlerin totaliter yapısı gözönüne alınarak, faşist devrimlerin mimari eğilimleri üzerinde daha fazla durulmasının gerektiği fikri oluşmuştur.

Modernleştirici devrimleri gerçekleştiren devrimci elitler modern mimarlığı farklı ve oldukça yüzeysel gerekçelerle benimseyebilirler. Modernleştirici devrimlerin mimarlığı incelenirken madalyonun öbür yüzüne de bakılmalıdır. Modern Mimarlık Hareketinin, dünyayı değiştirme, modernleşme sürecinin dışında kalmış ülkeleri de modernleştirme iddiası vardır. Bu yüzden, özellikle 1930'larda aldığı biçimle modern mimarlık düşüncesi 'modernleştirici' bir ideolojidir. Bu konuda çarpıcı bir örnek Le Corbusier'dir. Le Corbusier - adeta bir devrimci misyoner- gibi Batı dışındaki modernleştirici hareketlerin gönüllü mimarı olmayı üstlenmiştir. Brezilya devrimi sonrasında Brezilya'da, Hindistan'ın bağımsızlığını kazanmasından sonra Hindistan'da bulunmuştur. Le Corbusier'nin Hindistan'da Pencap eyaletinin yeni başkenti Chandigarh'ı biçimlendirdiği bilinir. Kortan(1987), Le Corbusier'nin 1933 yılında Atatürk'e kendi kitaplarından üç tanesi ile bir mektup gönderdiğini ve bu mektupla İstanbul'un imar planını karşılık beklemeden yapmaya talip olduğunu aktarıyor.

Seçilen konu -1930'larda Türkiye'deki geçici mimarlık-gördüğümüz kadarıyla, derinlemesine incelenmek bir yana, pek değinilmemiş bir konudur. Bu çalışma sırasında, genel olarak Cumhuriyet dönemi mimarlığı hakkında da, diğer ülkelerdeki mimari oluşumlarla bağlantılı incelemelerin eksikliği hissedilmiştir. Bu durum, Batı dışındaki uygulamaların modern mimarlık historiografisinde büyük ölçüde modern mimarlığın gelişiminden bağımsız parçalar halinde ele alınmasına ve bu yüzden Batı dışındaki modern mimarlık varyantlarının modern mimarlık tarihi içindeki yerinin henüz tanımsız olmasına dayanır.

Erken Cumhuriyet dönemi mimarlığının, taşıdığı ideolojik yük ve evrensel modernleştirme projesiyle varsaydığımız ilişkisi sayesinde mimari oluşumlara farklı disiplinlerin gözlükleriyle bakmayı seçen araştırmacılara sağlayacağı avantajlar gözönüne alınırsa, bu konuda yapılan -bizim ulaşabildiğimiz- çalışmaların azlığı gerçekten şaşırtıcıdır. Sonuçta bu tezin en azından bu alandaki bir boşluğu vurguladığını umarım.



BİBLİOGRAFYA

- (1943), İkinci Türk Tarih Kongresi/ İstanbul/ 20-25 Eylül 1937/ Kongrenin çalışmaları, kongreye sunulan tebliğler, Türk Tarih Kurumu, İstanbul

- (1989), Questions on German History, Historical Exhibition in the Berlin Reichstag, Catalogue, Bonn

AHMAD, F., (1994), The Making of Modern Turkey, Routledge, London and New York

ALSAÇ, Ü., (197-), Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi, Karadeniz Teknik Üniversitesi

ARGULLOL, R., (-), "La Perdida del Centro", yayınlanmamış makale [t.y.]

ARKİTEKT, (1935), "Yerli mallar sergisi, Galatasaray", 1935/7-8, s.201-202

ARKİTEKT, (1937), "Ankarada Beynelmilel kömür sergisi", 1937/5-6, s.157-160

ARKİTEKT, (1938), "Tasarruf sergisi (Ankara), tanzim eden: Dekoratör Mazhar Nazım Resmor", 1938/12, s.355-357

ARKİTEKT, (1939a), "1939 İzmir Beynelmilel Fuarı", 1939/9-10, s.198-210

ARKİTEKT, (1939b), "Milli Mimari meselesi", 1939/9-10, s.220-223

ARSEVEN, C.E., (1993), Sanat ve Siyaset Hatıralarım, İletişim Yayınları, İstanbul

ASLANOĞLU, İ., (1979), Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938, İstanbul Teknik Üniversitesi

AVCIOĞLU, D., (1969), Türkiye'nin Düzeni (Dün-Bugün-Yarın), Bilgi Yayınevi, Ankara

AYDIN, S., (1993), Modernleşme ve Milliyetçilik, Gündoğan Yayınları, Ankara

BALMUMCU, Ş., (1938), "%97 Meselesi", Arkitekt 1938/7, s.186

BALMUMCU, Ş., bkz: ŞEVKİ

BATUR, A., (1984), "To Be Modern: Search For a Republican Architecture", Modern Turkish Architecture, Renata Holod and Ahmet Evin (ed.), University of Pennsylvania Press, 1984

BATUR, A., (1991), "19. Yüzyıl Uluslararası Sanayi Sergileri ve Osmanlı Sergi Yapıları", 9. Uluslararası Türk Sanatları Kongresi için yayınlanmamış bildiri

BENJAMİN, W., (-a), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", Illuminations [t.y.]

BENJAMİN, W., (-b), "Paris, Capital of the Nineteenth Century", Reflections [t.y.]

BERK, N., ÖZSEZGİN, K., (1983), Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983

BERKTAY, H., (1983), Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1983

BOLLEREY, F., (1977), Architekturkonzeption der utopischen Sozialisten

BOZDOĞAN, S., (1994), "Architecture, Modernism and Nation-building in Kemalist Turkey", New Perspectives on Turkey 10, Spring 1994, s.37-55

BOZDOĞAN, S., (-), "The predicament of modernism in Turkish architectural culture: an overview", yayınlanmamış makale [t.y.]

BURHAN ARİF, (1931), "Türk mimarisi ve beynelmilel mimarlık vasıfları", Mimar 1931/11-12, s.365-366

CHADWICK(ed.), (1963), Encyclopedia of Modern Architecture, "Mexico", "Paxton"

CONRADS, U.(der.), (1991) 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1991

COLLINS, P., (1965), Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950, London

ÇELİK, Z., (1992), Displaying the Orient, Architecture of Islam at the Nineteenth Century World's Fairs, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford

ÇİZ-ER, M., (1936), "İzmir fuarı hakkında görüşler", Arkitekt 1936/10-11, s.239-290

CONRAD, U.(der.), (1991) 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1991

DEMİREL, S., (-), TBMM 1995-96 yasama yılı açış konuşması, Ankara

DERİN, H., (1995), Çankaya Özel Kalemmini Anımsarken (1933-1951), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1995

DOMINGUEZ, J.I., (1987a), "Order and Progress in Brazil", Ideology and National Competitiveness, George C.Lodge and Ezra F.Vogel (ed.), Harvard Business School Press, Boston

DOMINGUEZ, J.I., (1987b), "Revolution and Flexibility in Mexico", Ideology and ..., G.C.Vogel and E.F.Vogel (ed.)

DROSTE, M., (1990), Bauhaus Archiv, 1919-1933, Benedikt Taschen Verlag, Berlin, 1990

DUNN, J., (1972), Modern Revolutions, an introduction to the analysis of a political phenomenon, Cambridge University Press, Cambridge, 1972

EROL, T., bkz: Renda

EVİN, A., bkz: Holod

FEMİR, H., (1937), "1937 İzmir fuarında çimento pavyonu", Arkitekt 1937/10-11, s.275

FOSTER, S.C., (1981), "Foreword", Form Follows Form, Source Imagery of Constructivist Architecture 1917-1925, Kestutis Paul Zygas, UMI Research Press, Michigan, 1981

FRAMPTON, K., (1990), Modern Architecture: a critical history, Thames and Hudson, New York, 1990

GERMANER, S., (1991), "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", Tarih ve Toplum 1991, s.289-296

GERMANER, S., (1993), "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular", Osman Hamdi Bey ve Dönemi; Sempozyum 17-18 Aralık 1992, haz. Zeynep Rona, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1993

GOLAN, G., (1988), The Soviet Union and National Liberation Movements in the Third World, Allen and Unwin, 1988

G.S.BİRLİĞİ MİMARİ ŞUBESİ, (1935), "Serbest Mimarların maktu kazanç vergilerinin tayininde nazarı dikkate alınan hususat hakkında esbabı mucibe raporu", Arkitekt 1935/9, s.278

GÜLALP, H., (1992), "A Postmodern Reaction to Dependent Modernization: The Social and Historical Roots of Islamic Radicalism", New Perspectives on Turkey 8, Fall 1992, s.15-26

HABERMAS, J., (1994), "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", Postmodernizm, der.: N.Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994

HOLOD, R., EVİN, A., (1984), Modern Turkish Architecture, University of Pennsylvania Press, 1984

İNCEOĞLU, A., (-), "Totaliter Mimarinin Anlamsal Açıdan Çözömlenmesi", yayınlanmamış çalışma [t.y.]

JENCKS, CH., (1980), Modern Movements in Architecture, Penguin Books, London, 1980

KAUTSKY, J.H., (1975), Patterns of Modernizing Revolutions: Mexico and the Soviet Union, Sage Publications, Beverly Hills-London, 1975

KHAN-MAGOMEDOV, S.O., (1971), "Creative trends 1917-1932", Building in the ..., O.A.Shvidkovsky (ed.)

KHAN-MAGOMEDOV, S.O., (1987), Pioneers of Soviet Architecture, Thames and Hudson, London, 1987

KORTAN, E., (1987), "Le Corbusier ve Türk-Osmanlı Mimarlığı", Yapı 76, s.54-58

KOSTOF, S., (1991), The City Shaped, Bulfinch Press, Boston, 1991

KVERGIC, H.F., (1936), "Kleinkunst-Ausstellung im Sergi Evi Ankara", La Turquie Kamaliste, Decembre 1936, s.23-25

LA TURQUIE KAMALISTE, (1934), Juin 1934, s.8

LA TURQUIE KEMALISTE, (1935a), "Sowjetkunst im Ausstellungsgebaude Ankara", Fevrier 1935, s.22-23

LA TURQUIE KEMALISTE, (1935b), "Une Exposition de Peinture a Ankara", Aout 1935

LA TURQUIE KAMALISTE, (1936), "La Foire Internationale d'Izmir", Octobre 1936, s.15-19

LANE, B.M., (1968), "The New Architecture and National Socialism", Architecture and Politics in Germany, 1918-1945, Barbara Miller Lane, Harvard University Press, 1968

LA TURQUIE KEMALISTE, (1938), "The 1938 International Fair of Izmir", Avril 1938, s.19-22

LASSWELL, H.D., LERNER, D., (1966), World Revolutionary Elites; Studies in Coercive Ideological Movements, Harvard

LERNER, D., bkz: Lasswell

LEWIS, B., (1968), The Emergence of Modern Turkey, Oxford University Press, London, 1968

LEWIS, B., (1994), The Shaping of the Modern Middle East, Oxford University Press, New York, 1994

LODGE, G.C., VOGEL, E.F., (1987), Ideology and National Competitiveness, Harvard Business School Press, Boston, 1987

LYNTON, N., (1982), Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982

MARX, K., (1966), Felsefenin Sefaleti, Sol Yayınları, İstanbul, 1966

MİLLER LANE, bkz: Lane

MİMAR, (1931), "Peşte sergisinde Türk pavyonu", 1931/6

MİMAR, (1933), "Onuncu yıl tak ve sütunları", 1933/11, s.351-353

MİMAR, (1934), "Cumhuriyetin onbirinci yılı takları", 1934/11, s.301-302

MINDLIN, H., (1956), Modern Architecture in Brazil, The Architectural Press, New York, 1956

MYERS, I.E., (1952), Mexico's Modern Architecture, Architectural Book Publishing Co., New York, 1952

NESTLER, P., (1954), Neues Bauen in Italien, Verlag Georg D.W. Calllwey, München, 1954

NEW PERSPECTIVES ON TURKEY, (1992), Special Issue on "The 1938 Convention and Its Impact", 7

NORBERG-SCHULZ, C., (1983), Meaning in Western Architecture, Rizzoli, New York, 1983

OKTAY, A., (1993), Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993

OYGAR, İ.H., (1935), "Arslulusal beşinci İzmir panayırı", Arkitekt 1935/9, s.274-277

OYGAR, İ.H., (1938), İzmir fuarında Etibank pavilyonu, Arkitekt 1938/10-11, s.300

ÖZEL, M.(haz.), (1990), Atatürk, T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 1990

ÖZER, B., (1989), "Fransız Devrimi ve Mimarisi", Yapı 90, s.33-48

ÖZKAN, S., bkz: Yavuz

ÖZSEZGİN, K., bkz: Berk

PAMUK, Ş., (1994), Osmanlı Ekonomisinde Bağımlılık ve Büyüme (1820-1913), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1994

PFERSCHY, O., (1936), "Die Erste Photoausstellung in Ankara", La Turquie Kamaliste, Avril 1936, s.18-23

RENDİ, G., EROL, T., (1980), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, İstanbul

SAMİH SAİM, (1933), "Yüksek misafir karşılama takı-Haydarpaşa", Mimar 1933/9-10, s.290-291

SAYAR, Z., bkz: Z.S.

SCOGNAMİLLO, G., (1987), Türk Sinema Tarihi, Metis Yayınları, İstanbul

SHAW, S.J., SHAW, E.K., (1994), Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye, İkinci Cilt, Reform, devrim ve cumhuriyet: Modern Türkiye'nin doğuşu, 1808-1975, e yayınları, İstanbul

SHVIDKOVSKY, O.A., (1971), Building in the USSR 1917-1932, Praeger Publishers, New York

ŞEVKİ, (1931), "I.... II....", Mimar 1931/1, s.12-13

ŞEVKİ, (1934), "Küçük seyahat", Mimar 1934, s.92-95

TAFURI, M., (1979), Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development, MIT Press, Cambridge, 1979

TANSU, M., (1936), "1936 İzmir Fuarı", Arkitekt 1936/10-11, s.283-284

TANSU, M., (1937), "1937 İzmir fuarı", Arkitekt 1937/12, s.325-329

TANSU, M., (1938), "1938 İzmir Enternasyonal Fuarı", Arkitekt 1938/9, s.243-251

- TANSUĞ, S., (1986), Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Yayınları, İstanbul, 1986
- TANYELİ, U., (1990), Zeki Sayar ile söyleşi, Arredamento Dekorasyon 1990/3, s.36-42
- TANYELİ, U., (1995), "Sovyet Modernizmi'nin doğuşu ve ölümü üzerine", Arredamento Dekorasyon 1995/11, s.69-71
- TARAKÇIOĞLU, N., (1990), Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi, İstanbul, 1990
- TEZEL, S.Y., (1994), Cumhuriyet Döneminin İktisadi Tarihi (1923-1950), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1994
- TOPRAK, Z., (1982), Türkiye'de "Milli İktisat" 1908-1918, Yurt Yayınları, Ankara
- TOPRAK, Z., (1992), "Modernization and Commercialization in the Tanzimat Period: 1838-1875", New Perspectives on Turkey 7, Spring 1992, s.57-70
- URAL, S., (1974), "Türkiye'nin Sosyal Ekonomisi ve Mimarlık", Mimarlık 1974/1-2
- UZMAN, E.N., (1936a), "İnhisarlar pavyonu", Arkitekt 1936/10-11, s.284-288
- UZMAN, E.N., (1936b), "Sivasda Cumhuriyet bayramı taklari", Arkitekt 1936/9, s.256-257
- VAN DIJK, H., (1995), Architecture and Legitimacy, Rotterdam, 1995
- VARIŞ, T., (1995), "Fotoğraflarla Maraş'ta Cumhuriyet'in 10. Yılı Kutlama Törenleri", Toplumsal Tarih 22, s.6-11
- VOGEL, E.F., bkz: Lodge
- WADLER, (1936), "Hygiene-Ausstellung in Ankara", La Turquie Kamaliste, Fevrier 1936, s.6-9
- WERNER, E., (1970), Der Kristallpalast zu London, Werner-Verlag, Düsseldorf, 1970
- YAVUZ, Y., ÖZKAN, S., (1984), "Finding a National Idiom: The First National Style", Modern Turkish..., R.Holod and A.Evin (ed.)
- YÜCEL, A., (1991), "Türkçe Baskıya Önsöz", 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, der. Ulrich Conrads, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1991

Z.S., (1938a), "Yerli ve yabancı mimar", Arkitekt 1938/2, s.65

Z.S., (1938b), "Yabancı mimara verdiğimiz servet", Arkitekt 1938/3, s.89

ZYGAS, K.P., (1981), Form Follows Form, Source Imagery of Constructivist Architecture 1917-1925, UMI Research Press, Michigan

ÖZGEÇMİŞ

Zeynep Yürekli, 1969 yılında İstanbul'da doğdu. 1988 yılında İstanbul Alman Lisesi'nden, 1993 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nden mezun oldu. 1993 yılında Barcelona'da, Universidad Politecnica de Cataluna, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Tarihi ve Teorisi bölümünden aldığı bursla, iki aşamalı bir lisansüstü programın ilk aşamasına katıldı. Aynı yıl, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Bina Bilgisi programında Yüksek Lisans öğrenimine başladı.

