

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**“ULUSLARARASI – YEREL” MİMARİ DİLİN TÜRKİYE VE İRAN'DAKİ
YANSIMALARI – KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME (1930-1950)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Umut Ali CERİT**

Anabilim Dalı : Mimarlık

Programı : Mimarlık Tarihi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Turgut SANER

HAZİRAN 2011

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**“ULUSLARARASI – YEREL” MİMARİ DİLİN TÜRKİYE VE İRAN'DAKİ
YANSIMALARI – KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME (1930-1950)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Umut Ali CERİT
(502051109)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 06 Mayıs 2011
Tezin Savunulduğu Tarih : 09 Haziran 2011**

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. Turgut SANER (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Doç. Dr. İlknur KOLAY (İTÜ)
Doç. Dr. Bülent TANJU (YTÜ)**

HAZİRAN 2011

Anneme,

ÖNSÖZ

Tez danışmanım Prof. Dr. Turgut Saner'e, metinler denizinde kaybolduğum dönemlerin tümünde bana göstermiş olduğu sonsuz sabır ve bu tezin ötesinde hayatıma kattıkları adına şükran duyduğumu belirtmek isterim. Sevgili annem ve babam Zeynep ve Fazıl Cerit'e, değerli dostum Cevat Yıldırım'a ve artık aramızda olmayan kedilerim Rukiye ve Yasemin'e, bu uzun soluklu süreçte hep yanımda ve destek oldukları için teşekkür ederim..

Mayıs 2011

Umut Ali Cerit

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM LİSTESİ.....	ix
ÖZET	xiii
SUMMARY.....	xv
1. GİRİŞ	1
2. 1930-1950 YILLARINDA DÜNYADAKİ POLİTİK-EKONOMİK GELİŞMELER VE TÜRKİYE İLE İRAN'DAKİ YANSIMALARI	5
2.1 Türkiye'deki Durum.....	6
2.2 İran'daki Durum.....	8
3. 1930-1950 YILLARINDA DÜNYADAKİ MİMARİ GELİŞMELER	13
3.1 Almanya.....	13
3.2 İtalya	16
3.3 S.S.C.B	20
4. ULUSLARARASI/KLASİK MİMARİNİN ÖZELLİKLERİ	27
4.1 Mimari İfadede Uluslarüstü Paylaşılan Ortak Değerler	27
4.2 Yapı Tipleri	37
4.3 Kütle Biçimlenişi ve Cephe Düzenlemeleri.....	42
5. 1930-1950 YILLARINDA TÜRKİYE'DEKİ MİMARİ YAKLAŞIMLAR....	53
5.1 Yabancı Mimarlar ve “Ulusal” Mimari Üzerindeki Etkileri	58
5.2 Türk Mimarlar ve Uygulamaları	61
6. ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNDEKİ İRAN'DA MİMARİ.....	65
6.1 Rıza Şah Pehlevi Dönemi Mimarisinin Gelişimi	65
6.2 Yabancı Mimarlar	77
6.3 İranlı Mimarlar.....	82
6.4 Dönemin Mimari Politikası Etkisindeki Projelere Örnekler	85
7. SONUÇ.....	105
KAYNAKLAR.....	111

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 4.1 : Palais des Nations, Cenevre	28
Şekil 4.2 : Trocadero bölgesi ve Palais de Chaillot, Paris	29
Şekil 4.3 : Palais des Musée d'Art Moderne, Paris	30
Şekil 4.4 : Musée des Travaux Publics, Paris	30
Şekil 4.5 : Washington Federal Rezerv Binası	31
Şekil 4.6 : Teksas Üniversitesi Rektörlük Binası	31
Şekil 4.7 : Walthamstow Belediye Binası, İngiltere	32
Şekil 4.8 : Londra Metrosu Merkez Binası	32
Şekil 4.9 : Paris Expo 1937, Almanya Pavyonu	33
Şekil 4.10 : Paris Expo 1937, Sovyet Rusya Pavyonu	33
Şekil 4.11 : Paris Expo 1937, Almanya Pavyonu	34
Şekil 4.12 : Paris Expo 1937, Sovyet Rusya Pavyonu	34
Şekil 4.13 : Paris Expo 1937, İtalya Pavyonu	35
Şekil 4.14 : Paris Expo 1937, İngiltere Pavyonu	35
Şekil 4.15 : Paris Expo 1937, Irak Pavyonu	36
Şekil 4.16 : Zeppelinfeld gösteri alanı, Nuremberg	37
Şekil 4.17 : Hitler için inşa edilen Şansölye Sarayı, Berlin	38
Şekil 4.18 : Alman Sanat Evi, Münih	38
Şekil 4.19 : Berlin Olimpiyat Stadı, Berlin	39
Şekil 4.20 : Palazzo della Civiltà del Lavoro, Roma	39
Şekil 4.21 : Roma Üniversitesi Matematik Bölümü Binası, Roma	40
Şekil 4.22 : Musée des Travaux Publics, Paris	40
Şekil 4.23 : Tahran Merkez Tren Garı, Tahran	40
Şekil 4.24 : İstanbul Fen Edebiyat Fakültesi Binası, İstanbul	41
Şekil 4.25 : Çanakkale Zafer Anıtı	41
Şekil 4.26 : Aydın Hükümet Konağı, Aydın	41
Şekil 4.27 : 1937'de Kamutay müsabakasını kazanan, Clemenz Holzmeister'e ait proje	42
Şekil 4.28 : Nazi Almanyası'nda Finans Bakanlığı olarak kullanılmış yapı, Berlin	43
Şekil 4.29 : Faşist İtalya döneminde inşa edilmiş Roma Üniversitesi Rektörlük Binası, Roma	43
Şekil 4.30 : Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi Binası, Ankara	44
Şekil 4.31 : İzmir Tarım Müzesi, İzmir	44
Şekil 4.32 : Bank-e Melli, Tahran	44
Şekil 4.33 : Albert Speer tarafından tasarlanan Berlin İmar Planı maketi	46
Şekil 4.34 : Tahran Üniversitesi Kampus Planı, Tahran	46
Şekil 4.35 : Tahran Üniversitesi Hukuk Fakültesi Binası giriş kat planı	47

Şekil 4.36 : Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi giriş kat planı, Ankara	47
Şekil 4.37 : Roma Üniversitesi Rektörlük Binası	48
Şekil 4.38 : Kamutay binasının tamamlanmış hali, Ankara	49
Şekil 4.39 : Sağlık Bakanlığı Binası, Ankara	49
Şekil 4.40 : Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Salonu, Ankara	50
Şekil 4.41 : Adana Adliye Sarayı Binası ana cephesi, Adana	51
Şekil 4.42 : Adana Adliye Sarayı Binası arka cephesi, Adana	51
Şekil 4.43 : Mersin Halkevi ana cephesi, Mersin	52
Şekil 4.44 : Mersin Halkevi Binası yan cephesi, Mersin	52
Şekil 6.1 : Persepolis kazıları sırasında çizilmiş öküzbaşı sütun başlıklarını gösteren çizim	66
Şekil 6.2 : Persepolis kazıları sırasında çizilmiş ve sarayın cephe kurgusunu gösteren çizim	67
Şekil 6.3 : I. Ardeşir'in kabartması, Nakş-ı Rüstem, Persepolis ve Ahura Mazda kanatlarının kullanımı	67
Şekil 6.4 : Marcoff'un tasarladığı Bank-e Melli merkez binası ön cephesi	68
Şekil 6.5 : Bank-e Melli'nin girişindeki sütunlara ait çizimler	68
Şekil 6.6 : Bank-e Melli'nin girişinde bulunan Ahura Mazda kartalı ve öküzbaşı başlıklı sütunlar	69
Şekil 6.7 : Dış İşleri Bakanlığı cephesinde, tarihsel canlandırmacı üsluba ait unsurların kullanımı	70
Şekil 6.8 : Memurlar Kulübü	82
Şekil 6.9 : Adalet Bakanlığı ön cephe görünüş	82
Şekil 6.10 : Bank-e Melli-ye Bazaar ön cephe perspektif çizimi	87
Şekil 6.11 : Bank-e Melli-ye Bazaar aksonometrik perspektif çizimi	88
Şekil 6.12 : Bank-e Melli-ye Bazaar birinci kat planı	88
Şekil 6.13 : Ctesiphon'da bulunan tarihi saray ve sarayın Kisra Takı kalıntıları	89
Şekil 6.14 : Muze- ye İran Bastan ön cephe	90
Şekil 6.15 : Ctesiphon'da bulunan tarihi saray ait ön cephe çizimi	90
Şekil 6.16 : Muze- ye İran Bastan'ın ön cephe çizimi	90
Şekil 6.17 : Muze- ye İran Bastan'ın bulunduğu kültür kompleksine ait vaziyet planı	91
Şekil 6.18 : Muze- ye İran Bastan'ın bulunduğu kültür kompleksine ait vaziyet planı	91
Şekil 6.19 : Muze-ye İran Bastan'ın ana giriş kısmından ayrıntı	91
Şekil 6.20 : Tahran Üniversitesi Kampüsü Vaziyet Planı	93
Şekil 6.21 : Hukuk ve Siyasal Bilimler Fakültesi ön cephe görünüş	93
Şekil 6.22 : Hukuk ve Siyasal Bilimler Fakültesi'nin avlu bitiminde bulunan giriş	94
Şekil 6.23 : Hukuk ve Siyasal Bilimler Fakültesi zemin kat planı	94
Şekil 6.24 : Anoushiravan Dadgar Zerdüşt Kız öğrenci Okulu ön cephe görünüş	96
Şekil 6.25 : Anoushiravan Dadgar Zerdüşt Kız öğrenci Okulu sütun başlıkları ve Ahura Mazda kartal detayları	96
Şekil 6.26 : Alborz Koleji ön cephe görünüş	97
Şekil 6.27 : Alborz Koleji ana giriş cephe detayları	97

Şekil 6.28 : Mahmoudi Evi ön cephe görünüş	98
Şekil 6.29 : Mahmoudi Evi giriş katı ve birinci kat planları	99
Şekil 6.30 : Mahmoudi Evi ön cephe görünüş ve uzunlamasına kesit çizimleri ..	99
Şekil 6.31 : Hatra’da bulunan anıt mezara ait rekonstrüktif çizim	101
Şekil 6.32 : Firdevsi Anıt Mezarı	101
Şekil 6.33 : Firdevsi Anıt Mezarı	102
Şekil 6.34 : Firdevsi Anıt Mezarı’nın içinde bulunduğu yeşil alandan bir görünüş	102
Şekil 6.35 : Şehname’den alıntılar	102
Şekil 6.36 : Laridjan’daki termal otel zemin kat planı çizimi	103
Şekil 6.37 : Laridjan’daki termal otel birinci kat planı çizimi	103
Şekil 6.38 : Bank-e Melli Goran ili şube binası ön cephesi	104

“ULUSLARARASI – YEREL” MİMARİ DİLİN TÜRKİYE VE İRAN'DAKİ YANSIMALARI – KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME (1930-1950)

ÖZET

Bu çalışma, ekonomik bunalımların yaşandığı 1930'lardan, II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı 1940'lı yıllara uzanan süreçte değişen milliyetçilik ve ulus tanımlamalarının, mimarlık üzerindeki etkilerini incelemeyi hedeflemektedir. Aydınlanma sürecinin bir parçası olarak evrensel ve hümanist değerler içeren 1930'ların ulus tanımının; 1940'lara gelindiğinde Almanya ve İtalya örneğindeki Faşist rejimlerin etkisiyle ırk, dil ve dini öne çıkaracak bir içerik kazanmasının, modernleşme atılımındaki İran ve Türkiye gibi ülkelerin kültürel biçimlenmelerinde nasıl bir etkiye sahip olduğu araştırılmaya çalışılmıştır.

İran'da Pehlevi Hanedanlığı'nın kurucusu olan Rıza Şah Pehlevi ile Türkiye'de “Milli Şef” olarak adlandırılan İsmet İnönü'nün yönetimde olduğu bu dönemde, sosyal, kültürel ve kültürel pratiklerin vazgeçilmez parçası mimari hayattaki dönüşümler incelenmeye alınmıştır. Mimarlık ve mimarlık pratiğinin ulusçuluk söyleminde etkin bir araca dönüştüğü vurgulanmaya çalışılmıştır. Atatürk'ün 1938 yılında ölümünün ardından başlayarak, 1950'li yılların başlarında uluslararası sermaye ve Amerikan yardımlarının Türkiye'ye girmesi ile sona eren İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın sözü geçen milliyetçilik söylemlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle araştırmanın Türkiye ayağında, milliyetçi anlayışla biçimlenen modernleşmeyi tanımlamak için bu akıma odaklanılmıştır.

Türkiye ve İran'ın devlet politikaları ve ekonomik koşulları; uluslararası politik ve ekonomik koşullar göz önünde bulundurularak incelenmeye çalışılmıştır. Bu incelemenin ardından ortaya çıkan verilerin yabancı ülkeler ve bu iki ülkedeki mimarlık ortamına ne derece etki ettiği ve bu etkilerin benzer yönleri, örnekler üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak alışma, İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın bünyesinde bulunan uluslararası etkileri ortaya çıkarmayı ve böylelikle yaşandığı dönemin şartları nedeni ile ülkeler genelinde yaşanan diğer ulusalcı mimari akımlar gibi, o dönemin koşulladığı bir tavır olduğu gerçeğini açığa çıkarmayı hedeflemektedir.

REFLECTIONS OF THE “INTERNATIONAL-LOCAL” ARCHITECTURAL LANGUAGE IN TURKEY AND IRAN-A COMPARATIVE ANALYSIS (1930-1950)

SUMMARY

The aim of this work is to analyse the influence of evolving definitions of nationalism and nation on architecture during 1930's – marked by economic crisis, and 1940's – marked by the Second World War. The definition of nation in 1930's, derived from Enlightenment, was based on Universalist and humanist values. However, in the 1940's, this notion was defined by a content highlighting the race, language and religion, particularly with the influence of fascist regimes in Germany and Italy. This work will analyse the impact of this changes on the cultural formations of modernizing countries such as Turkey and Iran.

In the analysed period, Reza Shah Pahlavi – the founder of Pahlavi Dynasty was in power in Iran and the “National Chief” İsmet İnönü was in office in Turkey. The transformations during this period in social and cultural life and architectural life as an essential part of cultural praxis are included in the analysis. In this work, the fact that architecture and its application are turned into an efficient tool for the nationalist discourse is emphasized. The period of “Second National Architecture Movement” which is marked by nationalist discourses has begun with the death of Atatürk in 1938 and ended with the insertion of international (particularly American) capital in Turkey in early 1950's. For this reason, the chapter on Turkish case is focused mainly on this movement.

In this work, the national policies of Turkey and Iran and their economic conditions are analysed taken into account the international political and economic conditions. Following this analysis, the impact of these conditions on the architectural environment in both countries and also other countries is studied from a comparative perspective basing on case studies.

1. GİRİŞ

Cumhuriyet dönemi mimarlık tarihinde İkinci Ulusal Mimarlık Akımı olarak adlandırılan ve Atatürk' ün 1938 yılında ölümü ardından başlayarak, 1950'li yılların başlarında uluslararası sermaye ve Amerikan yardımlarının Türkiye'ye girmesi ile sona erdiği kabul edilen süreçte yaşanan Türkiye ve komşusu İran başta olmak üzere yakın ilişkide olduğu ülkelerdeki mimari gelişmeler, çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Bununla birlikte yukarıda akımın varlığını sürdürdüğü zaman aralığı sadece Türkiye'yi kapsayan bir aralık olduğu için, hem Türkiye'de bu akımın nasıl oluştuğunu, hem de İran ve ilgili ülkelerdeki süreci daha iyi ifade edebilmek adına; akımın başlamasına zemin hazırlayan Atatürk'ün ölüm tarihi yerine, 1930'lu yılların başından başlayarak ilerlenmesi daha uygun görülmektedir.

Türkiye'nin yakın ilişki içinde olduğu komşu ülkelerdeki mimari gelişmelerle birlikte incelendiğinde, döneme dair aktarılan düşüncelerdeki milli mimari üslup yaratma çabası ile bugün tartışılan ya da kabul gören milli mimari kavramlarının birbiri ile tam olarak örtüşmediği görülmektedir. Tez çalışması öncelikle bu noktadaki tartışmalı durumu açmaya odaklıdır.

Dönemin mimarları için milli mimari yaratma çabası tartışmalı uygulamalarla ortaya konulmuş olsa dahi içeriğindeki milli mimari kavramının salt milliyetçi siyasi koşulların bir sonucu olarak şekillendiği algısı doğru değildir. Almanya ve İtalya gibi kendilerine özgü klasisist canlandırmacı üsluplar benimsemiş iki ülkedeki savaş öncesi büyüme ve kalkınma süreci, yeni kurulmuş Türkiye Cumhuriyeti için önemli bir referans kaynağıdır. Sovyetler Birliği'nde planlı uygulama örnekleri görülen, dünyada egemen olan ekonomik bunalımın etkilemediği, devlet tekelindeki ulusal bir mimari; dönemin Türkiye'sinde etkin politik ve mimari kişiler gözünde cazip ve biraz da zorunlu bir seçim haline gelmiştir.

Aslında dönemin, diğer dünya ülkeleri için de geçerli olabilecek başlıca ikilemlerinden biri de böyle doğmaktadır. Milletlerin ayakta kalabilmek ve uygarlık

yolunda bir adım daha öteye gidebilmek için mimari canlandırmacılığı çoğu zaman kabul edilebilir bir bağlam üzerine bile kuramadan, kalkınma ve ilerleme sürecinin temel koşutu olarak görmesi, 1930 ve 40'lı yıllardaki milli mimari arayışlarının

temel çözümsüzlüklerinden biridir (Tanju, 1999). Bu tezin temel aldığı tartışma ve inceleme konusu bu çözümsüzlük ve çözümsüzlüğün ortaya çıkardığı tutarsızlıklardır.

Bu çözümsüzlükle ilgili inceleme konusu olarak seçilen Türkiye ve İran örnekleri ise tarihte çok yakın ilişkileri olmuş, pek çok alanda birbirini etkilemiş iki komşu devlet olarak, modern çağda kurulma aşamasında gösterdikleri tavırlarla dikkat çekmektedir. Ulus devlet ilkesi ile yola çıkmış bu yeni devletlerin siyasi, ekonomik, sosyal ve bunlardan bağımsız/kopuk olması mümkün olmayan mimari kabullerinde “ulusal” ve “uluslararası” kavramlarının tanım olarak netlikten oldukça uzak ve içiçe geçtiği gözlemlenmektedir.

Örneğin Aptullah Ziya'nın 1934 tarihli “Sanatta Nasyonalizm” adlı yazısında, modernizmin yalın geometrik formları esas alınarak tasarlanmış, hareket ile özdeşik cam ve beton malzemenin kullanıldığı, karakteristik iki bina “milli mimari”nin örnekleri olarak sunulmaktadır. Aptullah Ziya'nın, Le Corbusier'nin Stuttgart'taki Weissenhof Siedlung sergisi için yaptığı ve uluslararası üslubun en karakteristik ifadeleri arasında yer alan villayı “milli karakterini yansıtan bir eser” olarak nitelemesi ve yine, Ilya Goloşov'un Moskova'daki bir işçi kulübü için yaptığı konstrüktivist binanın “Rus karakteri”ni en iyi biçimde ifade ettiğini söylemesi yukarıda bahsi geçen tanımların içeriğinin, netlikten ve nesnellikten uzak olması hususuna iyi bir örnektir (Bozdoğan, 2001). Modernleşmeci olduğunu savlayan bir siyasi irade ile modern mimarlık arasında kurulacak bir ilişki makul kabul edilse de, 1930'lar Türkiye'si ve İran'ında durum bunun çok dışında gelişmiştir. Devrim önderleri için asıl hedef modernleşmeden çok batılılaşmadır; özgürleştirici potansiyel taşıyan modernlik ile politik bir hegemonya projesinin aracı olma özelliğini taşıyan bir modernliği birbirinden ayırt etmek, bu türde bir değerlendirme açısından oldukça önemlidir (Tanju, 1999). Modernliğin özgürleştirici boyutundan taviz veren pek çok uygulama, Türk ve İran Modernleşmesi bünyesinde de yaşanmış ve doğal olarak mimarlık da bundan nasibini almıştır.

Ulus ve ulusal mimari kavramını geçmişte arayan canlandırmacı tavır ise bu araçsallaşmış modernlik arayışından beslenmektedir. İki ülkenin de modern olduğu

kabul edilen klasik bir mimarlık ile olan ilişkilerini bu bağlamda değerlendirmek gerekmektedir. Özellikle kamu yapılarında hakim olan klasik mimari yönelimi, içinde barındırdığı soyutlukla ve bu soyutluğun bir biçimde amacı olan üretildiği zamanın değerlerinin üzerine geçerek ölümsüzleşmesinin sağlanması ile açıklamak mümkündür (Tanju, 1999). Enis Kortan, 1951 yılında, Bina Bilgisi dersi hocası Emin Onat'ın Anıtkabir hakkında verdiği konferansta kendilerine, Anıtkabir ve sahip

olduğu Klasik Üslup grameri ile ilgili olarak amaçlananın klasik bir eser olması, dolayısıyla “geçici” değil fakat “kalıcı” nitelik ve estetik değerlere sahip bulunması olduğunu belirterek, sözü edilen dönemin klasik mimari grameri ile kalıcı olma arzusu arasındaki bağıntıyı belirginleştirmektedir (Kortan, 2007).

Temel hedefi bireylerin kendilerini olası en yüksek özgürlük düzeyinde ortaya koymalarına imkan tanıyacak mekan tasarımı olan modern mimarlığın, hiçbir zaman tam olarak toplumsal yapıya eklemlenememiş bu türde bir modernleşme arayışında araç olabilmesi güçtür (Tanju, 1999). Klasik dilin sahip olduğu soyutluk ve zamanının ötesine geçme algısı bu türde bir modernleşme daha doğrusu batılılaşma için daha tarifli ve tatminkardır. Sadece İran ve Türkiye örneğinde değil, dönemin gelişmiş batı medeniyetlerinde de gözlemleneceği gibi, oluşan ekonomik ve sosyal buhran bu türde bir soyut ifadeye, dolayısı ile devletleri ve erki mitleştirmeye zemin hazırlamaktadır. Mevcudiyetlerini yeni oluşturmuş ya da onu korumaya çabalayan devletler için bu soyutluk, kitleleri birarada tutma ve onları mevcudiyetlerinin kalıcı olduğuna inandırma adına iyi bir temsil ve propaganda aracı olmaktadır.

Tüm bu tanımların ışığında, tezin inceleme konusu olan, ulusal ile uluslararası ve modern ile klasik olanın arasında oluşan belirli noktalardaki tarifsizlik ve içiçe geçmişliğin incelenmesine, yine bu iki ülke; İran ve Türkiye’deki tarihsel mimari süreç üzerinden çalışılmıştır. Üretilen eserlerin ve mimarlık tarihi sürecinin siyasi ve politik ilişkiler nedeni ile Almanya, İtalya, Fransa ve SSCB gibi ülkelerle çoklukla çakışması özellikle incelemeye alınmıştır. Bununla ulusallık arayışındaki uluslararası etkinin varlığı ve tanımının desteklenmesi amaçlanmaktadır.

Giriş bölümünde ana hatları ortaya konmaya çalışılan konunun ikinci bölümünde, öncelikle, 1930’lu yıllardan 1940’lı yılların sonuna dek dünyada ve özellikle Avrupa’da meydana gelen ekonomik ve politik olaylar tezin kapsamı dahilinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ardından Avrupa’daki gelişmelerin sonuçları dikkate alınarak Türkiye ve İran’daki ekonomik ve siyasi koşullar yine tez kapsamının dışına

çıkılmaya özen göstererek irdelenmiştir. Bu incelemeler daha sonraki bölümlerde ele alınacak olan mimari gelişimlerin ve tezin konusu olan milli mimari kavramının anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

Üçüncü bölümde, bahsi geçen dönemlerde, Avrupa’daki mimari gelişmeler tezin kapsamı dahilinde ele alınmış ve yine bu kapsam dahilinde Almanya’daki Nasyonal Sosyalist, İtalya’daki Faşist ve Sovyet Rusya’daki Komünist rejimlerin, dünya görüşlerine paralel olarak ortaya koymaya çalıştıkları mimari üsluplar, Türkiye ve İran’daki milli mimari anlayışı temel alınarak incelenmiştir. Belirtilen üç ülkenin

seçilmesinde, bu ülkelerin İran ve Türkiye ile olan yakın siyasi ve ekonomik ilişkileri etkili olmuştur. Kurulan yakın ilişkiler dönemin Türk ve İran mimarlık hayatını derinden etkilemiştir.

Dördüncü bölüm dönemin baskın iki mimari üslubu Uluslararası ve Klasik Mimari'nin nasıl bir süreçten geçtiklerini ve zaman zaman nasıl çapraşık bir biçimde birbirlerinden beslendiklerini tarif etmeye çalışmıştır. Ulusal mimari adıyla tanımlanmaya çalışılan unsurların Avrupa, Türkiye ve İran örnekleri üzerinden uluslarüstü benzerliklerinin ve ortak noktalarının tespit edilmesine gayret edilmiştir.

Beşinci bölümde yukarıda geçen bölümler ışığında Türkiye'de bu yıllar arasında etkili olmuş ulusal mimari söylemi ve bu dönemi tarif eden II. Ulusal Mimarlık Akımı incelemeye alınmıştır. Ulusal mimari üslubun genel bir tanımlaması yapıldıktan sonra, bu dönemde belirleyici olmuş ve tez kapsamında seçilmiş mimari eserler, bu eserlerdeki ulusal mimari kavramına ait öğeler ve eserlerin mimarları incelenmiştir.

Altıncı bölümde, Türkiye'deki ulusal mimari üsluba benzer bir yönelimin olduğu Rıza Şah Pehlevi dönemi İran ve mimarisi ele alınmıştır. Türkiye'de olduğu gibi; Avrupa'daki siyasi ve ekonomik gelişmelerin İran üzerindeki etkisi teze bağlı kalınarak incelenmiştir. Rıza Şah Pehlevi'nin ortaya koyduğu çağdaşlaşma projeleri ve projelerin en önemli ayaklarından biri olan İran'a özgü, ulusal bir mimari yaratma çabası, seçilen örnek eserler ve mimarlar esas alınarak araştırılmıştır.

Sonuç bölümünde ise, bölümler dahilinde incelenmiş örnek mimari eserler ve farklı mimari üslupların bütüncül bir değerlendirmesi yapılmıştır. Elde edilen bu değerlendirmeler ve Avrupa'daki örnekler dikkate alınarak, İran ve Türkiye'deki milli mimarlık arayışının sonuçları tez kapsamında ortaya konmuştur.

2. 1930-1950 YILLARINDA DÜNYADAKİ POLİTİK-EKONOMİK GELİŞMELER VE TÜRKİYE İLE İRAN'DAKİ YANSIMALARI

Birinci Dünya Savaşı sonunda yaygınlaştığı gözlemlenen demokratik yönetimler, 1920'lerden başlayarak yerlerini totaliter/otoriter yönetimlere bıraktı. Eric Hobsbawm, Aşırılikler Çağı adlı eserinde iki dünya savaşı arasında geçen bu süreci liberal demokrasinin çöküş evresi olarak görmektedir. 1918-20 arası iki, 1920'lerde altı, 1930'larda dokuz bağımsız ülkede ve Alman işgali altında diğer beş Avrupa ülkesinde yasama organları lağvedildi. Demokratik siyasal kurumların yaşanan bu süreçte kesintisiz olarak işlediği ülkeler; İngiltere, Finlandiya, İrlanda, İsveç ve İsviçre idi. Okyanus aşırı coğrafyada ise, otoriter olmayan anayasal düzen Kanada, Kolombiya, Kosta Rika, ABD ve Uruguay'da uygulanmaktaydı. 1930'ların başında Japonya'da ılımlı liberal düzen yerini nasyonalist askeri dikta rejimine bıraktı. Amerika ve Avrupa dışındaki kıtalarda, Avustralya ve Yeni Zelanda ülkeleri hariç demokratik rejimle yönetilen ülke kalmadı. Dünyada liberalizm çöküş halindeydi ve bu çöküş Hitler'in iktidara gelişiyle daha da hızlandı. Tüm dünyada 1920'de 35 anayasal ve seçilmiş hükümet varken bu sayı 1938'de 17'ye düştü. 1944'te ise tüm dünyadaki 64 ülkenin ancak 12'si demokratik ve anayasal düzene sahiptir (Toprak, 2006).

Pek çoğu İngiliz ve Fransız hegemonyası altında bulunan İslam ülkelerinde ise yine bu dönemle faşizan yönelimler artmaktadır. Almanya ve İtalya'nın sömürgeci toprak paylaşımından yeterince pay alamaması ve bunun ötesinde birçok sömürge toprağını kaybetmesi, bu iki ülkeyi İslam ülkelerini başkaldırı konusunda özendirmeye sevk etti.

Bununla beraber her iki ülkede İslam ülkelerindeki İngiliz ve Fransız siyasal-kültürel değer normlarına karşı faşizm yanlısı bir söylemin kolay taraf bulacağı kanısındaydı. Yeni siyasi görüşler açısından, Marksizm din konusundaki tutumu nedeniyle bu ülkelerde yeterince yankı uyandırmadı. Filistin meselesi ile birlikte, topraklarında Yahudi cemaat bulunduran Tunus, Mısır gibi ülkelerde antisemitist Nazi söylemi kolaylıkla kabul görmüştü.

İran'da Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi, Hindistan'ın, geleceğin Pakistan'ını oluşturacak müslüman topraklarında neo-islamık, totaliter ve İngiliz karşıtı Kha Ksar

ve Cemaat-ı İslam hareketleri İslam dünyasındaki faşist ve faşizan gruplara diğer örneklerdir. Fransa'nın yönetimi altında olan Suriye'de, sınırlı bir gücü de olsa Suriye Nasyonal Sosyalist Partisi'nin ideolojik tabanı antisemitizmdir. Kemal Atatürk'ü örnek aldığı söylenen Tunus Yeni-Düştur Partisi'nin lideri Habib Burgiba, İtalya'dan Arapça yayınlarla ulaşan Mussolini propagandasına, ve III. Reich'in antisemitist söylemlerine sıcak bakmaktaydı. İslam topraklarında Miğfer devletlere yatkın bir ideolojik oluşumun temeli kuşkusuz İngiliz-Fransız sömürgeciliği ve Filistin sorununa karşı muhalif bir çözüm arayışydı (Toprak, 2006).

2.1 Türkiye'deki Durum

Bu denli sorunlu bir ortamda kurulan ulus devleti Türkiye Cumhuriyeti şüphesiz Avrupa ve çevresindeki siyasi gelişmelerden etkilenmiştir. 29 Ekim 1923'de Cumhuriyet ilan edildi, 8 Mart 1924'te ise Hilafet kaldırıldı. Aynı yıl içinde yeni Anayasa (1924 Anayasası) kabul edilerek yürürlüğe kondu ve yıl sonuna doğru girilen ilk çok partili yaşam denemesi başarısızlıkla sonuçlandı.

Şeyh Sait Ayaklanması dolayısıyla çıkarılan Takrir-i Sükun Yasası çerçevesinde 3 Haziran 1925'te Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası kapatıldı. İzmir Suikasti davası sonrasında ülkede açık bir muhalefete yer bırakılmadı ve tek partili Cumhuriyet idaresi resmi olarak yerleşti. Bu süreçte siyasi hayatta Cumhuriyet Devrimleri ön plana çıkacaktı. 1930 yılından itibaren Büyük Bunalımın yarattığı ekonomik darboğaz Türkiye'yi de etkilemeye başladı,

Bunalımın etkisiyle devletin iktisadi yaşama müdahalesi arttı, 1923-1930 dönemindeki sanayileşme çabalarının yarattığı hayal kırıklığının da etkisiyle, devlet kapitalizmi daha geniş bir uygulama alanı buldu.

Devletçilik siyasetinin doruğa ulaştığı 1932'de devlet işletmeciliği de adeta tekelci bir kimliğe büründü. 1930'lu yılların başında Türkiye'yi de etkisi altına alan iktisadi bunalım ve toplumda gitgide artan hoşnutsuzluklar karşısında siyasal iktidarın önünde iki seçenek vardı. Takrir-i Sükun Yasası ile birkaç yıldan beri kısıtlanmış olan demokratik hak ve özgürlükler iade edilerek rejim yumuşatılacak ya da daha otoriter bir yapıya kavuşturulacaktı.

Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın kurdurulması yoluyla önce birinci yol denendi, bunda başarılı olunamayınca, rejim ve ideoloji sertleşme eğilimi gösterdi. 1931 yılında çıkarılan Matbuat Yasası, ülkenin genel siyasetine dokunacak biçimde yayın yapan basın organlarını kapatma yetkisini Bakanlar Kuruluna vermektedir. Bunalımın etkilerinin ülkede en güçlü biçimde hissedildiği 1932 yılında

devletçi politikanın hukuki çerçevesini oluşturacak olan, ileri derecede müdahaleciliği ve devlet işletmeciliğini getiren sekiz yasa kabul edildi. Bazı demokratik hak ve özgürlükler yasal düzenlemelerle ortadan kaldırılmış, 1933 yılında üniversite özerkliğine son verildi. Bu onyıının ikinci yarısında ise, parti-devlet bütünleşmesi sağlanacaktı.

Almanya’da Hitler iktidarı pekiştikçe Türkiye’de de rejim savunma güdüsü kısıtlamalar konusundaki tutumunu sertleştirdi. Kadınlar Birliği, Mason Locaları kapatıldı. Esnaf örgütleri parti denetimine girdi. Spor kulüpleri dahil hemen her tür sosyal etkinlik parti çatısı altına alındı. Belirli yaş gruplarına spor etkinlikleri zorunlu kılındı (Toprak, 2006).

Özellikle Atatürk’ün ölümü ertesi toplanan Olağanüstü Kurultay’da parti tüzüğünde yer alan değişiklikler siyasal bağlamda demokratik kuramdan ne denli uzaklaşıldığının kanıtıydı. Bu değişikliklerle partiye değişmez başkan niteliğinde şeflik getirilmektedir: “Millet arasında politik kanaatleri birbirine uygun olanlar kendi halinde dağınık” olduğu, bunları ancak bir şefin birleştirebileceği, şefin bu dağınıklığı bir teşkilat altında toplayacağı hatırlatılır. Mevzuata göre şefin rolü özellikli parti yaşamına yeni girmiş ülkelerde çok önemlidir: “Çünkü politik kanaatleri ekseriya prensipler halinde birleştirip olgunlaştıracak ve prensipleri zihinlere aşılayacak ve mütemadiyen besleyecek, memleket siyasetine istikamet verecek, millet efradını politik sahada yetiştirecek olan Şef’tir.

Karizmatik bir kimlik olan şef toplumda ve Parti’de yüksek vasıflarda bir şahsiyettir. Bu nedenle şef ender bir kişiliktir. Parti içinde seçime gidilerek, partinin yönetimi emanet edilen makam ve şahsiyet üzerinde sık sık değişiklikler yapılması otoriteyi zayıflatacaktır.

Hemen bütün vatandaşları sinesinde toplamış olan bir Parti’nin şefliğine intihap edilecek olan yüce şahsiyetin Milli Şef vasfını da iktisap etmiş olması doğal olduğuna göre Parti başkanının her dört yılda bir ve her kurultay toplantısında

görüşülüp tartışılması abesle iştigal olarak nitelenir ve parti başkanının değişmez bir nitelik kazanması kabul edilir. Böylece bu yüksek makamın istikrarı sağlanmış ve “otorite” güçlendirilmiş olmaktadır.”¹Bu tüzük değişikliği meclis üstünlüğünden kopuşu simgelemekteydi ve 30’lu yıllarda Kıta Avrupası’ndaki gelişmelere benzer totaliter ve otoriter rejimlerin ortak paydası şef ön plana çıkmaktaydı.

¹ Cumhuriyet Halk Partisi Büyük Kurultayının Fevkalâde Toplantısı 26. XII. 1938 Tüzük Tadil Teklifi

1930'lu yıllarda Türkiye'de rejim otoriter bir yapıya yönelse de, Cumhuriyet hiçbir zaman Balkan diktatörlüklerinin çizgisine girmedi. Savaş öncesi halk arasında Avrupa'daki gelişmelerin etkisiyle antisemitist görüşlerin taraf bulduğu bir dönemde Cumhuriyet hükümeti bu duruma prim verecek hiçbir eylemde bulunmadı. İkinci Dünya Savaşı yaklaştıkça şef sözcüğü giderek yaygın kullanım alanı bulsa da meclis hiçbir zaman kapatılmadı. Bu dönemde Kıta Avrupası'nda, ve yakınımız Balkanlar'da olduğu gibi ne devlet terörü uygulandı, ne de sistematik bir kaba kuvvet ve işkenceyle toplumsal katmanlar yıldırılmaya çalışıldı.

2.2 İran'daki Durum

Rıza Şah'ın İran siyasi hayatına girişi, Kaçar hanedanlığı döneminde Rusların denetiminde bulunan ve o dönem İran'daki tek düzenli askeri birlik olan Kazak Süvari Birliği'nin başına geçmesi ile başladı. Bu dönemde Kaçar Hanedanlığı'nın ülke üzerindeki otoritesi, iç isyanlar ve ayrıca Rus ve İngiliz siyasi ve de askeri baskıları nedeni ile oldukça zayıflamıştı. Ülkede oluşan bu otorite boşluğuna ve kargaşaya son vermek söylemi ile Rıza Han; ordu içindeki genç ve ilerici subayları örgütleyerek 21 Şubat 1921'de 1200 kişi ile Tahran'ı ele geçirdi.

Önce silahlı kuvvetler komutanlığına, ardından savaş bakanlığına getirilen Rıza Şah, darbenin ardından geçen dört sene sonunda kendini Şehinşah (şahların şahı) ilan etti ve ilk olarak güçlü bir merkezi idare oluşturmaya çalıştı. Böyle bir yapılanmanın ön koşulu olarak gördüğü güçlü bir ordu ve polis teşkilatı sistemini hayata geçirdi. Vilayetlerin içişlerinde Tahran'daki idari nüfuzun ötesine geçen yerel yönetim uygulamalarına son verdi. Merkezi idare ve bürokratik yapılanmanın ardından ülke çapında Atatürk Türkiye'si ve Avrupa'dan oldukça etkilenmiş bir çağdaşlaşma hamlesi başlattı.

Eğitim başta olmak üzere temel birçok konuda reformlar uygulamaya sokuldu. Göçebe kabileleri silahsızlandırılarak ve bir bölümü de yerleşmeye zorlanarak, pasifize edilmeye çalışıldı. 1928'de yabancı devletlerle imzalanmış antlaşma ve sözleşmeleri tek taraflı olarak feshederek özellikle İngiltere ve Rusya'nın sahip olduğu bütün imtiyazlara son verildi.

Trans-İran Demiryolu inşa edilerek İran kentlerinin birbirine bağlanmasını sağladı (1927-1938). Kadınlara kamusal alanda bir takım haklar tanındı. Bununla birlikte çarşaf gibi İslami simgeler yasaklandı (1935). Fiilen yabancıların denetiminde olan bankacılık sektörü ve ulaşım sistemi millileştirdi. Çok sayıda çağdaş eğitim veren okul açıldı. Tahran' da 1934 yılında İran'ın ilk üniversitesi olan Tahran Üniveristesi kuruldu.

Rıza Şah dinin bu ilerlemeci süreçte engelleyici bir etkisi olduğunu düşünmekteydi ve bu nedenle devleti sekülerleştirdi. Dinin İran ulusu üzerindeki gelenekselleşmiş ve baskın etkisini tamamen kırmak adına bu sekülerleşmeyi ulusalcı bir kimlik üzerine oturttu ve bütün modernizasyon politikasını bu kimlik üzerinden yürüttü (Marefat, 1988).

Rıza Şah ulusal kimlik adına farklı temeller yaratma amacındaydı ve bu amaçla Zerdüştlük dinini İslam' a alternatif olarak ön plana çıkarttı. Bununla birlikte, İslami unsurlardan sembolik değerler taşımayan ve bu tür bir politikaya uygun olan tarihi eserler ve değerler ayıklanarak, büyük restorasyon projeleri ile İran'ın çağdaşlaşma sürecine eklemlendi. Bu eylemlerle İran'ı tüm olguları ile içine alan ve İslami bağlardan soyutlandırılmış bir ulusalcılık anlayışı oluşturulmaya çalışıldı (Zahed, 2004).

Bu sebeplerle İran halkı Rıza Han hükümdarlığı süresince iki farklı politik unsuru deneyimledi. Birincisi Batı modernizmini temel alan yenilemeci bir politika ve ikincisi ise İran'ın İslam öncesi geçmişini canlandırarak halkın birliğini sağlamaya çalışan yerel özellikli ikinci bir politika. Bu iki politikanın ortak olduğu tek nokta, o güne dek İran'da temel birleştirici öge olmuş İslam'dan ayrışmaları idi. Bu politikalar doğrultusunda Rıza Han merkezi ve mutlak bir idare oluşturmaya çalışırken ülkenin sahip olduğu etnik ve kültürel farklılıkları olabildiğince silikleştirmeye çalıştı.

Ancak bununla birlikte güç kullanılarak dayatılan bu tür bir batılılaşma hareketi halk tarafından benimsenmedi. Şah'ın politikası yeni toplumun oluşumunda güç kullanımını meşru kılıyordu. Bu zorlamacı ve sert tutum, doğal olarak kültürel kimliği yaratma sürecini sekteye uğrattı. Zayıf temellerin üstüne oturtulmuş unsurların politik ve askeri baskılarla kapatılması tam tersi bir etki ile İran İslam Devrimi'ne kadar sürecek bir kimlik krizi yarattı (Zahed, 2004).

İran, Rıza Şah idaresinde Kaçar Hanedanlığı döneminde ülkeyi bir süreliğine işgal eden Sovyet Rusya'ya ve İngiltere'ye yönelik, iki ülkeyi birbirine karşı kullanmayı amaçlayan bir dış politika benimsedi. Bu iki ülkenin yayılcı tutumu ve İran yönetiminde yarattıkları güvensizlik nedeni ile İran, Rıza Şah döneminde Almanya ile yakınlaştı, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından ülkenin yeniden yapılanmasında Almanya' dan büyük destek gördü. İran'ın sanayileşme reformlarında sahip olmadığı kalifiye teknik eleman ve malzeme ihtiyacı büyük ölçüde Almanlar tarafından karşılandı. Gelişen ikili ilişkiler döneminde Almanya'daki idari kontrolü tamamen eline geçirmiş Nasyonal Sosyalist Parti'nin sahip olduğu ideolojik düşünceler, yapılan yardımlar ve ticari ilişkiler aracılığı ile İran'da başta Rıza Şah olmak üzere

ülkenin askeri ve idari kadrolarında hızlı şekilde yandaşlar buldu. Sovyet Rusya-İngiltere tehlikesine karşı Rıza Şah, Almanya'yı resmi şekilde onaylanmamış olsa da, müttefiği olarak görüyordu. Bu ortamda Rıza Şah, ülkesinde benimsetmeye çalıştığı ulusçu sekülerizm ile belirli yönlerden benzeşen Hitler'in ari ırkın üstünlüğü ilkesine düşünsel yakınlık duydu. İran'da İslam'a karşı alternatif bir ideoloji kurma çabasında temel unsurlardan biri olarak kullandığı İslam öncesi İran uygarlıklarını ve bu uygarlıkların Aryan kökenlerini bahsi geçen ari ırk söylemi üzerine oturtmaya çalıştı. Hatta bu bağlamda Rıza Şah 1935 yılında, ülkenin adını “Persia”dan Aryan kelimesinin bir çeşitlemesi olan ve Anadolu gibi ülkenin bulunduğu coğrafi alanı tanımlayan, “İran”a dönüştürdü.

Ekonomik ve siyasi alanda oluşan bu uyuşma doğal olarak askeri alanda da kendini gösterdi. O dönemde hızlı bir şekilde gelişen Alman ordusu İran ordusunun modernizasyonunda etkin bir rol üstlendi. Birçok İranlı subay eğitim amacı ile Almanya'ya gönderildi. II. Dünya Savaşı patlak verdiğinde İran, her ne kadar Almanya'nın yanında savaşa katılmayıp tarafsız bir politika benimsediğini deklare etse de Almanya'nın savaş boyunca İran'daki nüfuzu daha da arttı.

Bu durum İngiltere ve Sovyet Rusya açısından ekonomik ve stratejik açıdan tehlike arz etmeye başladığı anda, adı geçen ülkeler, kendi aralarında Basra Körfezi'nden Kafkaslara uzanan bir ikmal hattı oluşturma projesini öne sürerek, İran'ın bu hat için topraklarını kullandırması gerekliliğine dair bir ultimatomu İran hükümetine gönderdi. Bu ultimatoma reddedilince, 1941 yılında İngiliz ve Sovyet birlikleri İran'a saldırdı. İngilizler güney, orta ve batı kısımları, Sovyetler ise kuzey eyaletlerini denetimleri altına aldılar.

Bu aynı zamanda Rıza Şah döneminin sonu oldu. Muhammed Rıza Şah Pehlevi ,Rıza Pehlevi'nin en büyük oğlu olarak işgallerin ardından ve babası Rıza Pehlevi'nin işgal devletleri tarafından tahttan çekilmesi üzerine 16 Eylül 1941 tarihinde tahta çıktı. İngiltere ve S.S.C.B ile işgal kuvvetlerinin en kısa sürede geri çekilmesi karşılığında 1943'te Almanya'ya savaş açtı. Sarsılan şahlık otoritesinin yeniden sağlanması için İngiltere'den destek gördü. II. Dünya Savaşı sonrasında petrol yataklarının yabancı şirketlere açma politikası, Muhammed Musaddık önderliğinde güçlü bir milliyetçi hareketin doğmasına yol açtı. Bu hareketle, Şah 1950'lilerin ortalarına değin politik etkisini önemli ölçüde yitirdi. 1953 yılında, artık başbakan olan Musaddık'ı görevden alma girişimi başarısızlıkla sonuçlanınca İran'dan bir süre kaçmak durumunda kaldı. Daha sonra Amerika Birleşik Devletleri desteği ile ülkesine geri döndü ve Musaddık'ı bir darbe ile devirerek, kontrolü tekrar ele geçirdi. Batı dünyasından aldığı destekle konumunu pekiştirdikten sonra 1961'de meclisi de dağıtarak bütün yetkileri

elinde toplayan Muhammed Rıza, 1979 İran İslam Devrimi'ne kadar ülkenin tek hakimi oldu.

Pek çok araştırmacının çalışma konusu olan Avrupa dışı modernleşme ve modernleşmedeki mimari süreç ile ilgili araştırmalarda, Şah Rıza Pehlevi genelde Kemalist Türkiye'deki devletçi ve batılılaşmacı süreci taklit eden bir çizgide görülmektedir. Hem Batı'da hem İran'da ortak kanı ise Kemalist Türkiye'nin aksine, Şah'ın bu süreci katı ve şiddet içeren bir tavırla idare ettiğidir. Ancak bu konuda altı çizilmesi gereken, İran'ın bu ölçekte bir sosyal ve fiziksel değişimi o güne dek tecrübe etmemiş olmasıdır. Doğal olarak radikal düzeyde ve batılılaşma amacı güden reformlar İran halkı tarafından ciddi bir tepki ile karşılaşmıştır. Avrupa dışı ülkelerin modernleşme sancılarının en önemlilerinden olan modernleşmenin halk tarafından çok kısa sürelerde benimsenmesi isteği ciddi sıkıntılar doğurmuştur. Türkiye'de de bu tür tepkiler (ör. 1930 Menemen Olayı) az görülmekle beraber yaşanmamış değildir. Kemalist Türkiye'deki batılılaşma sürecinin, 1789 yılında III.Selim ile başlayan ve I. Dünya Savaşı'na kadar kesintilerle sürdürülmeye çalışılan bir reform projesinin temelleri üzerinden yükselmiş ve belirli koşullarda bunun kazanımlarından faydalanılmış olması unutulmamalıdır.

Genel anlamda Türkiye, Orta Doğu'da hızlı ve radikal modernleşmenin en önemli toplumsal örneği olarak gösterilmektedir. Şah Rıza dönemi İran ise Türkiye'deki gelişmelerin eksik ve despotça uygulandığı bir diğer Orta Doğu ülkesi olarak betimlenmektedir. Pek çok tarihçi 1934 yazında Şah'ın aynı zamanda tek yurtdışı gezisi de olan Türkiye gezisini bu betimlemeyi kuvvetlendirici bir kanıt olarak ileri sürmektedir. Kentsel planlama ve mimari alandaki çalışma ve yeniliklerin bu gezi sırasında Türkiye'de görülen büyük değişimlerin etkisi altında kaldığı ve bir çeşit öykünme ile İran'da da uygulanmaya çalışıldığı sonucuna sıklıkla varılmaktadır. Türkiye'de Kurtuluş Savaşı sonrası gerçekleşen radikal ve hızlı değişimlerin, komşusu olan ve kendisi de yeni kurulmuş İran'ı etkilemiş olması kaçınılmazdır. Ancak bunun birebir kopya olduğu durumu gerçekleri yansıtmamaktadır. Kronolojik olarak bakıldığında da mimari ve kentsel değişimlerin ve batılılaşma çabasının Şah'ın Türkiye ziyareti öncesinde İran'da zaten başlamış olduğu görülmektedir. Burada birebir kopya etmenin tutarsız bir tanım olması nedeni ile asıl sorunun tezin vurgulamaya çalıştığı; batılılaşma sürecinin tezatlık içeren pek çok olguyu aynı bünyede barındırmasının dikkate alınması gerekliliğidir.

3. 1930-1950 YILLARINDA DÜNYADAKİ MİMARİ GELİŞMELER

3.1 Almanya

Tüm siyasi rejimler, özellikle de yeni olanları yönettikleri topraklarda, sahip oldukları erki ve rejime duyulan heyecanı fiziksel izlerle ortaya koymak istemektedir. Bunun en elle tutulur ve anlaşılır biçimi binalar ve anıtlardır. Mimarlık sadece fiziksel çevreyi değil, aynı zamanda kitlelerin zihinsel dünyalarını da etkileyen bir unsur olarak görülmektedir. Örneğin Alman Sanat Evi içeriğindeki unsurları sergileme fonksiyonu dışında, Aryan stilde yapılmış biçimi ile; aynı zamanda, kamusal bir yapının kabul gören Alman Sanatı'nın bir tapınağı haline gelmesi görevini de üstlenmektedir.

Hitler' in graniti ve mermeri ısrarla savunmasında; getirdiği yeni düzeni, mimari eserler ile sonsuza dek yaşatmak ve insanlık tarihi için önemli birer kültürel kalıntı olmalarını sağlamak gibi sembolik gerekçeleri dışında, Berlin'deki Başkanlık Binası' nda (Reichskanzlei) görülebileceği gibi 2.2 metrelik dış duvar kalınlığı ile savunma ve bombardımandan etkilenmeme gibi somut nedenleri de bulunmaktadır. Hatta taş işçiliğinin ve malzemesinin ön plana çıkmasındaki en önemli unsurlardan bir tanesi de ekonomik gerekliliğidir. Naziler; popüler propagandaları olan “Hitler iş yaratır” (Hitler Schafft Arbeit) sözüne dayanarak, Almanya'da idareyi ele geçirdikleri 1930'ların başında mevcut olan işsizliğe çözüm oluşturmak için taş ocakları, tuğla üretim tesisleri ve taş işleme merkezleri kurdular.

Almanya'daki işsiz nüfusun bir kısmı buralarda istihdam edildi. Ancak geçen zamanla ve başlayan işgal politikası ile Almanya dahilinde bulunan bu işsiz kesim daha çok askerlik ve askeri malzeme üretim alanlarına kaydırıldı. Oluşan açığı kapatmak ve planlanan idari binaları gerçekleştirebilmek için üç milyona yakın Slav kökenli insan Almanya'ya getirildi.

Bunların üçte biri esir kampları için getirilirken, geri kalanlar da; işgallerin ardından topraklarından zorunlu olarak tehcir edilen Slav halkları oldu. SS'lerce belirlenen ekonomik düzende, yine S.S. birimlerinin idaresindeki bu insanlara taş ocaklarında,

tuğla üretim tesislerinde ve taş işleme merkezlerinde çalışmaları dayatıldı. İşgal ve savaşlar ile çelik ve de çimento savaş endüstrisi için daha önemli hale geldi. Bu alanda tüketimlerinin aşırı miktarda artması ile yapımına başlanmış ya da başlanması planlanan eserler için taş; hem mimari, hem de ekonominin sürdürülebilirliği açısından hayati önem taşıyan bir malzemeye dönüşür.

Bunların yanı sıra, aslında tasarlanan birçok eser, içerdiği sembolik öğelerin temsil ettikleri olaylar daha gerçekleşmeden, sanki gerçekleşmiş gibi planlanmıştı. Hatta bazıları 1920'lerde Hitler'in eskizlerinde görüleceği gibi ileride yaşanacak olayların öncesinde kurgulanmış bir düzenin parçasıydı. Bu duruma en iyi örneklerden biri; Speer'in daha sonraları belirttiği şekilde, Hitler'in ondan daha kazanılmamış zaferlerini kutlamak ve şereflelendirmek amacı ile yapılar tasarlamasını talep etmesiydi.

Nazi mimarisinin içerdiği Aryan vurgu oldukça katıdır. Hitler'in Alman sanatının ancak Alman karakteri vurgulanarak var olabileceği yargısı, geçmişte yapılmış ve Aryan olmayan her türlü unsuru yok etme fikrini de beraberinde getirmişti. Berlin İmar Planı'nında bulunan kabul gören kent ölçeğinin çok ötesindeki uygulamaları açıklamak ancak böyle mümkün olabilmektedir. Yeni Berlin keskin hatları, hem iki boyutta hem de üç boyutta okunaklı planlaması ve gösterişli hali ile Nasyonal Sosyalist Almanya'nın, çökmüş geçmişin üzerine kurulmasını simgelemekteydi.

1934-1942 yılları arasında Speer tarafından tasarlanan yeni Berlin Başbakanlık ve İdari Binaları (Reichskanzlei), Paris Dünya Fuarı Almanya pavyonu, Nuremberg Zeppelinfeld Stadyum' u gibi yapıların tümü taş malzeme ile kaplanmış, abartılmış merkezi girişlerin çevresinde simetrik olarak gelişen yapılarıydı. Bahsi geçen girişlerin geniş ve sokağa açılarak tasarlanmasındaki amaç, geçmiş yönetim binalarının aksine yoldan geçenlerle görsel bir ulaşabilirlik oluşturma arzusuydu. Nuremberg ya da Paris Pavyonundaki tekrar eden dikey elemanlar ise klasik portiklere benzeyen formları ile geleneklere vurgu yapmaktaydı. Paris'de basitleştirilmiş ve Reichskanzlei'deki rustik haldeki kornişler yine bu sebeple yapıldılar.

Her ne kadar onaylamasa da Albert Speer'de 1930'ların diğer mimarları gibi Modern Hareket' ten fazlasıyla etkilendi. Nuremberg Parti Kongresi Alanı tüm süslemelerden ve geçmişe yapılan belirgin referanslardan arınmış 1920'lerin avangard mimarisine benzer bir şekilde son derece basit ve yalın geometrik formların kullanılması ile

oluşturulmuştu. Speer'i bu hareketten ayıranlar ise taş işçiliğine ve kütle/alan düzenlemesinde kullandığı eksenel simetriye olan bağlılığı ve de çelik ve betonun yapısal olarak kullanılması ile asimetrik düzenlemeye şiddetle karşı olmasıydı. Barok mimariye ve vurgulu neo-klasik motiflere düşkün olmasına rağmen, Hitler Speer'in yapılarından memnundu. Hitler'in başlangıçta Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Capitol yapısı ya da Fransa'da ki Arc de Triomphe gibi varolan yapıların neredeyse yapılamaz büyüklükteki benzerlerinin yapılması gibi mimari bir algısı olsa da; Speer'in anıtsal ve davetkar yapılarının yapımı ile bu tasarımların benzersiz bir şekilde Nasyonal Sosyalist amaçları vurguladığını fark etti.

Speer'in de en sevdiği yapısı olan Nuremberg Kongre Alanı'nda bu vurguyu biraz daha öteye götürmüş ve içeriğinde görsel malzemelerle mimariyi o güne dek görülmemiş bir teatrallikle bir propaganda aracı olarak kullandı. Alandaki yoğun ve simetrik bayrak dizileri ile binlerce asker yığının belirli bir düzen içinde oluşturduğu mekan düzenlemesi, yapı olmadan hacmin nasıl mimari bir unsur olarak kullanılabileceğinin önemli bir örneği oldu. Hatta Speer 1978 yılında Bernhard Leitner ile yaptığı bir söyleşisinde askerlerin bu diziliş şeklini ve sonucu, “insanların adeta yapının tuğlalarına dönüşmesi” şeklinde tasvir etmiştir. Bunlarında ötesinde alandaki toplantıların gece bölümünde alanın çevresine yerleştirilen ve gökyüzüne çevrilen yüzlerce spot ile oluşturulan ışık sütunları görsel etkiyi daha da güçlendirmişti. Işık huzmelerinin gökyüzünde on yedi kilometreye ulaştığı bu görsel gösteriye Speer rejim adına “Işık Katedrali” demiştir. Speer gibi bir mimarın yapısal olmayan ve geçici bir mimari tasarımı, en sevdiği eseri olarak görmesi ilginç bir tavır olmakla birlikte bir başka yönde, bu durum Hitler için söyleminin ve propagandasının en vurucu şekilde yapılabileceği ideal bir tasarım oldu.

Hem Hitler'in hem de Speer'in mimari görünümüne dair üst bakışları, malzeme bütünlüğü ya da sosyal anlamda kullanımı gibi problemlerin ötesinde, Speer'in adını koyduğu mimarinin; “kalıntı değeri”² ydi. Nazi binalarının tarihi kalıntıları andırma, gerekliliğine dair sayısız konuşmalarında Babil, Mısır ve Roma gibi eski imparatorlukların bahsi sıkça geçmiş ve bu uygarlıklara dair harabeye dönüşmüş

² “Ruin Value” olarak geçen tanım, Speer ve Hitler' e göre; Antik Yunan tapınaklarının ya da Mısır tapınaklarının yıkıntı dahi olsalar günümüze kadar gelerek, bulundukları zamanın binlerce yıl ötesine geçen, zaman kavramını anlamsızlaştıran, sonsuzlaşmış mevcudiyetlerini tanımlayan bir anlam biçiminde kavramak gerekmektedir.

mimari eserlerin dahi, onların geçmişte sahip oldukları olağanüstü gücü günümüze taşıdıklarına inanmışlardı. Bu nedenle her ikisinin de umutları 3:Reich yapılarının, birgün imparatorluk düşse bile, onun sahip olduğu gücü göstermeye devam etmesiydi. Bu ölüme ve yok oluşa dair ön hazırlık aslında betonarmenin neden her iki insan tarafından da sevilmediğinin en belirgin kanıtıdır. Onlara göre betonarme yapı böylesine bir zamana meydan okumada vakur olmayan bir hal alacaktı. Ancak gerçek yaşamda Albert Speer birçok yapısında Hitler'in belirlediği bitiş hızına ayak uydurabilmek adına betonarmeyi taş kaplamaların altında kullanmak zorunda kalmıştı.

Eski uygarlıkların kalıntı değerini kendi eserlerine nakletmekle ilgili Speer ve Hitler için bir başka gerekçe de Antik Yunan mimarisinin ve Dorik düzenlemenin geçmiş mimariler içinde en asili olduğuna dair inançlarıydı. Hitler'in Yunanlıların Aryan ırkının ataları olduğuna dair inancı da Speer için; Alman Mimarisinin Dorik temelli bir mimari üsluba oturtulması fikrini açıkça savunmak için destek olmuştu. Ancak bu tavrın dışında Speer'le aynı dönemlerde Asur İmparatorluğunu araştırmak için Babil' de kazı çalışmaları yapan Walter Andrae'nin ilk dönem Asur başkenti için oluşturduğu rekonstrüktif çizimlere ulaşan Speer için gördükleri çizimler ayrı bir esin kaynağı oluşturdu.

Daha sonraları Spandau'da hapis olarak geçirdiği günleri anlatan Spandau Günlükleri (1975) adlı kitabında Asur İmparatorluğu'na ait eserlerin tasarımlarını nasıl etkilediğini aktarmıştır. Burada çelişik olan ise Speer'in hayranlık duyduğu Asur' un Sami kökenli bir imparatorluk olması ve Nazi Almanya'sının temelini oluşturan Hint-Avrupa ya da bir başka deyişle Aryan ırkla yakından uzaktan bir ilişkisinin olmamasıdır.

Sami halkının tasarım kriterlerini benimseme çelişkesinin ya da politik görüşlerinin ötesinde, Speer için asıl önemli olan tarihe meydan okuyan, dayanıklı ve tarihi görünümlü eserler yaratmaktır. Ona göre Nazi mimarisi Alman, Aryan ve Yunan stillerinin rasyonel bir bütününden oluşmalıydı.

3.2 İtalya

Rasyonalist-faşist mimari 1920'lerin sonlarında ortaya çıkmış ve ilk olarak Gruppo7 adlı bir grup tarafından ele alınmış bir İtalyan mimarlık akımıydı. Gruppo 7 Luigi

Figgini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni, Ubaldo Castagnola and Adalberto Libera'dan oluşmaktaydı. Bu akım; kendi içinde Giuseppe Terragni' nin başı çektiği modernist ve Marcello Piacentini ve La Burbera adlı grubun başlarını çektiği muhafazakar eğilim şeklinde iki kola ayrıldı. Modernist kola örnek olarak Giuseppe Terragani'nin 1928-29'da Novocomum, Como ve 1933-36' deki Casa del Fascio, Como yapıları, Muhafazakar eğilime ise Marcello Piacentini'nin 1925-1928 Zafer Anıtı, Bolzano ve La Burbera grubunun Roma'daki Anıtsal Merkezi sayılabilir.

Faşist rejim savunduğu temel görüşlerden biri olan Roma İmparatorluğu ile bağıını ve saldırgan politik kimliğini vurgulamak adına Roma şehrinde büyük kentsel projeler başlattı. Şehrin sahip olduğu Titus Takı, Constantine Bazilikası, Malta Şövalyeleri'nin karargahı, Trajan Kolonu ve Roma Senatosu gibi yapıların büyüklüklerini vurgulamak için onları çevreleyen alanlar istimlaklarla açıldı. Bu aynı zamanda Faşist rejim kutlamalarında düzenlenecek geçit törenlerinde kullanmak için geniş caddeler ve bulvarların oluşturulmasına da olanak sağladı. 6000 hanenin yıkıldığı ve binlerce insanın yerinden edildiği bu eylem, doğal olarak ideolojik senaryonun bir parçasıydı. Bu eylemler haricinde Roma şehrinin yeni rejime uygun tasarım ve planlamalarla genişletilmesi kararı alındı.

Alınan kararlar paralelinde,1935 tarihinde İtalyan hükümeti Dünya Fuarı'nı 1941'de Roma'da gerçekleştirme hakkını elde etti. Bu aynı zamanda yukarıda bahsi geçen rejime uygun kentsel genişleme ve tasarımlar için önemli bir motivasyon sebebi oldu. Fuar ve fuar adına tasarlanacak yapıtların; İtalyan faşizminin diğer ülkelere karşı bir gövde gösterisine dönüşmesi amaçlanmaktaydı. Fuar daha sonra İtalyan Faşist rejiminin yirminci yılını kutlamak amacı ile uluslararası otoritelerin daha önceden aldıkları kararlar önemszenmeyerek 1942 senesine ertelendi.

Belirlenen alanın; fuar için kurulacak geçici pavyonların ve fuar yapılarının ötesinde, Roma' da rejimi temsil edecek yeni ve kalıcı bir bölge olması amaçlandı. İnşaat bölgesi olarak da Roma surlarından birkaç kilometre uzakta Tiber nehrine bakan tepelik bir alan seçildi.

Tüm bu tasarım ve uygulama sürecini koordine etmesi içinde mimar Marcello Piacentini göreve çağrıldı. Hükümet, Piacentini ve oluşturduğu mimari gruptan bölgeyi anıtsal bir ifade ile biçimlendirmelerini istedi. Yeni bölge ve projeye bu süreç içinde E.U.R; Esposizione Universale Roma (Roma Uluslararası Fuarı) ya da yapılacağı sene olan 1942'ye ithafen E42 adı verildi. E.U.R büyük ölçeği, oldukça geniş eksenel sokak planlamaları ve keskin hatlara sahip yapıları ile İtalyan kentinin nasıl olması gerektiğini tariflemekteydi. Modernist yaklaşımları, Roma

Mimarisi'nden alınan form ve simgeleri, süngertaşı,kireçtaşı ve mermer gibi cephe malzemeleri ile ekletik bir kimlik üstlendi.

Bölge'de fuar adına bitirilen ilk yapı, fuar için hizmet ofislerinin bulunduğu Palazzo degli Uffici dell'Ente Autonomo EUR (1937-39) adlı yapı oldu. Oldukça yüksek bir portüğün geniş bir hole açıldığı bir planlamaya sahipti. Yapı oldukça yalın ve çağdaş bir tasarıma sahip olmasına rağmen duvarlarına yerleştirilen Roma dönemini anımsatan taban mozaikleri ve rölyef şeklindeki süslemeler bu duruma tezat oluşturmaktaydı. Siyah ve beyaz renklerden oluşan mozaiklerin deseni Caracalla Hamamı'ndan uyarlanırken, rölyefler ise Titus Takı, Trajan Kolonu ve Pantheon gibi tarihi eserlerden alınmıştı. Bu alıntıların içinde Mussolini Roma konsül ve imparatorlar soyundan gelen biri olarak tasvir edilmekteydi.

Tam olarak tamamlanmasa da 1940 yılında Palazzo della Civiltà Italiana yapısının resmi açılışı yapıldı. E.U.R'un merkezinde bulunan yapı açılmasının ardından faşist mimarının en iyi şekilde tasvir edildiği bina olarak bir rejimin ikonası haline geldi. Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno La Padula and Mario Romano tarafından tasarlanan yapı tarihi Colosseum'un kübikleştirilerek modernize edilmiş bir tarifidir. Bu tarif bizzat Mussolini tarafından tarihi simgeye bir saygı duruşu olarak mimarlara dayatılmıştı. Colosseum'a benzeş olarak üst üste bindirilen kemeraltları ile her cephede yatayda 6 dikeyde 9'luk bir kemer dizisi oluşturulur. Burada bile rejimin mitleştirilmiş bir yaklaşımı ile Benito Mussolinin'nin 6 ve 9 harften oluşan ismi simgelenmeye çalışıldı. Hem çevresel, hem ölçeksel hem de cephesel anlamda vurgusal bir anıtsallığa sahip olmakla birlikte travertenlerin altındaki betonarme iskelet sistemi, 12.000 metrekarelik açık iç sergi alanı, iç mekanlardaki cam duvarları ve asansör sistemleri ile modernist etkinin de sezilebileceği bir yapı olması dikkat çekicidir.

Bu bölge'de yapılan bir başka eser ise Guglielmo Marconi'nin tasarladığı dikmetaştır. Tasarım, Roma'da bulunan tarihi dikmetaşlardan referans almış, ancak oran ve biçim olarak oldukça farklı bir anlayış ile ele alınmıştır.Ancak yirminci yıl kutlamaları için seçilen 1942 yılında, İtalya'nın İkinci Dünya Savaşı'nda resmen yenilmesi sonucu planlanan fuar gerçekleşmemiştir.

İtalya'da, Enrico del Debbio'nun, Roma'daki Mussolini (Stadio Mussolini; 1928 1932) ve Luigi Nervi'nin Floransa'daki Giovanni Berta (Stadio Giovanni Berta;

1932) Stadyumları Faşist İtalya'nın Emperyal geçmişine geri dönüşü simgeleyen bir stille hayata geçirilmişken, Marcello Piacentini'nin Roma Üniversitesi Rektörlük Binası (Palazzo del Rettorato;1932-1935) modernist unsurların etkisinde, Faşist imgenin her yerde belirmesi arzusunun, yalınlaştırılmış bir klasisizm ile aktarmaktadır. Bir başka deyişle Faşist mimari bütüncül bir ifade şekli yerine eklektik bir anlayışa odaklanmıştı.

Faşist İtalya'nın Almanya örneğinde olduğu gibi, anlatacak çok söylemi ve bu söylemlerle oluşan birçok sembolik öğesi olması nedeni ile eklektik dışavurumları doğal karşılanmalıdır. Mussolini Stadyumu yeni rejimin geçmişle kurduğu ilinti doğrultusunda gücü, prestiji ve bireyin sağlıklı olmasına dair söylemlere sahipken, Nervi'nin betonarmenin o günün şartlarında sınırlarının zorlandığı dinamik tasarımı ile rejimin devrimci enerjisini ve ileri gitme arzusunun yansıtmaktaydı. Rektörlük Sarayı ise rejimin, geçmişle geleceğin uzlaşısına dair inancı betimlemekteydi.

Piacenti'nin Rektörlük Binası aksel düzende kurgulanmış Roma Üniversitesi kampüsünün baskın bir noktasına oturtulmuş, mermer ve travertenle kaplı cepheleri ile Faşist mimarinin özetini oluşturmaktaydı. Kampüs alanının hiyerarşik planlaması, düzen algısı, malzeme seçimleri, neo-klasik üslubu sert hatlarla kullanışı Faşist Stil olarak adlandırılacak stilin karakteristik özelliklerini belirliyordu.

İtalya'daki politize olmuş mimariyi tanımlamak için yapı tipleri de bir diğer önemli araç niteliğindedir. Mussolini güçlü olduğu dönemlerde Faşist Parti ve onun etkisindeki organizasyonlar, ileri boyutlarda bir imar planına başlattı. İtalya'nın hemen her şehrinde özel olarak tasarlanmış Faşist Parti tesisleri kurulması sağlandı. Faşist Evi (casa del fascio) veya yerel Faşist Parti merkez büroları sadece büyük şehirlerde değil İtalya yarımadasındaki tüm kasaba ve köylerde yapılması amaçlanan bina tipleriydi.

Bu dönemde İtalya'daki imar eylemleri ile ilgili bir analiz yapıldığında coğrafik dağılımın da farklı bir gösterge sunduğu gözlemlenmektedir. Yukarıda belirtilen Floransa'daki Giovanni Berta Stadyumu-bu isim dönemin yerel bir faşist kahramanına aittir-ile Roma'daki Mussolini Stadyumu arasında bu farktan söz edilebilir. Nervi'nin Giovanni Berta Stadyumu yaratıcı strüktürel mühendislik ile yapısal estetik algısının yalın bir örneği olarak modern İtalyan mimarisinin en önemli eserlerinden biriyken, Enrico del Debbio'nun Mussolini Stadyumu Nervi'nin uygulamasından farklı olarak mermer ve traverten kaplamaları ve stadı çevreleyen muazzam büyüklükteki çıplak atlet heykelleri ile bambaşka bir dilin eseri idi. Floransa'nın, geleneksel olarak kanıksanmış şekilde İtalyan yaşam ve kültür tarzının

neredeşye tüm yönlerinin gelişimini sağlayan Kuzey İtalya’da bulunması, stadyumunda malzeme, yaratıcılık ve strüktürel tasarım olarak ilerici bir grşye sahip olmasını açıklayabilir. Buna karşın Roma’nın açık bir şekilde yeni Akdeniz imparatorluğunun başkenti olarak yansıtılması, burada inşa edilen stadın mimarisini etkilemiştir.

1930’ların ortalarından itibaren İtalya’nın otarşık bir ekonomi politikası belirleyerek Mussolini’nin kendi kendine yeterek dış dünyaya bağımlılığın azalması konusundaki hedefini gerçekleştirmiş oldu. Bununla birlikte ithal elik ve demir miktarı bu yıllar boyunca sabit kaldı. İtalyan demir ve elik üretiminin ise var olan i talebi karşılamak adına yetersiz kalması ile bu ürünlerin değerleri oldukça arttı. Mimarlar daha ucuz ve kolay bulunur malzeme arayışına girmek zorunda kaldı.

1930’ların sonunda Mussoli’nin önem verdiği konulardan biri oran kamusal konut projeleri için seçilen betonarme iskelet sistem, ana strüktürel sistem olmaktan çıkartıldı ve yerini taşıyıcı duvar uygulaması aldı. 1935 yılından itibaren yapısal çeliğin aşırı derecede kıymetlenmesi ile mimarlar için yüklü miktarda elik ihtiyacı gerektiren yüksek katlı yapılar gibi bazı yapı tiplerini uygulamak oldukça zor hale geldi. Bu ekonomik koşullanma ile birlikte İtalyan mimarları için yeni yapı teknolojilerinin getirdiği olanakları kullanma imkanı sınırlı hale geldi.

Bu saptamanın ardından Pierre Luigi Nervi’nin İtalyan Hava Kuvvetleri için tasarladığı modernist hangar yapılarından istisnai örnekler olarak bahsedilmesi gerekmektedir. Patronu durumundaki Hava Kuvvetleri’nin gelişim planlamasında bulunan bütüncül bir modernizasyon amalanışı sayesinde Nevri büyük ölçekli tasarımlar için zemin bulabilmişti. Bununla birlikte patronun Faşist İtalya’nın görece her şeye muktedir ordusu olduğunu tekrar vurgulamak yerinde olacaktır.

3.3 S.S.C.B

Lenin’in ölümünün ardından başa geçen Stalin, Sovyet Rusya’da devleti kuran Lenin’e göre oldukça sert ve otoriter bir idari tutum sergilendi. Devrimin heyecanı ve komünist manifesto ile birlikte politik söylemler günlük hayatta simgesel bir biçim aldı. Rejimin ve erkin simgeleşmesi sürecinde mimarlık olgusu bir propaganda aracına dönüştü. Stalin’in bizzat başı çektiği mimariyi yönlendirme biçimi bu dönem Sovyet Rusya mimarisine daha sonraları Stalin dönemi mimarisi ya da Stalinist Mimari adı verilmesine sebep oldu.

Alexei Tarkhanov ve Sergei Kavtaradze'nin "Stalinist Architecture" kitabında, Stalin mimarisini; totaliter rejimlerin genel davranış biçimi olan mimari bir araç olarak kullanma eğilimin ve politik bir unsur olmasının ötesinde hem Sovyetler hem de dünya için başarı ve başarısızlığın, şan ve utancın hep birlikte yaşandığı bir devir olarak nitelendirmektedir.

Stalin bir lider olarak baskıcı bir yönetim anlayışına sahipti. Toplumun her bir bireyi devletin kontrolü altındaydı. Mimarlar da doğal olarak böyle bir etkiye maruz kalmıştı. Stalin büyük ve yoğun bir yapısal program başlattı. Planların gerçekleşebilmesi için mahkumlar bile işçi olarak çalıştırıldı.

Stalin'in her alanda sahip olduğu genel beğeni ve kararların o dönem Sovyet Rusyası'nda kanun benzeri bir gücü vardı. Bu nedenle Stalin'in aklından geçen mimari üslubun, oluşturulan yapısal programın da belirleyicisi olması anlaşılır bulunmalıdır. Stalin program dahilinde bulunan eserler için gerekli mimarları kendisi seçmişti. Amacı tepeden aşağıya doğru dünyayı yeniden kurgulamak ve geçmiş dönemlerin izlerini silmekti.

Stalin dönemi mimarisi Neo-Rönesans, Klasisizm, Konstrüktivizm gibi farklı üslupların barındığı bir dönem olmuştu. Modernizm ise sakıncalı bulunarak tamamen dışlanmıştı. Stalin kişisel kanaatlerini kullanıp, birlikte çalıştığı ve yakın olduğu bir grup insandan, programı yönetmesi için bir yapı komitesi oluşturdu. Kolektif düşüncenin savunucusu olarak mevcut şehirlerin yeniden ele alınması gerektiği düşüncesindeydi.

Bu düşünce çerçevesinde Stalin şehirlerin “Süper Yapılar”dan inşa edilmesini arzu ediyordu. 1932 yılında Komünist Parti Merkez Kongresi “Artistik ve Yazınsal Organizasyonlar Üzerine Yapısal Değişiklikler” adlı bir sonuç bildirgesi yayımladı. Buna göre bireysel ya da bağımsız tüm organizasyonlar kanunsuz sayılacaktı. Bu mimarlık camiasını zor duruma sokmuştu. 1932 ortalarında bu kanundan alınan güçle mimarlık ile ilgili tüm organizasyonlar kapatıldı ve bunların yerine tüm mimarları çatısı altında toplayacak “Sovyet Mimarlar Birliği” kuruldu. Bunu takiben 1933 yılında da Rus Mimarlık Akademisi oluşturuldu.

Stalinist mimari aslında belirlenmiş bir üslubun savunucusu değildi. Aslında temel olan nokta; devletin gücünün yığınlara gösterebileceği ve yapısal ifade yoluyla erkin halkla iletişim kurabilmesini sağlayacak bir yapı dili yaratabilmektir. Amaçlar ve sonuçları tamamen ideolojiktir. Gösterişli anıtsallığın; vatanseverliğin simgeselleştiği bir sanatsal dekorasyon biçimi ve geleneksel motiflerle bezendiği derlenmiş bir mimarlık anlayışıydı. Sovyet politikası çerçevesinde şehirlerdeki binalar genel bir

büyüme planı üzerinden inşa edilmişti. Planlamalar, şehirleri sahip oldukları coğrafyanın özelliklerine göre bölgelere bölüyor ve bölgelerin tümü için kendi içeriği bağlamında bir tasarım öngörüyordu. Bu sayede şehirlerin genel görüntüleri gözle görülür şekilde farklılaşıyordu.

Tüm bu süreç ve yapılan imar işleri, sürecin her bölümü için devletin onayından geçmek durumundaydı. Projeler bu onay safhalarında küçük önerilerden, toplu değişimlere uzanan bir eleştiri yağmuruna tutuluyordu. Bu nedenle tasarımlar çoğu zaman tekrar tekrar değişime uğruyor ya da baştan tasarlanıyordu. Mimarların, devletle olan ilişkilerinin boyutu bu onay süreci boyunca çok bağlayıcı bir etkendi. Mimar Ivan Zholtovsky'nin Moskova'daki "Moskova Gökdelenleri" adlı yüksek katlı kamu binaları projesi içinde yer alan Bolshaya Kaluzhskaya 7 (1949-1950) adlı yapısı yapıldığı sene biçimci bir saçmalık olarak adlandırılmışken ertesi sene Stalin Rusyası' nın en itibarlı mimari ödülünü almıştı.

Zholotvsky' nin Rönesans canlandırmacılığı, Ivan Fomin'in St.Petersburg'u temel alan Neo-klasik canlandırmacılığı ve Alexey Dushkin ve Vladimir Schuko'nun Art Deco uyarlamaları ile Sovyet Rusya bu dönemde tam bir eklektik ve taklitçi anlayışın içindeydi. Yapı malzemesi olarak tuğla işçiliği ve yığma yapı, yüksek katlı projeler dışında temel öğeydi. "Moskova Gökdelenleri" projesi gibi büyük ve yüksek katlı projeler ise betonarme kullanımını zorunlu kıldı. Yığma sistemi ile yapılan yapı

tiplerinde pencere açıklıkları teknik nedenlerle sınırlı olması sebebi ile duvarlarda süslenecek büyük boşluklar oluşuyordu. Ahşap kirişlerin metal kaplamalarla muhafazalı hale geldiği çatı kaplama metodu özellikle Moskova'da genel olarak kullanılıyordu. Tuğla ile yapılan yığma tarzı yapılar yoğun işçilik ve zaman gerektirdiğinden nüfusu hızla artan ülkede özellikle konut alanında uygulanmasında pratik zorluklar çıktı. Pratik ve seri uygulamalar gerektiren toplu konut projeleri ve Stalin'in rağbet etmediği altyapı projeleri bu nedenle Stalinist üslubun kapsamı dışında kaldı.

Stalin'in kafasındakileri hayata geçirmeye başladığı ve Stalinist üslubun doğduğu ilk projeler 1931-1933 yılları arasında hayata geçirilen ve devlete ait Sovyetler Sarayı için açılan yarışmalarda kendini gösterdi. Önemli Sovyet mimarların davet yoluyla çağrıldığı yarışmalarda yurt dışından katılan Le Corbusier'ninki gibi modernist tasarımlar elemelerde kesinlikle eleniyordu. Sonuç olarak üç birinci seçilen yarışma da kazananlar Boris Iofan, Ivan Zholtovsky ve Hector Hamilton adlı mimarlar oldu. Ancak daha sonra Stalin'in müdahalesi ile sadece Iofan'ın projelerinin uygulanmasında karar kılındı. 1933 yılında gelenekselci mimarların başını çektiği

(Shchusev, Zholtovsky) yirmi ayrı grup ile neredeyse tüm Moskova mimarları projeye dahil edildiler.

Stalin, Iofan'ın projesini seçmiş olsa dahi yarışmaya katılan tüm mimarları uygulama sürecine eklemişti. Bu birçok tarihçiye göre Stalin ile Hitler'in mimari yapılanma ile ilgili takındıkları tutumlar bağlamında en çok farklılık gösterdikleri durumdu. Stalin hiçbir zaman Hitler'in Albert Speer'i baş mimarı yapması gibi bir seçime gitmedi ve dolayısı ile bir tek mimarın üslup anlayışının etkin olmasına izin vermedi. Böylelikle ne Stalin'in sevmediği ve kendi üslupları ile çalışmalarına pek müsaade etmediği konstrüktivistler ne de yakın gördüğü gelenekselciler arasında kati bir kazanan kaybeden ayrımının oluşması engellenmiş oldu. Bu etki dışında tüm mimarların mega projelerde çalışması ile bireysel çalışmalarının önü kapanmış mimarların yapılacak bir işleri olması nedeni ile olası tartışma ortamlarının oluşması engellemiş ve aynı zamanda özellikle Moskova'da çok büyük istihdam meydana gelmesi sağlamıştı.

Sovyetler Sarayı'nın dünyanın en yüksek yapısı olması tasarlanmıştı. Saray, Kremlin'in yakınında bulunan ve yıkılan tarihi katedral üzerine kurulacaktı. Programını ise idari merkez ve kongre salonu oluşturuyordu. 1937' de yapımına

başlanan saray 1941 Alman İşgali ile durduruldu. 1941 ve 1942 arasında inşaatında kullanılan çelik taşıyıcılar, savunma ve köprülerde kullanım amaçlı söküldü. Yapı hiçbir zaman tamamlanmadı.

İlk dönemlerde Stalinist mimari kendini büyük ölçekli tekil yapılarda göstermişti. Moskova'daki boş parsellere yapılan bu büyük yapılar, tarihi dokuların istimlak edilerek boşaltılmasından daha ekonomik bir seçim olmuştu. Bu erken dönemin karakteristiğini belirleyen yapılar ise Zholtovsky'nin İtalyan Rönesans mimarisini canlandırmacı bir üslupla günümüze taşıdığı Mokhovaya Sokağı Binası (1931-1934), Alexey Shchusev'in gerçekleştirdiği Moskova Oteli (1932-1935) ve Arkady Langman' ın tasarladığı STO Binası'dır (1932-1935),

Zholtovsky'nin yapısı Stalin tarafından çok beğenilen iç mekanların çok zengin süslemelerle bezendiği ve kütle ve boyut olarak 18.yüzyıla ait büyük yapıları çağrıştıran bir üsluba sahipti. Moskova Oteli ise daha sonraları özellikle Kiev ve Bakü'de çok popüler olan kemer biçimli balkonları ile ön plana çıkmıştı. Langman'ın STO Binası ise, Amerikan tarzı Art Deco Stili'nin cephedeki güçlü ve

kesintisiz düşey detaylarla ciddi biçimde hissedildiği bir üsluba sahipti. Bu binanın dili her ne kadar döneminde beğeni kazanmış olsa da pahalı taş ve çelik bitiş detayları nedeni ile sonraki dönemlerde diğer mimarlarca sınırlı şekilde uygulanabilmişti.

Daha sonraki dönemlerde özellikle şehircilik anlamında yeni uygulamalar ile çok büyük ölçekli meydan ve bulvarlar hayata geçirildi. Ayrıca konut üretimi için kanunlar yapıldı ve yeni konut projeleri devreye sokuldu.

Bunlarla beraber Stalin'in son dönemlerinde (1947-1955) Moskova semalarının yüksek gökdelenlerle çevrenmesi hayali üzerine başlatılan ve Rusya'da yaşamış bir İngiliz'in "Yedi Kızkardeşler" adını verdiği ve Rusça adı "Vysotki" olan Moskova Gökdelenleri projesi ayrı bir öneme sahiptir. Toplamda sekiz yapı ile düşünülen proje Stalin'in ölümü sebebi ile yedi tanede kaldı. Tamamen Stalin'in yönlendirmesinde ve hiçbir açık yarışmanın ya da komisyonun seçkisi ile oluşturulmayan sekiz farklı tasarım ekibinin önderliğinde gerçekleşen projelere 1947 yılında başlandı.

Tasarım grup liderlerinin tümünün 1949 yılında tamamlanan ön çizimlerin teslimi sonucunda ödüllendirildiği projeler; ileri derece mühendislik gerektiren çelik çerçeveler, beton döşemeler ve dolgu olarak kullanılan tuğla ve taş işçiliği ve de betonarme plak temeli ile Sovyet Rusya'nın teknik üstünlüğünü simgeliyorlardı. Alman işgali son bulmuş olsa da tüm ülkenin bir yıkıntı haline dönüştüğü böylesi bir dönemde bu tip mega projelerin yapımı tamamen ideolojik kaygılar üzerineydi.

Stalin'e göre savaşı kazanmış olmalarına rağmen kapitalist ülkelerin başkentlerinden gelenler Moskova'nın oralarındaki yüksek katlı binalar sahip olmaması sebebi ile bir kıyaslamaya girecekler ve Komünist Rusya için alçaltıcı bir durum oluşacaktı. Ülkenin ve politik rejimin mutlak hakimiyetini vurgulamak için yapılan bu yapılar o dönem en öncelikli projelerden biri olmasına rağmen aslında bu çok öznel bir öncelikti. Söz gelimi harabeye dönüşen Moskova'da 1947 yılından 1949 yılına kadar yaklaşık 775.000 metrekare konut alanı yapılırken gökdelen projelerinin toplam gereksinimi, birim fiyatı konut projelerinin çok üstünde olduğu da dikkate alınarak 500.000 metrekareydi.

Amerikan gökdelen mimarisi teknikleri ile yapılan yapılar, Stalin'in istekleri doğrultusunda Rus Barok ve Gotik stillerinin devasa boyutlarda ve çok keskin hatlara

sahip bir canlandırmacı üsluba sahipti. Sekiz gökdelenin isimleri ve işlevleri ise şöyle sıralanıyordu: “Moskova Devlet Üniversitesi Binası”, “Dış İşleri Bakanlığı Binası”, “Ukrayna Oteli Binası”, “Leningrads kaya Oteli Binası”, “Kotelnicheskaya Komunal Konutu”, “Kudrinskaya Meydan Binası”, “Ağır Sanayi Bakanlığı Binası” (Kızıl Kapılar İdari Binası olarak geçer) ve gerçekleştirilmeyen Zaryadye İdari Binası. Stalin dönemi mimarisi etkisi altında bulunan bütün demir perde ülkelerinde kendine yer buldu. Polonya’da, Doğu Almanya’da, Romanya’da, Bulgaristan’da, Çekoslavya’da ve Macaristan’da “Moskova Gökdelenleri”ne benzer Rus Gotik ve Barok canlandırmacılığının temel alındığı anıtsal devlet binaları yapıldı.

4. ULUSLARARASI/KLASİK MİMARİNİN ÖZELLİKLERİ

4.1 Mimari İfadede Uluslarüstü Paylaşılan Ortak Değerler

1926-1927 yılları arasında düzenlenen Cemiyetler Birliği Binası mimari yarışması, kapsamında barındırdığı ölçek ve simgesel yüklenimleriyle günün mimarlarının yeni bir anıtsal ifade biçimi ile yüz yüze gelmesini sağladı. Modernizm ulusal ve tarihsel bağlamlardan uzak bir ifade tarzı ile uluslararası stile doğru evrimleşme sürecinde iken, dünya barışına ve uluslararası adalete adanmış uluslarüstü bu yapı kompleksinin de vurgulayacağı temel öğeler bir bakıma ifade araç ve biçimlerinin karşılığını bu süreçte buluyordu. Hannes Meyer ve Le Corbusier gibi mimarlar birbirinden oldukça farklı bir ele alış biçimine sahip olsalar dahi projelerinin çıkış noktasının yarışma mevzuatında istenilenlere rasyonel çözümlerler şeklinde tanımlamaktaydılar. Ancak değerlendirmeler esnasında uluslararası algı mimarinin diplomatik dilinin klasisist bir ifadeye sahip olmasını uygun görerek Beaux-Arts ekolüne ait bir şemayı yapı için daha uygun buldu (Şekil 4.1).

Cemiyetler Birliği yarışmasını takip eden on sene ise anıtsal ifadenin büyük ölçekli proje uygulamalarında sıklıkla başvurulmuş bir biçim olduğu yıllar olacaktır. 1930'lu yıllarda klasisizmin yeniden doğuşunu yalnızca bu ifade biçimini devletin gücünü anıtsallaştıran bir rejim propagandası aracı olarak kullanan totaliter rejimlerle ilişkilendirmek mümkün değildir. Berlin'den Wolverhampton'a, Helsinki'den Ankara'ya kadar pek çok Avrupa ülkesi ister devlete ait kamu yapıları olsun, ister yerel sivil mimari örnekleri olsun klasisizme ait normların belirleyici olduğu bu dönemde ortak bir ifade biçimi kullanacaktır.

Batı dünyası 1930 ile 1940 yılları arasında, uç noktalardaki politik yapılanmalar ve ekonomik krizler nedeni ile kaotik bir süreç içindedir. Oluşan ortam nedeni ile Avrupa ülkeleri arasındaki siyasi, kültürel ve ticari ilişkiler giderek zayıflamış ve ülkeler ekonomik ve siyasi anlamda içe dönük, izole bir tavır sergilemeye başladı. O güne değin yoğun biçimde kabul ve uygulama olanağı görmüş modernist yaklaşımın ve onun devamı niteliğindeki uluslararası üslubun, herhangi bir ulusa özgü olmayan

mimari ifadeleri nedeni ile tepki çekmekteydi. Ulusa özgünlükteki arayışa cevap olarak Neo-klasik üslup bu yıllarda ulusçuluk kavramının, mimari açıdan en önemli simgelerinden biri haline geldi. Bütün Batı dünyası ülkeleri, sanat ve mimarlık alanında milli değerler aramaya yöneldi. Bu dönemde hükümetler kendi politik ideallerini gerçekleştirmede ya da otoritelerini somut örneklerle göstermede mimarlığı bir araç olarak kullandılar.



Şekil 4.1 : Palais des Nations, Cenevre

20.yüzyılın bu döneminde ortaya çıkan ve dünyanın tekrar biçimlenmesini sağlayan Avrupa kökenli diktatörlüklerin sanat ve mimarlıkta görsel manifestolara ihtiyacı olmayan demokrasiden çok daha fazla önem vermesi kayda değerdir. Demokrasilerde büyüme ya da ilerleme olgularını koruyabilmek adına oluşturulmuş ve yaygın olarak kabul görmüş doğaüstü mitler, imgeler ya da ülkülerle karşılaşmaz. Mimarlar tarafından nakledilmesi gereken belirgin içerikler ve ifade biçimleri bulunmaz. Mimarlar doğal bir sürecin uzantısı olarak adeta tüm canlıların geçirdiği biyolojik evrime benzer bir periyodun sonucunda büyür. Bu büyüme ve evrimin özü, emlak ve inşaat pazarlarının genel çerçevesinin gerçekleri ile güdülenen ve tamamen bireysel insiyatiflere dayanan bir kavrayış sistemidir.

Gözlemlenecek olursa Avrupa’da genel çerçeve Amerika’dan veya gelişmekte olan ülkelerden daha katı bir mekansal sınırlandırmaya sahiptir. Örneğin şehirlerin tarihi bölgelerinde yüksek katlı binalar yapmak kesinlikle yasaktır. Ancak bu yasaklamalar ya da sınırlandırmalar demokrasilerde her zaman toplumun-otoritenin önceden belirlediği kurallar doğrultusunda uygulanır. Bu engellemeler ve sınırlandırmalar

genel bir ülkü ya da inancı savunmak ya da vurgulamak amacına sahip, belirgin ve olumlu içeriklere sahip olmak zorunda değildir (Prakfalvi, 1945-1956).

Buna karşın pazar ekonomisinden tamamen vazgeçilen ya da sınırlandırılan diktatörlüklerde sınırlandırılmaların ya da kuralların ötesinde mimar için önemli olan erkin belirlediği olumlu görüşleri topluma aktarmaktır. Mimar ideolojileri ileten bir araç haline gelmiştir. Bazı durumlarda ideoloji gerçek olgulardan ve hatta hayatın gerçeklerinden daha önemli bir hale gelmiştir (Prakfalvi, 1945-1956).

Örneğin Nazi Almanyası'nda erk dış dünyaya kapalıdır ve bu bağlamda ülkeyi ve da insanlığı arileştirmek adına aşağı görülen toplulukların yok edilmesi bir gerekliliktir. Saf bir ırk oluşturmak için yapılacak her şey, erkin nihai çözümüne (Endlösung) hizmet edecek her hareket kutsal ve kaçınılmazdır. Bu bağlamda ölüme bağlılık ve kurban etme ya da kurban olunma bile mitleştirilmiş unsurlardır. Erkin geliştirdiği propagandalara paralel olarak, Nazi mimarisi oldukça sert, ileri derecede minimalist, sadece temel özelliklerinin kullanıldığı bir klasisizmi içermektedir(Prakfalvi, 1945-1956).

Bununla birlikte diktatörlük idaresi dışındaki Avrupa ülkeleri batı dünyasındaki genel siyasi ve ekonomik koşulların sonucu olarak; farklı biçimlerde ele alınmış olsa da özünde tümünün canlandırmacı bir zihniyet taşıdığı üsluplar benimseyerek, modernist anlayıştan vazgeçtiler. Almanya, İtalya ve Sovyet Rusya gibi 1930'larda totaliter rejimlerce yönetilen ülkelerde neo-klasik üslup ulusun mimari kimliğini tanımlar hale geldi. Bu ülkeler dışında, diğer Batı ülkelerinin çoğunda ve ayrıca Amerika Birleşik Devletlerinde de neo-klasik üslubun kamu yapılarında benimsendiği görülür. Fransa; Palais de Chaillot, Palais des Musée d'Art Moderne, Musée des Travaux Publics gibi örneklerle neo-klasik üslubu kamu yapılarında kabul ettiğini gösterdi (Şekil 4.2, Şekil 4.3, Şekil 4.4).



Şekil 4.2 : Trocadero bölgesi ve Palais de Chaillot, Paris



Şekil 4.3 : Palais des Musée d'Art Moderne, Paris



Şekil 4.4 : Musée des Travaux Publics, Paris

Amerika’da Washington Federal Rezerv Binası, Teksas Üniversitesi Rektörlük Binası ve İngiltere’deki Walthamstow Belediye Binası ve Londra Metrosu Merkez İdari Binası gibi yapıların sahip oldukları klasisist canlandırmacı mimari dilin, totaliter ve baskıcı rejimlerce yönetilen Almanya ve Sovyet Rusya’da inşa edilen kamu binalarının ele alınış biçimleri ile ortak özellikler taşıması, bu dönemde liberalizmden, komünizme, cumhuriyetçilikten, faşizme tüm farklı politik görüşlerin mevcut şartların koşulladığı neo-klasik üslupta kamu binaları inşa etmelerini göstermesi açısından dikkat çekicidir (Şekil 4.5, Şekil 4.6, Şekil 4.7, Şekil 4.8).



Şekil 4.5 : Washington Federal Rezerv Binası



Şekil 4.6 : Teksas Üniversitesi Rektörlük Binası



Şekil 4.7 : Walthamstow Belediye Binası, İngiltere



Şekil 4.8 : Londra Metrosu Merkez Binası

1937 Paris Uluslararası Fuarı'nda farklı dünya görüşlerine sahip ülkelerin kendilerini tanıtmak için anıtsallığı ön plana çıkaran pavyon tasarımları bu koşullanmanın iyi birer örneğidir. Almanya, İtalya ve Sovyet Rusya gibi yeni ve farklı rejimlerin kendilerini sergilemek ve büyüklüklerini vurgulamak için önemli bir fırsat olan fuar;

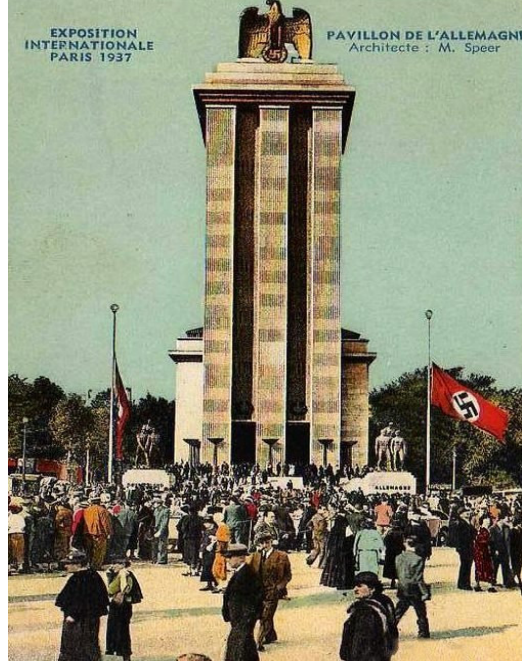
sergi yapılarının boyutları ve taşıdıkları anlam ile, aynı zamanda ülkeler arasında gövde gösterisinin açıkça izlendiği bir ortam halini almıştır. Nasyonal Sosyalist Almanya ile Komünist Sovyet Rusya'nın Seine Nehri kıyısında birbirine karşılıklı olarak konumlanmış fuar yapıları bu tip bir gövde gösterisinin en belirgin örneğidir. İki ülkenin de abartılı ölçekte ve aşırı derecede yalın ancak soyut ifadelerle yüklü pavyonları, karşılıklı konumları ile ülkelerin birbirinden zıt politik görüşlerinin adeta yarıştığı bir atmosfer yaratmıştır. Bununla birlikte İngiltere ve İtalya gibi farklı politik görüşleri olan devletler de anıtsal ve canlandırmacı üslubu kendilerini ifade etme biçimi olarak tercih etmişleridir (Şekil 4.9, Şekil 4.10, Şekil 4.11, Şekil 4.12, Şekil 4.13, Şekil 4.14, Şekil 4.15).



Şekil 4.9 : Paris Expo 1937, Almanya Pavyonu



Şekil 4.10 : Paris Expo 1937, Sovyet Rusya Pavyonu



Şekil 4.11 : Paris Expo 1937, Almanya Pavyonu



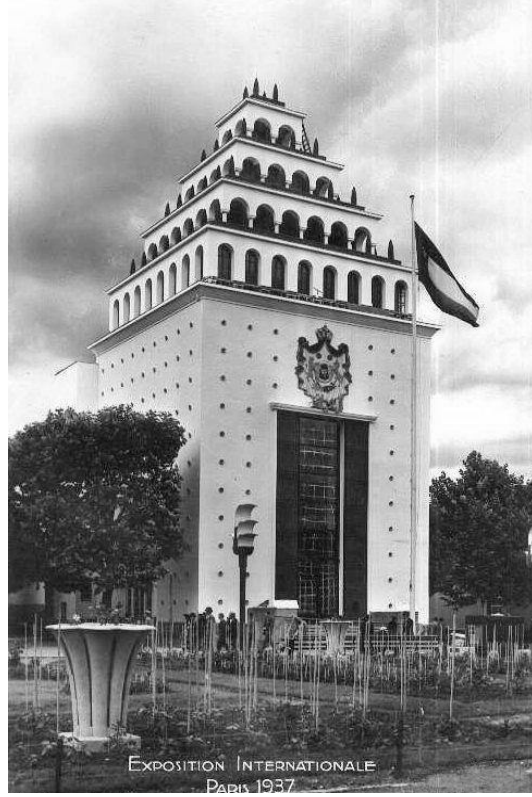
Şekil 4.12 : Paris Expo 1937, Sovyet Rusya Pavyonu



Şekil 4.13 : Paris Expo 1937, İtalya Pavyonu



Şekil 4.14 : Paris Expo 1937, İngiltere Pavyonu



Şekil 4.15 : Paris Expo 1937, Irak Pavyonu

Fuar yapılarının mimari dili gözlemlendiğinde dönemin neo-klasik mimarlığının belirgin özelliği 16. yüzyılın Rönesans döneminin gücü, ciddiyeti, anıtsallığı simgeleyen ve 'dev düzen' olarak bilinen yüksek sütunlu cephe biçimlendirilmesidir. Simetrik düzenlenmiş büyük kütleler, yüksek sütunlu merdivenli giriş düzeni, yapı malzemesi olarak taş kullanımı ve her şeyden önce ezici ölçek, yapılardaki ortak özellikler olarak öne çıkmaktadır (Aslanoğlu, 1979) (Şekil 4.16).

Neo-klasik üslup, bu dönemde Türkiye ve İran gibi gelişmekte olan ülkelere, kapsamlı imar projelerindeki mimar açığını kapatmak için Avrupa'dan gelen mimarlar, Avrupa ile ve özellikle Almanya ile olan ticari ve siyasi ilişkiler, uluslar arası alanda ulaşmanın giderek daha kolaylaştığı ve özellikle Almanya.İtalya gibi totaliter rejimlerin özenle propaganda aracı olarak kullandığı görsel,yazınsal ifade araçları ile girdi. Türkiye'de bu tutum 1930'ların son birkaç yılı ile 1940-50 döneminde daha yaygınlaştı. Yabancı mimarlar, tasarımları ısmarlanan devlet yapıları için, ileriki başlıklarda sebepleri açıklanacak şekilde; kendi mimari çizgileri ne olursa olsun, Avrupa'da o yıllarda geçerli olan neo-klasik üslubun anıtsal ifadesini uygulamayı tercih ettiler. Dönemin siyasi koşulları sebebi ile ve mimarlığın devletin otoritesini simgelemesi gerektiği düşüncesi, yabancı mimarların otoritesini

simgelemesi gerektiği düşüncesi, yabancı mimarların tasarımları ile Türkiye ve İran gibi Avrupa dışındaki ülkelere taşındı ve yetişen yeni nesil yerli mimarların birçoğu tarafından da kabul gördü.



Şekil 4.16 : Zeppelinfeld gösteri alanı, Nuremberg

4.2 Yapı Tipleri

1930’lu ve 1940’lı yıllarda ekonomik daralma ve içe dönük siyasi politikalar nedeni ile devlet eliyle yapılan girişimler ağırlık kazanmıştır. Avrupa’da Almanya ve İtalya gibi totaliter rejimlerce yönetilen ülkelerde, gereklilik arz eden yapı tiplerinin çoğu devlet eli ile karşılanmaktadır. Bu durum komünizmi benimsemiş Sovyet Rusya’da, artık her şeyin devlet eliyle yapıldığı ve özel teşebbüsün tamamen devre dışı bırakıldığı bir biçime dönüşmüştür.

Türkiye gibi bağımsızlığını ilan etmiş ve henüz çok genç devletlerde ise özel teşebbüsün gücü büyük ölçekli projeler üstlenecek çapta olmadığı için bu tip yatırımlar ve mimari projeler devlet eli ile gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle 1930’lardan İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna dek Avrupa ülkeleri, Türkiye ve İran gibi ülkelerde devlet, mimari anlamda baskın bir nitelik kazanmıştır.

İmparatorlukların yıkılması ve ardından gelen yeni dünya düzeninin getirdiği farklı fonksiyonları barındıran yeni devlet kuruluşları ve sosyal yapılanmalar için gerekli olan yapı stoğu her ülke için mevcudiyetinin ve gücünün ortaya konması açısından bir fırsat olarak değerlendirilmiştir. 1930 ve 1940’lı yıllar devletlerin büyük ölçekli kamusal projeleri ortaya koyduğu bir dönemdir. Türkiye ve İran gibi çağdaşlaşma

atılımındaki ülkelerde de doğal olarak devlet eli ile yapılan büyük ölçekli kamusal projeler ön plana çıkmaktadır.

Özel teşebbüse ait mimari yatırımlar ve bireysel konut projeleri devlet eli yapılan büyük ölçekli projelerle kıyaslandığında çok kısıtlı bir kapsama sahip olmakla birlikte daha serbest ve her ülkeye özgü nitelikler taşımaktadır. Türkiye ve İran'da da gözlemleneceği gibi 1920'lerden süregelen modernist mimari anlayış birçok bireysel konut projelerinde geçerliliğini sürdürmüştür. Aynı şekilde yerellik arayışları da büyük ölçekli kamu yapılarında görülen eklektisist tavra göre daha özgün bir biçimde sergilenme olanağı bulmuştur.



Şekil 4.17 : Hitler için inşa edilen Şansölye Sarayı, Berlin



Şekil 4.18 : Alman Sanat Evi, Münih



Şekil 4.19 : Berlin Olimpiyat Stadı, Berlin



Şekil 4.20 : Palazzo della Civiltà del Lavoro, Roma

Bununla birlikte devlet eli ile yapılan kamu yapıları genel mimari süreçte yoğun bir yer işgal ettiği için bu tip yapıların sözü geçen dönemin simgesel yapıları olması kaçınılmazdır. Bu dönemde bakanlık binaları, sosyal aktiviteler için stadyumlar, gösteri alanları ve sergi yapıları eğitim ve özellikle de üniversite kompleksleri, devlet eli yapılan toplu konut projeleri ile alt yapı üretim ve ulaşırma için gerekli olan köprü, fabrika ve baraj gibi yapılar yoğun biçimde inşa edilmiştir. Türkiye için istisnai bir durum olan ancak genel mimari süreçle paralel olarak ilerleyen, bağlı bulunduğu ilin idari tüm amirliklerinin toplandığı, hükümet konakları ise yine bu dönemde birçok ilde inşa edilmiştir. Tümünde Ankara’da bulunan, Holzmeister gibi yabancı mimarlarca tasarlanmış bakanlık binalarından esinlendiği belirgin biçimde gözlemlenmektedir.



Şekil 4.21 : Roma Üniversitesi Matematik Bölümü Binası, Roma



Şekil 4.22 : Adalet Bakanlığı Binası, Tahran



Şekil 4.23 : Tahran Merkez Tren Garı, Tahran



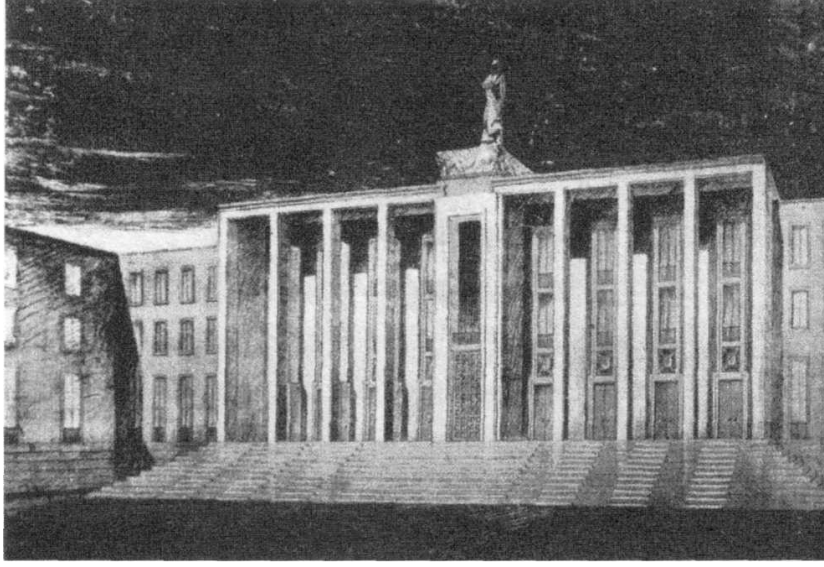
Şekil 4.24 : İstanbul Fen Edebiyat Fakültesi Binası, İstanbul



Şekil 4.25 : Çanakkale Zafer Anıtı



Şekil 4.26 : Aydın Hükümet Konağı, Aydın



Şekil 4.27 : 1937’de Kamutay müsabakasını kazanan, Clemenz Holzmeister’e ait proje

4.3 Kütle Biçimlenişi ve Cephe Düzenlemeleri

Büyük ölçekli kütlelerin ve mutlak simetrik kurguların temel alındığı bu tip bir mimaride ortogonal düzenleme doğal olarak belirleyici bir etkindir. Büyük ölçekli şehir planlamalarında ya da üniversite komplekslerinde olduğu biçimde bu dönemde ortogonal düzen ve eksenel simetri sıklıkla kullanılan mimari unsurlardır.

1930’ların neo-klasik canlandırmacı yorumlarında, Roma İmparatorluğu dönemi mimarisinin cephe ve kütle kurguları oldukça belirleyici olmuştur. Rejimin gücünü yönetilen topluma sergilemek amacı ile yapılar “insani” ölçeğin çok üstündedir. Devlet için inşa edilen hemen hemen tüm kamu yapıları çok büyük kütlelere, sert ve “monolitik” bir karaktere sahiptir. Ekonomik ve politik sıkıntılar nedeni ile ülkelerin sahip oldukları zaafiyetlerin ve olası toplumsal tepkilerin önüne geçmek adına; hangi rejimde olursa olsun, devletin mevcudiyeti ve gücü, mimari dille vurgulanmıştır (Şekil 4.28, Şekil 4.29, Şekil 4.30, Şekil 4.31, Şekil 4.32).

Vurgulanan unsur birebir otoritenin kendisi olduğu için anıtsallık ve gücün simgeselleşmesi kamu yapılarında öncelikli bir konum almıştır. Modernizm’den gelen basit geometrik formlar (özellikle de diktörgen formlar) canlandırmacı üslupla birleştirilerek yeni bir dil oluşturulmaya çalışılmıştır.



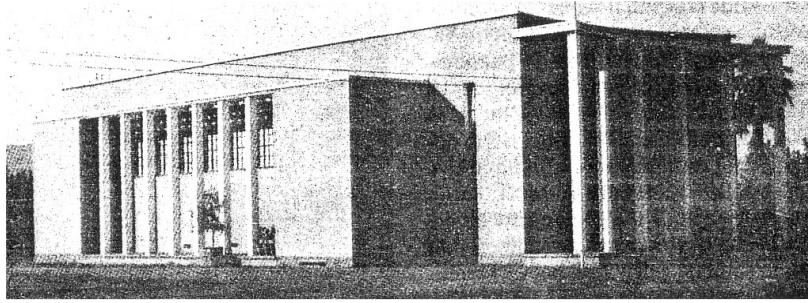
Şekil 4.28 : Nazi Almanyası'nda Finans Bakanlığı olarak kullanılmış yapı, Berlin



Şekil 4.29 : Faşist İtalya döneminde inşa edilmiş Roma Üniversitesi Rektörlük Binası, Roma



Şekil 4.30 : Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi Binası, Ankara



Şekil 4.31 : İzmir Tarım Müzesi, İzmir



Şekil 4.32 : Bank-e Melli, Tahran

Yapılarda simetrik düzenlemeler aşırı derecede önem kazanmaktadır. İstisnai örnekler haricinde bu tip yapılarda yapının bünyesinde bulunan köşelerin hiçbiri

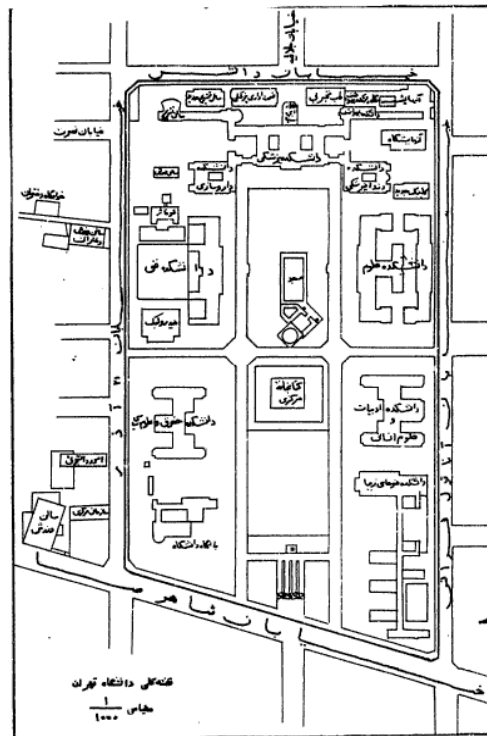
yumuşak geçişlere sahip değildir. Sert ve keskin biçimde bitirilmiş köşeler, kütlelerin sahip olduğu masif havayı daha da vurgular niteliktedir. Dikdörtgenler prizmasının yükseltildiği bu dönemde yapılar sahip oldukları içeriğe bağlı olarak ya monolitik olarak ele alınmış bir dikdörtgenler prizmasından ya da belirli sayıda ve boyutlarda dikdörtgenler prizmasının birbirine eklenmesi şeklinde yorumlanmıştır. Üniversite komplekslerinde ya da bakanlık gibi büyük ölçekli kamusal yapılarda görüleceği şekilde dikdörtgenlerin eklenme biçimleri çoğunlukla; ortada bir avlu oluşturacak biçimde L şeklinde ya da iç avlular oluşturacak şekilde kapalı biçimdedir (Şekil 4.33, Şekil 4.34, Şekil 4.35, Şekil 4.36).

Bu dönem kamu yapıları genelde Rasyonel ve fonksiyoncu çizgide ele alınmış ve ortak kütle biçimlenişi yalın geometrik formların simetrik ve bazen de asimetrik olarak düzenlenmesi şeklinde olmuştur. Her ne kadar Hitler Almanya'sı kamu binalarının bir kısmında ya da Anıtkabir'in proje aşaması örneğinde olduğu gibi yığma taş, yapısal anlamda arzu edilen bir strüktürel yöntem olsa da iş uygulamaya gelince; sahip olduğu pek çok üstünlükten dolayı strüktürel yöntemde betonarme iskelet sistem tercih edilmişti. Mermer kaplı girişler ve geniş merasim holleri, geniş rahat merdivenler, yalın bronz ayrıntılar incelemede ele alınan tüm ülkelerde uygulanmıştır. Türkiye ve İran örneklerinde sıklıkla rastlanacağı biçimde üst yapı örtüsü, uzaktan düz çatı izlenimi vermek üzere, yükseltilmiş cephe duvarları arkasına gizlenen kiremit kaplı kırma çatı olmuştur. Eksenel ve simetrik planlamaların sonucu ortaya çıkan iklimsel ve konumsal yönlendirme aksaklıkları için mimari eleman kullanımı ve farklı yapı teknikleri uygulama biçiminde bir çözüm yoluna gidilmemiştir.

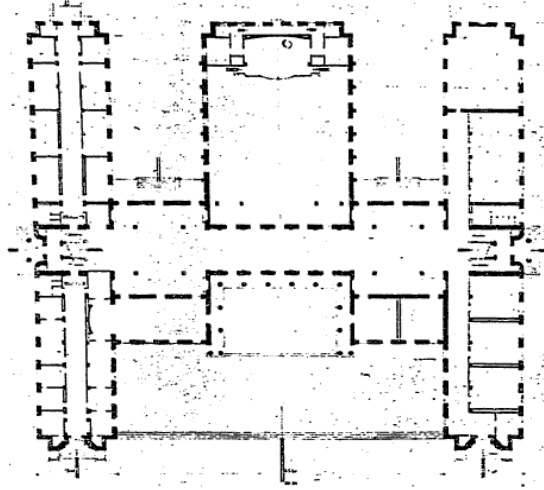
Almanya, İtalya, Sovyet Rusya gibi ülkelerde, söz edilen mimari tavır bilinçli ve planlı olarak ele alınmış, rejimin simgesel bir tasviri ve de ulusa özgü bir mimari dil bulma çabası şeklinde gelişmiştir. Benzer sonuçlara ulaşılsa da Türkiye ve İran gibi çağdaşlaşma atılımında olan ülkelerde bu sonuca bilinçli ve programlı şekilde ulaşıldığını söylemek ve bu ülkelerin politik olarak bu tip yapıları koşulladığından bahsetmek zordur.



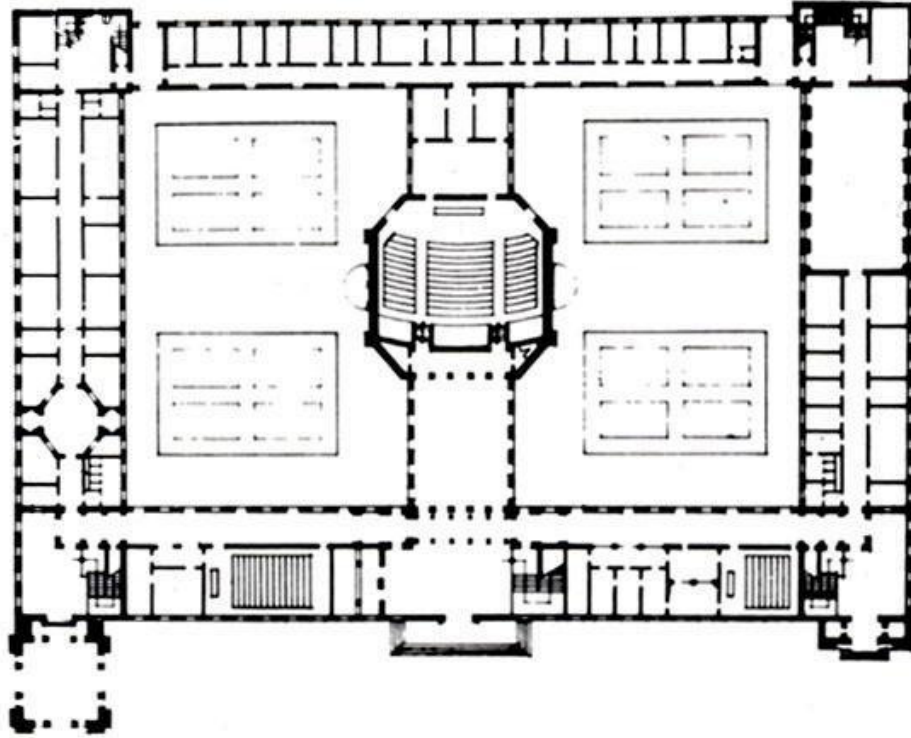
Şekil 4.33 : Albert Speer tarafından tasarlanan Berlin İmar Planı maketi



Şekil 4.34 : Tahran Üniversitesi Kampus Planı, Tahran



Şekil 4.35 : Tahran Üniversitesi Hukuk Fakültesi Binası giriş kat planı, Tahran



Şekil 4.36 : Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi giriş kat planı, Ankara

1930 ve 1940'lı yıllarda inşa edilen kamusal yapılarda neo-klasik üsluba eşlik edecek şekilde, cephelerde keskin bir simetri bulunmaktadır. Genelde ortadan verilen vurgulu bir giriş bölümünün sağında ve solunda simetrik olarak gelişen iki uzun kanat bulunur. Cephelerde modernizm ile mimari hayata yerleşmiş; yalınlaştırılmış, dikdörtgen formlu ve belirli bir modülü takip eden pencere düzenleri yer alır. Bu tip

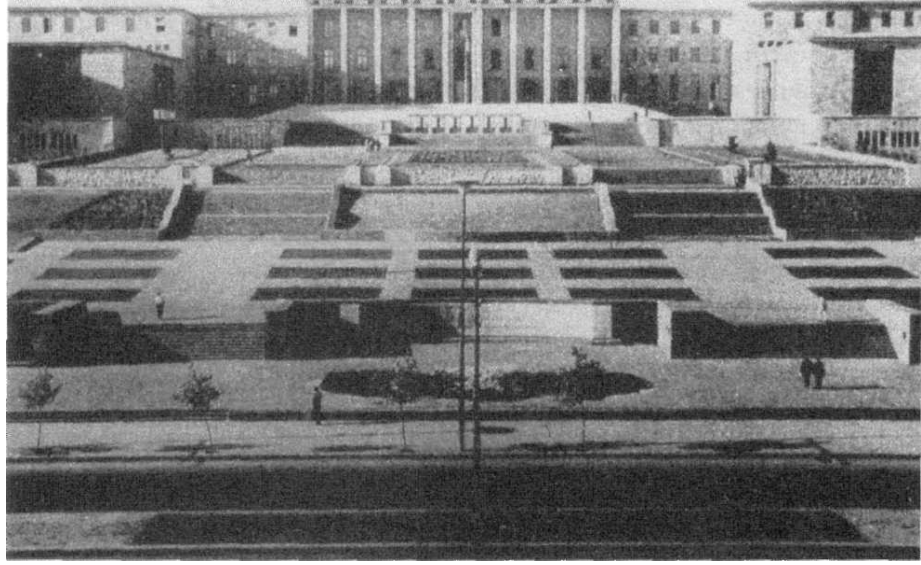
yalın pencere modülasyonları bazı örneklerde olduğu gibi giriş katında girişte bulunan kapı ve diğer elemanlarla uyum gösterecek şekilde ölçeklendirilerek diğer katlardaki düzenden bağımsız biçimde ve kat boyunca uzanacak şekilde tasarlanmıştır.

Bazı yapılarda ise uzatılmış pencere düzenleri giriş bölümü ile birlikte kolonadlı bir koridor içinde bırakılarak geride tutulmuştur. kotu yerden yükseltilmektedir. Bu yükseklik ise bazı durumlarda yoğun bir anıtsal ifade içeren merdiven sıraları ile zemin kotuna bağlanır. Bu merdivenler bazen T.B.M.M ve Roma Üniversitesi Rektörlük Binası gibi bazı örneklerde insan ölçeğinin çok üstüne çıkabilmektedir (Şekil 4.37, Şekil 4.38).

Giriş bölümünde bulunan dikey eleman düzeni farklılık göstermekle beraber Türkiye örneğinde olduğu gibi Holzmeister'in binalarından birebir alıntılanarak yapılan Sağlık Bakanlığı Binası'nın sahip olduğu üç eksenli, ortada iki sütunu olan üçlü giriş düzeni daha sonra inşa edilecek hükümet konağı ve postane binaları gibi pek çok yapıda tekrar edilecek bir şablon haline gelmiştir (Şekil 4.39, Şekil 4.40).



Şekil 4.37 : Roma Üniversitesi Rektörlük Binası



Şekil 4.38 : Kamutay binasının tamamlanmış hali, Ankara



Şekil 4.39 : Sağlık Bakanlığı Binası, Ankara



Şekil 4.40 : Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Salonu, Ankara

Giriş bölümleri bu dönem yapılarının temel özelliklerinden biridir. Girişin önünde bulunan klasik portiklere benzeyen dikey taşıyıcılar yapının karakterini belirler. Ana kütleinin giriş bölümünde geriye çekilmesi ile oluşan bu hole genelde anıtsal bir merdiven ile ulaşılır. Her ne kadar kamu yapıları geçmiş dönemin aksine insanları içeri çekmeyi amaçlayan ve onlara sınır koymayan bir anlayış taşırsalar da yapının ve bu bağlamda girişin vurgusunu belirginleştirmek adına genelde giriş bölümü ve giriş

Yine bu dönemde ekseneel planlamanın ve Klasisist tavrın etkisi ile ön cephe diğer tüm cephelerden daha önemli bir hal almıştır. Giriş bölümü, merdivenler ve kolonadlı düzen ile yaratılan ön cephedeki etki yapıların diğer cephelerinde çok nadir olarak devam ettirilmektedir. Hatta ekonomik olarak zorluklar çeken Türkiye'deki Mersin Halkevi ve Adana Adliye Sarayı örneklerinde olduğu gibi ön cephedeki taş kaplamalar bazı durumlarda diğer cephelerde devam ettirilememiş ve bunun yerine bu cephelerde sıva kullanılmıştır (Şekil 4.41, Şekil 4.42, Şekil 4.43, Şekil 4.44).



Şekil 4.41 : Adana Adliye Sarayı Binası ana cephesi, Adana



Şekil 4.42 : Adana Adliye Sarayı Binası arka cephesi, Adana



Şekil 4.43 : Mersin Halkevi ana cephesi, Mersin



Şekil 4.44 : Mersin Halkevi Binası yan cephesi, Mersin

5. 1930-1950 YILLARINDA TÜRKİYE’DEKİ MİMARİ YAKLAŞIMLAR

Cumhuriyet döneminde mimarlıkta bölgeselcilik ve ulusçuluk 1930'larm sonlarında kendini göstermeye başlamıştır. Atatürk'ün ölümünden sonra 1940'larda doruk noktasına ulaşan bu yaklaşımlar 1940 ile 1950 yılları arasında bir dönemi belirlemiştir. İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi olarak belirlenen bu dönemi ortaya çıkaran başlıca etkenler arasında Atatürk'ün ölümü ve İkinci Dünya Savaşı'nın baskılarından sonra yabancı mimarların etkileri gelir.

1940 yılında “Yerli Mimariye Doğru” başlıklı yazısında Sedat Hakkı Eldem o günlerdeki yaygın düşünceyi şöyle açıklar:

“... Manevi şartların vücut bulması biraz da rejim meselesidir. Bunlar daha ziyade kuvvetli rejim ve millet tarafından tatbik edilebilir. Bu takdirde hükümetlerin oynayabileceği rol çok büyüktür. İtalya'da yeni rejim kurulduğu zamandan beri her şubeye olduğu gibi mimariye de yeni idealler, formüller, doktrinler verilmiştir. Mimarlar kendilerine verilen direktif ve araştırmaları yaptıktan sonra bugüne mahsus ka-rakteristik ve yerli bir mimari üslup yaratabilmişlerdir. Almanya'ya gelince orada da yeni rejim mimariyi büsbütün yeni bir yola sevk etmiştir. O zamana kadar mevcut olan Enternasyonel üslup terkedilmiştir. Bugün Almanya'da bütün sanatlar, mimari de dahil olmak üzere, aynı ideali aynı lisan ile realize etmektedirler.”

Mimarlık dergilerinde bu görüşle aynı doğrultuda pek çok yazı çıkmaya başlamış, Cumhuriyet Halk Partisi'nin Dördüncü Büyük Kurultayı'nda benimsenen altı ilkeden biri olan ulusçuluğun devletin müdahalesiyle mimarlık alanında da yerleştirilmesinin gerekliliği tartışılmıştır. Bu yıllarda mimarlar iklim koşullarına uygun, yöresel, geleneksel mimarlıkla ilişkili yerli malzeme ile yapı üretmenin gerekliliği üzerinde durmuş ve bu konuda devletin mimarları yönlendirmesini istemişlerdir.

Savaş nedeniyle ortaya çıkan ekonomik bunalım yapı alanını da etkilemiş, modern inşaat için temel gereklilik olan cam, çelik, çimento gibi çağdaş inşaat malzemelerinin ithali durmuştur. Türkiye her ne kadar II. Dünya Savaşı'nın dışında kaldıysa da etkilerini özellikle ekonomik alanda hissetmiştir. Ekonomik kriz doğrudan inşaat sektörünü etkilemiştir. Daha önceden belirlenmiş olan inşaat yatırımları iptal edilmiş ve harcamalar önemli bir biçimde kısılmıştır. Bunun dışında savaşın etkisi ile azalan dış ticaret olanağı dışa bağımlı olan yapı malzemesi sektöründe fiyatları arttırmıştır. Afife Batur bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“Dışalım güçlükleri giderek olanaksızlığa dönüştü. 1939 – 1943 yılları arasında yalnız ithal edilenler değil tüm yapı malzemesinde fiyatlar, o zamana kadar görülmedik ölçüde yükselmişti. Fiyat artışı tuğlada %400, kerestede %500, kireçte %1000, kumda %470, taşta ise %510 civarındadır.”

Bu koşulların ve dünya ölçeğinde gerginleşen ilişkilerin etkisi ile yapı faaliyeti 1950'lere dek sürecek bir durgunluk döneme girilmiştir. Hatta 1943'larda başlamış ve aciliyeti olanlar dışındaki bütün inşaat faaliyetleri durdurulmuştur (Batur, 1984) .

Yaşanan bu durgunluğun ve dış alımlardaki büyük düşüşün yerellik arayışını körüklemesi kaçınılmaz olmuştur. Yerel malzeme kullanım gereksinimi ise ulusçu düşünceyi ve ulusal mimarlık kavramını hem somut hem de soyut anlamda destekleyen bir unsur olmuştur. İklim koşullarına uygun, geleneksel mimarlıkla ilişkili, yerli malzeme ve işçilikle yapı üretmenin gerekliliği üzerinde duran dönemin mimarları için bu durum, fikirlerini ortaya koymak için uygun bir ortam yaratmıştır (Sözen, 1973).

Avrupa'da 1930'larda başlayarak, özellikle Almanya ve İtalya'da taraftar bulan aşırı milliyetçi-ırkçı düşünceleri körükleyen siyasi rejimler; uluslararası alandaki ekonomik daralma ile 1930'ların sonlarına doğru Türkiye'nin de dahil olduğu pek çok ülkede bu tip milliyetçi düşüncelerin ortaya atılmasına sebep olmuştur.

Mimarlık Almanya ve İtalya gibi ülkelerde rejime güdümlü duruma gelmiş, daha önceki uluslararası sanat anlayışı yadsınmıştır. Bunun bir sonucu olarak kısa zamanda mimarlık, Nasyonal Sosyalist ve Faşist partilerin uygun gördüğü biçimde şekillendirilmiştir. Anıtsal yönü ağır basan, simetriye önem veren, taş malzemeyi yeğleyen büyük boyutlu yapılar, Almanya ve İtalya'da kısa zamanda belirli bir uygulama yoğunluğuna ulaşmıştır. Rejimce organize edilen büyük gösteriler, önemli toplantılar bu isteklere cevap verecek şekilde tasarlanmış mimari eserlerle geniş yığınlara ulaştırılmıştır. Bu propagandanın bir uzantısı olarak dönemin ünlü Alman mimarı Albert Speer'in hazırladığı, 1942'de Almanca ve Türkçe basılan Neue Deutsche Baukunst/Yeni Alman Mimarisi adlı kitap, Türk mimarlık ortamında geniş yankı uyandırmıştır. Alman mimar Paul Bonatz'ın, Alman Mimarlık Sergisi'ni sunmak üzere Türkiye'ye gelmesi ve ayrıca iki konferans vermesi de Almanya'da gelişen yeni ulusçu mimarinin Türkiye'de de taraftar bulmasını sağlamıştır.

Metin Sözen'e göre bu tip bir ulusçu mimarının etkisinde kalan yerli mimar topluluğu, devletin mimarları yönlendirme isteğinin olmayışını yermekte, yetkili kurullarca bunun oluşturularak, gelecek kuşakların da bu doğrultuda yetişmelerinin sağlanması, uygulamaların denetlenmesini istemiştir (1973).

Ancak yine Sözen'e göre başta Atatürk olmak üzere, o dönemin yöneticileri İtalya ve Almanya'da olduğu gibi toplum hayatının her alanına egemen olan radikal bir ulusalcılık taratırı değildir. Türkiye'de Atatürk'ün ölümüne değin ulusculuk, çağdaş bilimsel temellere dayalı ve yeni cumhuriyetin kurduğu kurumlarla ideolojik altyapısı somutlanan bir görüş olmuştur.

Yine bu tip görüşler nedeni ile yeni cumhuriyetin kalifiye mimar ihtiyacını karşılamak için yurt dışından gelen yabancı mimarlara duyulan tepkiler bu dönemde yoğunluk kazanmıştır.

İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi'nin esin kaynağı Türk sivil mimarlığı olmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi'nde, 1934 yılında başlatılan Millî Mimarî Semineri, özellikle İstanbul ve Anadolu'dan birçok evin rölövelerinin yapılması ve gerekli bilgilerin derlenmesi, akımın ideolojik altyapısının oluşmasında belirleyici olmuştur. Bu dönemde mimarlık eğitimi yapan kurumlar gittikçe örgütlenerek etkinliklerini artırmışlar, bunu Birinci Türk Yapı Kongresi'nin 1948 yılında toplanması izlemiştir. Burada mimarlık ve şehircilik konuları toplu biçimde gündeme getirilebilmiştir. Yabancı mimarlara karşı girişimler, yarışmalara sürekli katılmayı birlikte getirmiş, bu yıllarda bir mimarlık örgütüne de gereksinim duyulmuştur (Sözen, 1973).

Mimarlığa koşut olarak şehircilik alanında da çalışmalar yoğunlaşmış, imar planlarının sayısı artmıştır. Benzer biçimde bir çalışma da, sivil mimarlık ürünleri konusundadır. Ulusal mimarlık düşüncesini temellendirmek üzere yapılan bu girişimler, bugün çoğu ayakta olmayan yapıların çizimlerinin günümüze ulaşmasını sağlamıştır. O güne dek kapsamlı olarak incelenmemiş Türk Evi ile ilgili olarak ilk gerçek anlamda akademik çalışmalar yapılmıştır. Ayrıca bu tür araştırmalar, yerli yapı malzemesi üretmenin gerekliliğini birlikte getirmiş, en azından bu sorunun tartışılmasını sağlamıştır. Tasarım, malzeme ve diğer açılardan yapılan araştırmalar,

bölgelere göre çok değişik özellikler gösteren sivil mimarlığımızın, bulunduğu koşullar içinde değerlendirilmesi düşüncesini ortaya çıkarmıştır.

İkinci Ulusal Mimari Akımı'nda biçimci ifadede mimari yönelim belirgin olmuştur.

Geleneksel Türk Evi'nden alınan saçak kullanımı, pencere detaylanışı, kesme taşın kullanılma biçimi, mimari elemanlar arasındaki oranlar düzeninde, bu biçimci eğilim kendini sürekli göstermiştir. Detayların çözümlenmesi için gösterilen titizlik, mimari elemanların boyutları arasında kurulmasına özen gösterilen harmonik denge, mimarlık eğiliminin öncelikle bir sanatsal idafe biçimi olduğunu gösteren arayışlar, yapıtların tasarımında ağırlık kazanmıştır. Ezici ölçekte simetrik kütleler, yüksek ayak düzeni içindeki merdivenli girişler, taş veya suni taşla kaplı ön cephelerde bu sanatsal ve klasik arayışın sonucunda ortaya çıkmıştır.

Yukarıda geçen döneme has belirgin unsurları, Anıtkabir başta olmak üzere, İstanbul Fen ve Edebiyat Fakültesinde, Ankara Fen Fakültesi'nde, Çanakkale Anıtı'nda, İstanbul Radyoevi'nde, İstanbul Taşlık Gazinosu, Devlet Demir Yolları Genel Müdürlük Binası, Isparta hükümet konağı, Polis-Jandarma Enstitüsü ve İnhisarlar Umum Müdürlük Binası örneklerinde gözlemek mümkündür.

Uluslararası mimarlık 1930-40 yılları arasında öncelikle batı dünyasında ve özellikle Almanya'da daha sonra da diğer dünya ülkelerinde yerini neo-klasik üsluba bırakmıştır. Hükümetler bu dönemde kendi politik ideallerini gerçekleştirmede ya da otoritelerini somut örneklerle göstermede mimarlığı bir araç olarak kullanmışlardır. Tarihin hiçbir döneminde politika-mimarlık ilişkisi bu denli yakın olmamıştır (Aslanoğlu, 1984).

1930'ların neo-klasik üslubundaki yapıların ortak özellikleri, simetrik düzenlenmiş büyük kütleler, yüksek sütunlu merdivenli giriş düzeni, yapı malzemesi olarak taş kullanımı ve bireyi ezen ölçekteki boyutlandırmalar biçimindedir ve 16.yüzyılın klasik rönesans döneminin “dev düzen” olarak bilinen yüksek sütunları güçlülük, ciddiyet, anıtsallık anlatımı olarak; bu canlandırmacı üslubun vazgeçilmez bir özelliği olmuştur.(Aslanoğlu, 1984)

Türkiye'de neo-klasik tutumun yukarıda bahsi geçen biçimci unsurları, yabancı mimarların eğitim ve tasarım için Türkiye'ye gelmesi ile başlamıştır. Bu tutum 1930'ların son birkaç yılı ile 1940-50 döneminde daha yaygınlaşmıştır. Yabancı mimarlar, kendilerine tasarımları ısmarlanan devlet yapıları için, Avrupa'da o

yıllarda geçerli olan canlandırmacı klasik üslubun anıtsal ifadesini uygulamayı, dönemin politik görüşlerinin de etkisiyle, mimarlığın devletin otoritesini simgelemesi gerektiği düşüncesiyle koşullamışlardır (Aslanoğlu,1980).

Devletin devlet yapılarında ağırbaşlı bir kullanılmasını istemekle beraber kesin bir üslup arayışı olmamıştır ancak 1930'lu yılların ortalarından itibaren Sedat Hakkı Eldem, Zeki Sayar ve Aptullah Ziya gibi dönemin etkin mimarları yazılarında ulusal bir mimarının ve bu tür bir mimari üslup için devlet himayesinin gerekliliğini savunmuştur (Aslanoğlu,1984). Metinlerde tezin kapsamı içinde ilişkilendirilen Rusya, İtalya ve Almanya'daki politikanın etkisinde gelişen mimarlıktan övgüyle söz edilmiş ve dış ülkelerde resmi yapılar için kabul edilmiş bir üslubun varlığı vurgulanarak yeni cumhuriyet içinde böylesi bir üslubun uygun olacağı konusunda ortak bir kanı oluşmuştur (Aslanoğlu, 1984).

Yerli mimarlar dönemin son yıllarında, yabancı mimarların Türkiye'de ortaya koydukları neo-klasik üsluba benzer anlayışta ve inşa edildikleri yıllarda olumlu eleştirileri yapılan Ankara Garı ve Devlet Demiryolları Genel Müdürlük Binası örneklerinde olduğu gibi devlet binaları tasarlayarak hem otoriter görüşün sürekliliğini sağlamış hem de Türkiye'deki yabancı mimarlarla aynı seviyede olduklarını ortaya koymak istemişlerdir (Aslanoğlu, 1980)

Üç akslı, ortada iki sütunu olan üçlü giriş düzeni, tipleştirilmiş PTT binalarında, banka ve belediye yapılarında bu dönemde sıklıkla uygulanmıştır. Aslanoğlu'na göre bu tip bir giriş düzeni uygulaması, Ankara'da uluslararası mimarlığın ilk örneği olan Teodor Post' ait Sağlık Bakanlığı'ndan örnek alınarak yaygınlaşmıştır (Aslanoğlu, 1980).

Sayıları az olan ulusal mimarlık örnekleri yapıldıkları yıllarda ilgi çekmiş ve mimarlık gündeminde çoklukla tartışılmış olsalar dahi, geçmiş dönemde I.Ulusal Mimarlık Akımın'da olduğu gibi ulusal bir mimarlık yaratma fikri içeriğinde bulunan tarihe dönük ifade biçimi ve cephesel biçimlenişin ötesine gidememesi sebebi ile yaygın bir tanıma ve kabule erişememiştir.

1941 yılında Abidin Mertaş tarafından Arkitekt dergisinde kaleme alınan makalesinde Türkiye'de yeni ve milli bir mimarının hemen doğmasını istemenin doğru olmayacağını belirtmiş. Bu tip bir köklü değişim için bir sürece ihtiyaç olduğunu vurgulamıştır. Bu süreç esnasında mimarların beceri ve yeteneklerinin tek başına yeterli olamayacağını; buna paralel olarak gelişmiş bir yerli yapı sanayine, kalifiye yapı ustalarına ve kar amacı dışında ayrıca mimariye ve uygulamaya yönelik kaygıları da bulunan yapı sahiplerine ihtiyaç duyulduğunu eklemiştir (Aslanoğlu, 1980).

5.1 Yabancı Mimarlar ve “Ulusal ” Mimari Üzerindeki Etkileri

Türkiye'deki mimari etkinlik içinde hem uygulayıcı hem de eğitici olarak yabancıların yer alması 18. yüzyılın ikinci yarısında başlamıştır. Bu durum Cumhuriyet döneminde de devam etmiş, yabancı profesörler 1950'li yıllara dek Türk üniversitelerinde görev yapmışlardır. (Aslanoğlu, 1980).

Cumhuriyet yönetimince başından beri her alanda yabancı uzmanlardan yararlanma görüşü 1930'lu yıllarda hızlanmıştır. Bu yıllar aynı zamanda Türk mimarlarının modern ve milli bir devrim mimarlığını oluşturma iddiasıyla ortaya çıktığı yıllar olması sebebi ile Türk mimarlarında Türkiye'ye gelen yabancı mimarlara karşı bir tepki oluşmuştur. Ancak tüm bu tepkilere karşın yabancı mimarlar devletin gözünde bu dönem hep güçlü ve belirleyici bir konumda bulunmuştur. Yabancı mimarların ülkede serbestçe çalışabilme olanağı buldukları, devletçe kollandıkları ve devlet yapılarının projelendirilmesi söz konusu olduğunda yerli mimarlara tercih edildikleri gibi fikirler yerli mimarlar arasında tartışma konusu haline gelmiştir. Duyulan bu rahatsızlıklarla ilgili olarak dönemin Arkitekt dergisinde yerli mimarlar tarafından pek çok yazı yazılmış ve tepkiler ortaya konmuştur.

Egli ve Taut gibi eğitim ve uygulama amaçlı Türkiye'ye gelmiş yabancı mimarlar Türk Mimarlığı'nın özünün araştırılması hakkında gösterdikleri çaba ile ülkede ve mimari güç kazanan ulusçuluk görüşünü bir anlamda desteklemişlerdir.

İkinci Ulusal Mimarlık Akımının esin kaynağını oluşturan “Türk Sivil Mimarlığı” ve akademik ölçüde keşfedilen geleneksel “Türk Evi”, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Egli'nin 1934 yılında başlattığı Milli Mimari Seminerleri ile mimarlık gündemine girmiştir. Özellikle İstanbul ve Anadolu'dan birçok evin rölevelerinin yapılması, gerekli bilgilerin derlenmesi ile belirli bir alt yapı oluşmuştur. Egli, modern ve uluslararası tarzdaki tasarımları ve uygulamalarına rağmen, Türkiye için geliştirilecek bir mimarlıkta Anadolu mimarlık öğelerinin ve geleneksel değerlerin unutulmaması gerektiğini, herhangi bir eşya gibi dışarıdan ithal edilmiş bir mimarlık yerine, çevresi ile bütünleşecek bir mimarlığın yaratılmasının gerekliliğini savunmuştur (Nasır, 1991).

Egli' nin geleneksel Türk sivil mimarlığını belgelemek amacıyla başlattığı röleve çalışmaları daha sonra Sedat Hakkı Eldem' in yürüttüğü Milli Mimarlık seminerine dönüşmüştür. Bu seminerde toplanan dokümanları sonrasında Sedat H. Eldem kendi

alışmalarına da eklemiştir. Milli Mimari Semineri İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın oluşumunda ve etkinlik kazanmasında önemli bir rol oynamıştır. Egli'nin kendisi de Türk Mimarlığını araştırmış ve Türk evi hakkında makaleler yazmıştır.

1927-1938 yılları arasında Viyana'daki bürosunda başkent Ankara için projeler tasarlamış Holzmeister, 1928 yılında Almanya'nın Avusturya'yı işgali üzerine Viyana'dan ayrılarak Türkiye'ye yerleşmiştir. Mimarlık pratiğini bölgesel bir yaklaşımla yürüten Holzmeister geleneksel Türk Mimarisi ile biçimsel aktarmalar düzeyinde de olsa bağıntılar kurabilmiştir. Holzmeister'in anıtsal uygulamalarında Neo-Klasik ve Viyana yorumuyla kullandığı geleneksel elemanlar daha sonra Türk mimarlarının uygulamalarına da yansımıştır.

Egli, Taut ve Holzmeister gibi dönemin Türk Mimarlık hayatında en etkin rolü üstlenen yabancı mimarların yaklaşımları İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'nda üretilen örneklere benzer canlandırma şeklinde olmamakla birlikte bu akımın oluşmasına alt yapı oluşturmuştur.

Böylece, mimarlıkta Cumhuriyet' in ruhunu yalnız kendilerinin temsil edebileceğini, yabancı mimarların bir inkılap mimarisi yaratamayacaklarını söyleyen Türk mimarları yine de yabancı mimarların etkisiyle Türk sivil mimarlığına ve Türk konutuna yönelim göstermişlerdir.

Türkiye'de bulunduğu 1940'larda II. Ulusal Mimarlık Akımının destekleyicisi ve yönlendiricisi olmuş Paul Bonatz; yazılarında ve konuşmalarında Modern mimariyi eleştirmiş, her ülkenin kendi kültürel köklerini kullanmasını iddia etmiş ve taş gibi tarihin her döneminde tercih edilmiş malzemelerinin kullanımını övmüştür.

Etkinlikleri sadece öğretim ve uygulama ile sınırlı olmayan Bonatz, bu dönemde hemen hemen bütün kapsamlı yarışmaların jüri üyesi olmuş ve kendi öğrencilerinin tasarımlarını desteklemiştir. Bu destek görüş olarak savunduğu yerellik arayışı ve ulus mimarisinin üslup anlamında mimarlık pratiğinde baskın olmasını sağlamıştır (Nasır, 1991)

Jürisinde bulunduğu; 1944 yılında düzenlenen Çanakkale Anıtı , Adana Belediye Sarayı ve 1945 senesindeki İstanbul Radyoevi yarışmalarını kazanan projelerde etkileri açıkça görülmüştür. Bonatz İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın öncülerinden Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat'ın uygulamalarında da danışmanlık yapmıştır. Bu iki Türk mimarının gerçekleştirdiği İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi

ile Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi incelendiğinde; saçaklarla, pencere detaylarında kesme taşın kullanılma biçiminde ve mimari elemanlar arasındaki oranlarda Bonatz'ın biçimci üslubunun etkisi gözlemlenmektedir (Nasır, 1991)

Yabancı mimar ve şehircilerin çoğu aldıkları görevlerin yanısıra dergilerde yazılar yazarak konferanslar vererek mimarlığın kuramsal yönünü de ortaya koymuşlar ve çağdaş Türk mimarlık düşüncesinin oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

Yabancı mimarların Türkiye'de uygulama yapmaları, Türkiye'deki mimarinin teknik açıdan gelişmesine de katkısı olmuştur. Yapı üretiminde çağdaş kalitenin gelmesinin yolunu açmışlardır. Holzmeister inşaat teknikleri, şantiye yönetimi gibi o yıllarda Türkiye'de pek fazla bilinmeyen teknik konuların eksikliğini saptamış ve bununla ilgili çalışmalara yardımcı olmuştur (Nasır, 1991)

Kamu yapılarının hemen hemen tümünün yabancı mimarlara yaptırılması, Türk mimarlarının uygulamalarının uzun süre konut yapılarıyla sınırlı kalması ise dönemin Türkiye mimarlık hayatı içinde sorunlara yol açmıştır. 1938'de Zeki Sayar'ın Arkitekt dergisindeki, “Yerli ve Yabancı Mimar” adlı yazısında milli inkılap mimarisi meydana gelmediğinden şikayet edildiği ancak Türk şehirlerinin yabancı mimarların eserleri ile dolarken, Türk mimarlarına yetişmek ve gelişmek fırsatı verilmezken, bunun gerçekleşmesinin olanaksız olduğu belirtilmiştir.

Yabancı mimarların geleneksel Türk Mimarisi'ne ve Türk evine gösterdikleri ilgi, bu unsurların sahip oldukları mimari öğelerin biçimsel olarak çağdaş mimarlığa aktarılmasına çalışmaktan öteye geçememiştir. Paul Bonatz'ın Ankara'daki Saraçoğlu Mahallesi evlerinde Türk evini; oluşan tüm yer kayıplarına, mekansal ve fonksiyonel aksaklıklara aldırmadan biçimsel olarak yorumlamaya çalışması Türk mimarları tarafından daha o zaman eleştirilmeye başlanmıştır.

Türk mimarlarına da verilebilecek işlerin yabancı mimarlara verilmesi ve bu işlerle ilgili T.B.M.M projesinde Holzmeister'e verildiği gibi proje yapım bütçesinin önemli bir bölümünü oluşturacak denli yüksek ücretler ödenmesi, milliyetçilik akımının hız kazandığı dönemde Türk mimarlarının yabancı mimarlara karşı ciddi biçime cephe almasına neden olmuştur.

İkinci Ulusal Mimarlık Akımı 1930'ların sonundan itibaren Hitler Almanya'sındaki canlandırmacı klasik üsluptan açıkça etkilenmeye başlamıştır. Anıtsal bir tutumun yapılarda egemen olması isteği dönemin Alman Mimarlığı ile paralellik göstermiştir.

Almanya'daki mimarlık ürünleri insanı ezen boyutlarıyla ve kesme taş kullanımıyla yönetimin gücünü yansıtmaya yönelmişken, Almanya ile olan kültürel ve politik ilişkiler bu yönelimin Türk mimarlık gündemine de girmesini sağlamıştır. Mimarlık eğitimi yapan yerli kurumlarda, başta Paul Bonatz olmak üzere ileri gelen yabancı öğretim üyelerinin genelde Alman ve Avusturyalı olması İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın biçimsel davranışlarındaki Alman etkisini pekiştirmiştir. Cumhuriyet döneminde Türkiye'de etkin olmuş yabancı mimarlardan Bruno Taut dışında diğerlerinin Modernizm akımının gelişimi ile bir ilgilerinin olmaması da bu türde bir ulusal mimari arayışının oluşmasına ortam sağlamıştır.

5.2 Türk Mimarlar ve Uygulamaları

1930'lardan itibaren Türk mimarlığında belirgin bir dönüşüm yaşanmaya başlanmıştır. 1930'ların başlaması ile Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında etkin olan Birinci Ulusal Mimari eserleriyle karşılaştırıldığında sadeleşmiş, modernist çizgide mimari eserlerin üretildiği görülür. Bu dönemde ülkedeki yapı faaliyeti içinde farklı mimari anlayışların hakim olduğu iki büyük grup kamu yapıları ve konutlardır. Cumhuriyetin ilk yıllarında Osmanlı ve Oryantalist canlandırmacı anlayışıyla yapılmış olan binaların yerini; 1930'lu yılların ortalarında itibaren hızla nitelikli modernist yapıların aldığı görülür. Devrime ve onun getirdiği çağdaşlaşma hareketine büyük bir inançla destek çıkan Türk mimarları, her türlü seçmeciliğe itiraz ederek, modern mimari üslubunda eserler vermeye çalışmışlardır. Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin 1935 yılında yaptırdığı Şevki Balmumcu'nun Ankara Sergi Evi, uluslararası müsabakayı kazanan ilk Türk projesi olarak Türk Mimarlık tarihine geçmiştir. 1936'da tamamlanan A.Hikmet Holtay'ın İstanbul Üniversitesi Observatoryumu da modern anlayışın nitelikli örneklerinden sayılmıştır. Özellikle serbest mimarlar için neredeyse tek çalışma alanını olan konut mimarisinde rasyonel-fonksiyonalist mimarlık anlayışının başarılı pek çok örneği üretilmiştir.

1930'larda sayıları 200'ü aşmayan Türk mimarları arasında genel kabul gören mimari akılcılığın ve işlevciliğin ön plana çıktığı anlayış, Atatürk Türkiye'sinin modernleştirici devrimlerinin amaçladığı niteliklerle örtüşmüştür. Ancak özellikle Atatürk'ün ölümü ile birlikte eğilimlerde oluşan değişim, devrimin kendisi ile örtüşen işlevselciliği ön plana alan mimari ifadede çözümler yaşanmasını sağlamıştır.

Bu dönem yeni ve geniş kapsamlı bir imar programı yürürlüğe girmiş, yabancı mimarlara görevler verilmiştir. Yeni yetişen yerli mimarlar yürürlükte olan çalışmalara dahil olmaya başlamıştır.

Avrupa'daki milliyetçi gelişmeler Türkiye'de de mimarlık gündemine girmiştir. Avrupa'da 1930'ların ortalarından itibaren yaygınlaşan neo-klasik üslup etkisi Türkiye'de Şekip Akalın'ın 1935-37 tarihli Ankara Garı ve Aptullah Ziya Kozanoğlu'nun 1938-40 tarihli Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi örneklerinde görüleceği üzere Türk mimarlar tarafından da benimsenmeye başlamıştır.

Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat, İkinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın geliştiği dönemlerde en etkin yerli mimar/akademisyen olmuşlardır. Bu etkinin neticesi olarak tek parti yönetimi bu iki mimara ortaklık önermiş ve ilk görev olarak da 1944 yılında Beyazıt'daki İstanbul Üniversitesi, Fen ve Edebiyat Fakülteleri kompleksini vermiştir. Daha sonra bu ortaklığa Paul Bonatz da katılmış ve 1947'de Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi yapıları ortaya çıkmıştır. Her iki projede de Sedat Hakkı Eldem'in Milli Mimari Seminerleri sürecinde geliştirdiği geleneksel Türk evine yenilikçi bakışta dair fikirlerin ağır bastığı gözlemlenmektedir. Bu yapılarda, Sedat Hakkı Eldem'in savunduğu Türk evi'nin hanay ve konaklarının özelliği olan kemersiz dikdörtgen pencereleri, geniş saçakları, kare kesitli sütunları, aşı boyası rengindeki sıvaları kullanılmıştır.

Büyük ekonomik bunalımın yol açtığı ideolojik etkiler Türkiye'de hem Batı'ya karşı olumsuz bir hava oluşmasına, hem de anti-kapitalist bir ekonomik düzen benimsemiş S.S.C.B'nin, ülkeye örnek teşkil edebileceğine dair bir yönelimin tartışmaya açılmasına yol açmıştır. Oluşan milliyetçi hava ile Türkiye'de çalışan yabancı mimarlara tepki gösterilmiştir. Mimarlıkta modernliği feda etmeden milli kimliğe ulaşılmaya çalışılmasının gerekliliği vurgulanmıştır.

İtalya, Almanya ve S.S.C.B'deki mimari gelişmeler takip edilmiştir. İtalya'daki Faşist devrimin reformları ile Türk Devrimleri arasında benzerlikler kurulmuş, ülkelerin ulusallaşma çabalarında övgü ile söz edilmiştir.

Yerli mimarlar arasındaki tartışmalarda ve yazılı eserlerde Faşizm, Nasyonal Sosyalizm ve Sosyalizm gibi birbirinden farklı siyasi görüşler çoğu zaman sadece getirdikleri devrim ve yeniliklerle özdeşleştirilmiş bu nedenle de yeni Cumhuriyet ile ilişkilendirilmişlerdir.

Örneğin yukarıda belirtildiği gibi Faşist İtalya'daki mimari ve bayındırlıkla ilgili yeniliklerden övgü ile söz edilirken aynı zamanda başka bir durumda Sovyet şehirciliğinin Türk Devrimleri ve batılılaşma süreci ile en uyumlu şehircilik görüşü olduğu savunulmuştur.

6. ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİNDEKİ İRAN'DA MİMARİ

6.1 Rıza Şah Pehlevi Dönemi Mimarisinin Gelişimi

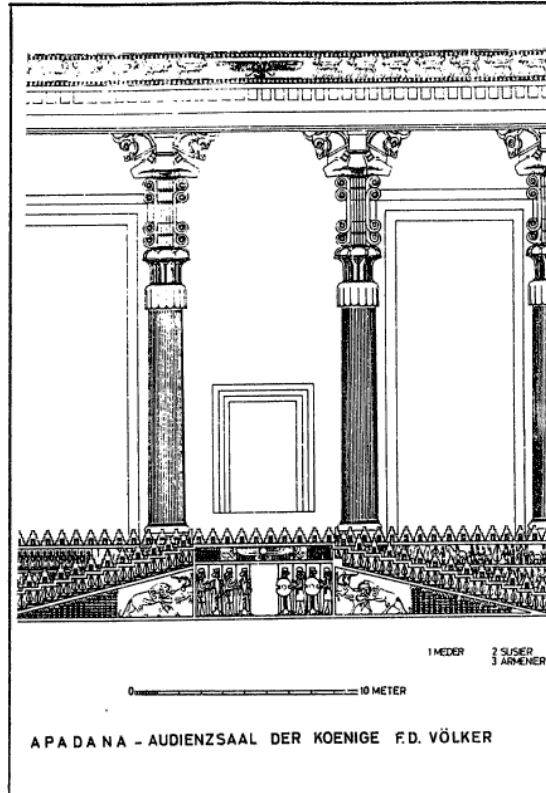
İran'da 1920-1941 yılları arasında politik ve soysal anlamda yaşanan temel değişimler, mimarlık ve şehir planlamacılığı bağlamında da önemli yeniliklerin oluşmasını sağladı. Pehlevi döneminin başlangıcı ile o güne kadar bilimsel ve teknolojik yeniliklerin uzağında kalmış İran, devlet eli ile oldukça hızlı bir biçimde Batı bilimi ve teknolojisi ile uyumlu hale getirilmeye çalışıldı. Uyum süreci haliyle İran'daki mimari düzen üzerinde de güçlü bir etki yarattı.

Batı tipi eğitim veren yeni akademiler kuruldu. Bilim, sanat ve edebiyatta yeni eğitim metotları benimsendi, Avrupa'ya eğitim ve araştırma amaçlı öğrenciler gönderildi. Ancak gelişmekte olan doğu medeniyetlerindeki önemli sıkıntılardan biri İran'da da yaşandı. İran Batı medeniyetinin ürettiği ve geliştirdiği bilim ve teknolojinin sadece son ürünlerini kullandı. Üretim ve geliştirme evrelerinin ise üzerinde durmadı. Bu durum yirmi yıllık bu gelişme döneminde edinilmeye çalışılan bilgi ve birikimin gerçek anlamda özümselememesine ve yüzeysel bir nitelikte kalmalarına neden oldu. Yaşanan bu süreçte kamu ve idari yapılar, fabrikalar, köprüler ve yollar gibi çağdaşlaşmanın temel gerekliliklerini yerine getirecek unsurlar yoğun bir program içinde gerçekleştirilmeye çalışıldı. Ancak bu program, İran Mimarisi'nin o güne dek temellerini oluşturan deneyim ve üslup gibi kavramları mimarlık eyleminden tamamen kopararak, batıdan ithal edilmiş yeni teknikler ve malzemelerin esas oluşturduğu çok farklı ele alış biçimleri üzerine kuruldu. Bu aynı zamanda kültürel ve sosyal birikimi; tasarıma ve yapı kurumuna yansıtan geçmiş dönem mimarların (ustaların) Pehlevi dönemi mimarisi üzerinde tamamen etkisiz kılınmalarına sebep oldu.

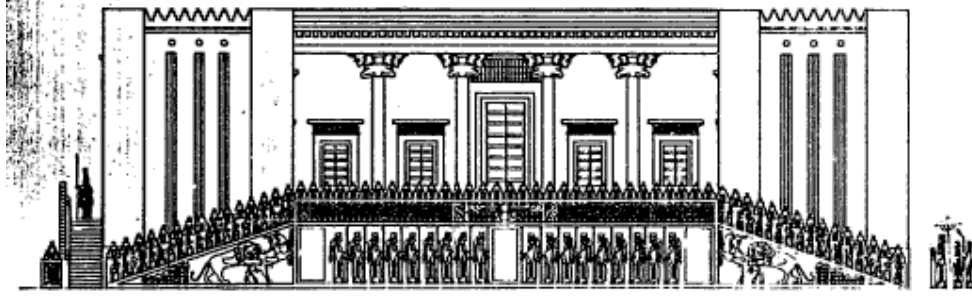
İran Pehlevi dönemi ile birlikte o güne dek görülmemiş bir yabancı etkileşimi ile karşı karşıya kaldı. Rıza Şah idareyi ele geçirdikten sonraki süreçteki reform ve yenilikleri İran'ın kendi iç dinamikleri ile değil aynı zamanda otoritesine meşruiyet sağlayan dış güçler ile yürütmeye çalıştı. Bu yönelim ülkenin sosyal, politik ve ekonomik anlamda tümüyle yabancı etkisinde kalmasını sağladı. Örneğin arkeoloji yeni bir bilim dalı olarak batılılarca İran'a getirilmişti. Sanatsal ve mimari anlamda çığır açan keşif ve buluntulara ulaşıldı. Ancak bu araştırma programları İranlılardan

bağımsız çalışan batı kökenli araştırma grupları tarafından hazırlanıyor, nelerin bulunacağına ve bunun için nerelere bakılacağına bu gruplar karar veriyordu.

Sosyal yaşamda İran toplumunu bir arada tutan önemli unsurlardan biri olan İslamiyet ve ona ait gelenekler, Rıza Şah ve onun yaratmak istediği İran ulus devletinin önünde hem fiziksel, hem de sembolik anlamda engeller oluşturmaktaydı. İslamiyet'in İran topraklarına girmesi ve yayılmasının ardından sosyal yaşamın her alanında olduğu gibi mimari alanda da İslami unsurlar önemli bir sembolik değer haline geldi. Ülkenin İslamiyet'i çağrıştıran semboller dışında bu topraklara has ve İran ulus-devleti kavramını destekleyecek tarihi referanslara ihtiyacı vardı. Sözü geçen arkeolojik çalışmalar ise bu ihtiyaca cevap ve ilham verir nitelikteydi. Bu topraklarda kurulmuş Ahameniş uygarlığı gibi İslamiyet öncesi İran uygarlıkları Batılı arkeolojik araştırma gruplarının başlıca inceleme alanlarını oluşturmaktaydı. Kazı ve incelemelerde ortaya çıkan bütün unsurlar bu türde bir sembolik değer yaratmak için uygun ortam sağlamaktaydı (Şekil 6.1, Şekil 6.2).

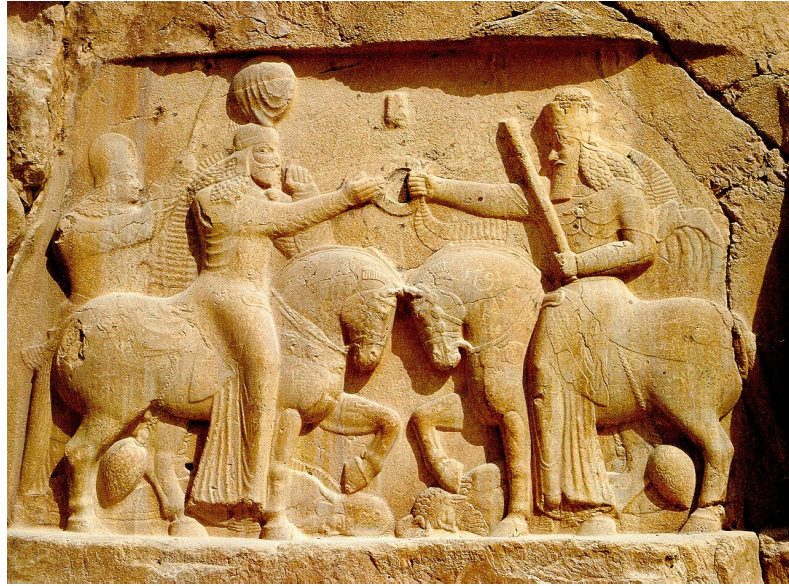


Şekil 6.1 : Persepolis kazıları sırasında çizilmiş öküzbaşı sütun başlıklarını gösteren çizim



Şekil 6.2 : Persepolis kazıları sırasında çizilmiş ve sarayın cephe kurgusunu gösteren çizim

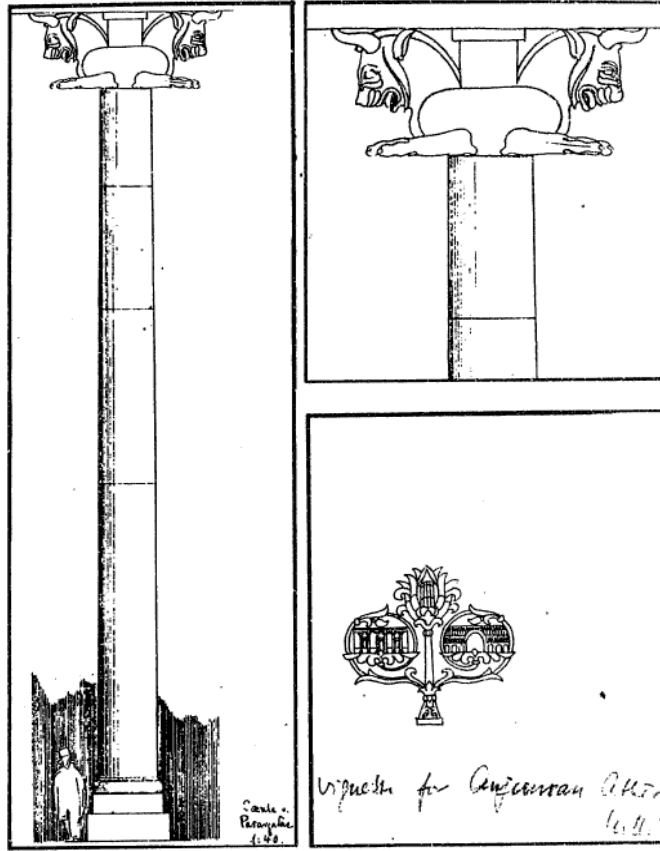
Yaratılmak istenen milli tarih bilinci ve sembolik değerler Pehlevi dönemi mimarlığı ve yapı üretiminde de etkin biçimde kullanılacaktı. Dönemin başlıca yapılarının, büyük ölçekli kamusal yapılar olduğu düşünüldüğünde bahsi geçen çağrışımların oluşturulmasının önemi ve kaçınılmazlığı daha da artmaktaydı. İran halkına ve dönem mimarisine, İran'ın asıl köklerine dair çağrışımları yaratacak mimari semboller ise arkeolojik araştırma gruplarının kazılarda elde ederek ortaya koyduğu veri ve buluntular çerçevesinde gerçekleşti. Hatta belirli bir zaman içinde bu gruplardan bazı araştırma üyeleri devlet mimarisinin oluşturulmasında hem tasarım hem de uygulama anlamında etkin görevler üstlendi (Şekil 6.3, Şekil 6.4, Şekil 6.5, Şekil 6.6).



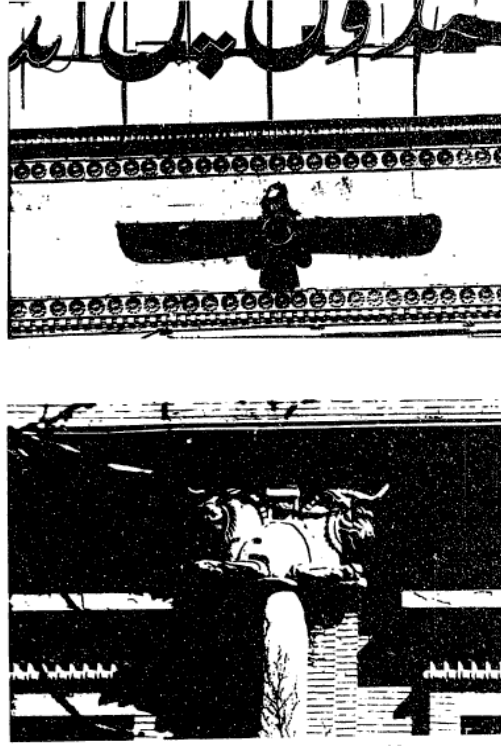
Şekil 6.3 : I. Ardeşir'in kabartması, Nakş-ı Rüstem, Persepolis ve Ahura Mazda kanatlarının kullanımı



Şekil 6.4 : Marcoff'un tasarladığı Bank-e Melli merkez binası ön cephesi



Şekil 6.5 : Bank-e Melli'nin girişindeki sütunlara ait çizimler



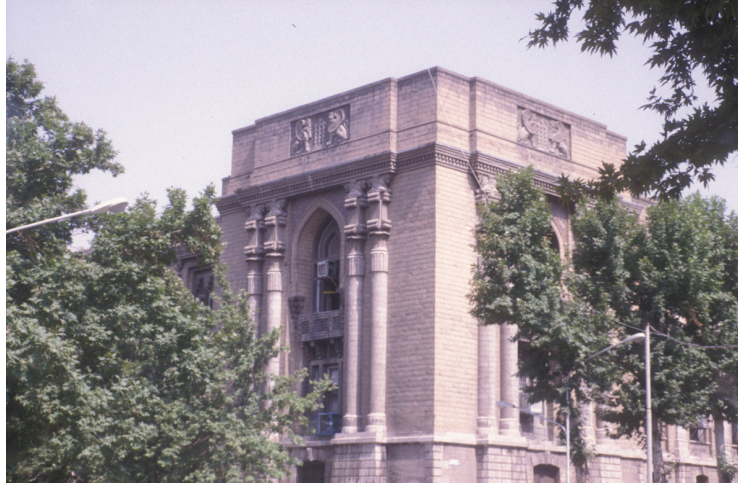
Şekil 6.6 : Bank-e Melli'nin girişinde bulunan Ahura Mazda kartalı ve öküzbaşı başlıklı sütunlar

Rıza Şah'ın yeni ve çağdaş bir İran yaratma hayali, ülkeyi 1931-1941 yılları arasında hem şehir planlamacılığı hem de mimari anlamda çok hızlı ve kontrolsüz bir gelişime sürükledi. Bu dönemde ortaçağdan beri organik bir yapıda kurgulanan İran şehirleri ve şehirlere ait unsurlar yerini, çağdaşı olduğu batılı planlama ve kurgu sistemlerine bıraktı. Dönüşümün oldukça hızlı gerçekleşmesi yerele dair yapısal ve düşünsel gereksinimlerin gelişmemesini sağladı. Ortaya konulan planlamalar ve mimari eserler bu nedenle çoğunlukla Avrupa ve özellikle de Almanya'da ağırlık kazanmış neo-klasik algının birer kopyaları olmanın ötesine geçemedi. Tahran örneğinde olduğu gibi; yeni şehir planlarının gereksinimleri ve politik nedenlerden ötürü İslami yapıları azaltma girişimleri, şehir ölçeğinde büyük çapta yıkımların yaşanmasına sebep oldu. Bahsi geçtiği üzere ortaçağdan beri belirli bir düzeni korumuş şehir kurgusuna alışık İran halkı için bu yeri geldiğinde tepki verecekleri bir dönüşüm haline geldi.

Rıza Şah döneminde bireylerin kişisel fikirleri mimarlık ve şehir planlamacılığında belirleyici oldu. Özellikle Rıza Şah, Foroughi, Bouzergomehri gibi yüksek mevkideki politikacılarla, askeri yöneticiler ve batılı ülke temsilcileri tasarım ve uygulama süreçlerindeki temel kararların merkezi konumundaydı. Mimarlık mesleği anlamında henüz istenen çağdaş batılı mimari çizgiye sahip olacak yerli mimarlar

olmaması, bu tipte mimarların daha yetiştirme ve eğitim sürecinde olmaları nedeni ile alan, tamamen yabancı mimarların tekelindeydi. Dolayısı ile meslek dahilinde alınan mimari kararlar yabancı mimarlar tarafından alınmaktaydı. Ancak İran'da bulunan yabancı mimarların genel olarak bağlı bulundukları ülkelerin politik yönelimlerinden bağımsız hareket etmedikleri görülmektedir. Ülkelerinin temsilci ve yöneticileri ile sürekli irtibat halinde bulunmak onları etki altında bırakıyordu.

Büyük ölçekli devlet binaları dönemin önceliği olan mimari yapılarıydı. Devlet erkinin ve çağdaşlığı yakalamanın önemli bir simgesi olan bu binalar için ülkenin sahip olduğu ekonomik koşullara rağmen büyük miktarlarda kaynak sağlanmıştı. Ölçek ve kapsam olarak o güne dek İran'da görülmemiş derecede büyük projelerdi. Yeni siyasi görüşün gerektirdiği idari binalar ve Tahran Üniversitesi yerleşkesi gibi batı tipi eğitim verecek yapılarla Rıza Şah'ın hedefleri gerçeklik kazanıyordu. Ayrıca Rıza Şah'ın asker kökenli olması sebebi ile bu dönemde askeri alanda köklü düzenlemeler yapıldı. Bunun beraberinde askeri yapılar büyük önem kazandı. Öyle ki bu tip yapılar sivil kamu yapıları içinde hem uygulama hem de üslup anlamında belirleyici oldular. Politikacıların Nasyonal Sosyalist Almanya'ya duyduğu yakınlık ve bizzat Alman subaylarının eğitim ve yapılandırma için İran'da bulunması, İranlı askerlerin eğitim için belirli süreler için Almanya'ya gitmesi; askeri yapıların kurgulanması aşamasında, dönem Alman üslubunun İran'da da hayat bulmasını sağladı. Rejimin gücünü simgeleyen kamu binaları haricinde büyük meydanlar, geniş caddeler ve bunları birbirine bağlayan geniş yollar ile şehir planlamacılığı bağlamında da bu güce destek sağlanması amaçlanıyordu (Şekil 6.7).



Şekil 6.7 : Dış İşleri Bakanlığı cephesinde, tarihsel canlandırmacı üsluba ait unsurların kullanımı

Rıza Şah'ın amacı modern bir İran yaratmaktı ve bu amacın önemli elemanlarından biri de 20. yüzyıl politik ve ekonomik hayatının gerekliliklerini karşılayacak kentsel strüktürler inşa etmektir. Amacına ulaşabilmek için bizzat başlatıp, yönettiği yeni yaşam düzeni ve değerlerini İran halkına göstermek için bir araç olarak gördüğü kamu binaları projelerini uygulamaya soktu. Modernizasyonun uygulanması için öncelikli olarak seçilen ve ülke için prototip görevi görececek başkent Tahran dışında, Şiraz, İsfahan gibi diğer İran kentleri de hızlı bir dönüşümün içine girdi. Şah, öncelikle başkenti, sahip olduğu Ortaçağ kimliğinden tamamen koparmak istiyordu. Şehrin merkezinde bulunan kale surları, hendekler, kapılar ve tarihi çarşı bölgeleri Şah Rıza'nın kafasındaki imge ile çelişen yapılarıydı. Bu nedenle başkent genelinde büyük bir istimlak ve yıkım hareketi başlatıldı.

Rıza Şah, başkent Tahran'ın kent dokusunu, Haussman'ın Paris'teki uygulamalarını model alan, radikal kararlarla modernize etmeye çalıştı.³ Şah'ın bizzat idare ettiği bu köklü değişim sürecinde, kurulan ideolojiye paralel olarak çağdaşlaşma söylemi ile yapılan ilk büyük eylem, şehrin merkezindeki tarihi bölümünde bulunan ve geçmiş çağrıştıran kent surları ve 12 adet kent kapısının yıkılmasına başlamak oldu. Kaçar Hanedanlığı'nın kent üzerindeki egemenliğini simgeleyen bu geçitlerin yıkılmasına başlanarak, hem kentin fiziki büyümesinin önü açılmış hem de geçmiş rejimin Tahran'daki en önemli izlerinin ortadan kaldırılması sağlanmış oldu.⁴ (Grigor, 1998).

Şehrin iç bölümünün genişlemeye olanak verecek şekilde açılması ile burada bulunan ve büyük bir sosyo-ekonomik güce sahip olan ulemanın, İran ticaret hayatının çok büyük bir kısmına egemen olan orta ölçekli geleneksel çarşı esnafının ve geçmiş rejime ait bürokratik şekillenmenin dağıtılmasının önü de açılmış oldu. Geleneksel merkezin merkez kabulünü silikleştirmeyi amaçlayan kentsel girişimin sonucu olarak mevcut Ortaçağ dokusu ve hacimlerinin yerine büyük caddeler, meydanlar ve rekreasyon alanları inşa edildi (Grigor, 1998).

1920'li yıllarda şehrin %9'una denk gelen 1.8 kilometrekarelik alan meydanlara ve bu meydanlara ait düzenlemelere ayrılmaktaydı. Bunlar süreç içinde doğal olarak şekillenmiş ya da halkın ihtiyaçları göz önünde bulundurularak yapılmış meydanlar değildi. Şehrin Şah döneminde oluşturulmaya başlanan eksenel planlamasının

³ Baron Haussman'ın Paris'te uyguladığı şehircilik anlayışının Tahran'ı uyarlanmaya çalışılmasında siyasi sebeplerin dışında, Rıza Şah'ın birçok bakanı ile beraber, önemli mimarların hemen hemen hepsinin Paris'te eğitim görmesi de önemli bir etkidir. (Marefat, 1988)

⁴ 1932 yılında başlanan surların yıkılması işlemi, kademeli olarak Rıza Şah'ın oğlu Muhammed Rıza Şah döneminde de devam etti. 1973 yılına dek yukarıda bahsi geçen 12 kent kapısının tümü yıkıldı. (Marefat, 1988)

sembolik parçaları olarak politik amaçlarla inşa edilmişlerdi. Merkezi olarak ulusal kahramanların heykelleri ile biçimlenen büyük meydanların amacı, halkı sahip olduğu ulusal mirastan haberdar etmekti (Marefat, 1988).

Surlar haricinde eski şehrin sahip olduğu yoğun konut dokusu ve organik kurgusu da geniş hacimlere ve eksenel düzenlemelere olanak tanımıyordu. Bu durum Rıza Şah'ın modern kent imgesi ile uyuşmuyordu. Büyük ölçekli istimlaklar gerçekleştirilerek geniş caddelerin ve meydanların yapımına olanak sağlandı. Kaçar Hanedanlığı döneminde yapılan geleneksel konutlar, sahip oldukları organik biçimlenme ve yapı ustalarının elinden çıkan spontane mimari kurguları ile modern şehrin bina tipolojisinden farklılık göstermekteydi. Organik yapı kurgusu içinde rastlantısal olarak oluşmuş küçük meydancıklar, ortak eylem alanlarını tarif ediyor ve bunu çevreleyen konut dizileri de bu kurgu içinde bütüncül bir karakterle şekilleniyordu.

Modernizasyon hareketi ile yapımına başlanan yeni tip yapılarda ise kütleyi ele alış yöntemleri ve oluşturulan cephe kurguları eski kent dokusu ile bir bütün olmaktan uzaktı ve zaten bu da ideolojik olarak arzulanan bir durumdu. Sahip oldukları büyük kütleleri ve genelde dikey olarak kurgulanmış, sembolik öğelerle dolu cepheleri ile anıtsal ve tekil bir havaya sahiptiler (Grigor, 1998).

Şah'ın, İslami kökenli içe dönük kurgu yerine getirmek istediği dışa dönük modern Avrupa kenti imajının böylelikle yaratıldığı düşünülüyordu. Rıza Şah bu gelişmelere paralel olarak, o dönemde Fransızlar tarafından sistemli kazı projeleri ile gün ışığına çıkan Ahameniş uygarlığının tarihini de devletin ve hükümdarlığının saygınlığını kazanmak için bir araç olarak kullandı.

Ahameniş Krallığı'nın, ekonomik ve siyasi alanlarda eriştiği, "bilinen dünyanın en büyük krallığı" vasfı ile Rıza Şah'la başlayan Pehlevi Hanedanlığı arasında ilintiler kuruluyor ve Avrupa'da gelişen ırk kökenli siyasetlerin sonucunda Perslerin kökenini oluşturan Ari ırk ve Zerdüşt geleneği Şah Rıza tarafından bilinçli olarak politik ve sosyal alanda yüceltiliyordu. Bu bilinçli politika kendini mimari alanda, Tahran'da bulunan meydanlarda, anıtlarda ve kamu binalarında oluşturulan canlandırmacı üslup ile gösteriyordu.

Politik ideoloji ile beslenen dönem mimarlığı, Zerdüştlük dinine ait öğelerin canlandırmacı üsluplarda günümüze taşındığı ama aynı zamanda Batı modernizminin yalın formlarını temel biçimleniş olarak ele alan, süslemeci üsluba karşı, formu oluşturan parçaların uyumu ön plana çıkarılmış ve İran geleneğinde olmayan batılı yapı teknolojilerinin kullanıldığı karma bir anlayışa sahipti. Bu karma anlayışın içeriği, beslendiği siyasi sebeplerden ötürü değişime ve yönlendirmelere

açık bir kurguda gelişmişti. Tam da bu nedenle, Pehlevi dönemi mimarisindeki modern ve modernleşme tanımlamaları; uygulanan politikanın uzantısı olarak, ideolojik ve sosyolojik bağlamlarından kopartılıp, tamamen biçimsel bir kavrayışla ele alınmış ve birer kalkınma simgesi olarak kullanılmışlardır (Grigor, 1998).

Bu biçimsel ve bağlamından kopuk tavır Şah Rıza döneminde, canlandırmacı üslupla çağdaş ve çoğu zaman modernist yaklaşımların aynı anda uygulanmasını da açıklamaktadır.

Şah Rıza'nın modern bir İran yaratma projesi dahilinde yurt dışından birçok mimar başkent Tahran'ı yeniden şekillendirmek üzere ülkeye davet edildi. Ülkeye gelen batılı mimarlar Şah'ın ülkeyi yönettiği 1920 ve 1930'lar boyunca İran'da, mimarlıkla ilgili hemen her alanda etkin görev aldılar. Devlete ait idari yapılar, bakanlık binaları, bankalar, müzeler, üniversite ve sanayi yapıları gibi çağdaş dünyaya ait yeni fonksiyonların gereksinimi olan yapı tiplerinin ülkede tasarlanıp, uygulanmasından sorumlu oldular. Bu süreç içinde yabancı mimarlar Şah'ın halkına benimsetmeye çalıştığı Batı tarzı yaşamın yerleşmesinde bir araca dönüştüler. Bununla birlikte İran'da o döneme dek mimari alanda egemen olan ve “me'mar” adı verilen geleneksel yapı ustalığı kavramı yerine ülkede Batı normlarında çağdaş mimarlık mesleğinin kurumsallaşmasına da katkıda bulundular. Yabancı mimarlar⁵, İran'da mimarlık eğitimi alanında da etkin görevler üstlendiler. İran'da ilk nesil yerli mimarların yetiştirilmesi sürecinde yabancı mimarlar etkin olarak yer aldılar.

Şah Rıza rejiminin çağdaş kalkınma hamlesinde prototip olarak seçilen başkent Tahran dışında Şiraz kentinde de yoğun bir yenilenme hareketi oldu. Pehlevi hanedanlığı döneminde Şiraz, ulus devletin kültür politikası çerçevesinde sahibi olduğu kültürel miras ve Ahameniş uygarlığına ait kalıntıların önemli bir bölümünün bu bölgede bulunması sebebi ile ayrıcalıklı bir konuma yükseldi. Tahran ülkenin batılı ve çağdaş yüzünü temsil ederken, Şiraz barındırdığı tarihsel ve kültürel değerler ile ülkenin geçmişle olan bağını temsil eder hale getirildi (Manoukian, 2004).

Yaratılmak istenen ulus devlet kültürüne paralel olarak, Şiraz'a özgü ve Şah'ın bizzat adını koyduğu; “Şiraz Kültürü” rejimin propaganda aracı olarak kullanıldı. Şiraz Kültürü, bu bölgede geçmiş dönemlerde yaşamış şairler dolayısı ile klasik İran şiiri ve yine bu bölgede yoğun biçimde kalıntısı bulunan Ahameniş Krallığı, üzerine

⁵ Örnek olarak Fransız André Godard İran'da Tahran Üniversitesi'nin kurulmasında ve kampüsün tasarlanmasında çeşitli görevler üstlenmiş ve ayrıca burada açılan güzel sanatlar akademisinde mimarlık eğitimi vermiş ve dekanlık yapmıştır.

kurulmuştu. Bu bağlamda şairlerin mezarları restore edildi, Ahameniş döneminin mimari unsurları Tahran'da olduğu gibi Şiraz'da da yeni yapılan binalarda uygulanmaya başlandı ve Şiraz kültürel bir miras olarak bütün ülkede ve dünyada çeşitli kampanyalar aracılığı ile tanıtılmaya çalışıldı (Manoukian, 2004).

Şiraz ve çevresinde Şah Rıza'nın direktifleri ile yabancı arkeologlarca başlatılan kazılardan çıkan İslam öncesi unsurlar mimarlar için üslupsal malzemelere dönüştü. Ahamenişlerin ve Zerdüştlük dinine ait biçimsel öğelerin rejimin canlandırmacı üslubunda yer alması, ilk olarak bu bölgede bulunan Persepolis ve Sasa kazılarında elde edilen veriler sayesinde gerçekleşti.⁶

Persepolis'te, Oriental Institute of the University of Chicago adına kazı yapan iki Alman Ernst Herzfeld ve Erich Schmidt'in ortaya çıkardıkları önemli buluntular tüm dünyada yankı yaratarak Batı medeniyetlerinde İran'a karşı bir merak oluşturdu. İran sanat ve arkeolojisine yönelik bu uluslararası ilgiyi bir fırsat olarak değerlendiren Rıza Şah rejimi kazılarda elde edilen bu verileri Godard ve Marcoff gibi yabancı mimarlar sayesinde büyük ölçekli kamu binalarına ve anıtsal eserlere taşıdı. Ahura Mazda kartalı, Ahameniş Krallığının kurucusu Kyros, Sasani İmparatorluğu'nun kurucusu Ardeşir gibi büyük hükümdarların heykelleri, kanatlı aslan gibi simgelerin taş yontuları yeni yapılan binaların cephelerini süslemeye başladı.

Rıza Şah dönemine genel olarak bakıldığında ise mimari anlamda modernizasyon iki farklı yaklaşımın etkisinde ilerledi. İlki, yukarıdaki paragraflarda genel hatları ile anlatılan, Ernst Herzfeld, Erich Schmidt, Arthur Upham Pope, André Godard ve Maxime Sirieux gibi arkeolojik alanda çalışmalar yapan mimarların ortaya çıkardıkları veriler doğrultusunda, Ahameniş ve Sasani uygarlıklarına ait mimari unsurların kamu binaları ve büyük kuruluşlarda modernizmin ve ulus-devletin büyüklüğünün vurgusu olarak kullanıldığı, Şah ideolojisine paralel bir mimarlıktı. Bu tutum, ilk olarak Rıza Şah'ın Kazak Birliği'nde birlikte çalıştığı Nikolai Marcoff'un yerli mimarlar Mohsen Foroughi ve Keyghobad Zafar ile birlikte tasarladığı Tahran, Firdevsi Caddesi üzerindeki Bank Melli'de gözlemlenmektedir (1928). Daha sonra ise yukarıda adı geçen Godard ve Siroux, İran'da mimari alanda da eserler vermeye başladıklarında; bu unsurları kullanarak popülerleşmesini sağladılar (İran Bastan Müzesi ve Melli Kitaplığı gibi ilk örnekler üzerinden, 1936). Şah'ın açık belirtilen nedenlerle desteğini alan ve rejimin mimari üslubu haline gelen bu mimari yaklaşım doğal olarak Rıza Şah döneminde gerçekleştirilen büyük ölçekli kamu yapılarının

⁶ İran'da, yabancı uyruklu olan ve Ahameniş canlandırmacı üslubunu yapılarında ilk defa kullanan iki önemli mimar: André Godard ve Maxime Siroux'nun, bu ülkeye ilk olarak arkeolojik çalışmaları yürütmek için gelmiş mimarlar olması bu bağlamda önemli bir ayrıntıdır.

istisnai örnekler dışında tümünde etkin oldu.⁷ Baskın olan birinci yaklaşımın dışında kalan ikinci yaklaşımda ise Paris, Brüksel, Viyana ve Londra gibi batılı ülkelerde eğitim görmüş İranlı mimarların ortaya koyduğu, geçmişle olan tüm bağları kopararak İran'da yeni ve çağdaş bir mimari dil oluşturma çabası görülmektedir. İran'da bu tutumla eserler vermiş mimarların önde gelenleri ise Vartan Havanessian (1896-1982), Paul Akbar (1908-1970), Gabriel Guévrekian (1900-1097) ve Keyghobad Zafar (1910-1998) adlı mimarlardır.

İlk üslubun rejimin mimari üslubu haline gelmesi nedeni ile erkin tam desteğine almış ve ülkede yaygın kullanım alanı bulmuş olsa da bahsi geçen mimarlar az bir beğenen kitlesi olması ve toplumca çok kabul görmemesine rağmen Avrupa'da bulundukları dönemlerde uyguladıkları modern çalışmaların benzerlerini İran'da gerçekleştirmeye çalıştılar (Dehbashi, Mazayan ve Darab Diba, 2004).

Pehlevi Dönemi mimari politikasının donenim bitmesi ardından bıraktığı etkilerden en önemlisi, mimarlık mesleğinin İran'da gelişiminin sağlanmasıdır. Bu dönemde mimarlara o güne dek görülmemiş üretim ve tasarım imkanı sunulmuştur. Kültürel ve mimari düzlemde, halkın genel olarak geçmiş alışkanlıklarına geri dönmediği bir konut biçimi gelişimi ve yeni malzeme kullanımı gözlemlenmiştir. Apartman tipi yaşam ve tüm fonksiyonları içinde barındıran konut planlaması tüm şehirlerde geri dönülmez biçimde kabul görmüştür. O güne dek konut inşaatında temel yapı malzemesi olan kerpiç yerini çimentoya bırakmıştır. Ortaya konulan eserler ve konut alanındaki gelişmeler ile geleneksel olanın dışında farklı biçim ve kurgu arayışlarının olabileceği gösterilerek ve bu şekilde halkın tümü değilse bile bir kısmında bu yönde bir talep ve görüş oluşması sağlanmıştır.

Bununla beraber her iki ülkenin de sözü geçen dönemde en etkin düşün ve icra odağı olan başkentlerindeki ciddi dönüşümler, Tahran açısından geri dönüşü mümkün olmayan tahribatlara yol açmıştır. Tahran, bahsi geçen dönem öncesinde de İran'ın en kalabalık ve geçmişi eskiye uzanan şehirlerinden biridir. Bu nedenle yeni ile eski arasındaki düşünsel kopukluk, uygulama sürecinde aralarında herhangi bir ilişki kurulmaması ya da yumuşak geçişler öngörülmemesi ve en önemlisi yeninin eskiyi tahrip ederek üzerine inşaa edilmesi ile Pehlevi Tahran'ı ile eski Tahran'ın arası keskin hatlarla ayrılmıştır.

⁷ Tahran' da 1936 yılında Gabriel Guévrekian tarafından tasarlanan Endüstri Bakanlığı merkez binası sahip olduğu modernist üslupla kamu binalarındaki genel canlandırmacı ve anıtsal üsluptan ayrılmaktadır.

Babası Rıza Şah Pehlevi'nin devrilmesinin ardından başa geçen Muhammed Şah Rıza ise, ilk dönemlerinde babasının ulusalcı ve batılılaşmacı politikasını aynı biçimde sürdürmüştür. Otoritesinin tezin kapsamı dışına çıkan ileriki dönemlerinde, babasının antik dönem İran'a gösterdiği ilgi ve yüceltme, doruk noktasına ulaşmıştır.

Mimarlık ve şehircilikteki biçimsel arayışlar haricinde, kültürel ve sosyal yaşamda da bu hayranlığın etkileri görülmüştür. 1971 yılında Persepolis'teki 100 milyon dolar bütçeli Pers Kraliyeti'nin kuruluşunun 2500.yıldönümü kutlamaları, İran ve batılı toplumlara sunulmak istenen siyasi duruşun açık bir ifadesidir.

İngiltere ve S.S.C.B'nin ülkeyi kısmen işgal ettiği bir darbe sonucu başa geçmesi nedeni ile ilk dönemlerde etkin bir idare gösterememiştir. 1950'li yılların sonlarına dek babasından devraldığı fikir ve projelerin ötesinde bir hamle yapacak siyasi gücü olmamıştır. Tezin konusu 1940'lı yılları kapsamasına ve bu kapsam dahilindeki dönemde İran'ın, oğul Muhammed Şah Rıza tarafından idare edilmesine ragmen, babasının projelerini devam ettirmek dışında mimari anlamda önemli bir eylemi gerçekleştirmediği için döneminden alıntıya az yer verilmiştir.

Bununla birlikte 1950'li yılların ortalarından itibaren kazanmaya başladığı siyasi otorite ile babasının başlattığı batılılaşma hamlesini farklı bir boyuta taşımıştır. 1960'lı yıllarda başlayan bu hamlelerin ortak özellikleri, babasının dönemine göre kapsam olarak daha büyük çapta, mega proje niteliğinde olmalarıdır. Oğul Şah'ın bu ilerleme sürecinde en son teknolojik gelişimleri ve en yeni unsurları kullanma isteği, 1960'lı ve 1970'li yıllarda bütünsel düzeyde olmamakla birlikte tekil örneklerde Türkiye'de eşine rastlanmayacak türde mimari yeniliklerin görülmesini sağlamıştır.

1970'lerde yürülüğe konan Shahestan Pahlavi projesi Tahran'da yeni bir kent merkezi kurulmasını öngörmüş ve 5 milyar dolarlık proje başlangıç bedeli ile o dönemde dünya ölçeğinde bir şehircilik projesi olmuştur. Orta Doğu'nun en büyük stadyumu Aryamehr Stadyumu, Amerikalı şirketlerin tasarlayıp inşaa ettiği Tahran Havaalanı ve Fransız şirketlerince yüklenilen Tahran Metrosu ,döneminde bulunduğu bölgenin en önemli projeleri arasında yer alarak Muhammed Şah Rıza 'nın mimari pratiklerde hedeflediği görüşü, bu günde geçerli olacak biçimde yansıtmışlardır.

6.2 Yabancı Mimarlar

Devlet yeniden yapılanma programını uygulamaya koyduğu zaman programda bulunan idari binalar, bakanlıklar, modern eğitim veren okullar, bankalar, müzeler ve hastaneler, içerdikleri fonksiyonlar nedeni ile geleneksel mimarinin sunduğu olanaklar dışında yeni tip yapılara gerek duymaktaydı. Geleneksel İran yapı ustaları için yeni binaların sahip olduğu fonksiyonlar ve yeni tür yapım teknikleri oldukça yabancıydı. Bu nedenle de yurt dışından yabancı uyruklu mimarlar getirmek bir gereklilik haline geldi.

Bu ihtiyaçla birlikte 1930'ların başından itibaren, siyasi ve ticari yakınlıktan dolayı başta Almanlar olmak üzere Avusturyalı, İsviçreli, İskandinav, İtalyan, Fransız ve Amerikalı pek çok mimar, ya bağımsız ya bir şirkete ya da çok uluslu konsorsiyumlara bağlı olarak, ülkeye geldi. Birinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan kısa süreli İngiliz İşgali ve Rıza Şah'ın İngilizlere karşı duyduğu güvensizlik nedeni ile İngiliz mimarlar ise Rıza Şah döneminde İran'da birkaç eğitim yapısı haricinde büyük ölçekli işler yapma fırsatı bulamadılar (Marefat, 1988).

Genelde arkeolojik kazı çalışmaları için gelen mimarlar arasında, Tahran'ın yeniden biçimlenmesinde ve modern İran'da mimarlık mesleğinin gelişiminde geniş etkileri olmuş üç yabancı mimar öne çıkmaktadır:

Nikolai Lvovitch Marcoff (1882-1957)

İran Kazak Süvari Birliği'nin danışman idarecisi olan Nikolai Marcoff, 1921'de Tahran'a yürümeden önce bu birliğin komutanlığını yapan Rıza Şah ile yakın ilişkilere sahipti. Şah'ın ricası ile İran'da kalmaya karar veren Marcoff Tahran'ın yeniden inşa edilmesinde önemli görevler üstlendi.

1882'de Tiflis'de doğan Marcoff, St. Petersburg'da bulunan İmparatorluk Güzel Sanatlar Akademisi'nde okudu ve 1910 yılında ressam-mimar olarak mezun oldu. Birinci Dünya Savaşı boyunca Kafkaslar'da askerlik yapan Marcoff 1917 yılında Kaçar Hanedanlığı'ndan Nasr-ud-Din Şah'ın oluşturduğu Kazak Süvari Birliği komutan yaverliğine getirildi. Rusya'da imparatorluğun en sadık birlikleri olarak anılan Kazak Süvarileri temel alınarak oluşturulan bu tugay Kaçar Hanedanlığı boyunca her zaman Rus bir komutan ve yine çeşitli görevlerdeki Rus askerleri tarafından idare edilmişti.

Marcoff, Kazak Tugayı'ndan ayrıldıktan sonra İran'daki ilk yabancı mimar olarak göreve başladı. İslami mimariye ve geleneksel İran yapı yöntemlerine hayranlık duyan Marcoff, eserlerinde tuğla ve taş gibi yerli yapı ustalarının kullandığı malzemeleri tercih etti. Klasik mimarlık eğitimini yerli malzeme ve yapı formları ile bütünleştirerek, kendine özgü bir mimari üslup geliştirdi. 1920 ve 1930'ların Tahran'ı Marcoff üslubundaki yapılarla doludur. Yapılar, modernist etkilerin görüldüğü, Batı ve Pers unsurlarının eklektik bir dille ele alındığı genel bir üsluba sahipti. Eski Belediye Binası, Alborz Koleji, Veramin ve Karaj şeker rafinerileri Pers eklektisizminin Marcoff tarafından gerçekleştirilmiş önemli örnekleriydi. Bunların dışında Avrupa Neo-Klasik tarzında yapılar da tasarlamıştı. İtalyan Elçiliği ve Singer Binası gibi eserleri bu tarzda ele aldığı eserler olmuştur.

Büyük ölçekli kamu binalarında canlandırmacı ve eklektik bir üslup benimsemiş olmasına rağmen kişilere ait konut tasarımlarında çelik gibi çağdaş malzemeleri kullanmayı seçti. Rıza Şah döneminde şehrin kuzey yönünde gelişen ve ekonomik olarak toplumun zengin kısmını içinde barındıran banliyö bölgesi Mahmoudiya'da Villa Alexis, Villa Jouvel gibi modern tarzda pek çok villa tipi konut tasarladı. Konut ve kamu yapıları dışında Şah'ın seküler devlet anlayışı kapsamında, başta Tahran'da bulunan Rus Ortodoks Kilisesi binası olmak üzere bir kaç adet kilise yapısı da Marcoff'a aittir (Marefat, 1988).

André Godard (1881-1965)

Şah başa geçtikten kısa bir süre sonra Fransız Hükümeti ile İran'da Fransızların tekelinde olan arkeolojik kazı çalışmalarını, İran yararına düzenlemeye girişti, 1925 yılında Fransızların İran'da yapılan arkeolojik kazı çalışmaları üzerindeki hakimiyetine son verildi. Kazı çalışmaları ve çalışmalarda elde edilen tarihi eserlere dair belirli düzenlemeler getirildi. Ele alınan esaslardan birisi de çıkarılan eserleri ve tarihi İran medeniyetlerini sergilemek üzere bir müze kurulmasıydı. André Godard ise kurulacak bu müzeye, yapılan anlaşmalar gereği yönetici olmak üzere Fransa'dan atandı.

Müzede yönetici olması görevi dışında ülkede bulunduğu süre içinde İran hükümetinde de tarihi eserlerden sorumlu bir idari görevi üstlenerek, kabinede görev almış tek yabancı mimar oldu. Rıza Şah'ın üzerinde önemli durduğu, tarihi eserleri koruma amaçlı restorasyon projelerini yönetti. Bu görevlerinin yanında Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Okulu'nun dekanlığını yaparak otuz yıl boyunca İran mimarlık ve eğitim hayatını doğrudan etkiledi.

Arkeolojik alanda üstlendiği sorumluluklar dışında devletin içinde kazandığı konum ile Godard; mimari konularda da danışmanlık görevleri üstlendi. Sorumluluğunda bulunan Muze-ye Iran Bastan'ı tasarladı ve Tahran Üniversitesi Kampüs planı gibi büyük ölçekli tasarımlara danışmanlık yaparak tasarım süreçlerine katkıda bulundu. Şah'ın İran tarihindeki yer etmiş önemli düşünür ve şairler için anıt mezarlar inşa etme projesinde görev aldı ve Firdevsi için yapılan anıt mezarı tasarladı (Marefat, 1988).

Ülkeye asıl geliş amacı olan arkeolojik eserler ve kazı çalışmaları ile ilgili 1936'dan 1949'a kadar çıkartılan İran Arkeoloji Enstitüsü yıllıklarını yayımladı. 1967'de İran'da o güne dek yaptığı tüm araştırma ve incelemeleri bir araya getirerek kaleme aldığı "İran Sanatı" adlı kitabı basıldı.

Maxime Siroux (1907-1975)

Maxime Siroux İran'a arkeolog olarak 1930'ların başında geldi. Ancak Şah'ın yoğun imar projeleri için duyulan yetkin mimar eksikliğinin sonucu olarak arkeolojik çalışmalar yerine daha çok mimari projelerde görev aldı. Gelişinin ardından geçen otuz sene boyunca yabancı mimarlar arasında en çok eser tasarlayıp, inşa eden mimar oldu. Eğitim, Endüstri ve Madenler, Tarım, İşçileri ve Maliye Bakanlıkları'nın danışman ya da şef mimarı olarak görev aldı. Aynı zamanda Tahran Üniversitesi'nde akademisyen olarak görev yaptı. Tahran Üniversitesi Tıp Okulu Kompleksi ve üniversiteye bağlı pek çok fakülteyi tasarladı. Ulusal Kitaplık, Muze-ye Iran Bastan gibi önemli ve simgesel yapıların dışında hastane, okul, stadyum, fabrika ve otel gibi pek çok farklı yapı tipinde eserler verdi.

André Godard gibi arkeolog kökenli olması sebebi ile, Kum ve Yezd şehirlerindeki tarihi camilerin onarımına benzer birçok restorasyon projesinin başında bulundu.

İran'ın çeşitli bölgelerinde ilk ve orta öğretim için okullar tasarladı. Bölgesel iklim değerlerini, yörelerin kültürel ve mimari özelliklerini tasarımlarına yansıttığı için, yapılar toplum ve idarece çabuk benimsendi. Bu nedenle de tasarladığı okullar İran'da yapılacak yeni okullar için referans yapılar haline dönüştü (Marefat, 1988).

Godard gibi Siroux da Şah'ın rejimin simgesel değerlerini oluşturmak amacı ile başlattığı şair ve düşünürler için anıt mezar projelerine katıldı. 1939 yılında Şiraz kentinde inşası tamamlanan ünlü İran şairi Şirazlı Hafız için yapılan anıt mezarın tasarımını üstlendi. Şah'ın merkezci hükümetinde bulunan bakanlıklarla ortak çalışması sayesinde Siroux tıpkı Godard ve Marcoff gibi geniş bir yetki alanı ve

Çalışma zgrlğ kazandı. Siroux restorasyon projelerinden, stadyum projelerine, anıt mezar projelerinden modern hastane yapılarına kadar pek çok farklı konuda tasarım yapma ve çalışma imkanı buldu.(Marefat, 1988) İran’da bulunduğu zamanın büyük bölümünü başkent Tahran’da geçirmiş olmasına rağmen hkmetin merkezci yapısı ve hkmetle olan ilişkileri sayesinde, tasarladığı projeler ülkenin en uzaktaki kasabalarında yapılan kamu binalarına dahi referans oldu (Marefat, 1988).

Siroux aynı zamanda 1940’tan 1945 yılına kadar Tahran Üniversitesi Mimarlık Okulu’nda yapı bilgisi profesörü olarak görev aldı. İran’da bulunan kervansarayları ve ticari yollar üzerinde inşa edilmiş diğer tarihi eserleri konu alan iki kitap yayımladı.

Yukarıda bahsi geçen üç yabancı mimar da 1950’lere kadar İran mimarlık hayatında etkin biçimde yer aldı. Rıza şah’ın modernizasyon programının birer parçaları olarak mimarlıkla ilgili hemen her alanda çalışmalar yürütüp, eserler verdiler. Getirildikleri akademik görevler ve yazdıkları eserlerle İran’daki ilk yerli mimarların yetişmesinde önemli katkılarda bulundular.

1946 yılında birinci sayısı çıkan İran’ın ilk mimarlık dergisi “L’Architecte” sayfalarında İran Mimarlar Birliği’ne bağlı 40’in üzerinde mimarın ismi bulunmaktadır⁸ (Marefat, 1988). Tümü yurt dışındaki okullarda Avrupa geleneği ile eğitim görmüş bu mimarlar modern İran’ın ilk nesil yerli mimarlarını oluşturacaktır. Bu nesil Tahran’ın gelişimine etkin ve belirleyici görevler üstlenecektir. Bu nesilde en etkin olan yerli mimarlar Gabriel Guevrekian, Mohsen Foroughi, Vartan Avanesian, Keyghobad Zafar’dır.

Gabriel Guevrekian (1900-1970)

Viyana Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Okulu’ndan mezun olduktan sonra geri

⁸ Marefat’tın belirttiği şekilde dergide adı geçen mimarlar sırası ile: L’ Architecte Vol.4: 36; Mohsen Foroughi, Keyghobad Zafar, Ali Sadegh, Manouchehr Khorsand, Abbas Ajdari, Iradj Moshiri, Vartan Avanesian, Nasser Badei, Kianouri, Nasser Zanganeh, Javad, Soheil, Paul Abkar, Boudaghlan, Afshartous, Soleiman Mohamadzadeh, Aslan Saidkhantan, Arsalan Afqami, Gholamreza Khajavi, Khosrov Khosravi, Reza Kiani, Abbas Moinpour, Houshang Seyhoun, Houshang Sanei, Houshiar Ashraf, Azad Monfared, Mohammad Ali Karlman, Farahbaksh Sheydani, Hassan Baheri, Mehdi Jafarlan, Banal, Kohang, Nasser Jamei, Reza Sayadi ve Massoud Modaber. Ayrıca Marefat, mimar Houshang Seyhoun ile yaptığı röportaj sırasında Seyhoun tarafında ilk yerli mimarlar olarak dnem etkinlik göstermiş; Jahangir Banayan, Arsalan Kavousi, Sadre Hashemi, Khatiblou, Nakhai, Kobari, ve Leon Tatavousian adlı mimarları da bu listeye eklemektedir. [Building to Power: Architecture of Tehran (1921-1941) Mina Marefat; Thesis for the Degree of Doctor of Philisophy in Architecture, Art and Environmental Studies; Massachusetts Institute of Technology; Nisan 1988; sayfa 125]

döndüğü İran'da kaldığı dört senelik kısa sürede çağdaş İran mimarlık tarihinde yer almasını sağlayacak eserler vermiştir. Guevrekian “Union of Modern Architects”e üye olmuş, L’Architecture d’Aujourd’hui dergisinin kuruluşunda etkin olarak görev almış, L’Habitation dergisi ile ortaklaşa çalışmış ve CIAM’ın 1928’deki ilk kongresinde genel sekreterlik görevini üstlenmiştir. Mimarın modernizme yakınlık gösteren mimari çizgisi belirgin şekilde görülmektedir. İran’a döndüğü zaman Tahran Belediyesi’nin şef mimarı olan Guevrekian daha sonra Maliye Bakanlığı’na bağlı Yapı İşleri Kuruluşu’nun başına getirilmiştir. İran’dan ayrılacağı 1937 yılına kadar dört senelik zaman diliminde Tahran Memurlar Kulübü, Tahran Tiyatrosu, Dışişleri, Adalet ve Endüstri Bakanlıkları’nı tasarlamıştır (Şekil 6.8, Şekil 6.9).

İran’a gelmeden önceki belirgin modernist tutumu Tahran’da gerçekleştirdiği eserlerde büyük ihtimalle rejimin de etkisi ile sınırlı derecede tutulmuştur. Örneğin Dışişleri Bakanlığı için gerçekleştirdiği bina tasarımı neredeyse bir neo-klasik yapı kimliğindedir. Yapı o dönemki Tahran’ın büyük kamu yapılarına benzer şekilde simetrik ve aksel bir planlamaya ve cephe anlayışına sahiptir. Aynı şekilde Adalet Bakanlığı binasının cephelerinde de yalınlaştırılmış bir neo-klasisizm göze çarpmaktadır. Cephenin neo-klasik üslupta üç parçaya bölündüğü cephe düzeni mimarın yurtdışındaki modernist tutumunun aksine dönemin ruhuna uygun olarak Ahameniş motifleri ile süslenmiştir.

Bununla birlikte modernist eğilimlerin yansıtıldığı tasarımlarda da bulunmaktadır. Örneğin, Le Corbusier’in Paris Cité Universitaire’deki yurt uygulamasına benzer şekilde piloti, saçak ve basit dikdörtgen prizmalardan oluşan geometrik anlayış mimarın Endüstri Bakanlığı binasında da görülebilmektedir (Marefat, 1988).

Diğer mimar örneklerinde olduğu gibi Guevrekian da kişisel konut projelerinde daha özgür bir tutum sergilemiştir. Bununla birlikte Villa Panahy ve Villa Malek Aslani örneklerinde görüldüğü gibi bu tip yapılarda da anıtsal ifade ve simetrik kompozisyonlardan tam olarak kopamamıştır. Gerçekleştirdiği yapılar ekonomik anlamda toplumun zengin kesimleri için tasarlanmış projeler olsa dahi eserleri yeni gelişmekte olan çağdaş İran konut mimarisini ve ülkede yetişmekte olan İranlı mimarları etkilemiştir. Örneğin Villa Siassy’deki yarım daire şeklindeki balkon biçimi daha sonraları Boudaghian ve Sadegh gibi İranlı mimarlarca eserlerinde tekrar edilecektir (Marefat, 1988).



Şekil 6.8 : Memurlar Kulübü



Şekil 6.9 : Adalet Bakanlığı ön cephe görünüş

6.3 İranlı Mimarlar

Mohsen Foroughi (1907-1983)

Mohsen Foroughi Şah'ın imar programlarına dahil olan ilk yerli mimardır. Aktif mimarlık hayatı boyunca, İran mimarlık camiası içinde sözü geçen ve toplumca tanınan bir mimar olmuştur. 1934'te Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan Foroughi, 1936 yılında ülkesine döndükten çok kısa bir süre sonra hem akademisyen hem de mimar olarak çalışmalarına başlamıştır. Tahran Üniversitesi'nin farklı fakültelerinde öğretim görevlisi olarak çalışan Foroughi aynı zamanda, Üniversite kampüsünü tasarlayan proje grubu içinde de yer almıştır. Profesyonel mimarlık olarak da Tahran Üniversitesi Hukuk ve Siyasi Bilimler Fakültesi binası,

Maliye ve Eğitim Bakanlıkları merkez binaları gibi büyük ölçekli kamu yapılarını tasarlamıştır. Bunun yanı sıra Bank-e Melli (İran Ulusal Bankası) için bankanın bünyesinde bulunan teknik ofisi ile ortaklaşa çalıştığı, Tahran'daki Bank-e Melli-ye Bazaar, idari binası ve banka şubesi ile İsfahan, Şiraz ve Tebriz'deki banka şubeleri ve bankaya ait hastane yapılarını projelendirmiştir. Daha sonraki dönemlerde İran Ulusal Anıtlar Konseyi üyesi olarak, ülke çapında gerçekleşen çeşitli restorasyon ve tasarım projelerinde, tasarımcı ya da danışman olarak bulunmuştur. Bu alandaki en önemli projeler ise Rıza Şah Pehlevi'nin ulusal mimarlık politikaları dahilinde gerçekleştirilen ünlü İran şairleri Hemedanlı Baba Tahir ve Şirazlı Sadi'nin anıt mezarlarıdır (Marefat, 1988).

Foroughi tasarımlarına modern bir üslupla yaklaşmaya çalışmıştır. Bununla birlikte geleneksel İran İslam mimarisine ait çeşitli form ve uygulamalara da yer vermiştir. Örneğin, bir sonraki bölümde daha detaylı olarak incelenecek Bank-e Melli-ye Bazaar binası yüzyılın yeni ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde Batı normlarında bir planlamaya sahiptir. Strüktürel olarak betonarme karkas sistem tercih edilmiş ve endüstriyel üretim tuğla ve çimento harcı gibi çağdaş malzemeler kullanılmıştır. Bununla birlikte, binanın cephesel vurgusunu arttırmak için girişin eyvan biçimli tasarlanması ve İran'ın Kaşan yöresine özgü çinileri ile oluşturulmuş dekoratif amaçlı duvar panellerinin kullanılması Foroughi'nin geleneksel İran İslam mimarisi ile kurmak istediği bağı sergilemektedir. Foroughi dönemdaşı olduğu diğer İranlı mimarlara benzer bir şekilde kişisel konut tasarımlarında daha özgür davranmış ve modern bir üslup benimsemiştir. Geleneksel İran konut mimarisinin sahip olduğu mahremiyet olgusu temel alınmış genel kullanıma izin veren ya da kapalı olan hacimsel kurgulama yerine, çağdaş Batı'nın, odaları fonksiyonlarına göre şekillendiren yeni planlama anlayışını benimsemiştir (Marefat, 1988).

Vartan Avnessian (1886-1982)

Avnessian, Şah Rıza döneminde yerli mimarlar arasında en çok ürün vermiş mimardır. Kamu binaları, Şah için yapılmış saraylar ve orta sınıf için gerçekleştirdiği apartman projeleri ile çoğunlukla Tahran'da etkinlik göstermiştir.

Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra uzun bir süre bu şehirde çalışarak kendi ofisini kurmuştur. Avnessian Avrupa'da yaşamaya başlayan ekonomik bunalım sonucu 1935 yılında ülkesine geri dönmüştür. Tahran'daki Yetimler için Okul adlı proje yarışmasını kazanması ile İran'da yaklaşık elli boyunca

sürecek aktif mimarlık hayatına başlamıştır. Önemli eserleri arasında Guevrekian'ın yarım bırakıp Avanesian tarafından tamamlanan Memurlar Kulübü, Derbent'te otel, Şah Rıza için Sa'dabad Sarayı, Metropol ve Diana sinemaları sayılabilir.

Avanesian'ın mimari çizgisi ile ilgili olarak, İran'ın o dönemki tek mimarlık dergisi Architecte'in ilk sayısında tanıtılan mimarın örnek eserlerini tarif eden metinler açıklayıcı olacaktır⁹ (Marefat, 1988). Bu yazıda Avanesian'ın, İran'ın geleneksel elemanları ile modernizmi ne derece iyi kaynaştırdığı okurlara aktarılmıştır. Dergiye göre mimar yeni mimarlık hareketinde öncü bir misyona sahiptir. Metinde mimarın üslubunu belirginleştiren biçimsel öğeler cephelerdeki yatay pencereler, merdivenleri vurgulayan düşey pencereler, farklı renklerde boyanarak kontrast oluşturulmaya çalışılmış beton yüzeyler, konsol çalışan merdiven biçimleri, pencereler üstünde kesintisiz dolaşan beton bantlar, Tahranlı inşaat işçilerince “Chefta Vartani” (Vartan stili kenar) adıyla anılan çatı hizası boyunca devam eden yatay bantlar ve Avanesian'ın kişisel talebi üzerine özel işçilikle üretilmiş ahşap doğramalar şeklinde sıralanmaktadır. Aynı makalede Avanesian'ın üslubunun getirdiği yeniliklerin, İranlı yeni kuşak mimarlar için örnek teşkil edeceği vurgulanmıştır (Marefat, 1988).

Avanesian diğer mimarların aksine asimetrik, rasyonel ve fonksiyonalist bir mimari uygulamaktadır. Bauhaus'tan oldukça etkilenmiş Avanesian'a göre Şah'ın politik imar programı gölgesinde gelişen kamusal yapı anlayışının sakıncaları vardı. Yine aynı sayıda bulunan “İran Mimarisi'ndeki Sorunlar” isimli makalesinde, Avanesian, geleneksel formların birebir taklitçiliğine karşı olduğundan bahsetmektedir.¹⁰ Cephelerde kullanılan aslan ve boğa figürlerini eleştiren Avanesian, Tahran'ın bu uygulamalarla bir “hayvanat bahçesine dönüştürüldüğünü” belirtmektedir. Ancak bunların dışında ülkenin iklimsel koşullarını ve alışkanlıklarını göz önünde bulundurarak geleneksel mimariden faydalanılmasını akıllıca bulduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda Avanesian Marefat'ın belirttiği şekilde İran tarihinde mekansal kurgunun ve aydınlık-gölge ilişkilerinin nasıl kullanıldığı gibi deneyimlerin kendi mimarisine aşılama çalışmıştır (Marefat, 1988).

Keyghobad Zafar (1910-1998)

Zafar İngiltere'ye Royal College of Art and the Architectural Association'a okumak için gittikten on yıl sonra ülkesine dönmüştür. Şah Rıza döneminde devletçe olumsuz bakılan aşiretlerin başında gelen İlhan kolunun önemli bir temsilcisi olması sebebi ile

⁹ Marefat'ın araştırmasında belirttiği üzere: L'Architecte, ağustos 1945, 1. sayı, sayfa 32-27

¹⁰ Marefat'ın araştırmasında belirttiği üzere: L'Architecte, ağustos 1945, 1. sayı, sayfa 4-9

kamu mimarlığı alanında bahsi geçen diğer mimarlar kadar çabuk iş bulma imkanı edinememiştir. Zamanla kendini idari yöneticilere kabul ettiren mimarın devlet adına yaptığı ilk büyük ölçekli iş Ulaştırma Bakanlığı binasıdır. Şah Rıza döneminin tipik bir devlet binası olan yapı anıtsal bir ifadeye ve katı bir simetrik dile sahiptir. Pencereleri çevreleyen kenar batları ve portik kolonlarındaki süslemeler haricinde oldukça yalın bir cephe kurgusuna sahip yapı Beaux Art ekolünden gelme üçe bölünerek, merkez ve kanatlardan oluşmuş cephe ve plan anlayışı ile modernizm ve neo-klasisizm arasında bir çizgidedir.

Zafar'ın üslubunu oluşturan basit geometrik formlar ve yalınlık vurgusu kendini en çok daha sonraki bölümlerde incelenecek Goran şehrindeki Bank-e Melli şubesinde ve Damavand Dağı eteklerinde inşa edilmiş Termal Otel'de göstermektedir (Marefat, 1988).

6.4 Dönemin Mimari Politikası Etkisindeki Projelere Örnekler

Bank-e Melli Iran (İran Ulusal Bankası)

İran Ulusal Bankası 1928 yılında resmi olarak bankanın inşaat ofisi tarafından yapılmakla birlikte Nikolai Marcoff, Mohsen Foroughi, Keyghobad Zafar gibi birçok mimar ile işbirliğine gidilmiştir. Ancak yapının ana tasarımcısı Nikolai Marcoff olduğu düşünülmektedir. (Micara,1996) Plan şeması yapının içinde bulunacak fonksiyonlara uygun biçimde çözülerek, rasyonalist bir çizgi izlenmiştir. Ancak yapının cephe kurgusu Beaux Arts akımının etkisinde, simetri ön planda tutularak çözülmüştür. Ferdowsi Caddesi'ne bakan cephesi üzerinde anıtsal ölçekteki merdivenler ile giriş vurgulanmaya çalışılmıştır. Merdivenin her iki kenarı kaidelerle sonlandırılmış ve bu kaideler üzerine aslan figürleri yerleştirilmiştir. Anıtsallığı desteklemek üzere yapı görkemli bir girişe sahiptir. Merkez bölümdeki yüksek eyvanı kuşatan iki çift yivli sütunun başlıkları Persepolis'te ortaya çıkarılan sütunlardaki boğa başlarının birer replikasıdır ve ana kapının bulunduğu alan önünde bir galeri oluşturacak biçimde dizilmiştir. Bu galeriyi çevreleyen cephenin sağında ve solunda bulunan duvarlar üzerinde bina katları boyunca devam eden ve yüzleri birbirine dönük şekilde oturtulmuş büyük ölçekli iki Ahameniş askeri kabartması bulunmaktadır.

Girişin üzerinde bulunan alınlığın kenar bölümleri yine Ahameniş saray kalıntıları temel alınarak türetilmiş çiçek motifleri ile bezenmiştir. Alınlığın orta kısmında ise

sütunlarla birlikte binanın en önemli odak noktalarından biri olan Ahura Mazda kartalı kabartması bulunmaktadır. Zerdüştlük inancının sembolü olan bu amblem ilk olarak Nakş-ı Rüstem mezarında yer almış ve Pehlevi dönemi'nde İran'ı simgeleyen sembollerden biri haline gelmiştir. Cepheler çatı bölümünde, saray mimarisi geleneğinden alınmış bir uygulama ile stilize edilmiş mazgallarla sonlandırılmıştır.

Simgesel bağlamda, Ulusal Banka gibi bir yapı ile Ahameniş motiflerinin ilk kez uygulanması rastlantısal değildir. Persepolis gibi inşa edilen banka da Şah dönemi İran için ulusal hazine anlamına gelmektedir. Banka uzun yıllar boyunca "Imperial Bank of Persia" ile ekonomiyi yönlendirmiş İngilizlerden kazanılan finansal özgürlüğün ve İran'ın yeni kimliğinin bir sembolü görünümündedir. Bank-e Melli sahip olduğu Ahameniş mimarisi canlandırmacı üslubu ve anıtsal dili ile ardından inşa edilecek Emniyet Merkez Karargahı ve Adalet Bakanlığı benzeri pek çok devlet yapısının esin kaynağı olmuştur (Marefat, 1988).

Bank-e Melli-ye Bazaar

Bank-e Melli-ye Bazaar, Foroughi'nin kişisel mimarlık anlayışının belirgin bir dışavurumudur. Bu anlayış çağdaş mimariye ait fonksiyonel çözümleri, geleneksel İran İslam mimarisine ait öğelerle ve dönemin popüler üslubu olan anıtsal cephe kompozisyonları ile birleştiren karma bir yapıya sahiptir. Foroughi, Marcoff'un Bank-e Melli'de İslam öncesi İran medeniyetlerine ait öğelerle oluşturduğu genel merkez binasından farklı bir yol izleyerek, Bazaar şubesini geleneksel İran İslam yapı öğelerinden faydalanarak tasarlamıştır.

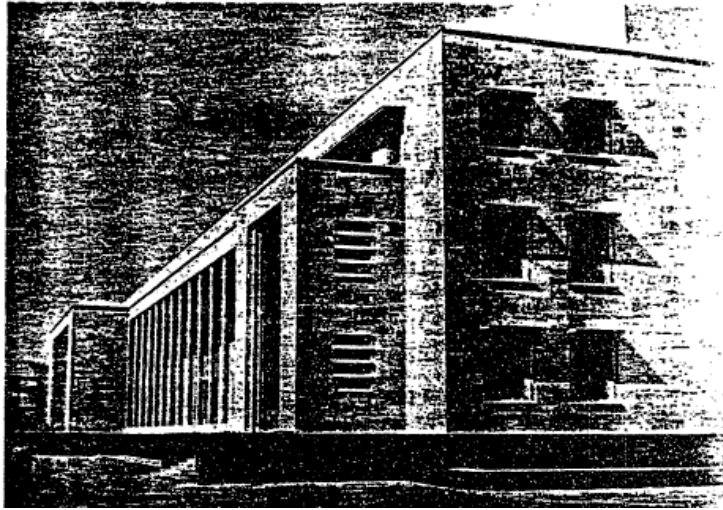
Binanın ön cephesi, yapının eni ve yüksekliği boyunca devam eden 24 kolon ile oluşturulmuş, oldukça uzun ve heybetli bir portiğe sahiptir. Portik her iki kenarda iki anıtsal giriş ile sonlandırılmıştır. Ancak binanın ana girişi, anıtsal üslubun getirdiği simetri anlayışı ile portiğin ortasında bulunmaktadır. Portiğin yarattığı düzlemden öne çıkarılmış giriş kısmı Bank-e Melli merkez binasına benzer şekilde boyca geniş bir alınlık, ence sağır duvarlarla ve yaklaşım olarak da anıtsal bir merdiven dizisi ile oluşturulmuştur.

Ön kısımda merkez binadan farklı olarak eşit mesafelerde yerleştirilmiş dört adet yüksek kolon ile bir iç galeri meydana getirilmiştir. Yine merkez binadan farklı bir biçimde cephede herhangi bir süsleme kullanılmamıştır. Bu kütlein arka tarafında, orta bölümden geriye doğru uzatılmış, yapının banka bölümünü oluşturan kütle yer

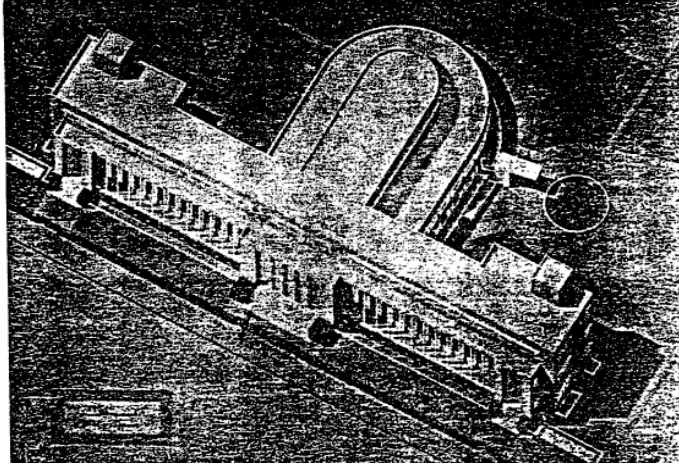
almaktadır. Kabaca kare bir form ve onun bitişine eklenmiş bir yarım daireden oluşan bu kütle yapının arka cephesinde n cepheden farklı yalın ve daha ağdaş bir etki yaratılmasını sağlamıştır.

n cephedeki kolonadlı dikdörtgen yüzey üç kat olarak inşa edilmişken binanın bu bölümünde iki katlık kullanım alanı tasarlanmıştır. Foroughi yapının bu bölümünün tavan kısmını geniş bir teras ile bitirmiştir. Strüktürel olarak betonarme karkas sistemle birlikte tuğla ve imento harcı kullanılmıştır.

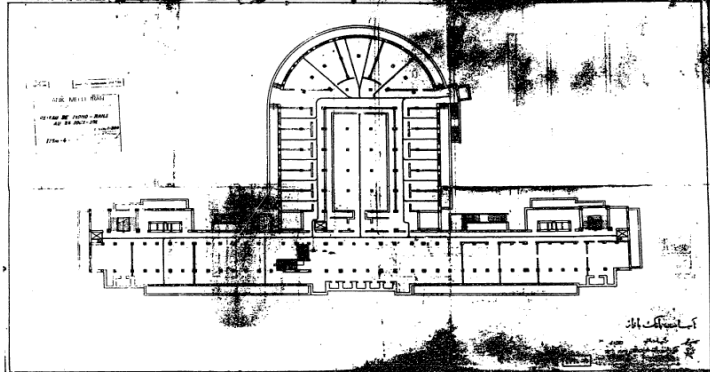
Bank-e Melli-ye Bazaar içinde banka şubesi dışında n kısımda bulunan ofis katları, sağlık merkezi, teknik donanım üniteleri ve banka arşivi gibi farklı unsurları da bulundurmaktadır. Marefat’a göre modern planlama anlayışı ve dönemin popüler anıtsal cephe tasarımları ile birlikte, Foroughi’nin, ana girişi geleneksel İran İslam mimarisinin önemli bir unsuru olan eyvan biçiminden esinlenerek tasarlamış ve bina içinde de Kaşan inileri ile oluşturulmuş dekoratif panellerin bulunduğu duvar süslemeleri kullanarak bu esine bir süreklilik kazandırmıştır. Yapıda kullandığı bu alıntılar sonraki dönemlerde, yetişen ilk nesil İranlı mimarlar tarafından uzun yıllar boyunca bir referans ve esin kaynağı olarak kullanılacaktır (şekil 6.10, şekil 6.11, şekil 6.12).



şekil 6.10 : Bank-e Melli-ye Bazaar n cephe perspektif izimi



Şekil 6.11 : Bank-e Melli-ye Bazaar aksonometrik perseptif çizimi



Şekil 6.12 : Bank-e Melli-ye Bazaar birinci kat planı

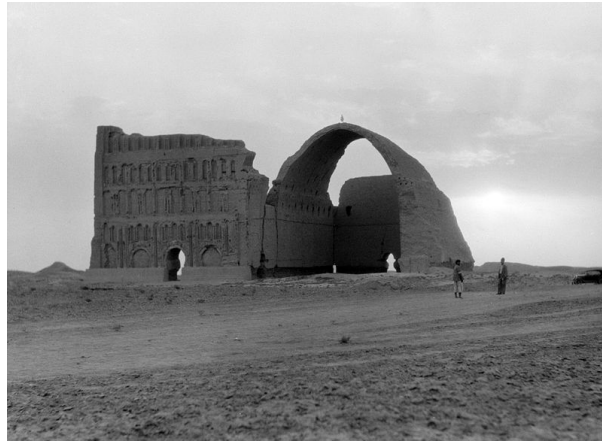
Muze- ye İran Bastan

Pers uygarlıkları ile ilgili yapılan kazıların Fransız tekelinden çıkması için yapılan görüşmelerde ilk yöneticisinin Fransız olması koşulu ile çıkarılan obje ve metinlerin sergilenebileceği bir müze ve kütüphane oluşturulması konusunda anlaşmaya varıldı. Bu yöneticinin 1929'dan beri İran' da bulunan ve bundan önce de Suriye ve Afganistan'da arkeolog olarak çalışan, mimar André Godard olmasına karar verildi. 1936 senesinde bitirilen yapı Sepah Caddesi üzerinde ve Bank-e Melli'nin güneydoğusunda kalacak şekilde, kuzey-güney eksenli 13.176 metrekairelik bir alana konumlandırılmıştır. Taban alanı 3439 metrekaire olan yapının esin kaynağı ise Sasanilere ait, Ctesiphon'da bulunan, tarihi saray ve sarayın baskın bileşeni büyük bir açıklığa sahip Kisra Takı'dır (Şekil 6.13).

Kisra takı günümüze kadar dayanabilmiş dünyadaki en geniş tuğla tonoz olma özelliğini taşımaktadır. Godard' ın orijinal yapıyı daha önce görmüş ve çalışmalarda

bulunmuş olması hem ona verdiği ilham hem de malzeme kullanım teknikleri konusunda belirleyici olmuştur. Aynı özgün yapıda olduğu gibi Godard da yapısında betonarme karkas strüktürü geleneksel tuğla malzemesi ve işçiliği ile kaplamıştır. Tarihi yapı ile müzenin ana cephesinde ve özellikle ana girişinde gözden kaçmayacak derecede benzerlik bulunmaktadır. Orijinal kemer, onu taşıyan dairesel pilastrlar ve kemerli pencereler Kisra Takı’ndan müze cephesine oranları farklılık gösterse de biçimsel olarak aynı şekilde uyarlanmıştır. Genel olarak ön cephe kurgusu da kemerin bulunduğu ana giriş kısmı ve ona bağlı iki kanatla tarihi yapıyı andırmaktadır (Şekil 6.14, Şekil 6.15, Şekil 6.16).

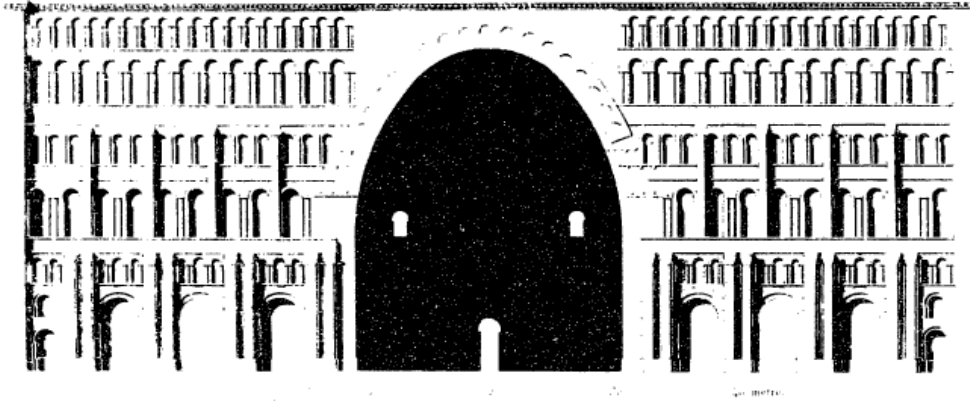
Binanın iç kısmı ise İran İslam mimarisi geleneğinden izler barındırır. Bu uygulama kemer ile yaratılan eyvan biçimli alanın tasarımı ve eyvanın bulunduğu cephenin, doğal ışığın hem kışın hem de yazın en iyi şekilde kullanılmasına olanak verecek şekilde güney doğrultusunda konumlandırması ile başlar. Godard giriş fuayesini; ana müzeyi, kütüphaneyi ve konferans salonunu birbirlerine bağlayan küçük geçiş alanları kurgulayarak tasarlamıştır. Bu geçiş alanları, geleneksel İran mimarisinde “hashti” (sekizgen) adı verilen vestibüllerdir. Vestibüller sayesinde ana girişte oluşturulan bu avlu müzenin farklı ünitelerine dağılımı kolaylaştırırken, iklimsel koşullar içinde muhafazalı bir ortam yaratmaktadır. Sergi alanına ait tüm katlar, doğu ve batı duvarlarını kuşatan avlulardan doğal ışık almaktadır (Şekil 6.17, Şekil 6.18, Şekil 6.18).



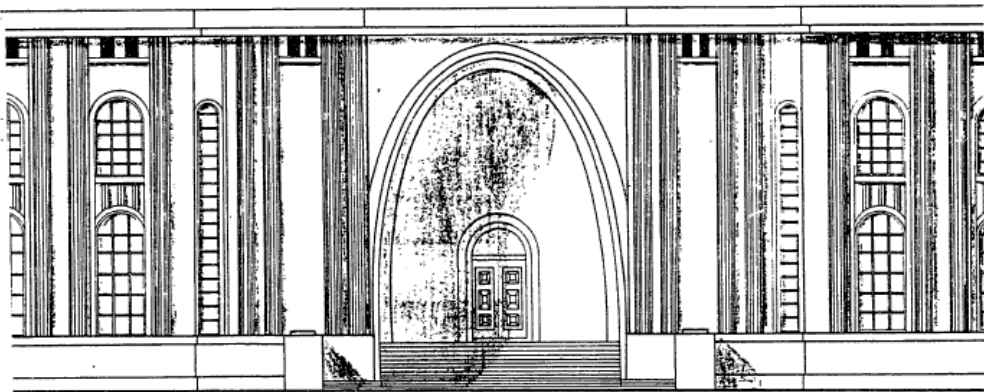
Şekil 6.13 : Ctesiphon’ da bulunan tarihi saray ve sarayın Kisra Takı kalıntıları
Müzenin bulunduğu kültür kompleksinin içinde, yapımına 1936’da başlanan Ulusal Değerli Elyazmaları Kitaplığı, Maxime Siroux tarafından André Godard işbirliği ile yine tuğladan ve benzer bir üslupla tasarlanmıştır.



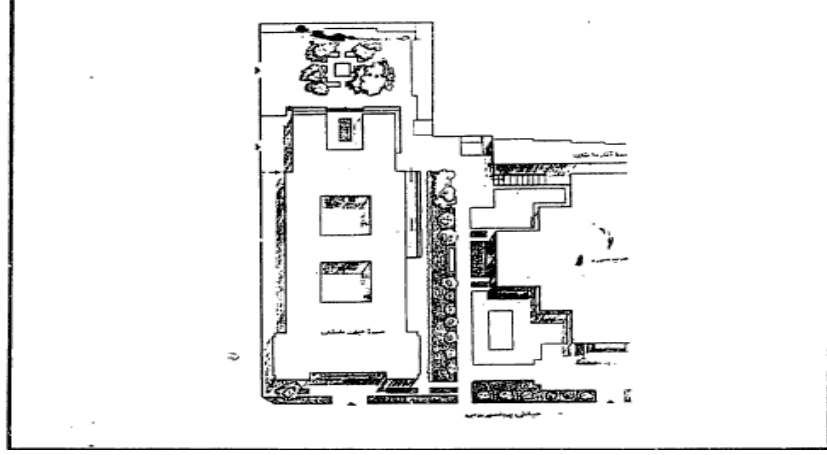
Şekil 6.14 : Muze- ye Iran Bastan ön cephe



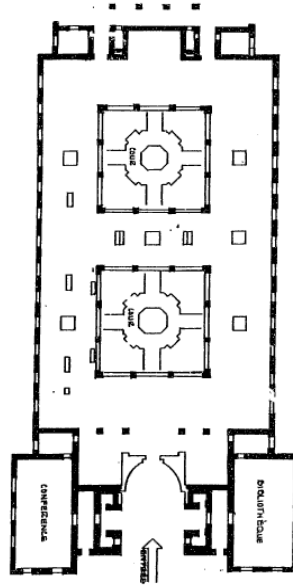
Şekil 6.15 : Ctesiphon' da bulunan tarihi saray ait ön cephe çizimi



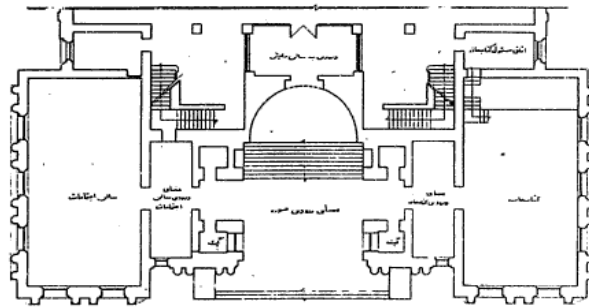
Şekil 6.16 : Muze- ye Iran Bastan'ın ön cephe çizimi



Şekil 6.17 : Muze- ye Iran Bastan'ın bulunduğu kültür kompleksine ait vaziyet planı



Şekil 6.18 : Muze- ye Iran Bastan'ın bulunduğu kültür kompleksine ait vaziyet planı



Şekil 6.19 : Muze-ye Iran Bastan'ın ana giriş kısmından ayrıntı

Tahran Üniversitesi

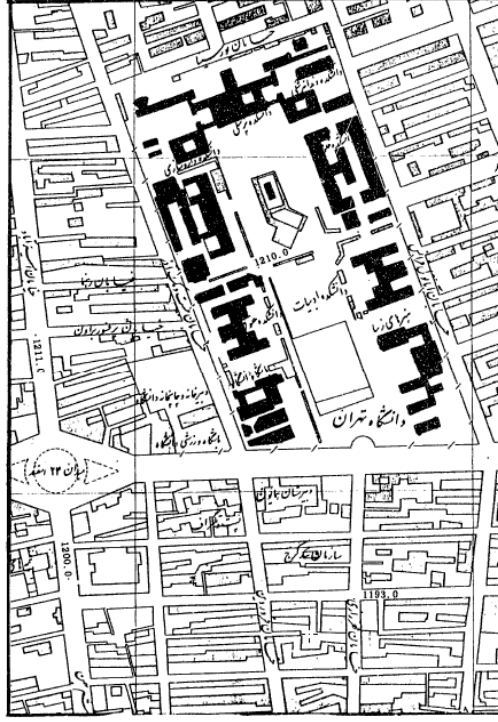
Yapımına 1934 yılında başlanan Tahran Üniversitesi Batı modeli ile yapılmış ilk İran yüksek okuludur. Kampus birbirinden bağımsız ve her birinin kendine ait bir avlusunun olduğu yapı ünitelerinden oluşmaktadır. Tüm bu binalar merkezi ve oldukça büyük bir meydan boyunca dizilmiştir.

Genel vaziyet planı André Godard tarafından tasarlanmıştır. Kompleksin ilk ünitelerinden olan tıp okulu Maxime Siroux tarafından projelendirilmiştir. Daha sonra tasarlanan güzel sanatlar okulu ve diğer yapılar ise Siroux ve Godard işbirliğinde çalışan Mohsen Foroughi ve Roland Debrulle' e aittir. Tüm binalar betonarme yapı sistemi kullanılarak yapılmıştır (Şekil 6.20).

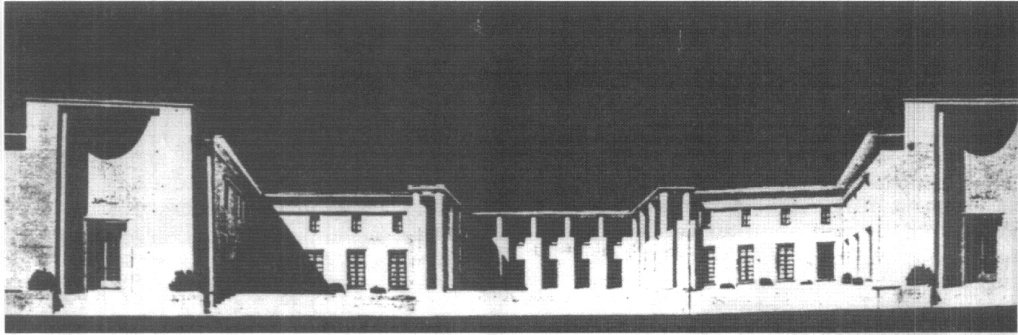
Farklı mimarlar tarafından tasarlanmış dahi olsalar Godard direktörlüğünde ortak bir mimari dili paylaşmaktadır. Yalın cepheler, yine yalın sütunlarla oluşturulmuş portiklerle ya da giriş sundurmaları ile zenginleştirilmiştir. Sözü geçen bu mimari öğeler aslında binaların cephe karakterini de belirlemiştir. Tasarlanan tüm kompleks çağdaş ve fonksiyonel gereksinimlere sahip olduğu için bina planlamaları rasyonalist bir anlayışla ele alınmıştır. Ahameniş ya da İran İslam mimarisi canlandırmacılığının hemen hemen hiç görülmediği cephe kurguları dönemin ve rejimin popüler mimari anlayışı olan yalın ancak anıtsal dil ile meydana getirilmiştir. Canlandırmacı anlayışta kurgulanmış büyük ölçekteki yegane örnek Hukuk ve Sosyal Bilimler Fakültesi'dir (Şekil 6.21).

Plan kurgusu diğer yapılar gibi rasyonalist bir dil ile çözülmüş bu yapı, sınıfların ve diğer akademik çalışma ünitelerinin bulunduğu uzunlamasına yerleştirilmiş ince uzun iki dikdörtgenin, ortalarında bulunan ve konferans salonu gibi büyük ölçekli fonksiyonların çözüldüğü ana kütleyle bağlanması esasında tasarlanmıştır. Yapının ön cephesinde oluşan geniş iç avlu boyunca devam eden cepheler, kurgusal anlayış itibarı ile Foroughi'nin Bank-e Melli-ye Bazaar şubesinde tasarladığı biçimde ana girişten bağımsız iki ayrı girişle sonlanmaktadır. Bu girişlerde ise Zerdüşt tapınaklarına benzer masif ve anıtsal bir dil kullanılmıştır. Ön cephenin bu son kısmı, giriş kapısı dışında üç kat boyunca neredeyse tamamen sağırdır. Giriş bölümünün merdivenlerin de kullanımı ile yoğun biçimde vurgulandığı bu türde bir sağır cephe biçimlenişini ve kütleli masif algıyı üst başlıklarda sözü geçen Roma Üniversitesi Matematik Bölümü için tasarlanmış binada da görmek mümkündür (Şekil 6.22)

Üniversite kompleksi Pehlevi rejimi için İslami geçmişle olan bağı tamamen kırmak adına simgesel değer taşımaktaydı. Şah Rıza'nın modernizasyon programında önemli bir yer tutan üniversite İran'ın ihtiyaç duyduğu uzman kişilerin ülkede yetişmesi için önemli bir adımdı. Ücretsiz ve toplumun kadınlar da dahil tüm sınıflarına açık olan üniversite, ulemanın elinde bulunan eğitim tekelini kırmayı amaçlamış ve kampus bütününde uygulanan çağdaş mimari dil ile bu amaç vurgulanmıştır (Şekil 6.23).



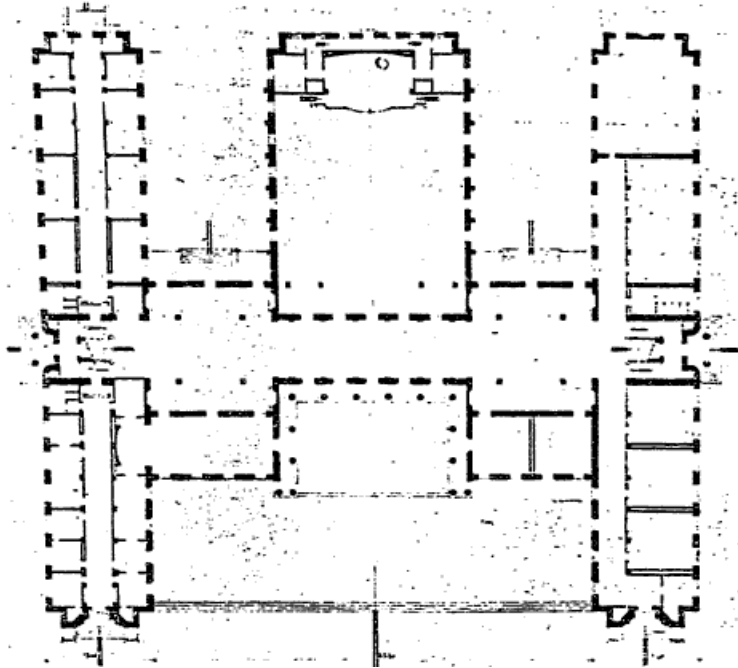
Şekil 6.20 : Tahran Üniversitesi Kampüsü Vaziyet Planı



Şekil 6.21 : Hukuk ve Siyasal Bilimler Fakültesi ön cephe görünüş



Şekil 6.22 : Hukuk ve Siyasal Bilimler Fakültesi'nin avlu bitiminde bulunan giriş



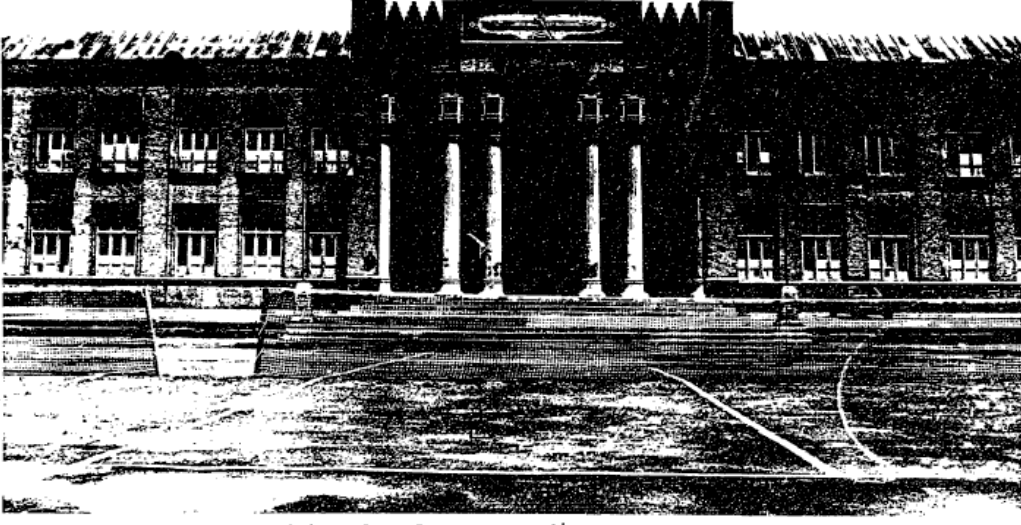
Şekil 6.23 : Hukuk ve Siyasal Bilimler Fakültesi zemin kat planı

Alborz Koleji ve Anoushiravan Dadgar Zerdüşt Kız öğrenci Okulu

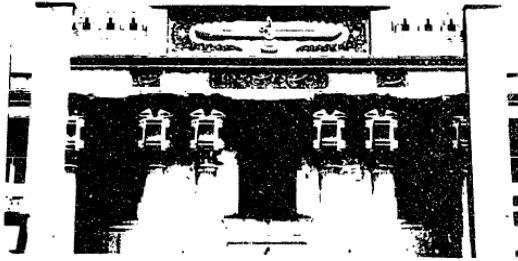
Her iki okul da Nikolai Marcoff tarafından tasarlanmıştır. Alborz Koleji Amerikalıların desteği ile yaptırılmıştır ve bu nedenle Amerikan Koleji olarak da anılmaktadır. Mimari üslubunda İran İslam mimarisi öğeleri baskındır. Eyvan biçimindeki anıtsal girişi, sivri kemerli pencere açıklıkları ve geleneksel tuğla işçiliği ile kaplı duvarları ile geleneksel İran İslam mimarisinden pek çok alıntı yapılmıştır. Ana giriş ve onun iki tarafında uzanan cephelerin sonunda bulunan ikincil girişler eyvan tarzındaki anıtsal dilleri ve İran'a özgü kemer süslemeleri ile belirginleşmiştir. Binanın alınlığı ve çatı hizası ise Kaçar Hanedanlığı döneminde popüler olan mukarnas süslemeli geçişler ve mazgal formundaki cephe bitişleri ile oluşturulmuştur.

Anoushiravan Dadgar Zerdüşt Kız öğrenci Okulu ise küçük bir Zerdüşt azınlık için kurulmuştur. Okulda, Zerdüşt inancına sahip azınlığın çocukları okuyor olsa da müfredatında bu dinle ilgili bir uygulama bulunmamaktaydı. Marcoff bu yapıyı Bank-e Melli merkez binası ile neredeyse aynı dilde tasarlamıştır. Bu yapıda da geniş merdivenlerle ön cephenin ortasında bulunan anıtsal girişe çıkılmaktadır. Girişteki portik ikisi çiftli olmak üzere toplam altı kolon ile oluşturulmuştur. Kolon başlıkları Bank-e Melli'deki gibi öküz başları işe bitirilmiş ancak bu sefer kolonun genel oranı içinde daha büyük tutulmuştur. Yine bankada olduğu gibi alınlığın ortasında Ahura Mazda kartal kabartması bulunmaktadır. Ahura Mazda kartalı, okulun Zerdüşt okulu olması sebebi ile Bank-e Melli'deki kabartmaya göre oldukça büyük ölçüdedir. Alınlık bankadan farklı olarak, yalın bir dilde ele alınmamış, hareketlendirilmiştir. Alınlığın kenarlarında Ahura Mazda kartalının sağ ve sol bölümlerinde, üçgen biçimli mazgalımsı form ile oluşan boşluk Bank-e Melli merkez binasının düz alınlığına göre farklı bir etki yaratmıştır.

Siyasi anlamda bu tip okulların açılmasındaki asıl amaç Rıza Şah Pehlevi rejimince seküler devlet anlayışını, eğitim hayatının içine sokabilmek ve medrese tipi dini yönü baskın eğitime son verebilmektir (Şekil 6.24, Şekil 6.25, Şekil 6.26, Şekil 6.27).



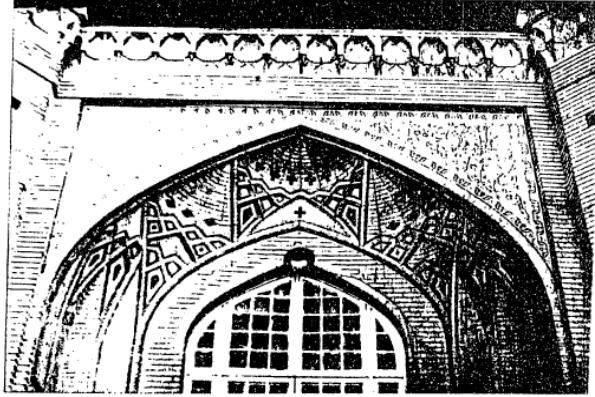
Şekil 6.24 : Anoushiravan Dadgar Zerdüşt Kız öğrenci Okulu ön cephe görünüş



Şekil 6.25 : Anoushiravan Dadgar Zerdüşt Kız öğrenci Okulu sütun başlıkları ve Ahura Mazda kartal detayları



Şekil 6.26 : Alborz Koleji ön cephe görünüş



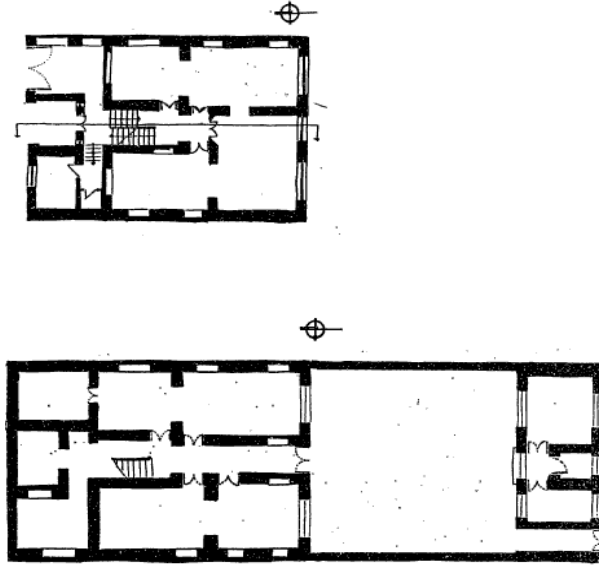
Şekil 6.27 : Alborz Koleji ana giriş cephe detayları

Mahmoudi Evi

Yapımı 1938 yılında tamamlanan Mahmoudi Evi'nin mimarı bilinmemektedir. Binanın cepheleri tamamen geleneksel tuğla ile tasarlanmış ve örülmüştür. Sokağa bakan üç katlı bir blok ile bloğun arkasındaki alanda bulunan ve bloktan ayrı tutulmuş tek katlı bir yapıdan oluşmaktadır. Arka kısımda bulunan yapı, ev sahipleri tarafından yazları kullanılmadığı sürece hizmetlilere tahsis edilmiştir. İki yapı arasında ise kare bir iç avlu oluşturulmuştur. Ana bina cephesinde piştak, dalan gibi geleneksel unsurların kullanıldığı yapıda buna ek olarak cephede kullanılan tuğlalar, eski İran motifleri oluşturacak şekilde dizilmiştir. Geleneksel ev tipinin sahip olduğu özel ve genel kullanım alanları, oluşturulan iki ayrı bina ve içi avlu ile tekrar edilmiştir. Ana binada oluşturulan odaların fonksiyonlarına göre kurgulanması ve binada o dönem Tahran için çok yeni olan garaj ve bina içi tesisat gibi çağdaş üniteler bulunması yapıya farklı bir kimlik kazandırmıştır (Şekil 6.28, Şekil 6.29, Şekil 6.30).



Şekil 6.28 : Mahmoudi Evi ön cephe görünüşü



Şekil 6.29 : Mahmoudi Evi giriş katı ve birinci kat planları

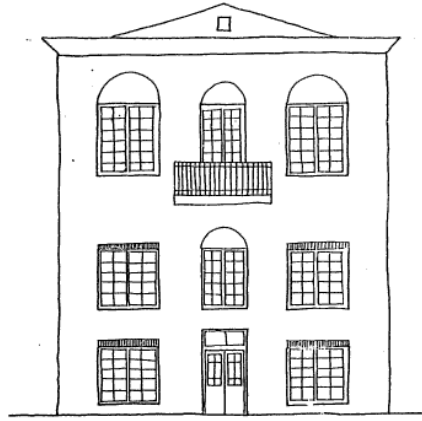


Fig. 3.75 Courtyard elevation of Mahmoudi rowhouse

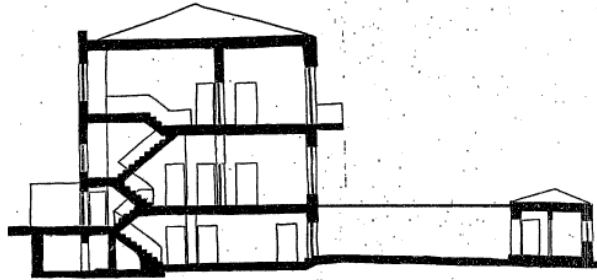


Fig. 3.76 Section of Mahmoudi rowhouse

Şekil 6.30 : Mahmoudi Evi ön cephe görünüş ve uzunlamasına kesit çizimleri

Firdevsi Anıt Mezarı

Şah Rıza'nın genel politikasına paralel olarak yürüttüğü ulusal sanat politikası çerçevesinde en önem verdiği konulardan biri de İran tarihini önemli şairleri idi. Şah bu önemli şahsiyetlerin yüceltilmesinin hem kültürel hem de ulusal birliği oluşturmak bağlamında çok büyük önemi olduğunu düşünüyordu. Bu gerekçelerle şairlerin mezarları, ulusal kimliğe sahip bir mimari kurgu ile tekrar ele alındı. Gazneli Mahmud döneminde 60.000 beyitten oluşan önemli eseri Şehname'yi yazmış Firdevsi'nin anıt mezarı projesi, daha sonra Şah'ın oğlu Muhammed Rıza Pehlevi tarafından devam edilecek kapsamlı projenin ilk ayağıdır. Anıt, 1934 yılında Firdevsi için yapılan kutlamalar kapsamında büyük bir törenle açılmıştır.

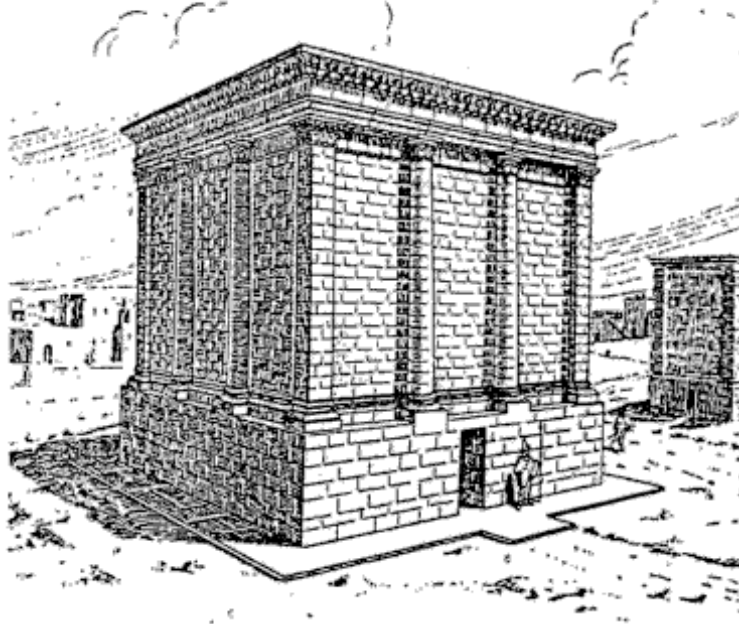
Anıt mezarın ve içinde bulunduğu parkın tasarımı daha sonra buna benzer birkaç tane daha eser tasarlayacak olan Fransız André Godard'a aittir. Anıt mezar Firdevsi'nin doğduğu Tus şehrinde inşa edilmiştir. 56.750 m²'lik bir yeşil alan içinde bulunmaktadır ve kapladığı taban alanı yaklaşık 945 m²'dir.

Binanın genel formu, Alman arkeolog W.Andrea'nın Hatra'daki kazı çalışmaları sırasında resmettiği anıt mezar ile ciddi benzerlikler göstermektedir (Grigor, 2005). Yapı kabaca bir kübü andırmaktadır. Hatra'daki anıt mezara benzer şekilde cephelerde hareketlilik yaratmak için duvar yüzeylerine sütunlar eklenmiştir. Sütun başlıkları dönemin bu tip yapılarda sıklıkla görülen Ahameniş mimarisinden alıntı öküz başları biçimindedir (Şekil 6.31).

Ana yapı yüksek bir kaidenin üzerine oturmaktadır ve bu kaide üzerinde dört cephe boyunca Şehname'den alıntılar bulunmaktadır. Yapının girişi ortada ve ana kütlelin sürekliliğini ve masif etkisini bozmayacak şekilde köşelerden aşağıya inen bir merdiven sonrasında konumlandırılmıştır. Göz hizası ve yukarısında hiç bir açıklığı bulunmayan anıt mezar bu nedenle oldukça masif bir görünüm kazanmıştır. Girişin hemen üzerinde Ahura Mazda kartalı bulunmaktadır. Bina tamamen mermerle kaplanmıştır ve alt katta bulunan iç mekan kaplamaları ve lahit de yine mermerdir. Anıt mezarın iç bölümünde Persepolis'teki 100 Kolonlu Salon benzeri bir mekan düzeneği oluşturulmuştur. İçeride Şehname'den başka beyitler ve tarihçeler bulunmakla birlikte, Persepolis'ten alınmış eserler de sergilenmektedir.

Rıza Şah Pehlevi'nin büyük önem verdiği şair Firdevsi'nin anıt mezarı rejimin kendine has bir mimari dil arama ve bu dili yerleştirme hedefindeki en simgesel ve

ilk dönem eserlerden biri olarak kabul edilmektedir (Grigor, 2005) (Şekil 6.32, Şekil 6.33, Şekil 6.34, Şekil 6.35).



Şekil 6.31 : Hatra’da bulunan anıt mezara ait rekonstrüktif çizim



Şekil 6.32 : Firdevsi Anıt Mezarı



Şekil 6.33 : Firdevsi Anıt Mezarı



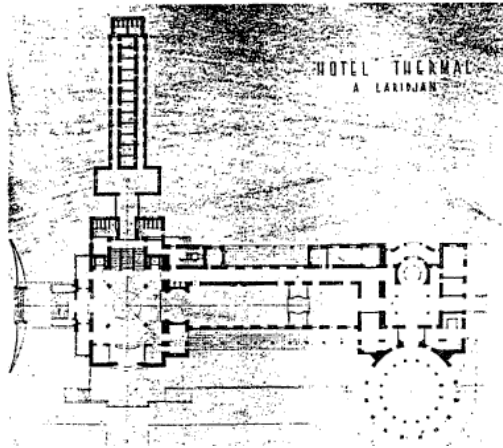
Şekil 6.34 : Firdevsi Anıt Mezarı'nın içinde bulunduğu yeşil alandan bir görünüş



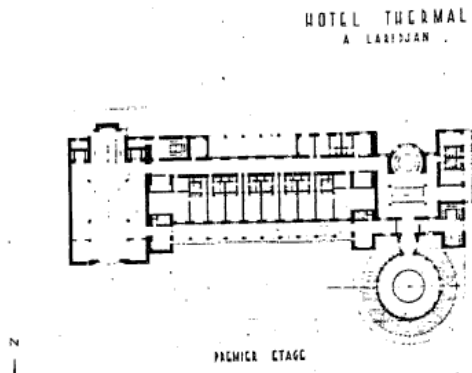
Şekil 6.35 : Şehname'den alıntılar

Termal Otel

Şah Rıza döneminde başlayan yerel turizmi geliştirme girişiminin bir sonucu olarak Laridjan'da bulunan Damavand Dağı'nın doğu eteklerine kurulmuştur. Şah Rıza buradaki potansiyeli değerlendirmek adına şahsen bir otel projesi yarışması düzenlemiştir. Yarışmaya katılan Keyghobad Zafar'ın tasarımı elemelere kalan on proje arasından seçilmiştir. Yapı L şeklinde betonarme bir ana kütle ve ona bağlı düşey hareketler için tasarlanmış silindirik bir uzantıdan oluşmaktadır. Yapının geniş bir manzaraya sahip giriş cephesi ortak mekanlara ve otel odalarına ayrılmışken, arkada kalan bölümlerde termal banyolar ve diğer otel fonksiyonları çözümlenmiştir. O dönem yapılan tüm kamu binalarının aksine yapı neo klasik ve simetrik bir üslubun dışında, yalın bir cephe anlayışına ve asimetrik bir kurguya sahiptir. Basit geometrik formların birbiri ile ilişkilendirilmesi ile oluşturulmuş planlama, dönemin modern batı mimarlık anlayışı ile paralel bir çizgi taşımaktadır (Şekil 6.36, Şekil 6.37).



Şekil 6.36 : Laridjan'daki termal otel zemin kat planı çizimi

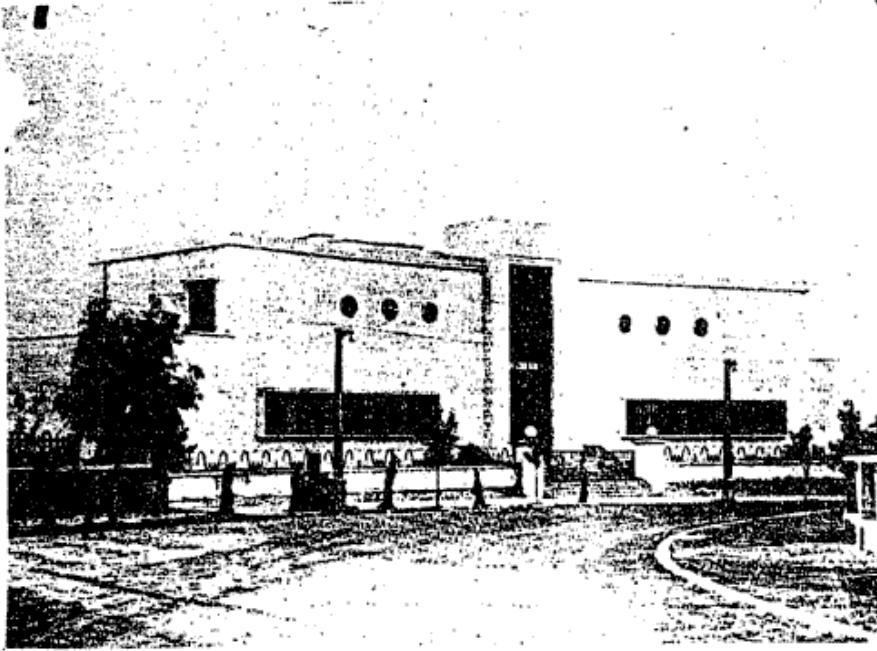


Şekil 6.37 : Laridjan'daki termal otel birinci kat planı çizimi

Bank-e Melli Goran

Yapı Keyghobad Zafar tarafından bankanın ülkenin kuzeybatısında bulunan Goran şehrindeki şubesi olarak tasarlanmıştır. Binanın ana karakterini mimarın hem kamu yapılarında hem de bireysel konut tasarımlarında sıklıkla kullandığı ve bu yapıda da ana gövdeye açılı olarak bağlanmış simetrik iki kanatta bulunan dairesel pencereler ve giriş katta arka cephedeki kolonadlı bölgeler oluşturmaktadır (Marefat, 1988).

Yapı, caddelerin birleştiği bir kavşak noktasındadır. Bu kavşak araç trafiği için dairesel merkezli tasarlanmıştır. Zafar bu daireselliği, yukarıda belirtildiği gibi, merkezi bir giriş ünitesine, dairesel forma uyacak şekilde eklemlenmiş iki kanatla devam ettirmiştir. Merkezi giriş iki kat boyunca uzanan anıtsal bir vurguya sahiptir. Girişin iki yanında devam eden yatay pencere sistemini, bir üst katta her iki kanatta da bulunan üçer adet dairesel pencere dizisi ile farklılaştırılmıştır. Bina cephelerinin tümünde beyaz traverten kullanılmıştır (Marefat, 1988) (Şekil 6.38).



Şekil 6.38 : Bank-e Melli Goran ili şube binası ön cephesi

7. SONUÇLAR

İran ve Türkiye gibi 20. Yüzyılda yeni kurulmuş ÷lkelerde hayata geçirilen devrimler, ÷lkelerin o güne dek sahip olduğu politik, sosyal ve k÷lt÷rel değerlerin tümünün yeniden ele alınıp değişmesini gerekli kılmıştır. Kazanılmaya çalışılan yeni kimlikte mimarlık önemli bir araçtır ve bu aracın kentleri ve doğayı yeniden biçimlendirmesi yeniliklerin ve devrimlerin neredeyse kaçınılmaz bir parçasıdır. Devletler elinden çıkan bu tür bir biçimlendirme doğal olarak etkisini en çok kamusal alanda göstermiştir. Merkezi otoriteyi ön plana koyan iki ÷lke içinde, başkentlerin yükleneceği değerler sadece mimari boyutta değil siyasi anlamda da önem kazanmış, özellikle Türkiye'nin yeni başkenti Ankara, devrimin ve onun getirdiği tüm yeniliklerin sunulacağı bir vitrin niteliği taşımıştır. Ankara'nın "Türk modernleşmesinin taşa dönüşmüş simgesi" olduğu tasviri, dönemi bütün boyutlarıyla özetleyecek bir ifadedir (Doğramacı, 2010). 1931 yılında Ankara'da kişi başına düşen kamu harcamasının, Türkiye'nin geri kalan illerindeki kamu harcamalarından 23 kat fazla olması, Ankara'nın siyasi otorite gözündeki önemini ve dönemin merkeziyetçi zihniyetini ortaya koymaktadır. (Doğramacı, 2010).

Tahran'da ise Pehlevi Dönemi öncesi şehrin silüetini belirleyen cami kubbeleri ve minareler yerine, ızgara planda yerleştirilmiş anıtsal kamu yapıları, yüksek katlı toplu konutlar ve modern binalar gözlenir hale gelmiştir. Şah görkemli yapıtlarla devlet ile vatandaş arasında devlet odaklı bir ilişki kurmayı amaçlamıştır. Devlet vatandaşı için öğretici, istihdam eden ve çağdaş/yeni bir kimlik kazanımı sağlayan kaynağa dönüşmüştür. Pehlevi dönemine kadar alışılmış mekan ve alan algısının dışında geniş ve uzun caddeler, geniş bulvarlar, yeni şehir planlamalarında temsili bir araç olarak odak noktası haline getirilen devlet destekli heykeller, çağın getirdiği yeni kurumları içinde barındıran, yeni ve anıtsal kamu yapıları ile rejimin büyüklüğünün halkın gözünde biçimlenmesi amaçlanmıştır. Geleneksel İran mimarisinde "bombast" adı verilen çıkmaz sokakların öbeklenerek organik bir biçimde geliştiği çapraşık bir kurgudan, geniş caddelerin ortogonal bir düzlemde

kesiştiği ızgara plana geçiş; batılılaşma sürecinde mimari unsurların ne kadar önemli bir araç olarak ele alındığının göstergesi niteliğindeydi.

Yeni devletin mimarisinin ideolojik tabanı fonksiyonalist, anıtsal ve İslam ncesi İran mimari unsurlarının canlandırmacılığı üzerine oturmaktadır. Tıpkı Türkiye ve başkenti Ankara’da olduğu gibi, yükselen eğitim görmüş orta sınıfla ve bu orta sınıfta çoğunluğu oluşturan devlet memurları ile 1930’lardan itibaren konut tipolojisinde de büyük değişiklikler yaşanmıştır. Müstakil geleneksel konut tipi yerini büyük blokların oluşturduğu konut alanlarına ve yüksek katlı apartmanlara bırakmaya başlamıştır. Fonksiyonel anlamda da konutların kurgularında değişiklikler olmuştur. Çok amaçlı kullanılan tek tip oda yerini gerekli fonksiyonları yerine getirecek farklı oda çözümlmelerine bırakmıştır. Banyo ve mutfak gibi çoğunlukla yaşam alanı dışında tutulan hacimler yapının içine dahil edilmiştir.

Mimarlık, kültürel pratikler arasında değişimin ve yeniliğin en önemli dışavurumu ve göstergelerinden biri haline gelmiştir. İran’da, devletin kendisini ifade etme biçimi olarak mimari Türkiye’den daha etkin bir araç olarak kullanılmıştır. İki ülkede de modernleşme sürecinin bürokratik ve kültürel bir elit eliyle yürütülen bir toplumsal proje olması, o dönem mimarlığının bu süreçte çok önemli bir siyasal ve ideolojik işlev yüklenmesi sonucunu doğurmuştur. Dönemin mimarları kendilerini, yalnızca yapı tasarlayan meslek erbapları değil aynı zamanda geleneksel kültürün egemen olduğu İran ve Türk toplumunu batılı tarzda modernleştirecek, onları terbiye edecek, modern yaşam alışkanlıklarını kazandıracak öncüler olarak tanımlamışlardır (Bükülmez, 2000).

Her iki ülkede de batılı bir toplum yaratma modelinin tanımı, 1930’ların sonlarından itibaren ulus ve devlet kavramlarının ağırlıklı etkisi üzerinden gelişmiştir. Sadece güçlü merkezi bir hükümet ile reform hareketlerinin yürütülebilir ve ulusun toprak bütünlüğü korunabilir olduğu inancı yerleşmiştir. Çağdaşlaşmanın ya da modernleşmenin karşılığı olan “muasırılaşma” ve “emrouzi budan” kavramları, otoritenin iradesi ve milletçe tek vücut olmadan gerçekleşemezdi. II. Dünya Savaşı ncesi oluşan havanın da etkisi ile, zaten yeni bir ulus kimliği yaratma amacında olan her iki ülke ileri gelenlerinin, modernleşme ve modern devletin inşaasında, düşük derecede bir kültürel çeşitliliği ve yüksek derecede bir etnik homojenliği ön plana yerleşirmiştir. Bu hedefin uzantısı olarak kamu için tasarlanan projelerde, bulunduğu zamanı silikleştiren, yaratılmak istenen ulus kimliğininin sembolik göndermelerine

zemin olabilecek soyutluğu içinde barındıran klasik üslup tercih edilir hale gelmiştir.

Batılılaşma sürecinin ve devrimlerin bir parçası olarak yeni düzenin gereksinimi olan yapıların inşasına, Türkiye’de daha cumhuriyetin kurulum aşamasında, İran’da ise Pehlevi döneminin hemen başında başlanmıştır. Bu etkinlik hem Cumhuriyet Türkiye’si hem de Pehlevi dönemi İran için gerekli fonksiyonları yerine getirecek binaların tek tek kente eklenmesinden çok, iki ülkenin de geçmiş dönemlerinden farklı biçimde, tüm alanları kapsayan siyasi bir imar programının bir parçası şeklinde uygulamaya sokulmuştur (Bozdoğan, 2001).

Her iki ülke de daha başlangıçlarında kendilerini, meşruiyetlerini ortaya koymak ve batılılaşma adına, geçmişlerinden ve İslami düşüncenin etkilerinden sıyrılmak zorunda görmüştür. Bu nedenle iki ülke de sahip olduğu toprakların İslam öncesi medeniyetlerini ve bunların uzantılarını kültürel yenilenme kaynağı olarak seçmiştir.

II. Dünya Savaşı öncesinde, iki ülkede de yerel gelenek ve İslam öncesi tarihsel unsurlar yukarıda sözü geçen bir klasik üslup ve 1920’lerden itibaren modernleşmenin mimari ifade biçimi olarak zaten iki ülkeninde gündeminde olan modernizmle harmanlanmıştır. Sibel Bozdoğan’ın “moderni millileştirme” diye ifade ettiği bu yönelim, her iki ülke de özellikle kamu binalarında anıtsal ve klasikleşmiş formların tercihine sebep olmuştur.

1930’lardan 1940’ların savaş ortamına girildiğinde sözü geçen milliyetçilik ve ulus tanımlamalarında değişimler yaşanmıştır. Aydınlanma sürecinin bir parçası olarak evrensel ve hümanist değerler içeren 1930’ların ulus tanımı; 1940’lara geldiğinde Almanya ve İtalya örneğindeki Faşist rejim iktidarlarının da etkisiyle ırk, dil ve dini öne çıkaracak bir içerik kazanmaya başlamıştır.

1930’ların sonundan itibaren bu tipte bir Milliyetçilik ideolojisi Türk ve İran modernleşmesinin ayrılmaz bir bileşeni olarak tüm kültürel üretimlerin biçimlenmesinde etkin hale gelmiştir. Her iki ülkede de kendilerini dönüşümün öncüleri olarak gören mimarlar, reform hareketlerinin sağlayıcısı ve koruyucusu olan devlet ile ortak tavır göstermiş, ülkelerin derin tarihsel köklerini ortaya çıkaran milli bir mimarinin gerekliliği fikrinde buluşmuşlardır. Derin tarihsel köklerin ortaya konulması ile ilgili olarak, arkeoloji, filoloji ve müzebilimi seferber edilmiş, rejimler tarafından arkeolojik kazılar ve müzeler kurulması aktif bir biçimde desteklenmiştir.

Türkiye’de Hitit, Urartu, Frigya ve Lidya medeniyetlerine ait arkeolojik kalıntılar, harabeler, duvar kabartmaları ve eşyalar müzelerde sergilenmeye başlanmıştır. La Turquie Kemaliste sayfalarında bu araştırmalara ve ortaya çıkan buluntulara geniş yer ayrılmıştır. Hitit aslanları, çift başlı kartallar ve Hitit güneş kursları gibi birçok arkeolojik motif, 1930’lar ve sonrasında mimari ve heykel sanatına girmiştir. Tarihöncesi Hitit amblemleri cumhuriyet Ankara’sının resmi belediye simgeleri olmuştur (Bozdoğan, 2001).

Aynı şekilde İran’da Persepolis ve diğer kazı alanlarından ele geçen Ahura Mazda kartalı, kanatlı aslan gibi simgelerin taş yontuları, Ahameniş Krallığının kurucusu Kyros, Sasani İmparatorluğu’nun kurucusu Ardeşir gibi büyük hükümdarların heykelleri, yeni yapılan binaların cephelerini süslemeye başlamıştır.

Ancak her iki ülkede de siyasi aktörlerin ve ekonomik koşulların değişimi ile birlikte, bu dönemde belirleyici unsur olarak karşımıza çıkan mimari unsurlar hızlı bir biçimde farklılaşma göstermiştir. Dönemde oluşturulan yapıtlar iki ülkede de günümüze değin mevcudiyetlerini ve çoğunlukla işlevlerini korusa da ideolojik bir projenin sonucu olan bu yapıtların, ülkenin özünden geldiği ve onu temsil ettiği savı uzun ömürlü olamamıştır.

Genel olarak kabul gören Alman ya da Japon mimarisi gibi ülkelerin kendine has mimarisi olması söylemine cevaben yaratılmak istenen 1930-1940 arası mimari unsur ve politikalar, İran ya da Türkiye mimarisi tanımı ile herkesçe kabul gören bir düzleme hiçbir zaman oturamamıştır. Öyle ki II. Dünya Savaşı sonrası yapılan kamu yapıları biçim ve cephenin ele alınışı anlamında bu döneme ait hemen hemen hiçbir etkiyi içlerinde barındırmamıştır.

Özü biçim aktarmaya dayanan; eksenel planlamanın ağırlıklı olduğu, simetriye önem verilen ve kütle biçimlenişinin birçok zaman ezici bir ölçeğe ulaştığı, taş kaplama, yalın, düzenli bir pencere dizilişini içeren masif cephelerin tercih edildiği ve anıtsal bir anlatıma sahip dönemin mimari uygulamalarının, iki ülkede de benzer zamanlarda ve benzer söylemlerle çıkmış olması ise bu çalışmanın üzerinde durmak istediği noktadır. Çalışmanın kapsamı dışına çıkmamak için içerikte sözü edilmemiş olsa da başta Mısır olmak üzere Kuzey Afrika ülkeleri’nde de buna benzer arayışlar ve akımlar görülmüştür. Araştırmanın üçüncü ve dördüncü bölümünde pek çok kez örneklendiği üzere bu tip ulusal akımlar, oluştukları dönemin siyasi,ekonomik ve

sosyal koşullamaları ile biçimlenmişlerdir. Ulusal mimari arayışındaki bu uluslararası benzerlikler ve kimi zaman; farklı unsurlarla olsa dahi, ortak bir ifade bulmuş mimari dil dikkat çekicidir. Her ülkenin, Ankara taşı örneğinde olduğu gibi sadece o ülke topraklarına has malzemelerin kullanılmasını amaçlamasına rağmen sonuçta hepsinin imkan olduğu sürece, cephelerde yarattığı etkiler adına taş kaplamayı tercih etmesi ya da İtalya’da Roma Kartalı, Türkiye’de Hitit Aslanı ve İran’da Zerdüşť Faravahar sembolü gibi sadece o ülkelere has tarihsel öğeler olmasına rağmen, hepsinin yakın dönemler içinde ve aynı figüratif biçimci arayışta kullanılmasının altını çizmek gerekmektedir.

KAYNAKLAR

- Akurgal, Ekrem**, 1984. Ulusal Mimarlığın Yeniden Doğuşu, *Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri*, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, Türkiye, 11-12 Haziran 1984, 31-33
- Alsaç, Ü.**, 1976. Türkiye’ deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi, Çevre Yayınları, İstanbul.
- Anonim**, 1945. İstanbul’ un Fethinin 500. yılı Münasebetiyle Milli Yapıcılık İşlerimiz, *Mimarlık*, Ankara, 6
- Anonim**, 1933. Mimar Behçet ve Bedrettin, *Mimar*, İstanbul, 9-10
- Anonim**, 1933. Memlekette Türk Mimarının Yarınki Vaziyeti, *Mimar*, İstanbul, 9-10
- Aslanoğlu, İnci**, 1980. 1923-1938 Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı/ Sosyal, Ekonomik, Kültürel Ortam Değişimi ve Mimarlığa Yansıması, *Doktora Tezi*, O.D.T.Ü, Ankara.
- Aslanoğlu, İnci**, 1984. Birinci ve İkinci Milli Mimarlık Akımları Üzerine Düşünceler, *Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri*, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, Türkiye, 11-12 Haziran 1984, 41-51
- Atabaki, Touraj**, 2007. The State and The Subaltern - Modernization, Society and the State in Turkey and Iran, I.B.Tauris Publishers, London
- Atabaki, Touraj, and Zürcher, Erik J.**, 2004. Men of Order - Authoritarian Modernization under Ataturk and Reza Shah, I.B.Tauris Publishers, London
- Atalay, Oya**, 2004. Mimar, “Ernst Egli”, *Arredamento/Mimarlık*, İstanbul, **162**, 111-119
- Balamir, Aydan**, 2004. Turkey Between East and West, *International Seminar sponsored by the Aga Khan Award for Architecture*, Tehran, Iran, 11-17 October 2002
- Batur, Afife**, 1984. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, “Cumhuriyet Döneminde Türk Mimarlığı”, İstanbul

- Bora, Tanıl**, 2004. Türkiye’ de Milliyetçilik Söylemleri, Arredamento/Mimarlık, İstanbul, 160, 71-76
- Bozdoğan, Sibel – Kasaba, Reşat**, 1998. Türkiye’de Modernleşmek ve Ulusal Kimlik, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul
- Bozdoğan, Sibel**, 2002. Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’si’nde Mimari Kültür , Metis Yayınları, İstanbul
- Cronin, Stephanie**, 2003 The Making of Modern Iran - State and Society Under Riza Shah, 1921–1941, RoutledgeCurzon, London
- Çetintaş, S.**, 1948. Cumhuriyet Yapıcılığı Milli Geleneklere Dayanmalıdır, *Mimarlık*, Ankara, 3 ,41-45
- Gabriel, Albert**, 1938. Türk Evi, *Arkitekt, İstanbul*, 9, 149
- Grigor, Talin**, 1998. Construction of history: Mohammad-Reza Shah Revivalism, Nationalism and Monumental Architecture of Tehran 1951-1979, *Thesis for the Degree of Master of Science in Architecture Studies*, Massachusetts Institute of Technology , MIT,Cambridge,MA
- Grigor, Talin**, 2005. Cultivating Modernities: The Society for National Heritage, Political Propaganda, and Public Architecture in Twentieth-Century Iran, *Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy in Architecture: History and Theory of Architecture*, Massachusetts Institute of Technology, MIT,Cambridge,MA
- Günay, Baykan**, 2005.“Türk Mimarlığı” Gelenek, Görenek, Yöre, Doğu, Batı, Şehir Plancıları Odası , İstanbul..
- Gürallar Yeşilkaya, Neşe** 2003. Halkevleri : İdeoloji ve Mimarlık, İletişim Yayınları, İstanbul
- Hobsjawn, E.J.**, 1990. Nations and Nationalism since 1780 , Cambridge University Press, Cambridge
- Kaprol, Timur**, 2002. 1930-1950 Yılları Arasında Bursa’ da Mimari Gelişim, *Uludağ Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Dergisi*, Bursa,1, Cilt 7
- Katouzian, Shahab**, 1996. Tehran, Capital City: 1786-1997: The Reinvention of a Metropolis, *Environmental Design: Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre* ,1, 34-45.
- Kırımlı, A.**, 1979. 50 Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı Üzerine, *Mimarlık*, Ankara, 129

- Kiani, Mostafa** ,2004. Transformation of ideas, the emergence and formation of v
twenty-year period Contemporary Architecture 1920-1941,IICHS
Org. Press, Tehran
- Kirk, Terry** ,2005. The Architecture of Modern Italy, Volume II:Visions of
Utopia,1900–Present,Princeton Architectural Press, New York
- Kuban, Doğan**, 1961. Bizde Rejyonalizm Üzerine, Mimarlık, İstanbul, 1, 68-70
- Kuban, Doğan**, 2004. Ulusal Sanat Kavramının Kurumlaşması,
Arredamento/Mimarlık, İstanbul, 160, 83-87
- Lane, Barbara Miller**, 1986. Architects in Power: Politics and Ideology in the Work
of Ernst May and Albert Speer, *Journal of Interdisciplinary History*,
17, sayfa. 283-310
- Leitner, Bernhard and Wilkins, Sophie**,1982. Albert Speer, the Architect from a
Conversation of 21 July 1978, October, 20, 14-50
- Manoukian, Setrag**, 2004. History and the Production of the “Culture of Shiraz”,
studies in Architecture, History & Culture 2003-2004, The Aga Khan
Program for Islamic Architecture at the Massachusetts Institute of
Technology,MA
- Marefat, Mina** , 1988. Building to Power: Architecture of Tehran (1921-1941,
*Thesis for the Degree of Doctor of Philisophy in Architecture, Art and
Environmental Studies*, Massachusetts Institute of
Technology,MIT,Cambridge,MA
- Mirmiran, S. Hadi**, 2004. Public Buildings in Iran: 1920 to the Present;
Architecture for Changing Societies; Philip Jodidio (ed), Umberto
Allemandi & C; Torino, 39-41
- Nasır, Ayşe**, 1991. Türk Mimarlığında Yabancı Mimarlar, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen
Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Özer, Bülent**, 1964. Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir
Deneme, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Prakfalvi, Endre**, 1996. Architecture of Dictatorships; Exemplified on Social
Realism, The First İdeologically Based Refutation on Modernism
- Sayar, Zeki**, 1938. Yerli ve Yabancı Mimar, Arkitekt, İstanbul, 2, 65
- Sayar, Zeki**, 1938. Yabancı Verdiğimiz Servet, Arkitekt, İstanbul, 2, 89
- Schwartzenberg, Roger-Gerard**, 1988. Sociologie Politique , Montchrestren

- Sedat, Hakkı Eldem**, 1984. Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejyonalizm Araştırmaları, *Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri*, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, Türkiye, 11-12 Haziran 1984, 53-66
- Sey, Yıldız ve Tapan, Mete**, 1983. Architectural Education in Turkey: Past and Present, Mimar, Aga Khan Trust for Culture, 10, 25
- Speer, A**, 1942. Yeni Alman Mimarisi-Neue Deutsche Baukunst ,ed; Rudolf Volters, Volk und Reich Verlag, Berlin
- Sözen, Metin ve Tapan, Metin**, 1973. 50 Yılın Türk Mimarisi, İş Bankası Kültür Yayınları , İstanbul
- Sözen, Metin**, 1983.Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı, İş Bankası Kültür Yayınları , İstanbul
- Tanyeli, Uğur**, 1990. 1900-1930 “Muassır” ve “Milli” bir Mimarlık, Sanat Dünyamız, İstanbul, **41**, 24-27
- Tanyeli, Uğur**, 1996. Türk Mimarının Etik Sorumluluğu: Bir Tarihsel Değerlendirme Denemesi, *2.Türkiye Mimarlığı Sempozyumu; “Kimlik, Meşruiyet, Etik*, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, Türkiye, 7-8-9 Ekim 1993, 108-112
- Tanyeli, Uğur**, 2004. Mimarlıkta bir Düşünme Biçimi; Hem Severim Hem de Nefret Ederim, *Arredamento/Mimarlık*, İstanbul, 160, 79-83
- Tanju, Bülent**, 1999. 1908-1946 Türkiye Mimarlığının Kavramsal Çerçevesi, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Tanju, Bülent**, 2004. Milliyetçilik Üzerine Notlar, *Arredamento/Mimarlık*, İstanbul, 160, 76-78
- Toprak, Zafer**, 2006. Türkiye’de Sol Faşizm ya da Otoriter Modernizm 1923-1946 Çağdaş Türkiye Seminerleri, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi İstanbul, Türkiye, 27 Mayıs 2006
- Tuncer, Orhan Cezmi**, 1984. Mimaride Türk Milli Üslubu İlkeleri, *Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri*, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, Türkiye, 11-12 Haziran 1984, 67-69
- Üstün, Alsaç**, 1976. Türkiye’deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi, *Doktora Tezi*, K.T.Ü. , Trabzon
- Yilmazyiğit, K.B.**, 1983. Devlet Demiryolları/ Ulusal Mimarlık Akımı ve İkinci İşletme Başmüdürlük Binası, *Demiryol*, Ankara, 684, 41-48.

- Zahed, Saeid**, 2004. Iranian National Identity In the Context of Globalization: Dialogue or Resistance?, CSGR Working Paper, 162/05, 16-17
- Ziya, Aptullah**, 1934. Sanatta Nasyonalizm, Mimar, İstanbul, 2, 51-54

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Umut Ali Cerit

Doğum Yeri ve Tarihi: Ankara, 1980

Lisans Üniversite: Yeditepe Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul (2000-2004)