

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ PROGRAMLAR ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK TARİHİ, TEORİSİ VE ELEŞTİRİSİ
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**TARİHYAZIMINDA İDEALİZE EDİLMİŞ MİMAR İMGESİ
ve SEDAD HAKKI ELDEM ÖRNEĞİ**

Kübra Sabriye Koyuncu
118803009

Dr. Öğr. Üyesi Burcu Kütükçüoğlu

İSTANBUL
2023

TARİHYAZIMINDA İDEALİZE EDİLMİŞ MİMAR İMGESİ

ve SEDAD HAKKI ELDEM ÖRNEĞİ

THE IMAGE OF THE IDEALIZED ARCHITECT IN HISTORY

and THE CASE OF SEDAD HAKKI ELDEM

Kübra Sabriye Koyuncu

118803009

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Burcu Kütükçüoğlu
İstanbul Bilgi Üniversitesi

Jüri Üyeleri: Dr. Öğr. Üyesi Elif Kendir Beraha
İstanbul Bilgi Üniversitesi

Prof. Dr. Nurbin Paker Kahvecioğlu
İstanbul Teknik Üniversitesi

Tezin Onaylandığı Tarih: 05/05/23

Toplam Sayfa Sayısı: 109

Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) Kimlik İnşası
- 2) Birey
- 3) Dâhi
- 4) Kahraman
- 5) Mimar

Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) Identity Construction
- 2) Individual
- 3) Genius
- 4) Hero
- 5) Architect

ÖNSÖZ

Öncelikle, çalışmam süresince umutsuzluğa düştüğüm her an beni yüreklendirerek teşvik eden ve rehberliğiyle bu araştırmayı mümkün kılan tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Burcu Kütükçüoğlu'na en içten teşekkürlerimi sunarım.

Jüri üyeleri Prof. Dr. Nurbin Paker Kahvecioğlu ve Dr. Öğr. Üyesi Elif Kendir Beraha'ya değerli yorumları ve yol göstericilikleri ile bu araştırmanın gelişmesinde sundukları katkıdan ötürü çok teşekkür ederim.

Bana hayatım boyunca sundukları sonsuz destekle çalışmamı mümkün kılan sevgili annem Nafiye Koyuncu ve sevgili babam Recai Koyuncu'ya teşekkürlerimi borç bilirim.

Bu süreçte her tür nazımı ve stresimi çeken en büyük destekçilerim, biricik ablam Vedia Nihal Koyuncu'ya, benimle ihtiyaç duyduğum her zaman deneyimlerini ve düşüncelerini paylaşan abim Ege Güngör'e ve canım arkadaşlarım Deniz Eskiçırak, Eylül Utkan ve Pelin Tatlıcı'ya teşekkür ederim.

Son olarak, varlığıyla bu süreci benim için kolaylaştıran hayat arkadaşım Oğulcan Üneşi'ye hep yanımda olduğu için minnettar olduğumu ifade etmek isterim.

Kübra Sabriye Koyuncu

Haziran 2023

ÖZET

Mimarlık tarihyazım pratiğinde, mimar öznelerin tanrısal niteliklerle yüceltilerek idealize edilmesi; yüce, dâhi, kahraman gibi imgelerle tarihsel kişilik kültlerinin yaratılması oldukça yaygın bir alışkanlıktır. Yüceltilmiş kahraman kültü inşasını, toplumların -ya da belirli grupların- kimliklerini tanımlamak adına yaratılan araçlar olarak tanımlamak mümkündür ve tarih boyunca dünya genelinde sıklıkla başvurulmuş bir pratik olagelmıştır. Kahraman, dâhi birey gibi imgelerle mimar kimliğinin ideal niteliklerini, karakterini ve davranış seti gibi etmenleri tanımlama eğilimi toplumsal bir ideale işaret etmektedir ve tarih bu ideali hikâyeleştirerek alıcısına sunar. Ancak gerçekte bağdaşmayacak kadar idealize olmuş bu niteliklerin halen daha mimar kimliğine içkin değerlermişçesine göre sunuluyor olması problemleri bir yaklaşımdır.

Türkiye mimarlık tarihinin en önemli iki isminden biri olarak anılan Sedat Hakkı Eldem, yapmış olduğu eserler, araştırmalar ve ürettiği metinlerle Türkiye mimari ortamına yön vermekle kalmamış; hakkında konuşuran kişiliği ve henüz yaşarken kurgulamaya başladığı historiyoğrafik kimliğiyle Türkiye mimarlık tarihi için kült bir figür haline gelmiştir. 50 seneyi bulan çalışma dönemi içinde mimari dinamiklerin sorunsallaştırıldığı her tartışma ortamında zaman zaman takdir gören, zaman zamansa yerilen başat aktörü olarak yer bulmuştur. Eldem'i, (özel deneyimleri, yaşantısı, eserleri konu edilerek) Türkiye mimarlık tarihinde sahne almış aktörlerden biri olarak tartışmak yetmemiş; atfedilen tarihsel roller içinde ait olduğu toplumu nasıl etkilediğine dair anlatılar inşa edilmiştir. O, "ilk modern"dir; uomo universale tanımını karşılayan "ilk Türk mimar"dır; Türkiye mimarlığının esas meselesi milli mimarlığı var eden "öncü"dür. Ancak bu çalışmada, birçok mimar ve sanatçının göz ardı edilerek Sedat Hakkı Eldem'in "ilk/tek" olarak sunulmasında ısrarcı bir tutumun varlığı ortaya konarak problemleştirilmektedir. Bu nedenle tarihyazımında Sedat Hakkı Eldem kimliğinin hangi etmenler üzerinden inşa edildiğini, Sedat Hakkı Eldem üzerine yazılan metinlerin hangi psikolojik etmenler ve motivasyonlarca üretildiğini açığa çıkarmaya dair bir değerlendirme ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kimlik inşası, Birey, Dâhi, Kahraman, Mimar

ABSTRACT

In architectural historiographic practice, it is quite common to elevate and idealize architectural subjects by attributing them with divine qualities, creating historical personality cults with imagery such as greatness, genius, and heroism. The construction of an elevated hero cult can be defined as a tool utilized by societies or specific groups to define their identities, and throughout history, it has been a frequently employed practice worldwide. The tendency to define the ideal qualities, character, and behavioral patterns of the architectural identity through images of heroic and genius individuals signifies a societal ideal, which history presents to its audience through storytelling. However, presenting these overly idealized qualities as inherent values of the architectural identity, detached from reality, is a problematic approach.

Sedad Hakkı Eldem, one of the most significant figures in the history of Turkish architecture, has not only shaped the architectural scene in Turkey through his works, research, and written texts but has also become a cult figure in Turkish architectural history due to his influential persona and the historiographic identity he began constructing even during his lifetime. Throughout his career spanning over 50 years, he has been both praised and criticized as a leading figure in every discussion that problematizes architectural dynamics. Discussing Eldem as one of the actors who have played a role in Turkish architectural history, by focusing on his subjective experiences, life, and works, was not enough; narratives have been constructed to explore how he influenced the society to which he belonged within the assigned historical roles. He is considered “the first modernist”, “the first Turkish architect” embodying the definition of *uomo universale*, and the “pioneer” responsible for the essential issue of national architecture in Turkey. However, this study aims to problematize the persistent attitude of presenting Sedad Hakkı Eldem as the “first/sole” figure while neglecting many other architects and artists. Therefore, an evaluation is attempted to uncover the factors on which the identity of Sedad Hakkı Eldem is constructed in historiography and to reveal the psychological factors and motivations behind the texts written about him.

Anahtar Kelimeler: Identity construction, Individual, Genius, Hero, Architect

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ŞEKİL LİSTESİ	vii
TABLO LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1
2. TARİHSEL SÜREÇTE MİMAR KİMLİĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ VE İMGELERİ	4
2.1. ANTİK ÇAĞ'DA MİMARIN KİMLİĞİ	4
2.1.1. Mimarın Statüsü ve Rollerı	5
2.1.2. Tanrısallık İmgesi: Her Bilgiye Hâkim, Otorite Sahibi.....	6
2.2. RÖNESANS DÖNEMİ'NDE MİMARIN KİMLİĞİ	12
2.2.1. Mimarın Statüsü ve Rollerı	13
2.2.2. Birey İmgesi: Rönesans İnsanı	17
2.3. MODERN DÖNEM MİMAR KİMLİĞİ	23
2.3.1. Mimarın Statüsü ve Rollerı	25
2.3.2. Kahraman İmgesi.....	28
3. TARİHYAZIMINDA SEDAD HAKKI ELDEM KİMLİĞİ.....	35
3.1. TÜRKİYE'DE MİMAR KİMLİĞİNİN SERÜVENİ	36
3.2. SEDAD HAKKI ELDEM KİMLİĞİ	37
3.2.1. Tanrısallık İmgesi: Otorite figürü olarak Eldem	38
3.2.2. Birey İmgesi: Rönesans İnsanı Olarak Eldem	52
3.2.3. Kahraman İmgesi: Toplum Mühendisi Olarak Eldem	65
SONUÇ	85
KAYNAKÇA.....	94
İNTERNET KAYNAKÇASI.....	100

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1. Çivi yazısını gösteren Gudea silindiri yakından, Louvre Müzesi (URL-1)	8
Şekil 2.3. "kordonun gerilmesi" töreninden bir sahne, Hatshepsut'un Kırmızı Şapeli, Fotoğraf: J. Belmonte (Puchkov, 2019)	9
Şekil 2.4. Sağda Hapu'nun oğlu Amenhotep'in eşlik ettiği İmhotep figürü, Ptah Tapınağı, Karnak, (URL-2)	11
Şekil 2.5. Albrecht Dürer, <i>Kendi Portresi</i> , 1550. (URL-3).....	16
Şekil 2.6. Frank Lloyd Wright, 1953 (URL-4).....	30
Şekil 2.7. “The Fountainhead”'in kurgusal karakteri	30
Şekil 2.8. Eero Saarinen'in Mimari Yetenek Testi (URL-6)	32
Şekil 3.1. L’architecture Ottomane / Die ottomanische Baukunst	39
Şekil 3.2. Sedad Hakkı Eldem Kasımpaşa Kışlası restorasyon çalışmasına ait grupla birlikte. (Eldem,1979).....	41
Şekil 3.3. Sedad Hakkı Eldem bir davette. Salt Arşiv (URL-7).....	43
Şekil 3.4. Hilton Oteli inşaatı: müteahhitlerle görüşme, 1953 (Eldem, 1979)	47
Şekil 3.5. 1940 Akademi kadrosu. Sedad Hakkı Eldem Seyfi Arkan’la yan yana.....	50
Şekil 3.6. Eldem’e ait harita krokisi, 1929. Edhem Eldem Arşivi (Eldem, 1999)	55
Şekil 3.7. Le Corbusier’nin Şark Seyahati’nde izlediği yol, 1911. (Corbusier, 2012).....	55
Şekil 3.8. Sedad Hakkı Eldem ve Emin Onat, 1950-51 yılları (Eldem, 1979).....	57
Şekil 3.9. Sedad Hakkı Eldem otoportre, 1925. Edhem Eldem Arşivi (E. Eldem, 2008)...	58
Şekil 3.10. Eldem’in gençlik dönemi defterleri. Edhem ve Ceyda Eldem Arşivi (E. Eldem, 2008).....	58
Şekil 3.11. Sedad Eldem Sanay-i Nefise’de Mongeri Atölyesinde, 1928. Salt Arşiv (URL-9)	59
Şekil 3.12. Eldem, Hindistan başkanı Zahir Hüseyin ile, 1967 (Yenal, 2005)	62
Şekil 3.13. Uluslararası Budapeşte Fuarı Türk Pavyonu, 1931, Arkitekt	66
Şekil 3.14. New York Fuarı Türk Pavyonu, 1939	66
Şekil 3.15. Sedad Hakkı Eldem New York sergisi çalışma grubu ile, 1935 (Eldem, 1979).....	68
Şekil 3.16. Anıtkabir projesi çalışma grubu. Fotoğrafta bulunanlar sol baştan:	69
Şekil 3.17. Hilton Oteli’ne ait iş birliği S.O.M.’den Gordon Bunshaf ile bir görüşme, 1952. (Eldem, 1979).....	71
Şekil 3.18. İstanbul Adliye Sarayı, 1955. Ana Giriş, Salt Arşiv (URL-10)	74

Şekil 3.19. İstanbul Adliye Sarayı, 1948. Işık Sokağı cephesi perspektif çizimi (URL-11)	74
Şekil 3.20. Sedad H. Eldem, dönemin başbakanı Adnan Menderes ile birlikte. 1957. (Eldem, 1979).....	75
Şekil 3.21. Eldem, dönemin cumhurbaşkanı İsmet İnönü ile birlikte. 1942 (Eldem, 1979)	75
Şekil 3.22. Sedad H. Eldem, eşi Fahire Eldem (ortada) ve arkadaşları ile birlikte (Eldem, 1979).....	82

TABLO LİSTESİ

Tablo 4.1. Tematik analiz diyagramı.....	86
--	----

GİRİŞ

Mimarlık tarihyazım pratiğinde, bazı mimar özneleri idealize ederek kutsal kült kimlikleri inşa etme eğilimi oldukça yaygındır. Tarihyazımı tarafından idealize edilmiş mimar kimliklerine dair anlatılar, öğrencilik döneminden itibaren mimarların kendilerini toplumdaki diğer aktörlerden farklı bir yere konumlandırmalarına yol açmıştır. Mimarın tanrısal yaratım gücü, sahip olduğu deha, taşıdığı toplumsal sorumluluk, liderlik vasfı... gibi daha birçok ideali ortaya koyan anlatılar çeşitli aforizmalarla sunulurak mimara içkin değerler“mişçesine” bir tablo çizilmektedir. Sanat, zanaat, bilim, felsefe gibi birçok alana hâkim olması, bununla da kalmayarak bir aydın olan mimarın, birlikte çalıştığı birçok aktörlerden işverene (ki mimarın işverenin devlet yöneticilerine kadar uzandığı göz ardı edilmemeli) kadar toplumun her kademesiyle etkili bir iletişim gücüne, ikna kabiliyetine ve “mimarca” davranış setine sahip olması beklenir. Mimarlık tarihi boyunca tüm bu becerileri barındıran, tanrısalıktan kahramanlığa uzanan imgelerle sunulan kimi mimar özneler ulaşılması hedeflenen mimar kimliğinin temsiliyeti haline getirilmiştir.

Ancak bir tür idealizasyon eylemiyle kurgulanan bu mimar kimliğinin modern dünyada rasyonel bir karşılığı bulunmamaktadır. Güncel bir karşılığı bulunmamasına rağmen Antik Çağ’dan bugüne dek atfedilmiş tanrısal niteliklerinden ödün vermeyen; her dönem kapsamı genişletilerek ısrarla başvuru alan “yüce” mimar anlatısı, tarihyazımsal bir tıkanmaya işaret etmektedir. Dolayısıyla bu araştırma, tanımlanan tıkanıklığı problemleştirerek tanrısal, dâhi, kahraman bireyler tarihi üzerinden ele alınan mimarlık tarihyazım alışkanlığına odaklanmaktadır. Tezin sorunsalının tespitine referans teşkil etmesi adına öncelikli olarak ideal mimarın kimlik inşası süreci boyunca tarihyazımı tarafından mimara atfedilen imgelerin ve işlenen temaların saptaması; sonrasında Sedat Hakkı Eldem örneği üzerinden tarihyazımsal bir analiz çalışması ortaya konulması hedeflenmiştir.

Yukarıda da değinildiği gibi, bu tez çalışmasının asıl amacı, mimar kimliği idealizasyon sürecinin analiz edilerek altında yatan motivasyonların ve eşiklerin açığa çıkarılmasıdır. Bir çözümleme olarak nitelenebilecek bu çalışmada kuramsal ve tarihsel bir değerlendirme ortaya koyabilmek adına yöntem olarak öncelikle konuyla ilgili literatürün taranarak bulguların kategorize edilmesi izlenmiştir. Bu nedenle çalışmanın 2. bölümü mimarlık tarihyazımı pratiği içerisinde demirbaş haline gelmiş temel kaynakların analizine ayrılmıştır. Tarih içinde Antik Çağ, Rönesans ve Modern Dönem olmak üzere üç temel eşik bütünsel

bir çerçevede ele alınarak bu dönemlerdeki metinlere aktarılmış idealizasyon eğilimi incelenmiş, en sık işlenen temalar ve başvuru alan imgeler ortaya çıkarılmıştır. “İdeal mimar kimliği” olgusunun Batılı kuramsal düşüncenin bir ürünü olması sebebiyle 2. Bölümde tamamıyla mimar kimliğinin Batı Avrupa’daki tarihsel gelişimi incelenmiştir. Mimarlık tarihinin Antik Çağ’lara dayandırılarak aktarılıyor olması ve bu nedenle mesleğin her dönem üstüne konarak genişleyen kapsamlılığı mimarların ayrıcalıklı oldukları yönünde geliştirilen algıyı kuşkusuz şekillendirmektedir. Mimarlığın insanlığın varoluşuna tarihlenen kadim bir meslek olduğu iddiası özünde yine bir idealizasyon sürecinin ilk adımıdır. Bu nedenle tezin ikinci bölümünde Avrupa-merkezci tarihyazım gelenekleri üzerinden Antik Çağ’dan başlanarak inşa edilen mimar kimliği mercek altına alınacak; tarihteki en keskin kırılmaların yaşandığı Rönesans ve Modern Dönem’e kadar olan gelişimi ve dönüşümü incelenecektir. “Kimlik” kavramının toplumsal, tarihsel ve kültürel gelişmelerden bağımsız değerlendirilemez oluşu, yine bu bölümde, her dönem özelinde genel bir atmosfer çizme zorunluluğu doğurmaktadır. Mimar kimliğinin bu dönemlerdeki toplumsal statüsü ve yüklendiği roller çağın zihniyeti, ait olduğu coğrafi, siyasi ve kültürel koşullar içinde değerlendirildiğinde şüphesiz daha anlam kazanmakta, daha doğru bir yargı edinilmesine olanak sağlamaktadır. Böylece bu bölümde, tezin sorunsalını tarifleyen ideal mimar prototipini var eden etmenlerin neler olduğunun, Antik Çağ’dan itibaren nasıl oluştuğunun anlaşılması ve idealizasyon süresince öne çıkan imgelerin ortaya konması hedeflenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde, Batılı idealizasyon geleneğinin Osmanlı-Türk mimar kimlikleri tarihselliği üzerinde etkisi ele alınmış; mimar aktörlerin kendisine çok nadir yer bulduğu bir mecra olan Türkiye mimarlık tarihyazımında, (Mimar Sinan’dan sonra) hakkında en çok söz söylenen ve yayın verilen bir isim olarak Sedat Hakkı Eldem’in hisyoriyografik varlığına odaklanılmıştır. Bu noktada mimarlığın, yapı envanteri oluşturarak akımlar ve kamu yapıları üzerinden tartışıldığı, özne kimlik inşasında kıtlık yaşandığı bir ortamda Sedat Hakkı Eldem’in sahip olduğu istisnai pozisyonun dikkat çekici olduğunu söylemek gerekmektedir. Eldem’in her mimarlık metninde adı geçmekle kalmaz, henüz yaşarken ona ithafen uluslararası bir kitap kaleme alınır. Vefatının ardından hazırlanan birçok anma yayını onu tanıyanlar için yetersiz bile görülmektedir. Bu koşullar göz önünde bulundurulduğunda Sedat Hakkı Eldem kimliğinin hem istisnai pozisyonuyla uyandırdığı ilgi hem de geniş kapsamlı bir incelemenin yapılabilmesi için sunduğu veri arşivi bu araştırmanın öznesi olarak tercih edilmesinde etkili olmuştur.

Türkiye’de son yıllarda anma yayınları ile yaşarken gösterilmeyen ilginin tarihyazım pratikleri ile bir nevi iadesi verilmeye başlanmış, birey tarihleri üzerinden kurgulanan dönem anlatıları sayıca artmaya başlamıştır. Ancak bu yayınlarda mimar öznenin toplumda mimarlık mesleğini icra eden olağan öznelerden biri olarak tanıtılmasının aksine yüceltici nitelikler atfedilerek kahramanlaştırıldığı gözlemlenmektedir. Eşi benzeri bulunmadığı yönündeki iddialarla yüceltilen mimar özneler aslında birbiriyle aynı tema ve imgeler eşliğinde sunulmaktadırlar.

Şüphesiz her anlatı, onu aktaran kişi hakkında bir şeyleri açığa çıkarmaktadır. Israrla birinin ya da bir grubun dâhi, kahraman, kutsal olarak tanımlanması o alanda doğan bir ihtiyaca verilen reaksiyon olarak yorumlanacağı gibi duyulan ihtiyacın ardındaki nedenleri sorgulamayı gerektirmektedir. Bu imgeleri yaratmaya ve “o” kişiler özelinde kullanmaya iten sebep nedir ve bunun anlatıcı için değeri nedir? Bu tez kapsamında büyük bir tutarlılıkla mimar kimliğiyle ilişkilendirilen bu imgelerin dayandığı temellerin ortaya çıkarılması amaçlanarak Sedat Hakkı Eldem örneği üzerinden kişilik kültü inşa pratiği analiz edilmeye çalışılmıştır. Kısaca bu çalışmada Sedat Hakkı Eldem’in historiyoğrafik kimliğinin hangi etmenler üzerinden inşa edildiği, kişilik kültü inşası üzerine yazılan metinlerin hangi psikolojik etmenler ve motivasyonlarca üretildiğine dair bir değerlendirme ortaya koyulmaktadır.

1. TARİHSEL SÜREÇTE MİMAR KİMLİĞİNİN DÖNÜŞÜMÜ VE İMGELERİ

Kimliklerin seçim yoluyla edinilen sabit bir nitelikler kümesini tanımlamayan, devamlı inşa edilmekte olan dinamik bir olgu; tamamlanmayan, akışkan bir süreci kapsayan bir yapı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Öznenin dışında gelişen toplumsal, kültürel ve tarihsel akış içinde bireyin kimliğinin de dönüşmeden kaldığı düşünülemez. Bu süreçte kişi, çevrenin onu tanımladığı biçimler üzerinden kendini deneyimler ve buna göre yeniden pozisyon alır. Yani bireyler, sosyal ilişkiler içinde kimliğini şekillendirirken bir yandan toplumun kendilerine atfettiği niteliklerle hesaplaşmak zorundadır. Başka bir deyişle, kimlik sadece kişisel bir mesele değil, aynı zamanda çeşitli faktörlerin etkileşimi yoluyla sürekli yeniden inşa edilen sosyal ve kültürel bir meseledir. Dolayısıyla mimar kimliğinin toplumsallığı, toplum tarafından nasıl algılandığı ve kendini nasıl yansıtmak istediğinin anlaşılması bu tez kapsamında oldukça önem teşkil etmektedir.

1.1. ANTİK ÇAĞ'DA MİMARIN KİMLİĞİ

Antik Çağ'daki mimar algısı bugünkü mimar kimliğinin oluşmasında oldukça belirleyici bir rol oynamıştır. Mimar karakterine tarih boyunca atfedilen tanrısallık imgesinin temelleri, mimarlık mesleğinin başlangıcı ile ilişkilendirilen Antik Dönem'e dayanmaktadır. Mimara atfedilen tanrısallık, mimar öznesinin kutsal olan dahil tüm arketip form bilgisine sahip olma, onu var edebilme, ortaya koyabilme niteliğine işaret etmektedir. Mimarın bu niteliklere sahip olduğu yönündeki inanç mimar kelimesinin etimolojisinde, Antik Yunan filozofu Platon'un görüşlerinde, Antik Mısır'ın efsanevi mimarı İmhotep'in varlığında ve Antik Roma mimarı Vitruvius'un düşüncelerinde gelişmektedir. Antik Dönem düşünce altyapısı, mimar tanımı ve metaforları, tanrısal mimar imgesinin oluşumunu anlama sürecinde rehber niteliği taşımaktadır.

1.1.1. Mimarın Statüsü ve Roller

Spiro Kostof (2000), “The Architect” kitabında, Antik Dönem anıtsal yapılarının mimarı efsaneleştirici gücünden bahsetmektedir. Temelde hafıza ve kimlik inşası olan anıtsal mimari, devasa boyutlara varan ölçeği sebebiyle toplumun -hükümdarın- kimliğini, iktidarın gücünü göstermektedir. (Knapp, 2009) Yapıların devasa boyutları, toplumun örgütlenme kapasitesini, kaynak zenginliğini ve bunları kontrol eden güçlü bir merkezi iktidarın varlığını ortaya koyması açısından önemlidir. Öncelikle böylesine büyük ebatlı kompleks bir yapıyı inşa edebilmek muazzam bir işgücü ve yapı malzemesi gerektirmektedir; şüphesiz maddi ve teknik anlamda ciddi bir örgütlenmenin şart olduğu inşa sürecinde zor olan, istikrarın uzun yıllar boyunca korunacak olmasıdır.

Ancak tarihsel önemi olan bir kişinin ya da olayın hafızasını ölümsüzleştirmek, mesajı gelecek nesillere taşımak adına inşa edilen büyük ölçekli bu sembolik inşalar, Antikite mimarlığında Tanrı’ya duyulan saygının göstergesi haline gelmiştir. Yerleşik hayata geçildiğinde antik uygarlıkların krallıkları tapınak inşa etmeyi çok önemli görmüş, Tanrı’nın evini inşa eden kişi olarak itibar sağlamayı amaçlamışlardır. Antik Dönem’de iktidarla kurulan yakın ilişkiler mimar karakterinin toplum hiyerarşisinde ayrıcalıklı bir yer edinmesine olanak tanımıştır. Çünkü Tanrı’yı temsil edecek yapının bilgisine sıradan bir insanın sahip olamayacağı ve tasarım/inşa görevinin bir ölümlüye bırakılmayacak kadar kutsal bir görev olduğuna inanılır. Tanrı’yı memnun edecek tasarım yine Tanrı tarafından aktarılmış olmalıdır. Dolayısıyla böylesi ayrıcalıklı bir pozisyon Tanrı’nın yeryüzündeki vekili hükümdarlara bahşedilmiştir. Mimarın ise, hükümdarların yanında bir yer edinerek Tanrı’yı temsil etme işini üstlenmesi toplumsal hiyerarşide yükselerek statü kazanmasını sağlamış, günümüze kadar ulaşacak tanrısal mimar imgesinin oluşmasını mümkün kılmıştır.

Ancak bu imgenin, sanatın tinsel yükselişe geçmesi ve deha kavramının doğuşuyla gelişen modern bir inşa olduğu, eski dönemlerde sanat/zanaat ayrımını işaret eden bir kelimenin var olmadığının ortaya konmasıyla kanıtlanmıştır. Bugünkü “güzel sanatlar” anlamıyla sanatı ve zanaatı ifade etmek için aynı terim Eski Yunanca’da *tekhne*; Roma’da *ars* kullanılıyordu. At terbiyeciliği, kunduracılık, şiir, marangozluk gibi birçok alanı kapsayan *tekhne/ars*, bir objeye değil kişinin işi yapabilme becerisine işaret etmekteydi. Başka bir deyişle, bugün sanat ya da zanaat olarak tariflenen uğraşlar aynı kategoride görülmekteydi. Aralarında

hiçbir statü farkı bulunmadığı gibi mimarlar, yapı ustası olarak resim ve heykel imalatçıları ile birlikte düşük bir statü sahibiydiler. (Shiner, 2020)

16. yy.da tarihyazım pratiklerinin başlaması ve sanatçı biyografilerinin ortaya çıkışıyla birlikte o döneme kadar sanat/zanaat olan ayrışacak, bir dâhi olarak sanatçı yüceltmeye başlanacaktır. Bu yüceltme eylemi birçok sanat/zanaat alanında olduğu gibi mimarlık tarihyazımında da kendini göstererek prestij yaratma sürecinin bir parçası olmuştur. Tanrı'dan gelene, tanrısallığa öykünen deha kavramıyla tarihçiler, sanatçıyı zanaatkardan ayırtıcı bir söylem inşa etmiş ve mesleğe itibar kazandırmak isteyen mimarlık tarihçileri tarafından bu tutum benimsenmiş görünmektedir. Antik Çağlara dönerek çıkartılan tanrısallık imgesi, mimarlık eylemini halihazırda yüceltilmiş güzel sanatlarla buluşturma gayesinin etkili bir aracı niteliğindedir.

1.1.2. Tanrısallık İmgesi: Her Bilgiye Hâkim, Otorite Sahibi

Antik Dönem kültürlerinde tinsel ve fiziksel olmak üzere iki ayrı dünya tanımı bulunmaktadır. Evrenin varoluşuna getirilmiş bir açıklama olan bu felsefi düşünme biçimine Platoncu görüş “idealar kuramı/formlar teorisi”¹ adını vermiştir. Fiziksel dünya duyularla kavranan, sürekli değişen somut nesnelerden oluşurken; tinsel dünya zihne, duyguya ve fanteziye dayalı soyut, değişmez gerçekliklerin dünyasıdır. Bu dünyalar birbirinden bağımsız olmadığı gibi birbirlerini var etmektedirler. Bir düşünce fiziksel dünyada üretim yoluyla ifade edilmedikçe diğer insanlara ulaşamaz ve yeryüzünde varlık kazanamazken; yaratımın deneyimlenip, algılanmasını sağlayan tinsel dünyadan mahrum olmak, yaratımı ve varoluşunu değersiz kılmaktadır. Tinsel dünyalar kişinin bakış açısına ve hayal gücüne bağlı olarak farklı anlamlar ve gerçeklikler barındırabilir fakat insan zihninde bireyselliği aşan ortak bir “kutsal gerçek” var olduğuna inanılmaktadır. Sanatçıların, şairlerin ve mimarların görevi kutsal gerçeği fiziksel dünyaya taşımak; değişmez ve zamansız gerçeği, kutsalı, var olanı ortaya koymaktır. (Harding, 2000)

¹ Antik Yunan filozofu Platon'un idealar/formlar teorisi Antik Dönem düşünce ortamında şekillenmiş bir dünya görüşünü temsil etmektedir. Platon, yaşantımızı etkileyen dünyaları idea/formlar dünyası (tinsel dünya) ve nesneler dünyası (fiziksel dünya) olarak ifade etmiştir. Ona göre, gerçekte var olan tek şey -düşünce- “idea”dır. Evrende varlık bulan her madde “form/idea”nın yansımasıdır. Fiziksel evrenden önce yaratılan idealar dünyasında her maddenin özü sayılan kusursuz bir versiyonu -ideası- bulunmaktadır ve nesneler dünyasındaki yansımaları bu ideaların kusurlu birer kopyalarıdır. Sanat kopyanın da kopyasıdır.

Kutsal olanın nesneler dünyasındaki tezahürü *tehton* adı verilen sanatçı/zanaatçı tarafından yaratılır. Antik Dönem’de sanatçı ve zanaatçı arasında bir ayrım yoktur. Eski Yunanca’da ruhani olan hakikati nesnesel varlığa dönüştüren her eylem için *tekhne* terimi kullanılıyordu ve sanat olarak çevrilen *tekhne*, zanaatı da kapsamaktaydı. Terim, belirli bir amaca yönelik, fayda sağlayan “rasyonel üretimi”, icra ya da imal etme vasfını karşılarken; aynı zamanda kişinin “kurnaz/kıvrak zeka”sını içeren beceri sanatı anlamına da işaret etmektedir. Bu geniş anlamıyla *tekhne* ne tek başına üretim sayılan zanaat ne de günümüzdeki modern anlamı ile güzel sanat olarak görülmektedir. Kuyumculuk, kunduracılık, şiir, çömlekçilik ve tıp gibi birbirinden oldukça farklı alanlarda üretim yapan insanlar *tehton* olarak anılan sanatçı/zanaatçıydılar. (Shiner, 2020)

ArkHITEKTON adını taşıyan mimar ise *tehton*’un başına aldığı *arkhe* ekiyle zanaatçıların önderi, kökeni, başta geleni olarak anılmaktadır. Antik Yunan’da mimar, bütün *tekhne* alanlarında ait temel bilgi ve beceriye hâkim, arketip bilgiye sahip, diğer zanaatkarların kılavuzu konumundadır. Bu bağlamda Platon, nesneler dünyasında “var etme”, “ortaya koyma” anlamına gelen *tekhne* terimi ile “yaratma” anlamına gelen *poiesis* terimlerinin anlamsal benzerliğinden faydalanarak Tanrı’yı evrenin mimarı olarak tanımlamıştır. (Karatani, 2017) Platon’un metaforu mimar kimliği adına tanrısal çağrışımlara yol açmaktadır. Dünyayı Tanrı’nın yaratımı olarak tanımlama amacıyla Tanrı’yı mimar olarak sunmuştur. Platon’un burada karşılıklı bir benzerliğe işaret etmediğini bilmekle beraber², mimarın yüceltilmiş bir yaratıcı niteliğe kavuştuğu düşüncesi kaçınılmazdır.

İcra edilen ürünün bir “yaratım” olarak ele alınması, icra edenin “yaratıcı” (Tanrı’ya özgü olan) imgesi ile zihinlerde yer etmesine olanak sağlamıştır. Yaratma edimiyle birlikte tanrısal bir imaj kazanan mimar kimliği ile Antikite mimarlığının³ kutsallığıyla kurulan özdeşlik paradoksal bir ilişki içerisindedir. Tanrı’nın evini yaratıyor olmak, kutsalı ortaya

² Karatani’ye göre Platon’un mimarlık metaforuna başvurulmasında felsefi düşünce yapısını sağlam bir temele dayandırma ihtiyacı yatmaktadır. Mimarı tanımlamak ya da yüceltmek gibi bir amacı bulunmayan Platon’un gözünde mimarlık olumsaldır. Mimar ne yapsa yapsın onun ifadesindeki mükemmeliyeti yakalayamayacaktır çünkü yapıtları kendisi gibi nesneler dünyasına aittir. Nesneler dünyasına ait hiçbir madde çevresel etmenlerden bağımsız olarak ideal tasarımı ortaya koyamaz. Mimari yapı da dış etmenlerle: müşteri, ekonomi, iklim, statik koşullarla gibi parametrelerle kurulan ilişkiyle şekillenmektedir ve dış etmenler ideallerle hep bir çekişme halindedir. Tam da bu nedenle Platon usta olan mimarı hor görmektedir. Platon’un amacı mimariyi yüceltmek değil, somut benzerliklerden faydalanarak düşüncesini somutlaştırmak/sağlamlaştırmaktır. Onun mimarlığa verdiği paye “yaratan” anlamına gelen isminden kaynaklanmaktadır. İdea olarak mimardır Tanrı’ya öykünen.

³ Antikite mimarlığının en önemli yapı kategorisi tanrılara adanan tapınaklar olmuştur. Farklı coğrafyalarda çeşitli mimari tipolojilerde gerçekleştirilmiş olsa da temel gaye tanrılara yakın olmak ve onlara yeryüzünde ev sunmaktır.

koyan kişi olarak yceldilmiş bir konum sağlarken; Tanrı'ya layık olacak bir temsil yapısı yapabilmek, yalnız tanrısal yaratma gücü bahşedilmiş mimara mahsus olmuştur.

Bununla birlikte Antik ağ kralları tapınakların yapılma emrinin ve teknik ayrıntılarının kendilerine tanrılar tarafından verildiğini iddia etme eğiliminde olmuşlardır. Bu tutumu hem tanrıların kendisiyle iletişime geçtiğini öne sürerek dünya üzerindeki otoritesini sağlamlaştırma hem de eylemlerine dayanak oluşturma istenci olarak okumak mümkündür. Tanrı'yı temsil edecek olan tapınakların bilgisi yine Tanrı tarafından verilmektedir aksi halde sıradan, ölümlü bir insanın Tanrı'yı memnun edecek bir tasarım bilgisine erişmesi mümkün değildir. Mezopotamya'da, savaş tanrısı Ningirsu'nun Lagaş'taki tapınağının etrafında bulunan Gudea silindirleri kralların düşünce ve ruh halleri hakkında fikir vermektedir. Lagaş Kralı Gudea, tapınağın yapımını anlattığı yazıtında (M.Ö. 2125), kendisini adadığı savaş tanrısı Ningirsu tapınağında uyuduğı sırada gördüğü bir rüyaya yer vermiştir.⁴ Kral, rüyasında kendisini sadece Tanrı'nın emirlerini insanlara aktaran biri olarak görmemiş, Tanrı'nın mabedini inşa yoluyla bizzat yaratan olarak tasavvur etmiştir. Bu zihniyet göz önünde bulundurulduğunda, tapınak mimarının adı her ne kadar gölgede kalmış olsa da metafor olarak mimar bir kez daha yceldilmektedir.



şekil 1.1. ivi yazısını gösteren Gudea silindiri yakından, Louvre Müzesi (URL-1)

⁴ Fırtınalarla özdeşleşen savaş tanrısı, yağmur getiren nemli rüzgarla ödüllendirileceğini vaat ederek tapınağın yeniden yapılmasını emretmiş ve nasıl yapacağını bilemeyen kral için önüne tapınak planını sermiştir. Kral Gudea'nın anlatısına göre ilk tuğlayı yapma sorumluluğı kendisindedir ve rüyada törensel bir anlatıyla gösterildiğı üzere çamuru işleyerek kendi elleri ile ilk tuğlayı yapmıştır. (Saggs, 2000)

Antik Dönem krallarının tanrılarla birlikte tapınak inşasında sergilediği merkezi rolü pekiştiren bir diğer örnek Antik Mısır'da, hanedanlık sonrası dönemlere ait tapınakların⁵ duvar kabartmalarında karşımıza çıkmaktadır. Tapınakların inşa edilme sürecini temsil eden "Kordonun gerilmesi"⁶ törenine ait duvar kabartmalarında kral yazı, ölçü ve bilgelik tanrıçası Seshat ile birlikte tapınağın yerini karşılaştırmaktadır. (Puchkov, 2019)



Şekil 1.2. "kordonun gerilmesi" töreninden bir sahne, Hatshepsut'un Kırmızı Şapeli, Fotoğraf: J. Belmonte (Puchkov, 2019)

Tanrı-kral iş birliği ile tapınak inşa etme efsanesi Antik Mısır'da da yaklaşık 2500 yıllık geniş bir zaman dilimi boyunca geçerlilik bulmuştur ancak Mısır Uygarlığı henüz Erken Hanedanlık Dönemi'nde efsane mimar karakteri İmhotep'in doğuşuna tanıklık etmiştir. Yaşadığı dönemde de prestijli bir konumda olduğu bilinen İmhotep, ölümünden sonra tanrılarla ilişkilendirilerek önemli bir kült haline gelmiştir. Mısır Firavunu Zoser'in (MÖ 27. yy) sarayında yüksek bir konuma sahip olduğu, Sakkara'da bulunan Zoser heykelinin kaidesine kazınmış yazıt tarafından doğrulanmıştır. Heykelin tapınak kompleksindeki

⁵ Edfu'daki Horus Tapınağı, Dendera'daki Hathor Tapınağı, Kraliçe Hatshepsut'un Kırmızı Şapel'i, Medinat Habu Tapınağı gibi birçok tapınağın duvarına kral ve Tanrıça Seshat "kordonu germe" töreni esnasında karşılıklı resmedilmiştir. Daha detaylı okuma için bkz. *"Stretching of the cord" ceremony for astronomical orientation of the Old Kingdom pyramids*, Alexander Puchkov, 2019

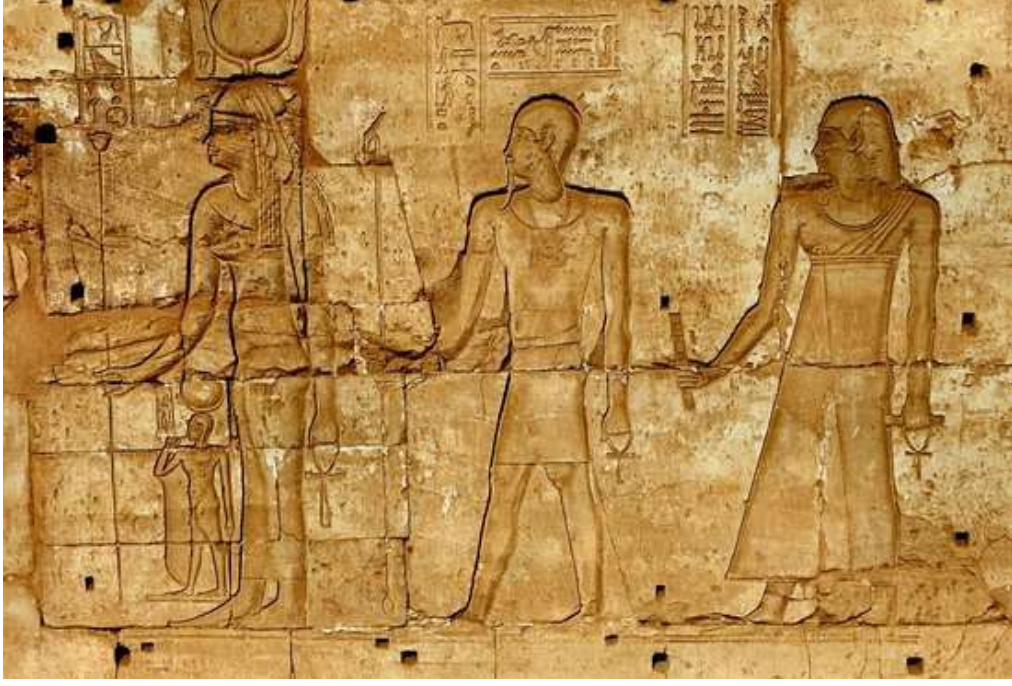
⁶ Eski Mısırlılar önemli yapıların inşaatına, ritüel haline gelmiş "Kordonun gerilmesi" adı verilen bir törenle başlamaktadır. Temsiller ve onlara eşlik eden yazıtlar törenin ayrıntılarına açıklık getirir niteliktedir. Temsillerde kral yazı, ölçü ve bilgelik tanrıçası Seshat ile karşılıklı, arasında ip gerili iki kazığı tutarken tasvir edilmiştir. Seshat astronomik ve astrolojik gözlem ve hesaplamalarla tapınağın yerinin ve yönlenmesinin kararlaştırılmasında krala yardım etmektedir.

konumu ve heykele kazınmış unvanları ile İmhotep, Zoser tapınağının mimarı olarak gösterilmektedir. Firavun Zoser'in basamaklı piramidi günümüze kadar ayakta kalmış ilk piramit olmuştur bu sebeple, Mısır'da yapılmış ilk taştan piramit olduğu düşünülmektedir. (Escolano-Poveda, n.d.) Böylece önceki mimarların aksine İmhotep, taş teknolojisini başarılı bir şekilde kullanarak yapıtını ve adını sonraki nesillere ulaştırmayı başarabilmiş ilk mimardır.

Zoser'in anıtsal mezar kompleksinde bulunan yazıtta İmhotep'in adı kahinlerin yücesi-baş rahip, heykeltıraşların şefi, kraliyet mührünün taşıyıcısı gibi unvanlarla birlikte anılmıştır. Bu nedenle Zoser Tapınağı'nın inşasına kadar Eski İmparatorluk'un başkenti Memfis şehrinde başrahip/yönetici olduğu düşünülmektedir. Ölümünden bin yıl sonra Yeni Krallık'ta (MÖ 1549-1069) ismi geçmişte yaşamış yedi bilge düşünürün arasında en eskisi olarak yer almış, saygın filozof ve katiplerin efendisi olarak anılmaya başlanmıştır. İmhotep tarafından yazılmış bir metin bulunmamasına rağmen adının diğer yazarlarla birlikte anılmasına bakılarak, Orta ve Yeni Krallık'ta İmhotep'in yazılı eserlerinin dolaşımında olduğu çıkarımına varılmaktadır. Aldığı tüm unvanlara karşın İmhotep'in imajını yücelten en önemli faktör Geç Dönem'de (MÖ 653-332) tanrı Ptah⁷'in oğlu olarak anılması ve bu dönemde Memfis bölgesinde tapınılan bir kült halini alması olmuştur. İmhotep'in bronzdan yapılma kült figürleri İmhotep'i, kucağında açık bir papirüs ile bir koltukta oturur pozisyonda filozof/yazar rolünde tasvir etmektedir. Mimar, mühendis, rahip, filozof, yazar kimliklerinin yanı sıra şifacı⁸ ve gök bilimci olarak da anılan İmhotep, ölümünden sonraki bin yıllık süreçte efsaneleştirilmiş hatta Antik Mısır Tanrısı (mimarların ve zanaatkarların koruyucusu, yaratıcı tanrısı) Ptah'ın oğlu olduğu kabul edilerek tanrısallaştırılmıştır.

⁷ Antik Mısır kültüründe yazı, kutsal bir sanat olarak görülmektedir ve önemli olayların, düşüncelerin ya da bilginin varlık kazanması adına araç olarak kullanılmaktadır. (David, 2002) Tanrı'nın barınması amacıyla inşa edilen tapınakların ya da firavunları tanrı katına yolcu edeceğine inanılan mezar yapılarının üzerine işlenen yazıtlar ölümsüzleşerek tanrı katına ulaştırılmaktadır. Seshat'ın rolü ise yeryüzünde yaratılanları kayıt altına almak ve kutsal kopyaları tanrıların kütüphanesine taşıyarak bilginin ebediyetini sağlamaktır. Bu bağlamda tanrıça Seshat mimarının kutsal bilgisine hâkim, krallara yol gösterici konumdadır. Antik Mısır mitolojisinde mimarlık tanrısı olarak Seshat'ın yerini zaman zaman bilim tanrısı Thoth ve zanaatçıların tanrısı Ptah almaktadır. Hatta Geç Dönem'de döneminde Ptah ve Thoth, Antik Mısır'ın ilk mimar modeli İmhotep ile ilişkilendirilmiştir. (Kostof, 2000)

⁸ Antik Yunan'da tıp tanrısı olarak bilinen Asklepios ile ilişkilendirilerek ve adına üç adet tapınak adanmıştır.



Şekil 1.3. Sağda Hapu'nun oğlu Amenhotep'in eşlik ettiği İmhotep figürü, Ptah Tapınağı, Karnak, (URL-2)

İmhotep'in anlatısında geliştirilen her işin ehli imgesi ilk kez Romalı mimar, mühendis, yazar Vitruvius (2015) tarafından yazılan “De Architectura” ile tarihyazımında varlık bulmuştur. M.Ö. 25 yılında kaleme alınan metin, Antik Dönemin mimari bilgisinin bugüne aktarılmasını sağlayan kapsamlı ve detaylı bir eser oluşuyla mimarlık tarihyazımında önemli bir yere sahiptir. Rönesans'ta yeniden keşfedilmesiyle birlikte, mimarlık alanında otorite kabul edilerek mimarlık ve sanat kültürünün gelişmesinde oldukça etkili olmuştur. Ayrıca ideal mimar kimliğinin şekillenmesinde büyük bir rol oynayan metin, mimarlık ve mühendislik pratiğini bilimsel anlamda ele alarak mimarı, profesyonel bir meslek insanı olarak tanımlamış bilinen en eski kaynaktır. Mimarlığın, diğer el sanatlarına nazaran daha üstün, doğadan alınan ilhamın insan mantığıyla buluştuğu yüce bir sanat dalı olduğu bilinci ilk defa bu eserle, Vitruvius tarafından yaratılmıştır. Mimarların yalnızca mimarlığı değil aynı zamanda matematik, mühendislik, fizik ve felsefeyi de içeren geniş bir bilgi tabanına sahip olması gerektiğine inanan Vitruvius, mimarların etraflarındaki dünyayı derinlemesine anlayan çok yönlü bireyler olması gerektiğini savunmuştur. Mimar kimliğinin, “her işten anlayan”, adeta “yüce” portresi genel bir kabul görerek, Rönesansla gelişen “uomo universale” (evrensel insan) kavramına öncülük etmiştir.

1.2. RÖNESANS DÖNEMİ'NDE MİMARIN KİMLİĞİ

“O kadar değerli ki (...) sanatın dünyayı kurtarabileceğine inanıyorum geliyor.”

Clive Bell⁹

Orta Çağ'da, bir ressamın ya da heykeltıraşın eserinin uyandırdığı hayranlık, bugün zanaatkar statüsüne indirgenmiş olan bir hakkakın, nakkaşın veya dokuma ustasının üretimine duyulan hayranlıkla eşdeğer görülmektedir.¹⁰ Neye hizmet ettiği gözetilmeksizin bir eser üretmeye odaklanan her uğraş sanat kabul edilirken sanat, bir anlatımı değil yapımı, sonucu gözetmektedir. (Eco, 1998/2022) Sanatçının eseri, kendinde zayıf gördüğünü tamamlamak için doğayı taklit ederek yaptığı üretimdir. Ancak taklit edilen doğadaki biçimler değil doğanın işleyişidir. Dolayısıyla Orta Çağ'da sanat görüşü, sanatçının (artifex) her ne kadar yetenekli ve usta olursa olsun yaratıcı olmadığı ancak Tanrı'nın yarattığı doğanın üzerindekiyle oynayarak, düzenleyerek biçim vermekten, imalat yapmaktan ibaret olduğudur. Bu noktada İtalyan Rönesansı ile birlikte sanat eserlerinin faydacı işlevinden ziyade estetik haz verme amacıyla yapılmaya ve asıl payenin yaratıcı olarak nitelenen sanatçıya verilmesi görüşünün gelişmeye başlaması Rönesans'ı Orta Çağ'dan ayırtıran zihniyet farkını ortaya koymaktadır.

Ancak modern güzel sanatlar kategorisinin henüz bulunmadığı Rönesans'ta, “sanat” ve “sanatçı” terimlerinin anlamları hala, bugüne kıyasla modern öncesi dönemlere daha yakın görülmektedir. Sanat zanaattan kesin biri biçimde ayrılmamış ve beğeni henüz işlevden bağımsız düşünülmemiştir. Bu durumun kanıtı olarak 17. yy. boyunca hala sanat ve zanaat ayrımı tartışmalarının son bulmamış olması gösterilebilir. Ayrıca Vasari'nin yazmış olduğu biyografi kitabı, sanatçı/zanaatkar ayrımının henüz oluşmadığını ortaya koyar. Birçok dile “Sanatçıların Hayatları” olarak çevrilen kitap, bu yanlışlığın aksine 1550 yılında “The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects”¹¹ adıyla basılmıştır. Vasari'nin ressam, heykeltıraş ve mimarları sanatçı başlığı altında sunamamış olması, 16. yy.da dahi onları nakkaşlardan ya da cam üfleyicilerden ayıran bir terimin olmayışına işaret eder. (Shiner, 2020) Bu bağlamda, kitabın 20. yy.da yapılmış bir İngilizce çeviri örneği tarihyazımının Rönesans sanatçı imgesini yüceltici bir manipülatif tutum izlediğini yansıtmaya açısından

⁹ (Shiner, 2020:278)

¹⁰ “(...) Buradan binbir çeşit resim, dokumacılık, yontmacılık ve dökümcülük eserleri ortaya çıkıyor, öyle ki bizler yalnızca doğayı değil aynı zamanda ustaları da hayranlıkla izliyoruz.” (Whitney, 1990)

¹¹ “En Mükemmel Ressam, Heykeltıraşlar ve Mimamların Hayatları” anlamına gelen kitap ismi ülkemizde “Sanatçıların Hayat Hikayeleri” çevirisiyle yayımlanmıştır. (Vasari, 2020).

oldukça önemlidir. “Bizler ne kadar mutluluk verici bir çağda yaşıyoruz! Ve Michelangelo’dan ışık ve vizyon alan ve karşılaştıkları zorlukları bu muhteşem ve eşsiz sanatçı (artifice) sayesinde kolaylıkla aşan zanaatçılarımız (artifice) ne kadar şanslı!” (Vasari, 1965) Metnin bu bölümünde Vasari hem Michelangelo hem de diğer sanatçılar için aynı artifice (usta) terimini kullanıyor olsa da çevirmen, anakronik bir bakış açısıyla, Michalengelo için usta kelimesini kullanmak istememişe benzemektedir.

Tüm bunların yanında, modern anlamda sanatçı kavramının oluşması süresince Rönesans Dönemi’nde atılmış üç temel eşikten bahsedilebilir: saraya çalışan sanatçıların statü artışı, sanatçıların kendi portrelerini üretme alışkanlığının başlaması ve sanatçı biyografilerinin ortaya çıkışı. Bu gelişmeler sanatçıların kendilerini ifade etme, bağımsızlaşma ve bireyselleşmeleri yönünde etkili adımlardır. Ancak bu gelişmeler her ne kadar tarihyazımı tarafından “toplumun geçirdiği büyük değişim”, “bugünkü sanatçıların doğuşu” olarak sunulsa da (tarihçiler tarafından büyük ölçüde abartılan) ilerlemelerin tüm sanatçılar genelinde gerçekleşmediği, sayılı mimar, ressam ve heykelticiler özelinde sınırlı kaldığı unutulmamalıdır.

Rönesans Dönemi boyunca bugünkü anlamıyla sanat ve sanatçı kimliğine doğru esaslı adımlar atılmış ancak henüz modern sanatlar mertebesine ulaşamamıştır. Bu ancak 17. yy.ın sonlarında mimarlık, resim ve heykelin liberal sanatlara dahil edilerek yaratılan “beaux-arts”ın (güzel sanatlar) kategorisinin icadıyla mümkün olacaktır. Daha sonra şiir ve müziğin de katılımıyla işaret ettikleri genişleyen “beaux-arts” teriminin modern anlamı 18.yy.ın ortalarında tamamiyle yerleşmiştir.

1.2.1. Mimarın Statüsü ve Roller

13. yy.a kadar sanat dallarına ilişkin sınıflandırmalarda mimarlık, resim ve heykelle birlikte denizcilik, aşçılık, kunduracılık, hokkabazlıkla aynı listede, hizmetçi ya da bayağı sanatlar terimiyle ifade edilen kategoride yer almaktaydı. 12. yy.ın sonuna gelindiğinde Saint-Victorlu Hugh, aşağılayıcı bir anlam içeren “hizmetçi/bayağı sanatlar” terimi yerine “mekanik sanatlar” terimini uygun görerek mekanik sanatların itibarını artırmış, mimarlığın da bir alt dal olarak içinde bulunduğu yedi sanat dalını listelemiştir. Dokumacılık, ticaret, tarım, avcılık, hekimlik, sahne sanatları ve (mimarlık, silah yapımı ve dövmeciliği kapsayan)

teçhizat mekanik sanatlar başlığı altında; gramer, retorik, mantık, aritmetik, geometri, astronomi, müzik liberal sanatlar¹² kategorisinde yer almaktadır. (Shiner, 2020) Ruhsal ve bedensel faaliyetler olmasıyla ayrılan iki kategori arasında keskin bir statü ayrımı bulunmakta; mekanik sanat erbapları için *artifex* terimi, liberal sanat ehlleri için ise *artista*¹³ terimini kullanmaktadır. İsmen dahi bir ayrıma gidilen statü farkı, mekanik sanatların ruha kıyasla daha az soylu sayılan bedene tabi olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Mekanik sanat üretiminin gerekliliği olan maddi nitelik ve fiziksel çaba soyluluğa gölge düşürmektedir. (Eco, 2022)

Orta Çağ sanatçıları bağlı bulundukları loncalara gelen, çoğunlukla tasarımın ve malzemenin müşteri tarafından belirlendiği, siparişlerin üretimi için kolektif bir çalışma ortaya koymaktaydı. (Shiner, 2020) Her sanatın bir loncası bulunurken loncaların sanat dallarının her biri için özelleşmiş olması nadir bir durumdu. Mimarlar taş ustası loncasına, heykelticiler kuyumcular loncasına, ressamalar ise boya tedariki için bağımlı oldukları eczacılar loncasına bağlı çalışmaktaydılar. Bu sistem istisnalarla karşılaşılmaya başlansa da Rönesans'ta da devam etmekte idi. 16. yy.a kadar sanatsal etkinliğin bağlı bulunduğu lonca sistemi, sanatçıların mesleki faaliyetlerini denetim altında tutmaktadır. Mesleği icra edebilmek için loncaya bağlılık koşulu vardır ve sanatçılar, loncanın ilkelerinin uygulandığı atölyelerde eğitim görerek bu hakkı edinirler. Yani sanatçılık yapma imkânını bu atölyelerde edindikleri eğitime borçludurlar, kendi yeteneklerine değil. (Hauser, 2017) Aldıkları eğitim uygulama üzerine dayalıdır, kuramsal içeriği yoktur. Çocukken gördükleri okuma-yazma, hesap yapma eğitiminin ardından, çırak olarak bir ustanın yanında genç yaşta yetismeye başlarlar. Eğitim veren bu atölyelerin çırakları işe alımı, günümüz mimarlık ofislerinin stajyer iş alımlarına benzemektedir. Çıraklar herhangi bir atölye yerine dönemin öne çıkmış atölyelerinde eğitim görmek istemekte; atölyeler ise ucuz iş gücü sebebiyle geleceğin sanatçılarını yetiştirme görevini üstlenmektedir. Lonca eğitim sisteminden, akademik eğitime geçiş, sanatçıların bağımsızlığında en belirleyici etkidir. Lonca sistemi öğretimde tekel haline gelmiştir; sanatçı, eğitimini lonca ustasından edindiği sürece çalışma imkânı edinmektedir. Lonca sisteminin etkinliğini yok etmek için uygulamalı eğitimin yanı sıra kuramsal eğitime yer verilen akademiye geçiş zorunlu hale gelmiştir. Sanat alanında bir ilk

¹² St. Victorlu Hugh'un listesinde liberal sanatlar: Gramer, retorik, mantık, aritmatik, geometri, astronomi, müzik olarak sınıflandırılmış; kişinin cehaletinin ve günahlarının ilacı olacak teorik ve pratik sanat olarak nitelendirmiştir. Mekanik sanatları ise, fiziksel zayıflığın çaresi olarak tanımlamaktadır. (Shiner, 2020)

¹³ Bu terimin daha sonra türetilerek (artist) güzel sanatlarla uğraşan kişi için kullanılması, kelimenin taşıdığı statüden faydalanma isteği olarak okunabilir.

olan Accademia delle Arti del Disegno, 1563 yılında kurulmuştur. Kendisi de bir 16. yy. sanatçısı olan Vasari, Michelangelo ve dönemin Medici prensi I. Cosimo akademinin yöneticileri olarak bilinmektedir; ancak tasarı Vasari'ye aittir. (Artun, 2018)

Sanatçının zanaatkar statüsünden uzaklaşması ve toplumsal konumunun yükselmesinin önü “saray sanatçıları”nın ortaya çıkışıyla açılmış bunun için ise sanatçının lonca sisteminden kopması gerekmiştir. Sanatçıların saray ile kurduğu ilişki, lonca sisteminin kırılmasında ve sanatçının bağımsızlığını elde etmesinde en etkili faktör olmuştur. Saraylar sanatçıların yeteneklerini değerlendirmeyi bilmiş, iyi sanatçıları yanlarına çekmek için gayret etmişlerdir. Kendi bölgelerindeki iyi ustalarla sınırlı kalmayan İtalyan prensleri, yabancı sanatçıları saraylarına davet ederek, korumaları altına almışlardır. Saray korumasındaki yabancı sanatçılar için o bölgenin lonca kurallarına uyması beklenmemektedir. Lonca kuralları bölgesel sınırlar içerisinde geçerliliğe sahiptir. Her bölgenin lonca kuralları farklı işlemekte ve kendi bölgesinin üyelerini bağlamaktadır. Farklı kentlerde, saraylarda çalışma imkânı bulan sanatçılar bu açıdan ayrıcalıklı bir pozisyonadadır. Herhangi bir loncanın kuralına bağlı kalmaksızın özgürdürler. Bu ayrıcalıklı konum, sanatçıların kentteki statüsünü de etkilemiştir. İşini bu sanatçılara vermek isteyen kentliler, saraylarla rekabet etmeye zorlanmış, sanatçıya olan talep, dolayısıyla verilen önem artmıştır. Loncayla bağlarını koparmaları ve kendilerine duyulan talebin artmasıyla, sanatçıların özgüveni ve sosyal statüsü de artmaya başlamıştır. (Hauser, 2017)

Ancak saray sanatçılarının sahip olduğu -tarihyazımı tarafından herkes için geçerliymişçesine aktarılan- bağımsızlık imgesi, aslında yalnızca bir avuç kadar sanatçı için gerçeklik payı taşımaktaydı. Michelangelo, Dürer, Titian gibi rağbet gören sanatçılar bir sarayın maaşlı çalışanı olsun ya da olmasınlar herhangi bir loncaya aidat ödemedi veya kullanılan malzeme ve alınacak ücret konusunda hesap vermede gezebiliyor, çalışabiliyorlardı. Birkaç istisnai sanatçı dışında bu koşullar herkes için aynı değildi. Saraydaki dekorasyon işlerinde çalışmak üzere prensler tarafından görevlendirilen saray sanatçıları, statü ve tavır farklarıyla diğerlerinden ayrılıyorlar, saray eşrafı ile benzer giyinmeye başlıyor hatta kimi sanatçılar soylu unvanı bile alıyorlardı. Ancak sarayın sabit maaşlı çalışanıydılar, hatta zaman zaman soylu unvanlarının hakkını vermek için ücret bile talep etmiyorlardı. (Shiner, 2020) Bununla birlikte saray sanatçılarının çoğu, özgünlüğün aksine sipariş üzerine spesifikleşmiş konular üzerinde çalışmaktaydı.

Bir yandan da bu dönemde ilk kez ortaya çıkmış olan sanatçıların kendilerini resmettikleri portreler, yükselen statü iddialarının başlangıcı olarak değerlendirilmektedir. *Self-portrait* adı verilen bu yeni türde, ressamların kendilerini sunuş biçimi (direkt gözlemciye bakan şık giyimli centilmenler) ressamların yükselen statülerini gösterme arzusuna işaret etmektedir. Alman ressam Albrecht Dürer'in *Kendi Portresi* bu türün en dikkat çeken örneği olarak görülmektedir. Kürk yakalı paltosuyla kendisini İsa gibi resmeden Dürer'in, İsa'yı taklit ettiği ya da kendisini ilahi yaratıcı pozisyonuna yerleştirdiği düşünülmektedir. (Koerner, 1996)



Şekil 1.4. Albrecht Dürer, *Kendi Portresi*, 1550. (URL-3)

Arnold Hauser'e göre, sanatçıların loncalar karşısında edindikleri bağımsızlığın büyük pay sahibi, kendilerine duyulan talebin artmasıdır; ancak bu özgürleşme sürecinde hümanistlerin desteği de tartışmasıdır. Hümanistler sanatı, kendi düşüncelerini temellendirme ve yayma alanı olarak kullanırken, sanatçıların değerini onaylamış, sanatçıları aydınlar katına taşımışlardır. Sanatı “insanlığı eğiten bir güç” olarak tanımlamış, sanatçıyı ise “tinsel evrenin kahramanı” mertebesine oturtmuşlardır. (Hauser, 2017)

1.2.2. Birey İmgesi: Rönesans İnsanı

Rönesans Hümanizmi 14. yüzyılın sonlarında İtalya'da başlayan, 15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa'yı etkisi altına alan entelektüel bir hareketi tanımlamaktadır. Antik Çağ'ın ideallerine dönerek merkezine insanı alan, din dışı konuların dahi incelendiği bir düşünce, edebiyat ve sanat hareketidir. Hümanizmin savunucuları, Antik Roma ve Yunan kültürü ideallerini benimsemiş, böylece içlerinde bulundukları Orta Çağ'ın kültürel karanlığından uyanacaklarına inanmaktadır. Klasik mirası, “kültürel bir yeniden doğuş” yaratma yolunda kendilerine rehberlik edecek, bir model olarak görmektedirler. Hümanistler, hem kendisi hem de topluma katkısı için kişinin tüm potansiyelini gerçekleştirmesinin önemini vurgulamakta, evrensel insan anlayışını idealize etmektedirler.

Hümanizm etkisiyle gelişen “uomo universale” (evrensel insan) ideali, Rönesans'ın en belirleyici kavramı olmuştur ve günümüzde Rönesans insanı olarak anılacaktır. Vitruvius'u ve onun çağdaşlarını rol model alan Leon Battista Alberti, “insan isterse her şeyi yapabilir” sözüyle evrensel insanı tanımlamıştır. İnsanların sınırsız bir gelişme kapasitesine sahip olduğunu savunan hümanist akımının en önemli ilkesi, kişinin kişisel potansiyelini gerçekleştirmesinin önemi üzerinedir. Bu ideal doğrultusunda Rönesans sanatçıları, etkili konuşma ve yazmanın, kendini iyi ifade edebilmenin yanı sıra birçok alanda bilgi sahibi olmaya çalışmışlardır. Bilim, sanat, mimarlık, felsefe, politika hakkında konuşabilmek, dahası bu alanların gelişmesine katkıda bulunabilmek öncelikli hedef haline gelmiştir. Floransalı tüccarlar eski Yunanca ve Latince dillerinden en az birine hakimdir. Tanınmış hümanistler, kendileri ve oğulları adına Aristo'nun Politika ve Etik adlı eserini okumakla yükümlüdür. Biyografisi bulunan hiçbir Rönesans insanı yoktur ki ikinci bir uğraşı bulunmasın. (Burckhardt, 2020)

Hayata bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşmak sanatın her alanıyla eşit şekilde ilgilenmeyi getirmiştir. Rönesans İtalyası sanatçılarından Brunelleschi, kuyumculuk atölyesinde çırak olarak çalışarak desen sanatını öğrenmiş, heykel yaparak tanınırlık kazanmıştır. Sahip olduğu mimarlık eğitimi kendi kişisel merakı ve araştırmalarına dayanmaktadır. Geliştirdiği mimari teknikler sayesinde mimari proje yönetebileceğini ispat etmiş ve mimar olarak iş almaya başlamıştır. Yine kuyumculuk atölyesinde yetişen Ghiberti heykeltıraş olarak şöhret kazanmasına rağmen Brunelleschi'nin mimari projesini¹⁴ paylaşması için Floransa yönetimi tarafından eş mimar olarak görevlendirilmiştir. Alberti mimar olarak anılmaktadır fakat daha çok mimarlık, matematik, geometri ve edebiyat alanına kattığı yazılı çalışmalarla tanınır olmuştur. Andrea Del Verrocchio kuyumcu, heykeltıraş, ressam, mimar aynı zamanda müzisyendir. Leonardo Da Vinci oldukça tanınır bir ressam ve heykeltıraştır fakat tasarladığı savaş araçları, basit makineler, kilise kubbelerinin plan ve kesitleri birer mühendislik ve mimarlık örnekleridir. Michelangelo heykeltıraş, ressam ve mimardır.

Vasari'nin adeta bir dizi biyografi niteliğinde yazdığı “En Mükemmel Ressam, Heykelticiler ve Mimarların Hayatları” kitabı, yaratma edimine sahip bireyler çevresinde kurgulanmış; Tanrı'ya ait görülen bilme-yaratma edimi hümanizmin etkilediği dünya görüşü ile sanatçı öznelerle aktarılmıştır. Kitapla birlikte evrensel insan ideali daha da yerleşmiş, ilahi esinle dolu “dâhi sanatçı” kavramına dönüşerek sonsuzlaşmıştır. Sanatçılar yetenekli birer zanaatkardan ziyade, doğuştan gelen yetenek ve yaratım gücüyle dolu, tükenmeyen enerjileri ile her işi başarabilecek insanlar olarak görülmektedir. Birçok alanda bilgili olma, her işten anlama düşüncesi aslında Rönesans'ta ortaya çıkmış değildir; ancak Rönesans'a özgü olan, “deha” kavramının doğuşudur. Deha, kişinin el becerisinin, aldığı eğitimin, tecrübelerinin üstünde bir yetenektir; tanrı vergisidir, sonradan edinilemez. Vasari, sahip olunan bu dehaya “kendiliğindenlik”¹⁵ demiştir. Erken ve ikinci dönem Rönesans sanatçılarının Antik Dönem ilkelerini keşfetmiş, oranları ve düzenleri başarılı bir şekilde uygulamış olmalarına rağmen, yapıtların gerekli nitelikte olmadığına değinir. (Vasari, 2020) Ona göre bu nitelik, sanatçının kendiliğindenliği, içinden gelen dehanın yansımasıdır. Bu yaratıcı dehanın esintilerini,

¹⁴ Santa Maria del Flore kilisesinin kubbesi için açılan yarışmada Brunelleschi ve Lorenzo Ghiberti finale kalmış, yarışmanın 1.'si belirlenmese de her ikisi de yapının eş mimarı olarak atanmıştır. Kaynaklar, Brunelleschi'ye duyulan güvensizlik nedeni ile Ghiberti'nin de projeye dahil edildiğini belirtir fakat heykeltıraş olarak ün salmış Ghiberti'nin mimari alanda bir başarısının bulunmaması da işin enteresan tarafıdır. Daha detaylı bir okuma için: King, R. (2020). Brunelleschi'nin Kubbesi. E Yayınları. (Orijinal basım 2000)

¹⁵ Kaynakta geçen kelimenin aslı: freedom

üçüncü dönemi¹⁶ başlatan Leonardo da Vinci’de görmek mümkündür; ancak Vasari için “kendinden önceki tüm yapıtları -Antik Çağ’a ait olanları bile- esin dolu dehasıyla gölgede bırakan” sanatçı Michelangelo Buonarroti’dir. Vasari’ye göre Tanrı, insanların kusursuz sanata erişmek için çabalarının yetersizliğini gördü ve insanlığa merhamet ederek her sanat dalında yetenekli bir sanatçıyı dünyaya bağışladı. Sanat alanındaki yeteneklerinin yanı sıra gerek ahlakı, gerek edebi ifade gücüyle Michelangelo “tanrısal bir sanatçı” idi.

Vasari, Platon’la aynı dünya görüşünü paylaşmaktadır. Bu görüşe göre Tanrı, adeta bir heykeltıraş gibi toprağı şekillendirerek ilk insanı yaratmıştı. (Vasari, 2020) Kusursuz bir yaratıcı olarak, kusurlu bir malzemeyle nasıl yaratım yapılacağını gösterdi. O, ilk sanatçı idi. Vasari’ye göre Tanrı’nın eseri doğa, tüm sanatların kökeniydi ve doğa o kadar kusursuzdu ki, sanatçıları eğiten usta oydu. Hatta en iyi sanatçılar dünyanın yaratılışına en yakın yaşayanlardı çünkü doğanın en kusursuz, el değmemiş halini gördüler. Bu nedenle de uygarlık Antikite’de zirveye ulaşmış, kusursuz sanat eserleri ortaya konmuştur. Böylece Orta Çağ’da etkinliğini yitiren, Antik kültürün kurduğu mimar-Tanrı özdeşliği, Rönesans’ta bir kez daha yenilenir. Bu kez sanat mertebesine ulaşmış, daha da güçlenmiş olarak. Tanrı’nın yaratıcı gücü mimara ve sanatçıya yansımış, “yaratan” olmaktan gelen tanrısalılık, tanrının lütfuyla yaratma edimine sahip “dâhi sanatçı-mimar” kavramına evrilmiştir.

Yaratıcı gücünü Tanrı’nın bahsettiği dehadan alan dâhi sanatçı, yapısı -ve tanımı- gereği belirli kurallar ve kısıtlamalara tabi tutulamaz. Alışlagelmiş uygulamaların yerine kendi yöntemlerini arayan, otoriteye karşı gelebilen, dinamik, öngörülemez, başına buyruk kimselerdir. Bu kişilik özellikleri ile “dâhi sanatçı”, Orta Çağ’a yabancı bir kavramdır. Loncalık hakimiyetinin çözülmesi sanatçıyı özgürleştirmiş, Orta Çağ’a ait anonimliğin de sonunu getirmiştir. Bireysel varoluşun süreci başlamıştır. Symonds’ın Rönesans için yaptığı tanımlardan biri de “bilincin özgürlüğe kavuşması”dır. Her ne kadar Orta Çağ’da da bireysel düşünen, hareket eden kişiler var olsa da kendi üzerinde düşünen, birey olduğunun bilincine vararak onun olumlanması Rönesans’ta gerçekleşmiştir. Bu kişilikler modern birey kavramının öncüleri olmuştur. Rönesansta evrenin ve bireyin daha yakından tanınması, anlaşılması için yapılan çalışmalar, bireyin kendine dair geliştirdiği düşünceler, edindiği farkındalıklar “sanatçı kimliğinin” önem kazanmasına vesile olmuş; Orta Çağ’a hâkim kolektif ruh yerini öznel olana bırakmaya başlamıştır.

¹⁶ Vasari Rönesans’ın üç yüzyılını üç döneme ayırmış; dönemleri çocukluk (14. yy.), gençlik (15. yy.), olgunluk (16.yy) diye adlandırmıştır.

Sanat anlayışı Tanrı'nın ve İncil'in temsilini ortaya koymaktan ileri gitmedikçe, sanat yapıtında yorum değil nesnel olanın betimlemesi arandıkça sanatçının kişiliğinden, dolayısıyla sanatın özerkliğinden söz edilemez. Öznelliğin ön plana çıkışıyla sanatta kişiliğin anlatımı değer kazanmış, takdir görür olmuştur. Artık icra edilenin “ne” olduğundan çok “nasıl” icra edildiği önemlidir. İlgi çekici olan içeriğin konusu değil, biçimin niteliğidir. Deha kavramının gelişmesini sağlayan en etkili anlayış burada barınmaktadır. Eylemin kendisinden ziyade eylemi yaratabilme kapasitesi, somut ve tamamlanmış olana kıyasla onu gerçekleştirme arzusu ve gayreti, yapıt bir yana sanatçının kişiliği takdire şayan ve aranandır. Yapıtın “ne” olduğu sorusunun yanında sanatçı kimliğinin “ne” olduğu öne çıkmaktadır. Sanat yapıtları, icra edenin kişiliğini yansıtmaktadır ve bu durum sanatçıyı gözlemcinin gözünde görünür kılmaya başlamıştır. Loncadan bağımsız bir varoluş ortamı bulan Rönesans bireyleri kişisel kariyerlerinin peşine düşmüş, kişisel tanınma arzuları ortaya çıkmıştır. Charles Rattray ve David Vila Domini “An Architect's Guide to Fame” kitabının önsözünde sanatçıların tanınma arzusunu, “insanın bireysel yeteneğini kutlayan yeni bir zihniyetin parçası” olarak tanımlamıştır. Rönesansla gelişen bu zihniyet, mimarlık alanının “şöhret” inşasının başlangıcıdır. (Rattray-Domini, 2005) Burckhardt ise tanınma arayışını “modern şöhret” başlığı altında ele almış ve şöhreti, sanatçıların kendi bireyliğinin farkına varmasıyla yaşadığı içe dönük gelişimin dışarıya karşı sivrilmeye başlaması olarak tanımlamıştır. (Burckhardt, 2020) Vasari, Michelangelo'nun özenle yaptığı heykelinin “Milanolu Gobbo” ya atfedildiğini duyunca dayanamadığı ve bir gece adını heykelin üstüne kazdığı gibi anekdotlarla sanatçıların şöhrete kavuşma, herkesçe tanınır olma arzularına sıklıkla değinir ve anlatı boyunca alttan alta rekabet-kıskançlık temasını işler.

James Clifton, Vasari'nin kullandığı rekabet-kıskançlık temasının retorik bir amaca hizmet ettiğine işaret etmiştir. Clifton'un görüşüne göre Vasari rekabetin bireyler üstündeki geliştirici etkisini gözlemlemiş ve rekabeti bireyin becerisini geliştirmenin yanı sıra sanatın kendisini geliştirmek adına faydacı bir araç olarak görmüştür. Rekabetin karşıtı olarak gördüğü kıskançlık kavramını ise reddeder. (Clifton, 1996) Donatello'nun Padova'da muhteşem bir tanınırlık ve hatırı sayılır bir çevre edinmesine rağmen Floransa'ya dönme kararı aldığına değinir. Çünkü Padova'da aldığı övgülerin ve pohpohlamaların onu geriye götüreceğine, rekabetin diğer kentlere nazaran daha çetin görüldüğü Floransa'da eleştirilere daha çok maruz kalarak daha hızlı gelişeceğine inanmaktadır. Vasari'ye göre şöhrete giden yol tam da bu zorluklardan geçmektedir. (Vasari, 2020)

Clifton, Vasari'nin hikayelerinde yer verdiği rekabet ve kıskançlık anekdotlarını hiç yoktan yaratmadıysa da retorik amaçlarının lehine doğruları göz ardı ettiğini iddia etmektedir. (Clifton, 1996) Vasari, Brunelleschi'nin ezeli rakibi Lorenzo Ghiberti ile ilk kez karşı karşıya geldiği yarışmada,¹⁷ o zamanlar henüz ergenlik çağında olan Donatello'ya son üçe kalan rakipler listesinde yer vermiştir. Clifton'a göre bu ekleme hem rekabete "parlaklık katmak", hem de Brunelleschi-Donatello arkadaşlığını güçlendirmek için yapılmıştır. Son üçe kalan ikilinin gözünde Ghiberti'nin çalışması birinciliği hak etmektedir ve jüriyi de bu yönde ikna ederek yarışmadan çekilirler. Kıskançlıktan uzak bu sonla Vasari, kamunun ve sanatçıların kendi çıkarları adına sergilenecek en ilkeli davranışı göstermiş olur. Böylece işi kusursuz tamamlamaktan alacakları övgüden fazlasını hak etmişlerdir. *Commentarii* adıyla yayımladığı otobiyografisinde Lorenzo Ghiberti yarışmayı tereddüt duyulmadan kendisinin kazandığını ileri sürerken, Brunelleschi'yi bizzat tanıdığını iddia eden Antonio di Tuccio Manetti ise hikâyeyi tamamen farklı anlatmaktadır.¹⁸ Vasari'nin ve Manetti'nin aktardığı hikayelerde farklı tutumlar izlense de her iki hikâyede de Brunelleschi'nin özgüvenli duruşu, başına buyruk karakterini ve başkalarıyla proje paylaşmaktaki isteksizliği ön plana çıkarılmaktadır. Yine Vasari'nin ifadelerinde Brunelleschi, heykel ve resim alanındaki sayısız rakipleri arasında üstünlük savaşına girmek yerine, Antik Çağ'dan bu yana ilerleme katedememiş mimarlık alanında en iyi olmayı hedeflemiştir. Brunelleschi'nin iki arzusuna değinir: İyi mimarlığı yeniden aydınlatmak ve böylece mimarlık alanının Cimabue'si, Giotto'su olmak, ikincisi de yıllardır başarısız olanı başarıp, Santa Maria del Fiore'nin kubbesini inşa eden mimar olmak. Brunelleschi'nin bu arzusu, mimar kimliğinin bugünkü nosyonunun şekillenmesinde dönüm noktası olacaktır. Yaklaşık yüz senedir inşaatı süren Santa Maria del Fiore Katedrali'nin tamamlanmamış kubbesi için 1418 yılında açılan yarışmaya katılım göstererek şöhrete giden fırsatı yakalamış; yalnızca pratik rolü ile değil düşünsel etkinliğiyle varlık gösteren modern mimar kimliğinin oluşmasında öncü rolü oynamıştır. Brunelleschi'nin bu süreçteki etkin rolünden ilhamla Alberti, inşaatın teknik alanıyla mimarın proje üstündeki zihinsel çalışmasının ayrımını ortaya koyarak bu iki etkinliği farklı meslek alanları olarak nitelemiş, modern mimarlığın statüsünü belirleyen başlıca ilkeleri ortaya koymuştur. Mimarlığı resim ve heykel sanatlarının düzeyine

¹⁷ Bahsi geçen yarışma San Giovanni Kilisesi'nin ve Vaftizhanesi'nin bronz kapılarını yenilemek için 1401 yılında açılmıştır.

¹⁸ Jürinin Brunelleschi ve Ghiberti arasında kaldığını, aralarında tercih yapamayarak beraber çalışmalarını teklif ettiklerini öne sürer. Ancak Brunelleschi Ghiberti ile birlikte çalışmayı reddetmiş, projenin tek sahibi olarak çalışmayacaksa çekilmeyi tercih etmiştir. (King, 2020)

ıkararak, zihinsel bir çalışma olarak değerlendirir. Zihin yolu ile yapılan üretim “tasarım” kavramı olarak Renesans dünyasında var olmuş; mimarlık “tasarım sanatları” olarak resim ve heykelle birlikte anılmaya başlanmıştır. Alberti tasarımı “zihinde tasavvur edilenlerin çizim yolu ile ifade edilmesi” olarak tanımlamıştır. (Millon, Magnago Lampugnani, & Grassi, 1994) Alberti’den sonra Vasari de resim, heykel ve mimariden “tasarım sanatları” olarak bahsetmiş, ilk kez “disegno” terimini dile getirmiştir. “Sanatın temeli, tüm yaratıcı süreçlere hayat veren unsur” diye tanımlayarak; sözcüğü sanat ve mimarlık alanı içinde kavramlaştırmıştır. “Disegno” sözcüğü bir fikrin ortaya çıkışı, fikrin çizimle ifade edilişi, çizim yapmak, tasarlamak, planlamak... gibi birçok anlamı karşılamaktadır. Terim, barındırdığı geniş anlam şemasıyla  görsel sanat pratiğini aynı statüde birleştirerek mimarının entelektüel emeğinin tanınmasını sağlar. Bina inşa etmenin dışında tasarım ve çizim yapma yetkisi mimarın statü çıkmazının çözülmesine, mimarlık pratiğine yaklaşımın değişmesine yol açmıştır. Mimarlık, mimari bilgilere sahip bir grup zanaatkarın şantiye çalışması değil, stüdyosunda bireysel bir tasarım üreten mimarın çalışmasıdır. (Hill, 2013)

Vasari’nin tasarım tanımı da (deha gibi) tanrısallık vurgusu etrafında şekillenmektedir. Tasarım, dönemin sanatçılarına yapıtlarında mükemmelliğe ulaşmalarını sağlayacak beş özellikten biridir: oran, doğru ölçü, düzen, üslup ve tasarım. Ona göre tasarım ruhtan kaynaklanmaktadır ve varlığının Yaradılış’tan öncesine dayandığı şüphe götürmemektedir. Tanrı evreni, insanı ve insandan ilham alarak heykel ve resmin ilk formlarını yaratırken tasarım varlığını sürdürmektedir. Ali Artun, Vasari’nin Platoncu dünya görüşünün ortaya koyduğu zıtlıklardan beslenerek tasarımı tanımladığını; bu tanımla, sanat ve zanaatı tamamen ayırıştırdığını işaret etmektedir. Tasarım deneye değil rasyonel olana dayalıdır ve duyu yoluyla değil ideallere göre şekillenmektedir. Tasarımın söz edilen varlığı ise maddi değil spiriteldir. Kaotik olana değil kozmik olana hizmet etmekte olup düzenleyicidir fakat bu hizmet bedensel değil ruhsaldır. Her şeyden önce Platon’un ve Vasari’nin ortaya attığı tasarım kavramı doğal bir edim değil tanrısalıdır. Böylece sanat ve zanaat arasındaki ayırım belirgin bir hal almıştır. Tasarıma dair nitelikler sanatı, mimariyi; aksini ifade edenler ise zanaatı, taş ustasını temsil eder. (Artun, 2018) Tasarımcıya atfedilen tanrısallık bir kez daha mimarla ilişkilendirilmiş; artık bir sanatçı olarak anılan mimarın, doğuştan yaratma erkine sahip olduğu görüşü sağlamlaştırılmıştır.

1.3. MODERN DÖNEM MİMAR KİMLİĞİ

“Yapı sanatında insanın tanrısala dokunan yeteneğinin en yüce ifadesi görülmelidir.”

Otto Wagner¹⁹

Rönesans'ta yaşanan toplumsal, kurumsal ve entelektüel gelişmelerin öncülüğünde başlayan sanat alanındaki kurumsallaşma ve kavramsal zenginleşme hareketi 17. ve 18. yy.da da devam etmiş (konserler, müzeler ve halk kütüphaneleri gibi kültür kurumları açılarak sanat piyasası ve kamuoyunun gelişimi gerçekleşmiştir) ve 19. yy.ın ortalarına gelindiğinde yerleşmiş bir modern sanat sistemi oluşmuştur. Bu gelişmeleri, üç döneme ayırarak özetlenebilir. Rönesans ile birlikte dağınık biçimde kendini gösteren öğelerin bütünleştiği 1680-1770 aralığı; güzel sanatlar kategorisinin oluşmasıyla sanatın zanaattan sanatçının ise zanaatkardan kesin olarak ayrıldığı 1750-1800 aralığı ve son olarak “sanat”ın (resim, mimarlık, heykelin dahil olduğu güzel sanatlar) kutsanarak diğerlerinden bağımsız tinsel bir ifade kazandığı ve yüceltmeye başlandığı 1800 -1830 aralığı. (Shiner, 2020)

Öncelikle üç görsel sanatı (mimarlık, resim, heykel) sınıflandırmak için kurulan yeni kategori “beaux-arts”ın (güzel sanatlar) içeriği üç görsel sanat sabit olmak üzere sürekli değişmekteydi. Bu nedenle terimin tam olarak hangi sanatları kapsayacağı sorusuna cevap oluşturmak için dört ilke belirlenmiştir. Eserlerin yaratımına dair aranacak kıstaslar “deha” ve “hayal gücü” iken; eserin hizmet ettiği “zevk/fayda” ikilemi ve “beğeni”ye hitap edip etmediği ise diğer iki kriteri oluşturmaktadır. İlk iki ilke beaux-arts’ın yaratıcı dehanın ürünü olması gerekliliğini ortaya koyarken merkezi bir rol, “zevk/fayda”, “beğeni” ilkelerinde gizliydi. Rönesans’tan itibaren savunulan sanat eserinin öncelikle öğretici olması gerektiği yönündeki görüş, 19. yüzyılla birlikte zevki faydanın karşısına yerleşebilecek, onunla eş değer bir kıstas olduğu düşüncesiyle karşılık bulmuştur.

Modern güzel sanatlar kategorisinin şekillenmesinde etkili olmuş bir sınıflandırma da tarihçi Charles Batteux’un 1746’da yayımladığı “Tek Bir İlkeye İndirgenmiş Güzel Sanatlar” kitabında yapılmıştır. Batteux sanatları: doğrudan ihtiyaçlara cevap veren mekanik sanatlar, yalnızca zevk vermesi niyetiyle yapılan güzel sanatlar (resim, heykel...) ve fayda ile zevki birleştiren karma sanatlar (retorik ve mimarlık) olarak üç sınıfa ayırmıştır. Bu noktada karma sanat olarak hala fayda için yapıldığı düşünülen mimarlık mesleği içindeki gerilim de

¹⁹ Wagner, O. (2021). Modern Mimarlık. Arketon Yayınları. (Orijinal basım 1902)

yoğunlaşmaktadır. Beaux-arts'ın tanımladığı dâhi, zevk ve estetik için çalışan özgür, bağımsız sanatçı ideali ile işverenin ihtiyaçlarını ve inşa şartlarını gözetme zorunluluğunda olan mimar kimliği derin bir çatışma yaşamaktadır.

Bunun dışında Rönesans Dönemi'nde mimar kimliğinde yaşanan bir diğer gelişme, Vitruvius'un *De Architectura*'sının yeniden keşfedilmesi ve mimarlık düşüncesinin kuramlaşması yolunda adımlar atılmaya başlanması modern mimar kimliğinin temellerini oluşturmuştur. Vitruvius'un, mimari kuramını yazı ve çizimle rasyonel bir biçimde ifade etme geleneği idealleşerek Rönesans mimarlık kuramcıları için adeta bir otorite haline gelmiştir. Vitruvius'un metni, aralarında Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio ve Andrea Palladio gibi birçok mimar tarafından geliştirilerek modern mimarlık kuramının temelini oluşturacak bilimsel metinler ortaya konmuştur. (Murray & Hind, 2010)

Vitruvius'un çizgisinden giderek Antik Dönem mimari geleneklerini modernleştiren Alberti'nin metni *De re aedificatoria*²⁰ (Mimarlık Üstüne On Kitap), tarihten şehirciliğe mühendislikten güzellik felsefesine birçok konuyu kapsayarak mimarlık alanındaki temel metinlerden biri haline gelmiştir. Alberti mimarlığı, “vazgeçilmez ve ayrıcalıklı bir etkinlik” olarak sunarak mimara erken dönemde sanatçı ve entelektüel payesi yüklemiştir. (Monnier, 2019) Vitruvius'un eseri üzerine daha önce çalışan ve üzerindeki Vitruvius etkisi iyi bilinen Andrea Palladio ise mimarlık tarihine tezi olarak bıraktığı büyük eseri *Quattro Libri'de* (1570) antik yapı bilgisini kendi yapılarının görselleştirilmiş sunumuyla birleştirerek bir mimarlık rehberi hazırlamıştır. Eserin rehber olma niteliği mimariyi sistematikleştirme çabasında yatmaktadır. Tasarımlarını, mimarının temel ilkeleri olduğuna inandığı bazı özellikleri vurgulamak adına yeniden çizerek kitaba aktarmıştır. Kendi tasarımlarını göstermeye değil, onlar aracılığıyla inandığı mimari ilkeleri grafik araçlarla ortaya koymaya çalışmıştır. *I Quattro Libri dell'Architettura*, öznel çalışmaları nesnel prosedürlere dönüştürme çabasıdır. (Ackerman, 1991) Çoğu Rönesans mimarının aksine ressam atölyelerinde yetişmemiş olan Palladio, çizimlerini yapıyı güzel gösterecek bir temsil aracı olarak değil, ölçü ve inşa bilgisini aktaran bir araç olarak kullanmıştır. Amatör ya da profesyonel olmaları fark etmeksizin yapı yapmakla ilgilenen uygulamacı mimarlara hitap

²⁰ Rönesans'ın ilk mimari eseri *De re aedificatoria* 1485'te yayımlanmıştır. Rönesans hümanistlerinden biri olan Alberti, sanatçı, yazar, şair, dil bilimci, filozof ve mimar olarak tanınmaktadır. Mimar olarak uygulanmış yapıları bulunsa da mimarlık alanına asıl katkısı kuramsal yöndedir. Vasari, onun tanınırlığının yaptıklarından değil, yazıklarından ileri geldiğini belirtir. Alberti, resim ve perspektif üzerine yazılarının (*De Pictura*, 1450) ardından mimarlığa merak sarmış, 1452 yılında “Mimarlık Üzerine On Kitap” adındaki kitabını kaleme almıştır. (Cellauro, 2010)

etmeyi hedeflemiş ve bireysel tecrübesini, çeşitli uygulamalara dönüşebilecek idealize edilmiş bir dizi modele dönüştürmüştür. Ortaya koyduğu modellerle, dört yüz yıl boyunca batı medeniyetleri bina uygulamalarını dikte etmiştir.

Mimari bilginin kurulmasında metinlerle birlikte çizimlerin de kullanılıyor olmasına Vitruvius'un ortaya koyduğu oranlar ve düzenler idealizminin keşfi ön ayak olmuş; bundan sonra pratik uygulamanın yanı sıra mimarlık alanında eskiye ait olanın araştırılması, yazılı kaynakların incelenmesi ve yorumlanması yoluyla doğru bir mimarlık arayışında olan mimar karakteri kendini göstermeye başlamıştır. Böylece yeni oluşan mimarlık ortamı ve “yetkin mimar” akademilerin kurulmasında etkili olmuştur. Yazılı kaynaklar ve çizimler, bundan böyle akademiler ile gelişen mimarlık ortamının olmazsa olmazı haline gelecek ve mimarlık kuramını şekillendireceklerdir.

1.3.1. Mimarın Statüsü ve Roller

“Zanaatçı Yaratıcının makinesidir; dâhi ise Yaratıcının kendisidir.”

Claude-Nicolas Ledoux²¹

Mimarların taş ustası vasfından ayrılarak yükselen statüsü 18. yy.da eğitim alanında ve meslek piyasasında yaşanan gelişmelerin etrafında şekillenmiştir. 18. yy.ın başlarında mimarlık uygulamaları mimarlar (o günün taş ustaları) ve amatör biçimde kendi yapılarını inşa ettiren aristokratlar tarafından yürütülmekteydi. Ancak İngiltere’de hızla artan kentleşme ve orta sınıfın zenginleşmesiyle birlikte yapı stoku artışında patlama yaşanırken, inşaat uygulamaları sektöründe yeni aktörler belirlemeye başlamıştır. Taş ustası, bina müfettişi ve inşaat mühendisinden ayrılan yeni bir modern mimar kimliği doğmuştur.²² Kendi ofisleri olan, iyi ücretler karşılığında tasarım ve şantiye kontrol hizmeti veren profesyonel mimarlar (yine bu dönemde ön plana çıkan aktörlerden biri olan) müteahhitler ve inşaat ustaları ile birlikte çalışmakta; bu uygulama pratiğinde inşaat ustalarının mimarın

²¹ Kruft, H.-W. (1994). A History of Architectural Theory: from Vitruvius to the Present. Princeton University Press.

²² İngiltere hükümeti tarafından 1782’de bina müfettişliği ve taş ustalığı pozisyonun lağvedilmesi; 1771’de İnşaat Mühendisleri Cemiyeti, 1792’de Bina Müfettişleri Kulübü, 1894 senesinde ise Britanya Mimarlar Enstitüsü’nün kurulması bu ayrışmanın işaretleri olarak gösterilebilir. (Shiner, 2020)

sunduğu taslak ve planlara bağlı kalma ihtiyacı, mimar kimliği statüsünün “usta”dan kesin olarak ayrılarak yükselmesini sağlamaktadır. (Shiner, 2020)

17. yy.ın sonlarında Fransa’da Academie Royale d’Architecture’ın kurulması mimarın geleneksel eğitim ve pratikten koparak entelektüel pozisyon edinen modern mimar kimliğinin oluşması yolunda atılan radikal adımlardan bir diğeri olmuştur. Mimarlık öğrencileri akademide, şantiyede alınan eğitimin yanı sıra entelektüel bir eğitim almaya başlamış ve mimarlık, tam da Batteux’un karma sanatlar sınıflandırmasını yaptığı yıllarda hem mühendislik okulu Ecole Polytechnique’in hem de güzel sanatlar okulu Ecole des Beaux-Arts’ın müfredatında yer almaya başlamıştır. Bu durum 1700’ler Fransa’sında farklı iki ekolde yetişen mimarların bir bölümünün kendilerini mühendis, diğerlerinin ise sanatçı olarak görmesine; dolayısıyla kendilerini sanatçı olarak tanımlamalarına yol açmıştır. Fransız mimar Étienne-Louis Boullée’ye göre mimarlık, ne içinde yaşanılacak bir yapı ne de icra edilen meslekti. Onun tanımıyla mimarlık bir tür şiir; mimar ise imgeler yaratan sanatçıdır.

Mimarlığı güzel sanat kategorisine koyan ve doğru estetik ifadenin yakalanması olarak gören görüşün karşısında mimarlığın zanaat ile ilişkisinin, işlev, teknik ve malzemenin öneminin vurgulandığı görüşler konumlanmaktadır. Sanat ve zanaat arasında ortaya çıkan gerilim betonarme, cam ve demir gibi yeni yapı malzemelerinin geliştirilerek mimari eleman olarak kullanılması ile daha da tırmanmıştır. Mimari inşa etme faaliyeti zanaat becerisinden çok mühendislik bilgisine hâkim olma, mühendislik standartlarına tabi olma gerekliliği doğurmuştur. Ancak mimarın mesleki yeterliliğini sorgulatan bu gelişme, bağımsızlığının önüne çekilen set olarak algılanarak tepki ortamı yaratmış; mimarı mimar kılan unsurun sanatçı olma niteliği olduğu yönünde karşı çıkışlar gündeme gelmiştir. Mimarı her şeyden önce sanatçı olarak görenler yeni yapı malzemeleri kullanımını sanatçının bireysel yaratımını yansıttığı yeni ifade fırsatları olarak değerlendirmektedir. (Saint, 1983) Yeni yapı malzemelerinin yaratıcı kullanımı ve makine teknolojilerinin de gelişmesiyle tekdüze işçiliğe indirgenen zanaata duyulan ihtiyacın azalması, mimara atfedilen ideal sanatçı imgesi ile zanaatçı niteliği arasındaki mesafeyi hiç olmadığı kadar açmıştır.

Aynı zamanda Karl Marx, William Morris ve John Ruskin, sanat ve zanaat ayrımının toplum içinde yarattığı sınıfsal sorunlara değinerek sisteme saldıran meydan okumalar geliştirmektedirler. Tinsel bir değer yüklenerek sanatın zanaat karşısında bu denli

yüceltilmesinin toplum üzerinde yıkıcı etkiler yarattığını ileri sürerek zanaat ve sanatın tekrar birleşmesi üzerine yoğunlaşmışlardır. Sanat-zanaat kutuplaşmanın üretim ilişkilerinde krizler yaratarak topluma zarar verdiğini öne sürerler. (Marx & Engels, 2013) Marx’a göre endüstrileşmenin ve makineleşmeye dayalı üretimin gelişmesi ile zanaatçı emeğine duyulan ihtiyacın azalması, yaratıcılığın yalnızca sanatçıya atfedildiği algı ortamı, zanaatçının bireysel emeğinin makine operatörlüğüne indirgendiği ve üretimden soyutlandığı bir ortam yaratmaktadır. Gelişen sanayi üretimi ile el emeği değersizleşen zanaatçının şartları her geçen gün kötüleşmekte; burjuvazi ve proletarya olarak iki kampa ayrılan toplumun sınıfsal karşıtlıkları uzlaşmaz boyutlara taşınmaktadır. Sanatın yalnızca burjuvanın karşılayabileceği alım satıma dayalı değişim değeri haline dönüştüğü; zanaatın ise sadece kullanım faydası gözetilen metaya indirgendiği üretim ortamında çare, sanat ve zanaatın tekrar birleştirilmesinde aranmalıdır. Böylece sanatçı, toplumda tek bağımsız yaratıcı olma ayrıcalığını kaybedecek; zanaatçı yitirdiği itibarı tekrar kazanacaktır. (Shiner, 2020)

1847’de Henry Cole tarafından Art Manufacturers Derneği’nin kurulmasıyla başlayan hareket William Morris ve John Ruskin’in katkısıyla dünya çapında varlık bulmuştur. Morris ve Ruskin, Cole’un makine üretimini estetize etmeyi önererek başlattığı hareketi, makine üretimi yerine tamamen el emeğini koyarak yeniden şekillendirecektir. İnsanın ahlaki vazifesi olarak gördükleri yaratıcı el sanatlarını kalkındırarak insanları saadete ulaştırmayı hedeflemişlerdir. Onlara göre halkın kurtuluşu Orta Çağ’ın usta-çırak sistemine dayalı kolektif çalışma birliklerine öykünen sanat/zanaat okulları kurulmasından geçmektedir. İngiltere’de başlayarak Almanya’ya dek uzanan sanat hareketi en kuvvetli varlığını 1919 yılında Bauhaus okuluyla kazanmıştır. Toplum için sanat anlayışını benimseyen okul, makine üretiminde sanatsal kalite yakalayarak halkın ekonomik gücü için zaruri olan endüstrinin kalkınmasını hedefler. Böylece sanat da toplum için faydalı bir değer kazanmaktadır. (Yada, 2020)

1.3.2. Kahraman İmgesi

“Her şey tek bir şeye dönüşür: mimarlık”

Bruno Taut²³

Bu çağın zihniyetini en iyi ortaya koyan bildirilerden birini 1918 yılında ‘De Stijl’ grubu ortaya koymuştur. Rönesans ile varlık bulan birey egemenliği, ilerlemenin önünde bir set olarak görülmektedir. Uluslararası bir yaşam, sanat ve kültür birliğinin sağlandığı toplumsal bir örgütlenme isteyen grup, bireyselliğe karşı evrenselliğin kazandığı “ak bir dünya” tahayyül eder. (De Stijl, 1918/1991) Bundan bir yıl sonra, sanatı yıllardır devam eden sınırlamalardan kurtarma amacıyla kurulmuş “Arbeitsrat für Kunst” (Sanat İçin Çalışma Kurulu) üyeleri bir genelge yayımlayacaktır. Bruno Taut’un “Mimarlık İçin Bir Program” metninin yönlendirdiği genelgenin ilk iki maddesinin içeriği, yalnızca bir zümrenin zevkine tahsis edilmiş sanatı halkla bir araya getirerek gerçek yaşamdan kopmuş olan sanat/sanatçı ve yaşam arasındaki ayrıma son vermek üzerinedir. Üçüncü ve son ilkede ise tüm sanatları “büyük bir mimarlığın kanatları altında” birleştirme gayesi ortaya konur. (Conrads, 1964/1991) Sanata dair “her şeyin tek bir şeye: mimarlığa” dönüştüğü hayalinin hâkim olduğu bir ortamda Gropius; heykeltıraşları, ressamaları ve mimarları zanaatkarlığa, birlikte çalışarak geleceğin katedrallerini tasarlamaya davet eder. (Gropius, 1919/1991) Sanatçıların yüceltilmiş zanaatkarlar olduğuna değinen Gropius, zanaatkarlar ve sanatçılar arasında oluşan sınıfsal kutupsallaşmanın, kibrin son bulması gerekliliğine vurgu yapmakla birlikte nihai hedefin bir arada inşa etmek olmasını deklare eder. Ona göre profesyonel bir meslek alanı tanımlamayan güzel sanatların en soylu işlevi yapı bütünlüğüne yani mimarlığa sunduğu katkıdır.

Ancak Taut’a göre, tinsel güçlerin taşıyıcısı, halkın uykuda olan duyarlılığının biçimlendiricisi olarak nitelediği mimarlığın bir devrim geçirmesi zaruridir. Mimarlık iki boyutlu cephe tasarımına indirgenerek kalıplaşmış üslupların dışına çıkılmayan bir çoraklaşma içindedir. Proje başında kâğıt kalemle yalnızca üslup kopyalayan bir mimar profilinin doğduğuna değinerek çağdaşlarını “mimar” olmamakla eleştirir. Bruno Taut, eski dönemlerin mimarisiyle ve mimarlarıyla kıyaslandığında “bugün ne mimarlıktan söz edilebilir ne de herhangi bir mimardan” sözleriyle çıkış yaparak mimarlığı eski prestijine kavuşturacak “kahraman” mimara çağrıda bulunmuştur. (Taut, 1991)

²³ (Taut, 1991:28-30)

“Bugün mimari yoktur, bizler hepimiz ancak yeniden mimar adını taşımayı hak edecek kişinin yolunu hazırlıyoruz, çünkü o: *sanatın efendisi*, çölleri bahçeye çevirecek ve gökyüzüne uzanan harikalar yaratacak kişi anlamına gelir.”

Walter Gropius²⁴

Gropius’un yukarıdaki sözlerinden anlaşılacağı üzere kahraman mimar imgesi gelenekselin terkedildiği, geçmişin yıkılarak yerine yenisinin (sıfırdan yaratılanın) konduğu bir devrimin esas aktörü olarak işaret edilmiştir. Genel olarak, 20. yüzyıl mimarlığında ortaya çıkan programlar ve manifestolar, mimarlık disiplinini biçimlendirmede önemli bir rol oynadığı gibi mimarın, toplumun ihtiyaçlarına cevap veren, elindeki araçlarla toplumu şekillendirme iktidarına sahip bireysel özne olarak yer edinmesine katkıda bulunmuştur. Bu açıdan manifestolar mimarlık tarihinin birçok farklı değişkeni içinde barındıran kolektif bir çabadan ziyade kahraman figürler olarak görülen bireysel mimarların anlatısı olarak yazıldığı ve incelendiği tarihyazımsal pratiğe hizmet eder. Aynı zamanda, kendi doğrularını katı tanımlara hapsederek mutlak hakikat ortaya koyması itibarıyla tarihyazımsal bir kült inşası olarak öne çıkar. (Salingaros, 2002) Kült yapısına içkin var olanı yok etme, yıkma; özelleşmiş bir ahlak ve düşünce iddiasında bulunma; karizmatik bir liderin izinden ayrılmama; liderin üyelerinin diğerlerinden ayrı, yüksek bir statüde olması; yüce bir misyona sahip olma; itaat talebi ve kendi dilini yaratma... gibi birçok kriterin, modernist manifestolarıyla karşılığı bulunmaktadır. 20. yy. modernizminin öncülerinden Frank Lloyd Wright, kurduğu “Ancak görüyorsun ki yaradılışım gereği geleneklere karşıyım. İnşa etmeden önce yerle bir etmeliyim; yaratma eylemim düzeni yok edecek.”²⁵ sözleri ile; kendi doğrularını toplumunkilerden üstün görerek dayatan, herkese rağmen var olanı yıkarak inşa eden kahraman mimar kültüne verilen en geçerli örnektir. Öyle ki, 1943 yılında bir dahi ve kahraman olarak mimarın kutlandığı popüler roman “The Fountainhead”²⁶ baş karakterine ilham olacaktır. (Saint, 1983) Frank Lloyd Wright’ın aynı zamanda Le Corbusier, Mies van der Rohe gibi birçok modernist mimarın asi, bireysel, aykırı, idealist, tavizsiz ve yalnızlık imgeleriyle öne çıkarılan kişilikleri Ayn Rand’ın romanının veri setini oluşturmuş; tüm bu kişilik özelliklerine sahip kahraman mimar imgesinin yüceltilerek geniş kitlelere ulaşmasına yardımcı olmuştur. Romanın kahramanı Howard Roark, henüz kitabın başında inandığı modernist ilkeler uğruna ona dayatılan geleneksel çizgide proje çizmeyi reddettiği için

²⁴ (Gropius, 1991:33-34)

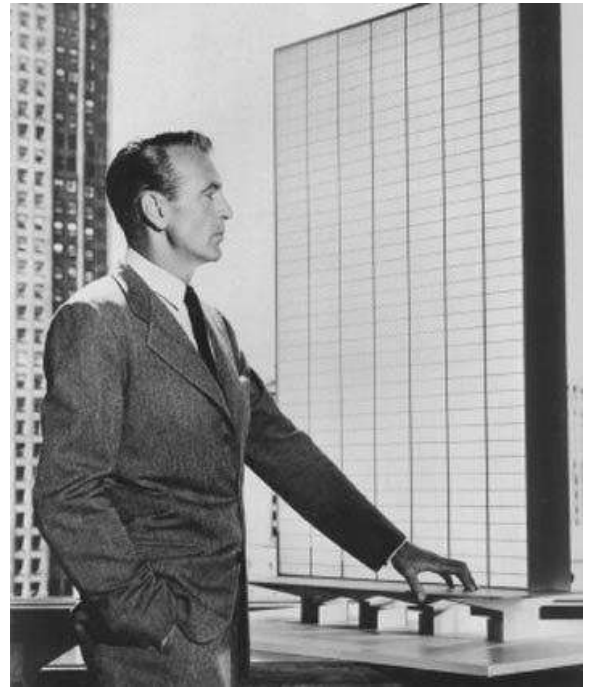
²⁵ Charles Ashbee’ye 1910 senesinde yazdığı mektubunda. (Crawford, 1970)

²⁶ Rand, A. (2007). *Hayatın Kaynağı*. Plato Film Yayınları. (Orjinal basım 1943)

okuldan atılmıştır. Bunu, bir süre sonra bağımsız yürütmeye başladığı kariyerinde sergilediği uzlaşmaz, idealist tavrı nedeniyle işverenleri tarafından kovulmalar ve açılan davalar izler. Rand'ın kurguladığı idealist, doğru bildiğinden şaşmayan kahraman mimar karakteri ile “Ben bir asi miyim? Evet. Ama ömrüm boyunca -hatta daha da fazlasında- işinde her gün doğru bildiğini yapan biri ne kadar asi ise o kadar”²⁷ sözleriyle kendisini ifade eden Wright'ın kimliği arasında kurulan paralelliğin izleri sürülmektedir.



Şekil 1.5. Frank Lloyd Wright, 1953 (URL-4)



Şekil 1.6. “The Fountainhead”in kurgusal karakteri Howard Roark (URL-5)

Andrew Saint (1983), “The Fountainhead”in bireycilik ve kolektivizm çarpışmasının konu edildiği bir roman olduğunun altını çizer. Asıl amaç mimariyi ve kahraman mimarı yüceltmek değildir. Kendi içinde tartışmalı bir alan olan mimari ve mimar kimliği bireycilik-kolektivizm çarpışması için ideal bir zemindir. Çünkü Rand’a göre, üzerinde uzlaşmaya varılamayan tartışmalardan biri olan “Mimar bireysel bir sanatçı mıdır yoksa topluma hizmet etmesi beklenen toplumun olağan aktörlerinden biri midir?” ikileminde, mimariyi geliştiren itici güç mimarın bireyselliğinde saklıdır. Dolayısıyla roman, bu anlatının araçsallaştırılarak bireyciliğin kutsandığı bir zemin olmuştur.

²⁷ Wright'ın Londra'da vermiş olduğu bir dizi konuşmadan ilki 1970 senesinde Future of Architecture'da yayımlanmıştır. (Wright, 2002).

Platon'un zamanına dek dayanan bir sanat anlayışına göre mimari eserin taşıdığı sanatsal değer bireysel yaratıcısının aktardığı fikre biçilmektedir. Dolayısıyla bu teoriye göre mimari, tarihteki önemli yapıların barındığı fikirler ağını temsil etmekte, mimarlar ise tarihe iz bırakacak bireysel-dâhi yaratıcılar olmak istemektedirler. Bu açıdan tarihyazımı tarafından mimari hiçbir zaman kolektif bir uğraş olarak anılmadığı gibi (her ne kadar kolektif bir çaba gerektirse de tek bir aktörün ismi öne çıkmış) mimarlara yalnızca inşa sürecinin tepesindeki kişi olarak değil, aynı zamanda yaratıcı ve romantik kişiler olarak tanınma imkânı tanınmaktadır. Sanatsal ifadenin en saygı duyulan imgelerini mimarlar için uyarlayan tarihçi/yazarlar, onlara ün ve gelecek nesiller tarafından hatırlanma şansı sunan bir pratiğin uygulayıcıları olma fırsatını sunmaktadır. Andrew Saint'e göre Ayn Rand bu romanda yaratıcı bireycilik teorisini açığa çıkararak mimarlığın toplum adına çalıştıklarını savunurken bile bireysel-dâhi imajlarından ödün vermediklerini ortaya koymaktadır.

“Sanatçı sadece kendisine, mimar ise topluma hizmet etmeli”

Adolf Loos²⁸

Mimarın, Rönesans Dönemi'nde sanatçıyla kurduğu özdeşlikle şekillenen bireysel imajı, özellikle 20. yy. modernistlerinin geliştirdikleri “toplum için mimar” söylemlerinin karşısında gücünü yitirmeden korumuştur. Bireysellik imajı mimarın sosyal bir kimlik olmadığı, insanları sevmediği, insanı değil mimari idealleri gözetten bir zihniyete sahip oldukları yönünde birçok yazar tarafından öne sürülen iddialarla gelişerek yerleşik bir imgeye dönüşmüştür. Modernistlerin eserlerini sergiledikleri fotoğraflarda yapıyı kullanıcılar işgal etmeden “bozulmamış” bir sanat objesi olarak sunma isteği; mimari kuramların sosyolojik çalışmalardan çok matematiğe, oranlara, standardizasyona dayalı teoriler geliştirmesi bu iddiaya sunulan kanıtlardan bazılarıdır. (Stevens, t.y.) Bununla birlikte Donald MacKinnon'ın yaratıcı kimlikler üzerine çalıştığı araştırma²⁹ sonuçları

²⁸ (Loos, 2020)

²⁹ Denekler arasında Louis Kahn, Philip Johnson, I.M. Pei, George Nelson ve Richard Neutra gibi dönemin en tanınmış mimarlarının bulunduğu araştırma 1959 senesinde UC Berkeley'deki Kişilik Değerlendirme ve Araştırma Enstitüsü (IPAR) direktörü Dr. Donald MacKinnon tarafından yapılmıştır. Bu ünlü mimarların ve birçok yaratıcı zihnin haritasını çıkarma amacıyla yapılan araştırma kapsamında, bugün hala tartışılan: “Bir insanı yaratıcı yapan nedir? Bu potansiyeli gerçekleştirmek için gerekli olan biyografik koşullar ve kişilik özellikleri nelerdir?” gibi sorulara yanıt bulmak için deneklere mevcut psikolojik teorilere dayanan bir dizi test uygulanmıştır. (Serraino, 2016)

Her ne kadar toplumu şekillendirdiği iddiası aşırıya kaçan bir uçta konumlansa da mimar, toplumdan ayrı düşünölemeyecek bir mesleki pratik içinde bulunmaktadır ve bu nedenle büyük ölçüde kimliği toplumsallıkla kesiştiği ara kesitlerde tanımlanır. Eserinin estetik bütönlüğünü korumak uğruna kullanıcı memnuniyetini göz ardı eden, yapıyı fazlasıyla sahiplenerek kendi isteklerinde ısrarcı ve kibirli mimar profili anlatıları tarihçilerin idealizasyon süresince en sık başvurduğu anekdotların başını çekmektedir. Tasarımının aslını yansıtmayan bir şekilde inşa edilmesi üzerine kendi projesini dinamitle imha eden Howard Roark ve Villa Savoye projesinde işvereni ile mahkemelik olan Le Corbusier tavizsiz mimar profilinin öne çıkan örnekleridir. Mimarın, teklif ettiğı şeyin “doğru” olduğı ve işverenin bunu kabul etmenin dışında bir ihtimali olmadığı yönündeki düşüncesi Wright’la yapılan bir söyleşide kendini göstermektedir.

Evet, onu (işvereni) hipnotize ediyorum. Gerçek kadar hipnotik bir şey yoktur. Olmasını istediğı şeyin gerçekliğini anlaması için ona kendim yaptığım, kendi hazırladığım şekliyle anlatıyorum çünkü kendin mantıklı bir tabana oturtup yapılacak şeyle ilgili bir şema çıkartırsan, müşteri de bunu görüyor, böyle olduğunu keşfettim.

Söyleşiyi gerçekleştiren Raymond Hool’ün “Ama kabul etmeyeceğini varsayalım?” sorusu üzerine Wright: “Ama, vallahi, Ray, kabul ederdi.” cevabını vermiştir. (Saint, 1983)

“Yaratıcı sanatçı, doğası ve mesleğı gereğı toplumun nitelikli lideri, yaşamayı seçtiğimiz düzenin görünür formunun doğan tercümanıdır.”

Frank L. Wright³⁰

Stevens, toplumda mimarların kültürlü ve entelektüel kimseler olduklarına dair bir algı yaratıldığı ve bu ön kabulün mimar işveren ilişkisini büyük ölçüde şekillendirdiğine değinmiştir. (Stevens, 1999) Entelektüel iktidarın toplumsal statüyü belirleyen etmenler üzerinde fiziksel ya da ekonomik güçten daha etkili olduğı görüşündedir. Kimliğin toplumsal algılarla şekillendiğı göz önünde bulundurulduğunda mimar kimliğinin yine toplumdaki yansımasıyla şekillenerek mimarın kendini diğerlerinden üstün görmesine ve tahakküm iddiasında bulunmasına yol açmaktadır. Bu durumun en seçilir örnekleri,

³⁰ Wright, F. L. (1935). “Broadacre City, A New Community Plan”, Architectural Record 77, no.4

mimarların kendi doğrularını tanımlı son sözler halinde aktardığı 20. yy. manifesto metinlerinde kendini göstermektedir. Bu metinleri ortaya koyan 20. yy. modernistleri devrimi talep eden aykırı pozisyonlarıyla toplum için en doğru olanı herkesten önce görerek en önde hareket eden öncü/lider imgesinin temsilcileridirler. Kendilerine büyük toplumsal sorumluluklar atfederek topluma kültürel ve politik anlamda zaman zaman ahlakçı bir yerden yön veren özne pozisyonunu benimsemişlerdir. Çünkü kendilerini henüz yeterince aydınlanmamış bir toplumda yaşayan erken aydınlanmış bireyler olarak görmektedirler. (Tanyeli, 2007) Ancak ne yazık ki mimarın toplumu aydınlatma çabası karşılık bulmaz ve toplum tarafından mağdur edilirler. “The Fountainhead” romanı tam da bu kahraman mimar idealinin öyküsüdür. Howard Roark temsili, uzlaşmaya mahkûm edilerek bireysel iradenin kolektivizm uğruna feda edildiği mağdur bir kimliğin resmini çizmektedir. (Saint, 1983) Siegfried Giedion da “Space, Time and Architecture” kitabında ünlü modernist Le Corbusier’nin kendisini, çalışmalarının anlaşılmayarak engellendiğine ve bir kenara itildiğine inandırdığına değinmiş; Corbusier’i “Le Corbusier’nin yüz hatlarına derin bir acı kazınmıştı.” sözleriyle anmıştır. Corbusier gerçekten de sahip olduğu hayal gücünün kendisini iktidardan ayırdığını ve çabalarının hayal kırıklığı ile sonuçlandığını şu sözlerle ifade etmiştir (1953): “Hayal gücü tanrıların çok az kişiye bahsettiği bir armağan ve bu kişiler hayatları boyunca bu yüzden kışlarına sayısız tekme yer.”³¹ (Fishman, 2016)

³¹ Le Corbusier. (1953). *Oeuvre Complète 1946-1952*

2. TARİHYAZIMINDA SEDAD HAKKI ELDEM KİMLİĞİ

Mimar kimliğinin, ikinci bölümde özetlenmeye çalışılan serüveninin dünya genelinde homojen bir şekilde ilerlediğini düşünmek oldukça yanıltıcıdır. Tarihyazımsal pratik ideallerden konuştuğunda, mimar kimliğinde en büyük atılımı gösteren dönemlere odaklanarak buralarda gözlemlenen gelişme tüm toplarda gerçekleşmiş, “mimar” kavramı birlikte dönüşüme ayak uydurmuş gibi yazılmaktadır. Tek bir toplumdan söz edilemediği gibi tek bir mimar kimliğinden söz edilemeyeceği göz ardı edilir. Böylece Antik Çağ’ın tanrısal, Rönesans’ın bireysel sanatçı mimarından konuşmak işten bile olmayacaktır. Kaldı ki Rönesans mimarının belirlendiği İtalya’da bile anlatının istisnai birkaç mimardan oluştuğu önceki bölümde ortaya konmuştur. Bununla birlikte Batı Avrupa’nın İtalyan Rönesansı’nın taşıdığı zihniyete ulaşması ve mimarın sanatçı kimliğinin tanınması 16. yy.ın sonlarını bulmuş; yüzyılın sonunda Batılı toplumlar mimarlığı bir sanat formu ve mimarı bağımsız bir sanatçı olarak tanımışlardır. (Nalbantoğlu, 1989)

Buna karşılık bu yüzyılda Osmanlı’da mimar, saraya bağlı Hassa Mimarlar Ocağı’nın yeni yapı tasarımı, yapı onarımı ve inşaat alanını denetlemekten sorumlu devlet bürokrati olarak tanınmakta; toplumsal konumunu bürokratlar arasındaki hiyerarşi belirlemekteydi. Sanat ve zanaat terimlerinin henüz birlikte alımlandığı Osmanlı terminolojisinde mimarın sanatçı kimliğinden söz etmek olanaksızdı. Batı Avrupa’daki gibi mimarın “uomo universale” olması beklenmiyor, yapının sağlam ve işlevsel olması amaçlanıyordu. Osmanlı bürokratik yapı içinde Hassa Mimarlar Ocağı’na katılmanın iki yolu vardı. Askeri eğitimden geçerek mimar olanlar inşaat ve gemi yapımı konusunda, saray okulunda (Enderûn Hümâyûn) yetişenler ise zanaat alanında (saat yapımı, taş işçiliği... gibi) eğitilmekteydi. Her iki yapının da ortak özelliği, diğer alanlarla birlikte ikincil olarak sunulan mimarlık eğitiminin teorik bir temelini bulunmuyor olması ve çocuk yaşta alınan öğrencilerin Müslüman olmayanlardan seçiliyor olmasıydı. Bu durumun etkileri Türkiye’de mimar kimliğinin statüsünü belirleyen ve mesleğin yüzyıllarca gelişimine yön veren unsurları oluşturmaktadır.

2.1. TÜRKİYE'DE MİMAR KİMLİĞİNİN SERÜVENİ

Osmanlı'nın ünlü mimarı Vedad Tek'in mimar olma kararının aile içinde bulduğu karşılık, dönemin zihniyetiyle ilgili net veriler sunmaktadır. Seçkin bir aileye mensup olan Vedad Tek ortaokul ve lise öğretimini Paris'te tamamlamış, yüksek öğrenimini ise Beaux Art's okulunda mimarlık alanında alma kararını ailesine açmıştır. Ancak Vedad Tek, babası Sırrı Paşa'nın "gerek valide gerek peder tarafından mensub olduğunuz hanedanın hal ve şanıyla kat'a münasib olmayan" mimarlık mesleğinden vazgeçmesini salık verdiği mektubuyla karşılık bulmuştur. Babası, Tek'in İstanbul'a dönerek askeri eğitim almasını, mimarlık mesleğinde ısrarcı olması halinde kendisine sunduğu maddi yardımı keseceğini belirtmiştir. (A. Batur, 2003) Bir Osmanlı yüksek bürokrati olan Sırrı Paşa'nın mimarlık mesleğine bakış açısını sunan bu örnek, 19. yy.ın sonuna gelindiğinde dahi mimar kimliğinin toplum tarafından düşük statüde alınıyor oluşunun ispatı niteliğindedir. Sırrı Paşa'nın bu itirazı şüphesiz o vakte kadar mimarlığın reaya tarafından icra ediliyor oluşuyla ilintilidir. Bu zihniyete sahip Osmanlı toplumu için mimarlık mesleği reayaya özgü görülürken, seçkin Osmanlı sınıfının kabul edebileceği profesyonel bir kariyer olarak kabul görmemektedir. Bununla birlikte Vedad Tek'in, Padişah'ın davetiyle inşa ettiği Postane Binası'nın karşılığını alamadığını, dahası tasarım kararları nedeniyle davalık olduğunu aktardığı anekdotlar mesleğe ve mimara gösterilen ehemmiyeti gözler önüne sermektedir.

Osmanlı mimarının statü yükselişinde en etkili adım 18. yy.ın sonlarında eğitim alanında gerçekleşmiştir. Osmanlı aydın kesiminin Fransa ile kültürel temaslarının artması neticesinde askeri eğitim Fransız eğitim sisteminden alınan ilkeler doğrultusunda revize edilmiş; 1833 yılında da Fransız okulu Ecole des Beaux-Arts modelinde Sanay-i Nefise Mektebi kurulmuştur. Artık Müslüman kesimin de başvurduğu okulda yetişen mimarların teorik bir eğitime tabi tutularak profesyonelleşmesi yolunda ilk adım atılmıştır. 1926 senesinde Sanay-i Nefise Mektebi'nin Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüşmesiyle eğitim alanında yapılan radikal reformlar Türkiyeli modern mimar kimliğinin şekillenmesinde en etkili atılım olarak anılmaktadır. Yine aynı yıllarda, mimarların mesleki haklarını korumak adına örgütlenerek Türk Yüksek Mimarlar Derneği'ni kurmaları (1927) ve 1931 senesinde Türkiye'de ilk kez bir mimarlık sürekli yayını olan Mimar Dergisi'ni çıkarma kararları çağdaş mimar kimliğini var eden unsurların başında gelmektedir.

Türk mimarlarının yabancı mimarlarla girdikleri mücadele ise yine bu yıllara tarihlenmektedir. Eğitim reformlarıyla çağdaş bir kimliğe kavuşan yerli mimarlar, ülkedeki bütün mimari faaliyeti kontrolü altına almış olan yabancı mimarlarla eşit haklar talep etmeye başlamıştır. Gerek eğitim alanında gerekse mesleki pratikte bilgi birikiminden faydalanmak için ülkeye davet edilmiş yabancı mimarlar, ülkedeki önemli kamusal yapıların inşası için doğrudan hükümet tarafından görevlendirilmekte; yerli mimarlar kendilerine duyulan güvensizliğe itiraz ederek yarışmalar yoluyla sağlanacak fırsat eşitliği talep etmektedir. Bu taleplerini dönemin aktif mimarları tarafından çıkartılan Arkitekt Dergisi aracılığıyla dillerle dile getirmektedirler. Zeki Sayar, Abidin Mortaş, Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun çıkarmaya başladığı derginin ilk yazısını, Alişanzade Sedad Eldem kaleme almıştır. Derginin ilk yıllarında kurucu ekipten biri olan Eldem'in bildiri niteliğindeki metni, mimarının ve mimarın önemini vurgulayarak derginin mimarın hak ettiği prestije ulaşması için çalışacağını vadeder. (Eldem, 1931)

2.2. SEDAD HAKKI ELDEM KİMLİĞİ

Yabancı mimarların egemenliğinde gelişen bir ortamda yerli mimarlığın tutumu ulusalcı bir söylem geliştirerek milli bir mimarlık yaratma arayışına girmek olmuştur. Ancak milli mimarlık arayışı önceki dönemlerin biçimsel taklidinin dışına çıkamayarak mimarlık ortamında genel bir kabul bulamamıştır. Bu durumun asıl sebebinin dönemin siyasi gücünü ardına almış etkili bir lider eksikliği olarak tanımlamak mümkün olacaktır. Tam da bu noktada ulusalcı bir söylemi benimseyen Sedad Hakkı, Avrupa'da eğitim görmüş çağdaş kimliğiyle bir tür boşluğu doldurarak Türkiye mimarlık ortamının 50 yılına damgasını vurmuştur.

2.2.1. Tanrısallık İmgesi: Otorite figürü olarak Eldem

İkinci bölümde ortaya konduğu gibi, mimarlığın iktidarın söylem aracı olarak kullanılması, mimar kimliği üzerinde mimar-iktidar özdeşliği kurulmasına; dolayısıyla mimarın, güç odakları ile yakın ilişkili bir otorite figürü haline gelmesine olanak sağlamıştır. Temelleri Antik Çağ’a dayanan entelektüel aristokrasiye mensup otoriter mimar imgesi, inşa edilecek “Sedad Hakkı Eldem” kimliği için adeta biçilmiş kaftan olacaktır. Sanat alanında hâlihazırda bir otorite tesis etmiş köklü bir ailede yetişmiş Eldem için bu rol kaçınılmazdır. Hakkında çalışma yapan birçok tarihçi -en başta da kendisi- ait olduğu köklü ailenin entelektüel alandaki yetkinliği ve iktidarı üzerinde duracak, “Sedad Hakkı Eldem” anlatısını eski Osmanlı bürokratı İbrahim Edhem Paşa’ya dek dayandıracaktır.

Sedad Hakkı Eldem’in, daha sonra arşivinden çıkacak el yazması otobiyografisi, kendi kimliğini Osmanlı eliti ailesi üzerinden tanımlayan ve otoritenin altyapısını tesis eden tarihyazımı anlayışının ilk örneği olarak görülebilir. Bir başkasının ağzından anlatıyormuş gibi kendi hayatını ve başarılarını kaleme aldığı, yer yer kendi sesini açığa çıkararak sitemlerini ve hayal kırıklıklarını dile getirdiği otobiyografik metin, “Sedad Hakkı Eldem: Büyük Konutlar”³² kitabının hem önsözüne hem de son sözüne kaynak olmuştur. Eldem, metninde kendisini görülmek istediği gibi tarif etmektedir. Kendisi gibi başarılı birçok sanatçı/mimar/müzeci ve bürokrat/sadrazam yetiştirmiş, saray bağlantılı köklü bir aileden gelmektedir. Anne tarafından hemen hemen herkes sanat alanında uzmanlaşmış, dönemin kültür iktidarını tesis etmektedir ancak Eldem, babasının şeyh torunu olmasına “rağmen” son derece batılı ve sanata düşkün olduğunu belirtme gereği duymaktadır. Aile tarihçesinde İslam tandansının ağır basmasını istemez. (Tanyeli, 2001)

Ancak vurguladığı temaların dışında bahsetmemeyi tercih ettikleri de yarattığı kimlik açısından bir o kadar değerlidir. Rum asıllı olduğu bilinen, ailenin en yaşlı ferdi Edhem Paşa’nın kökeninden bahsetmez; aksine Edhem Paşa’nın Türk kültürüne dair çalışmalar ortaya koyduğunu cümle arasında belirtir.³³ Bunun yanında oğullarını ve torunlarını

³² 1982 senesinde Yaprak Kitabevi tarafından basılan kitabın önsöz ve son sözü kitabın yayıncıları Leyla Baydar ve Cemil Gerçek imzalıdır. Önsözde Sedad Hakkı’nın kendini tanıttığı bölümlerden faydalanarak daha objektif bir dilin kullanılması tercih edilmiş, Eldem’in metninde kendi sesini ele verdiği kişisel hisler dışarda bırakılmıştır.

³³ Rum çocuğu olarak dünyaya gelen Edhem Paşa, Sakız isyanında ailesini kaybetmiş ve Osmanlı tarafından esir alınarak devşirilmiştir. (E. Eldem, 2008) Genç yaşta eğitim alması için Paris’e gönderilmiş ve şehzadelere dil eğitimi vermek üzere saraya girmiştir. İleriki yaşlarda birkaç farklı bakanlıkta görev almış; birçok dönem

donanımlı birer sanatçı olarak yetiştirme iradesini Türk kültürüne yapılmış bir hizmet olarak sunmaktadır. Tanyeli, Eldem'in İbrahim Edhem Paşa için "Sakızlı lakabına rağmen menşei kesin bilinmemektedir" diyerek, bilinçli bir unutuş sergilediğine işaret etmiştir. (Tanyeli, 2008) Osmanlı'nın ilk bilimsel ve kuramsal mimarlık çalışması olarak değerlendirilen "Usûl-i Mi'mârî-i Osmanî" adlı kitabın hazırlanmasında Edhem Paşa'nın katkısından bahsetmemesi de dikkat çeken bir diğer unsurdur. İnşa ettiği Türk kimliğine gölge düşürecek bir Osmanlı-Rum kimlik çoğulluğundan kaçınmak istediği düşünülebilir.



Şekil 2.1. L'architecture Ottomane / Die ottomanische Baukunst (Edhem Paşa & Launay vd., 1873) (Durmuş & Öymen Gür, 2017)

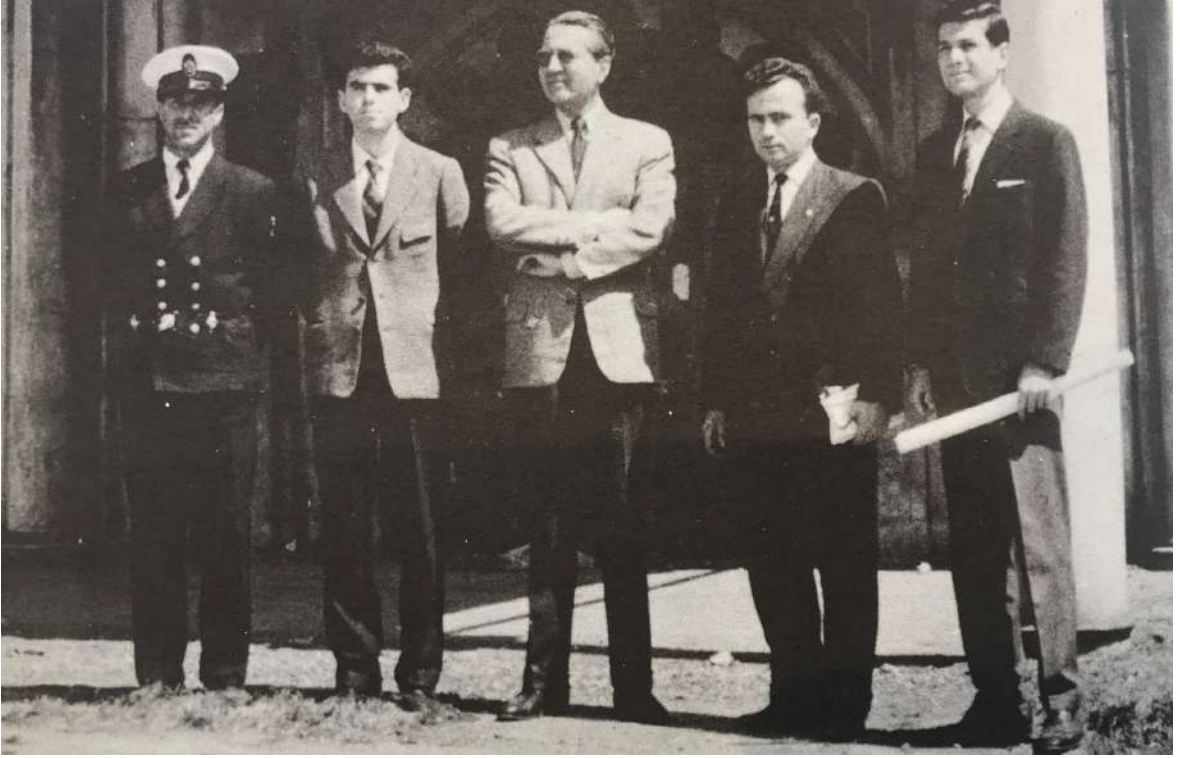
Sedad Hakkı Eldem tarafından yazılan metnin tamamı Uğur Tanyeli'nin 2001 tarihli "Sedad Hakkı Eldem" kitabının sonunda yayımlanmıştır. Sedat Hakkı Eldem'i "Türkiye'nin yetiştirdiği en önemli mimar" olarak sunduğu kitapta Tanyeli, Eldem'in çizmiş olduğu otoportresini bıraktığı yerden devam ederek geliştirmiş, farklı yaklaşımlarla "Sedad Hakkı Eldem kimliği"ni zenginleştirmiştir. Eldem'in aile yaşam öyküsünü, Osmanlı'nın tarihsel dönüm noktalarına ilintilendirilerek anlatma geleneğinin ilk örnekleri bu kitapta verilmiştir.

meclis üyeliği, valilik ve bir yıla mahsus sadrazamlık görevini üstlenmiştir. Avrupa'ya tanıtma amacıyla batılı formatta hazırlanarak (Osmanlı Mimarisi'nden tipolojik sınıflandırma yaratarak) sunulan, tarihyazım geleneğinin ilk örneği "Usûl-i Mi'mârî-i Osmanî" (Osmanlı Mimarisi) kitabının hazırlanmasından sorumlu olmuştur. 2010 senesinde birebir örneği tekrar basılan 1873 ilk basım tarihli kitap, tarihyazımının miladı kabul edilmektedir.

Sedad Hakkı kimliğini tarihselleştiren anlatı, devletin tarihi ile özdeşlik kurularak geliştirilmektedir. Tanyeli, Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılma kararının tarihi ile başlamıştır Eldem'in hikayesine. Osmanlı'nın modernleşme hareketlerinden biri olarak görülen bu kararı, Eldem'in büyük dedesi Edhem Paşa'nın tahsil için Paris'e gönderilecek olması izler. Osmanlı'nın modernleşmesinin (gelişmesinin) tarihi ile ailenin gelişmesine ön ayak olan gelişme arasında paralellik kurularak; birbirleri arasında ilişki bulunmayan bu iki kararın peşi sıra anılmasıyla bir süreklilik yanılması yaratılmaktadır. (Fındıklı, 2009). Benzer bir paralellik arayışı yine aynı metin içinde Yunan tarihi ile Sedad Hakkı'nın aile tarihinin seyri kesiştirilerek sunulmuştur. Tanyeli, Edhem Paşa'nın Osmanlı tarafından esir alınmasına -ve ebeveynlerinin ölümüne- sebep olan Rum isyanını; Yunan milletinin bağımsızlığını, Osmanlı'nın ise nesiller boyu saygın sanatçılar yetiştirecek köklü bir aile kazanmasına vesile olan olay bir olarak aktarmıştır.

Devletin modernleşmesi ile dedesinin yaşam öyküsünün ilerleyişi arasında kurulan paralellik arayışı Eldem'in hayat hikayesinin ve iç dünyasının daha derinden irdelendiği "Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları"³⁴ kitabında da kendini göstermektedir. Kitap, 2008 senesinde Eldem'in doğumunun 100., ölümünün 20. yılı anısına organize edilen iki sergiye eşlik eden kitaplardan ilkidir. Metinleri Edhem Eldem, Bülent Tanju ve Uğur Tanyeli tarafından hazırlanan kitap, Sedad Hakkı'nın çocukluk ve gençlik yıllarına (1908-1930) odaklanarak birey olma yolundaki mimarın kimlik inşasını konu almaktadır. Tanyeli, Sedad Hakkı Eldem kimliğinin karmaşık yapısını ortaya koyduğu bölümde, bir üst sınıf Osmanlı çocuğu olarak Osmanlı'nın dönüm noktası II. Meşrutiyet'in, ilanından bir ay sonra doğmuş olmasının isabetini vurgulamıştır. Bu isabetin bir özne olarak Eldem'in kimliğindeki yeri tartışılır olsa da anlatıya tarihsel bir ihtişam kazandırarak Sedad Hakkı Eldem kimliğinin kahramanlaştırılmasında katkısı büyüktür.

³⁴ Yazarların her biri Eldem'in 1931 yılına kadar kaydettiği yazılı ve çizgili kaynakları farklı bir yaklaşım içinde değerlendirmiştir. Öncelikle içine doğduğu ailenin 1830'a dayanan tarihiyle başlayan anlatı, mimarın öğrencilik yıllarına, oradan devlet bursuyla hak kazandığı Avrupa seyahatine dek uzanmaktadır. Yazarların bu öyküde referans aldıkları kaynaklar, başta Eldem'in günlükleri olmak üzere annesinin harcama defter kayıtları, Başbakanlık Osmanlı Arşivi, aile içi mektuplar ve yazışmalar anlatıyı oldukça ilginç ve diğer çalışmadan ayrı kılmıştır. Ardında geniş bir arşiv bırakmış olan Eldem'in Avrupa seyahatinde tuttuğu günlükler, hem yaşadığı dönem hem de vefatından sonra onu hakkında en çok konuşulacak mimar konumuna taşıyacak "nevi şahsına münhasır" kişiliğinin oluşumuna ışık tutar niteliktedir. Yazarlar, Eldem'in içinde yetiştiği istisnai şartlara ve zihin dünyasına genişçe yer vererek herkesin aynı sıfatlar ve benzer anekdotlarla yarattığı Sedad Hakkı Eldem kimliğine yeni bir boyut kazandırmışlardır.



Şekil 2.2. Sedad Hakkı Eldem Kasımpaşa Kışlası restorasyon çalışmasına ait grupta birlikte. (Eldem,1979)

Sedad Hakkı'nın algılanmasında ve yorumlanmasında gelenek haline gelecek birey ve devlet tarihi özdeşliği Edhem Eldem'in metninde de izlenmektedir. Yazar, Sedad Hakkı'nın doğum tarihinin, otuz sene gibi bir süredir askıda olan anayasanın ihtilal yoluyla tekrar yürürlüğe girdiği tarihe denk geliyor oluşunu "ilginç" bir tesadüf olarak görmektedir. (E. Eldem, 2008) Mimarın doğumundan bir ay önce meydana gelen tarihsel gelişmenin mimarın kimliği üzerinde illa ki etkiler yaratmış olduğu düşüncesiyle bir takım varsayımlar geliştirmeye başlamış; Sedad Hakkı'nın isminin yaratılma sürecinin modern bir ailenin içselleştirilmiş modern bir anlayış ve isim sahibinin kendi ismini seçme gibi modern bir davranış izlediğini ileri sürmüştür.³⁵ Soyadı kanunun tesisinden önce isminin ardına babanın ismini ekleme geleneği ile Hakkı ismini alan Ömer Sedad, soyadı kanunu sonrası dahi bu ismi terk etmeyerek Sedad Hakkı Eldem ismini yaratmıştır. Ailenin, soyadı alması esnasında Sedad

³⁵ Yazar, çocuklarına İslamîk anlamlardan ve geleneksellikten uzak, doğruluğu ve erdemliliği tarifleyen Sedad ismini vermiş olmalarını modernlik olarak tanımlamıştır. Yeni cereyan etmiş bir ihtilalin hemen ertesinde dönemin kahramanı görülen Enver Paşa'nın ismini tercih etmemiş olmaları ise militanlıktan uzak ve ani heyecanlarla karar verme eğiliminde olmayan, modernliği içselleştirmiş bir aile olduklarını göstermektedir. Buna rağmen o dönemde sık görülen bir davranış olan ikinci bir isim -dini anlamlar barındıran ve daha geleneksel bir isim olan Ömer ismini- vermeyi uygun görmüşlerdir. Ancak ne aile ne de Sedad Hakkı'nın kendisi bu ismi kullanmıştır.

Hakkı'nın baba tarafının aile ismi olan Alişanzade yerine sanatçı, bürokrat ve saray soylu bir aileden gelen anne tarafının soyadının alınması yönündeki tercihi; Sedad Hakkı'nın otobiyografisinde soyağacı daha köklü olan baba tarafından bahsetmeyerek anne tarafının sanatçı/batılı taraflarını öne çıkarma eğilimi ile benzerlik göstermektedir.

“Sedad Bey’in öyle bazı imkanları ve özellikleri vardı ki herkesle aynı statüye ait olmadığını zaten herkes biliyordu.”

Uğur Tanyeli³⁶

Edhem Eldem'in “Sedad Hakkı Eldem olunmaz doğulur (mu?)” başlıklı yazısı, Edhem Paşa'ya dek uzanan aile tarihini ve ailevi ilişkileri konu ederek Sedad Hakkı Eldem kimliğinin yoktan var edilmediğini; Sedad Hakkı'nın istisnai şartlar altında seçkin, ayrıcalıklı bir çevrede özel bir kimlikle doğduğunu ortaya koymak üzere kurgulanmıştır. Bireylerin her biri meslek seçimlerinden eş seçimlerine kadar benzerlikler içinde sunularak genel bir anlatıya -ait olunan entelektüel aristokrasiye- hizmet etmektedir. Yazar, içinde yetiştiği ortamın Sedad Hakkı Eldem kimliğini diğer meslektaşlarından ayırıcı “yüceltici” vurgusunun yanında ailenin tesis ettiği kültürel ve sosyal sermayenin büyük bir ölçüde avantaj sağladığını belirterek; mimarın kariyerindeki ilerlemenin diğer meslektaşlarına nazaran daha rahat olduğunun hakkını da vermiştir. 16 yaşında İstanbul'a, yurtdışında birçok şehir görmüş ve eğitim almış, en az 3 dili akıcı konuşabilen, çizim kabiliyeti ve mimarlığa merakı olan bir genç olarak gelmiştir. Ancak ailesinin çevresi sayesinde hayranlık duyduğunu belirttiği mimar Adalbert Niemeyer ile tanışma ve çizimlerini gösterme imkânı bulmuş, mimarlık eğitimini aldığı Sanâyi-i Nefise Mektebi'ne ise yine bir aile dostu olan Vedat Tek'in referansı ile girmiştir. Aynı zamanda Mektep'in kurucusu Osman Hamdi Bey Sedad Hakkı Eldem'in büyük amcasıdır.³⁷ Bu tanışıklıklar olmasa dâhi Akademi'ye kabul edileceği tahmin edilen Eldem'in, yeni yaşamaya ve okumaya geldiği bir ortamda “isimsiz” bir genç olmaması büyük bir avantaj olarak gösterilebilir.

³⁶ (Fındıklı, 2017)

³⁷ İbrahim Edhem Paşa'nın en büyük oğlu Osman Hamdi Bey, ünlü bir Osmanlı ressamı olmasının yanında Türkiye'de müzeciliğin kurucusu ve ilk Türk arkeolog olarak tanınmaktadır. 1981'de Müze-i Hümayun Müdürlüğü'nde, 1982'de ise Sanâyi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü'nde görev yapmaya başlayan Osman Hamdi Bey, Sedad Hakkı Eldem 2 yaşındayken vefat etmiştir. (Özkan & Yenal, 2014)



Şekil 2.3. Sedat Hakkı Eldem bir davette. Salt Arşiv (URL-7)

Eldem’i, konu edindiği her yönüyle eşsiz bir mimar figür olarak sunmakta kararlı olan Tanyeli ise, “Sedad Hakkı Eldem” kitabının önsözünde onu okuyucuya “modern dünyanın yarattığı ‘yıldız’ formatına uygun düşen tek Türk mimar” olarak tanıtmaktadır. (Tanyeli, 2001) Tanyeli’nin kastettiği yıldız formatı toplumda ilgi çekici, karizmatik kişilerin kendilerinden konuşturma potansiyeline işaret eder. Henüz yıldızlaşma mekanizmalarının var olmadığı 1920’lerin Türkiye mimarlık ortamında³⁸ Eldem, doğuştan sahip olduğu imkanlarla bu potansiyeli karşılamaktadır. Varlıklı ve kültürlü bir aileden gelen iyi eğitilmiş bir genç oluşunun yanı sıra yakışıklılığıyla da dikkat çekmekte, Cary Grant’e benzerliği ile hakkında konuşturmaktadır. Sahip olduğu tüm bu nitelikler dönem Türkiye’si koşullarında karizmatik bir figür olarak alınılanmasını sağlamış; kendi yetenekleri ve azminin yanında sahip olduğu tüm bu imkanlar sayesinde meslek hayatı boyunca müşteri bulmakta zorluk yaşamamıştır. Sedat Hakkı Eldem kimliği tüm bu etmenler üzerine inşa edilerek, yaşadığı dönemden itibaren Eldem efsanesi doğmaya başlayacaktır.

³⁸ 1935 senesinde ABD’ye yaptığı ziyaret sırasında Le Corbusier, ülke basını tarafından ilgiyle karşılanarak çeşitli haber organlarında yer alırken; yaklaşık 10 yıl sonra gerçekleştirdiği İzmir ziyareti neredeyse hiçbir Türk yayın organı tarafından ilgi görmemiş, ziyarete dair elimizdeki veriler dahi muğlak kalmıştır. Bu örnek Türkiye’de yıldızlaşma mekanizmasının Avrupa ve Amerika’ya nazaran ne kadar geç çalışmaya başladığının göstergesi niteliğindedir. (Tanyeli, 2007)

“(…) devrin en kuvvetli mimarlık öğretimi müessesesi olan Güzel Sanatlar Akademisi, Eldem’e ait düşüncelerin geliştirilme merkezi haline gelmiş (...)”

Bülent Özer³⁹

Bülent Özer bu sözlerle istemeden de olsa, Eldem’in gelişmekte olan otoritesinin teslim edildiği mimarlık tarihyazım pratiklerinin erken örneklerinden birini vermektedir. Özer’in doktora tezi Sedat Hakkı Eldem’in Akademi’nin iktidarını kullanarak kendi üslubunu devletin resmi üslubu haline dönüştürdüğü eleştirisini taşımaktadır. Benzer eleştiriler “Yapı” dergisinde kaleme alınmış bir dizi metin aracılığıyla da dile getirilmektedir: “(...) Burası adeta klasik usul ve prensipleri tedris eden bir şube değil de, hocasının şahsan kanaat getirerek ve (milli mimari) diye hüküm verdiği garip bir tarzın baştanbaşa bir etüt şubesidir. (...)”⁴⁰ (Tanyeli, 2009b) Öğrencilerini milli mimari formasyonu ile yetiştirerek bir nesli kaybettiği yönünde Eldem’i suçlayan bu eleştiriler, aslında onu ilgi odağına yerleştirerek Eldem’in hem mimarlık ortamında hem de tarihyazımında kuvvetli bir yer edinmesine hizmet etmektedir.

Kuşkusuz Sedat Hakkı Eldem efsanesinin gelişmesi sürecinde Güzel Sanatlar Akademisi en elverişli zemini sunmuştur. Çünkü Sedat Hakkı’nın mesleğe adım attığı 1930’larda Akademi, Türkiye’deki mimarlık faaliyetlerinin eksenini konumundadır ve ülkede devlet adına geliştirilen tüm projelerin planlanmasında ve inşaatında söz sahibidir. Eldem o yıllara dair anılarında (1979) Akademi’nin güçlü pozisyonunu şu sözlerle aktarmıştır:

Akademi Türkiye’de sanat konularının merkezi oluyor, her türlü imar ve inşaat işlerinde de devletin yardımcısı ve müşaviri haline giriyordu. Bunun dışında Maarif Vekâleti’nin her türlü projelerinin düzenlenmesi de Akademi’ye verilmişti. Hocalar bunların dışında özel mesleki çalışmalarını yapabileceklerdi ve yapımları için teşvik ediliyorlardı. Bu nedenle her birimizin özel atelye veya büromuz aynı çatı altında sağlanmıştı. Belediye ile olan her türlü müşavere, Akademi’ye verilmişti. Namık beni sık sık yanına (Lancia’sına) alıp bomboş sokaklardan yıldırım hızıyla Türbe’deki Şehremaneti’nde gereken istişare, çağrı ve toplantıda bulundururdu. Bütün anıt işleri Akademi’deki özel bir heyetten geçirdi. Namık beni oraya aza yaptı. Gazi’nin heykelleri de burada seçilirdi. Sözü’nün kıyası, Akademi, memleketin tek ve en yüksek sanat mercii idi. Resmi inşaatta son söz Akademi’nindi.

³⁹ (Özer, 1964). İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.

⁴⁰ İlgili alıntının ait olduğu metnin yer aldığı kaynak: “Yapı: Güzel Sanatlar Fikir ve Kültür Dergisi, 1/14, 1 Haziran 1942, s.3”

Eldem'in bu ifadeleri Akademi'nin Türkiye mimarlık ortamında tesis ettiği iktidarın yanı sıra kendi güçlenmekte olan mevkisini de ortaya koymaktadır. Akademi müdürü Namık İsmail ile yakın ilişki içindedir ve onunla birlikte cemiyette görünürlük kazanmaktadır. Akademi'nin en parlak döneminin Namık İsmail'in müdürlüğü döneminde yaşandığına değinen Eldem, anılarında kendisine duyduğu hayranlığı defalarca ifade etmiştir.⁴¹ Avrupa'da geçireceği seyahat süresi dolmadan Akademi'ye bizzat Namık İsmail'den aldığı bir davet ile "acele" çağırılmıştır. Modernleşme hareketinin bir parçası olarak Avrupa'ya gönderilen Eldem'in ülkeye döndüğünde akademik kadroda yer alması olağan⁴² bir gelişme olarak görülebilirken, kendisiyle birlikte mezun olarak Avrupa'ya gönderilen Burhan Arif Ongun'un kadro bulamamış olması; Seyfi Arkan'ın ise (ülkeye dönüşünden üç sene sonra) tasarım atölyesine nazaran daha prestijli şehirlik kürsüsüne atanarak ikinci plana atılması Eldem'in edindiği pozisyonun olağan bir gelişmenin parçası olmadığına göstergesi niteliğindedir.⁴³ Zira Avrupa seyahati döneminde Arkan ve Ongun'un, Eldem'e nazaran daha tanınmış ofislerde çalıştığı ve bu imkanı kariyer yönünden daha iyi değerlendirdiği bilinmektedir.⁴⁴ Bununla birlikte Burhan Arif Türkiye'ye döndüğünde Avrupa'daki çalışmalarını (kendi ifadesiyle) "Meclis önündeki bataklıkta cemiyetin sergisinden kalma üç ahşap barakadan biri"nde sergilerken Sedat Hakkı Eldem için daha prestijli iki mekan tahsis edilmiştir.⁴⁵ Tanyeli, Burhan Arif'in yaşamını kaleme aldığı metninde bu durumu Eldem'in

⁴¹ "Namık'ın özel bir şahsiyeti vardı. Sert denilebilirdi, fakat inceliği ve 'charme'ı ile eline alır, arzu ve projelerini yerine getirtmesini bilirdi. Biz ona hayrandık. 'Korsan' adlı gemisine, Lancia arabasına, içindeki hanım misafirlerine hayrandık." (Eldem, 1979) Eldem'in yazdığı bu satırlar batılı formasyonla yetişmiş varlıklı, sert mizaçlı bir Osmanlı beyefendisi olan Namık İsmail'i kendisine yakın görerek rol model aldığını düşündürmektedir.

⁴² Kendisine verilen bursun yükümlülüklerinden biri ülkeye döndüğünde devlet kurumlarında belirli bir süre çalışma zorunluluğudur.

⁴³ İstanbul'a döndüğü 1933 yılında Prof. Egli'nin başında olduğu Millî Eğitim Bakanlığı İnşaat Dairesi Mimari Bürosu'nda göreve başlayan Arkan'ın, Akademi'de şehirlik dersine atanması 1935 senesinin haziran ayını bulmuştur. Bu döneme kadar şehirlik derslerini tek başına veren Celal Esad Arseven ile birlikte kürsüyü yürütmüşlerdir. (Demir, 2012) Seyfi Arkan'dan 2 sene önce Türkiye'ye dönen Burhan Arif de aynı şekilde, Akademi'de konumlanmakta olan bakanlık görevine Egli'nin altında çalışmak üzere atanmıştır ancak Ongun bu görevi kabul etmeyerek bakanlığın Ankara bürosunda çalışmayı tercih etmiştir. (Tanyeli, 2007) Tanyeli, Ongun'un Egli'yi küçümseyerek bu tercihi yaptığını düşünmektedir.

⁴⁴ Burhan Arif'in (1928-1930) Paris'te Le Corbusier'nin, (1930-1931) Berlin'de Mies van der Rohe'nin; Seyfi Arkan'ın ise (1928-1932) Berlin'de Hans Poelzig'in ofisinde çalıştığı bilinmektedir. (Tanyeli 2007) Öte yandan günlüklerinde ifade ettiğine göre Eldem Avrupa'da geçireceği üç yıl, gençliğini doyurması için yaşayacağı yıllar olarak görerek kariyer odaklı hareket etmemiştir: "Dönüşünde 8 yıl hapis yatacağın. Dolayısıyla, bu süreden vahşice istifade et, ve her şeyden önemlisi, bil ki bu üç yıl boyunca çalışmak zorunda değilsin. Zaten ömrünün sonuna kadar sürmek zorunda kalacağın fazlasıyla ciddi bir hayat yüzünden en güzel zamanını harcamış olmaktan duyabileceğin sonsuz pişmanlığı unutma." (S. H. Eldem, 2008)

⁴⁵ Sedat Hakkı Eldem çalışmalarını 1931 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve Ankara Türk Ocakları merkezinde sergilemiştir. Seyfi Arkan'ın ise böyle bir sergi açtığına dair bir bilgi bulunmamaktadır. Bunun sebebi Eldem ve Ongun'a tanımlanan bursun yükümlülüklerinin Arkan'ındakinden farklı olması olabilir.

“yüksek Cumhuriyet ricali” ile sahip olduğu ailevi ilişkilerin doğurduğu bir fırsat eşitsizliği olarak değerlendirmektedir. (Tanyeli, 2007) İster Namık İsmail ile öğrencilik döneminde geliştirdiği yakın ilişkisi isterse Tanyeli’nin iddia ettiği üzere ailevi ilişkileri bulunduğu konuma gelmesine ön ayak olmuş olsun rekabetin amansız olduğu rahatça öngörülen böylesi bir ortamda Eldem, 22 yaşında asistan hoca olarak başladığı akademik meslek hayatında yalnızca 6 yıl kadar kısa bir süre içinde, Akademi Mimarlık Şube’nin rakipsiz iktidarı konumuna yükselmeyi başarmıştır.⁴⁶

“O usta ki Akademi’nin Allah’ı sayılıyor...”

Atilla Yücel⁴⁷

1970’lerin ikinci yarısında Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenci olan Uğur Tanyeli, Erhan Fındıklı ile gerçekleştirdiği söyleşide Sedad Hakkı’nın bir dönem tüm Türkiye’nin mimarlığıyla ilgili karar alabilecek pozisyona sahip olduğuna ancak kendi öğrencilik yıllarında diğer öğretim üyeleri ile (görünürde) eş statüde olmasına rağmen geçmişte sağladığı itibarın sürdürüldüğüne değinmiştir. Eldem’in edindiği iktidar pozisyonu ve mimarlık alanında otoritesi çevresine o denli tesir etmiştir ki yıllar sonra dahi anlatılarla gücünü yitirmeden aktarılmaktadır. Akademi içinde herkes Sedad Hakkı’ya karşı saygıyla karışık bir korku duymaktadır. Arkasından dedikodu⁴⁸ yapılır, aleyhinde konuşulur ama kimse yüzüne karşı bir söz söylemeye cesaret edemez. (Fındıklı, 2017)

Sedad Hakkı ve Burhan Arif öğrenimlerini birincilik ve ikincilik ile tamamlayarak staj bursuna hak kazanmışken Seyfi Arkan, Çanakkale Şehitleri Abidesi yarışmasında aldığı birincilik ile Millî Eğitim Bakanlığı tarafından Almanya’ya gönderilmiştir. (Tekeli, 2012)

⁴⁶ Sedad Hakkı Eldem, 1931 senesinde çalışmaya başladığı Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Şubesinde mimari proje ve yapı bilgisi derslerinde öğretim üyeliği yapmış; 1934 senesinde Prof. Ernst Egli ile birlikte kurdukları Milli Mimari Seminerleri’ni (daha sonra seminer dersinin ismi Rölöve ve Restorasyon Kürsüsü adını almıştır) yürütücülüğünü üstlenmiştir. 1978 yılında emekliliğe ayrılan Eldem, bu süreye dek öğretim üyeliği görevini aralıksız sürdürmüştür, aynı zamanda kurum içinde idari görevler de üstlenerek bir dönem Mimarlık Bölümü Başkanlığı, Rölöve ve Restorasyon Kürsüsü ve Türk Mimari Araştırma ve Restorasyon Enstitüsü Başkanlığı yapmıştır. Ayrıca Eldem Akademi dışında da, Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu üyeliği ve başkanlığı yapmıştır. (Eldem, 1979)

⁴⁷ (Tanyeli, & Yücel, 2007)

⁴⁸ Tanyeli Sedad Hakkı hakkında çıkarıcı ve cimri olduğu, öğrencilerine para vermeden çalıştırdığı, yerine kendisi yapı yapabilecek olsa Ayasofya’yı bile yıktıracağı gibi dedikoduların dolaştığını örnek olarak vermiştir.



Şekil 2.4. Hilton Oteli inşaatı: müteahhitlerle görüşme, 1953 (Eldem, 1979)

Öğrencilerin hocaları meslek bazlı değerlendirdiği, bürosu bulunan hocaları daha ciddiye aldığı bir ortamda Sedad Hakkı'nın “gerçek” bir bürosu bulunmaktadır. (Tanyeli, 2001) İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi, Hilton Oteli gibi önemli projeleri gerçekleştirmiş, mesleki önemi Akademi ile sınırlı kalmamıştır. Mesleki varlığın kurum içi hiyerarşi ile tanımlandığı bir dönemde benzersiz bir özerklik yaşayan Sedad Hakkı Eldem, herkesten evvel bir efsane inşa etmektedir:

Hem efsanesi vardı o yüzden herkes korkuyordu, hem efsanesi var o yüzden herkes nefret de ediyordu. Sevgi-nefret ilişkisinin Sedad Hakkı'nın alımlanması bağlamında anahtar olduğunu düşünüyorum. Bir taraftan bir yücelik atfedilmişti, herkes onu kaçınılmaz olarak öyle görmek zorundaydı. Öte yandan aynı insana o yücelik halesini atfettikleri için ondan nefret ediyorlardı. Dolayısıyla çok karmaşık bir Sedad Hakkı Eldem meselesi vardı, Akademi öğretim üyeleri arasında ve öğrencilerde. Öğrenciler bile ne yapacaklarını bilemezlerdi. Ondandır çoğu kişi proje almak istemezdi. Böyle bir ilginç Sedad Hakkı Eldem portresi. Üfleyerek yeme hali ya da sıcak yumurtayı bir bu ele bir öteki ele alma hali diyebileceğim bir durum. Daha doğrusu eski kuşaklar ondan travmatize olmuştu. Onun izleri bize kadar geldi. (Fındıklı, 2017)

Sedad Hakkı 50 sene sonra, erken hocalık dönemine ait anılarında öğrencilerine karşı geliştirdiği otoriter tutumu “Tabii ben yaş icabı biraz otorite gösterme sevdasındaydım. Bunu da hoş görürlerdi” ifadesiyle dile getirmiş; metnin devamında, “Her birinin özel şahsiyeti

vardı. Bunu kale almak gerekirdi. Benim için ilk senelerde durum o kadar kolay değildi. Çünkü aramızdaki yaş farkı büyük değildi.” sözleriyle gerekçesini sunmuştur. (Eldem, 1979) Anlaşılan 24 yaşındaki Sedad Hakkı, neredeyse yaşıt olduğu öğrencilerine kendini kabul ettirme gayesindedir ve bunu mesafeli, üstten bir tavırla başarmaya çalışmaktadır. Öte yandan yine Eldem’in günlüklerinde karşılaşılan arkasından alay edildiği konusunda duyduğu inanç⁴⁹ ve kendisiyle alay edildiği düşüncesini aşamıyor oluşu⁵⁰ başkalarının kendisi hakkında ne düşündüğünü fazlasıyla umursayan içine kapanık bir kişiliğin sinyallerini vermektedir. Dolayısıyla, Eldem’in kişiliğiyle içinde yaşadığı toplumsallığın kesiştiği noktada otoriter kimlik inşa edilmiştir ve Sedad Hakkı Eldem kimliği öğrencileriyle sınırlı kalmayarak meslektaşları için de ezici olmaktadır.

Sedad Hakkı’nın meslektaşlarına abartılı bir otorite gösterdiği, kurum içinde gerilim odağı olduğu yönünde söylemler tarihçiler tarafından Eldem’in rakip istemediği yorumuyla karşılık bulmuştur. Tanyeli, Eldem’in günlükleri⁵¹ aracılığıyla açığa çıkan kişilik okumasıyla iddia etmiştir ki; Sedad Hakkı kendisini herkesten daha başarılı ve donanımlı bulmaktadır ve bu hissini herkese karşı takındığı bir mesafe ve küçümseme ile dışa vurur. Bu sebeptendir ki kendisiyle rekabet etme potansiyeli taşıyan herkesle bir çekişme halindedir. Kendisiyle birlikte burs alarak Avrupa’ya gönderilen Seyfi Arkan’a antipati duyduğu, hakkında olumsuz yorumlar yaptığı herkesçe bilinirken; Akademi’ye büyük bir tanınırlıkla gelen Bruno Taut ile iyi ilişki kuramamış, eğitim metotlarını sorgulayarak uygulama yolunda direnç göstermiştir. (Tanyeli, 2008) Orhan Şahinler’in ise aşağıda yer alan ifadeleri Tanyeli’nin savını destekler niteliktedir ve Eldem’in meslektaşları üzerindeki etkisi ile ilgili ipuçları verir:

⁴⁹ “Herkes benimle alay ediyor zannediyorum. Bazen zevzeklik, bazen ciddilik tavrı alıyorum. Kendim nasıl olduğumu daha anlayamadım. Mektepte kızıdan çok çekiniyorum. Benim arkamdan gülümsüyor zannediyorum.” Ocak 1926 (S. H. Eldem, 2008)

⁵⁰ “Yazın Orhanda Semine benimle fena halde alay etdi. Onunkide fazla! Onkl (amca/dayı) Vahidide selamlamamış! Kendini bir şey zannediyor!” Aralık 1925; “Semine benimle Kandillide alay edeli içime bir utanma geldi. Fakad hissinefsim de arttı.” Ocak 1926 (S. H. Eldem, 2008)

⁵¹ Bahsi geçen günlükler, Sedad Hakkı Eldem tarafından 1926-1930 yılları arasında kaleme alınmıştır. Erken gençlik yıllarına ait düşüncelerini, mimari proje fikirlerini ve gündelik hayata dair izlenimlerini aktardığı metinler Fransızca, Almanca, Arap ve Latin alfabesi ile Türkçe dilinde yazılmış; önemli bir kısmında ise kendi yarattığı şifreli bir dil kullanılmıştır. Bu günlükler, Türkçeye çevrilerek (şifreli dil Edhem Eldem tarafında deşifre edilerek) “*Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları*” kitabında yayımlanmıştır.

Bir rekabet var, bu açık. Rekabet konusunda Seyfi Bey'in aleyhine kullanılacak bazı fırsatlar da var ve bunlar da kullanılarak ötelenmiş... Sedad Hakkı Bey rekabetten pek hoşlanmıyor. Yani o düzeyde siyasi bir rekabetten hoşlanmıyor. Sonra, hocanın da yaşam tarzı var. Biliyorsunuz, o yaşam tarzı da bunun aleyhinde kullanılabilir ve hatta kullanılıyor. Evet, aynı şekilde başka hocalar da var. Onlar da çok yetenekli, kişilikleri nedeniyle mücadele edecek yapıda değiller. Sanatçı hassasiyeti olan kimseler ve onlara tabii her iki hocanın (Sedad Hakkı ve Arif Hikmet) tahammülü yok.” (İnan, 2012)

Sedad Hakkı Eldem'in rakip kabul etmeyen, kendini herkesten üstün gören ancak içine kapanık kişiliğini anlamak, yıllar içinde şekillenen kimliğin hangi parametrelerle inşa edildiğini görmek açısından oldukça değerlidir. Güzel Sanatlar Akademisi, Sedad Hakkı'nın kişiliğinin toplumsal olanla ilk kez karşılaştığı ve otoriter mimar kimliğinin doğuşuna zemin hazırlayan ilk sahne olmuştur ve anlaşılan, iktidar pozisyonu hem kurum içinde hem de mimarlık camiasında hiçbir zaman sorgulanmamıştır.

“Eee, işte birgün gelecek, hepimiz öleceğiz;
mimarlık size kalacak. Ancak, Sedad Hakkı da ölecek.”

Seyfi Arkan⁵²

Sedad Hakkı Eldem'in mesleğe adım attığı 1930'lar, Türkiye'de yaşanan modernleşme hareketiyle birlikte mimarlık paradigmalarının da dönüşümüne tanıklık etmiş; kariyerinin başında olan genç mimar için bulunmaz bir fırsat ortamı sunmuştur. Geleneksel eğitimden gelen ve Osmanlı canlandırmacılığı üslubunu benimseyen mimarların -mecburen- boşalttığı alanın, dönüşüme öncülük etmesi için Avrupa'ya gönderilen gençler tarafından doldurulması beklenmektedir. Bu tarihsel dönem anlatısı içinde tarihçilerin en sık başvurduğu tema, seçilen mimarların birbirleri ile girdikleri rekabet olacaktır. Bu rekabette üç ismin: Sedad Hakkı Eldem, Emin Onat ve Seyfi Arkan'ın sivrildiği ve mimarlık camiasında hegemonik pozisyon kazanmak için yarıştıkları bir ortamın resmi tarihçiler tarafından sıklıkla çizilmektedir.⁵³ Bu portrede muhtemelen farklı kurumlarda çalışıyor

⁵² 1960'larda Seyfi Arkan'ın ofisinde çalışan mimarlara kurduğu cümleye göre Arkan, Sedad Eldem'in mimarlık camiasını etkisi altına alarak alanı domine ettiği, yükselme adına kimseye şans tanımadığını düşünmektedir. Tanyeli, U. (2007). *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000*. İstanbul: Garanti Galeri.

⁵³ İlhan Tekeli'nin (2012) “*Cumhuriyet'in 1930 Sonrasındaki Mimarlık Uygulamalarında Sedad Hakkı, Seyfi Arkan, ve Emin Onat Arasındaki Kariyer Oluşturma Yarışması Nasıl Analiz Edilir?*” başlıklı metni bahsedilen tematik yaklaşımın bir örneğidir. Bir diğeri Mehmet Rıfat Akbulut'un “*Seyfi Arkan ya da Kadri Bilinmemiş Bir Modernist-Klasik*” başlıklı metninden şu satır: “Seyfi Arkan, Sedad Hakkı Eldem ve Emin Onat ile birlikte döneminin üç büyüğünden biri, ...” Aynı şekilde Doğan Tekeli'nin 1950'lerin başı için şu ifadesi: “Emin

oluşları ve 1940’larda birlikte kurdukları ortaklık sebebiyle Emin Onat, Sedad Hakkı Eldem’in karşı kampında yer almamış ancak Eldem ile aynı yıl Akademi’den mezun olarak Berlin’de bir dönem aynı ofiste de çalışmış olan Seyfi Arkan, Sedad Hakkı ile bir tarihsel kutupsallık içinde konumlandırılmıştır. Seyfi Arkan’ın hikayesi özdeşleştirildiği Atatürk’ün ölümüyle mimarlık ortamından dışlandığı, küstürüldüğü söylemleri üzerinde geliştirilirken çizilen hüznü tablonun gizli ama etkili aktörü Sedad Hakkı Eldem olmuştur. Bir çatışma içinde sunulan Seyfi Arkan’ın yaşam öyküsü Arkan’ın Eldem tarafından nasıl kenara itildiğinin, unutulmaya terk edildiğinin öyküsü olup çıkacaktır. 1990’lardan başlayarak keşfedilen ve unutuluşunun affını istercesine yüceltmeye çalışılan Seyfi Arkan, Sedad Hakkı’nın temsil ettiği “Milli”nin karşısında modernizmi; dışlayan otoritenin karşısında dışlanan mazlumu; kötünün karşısında iyiyi temsil etmektedir. Adeta Sedad Hakkı ile bir karşıtlık kurulmadan Arkan’dan söz edilemez olmuştur.⁵⁴



Şekil 2.5. 1940 Akademi kadrosu. Sedad Hakkı Eldem Seyfi Arkan’la yan yana. Eldem ortada üçüncü, Arkan ikinci. (Eldem, 1979)

Bey’in imajı zirvedeyken, Sedad Bey’in imajı da diyelim ki bizim için ona yakinken, Seyfi Arkan’ın imajı çok daha zayıf, çok daha geride bir imajdı.” (İnan, 2012)

⁵⁴ Orhan Şahinler:“Onların hemen paralelinde bütün hocaların da çalışma mekânları, ofisleri gibi kullanılıyor, ama Seyfi Bey’in böyle bir odası yok. Tabii bunun yanında Sedad Bey’in deniz kenarında büyük bir odası var.” (İnan, 2012)

2010 yılında Mimarlar Odası'nın organize ettiği Seyfi Arkan'ı anma sempozyumunda Arkan'ın kişiliğinin ve kariyerinin gelişim sürecinin aydınlatılmasında Sedad Hakkı Eldem yine önemli bir aktör olarak rol almıştır. Katılımcılardan biri olan Uğur Tanyeli, Seyfi Arkan'ın Berlin'de kaldığı dönem Sedad Hakkı'ya yazdığı üç mektubu⁵⁵ sunarak ikilinin ilişki dinamiklerinin bir dönem için de olsa aydınlanmasına katkı sağlamıştır. Mektuplar Arkan ve Eldem'in ilişkilerinin başından itibaren iletişimsiz olmadıklarını, en önemlisi ise Eldem'in entelektüel iktidarı ve üstünlüğü erken yaşta tesis ettiğini gösterir niteliktedir. Bu mektuplarda Arkan'ın kendisini Eldem'den çok daha alçakgönüllü mimari pozisyona ve sınıfsal bir gruba yerleştirdiği okunmaktadır. Kendisinden çok daha entelektüel ve yetenekli olarak gördüğü ya da en azından karşısındakine böyle yansıtmayı tercih ettiği birine yazar mektupları.

Burada senin yürüdüğün yolu aynen takib ediyorum. Bu gelişimde bir kere olsun o bizim meşhur ahıra çok şükür ayak atmadım... Yemeklerimi kendime uygun yerlerde temiz temiz insan gibi muamele yapılan yerlerde yiyorum, bazen Venezia italian Rest. nına gidiyor orada seni hatırlayarak yiyorum. Bana önümdeki Fransa ve İtalyada mesai senelerimde nasıl bir şekil takib edeceğimi bildirirsen çok memnun olurum. (...) Bu ikinci Avrupa seyahatim seni bana daha iyi tanıttı... (Tanyeli, 2012)

Eldem'i bir nevi rol model olarak gördüğü anlaşılan Arkan, Eldem'e karşı hep özür diler pozisyonudadır ve onun azarlamalarına karşı daima alttan alan bir tavır izler: "Bu mektubunda iyi haşlamalar var yine bana, fakat asil ve samimi... onlara cevap vermek isterim..." Arkan, 4 yaş küçük olmasına rağmen kendisini "haşlayan" Eldem'e karşı son derece naziktir, ilişkilerinde her zaman onu alttan aldığı, hak etmediğini düşünmesine rağmen saygı ve beğeni duyduğu bu kişiliğe hak vermekten gocunmadığı görülmektedir: "(...) neticede beni kabahatli buluyorsun... Her zamanki gibi, ben sana karşı yine bundada varsın küçük kalayım, ziyanı yok, belki benim için daha eyidir, çünkü karşımdaki muhabatım kıymetli ve derin bir kimsedir..."

Seyfi Arkan ülkeye dönüp Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmaya başladığı yıllardan itibaren aralarındaki iletişimsizlik ve birbirlerinden hazzetmiyor oldukları yönündeki anekdotlarla bir çekişmenin varlığı ortaya konularak beslenmektedir. Arkan'ın kaleme aldığı

⁵⁵ Edhem Eldem arşivinde bulunan mektuplar Uğur Tanyeli'nin "*Seyfi Arkan Berlin'de: Üç Mektup, Dört Açıklama Denemesi*" başlıklı metninde yer almaktadır. Seyfi Arkan'ın değiştirilmeden aktarılan yazım dili bu tez çalışmasında da aynen korunmuştur.

üç mektuba bakarak dahi eşitlikçi olmadığı açıkça görülen ilişkilerinin hangi noktada nasıl koptuğu; iddia edildiği üzere Seyfi Arkan'ın Akademi'de güçlü bir pozisyona yükselememiş olmasında ve piyasada iş alma potansiyelinin ciddi bir sekteye uğramasında “Sedad Hakkı etkisi”⁵⁶ ne denli büyüktür bilinmemektedir. Hiç kuşkusuz Sedad Hakkı'nın Mimarlık Bölümü şefi iken Seyfi Arkan hakkında dönemin Akademi Müdürü Burhan Toprak'a yazdığı rapor⁵⁷ iddiaların tamamen asılsız olmadığını ortaya koymaktadır. Ancak hakikat ne olursa olsun Sedad Hakkı Eldem'i Seyfi Arkan'ın kariyerinin yıkılışının sorumlusu olarak göstermek Eldem'in iktidarını tescil etmekten başka bir şeye hizmet etmeyecektir.

2.2.2. Birey İmgesi: Rönesans İnsanı Olarak Eldem

“Oysa, birey kendi kendisini tarihselleştirir.”

Uğur Tanyeli⁵⁸

Mimar Sinan ile birlikte “Macmillan Encyclopedia of Architects”⁵⁹te yer alan iki Türk mimardan biri olarak yer alan Sedad Hakkı Eldem, yine Sinan ile birlikte mimarlık tarihinde Rönesans insanı olarak sunulan iki Türk mimardan biri olmuştur. Gülru Necipoğlu, Vasari nasıl Tanrı'nın bahsettiği dehayı ifade etmek adına Michelangelo, Brunelleschi için “ilahi” termini kullandıysa Sâî de 16.yy metinlerinde⁶⁰ Mimar Sinan için “kutsal” ve “mübarek”

⁵⁶ Doğan Tekeli: “Seyfi Arkan Bey (...) Atatürk Köşkü ve İller Bankası dolayısıyla ismi duyulan, fakat maddi durumundan midir, eşi ile ilişkilerinden midir, Sedad Bey'in etkisinden midir, biz tanıdığımızda sosyal durumu bir miktar zayıflamış durumdaydı.” (İnan, 2012)

⁵⁷ Seyfi Arkan'ın 1945 senesinde maaşının yükseltilmesi talebi üzerine Akademi Müdürlüğü o dönem Mimari Şube Şefi olan Sedad Hakkı Eldem'den Arkan hakkında görüşünün bildirilmesi istenmiş ve Eldem “İstidatlı bir mimar olmakla birlikte, ders mevzuunu lâyıkıyla kavrayamamıştır, bu sebepten kendisinden arzu edildiği kadar istifade edilememektedir, talebeleri ve arkadaşlarıyla teması azdır, çalışkan ve enerjik olmakla beraber disipline riayete güçlük çekmektedir.” şeklinde karşılık vermiştir. Bu raporun üzerine GSA Müdürünün Milli Eğitim Bakanlığına ilettiği mektup ise şu şekildedir: “...diğer taraftan esasen öğretmenler arasında kâfi sempati uyandırmamış olan şefin... Seyfi Arkan hakkındaki menfi raporu herhangi bir incelemeye dayanmamaktadır... şeften istenecek yeni bir mütaleanın yine indî ve hissi olacağı kanaatındayız...” mektubun devamında ve sonraki yıllardaki müdüriyetin raporlarında Seyfi Arkan'dan övgüyle söz edilmiştir. Ataman Demir tarafından ortaya çıkarılan Akademi Müdürlüğü-Millî Eğitim Bakanlığı arasındaki yazışmalar Sedad Hakkı ile Seyfi Arkan arasında var olan çekişmenin varlığını ve kurum içinde bu çekişmenin farkındalığını gözler önüne sermektedir. (Demir, 2012)

⁵⁸ (Tanyeli, 2007)

⁵⁹ (Kuban, 1982)

⁶⁰ Mimar Sinan'ın yaşamının son yıllarında şair/nakkaş Mustafa Sâî tarafından kaleme alınmış metinler Mimar Sinan'ın siparişi üzerine yazılmış olup, karşılıklı yapılan sohbetlere dayanmaktadır. Mimarın yaşam öyküsünü aktaran metinler Sâî tarafından yazarın kendi sesiyle yazılmış olsa da Sinan'ın siparişi üzerine ve söyleşi yoluyla yazılmıştır. Bu nedenle metinler, Gülru Necipoğlu'nun nazarında otobiyografi niteliği taşımaktadır.

gibi benzer terimler kullanmıştır diyerek; Sinan’a yakıştırılacak olan Rönesans insanı imgesinin önünü açmıştır. (Necipoğlu, 2017) Necipoğlu’na göre Sinan’ın kendi yaşam öyküsünün aktarılması için biyografi sipariş etmesi Rönesans’tan itibaren ortaya çıkan bir “self-promotion” örneği olup, mimarın İtalyan meslektaşları ile benzerlik taşıyan “tarihe kişisel damgasını vurma arzusunu” yansıtmaktadır. Mimar Sinan’ın portresinin anlatıldığı bölüm boyunca Sinan’ın Rönesanslı meslektaşları ile benzerliklerini ortaya koyan Necipoğlu, Sinan’ın birçok alanda başarı sahibi çok yönlülüğünü, şöhret kazanma arzusunu, “disegno” kavramına uygun düşen bir pratikle çalışmalarını plan üzerinde tasavvur ettiğine değinmektedir. Necipoğlu, anlatının Sinan’ın bireysel dehasını öne çıkarmaya ve kişiliğini yüceltici anekdotlara yönelik kurgusunu Vasari’nin anlatısına benzeterek Sinan’ın, Vasari’nin eserinden haberdar olmakla kalmayıp ondan esinlendiğini düşünmektedir.

Ancak Uğur Tanyeli, Sedad Hakkı Eldem’in Türkiye’de Rönesans insanı tanımını karşılayan “ilk ve tek” mimar olduğunu söyleyerek, Gülru Necipoğlu’nun kurduğu paralelliği yok saymıştır.⁶¹ (Tanyeli, 2001) Sinan hakkında yazılan metinlerin Avrupa ile bir noktada paralellik yakalandığı yönünde yorumlanmasını, Batı ile tarihsel kesişme arayışı ve Avrupa tarihine entegre olma hasreti olarak değerlendirmiştir. Sinan’ı Rönesans insanı olarak tanıtan Necipoğlu’nun Sinan’a ilişkin metinlerde Batı ile yarışır bir deha aradığını, dolayımıyla bir bakışla veriler üreterek hayal ürünü bir kişilik yarattığını söylemektedir. (Fındıklı, 2017) Ona göre, Osmanlı tarihi boyunca -19. yy.a kadar- Mimar Sinan dışında bir mimar isminin dahi öne çıkmamış oluşu yüzyılları karşılayan süreç içinde başka önemli mimari faaliyet yapılmadığını göstermez. Bu ancak toplumda mimar birey boşluğuna işaret etmektedir. Bin yıllık süreç içinde bireyselleşebilen tek mimarın Sinan olduğu düşünülemeyeceğine göre Mimar Sinan kimliğinin modern tarihyazımı tarafından inşa edildiğini öne sürmektedir. (Tanyeli, 2007) Tanyeli, Rönesans İtalya’sında varlık kazanmış birey kavramını tartıştığı kitabında (Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000) Sinan’ın Rönesanslı sanatçılarla benzerlik kurularak varılan birey olduğu görüşünü reddetmektedir. 16. yy.da ve hatta 19. yy.ın sonlarına kadar birey olma özellikleri taşıyan öznelerin varlığından söz edilemeyeceğini söyler çünkü elde buna dair veri bulunmamaktadır.

⁶¹ Bu konuda daha detaylı okuma için bkz. Tanyeli, U. (2021). *Mimar Sinan Tarihsel ve Muhayyel*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tanyeli bireyi, kendi davranışlarının ve kararlarının sorumluluğunu üstlenmiş, kendi değerinin bilincinde: eserlerinde hak iddia eden, toplumun dayattığı değil kendine ait gerekçelerle yaşayan, olağanın dışına çıkmayı göze alan aykırı özneler olarak tanımlamaktadır. Sinan'ın algılanması ve yorumlanmasını sağlayan metinlerin de dahil olduğu hiçbir 16. yy. metninde özgünlük ya da taklit gibi kavramlara rastlanmamaktadır. Bu kavramların yoksunluğu, İtalya Rönesans sanatçılarına ilişkin müelliflik tanımının Osmanlı mimarları için kullanılamayacağının göstergesidir. Bu dönemde Mimar Sinan tarafından yapıldığı bilinen yapılar dahil hiçbir yapının üzerinde mimar adı bulunmamaktadır çünkü Hassa Ocağı'na bağlı çalışan ve devleti temsil eden Sinan'ın, eserini sahiplenmek, kendi reklamını yapmak, böylece adını duyurarak iş alma olanaklarını artırma ihtiyacı yoktur. Hakkında yayılan efsaneler bir yana, Sinan ve dönemindeki Hassa Ocağı mimarları, mimarlığı kariyer olarak benimsemekten ziyade meslek yaşamlarının bir döneminde yapı yapma görevini üstlenen, mimar makamındaki bürokratlardır. Müellifliğin bahsedilemeyeceği bu çalışma etkinliği içerisinde, Mimar Sinan'ın dehası olarak sunulan, farklı yerlerde farklı yapı türlerini eş zamanlı inşa edebilme kapasitesi, üstün bir planlama becerisinden çok askeri örgütlenme faaliyetinin varlığına işaret ederken; inşa ettiği hiçbir yapının üstüne adını yazma ihtiyacı duymayışı bireysel bir tasarım ve inşa sürecinin gerçekleşmediğini göstermektedir. Bu açıdan bir benzerlik kurulmak istenirse; saraya çalışsa dahi özerkliğini koruyan Rönesans'ın sanatçı bireyinin yerine Orta Çağ'ın anonim ve kolektif bir örgütlenme ile gerçekleştirilen mimarlık faaliyeti ile bir benzerlik kurmak daha olasıdır.

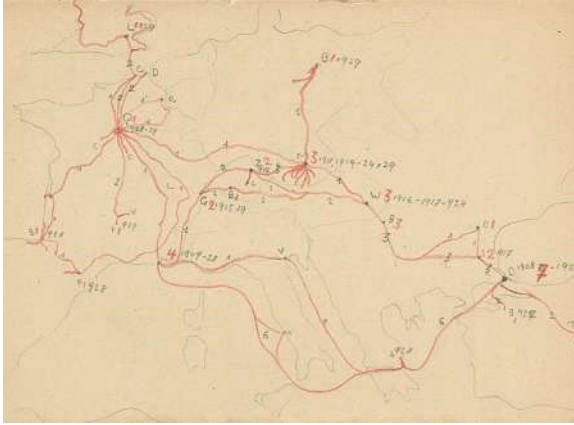
“Kendimi çok erken bilmişim.”

Sedad H. Eldem⁶²

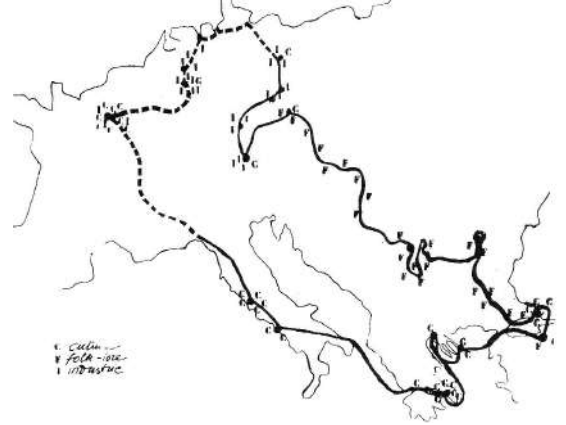
Bu doğrultuda öne sürülen bir diğer örnek, ardında onu ayırt edici özelliklerden ve kişiliği üzerinden konuşulacak yazılı belge, mektup, eskiz, not vs. bırakmamış olmasıdır. Hakkında bilinenler efsanevi boyutlara ulaşmış, gerçekliği şüpheli anekdotlardan ibarettir. Her biri bir başkasının ağzından çıkmış anlatılardan oluşmakta, yani, kendisinin tarihselleştirmesi yolunda kendisinin kasten oynadığı bir rol bulunmamaktadır. Hakkında, kendi öneminin bilincinde olarak malzeme biriktirmemiş birinin bireyliğinden konuşulması oldukça zordur. (Tanyeli, 2007) Bu noktada Sedad Hakkı Eldem'i eşdeğerlerinden ayrı bir yerde

⁶² (Özkan, & Yenal 2014)

konumlandırarak onu, “Türkiye’de modern bireyin oluşmasında dönemeç kişilik” olarak sunmuştur. Sedad Hakkı Eldem, kendinden sonraki nesiller tarafından tarihselleştirilmeyi bekleyemeyecek kadar sabırsızdır. Eldem’in defterlerinden birine çizdiği harita krokisi kendini tarihselleştiren birey anlatısına mükemmel bir örnek teşkil etmektedir. (Şekil 13) Doğum yılı olan 1908’den başlayarak yaşadığı ya da ziyaret amacıyla gittiği tüm şehirleri eliyle çizdiği bir harita üzerinde işaretleyerek güzergahların kaç kez kat edildiğini tarihleri ile kaydetmiştir. Tanyeli, Eldem’in yaşam kronolojisi ile örtüşen özgül bir coğrafya tanımlamış olduğuna değinerek bunu, kendi kimliğini tanımlama dürtüsü içindeki bir bireyin davranışı olarak yorumlar. (Tanyeli, 2008) Ona göre herhangi bir zamanda yaşamış bir mimar için bile alışılmadık sayılan bu davranış, doğumundan itibaren içinde bulunduğu yer değiştirme eyleminin kimliği üzerinde yarattığı etkinin farkındalığına işaret ederken 1929⁶³ yılında henüz 21 yaşında olan Eldem’in erken gelişmiş bireyliğini tarif etmektedir.



Şekil 2.6. Eldem’e ait harita krokisi, 1929. Edhem Eldem Arşivi (Eldem, 1999)



Şekil 2.7. Le Corbusier’in Şark Seyahati’nde izlediği yol, 1911. (Corbusier, 2012)

Ancak burada Eldem’in kendini konumlandığı “özgül coğrafya”nın Le Corbusier’in Şark Seyahati⁶⁴ yol haritası ile neredeyse birebir benzerliği Tanyeli tarafından ya gözden

⁶³ Eldem’in 1929 yılına dek uzanan yaşam yolculuğu haritası Berlin’de son bulmaktadır. İstanbul’a dönüşünün harita üzerinde işaretlenmemiş olması haritayı 1929 yılında Berlin’de hazırladığını düşündürmektedir.

⁶⁴ Harita, Le Corbusier’in Türkçeye “Şark Seyahati” olarak çevrilen kitabından alınmıştır. Le Corbusier’in 1911 senesinde Viyana’dan İstanbul’a uzanan seyahati süresince gezdiği kentlere, mimarlığa dair izlenimlerini aktardığı notların kendisi tarafından derlenerek kitap haline getirilmiştir. 1914 yılında yayımlanması planlanan kitabın basımı savaş nedeniyle ertelenerek 54 yıl sonra “*Le Voyage D’orient*” ismi ile 1965 senesinde yayımlanmıştır. Ancak kitabın içindeki metinlerin makaleler halinde yerel gazetelerde yayımlandığı bilinmektedir. (URL-8) Eldem’in, Auguste Perret ve Le Corbusier’in ofisinde çalıştığı iddiasını ve Berlin’de

kaçmış ya da anlatısının kuvvetini zayıflatacağı düşüncesiyle göz ardı edilmiştir. Kaldı ki bu benzerlik dahi bireyliğin en uç işaretlerinden biri olarak görülebilir. Eldem’in henüz mimarlık mesleğine atılmamış bir yeni mezunken Le Corbusier’i takip ederek kendi hikayesi ile onunki arasında bir benzerlik yakalama merakı ve Le Corbusier’nin tarihselliği ile paralellik kurma arzusu Eldem’in kendisini bir mimar olarak nereye konumlandığını ve ilerde konuşulacak mimar kimliğini nasıl şekillendirdiğini anlamamız için değerli bir gösterge niteliğindedir. Kendisi hakkında gelecekte çizilecek olan imajı kendisi, yaşarken tasarlamak istemektedir.

“(…) kesinlikle çok kuvvetli, kendinden pek emin görünmek lâzım.

Kafası karışık, kaprisli deha değil.”

Sedad H. Eldem⁶⁵

Sedad Hakkı Eldem yaşamını Tanyeli’nin “megalomanyakça” diye tanımladığı bir titizlikle kaydeder hatta kaydedilmeye değer bir hayat yaşamak için çaba sarf eder. Öğrencilik döneminden itibaren ürettiği yazılı ve çizili her belgeyi sakladığı gibi sadece kendi ürünleriyle sınırlı kalmamış, geleneksel Türk mimarisinin arşivlenmesi için ciddi bir gayret göstermiştir. Ne var ki 1930’lar Türkiye’si bağlamında zihniyet atılımı olarak değerlendirilecek arşiv çalışması mimarlık ortamında bir tepki zemini yaratmıştır. Sedat Hakkı Eldem’in arşive katkı sağlayacak her belgeyi -gerek diğer meslektaşlarının, gerekse öğrenci çalışmalarının üretimlerini- değerli görerek toplaması bazı kimselerce, başkalarının emeğinin üzerine konma olarak karşılık bulmuştur. Nesnelerin, toplama eylemi ile değer bulduğu düşüncesi yerine toplamanın ahlak dışı bir davranış olduğu görüşüne dayanan söylemlerin varlığı, bireyin kendini merkezileştirerek bir tarih kurgusu yaratma gayretinin henüz alışılmadık bir eylem olduğunu göstermektedir. Oysa Eldem’in kimliğini çizgi-dışı kılan, “rakiplerinden” ayıran bu zamanın ötesinde ayrıksı olmayı göze almış bireyselliğidir. (Tanyeli, 2007)

çalıştığı bir seneyi göz önünde bulundurarak bu haritayı görmüş olduğunu düşünmek uzak bir ihtimal olmayacaktır.

⁶⁵ Eldem, S. H. (2008). Hayat ve Mimarlık Üstüne: Sedat Hakkı’nın Gençlik Yazıları 1926-1930. İçinde Sedat Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları (ss. 143–185). İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.



Şekil 2.8. Sedad Hakkı Eldem ve Emin Onat, 1950-51 yılları (Eldem, 1979)

Bu noktada Vasari'nin sanatçıları yüceltmek için başvurduğu rekabet kavramı Eldem için bir kez daha devreye girmektedir. Tanyeli, Sedad Hakkı'nın bireyliğini vurgulamak adına başvurduğu Mimar Sinan-Sedad Hakkı Eldem kıyaslamasına bir de Emin Onat-Sedad Hakkı Eldem kıyaslaması eklemiştir. Ona göre İstanbul Teknik Üniversitesi'nin meşhur hocası Emin Onat dönemin Türkiye'sinin olağan davranış setine sahiptir. Onat, çizgileri zorlamayan, olağan kişilik davranışlarının dışına çıkmayan bir kişilik olduğu için Eldem'in aksine herkes tarafından sevilmekte; sevgi ve saygıyla anılmaktadır. Onun mesleği aşkla sevdiği her ne kadar söylense de Tanyeli bu sevginin soyut olduğunu iddia etmiştir. (Tanyeli, 2007) Çünkü mimari faaliyetlerinde kendi kişiliğini ortaya koymaktan kaçınır; kendisine, çalışmalarına ait belge üretme ve saklama adına Eldem'in gösterdiği özeni göstermez. Modern bireyin sahip olduğu narsistik kişiliğe sahip değildir. Kendi üretimlerini büyük bir titizlikle saklayan, kendi tarihselliğini kendi yazan modern birey, mesleği kadar kendisini de seven narsistik bir kişiliğin yokluğunda mümkün değildir. Kişinin mesleğine, daha önemlisi mesleği içinde kendisinin oynadığı merkezi role saygısı, öz bilincidir Eldem'i birey yapan. Yolculuk içinde geçen yaşamına rağmen eskizlerini kaybetmeden koruyan Michelangelo'yu; yanında her zaman bir defterle gezen ve her fikri kayıt altına alan Leonardo'yu; yapmış olduğu her projenin çizimlerini, seyahat eskizlerini, hem ofisinin hem şahsının yazışmalarını faturalarına kadar saklayan Le Corbusier'i; çalışmalarını kataloglayarak kitap halinde basan Palladio'yu aynı öz bilince sahip olan modern bireylere örnek göstererek; Eldem'i Türkiye'de eşine rastlanmamış bir öncü olarak tanımlamaktadır.



Şekil 2.9. Sedad Hakkı Eldem otoportre, 1925.
Edhem Eldem Arşivi (E. Eldem, 2008)



Şekil 2.10. Eldem'in gençlik dönemi defterleri. Edhem
ve Ceyda Eldem Arşivi (E. Eldem, 2008)

“Fakat bu sene gayet büyük bir şey oldu: Türkleştim!

Hem de öyle bir fanatik oldum ki!”

Sedad H. Eldem⁶⁶

Sedad Hakkı Eldem'in harita krokisi, Avrupa ve Batı Türkiye'yi kapsayan bir coğrafi bağlama konumlandırarak kendi kimliğini tanımlaması henüz bu yıllarda kendini herhangi bir ulusal aidiyet hissetmediğini düşündürmektedir. Ancak sonraki yıllarda ulus vurgusu, Sedad Hakkı Eldem kimliğini oluşturan en temel unsurlardan biri olacaktır. Akademi'den mezun olduktan sonra gittiği Avrupa seyahatinden dönene kadar kendisini hiç de “Türk” görmediği öğrencilik anılarında açığa çıkmaktadır. Okul anılarını anlattığı uzun pasajda⁶⁷ kendisini diğer öğrencilerden farklı ve Türk'ten ziyade Avrupalı'ya daha yakın gördüğü anlaşılmaktadır. Bu yıllarda Eldem kendisini alafranga olarak tanımlamakta, kafasına taktığı

⁶⁶ (Eldem, 2008)

⁶⁷ (Eldem, 1979)

fesi “kendisine ve benliğine” yakıştıramamaktadır. Parlak olmayan Türkçesi nedeniyle hocalarıyla aralarında bir dil bariyeri bulunduğu; ancak şapka ve dil inkılabının imdadına yetiştiğinden bahsetmektedir. Atölye hocası olarak, okula alınmasına vesile olan aile yakını Vedad Tek’in yerine İtalyan kökenli bir Levanten olan Mongeri’yi tercih etmiştir. “Niçin oraya geçmiştim bilmiyorum.” ya da “nedense kaybettiğim Vedad Bey” cümlelerindeki kararsızlıktan bu yakınlığı tanımlayamadığı okunsa da Mongeri için kurduğu “diğer arkadaşlarımdan daha alafranga olmam gözünden kaçmadı, benimle ilgilenmeye başladı.” cümlesi, kendisini Mongeri’ye daha yakın, Osmanlı temsiliyle özdeşleşmiş Vedad Tek’e daha uzak hissettiğini gösterir niteliktedir. (Tanyeli, 2008)



Şekil 2.11. Sedad Eldem Sanay-i Nefise’de Mongeri Atölyesinde, 1928. Salt Arşiv (URL-9)

Cumhuriyet’in henüz yeni tesis edildiği yıllarda, Osmanlı soyundan gelen bir aile içinde Avrupa’da yetişmiş bir genç olarak gelmiştir İstanbul’a.⁶⁸ Günlüğüne aktardığı İstanbul

⁶⁸ 1908 İstanbul doğumlu Sedad Hakkı, babasının tayini sebebiyle 1909 senesinde ailesi ile birlikte Marsilya’ya taşınmış, çocukluk yıllarını Avrupa’da geçirmiştir. Babasının işi sebebiyle aile Avrupanın çeşitli şehirlerine taşınmış; Eldem ve kardeşleri ilkokul öğrenimlerini Cenevre, Zürih ve Bellinzona’da olmak üzere yabancıların gittiği özel okullarda tamamlamışlardır. Sedad Hakkı Engin Yenal ile yaptığı söyleşide bu okulların, işçi çocuklarının verildiği okullardan olmadığını belirtmek istemiştir. Kendi deyimiyle “son derece pahalı ve snob” okullardır bunlar. (Özkan & Yenal, 2014) Daha sonra aile Münih’e taşınmış ve Eldem lise öğrenimine Almanya’da devam etmek durumunda kalmıştır. İlkokul ve lise öğrenimi Fransızca, Almanca ve Latince dillerinde gören Sedad Hakkı için üç dili de Türkçe’den daha iyi konuştuğu sıklıkla söylenmektedir. (Tanyeli, 2008)

izlenimi, karşılaştığı şehrin sunduklarına hayranlık duyan batılı bir oryantalistin bakış açısına sahiptir. Beğeni ifadelerinin hemen ardında değişimin (hatta değişecek olanın) yarattığı hüznün ilişiktir: “Bundan daha güzel yer ömrümde tasavvur edemem. Burası da bitecek.”, “İşte böyle yana yana bu güzelim İstanbul bu hale geldi...” Genç Eldem, İstanbul’a dair hangi döneme duyulduğu anlaşılmayan bir özlem, idealizasyon ve Avrupa şehirleri ile kıyaslama içindedir. Bir yandan hiç görmediği Anadolu şehirlerini -en çok da Ankara’yı- görme arzusunu büyük bir heyecanla aktarırken; bir yandan da kardeşi ve kuzeninin Avrupa’ya tahsile gideceğini öğrenmesi üzerine “keşke ben gidiyor olsaydım” diyerek ifade ettiği hayal kırıklığı, düşüncelerinin Avrupa özlemi ile çelindiğini göstermektedir. Edhem Eldem, bu çelişkinin varlığını ortaya koyarken, Sedad Hakkı’nın günlüğüne aktardığı ifadelerin zaman zaman anlık, samimi hislerini yansıttığı; zaman zamansa Eldem’in hesaplanmış tavırlar takındığı kanaatindedir. (E. Eldem, 2008) 1920’ler Türkiye’sinin atmosferi içinde, Anadolu’yu ve Ankara’yı görme heyecanını Eldem’in üzerinde hissettiği bir sorumluluk ve aidiyet arayışı olarak değerlendirmektedir. Osmanlı eliti içinde yetişmiş bir Avrupalı olarak Eldem; savaştan yeni çıkmış, kendini bambaşka bir ruhla yeniden inşa eden bir ülkenin ulusalcılık coşkusuyla karşılaşmıştır. Bu durumun çelişik bir kimlik yapısı yaratması son derece kaçınılmazdır. Eldem ne Avrupalı (öteki) ne de buralı (ben) olabilmıştır. Tüm bunların ışığında iki yazar da genç Eldem’in kişiliğinin Osmanlı-Avrupalı-Türk olarak tanımlanamayacağını, Türkiye’ye döndükten sonra zaman içinde “yeni ulusun inşası” ruhuna kendini kaptırarak kendisine yeni, kurgusal bir “mimar kimliği” yarattığını ortaya koymaktadır. Avrupa ve buranın karşılaşmalarından doğan ve Eldem’in bir daha tereddüt etmemek üzere benimsediği bu üçüncü -ulusalcı- kimlik onu Türkiye mimarisinin en güçlü ve istisnai kişiliği yapmıştır.

Sedad Hakkı Eldem’in kendisini Avrupa ve Batı Türkiye kentlerine konumlandırarak çizdiği yaşam yolculuğu haritası ve kendisini ne Türk ne de Avrupalı olarak tanımlayabildiği kimlik yapısı Rönesans birey anlatısında önemli bir rol oynamaktadır. Uğur Tanyeli “ait olmama” konusuna bir başka perspektif ekleyerek anlatıyı güçlendirmektedir. Eldem’in gençlik yıllarına ait yazılı metinlerin çoğunlukla Fransızca ve ardından Almanca yazıldığını; nadiren tercih edilen Türkçenin oldukça basit cümlelerle ancak bozuk ifadelerle kullanıldığını belirtir. Kullanılan dilin gösterdiği çeşitlilik, bazen aynı metin içinde iki üç dili birden kullanıyor olması, yaşadığı aidiyetsizliği ortaya koymaktadır. Kendisini ifade edeceği dile bir türlü karar verememiştir. Ona göre, 1 yaşından itibaren çocukluk ve gençlik yıllarını

Avrupa'nın çeşitli kentlerinde yer/dil değiştirerek geçirmiş olan genç Eldem, “bulunduğu her yerde yurtsuzdur.” ve Eldem'in kimliğini bu “yer değiştirme” tanımlamaktadır. (Tanyeli, 2008) Burckhardt'ın, bireyciliğin en üst basamağı olarak tanımladığı, tek bir lisana ve coğrafyaya hapsolmayan kozmopolit bir kimliktir burada kastedilen. Gücünü kendine kattığı bilgi birikiminden alan Rönesans bireyi güç odaklı ilişki ağından ve lonca hakimiyetinden kurtularak bağımsızlığını ilan etmiştir. (Burckhardt, 2020) Burckhardt, kendisine layık olmayan koşullarda çalışarak alçalmaktansa sürgün içinde bir hayat yaşamayı göze alan Dante'yi örnek göstermiştir. “Ekmeğimi nerede olsa bulurum. Bütün dünya benim vatanım.” sözleri ile bireyselliğini dışa vuran Dante, her şeyi öğrenmiş bilgin bir insanın dünyanın neresinde olursa olsun kendisine fırsat yaratabileceğine inanır. Yeni oluşmaya başlayan bu insan tipi Rönesans'a damgasını vuran “uomo universale” kavramının doğuşunu hazırlamıştır.

“Çünkü övünmek gibi olmasın, her şeyden biraz anlarım.”

Sedad H. Eldem⁶⁹

Sedad Hakkı Eldem'i ideal birey olarak sunmakta kararlı olan Uğur Tanyeli, kozmopolit aydın imajıyla yetinmeyerek onu Türkiye'nin karşılaştığı ilk evrensel insan olarak takdim etmiştir. Sedad Hakkı'nın her işten anladığı “Sedad Hakkı Eldem” kitabında Eldem'i Osmanlı Soylusu; Mimar; Mimarlık Tarihçisi ve Akademi Hocası başlıkları altında inceleyerek onun, mimarlığın bütün bu alanlarında sahne alma cesareti gösterdiğini; üstelik her birinin anlamlı bir bütüne hizmet ettiği rolleri uzun yıllar bıkmadan kararlı bir şekilde oynadığını ileri sürmüştür. Ona göre, -niteliği Rönesanslı meslektaşları ile kıyaslanamayacak olsa da- kendine has bir titizlik ve çalışkanlıkla yürüttüğü tüm bu çalışma ve çaba Eldem'i Türkiye mimarlık tarihinin en önemli kişilerinden biri konumuna taşıdığı gibi evrensel insan kavramını karşılayan ilk ve tek Türk mimar statüsüne yerleştirmiştir. (Tanyeli, 2001)

⁶⁹ (Eldem, 2008)



Şekil 2.12. Eldem, Hindistan başkanı Zahir Hüseyin ile, 1967 (Yenal, 2005)

Aynı zamanda Burckhardt'ın ideal birey tanımında birçok alanda eser yaratan, bilge Rönesans insanını diğer meslektaşlarından ayrı kılan, toplum içinde insan olarak da güçlü bir etki bırakmasıdır. (Burckhardt, 2020) Genç yaştan beri birçok ülke görmüş kültürlü biri olan Eldem, Avrupa formasyonuna sahip, üç dil birden konuşabilmektedir. Karizmatiktir, varlıklıdır ve ailevi ilişkileri sayesinde proje almakta zorlanmamıştır. Mimarlığın birçok alanında ortaya koyduğu varlıkla -ve doğuştan sahip olduğu olanaklarla- Türkiye mimarlık tarihyazını birey anlatısının boşluğunu dolduracak ideal bir kimlik var edilmiştir. Sedat Hakkı Eldem kimliği tüm bu etmenler üzerine inşa edilerek, yaşadığı dönemden itibaren Eldem efsanesi doğmaya başlayacaktır. Henüz yaşarken efsanesi varlık kazanan öznenin kişiliğinin çevresi üzerinde ezici bir etki yaratması kaçınılmazdır ancak birey olmaya dair sahip olduğu tüm bu nitelikler henüz bireyle tanışmamış bir toplum için ezici olduğu gibi, aynı zamanda onu çekici kılmaktadır. Rönesans'ın tanıklık ettiği üzere, dışarıya karşı sivrilmesini sağlayan bireyselliği onu toplum önünde çekici kılarak modern şöhretlerden biri konumuna taşıyacaktır.

“Kuşkusuz, şöhret böyledir.

Ünlüye yaklaşan, onun “aura”sından pay alır.”

Tanju, B., & Tanyeli, U⁷⁰

Sedad Hakkı Eldem efsanesi, Eldem’in kişiliğinin toplum ile karşılaşmaları üzerinde yükselmektedir. Sedad Hakkı Eldem, hem yaşarken hem de vefatının ardından hakkında en çok konuşulan ve anı aktarılan mimarlardan biri olacaktır. Sedad Hakkı ile -bir kez dahi olsa- karşılaşmış olan herkes onunla bir anı paylaşmış olma gururu veya arzusu içindedir. Bir diğerinden pek de farklı bir mesaj taşımayan anekdotların her geçen sene yenilerinin ekleniyor olması Sedad Hakkı’nın şöhret oluşuna işaret etmektedir. (Tanju & Tanyeli, 2009) Çünkü şöhret, hakkında konuşanın da konuşulacağı bir mekanizmadır. Hemen hemen her anekdot Sedad Hakkı’nın mesafeli, otoriter ve alaycı kişiliğini ortaya çıkararak ne kadar istisnai bir kişilik olduğu anlatısına hizmet etmektedir. Bu noktada anlatılarda çizilen Eldem portresi, Jacob Burckhardt’ın “Bireyin Gelişmesi” başlıklı metninde “Modern Alay ve Nükte” alt başlığıyla yer bulan Rönesans kültürünün doğurduğu insan tipi ile örtüşmesi dikkat çekicidir. Bireyin nüktelerinde tesis ettiği egemenliğin mesajı gizlidir ve toplum içinde yüksek bir mertebeye görülen nüktecilere bariz bir itibar gösterilmektedir. Böylece kişiliğinin ezici gücü anlatılar yoluyla kuvvetlenerek bir otorite ve mesafe tanımlamaktadır. Buna rağmen ona yakın olabilmış, bahsi geçen anıyı paylaşabilmiş olmanın gururu ile yinelenen mesafeli olma söylemi, hem Eldem’i hem de anlatanı gündemde tuttuğu gibi Eldem ile toplum arasındaki mesafeyi de artırmaktadır. Tanyeli, Eldem’in mesafeli ve alaycı tutumunun bilinçli bir üretim olduğu kadar çevresinin de otoritenin ön kabulü ile uzak durmayı tercih etmiş olduğuna değinmiştir. (Tanyeli, 2001) Onun dengi olunamayacağı çevresi tarafından kabul edilmiş, Eldem de davranışlarını toplumun tepkisine göre şekillendirmiş gibidir. Her anlatı gerilimi tırmandırarak mesafeyi açmakta, efsaneyi güçlendirmektedir.

Eldem’in günlüğünde yer alan ifadeler, Eldem’in toplumsal bir inşa olduğu yönündeki düşünceleri doğrular nitelikte olduğu gibi kimliğini şekillendiren mesafeli, alaycı ve etrafındakileri küçümseyen tutumunu oluşturan etmenleri de gün yüzüne çıkarır niteliktedir. 1929 senesinde Paris’te geçirdiği günler özgür bir ortamda, bağlı olduğu katı normlardan sıyrılarak kimliğini yeniden inşa etmeye çalışan bir gencin bocalamalarına tanıklık ederken,

⁷⁰ (Tanju & Tanyeli, 2009)

iç dünyasını olduğu gibi yansıtan notları içinde bulunduğu psikolojiyi anlamamız açısından oldukça değerlidir. Özgüvensizlik ve narsistik kişilik bozukluğun sınırlarında gezen genç Eldem kendi toplumsallığı ile çetin bir mücadele halindedir.⁷¹ Paris, 22 Mart 1929 tarihli “Hayatta bu kadar güvensiz biri olarak, nasıl oluyor da eserlerime bu kadar güveniyorum? Belki de kıymetlerini yeteri kadar bildiğim ve diğerlerini küçümsemeyi bildiğim içindir. Bir de beni etkilemek mümkün değil.” ifadesi, ardından aynı sene tuttuğu 1 Haziran tarihli nottan anlaşıldığı üzere, kendine yarattığı özgüvenli, küçümseyici kimliğin bu mücadelede kurtarıcı rolünü kavramışa benzer.

İki genç kıza kur yaptım. İkisi de birsürü kavalye bulmuşlardı kendilerine ama onları uzaklaştırmayı başardım. Bütün gece kin ve kıskançlık dolu bakışlarını üzerimde hissettim. Genç kızlara gelince de her ikisine de beni sevdiklerini söyletmeye muvaffak oldum. Hepsini sebatla becerdim. Zaten çok sükse yaptım o gece. Neden acaba? Bütün o gençler benim yanımda çekingen kalmışlardı. Neden? Çünkü kendimi en iyi olduğuma inandırmıştım ve onları küçük görmeyi başardım. Kendimden pek emindim. (...) Sanki yeniden doğmuş gibiydim. Dün de Lido’da tebessüm ettiğim her kadından cevap aldım. Kendimden memnunum. Ama biliyorum ki, diğer insanlarla tekrar kendi şahsiyetime döneceğim. Herkesi kendime hayran bıraktım. O kadar rahat görünüyordum ki. (S. H. Eldem, 2008)

Etrafindakileri küçümseyerek çevresini onlardan üstün olduğuna inandırmayı başaran Eldem, inşa ettiği Sedad Hakkı Eldem kimliğini ilgi çekici kılan anahtarı henüz 20’li yaşlarının başında keşfetmiştir. Sedad Hakkı’nın ürettiği bu üstünlüğü çevresi üzerinde bilinçli bir manipülasyon aracı olarak kullandığı ve bu manipülasyon yoluyla kendisi için tahayyül ettiği kimliği çevresi üzerinden inşa ettiği Nihal Bursa tarafından iddia edilmiştir. (Bursa, 2003) Eldem’in işverenleri ile görüşerek onun toplumsallığına ışık tutan “A Socially Constructed Reality: Sedad Hakkı Eldem” başlıklı doktora tezinde Bursa, Sedad Hakkı Eldem’i modern birey kılan en güçlü etmenin bu manipülasyon edimi olduğunu öne sürmüştür. Ona göre Eldem, kendi kimliğinin kontrolü dışında, başkaları tarafından inşa edilme riskini göze alamamış, çevresini manipüle ederek onları etkisi altına almış,

⁷¹ Eldem’in 22 Mart, 1929 tarihli aynı metin içinde özgüvensizliğin ve aşırı özgüvenin en uçlarının izlendiği ifadelerden bazıları şu şekildedir. “Sıkıntılarımı anlatmayalı epey oldu belki de azaldıklarındandır. Kendime hayran olmaya zorluyorum kendimi (...) Salon için bir eser yapmayı başardım. Bu eseri de iyi yaptım sayılır. En azından şimdiye kadar bütün yaptıklarımın iyi. Ve bundan memnunum ki nadirdir. Zaten beğenileceğinden neredeyse eminim. (...) Başkalarıyla birlikte barlara vs. gittik. Pek sevimsiz ve nihilisttim ve bu da beni üzüyordu. Buna sıkıldıkça daha da karamsar oluyordum. Sonlara doğru kendi cümlelerimden biri hoşuma gitti. Bunu söyleyen şahsı sevebilirdim, o şahıs da ben olduğum için itimadım yerine geldi. Ve mucize eseri cümlemin hayırlı etkisiyle nihayet rahatlamıştım.” (S. H. Eldem, 2008)

düşüncelerini yönlendirmiş, hatta bazen onları yöneterek üstünlük tesis etmiştir. Bu çıkarım, Sedad Hakkı Eldem'in kendisini ürettiği belgeler yoluyla, kendi kontrolü dahilinde, tarihselleştirdiğini öne süren Uğur Tanyeli'nin çıkarımına oldukça benzemektedir. Bu açıdan tarihyazımı tarafından tutarlı bir “bilinçli kimlik inşası” söylemi geliştirilerek hem mimari çalışmalarıyla ortaya koydukları hem de tavır ve davranışlarıyla kendini tarihselleştiren “modern birey”in portresi çizilmektedir.

2.2.3. Kahraman İmgesi: Toplum Mühendisi Olarak Eldem

“Milli Mimari semasında yeni bir yıldız doğdu.”

Celal Esad Arseven⁷²

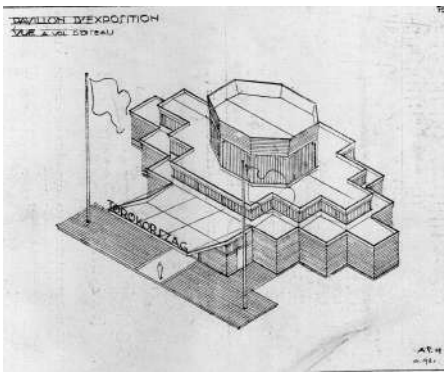
Sedad Hakkı Eldem isminin basında ilk kez yer aldığı gazete yazısını kaleme alan Celal Esad Arseven, Eldem'in çağ açan mimarlarla paralellik kurularak öncü rolünde konumlandırıldığı ilk tarihyazım örneğini vermiştir. İstanbul'a döndüğü 1930 senesinde Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve Ankara Türk Ocakları Merkezi'nde Avrupa seyahatinde ürettiği eserleri ve öğrencilik dönemi çalışmalarından bazılarını sergileyen Sedad Hakkı ülkeye döner dönmez büyük bir heyecanla karşılanmış, Arseven'in Akşam gazetesine yazdığı köşede kendine yer bulmayı başarmıştır: “(...) Türk mimarlığı semasında zuhur eden yeni bir yıldız bize bu yolu sarıh bir surette göstermektedir. Bu yıldız Avrupa'nın en yeni ve kudretli mimarlarıyla bir sırada tutabileceğimiz genç mimarımız Sedat beydir.” (Tanyeli, 2008) Arseven, Modern Hareket'in Türkiye tesirinin ilk yıllarında Eldem'i Avrupalı modern öncülerle bir tutarak Sedad Hakkı Eldem kimliğinin çağın öne çıkan “kahraman” imgesi ile özdeşliğinin önünü açmıştır. Kemer ve kubbe tarihselciliğin sonunun geldiğini müjdeleyen Arseven, Eldem'i Türkiye mimarisini Osmanlı canlandırmacılığından kurtararak, layık olduğu modern çehreye taşıyacak aydınlık yüz, kahraman olarak sunmaktadır.

Eldem'in Avrupa'dan öğrenimini tamamlamış bir mimar olarak ülkeye gelir gelmez üstüne yüklenen “kahraman” olma misyonu yalnızca söylemde kalmayacak, Türkiye'yi temsil etme beklentisi ile kısa zamanda eyleme dönüşecektir. 1930 yılındaki sergisini takiben (sergi

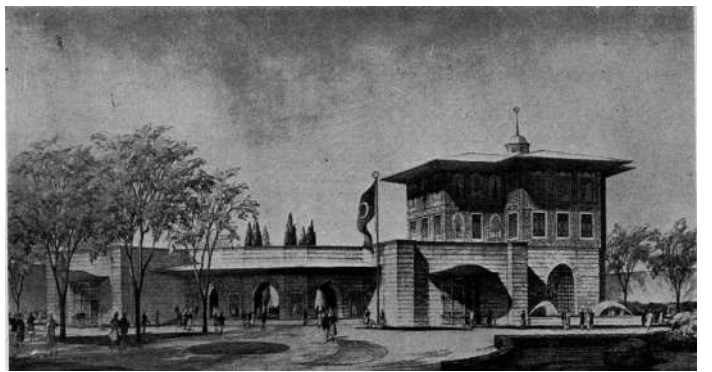
⁷² Celal Esad Arseven'in “Kemer ve kubbeden kurtuluyoruz! Milli Mimari semasında yeni bir yıldız doğdu” başlıklı yazısı Akşam gazetesinde 1930 yayımlanmış; haberin verildiği gazete küpürü Sedad Hakkı tarafından kesilip saklanmıştır. Küpür şu anda Edhem Eldem Arşivi'nde tutulmaktadır.

küratörü Vedat Nedim Tör tarafından) kendisine 1931 Budapeşte Fuarı Türkiye Pavyonu’nu tasarlayarak Türkiye mimarisini temsil etme görevi verilmiştir. Modüler sistemle tasarlanan modern yapı, yapıldığı dönem basın tarafından büyük beğeniyle karşılanmış, Mimar Dergisi’nde “yeni Türkiye’yi” hakkıyla temsil ettiği yönünde “Budapeştedeki Türk pavyonu yeni Türkiye için bir muvaffakiyettir.”⁷³ yorumuyla yer bulmuştur. (Tanju, 2009) Ancak Budapeşte Sergisi Türk Pavyonu’nda modern bir proje tasarlamış olan Eldem’in, 1930’larda ülkedeki kamu yapılarında şart koşulan modernizmin baskısı altında “günün gereğini uyguladığı” düşünülecektir. (Vanlı, 2006) Çünkü 1930’ların başlarında uyguladığı modernist birkaç yapıdan sonra Eldem’in Milli Mimari arayışları başlar (1934, Milli Mimari Semineri) ve Atatürk’ün ölümüyle birlikte değişen rejimin yeni temsili, 1939 New York Sergisi Türk Pavyonu’nda, tarihselci bir yaklaşım izler. Bu tarihten sonra 1948’e kadar ismi modernizm ile anılacak başka bir yapıya imza atmayacaktır.

1939 New York Sergisi’ne Türkiye Cumhuriyeti, Sedad Hakkı tarafından tasarlanan Türk Pavyonu ve çeşme ile katılmıştır. Tasarım o dönemde basında geniş yer bulmasına ve büyük bir beğeni toplamasına rağmen ileriki yıllarda çok sert eleştirilere hedef olacaktır. (Altın, 2009) Proje, İkinci Ulusal Mimari Akımı’nın başlangıç noktasına yerleştirilecek; Türkiye mimarisinin sonraki 10 yılını etkisi altına alacak akım Sedad Hakkı Eldem’in ismi olmadan anılmayacaktır. Kuşkusuz Sedad Hakkı Eldem kimliğinin liderlik vasfı bu proje ile tescillenmiştir.⁷⁴



Şekil 2.13. Uluslararası Budapeşte Fuarı Türk Pavyonu, 1931, Arkitekt



Şekil 2.14. New York Fuarı Türk Pavyonu, 1939

⁷³ Mimar, 1931/6, s.187-192

⁷⁴ Örneğin: “Nevyork türk pavyonunun planlarını çizen mimar Sedat, yeni sivil mimari hareketinin ilk müjdecisidir.” bkz. F. R. Atay, “Modern, Fakat Türk Mimarisine Doğru”, Ulus, 1940, 13/2

“II. Milli Mimari döneminin lideri, kuşkusuz
I. Milli Mimari döneminde yetişen S. Eldem’dir.”

Şevki Vanlı⁷⁵

Bülent Özer 1964 yılında sunduğu doktora tezinde, Türkiye mimarlığının sorunsallarına değinerek tarihselci, bölgeselci, eklektik akımları hatalı mimarlıklar olarak ele almıştır. Bu tezde mimari yanlışların üretildiği dönemlerden biri olan II. Milli Mimari dönemini, akımın önderi olan Sedad Hakkı Eldem üzerinden tartışarak Eldem’i Türkiye mimarisinin kaderini negatif yönde etkilemiş mimar özne olarak sunar. Mimarlık tarihinin birey tarihi üzerinden irdelendiği tarihyazım pratiğinin erken örneklerinden biri verilmiştir.

Bülent Özer, geçmişten aldığı modellerle çağın mimarisini zoraki bir adaptasyona tabi tutan ve suni bir mimarinin gelişmesine önayak olan mimarlardan biri (önde geleni) olarak Sedad Hakkı’yı işaret eder. Ona göre, New York Sergisi gibi uluslararası bir mecrada Oscar Niemeyer ve Alvar Aalto’nun tasarımları gibi modern mimarinin tesisine katkı sunan bir eserle yer almak yerine geçmişin kopyasını üreterek eklektisist bir mimari ortaya koyan Eldem ile ülke mimarisi çok şey kaybetmiştir. (Özer, 1964) Böylesine önemli bir organizasyona milli karakterli bir projeye katılmış olmak, Türkiye için Milli Mimari’nin zaferini ilan etmektir ve dolayısıyla gelecek dönemde II. Milli Mimari ülke içinde benimsenerek büyük bir hızla tüm vatana yayılacaktır. Eleştirilerini, gözünde kötü gidişatın sorumlusu Eldem üzerinde yoğunlaştıran Özer, Sedad Hakkı Eldem’in 1940 yılında Arkitekt dergisinde yayımlanan -Milli Mimari’nin teorik temellerinin atıldığı- “Yerli Mimariye Doğru”⁷⁶ makalesini hatırlatmaktadır. Eldem’in faşist İtalya rejimini ve Nazi Almanyası’nı örnek göstererek mimari üslubun ülke tarafından karar verileceği düşünce yapısına itiraz eder. Mimari üslup dahil her şeyin resmi makamlarca belirlenmesi ülkeyi Nazi Almanyası atmosferine teslim edecektir ve bu konuda asıl mesuliyet Eldem’e atfedilmiştir. Çünkü mimari üslubun belirlenmesi yolunda devletin doğrudan bir müdahalesi bulunmazken, devrin en kudretli öğretim kurumu olan Güzel Sanatlar Akademisi Eldem’in iktidarında, onun projelerinin gerçekleştirildiği bir büro haline gelmiştir. Dolayısıyla Sedad Hakkı

⁷⁵ (Vanlı, 2006)

⁷⁶ Sedad Hakkı Eldem ile yapılan söyleşide bu metin okunarak o günkü düşünceleri kendisine sorulmuş ve Eldem, aradan geçen 46 yıl sonra yazının o günkü koşulların etkisiyle yazılmış olabileceğini, bugünkü bakış açısıyla biraz yüzeysel ve ütöpik bulduğunu belirtmiştir. Özellikle devletin mimariye etkisinin gerekliliği yönündeki düşüncesinin dönemin koşullarının güdümlü etkisiyle şekillendiğini, böyle bir etkinin ne o günkü ne de bugünkü Türkiye için mümkün olacağını eklemiştir. (Özkan & Yenal, 2014)

Eldem'i, devletin imkanlarını istismar ederek mimarlığını ülkenin resmi üslubu haline dönüştürmekle itham etmektedir. (Fındıklı, 2009)



Şekil 2.15. Sedat Hakkı Eldem New York sergisi çalışma grubu ile, 1935 (Eldem, 1979)

New York Sergisi'ndeki Türk Pavyonu aracılığıyla Sedat Hakkı'ya yöneltilen bir diğer eleştiri metni de Metin Sözen ve Mete Tapan'dan gelmiştir ancak eleştirinin tonu Bülent Özer'inki kadar sert değildir. Sözen ve Tapan, Eldem'in gerek uyguladığı gerekse Akademi'de öğrencileriyle geliştirdiği projelerle Türkiye mimari üslubuna yön verdiği ve resmi mercilerin sanatsal kararlarda rol oynamaması gerektiği konusunda Bülent Özer ile hem fikirdir. (Sözen & Tapan, 1973) Ancak yürüttüğü Milli Mimari Semineri ile hem mimarlık hem de sosyoloji alanında araştırmalar yaparak ulusal mimariyi bilimsel temellere oturtmaya gayret ettiği ve biçim kopyalamaya değil fonksiyona odaklandığı için Eldem'i geçmiş dönemde yapılan ulusal mimarlık (Vedad Tek ve Kemalettin Bey'in temsil ettiği Birinci Ulusal Mimari) arayışlarından ayıştırmışlardır. Yazarlara göre, 1937 senesine dek Cumhuriyet'in temsil ettiği mimari üslubun dışında olmasına rağmen ulusal mimari, Sedat Hakkı'nın kuvvetli etkisiyle öne çıkarak New York Sergisi'nde Türk Pavyonu'nun üslubu olarak belgelenmiştir. Burada, İkinci Ulusal Mimari Akımı'nın salt Sedat Hakkı'ya indirgenerek incelenemeyeceği belirtilmiş olsa da (dönemin etkili mimarları Paul Bonatz,

Emin Onat, Clemens Holzmeister... gibi mimarların çalışmalarına da değinilmiştir) Eldem'in ulusal mimarinin bildirisi niteliğindeki metniyle başlayarak geliştirilen anlatıyla öncü rolünün doğrudan Sedad Hakkı Eldem'e atfedilmiş olması dikkat çekicidir.



Şekil 2.16. Anıtkabir projesi çalışma grubu. Fotoğrafta bulunanlar sol baştan: Emin Onat, ..., Paul Bonatz ve en sağda Sedad Hakkı Eldem 1950-51 (Eldem, 1979)

Türkiye mimarlık tarihyazımında sıklıkla karşılaşılan bu tutum Eldem için de uygulanır. Sedad Hakkı Eldem'in kimliği öne çıkarılırken diğerleri dışlanır ve sanki tüm ilerleme ve gelişme birçok aktörün katkılarından bağımsız, tek bir öznenin yaratımı gibi bir tablo çizilir. Özellikle Milli Mimari/yerli mimar söylemlerinin karşısında yer alan Avrupalı mimarlar iş alma fırsatlarını sınırladığı için Türkiyeli mimarlar tarafından dışlanmış; aynı zamanda Türkiye mimarisinin Batılı mimarlık tarihine eklemlenme imkânı yarattığı için rağbet görmüş ve bilgi birikimlerinden faydalanılmıştır. Ancak bir akıma, döneme öncülük etme konusu mevzu olduğunda öne çıkan isimler genellikle Türk mimarlar arasından seçilmiştir. Son derece ikircikli bu durum Birinci Ulusal'da Kemalettin Bey ve Vedat Tek'in karşısında yer alan Vallaury, D'Aronco, Jasmund gibi mimarlara uygulandığı gibi İkinci Ulusal Akım'ının tek öncüsü de Taut, Egli veya Holzmeister'a rağmen Sedad Hakkı Eldem olarak seçilmiştir.

İlhan Tekeli'nin 1984 yılında kaleme aldığı "Türkiye'de Mimarlığın Gelişiminin Toplumsal Bağlamı" metni, Sedat Hakkı Eldem'in doğrudan hedef alınarak İkinci Ulusal Mimari Akımı'nın irdelendiği bir başka tarihyazım örneği sunmaktadır. Tekeli'ye göre, İkinci Ulusal Mimari Akımı ilk eserini 1939 New York Sergisi Türk Pavyonu'nu ile vermiş ve bu kırılma ile birlikte Türkiye mimarisini Cumhuriyet'in modernist ideallerinden uzaklaştırarak ülke içinde hızla yayılmaya başlamıştır. (Tekeli, 2005) Bahsedilen kırılmanın ancak Atatürk'ün ölümünden sonra yaşanabildiğini hatırlatan Tekeli "bazı güçlerin", Modern Akım'ın 1927 senesinden itibaren Cumhuriyet'in yapı tasarımında baskın üslup olma gidişatını durdurmak üzere bir araya geldiği iddiasında bulunur. "Bazı güçler" ile kimleri kastettiğini saklamaz. Eleştirilerin odağında başta Sedat Hakkı Eldem olmak üzere onunla birlikte hareket eden yabancı profesörler: Paul Bonatz, Clemens Holzmeister, Gustav Oelsner gibi isimler vardır. Tekeli'ye göre Eldem, Akademi'de yürütmekte olduğu Milli Mimarlık Semineri ile ulusal mimarlığın üzerine kurulacağı ilkeler oluşturmaya çalışmış ancak çabası ideolojik bir karmaşa ile sonuçlanmış, mimarları bir araya getirmek bir yana kafalarını karıştırmıştır.

İkinci Ulusal Mimari Akımı'nı bölgeselci, nostaljik, popülist ve şovenist diye tanımladığı dört yaklaşıma ayırır ve ona göre Eldem, geçmişin değerlerini savunan nostaljik bir tutum içerisinde. Eldem'in İstanbul üst gelir gruplarının konakları, yalıları ve köşklerine odaklanma tercihini, İstanbul'un eski çok uluslu kültürünün Ankara'da (Seyfi Arkan gibi modernist mimarlar ile birlikte) inşa edilmekte olan yeni kültüre verdiği bir tepki olarak okuyacak ve Osmanlı elitizminin dışavurumu olarak değerlendirecektir. Tekeli elitist tutumunun dışında Eldem'in pragmatik hedeflerine de dikkat çeker. Birinci Ulusal Akım'ın düştüğü hatalara düşmek istemeyen Eldem laik rejim tarafından hoş karşılanmayacağını ön görerek Osmanlı dini mimarisi yerine, Osmanlı sivil mimarisine odaklanmıştır ve Modern Akım'a tepki olarak çıkmasına karşın İkinci Ulusal Akım'ın modernizmi benimsemekten ayakta kalamayacağını farkındadır. Çünkü başat üslubun kamu yapıları aracılığıyla belirlendiği bir ortamda seçkin bir zümreye yönelik konut mimarisi üretiyor olmak Türkiye mimarisini domine etme iddiasında olan Sedat Hakkı'nın nihai hedefi değildir. İkinci Ulusal Akım'ın evrensel ve modern olduğu yönünde tutarlı bir söylem üretirken Türk evlerini biçimsel bir soyutlamaya tabi tutarak kamu yapılarına adapte etmek için çalışır. Eldem'in amacı Türk evleri tasarlamak değil, Cumhuriyet'in kamu yapılarının tasarımında kontrol sağlamaktır. Kaldı ki Türkiye'de yaşanan siyasi atmosfer değişimi ve savaş sonrası ulusal akımların kaybolan etkisi mimarlık arayışında yeni talepler doğurmuş ve İstanbul Adliye

Saray Yarişması'nın kazanan projesi⁷⁷ yeni hareketin erken sinyallerini vermeye başlayarak ulusalcı eğilimlerin son rneği sayılmıştır. (Alsaç, 2005) Ardından Sedad Hakkı, Amerikalı SOM⁷⁸ grubu ile birlikte enternasyonalist bir proje olan Hilton Oteli'ne imza atacaktır. Tekeli bu hatırlatmayla koşullar değiştiğinde Ulusal Mimarlık Akımı'nı terk eden ilk kişinin yine onu temsil eden Sedad Hakkı Eldem olduğunun altını çizer ve Eldem'in oportünist olmakla itham edildiği bir tarihyazım rneği sunar.



şekil 2.17. Hilton Oteli'ne ait iş birliği S.O.M.'den Gordon Bunshaf ile bir görüşme, 1952. (Eldem, 1979)

⁷⁷ Ulusal Mimarlık Akımı'nın iki önemli temsilcisi Sedad Hakkı Eldem ve Emin Onat tarafından hazırlanan proje ulusal çizgiden tamamen uzaklaşmış görünmese de Modernist bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Yarişmanın jürisinde Ulusal Mimarlık'ın diğer en önemli temsilcisi Paul Bonatz'ın bulunması da dikkat çekicidir.

⁷⁸ Skidmore, Owings & Merrill grubu ile girişilen iş bölümünde Eldem'den beklenenin yapıyı yerelleştirecek ayrıntılar (birtakım Türk motifleri taşıyan ufak pavyonlar, havuz, saçak vb.) eklemesi olduğu ancak Eldem'in bununla sınırlı kalmak istemeyerek ilişkileri zora koştuğu o dönemin efsaneleri arasında yer almıştır. (Tanyeli, 2001) Eldem'in ifadeleriyle yapı ödünsüz bir modern ile yerel mimarının başarılı uzlaşması olarak okunmalıdır. (zkan & Yenal, 2014)

İlhan Tekeli'nin metninde Sedad Hakkı Eldem'i Cumhuriyet'in ve Atatürk'ün ideallerinin karşısında konumlandırma gayreti okunmaktadır. Benzer bir yaklaşım Üstün Alsaç'ın aynı kitap için yazdığı metinde de izlenmiştir. Akımın ilk örneğinin ancak Atatürk vefat ettikten sonra 1939'da verilebildiği vurgusunu yapan Alsaç, İkinci Ulusal Mimari Akımı'nın Atatürk ile ilişkilendirilmesini istemez. Atatürk'ün hiçbir zaman aşırı ulusalcı düşüncelere müsaade etmediğini, İkinci Ulusal'ın onun ölümünden sonra geliştiğini netleştirme kaygısı içindedir. Ulusal akımların savaşların etkisiyle güç kazandığını ancak barışın sağlanmasıyla birlikte ortadan kalktığını hatırlatan Alsaç'ın metninde, irrasyonel sapma olarak nitelediği Ulusal Mimarlık Akımı'nın öncüsü yine Sedad Hakkı Eldem'dir. (Alsaç, 2005) Hem İlhan Tekeli'nin hem de Üstün Alsaç'ın metinlerinin yer aldığı "Modern Turkish Architecture"⁷⁹ kitabında "ülkemizi dış dünyaya en iyi biçimde resmetme" gibi yaygın bir kaygının baskın olduğu hissedilmektedir. (Fındıklı, 2009) Kitabın, İngilizce dilinde hazırlanmasındaki motivasyon Türkiye mimarlığında irdelemeye değer bir konuyu daha çok okuyucuya ulaştırmak değil, "çağdaş Türk mimarlığı"nın uluslararası arenaya tanıtılmasıdır.

Bundan üç sene sonra benzer kaygılara sahip bir başka eser bu kez doğrudan Sedad Hakkı Eldem'e ithaf edilecektir. "Üçüncü Dünya mimarlarını yüceltmeyi" amaçlayan Mimar Books serisinin dördüncü kitabı olarak "Sedad Eldem: Architect in Turkey"⁸⁰ adıyla yayımlanan kitap, Sedad Hakkı'yı ve mimarlığını uluslararası mimarlık ortamına (en iyi şekilde) sunmaktadır. Yayımlandığı 1987 senesinde Sedad Hakkı Eldem hakkında ortaya konmuş en kapsamlı kaynak olan çalışmaya (kendi kahramanlarını yaratmaya gönül vermiş⁸¹) Engin Yanal, Suha Özkan, Sibel Bozdoğan ve (önsözde) Hans Hollein katkıda bulunmuş; yazarlara MSGÜ Arşivi ve Sedad Hakkı'nın Engin Yanal ile yaptığı bir dizi söyleşi rehberlik etmiştir.

⁷⁹ Orijinal basımı 1984 senesinde University of Pennsylvania Press tarafından yapılmış olan eser 2005 senesinde Mimarlar Odası Yayınları tarafından hem İngilizce hem de Türkçe olarak yayımlanmıştır.

⁸⁰ 1987 senesinde Concept Media tarafından İngilizce basılan kitabın yayın hakları Suha Özkan tarafından satın alınarak Literatür Yayınları'ndan 2005 senesinde İngilizce ve Türkçe dillerinde basılmıştır. Eldem'in, kendi isminin o dönem kısaca "Sedad Eldem" olarak anılmasını istemiş olması ve kitabın isminin bu istek üzerine belirlenmesi, "Sedad Hakkı Eldem" ismi ile popülerleşmiş bir kimlik için dikkat çekici bir tercihtir. (Özkan & Yanal, 2014)

⁸¹ Kitabın hazırlanma komitesinde bulunan Engin Yanal ve Suha Özkan, seriye "kendi kahramanlarımızı yaratma" sloganıyla başladıklarını "*Sedad Eldem ile Söyleşiler*" kitabının sunuş bölümünde belirtmişler ve kitabın hazırlanmasında karşılaşılan ilk sorunun "Eldem ile çalışacak ve kendisi hakkında söz söylemesine razı olacağı yazar(lar)ı bulmak" olduğuna değinmişlerdir.

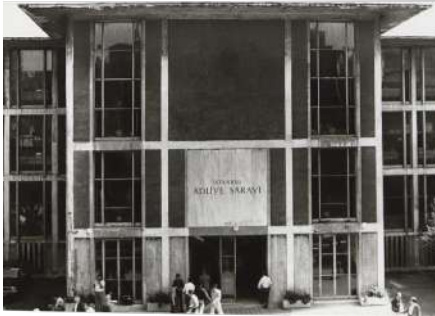
Her yazarın Sedad Eldem'i farklı bir yaklaşımla ele aldığı çalışmada Suha Özkan, Eldem'in etkin mimarlık kariyerinin Türkiye mimarlığında yarattığı etkiler üzerinde durmayı tercih ederek etkilediği mimarlar bağlamında tartışmaktadır. Özkan metninde, 1960'ların ortasından itibaren Turgut Cansever, Behruz Çinici, Köksal Anadol, Arolatlar gibi birçok mimarın bölgesel yaklaşımlarla geliştirildiği projeleri örnek göstererek mimarları ve projelerini Eldem ile ilişkilendirme yaklaşımı izlemiştir. Neredeyse 70'lere kadar yapılmış tüm bölgesel mimari eğilimli projeleri Eldem'e atfetmeye meyilli yazar, bu projelerin hepsinde Eldem'in damgasının bulunduğunu iddia edemeyeceğini kabul eder ancak verdiği örneklerle Eldem'in geliştirdiği ilkeler, öğretiler ve tasarımlarla kendinden sonraki neslin kullanacağı bir temel, bir nevi miras bıraktığını vurgular. Ülke içindeki öncü rolünün yanı sıra uluslararası bağlamda da bir konumlandırmaya girişerek Eldem'i Üçüncü Dünya mimarlarıyla kıyaslamalara tabi tutar. Verdiği örnekler sonucunda Sedad Hakkı Eldem, Birinci Dünya'ya özgü nitelikler üretmiş hatta kendine has değerlerle daha ileri adımlar atarak geri kalmışlığı alt etmiş bir figür olarak şekillenmiştir.

Sedad Hakkı Eldem'e karşı kitabın tüm yazarları tarafından benimsenmiş bir güzelleme ve haklı çıkarma yaklaşımı hissedilmektedir. Suha Özkan, Eldem'in mimari kariyerinde dönem dönem farklılık gösteren, İlhan Tekeli'nin oportünizm olarak değerlendirdiği eğilimleri "belirli etkenlere ve şartların gerekliliğine göre" tasarım yapma yeteneği olarak yorumlamaktadır. Özkan, Eldem'in sergilediği tutum değişikliğini kesinlikle bir ödün verme veya sapma olarak değil, toplumun beklentilerinin karşılanabilmesi için verilen mücadelenin, profesyonelliğin sınırları içinde anlayışla karşılanabilecek sonuçları olarak değerlendirir. (Özkan, 2005) Çalışmaya katkıda bulunan diğer bir yazar Sibel Bozdoğan ise Eldem'in farklı dillerde icra ettiği eserleri, kendi mimari dilini geliştirme sürecindeki bir mimarın edindiği deneyimler olarak yorumlamıştır. Öncü mimarlardan edindiği keşiflerle olağanüstü bir çeşitlilik ortaya koyduğuna, böyle bir bolluk ve zenginlikte eser üretmiş olan bir mimarın hakkında mimarlığını tekil etmenlere indirgeyerek konuşmanın zor ve tehlikeli olduğuna değinir. (Bozdoğan, 2005)

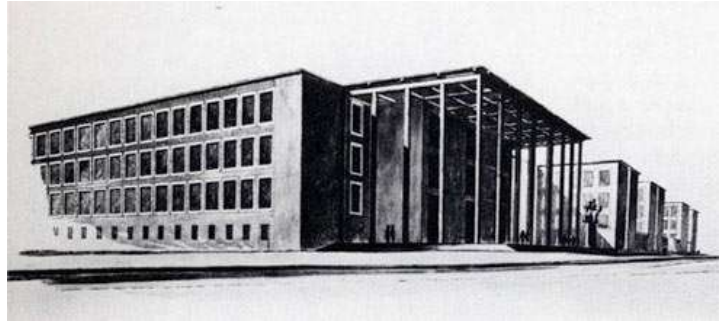
Sibel Bozdoğan, Sedad Hakkı Eldem mimarlığının şekillendiği yılları Le Corbusier, Auguste Perret ve Frank Lloyd Wright gibi öncü mimarlarla karşılaşmalar ve etkileşimler üzerinden irdeler; Eldem'in hemen hemen her yapısında Avrupa modernizminden bir şeyler bulur. Ona göre Eldem'in mimarlığı, içinden yükselmiş olduğu Avrupa modernizminin

tamamlayıcı bir parçasıdır. Bozdoğan'ın metninde kozmopolit bir geçmişe sahip olan Eldem, hem Batı'dan hem de Anadolu'dan beslenerek bir zenginlik yaratmış; kültürlerarası kimliği ile Batı'ya yakın olmasına rağmen Türk geleneklerinden kopmayarak kendi özgün dilini üretmiş bir modernidir. Kimliğini oluşturan bu niteliklerle Eldem, Tekeli ve Alsaç'ın iddia ettiği üzere Türkiye mimarisini Atatürk'ün ideallerinden saptıran bir akıma öncülük etmemiş, bilâkis Cumhuriyet'in idealleri ile yetişmiş başarılı figürlerden birini temsil etmektedir.

Eldem'in ülkedeki şartlar değiştiğinde savunucusu olduğu akımı terk ettiği yönünde yapılan eleştirilere de cevap vererek İstanbul Adliye Sarayı'nın "Uluslararası Üslup'un habercisi"⁸² olarak değerlendiriliyor oluşunun kafa karışıklığına yol açan bir yanılsama olduğunu öne sürer. Eldem'in yarışma için yapmış olduğu ilk etüt eskizlerinin İtalyan mimar G. Grassi'nin öğrenci yurdu eskizlerine benzerliğini ortaya koyarak Eldem'in bu yapı ile İtalyan Yeni-Akılcı eğilimine yakınlaştığını belirtir. Ona göre Eldem Milli Mimarlık arayışından hiçbir zaman radikal bir kopuş yaşamamıştır. (Bozdoğan, 2005)



Şekil 2.18. İstanbul Adliye Sarayı, 1955. Ana Giriş, Salt Arşiv (URL-10)



Şekil 2.19. İstanbul Adliye Sarayı, 1948. Işık Sokağı cephesi perspektif çizimi (URL-11)

Şevki Vanlı ise Sedad Hakkı Eldem'in mimari üretiminin çeşitliliğini, zenginlik olarak nitelemenin aksine öğelerle sınırladığı dar alandan sıkılma ve mimari değiştirme denemeleri olarak değerlendirmektedir. (Vanlı, 2006) Tekeli'nin savunduğu gibi, kamu yapılarında kontrol sağlamak için koşullara uygun biçimi seçtiği düşüncesine katılır. Eldem'in mimarlığının dönem dönem politik zorunluluklara boyun eğdiği dönem dönem ise sanatçı

⁸² M. Tapan, "International Style: Liberalism in Architecture", Modern Turkish Architecture, 1984.

duyarlılığı ile yanlışlar ürettiğini düşünen Vanlı, 1950 sonrası zorunluluklar ortadan kalktığında kendi yarattığı sınırlara hapsedildiğini iddia etmiştir. Ona göre Sedat Hakkı Eldem ulusalcılığının resmen başladığı “talihsiz” 1939 Türk Pavyonu, mimari dolaşımının en yanlış durağıdır.

Şevki Vanlı 1920-1980 yılları arası Türkiye mimarisini irdelediği kitabında belki de yüceltici yazım dilinin en belirgin örneğini vermiştir. Ancak kitabın “20. yüzyılın ilk yarısında Türk mimarlığının “tek adam”ı Sedat H. Eldem” başlıklı bölümünde Vanlı, Eldem’in ulusal kahraman mertebesine oturtularak ululaştırıldığı; dokunulmazlığa sahipmişçesine hakkında konuşmaktan olumsuz bir görüş bildirmekten çekinildiği adeta hipnotize olmuş mimarlık ortamına tepki göstermektedir. Bu ve Sedat Hakkı’nın konu edildiği sonraki birkaç bölüm Sedat Hakkı’ya yöneltmiş en sert dile sahip eleştirileri barındırmaktadır. Sedat Hakkı Eldem’in çok başarılı, öncü görülerek efsaneleştirilmesine açıkça karşı çıkan Vanlı’ya göre Eldem, Türkiye mimarisinin gelişmesini sağlamamış, engellemiştir.⁸³



Şekil 2.20. Sedat H. Eldem, dönemin başbakanı Adnan Menderes ile birlikte. 1957. (Eldem, 1979)



Şekil 2.21. Eldem, dönemin cumhurbaşkanı İsmet İnönü ile birlikte. 1942 (Eldem, 1979)

⁸³ Güzel Sanatlar Akademisi Bölüm başkanlığını 1936 senesinde Prof. Egli’nin elinden alarak okul eğitimi, 50 öncesi yaptığı yapılarla da mimariyi çağdaşıktan uzaklaştırmış ve uluslararası arenanın da “bizi” dışlamasına neden olmuştur. “50’den sonra çağdaşla geleneksel arasında bocalarken neyin öncülüğünü yapmıştır?” (Vanlı, 2006)

Türkiye mimarlık ortamının en tanınmış, hakkında en çok konuşulan ve yayın yapılan, en çok saygı gören mimarı olarak işaret ettiği Eldem'in en itibarlı projelerin sahibi olmasından rahatsız olduğu seçilmektedir. “S. H. Eldem Türkiye'ye mimarlığı öğreten adam mıdır?” şeklinde bir retorik soru yönelten Vanlı, Eldem'in lider olarak efsaneleştirilmesini eleştirmektedir. Kendisine hayran kılınacak bir lider yaratma ihtiyacını eşitlik içinde kaybolmak isteyen tembellerin mazeret arayışı olarak tanımlamıştır. Bir topluluğun aralarından yüceltmek üzere bir kişi seçmesi topluluğun değerini aşağı çekeceği gibi seçilen kişinin mimarlığının evrensel değerlere sahip olmayışı, uluslararası ortama asla adapte olamamasına sebep olacaktır ki; bu ifadelerle Eldem'in, Türkiye mimarisinin gelişimini nasıl engellediği de açıklanmaktadır.

Türk mimarlık ortamında benimsendiğini düşündüğü “Sedad H. Eldem ne yapıyorsa doğrudur.” düşüncesini dile getirerek kinayeli bir anlatım izlemeyi tercih eden Şevki Vanlı, bütün Türk mimarlarının Eldem'i koşulsuz desteklediği, Türk mimarlık ortamının dokunulmaz prensi haline getirildiği yönünde bir düşünceye sahiptir. İstanbul'da yalılarda büyüme, soylu bir aileye sahip olmak, Avrupa'da eğitim almak, seçkin insanlarla ahbablık, zenginlik, şıklık, yakışıklılık... gibi herkesin imreneceği imkanlarla “adeta kral gibi doğan” Eldem'in, sahip olduğu ayrıcalıkları kullanarak çevresi üzerinde yarattığı etkiye değinir.⁸⁴ Tüm bu ayrıcalıkları öylesine süsleyerek sıralar ki Sedad Hakkı Eldem kimliğinin tesirinden rahatsız olduğunu hissettirir. Yalnızca kendisiyle ilgilenen, kimseyle dostluk kurmayarak herkese yukarıdan bakan, iğneleyen Eldem'den herkesin çekindiği ve çatışmaya cesaret edemediğini belirterek Seyfi Arkan'ı şehircilik kürsüsüne mahkûm edenin, Prof. Egli ve birçoklarını Akademi'den kaçıranın kendisi olduğundan şüphelendiğini ekler. Eldem'in, içinde bulunduğu imkanları ve çevresini kullanarak domine ettiği mimarlık ortamında diktatöryal bir egemenliğe sahip olduğu düşüncesi metnin içinde kendini yer yer gösterir.⁸⁵ Sedad Hakkı Eldem, Paul Bonatz, Clemens Holzmeister ve Emin Onat dörtlüsünün öncülük

⁸⁴ Bu etkinin ayrıcalıklı bir ortam yarattığı “Yapı” dergisi tarafından da ortaya konularak bu durumdan duyulan rahatsızlık dile getirilmiştir: “Biz aradığımız sanatkarları şöyle seçiyoruz: Mesela ailesi Müzeci Hamdi bey gibi bir sanatkar ailesinden gelenlerden, akraba olduğu bir resmi devlet adamının Avrupadaki vazife ve mevkiinden istifade ederek Avrupada dolaşmış kimselerden, yine intisapları dolayısıyla bir sanat mektebine hoca olabilmış bulunan, talebe mesailerini kendine mal edinerekten ortaya çıkan kimselerden...” “*Yapı: Güzel Sanatlar Fikir ve Kültür Dergisi*, 1/14, 1 Haziran 1942, s.3”

⁸⁵ “Bilindiği gibi pek çok mimar çileli bir mesleki yaşam sürerken, Türkiye ortamı bazı kişilere çok cömert bazılarına çok cimri davrandı. Bu olanaklarda kuşkusuz S. Eldem'in kişiliğinin rolü vardır. Fırsatları çok iyi kullanmayı, her zaman, her koşulda ilk olmayı ve yapılarını bir düzeyin üzerine çıkarmayı bilmiştir.” (Vanlı, 2006)

ettiği 10 yıllık ulusal mimari dönemini çağdaşlığa yapılan darbe ve zorbalık dönemi olarak anar. Sedad Hakkı Eldem, Şevki Balmumcu'nun yapısına yapılan saldırıya sessiz kalarak sınıf arkadaşını mimarlığa küstüren zorbalığın tarafında yer almıştır. Şevki Vanlı bu dramatik olay sonrası içine kapanan ve hiçbir şey yapmayarak mutsuz bir insana dönüşen Şevki Balmumcu'yu yakından tanımaktadır ve üzüntüsüne tanık olduğunu belirtir. Anlaşılan, kendisi gibi modernist meslektaşlarının mimarlık ortamında tutunamamasının sorumlusu olarak Sedad Hakkı'yı görmektedir. Sedad Hakkı Eldem, mağduriyetler anlatısı⁸⁶ kurgulanarak geliştirilmiş bu metinde geç kalmış bir öfkenin yönlendirildiği bir tarihyazım öznesidir. Mimarlık tarihyazımında sıklıkla karşılaşılan mağduriyet teması, Sedad Hakkı Eldem'in kendi tarihselliğini kurgularken başvurmaktan geri kalmayacağı bir temadır.

“Kendi kıymetinin de bilinmesini isterdi, yani hak ettiğini düşünürdü.

Farkındaydı ve bunun da fark edilmesini, ayırt edilmesini isterdi.”

Alev Komili⁸⁷

Sedad Hakkı'nın yaşadığı mağduriyet hissi, Cemil Gerçek'e yazdığı 50 yıllık meslek hayatının muhasebesi niteliğindeki otobiyografik metninde açıkça seçilmektedir. Bir başkasının ağzından okuyucuyla buluşturulması planlanan metinde Eldem'in bazı kırgınlıklar ve pişmanlıklar içeren sitem dolu sözleri okunmaktadır. Milli Mimari Semineri'nin zamanının çok ilerisinde olduğu, bu nedenle anlayışsızlık ve tepki ile karşılandığını ifade eden Eldem, meslek yaşantısının en büyük gayretlerinden biri olarak gördüğü Milli Mimarlık Semineri'nin ortaya çıkış amacını, hiçbir yardım almaksızın nasıl geliştiğini ve seminere yöneltilen saldırı ve suçlamalarla⁸⁸ yıllarca tek başına nasıl mücadele

⁸⁶ Anlatıda vurgulanmak istenen, Seyfi Arkan, Rüknettin Güney, Şevki Balmumcu, Ernst Egli gibi modernistlerin Türkiye mimarlık ortamının en başarılı mimarları olmalarına rağmen Sedad Eldem ve ulusalcı mimariyi destekleyen hükümet tarafından yalnızlaştırılarak meslek yaşamları sonlandırılmış olmasıdır. Metin içinde R. Güney'e, “yalnız bir yetenek”; Ş. Balmumcu'ya, “1930'ların talihsiz yeteneklisi”; S. Arkan'a, “1930'larda Türkiye'nin en parlak mimarı”; E. Egli'ye, “Egli; vefalı, dürüst, çalışkan” başlıklı bölümlerde yer verilmiştir.

⁸⁷ (Bursa, 2003)

⁸⁸ Bu suçlamaların büyük çoğunluğu “Yapı” dergisinde yer almaktadır. Hatta Eldem bu metinde, sırf kendi çalışmalarına muhalefet edilmesi için Yapı Dergisi'nin kurulmuş olduğunu söyler. Dergide Eldem'e yöneltilen eleştirilerden biri şu şekildedir: “(...) Talebenin sanat ve icat kabiliyetini inkişaf ettirecek yerde şahsına mahsus resmen mimari bir büro göstermeye lüzum kalmadan bütün talebeyi kendi projeleri için çalıştırmakla öğretmenlik vazifesi yapılmış olur mu? Kendi doktora tez kitabı için bütün talebeyi döküman toplattırmak üzere Anadolu'nun her tarafına gitmeğe icbar etmekle mi (milli mimari tarihi) öğretilir?” “Yapı: Güzel Sanatlar Fikir ve Kültür Dergisi, 1/14, 1 Haziran 1942, s.3”

ettiğini (bir başkasının ağzından) anlatmıştır. Seminerin sonlanışına dair kurduğu “Akademi 1948 yılında bir akşam yanmış, bu ateşte seminerin büyük kısmı kül olmuş, herhalde birçok kimse rahata ermiş ve mesele de kendiliğinden halledilmiştir.” cümlesi, Eldem’in duyduğu üzüntü ve hayal kırıklığını gayet net anlatmaktadır. Bunun yanında Eldem, Türk şehri yerleşme düzenlemeleri üzerinde çalıştığını ancak hiçbirinin uygulanmayarak toplumun faydalandırılmadığını ekler. Ona göre bu konuda yapmış olduğu araştırmalar o günden 30-40 yıl sonra dahi fazla erken sayılacaktır, Türk toplumu henüz bu fikirleri uygulayabilecek aşamaya ve olgunluğa erişmemiştir. (Tanyeli, 2001)

“Sedad Bey’e çok şey borçluyumdur. Sedad Bey’in bu proje tenkitlerini dikkatle takip edenler, o tenkitleri bir yerlere kaydetmiş olsalardı, Türkiye başka şey olurdu.”

Turgut Cansever⁸⁹

Sedad Hakkı Eldem, Milli Mimarlık Semineri çalışmalarından rahatsızlık duyarak arşivin dağıtılması yönünde bir baskı oluşturulduğuna ve bu baskının başında Akademi ve Vekalet yöneticilerinin bulunduğu değinir. Ancak tüm bunlara rağmen yıllarca çalışmış olduğu Güzel Sanatlar Akademisi’ne hep bağlı kalmıştır ve bu sebeple Türkiye’deki ve yabancı memleketlerdeki üniversitelerden gelen hocalık ve mimarlık tekliflerini geri çevirmiştir. Yaşadıklarını gözden geçirdiği otobiyografik metinde bir nebze pişmanlık yaşadığı anlaşılan Eldem, bu pişmanlık emaresinde dahi kendisi için bir şey istemediği bilinsin ister ve en azından Amerikan üniversitesinden gelen teklifi kabul etmiş olsaydı, Türk mimarisini zamanında dünyaya tanıtabilmiş olacağını ekler.

Türk mimarisinin gelişimi üzerine ortaya koyduğu çalışma ve çabalarının Türkiye yönetimi ve mimarlık ortamı tarafından bilinmezliğe getirildiğini düşünmektedir. Eldem, çok sayıda yayın vermiş ancak Türkçe olması sebebiyle yabancı bayilere ulaşamayan yayınlar dünya genelinde gereken ilgiyi uyandıramamıştır. Meslek hayatını Türk mimarisinin gelişimine adanmış mimar için bireysel çabalar bir yere kadardır. Memleketin kültür sanat kuruluşlarının ve yetkili dairelerinin kabuklarına çekilmiş, geri planda kalmaya mahkûm tutumlarını revize ederek dışarıya dönük bir politika izlemeleri gerektiği yönünde görüş bildirir. Kaleme aldığı bu satırlardan Eldem’in kendisini, toplumsal koşullar tarafından

⁸⁹ (Tanyeli & Yücel, 2007)

amaçladığı başarıyı gösterme olanağı verilmemiş bir mağdur olarak gördüğü seçilmektedir. Seçkin bir ideolojinin çıktısı olan mağduriyet psikozu, mimarın kendi kimliğini talebe yönelik yapı üretim hizmeti sunan toplumsal bir aktör olarak değil, yeterince aydınlanmamış bir toplumu aydınlatan seçkin olarak tanımladığı durumlarda kendini göstermektedir.

Bunun yanında Eldem'in kendi tarihselliğini kurgularken yansıttığı mağduriyet hissi Türkiye tarihyazımında benimsenen “yenilmişlik psikozu” ile tam olarak örtüşmektedir. Kahraman kimliği yaratma motivasyonun “yenilmişlik psikozu”nun bir çıktısı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, toplum tarafından mağdur edilmiş aydın rolünü içselleştirerek Batı'ya yeterince tanıtılmadığından yakınan Eldem, kendisi gibi, en az “diğerleri” kadar geliştirmiş olduğunu ispatlamak isteyen Türkiye mimarlık tarihçileri için ideal bir figür olmuştur. Tam da bu sebeple tarihyazım idealizasyonunda Eldem'in bu ispat görevini tam da aynı yerden üstlenmesi onun istisnai pozisyonunu ortaya koymaktadır. Kimliğinin entelektüel otoriter, bireysel dâhi, topluma yön gösterici önder, mağdur aydın gibi “Avrupalı” yönleri öne çıkararak kendi kişilik kültürünü herkesten önce kendi inşa eden istisnai bir kişidir.

“Eğer milletin böyle bir ideali yoksa, kendisine verilebilir. Millet, bugün, eskiden tanımadığı birçok yeni idealler edinmiştir. Mimari ve sanat hususunda da edinebilir. Zaten o ideal milletin olmadan evvel, ona yol gösterenlerin, rehberlerin ideali olabilir.”

Sedad Hakkı Eldem⁹⁰

Sedad Hakkı Eldem'in mimarın toplumun şekillenmesinde etkili bir rolü olduğu yönünde inancına işaret eden bu cümleler, kariyerinin ilk yıllarından itibaren mimarın güçlü bir figür olarak zihninde netleştiğini gösterir niteliktedir. Bu algının oluşmasında tarihyazım pratiklerinin ve mimarların basın organlarında yer edinmeye başlayan kanaat önderi imajının etkisi büyüktür.⁹¹ Engin Yenal'ın Sedad Hakkı Eldem ile yaptığı söyleşide “Siz hoca ve büyük bir mimar olarak karşınıza gelen kullanıcının kültür düzeyi ne olursa olsun, proje

⁹⁰ (Eldem, 1939:221)

⁹¹ Bu pratiklere gösterilebilecek bir örnek Sibel Bozdoğan tarafından verilmiştir. Sedad Hakkı Eldem'in “Milli Mimari Meselesi” başlıklı yazısı için Bozdoğan'ın yorumu şu şekildedir: “Mimarın öncü rolünü ve toplumsal gerçekliğe yol göstermede ve bunu dönüştürmede taşıdığı mesleki sorumluluğu hiç zorlanmadan üstlenmiş olmaktadır ve bunu yazılarında dile getirmiştir.” (Bozdoğan, 2005)

safhasında veya onların yapılarında, eğitmek lüzumunu hissediyor musunuz?, ..Sizin yaptığınız yapıyla onun kültür düzeyini yükseltmek gibi bir farkınız olur mu?” şeklinde yönelttiği sorular tarihyazımının mimarın toplumu eğitme rolüne duyduğu inanca örnek gösterilebilecek niteliktedir. Herkesin her konuda bilgi sahibi olduğu iddiası taşıdığı ve başkası tarafından “eğitilmeyi” kabul etmek istemeyeceğini belirten Sedad Hakkı Eldem, bir-bir buçuk senelik süre zarflarında mimarın işveren üzerindeki tesirinin etkili olmayacağı yönünde görüş bildirmiştir. İşverenlerini ikna etme hususunda ise, onları iyi anlamaya çalışarak sabırla ve rahatlıkla yola getirdiğini söyler. Ancak Rahmi Koç’un, işveren-mimar ilişkisi içindeki Sedad Eldem için kurduğu “Sedad Bey sizin istediğiniz değil de kendi istediği gibi yapardı. (...) böyle ödümüz patlardı, şurasını beğenmiyorum demeye (...) olmaz efendim bu böyle olacak der geçerdi (...) şöyle münasip görürseniz bu böyle olsun derdi görmezseniz de zaten, o yine öyle olurdu. Yani Sedad Bey şans tanımazdı.” cümleleri Eldem’in idealist, tavizsiz ve uzlaşmaz tavrını oldukça net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Rahmi Koç isteklerini Sedad Hakkı’ya dile getirişini ve her seferinde “ne lüzum var efendim”li⁹² bir dille karşılık bulduğunu belirtmiş ve fikirlerinin tavizsiz bir dille geri çevrildiği diyaloglardan birini şu şekilde anlatmıştır: “Sonra, mesela havuz... Havuz yaptı, ‘havuz yapmışken şunu bir yüzme havuzu gibi yapalım’ filan dedim, ‘yok efendim... Bu ‘reflection pool’ olacak dedi. (...) Gayet güzel havuz yaptı. Halbuki yüzme havuzu da pek şey değildi.” Rahmi Koç’un ikilinin diyaloglarına ışık tutan anlatısı, Eldem’in tasarım sürecinde teknik, profesyonel bir argümana başvurmada işverenini ikna ettiğini gösterir. Eldem’in ikna kabiliyeti mesleğe hakimiyetinden kaynaklı bir sözel ikna yeteneğine değil; kimliğinin, üstü örtülü otoritesinden beslenmektedir. Görünüşe göre otoriter egemenliğinin ve fikirlerinin kabul edileceği bir iklimi çoktan yaratmıştır. Çevresine verdiği kendinden emin ve işinin ehli olduğu izlenimi karşısındaki insanın çekimser kalmasına ve söyleneni kabullenmesine neden olmuş gibi görünmektedir.

İşverenlerinin gözünden Sedad Hakkı Eldem’in toplumsallığının araştırıldığı çalışmada, Eldem’in muhatabını seçerek konuştuğu, karşısındakine ezici ve küçümseyici bir tavır

⁹² “Zaten burası bahçe içerisinde, perdeye ihtiyacınız yok, duvarlarınız var, kimse sizi görmeyecek; ne lüzum var efendim perdeye...” derdi. “Lüzum yok efendim!” derdi “bu kadar resim asmaya lüzum yok, birkaç tane güzel resminizi şuralara asın, geri kalanına lüzum yok.” derdi. Perdeye lüzum yok, resme lüzum yok... Mesela, “büyük yemek odası yapın” dersiniz, “efendim, ne lüzum var” der, “umumiyetle yemek 10 kişi yenir” der, “en fazla...” der, (...) Yerleşim, işte kendi istediği; dışardan görüşünü, işine geldiği gibi yapardı. Fakat çok muvazeneli ve dengeli binalar yapardı. (Bursa, 2003)

takındığı ancak bu durumun çevresi tarafında “kültür birikimi bu denli yüksek bir insan için olağan davranışlar” olarak karşılık bulduğu anlaşılmaktadır. Görüldüğü kadarıyla Eldem’in çok asil, çok zarif, elit, çok kültürlü olduğu hemen herkes tarafından kanıksanmış, her türlü davranışı anlayışla kabul edilmiştir. Koç Holding’e yapılan projeler vesilesiyle Eldem ile birebir çalışmış olan Tezcan Yaramancı’nın ifadeleri bu durumun en net göstergesidir.

Çok görmüş, yaşamış, çok seviyeli bir hayat yaşamış. O yaşam içinde de kültür düzeyini çok genişletmiş bir insandı. Dolayısıyla, böyle bir insan olarak, bunları bulamadığı bir muhatapla konuşurken bir kere çok sıkılırdı. O da onu işte suskunluğa iterdi. Ve işte yani işte konuşacağım da ne anlayacak bu gibi noktaya...” (Bursa, 2005)



Şekil 2.22. Sedat H. Eldem, eşi Fahire Eldem (ortada) ve arkadaşları ile birlikte (Eldem, 1979)

Öğrencisi ve uzun dönem asistanlığını yapmış biri olarak Eldem’e yakınlığı bilinen Turgut Cansever, Tezcan Yaramancı ile benzer bir görüşe sahiptir. Hocasının Batılı anlamda tartışma ortamının yoksun olduğu mimarlık çevresinde düşüncelerini aktaramamaktan duyduğu rahatsızlıktan yakınır. Eldem, mimarlık ortamının kalitesiz, görgüsüz ve bilgisizliğinden rahatsız olduğu için içine kapanmış, ancak bu hali çevresi tarafından kibirlilik olarak değerlendirilmiştir. (Cansever, 2014) Sedat Hakkı Eldem’in sessiz ve mesafeli oluşu onu tanımış herkesin hemfikir olduğu bir tespit olmakla birlikte Eldem’in

seekinci kimlik inşasının önemli bir parçası olacak ve tarihselliğinde geniş bir yer bulacaktır. Hakkında konuşan, yazan birçok mimar ve tarihçi kendilerince onun sessizliği tercih etme sebeplerine çeşitli bakış açıları geliştirmiş; bunların içinde kahraman mimar profiline içkin toplumda dengini bulamamış, ayrıksı, yalnızlığı seven “yalnız adam” imgesi ne çıkmıştır.

“Aslında tam bir beyefendi fakat yalnız bir insandı.”

Turgut Cansever⁹³

Tanyeli’ye göre onun yalnızlığı her şeyden önce “son Osmanlı beyefendisi” oluşuyla ilintilidir. (Tanyeli, 2001) Osmanlı bürokratik elitinin adabına göre yetişmiş olan Eldem, mensubu olduğu sınıfın kayboluşuyla yeterince anlaşılamadığı bir toplumla baş başa kalmıştır. Tanyeli’nin perspektifinden; Türkiye’de rneği kalmamış davranış normlarına (terbiye ve adaba) sahip olan Eldem, Akademi’de görev aldığı elli seneyi aşkın çalışma hayatı içinde tek bir yakın dostu bulunmaz. Kendine has Türkçesiyle kurduğu cümlelerde “efendim”li hitaplar vazgeçilmezdir; öğrencileri dahil kimseye “sen”li bir dilde konuştuğu, toplum içinde erkeklerle yanaktan öpüştüğü, ağzından sövgü sözcüğü çıktığı bir kez dahi görülmemiştir. Yine de Eldem’in yalnızlığını içinde bulunduğu toplumun etkisiyle meydana gelmiş pasif bir eylem olarak kabul etmek istemez ve onun, özerk birey olma cesareti gösteren ilk Türk aydınlardan biri olduğu için yalnız olduğunu öne sürer. Her iki açıdan da belli bir üstünlük iddiası taşıyan bu söylemler toplum öncüsü rolüne soyunan modernistler düşünüldüğünde oldukça tanıdıktır. Kendine has küçümseyici mizacı, hiyerarşik ilişki biçimlerine karşı duruşu, otoriteye boyun eğmeyişi ve var olabilmek için bir taraf olmaya ya da yanına insan çekmeye alışmayışi onu politikadan uzak ve yalnız kılmıştır. Tanyeli’nin ifadelerinden anlaşılan Eldem’in “yalnız adam” oluşu takdire şayan olduğu kadar bilinçli bir tercihtir. Sedad Hakkı’nın otobiyografisinde de kendisi için kurduğu “Aksine, her zaman öğrencilerine karşı ‘samimi’ ve saygılı olmuş, fakat prensip itibarıyla ‘siz’ şeklinde hitaptan ayrılmamıştır.” cümlesi, benimsediği alışılmışın dışında davranış normlarının toplumun kendi kimliğine dair algısını şekillendirici gücünün farkında olduğunu ve bu gücü kullandığını göstermektedir.

⁹³ (Cansever, 2014)

Kuşkusuz, kendisini yarattığı imajın altına gizlemiş ve en yakın çevresiyle dahi arasına bir mesafe koymuş olan bireyin sosyal bir yalnızlık içinde olmadığı düşünülemez. Edhem Eldem, Edhem Paşa'nın çocuklarını yetiştirme -daha sonra ailenin yeni nesillerinin yetiştirilme normlarına dönüşecek- tarzının içinde bulundukları toplumla uyumsuzluk ve dışlanmışlık hissi yaratma riskinin varlığına değinmiştir. Eldem'in 20'li yaşlarının başında günlüğüne aktardığı ifadeler yaşadığı uyumsuzluk hissinin yansımaları olarak ortaya çıkmaktadır. Yaşadığı sıkıntılarda büyük payı olduğunu söylediği babasının, terbiyesi bozulur, kötü alışkanlıklar edinir kaygısıyla yaşlıları ile rahatça görüşmesini engellediğinden, her zaman ölçülü davranmayı şart koştuğundan ve bu nedenle hiç yakın dostu olmadığından yakınırken dramatik sayılabilecek bir ifadeyle günlüğüne: "Öyle sanıyorum ki Münih'te geçirdiğimiz bu dönem bizi fazlasıyla kibar, yaşamayı bilmeyen vahşilere çevirdi." yazacaktır. (S. H. Eldem, 2008)

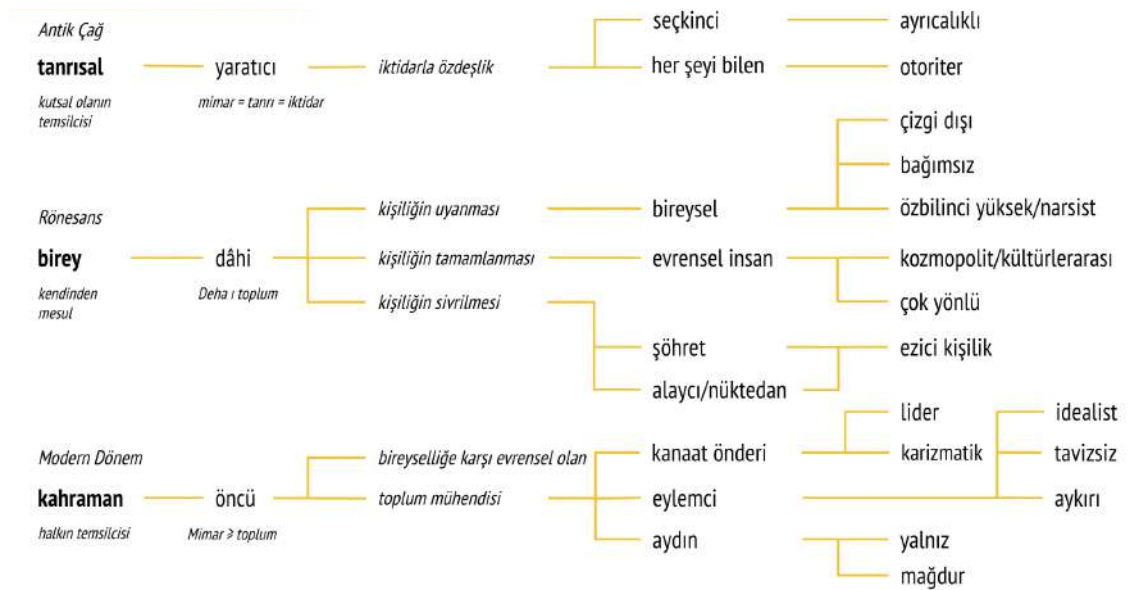
SONUÇ

Antik Çağ'dan Modern Dönem'e uzanan süreç boyunca mimarın statü mücadelesinin öyküsü sanatçının zanaatkara karşıt olarak idealleştirilmesi ve mimarın meslek alanını güzel sanatlardan biri -birçok kez en yücesi- olarak belletme arzusu şeklinde okunmaktadır. Yapı uygulama sürecinin geçirdiği dönüşümler, eğitim alanında ilerleme ile kuramsal ve tasarım alanının oluşması mimarlığın zihinsel bir çalışma olarak tanımlanarak taş ustasından ayrışmasına ve entelektüel sanatçı profiliyle ilişkilendirilmesine olanak sağlamıştır. Aynı zamanda yüceltilmekte olan sanatçı ideali ile zanaatın ötekileştirilmesi 19. yy. içinde giderek artan bir gerilim doğurmuş ve estetik kaygıları olduğu kadar fonksiyonel olması beklenen mimarlık alanı içinde derin bir çatışma yaratmıştır. Ancak asıl problemli nokta, karma-disiplinli yapısının bireysel-dâhi sanatçı kimliğine verdiği zarara rağmen, tarihyazımının yine de ayrıcalıklı ve elitist tavrını koruyarak kişilik kültürleri üzerinden mimar dehasını meşrulaştırmaya çalışıyor olmasıdır. Dolayısıyla bu çalışmada “deha”lar ve “kahraman”lar imgeleriyle kişilik kültürü yaratma -*historiyografik kimlik inşası*- motivasyonunun kaynağı ve pratiğin Sedat Hakkı Eldem örneği üzerinden Türkiye mimarlık tarihyazımında karşılığı incelenmiştir.

Mimarın toplumsal statüsü ve rolleri her ne kadar toplumların beklentilerine göre geçmiş yüzyıllar boyunca dönüşümler geçirerek şekillenmiş olsa da mimar kimliğinin tarihyazımsal imajı: sanatsal, bireysel yaratıcı yanı değişmeden korunmuştur. 19. yy.da yüceltilmiş sanatçı imajının temeli atılana dek mimar kimliği Antik Çağ'dan mirasla güç ve kutsallık imgesini taşımış; Rönesans'ta ortaya çıkan bireysel düşünce üstünlüğü kavramının etkisiyle bireysel-dâhi imgesini yüklenmiştir. Mimarın içsel bir dehaya sahip olduğu yönünde gelişen düşünce yapısı Antik Çağ'daki mimara atıf yapan tanrısal yaratıcı mimardan uzaklaşmış görünmez. Olsa olsa hâlihazırda sahip olunan kutsallığın güncel dille inşa edilmiş modern konstrüksiyonuna benzer. 20. yy.ın başlarında yeni bir iddia ortaya atılır: mimar, endüstrileşme ile kaosun içinde kaybolmuş topluma önderlik edecek, toplumu şekillendirecek “kahraman” rolü ile çıka gelmiştir. Her ne kadar kolektif bir uğraşa vurgu yapılırsa yapılsın burada idealize edilen yine mimarın bireyselliğinden başkası olmayacaktır.

Aydınlanma ile birlikte sanatçı ve mimar kimliğinde gerçekleşen dönüşüm hızlanmaya başlamıştır ancak aynı zamanda gelişen endüstrileşme süreci, mimar kimliğinde büyük bir yıkıma neden olmaktadır. Mimarın kapsadığı mühendislik, zanaat, sanat, tasarım... gibi

alanların ayrılmaya başlaması ve yeni endüstriyel üretim tekniklerinin ortaya çıkması ile mimarın, “her işin ehli” olarak sahip olduğu bütüncül kimliği parçalanmaktadır. Ayrıca, yapı üretiminde mühendislik disiplininin etkin hale gelmesi, mimarın yeteneklerinin sorgulanmasına neden olmuştur. Bu durumda, mimar yapı üretimini tek başına gerçekleştirmeye kadir bireysel özne olmaktan çıkmış ve kolektif bir çalışmanın parçası, sorumluluk alanı tanımlı olan toplumsal bir aktör haline gelmiştir. Antik Çağ’dan itibaren mimarın toplumun üst mevkiinde, bireysel “yaratan” sınıfına dahil ayrıcalıklı imajı sarsılmaya başlamış, bu nedenle, modern mimar, endüstrileşmenin neden olduğu kentsel ve toplumsal karmaşayı önleme misyonunu kendince sahiplenerek toplumsal ölçekte önemli bir rol üstlenmiştir. Bu durum kaybedilen itibarın alınmasına yönelik bir hamle olarak okunabileceği gibi birçok modernist mimarın ifadelerinden, çabanın başarısızlıkla sonuçlandığı anlaşılmaktadır. Mimar, hiç var olmamış bir pozisyon için bitimsiz bir mücadele halindedir. Bu çalışma kapsamında mücadelenin aktörlerinden biri olan tarihçiler ve mimar/yazarlar tarafından mimara atfedilen imgeler Antik Çağ, Rönesans ve Modern Dönem olmak üzere üç tarihsel eşik altında tasnif edilerek irdelenmiş ve büyük bir tutarlılıkla mimar kimliğiyle ilişkilendirilen bu imgelerin, içinde bulunulan dönemin koşulları dahilinde dönüşerek, mimar kimliğine itibar sağlama amacıyla araçsallaştırıldığı ortaya konmuştur.



Tablo 0.1. Tematik analiz diyagramı

Avrupa merkezli tarihyazımı tarafından ortaya konmuş ideal mimar imgelerinin, Sedad Hakkı'nın tarihselliğinde edindiği kurucu pozisyon ve Sedad Hakkı'nın bu imgeleri karşılayan “ilk/tek” mimar olarak sunulmasındaki ısrarcı tutum, Türkiye mimarlık tarihyazımında doğan bir ihtiyacın karşılanması olarak okunmalıdır. Bu durum Türkiye mimarisinin Batı karşısında periferi olarak algılanmasına ve buna karşın tarihçilerin ve Türkiyeli yazarların kendilerine sunulan ikincil pozisyonu kabul etmeyerek bu algıyı dönüştürmek adına gösterilen bir reaksiyon olarak tanımlanabilir. Nasıl mimar kimliğine gerekli prestij yüceltici imgeler yoluyla sağlanmaya çalışılıyorsa, Türkiye mimarlık tarihazarları arasında da bu kavramlar aracılığıyla, Batı ile benzer Türk kimlikleri inşa etme; böylece Batı ile tarihsel bir noktada buluşma arzusu göze çarpmaktadır. Bir başka deyişle takınılan bu tutumu, Avrupa'daki dehalarla rekabet edebilecek “bizden” bir deha sunma arayışı olarak nitelemek mümkün olacaktır. Özetle Sedad Hakkı Eldem'in historiyoğrafik kimliği, yalnızca kendi değerlerini üretme eylemiyle sınırlı kalmayan, “öteki” tarafından nasıl algılandığının ve konumlandığının sorunsallaştırıldığı kurgusal bir kimliktir. Birinci Dünya Ülkeleri'ne karşı “kendi” mimarlığımızı tanıtmak için seçilen kahraman gibidir Eldem. Onun tarihsel kimliğinde tematik diyagramdaki her imgenin karşılığını bulmak mümkündür.

Antik Çağ mimar kimliği idealizasyonunda araçsallaştırılan tanrısal mimar imgesi, hizmet verdiği yönetici/iktidar sınıfla ilişkilendirilerek toplumun elit/aydın kesiminin bir parçası olduğu üzerine bina edilmiştir. Güç odaklarıyla kurulan özdeşliğin yanında mimarın her işten anlayan entelektüel bir özne olduğu yönünde geliştirilen anlatı mimara, toplumda hem idari hem de entelektüel bir otorite olma imkânı tanır. Bu açıdan Türkiye mimarlık tarihyazımında yaratılan kişilik kültü inşasında hâlihazırda entelektüel aristokrasiye mensup, köklü bir aileden gelen Sedad Hakkı Eldem ideal bir figürdür. Eldem, genç yaştan itibaren Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde yaşamış ve eğitim almış, birden çok yabancı dil konuşmaktadır. Karizmatik ve yakışıklıdır. Ailesinin sunduğu ilişkiler ağı ona varlıklı bir işveren portföyü sunarak kariyerini erken yaşta inşa edebilmesine olanak sağlamıştır. Kendisine özerklik tanıyan bu ayrıcalıklı konum ve sahip olduğu diğer avantajlar Eldem'in üstün/seçkin pozisyonunu içselleştirmesi ile birlikte herkesin ondan çekindiği, itiraz edemediği dolayısıyla üstünlüğünün baştan belirlendiği bir ortam yaratmıştır. Eldem'in tesis

ettiği otoriter kimlik, mesleki yetkinliğin yanı sıra diğer aktörlerin kariyerlerinde de belirleyici bir etken olmasına sebep olmuş ve yalnızca kendi tarihselliğinin değil meslektaşlarının tarihselliğinde de kendine yer edinmesine olanak sağlamıştır. Bu durumun birey anlatısının yeterince gelişmediği Türkiye mimarlık tarihyazımında Sedad Hakkı Eldem kimliğinin boyutlanması ve görünürlüğü açısından son derece önemli bir etken olduğu ortaya konmuştur.

Hem çalıştığı kurumda hem de mimarlık ortamında otorite haline gelen Sedad Hakkı Eldem, baskın varlığıyla ezici olduğu kadar kendisi hakkında en çok konuşturan aktörlerden biri olarak şöhret mekanizmasını da kimliğine entegre etmeyi başarmıştır. Sedad Hakkı'nın mesafeli, otoriter ve alaycı kişiliği üzerinden gelişen şöhreti, Rönesans kültürünün doğurduğu bireysel, evrensel insan tipi ile ilişkilendirilmesinde kusursuz bir zemin yaratmaktadır. Birey imgesi kişilik kültü yaratma pratiğinin en çok başvurduğu imgeleri içermektedir. Mimar bu imgeler aracılığıyla yalnızca mesleği icra eden bir toplumsal aktör olmanın dışında kişiliği ile öne çıkan, çoğunlukla romantize edilmiş anlatıların öznesi olarak kendini göstermekte, kişiliğiyle adeta yüceltilmektedir. Kendi değerinin bilincinde olan, bu nedenle kendi tarihselliğini herkesten önce kendi inşa etmeye başlayan; davranışlarını, çalışmalarını temsil edilmek istediği gibi şekillendiren, toplumda “ben” olma cesaretini gösteren çizgi-dışı kimselerdir. Narsisizme varan bir titizlikle kendisini merkezîleştirdiği bir tarihsel kurgu inşa eden kişilik yapısı, Sedad Hakkı Eldem'in tarihselliğinde de kurucu bir role sahiptir. Genç yaşta Rönesans sanatçısı edasıyla ürettiği otoportresi (Şekil 16); yaşam öyküsünü kronolojik olarak belgelediği harita krokisi (Şekil 13); kendisine ait her çalışmayı, notu arşivleme arzusu onun sınırları tanımlanmış belirli bir coğrafyaya ait olmayan kültürlerarası kimliğini; kültürlerarasılığın kişiliği üzerinde yarattığı eşlerinden ayrık ve bağımsız karakteri; ve henüz 21 yaşında bunun farkında olarak kimliğini tanımlamak isteyen bir bireyselliğine işaret etmektedir.

Ancak Eldem'in bireyleşme sürecinde birtakım tıkanmalara, konuşmaktan çok susmanın yeğlendiği konulara rastlanmaktadır. Mimari pratiğinin çok yönlülüğüne özellikle dikkat çekilen Eldem'in sanatçı yönü, eğitimci yönü, mimarlık pratiğine dair birtakım anekdotlar dışında detaylı bir çalışma ortaya konmamış olması dikkat çekicidir. Örneğin Eldem'in mimarlık ofisi hakkında net bilgilere sahip olamayız. Meslek hayatının erken dönemlerinde birçok mimarın Akademi'deki odalarını ofis olarak kullandıkları, gönüllü öğrenci ve

asistanlarla çalıştığı bilgisinin Eldem için de geçerli olduğu bilinirken onun nasıl iş aldığı, projelerini nasıl tasarladığı, kimlerle çalıştığı hakkında pek konuşulmaz. Kendisine ait bir ofis yapılanmasına gitmemiş olması aynı zamanda kendi ofisinden çıkma bir oto-monografisi bulunmuyor oluşu onun bireyselliğindeki eksikliklerden bazılarıdır. Eldem'in, mimarın konuşmak yerine düşüncelerini çizerek ve uygulayarak ifade etmeyi tercih ettiği, mimarın kendini anlatmasını tehlikeli bulduğu bilinmektedir. (Bancı, 2018) Hatta mimari uygulamalarıyla bir sanatkâr olarak gördüğü Le Corbusier'nin, kendisi hakkında konuşmasını samimi bulmadığını ima eder. (Özkan & Yenal, 2014) Bazı mimarlarca benimsenen bu düşünce oto-monografilerin, iş almak adına mimarın kendini "pazarladığı" şeklinde algılandığı ve ticari bir görünüm yarattığı yönünde gelişen bir kaygının eseri olarak açıklanabilir. Bu düşünce yapısı Sedad Hakkı Eldem'in mimarlığını ve kimliğini başka mecralar üzerinden yeniden tasarlama imkanını ortadan kaldırarak *self-promotion* yolunda bir boşluk yaratmıştır. Eldem kendi çalışmalarını yayımlamak ister ancak alçak gönüllülükle çeliştğini düşünerek bu teklifi çevresinden beklemektedir. Nitekim 1976 yılında Suha Özkan'a kendi monografisini hazırlamasını önermiştir. (Özkan & Yenal, 2014) Bu isteğin sonucu ilk kez Cemil Gerçek'in davetiyle gerçekleşir ve 1982 yılında "Sedad Hakkı Eldem: Büyük Konutlar" kitabı yayımlanır. Bu yayında Eldem'in benlik algısını dolaylı olarak da olsa ortaya koyan otobiyografik metnin Cemil Gerçek ve Leyla Baydar'ın ağzından aktarılması şaşırtmaz. Başkasının ağzından konuşmanın verdiği rahatlıkla metin boyunca kendisinden çekinmeden övgü ile bahseden Eldem hakkında yayın hazırlanmasında bu kadar geç kalındığı için mimarlık ortamına sitemi dile getirmiştir. Metni, "Sedad H. Eldem mimarisinde gösterdiği tevazu, iddiasızlık ve çekimserlikten dolayı tebrik ederiz. Arzu ederiz ki çoğu mimarımız da yapıtlarının gerisinde, ikinci planda kalmayı seçebilsin, hiçbir şekilde bencillik ve virtüözüte heveslerine kapılmasın." sözleriyle bitiren Eldem'in mimarın tevazu sahibi olması gerektiği yönünde yaptığı vurgu Rönesans sanatçısının birey imgesine ters düşmektedir ancak kendi tarihselliğine düştüğü bu ifade bile kendisi tarafından tasarlanmış kimlik inşası eyleminin etkili unsurlarından biri olarak görülmelidir.

Kendi tarihselliğinin şekillenmesinde bilinçli bir çabaya işaret eden bir diğer unsur modernizmin öncü mimarlarıyla yakalamaya çalıştığı özdeşlik arayışında kendini göstermektedir. Eldem'in yaşam yolculuğunu haritaladığı krokide tanımlanan coğrafyanın Le Corbusier'nin Şark Seyahati krokisinin altlığıyla birebir benzerliği Eldem'in kimliğini hangi motivasyonla -kendini mimarlık tarihinde nereye konumlandırarak- inşa etmek

istediğinin izlerini taşımaktadır. Haritayı çizdiği yıllarda gerçekleştirdiği Atina seyahatine dair günlüğüne not ettiği izlenimleri de bu düşünceyi destekler nitelikte Eldem'in (2008) Atina'yı betimlediği notlarında, Le Corbusier'nin Atina ziyaretini aktardığı dilin unsurları göze çarpmaktadır. Ne öncesinde ne de sonrasında böyle şairane bir dil kullanmamış olan Eldem'in dili kullanım biçimi, Le Corbusier'nin Şark Seyahati notlarından haberdar olduğunu düşündürmektedir. Genç Eldem, kendi hikayesini Batılı öncüler gibi kurgulayarak ilerde onlarla aynı zeminde tartışılmanın altlığını hazırlar. Bunun yanında meslek hayatının sonlarına doğru Le Corbusier ve Auguste Perret arasında geçen pencere ikiliğine ya da Le Corbusier'nin makine söylemine kendi yaklaşımını ileri sürerek tartışmaya entegre olma, onlarla aynı zeminde alımlanma arzusu içindedir.

Nitekim Eldem giriştiği bu bellek inşa çabasının karşılığını bulur. 1987 senesinde yayımlanan “Sedad Eldem” kitabında kitabın yazarlarından Sibel Bozdoğan Eldem'i modernizm öncüleriyle karşılaşmalar ve etkileşimler üzerinden tartışmıştır. Eldem'i modern mimarın yaşam tarzı önerme misyonunun bir parçası olarak görülen sandalye tasarımından kent planlamaya kadar her alanda çalışmış, öncü rolünü üstlenerek toplumsal gerçekliğe yol göstermiş ve toplumu dönüştürmede mesleki sorumluluk taşıyan kahraman mimar olarak sunmuştur. Yazarın bu kanısı Eldem'in “Milli Mimari Meselesi” başlıklı yazısında aktardığı düşünceler ve söylemleriyle yarattığı öncü mimarlarla ilişkilenme ortamı eşliğinde gelişmiş gibi görünmektedir. Eldem'in Arkitekt'te yer alan yazısı onun, modern mimar kimliğinin kanaat önderi rolünden haberdar olduğunu, buna göre pozisyonu tanımladığını göstermektedir. Anlaşılan Eldem modernizmin -toplumdan evvel doğruyu kendisi gören ve bir aydın olarak topluma yol gösteren mimar- vaadi ile tanışmıştır ve bu söyleme eklenerek kahraman mimar rolüne taliptir.

Asıl enteresan olan Eldem'in öncü mimarlarla kesişmelerin kurulması adına gerçekliği çarpıtmayı göze alması olacaktır. 1977 senesinde kendi adına hazırlanan bir belgeselde⁹⁴, Avrupalı öncü mimarlarla karşılaştığını ve öğrenci iken yapmış olduğu çalışmaları gösterdiğinden; özellikle Le Corbusier'nin çalışmalarını çok beğenerek kendisini bu yolda teşvik ettiğinden söz etmektedir. (Tanyeli, 2009a) Ancak Eldem 1985'de “Sedad Eldem” kitabının hazırlanması için yapılan söyleşide karşılaşma ile sınırlı kalmayarak özdeşlik üzerine kurulu anlatısını geliştirmiştir. Paris'te kaldığı yıl içinde Le Corbusier ve Auguste

⁹⁴ Sedat Hakkı Eldem ve Ulusal Mimarlık, 1977. Hazırlayan: Halit Refiğ

Perret'nin ofisinde çalıştığını iddia eder. Bununla birlikte karşılaşmalara yeni isimler ekleyerek Berlin'de bulunduğu dönem boyunca Dessau'ya (Bauhaus'a) birden çok ziyaret gerçekleştirdiğini; burada Walter Gropius, Mies van der Rohe, Marcel Breuer gibi mimarlarla tanıştığını, çalışmalarını gösterdiğini öne sürer. Eldem'in ifadelerine göre Bauhaus'ta arkeolojik araştırmalar yapmış, ofislerinde çalışarak Le Corbusier ve Perret'ye kendini tanıtarak takdirlerini kazanmıştır. Eldem'in bu dönemki çalışmaları her ikisinin de mimari görüşlerine oldukça uzak olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu iddia şüphe uyandırıcıdır. Bununla birlikte Eldem bu iddiaları doğrulayacak ikna edici bir veri sunmaz. Avrupa yıllarında oldukça detaylı tuttuğu notlarda bahsi geçen aktörlerden hiçbirinin adına rastlanmadığı gibi Le Corbusier'nin ofisinin o dönemki çalışanlarının isminin bulunduğu listede⁹⁵ Eldem'in adı yer almaz. Aynı zamanda Eldem ile birlikte Avrupa gönderilen Burhan Arif'in bu yıllarda Le Corbusier'nin yanında çalıştığı bilinmektedir ve bahsi geçen listede ismi "Burhan" olarak yer alır. Ne var ki Burhan Arif'in o döneme dair kaleme aldığı anılarda Eldem'in ismi geçmez. Yine günlüğüne aldığı notlardan Paris'te ekonomik açıdan rahat bir yaşam sürdüğü, çalışmak zorunda olmadığı anlaşılan Eldem'in, Adolphe Thiers adında bir mimarın yanında kısa bir dönem çalıştığı -kendini çalışmaya zorladığı- bilinmektedir ve çalışmasının karşılığında aldığı ödeme makbuzu da arşivinde mevcuttur. Yapmış olduğu her yazışmayı, eline geçen her belgeyi, makbuzu saklayan Eldem için birlikte çalıştığını iddia ettiği öncü mimarlara ait tek bir belge bulunmayışı ya da günlüklerinde tek bir cümleyle dahi bahsetmemiş olması tesadüf olmayacaktır. Bunun yanında Eldem'in ziyaret ettiği her şehri işaret ettiği harita krokisinde Dessau durağına rastlanmaz. Günlüğünde de ne Gropius'tan bahseder ne de Bauhaus'ta geçirdiği zamanlardan. Kaldı ki Bruno Taut'un Akademi'ye geldiği yıllarda kendisiyle anlaşmazlık yaşadığı konular Bauhaus'un ilkeleriyle henüz tanışmamış ya da benimsememiş olduğunu düşündürmektedir. Tüm bunların ışığında Eldem'in mimariye dair bilgileri, düşünce yapısı değiştikçe tarihsel ve ideolojik kesişmeler yaratarak kendi tarihselliğini kurguladığını söylemek mümkün olacaktır.

Eldem'in, geçmiş 1979 senesindeki vizyonuyla revize ederek aktardığı "50 Yıllık Meslek Jübilesi" kitabında mimarlık anlayışını şekillendiren unsurların yanı sıra ideolojisini ve tasarımlarını da rekonstrükte ettiği izlenmektedir. New York Fuarı Türk Pavilyonu ya da

⁹⁵ Bahsi geçen liste Le Corbusier'nin yazmış olduğu "Oeuvre Complete" kitabının başında yer almaktadır.

İstanbul Adalet Sarayı gibi tarihselci anlayışla tasarlanan yapılarını, tarihselciliğe yöneltilen eleştirilerin arttığı yıllarda meşrulaştırmak ister ve tasarımlarını içinde bulunduğu ortamın eğilimine göre revize ederek aktarır. Önerdiği Pavyon tasarımının modernist niteliklerine dikkat çeker. Belli ki Eldem ardında “başarısız” addedilecek bir proje bırakmak istemez ve o dönemin şartlarının gerektirdiğini inşa ettiğini ifade ederek otoriteyi elden bırakır ve sorumluluğu üstünden atmak ister. Türkiye’deki akımı yönlendiren öncü mimardan ziyade otoriteye boyun eğen mağdur modernist pozisyonunu benimser. Bu durumu tarihyazımının olayları/anlatıyı bir çeşit “iyi”ler ve “kötü”ler yaratıp karşıt kamplar üzerinden değerlendirme alışkanlığının doğurduğu bir sonuç olarak algılamak mümkündür. Siyasi konjonktüre göre şekillenen mimari eğilim doğrultusunda tasarlanan New York Sergisi Türk Pavyonu inşa edildiği dönem büyük beğeni ve ilgi ile karşılanmış, siyasi atmosfer değiştiğinde proje -tasarımcı başta olmak üzere- yergi nesnesi haline gelmiştir. Bu pratiğin örnekleri kolayca çoğaltılabilir. Dünya genelinde ulusalcı eğilimin yükselişte olduğu 1940’larda Eldem, II. Ulusalcı Mimari Akım’ın öncüsü rolü ile dönemin en etkili, en saygı duyulan mimarı iken; onun karşısında modernist olması ile “kötü” olarak konumlanan Seyfi Arkan, 2000’lerden itibaren tarihyazımında “iyi” olarak yer bulmaya başlamıştır. Hakkında yapılan yayınlarla öncesinde hiç de konuşulmayan yüceltici yönleri konuşulmaya başlanmış; Sedat Hakkı Eldem tarafından nasıl haksızca dışlandığı, hak ettiği yeri göremeden unutulduğu anlatıları öne çıkmıştır. Her ne kadar zaman içinde “iyi” ile “kötü” yer değiştiriyor olsa da karşıtlık kurularak geliştirilen anlatı kendi yapısından ödün vermeyecektir.

Eldem ile birlikte çok benzer bir yaşam öyküsü ve imkanları olan Vedat Tek’in yerine neden Eldem’in yüceltilerek kahramanlaştırıldığı da yine iyi-kötü paradigmasına dayanmaktadır. Varlıklı ve seçkin bir aileden gelerek Avrupa’ya mimari eğitim alması için gönderilen Vedat Tek, dönemin en ünlü mimarlık okulu Beaux-arts’ta okuma imkanını edinmiş; ülkeye döndüğünde Sanay-i Nefise’de mimarlık atölyesinin başına geçmiştir. Ancak Vedat Tek’in temsil ettiği mimari anlayış, dönemin mimari eğilimiyle örtüşmemiş, tarihin diğer “kötü”leri ile birlikte bir dönem için unutulmuşu terk edilmiştir. Bu nedenle Eldem’in sahip olduğu avantajlara sırtını dayamadan içinde bulunduğu şartlara göre savunduğu doğruyu revize ediyor oluşu kötü tarafa düşmeme gayretiyle açıklanabilir. Ne var ki bu çabası onu tamamiyle memnun edecek bir görünürlükle sonuçlanmamış; zaman zaman gündemin en sert eleştirilerine maruz kalmıştır. Ancak iyi ya da kötü, her şekilde bireyi merkeze alarak

kurgulanan bir tarih anlatısı kuramsal bir derinleşmenin aksine bir tür tıkanma yaratmaktadır. Çünkü dönemin siyasi, kültürel, ekonomik koşulları, toplumun tüm meslek aktörleri; coğrafya, toplumun sosyo-kültürel yapısı gibi sayısız etmenlerden bağımsız düşünülemeyecek mimarlık alanının tarihsel anlatısını, tek bir “kahraman” bireyi eksen olarak kurgulamak ve aktarmak kapsayıcı bir kavrayıştan ziyade indirgemeci bir “yüceltme/kült yaratma” edimine işaret etmektedir ki bu alışkanlık birçok yanılgıyı beraberinde getirecektir. Mimarlık tarihini yalnızca muhteşem yapıların ya da yüce, dâhi, kahraman bireylerin tarihi olarak aktarmanın ve alımlamanın ötesine geçmek; mimar özenin toplumun diğer aktörleriyle birlikte çalışan içinde yaşadığı koşulların ve toplumsallığın bir parçası olduğunu fark etmek durumundayız. Aksi halde bugünün değerleriyle geçmişe dönerek bugünün idealinin arandığı yoksa çarpıtılarak var edildiği bir mecrada sahip olunan mimar öznelerin ve mimarlık tarihinin gerçekliğini kavrama ve irdeleme imkanını yitirmeye mahkumuz.

KAYNAKÇA

Ackerman, J. S. (1991). *Palladio*. Penguin Books.

Alsaç, Ü. (2005). The Social Context of the Development of Architecture in Turkey. İçinde R. Holod, A. Evin, & S. Özkan (Eds.), *The Second Period of National Architecture* (ss. 94–97). TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.

Artun, A. (2018). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İletişim Yayınları.

Aysel, N. R. (2016). MSGSÜ Arşivlerinde Sedat Hakkı Eldem. *Tasarım + Kuram*, 4(6), 82. <https://doi.org/10.23835/tasarimkuram.240851>

Batur, A. (Ed.). (2003). *M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*. Yapı Kredi Yayınları.

Bozdoğan, S. (2005). Gelenekte Modernlik. İçinde *Sedat Eldem*. Literatür Yayıncılık. (Orijinal basım tarihi 1987)

Burckhardt, J. (2020). *İtalya 'da Rönesans Kültürü*. Panama Yayıncılık.

Burke, P. (2017). *Avrupa 'da Rönesans: Merkezler ve Çeperler*. Literatür Yayınları. (Orijinal basım tarihi 1998)

Bursa, N. (2003). *A Socially Constructed Reality: Sedat Hakkı Eldem* [Doktora Tezi].

Cansever, T. (2014). Sedat Eldem ve Mimariye Katkıları Konusunda Düşünceler. İçinde E. Yenil & S. Özkan (Eds.), *Sedat Hakkı Eldem ile Söyleşiler* (ss. 9–13). Literatür Yayınları.

Cellauro, L. (2010). *Architectura - Les livres d'Architecture*. Architectura.cesr.univ-Tours.fr. <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/Barbaro1556.asp?param=en>

Clifton, J. (1996). Vasari on Competition. *Sixteenth Century Journal*, 27(1), 23. https://www.academia.edu/3273850/Vasari_on_Competition

Corbusier, L. (2012). *Şark Seyahati: İstanbul 1911*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Crawford, A., Wright, F. L., & Ashbee, C. R. (1970). Ten Letters from Frank Lloyd Wright to Charles Robert Ashbee. *Architectural History*, 13, 64. <https://doi.org/10.2307/1568314>

David, R. (2002). *Religion and magic in ancient Egypt*. Penguin Books.

De Stijl. (1991). Manifesto I. İçinde U. Conrads (Ed.), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (ss. 26–27). Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları Vakfı. (Orijinal basım tarihi 1918)

- Demir, A. (2012). Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki Belgelerde Seyfi Arkan. İçinde A. Cengizkan, A. D. İnan, & N. M. Cengizkan (Eds.), *Modernist Açılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan*. TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.
- Durmuş, S., & Öymen Gür, Ş. (2017). Mimarlığın Metinsel Temsilinde Retorik İnşa: Usûl-İ Mi'mârî-İ Osmanî. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 34(1), 107–131. https://www.academia.edu/33949329/Mimarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1n_Metinsel_Temsilinde_Retorik_%C4%B0n%C5%9Fa_Us%C3%BB_i_Mim%C3%A2r%C3%AE_i_Osman%C3%AE
- Eco, U. (2022). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* (K. Atakay, Trans.). Can Sanat Yayınları. (Orijinal basım tarihi 1998)
- Eldem, A. S. (1931). İstanbul ve Şehircilik. *Arkitekt*, 1931(1), 1–4. <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/20/123.pdf>
- Eldem, E. (1999). Mimar Sedad Eldem'in Gençlik Yazıları (1928-1929). İçinde Ç. Kafesçioğlu & L. Thys-Şenocak (Eds.), *Aptullah Kuran İçin Yazılar. Essays in Honour of Aptullah Kuran* (ss. 519–542). Yapı Kredi Yayınları.
- Eldem, E. (2008). Sedad Hakkı Eldem Olunmaz, Doğulur (mu?): Bir Aile ve Gençlik Hikayesi (1830-1930). İçinde *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları* (ss. 10–41). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Eldem, S. H. (1939). Milli Mimari Meselesi. *Arkitekt*, 1939(105-106), 220–223. <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/104/1147.pdf>
- Eldem, S. H. (1979). Sanay-i Nefise'den Akademi'ye. İçinde *Sedad Hakkı Eldem 50 Yıllık Meslek Jübilesi (Mimar Sinan Üniversitesi 100. Yıldönümü Armağanı)*. Mimar Sinan Üniversitesi.
- Eldem, S. H. (2008). Hayat ve Mimarlık Üstüne: Sedad Hakkı'nın Gençlik Yazıları 1926-1930. İçinde *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları* (ss. 143–185). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Ersina, A. (2005). *Mimar Üst Kimliğinin Tanımlanmasındaki Süreklilik* [Y.Lisans Tezi].
- Escolano-Poveda, M. (n.d.). *Imhotep: A Sage between Fiction and Reality*. www.arce.org. <https://www.arce.org/resource/imhotep-sage-between-fiction-and-reality>
- Fındıklı, E. B. (2009). Mimarlık Tarihyazımı ve Sedad Hakkı Eldem'in Bağlamsallaştırılması. İçinde *Sedad Hakkı Eldem II: Retrospektif* (ss. 297–308). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Fındıklı, E. B. (2017). *Uğur Tanyeli ile Söyleşi: Toplumsal Hafıza, Mimarlık, Tarih ve Kuram*. Everest Yayınları.

- Fishman, R. (2016). *Yirminci Yüzyılda Kent Ütopyaları*. Daimon Yayınları.
- Gropius, W. (1991). Mimarlık Üstüne Yeni Düşünceler. İçinde U. Conrads (Ed.), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (ss. 33–34). Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları Vakfı. (Orijinal basım tarihi 1919)
- Gropius, W. (2020). Weimar Devlet Yapıevi (Bauhaus) Programı. İçinde E. Batur (Ed.), *Modernizmin Serüveni* (ss. 292–294). Sel Yayıncılık.
- Harding, P. E. (2000). *Manifestations of the Sacred: Art, Ritual, and the Search for Holiness*. <http://hardingfineart.com/images/sacred.pdf>
- Hauser, A. (2017). Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu. İçinde *Rönesans'ın Serüveni* (ss. 172–204). Sel Yayıncılık.
- Hill, J. (2013). Designs on History. *Journal of Architectural Education*, 67(2), 258–263. <https://doi.org/10.1080/10464883.2013.817172>
- Huizinga, J. (2017). Rönesans Sorunu. İçinde *Rönesans'ın Serüveni* (ss. 24–76). Sel Yayıncılık.
- İnan, D. (2012). Seyfi Arkan Üzerine Bir Sözlü Tarih Denemesi: İnsan, Tasarımcı ve Eğitimci Olarak Mimar. İçinde A. Cengizkan, A. D. İnan, & N. M. Cengizkan (Eds.), *Modernist Açılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan*. TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.
- Jencks, C., & Kropf, K. (1997). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Academy Editions.
- Joseph Leo Koerner. (1996). *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. University Of Chicago Press.
- Karatani, K. (2017). *Metafor Olarak Mimari*. Metis Yayınları.
- King, R. (2020). *Brunelleschi'nin Kubbesi*. E Yayınları. (Orijinal basım tarihi 2000)
- Knapp, A. B. (2009). Monumental Architecture, Identity and Memory. [Wwww.academia.edu](http://www.academia.edu). https://www.academia.edu/1179084/Monumental_Architecture_Identity_and_Memory
- Kostof, S. (2000). The Architect. İçinde *The Practice of Architecture in the Ancient World*. University of California Press.
- Kruft, H.-W. (1994). *A History of Architectural Theory: from Vitruvius to the Present*. Princeton University Press.

- Kuban, D. (1982). Sedad Hakkı Eldem. İçinde *Macmillan Encyclopedia of Architects, V.3* (ss. 20–21). The Free Press.
- Loos, A. (2020). *Süsleme ve Cürüm*. Arketon Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2013). *Komünist Parti Manifestosu*. Sis Yayıncılık.
- Millon, H. A., Magnago Lampugnani, V., & Grassi, P. (1994). *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: the representation of architecture*. Thames And Hudson.
- Monnier, G. (2019). *Mimarlık Tarihi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Murray, I., & Hind, C. (Eds.). (2010). *Palladio and His Legacy: A Transatlantic Journey*. Marsilio.
- Nalbantoğlu, G. B. (1989). *The professionalization of the Ottoman-Turkish architect* [Doktora Tezi].
- Necipoğlu, G. (2017). *Sinan Çağı*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Orijinal basım tarihi 2005)
- Özer, B. (1964). *Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme* (p. 67) [PhD].
- Özkan, S. (2005). Sedad Eldem'in Yankıları. İçinde *Sedad Eldem*. Literatür Yayıncılık.
- Özkan, S., & Yenal, E. (2014). *Sedad Eldem ile Söyleşiler*. Literatür Yayınları.
- Poelzig, H. (1970). Mimarlıkta Mayalanma. İçinde U. Conrads (Ed.), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (ss. 4–6). Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları Vakfı. (Orijinal basım tarihi 1908)
- Puchkov, A. (2019). “Stretching of the cord” ceremony for astronomical orientation of the Old Kingdom pyramids. *Egyptian Starry Tales, Part I*.
https://www.academia.edu/41240818/_Stretching_of_the_cord_ceremony_for_astronomical_orientation_of_the_Old_Kingdom_pyramids_2019
- Rand, A. (2007). *Hayatın Kaynağı*. Plato Film Yayınları. (Orijinal basım tarihi 1943)
- Ratray, C., & Domini, D. V. (2008). Prologue. İçinde *Architecture Between Spectacle and Use*. Williamstown, Mass. Clark Art Institute.
- Saggs, H. W. F. (2000). *Babylonians*. University Of California Press.
- Saint, A. (1983). *The Image of the Architect*. Yale University Press.

- Salingaros, N. A. (2002). *Twentieth-Century Architecture as a Cult*. Architexturez Newsletters. <https://patterns.architexturez.net/doc/az-cf-193126>
- Serraino, P. (2016). *The creative architect: inside the great midcentury personality study*. The Monacelli Press.
- Shiner, L. (2020). *Sanatın İcadı*. Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, M., & Tapan, M. (1973). *50 yılın Türk mimarisi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Stevens, G. (n.d.). *Why Architects Don't Like People*. Www.archsoc.com. Retrieved April 28, 2023, from <https://www.archsoc.com/kcas/Dontlikepeople.html>
- Stevens, G. (1999). *Architectural Blatherations | The İndevisible*. Www.archsoc.com. <https://www.archsoc.com/kcas/thresholds.html>
- Symonds, J. A. (2017). İtalya'da Rönesans. İçinde *Rönesans'ın Serüveni* (ss. 294–307). Sel Yayıncılık.
- Tanju, B. (2009). Bir Katalog Denemesi: Uluslararası Budapeşte Fuarı Türkiye Pavyonu. İçinde *Sedad Hakkı Eldem II: Retrospektif* (p. 32). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Tanju, B., & Tanyeli, U. (2009). Sedad Hakkı Eldem'i Anlatmak. İçinde *Sedad Hakkı Eldem II: Retrospektif* (ss. 7–8). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Tanyeli, U. (2001). *Sedad Hakkı Eldem*. Boyut Yayın Grubu.
- Tanyeli, U. (2007). *Mimarlığın Aktörleri: Türkiye 1900-2000*. Garanti Galerisi.
- Tanyeli, U. (2008). Genç Sedad Hakkı Eldem: Kùltürlerarası Bir Kimlik İnşası. İçinde *Sedad Hakkı Eldem I: Gençlik Yılları* (ss. 42–131). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Tanyeli, U. (2009a). Eldem Kendi Tarihçesini Kendisi Yazarken... veya Arşiv Edinmenin Zarar ve Yararları. İçinde *Sedad Hakkı Eldem II: Retrospektif* (ss. 91–94). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Tanyeli, U. (2009b). Milli Mimari Semineri: Bir Kavga ve Bir Efsane. İçinde *Sedad Hakkı Eldem II: Retrospektif* (ss. 96–99). Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Tanyeli, U. (2012). Seyfi Arkan Berlin'de: Üç Mektup, Dört Açıklama Denemesi. İçinde A. Cengizkan, A. D. İnan, & N. M. Cengizkan (Eds.), *Modernist Açılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan*. TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.
- Tanyeli, U. (2021). *Mimar Sinan Tarihsel ve Muhayyel*. Metis Yayınları.

- Tanyeli, U., & Yücel, A. (2007). *Turgut Cansever: Düşünce Adamı ve Mimar*. Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi & Garanti Galeri.
- Taut, B. (1991). Mimarlık İçin Bir Program. İçinde U. Conrads (Ed.), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (ss. 28–30). Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları Vakfı.
- Tekeli, İ. (2005). The Social Context of the Development of Architecture in Turkey. İçinde R. Holod, A. Evin, & S. Özkan (Eds.), *Modern Turkish Architecture* (ss. 9–33). TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.
- Tekeli, İ. (2012). Seyfi Arkan'ın Yaşamı ve Mimarlığının Toplumsal Bağlamı. İçinde A. Cengizkan, A. D. İnan, & N. M. Cengizkan (Eds.), *Modernist Açılımda Bir Öncü: Seyfi Arkan*. TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.
- Vanlı, Ş. (2006). *Mimarlık Konuşmak- Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı Eleştirel Bakış I*. Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Vasari, G. (2020). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*. Sel Yayıncılık. (Orijinal basım tarihi 1550)
- Vitruvius. (2015). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. Şevki Vanlı Mimarlık Yayınları Vakfı.
- Wagner, O. (2021). *Modern Mimarlık*. Arketon Yayınları. (Orijinal basım tarihi 1902)
- Whitney, E. (1990). *Paradise restored: the mechanical arts from Antiquity through the thirteenth century*. American Philosophical Society.
- Wordsworth, W. (1977). *Poems of William Wordsworth*. Yale University Press.
- Wright, F. L. (2002). *Frank Lloyd Wright ve Ev*. Boyut Yayın Grubu. (Orijinal basım tarihi 1970)
- Yada, S. (2020). Tatbiki Güzel Sanat Okullarının Doğuş Sebepleri ve Fonksiyonları. İçinde A. Artun & E. Aliçavuşoğlu (Eds.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı* (ss. 544–561). İletişim Yayınları.
- Yenal, E. (2005). Eldem'in "İnsan" Olarak Profili. İçinde *Sedad Eldem*. Literatür Yayıncılık.

İTERNET KAYNAKÇASI

URL-1. Gudea Cylinders H9029.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gudea_cylinders_h9029.jpg
[02.01.23 tarihinde erişildi].

URL-2. The Cult of Imothep (Part 1) | Egypt at the Manchester Museum.

<https://egyptmanchester.wordpress.com/2020/05/31/the-cult-of-imhotep-part-1/>
[02.01.23 tarihinde erişildi].

URL-3. Albrecht Dürer - 1500 Self-Portrait.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_1500_self-portrait_\(High_resolution_and_detail\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_1500_self-portrait_(High_resolution_and_detail).jpg)
[02.01.23 tarihinde erişildi].

URL-4. Tea Break #2, Pedro E. Guerrero.

<https://www.edwardcella.com/artists/70-pedro-e.-guerrero/works/1403-pedro-e.-guerrero-tea-break-2-guggenheim-pavilion-nyc-frank-lloyd-1953/>
[02.01.23 tarihinde erişildi].

URL-5. The Fountainhead.

<https://www.lesarchitectures.com/2013/12/31/the-fountainhead/>
[02.01.23 tarihinde erişildi].

URL-6. The Creative Architect: Inside Psychology's Most Ambitious and Influential Study of What Makes a Creative Person.

<https://www.themarginalian.org/2016/12/29/the-creative-architect/>
[02.01.23 tarihinde erişildi].

URL-7. Sedat Hakkı Eldem'i Anla(t)mak I: 1930-1950.

<https://artsandculture.google.com/story/9AXxh0kHgmNzKQ?hl=tr>
[02.01.23 tarihinde erişildi].

URL-8. Le Corbusier'i Bilir Misiniz? – Şark Seyahati.

<http://www.tasarimgunlukleri.com/2016/12/06/le-corbusieri-bilir-misiniz-sark-seyahati/>
[02.01.23 tarihinde erişildi].

URL-9. Modern Türk Mimarisine Öncülük Eden İsim: Sedat Hakkı Eldem.

<https://www.gzt.com/arkitekt/modern-turk-mimarisine-unculuk-eden-isim-sedad-hakki-eldem-3565316>
[02.01.23 tarihinde erişildi].

URL-10. Adliye Sarayı, Sultanahmet, İstanbul, 1948.

<https://artsandculture.google.com/asset/adliye-saray%C4%B1-sultanahmet-%C4%B0stanbul-1948/0AETG0BnDYa84Q?hl=tr>
[02.01.23 tarihinde erişildi].

URL-11. İstanbul'un Adalet Sarayları.
<https://v3.arkitera.com/h21545-istanbul-un-adalet-saraylari.html>
[02.01.23 tarihinde erişildi].