

Sadece başlamış bir proje olarak 1908 romantizmi ve Vedad Tek

GÜNKUT AKIN

Vâkıa göz dışarda idi. Fakat hiçbir fikri hazırlığı olmadan yapılan bir medeniyet ve onun neticesi sanat değişmesinde bu dışarıya doğru akış zaruri idi. Bir aileden öbürüne girmek için kopuyorduk. Zaruretiyle dışarı tesir olacaktı. Kaldı ki, çoğu sathi olan ve başlangıcı üzerinde durulmadan edebiyatımıza aktarılan bu bilgiler sayesinde edebiyatımız o güne kadar yabancı olduğu bir yığın problemlerle karşılaşılıyor, bunların etrafında yavaş yavaş kendimizi görmeye çalışıyorduk..¹

A. H. Tanpınar

Vedad Tek (1873-1942) ile romantizm arasında, döneminde kurulan² ancak sonraları terkedilen ilişkiyi yeniden kurcalamanın zamanıdır. Romantizm terkedildiğinde onun yerini alan historicizm³, modernizmin elindeki topu topu iki kavramdan biriydi. Modernizm modern'i kendi kullandığı için, Vedad Tek'e kalan kavram historicizm oldu. Oysa Vedad Bey kendini modern olarak görüyordu⁴. Bunda haklıydı da. Çünkü geçmişi yüzyıllarca önceye giden bu kavram, 19. yüzyıldaki hızlı içerik değişimine karşın,⁵ Vedad Bey'in ilk ürünlerini verdiği 20. yüzyıl başlarında henüz biçimde mutlak bir kopma anlamına gelmiyordu.⁶ 16. yüzyılda G. Romano için övgüyle söylendiği gibi "eski bir tarzda modern, modern bir tarzda eski" olmak henüz hâlâ mümkündü.⁷

Ancak kopma paradigması, öznenin modernliği deneyimleyebilmesi için nesnenin daha önce görülmedik bir biçime girmesini öneriyordu. Bu durum yeni bir deneyimin kaynağını giderek varlığa ilişkin alandan öznenin dışına, salt fiziksel olana kaydırmakla kalmadı, modernliği "hep aynı olarak sonrasız geri dönen" bir "yeni olanın sansasyonuna" indirgedi.⁸ Böylece ara tonlar kayboldu. Binlerce yıllık geçmişi olan mimarlığı anlamak için, historicizm/modernizm karşıtlığına dayanan yoksul bir formülden başka birşey kalmadı elde. Romantizmin yerini alan historicizm kavramı hem nitelediği nesneyi, hem de bu nitelendirmeye kendi farklılığını kuran modernizmi dar bir alana sıkıştırdı. Hatta aslında sözkonusu formül iki kutuplu bile değildi. Artık burada tüm tarih,

içinden modernizmin bir güneş gibi doğacağı kara bir buluttu sadece; anlaşılması gereken birşey değildi, bir fondu, modernizmin varlığını meşrulaştırma aracıydı. Peki ama anlamayacaksak ne yapacağız bu dünyada? Tanımlar yapıp, tanımlara uymaktan başka bir şey yok mu? Biz gerçekten yaşıyor muyuz?

Bu tür soruların başka bir tarihsel kesitte ama yine moderniteye ait bir tıkanmanın yaşandığı Avrupa'da, 18. yüzyılın ortalarından başlayarak aynı açıklıkla ilk kez sorulmaya başlanması romantizmin yola çıkış noktasını oluşturur. Çünkü romantizm, adına ister modernite, ister aydınlanma veya kapitalizm diyelim, yaşamın dışında duran soyut bir mekanizma tarafından araçsallaştırılmak ve sistemin bir parçası haline getirilmek istenen bireyin başkaldırısıdır; öznenin kendisi olmayı talep etmesidir, deneyimlemeye ve sahici olanla karşılaşmaya duyulan özlemdir. Diğer taraftan romantizm ulus-devletin kuruluş sürecine refakat eden bir ideolojik söylemdir; ulus denilen hayali yapıyı inşa eden soyut değerleri deneyimlenebilir gerçekliklere dönüştürerek onun inandırıcılığına katkıda bulunur. Çünkü romantizmin dolaylı arzusu kavramlarla yetinmez. Ülke denildiğinde gözün önüne manzaralar, kentler, yapılan yolculuklar, hatta doğada dolaşılacak anlar gelmelidir. G. Semper (1803-79), "Bizim çiçeklerimiz güneydekilerden çok daha renkli değil mi?"⁹ sorusuyla başlar romantik mimarlığa ilişkin karmaşık kuramını kurmaya. Öznenin deneyimi olmadan nesneye ilişkin hiçbir bilginin olmayacağını söyleyen I. Kant'ın (1724-1804) düşüncesi romantizmin merkezinde durur. Şimdi bize sıradan görünen bu önermenin, döneminde Kopernik'in gerçekleştirdiğine benzer bir devrim olarak nitelenmiş olmasını anlamak ancak bu bağlam içinde mümkündür.¹⁰ Aydınlanma idealizmi ile ilk kez sistematik olarak hesaplaşan Kant'ın felsefesini "eleştirel" yapan şey de, öznenin romantizm içindeki yeni konumudur.¹¹

Ulus-devlete yönelme süreci ve ona refakat eden ulusçuluk söylemi Vedat Tek'in ürünlerini içine yerleştirdiğimiz I. Ulusal Mimarlık üslubunu anlamlandırmak için kullandığımız temel çerçe-

vedir. Bu süreç ve söylem kapitalistleşme-modernleşme sürecindeki belirli bir aşamanın tezahürüdür, yani tarihsel ve nesneldir. Ama aynı zamanda bu süreç nesnel olanın üstünü neredeyse bütünüyle örtecek kadar yoğun bir şekilde öznel yorumlarla birlikte yürür.¹² Bu nedenle B. Anderson "ulus"u gerçek bir olgudan çok "hayal edilmiş bir siyasal topluluk" olarak tanımlar, ancak uyarır da: Ulus bir "hayalin inşa edilmesidir", ama "icat" değildir.¹³ Ulus hayalini inşa etmekle onu keyfi bir biçimde icat etmek arasındaki fark, modernizmin kendi hayalini inşa ederken dışarıda bıraktığı şeydir: kültür. Yani tarihin ve yaşamın içinden gelerek ona kadar ulaşan, hatta onun ortaya çıktığı ortamın altyapısını hazırlayan şey. Onun bunu görmezden gelerek kültürü dışlaması, ilgilenmemenin ötesinde bir şeydir. Çünkü modernizm kültüre kayıtsız kaldığında onun kendiliğinden yok olacağını umar. Ödipal bir arzuyla kendi özgürlüğünü onun ölümüne bağlar.¹⁴ Oysa kültürün içindeki hayal, yaşamın içindeki deneyimlerde mayalanır. Modernizm bu karmaşık, ağır hareket eden, direnen, ama sahici ilişkiyi yadsıdığı anda kendi kültürünü kurmakta zorlanır ve kendi hayalinin meşruluğunu yitirmeye başlar. Hatta bu bir meşruiyet sorunu bile değildir. Hayalin deneyimlenememesi sonucu ortaya çıkan katılaşmadır; yokettiği şeyin acısını duymayan bir körelme ve yaşamın dışına doğru sürüklenmedir. Çünkü deneyim deneyimle özgürleşir.¹⁵ Ona bir yerde konulan bir sınır, tüm diğer deneyimlerin de kilitlenmesine yol açar.

Türkiye'deki ulusçuluk söyleminin kurucusu Ziya Gökalp'in (1876-1924) önerdiği uygarlık / kültür ayrımı olanaksızdır ama B. Anderson'un ortaya koyduğu çözümleme çerçevesinde haklı bir gerekçeye sahiptir. Uygarlık zorlayıcı, nesnel momentlere, kültür ise öznel yorumların alanına karşılık verir. Ayrıca zaten Z. Gökalp'in söylemi, en azından başlangıçta, batı-dışı bir modernleşmenin tepkiselliği ile temellendirilmiş olmaktan uzaktır. Tanpınar onun düşüncelerini Avrupa'daki romantizmin bağlamı içinde değerlendirir.¹⁶ Romantizm, Z. Gökalp ile I. Ulusal Mimarlık üslubu arasında öteden beri kurulan ilişkinin de

asal izleğidir. Özellikle sözkonusu üslubun Vedad Tek dışındaki diğer önemli temsilcisi Kemalettin Bey'in (1869/70-1927) azımsanmayacak bir birikime ulaşmış olan kuramsal metinleriyle, Avrupa'daki romantik mimarlık söyleminin koşutluğu da gözönüne alındığında, Z. Gökalp'in sosyolojisi ile I. Ulusal Mimarlık üslubunu birbirine bağlayan şeyin ulusçuluktan çok romantizm olduğu söylenebilir. Öncelikle istenen ulusun yüceltilmesi değil, çok uzun sürmüş bir mutlakiyetin ardından bireysel deneyim kanallarının açılmasıdır. Ülke deneyimlenebilen nesnelerin toplamını içerdiği için önem taşır. Gökalp'in "hayat, tabiat ve şeniyet" in içinden geçerek ulaştığı ulus kavramından,¹⁷ Kemalettin Bey'in kendini kaybederek betimlediği Konya ve Bursa çinilerinin renklerinden,¹⁸ Vedad Bey'in eskiz defterine çizip durduğu hayal köşkleri ve bezeme desenlerinden¹⁹ yayılan sıcaklık, kısa bir tarihsel andaki romantik duyurulardır. Bunlardaki özne-nesne karşılaşması, sona ermekte olanla yeni olanı ve tekrarlanmayacak olanı birlikte içerir. Eskiden gelen ama modernleşmeyle birlikte sona erecek olan deneyimleme keyfi, bu kez yine modernleşmenin getirdiği romantik bir bilinçle tekrarlanarak modernleşmeye karşı savunulmaktadır. Bundan sonra ise artık nesne hiç konuşmayacak, özne giderek soyutlaşan bir düzlemde onun yerine konuşacaktır.

Vedad ve Kemalettin Bey'lerin ulusal mimarlığı ile Gökalp'in ulusçuluk söylemi, Osmanlı aydınlarınca Fransız Devrimi'ne benzer bir dönüm noktası olarak algılanmış olan²⁰ ve zaten kendi de küçük çapta bir burjuva devriminin özelliklerini içeren II. Meşrutiyet'le birlikte ortaya çıkarlar. Kaldı ki II. Meşrutiyet'i, "1908 Devrimi" olarak adlandırmak belki de daha doğru.²¹ 1789 Devrimi ile romantik düşüncenin içinde zaten var olan tutkulu özgürlük talebi, durdurulmaz bir ivmeyle tüm Avrupa'nın içine dağılmıştır. Aydınlanma özgürlüğü aklın vesayetten kurtulmasıydı, romantik özgürlük ise duyguların vesayetten kurtulmasıdır. Zaten bu nedenle romanizm Avrupa'yı bu kadar doludizgin dolaşabilmiştir. Çünkü bedene seslenmeyen hiçbir çağrıya bu kadar istekle karşılık verilemez.²² Sözkonusu çağrı kendisi olmakla ilgili

dir. Romantizmin ulusçulukla buluşması kendisi olmanın koşuludur. Kim olduğunu bilmek için önce kendine ait bir yer gerekir.²³ Ancak Avrupalı özne kendi ulusuna kapanacağına, tarihinde ilk kez bu dönemde diğer uluslara açılır. Kendini anlamaya giden yolun ötekini deneyimlemekten geçtiği sezilmiştir. Bu açıdan romantizmin ulusçuluğu daha sonrakilerin tam tersidir. Madame de Staël'in (1766-1817) "Almanya'ya Dair"i (1813) başka bir ulusu edebiyatından yola çıkarak anlama çabasının erken bir örneğini oluşturur. E. E. Viollet-le-Duc (1814-79), J. Ruskin (1819-1900) ve G. Semper'in kendi iç bütünsellikleri olan, o çok öznel mimarlık kuramları üç farklı ülkede yazılmalarına karşın birbirine çok şey borçludurlar. Kaldı ki her üç romantik kuram da kasıtlı birer melezlik içerirler. Vedad Bey'in Paris'de ve Kemalettin Bey'in Berlin'deki eğitimlerine karşın ulusal bir mimarlık arayışının sözcüsü olmaları da, yerli lige bir kapanmadan çok kendi konumlarını belirlemiş özneler olarak evrensel söyleme katılma isteğiyle ilgilidir. Kemalettin Bey "Biz fesli ve riyâkar Osmanlılar"²⁴, "...ruhsuz Avrupa mukallitleri"²⁵ derken taşralı konuma karşı bir direnmeyi dile getirir. Yerlilik evrenselliğin değil taşralılığın karşısına yerleştirilir. Gerek onun ve Vedad Bey'in, gerekse örneğin Osman Hamdi Bey (1842-1910) ve Yahya Kemal (1884-1958) gibi Batı'yı yakından tanıyan diğer aydınların geri döndükten sonra bu kez kendi tarih ve kültürlerinin peşine düşmelerinin nedeni, kendinin olduğu için daha iyi deneyimlenecek ve ürünlerine sahiplik sağlayacak bir karşılaşmayı arzulamaları ile ilgilidir. Aslında peşine düşülen, Gökalp'in "hayat" ile birlikte sözü nü ettiği "şeniyet"ten, yani "gerçeklik"ten başka birşey değildir.

I. Ulusal Mimarlık üslubunu açıklamak için dönemin edebiyatına değil de, yaygın olarak Z. Gökalp'in sosyolojisine gönderme yapmak, belki de eşzamanlılığın ötesinde bir anlam taşıyor. Onları birbirine bağlayan asıl şey gecikmedir. Daha doğrusu onların şu veya bu şekilde eklemlendikleri romantizme eklemlenme anı, zaten farklı bağlamlarda gecikmişlikler içeriyordu. Tanpınar, Gökalp'e ilişkin olarak bu gecikmelerin ikisinden

söz eder: "İçine girdiğimiz Avrupa medeniyeti ve kültürü ... romantizmi çoktan aşmıştı. Bu değişikliğin şekilleri olan bir düşünce ve sanat ikliminde yaşıyordu. Kaldı ki biz romantizmi eskitmiştik".²⁶ Avrupa'da romantik söylem 19. yüzyılın ortalarında gözönünden çekildiğine göre, Gökalp elbette kronolojik olarak sonradır. Tanpınar'ın açısından Gökalp romantizminin ikinci gecikmesi ise, ondan "kırk sene evvel ... bu tecrübeyi yapmış" olan Namık Kemal (1840-1888) ve Abdülhak Hamit (1852-1937) ile ilgilidir.²⁷ Onlardan Gökalp'e kadar geçen kırk yılda köprünün altından çok sular akmıştır. Nitekim bu geçen dönemin içinde yer alan Edebiyat-ı Cedide'nin kabul defterindeki Batı resepsiyonlarının sayısı oldukça fazladır. Tanpınar hepsinin kaydını tutmuştur.²⁸ Avrupa'nın mikrokozmosudur Edebiyat-ı Cedide'nin dünyası. Batı'daki her yazarın ve de yaşamın simetrisi mevcuttur. Ancak doğal olarak, Tanpınar'ın anlatımıyla "Hepsinde iklim değiştirmiş bir ağaç hali, bize ait çok esaslı bir şeyin yokluğundan gelen bir tad ve sıcaklık eksikliği vardı ve bu eksiklik denebilir ki, hayatımızın üstüne en fazla eğilenlerde bile bu hayatı kucaklamaya mani oluyordu".²⁹ Ne var ki bu yabancılaşma Tanpınar'a göre kaçınılmazdır. Çünkü "(...) ana nehere bulunduğu noktadan katılma zarureti vardır".³⁰ Zaten bu yüzden ona göre Gökalp'in romantizm resepsiyonu gecikmiştir. Kaldı ki Tanpınar onu da inandırıcı bulmaz; Gökalp'in "(...) bir hadiseye bir kere isim verdikten, onu tasnif ettikten sonra meselenin ebediyen halledildiğine inanılardan" olduğunu söyler.³¹ Ancak romantizmin Avrupa'da aşılmış, Osmanlı dünyasında eskitilmiş olduğuna ilişkin yargıları bu kez aynı eleştirinin Tanpınar'a yöneltilmesine neden olur. Üstelik Tanpınar Avrupa'da romantizmin aşılmasını, onun hayata geçmesine ve artık onun "şekilleri olan bir düşünce ve sanat ikliminde" yaşanmasına bağlamıştı.³² Asıl sorun da buradadır. Edebiyat-ı Cedide'den bugüne batılı düşünceleri giderek kısalan gecikmelerle alıp, giderek daha hızlı eskitiyor bu ülke. Ancak uzun süredir hiçbirini yaşamın içinde yer alacak "şekillere" dönüştürmüyor. Ne onları deneyimleyebiliyor, ne de kendi-

ne ait birşey üretmeyi becerabiliyor. Bu nedenle "hayatlar" hâlâ "muhayyel".³³ Türkiye'de romantizmin içindeki talebin haklılığı, bırakın o zamanı bugün bile gecikmiş değil.

Düşünme modelinin içerdiği haklılık talebi açısından bakıldığında gecikme kavramı görece bir nitelik kazanır. Bu açıdan romantizm ne elden ele dolaşan ideal bir öz ne de geri dönmeyen bir nehirdir. Tüm düşünme modelleri gibi o da somut bir gereksinime verilmiş yanıt olarak ve bu gereksinimin ortaya çıktığı tarihsel anda belirir ve karşıladığı işlev onun haklılık talebini sınar. Romantizmi başlatan ülke olan Almanya'da bile onun 1906'dan itibaren tekrar gündeme gelmesi;³⁴ J. Beuys (1921-1986) veya A. Kiefer'in (d.1945) romantizm geleneğini sürdüren çağdaş sanatçılar olarak görülmesi³⁵ bu nedenledir. Romantizmin asıl işlevi deneyim kanallarındaki tıkanmaya karşı gösterdiği duyarlılık olduğuna göre, ne onu üreten bir merkez ve ithal eden çevre olarak tanımlanmış konumlardan söz edilebilir, ne de böyle bir ikili ilişkinin hiyerarşik yapısından veya gecikmeden. Ayrıca zaten batı ile batı dışı arasındaki eşzamanlılık, genellikle kronolojik bir aynı-zamandalık değil, kronolojinin farklı zamanlarında yer alan yapısal benzerliklerdeki ortak tezahürler olarak ortaya çıkar. 1789 ile 1908 bu bağlamda eşzamanlıdır. Çünkü ikisi de, farklı ölçeklerde ve farklı kavramsallık düzeylerinde de olsa, yabancılaşmamış ve özgür bir başlangıca duyulan özlemlerden beslenirler.

Mimarlık bağlamında 1908 romantizmine ilişkin "görelî" gecikmelerin sonuncusu, eklenme anının Batı'daki modernist kopma paradigmasının başlangıcına rastlamasıyla dramatik bir gerçeklik kazanır. Örneğin bu paradigmanın temel metinlerinden olan A. Loos'un "Bezeme ve Suç"u da 1908'de yayımlanır. Anlamsal düzlemde kopma paradigması ilk bakışta romantizmin tam tersini önermektedir. Romantizm mimarlığın yerel ve bu nedenle ulusal ve tarihsel göndergeleleriyle ayrılmaz beraberliğini savunuyordu; bu yeni tür modernite ise onun göndergelerden soyutlanmış, özerk ve bu nedenle evrensel bir yapı olmasını.³⁶ Buradan yola çıkıldığında, yeni paradigma-

ya ilişkin asıl sorunsalın anlam düzleminde kendini göstermesi kaçınılmazdır. Bütünüyle deneyimlemeye ilişkin bir sorunsaldır bu. Çünkü beden deneyimleyemediği hiçbir şeyi anlamaz. Onun du-yular düzeninin aynı zamanda yerel ve tarihsel oluşu, kendi tarihini sakladığı bilinçaltı nedeniyledir. Yerel ve tarihsel olan atıldığında, deneyim be-denden arta kalanla yetinmek zorundadır.

Modern mimarlığı kendi tarihinin içinde üre-ten Avrupa ile onu ithal edenler arasındaki fark, deneyim sorunsalı bağlamındaki bilinçle ilgilidir. Burada romantizm batı ile batı-dışı arasında bir eşik olarak ortaya çıkar. Batı tarihi özellikle 18. yüzyıldan başlayarak araçsal aklın olduğu kadar, deneyimin yaşam içindeki yerine ilişkin bilincin de tarihidir. Bu nedenle modern mimarlığın kop-ma paradigması daha işin başında eksik bir be-denle yola çıktığını biliyordu. Örneğin aynı za-manda bu paradigmanın oluştuğu yerlerden biri olan Bauhaus mimarlık okulunda, mimarlığın plastik, görsel ve özellikle bedensel sanatların ne-redeyse bir yan ürünü olarak görülmesi, salt fi-ziksel ve bütünüyle yeni olan bir algı sistemi yo-luyla, dışarıda bırakılanı ikame etmek için, be-denden arta kalanın deneyimini yoğunlaştırmak-tan başka bir amaç taşımıyordu.³⁷ Kaldı ki işlev, malzeme ve konstrüksiyona ilişkin biçimlerin ay-nı zamanda birer ifade aracı olarak algılanması gibi en temel modernist ilkeler bile romantizmin içinden süzülüp gelmiş bir dokunsallığın (taktili-te) izlerini taşır.³⁸ Bu açıdan Batı modernizminin görünürdeki tüm sterillik savına karşın romantiz-min anılarını içeren bir poetikayı sürdürdüğü söylenebilir. Hatta bu yolla modernizmin gön-dergesiz soyutluğu kimi kez yerel okumalara açıl-mış, kimi kez de başka yerelliklerin içindeki ya-şam deneyimlerinin yarattığı biçimleri kendine katarak zenginleşmiştir. Ancak tüm bu örtük katkılara karşın kopma paradigması tıkandığı-nda bunun farkedilmesini sağlayan da romantizm-den gelen bilinç olmuştur. Sözkonusu paradigma-nın baş aktörlerinden S. Giedion (1888-1968): "Artık kamu yapılarında daha vurgulanmış sim-gesel anlamlar ve duygusal değerler talep edili-yor. Sorun zor, çok zor, çünkü onu bugünün

araçlarıyla çözmek gerekiyor..." dediğinde tarih 1951'dir.³⁹ Kaldı ki Batı eksik deneyimsel dona-nımla çıktığı yolun daha neredeyse başında önle-mini almıştır. 1933 tarihli IV. CIAM'da "işlevsel kent" modeli tartışılırken, bir taraftan da "tarih-sel miras"a ilişkin ilk ilkeler saptanmıştır bile.⁴⁰

S. Giedion modern mimarlığın deneyimlenme yetersizliğini itiraf ettiğinde, onun batı-dışındaki asıl resepsiyonu daha yeni başlıyordu. Ancak yi-ne de, ilk kez bu defa görünürde gecikme yoktur. Çünkü Batı kendine de yeni bir sayfa açmıştı, çev-reye de. J. Habermas modernliğin 1950'lerde "(...)Yeni Çağa ilişkin ve Avrupalı kökenlerinden ayrıldığını ve üsluplaştırılarak eşzamanlı ve taraf-sız bir uygulama modeline dönüştürüldüğünü..." söyler.⁴¹ Nitekim Giedion'un sözünü ettiği dene-yim tıkanmasını Batı -en azından bir on-yirmi yıl daha- bedeni unutarak sürdürmeyi deneyecektir. Batı-dışı modernizmler için ise sorun çok daha basit gibidir. Onlar 1950'lerdeki modernleşme te-laşı içinde olasılıkla unutulması gereken birşeyle-ri olduğunun farkına bile varmamışlardır. Ancak bugün çevre, asıl sorunun bedenin unutulması ol-duğuna ilişkin bilince daha da uzak görünüyör.

Bu açıdan şimdi geriye dönüp baktığımızda, I. Ulusal Mimarlık dönemindeki deneyim ortamı-nın kaçırılmış bir fırsat olduğunu düşünüyoruz. Gerçekten de 1908 romantizminin başlamasıyla bitmesi bir olmuştur. Hatta belki de onun sözcü-leri, topu topu yirmi yıl sonra tasfiye edildiklerin-de, önerdikleri şeyin değişen mimarlık ve politika ortamında artık sürdürülemeyeceğini kendileri de çoktan anlamışlardı. Ancak başladığı o tarihsel andaki heyecanı nihayet farketmişimize göre, I. Ulusal Mimarlık döneminde bugün sahip olmadı-ğımız birşeyler olmalı. A. Haşim'in (1885-1933) "(...) Türk medeniyetinin ölçüsü yalnızca mimari olmuştur. Mimarlık tartışmalarıyla yer yer dost-luklar kuruluyor, düşmanlıklar doğuyordu..." di-ye betimlediği yıllardı bunlar.⁴² Bugün ise Türki-ye'nin mimarları giderek artan yalnızlıklarıyla, bir yer olma niteliğini bütünüyle yitirmiş olan ül-kenin içinde, 1950'de öğrendikleri kopma söyle-mini küçük dekonstrüktivist veya küreselci reviz-yonlarla sayıklayıp duruyorlar. Bedenler yere ait

olan hiçbir şeye dokunamıyor, dokunduğunda kırıyor. Oysa hemen Türkiye'nin sınırlarından başlayarak batı, hem kendi yerelliğini hem de modernliği yeniden inşa edip duruyor.

Avrupa'nın küreselleşmeye karşı bir kere daha kendi yerelliğine dönmesi,⁴³ kent mekânını bedeni sarmalayan bir iç mekâna dönüştürmesi, doğayı resimselliğin son rötuşları için elden geçirmesi romantizmin yeniden ortaya çıkmasından başka bir şey değildir. Bu bitmeyen haklılık talebi nedeniyle, romantizmin historisizm kavramı tarafından üstü örtülmüş olan tarihini okunaklı kılmak önem taşıyor. Belki bu okuma, çevrenin küreselleşme içindeki umarsız sürüklenişini anlamaya da katkıda bulunabilir. Ne var ki bu yazının sınırları içinde, historisizm-romantizm ilişkisi ancak Beaux Arts Okulu'ndan yola çıkarak gözden geçirilebilecektir. Bu bağlamın seçilmesi, söz konusu okulun ayrıca Vedat Tek'in mimarlığı öğrendiği yer olması nedeniyle. Görüleceği gibi, Beaux Arts'ın ve ona yönelen eleştirinin tarihi⁴⁴ Vedat Bey mimarlığının hem ulusalcılığını, hem de romantizmini daha evrensel bir çerçevede anlamlandırma açısından kimi veriler içermektedir.

* * *

J. Rykwert, Beaux Arts Okulu'na ilişkin incelemesini olumsuz bir yargıyla bitirir. Ona göre bu okul "(...) birbuçuk yüzyıl boyunca, klasik geleneğe adanmış fazla sağlam bir anıt olarak ayakta kalmıştır. Ama (...) eğer örtü kaldırılmış olsaydı, mezarın tüm zaman boyunca boş olduğu görülecekti".⁴⁵ Bu yargı modernistlerin Beaux Arts hakkındaki sayısız olumsuz görüşlerinden biri olsaydı önemsenmeyebilirdi. Ancak Rykwert, Okul'u klasisizmin içinden eleştirmektedir. Onun durduğu yer H.-G. Gadamer ile aynıdır: "Tarihin deneyimi, içindeki bilginin ötesine geçer". "(...) 19. yüzyıl tarihi araştırmış, ama ona yabancılaşmıştır da".⁴⁶ Rykwert, Okul'a mimarlık eğitiminin katıldığı 1819 tarihine geri gider ve bu tarihselci kurumun aslında tarihi deneyimlemeyi yadsıyan çizgisinin başlangıcında, Beaux Arts'ın kadrosunda yer almadığı halde J.-N. L.

Durand'ı (1760-1834) bulur.⁴⁷ Durand 1789'daki "devrimin sıfır noktasından sonra, mutlak geçerli yasalar üzerinde bütünüyle rasyonel bir mimarlık kurulabileceğini düşünmüş", tarihi bir "gelenek deposu" olarak görmüş ve geçmişten gelen biçimleri "sadece alışkanlıkların dayatmasıyla zorunlu hale geldikleri için onaylamıştır". "Mimarlıkta geleneğin canlı bir duygu olma olasılığı" Durand'a yabancısıdır.⁴⁸ Rykwert tezini daha da ileri götürerek, burada mimarlık açısından, Durand'ın tarih algılayışı tarafından belirlenen bir kopma noktası bulunduğunu söyler. Deneyimlenen tarihten araçlaştırılan tarihe geçirir bu. Rykwert'e göre görünürde hiçbir şey değişmemiş gibi durmasına, yani historisizmin devam etmesine karşın, Durand'ın gerçekleştirdiği şey, Brunelleschi ve Alberti'nin Gotik'ten Rönesans'a geçişte yarattığından daha büyük bir kopma idi.⁴⁹ Gerçi bu kez biçimler aynı kalmıştır, ancak onların içinde olduğu anlam dünyasıyla ilişki kurma olanağı yadsınmıştır.

Rykwert, Durand'ın deneyimden soyutlanmış tarih algılayışının, bir sonraki yüzyıl dönümünde J. Guadet'nin (1834-1908) düşüncesi içinde değişmeden varlığını sürdürdüğünü söyler.⁵⁰ Guadet, Beaux Arts'da Vedat Tek'in öğrenci olarak bulunduğu döneme rastlayan 1894 yılında, Kuram ve Estetik Kürsüsü'nün başına getirilmiş ve okulun geleneksel kanonunu açıklayan dört ciltlik bir kitap yazmıştır. Eğitim amacıyla kaleme alınmış olan bu kitap açısından, tarih artık yalnızca bir üsluplar kataloğudur.⁵¹ Buna karşın kompozisyon daha önce hiç bu kadar vurgulanmamıştır.⁵² İçerik yadsındığında R. Banham'ın "parçaları biraraya getirmek" dediği⁵³ biçim oyunu kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Artık historisizmin modern mimarlığa dönüşmesi an meselesidir. Banham, Guadet'nin "salt biçim mimarlığını gözüne kestirmiş olamayacağını", ama böyle bir mimarlığın "ortaya çıkışını kolaylaştırdığını" söyler.⁵⁴ Nitekim Guadet, T. Garnier (1869-1948) ve A. Perret'nin (1874-1954) hocasıdır. H.-W. Kruft ise Guadet'nin zihinsel kesinlikten uzaklığıyla 20. yüzyıl mimarlık kuramına örnek oluşturduğuna işaret eder.⁵⁵ Ancak genellikle ondan

söz eden herkes, kuramını tutarsız, metnini eklektik ve yavan bulur.⁵⁶ R. Middleton ve D. Watkin'in yargıları ise daha da sert, ama açıklayıcıdır. Onlara göre Guadet ve kuşağından bir grup mimarın "(...) uydurulmuş bile olsa peşinden gidecekleri bir inançları yoktu".⁵⁷

19. yüzyılın mimarlık kuramının tarihçileri Beaux Arts'ın donmuş akademizmine ilişkin modernist görüşü doğruluyor. Ancak, tarihten ders alınabiliyorsa eğer, ondan alınacak dersin onu aşığı söylenebilir. Beaux Arts devrim heyecanı içinde ortaya çıkmış olmasına karşın ölü doğmuş bir kurumdur. Ne var ki onun ölü doğmasına neden olan da zaten devrimdir. Çünkü anlık heyecanın içindeki ivmeyi yaratan şey, yaşamın içinde sürekli kendini yenileyen bir deneyim sürecine dönüşmüyorsa, veya daha da kötüsü, deneyimin nasıl olması gerektiği belirlenmek isteniyor veya o bütünüyle yadsınıyorsa, her türlü devrim kendini tüketiyor. Bu açıdan modernizmin yaşadığı süreç ötekileştirdiği Beaux Arts'ından farklı değil. Ayrıca Beaux Arts'ın tarihi, modern mimarlığın içeriği yadsıyan tavrını olumlayan görüş için de gözden geçirmeye değer. Çünkü bu olumlamadan yola çıkarak, Beaux Arts historisizminden modern mimarlığa geçiş, kendi ereğini içinde taşıyan bir anlamdan arınmanın doğal süreci olarak yorumlandığında, Beaux Arts'ın vardığı tıkanma noktasıyla hesaplaşma gereği vardır.

Yekpare bir Beaux Arts gibi yekpare bir historizm de yapay birer konstrüksiyon. Elbette her ikisi de karşıtlarını içerirler. Daha 1824'te, yani Okul'da mimarlık eğitiminin başlamasından sadece beş yıl sonra, Victor Hugo (1802-85) onun temsil ettiği düşünceye savaş açar. Mimarlığın "akademizmin pençesinde öldüğünü" ve "romantik hareket tarafından canlandırılacağını" söyler.⁵⁸ Ancak mimarlıkta romantizmin ilk savunusu olan Hugo'nun metinlerinde öngörülen "ülup canlandırma" değildir. Tersine Hugo "mimarlığın geleceğinin ve genç mimarların birgün kendi sanatlarına ilişkin soruyu nasıl belirleyeceğinin" ötesinde bir yerde konumlandırır kendini.⁵⁹ Onun ilgisi deneyim kanallarının açılmasına yönelmiştir. Öncelikli olan geleceğin nasıl olacağı

değil, deneyimlenebilir olmasıdır. Hugo'nun yoğun olarak mimarlık üzerine düşündüğü ve gidecek geleceğe ilişkin iyimserliğini yitirdiği 1824-32 yılları arasındaki metinlerinde Beaux Arts'ın akademizmine yönelttiği eleştiri kadar, koruma konusunun da ağırlıklı yer tutmasını yine bu bağlamda değerlendirmek gerekir. 1832'de yayımladığı "Yıkıcılara Savaş" adlı metin Hugo'nun tutkuyla savunduğu korumayı da, geçmiş değil gelecek açısından önemseydiğini gösterir: "Eğer Fransa kendi Ortaçağ mimarlığını korumazsa, bundan böyle sonsuza kadar korumaya değer bir mimarlığı olmayacaktır" ve "(...) tüm sanatların içinde yalnızca mimarlık bir gelecekte yoksun kalacaktır".⁶⁰ Hugo'nun hermenötik önermeleri çağrıştıran bu yaklaşımı, Avrupa'daki koruma bilincinin gerçekçi temellerini oluşturur. Çünkü ister bireysel isterse genel anlamda olsun tarih, hem özneye ait olup hem de onun şimdiki zamanının dışında durduğu için, gerçek bir ötekilik deneyiminin kaçınamayacağı şeydir. Bu nedenle deneyim ve anlama zorunlu olarak tarihsellik içerir.⁶¹ Anlamanın bittiği yerde ise W. Benjamin'in deyimiyle "cehennemin sonsuzluğu" başlar. Artık yeni hiçbir şey üretilemez olur ve "en yeni hep bilinen olarak kalır".⁶²

V. Hugo'nun 1832 tarihinde yayımlanan *Notre Dame de Paris* adlı romanındaki "Bu Onu Öldürecek" adlı bölüm, mimarlığın anlatım gücünü yücelten bir metindir. Öldürecek olan matbaa makinası ve öldürülecek olan mimarlıktır.⁶³ Hugo burada mimarlığın kökeni ve işlevi konusundaki klasikçi kuramları (Durand, Quatremere de Quincy) yadsımıştır. Mimarlık ne barınma gereksiniminden ne de ilkel barınağın ideal biçiminden kaynaklanmıştır. Onu ortaya çıkaran şey, yazma edimini doğuran ivme ile aynıdır. Mimarlık doğaya öykünme değil, yazma ediminin bir türüdür.⁶⁴ Hugo'ya göre Gotik üslubu, insanların özgür düşüncesini yansıtmaktadır. Katedral ve kiliseler özgürlüğün ifadeleridir. "Kim şair olarak doğmuşsa, o mimar olmuştur". Ancak Gotik aynı zamanda, matbaa makinasının bulunmasıyla mimarlık çağını kapatmıştır. Basılmış kitap inşa edilmiş kitabın yerini almıştır.⁶⁵

F. L. Wright'ın (1867-1959), 1957'de "şimdiye kadar mimarlık üzerine yazılmış en aydınlatıcı deneme" olarak nitelediği,⁶⁶ "Bu Onu Öldürecek" adlı metin ve V. Hugo'nun diğer yazıları, dönemin romantik atmosferi içinde, Beaux Arts'ın öğrencileri tarafından coşkuyla karşılanmıştır.⁶⁷ V. Hugo'nun oyunlarını seyretmek için tiyatroları dolduranlar da onlardır.⁶⁸ Okul'un öğretisiyle öğrencilerin dünyası arasındaki bu gerilim kolay kolay durulmamış, Beaux Arts'ın içinde ve dışında 1843'te doruğa ulaştığı söylenen, Klasikçi/Gotikçi hesaplaşmasının başlangıcını oluşturmuştur.⁶⁹ Ancak Okul sonuna kadar inatla klasikçi dogmaya bağlı kalmış ve örneğin 1863 reformuyla Sanat Tarihi ve Estetik Kürsüsü'ne atanan Viollet-le-Duc, burada sadece iki ay barınabilmiştir.⁷⁰ Oysa Gotik mimarlığın temsil ettiği romantik eğilimler, Okul dışında yüzyıl sonuna kadar varlığını sürdürmüştü⁷¹ ve bu kurumun mezunu birçok mimar onun saflarına katılmıştır.⁷² Yukarıda özetlendiği gibi, zaten işin başından beri katı bir akademizmle yola koyulmuş olan Beaux Arts'ın kendi içine kapanmasının bedeli eğitimin yaşama yabancılaşmasıyla ödenmiştir. H. Labrousse (1801-1875) henüz bir yıl önce kurduğu atölyesindeki deneyimden sonra 1831'de yazdığı bir mektupta öğrencilerin "bezgin ve cesaretsiz" olduğunu ve bunun "(...) artık onların duygularını ifade edemeyen steril mimarlığın yetersizliğinden kaynaklandığını" söylemiştir.⁷³

Victor Hugo'nun düşünceleri zorunlu olarak ulusalcılığa varmıştır. Mimarlık üzerine görüşlerini yoğun olarak içeren *Notre Dame de Paris*'in 1832 yılındaki baskısında Hugo, "(...) ulusal mimarlık sevgisini Fransızların kalplerine aşılamanın, sadece yazdığı romanın değil, yaşamının da asıl amaçlarından biri olduğunu" söyler.⁷⁴ Daha önce de değinildiği gibi Hugo bir üslup önermez. Ancak onun ulusal olarak adlandırdığı, Gotik üslubundaki mimarlıktır ve bu klasisizme mutlak bir karşıtlık içinde algılanır: "Yunan ve Roma biçimleri çürümeyi gizlemek için kullanılan yabancı dokudur", Rönesans ise "yozlaşma".⁷⁵ Beaux Arts klasisizminin ürünleri "(...) Saçma bir şekilde Fransa'da Yunanlı veya Romalı olduğunu id-

dia eden anlamsız modern yapılar"dır.⁷⁶ Benzer bir düşünceyi, Hugo'dan otuz yıl önce (1802), romantizmin ilk ortaya çıktığı yer olan Almanya'da, bu yaklaşımın önemli temsilcilerinden olan ressam Ph. O. Runge (1777-1810) ileri sürmüş ve deneyimleyememe olgusunu sanat açısından sorsallaştırmıştır: "Biz artık Yunanlı değiliz. Onların yetkin sanat yapıtlarını gördüğümüzde, ne o bütünlüğü artık onlar gibi duyabiliriz, ne de onlar gibi birşey yaratabiliriz. Peki orta karar birşey üretmek için niçin çabalayıp duruyoruz?"⁷⁷ 19. yüzyıldaki Yunan kültürüne ilişkin evrensellik savının yerini 20. yüzyılda modernizmin uluslararası yaygınlığı almış ve böylece Avrupa kültürü o zamanki çevresel konumundan kurtulup merkeze taşınmıştır. Romantizmin deneyimleyememenin sonucu olarak gördüğü "orta karar" olanla yetinmek zorunda kalmak, P. Ricoeur'ün 1961'de yazdığı gibi, artık batı-dışı modernizmlerin sorunudur.⁷⁸ Bu sorun modern mimarlığın içinde bitip tükenmeden gündeme gelen "bölgeselcilikler" in⁷⁹ meşruiyet zeminini oluşturmaktaydı. Ancak küreselleşme ideolojisi, çevre ülkelerinin mimarlarınca böyle bir sorunun anlaşılmasını gidecek olanaksız hale getirmiştir.

Fransa'da Viollet-le-Duc ve İngiltere'de Ruskin ile 19. yüzyıl ortalarında mimarlık ve topluma ilişkin kapsamlı birer programa dönüşen Gotik-canlandırmacı üslup, Rönesans'ın getirdiği dört yüz yılı aşkın yabancı egemenliğine karşı yürütülen romantik bir savaş niteliği kazanır ve ulusalcılıkla buluşur. Özellikle İngiltere'de Gotik-canlandırmacı üsluba duyulan eğilimin politik bir boyutu da vardır. K. Frampton onun temsilcilerini "Gotik-canlandırmacı sosyalistler kuşağı" olarak adlandırır.⁸⁰ Sözkonusu üslubu 19. yüzyıl historizmi içindeki diğerlerinden belirgin bir şekilde ayıran şey, deneyimlenebilir olana duyulan arzu ve yabancılaşmaya karşı geliştirilen duyarlılıktır. Bu duyarlılık, yabancılaşmanın asıl kaynağı olan kapitalizme ve onun ürünleri olan modernizme ve endüstrileşmeye romantikçe direnen toplumsal bir projeye dönüşme potansiyelini zaten içermektedir. Buradaki düşünce çizgisinin uzantılarını çeşitli şekillerde Arts and Crafts ve Werkbund üzerin-

den Bauhaus'a kadar izlemek mümkündür. Bauhaus'un daha kuruluş manifestosunun kapağında yer alan veya B. Taut'un ütopyalarında karşımıza çıkan Gotik üslubuna ilişkin biçimler,⁸¹ geçmiş 19. yüzyılın içlerine uzanan romantik anıların ürünüdür. Ancak daha da önemlisi, Gotik-canlandırmacı üslubun giderek, "sürdürülebilir" bir modern mimarlığın ilk örneklerini ortaya çıkarmasıdır. Klasikçi biçimlerin yadsınması ve Gotik mimarlığının biçimsel bir üslup olarak değil de, deneyimlenebilen ve bu nedenle tekrarlanabilen yerel bir rasyonelliğin ürünü olarak ele alınışı, İngiltere'de genel olarak biçimciliğe karşı bir direnç dönüşmüştür.⁸² Burada ortaya çıkan bilinç, daha önce değinildiği gibi dokunsallığı önemseyen ve kopmanın olumsuz etkilerini azaltan bir modernliğin başladığı yerdir ve giderek daha sonraki bölgeselciliklere ulaşmıştır.

Gotik-canlandırma dışında Beaux Arts'a karşı açılan ikinci muhalefet cephesi doğrudan bu kurumun ve onun klasisizminin içinde ortaya çıkmıştır. Victor Hugo'nun mimarlık üzerine polemliğini sürdürdüğü yıllarda Okul'un beş yıllık bursla Roma'ya yolladığı başarılı öğrencisi⁸³ Henri Labrouste, Napoli'nin güneyindeki Paestum'da bulunan Yunan tapınakları üzerine yaptığı araştırmaların sonuçlarını 1929'da Paris'te sergilediğinde Beaux Arts üzerinde bir şok etkisi yaratmıştır.⁸⁴ Aslında bugün bize sıradan bir tarihlendirme tartışması gibi görünen olayın gerisinde, Labrouste'un gerek önerdiği restitüsyonlarla, gerekse savunduğu evrim modeliyle, klasikçi paradigmanın temellerini sarsması ve V. Hugo gibi 19. yüzyıl Avrupa klasisizminin meşruiyetini sorgulaması yatmaktadır. Çünkü onun tezi Paestum'dan çok Paris ile ilgilidir. Mimari biçimin zaman içinde evrimleşerek yetkinliğe ulaştığını öngören klasikçi evrim paradigmasının Paestum'daki üç tapınağa ilişkin tarihlendirme sırası yerine H. Labrouste, Yunan kolonisinin kendi topraklarından getirdiği Dorik biçimin İtalya'da kökeninden uzaklaştığını ve zamanla çözülmeye uğradığını ileri sürerek, yerleşik olanın tersine bir sıralama önermiştir.⁸⁵ Ona göre Paestum'da zaman içinde yetkinleşme değil başkalaşma söz konusu-

dur. Çünkü biçim üretildiği doğal ve toplumsal ortamından kopmuştur, yeri değiştirilen bir ağaç gibi köklerini yitirmiştir. Labrouste'un savındaki bu organik bakış açısı romantik ideoloji içinde evrensel bir yaygınlığa sahiptir. Beaux Arts'ın haklı olarak üzerine aldığı ima ise şudur: Yunan tapınağı daha MÖ 6. yüzyılda kendi dünyasından İtalya'ya aktarıldığı için ölmüştür. Onun 2500 yıl sonra Paris'te yaşaması mümkün müdür?⁸⁶

Aslında H. Labrouste'un yaptığı, tarihin yadsınması değildir. Tersine Paestum'da öne sürdüğü tarihlendirme gerçeği yansıtmaya da,⁸⁷ Labrouste genç yaşında, tarihin kendi içine kapalı bir öz olarak yaşamın dışına itilmesine tepki göstermiştir. Yine bir mektubunda o, "düşünceyi bastıran ve onun cesaretini kıran" her türlü tarih görüşünü "zehirli" olarak nitelemiştir.⁸⁸ H. Labrouste'un, tarihin hep içinde bulunulan zamandan geriye dönerek yorumlandığını ve aynı zamanda şimdiki zamanı yorumlamanın da kaçınılmaz bir bileşeni olduğunu ileri süren hermenötik tarih anlayışına yakın durduğunu, onun 1843-1850 arasında inşa ettiği Ste. Geneviève Kitaplığı'nın yoğun düşünsel arka planı somut olarak göstermektedir.⁸⁹

19. yüzyılda klasisizmin içinde konumlanıp onu eleştiren diğer bir romantik tepki de, ünlü "polikromi" tartışması nedeniyle gündeme gelmiştir. Kimi Yunan tapınaklarında görülen boya izlerinden yola çıkan bu eleştiri, klasisizmin beyaz renk tutkusunun aslında gerçeklere değil, onun idealize edilmiş kurgusuna dayandığını gösterdiği için, Beaux Arts'ın otoritesini sarsan bir nitelik kazanmıştır. Beyaz renk –aslında renksizlik–, Platon ve Cicero'dan gelip,⁹⁰ Rönesans ve 19. yüzyıl klasisizmi üzerinden, erken modern döneme ulaşan bir soyutlama aracıdır. Onunla nesne yaşamdan koparılıp, zihinsel kavrayışın soyut düzlemine yükseltilir. Bu nedenle rengin savunulması duymusal bir mimarlığa olan taleple ilgilidir. Diğer taraftan polikromi taraftarlarının istisnasız tümü, aslında uygulamacı mimarlar olmalarına⁹¹ ve mimarlığı klasisizmin sterilileştiren baskısından kurtarmayı amaçlamalarına karşın, tartışma arkeolojik içeriği nedeniyle Beaux Arts'ın kolayca yadsıyamayacağı pozitivist bir platformda yapıla-

bilmiştir. H. Labrouste ile hemen hemen aynı yıllardan başlayarak birçok genç mimar önce İtalya ve Sicilya, daha sonra da Yunanistan ve Anadolu'yu dolaşıp arkeolojik kalıntılarda boya izleri aramışlardır. Çünkü ancak bu yolla kendi uygulamalarındaki renk kullanımının Beaux Arts'ın gözünde meşruluk kazanacağını bilmekteydiler.

Romantik ideallerden beslenmekle birlikte, aslında pragmatik bir nitelik taşıyan polikromi tartışmasının kuram alanındaki en kapsamlı sonucu G. Semper'in çalışmalarıdır. Münih'te başladığı mimarlık eğitimini 1826-30 yılları arasında Paris'te sürdüren Semper'in kuramına ilk önemli ivme H. Labrouste'dan gelmiş olmalı.⁹² Labrouste, Paestum'daki araştırmalarını ve Hugo'nun toplumsal tarih ile ilişkilendirilen, mimarlık/kitap karşıtlığını temel alarak,⁹³ inşai iskelet ile dekoratif kabuk arasında bir ayrıma gitmiş ve böylece Semper için bir yola çıkış noktası oluşturmuştur. Gerçi ne V. Hugo ne de H. Labrouste'un kuramında konstrüksiyonun dekorasyona göre önceliği vardır. Ancak yine de, geçmişi 18. yüzyıla giden ve daha sonra modern mimarlık için de belirleyici olan bu ayrım, bezemeyi keyfi bir ek olarak gören rasyonalist düşüncenin ipuçları bulunmaktadır. Nitekim H. Labrouste Paestum'daki Hera I tapınağında (bazilika) karşısına çıkan sıva ve boya izlerini kalıcı strüktürün üzerine eklenen geçici mesajların kalıntıları olarak yorumlamış ve böylece ilksel ve yalın, plastik biçimin yerini konvansiyonel temsile terkettiğini öne sürmüştü.⁹³ Oysa Semper bu ayrımı rasyonalizm ve pragmatizme verilen tüm ödünlerden kurtarır ve radikal bir biçimde dönüştürür. İlksel olan renkli dokumadır, duvar onun yerini almıştır.⁹⁴ Semper Almanca'daki "Wand=duvar" ile "Gewand=giysi" arasındaki etimolojik ilişkiyi ve 1851 Londra sergisinde gördüğü Karaib barınağının ahşap dikmeleri arasına gerilmiş dokumaları⁹⁵ öne sürerek, bu görüşünü destekler. Ona göre sanat ve mimarlığın kökenini uygulamalı sanatlarda aramak gerekir. Bu nedenle onun polikromi kuramı, dokumanın renkliliğine dayalıdır. Semper renkliliği prehistoryadan gelen karanlık dinsel kavramların simgeselliği olarak yorumlar. Rönesans ile başla-

yan "monokrom yenilemecilik" ona göre "Modernliğin Antikite ile birlikte dünyaya getirdiği piçtir"; "Anıtlar barbarlık nedeniyle monokrom olmuşlardır".⁹⁶

G. Semper için polikromi tartışması tarihsel bir bilgiyi kanıtlama uğraşı değildir. O, rengi savunarak içinde bulunduğu zamanın mimarlığına etki yapmak ister. "Beyaz duvarlar renkten çok daha fazla çığırkandır, kuzeyin doğası güneyden çok daha renkli".⁹⁷ Burada Semper'in amaçladığı, Gotik-canlandırmacıların bir bölümü gibi, Kuzey Avrupa'yı Akdeniz klasisizmine karşı yüceltmek değil, historisizmin üslup öykünmeciliğine karşı çıkmaktır. Ona göre "mimarlık gereksinimden ortaya çıkar, ama organik gelişimi yalnız özgürlük içinde olabilir". Semper daha ilk yazılarından itibaren mimarlık ile toplumsal-tarihsel yapı arasındaki ilişkiyi görür. Mimarlığın ancak içinde yer aldığı toplumsal bağlam içinde anlaşılacağını söyler. Bağlamsallık tüm romantiklerde olduğu gibi onda da malzeme ile doğrudan ilişkilidir. Malzeme kendi kendine konuşmalıdır ve örtülmemelidir. "Tuğla tuğla olarak görünür olmalı, ahşap ahşap olarak, demirse demir". Ayrıca her malzeme kendine ait statik kurallarına uygun kullanılmalıdır. Ancak Semper'in bu önerisinin ardında malzeme dürüstlüğü gibi soyut bir kavram yoktur. Ona göre "(...) malzeme mimarlığa ilişkin hakiki bir simgeselliğin öncülüdür".⁹⁸

Semper'in dokuması Beuys'un keçesi kadar, kalıcı bir sağlamlığın peşinde olan kapitalist Avrupa'ya yabancısıdır. Asıl buradan bakıldığında, onun giderek biyolojik analogiler ve matematik formüllerle ifade edilen dizgeselliği⁹⁹ ile ilksel bir toplumsal bütünlüğün duyumsal imgeleri arasında yer alan karmaşık kuramı romantik ideolojinin merkezine yerleşiyor. Deneyimlenebilirliği tekrardan kurarak hem mimarlığı, hem de toplumu yenilemek isteyen radikal bir ütopya bu.¹⁰⁰ Oysa polikromi tartışması Fransa'da finans burjuvazisinin işbaşına geldiği 1830 yılındaki Temmuz Devrimi ile başlamıştı. Bu ikinci devrimle, Tocqueville'in "rüşvetçi bir anonim şirket" dediği hükümet, kapitalistleşme ve endüstrileşmeye yoğun bir ivme kazandırmıştı.¹⁰¹ Bu nedenle Paris'te renk, entelektüel bir karşı çıkış ile

burjuvazinin kolay beğenisinden gelen desteğin arasına sıkışıp kalmıştır. Resmi düzlemde polikrominin asıl sözcüsü olarak kabul edilen J.-I. Hittorff'un (1792-1867), Académie des Beaux Arts ile çatışması fazla sorun çıkarmamış ve hatta bu mimar 1853'te sözkonusu kuruma üye olarak atanmıştır.¹⁰² Kaldı ki polikromi tartışması nedeniyle 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde Beaux Arts, tarihinin en canlı dönemini yaşamıştır. Almanya, İngiltere ve kuzey ülkelerinden genç mimar ve öğrenciler Paris'e gelmiş, bir kısmı bu konuda kendi araştırmalarını başlatmışlar ve polikromi uygulamaları buradan başka Avrupa kentlerine ulaşmıştır.¹⁰³ 1851 yılında RIBA, polikromi üzerine çalışmalar yapan araştırmacıları biraraya getiren iki toplantı düzenlemiştir.¹⁰⁴ Hittorff'un 1867'de ölümüyle boşalan Académie des Beaux Arts üyeliğine nihayet, bir zamanların yaramaz çocuğu, H. Labrouste da atanmış¹⁰⁵ ve böylece polikrominin sistem tarafından dışlanması nihai olarak sona ermiştir. Üç Yunan tapınağından oluşan Philadelphia Sanat Müzesi 1916-28 arasında abartılı bir ciddiyetle inşa edildiğinde alınlıklardaki rölyeflerin boyanması, tutucu tercihi sözde bir eleştirisellelikle kamufle etme çabasından başka birşey değildir artık.

Philadelphia'daki uygulama o büyük heyecanın karikatürüdür. Polikromi, tükenmekte olan hümanist anlam dünyası nedeniyle oluşan tarihsel boşluğu doldurmak için ortaya çıkan modern bir çözüm arayışı idi. Daha önce sözü edilen Bauhaus deneyinin öncelenmesiydi. Bu bağlamda özellikle Owen Jones (1809-74) ve çevresinin analitik renk araştırmaları, bütünüyle coğrafi konumun ışık koşullarını ve sanayi döneminin mimarlık biçimlerini hesaba katan nesnel bir kimlik taşımaktadır. Onun polikromisi iç mekândadır.¹⁰⁶ Jones İngiltere'nin loş mekânlarında, birincil renklerin karışımıyla parlayan, gözalcı bir beyaz renge ulaşmak istiyor; Yunan tapınaklarındaki renklerin, içinde bulundukları çevrenin ışığıyla uyum içinde olduğunu, İngiltere'deki yapıların dış cephesinde renk kullanımının Yunan tapınağını bu ülkeye taşımaktan daha anlamsız olduğunu söylüyordu.¹⁰⁷ O. Jones Crystal Palace'dan (1850-51) başlayarak bilimsel çalışmalarını bir dizi ya-

pıda başarıyla uygulamıştı. Onun tasarladığı iç mekânların, kimi kez gaz lambalarının da katkısıyla, bir tür ışık ve "renk aygıtı"na dönüştüğü söylenmiştir.¹⁰⁸

Owen Jones'u polikromiye getiren yol Yunan tapınaklarından değil Elhamra'dan geçmektedir. Onun İspanya'daki bu Emevi Sarayı üzerine yirmi yıllık bir çalışmanın ürünü olan ve 1836-45 yılları arasında yayımlanan kitapları, oryantalist mimarlığın en önemli başvuru kaynağıdır.¹⁰⁹ Ancak Jones, Elhamra'daki rekonstrüksiyonları için kullandığı renklendirmeyi Parthenon için de önermiş ve klasikçi Avrupa için mimari yetkinliğin başyapıtı olan bu tapınağa ilişkin özgün bir tez öne sürmüştür.¹¹⁰ Kaldı ki kimi alan araştırmalarında polikromi ile oryantalizmin yolları kesişmiştir. Elhamra kitabının diğer müellifi J. Gouury, G. Semper ile çıktığı Yunanistan yolculuğunu O. Jones ile sürdürmüş¹¹¹ veya Hittorff ünlü oryantalist mimar K. L. W. Zanth (1797-1857) ile Selinus'taki araştırmaları birlikte yürütüp, bulguları birlikte yayımlamışlardır.¹¹² Yukarıda sözü edilen RIBA'nın 1851 tarihli toplantılarında Hittorff, Semper ve Jones polikromiyi birlikte tartışmışlardır.¹¹³

Polikromi ie oryantalizmin yollarının buluşması her iki alan için de açıklayıcıdır. Klasisizmin içinden çıkan polikrominin antiklasik karşıtıyla diyaloga girmesi, Rönesans ile başlayan hümanist sistemin sorgulanmasıdır. Hümanizma Antikite'ye dayanmakla birlikte, elbette modern bir Avrupa konstrüksiyonuydu. Nitekim orijinali ile ilk sınıandığında, onun bu özelliği ortaya çıkmıştır. Ancak tüm kültürün zaten bir konstrüksiyon olduğu gözönünde bulundurulduğunda, polikromi ikonaklazmının günahı ve sevabıyla modern kopuşların yapısını anlamak için ilginç bir erken örnek oluşturduğu söylenebilir. Diğer taraftan polikromi ile buluşma oryantalizm için de açıklayıcıdır. Gerçi burada bir çözümlemeye gidilmeyecektir. Ancak galiba oryantalizmin bu noktadan başlayarak yeniden düşünülmesi gerekiyor. Çünkü historisizmle ilişkisini kurmakta zorlandığımız oryantalizm, romantizmin şemsiyesi altında daha kolay anlaşılacakmış gibi görünmektedir.

Avrupa ve Osmanlı romantizmleri arasında çok açık benzerlikler saptamak mümkündür. Örneğin I. Ulusal Mimarlık döneminde, Avrupa'da olduğu gibi edebiyat mimarlığa yoğun bir ilgi göstermiştir. A. Haşim bu ilgiyi şöyle betimler: "İstanbul'un okur-yazar gençleri arasında 'mimarî' bir milliyetçilik hüküm sürüyordu. Herkes evvelce işitilmemiş eski bir mimar ismini bulmakla övünüyor; makaleler ihtiyar mermerlerin anlam ve soyluluğundan söz ediyor; şiirler kemer ve sütunların güzelliğini söylüyordu. Edebiyat dili duvarcılık ve marangozluk terimleriyle dolmuştu".¹¹⁴ Z. Gökalp ise zaten kendisi toplum kuramını doğrudan romantizmin ilk düşünürlerinden J. J. Rousseau (1712-78) ile ilişkilendirmiş,¹¹⁵ hatta Ruskin'in genişletilmiş "Gothicness" kavramını çağrıştıran bir şekilde, "gotik sanat"tan "bütün edebiyatı ve fikir hayatını içine alan" bir kavram olarak söz etmiştir.¹¹⁶ Kemalettin Bey'in kuramında Avrupa romantizmiyle koşutluklar ayrı bir araştırmayı hak edecek kadar çoktur. Onun yapı malzemesini hem akılcı hem de simgesel boyutlarıyla kendi düşüncesinin merkezine oturtması,¹¹⁷ Avrupa romantizminde Viollet-le-Duc ve Semper'de en güçlü temsilcilerini bulan yaygın bir izlektir. Renkli çini kullanımı Vedad Bey'le onun mimarlık anlayışında, polikromi tartışmasını çağrıştıran bir boyuta sahiptir ve zaten Kemalettin Bey tarafından benzer bir bağlama yerleştirilmiştir. Ayrıca Kemalettin Bey'in korumayı coşkuyla savunması ve onu geleceğe uzanan bir perspektif içinde görmesi¹¹⁸ V. Hugo'yu çağrıştırır; restorasyonda sahiciliğe verdiği önem Ruskin'in bu konudaki düşüncelerine koşuttur.¹¹⁹ Ancak Kemalettin Bey'in Avrupa romantizmi ile ortak bir tavrı paylaşması, 1873 Viyana Sergisi nedeniyle hazırlanan *Usul-ü Mimari-i Osmani* adlı kataloğa yönelttiği eleştiride daha da somut bir nitelik kazanır. Osmanlı mimarlığına ilişkin biçimleri, Rönesans'ta ortaya çıkan klasikçi tipolojilere benzer bir sınıflama ile sunan ve hazır bir biçimler sözlüğü olarak I. Ulusal Mimarlık üslubuna katkı sağladığı düşünülen bu katalog,

Kemalettin Bey'e göre ise tam tersine "Osmanlı mimarlığını aşağılamaktadır", yeni yetişen mimarlar için "muzır"dır ve "mümkün olduğu takdirde imhası elzemdir". Çünkü "(...) çizim ve fotoğraflara dayanarak (...) yapılan 'terkip', (...) mimarlığın yüceliği ve özü açısından bir eksiklikler... Mimarlığı oluşturan kurallar keyfi değildir... Onların oluşumun ilkel aşamasından başlayarak izlediği gelişim sürecini ve buna neden olan iklim, yaşam koşulları, alışkanlıklar ve yapı malzemesi gibi etkenleri kapsamlı bir şekilde incelemek ve üzerinde düşünmek" gereklidir.¹²⁰

Kemalettin Bey'in *Usul-ü Mimari-i Osmani*'yi eleştirirken içinde yer aldığı kuramsal konum, kuruluştan bugüne Beaux-Arts'a yöneltilen eleştirilerin konumuyla aynıdır. Daha önce söz edildiği gibi, bir kataloğa indirgenmiş tarih ve steril biçimlerin kompozisyonundan (terkip) başka bir şey olmayan tasarım, sözkonusu Okul'un 19. yüzyıl sonunda vardığı yerdir. Kemalettin Bey'in tarihsel bağlamın anlaşılması için ilkel aşamadan başlamayı önermesi, soyut bir mutlu çağ özlemi değildir. Onun peşinde olduğu şey Semper gibi, doğanın ve kültürün maddi dünyasında, mimarlığın tekrar deneyimlenebilmesi için gerekli araçları bulup ortaya çıkarmaktır: iklim, yaşam koşulları, alışkanlıklar ve yapı malzemesi. Kemalettin Bey'in bu söylemi Avrupa romantizmiyle bire bir örtüşür; nitekim *Usul-ü Mimari*'yi, Rönesans mimarı Vignola'nın 1562 tarihli kitabıyla karşılaştırır¹²¹ ve Antik mimarlığın salt oransal uyum açısından değerlendirilmesine antiklasikçi gerekçelerle karşı çıkar. Bu eleştirinin içinde yer aldığı yazının tarihi 1906'dır. Kemalettin Bey'in "Dini mimarının tesirinden kurtulamayan evkaf ekolünün" kurucusu olduğuna ilişkin yinelenen vurgu,¹²² onun Türkiye'de çok uzun bir süre boyunca aşılmamış olan kuramsal birikimini değerlendirmekten uzaktır.

Kuramsal dünyası bütünüyle Avrupa romantizmine koşut bir çizgide yer alan Kemalettin Bey'den esirgenen "romantik mimar" tanımının Vedad Bey'e rezerve edilmesi ilginçtir.¹²³ Oysa her ikisi de tarihle ve ulusalcılıkla aynı kompleks ilişki içindeydiler. Kullandıkları biçimlerin ye-

relliği onları eklektik evrenselcilikten uzaklaştırıyor, ancak romantizmin yerelliği öngören evrensel söylemine yaklaşıyordu. Ne Vedad ne de Kemalettin Bey'in batılı olmak için yerelliği yadsımları gerekmiyordu. Bu açıdan her ikisi için de, onları tasfiye eden ve bugünlere kadar süren, anti-oryantalist ideolojinin hem Batı'ya, hem de yerli olana duyduğu açık veya örtük tepkinin tam tersi sözkonusudur. Onlar ne Avrupa'yı, ne de Osmanlı kültürünü dışlar. Sorun yalnızca yüzeysellik, yani deneyimleme eksikliğidir. Vedad Tek modernleşme sorunsalına Doğu-Batı ekseninde doğrudan değindiği tek metninde "zahiren freng benzemek"ten söz eder.¹²⁴ Bu yazıda biçimsel bir öykünmeye karşı çıkıldığına göre, kaçınılmaz olarak sunulan batılılaşma, her kültürün kendi bağlamında kendi yolunu çizeceği bir modernleşmeden başka birşey değildir. Çünkü Vedad Tek'e göre, Batı da kendi "cezri değişikliklerini" kendi tarih ve kültürünün içinden yola çıkarak gerçekleştirmiştir.¹²⁵

İkisi de ulusalcı olan I. ve II. Mimarlık üslupları arasındaki eşik anti-oryantalizmin başladığı yerdir. Burada Türk ama şarklı olmayan bir ulusalcı kimlik icat edilmiştir. F. R. Atay'ın "... bizi şarklı olmaktan uzaklaştıran şey Türk olmaya, milli olmaya yaklaştırdı..." derken söylemek istediği budur.¹²⁶ Böylece Osmanlı romantizminin modern bir bağlamda deneyimlemeye çalıştığı tarih, araçlaştıran bir modernizmin eline düşer. Bu sterilleştirme operasyonu tarafsız/yabancı mimarların katkısıyla yürütülür. II. Ulusal Mimarlık üslubunun asıl referans kaynağını oluşturan geleneksel ev "şark"ın dışına çıkarılır,¹²⁷ beden belğinden ayrılır. Vedad Bey'in Gazi Köşkü'ne eklediği "şark salonu"¹²⁸ daha 1924'te Şark'a, dolayısıyla tarihe olan yeni mesafenin konumlandığı yerdir. Dışarıya itilmiş olan Şark, ehlileşip alegoriye dönüşerek geri dönmüştür.

Kemalettin Bey'in Vedad Bey'e göre daha idealist ve radikal bir tavrı vardır. Bu nedenle onun anti-oryantalist ideolojiye ödün vermemiş olmasını yalnızca 1927'deki erken ölümüne bağlamak zor. Oysa Vedad Tek onu *Art-Déco* üslubundaki apartmanlara kadar götürecek olan üretim çizgi-

siyle, koşullarla uzlaşmaya daha açık bir kimliğe sahiptir. Elbette bu esnekliği ödün olarak görmek gerekmiyor. Vedad Bey'in sınıfsal konumu, onu 1908'e değil eski rejime bağlar;¹²⁹ milli marşlar yazan annesinin salonu ise tipik bir romantik ortamdır;¹³⁰ buna karşın Paris'te geçirdiği dokuz yıl, onun romantizmin sahicilik arzusuna karşı mesafe kazanmasına, belki de gerçekliği alegoriler üzerinden algılamaya başlamasına, yetmiş olmalı.¹³¹ Bu nedenle Vedad Tek, "henüz koruyuculara sahip olan, ama pazarla da tanışmaya koyulan", romantizm sonrasının "Flâneur" tipine de yakındır.¹³²

Osmanlı romantizmi, içinde bulunduğu tarihsel ve kültürel konum nedeniyle kaçınılmaz olarak çelişkiler içermiştir. Elbette Batılı kütlelerin üzerine Antik kökenliler yerine Osmanlı biçimleri koyarak yapılan tasarımların ulusal olarak adlandırılması çelişkilidir. Ancak I. Ulusal Mimarlık üslubunu eleştiren C. E. Arseven'in (1875-1971)¹³³ istediği ve 1930'lardan başlayarak gündeme gelen "ulusal modern" bir mimarlık arayışı da aynı kapıya çıkar. Üstelik bu tür bir eleştiride çelişki birken iki oluyor. Birincisi modern mimarlığın ulusal olabileceğine ilişkin önermeden, diğeri ise mimarlığın ve daha geniş anlamda kültürün çelişki içermemesi gerektiğine ilişkin önermeden kaynaklanıyor. Her iki önerme de birer ideolojik söylemin uzantısı sadece ve kültürel düzlemde sınılandığında sorunlar içerdikleri ortaya çıkıyor. Birinci önerme olanaksız. Ancak bu olanaksızlığın farkedilmesi sorunu çözmeye yetmiyor. Çünkü modernliğin ulusal olmasına ilişkin talep, onun deneyimlenebilir olmasına ilişkin duyulan arzunun sonucu. Bu arzunun objesi modernlikle çelişmektedir, ama kendi gerçektir ve ancak modern mimarlık karşı çıktığı deneyim yerine kendi deneyim olanağını koyduğunda aşılabilecektir. Mimarlığın çelişki içermemesine ilişkin diğer önerme ise kültürün biyolojist bir modele göre düşünülmesinden veya sadece düşünce tembelliğinden kaynaklanıyor. Kültürün tüm tarihi, tüm bilgikuramı, tüm yaşam bu determinist modeli yanlışlarsa da, her zaman onun peşinden giden birileri oluyor.

I. Ulusal Mimarlık üslubu, oryantalizmin hazzırladığı ortamda oluşmuş, kendi biçim sözlüğünü kurmuş, Batılı bir mimarlık formasyonuna dayanmış ve oldukça yüksek bir tasarım düzeyi tutturmuştur. Onun ürünleri, 19. yüzyılda genellikle olduğu gibi, iyi malzeme ve özenli işçilikle gerçekleştirilmiş ve bu açıdan daha sonra aşılmamıştır. Ayrıca bu yapılar, en azından dönemin aydınlarınınca övgüyle karşılanmış ve onların mimarlıkta ulusal kimlik arayışına yanıt vermiştir. Daha önce değinildiği gibi, bu arayışın ardında evrensel modele uyan, tarihsel bir an vardır. 1908 Devrimini gerçekleştiren kadrolar, onları destekleyen cılız burjuvazi ve aydınlar, özgür bir başlangıç etrafında birleşmiş ve I. Ulusal Mimarlık üslubunun yapılarında bu başlangıcı simgeleyen yeni bir ifade olduğunu düşünmüşlerdir. Özellikle Kemalettin Bey kendilerine yöneltilmiş olan bu toplumsal ilgiye, salt bina yapmanın ötesine geçen bir görev bilinciyle karşılık vermiştir. Kentin modernleşmesi için akılcı çözüm yolları önermiş, mimarlık eğitimine katılmış, yoğun kavramsal düşüncelerini aktaran yazılar yayımlamış, Evkaf Nezaret'i'nin azımsanmayacak inşaat faaliyetini yürüten büroyu örgütlemiş, mesleğin kurumsallaşması için çaba harcamış ve restorasyonlar yapmıştır.¹³⁴ Kemalettin Bey'le karşılaştırıldığında Vedat Bey'in mimarlık dışındaki çalışmaları fazla gözüküyor. Gerçi Vedat Bey Sanayi-i Nefise'de ders vermiş, fakat ancak oradaki görevi sona erdikten sonra, 1931 yılında kaleme alınmış iki kısa yazıdan başka, onun düşüncelerini aktaran birşey yok elimizde. "İstanbul İkametgâhları" ve "İstanbul'un İmarı Meselesi" adlı bu yazılarda¹³⁵ Vedat Bey, apartmanlaşma ve şehircilik konusundaki yanlış uygulamaları, akılcı ve pragmatik bir perspektiften eleştirmektedir. Çelişki aranacaksa eğer, gerek Kemalettin, gerekse Vedat Bey'in asıl çelişkisi de buradaki ikilemden kaynaklanmaktadır. Onlar bir taraftan geniş görüşü ve analitik düşünce yetenekleriyle modern bir kentin fiziksel yapısını oluşturmaya, burjuvaziye modern bir yaşamın nasıl olması gerektiğini öğretmeye çalışmışlar, diğer taraftan modernliğin kapattığı bir dünyanın değerlerine sevgiyle bağlı

kalmışlardır. Ancak burada da sorun onlardan çok, onların bu çelişkisindeki gerçekliği anlamaktan hızla uzaklaşmış olan daha sonraki eleştirilerdedir. Bugün geriye baktığımızda, Vedat ve Kemalettin Beylerin dünyasını, modernliği kapalı bir öz olarak yaşamın dışında konumlandıran bu eleştirilerden çok daha modern bulmamızın nedeni de onların çelişkilerinde aranmalıdır.

W. Morris 1888'de "Gotik-canlandırma tutkusunun ölümünü" irdelerken şöyle söyler: "Tarih bize mimarlığın evrimini öğretmişti, şimdi ise toplumun evrimini öğretiyor".¹³⁶ I. Ulusal Mimarlık üslubunun temsilcisi olan mimarların başına gelen de budur. Modernizm kapitalizmin ürünüdür ve onunla bir araya geldiğinde soyut bir ideal olmaktan kurtulup gerçeklik kazanır. Bu nedenle 1908, Osmanlı modernizminin olduğu kadar Türkiye'deki kapitalizmin tarihi için önemli bir durumdur. Avrupa'daki devrimlerde olan bir ölçüde burada da olmuştur. Aydınlar çok kısa bir süre romantik idealleriyle devrim kadrolarına refakat etmiş, sonra onların şiddeti altında ezilmişlerdir. Zaten bu şiddet önce, devrimin ardındaki eşraf-burjuva desteğinin asıl taşıyıcısı olan gayrimüslim toplum kesimine yönelmiş ve böylece Türkiye'nin tarihiyle sahici bir ilişki kurmasının önündeki belki de en önemli engellerden birinin maddi altyapısı bu dönemde atılmıştı.¹³⁷ 1908 süreci aynı zamanda, romantik ulusçuluğa ilişkin evrensel açıklığın yerini, bağınaz ve giderek ötekine tahammülsüz bir ulusçuluğun kapanmasına terkettiği dönemdir. Kaldı ki Avrupa kapitalizminin beşyüz yıllık tarihine karşı, burada yüz yıllık ve romantizmin oradaki yüz-ikiyüz yıllık tarihine karşı burada yirmi yılı bulmayan bir tarihi vardır. Ayrıca orada uluslararası boyutta bir pazar için üretim ve sömürü söz konusu iken, buradaki sermaye birikimi -giderek daha iyi belli olduğu gibi- üretim değil toprak rantının sömürüsüne dayanmak zorunda kalmıştır. Türkiye'de kapitalizmin yolu kentleri ve onun tarihini tüketmekten geçer. "Dört arşınlık bir sokak küşadı için (...) bir medreseyi feda etmeye..." direndiğinde "gayretkeşlikle" suçlanan Kemalettin Bey, daha 1913'te "büyük cevâmiden başka elimizde birşey kalmayacağını" anlamıştı.¹³⁸ So-

nuçta Türkiye'ye Kemalettin Bey'in romantik ütopyası değil, ona yıkılmakta olan Selçuklu köşkü yerine "yüzelli, ikiyüz liraya daha güzel bir köşk yaptırabileceğini" söyleyen 1917'deki Konya valisinin¹³⁹ merkantilist pozitifizmi hâkim olmuştur. Şimdi Konya kent merkezindeki Erbakan parkı (1996), doğa ve tarih imitasyonlarıyla dolu.¹⁴⁰ Türkiye gerçek tarihinin son izlerini sildiği hızla bu tür parklar inşa edip duruyor. İçinde sonsuza kadar çocuk olarak kalınacak tarih ötesi sona ulaşmanın semptomu bunlar.

R. Venturi, Frank Furness (1839-1912) monografisine 1996 yılında yazdığı önsözde, bu mimarın Pennsylvania Üniversitesi'nin kampusunda bulunan kitaplık binasının (1888), 1960'lardaki yıkım kararına karşı çıkan öğrencilere katılmadığını itiraf eder. Daha sonra eşi olan D. Scott Brown onun korunması gerektiğini söylediğinde "aynı fikirde olduğunu söylemeye utanmıştır".¹⁴¹ Romantik yaklaşımın Amerika'daki son ve önemli temsilcilerinden olan F. Furness 1881-1895 yılları arasında Philadelphia'da en fazla iş yapan mimar olmuş, ancak sonra aynı Vedad ve Kemalettin Beyler gibi birden saf dışı kalmış ve hatta 1960'larda bazı yapıları yıktırılmıştır. Şimdi onun adıyla anılan Furness kitaplığının inanılmaz ince ayrıntılarla dolu olan, şiirsel mekânlarında dolaştığımızda veya günbatımında kırmızı kumtaşı kütlenin gözalcı ışığıyla büyülediğimizde, daha kırk yıl önce mimarlık hocalarının ve öğrencilerin bunları nasıl olup da görmediklerine şaşıyoruz. Ama durum çok açık. Modern mimarlar deneyimin sınırlarını belirleyen bir söylem cemaati oluşturmuşlardır. Bu körlük ideolojiktir, taşrada sürmektedir ve kendini yeniden üretmektedir. Şimdi taşradaki asabi delikanlılar büyüdü, çocuğunu uykuda seven otoriter babalara dönüştüler. Ne de olsa herkes dünyadan bir şeyler öğreniyor. Nitekim artık I. Ulusal Mimarlık üslubunun temsilcilerine haksızlık yapıldığını düşünüyoruz. Ancak yine de çocuk çocukluğunu, tarih de tarihliğini bilmeli. Tarih uykuda olmalı. Peki ama, açmak istedikleri deneyim kanalları tıkalı kaldıkça Vedad ve Kemalettin Beylerin onurunu geri versek ne olur, vermesek ne olur?

Notlar

- 1 A. H. Tanpınar, *Yahya Kemal*, S. Baskı, İstanbul, YKY, 2001, s. 68.
- 2 Örneğin İ. H. Baltacıoğlu, Vedad Tek'i "Türk mimari romantizmasının kurucusu" olarak görmüştür. Bkz: İ. H. Baltacıoğlu, "Mimar Koca Vedad", *Yeni Adam*, Sayı: 301, 1942, s. 6; İ. Aslanoglu, Vedad Bey'in üslubunun "romantik", Kemalettin Bey'inin ise "evkaf stili" olarak adlandırıldığını söyler. Bkz: İ. Aslanoglu, "Birinci ve İkinci Milli Mimarlık Akımı Üzerine Düşünceler", *Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri*, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1984, s. 41.
- 3 Historisizm kavramının mimarlık tarihinde kullanılmaya başlanmasının tarihi 1928'dir. İşin ilginç bu terimi gündeme getiren sanat tarihçisi H. Beenken'in amacı, Almanya'daki romantik dönemin mimarlığını olumlu bir açıdan yeniden değerlendirmekti. Bu nedenle 19. yüzyıl mimarlığını açıklamak için kullanılan "revivalizm" veya "eklektisizm" gibi olumsuzluk içeren kavramların yerine, salt historiografik ve tarafsız bir kavram olarak "historisizm" önerilmişti. Bkz: A. V. Branca, "Historicism", V. M. Lampugnani (yay.), *Dictionary of 20th-Century Architecture*, New York, Thames and Hudson, 1997, s. 147-148.
- 4 Vedad Bey kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle söylüyor: "Ben eserlerimde modern Türk mimarisini tercih ederim. Bunu Selçuk üslubuyla karıştırmamak lazımdır. Misal isterseniz, Yeni Postane birincisi, Düyunu Umumiye, yani şimdiki İstanbul Erkek Lisesi ikincisidir". Bkz: Kandemir, "Mimar Vedad Tek", *Yedigün*, Sayı: 205, 1937, s. 16.
- 5 J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988, s. 13-21.
- 6 Modernist hareketin hedef tahtası haline gelmesine rağmen Vedad Tek'in eğitim gördüğü Beaux Arts Okulu, II. Dünya Savaşı'na kadar prestijini kesintisiz olarak sürdürdü. Bkz: B. Bergdoll, "Ecole des Beaux Arts", V. M. Lampugnani (yay.), *Dictionary of 20th-Century Architecture*, New York, Thames and Hudson, 1997, s. 86; Fransa'da mühendislik alanında Beaux Arts'a paralel bir kurum olan Ecole Polytechnique'in eğitim kadrosundan G. Umbdenstock'un 1930'da yazdığı "Cours d'Architecture"de modern mimarlıktan hiç söz edilmez. Bkz: H.-W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, Münih, Beck, 1991, s. 330.
- 7 E. H. Gombrich, "Anticamente moderni e modernamente antichi. Notes on the critical fortune of Giulio Romano, painter", M. Tafuri (yay.), *Giulio Romano*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1998, s. 7.
- 8 W. Benjamin'den alıntılan: R. Tiedemann, "Pasajlar Yapıtına Giriş", W. Benjamin, *Pasajlar*, İstanbul, YKY, 1995, s. 18.
- 9 H.-W. Kruft, *a.g.e.*, s. 356.
- 10 P. Ricoeur, *Geschichte und Wahrheit*, Münih, List Verlag, 1974, s. 45.
- 11 H.-G. Gadamer, *Hermeneutik I-Wahrheit und Methode*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1986, s. 48-87.
- 12 B. Anderson, kendinden önce ulusçuluk kavramını ele almış olan araştırmacıların bilimsel bir tanım yapmakta ne kadar zorlandıklarını örnekler vererek aktardıktan sonra "milliyetçiliklerin siyasal güçleriyle karşılaştırıldığında ortaya çıkan felsefi sefaletten" söz eder. Ona göre "milliyetçilik üzerine çalışan teorisyenleri şaşırtan paradoks-

- lardan" bence: "ulusların, tarihinin gündeki nesnel meşhurluğu karşısında, milliyetçilerin gösude sahip oldukları ocağı kadimlik"tir (vurgulamalar benimdir). Bkz: R. Anderson, *Haralı Cemaatler-Milliyetçilik Kökleri ve İhtilafı*, İstanbul, Metis, 1995, s. 17-19.
- 13 B. Anderson, "Milliyetçilik ulusların kendi özbilinçlerini ne anlama süreci değildir; ulusların varoluşunda yerde onları kat eder" diyen E. Gellner'in yarısından yola çıkarak bu eleştiri yapmaktadır. Bkz: a.g.e., s. 20-21.
- 14 Freud'un Anna Akropolis'i'nde yaşadığı travmatik bellek kaybını onun mektup ve anılarından yola çıkarak, bu bağlamda yorumlayan bir çalışma için bkz: A. Bammer, *Architektur als Erinnerung*, Viyana, Österr. Gesellschaft für Archäologie, 1977, s. 24-25.
- 15 H.-G. Gadamer, a.g.e., s. 361-362.
- 16 A. H. Tanpınar, a.g.e., s. 106 vd.
- 17 Z. Gökaltın'ın 13 Ağustos 1918'de *Yeni Mecmu*'nun 52. sayısında yayımlanan "Maarif ve Hars" başlıklı yazısında aktaran: Y. H. Bayur, *Türk İnkılabı Tarihi III*, Ankara: TTK, 1967, s. 417. Bu metinde Z. Gökaltın kendi düşüncesinin romantizm ile olan ilişkisine de değinmektedir: "... bugünkü Türkçülük de aynı davette bulunuyor. Türkleri hayata, tabiata, şey-yete çağırıyor. Ruso'dan Türkleri bir romantizm doğduğu gibi, bugünkü Türkçülüğün de feyza bir hayatçılık doğacaktır....".
- 18 I. Tekeli, S. İlkin (yay.), *Mimar Kemalettin'in Yazdıkları*, Ankara, Şekici Vanlı Mimarlık Vakfı, 1997, s. 49-57, 127-129, 131-141.
- 19 A. Barut, *Bir Usta Bir Dünya: Mimar Vedat Tek*, İstanbul: YKY, 1999, s. 53.
- 20 Kemalettin Bey 1908 Devrimini getirdiği özgürlük ortamını Bulgaristan'a yaptığı yolculuk vesilesiyle dile getirir: "... Arık İstanbul'dan dışarı çıkabilmek mümkün idi, eski hale nazaran bu küçük ve adı muvaffakiyetten memnun oluyordum....". "... Hissi-i hüriyeti kalplerinde vaaad olunmuş bir nimer gibi besleyenler, muvaffakiyet-i azimelerinden dolayı birbirlerini tebrik ve der-afuş ediyorlar, en samimi bir merbutiyet ile birbirlerinin vatan kardeşi olduklarını teyid ediyorlardı. Herkes yeniden genç ve kuvvetli; çünkü vatan tehlikeden kurtulmuş, onun azametini muhafaza etmek lazımdır", Bkz: I. Tekeli, S. İlkin, a.g.e., s. 82.
- 21 A. Kansu, *1908 Devrimi*, İstanbul: İletişim, 2001, s. 357 vd.
- 22 "Bireysel ve fenomenolojik deneyim ile yapsal anlaşılabilirlik arasındaki uçurum"dan yola çıkan F. Jameson bir özne olarak Rimbaud'u anlamak için ona ait "bedensel deneyim"leri ya da fenomenolojik bir biçimleniş'i okunaklı kılmak gerektiğini söyler. Özneye ait "özgül bir duyular düzeni (sensorium)" olan bu biçimleniş Jameson "ergen bedenin üretilmesi" adını verir; Jameson'a göre "([...]) bir olguyu soyut ya da bilimsel olarak anlayabiliyorsak, soyut betimlemem var olan, hem de var olmayan bütün uygun betimleyicileri bir araya getirebiliyorsak, o zaman bu bilgi somut bir deneyime eklenmemekte, soyut kalmakta ve salt bilgi ile anlık ayrılmış zihin bölümünde kapalı durmaktadır". Bkz: F. Jameson, "Rimbaud ve Mekânsal Metin", *Defter*, Sayı: 36, 1999, s. 106-108.
- 23 S. Heaney, "Ye Düyusu", *Defter*, Sayı: 36, 1999, s. 15.
- 24 I. Tekeli, S. İlkin, a.g.e., s. 87.
- 25 a.g.e., s. 114.
- 26 A. H. Tanpınar, a.g.e., s. 112.
- 27 a.g.e., s. 112.
- 28 a.g.e., s. 84 vd.; s. 94 vd.
- 29 a.g.e., s. 86.
- 30 a.g.e., s. 111-112.
- 31 a.g.e., s. 108.
- 32 a.g.e., s. 112.
- 33 a.g.e., s. 88.
- 34 Almanya'daki neoromantizm 1906'daki "Alman Yüzyılı" sergisi ile somut bir başlangıç tarihine sahiptir. Almanya'da ilkinden yüz yıl sonra romantizmi yeniden canlandıran şey, Wilhelm dönemi toplumunun gelenekten yoksunluğuna getirilen yoğun eleştiridir. Ancak romantizmin Almanya'da ortaya çıkmasının ve sık sık canlanmasının asıl nedeni "gecikme"dir. Almanya'nın Batı Avrupa ülkelerine göre, gerek sanayi devrimine geç katılması, gerekse "ulusal kimlik duygusunun oluşmasını engelleyen küçük parçalı devletlere bölünmüş politik yapısının fazla uzun sürmesi" romantizme uygun bir ortam oluşturmıştır. Diğer taraftan ulusal birliğe duyulan özlem ve duygusal yaklaşım romantizmi 1930'lardaki sosyalist sosyalizm tarafından körüye kullanıma da açık hale getirmiştir. Bkz: C. Schulz-Hoffmann, "Nationale Mythen - Einheitsräume und Einheitszwänge", C. Vitali, H. Gassner (yay.), *Ernstes Spiele - Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*, Stuttgart: Oktagon, 1995, s. 245.
- 35 Anselm Kiefer için bkz: a.g.; J. Beuys için bkz: E. Blume, "Joseph Beuys", C. Vitali, H. Gassner (yay.), a.g.e., s. 457-458; 1994 ve 1995 yıllarında Edinburgh, Londra ve Münih'te açılan Alman Romantizmi sergisinin 1790'dan 1990'a kadar olan ikiyüzyıllık bir dönemi kapsaması bu düşünce biçiminin Tanpınar'ın ileri sürdüğü gibi tek defada tüketilip geride bırakılacak bir nitelik taşımadığını göstermektedir. Serginin kapsamlı kataloğu için bkz: C. Vitali, H. Gassner (yay.), a.g.; Çağdaş sanatta romantizm için ayrıca bkz: A. ve Ch. Murken, *Romantik in der Kunst der Gegenwart*, Köln: Wienand, 1993.
- 36 Batı'da daha da sorunlu hale gelen modernist kopma paradigmasını Türkiye örneğinde, I. Ulusal Mimarlık dönemi ile onu izleyen dönem arasındaki farklılaşma sürecinin içinde irdeleyen kapsamlı bir çalışma için bkz: B. Tanju, *1908-1946: Türkiye Mimarlığının Kavramsal Çerçevesi*, İstanbul, İTÜ (basılmamış doktora tezi), 1998.
- 37 Bu açıdan Bauhaus'da 1919'daki başlangıcından 1927'ye, yani kapanışından birkaç yıl öncesine kadar, bağımsız bir yapı veya mimarlık bölümünün kurulmamış olması ilginçtir. Bkz: M. Kieran, "From the Bauhaus to Housebuilding: Architecture and the Teaching of Architecture at the Bauhaus", J. Fiedler, P. Feierabend (yay.), *Bauhaus*, Köln, Könemann, 1999, s. 552.
- 38 J. Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, Frankfurt/M: Ullstein, 1964, s. 7 vd.; G. Auer, "Editorial", *Daidalos, Magic of Materials özel sayısı*, Sayı: 56, 1995, s. 19; G. Hartoonian, *Ontology of Construction*, Cambridge/UK, Cambridge Univ. Press, 1997, s. 38-42; "Taktikite" kavramı için bkz: K. Frampton, *Modern Architecture, A Critical History*, New York, Thames and Hudson, 1994, s. 327.
- 39 S. Giedion, *A Decade of New Architecture*, Zürich, Girsberger, 1951, s. 14.
- 40 C. Erder, *Tarihi Çevre Bilinci*, Ankara, ODTÜ, 1975, s. 286-289.
- 41 J. Habermas, a.g.e., s. 10.
- 42 A. Haşim, "Gurebâhâne-i Lâklâkan"; M. Fuat, *Ahmet Haşim*, İstanbul, YKY, 1999, s. 127.
- 43 V. M. Lampugnani (yay.), *Die Architektur, die Tradition und der Ort, Regionalismen in der Europäischen Stadt*, Stuttgart, DVA, 2000.
- 44 Daha ayrıntılı bilgi için bu kitapta B. Tanju'nun katkısına bakılmalıdır.
- 45 J. Rykwert, "The Ecole des Beaux-Arts and the Classical Tradition", R. Middleton (yay.), *The Beaux Arts and the Nineteenth-Century French Architecture*, Londra, Thames and Hudson, 1984, s. 17.
- 46 H.-G. Gadamer, a.g.e., s. 3 ve s. 71.
- 47 J. Rykwert, a.g.e., s. 16.
- 48 a.g.e., s. 13, 16, 17.
- 49 a.g.e., s. 16.
- 50 a.g.e., s. 16.
- 51 R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Londra, The Architectural Press, 1970, s. 16.
- 52 H.-W. Kruff, a.g.e., s. 330; ayrıca bkz: R. Banham, a.g.e., s. 15.
- 53 R. Banham, a.g.e., s. 16.
- 54 a.g.e., s. 19.
- 55 H.-W. Kruff, a.g.e., s. 330.
- 56 a.g.; R. Banham, a.g.e., s. 17; J. Rykwert, a.g.e., s. 11.
- 57 R. Middleton, D. Watkin, *Klassizismus und Historismus*, Cilt: 2, Stuttgart, DVA, 1987, s. 245.
- 58 N. Levine, "The Book and the Building: Hugo's Theory of Architecture and Labrousse's Bibliothèque Ste-Genève", R. Middleton, *The Beaux Arts and the Nineteenth-Century French Architecture*, Londra, Thames and Hudson, 1984, s. 140.
- 59 a.g.e., s. 139.
- 60 a.g.e., s. 140.
- 61 H.-G. Gadamer, a.g.e., s. 270 vd.
- 62 Tiedemann, a.g.e., s. 18-19.
- 63 N. Levine, a.g.e., s. 148.
- 64 a.g.e., s. 149.
- 65 a.g.e., s. 150.
- 66 F. L. Wright, *A Testament*, New York: Bramhall House, 1957, s. 17'den aktaran: N. Levine, a.g.e., s. 140.
- 67 N. Levine, a.g.e., s. 139.
- 68 a.g.e., s. 146.
- 69 H.-W. Kruff, a.g.e., s. 320.
- 70 a.g.e., s. 321.
- 71 Kruff, A. Choisy'nin (1841-1909), 1899 tarihli tanınmış kitabı "Histoire de l'Architecture"de Viollet-le-Duc'un yoğun etkilerini saptamıştır. Bkz: a.g.e., s. 327-329.
- 72 N. Levine, a.g.e., s. 147.
- 73 a.g.e., s. 152.
- 74 a.g.e., s. 139.
- 75 a.g.e., s. 64, 139, 151.
- 76 a.g.e., s. 140.
- 77 W. Busch, "Zu Verstandnis und Interpretation romantischer Kunst", L. Fischer (yay.), *Arte Fakten*, "Romantik" özel sayısı, Frankfurt, Thomas Pöger, 1987, s. 3.
- 78 P. Ricoeur'un "Universal Civilization and National Cultures" adlı 1961 tarihli yazısından aktaran: K. Frampton, a.g.e., s. 314.
- 79 K. Frampton, a.g.e., III/5. Bölüm, s. 314-327: "Critical Regionalism: Modern Architecture and Cultural Identity"; Ayrıca bkz: dipnot 43.
- 80 K. Frampton, *Bauhaus*'un 1919 tarihli Manifesto ve Programının kapakındaki L. Feininger'in "Sosyalizmin Katedrali" adlı aşk başkısı üzerine bkz: R. Marz, "Die Kathedrale der Romantik - Gorische Architekturvisi-
- onen: Lionel Feininger und Karl Friedrich Schinkel", C. Vitali, H. Gassner (yay.), a.g.e., s. 588; B. Taut'un Gotik çağrışımı tasarımları üzerine bkz: R. Prange, "Das Kristalline", C. Vitali, H. Gassner (yay.), a.g.e., s. 576-577.
- 82 K. Frampton, a.g.e., III/1. Bölüm, s. 42-50: News from Nowhere, England, 1936-1924.
- 83 N. Levine, "The competition for the Grand Prix in 1824: a case study in architectural education at the Ecole des Beaux-Arts", R. Middleton (yay.), *The Beaux-Arts and the Nineteenth-Century French Architecture*, Londra, Thames and Hudson, 1984, s. 81.
- 84 Bu sergiye Beaux Arts ve arkasındaki Académie yoğun tepki göstermiş, Labrousse'un burslu olarak bulunduğu Roma'daki Académie de France'nin müdürü istifaya etmek zorunda kalmıştır. Ancak bu tepkiye rağmen Labrousse'un Beaux Arts'da atölye açabilmesinin nedeni 1930'daki Temmuz Devrimi olsa gerek. Bkz: N. Levine, "The Book and the Building ...", s. 147.
- 85 D. Van Zanten, "Architectural polychromie: life in architecture", R. Middleton (yay.), *The Beaux Arts and the Nineteenth-Century French Architecture*, Londra, Thames and Hudson, 1984, s. 198.
- 86 a.g.e.
- 87 Gerçek tarihlendirme şöyledir: 1. Bazilika olarak adlandırılan tapınak, MO 6. yüzyıl ortası; 2. Ceres tapınağı, MO 6. yüzyıl sonu; 3. Neptün tapınağı olarak adlandırılan yapı, MO 5. yüzyıl ortası; H. Labrousse'un sıralaması ise şöyledir: 1. Neptün tapınağı, 2. Ceres tapınağı, 3. Bazilika.
- 88 N. Levine, "The Book and the Building ...", s. 153.
- 89 a.g.e., s. 155-173.
- 90 R. Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, Münih: dtv, 1969, s. 16.
- 91 R. D. Middleton, "Hittorf's polychrome campaign", R. Middleton (yay.), *The Beaux Arts and the Nineteenth-Century French Architecture*, Londra, Thames and Hudson, 1984, s. 175-195. Örneğin polikromi tartışmasını başlatan Hittorf: "...[...]araştırmalarının amacı ne eski ne de modern mimardır. Ben hep profesyonel kariyerim için kullanılabilecek elemanlar aradım", a.g.e., s. 188. Ayrıca bkz: D. Van Zanten, a.g.e., s. 197-215.
- 92 H.-W. Kruff, a.g.e., s. 318; D. Van Zanten, a.g.e., s. 210.
- 93 N. Levine, "The Book and the Building ...", s. 147; D. Van Zanten, a.g.e., s. 198.
- 94 H.-W. Kruff, a.g.e., s. 357.
- 95 A. Bammer, *Wohnen im Vergangenen*, Graz, Akad. Druck- und Verlagsanstalt, 1982, s. 111.
- 96 H.-W. Kruff, a.g.e., s. 356.
- 97 a.g.e., s. 356.
- 98 a.g.e., s. 356-357.
- 99 a.g.e., s. 359.
- 100 "Semper için polikromi, onun toplum ve sanat anlayışının taşıyıcısıydı". Döneminde onun kuramına karşı çıkmış olan F. Kugler "kızıl" Semper'den söz etmiştir. Bkz: a.g.e., s. 357.
- 101 *dtv-Atlas zur Weltgeschichte*, Cilt: 2, Münih: dtv, 1970, s. 49.
- 102 D. Van Zanten, a.g.e., s. 206.
- 103 Örneğin M. G. B. Bindsbøll'un Kopenhag'da 1839-42'de yapılan Thorvaldsen Müzesi; Viyana'da Theophil v. Hansen'in 1874-83'te yapılan Parlamento binası; Philadelphia'da H. Trumbauer, C. C. Zantinger ve Ch. L. Borie Jr.'un 1916-28'de inşa ettikleri Philadelphia Sanat Müzesi.

- 104 D. Van Zanten, *a.g.e.*, s. 211.
105 *a.g.e.*, s. 206.
106 *a.g.e.*, s. 211-214.
107 *a.g.e.*, s. 213.
108 *a.g.e.*, s. 213.
109 *a.g.e.*, s. 211; Bu konuda ayrıca bkz: T. Saner, "19. Yüzyıl Osmanlı Eklektisizminde Elhamra'nın Payı"; Z. Rona (yay.), *Osman Hamdi Bey ve Dönemi*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1993, s. 134-145.
110 D. Van Zanten, *a.g.e.*, s. 211.
111 H.-W. Kruft, *a.g.e.*, s. 355; S. Koppelkamm, *Der imagi-are Orient, Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa*, Berlin, Ernst&Sohn, 1987, s. 63.
112 S. Koppelkamm, s. 62, 64-76.
113 D. Van Zanten, *a.g.e.*, s. 113.
114 A. Haşim, *a.g.e.*, s. 127; Avrupa romantizminin edebiyatla olan ilişkisi için bkz: N. Levine, "The book and the building ...", s. 139.
115 Bkz: dn. 17.
116 Z. Gökalp'in R. Eşref ile yaptığı söyleşi: "Diyorlar ki", Dersaadet 1334, s. 205-217'den aktaran A. H. Tanpınar, *a.g.e.*, s. 90; Ruskin'in "Gothicness" kavramı için bkz: H.-W. Kruft, *a.g.e.*, s. 382.
117 İ. Tekeli, S. İlkin, *a.g.e.*, s. 149 vd; ayrıca Kemalettin Bey'in bu kitaptaki yazılarının birçoğunda malzeme sorununu ele almaktadır.
118 *a.g.e.*, s. 110 vd.
119 *a.g.e.*, s. 125-126; J. Ruskin'in restorasyonda sahicilik konusundaki görüşleri için bkz: H.-W. Kruft, *a.g.e.*, s. 381-382.
120 Kemalettin Bey, "Mimârî-i İslâm": İ. Tekeli, S. İlkin, *a.g.e.*, s. 72-73; Usul-ü Mimari-i Osmani üzerine bkz: T. Saner, "19. Yüzyıl Yeni Türk Mimarlığında Antik Anlayış", *Yapı*, Sayı: 211, Haziran 1999, s. 70-78.
121 Kemalettin Bey, *a.g.e.*, s. 73; 20. yüzyılın başlarına kadar mimarlık eğitimindeki önemli yerini koruyan Vignola'nın atlası üzerine bkz: H.-W. Kruft, *a.g.e.*, s. 88.
122 Necmettin Emre, "Mimar Vedad'ın Sanat Hayatı", *Arki-tekt*, Sayı: 9-10, 1941-42, s. 234; N. Emre, Usul-ü Mimari-i Osmani'nin Kemalettin Bey'in "yegâne müracaatgâhı" olduğunu söylediğine göre, onun bu kitap üzerine "Mimârî-i İslâm" adlı 1906 tarihli makalesinde getirdiği eleştiriyi okumamış olmalı.
123 Bkz: dn. 2'deki İ. Aslanoglu'nun kaynağından alıntı.
124 Mimar M. Vedad, "İstanbul İkametgâhları", *Mimar*, Cilt: 1, Sayı: 10, 1931, s. 323-324.
125 *a.g.e.*
126 F. R. Atay, "Bir Temsil Karşısında Bazı Düşünceler", *Güzel Sanatlar*, İlk Teşrin 1941, s. 30'dan naklen: İ. Aslanoglu, *a.g.e.*, s. 44.
127 G. B. Nalbantoğlu, "Between Civilization and Culture: Appropriation of Traditional Dwelling Forms in Early Republican Turkey", *Journal of Architectural Education*, Cilt: 47, Sayı: 2, 1993, s. 67-68.
128 Bkz: Bu kitapta Y. Yavuz'un katkısı.
129 *a.g.e.*
130 Necmettin Emre, *a.g.e.*, s. 234: "...annesi Leyla Saz Hanımefendinin bir sanat mahfeli halini alan konaklarında saz fasılları ve edebiyat musahabeleri arasında sanat kabiliyeti tenmiye ediliyordu."; "Salon" başlı başına bir romantik olgudur. Geç Osmanlı salonları dizgesel olmayan, yaşamın içinde edinilen bilgiyi önemseyen bir öğrenme yeri olarak hem doğu kültürlerinden gelen bir geleneği yansıtır, hem de Avrupa romantizminden gelen esinleri. Batıda da bu tür salonların evsahipleri kadınlardır. Madame de Staël'in Romantik Avrupa'daki belki de en ünlü salonu için bkz: Mme de Staël, *Edebiyata Dair*, İstanbul: MEB, 1997, s. II; Formel bir öğrenim görmemiş olan Viollet-le-Duc'un de annesinin salonunda eğitim aldığı bilinir: H.-W. Kruft, *a.g.e.*, s. 321; CIAM toplantı-mantık bir ortamda gerçekleştirilmiştir.
131 Alegorileşme, W. Benjamin için modernite öncesi anlam dünyasının kapanmasına ilişkin bir süreçtir, biçim-içerik ilişkisindeki sahicilik beklentisinin yerini rastlantıya terk etmesi ve kültürel biçimlerin Saussure'cü bir dil modeline doğru yola çıkmasıdır: W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, (1925: W. Benjamin, *Gesammelte Werke*, Band I/1, Frankfurt a. M., Edition Suhrkamp, 1980, s. 336-390.
132 W. Benjamin'e göre Flâneur, "...gerek büyük kentin, gerekse burjuva sınıfının eşigindedir. Henüz bunlardan birine yenik düşmüş değildir. Hiçbirine yerleşmiş değildir". "Flâneur kişiliğiyle aydın, pazara çıkmıştır. Niyetinin pazarı görmek olduğunu söylerse de, aslında niyeti kendine bir alıcı bulmaktır. Henüz koruyuculara sahip olmadığı, ama pazarla da tanışmaya koyulduğu bu geçiş döneminde aydın, bohème olarak belirginleşir. Ekonomik konunun belirsizliğine koşut olarak, politik işlevi de belirsizdir", W. Benjamin, *Pasajlar*, s. 87 vd. ; s. 113-140.
133 C. E. Arseven, *L'art Turc*, 1939, İstanbul, Devlet Basımevi, s. 180, "Neyse ki kısa zamanda angaje olunan bu yolun sahte olduğu ortaya çıktı ve terslik yeni fikirlerle ortadan kaldırılmaya çalışıldı".
134 Yıldırım Yavuz, *Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar Kemalettin Bey*, Ankara, ODTÜ, 1981, s. 14-22; İ. Tekeli, S. İlkin, "Mimar Kemalettin'in Yazdıkları İçin Sunuş", İ. Tekeli, S. İlkin (yay.), *a.g.e.*, s. 1-29.
135 Bkz: dn. 124; Mimar M. Vedad, "İstanbul İmarı Me-selesi", *Mimar*, Sayı: 2, Şubat 1931, s. 35-37.
136 W. Morris, "The Revival of Architecture", Ch. Miele (yay.), *William Morris on Architecture*, Sheffield: Sheffield Academic Press, 1996, s. 138.
137 T. Akçam, *Türk Ulusal Kimliği ve Ermeni Sorunu*, İstanbul, İletişim, 1995.
138 Kemalettin Bey, "Mektuplar ve Cevabımız", *Türk Yurdu*, 3/6, s. 1913; İ. Tekeli, S. İlkin (yay.), *a.g.e.*, s. 110-111.
139 Kemalettin Bey, "Konya'da Alâeddin Sarayı Âsar-ı Bakıyesi, Karatay Medresesi, *Yeni Mecmua*, 1/2, 1917, İ. Tekeli, S. İlkin (yay.), *a.g.e.*, s. 123-124.
140 H. Alkan Bala, D. Aydın Çetiner, "Gerçek(lik) ve Temsil(iyet) Üzerine Mimarlığın Şaşkınlığı..!", *Tasarım Kuram, MSÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 1/2, Mayıs 2000, s. 27-34.
141 R. Venturi, "Furness and Taste", G. E. Thomas, M. J. Lewis, J. A. Cohen (yayl.), *Frank Furness, The Complete Works*, New York, Princeton Architectural Press, 1996, s. 5.