



**BRUNO TAUT'UN “ŞEHRİN TACI” (*DIE STADTKRONE*) ÜTOPYASI VE
ANKARA'DAKİ YANSIMALARI**

ZEYNEP ÜNSAL

ŞUBAT 2025

ÇANKAYA ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK YÜKSEK LİSANS TEZİ

BRUNO TAUT'UN "ŞEHRİN TACI" (*DIE STADTKRONE*) ÜTOPYASI VE
ANKARA'DAKİ YANSIMALARI

ZEYNEP ÜNSAL

ŞUBAT 2025

ÖZET

BRUNO TAUT'UN “ŞEHRİN TACI” (*DIE STADTKRONE*) ÜTOPYASI VE ANKARA'DAKİ YANSIMALARI

ÜNSAL, ZEYNEP
MİMARLIK YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Doç. Dr. Ceren KATİPOĞLU ÖZMEN

Şubat 2025, 93 sayfa

Ütopya, Thomas More'un eserinde tanımlandığı haliyle hem “hiçbir yer” hem de “iyi bir yer” anlamına gelir; bir düş olan ütopya, aynı zamanda geleceğe dair bir umut ve sistematik bir akıl yürütmenin ürünüdür. Ütopyacı düşlerle ideal kent tasarımlarının kurgulandığı zeminde, mimarlık üretimi de salt bina inşa etmesinin ötesinde kuramsal ve kavramsal bir disipline dönüşür. Bugün Türkiye’de özellikle Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin mimarı olarak bilinen Bruno Taut (1880-1938), 20. yüzyılın başındaki kırılmalarla biçimlenen modernleşme sürecinde mimarlığı fiziksel üretimin ötesinde, toplumu dönüştüren bir sanat olarak konumlandırmıştır. Bu bağlamda Taut kristal bir mimarlığın kentleri taçlandırarak ideal kenti ve toplumu inşa ettiği “Şehrin Tacı” ütopyasını kurgular. Almanya, Sovyetler Birliği, Japonya ve Türkiye ekseninde şekillenen yaşamı boyunca, literatürde “ütopyacı” ve “realist” dönemleriyle ele alınan Taut’un “eylemleri ve söylemleri” ütopyacılığın kuramsal çerçevesinden değerlendirildiğinde, “yıldızlı gök” ile “ahlak yasası” arasında kurulan sürekliliği ve bu ikiliğin iç içe geçişini yansıtır. Bu nedenledir ki 1919’daki Şehrin Tacı ütopyasındaki arayışı 1938’deki Kamutay Projesi önerisinde Ankara için bir taç olarak tezahür eder.

Anahtar Kelimeler: Bruno Taut, Ütopya ve İdeal Kent, Şehrin Tacı (*Die Stadtkrone*), Modernizm, Erken Cumhuriyet Dönemi ve Ankara

ABSTRACT

BRUNO TAUT’S UTOPIA “THE CITY CROWN” (*DIE STADTKRONE*) AND ITS REFLECTIONS IN ANKARA

ÜNSAL, ZEYNEP

ARCHITECTURE MASTER'S THESIS

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Ceren KATİPOĞLU ÖZMEN

February 2025, 93 pages

Utopia as defined in Thomas More’s book, means both “no place” and “a good place”; as such, it is not only a dream or a fantasy, but also a projection of hope for the future and the product of systematic reasoning. In the context where utopian dreams inform the design of ideal cities, architectural production transcends mere construction and becomes a theoretical and conceptual discipline. Bruno Taut (1880–1938), widely recognized as the architect of the Faculty of Language, History and Geography in Ankara, envisioned architecture during the early twentieth century’s transformative period not just as the creation of physical structures, but as a socially transformative art form. Within this framework, he imagined his utopia of “The City Crown” as a vision in which crystalline architecture crowns cities, constructing the ideal society through symbolic form. Throughout his life—shaped by the geopolitical contexts of Germany, the Soviet Union, Japan, and Turkey—Taut’s actions and writings, often analyzed in the literature as belonging to “utopian” and “realist” phases, reflect a continuity and interweaving of the “starry heavens above” and the “moral law within” when viewed through the theoretical lens of utopianism. For this reason, the quest he articulated in his 1919 “City Crown” utopia re-emerges in 1938 in his Turkish Parliament (Kamutay) proposal as a symbolic crown envisioned for Ankara.

Keywords: Bruno Taut, Utopia and the Ideal City, The City Crown (*Die Stadtkrone*), Modernism, the Early Republican Period and Ankara

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında katkı ve desteğini esirgemeyen değerli kişilere içtenlikle teşekkür ederim.

Öncelikle, akademik danışmanım Doç. Dr. Ceren Katipoğlu Özmen'e, hem bilgi ve birikimiyle, hem de düşünsel yolculuğuma ışık tutan yaklaşımıyla bana yol gösterdiği; bir danışmandan öte, bir rol model olduğu için en derin şükranlarımı sunarım. Çankaya Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde öğrenimim boyunca bilgi ve deneyimleriyle vizyonumu genişleten tüm hocalarıma teşekkür ederim. Mimarlığı ve tasarıma yalnızca bir meslek değil, bir düşünce biçimi olarak bakmamı sağlayan bu kıymetli yolculukta destekleri için minnettarım.

Bruno Taut'a olan ilgimi derinleştirmemde etkili olan ve bu çalışmada da çokça yararladığım çalışmalarıyla ufkumu açan Ali Artun'a, bu konuda araştırmaya devam etmemi sağladığı için teşekkür ederim.

Her zaman yanımda olan aileme; anneme, kardeşime ve özellikle araştırmalarımnda kullanabilmem için her türlü kaynağa ulaşmamda bana yardımcı olan babam Oğuz Ünsal'a gönülden teşekkür ederim.

Yüksek lisansa başlama sürecimde beni cesaretlendiren ve bu süreçte sabırla ve sevgiyle yanımda olan partnerim Ömer Berkay Esen'e sonsuz desteği için teşekkür ederim.

İkinci ailem olan AnkaraAks ekibinden Naz, Dilara ve Cemre'ye katkıları ve yoldaşlıkları için teşekkür ederim.

Ve son olarak, bana ilham veren ve bu çalışmaya da konu olan Bruno Taut'a bu çalışmamı adıyorum.

İÇİNDEKİLER

TEZDE İNTİHAL OLMADIĞINA DAİR BEYAN SAYFASI	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
TEŞEKKÜR.....	VI
TABLolar LİSTESİ.....	IX
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	X
KISALTMALAR LİSTESİ.....	XII
BÖLÜM I	1
GİRİŞ	1
1.1 ÇALIŞMANIN KONUSU VE KAPSAMI	1
1.2 ÇALIŞMANIN AMACI	2
1.3 ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ	2
BÖLÜM II.....	4
İDEAL KENT ARAYIŞI: ÜTOPYALAR	4
2.1 ÜTOPYA KAVRAMININ TANIMLANMASI	4
2.1.1 Var Olmayan İyi Bir Yer.....	4
2.1.2 Ütopya ve Distopya	5
2.1.3 Ütopya ve Manifesto	7
2.1.4 Ütopyanın Sonu Mu?.....	10
2.2 ÜTOPYA KAVRAMININ ÖZELLİKLERİ VE İDEAL KENT İLE OLAN İLİŞKİSİ.....	11
2.2.1 Ütopya Kavramının Özellikleri	11
2.2.2 Ütopya ve İdeal Kent Arayışı	13
2.2.3 İdeal Kentin Kökenleri	13
2.3 ÜTOPYA VE MİMARLIK: BİNANIN İHLALİ (<i>UNBUILT</i>).....	15
BÖLÜM III.....	18
BİR ÜTOPYA DÜŞKÜNÜ: BRUNO TAUT	18
3.1 YAŞADIĞI DÖNEM VE POLİTİK BAĞLAM	18
3.2 BRUNO TAUT’UN YAŞAMININ DÖNEMLERİ	20
3.2.1 Gençlik Dönemi (1880 – 1908).....	21

3.2.2	I. Berlin Dönemi (1908 – 1921): Kristal Mimari ve Ütopyalar	22
3.2.3	Magdeburg Dönemi (1921-1924): Renkli Cepheler ve Bahçekent....	30
3.2.4	II. Berlin Dönemi(1924-1932): Sosyal Konutlar.....	32
3.2.5	Moskova Dönemi (1932-1933): Haymatlos.....	33
3.2.6	Japonya Dönemi (1933-1936): Villa Katsura ve Mesken Arayışı	36
3.2.7	1936-1938: Türkiye Dönemi	39
3.3	SÖYLEMLER VE EYLEMLER	46
BÖLÜM IV		49
ŞEHRİN TACI (<i>DIE STADTKRONE</i>) ARAYIŞININ ANKARA'DAKİ		
YANSIMALARI.....		49
4.1	SAF MİMARLIK DÜŞÜNCESİNİN KATEDRALİ: ŞEHRİN TACI (<i>DIE</i>	
	<i>STADTKRONE</i>).....	49
4.1.1	Binasız Mimarlık ve Kristal İmgesi	49
4.1.2	Eski Kentlerin Taçlandırılması.....	50
4.1.3	Saf Mimarlık Düşüncesinin Katedrali	51
4.1.4	Şehrin Tacı'nın İnşası.....	53
4.1.5	Alpler'in Taçlandırılması	55
4.2	YENİ BAŞKENTTE BİR TAÇ: KAMUTAY (TÜRKİYE BÜYÜK MİLLET	
	MECLİSİ) PROJESİ	56
4.2.1	Kamutay (Türkiye Büyük Millet Meclisi) Projesi Müsabakası	56
4.2.2	Bruno Taut'un Proje Önerisi	58
4.3	ŞEHRİN TACI VE KAMUTAY PROJESİNDE İDEALİ ARARKEN.....	59
BÖLÜM V.....		63
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME		63
KAYNAKÇA		67
EKLER.....		74
EK 1: İSTANBUL'DAKİ TAUT SERGİSİNİN AÇILIŞ KONUŞMASI (1938)..		74
EK 2: TAUT'UN ŞEHRİN TACI TASARIMLARI (1919)		76
EK 3: TAUT'UN KAMUTAY YARIŞMASI PROJE ÖNERİSİ (1938).....		79
ÖZGEÇMİŞ.....		80

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Ütopyanın Özellikleri	12
Tablo 2: Şehrin Tacı'nın Maliyet Dağılımı.....	54



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Çalışmanın Strüktürü.....	3
Şekil 2: Ütopya Adası.....	5
Şekil 3: Distopya Alt Türünün Ortaya Çıkışında Üç Önemli Eser: Cesur Yeni Dünya (<i>Brave New World</i>), 1984 ve Biz (<i>We</i>).	6
Şekil 4: Brasilia (solda), La Ville Radieuse (sağda).....	7
Şekil 5: Halka Yol Gösteren Özgürlük.....	8
Şekil 6: Bauhaus Okulu, Weimar	9
Şekil 7: Kumar’a Göre Ütopyanın 4 Temel Unsuru: <i>Arzu, Uyum, Tasarım, Umut</i> ..	11
Şekil 8: Raimund Abraham, Triptikon Dokuz Ev (1972-1976)	16
Şekil 9: Raimund Abraham, Odasız Ev (1974)	17
Şekil 10: Raimund Abraham, Geriye Kalan Son Ev (1984).....	17
Şekil 11: Bruno Taut.....	20
Şekil 12: Theodor Fisher’in bürosundaki şehircilik çalışmaları.....	21
Şekil 13: Demit Anıtı, Leipzig.....	22
Şekil 14: Cam Ev (Glashaus) dış mekan, Köln	24
Şekil 15: Cam Ev (Glashaus) iç mekan, Köln	24
Şekil 16: Sultan Ahmet Cami ve Taut’un Dostluk Yurdu Önerisi	25
Şekil 17: Şehrin Tacı kent silüeti.....	26
Şekil 18: Şehrin Tacı perspektif	26
Şekil 19: Bergen’de Alp Mimarisi.....	27
Şekil 20: Alp Mimarisi	27
Şekil 21: Cam Zincir Mektupları	28
Şekil 22: Cam Zincir Mektupları	30
Şekil 23: <i>Hermann-Beims Siedlung</i>	31
Şekil 24: <i>Hermann-Beims Siedlung</i>	31
Şekil 25: Bruno Taut yönetiminde cephe yenilemeleri, Magdeburg.....	32
Şekil 26: Siedlung Freie Scholle in Trebbin vaziyet planı ve güncel görünümü	33
Şekil 27: Bruno Taut, Moskova MGSPS Tiyatrosu Yarışma Projesi.....	34
Şekil 28: Bruno Taut’un El Konulan Pasaportu	35
Şekil 29: Bruno Taut, <i>Houses and People of Japan</i>	36
Şekil 30: Japonya’da Taut’un Villa İç Mekan Tasarımı.....	37
Şekil 31: <i>House and People of Japan</i>	38

Şekil 32: Bruno Taut, İkoma Dağı Yerleşimi.....	38
Şekil 33: Bruno Taut, İkoma Dağı Yerleşimi.....	39
Şekil 34: Bruno Taut, Japonya’da	39
Şekil 35: Cebeci Ortaokulu.....	40
Şekil 36: Kültür Pavyonu.....	41
Şekil 37: İzmir Kız Cumhuriyet Kız Enstitüsü.....	41
Şekil 38: DTCTF Giriş Saçağı ve Cephe Detayı	42
Şekil 39: Farabi Fuayesi	42
Şekil 40: Mimar Sinan Heykeli ve Cephe Detayı: “Hayatta En Hakiki Mürşit İlimdir”	42
Şekil 41: DTCTF Arka Cephesi.....	43
Şekil 42: DTCTF Merdiven Detayı.....	43
Şekil 43: Ortaköy Villası ve Eskiz.....	44
Şekil 44: Katafalk Eskiz	45
Şekil 45: Katafalk ve Atatürk’ün Naaşı.....	45
Şekil 46: Literatürde Bruno Taut.....	46
Şekil 47: Eski Kent Taçlarından Örnekler.....	51
Şekil 48: Eski Kent Taçlarından Örnekler	51
Şekil 49: Şehrin Tacı Plan	52
Şekil 50: Şehrin Tacı Perspektif ve Plan	52
Şekil 51: Şehrin Tacı Batı Görünüşü	53
Şekil 52: Alp Mimarlığı.....	55
Şekil 53: Kamutay Projesi Yarışma Kararı	56
Şekil 54: Kamutay Projesi Taut’un Önerisi.....	58
Şekil 55: Taut’un Kamutay Projesi Önerisi (solda) ve Şehrin Tacı (sağda).....	60

KISALTMALAR LİSTESİ

AFK	:Çalışma Konseyi (<i>Arbeitsrat für Kunst</i>)
DGG	: Alman Bahçekent Birliği (<i>Deutsche Gartenstadt Gesellschaft</i>)
DW	:Alman Sanat ve Zanaat Birliği (<i>Deustcher Werkbund</i>)
DTCF	: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi

BÖLÜM I

GİRİŞ

19. yüzyılın sonlarından ve 20. yüzyılın ortalarına kadar olan süreçte Dünya’da oldukça çalkantılı bir süreç hakim olmuştur. Dünya savaşlarından ilkinin yaşandığı, ardından oluşan gerilimle ikincisine zemin hazırlandığı süreçte, toplumsal değişim ve dönüşümler gerçekleşmiş ve yaşama dair alternatif yollar aranmıştır. Bu arayışlar mimarlık kuramları üzerinde de etkili olmuştur. (Boyacıoğlu 2015: 5)

İşte böyle bir dönemde Bruno Taut mimar, eğitimci, plancı yazar ve aynı zamanda kendini yetiştirmiş bir düşünür olarak hayatını sürdürmüştür. 1880-1938 yılları arasında göreceli kısa süren yaşamında ürettiği mimari eserlerin yanında hayalindeki ideal toplumun yer aldığı bir dizi kitap çıkartmıştır. (Tarakçıoğlu 2017)

Taut, literatürde genellikle Ankara’da bıraktığı DTCF yapısı, Atatürk Katalfalkı, Almanya’da yaptığı toplu sosyal konutların ve bunların oluşturduğu renkli yerleşkelerle anılmaktadır. (Altan 2018) Ancak Taut mimarlık kuramı üzerinde çalışmalar yapmış ve özellikle Paul Scheerbart ile birlikte inşa ettiği ütopyaları ile ideal olan düzeni düşlemiş bir düşünürdür. Taut hayat mücadelesi boyunca kendini geliştirmeye ve mimarlığı da kendisiyle birlikte geliştirmeye devam etmiştir. (Hartmann 2001:126-132). Taut’un en kapsamlı biyografilerinde bile çalışmalarının birbirinden bağımsız gibi görünen dönemlerle ayrıldığı ve ütopya düşkünü kimliğinin yerini Cumhuriyet’in önemli bir aktörü kimliğine bıraktığı görülmektedir.

Bu çalışmanın amacı Bruno Taut’un üretimlerini bütüncül bir şekilde ele alarak ütopyaçı kimliği ve 1919’da yayınladığı Die Stadkrone (Şehrin Tacı) ütopyası perspektifinden Taut’a ve içerisinde bulunduğu döneme alternatif bir mimarlık tarih yazımı önermektedir.

1.1 ÇALIŞMANIN KONUSU VE KAPSAMI

Bu çalışma, Bruno Taut’un mimarlık anlayışını ve ütopyaçı düşüncelerini kapsamlı bir şekilde ele alarak, 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar uzanan tarihsel bağlam içinde değerlendirmektedir.

Taut'un mimarlık kuramına katkıları, tasarımlarının teorik ve pratik boyutlarıyla birlikte incelenerek, özellikle onun "Ekspresyonist" ve "Akılcı" olarak ayrılan dönemleri arasındaki ilişkiler irdelenecektir. Çalışma, Taut'un Almanya'da geliştirdiği ütopyacı düşünceler ile Türkiye'de gerçekleştirdiği projeler arasındaki sürekliliği ele alarak, bu iki bağlam arasındaki bağlantıyı ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu kapsamda, 1919 yılında yayımladığı Die Stadtkrone ütopyası ile 1938 yılında Kamutay Projesi yarışmasına sunduğu tasarım karşılaştırılarak, Taut'un mimarlık düşüncesinin Ankara'daki yansımaları değerlendirilecektir.

1.2 ÇALIŞMANIN AMACI

Bu çalışmanın temel amacı, Bruno Taut'un mimarlık üretimlerini bütüncül bir şekilde ele alarak, onun ütopyacı mimarlık anlayışı ile Ankara'daki projeleri arasındaki sürekliliği ortaya koymaktır. Taut'un hem kuramsal hem de pratik düzlemde geliştirdiği ideal toplum ve mimarlık ilişkisini inceleyerek, onun mimarlık tarihindeki konumuna dair alternatif bir okuma sunmak hedeflenmektedir. Çalışma, Un/Built (inşa edilen ve edilmeyen) kavramları üzerinden, Taut'un ütopyacı düşüncelerinin yalnızca kuramsal değil, aynı zamanda mekânsal ve toplumsal bağlamda da nasıl bir etki yarattığını tartışmayı amaçlamaktadır. Böylece, Taut'un mimarlık tarihindeki rolü yeni bir perspektifle ele alınarak, onun ütopyacı düşüncelerinin ve mimari üretimlerinin günümüzdeki yansımalarına dair bir çerçeve sunulacaktır.

1.3 ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Çalışma, tarihsel araştırma ve karşılaştırmalı analiz yöntemlerine dayanmaktadır. Tezin kurgusu 3 ayakta şekillenmektedir: "Ütopyalar – Bruno Taut – Şehrin Tacı ve Kamutay Binası" Bu kurguda, ilk bölümde ütopya kavramı ve özellikleri tanımlanarak, kavramın getirdiği ilişkiler ve bunun ideal kentler üzerinden "Unbuilt" olma hali üzerinden mimarlığa yansıması araştırılacaktır. Bu kuramsal çerçeve Taut'un üretimlerinin mimarlık kuramında nerede durduğunu tartışmaya açmak için oluşturulmuştur. İkinci bölümde, Taut'un hayatı üzerinden, mimarlık anlayışı ve ütopyacı fikirleri üzerine yazılmış literatür taranarak, onun düşünsel arka planı ve tasarım felsefesi irdelenecektir. Ardından, üçüncü bölümde, "ütopyacı" olarak adlandırılan dönemdeki ideal kent tasarımı Şehrin Tacı (1919) ile, "realist" olarak adlandırılan dönemdeki Kamutay Projesi (1938) yarışması kapsamında sunduğu

tasarım karşılaştırmalı olarak analiz edilecek, Taut'un tasarım anlayışındaki süreklilik ve dönüşüm tartışmaya açılacaktır. Bu süreçte, Taut'un yazıları, dönemine ait arşiv belgeleri, yapılı ve yapısız projeleri ile ikincil kaynaklar değerlendirilerek, Taut'un Türkiye'deki üretimlerinin ütopyacı mimarlık bağlamında nasıl konumlandığı açıklanacaktır.



Şekil 1: Çalışmanın Strüktürü

BÖLÜM II

İDEAL KENT ARAYIŞI: ÜTOPYALAR

2.1 ÜTOPYA KAVRAMININ TANIMLANMASI

2.1.1 Var Olmayan İyi Bir Yer

Ütopya, Thomas More'un *De Optimo Statu Reipublicae/Deque Nova Insula Utopia* (1515-1516) adını verdiği kurgusal metniyle birlikte anılır. More'un keşfiyle beraber sözlüklere giren ve beş yüzyıllık tarihi boyunca üzerine bir külliyat birikmiş olan ütopya esasında üretilmiş bir kavramdır ve “eu” (iyi) ; “ou” (hiç) + “topia” (yer) olarak formüle edilir. Ütopya, hem hiçbir yerdir (*outopia*) hem de iyi bir yerdir (*eutopia*). “Var olmayan, fakat insanın orada olmayı arzuladığı bir dünyada yaşamak” olarak tanımlanır. (Kumar 1991)

Bu tanımla ele alındığında ütopya bir düştür. Düşlenmiş ancak henüz uygulanmasına geçilmemiş, gerçekleştirilmemiş bir yerdir. (Noble, 2009). Güzel bir geleceğe duyulan umudun düşüdür. (Bloch, 1954) Fakat ütopya sadece bir düş olmaktan öte, aynı zamanda bir gelecek projesidir ve bilinçli gerçekleştirilen sistematik bir akıl yürütmenin ürünüdür. Yine de belirtmelidir ki, ütopyanın bu akılcı yönü onu bir eylem planı ya da gelecekte gerçekleşmesi planlanan bir proje yapmaz. Ütopya, geleceğin bütüncül olarak projelendirilmesi başka bir deyişle, bir öngörüler sistemidir. (Tanyeli 1993)

Ütopya, kusursuzluk tasarımı olarak modellenir ve bu model mevcuttaki kusurlu sistemi yıkarak onun yerine geçmeyi amaçlar. (Baba 2020:15) Bu iddiası doğrultusunda soyut bir tasarım olma halini aşp, tasarımında yer alan bütün özelliklerini koruyarak kendi ideal evrenini inşa etmeyi arzular. (Kateb 1975)

“Var olmayan yer” yani “hiçbir yerde” olan ütopya, kendini var etmeye çalışarak çelişkili bir durum yaratır. Fakat ütopyanın değeri inşasının uygulanabilirliğinde değil, hayali ve uygulanamaz niteliğindedir. Ütopyanın “hiçbir yerdeliği” bizi onu aramaya iten gücüdür. More'un kurgu metninde gezgin Raphael Hytloday'in denk geldiği “*Utopia*” adasında da bu itici güç ve beraberinde getirdiği ikili durum hissedilir. Ütopia, doğrudan uygulanabilir olanın ötesine geçerek

uygulanması imkânsız olacak kadar uzaklara uzanır, ancak asla sadece bir düşünce değildir; daima gerçeklikle bağ kurar. (Kumar 1991)



Şekil 2: Ütopya Adası (More 1516)

Kaçınılmaz olarak, her ideoloji bir şekilde gelecek öngörüsünü içerisinde bulundurur. Ernst Bloch'un "Umut İlkesi" (1954) eserinde belirttiği gibi, "*Henüz gerçekleşmemiş öngörüler bulunmayan bir toplum, bir umut beklentisi ortaya koymaktadır.*" (Bloch 1954) ve hangi vizyona sahip olursa olsun ütopya, insanlığın mevcut ortamından kaçış umuduna dönüşen bir semboldür. (Tanyeli 1993)

2.1.2 Ütopya ve Distopya

Ütopyalar birer ideal olarak şekillenir ve bu ideal halinden düşüşü çözümler yaratır. Zamanla ütopyanın eleştiren tarafı, yaşadığı çözümlerin ardından kendini ortadan kaldırıp içerisinde ayrı bir alt türün doğmasına yol açarak "anti-ütopya" ya da başka bir deyişle "distopya" kavramını oluşturmuştur.

Bu alt türün ortaya çıkışında üç önemli eserden söz edilir: 1930' yayınlanan Yevgeni Zamyatin'in Biz (*We*) romanı, George Orwell'ın 1949 yılında yayınladığı

1984 romanı ve ve Aldous Huxley'nin 1932'de yayınladığı Cesur Yeni Dünya (*Brave New World*) romanı. Bu eserler distopya külliyatının gelişmesinde öncü olmuştur. (Artun 2017) Fakat distopyaların gelişimi için öncüye ihtiyaç yoktur; “Bütün ütopyalar, ister istemez içlerinde her an patlamaya hazır, bir anti-ütopya bombası barındırır.” (Turan 2004:15).



Şekil 3: Distopya Alt Türünün Ortaya Çıkışında Üç Önemli Eser: Cesur Yeni Dünya (*Brave New World*), 1984 ve Biz (*We*).

Tarih, inşa edildikten sonra ideal formunu tam anlamıyla gerçekleştiremeyen pek çok ütopyanın çözülerek distopyaya dönüştüğünü yazmıştır. (Kumar 1991)

Bu konuda akla gelen ilk örneklerden birisi, Le Corbusier tarafından 1924'te sunulan ve 1933'te aynı adlı kitapta yayımlanan “Işıldayan Şehir” (*Ville Radieuse*) ütopyasıdır. Corbusier *Ville Radieuse* ile; gün ışığını eşit bir şekilde yaşam alanlarına katan, geniş yeşil alanlara yayılan, yüksek yoğunluklu gökdelenlerden oluşan ve Kartezyen bir ızgara sistemine göre şekillenen bir “gelecek şehri” tasarlayarak, daha iyi bir yaşam ve toplum yaratmayı amaçlıyordu (Corbusier 1933). Bu şehir, “*Tabula rasa*” yaklaşımıyla inşa edilecek ve “yaşayan makine” olarak işlemesi sağlanacaktı. (Kostof 1991) Corbusier şu şekilde ifade ediyor:

“Bugünün şehri ölüyor çünkü planlaması geometrik orana uygun değil. Gerçek bir geometrik düzenin sonucu tekrardır, tekrarın sonucu ise bir standarttır. Mükemmel form budur.” (Corbusier 1933)

Bu ütopyanın en büyük ölçekli uygulamalarından biri, Brezilya'nın başkenti Brasília'nın tasarımıdır. Lúcio Costa ve Oscar Niemeyer, tamamen geometrik olarak düzenlenmiş ve yönetim bölgeleri ile tek tip konut alanlarını birbirinden ayıran bir plan tasarladı. (Fishman 1982:35-52) Brasília, Corbusier'in tekdüze bloklar ve izolasyonist bir düzen önerisini benimseyerek, toplumsal etkileşimi zayıflatmış ve şehirdeki sosyal

bağları kopararak mekansal bir boşluk yaratmıştır. (Jacobs 1961) Katı geometrik düzeni ve tepeden bir bakışla planlaması, halkın mekânı kendi deneyimleriyle şekillendirmesini engelleyerek, şehri yabancılaştırıcı bir hale getirmiştir. Bu sebeple de başarısızlığa uğramıştır. (Scott 1998:32)



Şekil 4: Brasilia (solda), La Ville Radieuse (sağda) (Scott 1998)

Fakat bu çözümler sebebiyle ütopya kavramının faydasız olduğu çıkarımını yapmak doğru değildir. Aksine, ütopyalar toplumları dönüştürme gücüne sahiptir ve dünyayı defalarca köklü değişimlere sürüklemeyi başararak devrimin öncüleri olmuşlardır. (Havemann 2005)

Ütopya üretimlerinin çoğu, toplumların sıkıntılarla ve çözümlerle baş ettiği dönemlere gelir. (Usta 2015) Fakat ütopya ve distopya sadece bugünden şikâyet edenlerin yarına ertelenmiş bir hayali değildir; insanlığın bugünü de, tıpkı yarını olduğu kadar basit ve etkili bir şekilde inşa edebileceğinin temsidir. (Tanyeli 1993)

2.1.3 Ütopya ve Manifesto

Ütopyanın toplumu dönüştürme gücü, manifesto kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Manifesto, bir düşüncüyü veya ideali dünyaya ilan eder. Manifesto, belirli bir ideolojik veya sanatsal program çerçevesinde toplumsal değişimi hedefleyen, keskin ifadelerle eyleme çağıran metinlerdir. Ütopya ise ideal bir toplum düzenini tasarlayan kuramsal altlıktır. Manifesto, ütopyaı gerçek dünyaya taşıyan ideolojik araçlar olarak işlev görür. Bu bağlamda, ütopya da manifestonun temel ilkelerinden biri olarak varlık kazanır. (Artun 2010)

Ütopyanın doğuşu More'un Utopia adlı eseriyle İngiltere'de gerçekleşirken, manifesto geleneğinin doğum yeri olarak Fransa gösterilebilir. “Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik” mottosu, Fransız Devrimi'nin manifestosu olarak tarih sahnesine çıkmış, daha iyi bir gelecek umudunun öncüsü olmuştur. (Artun 2010) Fransız resim sanatının başyapıtlarından biri olarak kabul edilen “Halka Yol Gösteren Özgürlük” tablosu Bloch'un umut ilkesinde bahsettiği gibi, insanların bir olay veya bir dönüşüm sayesinde özgürleşeceği umudunu besler (Bloch 1954) ve bu devrim ânını sahneler. Artun'a göre, manifesto öyle bir ânı ifade eder ki uzlaşmanın bir hükmü yoktur, tarih o an kırılmalıdır. (Artun 2010)



Şekil 5: Halka Yol Gösteren Özgürlük (Eugene Delacroix 1830)

Devrim yeni bir toplumsal düzen yaratma hedefiyle doğrudan bağlantılıdır. Eski düzene alternatif sunmak değil, ele geçirmek ve yıkmaktır. Nietzsche'nin ifadesi ile “*Tabiat en güzel olanı yaratmaya mecbur kaldığında, bu biraz da ürkütücü bir şeydir.*” çünkü bu dönüşüm bir yıkım getirir. (Nietzsche 1975:48) Tanyeli'ye göre, bu dönüşüm sürecinde mimarlık pratiği de “yıkarak yapma” yaklaşımını benimseyerek, anarşist bir kuramsal altlıkla yeni düzeni inşa edebilir. (Tanyeli 2016)

Manifesto denildiğinde akla gelen en önemli metinlerden biri de Karl Marx ve Friedrich Engels'in 1848 yılında yayımladığı “Komünist Manifesto”dur. Marx ve Engels, bu manifesto aracılığıyla sınıfsız bir toplum ütopyasını gelecek için bir umut olarak ortaya koymuştur. (Marx ve Engels 1848)

Vladimir Lenin'in liderlik ettiği Ekim Devrimi'yle, Komünist Manifesto öğretileri ve ütöpik sosyalizm gerçekleştirerek Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) kurulmuştur. (Lenin 1913) Kurucu babaları olarak Lenin, Engels ve Marx anılır. (Pointon, 2015) Fakat Thomas More, Komünist Manifesto'dan yaklaşık üç yüzyıl önce yayınladığı Utopia'da komünal yaşam fikrini kurgulayarak adını konmamış (*avant le lettre*) bir komünist ütopya düşlemiştir. (Artun 2010)

Sınıfsız toplum ütopyası özellikle Avangart sanat hareketlerinde manifestoyla birlikte somut bir kimliğe bürünerek harekete geçirici bir güce dönüşür. (Poggioli 2024) Bu Avangart sanat akımlarından biri olan ve 1919'da Weimar'da Walter Gropius'un öncülüğünde yayınlanan Bauhaus Manifestosu, sanatı endüstriyel üretimle bütünleştirirken, onu gündelik yaşamın temel bileşenlerinden biri haline getirmeyi amaçlayan devrimci bir çağrıdır. Modernizmin mimarlık üzerinden toplumu biçimlendirme projesidir. (Colquhoun 2002) Mimarlık, Bauhaus Manifestosu'nda hem ideolojik hem pedagojik bir araçtır. (Artun, 2009) Bauhaus ekolü ile modernizmin ilkeleri “akılcılık, işlevsellik, sadelik” estetik bir norm olarak inşa edilir. Bauhaus Manifestosu ütopyacı bir dünya görüşünü pratiğe dökmeyi amaçlamış, ancak mimarlığı ve sanatı araçsallaştırarak totaliter ve dışlayıcı sonuçlar doğurmuştur. (Tafari 1976)



Şekil 6: Bauhaus Okulu, Weimar (Artun 2009)

Sanatın özgürlüğünü kuramsallaştıran isimlerin başında ise Kant gelir. Kant, sanatın her türlü fayda, amaç, çıkar ve işlevden bağımsız olması gerektiğini savunarak, onun kendi içinde bir anlam taşıdığını ve dışsal unsurlarca yönlendirilemeyeceğini öne sürmüştür. Kant’a göre sanat, herhangi bir kurumsal yapıya tabi olmaktan öte, bu tür yapıları kırmaya yöneliktir. Bu bağlamda, özgürleşen sanat, temsile dayalı klasik estetik anlayışını ve onu besleyen kurumsal yapıları reddeder. Estetik deneyim, anlama ve kavrama yetisine değil, özgür olan hayal gücüne dayanır. Bu nedenle estetik özgürlük, yasasız (*Kant*) ve anarşik bir özgürlük biçimi olarak tanımlanabilir. (Artun, 2024: 20)

Bruno Taut, Kant’ın sanatı özgürleştiren ve işlevden bağımsız hale getiren yaklaşımını kendi mimarlık söylemine uyarlamıştır. Taut’a göre, mimarlık yalnızca işlevsel bir pratik değil, aynı zamanda özgür ve deneysel bir alandır. 1914’te Köln’de tasarladığı Cam Ev (*Glashaus*) pavyonu, mimarinin yalnızca işlevsellikten arınmış bir disiplin olmadığını, aynı zamanda ideal toplumu dönüştürme potansiyeline sahip bir sanat formu olduğunu ortaya koymuştur. Taut, bu yapıyı mimari anlayışının manifestosu olarak tanımlayarak Cam Evi içeren ütopya tasarlamıştır. (Taut 1919).

2.1.4 Ütopyanın Sonu Mu?

Ütopya, modernizmin ve avangardın en temel dinamiklerinden birini oluşturdu, manifestolar aracılığıyla ilan edildi. (Poggioli 2024) Fakat bugün görülüyor ki, 21. yüzyılda ütopya kavramının kendisi çözülmeye başlamıştır. Artık 19 ve 20. yüzyıldaki gibi ideal kent düşleri kurulmaması da “Ütopyanın sonu mu?” sorusunu getiriyor akıllara. Artun’a göre, küreselleşme ve neoliberalizmin kültürel politikası olan postmodernizm, tarihin sonunu ilan ederek zaman kavramını “şimdi”ye hapsetti. Bu sebeple gelecek umutları ve ideal kent düşleri de anlamsızlaşarak ütopyanın yerini distopya aldı. Modernizmin taşıdığı ütopya potansiyel, sanatın araçsallaşması ve estetiğin ideolojik bir aygıt dönüşmesiyle birlikte tükenmektedir. Ancak bu tükeniş rağmen ütopya, eleştirel düşüncenin ve tarihsel alternatiflerin izini sürmek adına hâlâ teorik bir imkân olarak varlığını sürdürebilir. Yaşadığımız krizler bize neden ütopyaların peşine düşülmesi gerektiğini bize hatırlatıyor. Ütopya, değişim olasılıklarının ölçülüp biçilmiş bir değerlendirmesiyle değil, bir değişim talebiyle gerçekliğe meydan okur: “*Dünya işte böyle olmalıdır!*” (Artun 2017:10)

2.2 ÜTOPYA KAVRAMININ ÖZELLİKLERİ VE İDEAL KENT İLE OLAN İLİŞKİSİ

2.2.1 Ütopya Kavramının Özellikleri

Kumar, literatüre büyük katkı sunan “Ütopyacılık” (*Utopianism*) adlı eserinde ütopya kavramını ele alırken, ütopyanın dört temel özelliğini vurgular: “*arzu, tasarım, uyum ve umut*”. (Kumar 1991)

Kumar’a göre ütopyanın oluşumunda başlıca sürükleyici güç olarak “arzu” unsuru bulunur. Cennet ve Altın Çağ inancı, “uyum” unsurunu katar. Bu inançla ütopya mutlu, huzurlu ve insanların ahenk içerisinde yaşadığı bir yer halini alır. Hristiyanlıkta karşımıza çıkan binyıl (milenyum) fikri ise kötülüğün sona ererek, mükemmel olanın saltanatının başlaması ve böylece kurtuluşun gerçekleşmesiyle “umut” unsurunu oluşturur. Antik Yunan felsefesinden köken alan ideal kent düşüncesi ise “tasarım” unsurunu katar. İyi bir toplumun sistematik biçimde üzerine düşünülerek inşa edilmesi gerektiği görüşü çıkış noktasıdır. Bu dört temel özellik ütopyada kendine özgü bir biçimde birleşir. (Kumar 1991)



Şekil 7: Kumar’a Göre Ütopyanın 4 Temel Unsuru: *Arzu, Uyum, Tasarım, Umut*

Ece Ceylan Baba ise “İdeal Kent Arayışında Mimarlık Ütopyaları” isimli yol haritası niteliğindeki çalışmasında ütopyanın birbirinden farklı ve bazı durumlarda birbiri ile çelişen özellikleri aşağıdaki gibi şekilde listeler:

Tablo 1: Ütopyanın Özellikleri (Baba 2020)

Ütopyanın Özellikleri	Açıklaması
Arzu	Ütopya bir arzunun dile getirilişi ve onun imajlarıdır. Arzu ise var olan sistemin yerine inşa edilmek istenendir.
Umut	Ütopya, arzulanan durumun gerçekleşmesine duyulan umudu ortaya çıkarır. Gerçekleşmemiş olanın bir gün mümkün olacağına dair inanca tutunur
Başkaldırı	Ütopya mevcut düzene bir başkaldırıdır. Mevcut düzeni yıkarak yerine ideal olanı inşa etmeyi arzular.
Rasyonellik	Ütopyada saf bir akılcılık bulunur. Üstten gelen ve tekil bir rasyonalite kılavuzluk eder.
Modelleme	Ütopya bir modellemedir. Toplum idealinin, kendine özgü bir tarih ve karaktere sahip bakış açısıyla şekillendirilmesidir.
Evrensellik	Ütopya evrenseldir. Bir yere bağlı değildir; yerellikten bağımsızlaşır.
Alternatif Bir Düzen	Ütopya mevcut düzenin kusurlarından arınarak, yeni ve alternatif bir düzenin inşasını hedefleyerek var olur.
Kusursuzluk	Ütopya mükemmel bir idealdir. Kusursuzluğu zirvede olduğundan daha fazla ilerleyemez bu yüzden değişime ve gelişime kapalıdır.
Toplum Mühendisliği	Ütopya bir toplum mühendisliği olarak, yapılı çevrenin dönüşümüyle insanların ve toplumun da dönüşeceğini savunur. İdeal kentin, toplumu da idealize edeceği inancını benimser.
Anti Özgürlükçü	Ütopya ideal düzenin sağlanması için özgürlüğü ikinci plana atar. İdeal olanla uyum sağlamayan dışlanır.
İdeal Kent	Ütopya ideal bir kenttir. Kentle tasarlanan bir idealdir.
Durağan	Ütopya durağandır. Daha iyi bir durum olamaz, çünkü ideal olan durum gerçekleştirilmiştir.
İlerlemeci	Ütopya ilerlemecidir. Toplumun ideal olana duruma dönüşmesi için gelişmesi gerekir.
Eşitlik	Ütopyalar eşitlikçi ve paylaşımcıdır.

2.2.2 Ütopya ve İdeal Kent Arayışı

More, ütopya kelimesini ürettiğinde sadece yeni bir kelime değil, yeni bir biçim icat etti: “ütopyacılık”. (Kumar 1991)

Ütopyacılık, ideal kent biçimine bağlanmaktadır. Hatta Lewis Mumford, ilk ütopyanın kentin kendisi olduğunu ifade eder. (Mumford 1995) David Harvey de buna paralel olarak, ütopyanın kentsel bir formu olduğunu belirtir. (Harvey, 2008) Bu bağlamda, kentin evreni simgelemesi onu “doğal” olarak niteler. Aristoteles’in belirttiği üzere, insan için doğuştan gelen bir yapı, insanların huzur içinde yaşayabileceği tek mekân kenttir. Ancak daha önemlisi, kent “yapay”dır. İnsan aklının ürünüdür. Kentin tasarlanması ve ideal durumu için akıl gereklidir; yine aynı şekilde bu kentin ideal durumunun bozulmasını önlemek amacıyla ona rehberlik etmekte de akıl gerekir. Böylece ideal kent sistematik biçimde örgütlenir. (Kumar 1991)

Tanyeli’nin tanımıyla bir öngörüler sistemi olan ütopyanın, güncelin ötesine geçebilen öngörülere sahip olması gerekir. “Ütopyacı” öngörülerin düzeyi cüretliliklerinde saklıdır. Ütopya genellikle kendi gerçekleştirilme şansını kendi cüretliliğiyle ortadan kaldıran bir “*a priori*” ön karara yaslanır. Dolayısıyla, ütopyanın iki temel özelliğe ya da boyuta sahip olduğu, yani ütopyacı bir vizyonu ve ütopyacı bir bilinci içerdiği varsayılmalıdır. Ütopyacı vizyon, siyasal, toplumsal, kültürel, kentsel ya da mimari alanda bugünün yerine, onunla türdeş olmayan, hatta onu yadsıyan bir farazi geleceğin önerilmesi anlamına gelmektedir. Ütopyacı bilinç ise, bu önerinin gerçekleştirilme şansına ilişkin doğru kestirimler yapabilmektedir; bir anlamda, ütopyanın ütopyacı nitelikte olduğunun bilincinde olmak demektir. (Tanyeli 1993)

2.2.3 İdeal Kentin Kökenleri

Ütopyacılığın köken arayışında, Yunan İdeal Kenti öncülü olarak kabul edilir. Thedor Olson, *Millenialism, Utopianism and Progress* (1982) adlı eserinde “*Ütopya bir tür olarak Yunan kültür toprağı üzerinde yükselir; başka hiçbir yerde de yükselemezdi.*” ifadesini kullanmıştır. (Olson 1982:25) Bunun en temel sebeplerinden birisi Yunan filozof Platon’un Devlet adlı eseridir. Kumar’a göre her ne kadar Utopia’nın yaratıcısı More olsa da, Platon bu türün atasıdır ve ona yön veren temeli kurgulamıştır. (Kumar 1991) Fakat ütopya, sadece kusursuz toplumun imajlarından oluşmaz; bu ideal toplumu düşlemenin kendine özgü bir yöntemidir. Platon’un Devlet’teki arayışı ideal toplumun değil, iyi, adil ya da ideal insanın nasıl olması gerektiği idi.

Olson, ütopyacılığı “tarih dışı bir evrende iyi bir yaşam modeli arayışı” olarak görmektedir. Esasında kendisini “Kolomb’unu bekleyen bir düşsel alan” şeklinde sunan bu kavram, önceden herhangi bir zamanda “keşfedilmiş” de olabilirdi. (Olson, 1982) Ütopya tarihi kendi kurgusal evreninden uzaklaştırmış görünüyor fakat ütopya aynı zamanda tarihin içindedir ve ilk önce bugünün gerçekliğiyle şekillenir.

Ütopya, modernizmle beraber anılır ve akılcılığın temsili Aydınlanma döneminin öncülü olan Rönesans ve Reform hareketlerinin bir ürünü olarak doğmuştur. (Kumar 1991)

Kumar’a göre Batı dünyasına özgü bir projedir ve onun dışında ütopyacı gelenek ve düşünce bulunmamaktadır. Batılı olmayan toplumlarda ütopya arayışının eksikliğinin sebeplerinden birinin bu toplumların çoğunda dinsel düşünce sistemlerinin hakimiyeti olarak görür. Ütopya, toplumsal düşüncenin laik bir çeşididir ve doğrudan Rönesans humanizminin bir eseridir. Türün yaratıcısı More, her ne kadar Hristiyan ve dindar olsa da kurgusu özünde insan aklıyla ilişkiliniyordu ve Tanrı Kenti ile değil İnsan Kenti ile ilgileniyordu. Erken dönem ve Ortaçağ Hristiyanlığı bu yüzden hiç ütopya üretmedi. (Kumar 1991)

Tanyeli ise bu konu hakkındaki görüşlerini şöyle açıklamıştır:

“Geleneksel toplumlar kendilerine olası gelecekler kurgulamazlar. Tam aksine, onların eğilimleri kendilerine özlemle anılan bir geçmiş kurgulamak yönündedir. Her şeyin bugünkünden daha iyi, herkesin bugünkünden daha mutlu olduğu bir idealize edilmiş geçmiş var etme eğilimi böylesi toplumlarda güçlüdür. Bu tür kimi toplumlarda “ütopyaya benzer” mutlu dünya düşleri ortaya çıkabilse de, bunlar gerçek ütopyaların tersine, aklın dünyayı bugün ve gelecekte daha “iyi” kılmaya yetenekli olduğu örtük veya açık mesajını içermezler. Geleneksel toplumsal yapının yıkılışı bu eğilimi tersine çevirir. Artık daha iyi ve daha mutlunun geride değil, ileride olabileceği düşünülmeye başlanacaktır. O halde, Tanzimat’tan başlayarak ütopist vizyonun Türkiye’de bir varoluş şansı yakaladığı açık.”(Tanyeli 1993:3)

Usta’ya göre ise, ütopya Batı’ya özgün bir tür değildir, İslam coğrafyasında ütopyacı gelenek İran’da Mazdak ile başlayarak Arap yarımadası ve Anadolu topraklarına yayılmıştır. Mevlâna Celaleddin Rumi, Bedreddinciler ve diğerleri bu ütopyacılığı devam ettirmiştir. (Usta 2015:52-55)

2.3 ÜTOPYA VE MİMARLIK: BİNANIN İHLALİ (*UNBUILT*)

Mimarlık, tüm sanatların her zaman en ütopyacısı olmuştur. Modern çağda, ideal kent anlayışının temsilcisi mimarlıktır. Rönesans'ta Alberti ve Leonardo da Vinci'nin ideal kentlerinden Corbusier'nin "İşıldayan Şehir" tasarımlarına kadar, mimarlar ve plancılar ideal kente duydukları arzuyu tasarımlarıyla binalarda, sokaklarda, meydanlarda ve kentin kendisinde gerçekleştirmeye çalışmışlardır. (Kumar 1991)

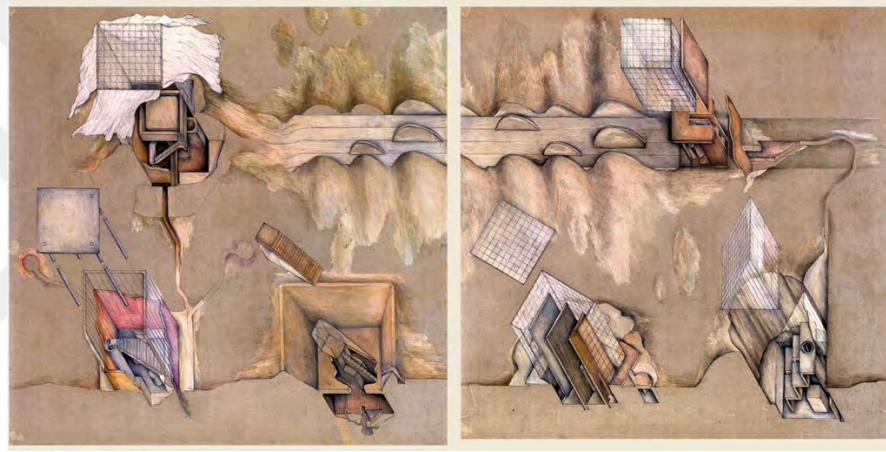
Mimarlık, tarihteki en eski mesleklerden biri olarak kabul edilir ve insanın en temel ihtiyaçlarından biri olan barınma ihtiyacına cevap verir. Matbaanın icadından önceki dönemde, kitaplardan ziyade mimarlık okunmaktaydı. Mimarlık, belirli oranların ve formların bir araya gelişiyle meydana gelir ve bir araya gelmeler, sembolik anlam açısından son derece yüklüdür. Bir katedral, adeta dönemin müzeleri olan nadire kabinelerini andırırdı; bu kabineler ise hafıza sarayları olarak adlandırılan mimari kompleksler üzerine inşa edilirdi. Başka bir deyişle, bilgi mimarlık aracılığıyla saklanırdı (Artun 2022:52).

En eski mesleklerden biri olan mimarlık, geniş tanımıyla mekân tasarlama sanatıdır; ancak aynı zamanda bir bilim dalıdır. Ütopya ve mimarlığın ilişkisini tanımlamadan önce, onun en temel ontolojik meselelerinden birini sorgulamayı amaçlamalıyız: "Mimarlık yalnızca bir bina mıdır?" Binanın İhlali (*Unbuilt*) kavramı, Avusturyalı mimar Raimund Abraham'ın 1986'da gerçekleştirdiği serginin ve 1996'da yayımlanan monografisinin başlığında yer almaktadır. İngilizcede "*unbuilt*" kavramı, kelime anlamıyla inşa edilmemiş mimari tasarımları, yıkılmış veya imha edilmiş yapıları tanımlamak için kullanılır. Fakat Abraham'ın "*unbuilt*" kavramı, yalnızca fiili olarak inşa edilmemiş tasarımları ifade etmez; aksine, mimarlığın inşa yoluyla meşrulaştırılmasına karşı koyan bir duruşu temsil eder. Dolayısıyla bu kavram, yalnızca kâğıt üzerinde "yarım kalan" ya da "tamamlanamayan" projeler anlamına gelmez, *unbuilt* mimarlığı bina üzerinden tanımlayan anlayışa karşıt bir manifesto niteliğindedir, binanın ihlalidir. (Avanoğlu 2021).

Unbuilt kavramı, mimarlığın binadan bağımsız bir varlık alanına sahip olduğunu öne sürer ve mimarlığın nesnel bir forma indirgenemez olduğu fikrini savunur. Abraham, mimarlığın yalnızca fiziksel yapılarla tanımlanamayacağını vurgulayarak, "Mimarlık bina değildir; binaya işaret etmek zorunda da değildir." düşüncesini öne sürer. *Unbuilt*, mimarlığı tinsel bir arayış, bir eleştiri, bir şiir ya da bir

arzu projesi olarak ele alır. Bu bakış açısına göre, mimarlığın asıl özü, binanın dışında kalan dünyada, bina olmayanın olanakları içinde bulunur.

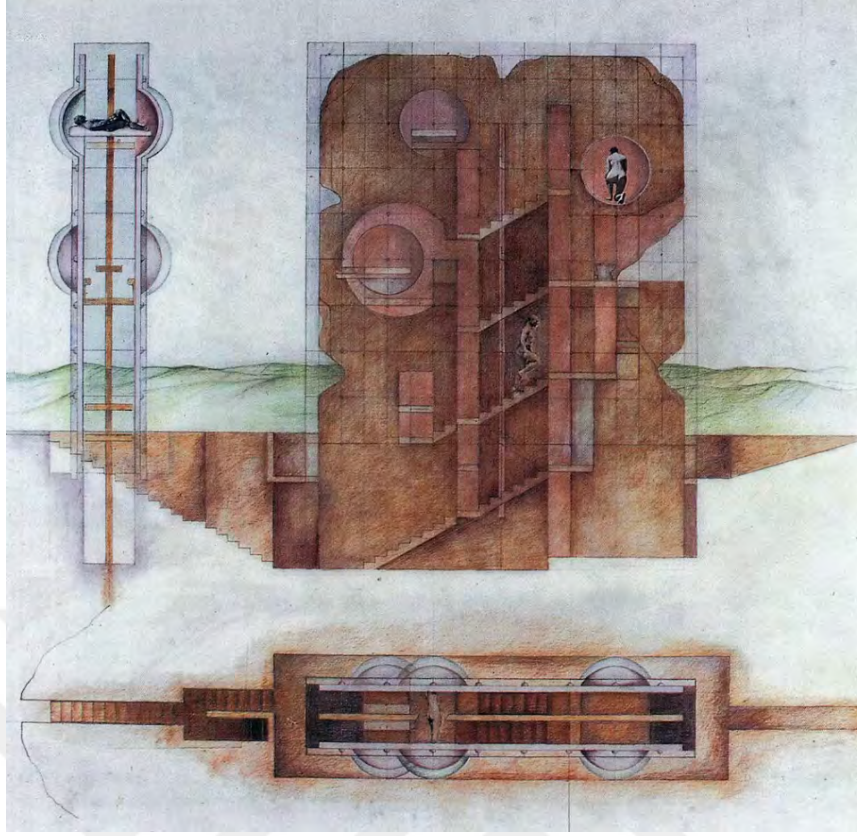
Abraham'a göre bina, mimarlığın ideallerine karşı geliştirilen ideolojik bir tehdittir. Bina, işlevselliği, faydayı ve maddi gerçekliği temsil eden egemen bir semboldür; mekânı ve zamanı disipline eden bir yapıdır. Buna karşın, *unbuilt* kavramı, mimarlığın özgürleşme çabasının bir göstergesi olarak ortaya çıkar ve bu çaba, mimarlığın indirgenemez bir özne olarak var olma isteğini temsil eder. *Unbuilt*, mimarlığın araçsal temsilden ve inşai denetimden bağımsızlaşma arzusunu dile getirir. Bu bağlamda, mimarlık yalnızca inşa edilen yapılarla sınırlı değildir; aynı zamanda bir düşünce pratiği, bir sanatsal ifade biçimi ve bir eleştiri alanıdır. (Abraham 1996)



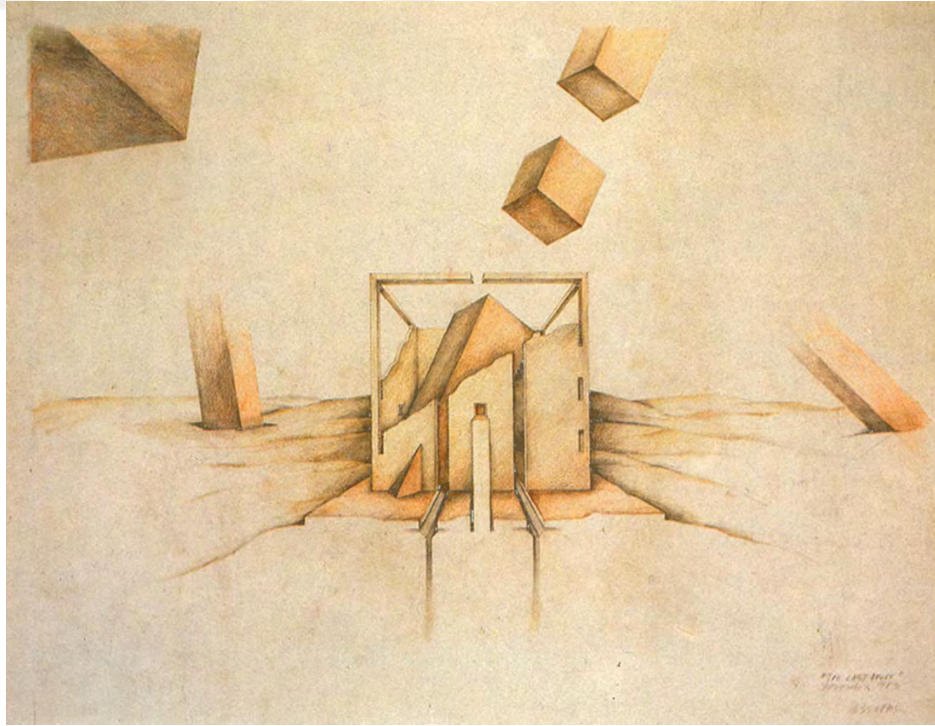
Şekil 8: Raimund Abraham, Triptikon Dokuz Ev (1972-1976)

Unbuilt kavramının ortaya atıldığı 1987 yılı, mimarlık disiplininde semiyotik bir yaklaşımın ön planda olduğu bir döneme denk gelir. Tıpkı Kant'ın sanatı ve Bruno Taut'un mimarlığı özgürleştirdiğini ilan (manifesto) ettiği gibi, Abraham da *unbuilt* ile mimarlığın araçsal temsilden ve yapısal zorunluluklardan kurtulma çabasını ifade ederek, mimarın kendini bir şair ya da ressam olarak konumlandığı bir ütopayı gündeme getirmektedir. (Avanoğlu 2021).

Bu bağlamda, mimarlık yalnızca bir yapı inşa etmek değil, aynı zamanda bir düşünce, bir eleştiri ve bir sanat pratiği olarak da var olabilir. Mimarlık, geleneksel anlamda bir temsiliyet alanı olmaktan çıkarak, negatif bir deneyim alanına, ütopyaya dönüşebilir. *Unbuilt*, mimarlığın bina fikrini ihlal ettiği ölçüde anlam kazandığını savunan bir yaklaşımdır ve onu olasılıklar evrenine açılan bir kapı olarak görür. (Avanoğlu 2021).



Şekil 9: Raimund Abraham, Odasız Ev (1974)



Şekil 10: Raimund Abraham, Geriye Kalan Son Ev (1984)

BÖLÜM III

BİR ÜTOPYA DÜŞKÜNÜ: BRUNO TAUT

3.1 YAŞADIĞI DÖNEM VE POLİTİK BAĞLAM

Alman bir mimar olan Bruno Taut, 1880-1938 yılları arasında Almanya, Sovyetler Birliği, Japonya ve Türkiye’de yaşamını geçirmiş ve yaşamının farklı dönemlerinde bu ülkelerde mimari, sosyal, politik ve kültürel üretimlerde bulunmuştur.

Taut’un yaşadığı dönem, Almanya’nın derin toplumsal ve siyasi dönüşümler geçirdiği bir sürece denk gelir. 19. yüzyılın sonlarında başlayan ve hızla artan sanayileşme, 20. yüzyılın başlarında Almanya’yı ivmelenen bir modernleşme sürecine sokmuş, bu dönüşüm mimarlık alanında da radikal değişimlere yol açmıştır. Taut’un kariyeri, I. Dünya Savaşı, Büyük Buhran ve nihayetinde Nazi rejiminin yükselişi gibi kritik olaylarla şekillenmiştir. Bu dönemde Almanya’da sanat ve mimarlık alanında güçlü akımlar doğmuş, özellikle işlevsellik, kolektif yaşam ve sosyal konut gibi kavramlar mimarlık pratiğinde merkezi bir yer edinmiştir. (Hartmann 2001).

Alman Sanat ve Zanaat Birliği (*Deutscher Werkbund*) o dönemde Almanya’da kurulan ve sanayi üretiminin kalitesini artırmayı, sanat ve tasarımın endüstriyel üretimle entegrasyonunu sağlamayı amaçlayan bir birlikti. Sanatçılar, tasarımcılar, endüstri profesyonelleri ve mimarların bir araya geldiği ve iletişim kurduğu sosyal bir ortam sağlıyordu. Alman Sanat ve Zanaat Birliği özellikle Bauhaus ekolünün doğuşuna zemin hazırlamış ve modernizm akımının gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Taut da Alman Sanat ve Zanaat Birliği ile bağlantı kurdu ve aktif bir şekilde içerisinde yer aldı.

Taut’un Paul Scheerbart, Adolf Behne, Walter Gropius, Hans Scharoun, Wenzel Hablik gibi sanatçılar ve mimarlar ile bir araya geldiği “Cam Zincir” (*Gläserne Kette*) mektuplaşma grubu, I. Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkileri karşısında, duruyor ve mimarlığı ideal toplum ve ideal kentler ile yeniden tanımlamayı amaçlıyordu. Bu dönemde önemli ve yeni bir malzeme olarak, cam gibi şeffaf ve ışığı yansıtan materyallerin mimaride kullanımıyla, mimarlığı yalnızca fiziksel bir inşa

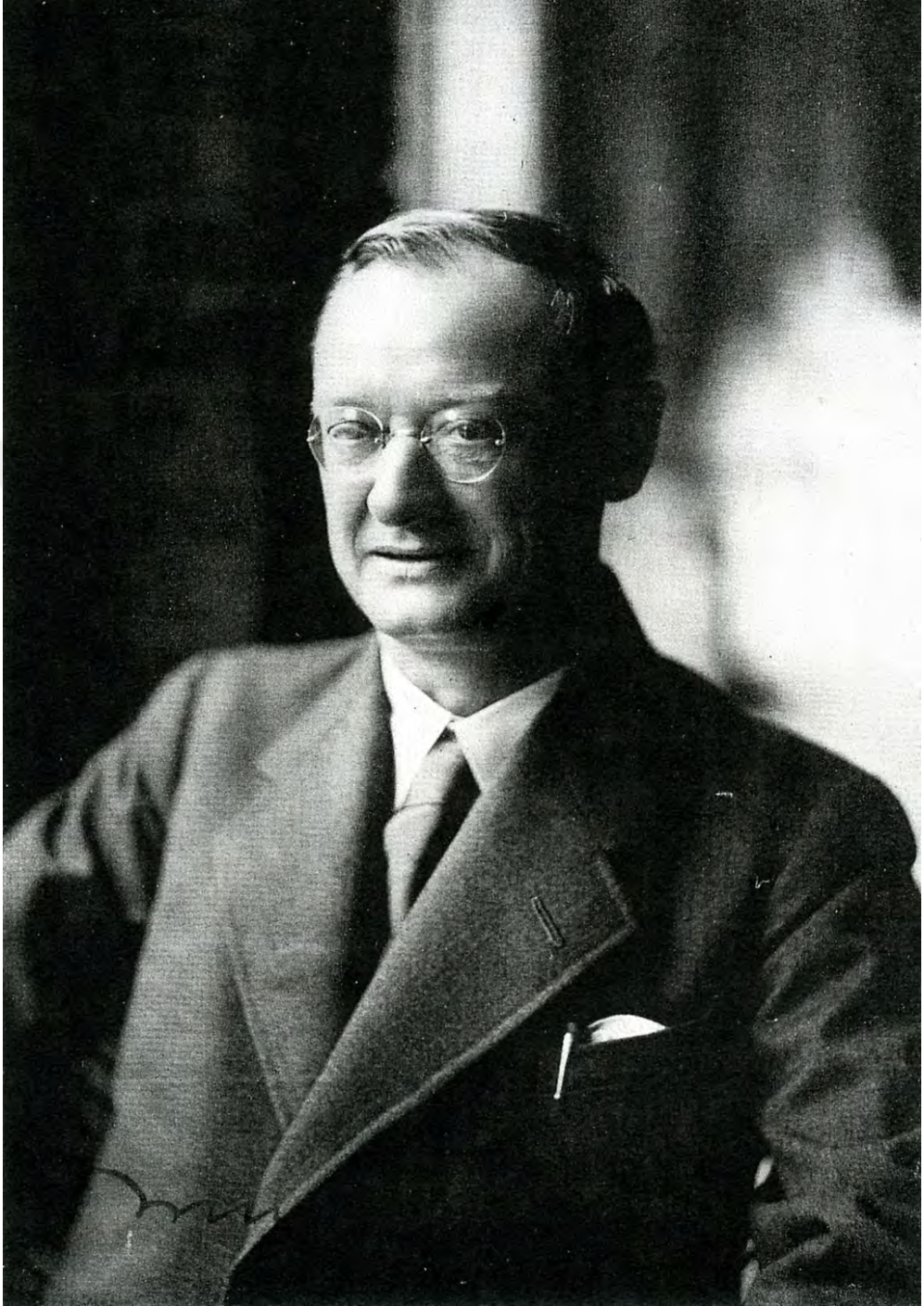
süreci olarak değil, aynı zamanda toplumu değiştirecek ve insan doğasını yüceltecek bir sanat olarak ele alan ütopyacı düşüncelerin kaynağı haline geldi.

Taut'un düşüncelerini şekillendiren en önemli entelektüel referanslardan biri de Immanuel Kant'ın felsefesi idi. Kendisi gibi Königsberg'li olan Kant'ın "Aklın Eleştirisi" ve "Estetik Yargı" üzerine görüşleri, Taut'un mimarlıkta rasyonel ve duyuşsal unsurları bir arada değerlendirmesine zemin hazırladı. Kant'ın idealizm anlayışı, özellikle Taut'un ütopyalarında ve bu ütopyaları şekillendiren doğaya yönelik bakış açısında kendini gösterdi. Ona göre mimarlık insanın düşünsel dünyasını yansıtan, onu dönüştüren yüce bir araçtı. (Junghaus 1980:17).

1920'lerde, Weimar Cumhuriyeti'nin özgürlükçü ortamından sonra, 1933'te Nazi rejiminin iktidara gelmesiyle birlikte, Taut gibi Modernist ve sosyalist eğilimli mimarlar baskı altına alındı. Sanat ve mimarlık alanında tek tip bir anlayış dayatan yeni rejim, Modernist mimarları sistematik olarak dışladı. Taut, bu ortamda önce o dönemde sosyalist bir ütopya gelişen Sovyetler Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne (SSCB) gitti. Fakat bu dönemde (1932-1933) SSCB artık sosyalist ütopyaların değil; merkezî otoriteyi ve Sovyet gücünü yansıtan anıtsal projelerin alanıydı. Sovyet mimarlığında Avangart anlayışların sona erdiği ve ideolojinin mimarlık üretimi üzerinde tam denetim sağladığı bir kırılma yaşanmaktaydı. SSCB'den sonra Bolşevik ilan edildiği bir ortamda Japonya'ya (1933-1936) taşındı. Japonya, o dönemde Batı modernizmini dikkatle izliyor ancak aynı zamanda kendi geleneksel değerlerini koruma konusuna önem veriyordu. Politik olarak ise Japonya, modernleşme ile gelenek arasında sıkışırken milliyetçiliğin ve otoriterliğin yükselişe geçtiği bir arka plana sahipti. Taut, 1936'da Türkiye'ye davet edildi ve son durağı Türkiye oldu. Yeni kurulan ve henüz 13 yaşında olan Türkiye Cumhuriyeti, 1930'lu yıllardan itibaren yoğun bir Batılılaşma ve modernleşme süreci içindeydi; bu süreç, yalnızca hukuk ve eğitimde değil, mimarlık ve şehircilik gibi alanlarda da köklü dönüşümler getiriyordu. (Kılıç, 2007) Cumhuriyet rejimi, Osmanlı İmparatorluğu'ndan farklı olarak modern, laik ve "ulus-devlet" kimliğini mimariyle de inşa etmeyi hedefliyordu. Bu bağlamda Avrupa'dan davet edilen çok sayıda yabancı akademisyen ve mimar gibi, Taut da bu dönüşümün bir parçası oldu, yeni bir başkentin, ülkenin ve toplumun inşasına tanıklık etti.

İşte böyle bir dönemde Bruno Taut mimar, eğitimci, yazar ve aynı zamanda kendini yetiştirmiş bir düşünür olarak hayatını sürdürmüştür. (Hartmann 2001).

3.2 BRUNO TAUT'UN YAŞAMININ DÖNEMLERİ



Şekil 11: Bruno Taut (Junghanns 1980)

3.2.1 Gençlik Dönemi (1880 – 1908)

Tam ismiyle Bruno Julius Florian Taut, 4 Mayıs 1880 tarihinde, günümüzde Almanya'nın sınırlarında olan ancak o dönemin Prusya'sında yer alan, Königsberg kentinde doğmuştur. Ailesi ticaretle uğraşmaktaydı ancak hem dönemin şartlarının ve savaş öncesi gerginliğin getirdiği durgunluktan dolayı ekonomik durumları genelde stabil olmamıştır. Taut'un gençlik yılları bu sebeple ailesine destek olmak için çalışmakla geçmiştir. Taut'un mimarlık kariyeri ise 17 yaşındayken girmiş olduğu Königsberg Yapı İşleri Meslek Okulu'nda (*Königsberger Baugewerkschule*) başlamıştır. (Tarakçıoğlu 2017:8-10)

Taut, 1903 yılında Berlin'e taşınarak kendisi gibi Königsberg'li bir mimar olan Bruno Möhring'in bürosunda çalışmaya başladı. Taut'un, kendisini en çok etkileyen hocalarından biri olarak nitelendirdiği Möhring, o dönemde Genç Üslup (*Jugendstil* ya da *Art Nouveau*) akımının Almanya'daki en önemli isimlerinden biri olarak görülmekteydi. (Junghanns 1980:18)

Taut 1904 yılında ise saygıyla andığı ustası Theodor Fischer'in Stuttgart'taki bürosunda çalışmaya başlamıştır. Bu sırada 20. yüzyılın önde gelen mimarlarından birisi olarak tarihte yerini alacak Paul Bonatz da Fischer'in asistanlığını yapıyordu. (Junghanns 1980:19)



Şekil 12: Theodor Fischer'in bürosundaki şehircilik çalışmaları (Tarakçıoğlu 2017)

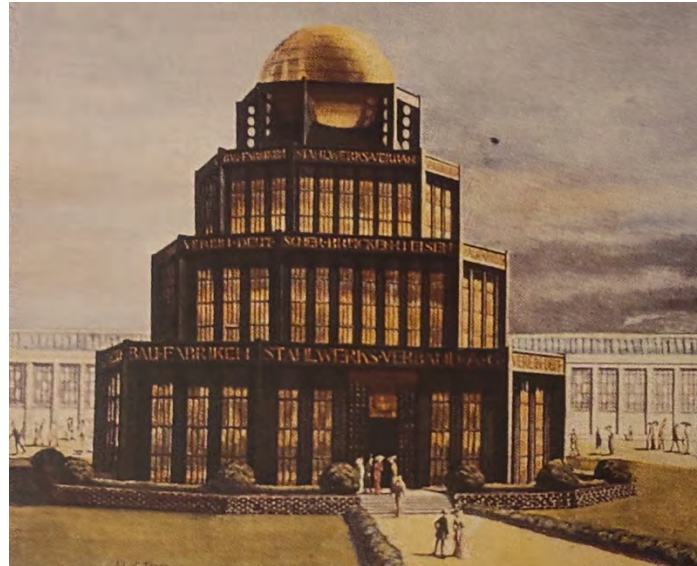
Alman Sanat ve Zanaat Birliği (*Deutscher Werkbund*) kurucularından ve Alman Bahçekent Birliği'nin (*Deutsche Gartenstadt Gesellschaft*) önemli üyelerinden biri olarak görülen Fischer'in yanında çalışmak, Taut'a esin kaynağı olmuş ve sonradan dahil olacağı Alman Sanat ve Zanaat Birliği'ne yakınlaşmasını sağlamıştır. Kurt Junghanns, Fischer'in Taut üzerindeki etkisini şöyle aktarıyor: “Ustasının deneyimleriyle ulaşılmış olduğu olgunluk hayranlık uyandırmıştır. Çünkü kendisi de engin yaratıcılığından kaynaklanan bir huzursuzluk içindeydi.” (Junghanns 1980:19)

Gençlik dönemi olarak adlandırılacak bu dönemde, 1908 yılına kadar Fischer ile birlikte çalışan Taut resim sanatında ilerlemiş, kentsel planlama çalışmalarında katkı sunmuş, mimari proje yarışmalara katılmış ve restorasyon çalışmaları yürütmüştür. (Tarakçıoğlu 2017:9)

3.2.2 I. Berlin Dönemi (1908 – 1921): Kristal Mimari ve Ütopyalar

Stuttgart'ın ardından Taut, 1908 yılında Berlin'e tekrar taşınmıştır. Burada Charlottenburg Teknik Yüksek Okulu'nda (bugünkü adıyla *Technische Universität Berlin*) Theodor Goecke'nin öğrencisi olarak şehircilik öğrenimi gördü. (Kieren, 1980:7)

1909 yılına geldiğinde ise Taut, Franz Hoffmann ile tanıştı ve onunla ortaklık kurarak kendi mimarlık bürosunu açmıştır. Bu dönemde ilk kişisel projelerini hazırlayan Taut, Leipzig Uluslararası İnşaat Sergisi için yarışmaya katılarak, “Demir Anıt” (*Monument des Eisens*) olarak adlandırdığı ve demir taşıyıcılardan oluşan bir pavyon tasarladı. Cam, demir, beton gibi o dönemdeki yeni malzemeleri kullandığı bu tasarım, Taut'un geliştirmekte olduğu mimari görüşlerinin bir yansımasıydı. (Junghanns 1980:20)



Şekil 13: Demit Anıtı, Leipzig (Speidel 2001)

Taut, 1910 yılında Alman Sanat ve Zanaat Birliği'ne kabul edilerek mimarlık kariyerinin en büyük adımlarından birini atmıştır. Bu gelişmenin ardından birlikte İngiltere'ye “Bahçeşehir” üzerine araştırma yapmak üzere seyahate çıkmıştır ve Londra, Liverpool, Birmingham gibi şehirleri ziyaret etmiştir. (Kieren 1980:7)

Taut'un doğaya olan saygısı ve doğaya uyumlu tasarımlarının arkasındaki ilk araştırmalar bu seyahati sırasında başlamıştır. (Junghaus 1980:20-21).

Taut'un 1908-192 yılları arasında kaldığı Berlin'deki mimarlık ortamında yeni düşüncelerin geliştirildiği, sanat ve mimarlık tartışmalarının yapıldığı dinamik bir atmosfer vardır. Savaş öncesi gerilim, endüstri devrimi ve beraberinde yaşanan teknolojik gelişimler ve bu gelişimlerin toplumsal yaşamdaki etkileri, mimarlık ve sanatta da etkisini göstermeye başlamıştır. Adolf Behne, Walter Gropius, Heinrich Mann ve Paul Sheerbart gibi sanatçıların ve mimarların içinde bulunduğu gruba katılan Taut, bu grup ile çeşitli tartışmalar yürüterek mimarlık söylemini genişletir. Bu grup için, *Der Sturm* Sanat Galerisi buluşma yeri olmuştur. Bu galeride düzenlenen ve yeni sanat yapıtlarının bulunduğu uluslararası sergiler, Taut'un, geleceğin mimarisi üzerine görüşlerini şekillendirmede etkili oldu. (Junghaus 1980:20-21).

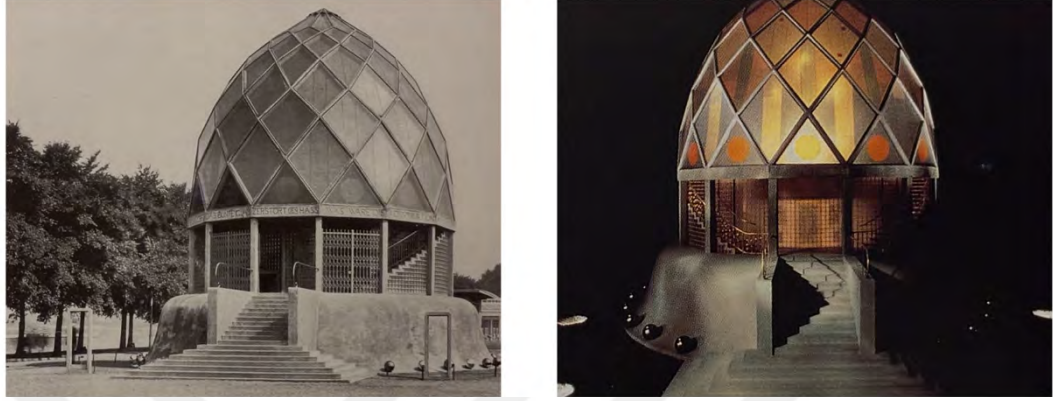
Bu grup içerisinde bir şair olan Sheerbart, "Cam Mimarlığı" (*Glasarkitektur*) adını verdiği kaleydoskop mimarinin inşasını savunmaktadır. Sheerbart, bu mimariyi doğanın içerisinde yer alacak üstün, dürüst, ışığın yüceltildiği cam ve şeffaf malzemelerin olduğu "kristal bir mimari" olarak tanımlamaktadır. Dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda cam, yeni, etkileyici ve hayranlık duyulan bir malzemedir; bu dönemdeki mimarların, sanatçıların çoğu kendi tasarımlarında camdan ilham alır ve ışığa önem verir. Taut da cam mimarlıktan oldukça etkilenmiştir fakat bu mimarlığı sadece görsel olarak algılamamıştır. Sosyalist bir yaklaşımla cam malzemenin şeffaflığı üzerinden sembolleştirmeler yaparak, bu kristal mimarinin ideal bir toplum yaratacağına dayanan bir mimarlık anlayışı geliştirmeye ve "ütopyacı" kimliğini oluşturmaya başlamıştır. (Hartmann 2001:56-58)

1914 yılında Scheerbart, Taut'a adadığı ve kristal mimari düşüncelerini dışa vuran yaklaşık yüz kısa şiirlerden oluşan "Cam Mimarlığı" adlı eserini yayınlamıştır. Taut da aynı sene, Scheerbart'tan ilhamla, Alman Sanat ve Zanaat Birliği'nin Köln'de düzenlediği sergi için Cam Ev (*Glashaus*) olarak adlandırılan pavyonu tasarlamıştır. (Hartmann 2001:56-58)

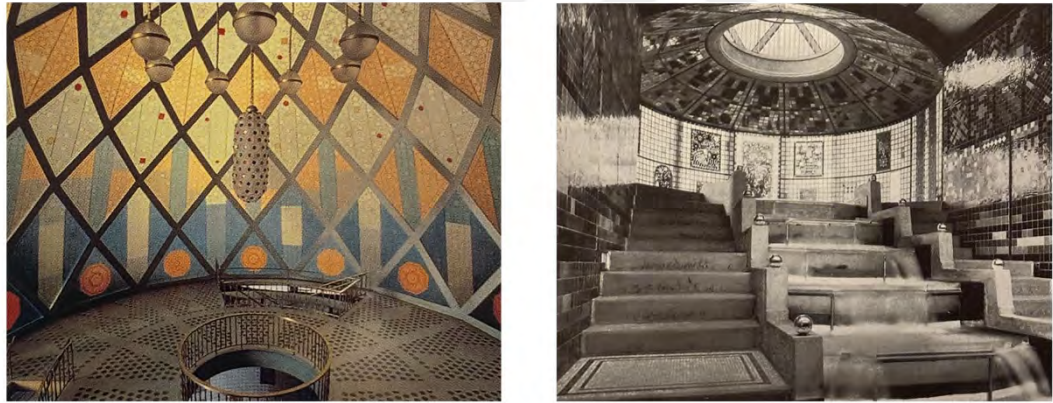
Taut'un "güzelliğin küçük tapınağı" olarak tanımladığı Cam Ev, gotik katedrallerin ruhundan esinle tasarlanmıştır. (Frampton 1980) Anıtsal bir görünüme sahip olan Cam Ev, beton kaide üzerinde yükseltilmiş basamaklı bir girişe sahiptir. Hafif betonarme strüktür, renkli cam yüzeyleri taşıyarak kubbe formunu oluşturur. Renkli cam mozaiklerle kaplı iç mekânda, çelik taşıyıcılı merdivenlerle ulaşılan bir üst

kat bulunmaktaydı. Bu üst kat, kubbenin altında yer alan basamaklı bir havuzla beraber renkleri yansıtan bir kaleydoskop görüntüsündeydi. (Tarakçıoğlu 2017:46-47)

Cam Ev, 1. Dünya Savaşı sırasında yıkım maliyetini azaltmak amacıyla Öncü Birlikler tarafından bombalanarak yıkıldı. (Junghanns 1980:21)



Şekil 14: Cam Ev (Glashaus) dış mekan, Köln (Taut 2021)



Şekil 15: Cam Ev (Glashaus) iç mekan, Köln (Taut 2021)

Savaş döneminde Osmanlı İmparatorluğu ve Alman İmparatorluğu arasında yakınlaşan ilişkilerin bir yansıması olarak, Alman Sanat ve Zanaat Birliği 1916’da “Dostluk Yurdu” (*Haus der Freundschaft für Konstantinopel*) yarışmasını düzenledi. (Özkan 1975) Taut bu yarışma için İstanbul’a davet edilir. Taut’un önerdiği tasarım yarışmada elenmiştir ancak önerisi “Cam Ev” tasarımından izler taşır; ileride yayımlayacağı “Şehrin Tacı” (*Die Stadtkrone*) ve “Alp Mimarlığı” (*Alpine Arkitektur*) düşüncesinin ise ilk esintilerini barındırır. (Cengizkan 2002:29-35) Taut’un burada yazdığı bir mektupta, İstanbul’un mimarisinden etkilendiği açıkça görülmektedir. Taut, Ayasofya’dan şöyle bahseder:

“Kubbelerden, pervazlardan, dışarıda son derece zarif süslemelerden, içeride aydınlıktan, arılıktan ve tatlılıktan oluşmuş bir oyun, bir karışım. Deprem tehlikesi nedeniyle yapı son derece sağlam ve kütleli, yine de hafiflik verici bir etkisi var. Mimarlık bu değil, diyebilir insan. Görkemli bir kokulu çiçek gibi yükseliyor cami, Scheerbart’ın anlayışına göre hem belirgin, ama aynı zamanda belirsiz: ‘Asla aydınlık değildir, aydınlanmış olan.’ Evkaf Müzesi’ndeki bir fildişi maket, sanatsal yükselişleriyle bu mucize yapıtların dayandığı düşünceyi çok açıkça gösteriyor.” (Taut 1916, Aktaran Cengizkan 2002:29-35)

Cam Ev’in izleriyle birlikte Taut’un önerisi aynı zamanda, klasik Osmanlı cami tipolojisine de referans veriyordu. Büyük bir kubbe, cephedeki kemerli revaklar, minareyi anımsatan çıkmalar ve avlu elemanı bu ikonografiyi destekliyordu. Taut’un bağlamla ilişkileneceği, kültürlerarası bir etkileşim niyeti olarak değerlendirilmektedir ancak Esra Akcan’ın ifadesiyle bu niyet aynı zamanda “Oryantalist” bir estetiğe de yol açmıştır. (Akcan 2000)

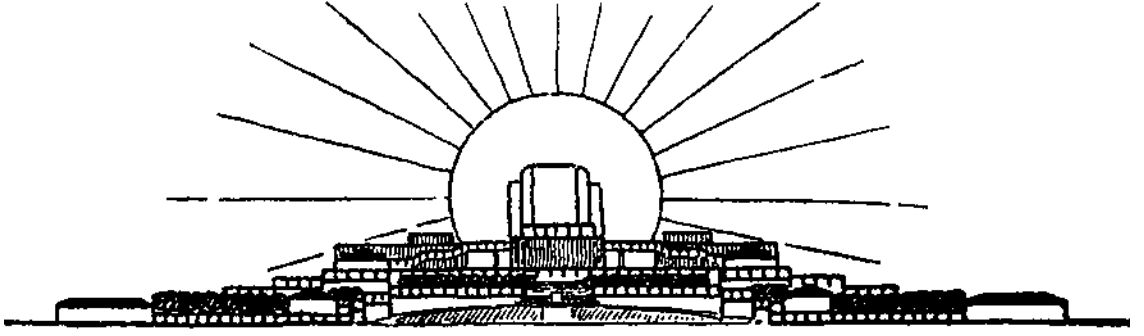


Şekil 16: Sultan Ahmet Cami ve Taut’un Dostluk Yurdu Önerisi (Speidel 1997)

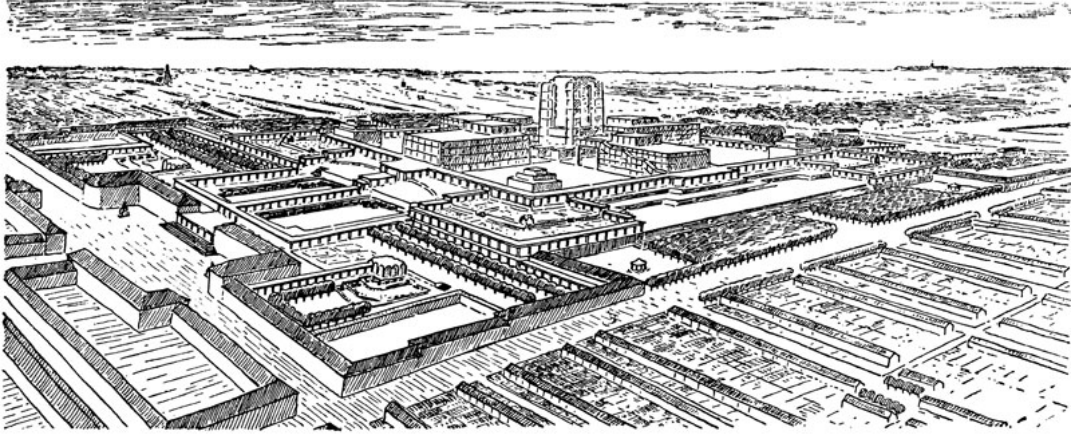
Taut, 1916 yılında çalışmalarına başladığı “Şehrin Tacı” eserini 1919 yılında I. Dünya Savaşı sonrasında yayınladı. Şehrin Tacı, ideal kent görünümünde bir toplumun reformu üzerine Taut’un fikirlerini içerir ve savaş sonrası kentlerin planlanması ve yeniden yapılandırılmasına ışık tutar. Şehrin Tacı bu yönüyle bir ütopyadır. Taut, yeni toplumun inşasında mimara yüce bir görev yükler. (Köksal 2022:10-11)

Bu ütopyada, tıpkı Cam Ev gibi, tek amacı “güzel olmak” olan kristal bir merkez yapı, şehrin en tepesinde taç olarak konumlanır. Taut, bu taçlandırmada Ortaçağ kentlerindeki katedrallerden esinlenmiştir. Şehrin Tacı “Eski Kent

Taçlandırmalarından Kırk Örnek” isimli bir bölüm, Scheerbart’ın “Yeni Yaşam” şiiriyle birlikte ön söz olarak yer alır. (Taut 1919)



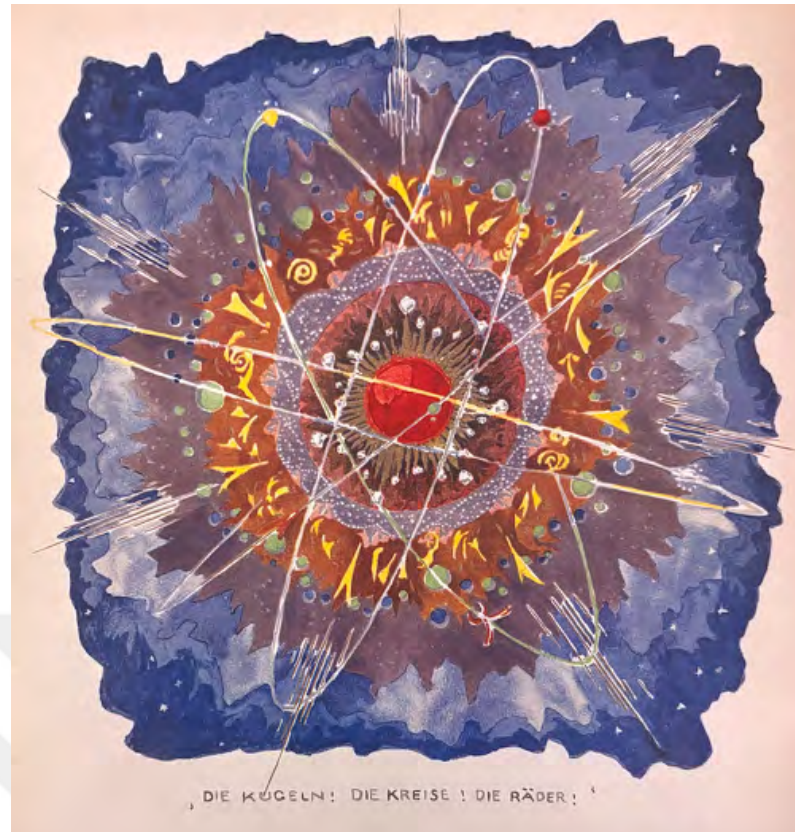
Şekil 17: Şehrin Tacı kent silüeti (Taut 1919)



Şekil 18: Şehrin Tacı perspektif (Taut 1919)

Aynı sene içerisinde Taut, Alp Mimarlığı (*Alpine Arkitektur*) isimli ikinci ütopyasını yayınladı. Buradaki fikirleri Cam Ev ve Şehrin Tacı düşüncelerini geliştirdiği fikirlerini içermektedir. Tasarladığı ideal kent, Alp dağlarının eteklerine kurulur ve dağın zirvesine yerleşmiş kristal mimariden oluşan bir taca sahiptir. (Taut 1919)

Taut, Alpler üzerinde kurulan bu kristal yapılarla saflık, aydınlık ve şeffaflıkla meydana gelecek ideal toplumun yaratılabileceğini ve aynı zamanda savaşın harcadığı ekonomik kaynaklarla büyük mimariler tasarlanabileceğini göstermeyi hedeflemiştir. (Ardizzola 2018:73-75)



Taut, ütopya üretimleriyle mimarlık söylemini derinleştirdiği bu yıllarda (1919-1921) mimarlığı “ciddiyet”ten özgürleştirme düşüncelerine kapılmıştı. Bu arzusunun bir dışavurumu olarak 1919’da üyesi olduğu Sanat için Çalışma Konseyi (*Arbeitsrat für Kunst*) için “Bilinmeyen Mimarlar Sergisi” (*Ausstellung für unbekannte Architekten*) isimli bir sergi düzenler. Dönemin mimarlığında “saygıdeğer” olarak görülen yapı ve inşaa uzmanlığının karşında bir eleştiri olarak düzenlediği bu sergide Taut; Walter Gropius, Paul Gösch, Ludwig Hilberseimer, Eric Mendelson dönemin öncü mimarlarını bir araya getirir. Bilinmeyen Mimarlar Sergisi’nde, mimarlığın izlediği geleneksel ve ciddi yoldan ayrılarak, mimarlığı bir oyuna dönüştüren çeşitlikte eskiz ve çizimler sergilenir. (Avanoğlu 2021:114-120) Sanat için Çalışma Konseyi’nin fazla bürokratikleşmeye başladığını düşünerek gruptan ayrılan Taut, sergide işleri bulunan ve düşüncelerine değeri verdiği arkadaşları ile “Cam Zincir” (*Die Gläserne Kette*, 1919-1920) isimli mektuplaşma grubunu kurar. Bu grup konseye alternatif olarak kurulan gizli bir mektuplaşma grubudur. Bu mektuplaşmalar Taut’un geliştirdiği ütopyaların tasarısında etkili olmuştur.



DAS KARUSELL

Kunst-technische Luftorgane in einer
Auf der ganzen Welt stehenden der anderen
die sind am Flugzeug gelassen und sich nicht
durch Schrauben fest im Kopf - fliegende Kunst
erleiden, um zu sehen das Karussell

Şekil 21: Cam Zincir Mektupları (Taut 1920)

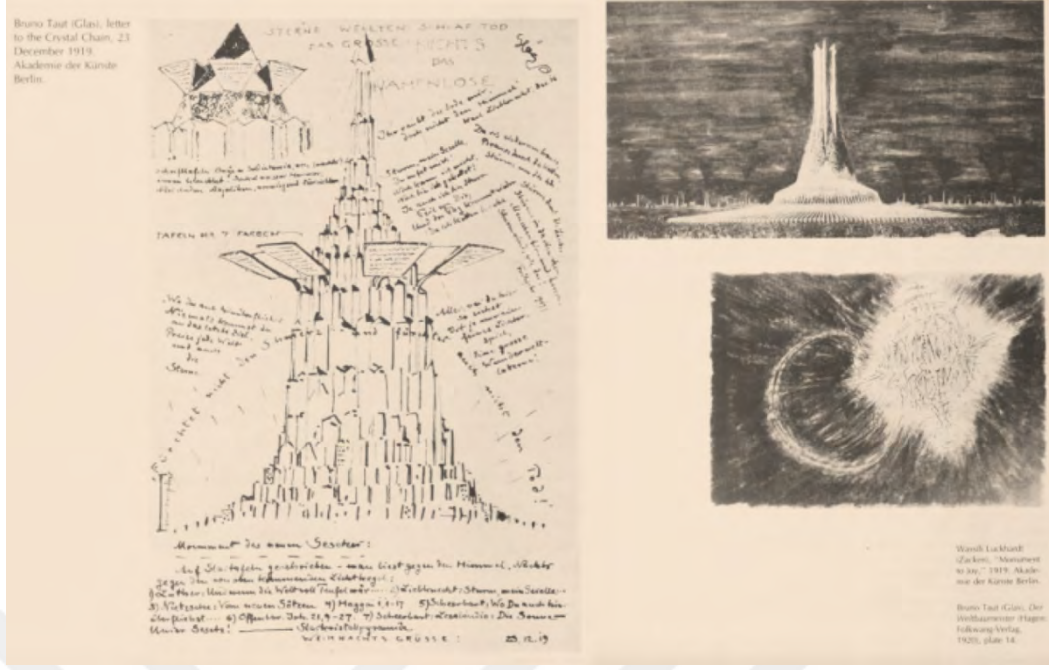
Cam Zincir grubunun davetiyesinde “*Bugün inşa edilebilecek bir bina bile yok neredeyse. Bir yerde bir şey inşa edilebilecek olsak bile, o zaman bunu zaten geçinmek amacıyla yapardık... İzin verin bilinçli olarak ‘hayalperest sanatçılar’ olmayı seçelim!*” ifadeleri yer alır.

Cam Zincir’in mektup mimarlığı, metin ve çizimlerin iç içe geçtiği, mimarlığın bir oyun gibi dışavurumunun Cam Zincir’de Gropius, Gösch, Finsterlin gibi mimar ve sanatçılar yer alır. Taut’un belirttiği gibi, Zincir’de mektuplar şifreli ve sembolik kimlikler altında yazılır: Gropius’un mahlası Ölçek (Mass), Taut’unki Cam (Glas), Finsterlin’inki Prometheus’tur. (Boyacıoğlu 2015:6)

1920 yılında, Le Corbusier mimarlıkta modernizm düşüncelerinin temel ilkeleri üzerine görüşlerini paylaştığı yayınlar yapmaya başlar. Aynı dönemde Taut da, “Şafak” (*Frühlicht*) isimli yazı dizisini başlatır. Bu yazı dizisinde, mimarlığın yeni doğacak şafağına beklerken, önyargıları ve mimarlık disiplinin yerleşmiş kabullerini sorgulayan ve bu kabulleri yıkan eden metinler ve çizimler bulunmaktadır. Taut, dizinin ilk sayısında ciddiyetin bir kez daha karşısında durur:

“Önemli! Önemli! Kahrolsun şu gösteriş merakı! (...) Ah, kavramlarımız: Mekan, ev, stil! Öf, nasıl da mide bulandırıcı! Kurtulun bunlardan, bunlara bir son verin! Hiçbir şey kalmasın geride! Okullarından kovalayın, o profesör perukları uçmalıdır, onlarla oynayacağız. Patlama! Patlama! Bırakın kavramların, ideolojilerin ve sistemlerin tozlu, keçeleşmiş, yapış yapış dünyası bizim soğuk kuzey rüzgarımızı hissetsin! Konsept parazitine ölüm! Bayatlamış her şeye ölüm! Unvan, itibar, otorite anlamına gelen her şeye ölüm! Kahrolsun ciddi olan ne varsa!” (Ardizzola 2018:73-75)

Taut, 1920 yılında, ütopyacı kimliğini devam ettirdiği ve mesken kavramını ele aldığı, “Kentlerin Çözülüşü ya da Dünya, İyi Bir Mesken” (*Die Auflösung der Stadte oder Die Erde, eine gute Wohnung*) ve “Dünya Mimarı” (*Der Weltbaumeister*) isimli eserleri yayımladı. (Boyacıoğlu 2015)



Şekil 22: Cam Zincir Mektupları (Whyte 1985)

3.2.3 Magdeburg Dönemi (1921-1924): Renkli Cepheler ve Bahçekent

Taut'un yaşamı literatürde iki döneme ayrılır. İnci Aslanoğlu Taut'un 1921 yılından önceki dönemini "ekspresyonist", bu yıldan sonraki dönemini ise "uşçu" dönemi olarak adlandırır. (Aslanoğlu 1976) Benzer bir şekilde, Ali Cengizkan da "ütopyacı Taut'tan "realist" Taut'a geçtiğini söyler. (2018) Ancak akılcı dönemi olarak adlandırılacak bu dönemin başında Taut, ideal bir kent yaratma konusuna heyecan duyan Taut kendi ütopyasını tasarlayabileceği bir alanın hayalindeydi. (Speidel 2001)

1913 yılında Magdeburg'daki İşçi Hareketi'yle yakın ilişkiler kuran Taut, İmar Meclisi'nde üye olarak yer aldı. Sonrasında işçilerin de desteğiyle Magdeburg Belediyesi'ndeki seçimleri kazanarak kentin yapı işlerinden sorumlu amiri oldu. Cam Ev pavyonundan itibaren geliştirdiği ve üzerine tasarımlarda bulunduğu ütopya kimliğinin tezahürü olan renkli ve canlı bir şehir yaratmak için elinden geleni ortaya koydu. İmar dairesi içinde personelin uyumlu çalışacağı işçi dostu sosyalist bir ortam tasarladı. Yapılan kent çalışmalarıyla birlikte, bahçe kentler ve önemli yapıların planlanmasıyla ilgilendi. Belediyeye ait bir sergi merkezi olan *Halle Land und Stadt* ve Berlin'de gerçekleştireceği çalışmalarına benzer nitelikte 2.100 konut biriminden oluşan *Hermann-Beims Siedlung* Taut'un tasarımı olarak inşa edildi. (Tarakçıoğlu 2017:15-16)



Şekil 23: *Hermann-Beims Siedlung* (Spiedel 2001)



Şekil 24: *Hermann-Beims Siedlung* (Spiedel 2001)

Ekspresyonist cephe çalışmaları ile kente daha çekici ve canlı bir görünüm kazandırmayı hedefledi. Gerilimin iyice arttığı ve savaşın etkilerinin hissedildiği bu dönemde enflasyon ve ekonomik sorunlar içerisinde “Yeni Konut” ya da “Yeni Mesken” (*Die Neue Wohnung*) isimli kitabını yazdı. Taut, Magdeburg’daki çalışmalarıyla halkı mutlu eden bir yapıyı çevre yaratma hayalini büyük oranda gerçekleştirmiştir ve Magdeburg’un silüetinin değiştirilmesine katkı sunmuştur. O dönemdeki ekonomik koşulların giderek kötüleşmesine rağmen, Taut’un salt inançlarından aldığı ilhamla birlikte Magdeburg’u sürekli ziyaret edilen uluslararası bir kente dönüştürmüştür. Burada gerçekleştirdiği işlerle birlikte “Halk Sanatçısı” olarak anılmıştır. (Junghaus 1980:22).

Sonraki yıllarda ülke genelinde yaşanan krizlerin etkisinin artması, Taut'un tasarımlarının uygulamasını güç hale getirmiştir. Taut, taşıdığı ütopyacı ideallerini burada gerçekleştirecek bir ekonomik ortam bulamamıştır ve bu sebeple 1924 yılında görevinden ayrılmıştır.



Şekil 25: Bruno Taut yönetiminde cephe yenilemeleri, Magdeburg
(Zeit Für Berlin 2023)

3.2.4 II. Berlin Dönemi(1924-1932): Sosyal Konutlar

Bruno Taut, Berlin'e geri döner ve 1924 – 1932 yılları arasındaki çok sayıda toplu konut yerleşimi gerçekleştirir. Bu dönem hayatı için önemli bir nokta olarak görülmektedir. Taut'un Magdeburg'dan Berlin'e yolculuğu bir geri dönüşten daha fazlası olarak düşünülebilir. 1921'de ayrıldığı Berlin'den farklı olarak daha fazla konut sıkıntısı çekilmektedir. Savaş sonrası Avrupası'nda ve özellikle yıkımın en büyük etkilerinin görüldüğü Almanya'da yaşanan ekonomik sorunların sebep olduğu büyük bir konut eksikliği yaşanmaktaydı. Bu dönemde, Taut, Magdeburg'daki başarısı ile "Kamu Yararına Konut, Tasarruf ve İnşaat Anonim Şirketi" (*Gemeinnützige Heimstätten-, Spar- und Bau-Aktiengesellschaft* kısaca *GEHAG*) baş mimarı olarak görevlendirilir.

Taut'un tasarımı olan 10.000'den fazla konut birimi inşa edilir. Bu sosyal konut birimlerinden oluşan yerleşkelerde Taut, bir zamanlar yanında çalıştığı ustası Fischer gibi simetriden ve akslardan kaçarak, dönemindeki mimarlardan farklılaşmıştır. Corbusier gibi aynı dönemdeki meslektaşları ise bu fonksiyonelleşmeyi

ortaya çıkartan plana ve simetriye hayranlık duymuşlardır. Taut ise toplu yaşamın kilit taşı olarak gördüğü kolektif ortak mekânlar kurgulamayı, zengin ve cesur renk kullanımını tercih eder. (Tarakçıoğlu 2017)

Berlin'deki tasarımları “kristal mimari” değildi; ancak Taut ideallerinden bir kısmını gerçekleştirmeyi başardı. Bahçekent idealinin izlerini taşıyan bu yerleşimlerde, ortak ve özel bahçe anlayışı öne çıkmaktadır. (Tarakçıoğlu 2017)



Şekil 26: Siedlung Freie Scholle in Trebbin vaziyet planı ve güncel görünümü (Tarakçıoğlu 2017)

Taut, 1929’da mimarlık söylemi ve mimarlığın güncel durumu üzerine düşünce ve eleştirilerini aktardığı “Avrupa ve Amerika’da Yeni Yapı Sanatı” (*Die neue Baukunst in Europa und Amerika*) isimli eserini yayınladı. 1930 yılında, yaklaşık 20 sene öncesinde şehircilik derslerini aldığı Charlottenburg Teknik Yüksek Okulu’nda konuk profesör olarak Konut ve Şehircilik üzerine dersler vermeye başladı.

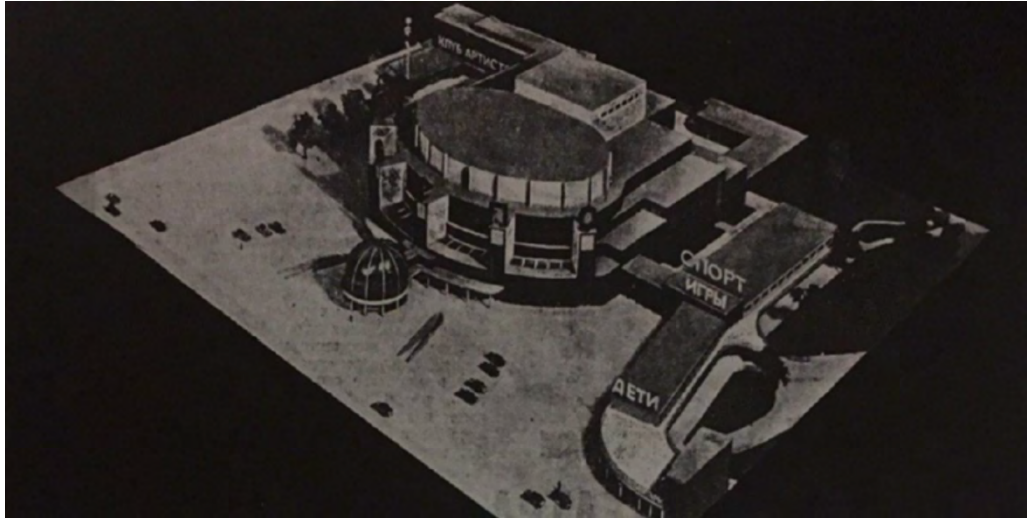
Japonya’daki Uluslararası Mimarlar Federasyonu onur üyesi oldu, dönemin önde gelen mimarları Mies Van Der Roche ve Martin Wagner ile birlikte Berlin’deki Prusya Güzel Sanatlar Akademisi’nin üyesi oldu. ve Amerikan Mimarlar Enstitüsü (*American Institut of Architects*) onur üyeliğine seçildi.

3.2.5 Moskova Dönemi (1932-1933): Haymatlos

Özellikle 1929 tarihinden sonra, Almanya savaşıdan ardından büyük bir ekonomik buhranla sarsılmıştı. Bu dönemde mimarlık ve inşaat faaliyetleri tüm dünyada etkisini göstermekte olan ekonomik buhrandan dolayı oldukça azalmıştır. Taut daha önceleri davet edildiği yarışma projelerinden sebebiyle ziyaret ettiği ve Almanya’nın yüzleşmekte olduğu kapitalist buhranın yaşanmadığını düşündüğü sosyalist bir ülke olan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’ne yolculuk etmeye karar verdi. (Junghaus 1980:26).

1932-1933 yılları arasında Taut'un SSCB'ye olan yolcuğunu onun sosyalist ideallerini güçlendirdiği düşünülür. Sosyal konut alanında Berlin'de oldukça etkin bir rol oynadığından dolayı Moskova'da aynı şekilde katkıda bulunmak istemiştir. Taut bu sebeple Moskova'ya yerleşti. Sovyet şehircilik bürolarında özellikle yeni sosyalist kentlerin tasarımı üzerine danışman uzman olarak kısa süreli görev aldı. 1932-1933 yıllarında SSCB'de bir kırılma yaşanmaktaydı. Kent planlaması, artık sosyalist ütopyların değil; merkezî otoriteyi ve Sovyet gücünü yansıtan anıtsal projelerin alanıydı. Sovyet mimarlığında Avangart ütopyların sonlandığı ve ideolojinin estetik üretim üzerinde tam denetim kurduğu bir dönemdi. (Junghaus 1980:30).

Moskova'nın yeniden yapılandırılması planları, Stalin'in gücünü simgeleyecek büyük bulvarlar, kamu binaları ve sarayları içeriyordu. Taut, bu atmosferde üretken ve özgür olamayacağını fark etti. Mimarlığın totaliter bir aygıtı dönüşmesine karşı eleştirel bir duruş aldı. 1933 yılında yayımladığı "Rusya'nın Mimari Durumu" (*Russland Architektonische Situation*) isimli makalesinde yayınladığı gibi fonksiyon, teknoloji ve hızın etkisinde SSCB sanattan ve estetik kaygılardan uzaklaşıyordu. (Taut 1933)



Şekil 27: Bruno Taut, Moskova MGSPS Tiyatrosu Yarışma Projesi (Tarakçıoğlu 2017)

Böyle bir ortamda sanatçıların etkisinin azaldığını gören Taut umduğunu bulamamıştır. Katıldığı yarışmalarda ürettiği projeler uygulanmamıştır. Taut bunların ardından tekrar Berlin'e döndü.

Fakat Berlin'e döndükten sonra Almanya'da Nazi iktidarının gücünün giderek artması onun Bolşevik olarak ilan edilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu dönemde Taut'un

profesörlük unvanına ve pasaportuna el konuldu ve Taut, unvansız ve vatansız (başka bir deyişle haymatlos) kaldı.



Şekil 28: Bruno Taut'un El Konulan Pasaportu (Speidel 1997)

3.2.6 Japonya Dönemi (1933-1936): Villa Katsura ve Mesken Arayışı

Taut, mimarlık kariyerinin ilk zamanlarından beri Japon kültürüne ve sanatına hayranlık duymuştur. Çalkantılı geçen Moskova ve vatansız kaldığı dönemin ardından, onur üyesi olduğu Japonya Mimarlar Federasyonu’nun kendisine yaptığı davet üzerine Japonya’ya gitti ve burada ilk durağı Kyoto oldu. Kyoto’da ziyaret ettiği ve mimarlık açısından bir başyapıt olarak nitelendirdiği Villa Katsura üzerine eskiz ve metinlerden oluşan *Katsura Album* isimli eseri yayımladı. (Speidel 2001:173-191)



Şekil 29: Bruno Taut, *Houses and People of Japan*

Taut Japonya’da kaldığı süre boyunca Japon mimarlığını ve bu mimarlığın bir parçası olarak şekillenen “mesken” (*wohnung*) kavramını sorguladı. 1919’da “Şehrin Tacı” ile kuramsal altlığını geliştirdiği ve 1920’de “Kentlerin Çözülüşü ya da Dünya, İyi Bir Mesken” ile tanımladığı mesken kavramını; Japonya’daki gözlemleriyle derinleştirerek, bireyin ve toplumun ihtiyaçlarına yanıt veren kültürel, estetik ve toplumsal anlamlar taşıyan sosyal bir yapı olarak yeniden tanımlamıştır. (Kılınçer 2021)

Mesken üzerine çalışmalarının yanı sıra, Batı modernizmi ile Japon geleneksel mimarisi arasındaki ilişkiyi inceledi ve özellikle basitlik, doğaya uyum ve işlevsellik kavramlarına odaklandı. (Aoiko 2018) Bu süreçte, Japon konut mimarisinin esneklik, minimalizm ve iç-dış mekân ilişkisi gibi özelliklerinden etkilendi. Taut, Hyuga ailesinin Atami’de eğimli bir tepede yer alan bir arazideki villasının bahçe ve iç mekan

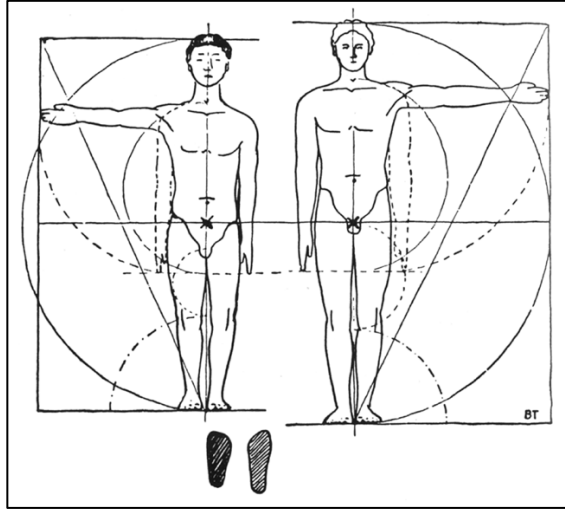
düzenlemesini gerçekleştirmiştir. Tavan-duvar kaplamalarında, merdivenlerde ve diğer detaylarda Japonya'nın yerel malzemesi bambuyu kullanan Taut, kırmızı duvarlar ve bambu detaylar arasındaki kontrastı vurgulamış, halatlarla tavanlara hareketlilik katmıştır.



Şekil 30: Japonya’da Taut’un Villa İç Mekan Tasarımı (Speidel, 2001)

1933 yılında Kyoto'dan Takasaki'ye geçen Taut, burada “Avrupalı Gözüyle Nippon” (*Nippon mit europäischen Augengesehen*), “Avrupalı Gözüyle Japon Sanatı” (*Japans Kunst, mit europäischen Augen gesehen*), “Japon Evleri ve İnsanları” (*Houses and People of Japan*) isimli eserleri hazırladı. (Tarakçıoğlu 2017:37) Japon Evleri ve İnsanları adlı eserinde, Japon mesken anlayışının sadece bir fiziksel yapıdan ibaret olmadığını, aynı zamanda bir yaşam biçimi ve düşünce sistemiyle bütünleştiğini vurguladı. (Kılınçer 2021)

Ayrıca, Taut idealize edilmiş Avrupa ve Japon bedenlerini karşılaştırdığı diyagram çizerek Batı normlarına dayalı standartlaşma ideolojisinin karşısında durmuştur. Batılı erkek bedeni (*a la Vitruvius*) üzerinden belirlenen modern mimari standartlarını şekillendirirken, Taut bu tek tip normu sorgulayarak diyagramında iki farklı insan ölçüsü sunarak evrensel norm anlayışına meydan okumuştur. (Akcan 2000)

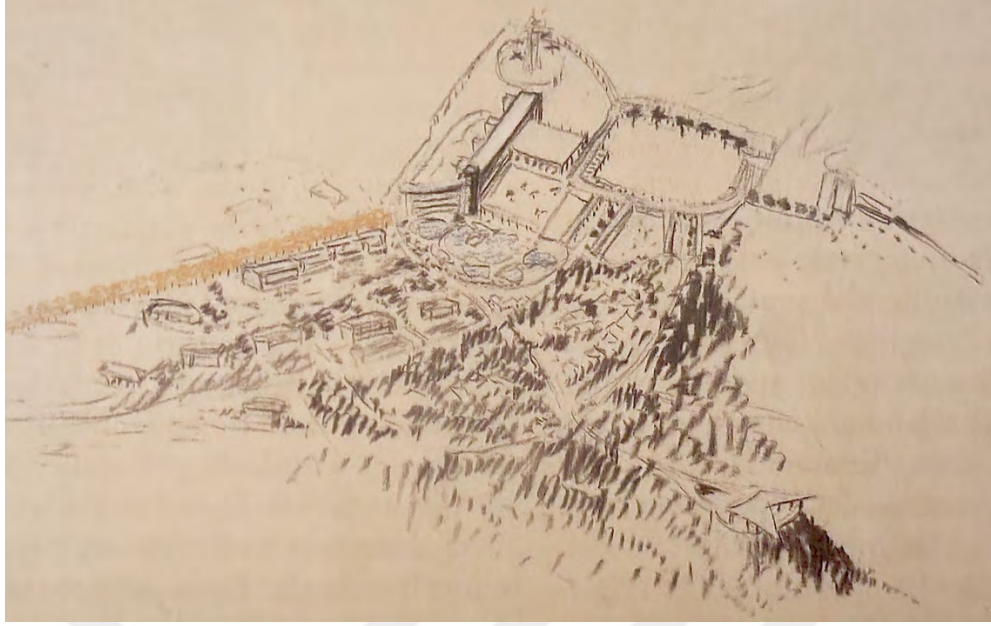


Şekil 31: *House and People of Japan*, Bruno Taut

Taut, Nara şehrinin yakınlarındaki Ikomo Dağı ve çevresi için konut ve kültürel yapıların kompleksinden oluşan bir imar planı hazırlamıştır. Taut'un önerisi, bu dağın zirvesinde yükselen, kiraz ağaçlarından oluşan bir cadde ile şekillenen ve uzaklardan bile görünecek bir "Taç" tasarımı içeriyordu ve bu yönüyle "Şehrin Tacı" ve "Alp Mimarisi" ütopyalarındaki fikirlerini devam ettiriyordu. Parkın altında, Japon Villaları eğimli araziye serbestçe yerleştirilerek bir arada toplanacaktı.



Şekil 32: Bruno Taut, İkoma Dağı Yerleşimi (Speidel 2001)



Şekil 33: Bruno Taut, İkoma Dağı Yerleşimi (Speidel 2001)

Bu süreçte cephe yenilemesi gibi ufak çapta işler gerçekleştirse de Magdeburg ve Berlin'deki toplu konut projelerinden sonra hayal ettiği üretim ortamını burada bulamamıştır. Taut Japonya'da 3 yıl kaldıktan sonra Türkiye'ye doğru yola çıktı. (Junghaus 1980:25).



Şekil 34: Bruno Taut, Japonya'da (Speidel 2001)

3.2.7 1936-1938: Türkiye Dönemi

1936-1938 yılı Taut'un son yolculuk serüveni ve hayatının son dönemidir. I. Dünya Savaşı'nın ardından gelişmekte olan genç Türkiye Cumhuriyeti'ni kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün vizyonu ile hayatın her alanında ilerler. Modernleşmenin güçlü adımları atılmıştır ve Taut geldiğinde cumhuriyet 13. yaşındadır. Güzel Sanatlar Akademisi'nin Mimarlık Bölümü şefliği kadrosu Ernst Egli'den boşalmıştır. Yerine ise Hans Poelzig ile anlaşılmıştır. Poelzig'in İstanbul'a gelmeden ani ölümü sebebiyle,

yeni bir şef tayin edilmesi gerekliliği duyulmuştur. O sırada Türkiye’de bulunmakta olan Martin Wagner’in tavsiyesi ile Taut bu pozisyona düşünülmüştür. Bu teklifle birlikte Taut büyük bir heyecan ve şevk ile 10 Kasım 1936 tarihinde Türkiye’ye geldi. (Bozdoğan 2002)

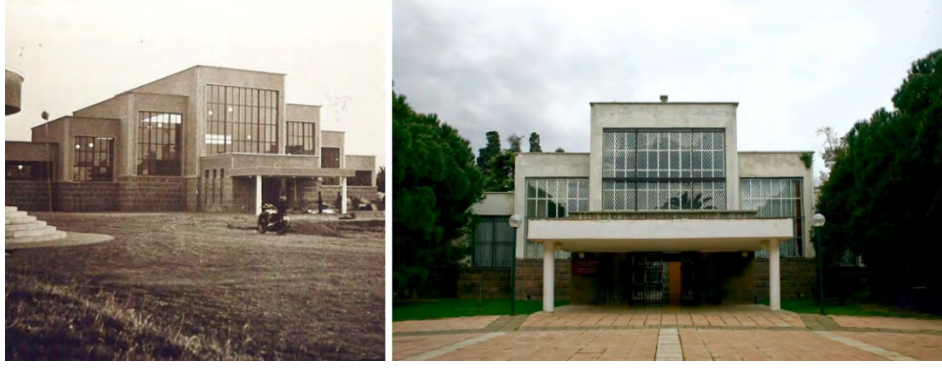
Taut, Türkiye’ye geldiğinde sadece Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü Şefi değil, aynı zamanda Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı Hükümet İnşaat Dairesi’nin de baş mimarı olacağını öğrendi. Bu görev daha önce, Türkiye’deki okul binalarının ilk reformundan sorumlu olan İsviçreli mimar Ernst Egli tarafından yürütülmüştü. Taut’a kendi çalışma grubunu geliştirmesi için tam özgürlük verildi. (Ardizzola 2011)

Kendine bir ekip toplayan Taut çalışmalarına başladı. Her zaman mimarlığın kuramsal kısmında derinleşen ve ideal bir mimari, ideal bir toplum, ideal bir eğitim üzerine düşünen Taut için şeflik büyük bir fırsat olmuştur. Şef olarak bir reform gerçekleştirmek istemiştir. (Nicolai 1998) Bu doğrultuda 5 yıllık eğitimin sıkılaştırılması ve daha etkinleştirilmesini önermiştir. Taut bu amaçla ve Almanya’da Walter Gropius’la tartıştığı ve birlikte ön çalışmalarını başlattıkları Bauhaus’un ön kursundan esinlenerek, malzeme bilgisini ve serbest çizimi içeren bir temel ders planladı. (Nicolai 1998)

Maarif Vekaleti Tatbikat Bürosu şefi ve serbest mimar olarak, yoğun bir şekilde planlama ve yapı çalışmalarında bulundu. 1936 – 1938 dönemi Taut’un en aktif olarak mimarlık üretimi gerçekleştirdiği dönemlerdendir. Ankara Atatürk Lisesi, Cebeci Ortaokulu, İzmir Cumhuriyet Kız Enstitüsü, Trabzon Lisesi, İzmir Beynelmilel Fuarı Kültür Pavyonu gibi hayata geçmiş çalışmaları gerçekleştirdi.



Şekil 35: Cebeci Ortaokulu



Şekil 36: Kültür Pavyonu



Şekil 37: İzmir Kız Cumhuriyet Kız Enstitüsü

Ardından Taut “bugünkü mimari anlayışının provası” olarak nitelendirdiği Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi binasını tasarladı. Atatürk Bulvarı’na paralel olarak kuzey-güney doğrultusunda konumlanan bu yapı, Bulvar aksını ana arter olarak tanımlar. Böylece yapı, bu aks üzerinde yer alarak sembolik bir anlam katmıştır. Kare pencerelerle hareketlendirilmiş ta  kaplama cephesinin en üst bölümüne Atatürk’ n “Hayatta en hakiki m r  it ilimdir.” sözü işlenmiştir. Ağır ve klasik bir görünüme sahip olan yapıya, yuvarlatılmış duvarı ve tek bir k  e sütunuyla vurgulanan asimetrik girişin eklenmesi, modern bir ifade kazandırır. Ek bloğun cephesinde bir sıra ta , bir sıra tuğla kullanımı ise Taut’ n Osmanlı mimarisinin geleneksel inşa tekniklerine duyduğu saygının zarif ancak anlamlı bir yansımasıdır. (Bozdoğan 2002)

Taut, bu kurumun yeni Türkiye için hem simgesel hem de sanatsal açıdan, kültür politikası bağlamında büyük bir önem taşıdığını belirlemiştir. Heyecanı o denli büyüktür ki, oğluna yazdığı mektupta  u ifadeleri kullanmıştır:

“Bir yapı üzerinde sanki senfoniymi  esine çalışmak, yan tonları birbirine uydurmak güzel şey... Kendimi  l me çok yakın hissediyorum, sözcük anlamında değil, anlarsın: henüz ya arken bir büyüklüğe ulaşmış gibiyim...” (Taut, 1938, Aktaran Speidel 1997)



Şekil 38: DTCF Giriş Saçağı ve Cephe Detayı (Yazar tarafından çekilmiştir.)



Şekil 39: Farabi Fuayesi (Yazar tarafından çekilmiştir.)



Şekil 40: Mimar Sinan Heykeli ve Cephe Detayı: “Hayatta En Hakiki Mürşit İlimdir” (Yazar tarafından çekilmiştir.)



Şekil 41: DTCF Arka Cephesi (Yazar tarafından çekilmiştir.)



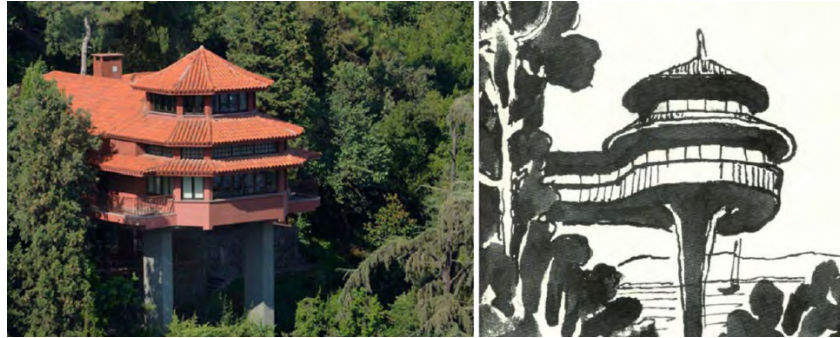
Şekil 42: DTCF Merdiven Detayı (Yazar tarafından çekilmiştir.)

Taut, 1938’de “Mimari Bilgisi” adlı eseri yayınladı. Bülent Tanju’nun ifadesiyle, bilgi üretimi ve iletimi anlamında kurak olan Türkiye’deki mimarlık ortamı armağan ettiği bu kitabı onu Türkiye’de etkinlik göstermiş diğer mimarlardan ayırır. Ne önemli kültür ve eğitim yapılarını tasarlamış Ernst Egli, ne neredeyse tüm üst düzey devlet yapılarının tasarımını gerçekleştiren Clemens Holzmeister, ne de İkinci Ulusal Mimarlık akımının temsilcisi sayılabilecek Sedat Hakkı Eldem benzer bir çabaya girmemiştir. (Tanju 1997:22-23)

Bu eser aynı zamanda Taut'un mimarlık alanında çeşitli formatlarda yazdığı metinlerin sonuncusu olarak tüm birikimlerinin, deneyimlerinin yansıtıldığı, mimarların ve mimarlık öğrencilerinin faydalandığı önemli bir yapıttır. Taut'un mimarlık pratiğinin arka planındaki kuramsal alt yapıyı açığa çıkarması açısından önem kazanır. (Boyacıoğlu 2015)

Bir başka deyişle bu kitap Taut'un arayışlarının temsildir. Japon kültüründen Almanya'daki sosyal konut yapılarına, Mimar Sinan'ın yapılarından Antik Yunan kolonlarına Taut'un mimari söylemini oluşturan ve etkileyen fikirlerin dışavurumudur. (Boyacıoğlu 2015) Mimari söylemini bir vatana, millet, kültüre bağlamadan kavramlar üzerine inşa etmiştir. Eseri, "Mimari Bilgisi, Mimari Nedir, Proporsiyon, Teknik, Konstrüksiyon, Fonksiyon, Kalite, Diğer Sanatlarla ve İnsan Cemiyetiyle Münasebetleri" başlıklarını taşıyan yedi ana bölümden oluşur. (Taut 1938)

Taut, yeni Meclis binası için açılan "Kamutay projesi" yarışmasına hazırladığı "fikir krokisi"ni sundu ancak projesi değerlendirilmeye alınamadı. Yine bu dönemde İstanbul boğazına bakan Ortaköy sırtlarında ailesi için bir villa projesi tasarladı. Betonarme kolonlar üzerinde, ağaçlar arasında kaybolacak şekilde tasarlanan yapı Japon mimarisinden esinlenmiştir. Taut'un bu ev deneyimi doğunun insancıl bakış açısıyla, modernitenin bir araya gelmesidir. (Özer 1973)



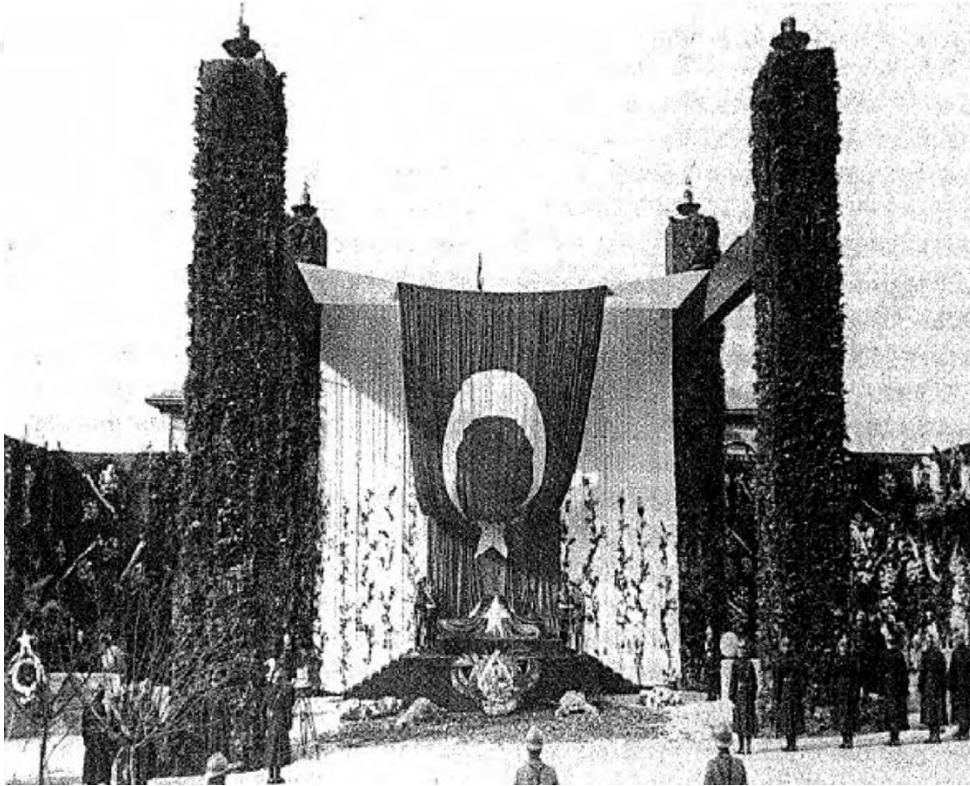
Şekil 43: Ortaköy Villası ve Eskiiz (Özkan 1975)

10 Kasım 1938'de Türkiye'nin kurucusu Atatürk'ün vefat etmesinin ardından katafalk tasarımı gerçekleştirilmesi gerekmiştir. Ankara'ya gelmiş olan Taut, hastalığına rağmen gece boyunca çalışarak tasarımını hazırlamıştır. 15 Kasım 1938 tarihini taşıyan taslak resmi, Taut'un son pastel resmi olarak kayıtlara geçmiştir. Taut'un, uygulamalarına katıldığı katafalk tamamlanmış ve Atatürk için resmî tören yapılmıştır. (Wilson 2015)

Katafalk 4 adet kolondan oluşmaktaydı. Bu kolonlar yeşillendirilmiş ve tepelerine meşale konulmuştu. Bu kolonlar ve geleneksel motifle süslemeli ve hiyerarşik olarak tanımlanmış kademelerle ulaşılan kafes duvarlar bağlantılıydı. Tabutun üzerindeki dev Türk Bayrağı, tabutu Türk mimari ögesi olan baldaken gibi süslemekteydi. Taut'un doğa ve sanatın birleşiminden ortaya çıkardığı anıtsallık, "Türklerin Babası, Atatürk" için önemli ve anlamlı bir simge oluşturmuştur. (Speidel 1998).



Şekil 44: Katafalk Eskiz (Taut 1938)



Şekil 45: Katafalk ve Atatürk'ün Naaşı

Ankara dönüşünde artan rahatsızlığı sonucunda, Taut 24 Kasım 1938 tarihinde Boğaziçi'ne bakan konutunda vefat etti. Akademi'de istediği şekilde bir tören düzenlendikten sonra, vasiyeti üzerine İstanbul'da, Edirnekapı Mezarlığına defnedildi.

3.3 SÖYLEMLER VE EYLEMLER

Bruno Taut'un mimarlık pratiği ve kuramsal üretimi genellikle iki ana döneme ayrılarak ele alınır: ütopyacı dönem (1910'lar–1921) ve realist dönem (1921-1938). Bu ayrım, Taut'un mimari üretimlerini sınıflandırmak amacını taşır; ancak mimarlık tarihi yazımında Taut'un kişiliği özelinde böyle bir sınıflandırmada bulunmak, onun söylemleri ve eylemleri arasındaki ilişkide kopukluklar yaratarak, mimari üretimlerine dair bütünsel bakışımızı daraltma riskini barındırır. Zira Taut'un mimarlık anlayışında ütopya ile gerçeklik, teori ile pratik, düşünce ile yapım arasında net bir ayrım bulunmaz. Mimarlıkta *unbuilt* düşüncesi ile ütopyanın kuramsal perspektiften bakıldığında da, Taut ütopyalar sadece bir düş alanı değil, şekillendirilmesi gereken bir gelecek projesidir. Mimarlık ise bu geleceği hayata geçirme aracıdır.



Şekil 46: Literatürde Bruno Taut

1914'teki Cam Ev (Glashaus), 1919'da tarihli Şehrin Tacı ve 1924'te Magdeburg sosyal konutları gibi projelerde, Taut mimarlığı yalnızca çevreyi biçimlendiren bir meslek olarak değil, toplumu dönüştürme gücüne sahip bir kültürel pratik olarak sunmuştur. Renk, ışık, simge ve form gibi öğelerle işlediği bu ilk dönem yapılarında, ideal bir toplum için ideal mekânlar yaratma arayışı belirgindir. Cam

Ev'in şeffaf yapısı bir etik söyleme dönüşürken, Şehrin Tacı ütopyasında da mimarlık, kamusal bir bilinçlenme aracı olur.

1930'ların ortasında Almanya'dan ayrılan ve Japonya üzerinden Türkiye'ye gelen Taut, Türkiye'de geçirdiği kısa ama verimli iki yıl (1936-1938) boyunca, ütopya düşüncelerini gerçeğe dönüştürmeye yönelik bir süreç yaşar. Bu dönem, ütopya düşüncesinin terk edilmesinden çok, onun somut dünyada sınıldığı ve hayata geçirilmeye çalışıldığı bir aşamadır. Taut, Türkiye'de eğitim reformunu yönlendirmiş ve aynı zamanda modern mimarlığın yerel yorumlarını üretmek amacıyla kamu binaları tasarlamıştır. (Gasco 2018)

Bu noktada modernizmin tanımlanışını açmak gerekirse, modernizm, Batı'da Le Corbusier gibi öncülerin etkisiyle, betonarme, çelik ve cam gibi malzemelerle şekillenen, geometrik formlar ve süslemenin reddedilmesiyle tanımlanan bir mimarlık akımıdır. 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da ideolojik ve estetik bir devrim olarak doğmuş ve hızla yayılarak Walter Gropius öncülüğünde 1919'da Bauhaus'un öğretileriyle şekillenmiştir. Erken Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde yeni bir başkent olarak kurulan Ankara'da modernizm ulus kimliğinin simgesi haline gelmiştir. Modernizm burada yalnızca estetik bir dil değil, aynı zamanda bir devlet politikası, toplumu şekillendiren bir araç olarak işlev görür. Ancak Bruno Taut, modernizmin içerisindeki normlara karşı çıkarken, bu akımın rasyonel tasarımın yanı sıra yerel geleneklere de saygı göstermesi gerektiğini savunmuş ve Türk evinin modernizmin unsurlarını barındıran rasyonellikleri üzerine vurgular yapmıştır. Taut'un yaklaşımı, modernizmi sadece Batılı bir kalıptan ibaret görmek yerine, bölgesel öğelerle ve Türk kültürüyle uyumlu bir şekilde ele almayı hedeflemiştir. (Bozdoğan 2002)

Taut'un bu anlayışının en güçlü örneği, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (DTCF) binasında somutlaşır. Yapının sembolik eksen, klasik ağırlığı ve modern bir yorumla yapılan asimetrik giriş, Taut'un mimari söylemindeki derinlikle ilişkilidir. DTCF, geleneksel malzeme düzeniyle modern kompozisyonun birleşimi, Japon mimarisinden esinlenen giriş saçağı, cephedeki Atatürk'ün mesajı ile modernizmin normlarından uzaklaşarak yerel ve yenilikçi öneriler sunar. Taut, burada Bauhaus modernizminin katı diline karşı, anlamla dolu ve yerelleşen bir mimarlık önerir. Gropius, yakın arkadaşı Taut'un bu eleştirilerine karşı çıkarak, onun modernizmden uzaklaşmakta olduğunu savunur. (Spiedel 2018: 43)

Gropius tarafından modernizmin adete kara koyunu ilan edilen Taut, tekil bir modernizm tanımı olmadığını, farklı modernler olabileceğini gösterir. 1938 yılında

yayımladığı "Mimari Bilgisi" adlı kitabı, aynı zamanda Türkiye’de modern mimarlık kuramı için de altlık oluşturur. Bu kitapta, mimarlık yalnızca teknik ve estetik bir faaliyet olarak değil, kültürel bir eylem olarak tanımlanır. Antik Yunan’dan Osmanlı’ya, Japon kültüründen Almanya’daki sosyal konutlara kadar geniş bir referans ağı, onun mimarlık anlayışının kavramsal ve evrensel boyutunu yansıtır.

Sonuç olarak söylemleri ve eylemlerine bakıldığında, Taut’un mimarlık pratiği, ütopya ve gerçekliğin çatıştığı değil, birbirini tamamladığı bir alan olarak şekillenir. Ütopya, onun için sadece hayal değil, mimarlık aracılığıyla inşa edilmeye çalışılan bir düşüncedir. Modernizme dair eleştirileri, yerel bağlama olan duyarlılığı, insan odaklı yaklaşımı ve mimarlığı kavramsal bir söylemle beslemesi, onu hem teorisyen hem de pratiğiyle önemli bir figür kılar. Taut’un söylemleri ile eylemleri birbirinden ayrı değildir. Bu bağlamda, onun üretimi, düşünce ile yapının, ideal ile pratiğin, ütopya ile inşanın birleşimidir.

BÖLÜM IV

ŞEHRİN TACI (*DIE STADTKRONE*) ARAYIŞININ ANKARA'DAKİ YANSIMALARI

4.1 SAF MİMARLIK DÜŞÜNCESİNİN KATEDRALİ: ŞEHRİN TACI (*DIE STADTKRONE*)

4.1.1 Binasız Mimarlık ve Kristal İmgesi

“Işık nüfuz eder her şeye, ve hayat bulur kristalde.”
Cam Ev'in cephesinde yer alan Scheerbart'ın vecizesi
(Scheerbart 1914)

Binasız mimarlık (*Unbuilt*) düşüncesi, Taut'un Şehrin Tacı ütopyasında kristal mimarlık idealiyle beraber saf ve tinsel bir anlatıya dönüşür. Kristalin, “mimarlığı en arı formuna ulaştıracağına ve onu ruhani bir şiire dönüştüreceğine” inanılır. İşlev ve faydacı yaklaşımlardan arındırılmış bu mimarlık anlayışında, kristal katedraller ruhun tapınakları olarak yükselir, ışıkla dolar ve yüce bir imgeleme ev sahipliği yapar. Kristal mimarlık, mimarlığın özüne dair bir eleştiri ve şiir niteliği taşır; kurumsal kontrol mekanizmalarından bağımsız bir mimarlık tahayyülünü simgeler. (Avanoğlu 2022)

Kristal imgesi, yüce ve kozmik bir yolculuk anlamına gelir. Kişinin gizem dolu gerçek suretinin peşinde gerçekleştirdiği arayışı simgeler. Kişinin nihayet kristal mimarlık dolayısıyla hakikate kavuşmasını, “Ölü Saray, Bir Mimarın Rüyası” başlıklı şiirinde yüce bir an olarak ifade edilir:

“Nereye gitmek istediğimi biliyordum.

Kayalara acemice oyulmuş basamakları yılmadan usanmadan tırmandım ve çok geçmeden oradaydım.

İşte, hayatım boyunca arzuladığım bu çarpıcı sarayın önünde duruyordum.

Ancak hiç şimdiki kadar berrak görmemiştim onu.

Saray dağın tepesinde sivri dişli bir miğfer gibi oturuyor.

Hayret içindeyim.

Fakat – ne kadar da sessiz.

Hiç böylesine korkunç bir yalnızlık hissetmemiştim.

Yakut rengi sütunlar gözlerimi delip geçiyor – ve güneşin parlaklığıyla ısıldayan devasa salon ne de güçlü yanyor.

Ve işte hayatım boyunca hep arzuladığım çarpıcı saray!

Her şey öylesine ölü ki!

Ve bir ses bana şöyle diyor:

“Hayalini kurduğun sanat hep ölü. Saraylar hayattan yoksun. Ağaçlar yaşar, hayvanlar yaşar – ama saraylar yaşamaz.”

“O halde,” diye karşılık verdim, “Ben de ölüyü isterim!”

“Başüstüne!” diye bir ses duyuyorum – ama kimin söylediğini anlamıyorum.

Ve ne istediğimi biliyordum – sükuneti arzuluyordum- şehvetsiz – engin sonsuzluğa doğru ayrılış!

Ve ölü saray titredi - titredi! (Scheerbart 1919)

Taut, Şehrin Tacı ütopyasında mimarlığın insan için “ikinci bir hayata” tekabül ettiğini ifade ederek, şehirleri de “insanlığın düşünsel yapısının bir yansıması” olarak tanımlar. Ona göre kristal mimarlık, doğayı yeni bir ışık altında görünür kılacak ve tüm yerleşimleri katedrallere dönüştürecektir. (Taut 1919)

Bu anlayış, mimarlığı işlevsellikten bağımsızlaştırarak, tinsel bir arayışın mekânsal ifadesi haline getirir. Taut, Kentlerin Çözülüşü eserinde belirttiği gibi hükümet, okul ve evlilik gibi sosyal kurumlarla bağlarını koparmış özerk bir mimarlık düşüncesi önerir; mimarlığın egemen politik rejimin dayattığı işlevsellikten arındırılması gerektiğini savunur. (Ardizzola 2018:75)

4.1.2 Eski Kentlerin Taçlandırılması

Taut’a göre eski kentler, insan ruhunun ve düşüncelerinin mimariye yansıdığı, uyumlu ve hiyerarşik bir yapıya sahipti. Kentin simgesi ve en yüce unsuru, bir kristal gibi parlayan katedraldi; çevresinde belediye binaları, kültür yapıları ve konutlar ahenk içinde yükselirdi. Taut Şehrin Tacı’nda, “Eski Taçlandırmalarından Kırk Örnek” bölümünde Utrecht, Kudüs’teki Süleyman Tapınağı, Köln, Atina, Miaio tai tze Anma Tapınağı, Selimiye Camisi gibi farklı dönemlerden ve farklı coğraflardan eski kentlerdeki taç örneklerini göstermiştir. (Taut 1919)



Şekil 47: Eski Kent Taçlarından Örnekler (Taut 2021)



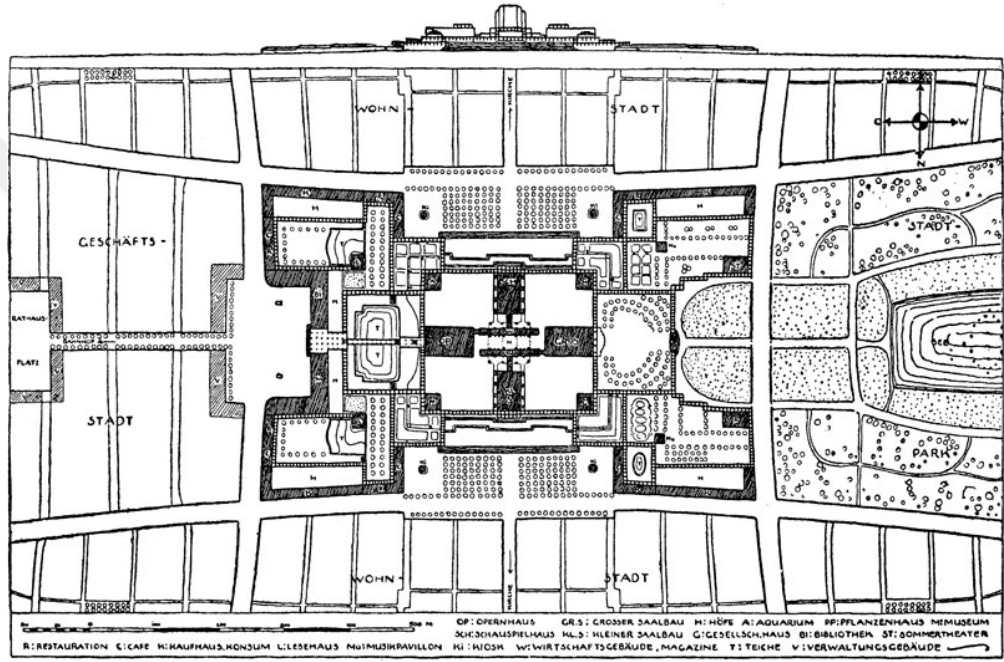
Şekil 48: Eski Kent Taçlarından Örnekler (Taut 2021)

Eski kentlerin aksine, yeni kent ise “başsız bir gövde” gibi, kimliksiz ve yönsüzdür ve eski kentlerin ruhunu kaybetmiş olmanın umutsuzluğunu taşımaktadır. Taut, ütopyasında mimarların yeni kentlerde de bir “taçlandırma” biçimi yaratmak zorunda olduğunu savunur. (Taut 1919)

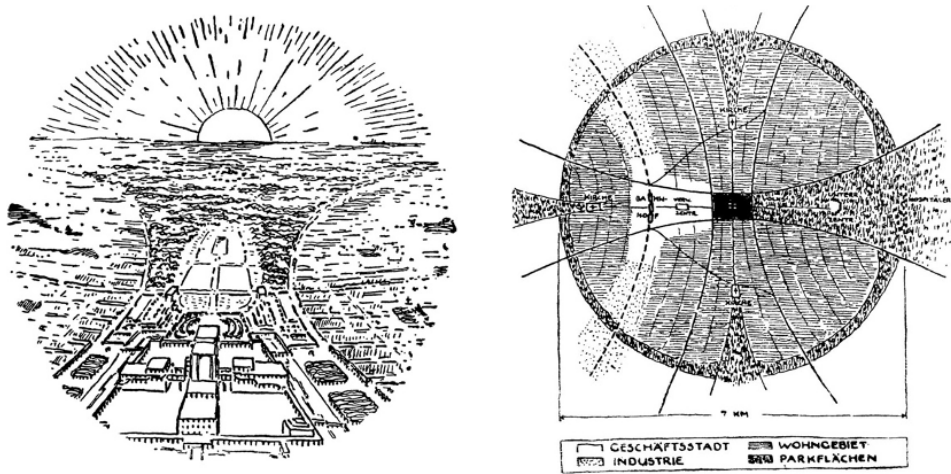
4.1.3 Saf Mimarlık Düşüncesinin Katedrali

Bu ütopya, merkezinde “Şehrin Tacı”nın yer aldığı kentin tamamı, çapı yaklaşık 7 km’lik bir daireyi kapsamaktadır. Merkez yani şehrin tacının kendisi daha önce sözü edilen toplumsal eğilimleri amaçlayan ve bu büyüklükteki bir kentin gereksindiği sanat ve eğlence etkinliklerini karşılayan yapıların gruplaşmasını gösteriyor. Ana yollar şehrin tacının kenarlarına geliyor ancak merkeze girmiyor. Dört

büyük yapının (opera binası, tiyatro binası, büyük halkevi ve küçük toplantı salonu) oluşturduğu haç biçiminde tüm yapı grubunun üst taçlandırmasıdır; ancak bu yapı grubu henüz tek başına taç değildir. Bu işlevden bağımsızlaşmış, bütünü üstünde saf mimarlık olarak taht kuran en yüce mimarlık yapıtı için henüz bir kaidedir. (Taut, 1919) En yüce yapıt ise, parıltılı, saydam, yansıtıcı varlığının anlamı olan, alışılmışın ötesindeki malzemeden, camdan yapılmış “Kristal Ev”dir. Bu Kristal Ev, tıpkı Taut’un Cam Ev pavyonunda işaret ettiği gibi, saf mimarlık düşüncesinin katedralidir. (Avanoğlu 2022)



Şekil 49: Şehrin Tacı Plan (Taut 1919:40)



Şekil 50: Şehrin Tacı Perspektif ve Plan (Taut 1919:43)



Şekil 51: Şehrin Tacı Batı Görünüşü (Taut 1919:40)

Taut, Kristal Ev düşüncesinde Friedrich Nietzsche'nin "Şen Bilim" ve "Putların Alacakaranlığı" eserlerindeki "düşünce mekânları" arayışından esinlenmiştir. Bu yaklaşım, mimarlığın yalnızca işlevsel bir yapıdan öte, hayal gücünün ve insan ruhunun yüce bir yansıması olması gerektiğini savunur. Eski kentlerin dini yapılarla taçlandırıldığı gibi, yeni kentlerin de benzer bir ruhani odak noktasına sahip olması gerektiğini vurgular. (Köksal 2022:10)

"Çabuk geleceğini düşündüğüm bir gün, şehirlerin en büyük eksiğinin düşünce mekanları olduğu anlaşılacak. Sessiz ve geniş alanlarda bulunacak bu yerler, arabaların ve satıcıların gürültülerinin ulaşamadığı, rahiplerin bile yüksek sesle ibadet etmelerinin yasak olduğu, kötü havalardan ve kuvvetli güneşten koruyan yüksek ve uzun galerilerden oluşacak: inziva ve meditasyonun yüceliğini ifade eden yapılar ve gezinti yerleri." (Nietzsche, 1975:225-226)

Betonarme bir konstrüksiyon Kristal Ev'i dört büyük yapı kütesinin üzerine yükseltiyor ve yapısını oluşturuyor, cam mimarlığının tüm zengin tayfı cam prizma dolgularında, renkli cam levhalarda parlıyor. Taut'a göre bu Kristal Ev'de tek bir mekandan başka hiçbir şey yoktur. Parlak güneş ışığı yüksek mekanın üzerine döküldükçe ve sayısız zarif yansımalarla kırıldıkça ya da akşam güneşi çatının en üst kubbesini doldurup kırmızı ışığıyla vitrayların zengin renkliliğine ve heykellere derinlik kattıkça burada bütün içtenlikli, bütün büyük duygular uyanmalıdır. (Taut, 1919)

Mekanın içinde yalnız bir gezginin dolaştığını hayal eden Taut, bu gezginin Kristal Ev'de yapı sanatının saf mutluluğunu bulacağını ifade eder. Gezin, mekandaki merdivenlerden üst platforma çıkarken ayaklarının altında kentini, onun ardında da bu kentin ve kentin kalbinin ısrarla yöneldiği güneşin doğuşunu ve batışını görmektedir. (Taut 1919)

4.1.4 Şehrin Tacı'nın İnşası

Taut Şehrin Tacı ütopyasında, Krishan Kumar'ın bahsettiği dört ilkeyi de "arzu, tasarım, uyum ve umut" içinde barındırır. Şehrin Tacı, her ütopya gibi kendini

gerçekleştirmeyi arzular. En üst noktasında Kristal Ev'i bulunduran ideal bir kent tasarımıdır. Bu ideal kentte insanlar Kristal Ev'in yol göstermesiyle huzurlu, barışçıl ve ahenkle içerisinde yaşar. Savaş döneminin getirdiği yıkımdan ve kayıplardan kurtuluşa olan inançla daha iyi bir geleceğe duyulan umuttur.

Taut, ütopyacı kimliğinin getirdiği anlayışla, Şehrin Tacı'nı gerçekleştirmeyi arzulayarak, ütopyasının inşası için gereken maliyeti hesaplamıştır. O dönemin koşulları doğrultusunda hesapladığı toplam uygulama maliyeti 45 milyon marktır. Bu maliyetin yanında, 4 aşamalı bir nüfus artışı öngörerek, kentin kuruluşundan sonra izlenecek planlama stratejisini ve bunun getireceği ekstra maliyeti de öngörmüştür. (Taut, 1919)

Tablo 2: Şehrin Tacı'nın Maliyet Dağılımı (Taut 1919:44)

Yapı Harcamaları	Maliyet (Milyon Mark)
Kristal ev	15
Opera binası	6
Büyük halkevi	4
Tiyatro binası	4
Küçük halkevi	2
1-5 numaralı yapıların depoları vb.	1
Toplantı binaları	1
Akvaryum ve kış bahçesi/sera	0.5
1-8 numaralı yapıların avluları ve bahçeleri	1
Kütüphane	0.5
Müze	0.5
Okuma salonları	0.5
Açık hava tiyatrosu	0.5
Açık hava lokantası	0.5
Müzik pavyonları, büfeler	0.5
Lokantalar, kafeler	0.5
Satış yerleri vb.	0.5
Yuvarlama	2
Hafriyat ve tesisler	7

Taut'a göre Şehrin Tacı ütopyasının inşasında birçok mimar, "büyük plan"a sadık kalarak katkı verebilir. Bu süreçte, her bir mimarın tacın biçimine nasıl şekil vereceğini bilmeden çalışması, esasında heyecan verici bir düşüncedir. Büyük planın

belirlenmesiyle üslup sorunu, artık bir engel haline gelmez. Ali Cengizkan, Taut'un ifade ettiği, kent sakinlerinin katılım ve katkısına göre şehri zaman içinde biçimlendirmesi fikrinin “yer yapma” konusunda gelecek kentlerine ilham verecek öncü bir vizyon olduğunu belirtir. (Cengizkan 2015:2-5)

Taut'un katılımcı inşa önerisiyle beraber, aynı devlet içerisinde olsa da her bir şehir zamanla idealleriyle eşleşenleri dile getirmek üzere kendi karakterine uygun olarak kendine özel “tacını” oluşturabilecekti. Taut, Şehrin Tacı ütopyasının sonuna geldiğinde, bu çalışmasının, bir fikir veya kuramsal bir öneri olarak katkı sağlamayı amaçladığı; kesin çözümün ise birçok olasılığı içinde barındırdığını not düşmüştür.

4.1.5 Alpler'in Taçlandırılması

Şehrin Tacı ütopyası Alp Mimarlığı'nda, geliştirilerek Alp Dağları'na yerleşen devasa bir kristale dönüşür. Rengârenk cam parçaları zirvelere saplanır, kristal yüzeylerden oluşan sivri taç yaprakları ortaya çıkar. Gün ışığı bu kristal mimarlık tarafından karşılanır, gece ise devasa bir mücevhere dönüşerek ışığı evrene yansıtır. Mimarlık, maddi varlığından sıyrılarak özgürleşir; biçimler çözünür, parçalar devinime girer ve kristal formlar halinde yeniden birleşir.



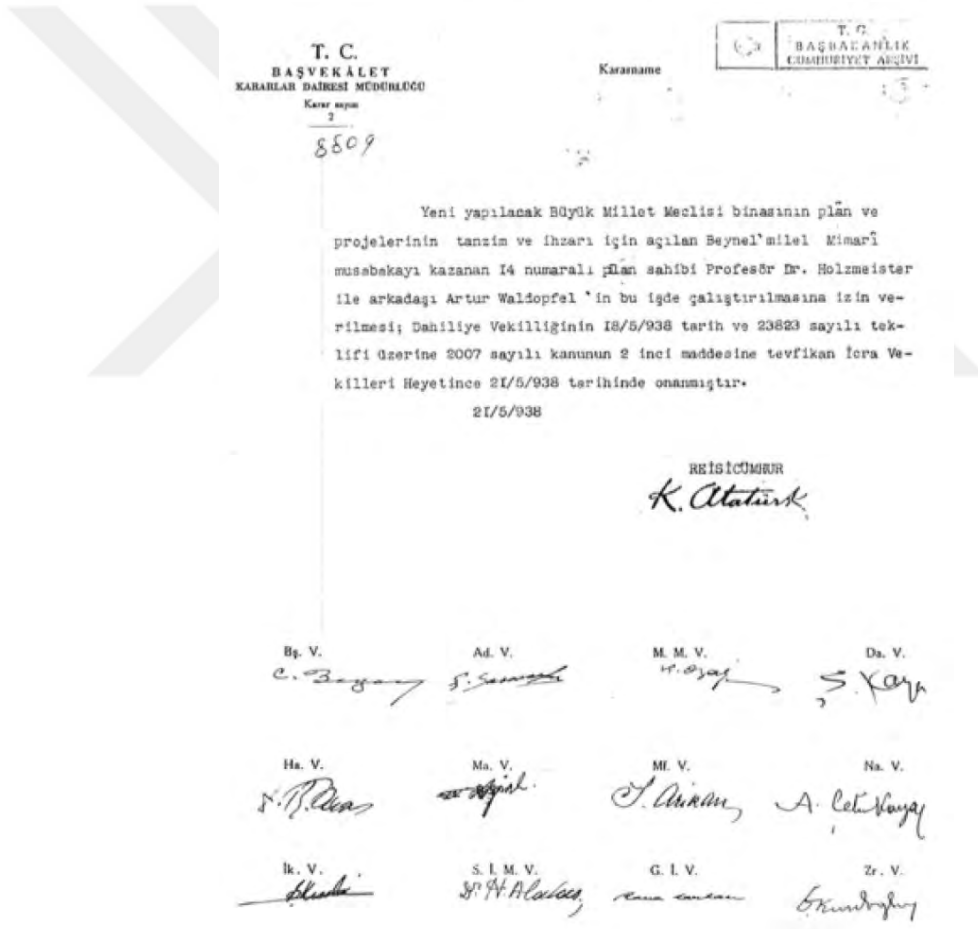
Şekil 52: Alp Mimarlığı (Taut 1919)

Sonuç olarak, Şehrin Tacı ütopyasıyla beraber gelişen kristal mimarlık düşüncesi yalnızca biçimsel bir estetik değil, aynı zamanda mimarlığın tinsel ve eleştirel bir yeniden yorumu olarak karşımıza çıkar. Bu anlayış, mimarlığı salt işlevsellikten kurtararak, onu hayal gücünün ve insan ruhunun saf bir yansımaya dönüştürmeyi amaçlar. Taut da tıpkı Scheerbart gibi mimarlığın oyun oynar gibi yapılmasını savunur. Fakat bununla birlikte, ütopyasının gerçekleşmesini de arzularak inşasını formüle eder.

4.2 YENİ BAŞKENTTE BİR TAÇ: KAMUTAY (TÜRKİYE BÜYÜK MİLLET MECLİSİ) PROJESİ

4.2.1 Kamutay (Türkiye Büyük Millet Meclisi) Projesi Müsabakası

Türkiye Büyük Millet Meclisi, 11 Ocak 1937 tarihinde yaptığı toplantısında, III. Türkiye Büyük Millet Meclisi Binası'nın yapımıyla ilgili bir yasa çıkarılmasına karar vermiştir. Bu yasanın yerine getirilmesi için Meclis Başkan Vekili Fikret Sılay'ın başkanlığında uluslararası bir proje yarışması açılmış, yarışma için bir hukukçu, bir asker ve bir doktordan oluşan bir inşaat komisyonu kurulmuştur. Komisyon, 25 Haziran 1937 tarihinde inşaat programını hazırlayarak mimarların yarışmaya katılımını sağlamıştır. (Alpagut 2000)



Şekil 53: Kamutay Projesi Yarışma Kararı (Alpagut 2000)

Yarışma sonucu, jüri üyelerinin raporunun yayınlandığı 23 Şubat 1938 tarihli Ulus gazetesinde, “Kamutay Müsabakası Neticelendi” başlıklı yazıda, anıt niteliği taşıyan binaların projelerinin uluslararası yarışmalarla hazırlanmasının, en yetkin projeyi elde etmek açısından gerekli bir yöntem olduğu ifade edilmiştir. Arkitekt

dergisinde yayınlanan “Kamutay Müsabakası Program H ulasası” yazısında ise yarışma komisyonu, yarışmacılardan binanın, sadece meclisin işlevsel gerekliliklerini değil, aynı zamanda üslubunun mükemmelliğini, temizliğini ve dış hatlarının ahengini de göz önünde bulundurarak, yirminci yüzyıla uygun,  ağdaş bir proje yapmalarını istediğini belirtmiştir. (Alpagut 2000)

İnşaat komisyonunun Ulus Gazetesinde “Kamutay Sarayı” olarak adlandırdığı yapı, Yenişehir’de, Bakanlıklar Sitesi’nin güneyindeki tepe üzerinde inşa edilecektir. Bu tepenin üzerinden tüm Ankara görülebilmekte, aynı şekilde meclis binası da Ankara’dan kolayca görülebilecektir. Yapı için ayrılan arazi 350.000 metrekare olup, yarışmacılara meclis binasının yanı sıra, gelecekte yapılacak olan Başbakanlık ve Dışışleri Bakanlığı Binaları için de yer ayrılmaları istenmiştir. Komisyon, meclisin tek bir binadan oluşmasını kararlaştırmıştır.

Yarışma, 8 Haziran 1937’de başlamış ve 10 Ocak 1938’de sona ermiştir. Jüri  yeleri, dünyaca  nl  İsveçli Profesör Ivar Tengbom, İngiliz Howard Robertson ve Hollandalı W. M. Dudok’tan oluşmuştur. Jüri  yeleri, yarışma programını hazırlayıp komisyona sunmak, projeleri değerlendirerek    projeyi seçmek, projeler hakkında rapor vermek ve yarışmacıların isimlerini gizli tutmakla görevlendirilmiştir.

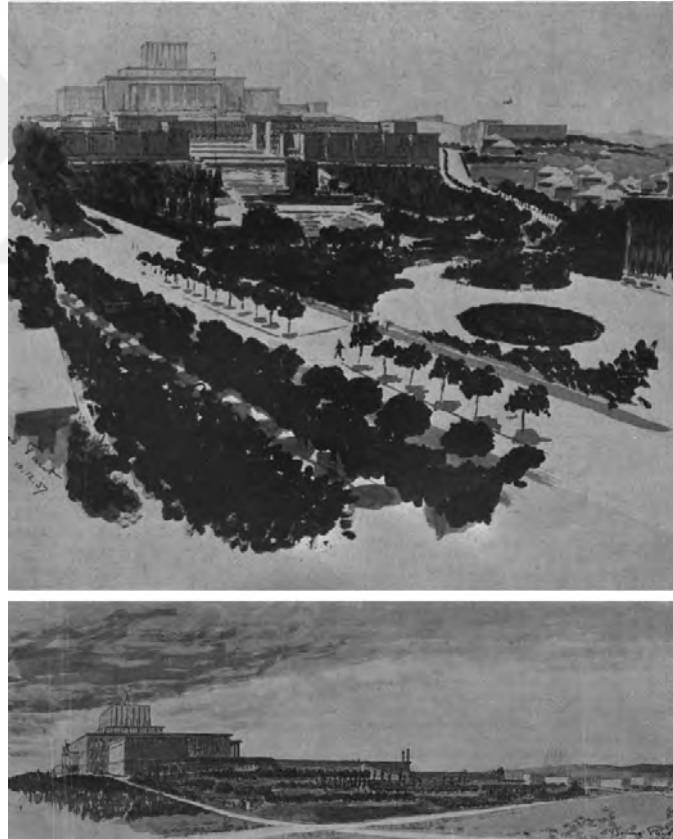
Yarışma,  zel olarak davet edilen mimarlar arasında yapılmış, ancak projelerin tutarı Ankara’da son yıllarda yapılan inşaatlara göre hesaplanarak dört milyon Türk Lirası’nı geçmemesi kararlaştırılmıştır, fakat jüri bu sınırlamayı dikkate almamıştır. Yarışmacıların isimlerinin gizli tutulması gerekiyordu, ancak projelerin kimler tarafından yapıldığı anlaşılmıştır. Altı ay süren yarışmaya yabancı mimarlar davet edilerek katıldıkları halde Türk mimarlarının yarışmaya katılmasına karar verilmiş, ancak bu karar geç verilmiş ve zaman kısıtlı olmuştur.

14 projenin katılımıyla gerçekleşen Türkiye Büyük Millet Meclisi Proje Yarışmasında, gönderilen tüm projeler neoklasik üslubu tercih etmiştir. Jüri, 8, 13 ve 14 numaralı projeleri birinciliğe değer görmüş ve bu projelere ilişkin raporunu inşaat komisyonu başkanlığına iletmiştir. Projelerin sahipleri Clemens Holzmeister, Albert Laprade ve Alois Mezara’dır. Proje, dönemin Başbakanı Celal Bayar tarafından Atatürk’e sunulmuş ve Atatürk, kabine  yeleri ile yaptığı görüşmelerin ardından Clemens Holzmeister’in projesini seçerek inşaatın başlatılmasına karar vermiştir. (Alpagut 2000)

4.2.2 Bruno Taut'un Proje Önerisi

Yarışmaya Bruno Taut da davet edilmiştir fakat Taut, yarışma davetini 2 ay geç alması sebebiyle kalan sürenin yeterli olmayacağını düşünerek öneride bulunmak istememiştir. Bunun üzerine görüştüğü Türk siyasiler, elinden geleni yapmasını rica etmiştir. Taut bu kişilerin tavsiyelerine uyarak resmi olarak katılmasa da, kendi tanımı ile “fikir krokisi” adını verdiği önerisini sunmuştur. (Alpagut 2000)

Fikir krokisi olarak adlandırdığı önerisinde yer alan eskizler, birbirine entegre edilmiş farklı işlevlere sahip, kompakt bir yapı tasarlanmıştı ve bu yapı, iki geniş avlu etrafında şekilleniyordu. Avluların ortasında, üzerinde kule benzeri bir yapının yükseldiği genel kurul salonu yer alıyordu. Arazinin dar ve eğimli yapısından faydalanılarak, binanın yükseldiği üç etkileyici terastan oluşan bir platform dizisi planlanmıştı. (Gasco 2018)



Şekil 54: Kamutay Projesi Taut'un Önerisi (Alpagut 2000)

Taut'un öncelikli hedeflerinden biri, yapının her açıdan görünürlüğünü en üst düzeye çıkarmaktı. Bu tasarım anlayışıyla, platformlu yapı ve onun zirvesini oluşturan genel kurul salonu, Ankara'nın simgesel “tacı” haline gelecek; böylece, kompleks bir

akropolis niteliği kazanarak kentin silüetinde bir bütün olarak yükselecekti. (Gasco 2018)

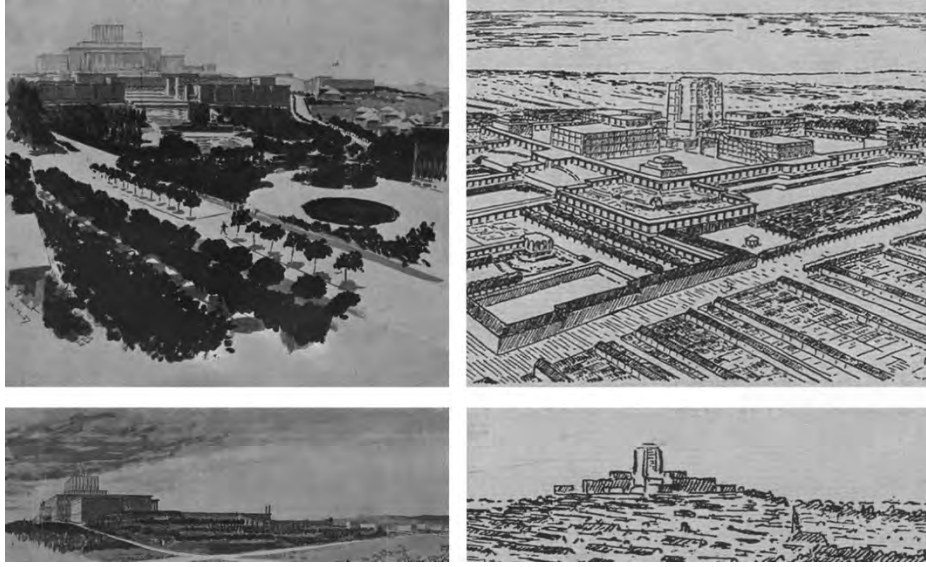
Taut'un, bakanlıklar kompleksine hâkim bir tepede konumlandığı önerisi, 1919'da tasarladığı ideal kent arayışı olan Şehrin Tacı ütopyası ile benzerlikler taşımaktaydı. Önerisinde dışavurumculuğun manevi ve simgesel vurguları, ulus devletin demokratik idealleriyle buluşuyor ve klasik referanslara atıfta bulunuluyordu. Kamutay binasının Ankara'ya hâkim bir tepede, akropolis gibi yükselmesini öneren Taut, bu akropolisi Atina'daki gibi tanrıların tapınaklarının bir araya toplandığı bir kaleden farklı olarak ülkenin yönetileceği ve yasalarının yapılacağı bir yapı kompleksi olarak düşünmüştür. Bu nedenle, Taut'a göre Kamutay binasının inşa edileceği konum özel bir anlam taşımaktadır. Taut bu yapının yıllar sonra Kemalist Türkiye'nin ulaştığı medeniyet seviyesini gözler önüne sermesi gerektiğini düşünüyordu. (Bozdoğan 1993)

4.3 ŞEHRİN TACI VE KAMUTAY PROJESİNDE İDEALİ ARARKEN

Bruno Taut, 1938'de Kamutay projesi üzerinde Ankara'nın kentsel gelişimine dair fikirlerini şekillendirirken, 1919'da Şehrin Tacı'ndaki ütopya kimliğini izlerini devam ettirir, Kamutay projesinde Ankara'ya taç arayışı görülür. (Speidel, 2018)

Taut, Ankara'ya gelişi esnasında, kuşbakışıyla şehirle tanışma ânını şöyle betimlemiştir:

“Şehrin eski kısmı ile yenisi arasında şimdilik bir tezat göze çarpmakta; bu da, tayyare ile şehrin üzerinde büyük bir kavis yaparak uçulduğu vakit büsbütün kendini göstermektedir. Böyle bir kuşbakışı esnasında, şehrin yeni kısmına nispetle çok küçük olan eski Ankara yenisinden daha ziyade göze görünüyor. Yenişehir bir sis bulutu içine bürünmüş gibidir.” (Taut 1937)



Şekil 55: Taut'un Kamutay Projesi Önerisi (solda) ve Şehrin Tacı (sağda) (Alpagut 2000)

Bu anlatımda perspektifin aniden değiştirilmesi, mimari deneyimin yönünü tersine çevirirken, “sis” ifadesinin kullanımı Taut’un neredeyse 20 yıl önce yayınladığı “Kentlerin Çözülüşü ya da Dünya Güzel Bir Meskendir” eserinde yer alan ideal kent tasvirlerini ve mesken kavramına yaptığı sorgulamaları anımsatır. (Gasco 2018)

“Yerleşim yerlerinde kentsel manzara tamamen ortadan kalkacaktır ve tek tek binalar tamamen farklı bir anlam edineceklerdir; çevresinden yalıtılmış geniş bina da öyle. Bir balonla dünyanın tepesine çıkarsak eğer, aşağıda kum tanecikleri gibi dağılmış evler görürüz... ve biz yükseldikçe yeşil bir kırin üstüne yayılmış bir sise gittikçe daha fazla benzeyeceklerdir. Ve bu siste, birkaç parıldayan nokta göz kamaştırır, büyük ve küçük, gökyüzündeki yıldızlar gibi.” (Taut 1920, Aktaran Gasco 2018:72)

Taut’un Ankara için yaptığı gözlemde ise “sis etkisi”, eski ve yeni kent dokusu arasındaki ilişkiyi vurgular. Yenişehir’in sisler arasında kayboluyor oluşu, eski kentin ve kalenin belirginliğini artırır. Böylece, bu görsel deneyim, yalnızca bir gözlem değil, aynı zamanda kentsel mekânın dönüşümünü açıklayan bir metafora dönüşür. (Gasco 2018)

Taut, bu fikri hükümet mahallesi bağlamında daha da ileri götürür. Yenişehir’in güneyinde, yeni ulus devletinin temsil merkezi olacak Kamutay binasının inşa edilmesi planlanmaktadır. Taut, bu bölgenin de “sis etkisi” ile kısmen perde arkasında kaldığını ve yalnızca belirli unsurlarının vurgulandığını belirtir. Ona göre, hükümet mahallesi, tıpkı kale gibi, Yenişehir’in geri kalanından ayrışmalıdır. Ancak

bu ayrışma, görünürlükten çok belirsizlik üzerinden tanımlanır; öne çıkması gereken şey, ise Ankara için bir “taç” yapısıdır. Taut, bu durumu şöyle ifade eder:

“Bu tamamlama çok ehemmiyetlidir. Çünkü bu, sonradan arka planda yükselecek olan parlamento binası için bir piyestal teşkil edecektir. Aynı zamanda, bu, yalnız hükümet mahallesinin değil, yeni Ankara’nın tek mil şehir manzarasının mukadderatı üzerinde tesir edecek kadar ehemmiyetlidir. Çünkü parlamento binası (...) şehre hakim olan bir tepe üzerinde -bir nevi Akropolis gibi yükselecektir.” (Taut 1938, Aktaran Gasco 2018:72)

Taut’un Kamutay binası için geliştirdiği öneri esasında Ankara’yı taçlandırma önerisidir. Önerisindeki en belirgin unsur, avluların ortasında yükselen kule biçimindeki genel kurul salonudur. Taut, topografyanın sunduğu eğimi avantaja çevirerek, bu taç yapıyı destekleyen ve görsel etkisini güçlendiren bir mimari tasarlamıştır.

Taut Kamutay binasını sadece hükümet yapısı olarak değil, aynı zamanda kentsel bir simge olarak kurgulanmıştır. Yapı arazinin en üst noktasında yükselen bir taç haline gelir. Taut bu tacı, hem Ankara’nın yeni kent dokusunu tanımlayan hem de ulusun birlik ve temsil gücünü simgeleyen bir unsur olarak düşünmüştür.

Taut’un bu kavramsal çerçevesi, daha sonraki yıllarda kent ölçeğinde yaptığı diğer müdahalelerle de bağlantı kurar. “Taç” metaforu, kentin merkezi ve çevresel unsurları arasındaki hiyerarşiyi belirleyen bir araç haline gelir. Parlamento binasının kurgusu, yeni başkentin inşa sürecinde hem fiziksel hem de sembolik bir odak noktası oluşturur. Böylece, bu yapı yalnızca bir yönetim merkezi değil, aynı zamanda ulusun kimliğini şekillendiren bir mekânsal düzenleme olarak işlev görür.

Bruno Taut’un Ankara üzerine geliştirdiği mimari ve kentsel fikirler, onun yalnızca bir tasarımcı değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve siyasal dönüşümlerine duyarlı bir düşünür olduğunu gösterir. 19. ve 20. yüzyılın çalkantılı süreçleri mimarlık kuramlarını yeniden biçimlendirirken, Taut’un ütopyacılığı yaklaşımı, modernite ve gelenek arasında yeni bir denge arayışına dönüşmüştür. Ankara’daki gözlemleri ve önerileri, Şehrin Tacı ütopyasının izlerini taşıırken, aynı zamanda Cumhuriyet’in mekânsal temsiline dair güçlü bir vizyon ortaya koyar. Kent dokusunun çözülüşü ve yeniden örgütlenmesi üzerine yaptığı metaforik yorumlarla, yalnızca mimari yapılar tasarlamakla kalmamış, kentsel mekânı bir anlatı aracı olarak kullanmıştır. Bu bağlamda, onun Ankara’daki üretimleri yalnızca işlevsel projeler

değil, aynı zamanda modern Türkiye'nin kimliğini şekillendiren kavramsal çerçeveler niteliğindedir.



BÖLÜM V

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

*“Üzerimde yıldızlı sema,
İçimde ahlak yasası”
(Kant 1804)*

Ütopya, Thomas More’un Ütopya adlı eseriyle literatüre giren ve beş yüzyıldır üzerine düşünülen bir kavramdır. Hem “hiçbir yer” (outopia) hem de “iyi bir yer” (eutopia) anlamına gelir. Ütopya, hayali ama özlenen bir dünyayı ifade eder; henüz gerçekleşmemiş, ancak geleceğe dair bir umut barındıran bir düşüncedir.

Bununla birlikte, ütopya yalnızca bir hayal değil aynı zamanda sistematik bir akıl yürütmenin ürünüdür. Ancak bu, onun doğrudan uygulanabilir bir plan olduğu anlamına gelmez; aksine, ütopya geleceğe dair bir öngörüler sistemidir. Mevcut kusurlu düzeni sorgulayan ve yerine ideal bir model öneren bir tasarımıdır.

Ütopyanın doğasında çelişki vardır: “Hiçbir yerde” olması, onu ulaşılmak istenen bir hedef haline getirir. Ancak ütopya sadece uzak bir hayal değil, aynı zamanda gerçeklikle bağ kuran bir düşünce biçimidir. Her ideoloji bir gelecek vizyonu barındırır ve ütopya da, insanlığın daha iyi bir dünyaya duyduğu özlemi simgeler.

Ütopyalar, toplumu dönüştürme gücü taşıyan düşünsel kurgular olup, manifestolar ise bu dönüşümü harekete geçiren ideolojik araçlardır. Fransız Devrimi’nden Modernizmin sanat manifestolarına kadar, ütopya ve manifesto kavramları toplumsal değişimin öncüsü olmuştur. Bruno Taut’un Cam Ev tasarımı gibi örnekler, sanat ve mimarinin yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda özgürleştirici ve dönüştürücü bir güç taşıdığını gösterir.

Kumar, ütopyanın temel bileşenlerini “arzu, tasarım, uyum ve umut” olarak tanımlar ve ütopyacılığı ideal kent fikriyle ilişkilendirir. (Kumar 1991) Ütopya, geleceğe dair cüretkâr öngörüler sunarken, bu vizyonun gerçekleşme olasılığını da sorgular. Tanyeli’ye göre, ütopya hem bugünü aşan bir gelecek tahayyülü hem de bu tahayyülün sınırlarını fark eden bir bilinç içerir. (Tanyeli 1993)

Mimarlık, tarih boyunca en ütopycacı sanat dalı olarak görölmüş ve ideal kent anlayışını şekillendirmiştir. Ancak mimarlık yalnızca bina inşa etmekle sınırlı değildir; bir düşünce pratiğı, eleştiri ve sanatsal ifade biçimi olarak da var olabilir. Abraham'ın "unbuilt" kavramı, mimarlığın sadece fiziksel yapılarla tanımlanamayacağını, aksine düşünsel ve şiirsel bir arayış olarak ele alınması gerektiğini savunur. Bu bağlamda "unbuilt", mimarlığın bina fikrine meydan okuyan ve onu olasılıklar evrenine açan bir yaklaşımı temsil eder.

Bruno Taut, Almanya'nın hızlı sanayileşme ve modernleşme sürecinden Nazi rejiminin baskıcı ortamına kadar uzanan toplumsal ve siyasal dönüşümler içinde şekillenen bir mimardı. Kant felsefesinden etkilenen Taut, mimarlığı yalnızca fiziksel bir yapı üretimi olarak değil, toplumu dönüştüren bir sanat olarak görüyordu. "Cam Zincir" hareketi ve Alman Sanat ve Zanaat Birliğı ile bağlantılı olarak ütopycacı ve modernist yaklaşımlar geliştirdi, ancak Nazi rejimi nedeniyle Almanya'dan ayrılarak Sovyetler Birliğı ve Japonya'da çalışmalar yürüttü. Son olarak 1936'da Türkiye'ye gelerek Ankara ve İstanbul'da akademik ve mesleki faaliyetlerde bulundu, genç Cumhuriyet'in modernleşme sürecine katkı sağladı.

Bruno Taut'un Şehrin Tacı ütopyasında, kristal mimarlık saf ve tinsel bir anlatıya dönüşerek işlevsellikten bağımsız, ruhani bir şiir niteliğı kazanır. Ona göre mimarlık, insanın düşünsel dünyasını yansıtan ve onu dönüştüren bir araçtır; kentler ise bu düşünsel yapının mekânsal ifadesidir. Taut, kristal mimarlığın doğayı yeni bir ışıık altında görünür kılacağını ve tüm yerleşimleri katedrallere dönüştüreceğini savunur. Kentlerin Çözölüşü adlı eserinde, mimarlığın politik rejimlerin dayattığı işlevsellikten kurtarılması gerektiğini vurgulayarak, özerk ve tinsel bir mimarlık anlayışı önerir. Eski kentlerdeki yapısal hiyerarşiyeye ve katedrallerin taçlandırıcı rolüne dikkat çeken Taut, bu anlayışı farklı coğrafyalardaki mimari örnekler üzerinden temellendirir.

Bruno Taut'a göre yeni kentler, eski kentlerin ruhunu kaybetmiş, kimliksiz ve yönsüzdür; bu yüzden mimarların yeni bir "taçlandırma" biçimi yaratması gerekmektedir. Şehrin Tacı ütopyasında, kentin merkezinde yer alan ve dört büyük yapıyla çevrelenen en yüce mimarlık eseri, işlevden bağımsız, saf mimarlık düşüncesinin simgesi olan Kristal Evdir. Nietzsche'nin "düşünce mekânları" fikrinden ilham alan bu yapı, mimarlığın yalnızca işlevsel bir unsur değil, insan ruhunun ve hayal gücünün yüce bir yansıması olması gerektiğini savunur.

11 Ocak 1937'de Kamutay binasının yapımı için yasa çıkarılmasına karar vererek uluslararası bir yarışma düzenlemiştir. Yarışma sürecini yönetmek üzere bir inşaat komisyonu kurulmuş ve 25 Haziran 1937'de yarışma programı açıklanmıştır. Bruno Taut da yarışmaya davet edilmiş ancak daveti geç aldığı için resmi olarak katılmamıştır. Ancak Türk siyasetçilerin teşvikiyle, yarışma dışı “fikir krokisi” adını verdiği bir öneri sunmuştur.

Bruno Taut, 1938'de Kamutay projesi üzerine çalışırken, Ankara'nın kentsel gelişimini "taç" metaforu üzerinden ele almış ve bu fikri Şehrin Tacı ütopyasıyla ilişkilendirmiştir. Ankara'yı havadan gözlemlediğinde, eski ve yeni kent dokusu arasındaki farkı "sis etkisi" üzerinden tanımlayarak, Yenişehir'in belirsizleştiğini ve kalenin öne çıktığını belirtmiştir. Taut, Kamutay binasını yalnızca bir hükümet yapısı değil, aynı zamanda Ankara'nın simgesel bir unsuru olarak tasarlamış ve bu yapıyı kentin zirvesinde konumlandırarak Akropolis benzeri bir anıtsal etki yaratmayı amaçlamıştır. Bu yaklaşım, modern başkentin mekânsal temsiline dair güçlü bir vizyon ortaya koyarken, Taut'un mimarlığı yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda sembolik ve düşünsel bir anlatı olarak ele aldığını gösterir.

Literatürde ütopycı, dışavurumcu, idealist, hayalperest Taut'un bu kimliğini zamanla bıraktığını ve özellikle Magdeburg dönemi ile birlikte, realist, akılcı bir kimliğe büründüğü okuruz. Taut'un mimarlık söylemini oluşturan düşünceleri, zamanla değişmiş bağlamla şekillenmiştir. Ancak Taut'un hayatın boyunca yaptığı mimari üretimleri ve metinlerinden hareketle, romantik ve dolayısıyla ekspresyonist bir Taut'u geride bırakmış rasyonalist bir Taut'a dönüştüğü ikinci bir döneminden söz edilemeyeceği; bunun yerine onun tutumunda her ikisi de 20. yüzyılda birarada varlık gösterdiği söylenebilir. Taut'un ütopycı kimliğini sürdürerek, rasyonalizm ve ekspresyonizmin aynı potada eritilmiş olduğu sonucuna varabiliriz. Öncü bir eleştirmen olarak Taut, metinlerinde bu ikiliğin bir yanını destekleyen dogmacı kuramlaştırma edimine karşı çıkarak Modern Hareket'in bu içsel çelişkisine açıklık getirmiş ve bunun yerine çoklu yorumlamaya imkan veren bir sentez önermiştir.

Bruno Taut'un Ankara üzerine geliştirdiği mimari ve kentsel fikirler, onun yalnızca bir tasarımcı değil, aynı zamanda döneminin toplumsal ve siyasal dönüşümlerine duyarlı bir düşünür olduğunu ortaya koyar.

Taut'un mimarlık düşüncesinde bu iki yön—ütopycı bir hayal gücü ile rasyonel tasarım arayışı—birbirini dışlayan kutuplar olarak değil, iç içe geçmiş eğilimler olarak ortaya çıkar. Onun düşünsel sürekliliği, hem ideal olanı düşlemeye hem de bunun

somut koşullarda nasıl gerçekleştirilebileceğini irdelemeye dayanır. Nitekim bu çok katmanlı yaklaşım, Kant'ın düşüncelerinden ilham alan bir tutarlılık ve derinlikle beslenir.

Taut, kendi mimarlık söylemindeki sürekliliği ve Kant'ın düşüncelerinden aldığı ilhamı kendisi şu cümleleriyle açıklar:

“Kant'ın ölüm yıldönümlerinde, biz oğlanlar, şapeldeki o gizemli yazıtı okurduk:

‘Üzerimde yıldızlı gök,

İçimde ahlak yasası.’

Bu iki farklı eğilimin beni nasıl etkilemiş olduğunu, ilk çalışmalarımдан bugüne kadar takip edebilirsiniz; gençliğimde bu eğilimlerden biri romantizme uzanırken, diğeri o dönem için sansasyonel denebilecek çelik ve demir beton çözümlerine, bol bol cama, parlak renklere açılıyordu.

İçinde bulunduğumuz dönemin mimarları ise bu eğilimlerin ikisiyle birden ilgilenmek zorundadır. Biçim olarak gerçeğe uygun düşen yapılar, doğal olarak daha fazla kabul görür. Ancak mensubu bulunduğumuz sanat dalı, yani mimarlık, teknik, konstrüksiyon ve fonksiyondan oluşan akılcı öğeler grubuyla çok yakın bir işbirliği içindedir. Bu nedenle biz mimarlar uzun uzun düşünmek; gerçeğe aykırı düşmeyen, ancak duyguların da körelmediği bir yolun arayışı içinde olmak zorundayız.

Aramak zorunda olduğumuz bu yol, eskinin gelenekleriyle modern medeniyet arasındaki sentezdir. Ancak bu sentez içinde tek yönlülüğü kesinlikle barındırmamalıdır. Ben her zaman bu görüşe uymaya çalıştım ve halen de bu fikrimi değiştirmiş değilim.” (Taut 1938)

Bu çalışmaya konu olan Bruno Taut'un, yıldızlı gök ile ahlak yasası arasında kurduğu mimarlık anlayışı; ütopoyu yalnızca bir düş değil, ideal kentler aracılığıyla toplumsal dönüşümün mimari bir çağrısı olarak yeniden düşünmeye ve sorgulamaya davet eder. Bu anlayış, mimarlık pratiğini yalnızca fiziksel yapıların üretimiyle sınırlamayan; aksine, *unbuilt* düşüncesiyle yarının kentlerine ışık tutacak yeni ütopyaların tahayyülünü mümkün kılan bir zemin olarak yeniden yorumlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- ALPAGUT Leyla (2005), *Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Ankara'daki Eğitim Yapıları* (Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ALPAGUT Leyla (2011), *Bir Başkentin Oluşumu*, Alman Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- ALTAN Elvan (2018), “Bruno Taut'u Hatırlamak”, *İçinde, Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, Ed. Sibel Şenyücel, Sayı 323, ss. 52-53, Binat İletişim ve Danışmanlık, İstanbul.
- AKCAN Esra (2000), “Orientalism and Melancholy: Bruno Taut in the East”, *İçinde, 88th ACSA Annual Meeting Proceedings: Heteretopolis*, Ed. La Verne Wells-Bowie, ss. 263-270, ACSA, New York.
- AOKI Miyuki (1997), “Japonya'daki Bruno Taut”, *İçinde, Atatürk için Düşünmek. İki Eser: Katafalk ve Anıtkabir İki Mimar: Bruno Taut ve Emin Onat*, Ed. Edgü Amelie, ss. 68-74, İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü, İstanbul.
- ARDIZZOLA Paola (2011), *The heterodox line of Bruno Taut in Turkey, or a possible conciliation between tradition and modernity*, Bruno Zevi Fondazione, Roma.
- ARDIZZOLA Paola (2018), “Bruno Taut'un Kuramsal Üretimi: Farklı Bir Modernist Vizyon”, *İçinde, Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, Ed. Sibel Şenyücel, Sayı 323, ss. 73-77, Binat İletişim ve Danışmanlık, İstanbul.
- ARTUN Ali ve ÇAVUŞOĞLU Esra (2009), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım, Eğitimi ve Bauhaus*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ARTUN Ali (2009), “Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus”, *İçinde, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım, Eğitimi ve Bauhaus*, Ed. Ali Artun, ss. 24-32, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ARTUN Ali (2010), *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*, İletişim Yayınları, İstanbul.

- ARTUN Ali (2024), “İki Avangard Kuramı”, *İçinde, Avangard Sanat Teorisi: Avangard Tarihi ve Düşüncesi*, Ed. Renato Poggioli, ss. 3-21, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ARTUN ALTINYILDIZ Nur ve OJALVO Roysi (2012), *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünme ve Düşlemek*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ARTUN ALTINYILDIZ Nur (2012), “Sınırlar ve Ötedeki Yıldızlar”, *İçinde, Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünme ve Düşlemek*, Ed. Nur Altinyıldız Artun ve Roysi Ojalvo, ss. 5-65, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ASLANOĞLU İnci (1976), “Dışavurumcu ve Uşçu Devirlerinde Bruno Taut (1880-1938)”, *İçinde, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Sayı 2, Cilt 1, ss. 35-45, Ankara.
- ASLANOĞLU İnci (2001), *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, ODTÜ Basım İşliğı, Ankara.
- AVANOĞLU Bahar (2021), *Şiir Mimarlık: Binanın İhlali*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BABA Ece Ceylan (2020), *İdeal Kent Arayışında Mimari Ütopyalar*, YEM Yayın, İstanbul.
- BATUMAN Bülent (2008), “Photography at Arms: Early Republican Ankara from Nation-Building to Politics of Nostalgia”, *İçinde, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Sayı 25, Cilt 2, ss. 99–117, Ankara.
- BOYACIOĞLU Esin (2015), “Bruno Taut, Promoter and Critic of Modern Architecture”, *İçinde, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi ve Bruno Taut Yeni Türk Mimarisini Yaratmak*, Ed. Güniz Meltem Giray, ss. 153-163, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- BOYACIOĞLU Esin (2018), “Bruno Taut’un Günlüğünde ve Mektuplarında Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Projesi”, *İçinde, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi ve Bruno Taut Yeni Türk Mimarisini Yaratmak*, Ed. Güniz Meltem Giray, ss. 61-80, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- BOYACIOĞLU Esin (2018), “Kadın Üzerinden Modern Konut ve Bruno Taut”, *İçinde, Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, Sayı 323, Ed. Sibel Şenyücel, ss. 68-71, Binat İletişim ve Danışmanlık, İstanbul.
- BOZDOĞAN Sibel (2002), *Modernizm ve Ulusun İnşası*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

- CENGİZKAN Ali (1994), *Bir Başkentin Oluşumu: Ankara (1923-1950)*, Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayınları, Ankara.
- CENGİZKAN Ali (2002), *Modernin Saati*, Boyut Yayıncılık, Ankara.
- CENGİZKAN Ali (2018), “Bir Şehir Tacı Olmanın Sorumluluğu: Ankara’yı Taçlandırmanın Değişken Görüntüleri”, *İçinde, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi ve Bruno Taut Yeni Türk Mimarisini Yaratmak*, Ed. Güniz Meltem Giray, ss. 1-27, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- CENGİZKAN Ali (2020), *Bir Şehir Kurmak: Ankara 1923-1933*, VEKAM Yayınları, Ankara.
- COLQUHOUN Alan (2002), *Modern Architecture*, Oxford University Press, London.
- CORBUSIER Le (1967), *The Raidant City*, Faber & Faber, London.
- CUNNINGHAM Frank (2007), *Cities: A Philosophical Inquiry*, Centre for Urban and Community Studies, Tokyo.
- DEMİR Ataman (2008), *Arşivdeki Belgeler Işında Güzel Sanatlar Akademisi’nde Yabancı Hocalar: Philipp Ginther’den (1929) – (1958) Kurt Erdmann’a Kadar*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- FISHMAN Robert (1982), *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier*, MIT Press, New York.
- GASCO Giorgio (2018), “Bruno Taut’un Kuramsal Üretimi: Farklı Bir Modernist Vizyon”, *İçinde, Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, Sayı 323 Ed. Sibel Senyücel, ss.59-63, Binat İletişim ve Danışmanlık, İstanbul.
- GİRAY Kıymet (2018), “Bruno Taut: Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi “Mekan Algısı ve Yaşam Alanları Yaratma Eylemi””, *İçinde, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi ve Bruno Taut Yeni Türk Mimarisini Yaratmak*, Ed. Güniz Meltem Giray, ss. 81-109, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- GUNTHER Hubertus (2009), *Society in Filarete's Libro architetonico between Realism, Ideal, Science Fiction and Utopia*, Arte Lombarda, Milano.
- HARTMANN, Kristiana (2001), *Bruno Taut 1880-1938: Architekt zwischen Tradition und Avandgarde*, Deutsche Verlags-Anstalt DVA, Munich.
- HARVEY David (1999), *Postmodernliğin Durumu*, Metin Yayınları, İstanbul.
- HAVEMANN R. (1990), *Yarın: Yol Ayrımındaki Sanayi Toplumu Eleştiri ve Gerçek Ütopya*, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- JACOBS Jane (1961), *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York.

- JAMESON Fredric (2009), *Ütopya Denen Arzu*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul.
- JUNGHANNS Kurt (1980), *Bruno Taut 1880-1938*, Akademie Der Kunste, Berlin.
- KATEB George (1966), *Utopia and Good Life: Utopias and Utopian Thoughts*, Daedalus, Boston.
- KATEB George (1975), *Utopia and Its Enemies*, Collier-MacMillan, London.
- KILIÇ Engin (2007), “Kemalist Perspectives in Early Republican Literacy Utopias”, *İçinde, New Perspectives on Turkey*, Vol 36, ss. 53-70.
- KILINÇER Nur Yıldız (2021), *Bruno Taut, Weltanschauung ve Mesken* (Yüksek Lisans Tezi), İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Ankara.
- KÖKSAL Aykut (2022), *Şehrin Tacı: Ayrık Bir Ütopya*, Arketon Yayınları, İstanbul
- KUMAR Krishan (1991), *Utopianism*, Open University Press, London.
- LEFEBVRE Henri (2000), *The Production of Space*, Blackwell, Oxford.
- LENIN Vladimir Ilyic (1913) *Marksizmin Üç Kaynağı ve Üç Öğretisi*, çev. Vahap Erdoğan, Sol Yayınları, Ankara.
- MANNHEIM Karl (1979), *Ideology and Utopia*, Routledge & Kegan Paul, London.
- MORE Thomas (1516), *Utopia*, London.
- MORE Thomas (1975), *Utopia*, Penguin Classics, London.
- MORRIS William (1986), *The News From Nowhere*, Penguin, Harmondsworth.
- MUMFORD Lewis (1922), *Story of Utopias*, Boni & Liveright, New York.
- MACIUIKA John (2009), “Deutscher Werkbund ve Osmanlı İmparatorluğu: Birinci Dünya Savaşı Öncesinde Tasarım Reformu, Ekonomi Politikası ve Dış Politika”, *İçinde, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım, Eğitimi ve Bauhaus*, Ed. Ali Artun, ss. 12-44, İletişim Yayınları, İstanbul.
- NICOLAI Bernd (1997), “Bruno Taut’un Akademi Reformu ve Türkiye için Yeni Bir Mimariye Uzanan Yolu”, *İçinde, Atatürk için Düşünmek. İki Eser: Katafalk ve Anıtkabir İki Mimar: Bruno Taut ve Emin Onat*, Ed. Edgü Amelie, ss. 32-45, İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü, İstanbul.
- NICOLAI Bernd (1998), *Moderne und Exil: Deutschsprachige Architekten in der Türkei 1925-1955*, Verlag für Bauwesen, Berlin.

- NICOLAI Bernd (2018), “The Languages, History and Geography Faculty Building in Ankara – A Symbol of the Changed Modernism in the 1930s”, *İçinde, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi ve Bruno Taut Yeni Türk Mimarisini Yaratmak*, Ed. Güniz Meltem Giray, ss. 43-55, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- NIETZSCHE Friedrich (1975), *Le gai savoir*, Gallimard, Paris.
- NIETZSCHE Friedrich (2010), *Putların Alacakaranlığı*, çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- OJALVO Roysi (2012), “Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: Mesken Tutmaktan Göçebelğe”, *İçinde, Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünme ve Düşlemek*, Ed. Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo, ss. 140-182, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ÖZER Bülent (1973), “Bruno Taut: Kişiliği ve Boğaziçi'ndeki Bir Evi Üzerine”, *İçinde, Yapı Dergisi*, Sayı 13, ss. 37- 53, İstanbul.
- POGGIOLI Renato (2024), *Avangard Sanat Teorisi: Avangard Tarihi ve Düşüncesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- POINTON J. F. (2015) *Fundamental Texts of the Marx Engels Lenin Institute*, Lulu Press, North Carolina.
- RAIMUND Abraham (1996), “İnşa Edilmemiş Olanın Gerçekliği”, *İçinde, Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünme ve Düşlemek*, Ed. Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo, İletişim Yayınları, İstanbul.
- SCHEERBART Paul (2020), *Cam Mimarlığı*, Arketon Yayınları, İstanbul.
- SCOTT James (1998), *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, Yale University Press, New Haven.
- SPEIDEL Manfred (1997), “Bruno Taut Çalışmaları ve Etkisi”, *İçinde, Atatürk için Düşünmek. İki Eser: Katafalk ve Anıtkabir İki Mimar: Bruno Taut ve Emin Onat*, Ed. Edgü Amelie, ss. 46-68, İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü, İstanbul.
- SPEIDEL Manfred (2001), “Bruno Taut in Japan”, *İçinde, Bruno Taut: 1880-1938*, Ed. Manfred Speidel ve Kristiana Hartmann, Electa, Milano.
- SPEIDEL Manfred (2018), “Bruno Taut: Ankara'daki Fakülte Binası ve Kyoto'daki Katsura Villas. Kültürlerin Senfonisinde Temsili Mimari”, *İçinde, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi ve Bruno Taut Yeni Türk Mimarisini Yaratmak*, Ed. Güniz Meltem Giray, ss. 121-145, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara.

- TAFURI Manfredo (1976), *Architecture and Utopia Design and Capitalist Development*, MIT Press, Cambridge.
- TANJU Bülent (1997), “Türkiye’de Farklı Bir Mimar, Bruno Taut”, *İçinde, Atatürk için Düşünmek. İki Eser: Katafalk ve Anıtkabir İki Mimar: Bruno Taut ve Emin Onat*, Ed. Edgü Amelie, ss. 22-29, İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü, İstanbul.
- TARAKÇIOĞLU Mehmet Sinan (2017), *Bruno Taut Monografisi* (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- TAUT Bruno (1916), “Reiseindrücke aus Konstantinopel”, *İçinde, Das Kunstgewerbeblatt*, Vol 28, ss. 49, Heidelberg.
- TAUT Bruno (1924), *Bildvorführungen für liegende Zuschauer*, Bauwelt, Berlin.
- TAUT Bruno (1927), *Ein Wohnhaus*, Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- TAUT Bruno (1929), *Die Neue Baukunst in Europa und Amerika*, Stuttgart.
- TAUT Bruno (1930), *Russlands architektonische Situation: Moderne Bauformen*, Moskau.
- TAUT Bruno (1938), *Houses and People of Japan*, Kyoto.
- TAUT Bruno (1938), *Mimari Bilgisi*, çev. Adnan Kolatan, Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul.
- TAUT Bruno (2021), *Mimarlık Öğretisi*, çev. Hüseyin Tüzün, Arketon Yayınları, İstanbul.
- TAUT Bruno (2022), *Şehrin Tacı*, Arketon Yayınları, İstanbul.
- USTA Sadık (2014), *Türk Ütopyaları: Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Ütopya ve Devrim*, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- TANYELİ Uğur (2011), *Rüya, İnşa, İtiraz Mimari Eleştiri Metinleri*, Boyut Yayınları, İstanbul.
- TANYELİ Uğur (2016), *Yıkarak Yapmak Anarşist Bir Mimarlık Kuramı için Altılık*, Metis Yayınları Yayınları, Ankara.
- WHYTE Ian Boyd (1982), *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge University Press, London.
- WHYTE Ian Boyd (1985), *The Crystal Chain Letters: Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*, MIT Press, Cambridge.
- WILSON Christopher (2015), *Anıtkabir’in Ötesi Atatürk’ün Mezar Mimarisi Ulusal Belleğin İnşası ve Sürdürülmesi*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Zeit Für Berlin (2023) *Bruno Taut - Magdeburg*, <https://www.zeit-fuer-berlin.de/architektur/bruno-taut-magdeburg/>, ET. 15.05. 2023.



EKLER

EK 1: İSTANBUL'DAKİ TAUT SERGİSİNİN AÇILIŞ KONUŞMASI (1938)

Bütün çalışmalarım için... saygıdeğer ustam Theodor Fischer'in tavsiyesi üzerine aldığım ilk iki iş karakteristik niteliktedir: Württemberg'de bulunan eski Gotik tarzdaki küçük kilisenin tadilatı ile Wetter an der Ruhr'da bulunan Harkort Demir Haddehanesi'nin türbin binası. Bunun anlamı şuydu: Bir yandan eski yapı geleneklerine sadık kalırken, diğer yandan da modern sanayinin taleplerine mimari çözümlerle uyum sağlamam gerekiyordu. Daha çok genç yaşlarımda bile, bu iki eğilim hayatımı etkiledi. Königsberg'de, avlusu eski bir Gotik katedrali, 100 yıl önce Immanuel Kant'ın ders verdiği eski üniversite binası ve bu büyük filozofun mezar şapeli tarafından çevrelenmiş olan sosyal bilimler ağırlıklı lisede okuyordum.

Kant'ın ölüm yıldönümlerinde, biz oğlanlar, şapeldeki o gizemli yazıtı okurduk:

“Üzerimde yıldızlı gök,

İçimde ahlak yasası.”

... Bu iki farklı eğilimin beni nasıl etkilemiş olduğunu, ilk çalışmalarımдан bugüne kadar takip edebilirsiniz; gençliğimde bu eğilimlerden biri romantizme uzanırken, diğeri o dönem için sansasyonel denebilecek çelik ve demir beton çözümlerine, bol bol cama, parlak renklere açılıyordu.

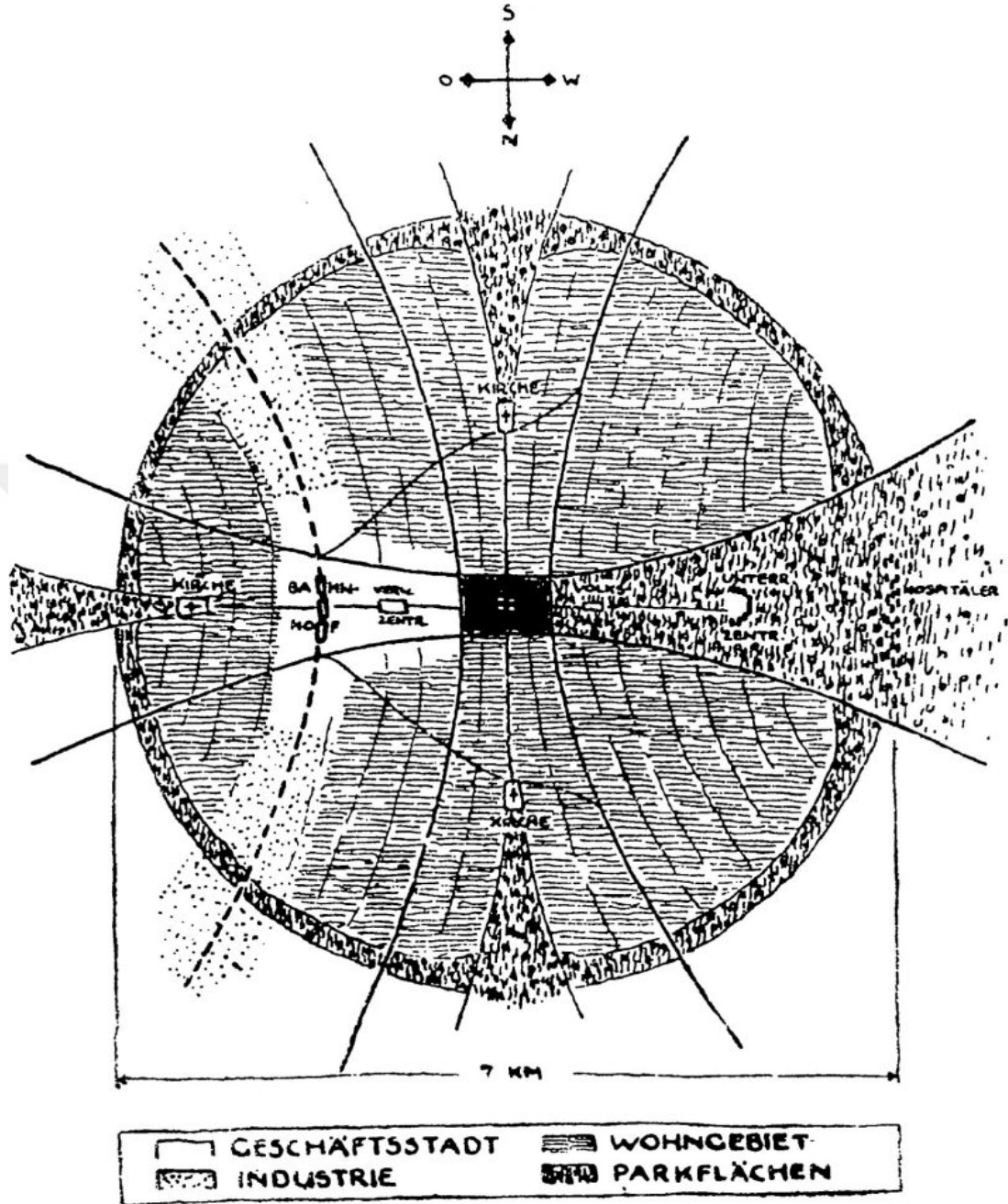
İçinde bulunduğumuz dönemin mimarları ise bu eğilimlerin ikisiyle birden ilgilenmek zorundadır. Biçim olarak gerçeğe uygun düşen yapılar, doğal olarak daha fazla kabul görür. Ancak mensubu bulunduğumuz sanat dalı, yani mimarlık, teknik, konstrüksiyon ve fonksiyondan oluşan akılcı öğeler grubuyla çok yakın bir işbirliği içindedir. Bu nedenle biz mimarlar uzun uzun düşünmek; gerçeğe aykırı düşmeyen, ancak duyguların da körelmediği bir yolun arayışı içinde olmak zorundayız.

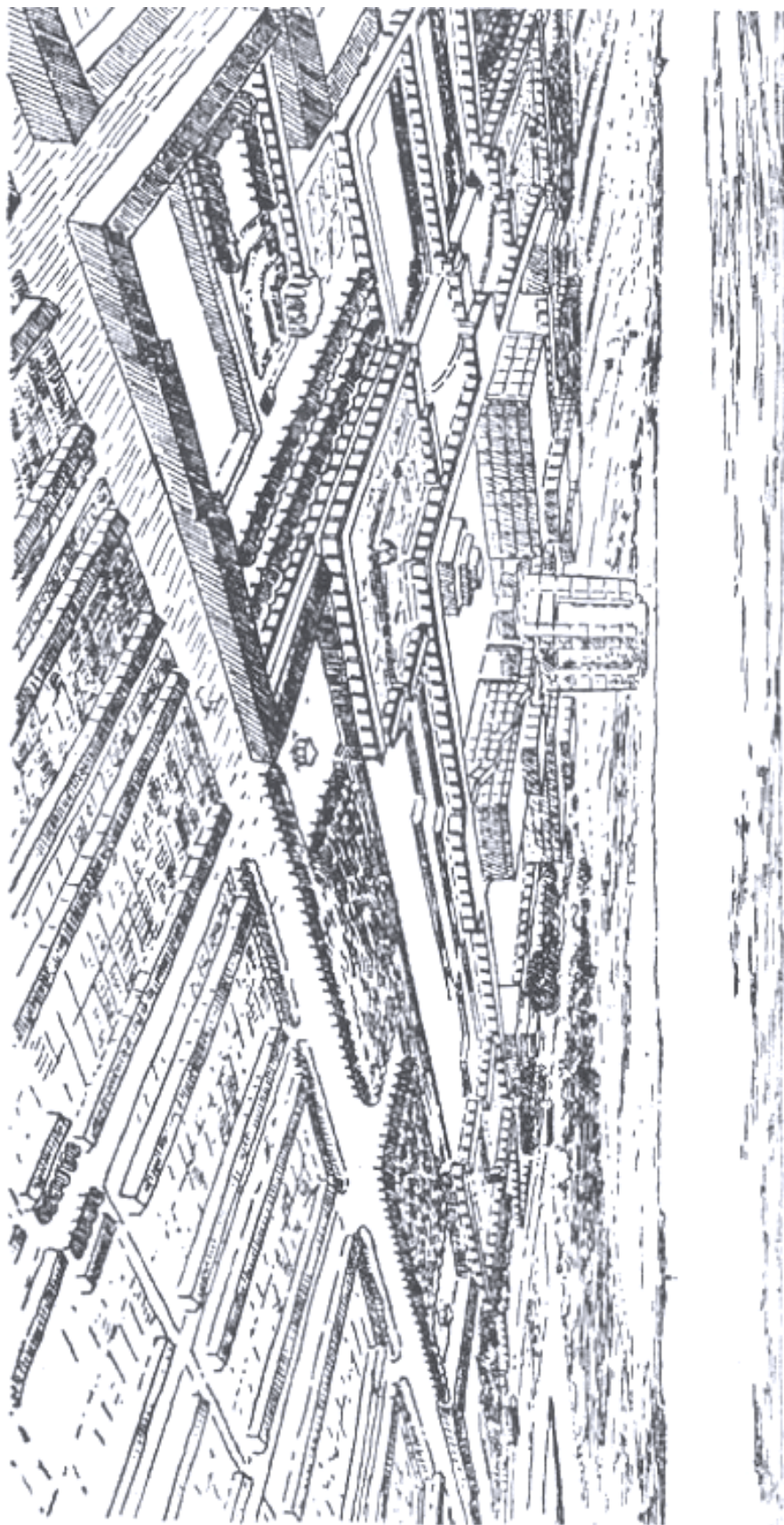
Aramak zorunda olduğumuz bu yol, eskinin gelenekleriyle modern medeniyet arasındaki sentezdir. Ancak bu sentez içinde tek yönlülüğü kesinlikle barındırmamalıdır. Ben her zaman bu görüşe uymaya çalıştım ve halen de bu fikrimi

değiştirmiş değilim; hatta hiçbir zaman belirli biçimselliklere tutunmayı; ilk bakışta tanınmamı sağlayacak, kendime has bir üslup geliştirmeyi düşünmedim. Eski ustaların çok yönlülüğü, geçmişte olduğu gibi bugün de, bana tek yönlü çalışmaların ortaya nitelikli eserler çıkarmayacağını söylüyor... Burada, Sinan'ın ülkesinde de, yapılması gerekenin yukarıda anlattığım bu sentezin gerçekleştirilmesi olduğunu düşünüyorum...

Büyük sempati duyduğum Türk gençliğini de bu görevi üstlenmeleri için yüreklendirmeye çalışıyorum ve ilk izlenimlerime göre de, Türk meslektaşlarımla birlikte bunu başaracağımız umundayım. Bu ülkenin büyük dehası Atatürk'ün gençliğe dair güzel bir sözü var: “Ulu bir ağacın derine inen köklere ihtiyacı vardır.” Bu sözü kendimize rehber olarak alalım: Gençlik önyargılardan uzak durarak her şeyi sınamalıdır. Ben gençleri Charlottenburg Teknik Yüksekokulu'nda böyle yönlendirmiştim. Gençlik kendi köklerini bulmalıdır. Ancak böylelikle yeni Türk ustalar ulu ağaçlar gibi yetişebilir.

EK 2: TAUT'UN ŞEHRİN TACI TASARIMLARI (1919)





EK 3: TAUT'UN KAMUTAY YARIŞMASI PROJE ÖNERİSİ (1938)

