

T.C.

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



EGEMEN İDEOLOJİ VE MİMARLIK:  
TOTALİTER REJİMLERİN MİMARİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Veli Rauf VELİBEYOĞLU  
(Y1513.050027)

Mimarlık Ana Bilim Dalı  
Mimarlık Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Alev ERARSLAN GÖÇER

Haziran, 2018





T.C.  
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

**Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi**

Enstitümüz Mimarlık Ana Bilim Dalı Mimarlık Tezli Yüksek Lisans Programı Y1513.050027 numaralı öğrencisi Veli Rauf VELİBEYOĞLU 'nun "TOTALİTER REJİMLERİN MİMARİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 02.05.2018 tarih ve 2018/08 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından 02.05.2018 ile Tezli Yüksek Lisans tezi olarak **KABUL** edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 24/05/2018

1) Tez Danışmanı: Doç. Dr. ALEV ERARSLAN GÖÇER

2) Jüri Üyesi : Doç. Dr. AYŞE SİREL

3) Jüri Üyesi : Doç. Dr. Genco BERKİN

Not: Öğrencinin Tez savunmasında **Başarılı** olması halinde bu form **imzalanacaktır**. Aksi halde geçersizdir.



## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**EGEMEN İDEOLOJİ VE MİMARLIK: TOTALİTER REJİMLERİN MİMARİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ**” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.

**Veli Rauf VELİBEYOĞLU**



*“Bir hükümdar gaddar, zalim, cimri ve yalan söylüyor olabilir. Ama aynı zamanda bunları yaparken de insanlara merhametli, cömert ve sözünün eriyemiŐ gibi görünmelidir. İktidar daima kötü yanlarını baŐkalarına yıkmalı ve iyi olanları da kendisine ait gibi göstermelidir.”*

***Niccol  Machiavelli, Il Principe, 1532***





## **ÖNSÖZ**

Akademik eğitimimin en önemli süreçlerinden birisi olan yüksek lisans eğitimimde, beni hem bilgisi ve tecrübeleriyle, hem de vermiş olduğu destekler ve yardımlarla tezimi yazmama ışık tutan tez danışmanım **Doç. Dr. Alev Erarslan GÖÇER** hocama sonsuz teşekkürlerimi ve minnetlerimi sunarım.

Tezimi yazmaya başlamadan önceki eğitim sürecimde, beni bu konuya hazırlamaya başlayan **Doç. Dr. Ayşe SİREL** ve **Prof. Dr. Murat Deniz SOYGENİŞ** hocalarım ile birlikte, tez sürecimde yanımda olup beni destekleyen dekanım **Prof. Dr. Turhan Nejat ARAL** hocama da teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca, hayat boyu beni destekleyen ve bugünlere gelmemi sağlayıp, yarınlarımı bana sunacak olan babam, hocam ve basketbol koçum olan **Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Baki VELİBEYOĞLU** ile birlikte, annem **SEYYARE VELİBEYOĞLU** ve kardeşim **Arslan Fatih VELİBEYOĞLU**'na da teşekkürlerimi ve sevgilerimi sunarım.

**Nisan 2018**

**Veli Rauf VELİBEYOĞLU**



## İÇİNDEKİLER

Sayfa

<b>YEMİN METNİ</b> .....	<b>III</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>VII</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>IX</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>XIII</b>
<b>ŞEKİL TABLOSU</b> .....	<b>XV</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>XIX</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>XXI</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı .....	2
1.2. Çalışmanın Yöntemi.....	2
<b>2. KONUYLA İLGİLİ KAVRAMLAR</b> .....	<b>3</b>
2.1 İdeoloji.....	3
2.2 Erk .....	6
2.3 Politika.....	7
2.4 Totalitarizm .....	10
2.5 Propaganda .....	12
2.6 Ütopya .....	14
2.7 İdeoloji, Erk Ve Mimarlık .....	16
<b>3. EGEMEN İDEOLOJİ VE MİMARLIK</b> .....	<b>25</b>
3.1 Helenistik Dönem Mimarisi .....	26
3.2 Roma İmparatorluğu Dönemi Mimarisi .....	31
3.3 Napoléon Bonaparte Dönemi Mimarisi .....	42
<b>4. TOTALİTER REJİM MİMARİLERİ</b> .....	<b>49</b>
4.1 Benito Mussolini Dönemi Mimarisi.....	51
4.1.1 Mussolini Dönemi Mimari Yapıları.....	53
4.1.1.1 La Sapienza (Roma Şehir Üniversitesi) .....	53
4.1.1.2 Foro Mussolini (Mussolini Forumu) .....	56

4.1.1.3	Esposizione Universale di Roma (EUR) .....	59
4.1.1.4	Casa del Fascio .....	61
4.1.2	Mussolini Dönemi Şehir Planları .....	63
4.1.3	Mussolini Dönemi Yapıları .....	67
4.2	Adolf Hitler Dönemi Mimarisi .....	69
4.2.1	Nazi Almanyası'nda Mimari ve Sanat .....	70
4.2.2	Nazi Almanyası'nda Mimari ve Sanatın Estetizasyonu .....	73
4.2.3	Propaganda Olarak Nazi Mimarisi .....	75
4.2.4	Nazi Dönemi Mimari Örnekleri .....	76
4.2.4.1	Şehir Planları .....	77
4.2.4.1.1	Welthauptstadt Germania .....	77
4.2.4.1.2	Münih Kent Planı.....	79
4.2.4.2	Miting Meydanları ve Stadyumlar.....	80
4.2.4.2.1	Kongresshalle .....	81
4.2.4.2.2	Zeppelinfeld.....	83
4.2.4.2.3	Olympiastadion.....	84
4.2.4.3	Diğer Kamu Yapıları .....	85
4.2.4.3.1	Volkshalle.....	85
4.2.4.3.2	Reichskanzlei: Başkanlık Binası .....	87
4.2.5	Hitler Dönemi Yapıları.....	89
4.3	Joseph Stalin Dönemi Mimarisi .....	92
4.3.1	Stalin Dönemi Mimari Örnekleri .....	98
4.3.1.1	Sovyetler Sarayı.....	100
4.3.1.2	Yedi Kız Kardeşler (Seven Sisters) .....	104
4.3.1.2.1	Moskova Devlet Üniversitesi .....	106
4.3.1.2.2	Kotelnicheskaya Binası .....	106
4.3.1.2.3	Ukrayna Oteli .....	107
4.3.1.2.4	Rus Dışişleri Bakanlığı Binası.....	108
4.3.1.2.5	Kudrinskaya Meydanı Binası .....	109
4.3.1.2.6	Kızıl Geçit Yönetim Binası .....	110

4.3.1.2.7 Leningradskaya Oteli .....	111
4.3.1.2.8 Zaryadye Kulesi (Sekizinci Kız Kardeş).....	112
4.3.2 Stalin Dönemi ve Stalin Dönemine Etki Eden Yapılar .....	114
<b>5. DEĞERLENDİRME .....</b>	<b>117</b>
<b>6. SONUÇ .....</b>	<b>123</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>125</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>127</b>
<b>URL KAYNAKLAR .....</b>	<b>131</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>135</b>



## KISALTMALAR

<b>MÖ</b>	: Milattan önce
<b>MS</b>	: Milattan sonra
<b>yy</b>	: yüzyıl
<b>m</b>	: metre
<b>km</b>	: kilometre
<b>m<sup>2</sup></b>	: metrekare
<b>km<sup>2</sup></b>	: kilometrekare
<b>orj</b>	: orijinal
<b>vb</b>	: ve benzeri
<b>ABD</b>	: Amerika Birleşik Devletleri
<b>SSCB</b>	: Sovyetler Sosyalist Cumhuriyetler Birliği





## ŞEKİL TABLOSU

Sayfa

Şekil 3.1: Atina Agorası (Klasik Yunan Dönemi).....	27
Şekil 3.2: Milet Agorası (Klasik Yunan Dönemi).....	28
Şekil 3.3: Milet Agorası (Helenistik Dönem).....	29
Şekil 3.4: Milet Agorası (Roma Dönemi) .....	30
Şekil 3.5: Augustus Roma'sı .....	33
Şekil 3.6: Coliseum, Roma .....	36
Şekil 3.7: Augustus Kemer, Roma .....	37
Şekil 3.8: Pantheon, Roma.....	38
Şekil 3.9: Arc de Triomphe Meydanı .....	45
Şekil 3.10: Arc de Triomphe, Paris .....	46
Şekil 3.11: La Madeleine, Paris .....	47
Şekil 4.1: Università degli Studi di Roma “La Sapienza”nın planı.....	54
Şekil 4.2: Università degli Studi di Roma “La Sapienza”nın kolonatl cephesi.....	54
Şekil 4.3: La Sapienza'nın dev heykelli ve sütunlu girişi .....	55
Şekil 4.4: Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Roma .....	55
Şekil 4.5: Foro Mussolini'de bulunan Mermerler Stadi'nin konumu.....	56
Şekil 4.6: Foro Mussolini'de bulunan ve Roma Tanrularına adanmış dev mermer heykeller.....	57
Şekil 4.7: Foro Mussolini'de törenlerin yapıldığı heykelli stadyum .....	57
Şekil 4.8: Aquatics Merkezi ve mozaikleri .....	58
Şekil 4.9: EUR'nin vaziyet planı ve cardo-decimanus yolları .....	59
Şekil 4.10: Esposizione Universale di Roma'nın kolonatl cephesi .....	59
Şekil 4.11: EUR için tasarlanan dev merme dikilitaş .....	60
Şekil 4.12: EUR'deki simetrik yapılar ve kolonatl cepheleri.....	60
Şekil 4.13: Modernizm üslubu ile tasarlanmış Casa del Fascio'nun kat planları.....	61
Şekil 4.14: Casa del Fascio'ya ait perspektif çizimi.....	62
Şekil 4.15: Casa del Fascio'nun faşist ruhu temsil eden kolonatl cephesi .....	62

<b>Şekil 4.16:</b> Via dell'Impero'da yapılan bir askeri geçit.....	64
<b>Şekil 4.17:</b> Via dell'Impero ve Via del Mare, Roma .....	65
<b>Şekil 4.18:</b> Via dei Trionfi (Zafer Caddesi), Roma .....	65
<b>Şekil 4.19:</b> Adolf Hitler ve Albert Speer mimari projeler üzerinde çalışırken .....	70
<b>Şekil 4.20:</b> Nazizme sanatsal bir anlam kazandıran Thingspiele Tiyatroları .....	73
<b>Şekil 4.21:</b> Gerçekleştirilemeyen Welthauptstadt Germania'nın planı ve maketi.....	78
<b>Şekil 4.22:</b> Hitler döneminde Münih kenti için tasarlanan projenin maketi.....	79
<b>Şekil 4.23:</b> Münih Dikilitaşı.....	80
<b>Şekil 4.24:</b> Münih Tren İstasyonu .....	80
<b>Şekil 4.25:</b> Reichsparteitagsgelände, Nürnberg.....	81
<b>Şekil 4.26:</b> Kongresshalle'nin planı.....	81
<b>Şekil 4.27:</b> Colloseum'dan esinlenerek yapılan Kongresshalle'nin maketi .....	82
<b>Şekil 4.28:</b> Kongresshalle'nin günümüzdeki hali .....	82
<b>Şekil 4.29:</b> Zeppelinfeld'in planı .....	83
<b>Şekil 4.30:</b> Reichsparteitagsgelände'de bulunan Zeppelinfeld.....	84
<b>Şekil 4.31:</b> Deutsches Stadyumu'nun temellerine inşa edilen Olympiastadion'un planı.....	84
<b>Şekil 4.32:</b> 1936 Berlin Olimpiyat Oyunları için hazırlanan Olympiastadion.....	85
<b>Şekil 4.33:</b> Roma'daki Pantheon'dan esinlenen Volkshalle'nin planı .....	86
<b>Şekil 4.34:</b> Volkshalle'nin kolonatl cephesi ve kubbesi.....	86
<b>Şekil 4.35:</b> Reichskanzlei'nin planı .....	87
<b>Şekil 4.36:</b> Reichskanzlei'nin ana girişi ve girişteki iki büyük bronz heykel.....	88
<b>Şekil 4.37:</b> Reichskanzlei'nin maketi .....	88
<b>Şekil 4.38:</b> Arkhitektura SSSR Dergisi'nde yayınlanan "K Novomu Beregu" adlı yeni Sovyet mimari programını anlatan karikatür, Kasım 1955. ....	96
<b>Şekil 4.39:</b> Alexey Shchusev tarafından tasarlanan Hotel Moskva .....	99
<b>Şekil 4.40:</b> Arkady Langman tarafından tasarlanan STO Binası.....	99
<b>Şekil 4.41:</b> Sovyetler Sarayı'na ilham veren Art Deco üslubuyla Empire State Building'in 6-20 arası katlarının planı .....	101
<b>Şekil 4.42:</b> Sovyetler Sarayı'na ilham veren ve Amerikan Art Deco'sunun en önemli örneği kabul edilen New York'taki Empire State Building, 1931 .....	101

<b>Şekil 4.43:</b> Sovyetler Sarayı'nın merkezi koridorlu planı .....	102
<b>Şekil 4.44:</b> Sovyetler Sarayı'nın yapılması planlanan formu .....	103
<b>Şekil 4.45:</b> Başkent Moskova'da inşa edilen 7 Stalinist Gökdelen .....	104
<b>Şekil 4.46:</b> Yedi Kız Kardeşler ve Zaryadye Kulesi, Sovyetler Sarayı ile beraber olacaktı .....	105
<b>Şekil 4.47:</b> Moskova Devlet Üniversitesi, Moskova .....	106
<b>Şekil 4.48:</b> Kotelnicheskaya Binası, Moskova .....	107
<b>Şekil 4.49:</b> Ukrayna Oteli, Moskova .....	108
<b>Şekil 4.50:</b> Kotelnicheskaya Binası, Moskova .....	109
<b>Şekil 4.51:</b> Kudrinskaya Meydanı Binası, Moskova .....	110
<b>Şekil 4.52:</b> Kızıl Geçit Yönetim Binası, Moskova .....	111
<b>Şekil 4.53:</b> Leningradskaya Oteli, Moskova .....	112
<b>Şekil 4.54:</b> Zaryadye Kulesi (Sekizinci Kız Kardeş), Moskova .....	113



## EGEMEN İDEOLOJİ VE MİMARLIK: TOTALİTER REJİMLERİN MİMARİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

### ÖZET

Bu tez çalışmasında, Avrupa tarihindeki totaliter rejimlerin, mimariyi kendi ideolojileri doğrultusunda nasıl kullandıkları ele alınmıştır. Bu yüzden öncelikle ideoloji, erk, politika, totalitarizm, propaganda ve ütopya kavramları incelenecek, ardından bu kavramların mimarlık disipliniyle olan ilişkileri ortaya koyulup, hepsi tek bir başlık altında analiz edilecektir. Kavramsal terimler ve bu terimlerin mimariyle ilişkiler incelendikten sonra, önce totaliter rejim mimarilerine ilham veren dönemler, sırasıyla Büyük İskender devrindeki Helenistik Dönem, İmparator Augustus Dönemi Roma'sı ve Napoléon Dönemi'nde icra edilen mimariler incelenecek ve ardından da tezin asıl konusu olan totaliter rejim mimarileri, bu bahsedilen dönemlerden sonra sırasıyla Mussolini, Hitler ve Stalin dönemleri olarak analiz edilecektir.

Bu araştırma konusunun seçilmesinin sebebi, mimarlığın tarihteki en önemli totaliter erklerin elinde, ideolojik hedefler doğrultusunda avama yönelik nasıl bir propaganda aracına dönüştürüldüğünün yanı sıra, mimarinin aslında sanat ve mühendislik yönünün dışında, ne gibi bir sosyolojik etki sahası ve kullanımı olduğunu ortaya koymak olmuştur.

Mimarlık sanat özelliği taşımasının dışında mimarlık, egemen siyasal ideolojiler tarafından bir erk gösterisi ve propaganda amacıyla manipüle edilip kullanılmıştır ve günümüzde halen kullanılmaktadır. Avrupa totaliter rejimleri, benzer basmakalıp siyasi faaliyetleri kullanarak, egemen oldukları kitlelerle hem aralarında bir bağ kurmak için, hem siyasi ideolojilerini meşru kılmak için, hem de propaganda teknikleriyle halkın algısını kontrol edip yönetebilmek için, mimarlık disiplinini kendi ideolojik hedefleri doğrultusunda bir araç olarak kullanmışlardır. Mimarinin bu ideolojik kavramlarla olan ilişkisi, en ufak kamu yapılarından kent ölçeğine kadar gözlemlenebilmektedir. Çünkü egemen erkin ideolojisini ve yaşam tarzını yansıtabilecek şekilde yenilenen kent çehreleri, fiziksel ortamda yaşam bulan sembolik ve ideolojik anıtlara dönüşürler. Aslında bütün bu mimari süreç, otoriteyi elinde tutan gücün, kent ölçeğinde tasarladığı bir ideolojik kurgudan ibarettir. Egemen erk tarafından mimari ile kurulmuş bu ideolojik kurgu ortamında yaşayan toplum, algısı yönetilen bir kitle haline gelir. Dolayısıyla mimarlar, tarih boyunca kimi zaman isteyerek, kimi zaman da istemeden egemen siyasal erkle gizli bir ilişki içerisinde olmuşlardır. Bu ilişkiye karşı çıkanlar da, var olma mücadelesi içine düşmüşlerdir. Günümüzde bu ilişki, hiç bozulmadan devam etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Mimari, Totalitarizm, Erk, İdeoloji, Propaganda.



**DOMINANT IDEOLOGY AND ARCHITECTURE:  
THE EFFECTS OF THE TOTALITARIAN REGIMES ON ARCHITECTURE**

**ABSTRACT**

In this thesis, it is discussed how the totalitarian regimes of Europe used architecture in the direction of their own ideologies. Therefore, the concepts of ideology, power, politics, totalitarianism, propaganda and utopia will be examined first, then the relations of these concepts with the discipline of architecture will be revealed and analyzed under a single heading. After examining the conceptual terms and their relation with the architecture, the periods that inspired the architecture of the totalitarian regime, the Hellenistic period during the Great Alexander era, the Roman period of the Emperor Augustus period and the architects practiced during the Napoleonic period, will be examined. And then the totalitarian regime architects, which are the main theme of the thesis, will be analyzed as Mussolini, Hitler and Stalin periods respectively after these mentioned periods.

The reason for the selection of this research topic was to reveal how architecture was transformed into a propaganda towards the ideological goals in the hands of the most important totalitarian powers in history, as well as what kind of sociological impact and use of architecture is beyond its art and engineering direction.

Architecture is the name given to the art of building places where people's vital activities go. However, apart from the artistic feature, architecture has been manipulated and used by ruling political ideologies for the sake of power and propaganda, is still being used today. European totalitarian regimes have used architectural discipline as a tool for their own ideological goals to establish a bond among themselves, to legitimize political ideologies, and to control and manipulate people's perception through propaganda techniques, using similar stereotypical political activities. The relationship of the architect with these ideological concepts can be observed from the smallest public constructions to the urban scale. So architectural discipline and architects are a means of serving and enlisting the political power. Because the urban façades, which have been renewed to reflect the ideology and lifestyle of the ruling elder, turn into symbolic and ideological monuments that live in the physical environment. In fact, all this architectural process is an ideological fiction designed by the power of the city, which holds the authority. The society that lives in this ideological fiction environment established by the sovereign power with architecture becomes a mass directed to the senses. Hence architects have had a secret relationship with sovereign political power at times, sometimes willingly and unintentionally. Those who oppose this relationship have fallen into the struggle for existence. Today, this relationship continues without any deterioration.

**Keywords:** Architecture, Totalitarianism, Power, Ideology, Propaganda.





## 1. GİRİŞ

Bir toplumun yaşam alışkanlıklarını, dini uygulamalarını ve siyasi ideolojilerini mimarlık üzerinden okumak mümkündür. İnsanoğlunun temel gereksinimi olan barınma dışında kurduğu uygarlığa dair tüm kurumsal aktivitelerinin geçtiği bina sanatı olan mimarlık tarih boyunca egemen ideoloji ile bağlantı halindedir. Egemen ideolojiler için mimarlık kendi erklerini gösterme aracıdır. Mimarlık ve ideoloji arasındaki bu çarpıcı ilişki anıtlardan kent bütününe kadar her ölçekte izlenir. Mekanın politikleşmesi daha çok kamusal alan ve kent üzerinden sezilir. Siyasal erkler mimarlığı zaman zaman iktidarlarını yansıtan birer simge olarak görmüşlerdir. Mimarlık merkezi yekteler için ideoloji kavramının mekânsal çevre içerisinde en iyi okunduğu alanlardır. Bu haliyle mimarlık iktidara ve siyasal erke hizmet eden, onları yücelten bir vasıttır. Egemen yekte siyasi gücünü halk üzerinde meşru kılmak için de mimarlığı kullanmaktadır. Kimi zaman siyasi erkin baskı aracı olan mimarlık, kamu yapılarını sembolleştirip bu baskın gücü araçsallaştırıp onun olanaklarından olumlu anlamda yararlanır.

Tarih boyunca mimarlar siyasal erke yakın olmak veya yanında bulunmak durumunda kalmışlardır. Bu nedenle fiziksel çevre mimarlar tarafından şekillendirilmiş olsa da aslında mimarlar siyasal otoritenin baskısı altında olduğundan geliştirilmiş olan fiziki çevre siyasal erkin ideolojisi doğrultusunda biçimlenmiştir. Erk ve mimarlık arasındaki bu ilişki sonucu ideoloji olarak kurgulanmış olan mimari ortam bireyi çevreler. Tarih boyunca değişen ideolojiler sonucu yenilenen yapılar bu gücün temsilidir. İdeolojiler doğrultusunda araçsallaştırılan mimarlık eylemi otorite karşısında fiziksellik bulur ve otoritenin gücünü görünür kılar.

Mimarlık ve ideoloji arasındaki ilişkinin bütüncül bağlayıcı niteliği günümüzde örgütlü sermayenin belirleyiciliği ile giderek artmaktadır. Egemen ideolojilerin kendini fiziksel çevrede gösterme arzusu küresel ölçekte çağdaş toplumun gündelik hayatının içinde dahi toplumun farklı bireylerini içine alır. İşverenlerin beklenti ve istekleri doğrultusunda ürün veren mimarlar nihayetinde eylemlerini mevcut sistem gerçekleştirmek zorunda kalır. Modernizmin egemen erke kurmak zorunda olduğu

gizli ilişki varlığını bir şekilde deva ettirir. İdeoloji ve mimarlık ilişkisi modern toplumla değişmekle birlikte, mimarın egemen erk karşısındaki var olma mücadelesi devam etmektedir.

### **1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı**

Egemen ideoloji ve mimarlığın süregelen ilişkisinde fizikselleştirilen ideolojilerde yapıların mesajları daha doğrudan ilettikleri açıktır. Siyasi ideolojilere göre yapıların en belirgin işlevleri bir ideolojiyi hatırlatmak ve onu ebedi kılmaktır. İdeolojik bir kimlik oluşturma aracı olan mimarlık siyasi erke göre, tarih ve coğrafya ile kurulan duygusal ve politik bağın toplumsal hafızaya aktarımıdır. Erkin mekanizmalarının fizikselleşmesi anlamında olmanın yanı sıra sistemin sürekliliği de hedeflenmektedir. Bu düşünce mimari ürünlerin kent içindeki konumları, görsellikleri, görkemleri, plan ve cepheleri ile süslemelerindeki detaylara yüklenmiş sembolik anlamlarla can bulur.

Bu çalışmada egemen ideolojilerin mimarlık üzerindeki etkilerinin, totaliter dönemler olarak bilinen Mussolini, Hitler ve Stalin dönemleri üzerinden okunması amaçlanmıştır. Bu amaçla totaliter liderlerin güçlerini yansıtmak ve fikirlerini somutlaştıran bir araç olarak mimariyi kullandıkları bu dönemlere ait önemli yapılar olan anıtlar ve kamu yapıları ile kent planları ve meydanlar, siyasi arka planları ve mimarileri ile incelenmiş ve siyasetin ve ideolojilerin mimariyi biçimlendirme çabası bu üç dönem üzerinden ortaya konulmaya çalışılmıştır.

### **1.2. Çalışmanın Yöntemi**

Çalışmada egemen ideolojinin mimarlık üzerindeki rolünü kavrayabilmek için Mussolini, Hitler ve Stalin dönemleri seçilmiştir. Bu sebeple önce konuyla ilgili kavramlar olan ideoloji, erk, politika, propaganda, ütopya ve totalitarizm kavramları açıklanmıştır. Daha sonra egemen ideoloji ve mimarlık ilişkisinin tarihsel süreci incelenmiş ve bu amaçla bu ilişkinin en derin ve en örgütlü düzeyde hissedildiği Helenistik, Roma ve Napoléon dönemleri tanıtılmıştır. Sonrasında ise seçilen dönemler olan Mussolini, Hitler ve Stalin dönemleri, siyasi ve mimarlık ideolojileri ile önemli yapıları ve kent planları incelenerek totaliter rejimler ve mimarlık ilişkisi açıklanmaya çalışılmıştır.

## 2. KONUYLA İLGİLİ KAVRAMLAR

### 2.1 İdeoloji

Etimolojik olarak ideoloji, Antik Grekçe'deki "*idea*", yani düşünce ile "*logos*", yani bilim terimlerinin sentezinden türetilmiştir. İdeoloji kavramı, Fransız İhtilali'nden hemen sonra başlayan ve Terör Dönemi olarak adlandırılan Jakoben hükümeti zamanında ortaya atılmış bir kavramdır ve kısaca insan düşüncesi bilimi demektir (Kennedy, 1979). Yani ideoloji kavramı, bireysel ve kolektif hareketlere yön veren düşünce ve görüşler sistemine denilmektedir (Cimcöz, 1996).

İdeoloji, belirli bir çevrede ve belirli bir toplum içerisinde bir bireyin ya da bir zümrenin düşünsel karakteristiğine ait sistematik sınıflandırması anlamına gelmesine rağmen kavram olarak ideoloji, geleneksel olarak sahte bilinçlilik anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla ideoloji aslında pozitif bir anlam taşımaz. Bilim bilinmeyenleri açıklamaya çalışırken, ideoloji de gerçeğe ulaşmaya çalışır (Ayıran, 1996). Ancak ideolojiler gerçeğe ulaşmaya çalışırken kavramları ve meseleleri basite indirgeyerek gerçeği çarpıtmış olur. Bu sebepten ötürü ideolojiler aracılığıyla toplumların, kendi toplumsal gerçekliğinin tüm farklarını, derinliğini ve karmaşasını kavrayabilmesi mümkün değildir.

Kısacası ideoloji, insanların yaşadıkları çevreye ve ilişki kurdukları kitleye düzen verme ihtiyacından yaratılmış entelektüel ve soyut bir üründür. Bu sebepten ötürü ideoloji, insanların yaşam çevresiyle ve etkileşimde bulunduğu toplumla oluşturduğu ilişkileri dile getiren imgesel bir kavramdır. Bu bağlamda mimarlık da aynı ideoloji gibi insanların yaşadıkları çevreye ve ilişki kurdukları topluma düzen vermekte kullandıkları entelektüel bir araç olarak değerlendirilebilir (Aydınlı, 1996). İnsanlar tarafında üretilen her şeyde olduğu gibi mimarlıkta da toplum ve çevreyle kurulan ilişkilerin imgeselliği görülmektedir.

İdeoloji, doğru düşünme bilimi olduğundan ötürü, bir grup düşünürü göre ideoloji aynı zamanda doğru düşünceleri düşündürmenin bir yoludur. Çünkü insanın zihnindeki fikirlerin belirleme sürecinin nesnel yönden incelenmesi olanak dahilindedir. Bunun

sonucunda ideoloji kavramı daha nesnel olmayan bir alana doğru kayar. Bu nesnel olmayan alana kayma durumu, beraberinde ideolojiye bazı anlamlar katar ve bu durumun başlıca iki kaynağı vardır. Bunlar bireysel varoluş ve toplumsal varoluştur. Bu anlamlar ışığında, ister bireysel kaynaklı olsun, ister toplumsal kaynaklı olsun, ideolojiler bir şeyleri doğru çıkarmayı amaçlar ve var olanı tek bir bakış açısından değerlendirerek, yanlı bir yapıya sahip olduğunu gösterir (Dinç, 1996). İdeoloji, pek çok kişi tarafından ilk anda yalnızca siyasal bir kuram olarak değerlendirilse de, genel manada insanın yaşamına bir bakış açısı anlamına gelmektedir ve aynı zamanda da toplumun bireyle, bireyin de toplumla, kültürün çevreyle ve toplumun doğayla ilişkileri ve karşılıklı eylemlerinin bir düşünce ve bir inanç çatısı altında bütünleşmesi anlamına gelmektedir (Eyüce,1996). İdeoloji her ne kadar gerçeklerden yola çıkılarak üretilen soyut düşünceler sistematığı olmasına rağmen, söz konusu olan mimarlık olduğu zaman, insan için inşa edilmiş çevreyi insan yararına düzene koyan ve kontrol altında tutan düşüncesel ve kavramsal sistematığı anlamına gelmektedir.

İngiliz akademisyen ve yazar Terry Eagleton, postmodern ve postyapısalcı yazılarda ideoloji kavramının olmadığını savunarak “İdeolojik çelişkilerle sarsılan bir dünyada bu nasıl olur?” sorusunu da sorgular (Eagleton, 2005). Çoğu kişiye göre ideoloji kavramının belli bir tanımı bulunmamaktadır. Hatta bu kişilere göre kavram olarak ideolojinin varlığından söz etmek dahi doğru bir hareket değildir. Eagleton’a göre fikirler, düşünceler, iletişim şekilleri ve amaçlar, ideolojinin üretim sürecini oluşturmaktadır.

Foucault’a göre, kavram olarak ideoloji ifadesi doğru bir kullanım değildir. Onun yerine “söylem” ifadesini kullanmak daha doğrudur çünkü “ideoloji” denen kavram yalnızca iktidar, muhalefet, ordu ve parlamento ile sınırlandırılmaz. Foucault’a göre ideoloji, yaşamın en küçük noktalarına kadar sızmış bir kavramdır. Ancak bu noktada Eagleton, Foucault ile hemfikir değildir. Eagleton’a göre, yaşamın en ince ayrıntısına ve en ufak noktasına kadar sızabilmeyi başarmış olan bu denli geniş kapsamlı bir kavramı ele almanın tehlikeli olabileceğini ifade eder ve böylesine sınırları çizilemeyen kavramların bir süre sonra niteliklerini kaybederek içlerinin boşalacağını savunur (Göl, 2009). Ona göre, ideoloji denen kavramın mutlaka belirli sınırları olmalıdır. İdeoloji, kendini evrensel doğrular olarak konumlama eğilimi taşır ve bu yüzden bireyleri yanıltabilecek bir doğaya sahiptir.

Fransız bir Marksist düşünür olan Louis Althusser'e göre her ideolojik ifade gerçeğin temsil edilme yolu olmasına rağmen, aynı zamanda da bir illüzyondur. Ayrıca Althusser, ideolojiler aracılığıyla toplumdaki bireylerin kendilerini ve çevrelerini daha iyi algıladıklarını belirtmesine rağmen, çevrelerini ve evreni yanlış değerlendirmelerine sebep olmasından da söz etmiştir. Kısacası ideoloji, gerçek ile illüzyona aynı anda değinen ve sonucunda yanlış değerlendirmelerin ortaya çıktığı kavramsal bir olgudan ibarettir (Ayıran, 1996). İdeolojilerin kolektif bir davranışa dönüşebilmesi için toplumsal gerçeklerin ve olguların basite indirgenmesi zorunludur. Basite indirgeyerek gerçekliği çarpıtma durumu neticesinde ideolojiler toplumsal gerçeklere karşı üstünlük sağlayarak toplumsal farklılıkları birer birer elimine etmeye başlar ve toplum içerisindeki bireylerin o ideolojilere topyekun ve fanatikçe bağlanmasına ve biat etmesine neden olur.

İdeolojinin tüm bu olumsuz yönlerine rağmen, bu kavram tüm toplumlarda her düzey ve alanda yer alan ve toplumsal gerçeklik haline gelmiş bir olgu durumundadır. İdeolojinin toplumlar içerisinde yaşayabilmesinin temel nedeni ise o toplumların maddi dünyalarındaki eksiklikler ve yetersizlikler ile açıklanabilmektedir. Tüm bunlara rağmen son yıllardaki bakış açılarına göre ideoloji, bilinçlilik ve maddi dünya arasındaki gerekli ilişkiler şeklinde açıklanmaktadır. İdeoloji hem toplumu sınırlandıran bir etmendir, hem de toplum için gerekli görülmektedir. Kolektif eylemler, politik ve toplumsal hareketler ideolojik referanslar olmadan gerçekleşmesi mümkün olmayan eylemlerdir (Ayıran, 1996). Bu eylemlerin gerçekleşebilmesi için mimarlıktaki ideoloji kavramı daha önemli bir noktaya çıkmaktadır.

Günümüz dünyasında yaşanan gelişmelere bakılarak çeşitli ortamlarda meydana gelen farklar sonucunda, toplumsal ayrışmanın hız kazandığı ve bunun neticesinde de sosyal farklılıkların ve zıtlışmanın daha belirgin hale geldiği görülmektedir. Bu sebepten ötürü kavram olarak ideolojinin hangi alanlarda karşımıza çıktığı ve karşımıza çıkan bu kavramların ne anlamlara geldiğini kavramak, artık çok daha önemli olmuştur. Bu sayede ideoloji kendini nasıl yarattığını ve bu kendi kendini var etme durumunun toplum düzeni ve fiziksel çevrenin şekillenmesindeki etkileri daha belirgin bir şekilde ortaya çıkabilir (Göl, 2009). Türk sosyolog ve siyaset bilimcisi Şerif Mardin'e göre ideoloji, toplumsal farklılıkların ve ayrışmaların yaşandığı dönemlerde, toplumun kendine bir yaşam çerçevesi bulma çabası anlamına gelmektedir. İster toplumdaki aydınlardan olsun, ister toplum içerisindeki sıradan kişilerden olsun, kavram olarak

ideolojinin anlamı, toplum içerisindeki yabancılaşmış kişilerin endişe ve korkularına bir cevap niteliği taşımaktadır (Mardin, 2007).

Avusturyalı mimar Gustav Peichl'e göre pek çok sanatçı yaratıcı belirsizliği alamadığından dolayı sürekli değişen mimari stilleri peşinden giderek, hızlı ve yüzeysel fikirleri takip etmektedirler. Oysa bireysellik ve farklılıkların gelişmemiş olduğu bir toplum içerisinde ideoloji de gelişme gösteremez. İdeolojinin gelişimi için gerekli olan şey toplum içerisindeki bireysel gelişimlerdir. Alman filolog ve filozof Freidrich Nietzsche'ye göre yaratıcı bir birey, kitlelerden her daim ayrı olur ve kimi zaman kitlelere karşı bile durabilir. Yine Nietzsche, yaratıcı olmayan kişilerin ise her zaman kitleler içinde yer alan parçalar olduğunu söylemektedir (Eyüce, 1996). Bu sebepten ötürü, amacı insan için iyiyi ve güzeli tasarlamak olan mimarların, bireysel gelişim göstererek, kitlelerden sıyrılması şarttır.

## 2.2 Erk

Erk, etimolojik olarak muktedir olmak demektir. Anlamı gereği, diğerleri üzerinde otorite kurmayı ve kontrol sahibi olmayı gerektirir. İster siyasal olsun, isterse de dinsel, yani kısacası erkin kaynağı her ne olursa olsun, etki alanındaki toplumu kontrol edebilmek ve yönetebilmek için her türlü aracı kullanmak ister. Mekânsal ortamlarda ise erkin kontrol aracı ise hiç şüphesiz ki mimarlıktır (Eyüce, 1996).

Aristoteles, kentin kendi kendine yeten bir yapılanma olduğunu savunur ve kent içerisinde yaşayan bireylerin karakterini oluşturan varlığın da “erk” olduğunu belirtir. Ancak Amerikalı akademisyen John Patrick Coby'ye bu düşüncüyü eleştirir. Coby'ye göre erkin kendi bileşenleri üzerindeki yönlendirici etkisinin bireysel ölçekte bu kadar fazla olması neredeyse mümkün değildir (Köseoğlu, 2012). Kastedilen yönetim biçimi merkezi olduğundan dolayı, merkezi yönetimden uzaklaştıkça, onun etkisinin azalacağını düşünmek doğrudur. Erk, toplumun tüm birimlerini ve bireylerini eşit ölçüde etkileyemeyeceğinden dolayı, toplumun homojen bir yapıda olduğu da düşünülemez. Kısacası erk kavramı; muktedir olma, bir işi yapabilme gücü, kudret, iktidar ve istediğini yaptırabilme anlamlarına gelmektedir (Cimcöz, 1996).

Foucault'a göre hayatlarımız, siyasal erklerin birer nesnesi haline gelmiş durumdadır. Ayrıca, bu siyasal erklerin en önemli işlevi, yalnızca hayatlarımızı kuşatmak ve yönetmek değil, ayrıca bu siyasal erklerin bireyler üzerinden tekrar üretimini gerçekleştirmektir. Foucault'un burada değinmek istediği nokta, toplumdaki

bireylerin gündelik yaşamında yer alan aktivitelerin, aynı süreç içinde gerçekleşen toplumsal öznenin üretildiği toplumsal yeniden üretim alanlarıdır, ki bu yeniden üretim eylemi tamamen politik bir şekilde meydana gelmektedir (Köseoğlu, 2012).

Michel Foucault erk ile ilgili olan fikirlerini, toplum içerisinde bulunan ve kritik noktalarda olduğunu düşündüğü gruplar üzerinden açıklamayı tercih eder. Kimlik politikaları, makro bir anlayıştan mikro bir anlayışa doğru hareket ederken ciddi derecede ara değerler verirler. Kimlik politikalarına ait bu mikro ve makro düşünceler incelenirken kurulan öteki ilişkiler de incelenebilirler. Bu ilişkiler arasında en ön plana çıkan, erk kavramı ve politik eylem arasındaki ilişkidir. Bu ilişkiye göre, politik eylem belirli bir özne ya da eylemi çağırıştırırken, erk daha genel bir anlama sahiptir. Foucault'a göre, ne merkezden en uç noktadaki sınıra kadar olan bir güç tanımlamasını yapmak, ne de gücün kendi kendini hangi seviyede ne şekilde ürettiğini ve toplumun içerisine nasıl sızdığını bilmek önemli değildir. Önemli olan, güç kavramını analiz ederken, gücün bölünemeyecek en küçük yapı mekanizmasından başlamak olacaktır (Köseoğlu, 2012). Çünkü her bir mekanizmanın kendine has teknikleri ve taktikleri mevcuttur ve bu mekanizmalar canlıdırlar. Bu sebepten ötürü bu canlı mekanizmalar, kendilerine göre daha genel ve küresel mekanizmalar tarafından tekrar keşfedilir, yorumlanır ve genişletilirler. Bu güç mekanizmaları, politik eylemlerin de temelinde yatmaktadır. Foucault'a göre bu güç mekanizmalarının zayıflamaya başladıkları kesimler, toplumun genellikle marjinal kesimlerinin olduğu yerlerde meydana gelirler. Skalının öteki ucunda duran örnek ise, gücün hem ortaya çıkıp, hem de kaybolduğu bölgelerdeki bireylerin oluşturduğu topluluklardır.

### **2.3 Politika**

Etimolojik olarak politika kelimesi, Antik Yunanca bir kelimedir. “*poly*” kelimesi Antik Yunanca’da “çoğul” anlamına gelmektedir. Bu kelimenin Latince’ye çevrilmiş hali olan “*politokos*” kelimesi ise “kentliyle ilgili” manasındadır (Göl, 2009). Yani genel anlamda kavram olarak politika, devlet işlerinin yürütülmesi ve düzenlenmesi sanatına ait esasların bütününe verilen addır. Ancak güncel anlamda biraz farklılıklar mevcuttur. Mevcut yönetim ve devletle alakalı genel kavramlar demek olduğu gibi sivil hükümetlerden sivil kurumlara kadar toplum içerisinde farklılaşmış tüm grupları da kapsamaktadır.

Antik Yunanlı Aristoteles'e göre politika doğal bir kavramdır. Aristo bu durumu şöyle açıklar: Herhangi bir kavramın en yalın halini anlayabilmek için, o kavramın ortaya çıktığı, başladığı noktanın incelenmesi gerekir. Yani, ilk olarak aile gelir. Aileler köyleri, köyler toplulukları oluştururlar. Topluluklar da yeterli güce ulaştıkları zaman devleti, ya da Aristoteles'in dönemindeki söylemiyle kenti, yani "*Polis*"i oluştururlar. Dolayısıyla politika, kentten yaratılan bir kavramdır ancak Aristoteles bu kavramı incelerken tümden gelimci bir yaklaşımda bulunmuştur. Bir kavramı anlamamanın en iyi yolu, o kavramın başlangıç noktasını incelemekten geçtiğinden dolayı, bir kavramın gelişimini tamamlamış olması istenilen bir durumdur. Devlet yönetimi, toplu halde yaşamamanın son safhasıdır. Politik ilişkiler, devlet formu üzerinden kavranabildiğinden dolayı, tümden gelimci bir yaklaşım izlendiği takdirde insanın politik bir kavram olduğu sonucuna ulaşılır (Köseoğlu, 2012). Bu sebepten ötürü Aristoteles, bu formdan uzak olan bir bireyin, insanlıktan uzak olduğunu bile savunarak "O daha iyi ya da daha kötü bir varlıktır ama kesinlikle insandan farklıdır." der. Dolayısıyla "insan politik bir hayvandır" fikri, insanın bir kent içerisinde yaşamasını anlatmaktadır. Aristoteles, yazdığı kitapların devamında mülkiyet, kölelik, kadın ve yönetim şekillerine değinmiştir. Beşinci kitapta devrim, altıncı kitapta ise demokrasi ve oligarşi ile alakalı çeşitli açıklamalar yapar. Yedinci ve sekizinci kitaplarında ise bir kent için en ideal formu bulmaya çalışır.

Fransız yazar ve filozof Gilles Deleuze, felsefeyi politikleştirmiştir ve evrendeki herhangi bir varoluştan "varlık" olarak bahseder. Kavram olarak politika, aslında ilk aşamada "varlık" ile direk ilişkilendirilmez. Dolayısıyla politika, varlığın toplumdaki konumu ve ilişkisiyle alakalıdır ve günceldir. Bu sebepten ötürü, mevcut sisteme ait güncel değerlendirilmeleri içermektedir. Bu değerlendirmelerin altyapısını ise devlet, hukuk, yönetim gibi kavramlar oluşturmaktadırlar. İşte bu noktada, Deleuze'nin yaptığı da bunun tam tersidir. Deleuze önce, bir bütünü ele alır ve onu küçük parçalara ayırarak kendisine mikropolitik bir alan yaratır. Deleuze'ye göre politika, varlığa ait bir üretim şeklidir. Merkezi olmayan güçler, bireyleri kimliksizleştirirler. Ardından kimliksizleşmiş bireyleri makine olarak algırlar, parçalarlar ve bireyi kabul etmezler ancak, politikayı bireyin bir üretimi olarak kabul eder. Sonrasında da varlığın dönüştürücü potansiyelini, etkin bir hareketlilik üzerinden tanımlarlar. Bunun anlamı varlığın gerek kendine, gerek çevresin yaptığı müdahaledeki dönüştürücü etkilerin aslında ona ait olmadığıdır (Köseoğlu, 2012). Çünkü nesneye şekil veren bir gücün



sahibi bulunmamaktadır. Ancak canlı bir yapıda olduğundan dolayı anlık el değiştirmeler yaşanabilir. Sahip olma kavramı artık ortadan kalktığına ise, nesne değersizleşir.

Fransız düşünür ve sosyal teorist Michel Foucault'a göre politik düşünce, sistemde kritik noktalarda olduğunu düşündüğü toplumsal gruplarla açıklanır. Makro anlayıştan mikro anlayışa doğru geçiş yapılırken, kimlik politikalarında kayda değer ara değerler verilmektedir. Makro ve mikro düşünceleri yakalanırken, diğer ilişkiler de incelenebilirler. Örneğin güç kavramı ve ile politik eylem arasındaki ilişki bu şekildedir. Güç, aslında genel olmasına rağmen, politik eylem ise belirli bir özneyi çağrıştırmaktadır. Foucault, bu iki kavram arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmak amacıyla, güç kavramını sorgulayarak, merkezden en uçtaki sınıra kadar giden bir güç tanımlaması yapmaz. Ayrıca önemli olan, gücün hangi aşamada ortaya çıktığı ve toplumun küçük parçalarına nasıl sızdığı da değildir. Foucault, güç kavramını doğru bir şekilde analiz edebilmek için, güç kavramının parçalarına ayrılmayacak en küçük mekanizması üzerinden başlanması gerektiği savunmaktadır (Köseoğlu, 2012). Bunun sebebi, her bir küçük güç mekanizmasının canlı olmasından ve kendisine ait bir özelliği olmasından kaynaklanmaktadır. Bu küçük güç mekanizmaları, daha genel ve evrensel mekanizmalar tarafından sürekli olarak yeniden keşfedilir ve yorumlanırlar.

Nasıl eleştirilen nesnenin bir politik duruşu varsa, eleştiren öznenin de bir politik duruşu vardır. Tıpkı eleştirilen nesne gibi, mimarlık tarihi ve mimarlık kuramı da aslında politiktir. Buna ek olarak, tıpkı mimarlık tarihi ve mimarlık kuramı gibi, fiziksel çevreyi tasarlayan tasarımcının da bir politik duruşu vardır, ve bunun olmaması da beklenemez (Guraller, 2011). Tasarımcının politik duruşu, yani iktidara mı yoksa topluma mı yakın olduğunu görebilmek, ancak onun tasarımını inceleyerek anlaşılabilir. Tüm bunlara rağmen, yorumun bir mimari eserini politika ile ilişkilendirmesi ile mimari eserin politikayla kurduğu ilişki birbirinden bağımsızdır.

2. Sanayi Devrimi'nden sonra güdülen politikaları kitleler üzerinde teorileştirip tekrar kullanıma sokan Karl Marx'a ait kavramların analiz edilmesi, politika kavramının incelenip değerlendirilmesi açısından önemlidir. Amerikalı siyaset bilimci Hannah Arendt'e göre özgürlük, kamusal performansa göre değişkenlik gösteren bir birlikteliktir. Arendt, bu tanımlamayı antik çağın kentlerini, Amerikan banliyölerini, Paris Komünü'nü ve 1960'lı yılların sivil hareketleri inceleyerek elde ederler

(Köseoğlu, 2012). Ortaya çıkan bu durumlar her ne kadar birbirlerinden farklı olsalar dahi, kamusal ilişkilerin çeşitlenmelerinin nasıl olduğunu göstermektedirler.

## 2.4 Totalitarizm

Totalitarizm kavramı, tarihte ilk defa 20. yüzyılın ilk yarısında İtalyan düşünür Giovanni Gentile tarafından ortaya atılmıştır. Totaliter kavramı, İtalyanca'da mutlak anlamına gelen “*totalitario*” adlı kelimedenden türetilmiştir (Sakman, 2015). Giovanni Gentile totalitarizm kavramını, ideal bir faşist devleti betimlemek için kullanmıştır. Bu kavram, aynı zamanda Hitler dönemi Almanya'sını ve Stalin dönemi Sovyetler Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin de özelliklerini ifade ettiğinden dolayı, kısa süre sonra olumsuz bir anlam kazanmaya başlamıştır. Totalitarizm, kendi toplumlarını ve ülkelerini bütünüyle ellerinde tutup kontrol etmeyi amaçlayan siyasal partilerin, liderlerin, ideolojilerin ve devletlerin, toplumu bir bütün olarak ele alması şeklinde tanımlanabilir ve totalitarizmin en önemli özelliği de, toplumun tamamını siyasal olarak kontrol altına alınması şeklinde düşünülebilir. Aynı zamanda totalitarizm, devleti ve toplumu birbirine sınımsız ekleyen ve ortaya ortak bir dünya görüşü çıkaran siyasal bir sistemdir. Otokrasi, aristokrasi, despotizm, tiranlık, özgürlük, adalet ve demokrasi gibi politik terminolojide yer alan kavramlar, Antik Yunan ve Antik Roma'dan günümüze miras kalan kavramlardır (Stewart, 2013). Ancak totalitarizm, 20. yüzyıla ait bir kavramdır ve kavramsal olarak da anlamı kendi toplumlarını ve ülkelerini bütünüyle ellerinde tutup kontrol etmeyi amaçlayan siyasal partileri, liderleri, ideolojileri ve devletleri tanımlamakta kullanılmıştır.

Her bir toplumun kendine ait, hatta aynı toplumlar içerisindeki grupların kendilerine ait kimlikleri mevcuttur. Kimlik aslında yapı olarak, gruplar ya da bireyler arasındaki farklılıklar anlamına gelmektedir, ki bu toplumsal varoluş için olmazsa olmaz bir durumdur. Farklılığın olmadığı yerde, özgünlükten söz edebilmek mümkün değildir (Köseoğlu, 2012). Farklılığın var olması şartı, beraberinde bir gerilim yaratmaktadır. Kimliklerin, kendi varoluşlarını güvence ve garanti altına almak için, farklılık içermesi zorunludur.

20. yüzyıldaki toplumsal değişimler sonucunda siyasi ideolojilerin “aşırılışması” sonucunda, ideolojinin varlığı geçmiş dönemlere göre son derece belirgindir. Bu siyasi ideolojiler ise bütüncül yaklaşımlara sahip olduğundan dolayı modernist projenin tutumuyla çok benzerlik göstermektedirler. Nasyonal sosyalizm, ya da bir diğer adıyla

Nazizm gibi ideoloji ve politikaların üretim yoluyla estetikleştirilmesi, modernist projenin bir kötü sonucu olarak kabul edilir (Göl, 2009). Genelde ideolojiler, aynı yöntemleri kullanarak kendilerini kabul ettirirler. Foucault'a göre faşizm ve komünizm gibi kesin iktidar durumundaki ideolojiler, toplumun içerisindeki mevcut mekanizmaları kullandıkları bilinmektedir. Bu iki ideoloji de rasyonaliteye ait fikirlerden ve araçlardan faydalanmışlardır (Foucault, 2005). Siyasal erkin her durumda gücünü gösterme ve kanıtlama çabasında ve eğiliminde olmasına rağmen, birbirinden farklı siyasi ideolojilerin dünya görüşlerinin fiziksel çevreye direk yansımaları beklenemez.

Totalitarizmin tam manasıyla mutlak güç olduğu yerlerde, propagandanın yerini cebir ve endoktrinasyon doldurur. Totalitarizmin kullandığı şiddeti, bir nevi terör olarak da ifade edebilmek mümkündür. Friedrich ve Brzezinski'ye göre totaliter terörün amacı herkesi korku ile doldurup, ardından gelen süreçte fikir birliği yaratmaktır. Korkunun yayılarak egemen olabilmesi için de en son teknoloji kullanılır. Bu atmosfer içerisinde, hem rejimin gücünün olduğundan daha fazla gösterilerek abartılması, hem de bir fikir birliği görüntüsünün oluşturulması ve sürdürülmesi gerçekleştirilmiş olur (Stewart, 2013).

Totalitarizm, toplumları devletler vasıtasıyla çevreleyen modern toplumların kitle toplumları olması sebebiyle, kitle toplumlarını totaliter hareketlerin ana unsurlarından biri olarak değerlendirir. Amerikalı bir siyaset bilimcisi Hannah Arendt'e göre kitle, hiçbir yerleşik sınıfa veya diğer toplumsal çıkar gruplarına üye olmayan bireylerden oluşur. Arendt, 1. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya ile Avusturya'da enflasyon ve işsizliğin etkisiyle başlayıp ve sonra yaygınlık kazanan kitlelerde yer alan kişi sayısındaki büyük artışa dikkat çeker. Arendt'e göre bir kitle toplumundaki ana özellik, farklılıkların ortaya konulduğu "ortak dünyanın", bir diğer sözle kamusal alanın yok edilmesidir. Kitle insanının en temel farklılığı ise izolasyon ve normal sosyal ilişkilere sahip bir birey olmamasıdır (Stewart, 2013). Arendt'e göre, normalde politik temsilin dışında kendilerine yer bulan kitleler, bir nedenden dolayı sonradan politik organizasyon arzusu hissederek totaliter hareketlerin ortaya çıkmasına neden olabilirler. Totalitarizm, tüm toplumu devlet ile sarıp hapseden, toplumun ve bireylerin siyasal yaşamları dışında tüm yaşamlarını da kapsayan bir dominantlığı ifade etmektedir. İngiliz siyaset bilimci Samuel Finer'a göre bu dominantlık içindeki

siyasileştirilmiş toplumlarda, özel yaşam alanları var olsa dahi, devlet herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde ve herhangi bir nedenle denetleyebilir, basabilir ve yönetimini üstlenebilir (Sakman, 2015). Dolayısıyla totaliter rejimler, korkuya dayalı rejimlerdir ve gerekirse bu tip rejimler altında ağır yaptırımlar ve acımasız baskılar uygulanabilir.

Québec Üniversitesi profesörlerinden André Mineau'ya göre totalitarizm, “yeniden üretme gücüne sahip Weltanschauung doğrultusunda, politik iktidarın, bireysel ve toplumsal yaşamı toplu kontrolü” şeklinde tanımlar ve bu tanımın iyiyi ve doğruyu içeren ideolojiyi ön plana çıkardığını belirtir (Stewart, 2013). Bütün totaliter rejimler, adil ve doğru olduklarına inandıkları ve düşündükleri Weltanschauung'u uygulamak üzere toplumsal hayatı şekillendirirler. İdeoloji, bireylerin ve toplumların hayatlarına kutsal bir vazife vererek, onu yeniden şekillendirmeyi amaçlar. Bu vazife, hakiki olmayan şimdiki zamanın üstesinden gelmek ve kutsal vazife zaferini sağlamaktır. Ayrıca Stewart'a göre totalitarizm, bu kutsal vazifenin ne olduğunu, doğanın ve tarihin yasası söyler.

İtalyan siyaset bilimci Giovanni Sartori'ye göre İtalya'da “*Her şey devletin içindedir, devletin dışında, devlete karşı olan hiçbir şey yoktur.*” Denildiği dönemde, bu söylemin aslında övünmenin daha fazla bir anlamı yoktu. Fakat “*her şey devletin içindedir*” fikri ciddiye alınıp, bu ideal doğrultusunda teknolojik bilgi ve becerinin imkanıyla baskı araçları da sonuna kadar uygulanırsa, işte o zaman “*insanın özel yaşamının büsbütün saldırıya uğraması*”, yani toplumların yaşamında kendiliğinden, özgürce hareket eden, farklılık ve çeşitlilik gösteren ve özerk olan her şeyin yok olması durumu gerçekleşebilir (Sartori, 2014). Bir başka deyişle, kitle toplumunun içine hapsedildiği kocaman bir siyasi garnizonla karşı karşıya kalınır.

## **2.5 Propaganda**

1622 yılında Avrupa'da Papa XV. Gregory, kilise kurumunu düzenleme kararı aldı. O dönemde Otuz Yıl Savaşları şiddetini gittikçe arttırmaktaydı. Ancak papa, Protestanlar'ın Reform hareketini silah zoruyla yıldırıp dinde birliği sağlayabilmenin artık çok geç olduğunun farkındaydı. Dolayısıyla oluşan yeni koşullar, yeni önlemlerin alınmasına zemin hazırlamıştı. Bu yeni önleme göre Papa XV. Gregory, iman ve inancı barışçıl bir yolla yaymayı ve bunu yeni oluşturulacak bir kuruluşla birlikte örgütlü bir

şekilde icra etmeyi uygun görmüştü. Bunun üzerine 22 Haziran 1622'de *Sacra Congregatio Christiana Nomini Propaganda*, ya da günümüzde daha yaygın bilinen şekliyle *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* adında ve Roma Katolik Kilisesi'nin resmi bir organı olan bu kapalı örgüt kurulmuş oldu (Qualter, 1962). *Sacra Congregatio Christiana Nomini Propaganda*'nın amacı, Yeni Dünya üzerinde Katolik inancını bir nevi bir tür misyonerlik faaliyetiyle tanıtip yaymak ve Eski Dünya'da da Katolik inancını pekiştirip yeniden güçlendirmektir. Aslında *Sacra Congregatio Christiana Nomini Propaganda*, propaganda misyonuyla kurulan ilk örgüt olmasa da, bu isimle anılan ilk resmi örgüttür. Papalığa bağlı bu resmi propaganda kurumu olan *Sacra Congregatio Christiana Nomini Propaganda*'nın kurulmasının ardından, kilise görevlilerinin bireysel propaganda çalışmaları sona ermiş ve bunun yerine merkezi otoritenin yönetimi ve denetiminde eylem yapan propaganda faaliyetleri başlamıştır. Bu sebepten ötürü örgüt bireylere değil, Amerika'daki Kızılderili putperestlere ve Avrupa'daki Protestanlar'a seslenerek, geniş kitlelere ve topluluklara ulaşmıştır. 5 sene sonra 1627 yılına gelindiğinde de, Papa VIII. Urban, propaganda misyonerleri için *Collegium Urbanum* adında merkezi bir propaganda okulu açmıştır.

Propaganda kelimesi anlam olarak ilk başlarda, herhangi bir doktrini yaymak için kurulan örgütleri ifade etmekteydi ama zamanla doktrin, kendisini ifade etmek için kullanılmıştır. Anlam olarak propaganda, daha sonra ise doktrini yaymak için kullanılan teknikleri ifade eden bir anlama gelmiştir. Tüm bunlara rağmen, propaganda örgütlerinin hedefinde olan Protestan ülkelerde ise bu doktrinin, daha çok bozguncu ve sakıncalı bir anlama sahipti. İngiliz kimyager William Thomas Brande'e göre propaganda "*Köken olarak bu eski kuruluştan adım alan propaganda çağdaş siyaset dilinde, çoğu yönetimlerin dehşet ve nefretle karşıladıktan ilke ve düşünceleri yaymak için kurulmuş gizli örgütleri ifade etmekte kullanılmaktadır.*" şeklindeki sözlerle açıklanmaktadır (Qualter, 1962).

Bir siyasal bilimci, propaganda olduğundan şüphelendiği bir şeyin karşısında, sahip olduğu malzemenin bir propagandacı tarafından bilinçli bir faaliyet sonucunda ortaya konulduğunu kavrayabilmelidir. Kısacası mimari bir üslubun propaganda sayılabilmesi için, mimariyi bu şekilde kullanmış bir siyasal erkin varlığının olması da kesin bir önkoşuldur. Bir siyasal bilimci, propaganda olarak nitelendirdiği bir mimari eserin, siyasal erk tarafından bir propaganda unsuru olduğunu kanıtlamak zorundadır. İşte bu konudaki avantajlardan ilki, propagandanın kökeni sorununun gözlemci

durumundaki kimsenin etik değerlendirmelerinden etkilenmeyecek bir olgu sorunudur olmasıdır ve ikincisi ise herkesin bildiği bir propaganda kuruluşu tarafından meydana getirilmiş olduğu anlaşılan bir şeyin propaganda olarak tanımlanabilmesidir (Qualter, 1962). Siyasal erkin etkisiyle yapılan mimari eserlerin yalnızca biçimi ve formu ortaya çıkmaz, aynı zamanda bu etki ile yapılan mimari eserlerin de amacı ve nelere hizmet edeceği de belirlenir. Otoriter rejimlerde mimarlık hem kavram olarak, hem de uygulandığı çevrede sanat eseri olmaktan çıkartılıp bir propaganda malzemesi haline getirilmiştir. Bu propaganda aleti en önemli devlet işleri arasında yer almıştır (Cimcöz, 1996).

20. yüzyılda pek çok siyasal ideoloji, başta mimarlık olmak üzere bütün sanat dallarını bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Sırasıyla Sovyetler Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde Joseph Stalin, İtalya'da Benito Mussolini, Almanya'da Adolf Hitler ve İspanya'da Francisco Franco gibi liderler, soyut siyasal ideolojilerini sanat dallarını propaganda olarak kullanıp araçsallaştırmasıyla birlikte somut fiziksel politik eserleri yaratmışlardır (Göl, 2009). Özellikle Hitler döneminde Nazi Almanyası'nın silahlanma bakanı ve Hitler'in baş mimarı olarak görev yapan Albert Speer'in imzasını taşıyan eserler, propaganda görevini gerçekleştirirken resmen bir algı yönetimiyle toplumun düşünce dünyasını hedef almıştır ve yaratılan mimari eserler aracılığıyla aşılacak istenen duygu ve ideoloji, bu yolla kolayca hedef kitleye aktarılabiliştir. Michel Foucault, algı yönetimiyle alakalı olan ve kimlik ile birey arasındaki ilişkiyi incelerken, "biyosiyaset" kavramını ortaya atan ilk kişi olmuştur. Foucault, biyosiyaset kavramının "insan bedeninin yönetimi" olarak şekillendirmiştir (Köseoğlu, 2012). Bu yüzden, çoğu akademisyen ve düşünür tarafından politik algı, hayatların yönetimi olarak açıklanmıştır. Bununla beraber İtalyan siyaset felsefecisi ve düşünürü Giorgio Agamben'e göre biyosiyaset kavramı, bizzat siyasal erkin doğasında bulunmaktadır.

## 2.6 Ütopya

Etimolojik olarak ütopya, Yunanca "yok" veya "olmayan" anlamındaki "ou", "mükemmel olan" anlamındaki "eu" ve "yer", "toprak" ve "ülke" anlamındaki "topos" sözcüklerinden türetilmiştir. Aslında "ütopya" kavramı, ilk olarak edebi bir tarz olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonraki dönemlerde ise kusursuz ve mükemmel olarak bir idare şekli için bir anayasa, dini ya da bilimsel temeller olarak tanımlanmıştır

(Göl, 2009). Geleneksel anlamının dışında ütopya kavramı, mekânsal bir kavram olarak da değerlendirilebilir. Anlatmak istediği şey ise “olmayan yer” olarak karşımıza çıkar. 16. yüzyıldan itibaren devam eden çoğu toplumsal ütopya, mekan üzerinden kurgulanmıştır (Sargın, 2004).

Modern çağda kentlerin durumu geçmişe göre farklılıklar göstermeye başlamıştır. Eski çağlardaki korunaklı alan durumunda olan kentler, modern çağda toplumsal sorunların kaynağı durumuna gelmiştir. İşte bu noktada toplumbilimciler ve mimarlar, ütopyalar yardımıyla toplumsal sorunun kaynağı haline gelen şehirleri yeniden düzenlemeye çalışmışlardır. Ancak ütopyalar, toplum içerisinde sınıfların ve ayrımın olmadığı bir düzeni hedeflediğinden dolayı, ideoloji ve mimarlık ile ilginç bir ilişkisi olmuştur (Göl, 2009). Ütopyalar eşliğinde tasarlanan kentler ideal bir ortamda mimarlığın nasıl olması gerektiğini gösterir ve bu durumdan ötürü toplum düzeniyle ilgili tüm beklentiler ve endişeler net bir şekilde ifade edilirler.

Antik dönem Yunan şehir devletlerinin çökme durumu nasıl Platon’a “Devlet” adlı eseri yazdırdıysa, 15. ve 16. yüzyıllarda yaşanan toplumsal krizler de İngiliz devlet adamı ve hukukçu Thomas More’a, kavrama adını veren “Ütopya” adlı eseri yazdırmıştır. More’un Ütopya’sında ideal görülen devlet düzeninde toplumdaki her bireyin aynı tip evlerde yaşaması, aynı saatlerde sosyal faaliyetlerde bulunması ve aynı şeyleri kullanıp yapması gibi durumlar vardır. Platon’un Devlet’inde de bireysel özgürlükten toplumsal adalet için vazgeçilmiştir. 19. yüzyılda ortaya çıkan ütopyaçı sosyalist görüşü de bu modeller üzerine oturmaktadır (Göl, 2009). Michel Foucault’a göre ütopyalar, ya toplumu mükemmelliğe ulaştırmıştır, ya da tam tersine toplumu negatif yönleriyle yansıtmıştır. Dolayısıyla ütopyalar, gerçek mekanı olmayan düzenlemelerdir ve asla gerçek olamazlar. Ancak Alman filozof ve sosyolog Karl Mannheim’a göre ütopyalar egemen ideolojileri yansıtmaktadırlar. Toplum içerisindeki krizlerden türeyen bu ütopyalar, en sonunda özlerine geri dönerler ve bu kendine geri dönme durumu bir kısır döngünün oluşmasına sebep olur (Sargın, 2004).

Orhan Koçak’a göre sanatçıların sağ ya da sol akımlara meyiletmesinin sebebi, modernizmin ütöpik bir boyutunun olmasından kaynaklanmaktadır. Koçak’a göre modern sanat ile gerçeklik arasında her zaman bir mesafe olmuştur. Çünkü modernizm, kendi sanatını icra ederken, gerçekleri yok eder, kendine göre yeniden

kurgular ve sonuçta ortaya bambaşka bir gerçekliğe bürünmüş tarzda bir sanat koyar (Koçak, 1992).

## 2.7 İdeoloji, Erk Ve Mimarlık

Mimarlık, antik çağlardan günümüze kadar belirli estetik ve geometrik ölçüler gözetilerek insanların barınmadan mahremiyete kadar tüm temel ve gelişmiş yaşamsal aktivitelerinin geçtiği yapıları kurma sanatına verilen addır. Ancak günümüz dünyası modernleşmenin etkisiyle birlikte zamansal ve mekânsal kavramlarda farklılıklar yaşamış, modern iletişimin gelişimiyle birlikte yakın ve uzak kültürlerin etkileşimi artmış olsa da fiziksel çevrenin, o çevre içerisinde yaşayan toplumun kültüründen ve sosyal hayat ve özelliklerinden ayrı düşünülmesi mümkün değildir (Eyüce, 1996). Bu nedenden ötürü, kültür bileşenlerini oluşturan soyut zihinsel ve davranışsal süreçler ile somut fizik mekanın ilişkisinin mimariyi etkilemesi kaçınılmazdır.

Modernleşmenin etkisiyle farklılaşan kavramların yarattığı yeni fizik mekanların gelişimsel süreci yüzyıllar öncesinde başlamaktadır. 13. yüzyıla kadar toplumlar yazılı belgelere dayanmadan yönetilirken, bu tarihten sonra o toplumların kültürleri ve ilişkileri içinde ortaya çıkan yazılı belgeler ile yönetilme süreci başlamaktadır. O tarihe dek toplumu yöneten siyasal erk doğuştan gelen hak ve imtiyazlara sahip olan aristokrasi sınıfıyken, daha sonraki dönemden itibaren siyasal erk burjuvazi olmuştur. Bu farklı siyasal ideolojiler de farklı siyasal kavramlara sahip olmuşlardır. Aristokrasi şeref ve namus gibi kavramları yüceltirken, daha sonra gelen burjuvazinin yücelttiği kavramlar özgürlük ve eşitlik gibi kavramlar olmuştur. Mimarlık da tıpkı bu siyasal kavramlar gibi bir oluşumdur ve ait olduğu düşünce sisteminin ve erkin bir siyasal kavramıdır (Aydınlı, 1996). Bu da demek oluyor ki ideoloji, erk ve mimarlık kavramlarının birbirleriyle olan ilişkisi oldukça şaşırtıcı, bazen mantıksız ve bazen de toplumu karşısına alan bir durumdur.

Mimarlık, genel olarak siyasal erkin güdümünde hizmet veren bir olgudur ve politik olaylar da zaman, mekan, özne ve nesnelere ihtiyaç duyan olaylardır. Dolayısıyla mimarlık, egemen halde bulunan siyasal erki meşrulaştırmaya yarayan bir kavram olduğu sonucuna da varılmaktadır. Egemen siyasal erkler, mimariyi adeta bir araç olarak düşünülerek, fikirlerin ürettiği simgelerin yaratılmasında kullanılırlar (Göl, 2009). Tüm bunların sonucunda ideoloji, toplum yaşamının doğal bir realiteye dönüştüğü süreç haline gelir. Tıpkı Mimar Sinan'ın Süleymaniye Camisi'nin Osmanlı



padişahlarından Kanuni Sultan Süleyman'ın haşmetinin simgesi, St. Peter'in Vatikan'ı ve papalığın simgesini ya da Albert Speer'in eserlerinin Adolf Hitler'i ve dolayısıyla nasyonal sosyalizmin militarist ve faşist ruhunun simgelerini temsil etmesi gibi (Eyüce, 1996).

Aristoteles'in Politika'sında üç ayrı kent tipinden bahsedilir. Bunlardan ilki üniter yönetim yapısında olan kent tipidir. İkincisi kent tipi ise karma yapıda olan yönetime sahip kentlerdir. Birinci kent tipinde süreci uzlaşma devam ettirirken, ikinci kent tipinde süreci devam ettiren eylem de uzlaşmadır. Üçüncü kent tipi ise ideal olan kent tipidir. Bu kent tipinde süreci devam ettirip çözüme giden yol homojenliktir. Bu kent tipinin en ideal olmasının sebebi, homojenliğin bütünü nitelemesinden kaynaklanmaktadır (Köseoğlu, 2012). Sonuç olarak Aristoteles, Platon'un bireyler için her şeyin ortak olduğu homojen bir kenti eleştirerek düşünmeye başlamıştır. İdeal bir kentteki homojen yapı, kendisini oluşturan toplumdaki grupların birbirlerine benzerliğinde ya da bu grupların ortak kullandıkları mallarda değil, toplum içerisindeki aynı seviyede olmayan bireylerinin etkileşimleri esnasında onları aynı seviyeye iten yapıda aranmalıdır. Bu tanım, her ne kadar antik dönemde yapıldıysa da, adeta bir kamusal alan tanımlamasına benzemektedir.

Siyasal erk genelde mimarın tasarımına ve maddi yönüne karışmaz. Bu tasarımlara ve süreçlerine karışmak, bilinçli ve mantıksal bir şekilde bu erk için çok mümkün değildir. Fakat yine de bu tip örnekler tarihte görülmüştür. Örneğin Kanuni Sultan Süleyman ile Mimar Sinan arasındaki ilişki gibi. Kanuni, Mimar Sinan'ın Süleymaniye Camisi'nin yapımında acele etmesi konusunda zorlamış ve eğer üç ay içerisinde cami bitmezse, Sinan'ı kellesini almakla tehdit etmiştir. Bunun üzerine Sinan da Anadolu'nun dört bir yanına dağılmış olan 7000'e yakın ustasını derhal toplamış ve camiyi padişahın istediği vakitte tamamlayabilmiştir (Cimcöz, 1996).

Tüm bunlara rağmen, tarihte zaman zaman siyasal erkin sanatkarın yaratıcı gücüne saygı gösterdiği de olmuştur. Örneğin zamanında Papa II. Julius ve Michelangelo arasında geçen olay gibi. Papa II. Julius son derece sabırsız bir adamdı ve Sixtine Kilisesi'nin tavanlarına ait fresklerin yapımında Michelangelo'yu görevlendirmişti. Sabırsız birisi olduğundan dolayı Papa II. Julius, Michelangelo'yu sürekli projeyi bir an evvel bitirmeye zorlamıştır ve Michelangelo da yaptığı ilk çalışmadan hiç memnun kalmamıştır. Bu sebepten ötürü de Michelangelo yaptığı freski bozarak tanınmayacak

hale getirmiştir ve İtalya'nın mermer yataklarının çıkarıldığı Carrarea'ya kaçmıştır. Bu duruma çok öfkelenen papa, onu cezalandırmak için tüm İtalya'yı aratmıştır. Kaçtığı yerde yeni eskiz çalışmaları yapan Michelangelo, Adem'in Yaratılışı adlı freskin eskiz çalışmalarını tamamlayarak papanın huzuruna çıkmıştır. Çalışmadan oldukça etkilenen papa, Michelangelo'yu cezalandırmak yerine "*Michelangelo'dan tavanı dekore etmesi için bir fresk istiyordum, o ise bir harika yaratmış*" diyerek memnuniyetini dile getirmiştir (Cimcöz, 1996). Bunun dışında bir de sırf kendisini ölümsüzleştirmek amacıyla kamunun tüm kesimleriyle karşı karşıya gelen siyasal erkler de vardır. Örneğin Fransa eski cumhurbaşkanlarından George Pompidou ve François Mitterand gibi. George Pompidou döneminde yapılan Pompidou Kültür merkezi, Paris'in tam ortasında ve eski dokunun içerisinde dev bir kütesellikle yer alarak, tarihi dokunun görünüşünün zedelenmesine ve bulunduğu yerde olumsuz bir şekilde sırtmasına yol açmıştır.

Yine Fransa eski cumhurbaşkanlarından François Mitterand döneminde de Louvre Müzesi'nin avlusuna yapılan piramit, müzeye giriş ve çıkış yapanların güzergahını düzenlemesine karşın, avlunun açık mekan bütünlüğünü zedeleyerek, müzenin dış görünüşlerini perdelemiştir. Tüm bu mimari uygulamalar neticesinde bu Fransız eski cumhurbaşkanlarının kendi heykellerinin yaptırmak istediklerini, ama buna güçleri yetmediğinden kendi isimlerini ölümsüzleştirmek adına piramitler inşa ettirdikleri şeklinde yorumlanmıştır (Cimcöz, 1996).

İdeoloji kavramının mekânsal çevre içerisinde en açık şekilde okunabildiği dönemler, belirli bazı siyasal ideolojilerin belirli bazı mimarlık ideolojileriyle çakışımı olduğu dönemler olmuştur. Endüstrileşme ve modernleşme akımları ile birlikte, toplumsal gelişim o derece hızlanmıştır ki, her an yeni bir görüş, her an yeni bir kavram ortaya atılabiliyor (Eyüce, 1996). Politika, iktidar, ideoloji, erk ve güç gibi kavramlar uzun yıllardır üzerinde tartışılan ve mimarlık ile olan ilişkisi hakkında tartışmalar yapılan kavramlardandır.

Ancak bu tartışmalar arasında iki ana konu vardır ki diğerlerinden daha ön plana çıkmaktadır. Bu ön plana çıkan tartışmalardan ilkinde mimarlığın iktidara ve siyasal erke hizmet eden ve onları yüceltip meşrulaştıran bir araç olduğundan bahsedilir. Çok eleştirilen bu yaklaşıma göre mimarlık, devlete ve iktidara ait olan kamu yapılarını sembolleştirerek, siyasal erkin baskın gücünü fiziksel yapıların mimarlık yoluyla

araçsallaştırılarak kullanımı felsefesi üzerine temellendirilmiştir. Mimari üretim, siyasal erkin baskı aracı haline gelmiştir. Ön plana çıkan tartışmalardan ikincisine göre ise, ilk görüşün tam tersine, fiziksel çevre ve mekanın erk tarafından kullanılmasına olumlu bakar ve bu doğrultuda onun olanaklarını araştırır. Ancak bu noktada erke karşı önce toplumu düşünen bir durum olduğundan dolayı, mekan ve fiziksel çevre adeta bir mücadele alanı olarak tanımlanabilmektedir. Dolayısıyla ikinci görüşe göre mimarlık, erkin bir aracı olarak görülmesinden ziyade bilinçli bir politikleşme olarak tanımlandığından dolayı, eleştiri yerine övgü ön plandadır (Gurallar, 2011). Her ne kadar ön plana çıkmış bu iki görüşün ortaya çıkarttığı yorumlar birbirine taban tabana zıt olsa da, aslında aynı kökten geldiği de söylenebilmektedir. Aslında her iki görüşte de, toplumu ve bireyi siyasal erk karşısında yücelten ve dolayısıyla özgürlükçü ve hümanist bir yaklaşım olduğu söylenebilir.

Tarihi mimari eserler incelenerek, o eserlerin ait olduğu toplumların o dönemde sahip oldukları yaşam tarzını ve alışkanlıklarını, dini ve mezhepsel uygulamalarını, siyasi, ideolojik ve rejimsel biçimlerini anlamak gayet kolaydır. Örneğin bir Antik Roma şehrine bakılarak, o dönemin Romalılar'ın yaşam tarzları hakkında bilgi sahibi olmak hiç de zor değildir. Buna benzer bir örnek de Ortaçağ için söylenebilir. Dönemin şatoları ve kalelerinin birer derebeylik abidesi olduğu son derece açıktır (Cimcöz, 1996). Antik Yunan ve Antik Roma dönemindeki şehirlerin mimari düzenlenmesi ve planlamasına bakıldığında, o dönemin ideolojisinin etkisiyle toplumsal bir örgütlenmeden oluşmuş kentler görmekteyiz. Ortaçağ döneminde ise skolastik düşünce sisteminin ve beraberindeki skolastik erkin etkisiyle şehirlerin kilise ve kale gibi mimari unsurların etrafında geliştiği görülmektedir. Daha sonraki dönem olan Rönesans'ta ise şehirler daha çok anıtsallık yoluyla düzene sahipken, barok ve rokoko dönemlerinde bunun tam tersine aşırı gösterişli ama düzensiz bir biçim benimsenmiştir (Aydınlı, 1996). Bütün bu durumlar ideolojilerin insan hayatının her yerini tıpkı bir dinler gibi şekillendirdiği sonucunu gösterir.

Fransız düşünür Hippolyte Taine'ye göre sanat eserleri ve çevre alışkanlıkları, ülkeyi yönetenlerin kabulüyle oluşur (Cimcöz, 1996). Bir toplumu simgeleyen yapılar ideolojik farklılıklara göre şatolar, saraylar veya toplumsal zevklere göre su kemerleri, tiyatrolar, hamamlar şeklinde düşünülebilir. Farklı dinlere göre de toplumları simgeleyen yapılar çeşitli camiler, kiliseler, sinagoglar veya farklı tapınaklar da olabilmektedir. Tüm bu mimari unsurlar o toplumların kendi benliklerinden doğan

sanat eserleridir. Bu benliklerden doğan sanat eserleri ise toplumun karakteristiğinin mimariye yansmasıyla yaratılmış doğal eserlerdir. Örneğin Antik Mısır'daki en önemli yaşamsal olgu öldükten sonra gideceklerine inandıkları dünya inancıdır. Bu inanç Antik Mısır toplumunu öylesine derinden etkilemiştir ki, ülkeyi yöneten dönemin siyasal erki, bu inancı yapılan tapınaklarda ve mezarlarda yaşatarak şehrin mimari karakterini de derinden etkilemiştir (Cimcöz, 1996). Bizim için hem atalarımızın, hem de diğer geçmiş toplumların ne gibi zorluk ve sıkıntılar yaşadıklarını ya da ne gibi büyük ferahlıklar ve zenginlikler yaşadıklarını veya ne gibi siyasal ve toplumsal değişimler ve reformlar yaşadıklarını öğrenmek, bizlere miras olarak bıraktıkları sanat eserlerinde görebilmek, idrak edebilmek ve anlayabilmek mümkündür. Bunlar idrak edilirken de en çok göze çarpan etmen de mimari olarak kabul edilmektedir.

1789 yılında patlak veren meşhur bir özgürlük hareketi olan Fransız İhtilali ile birlikte, toplum ve devlet düzeninde çok derin radikal değişiklikler meydana gelmiştir ve bu radikal değişimler tüm dünyayı etkilemiştir. Fransız İhtilali ile birlikte sanatın ve mimarlığın da aslında daha derin anlamlar taşıyabileceği düşüncesi yavaş yavaş pekişmeye başlamıştır. İşte bu noktada, tarihin farklı dönemlerinde her türlü siyasal manipölasyonlar olmuş olsa da, bu manipölasyonların kurumsal olarak ortaya çıkabilmesi 18. yüzyıldan itibaren gerçekleşmeye başlamıştır (Göl, 2009). Ancak özgürlük, bir toplumun organize olmasındaki öncelikli şartlar arasında değildir. Özgürlük, aslında topluluğun bu organizasyonu içerisinde şekillenir. Yani, toplum içerisinde eşit nitelikte olan bireylerin bulunduğu orak bir mekan olarak yaratılır, ardından aynı anda bireylerin özgürlüklerini getirebildiği bir zemin olarak da kabul edilir. Arendt'e göre, bu şekilde oluşturulan bir ortaklık üzerinden tanımlanan bir mekanın bağımlı ve kararsız bir gelecek politikasına sahip olacağı görülür (Köseoğlu, 2012).

Tarih boyunca mimarlar genellikle siyasal erkin yanında bulunmak durumunda kalmışlardır. Dolayısıyla, fiziksel çevre her ne kadar mimarlar tarafından şekillendirilmiş olsa da, bu mimarlar siyasal erkin yönlendirmesi ve etkisi altında kaldıklarından ötürü, geliştirilen fiziksel çevre de yine aynı siyasal erkin ideolojisi doğrultusunda şekillenmiştir. Erkin ve ideolojinin arasındaki sıkı ilişkiyi düşünürsek, ideolojik olarak şekillendirilmiş fiziksel çevrenin de bir bireyi ne kadar çevrelediğini görmüş oluruz (Göl, 2009). İngiliz bir coğrafya ve antropoloji profesörü olan David

Harvey'e göre 19. yüzyılda metalaşan mimari üsluplarla birlikte, mimarların aslında siyasal erke ve otoriteye karşı durmalarına rağmen, politik eylemlere katılmayarak ürünlerini satabilme kaygısına girmelerinden ötürü, ürünlerinin siyasal erkin ideolojisinden beslenen ve ilham alan tasarımlara dönüşmesi gerçekleşmiştir (Harvey, 2006). Erk ve sanat arasındaki bu ilişki, bu mesleklerin ilk tanımlandığı dönemde ortaya çıkmıştır. Ekonomik kaygılardan dolayı, diğer alanlardaki gibi mimarlık alanında da ürünlerin kapsamlarıyla doğru orantılı olarak bu durum kendisini göstermiştir.

Mimarlık ideolojileri tarih boyunca sürekli olarak değişip yeniden şekillendiklerinden dolayı, mimar ve müşteri/işveren arasındaki ilişki de değişime uğramıştır. 18. yüzyılda başlayan endüstrileşmenin de etkisiyle birlikte, müşteriler artık mimarı onurlandıracak kişiler olmaktan çıkmaya başlamışlardır. İşverenler ve müşteriler artık krallar ve asiller değillerdir. Mimarlık, gerçekten de bir dönem kralların, bir dönem tanrısal gücün yansıması kilise ve din adamlarının, bir dönem de soylu ve asilzadelerin gücünün en belirgin göstergelerinden birisi olmuştur. Yok olan işverenlik ve patronlukla beraber, mimarlar da etkinliğini yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır (Eyüce, 1996). Alman mimar Helmut Jahn'a göre mimarlar, eskiye oranla o kadar güçlerini kaybetmiştir ki, geçmişte siyasal erkin etkisiyle şehirlerin çehresini değiştirebildiklerini ancak bunu artık yapamadıklarını dile getirerek, şikayette bulunmuştur. Oysa mimarlık, modernizmin etkisiyle birlikte metalaşarak, farklı bir erkin etkisinde olmaya başlamıştır. Mimarının etkisi altına girmiş olduğu bu yeni erk ise "para"dır.

2. Sanayi Devrimi öncesi toplumlarda mimarlık ideolojileri, toplumun gele onayına sahipti. Ancak 2. Sanayi Devrimi sonrasında ise mimarlık, salt bir meslek ideolojisi olma yolunda ilerlemiştir (Dinç, 1996). Bu sayede mimarlık ideolojileri günümüze kadar aşırı bağlayıcı ve bütünü kapsayıcı olma niteliklerini kaybetmiştir. Bu durum ideolojilerin nesnel olmayan bir yöne kaymasıyla paralellik gösterir. Tüm bunların sonucunda da 2. Sanayi Devrimi ile birlikte toplumlarda radikal değişiklikler meydana gelmiştir.

Bu radikal değişikliklerden en önemlisi, toplumda yeni yeni ortaya çıkmış olan "iş bölümü" ile birlikte toplumun bireyleri, dünyayı ancak bu iş bölümünden algılar hale getirmiştir. Bunun neticesinde de toplumlar saydam bir yapıdan, ışık geçirmez bir yapıya bürünerek, toplum içerisinde sınıfsal toplulukların oluşması meydana gelmiştir.

Öte yandan bu ışık germez durum, toplum içerisindeki bireylerin düşünce dünyalarında kopuşlar meydana getirerek, kişisel amaçların ve toplumsal ihtiyaçların doğrudan ilişki kuramadığı bir düzenin doğmasına sebep olmuştur (Dinç, 1996). 19. ve 20. yüzyıllarda eğitim ve sosyal alanda yaşanan değişimler sonucu, toplumun bireyleri ideoloji ve fikir ürünü gibi nesnel olmayan alanlara yönelmeye başlamışlardır.

Ancak 19. yüzyılda gerçekleşen 2. Sanayi Devrimi'yle birlikte, mimarlık ve mühendislik alanları da ayrılmış oldu. Bu durumu Uğur Tanyeli tarafından "...mimarın kendini mimarlık sanatı içine hapsetmeyi öngören ideolojik formasyonu nedeniyle, başka tasarımcı ve teknik uzmanların işlerine müdahale etmeyen bir meslek adamı olduğu..." şeklinde açıklanmaktadır. Ancak Tanyeli'ye göre, modernist ideoloji çerçevesinde bir mimar "önemli estetik, hatta toplumsal sorunları çözecek bir üstün insan, bir misyoner gibi görmeyi yeğleyecek, mimara adeta dünyayı yeniden biçimlendirmek türünden görevler yükleyecek ve otomobilden mobilyaya dek her şeyi tasarlayabilen, yani mimarlığın sınırlarını zorlayan, "her şeye kadir" bir mimar tipini oluşturacaktır" diye tanımlanmaktadır (Tanyeli, 1989). Yani sonuç olarak 2. Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkması ile birlikte, şehirlerin sorunları artarak farklılaşmaya başlamıştır. Bu dönemden itibaren baskıcı rejimlerin varlıklarını daha belirgin bir şekilde ortaya koymasıyla birlikte, fiziksel çevrenin çehresinde siyasi ideolojinin izleri daha belirgin bir şekilde gözükmeye başlamıştır. 18. yüzyılın Washington'u ve Paris'i, 19. yüzyılın St. Petersburg'u, 20. yüzyılın Berlin'i ve Ankara'sı bu siyasal erklerin ideolojilerinin fiziksel çevrenin çehresini şekillendirmesine verilebilecek örneklerdendir (Göl, 2009).

Gerçeğin kaynağı ideolojiler olduğuna göre fiziksel çevre, hem mimarlık eylemine zemin oluşturacak ideolojilere taban sağlar, hem de aynı fiziksel çevre geçmiş mimarlık ideolojilerini değerlendirmemize olanak sağlamaktadır. Nasıl ki günümüzün sıradan ve karakersiz çevresini, modern akımın mimariyi sadece işlevsellik yönüne indirgeyen ideolojisine bağlı olarak değerlendirirsek, bu durumun neoklasikçiliğin gereksiz süslemeciliğine karşı bir tutum sonucunda ortaya çıkan bir akım olarak değerlendirebilmemiz mümkündür (Eyüce, 1996). İdeoloji, mimarlar eserlerini ortaya koyarken, bir yandan onlara bir takım kalıplar sunar, bir yandan da mimarların niteliklerine ve diğer sosyal çevredeki konumuna göre bazı kalıplar da ortaya koyar. Örneğin, Ortaçağ döneminde, mimarın adeta bir yapı ustası olarak görülmesi

durumuna karşın, İngilizce'ye ilk defa 1563'te John Shute'nin yayını ile Yunanca bir kelime olan “*architecton*” kelimesinin İngilizce'ye girdiği görülür ve yine İngilizce açıklaması olarak “*masterbuilder*” şeklinde kabul edilmiştir. Rönesans döneminde ise mimar, tam manasıyla bir aydın özelliği kazanır.

Bilimsel olmadığından ötürü kesin olarak matematiksel bir doğruluk taşımayan düşünsel sistemler olan ideolojiler, çağdaş mimarlık disiplini içerisinde 3 ana başlık altında incelenir: Mimarlık ürünü, geçmiş mimari deneyimlere bakış ve mimarın rolüdür (Dinç, 1996). Çağdaş mimarlık, değişim ve çoğulculuk olarak nitelendirilen bir dildir. Bu dil üretim, kalite ve mimari form üzerine temellendirilen bir ifadedir. Mimari dilin bir söze dönüşmesi, biçim diline ait morfolojinin sorgulanmasıyla gerçekleşebilmektedir. Fredric Jameson'a göre diyalektik imaj ile açıklanan karmaşa ile mimari dil tekrar kurgulanır ve kendi ideolojisini yaratır. Ancak ortak paydada olan şey ise egemen olan ideolojinin gerçek ile gerçeğin ötesindeki ontolojik sorgulanmasıdır. Diyalektik yaklaşımlar yapılarak ideoloji ve mimarlığın bir araçsal nesne olarak değerlendirilmesini yapılıdır (Jameson, 2011).





### 3. EGEMEN İDEOLOJİ VE MİMARLIK

İdeolojinin, mimarlık ile pek çok farklı yönden ilişkilendirilebilecek bir olgu olduğu son derece açıktır. Ancak yine de mimarlık disiplininin çok ötesinde, bir toplumun hemen hemen tamamını etkileyebilen güçlü ideolojiler, sanatın her alanını kullandığı gibi, mimarlık disiplini de siyasal erkin amaç ve çıkarları doğrultusunda kullanmışlardır ve halen de kullanılmaktadırlar. Mimarlık disiplini, her zaman kendi yazını içerisinde yöntemlerini, rolünü ve söylemlerini kendi kendine sorgulamıştır (Göl, 2009). Bu disiplin içerisinde farklı ideolojik yaklaşımlar olmuştur ve bunların bazıları daha geçerli olup, bazıları da daha çabuk silinmiştir. Fakat mimarlık disiplininin hem sanatla hem de sosyal konularla olan kritik ilişkilerinden dolayı, mimarlığın adeta hayatı şekillendirip, ona yön veren ve onu değiştirebilen bir potansiyele sahip olduğu da düşünülebilir.

Dünyanın her neresinde ve hangi döneminde olursa olsun, totaliter rejimler birbirleriyle benzer sosyal ve politik özellikler göstermektedirler. Birbirleriyle benzerlik gösteren bu sosyal ve politik özellikler, içinden çıktığı toplumun kültürlerin ve toplumsal alışkanlıkların etkisiyle adeta törpülenerek farklılaşsa bile, temelde bazı değişmez özellikleri kaybetmez (İnceoğlu, 1996). Konumuzla çok ilgisi olmadığından türü, bu temel özelliklere çok değinmeyeceğim. Bu başlıkta bizi asıl ilgilendiren konu, totaliter rejimlerin yönettiği toplumlarda, totaliter rejimlerin mimarının karakteristiğine ve çehresine nasıl etki ettiği hakkında olacaktır.

Bir toplumun sanatı ve sanatının bir parçası olan mimarisi, genel olarak o toplumun değerlerini belirgin şekilde yansıtan bir olgu olduğu kabul edilmektedir ve yine o toplumun ideolojik yapısı, sosyal düzeni veya politik durumu, ürettikleri mimari üsluba ve mekanlara bakılarak rahatlıkla anlaşılabilir. Çünkü mimari üsluplar, binalar, çevresel mekanlar ve meydanlar toplum bilimcilerin, antropologların ve tarihçilerin incelemeleri sonunda çıkarımlar yaparak devletin ve toplumun yapısını inceledikleri bir referans noktasıdır (İnceoğlu, 1996). Bu çalışma içerisinde, farklı tarihsel dönemlerde egemen ideolojilerin ve siyasal erklerin mimariyi nasıl şekillendirildiğine değinilecektir.

### 3.1 Helenistik Dönem Mimarisi

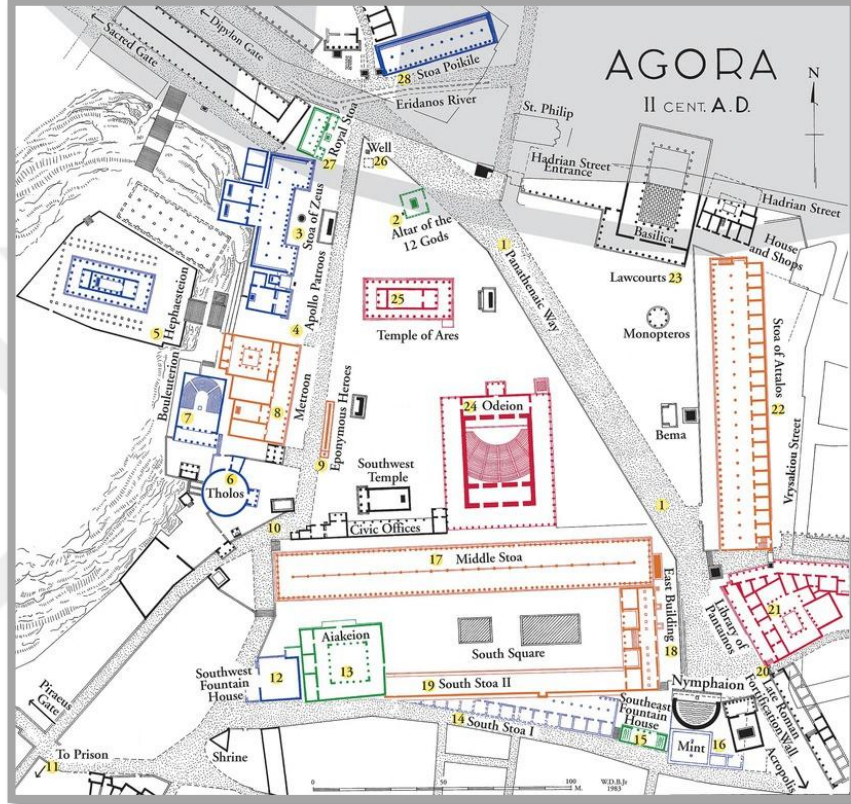
Helenistik Dönem, Makedonya Kralı II. Philip'in oğlu, asıl adı III. Aleksandros olan ve tarihe Büyük İskender olarak geçen fatih ve kral dönemi ile başlamaktadır. Büyük İskender, MÖ 336 senesinde Makedonya tahtına oturarak, devleti kısa sürede yaptığı fetihler sayesinde büyük bir imparatorluğa dönüştürmüştür (Yılmaz, 2016). Büyük İskender, dünya tarihinin gelmiş geçmiş en büyük krallarından ve fatihlerinden biridir. Kendi döneminin bilinen dünyasının neredeyse yarısını ele geçirerek, sınırları batıda Makedonya, doğuda da Hindistan'a kadar uzanan dev bir imparatorluk kurdu.

Büyük İskender, Pers İmparatorluğu ile savaşımaya başladığında ilk olarak Ege kıyılarındaki Pers işgali altında olan Yunan şehirlerini kurtardı ve ardından Suriye ve Mısır coğrafyalarını Persler'in elinden kurtardı. Sonunda Pers hükümdarı III. Darius'u da Gaugamela'da yenerek MÖ 330 yılında Persleri yıkmıştır. Persleri yıldıktan sonra Büyük İskender ordusuyla beraber bu sefer MÖ 328 yılında Hindistan'ı fethetmeye başladı. MÖ 327 yılında Hindistan'ı fethetmeye başladı ve ilk olarak Hayber Kalesi ve civarını zapt etti. Daha sonra MÖ 326 senesinde Poros ile Hydaspes Savaşı yaptı bu çetin savaştan sonra okyanusa varıncaya kadar savaşımaya devam etti (Yılmaz, 2016). Sonuç olarak imparatorluğunun sınırlarını Makedonya'dan Hindistan'a kadar genişletti.

Büyük İskender, fethettiği bu şehirlerde ve bölgelerde şehirler kurdu. Binlerce Yunan askerleri ile Pers ve Hint kızlarını evlendirerek yeni bir millet yaratmaya çalıştı. Kurmuş olduğu şehirlerden birinin adı, Hindistan'da bir savaşta ölen ve çok sevdiği atı Bucephalus ismini aldı. Kurduğu diğer şehirler ise Büyük İskender'in kendi adıyla kurduğu şehirlerdir. Büyük İskender'in en büyük gayesi, kurulan bu yeni bu şehirler aracılığıyla Yunan kültürünü bu bölgeye aşılardı (Yılmaz, 2016). Tüm bu olanlar, Helenistik Dönem'in başlamasını sağladı.

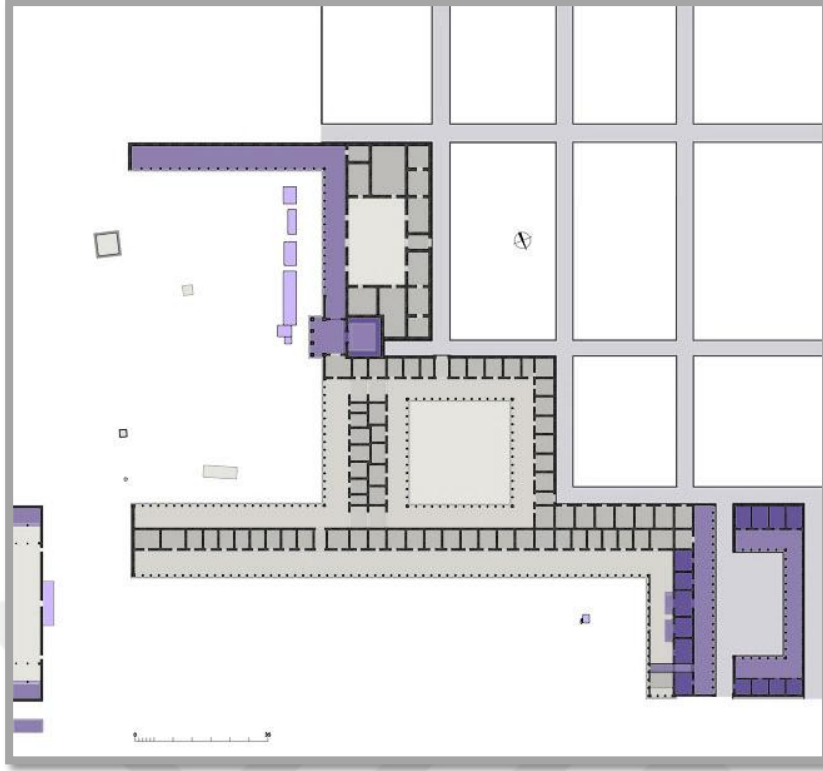
Ünlü Yunanlı tarihçi Herodot'un aktardığına göre, Pers kralı Kyros'un Yunanlılar hakkında şu ifadeyi kullanmıştır: *...şehirlerinin ortasında ayrılmış bir yerde bir araya gelip birbirlerine yalanlar söyleyen insanlardan hiç korkmadım...* (Martienssen, 1956). Burada önemli olan, kral Kyros'un demokrasi hakkında sahip olduğu görüşlerden ziyade, agoraları Yunanlılar'ın tipik bir yaşam tarzı olarak görmesidir. Gerçekten de Yunanlılar'ın agora kültürünü, başka milletlerin şehirseller mekanlarındaki işlevselliği ve yoğunluğuyla kıyaslayabilmek pek mümkün değildir.

İlerleyen dönemlerde meydana gelen siyasi değişiklikler neticesinde agora, halkın demokratik tartışma alanı olma özelliğini kaybetmesine rağmen, uğrak ve işlek bir yer olma durumunu hiçbir zaman kaybetmemiştir (İnceoğlu, 1996). Dolayısıyla agoralar hangi dönemde olursa olsunlar, belirli zamanlarda işlek ve canlı olan merkezler değil, devamlı gündelik yaşamın sosyal, ekonomik ve politik merkezinde yer alan bir mekan olmuştur.



Şekil 3.1: Atina Agorası (Klasik Yunan Dönemi) (URL1)

MÖ 8. ve MÖ 5. yüzyıllar arasında, yani Helenistik Dönem öncesindeki Klasik Yunan ya da bir diğer adıyla Helenik Dönem’de şehirlerin büyüyüp gelişmeleri sonucu artık agoralar da Yunan sitelerinde ortaya çıkmaya başlamışlardır. Agoralar ortaya ilk çıktığı zamanlar, son derece basit bir biçimlenmeye sahiptiler. Klasik Yunan Dönemi agoralarının belirlenmiş bir biçimi yoktu ve yalnızca birkaç önemli yolun kesişme noktasında bulunmaktaydı (Şekil 3.1). Ayrıca agoralardaki tek bir açık alan bütün işlevlerin görülmesini sağlayabiliyordu. Burada şehrin halkı kendiliklerinden bir araya gelip toplanabiliyorlardı (Wycherley, 1962). Pazar ve sivil merkez arasında belirgin bir ayırım mevcut değildi ve kamu yapıları ile tapınaklar da agora içerisinde yer almaktaydılar.

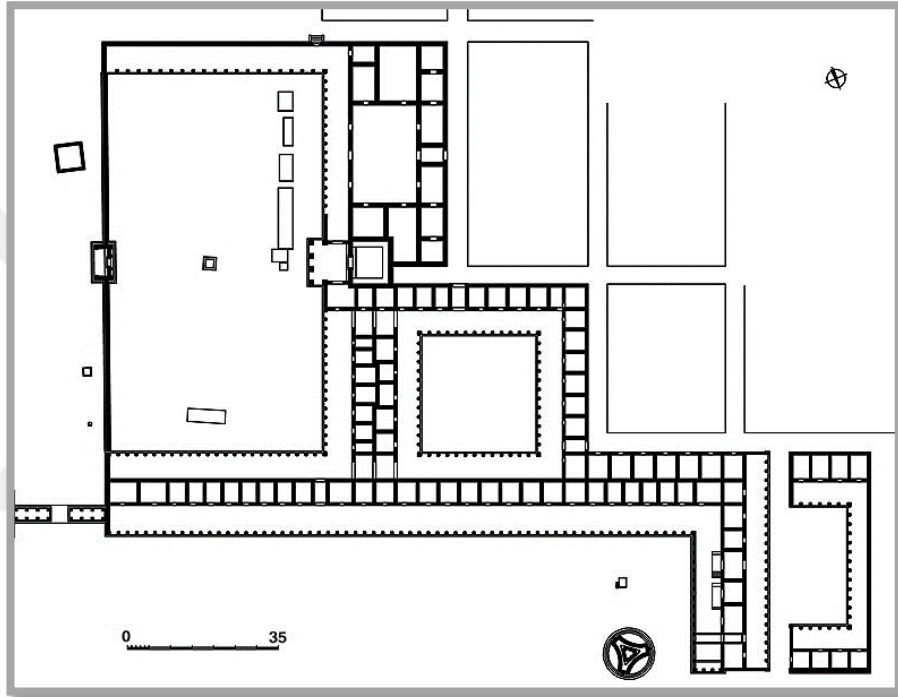


Şekil 3.2: Milet Agorası (Klasik Yunan Dönemi) (URL2)

Kısacası, Atina Agorası örneğinden de anlaşılacağı üzere, demokratik ve özgür ortam agoranın biçimine ve karakterine yansımaktaydı. Klasik Yunan Dönemi agoraları, isteyen her vatandaşın, istediği her zaman, hiçbir kısıtlama ve kontrol olmadan girip çıkabileceği özgür ortamlardı. Klasik Yunan Dönemi'nden sonraki dönemlerdeki daha düzenli yapıda olan agora örneklerinde bile yollar agoraların içinden geçerek mekanı sınırlamıyorlar, fakat adeta onun bir parçası gibi agoranın içinde yer alıyorlardı. Ayrıca stoalar da tanımlanmış değil, farklı işlevlere açıldılar (Şekil 3.2). Yani balıkçılarla aynı yerde ve yan yana filozofların konuşma yaptığı görülebilmekteydi (İnceoğlu, 1996).

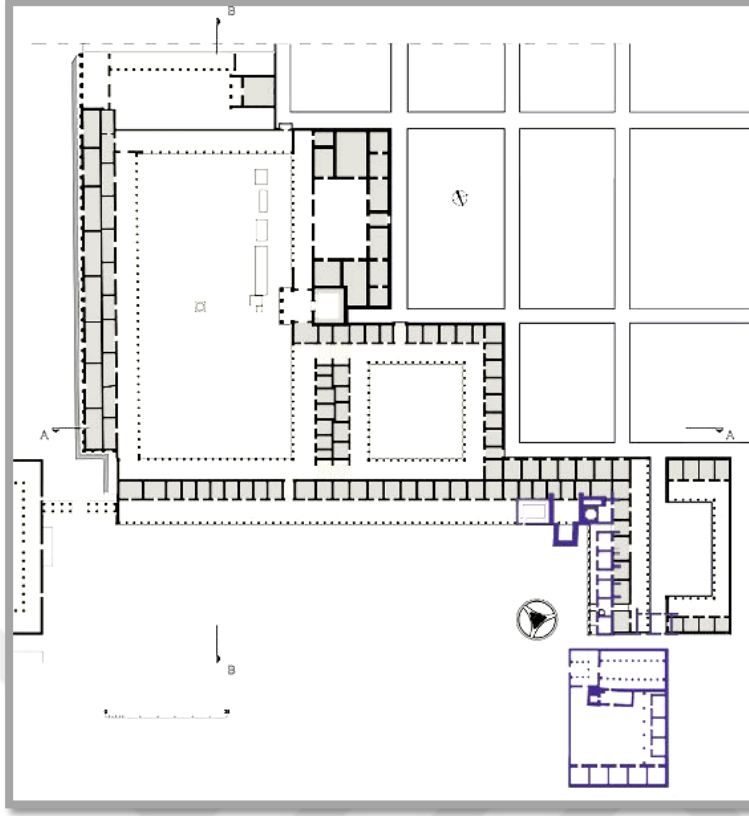
Büyük İskender'in fetihlerinin ardından başlayan ve MÖ 4. yüzyıldan MÖ 2. yüzyıla kadar devam eden Helenistik Dönem'de, agoralarda hem fiziksel, hem de anlamsal bazı değişiklikler meydana geldi. Bu değişikliklerin başlıca sebebi ise, artık Klasik Yunan Dönemi'nde olduğu gibi bir siyasi düzen olmayışıdır (Martienssen, 1956). Her şeyden önce, bağımsız ve demokratik Yunan Devletleri, ilk olarak Makedonya'nın etkisi altına girdiler ve sonra işgali Makedonya tarafından işgal edilerek İskender İmparatorluğu'nun bir parçası haline geldiler.

Makedonya tarafından işgale uğrayan bu Yunan şehir devletleri kısa bir zaman sonra bağımsızlıklarını tekrar kazanmış olsalar bile, demokrasinin ve vatandaşların devletin politik kararları üzerindeki etkisinin sınırları ciddi bir şekilde azaldı. Dolayısıyla, vatandaşların artık politik kararlar üzerinde, eskiden olduğu gibi bir ciddi etkisi kalmadı (Martienssen, 1956). Sonuçta agoraların da anlamı ve biçimi değişerek, şehrin ızgara sistemi içine yerleşti ve formel bir yapıya büründüler (Şekil 3.3). Bu tarihten itibaren toplumda yaşanan bu değişim, Yunan şehir devletlerinde mimariye de yansıtıyordu.



Şekil 3.3: Milet Agorası (Helenistik Dönem) (URL3)

Helenistik Dönem agoraları, adeta çevrelenerek dışarıya eskiye nazaran daha çok kapanmış durumdadır. Agoraların dört tarafı stoalar ve diğer yapılar ile çevrelenmişlerdir ve agoralara girişler artık yalnızca birkaç noktadan sağlanmaktaydı. Bu dönemdeki agoralar, açık ve özgür olan erken agora örnekleriyle kıyaslandıklarında son derece içe kapanık bir biçime sahiplerdir (Wycherley, 1962). Ayrıca Helenistik Dönem’de, agoraların demokratik tartışma ortamı olma özelliği ortadan kalkarak, şehir yaşamının daha pragmatik ve günlük yönleriyle kısıtlı durumuna gelmiştir. Bütün bunlara rağmen, agoralar hala şehrin ve sosyal yaşamın merkezi olma özelliğini devam ettiriyorlardı.



Şekil 3.4: Milet Agorası (Roma Dönemi) (URL4)

Antik çağın önemli şehirlerinden biri olan Milet şehri ve agorası, bahsedilen bu üç dönemi de yaşamış bir şehirdir. Zaman içerisinde daha otoriter ve merkezi bir devlet yönetimi anlayışı ile birlikte, Milet agoraları da bir değişim göstermişlerdir. Bu değişim esnasında, mekanın alanının belirlenip kısıtlanması da enteresandır. Bu değişimleri Geç Helenik ve erken Helenistik Dönem’de başlamasına rağmen , Milet agoralarının üç tarafından kapalı bir durumdaydı (İnceoğlu, 1996). Buradan da anlaşılacağı gibi, Milet agoraları içinde olması gereken işlevler henüz kısıtlanabilmiş ve kontrol altına alınabilmiş değillerdi. Ancak agoralarda meydana gelen bu durum, Helenistik Dönem’in sonuna doğru giderek daha fazla kapanma eğilimi göstermişti.

Helenistik Dönem’in ardından Milet kentinde başlayan Roma Dönemi ile birlikte, Milet Agorası artık olgun biçimine ulaşmış oldu (Şekil 3.4). Deniz kenarındaki agoranın haricinde, güneyde büyük bir agora oluşmuştu. Bu dönem ile birlikte Milet agoraları tümüyle dört tarafı çevrili bir durumda ve bütünüyle kontrol altında olduklarından ötürü, agoralara ancak kapılar veya geçitler aracılığı ile ulaşmak mümkün oluyordu. Agoraların biçimlendirilmesindeki bu radikal değişiklikler dışında,

işlevleri de büyük genelde ticari amaçla sınırlanmıştı. Bunun yanında Helenik Dönem'in tersine, agoraların işlevleri artık tamamen bölünmüş ve gruplaşmıştı, ki bu gelişme agora sayısındaki artıştan da çıkartılabilir (İnceoğlu, 1996). Bu dönemde her agoranın kendi üzerine düşen vazifeyi üstlenmesi, Roma kültüründeki düzen ve disiplin ile açıklanabilir. Yine Helenistik Dönem'in ardından gelen Roma Dönemi'yle birlikte, Milet kentindeki kuzey agorasının açık yüzünün tamamlanarak kapatıldığını, ardından güney agorasının da düzgün bir peristil duruma getirildiğini ve anıtsal bir giriş eklendiğini görüyoruz.

### 3.2 Roma İmparatorluğu Dönemi Mimarisi

MÖ 27 yılında Augustus'un ilk Roma İmparatoru olarak tahta geçmesinin ardından, Roma'nın yönetim şekli cumhuriyetten imparatorluğa dönüşmüş oldu. İmparator Augustus MÖ 63 yılında doğmuştu ve asıl adı Octavius'tu. Octavius'un ailesi soylu ve köklü bir aileydi ve ayrıca Octavius, Gaius Julius Caesar'ın da yeğeniydi. Gaius Julius Caesar, yeğeni Octavius üzerinde son derece etkiliydi. Octavius'u bir yandan politik konularda eğitirken, bir yandan da güvendiği komutanlarının yanına yollayarak iyi bir asker olmasını hedefliyordu. Octavius, daha sonra Caesar tarafından evlat edinilerek Julious Caesar Octavianus ismini almıştır (Kayın, 1996). Caesar, MÖ 44 yılında senato merdivenlerinde öldürüldüğü zaman mirasının ve mülkünün dörtte üçünü yeğeni ve evlatlığı Octavius'a bırakmıştı. Caesar'ın yasal varisi olarak Octavius, Marcus Antonius ve Cleopatra'ya karşı MÖ 31 yılında Actium Savaşı'nı kazanmasının ardından, yarım yüzyıl süren Roma Cumhuriyeti'nin bölünmüşlüğüne son vermiş oldu.

MÖ 27 yılında Roma Senatosu tarafından Augustus unvanıyla şerefendirilen Octavius, bu dönemden itibaren güçlü bir erkin sahibi olmuş oldu yine bu dönemde İmparator Augustus'a pek çok yetkiler verildi. Kendisine verilen bu yetkilerden en önemli olanları şunlardır: İmparator ve aynı zamanda Başkomutan yetkisi, "*Imperium Proconsulare*" (Bütün valiler üzerinde emretme) yetkisi, Hudut eyaletlerini yönetme yetkisi, "*Tribunica Potestas*" (Kanun teklif edebilme ve diğer devlet memurlarının önerilerine itiraz edebilme hakkı (MÖ 23)) ve "*Imperium Maius*" (Senato eyaletlerinin idaresine müdahale etmek, Senato'da ilk öneriyi yapabilme ve 12 lictor ile dolaşabilme hakkı) (Kayın, 1996).

İmparator Augustus, iç savaştan sonra zafer kazanmış bir şekilde tahta çıkmasının ardından, bütün bu yetkilere sahip olmasına rağmen mutlak hükümdarlıktan uzak kalarak senatodaki “Princeps Senatus”, yani birinci senatör durumuna bağlı kalmış ve kendisini Roma’nın birinci vatandaşı olarak kabul etmiştir. MÖ 12’de Triumvirler’den, yani siyasi gücü elinde tutan üç kişiden biri olan Lepidus’un ölümünün ardında, ona ait olan “Pontifex Maximus”, yani başrahip görevi ve ondan sonra da MÖ 2’de “Pater Patriae”, yani vatanın babası unvanları da İmparator Augustus’a verildi (Kayın, 1996).

Asıl adı Octavius olan , ancak tarihte Augustus unvanıyla meşhur olmuş olan ilk Roma İmparatoru, MS 14 yılı itibarıyla “İmparator”, “Caesar, Divi Filius”, “Augustus”, “Pontifex Maximus”, “Consul XIII”, “İmparator XX”, “Tribunica Potestate XXXVII” ve “Pater Patriae” gibi pek çok unvanları olmuştu (Kayın, 1996). İmparator, “Başkomutan” unvanıyla askeri gücü, “Başrahip” unvanıyla da dinsel gücü yönetiyor, bununla birlikte “Kutsal”, “Vatanın Babası” ve benzeri unvanlarla da diğer manevi güce hükmediyordu. Roma tarihinde ilk imparator olmayı başaran kişi olan Augustus, mimari alanda da ciddi düzenlemeler ve gelişmeler yaptırmıştı (Kayın, 1996). Augustus, elinde çok sayıda ve farklı alanda siyasi erk bulundurduğundan dolayı siyasi, dini, askeri ve kültürel yollarla, o dönemin mimarisini de doğrudan şekillendirmesi toplamda beş şekilde düzenlenmiş ve planlanmıştı. İlk olarak yeni siyasi düzenin, yani yeni kurulan bu imparatorluğun gücünü gösterecek, mimari ve kentsel mekanın yaratılması ve ardından da başkent Roma’nın ve diğer imparatorluk şehirlerinin tekrardan yapılanması, bu sebeple de anıtsal mimariye önem verilmesi olmuştur. İkinci olarak, yeni yapı malzemesi ve tekniklerinin geliştirilmesi olmuştur. Üçüncü olarak, devletin dinsel etki sahasının, niteliğinin ve gücünün artırılmasına paralel olarak dinsel yapıların eskisine göre çok daha önemli bir hale gelmesi ve bu yüzden tapınakların onarılması ya da yenilerinin inşa edilmesi olmuştur. Dördüncü olarak, askeri düzenin şehir planlarına etkisi olmuştur. Beşinci ve son olarak ise, antik dönemden günümüze kalan ilk mimarlık kitabının, yani Vitruvius tarafından İmparator Augustus’a ithaf edilerek yazılmış olması olmuştur.

İmparator Augustus’un otoritesi, yani “*auctoritas*”, dönemin propagandaların akıllıca kullanılmasına dayanması ve böyle bir propagandanın temel bir maddesinin de, yıldızlarla ve cemaatin göksel döngülerin koruyucusuyla özdeşleşmesiyle ilgili olduğu çok iyi bilinmektedir. Augustus kendisini yeni bir “altın çağ” habercisi olarak kabul



ederek, Gaius Julius Caesar'ın ölümünden sonra Sidus Julium olarak, yani Caesar'ın kuyruklu yıldızı vasfıyla ortaya çıktı ve efsanevi kökenleri ile Roma'nın temeliyle derinden bağlantılı hale geldi (Bertarione, 2015).

İmparator Augustus tahta geçtiğinde Roma şehri tuğlalar içerisindeydi ancak onun zamanında Roma, mermerden bir kent görünümüne kavuşmaya başlamıştı. UCLA'da profesörlük yapan Diane Favro'ya göre, İmparator Augustus'un başlattığı reformlar siyasi açıdan değerlendirilmesine rağmen Favro, şehrin yapısında gerçekten bir değişimin olup olmadığını araştırmıştır. Bu sebepten dolayı Favro, çeşitli ileri düzey modelleme yazılımlarını kullandı ve başkent Roma'yı elektronik ortamda yeniden tasarlayarak, şehirde yapısal ne tür değişiklikler olduğunu gözlemledi. Kullanılan bu ileri düzey modelleme yazılımının sağladığı en büyük imkan da, mimari yapılar kurallara uygun olarak tasarlandığından dolayı, şayet bir kural değiştirilirse, tüm şehir planının otomatik olarak düzenlenmesi üzerine kurulmuştu (Favro, 1999). Bu sayede araştırmacılar vakit kaybetmekten kurtuluyorlardı.



**Şekil 3.5:** Augustus Roma'sı. Mermer binalar pembe, yapımı süren binalar sarı, tuğla binalar kahverengi, travertenler beyaz renktir. (URL5)

Diane Favro, elektronik ortamda yürütmüş olduğu çeşitli araştırmaların sonucunda, İmparator Augustus devrindeki Roma şehrinin yapılarının sadece çok az bir kısmının tuğladan mermere dönüştürüldüğünü keşfetti (Şekil 3.5). Ayrıca, yeni inşa edilen mermer binaları da şehrin silüetinde keşfetmenin ve izlemenin aslında zor olduğunu *“Edebi betimlemelere ve resimlere bakıldığında mermer tapınakların şehrin her*

*yerinden görünen yüksekçe bir yere yapıldığını düşünürdüm, ama öyle değilmiş”* şeklindeki sözlerle açıklamıştır (Favro, 1999).

Profesör Favro, Augustus devri Roma şehri hakkında yapmış olduğu bu araştırmanın sonucunda, elde etmiş olduğu bu çelişkili durumu açıklayabilecek bir teori geliştirir. Bu teoriye göre, İmparator Augustus iktidara gelmeden hemen önce, İtalya yarımadasının kuzeybatı sahilindeki Carrara bölgesinde mermer ocakları açılmış ve bu sırada Pax Romana süreci de başlamıştı. Pax Romana yıllarında artık imparatorluğu sarsacak savaşların olmaması ve mermer kaynaklarının keşfedilmiş olmasından dolayı, İmparator Augustus başkent Roma’da büyük bir kentsel dönüşüm ve inşaat projelerine girme fırsatı yakalamıştı (Favro, 1999). Böylelikle, artık Roma şehrine heybetli ve görkemli mermer yapıların inşaat edilmesi için talimatlar verilmeye başlanmıştı ve kimi yapıların inşası 40 yıl sürmüştü.

Augustus Dönemi’nden itibaren, mermerin Roma Mimarisi’nde kullanımı da yaygınlaşmıştır. Çünkü mermer, her ne kadar eskiden yalnızca tapınaklar, saraylar ve seçkin ailelerin evlerinde kullanılan bir malzeme olmasına rağmen, Pax Romana dönemiyle beraber artık şehrin her yerinde kullanılmaya ve görülmeye başlandı (Favro, 1999). Tasarlanan bütün bu projeler sayesinde Romalılar, Augustus devriye birlikte mermer zemin üzerinde yürümeye başladı ve şehirdeki bu inşaat hali sürekli devam ettiği için herkes, başkent Roma’nın gerçekten mermere dönüştüğünü düşündü. Ancak gerçekte, şehirde çok önemli gelimeler olmasına rağmen, düşünüldüğü kadar da radikal değişiklikler olduğu çok doğru değildi.

İmparator Augustus ile başlayan yeni monarşik dönem ile birlikte, tıpkı kendisinden önceki güçlü monarşik yapılanmalarda olduğu gibi, mimariye bir devlet ve ideolojik yatırım yapılması eğilimi olmuştur. MS 1. yüzyılda yaşayan Romalı bir felsefeci ve aynı zamanda da bir gramer bilgini olan Suetonius’un kaleme aldığı “Caesar’ların Hayatları” adlı kitabında “*Augustus tuğla bir kent buldu, mermer bir kent bıraktı.*” diyerek, İmparator Augustus’u övmektedir (Kayın, 1996). Augustus Dönemi’nden itibaren bütün imparatorluk topraklarında ve şehirlerinde tesis edilen güven ve huzur ortamında, yani Pax Romana ortamında, yapılan binlerce kilometrelik yollar sayesinde ticaret son derece gelişmiştir. Ayrıca, Roma’ya bağlı eyaletlerden ve şehirlerden toplanan dolaylı ve dolaysız vergiler ile de, görkemli anıtsal yapıların tasarlanıp inşa edilebilmesi için gerekli paralar da toplanmaya başlamıştı.

Antik Roma Mimarisi'nin, Augustus Dönemi'nde geçirdiği asıl evrim, Roma politik kimliğinde ve Romalı yaşamında yüzyıllardır vücut bulmuş lokal İtalyan gelenek ile birlikte, doğuya özgü olan Helenistik düşünce, yaşam tarzı, felsefe, malzeme ve pratiklerin karışımı olmuştur (Kayın, 1996). İmparator Augustus'un tahta çıkmasından önce, tasarlanmalarına rağmen projelendirilip inşa edilmemiş olan yapılar da bu dönemin mimarisini etkilemişlerdir ve anıtsal yapıların ortaya çıkmasına yardımcı olmuşlardır. Bu kadar çok anıtsal ve heybetli eserin Augustus Dönemi'nde ortaya çıkmasının en önemli sebeplerinden birisi de, mimaride tercih edilen en önemli yapı malzemesi olarak mermerin kullanımıyla ortaya çıkan Klasizm Akımı ve bununla birlikte, büyük ve görkemli yapıları inşa etmeye son derece elverişli bir malzeme olan Roma betonunun, yani Caementicium'un ortaya çıkarak, mimaride ve inşaatta ana malzeme statüsüne gelmesi olmuştur.

Roma betonunun inşaatla kullanıma girmesiyle beraber inşa edilen tonoz ve kemerler sayesinde, çok geniş açıklıkların geçilebileceği anlaşıldı ve buradan gelen cesaretle de Grekler'de olmayan hamamların da inşası mümkün hale geldi. MÖ 2. yüzyılda inşa edilen Pompeii kentindeki Stabian Hamamları, simetrik anlayıştan uzaktır ve beton açıklıkların kemerlerle, yarış kubbelerle ve beton tonozlarla geçilmesiyle, Roma hamam mimarisinin başlangıç noktasını oluşturmuştur. MÖ 1. yüzyılda da Pompeii Forumu yakınlarındaki hamamlarda da aynı konstrüksiyon kullanılmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nin sonlarına doğru Roma betonunun yavaş yavaş kullanılmaya başlamasıyla beraber, MÖ 80 yılında inşa edilen Tivoli Vesta Tapınağı'nda uygulanan kubbe konstrüksiyonu, İmparatorluk Dönemi'nde de kullanılmaya devam edilmiştir. MÖ 28 yılında imparator ve ailesi için inşa edilen Augustus Mozolesi'nde, Roma betonundan inşa edilen duvarlar beton tonozlarla örtülmüşken, yine dönemde inşa edilen Napoli'deki Baia Merkür Tapınağı'nda da 21.55 metrelik bir kubbe ve tonozlar üst örtü olarak kullanılmıştır (Kayın, 1996). İmparator Nero'nun sarayında geliştirilerek kullanılan bu üst örtü mimari elemanları, İmparator Hadrian Dönemi'nde tamamlanan Pantheon'da o güne dek geçilen en büyük açıklık ile zirveye ulaşırken, yine aynı şekilde Hadrian Hamamları ile plan olarak aynı simetrik anlayışta olmuştur.

Romalılar'ın inşa ettikleri amfiteyatrolar; bazilikalar ve zafer taklarıyla beraber mimariye getirilen yenilikler arasındaydı. Tipik şekilleri, işlevleri ve isimleri, onları diğer Roma tiyatrolarından ayırırdı. Taştan yapılan en eski Roma amfiteyatroları, MÖ 1. yüzyılın ortalarından kalmadır. Bunların çoğu, İmparatorluk egemenliği altında,

Augustus döneminden itibaren inşa edilmiştir. Hristiyanlık inancının Roma İmparatorluğu'nun resmi dini olmasının ardından, 5. yüzyıldan itibaren artık gladyatör oyunların sona erdiğinden dolayı, çoğu anfiteatro bakımsız kalmış veya farklı amaçlarla kullanılmıştır (Bomgardner, 2000). İlk yapılan amfiteatroların tahtadan yapılmış güçsüz ve dayanaksız yapılar olduğu bilinmektedir. Ancak taşlarla inşa edilen ilk amfiteatrolar, MÖ 1. yüzyılın ilk yarısında yapılmaya başlanmıştır ve bu tarz amfiteatrolar Augustus'un hükümdarlığı döneminde çoğalmaya başlamışlardır. Taşlarla inşa edilmiş bilinen en eski amfiteatro, MÖ 80 yılında Pompeii antik kentinde inşa edildiği düşünülen Pompeii Amfiteatrosu'dur. Düz arazide kullanılan Roma betonunun olanak verdiği tonoz sistemler ve hareketli cepheleriyle bu yapılar, ilerleyen yıllarda inşa edilen benzer eserlerin öncüleri olmuşlardır. Nitekim İmparator Vespasian zamanında MS 79 yılında inşaatına başlanan Coliseum, MS 80 yılında İmparator Titus zamanında tammlanarak, bu yöndeki gelişmenin en önemli örneği olmuştur (Şekil 3.6). Hristiyanlık inancının benimsenmesinin ardından Coliseum, bir barınma yeri, iş dükkanları, dini kışlalar, istiham, taş ocağı, Hristiyan türbesi gibi pek çok farklı amaçla kullanılmıştır.



Şekil 3.6: Coliseum, Roma (URL6)

Augustus'un büyük mimari projelerinden olan bir başka örnek de, halka yönelik olması ile başkent Roma'nın eskiyen drenaj sisteminin modernize edilmesi ve su baskınlara karşı Tiber Nehri'nin kıyılarının düzenlenmesi olmuştur (Kayın, 1996).

Halka yönelik bir başka büyük mimari proje de, mevcut su dağıtım sisteminin onarılması ve şehir için bir su kemerinin inşa edilmesiydi. Roma betonunun bu dönemden itibaren mimaride en çok kullanılan malzemelerden olmasından dolayı, Roma mühendisliğinin önemli ürünlerinden olan köprüler ve su kemerleri, anıtsal boyutlara ulaştılar. Çok geniş mesafelerin Roma betonuyla yapılmış yarım daire formundaki kemerlerle geçilmesiyle beraber, mesafe tanımaksızın şehirlere ulaştırılabiliyordu. Bu yüzden tek, çift ve kimi zaman da üç kat kemer sistemli su kemerleri yapılmıştır. Bununla beraber, Augustus'un asıl güç kaynağını ordu oluşturduğundan dolayı da, düzeni askeri yollara ihtiyaç duyuluyordu. Böylelikle, imparatorluk boyunca askeri yollar hem düzenin sağlanması için kullanılırken, hem de ticari amaçlarla da kullanıldığından ötürü, tüm imparatorluk birbirine adeta bir ağ ile bağlanmış hale gelmişti.



**Şekil 3.7:** Augustus Kemer, Roma (URL7)

İmparator Augustus ile başlayan Pax Romana ile birlikte, Roma Mimarisi'nin en karakteristik elemanı olan zafer takları ortaya çıkmışlardır (Şekil 3.7). Zafer takları özellikle kentlerin giriş kapılarında, sokaklar üzerinde veya yolların kesiştiği noktalarda planlanan ve bir, iki ya da üç kemerli şekilde inşa edilen yapılar olmuşlardır. Zafer taklarının üzerlerinde bulunan heykeller, kabartmalar ve yazılar, genelde devleti yöneten imparatorların siyasi otoritesinin güçlenmesine ve siyasi erkin propagandasını yapmasına yardımcı olan mimari eserler olmuşlardır (Kayın, 1996). İmparatorluğun çeşitli şehirlerinde savaşlarda kazanılan büyük zaferlerin

anısına, çok sayıda irili ufaklı zafer takları inşa edilmiştir. İlerleyen yüzyıllarda, Avrupa’da Roma Mimarisi’nden esinlenerek projelendirilen ve günümüze kadar ulaşmayı başaran bu tarzda pek çok eser bulunmaktadır.

İmparator Augustus ile başlayan Pax Romana döneminin sağladığı zenginlik ve refah ortamı sayesinde, özellikle varlıklı kesimlerin oturduğu, girişlerin önünde yer alan avlu olan “*atrium*” ve sütunlarla çevrili bahçe olan “*peristil*” içeren görkemli konutlar tasarlanarak inşa edilmişlerdir (Kayın, 1996). Toplumsal gelişim neticesinde, şehirlerde yaşanan nüfus artışından dolayı, bu dönemde çok katlı apartmanlar yapılmaya başlanmıştır. Ancak doğal afet, yangın, çökme ve benzeri tehlikelere önlem olarak, bu yapılar için çeşitli yükseklik sınırlamaları da getirilmiştir.



Şekil 3.8: Pantheon, Roma (URL8)

Şehirlerde, siyasi otoritenin temsil edilmesinin yanında, dini otoritenin de temsil edildiği Roma ve Augustus tapınakları da inşa edilmişlerdir. Augustus zamanında imparatorluğun sınırları çok geniş olduğundan dolayı, yalnızca Roma kültürüne bağlı bir panteon değil, aynı zamanda da diğer halkların tanrılarını kucaklayan bir dini kült oluşturuldu. Bunun en meşhur örneği, Roma’da bulunan Pantheon olmuştur (Şekil 3.8). Tasarım çalışmaları ve temelleri ilk olarak İmparator Augustus zamanında, Romalı bir general, devlet adamı ve mimar olan Marcus Vipsanius Agrippa tarafından yine aynı yerde benzer başka bir tapınak ile atılan Pantheon, İmparator Trajan zamanında inşa edilmeye başlanmıştır ve İmparator Hadrianus zamanında tamamlanmıştır. Pantheon, ülkedeki tüm tanrılar için tasarlanmış bir tapınak olmuştur

(Bertarione, 2015). Tapınaklarda, önceleri genelde İtalic gelenekte plan şemaları ve yapı malzemesi varken, bu dönem itibarıyla çeşitli değişiklikler meydana geldi. Ayrıca, Roma yakınlarındaki Carrara mermer ocaklarından elde edilen mermerler, Grek ustalar tarafından işlenerek, imparatorlukta yeni bir sanat ve mimari anlayışının doğmasını sağlamıştır. Klasizm akımının İtalic gelenekle yarattığı kombinasyon, israf sayılabilecek derecede abartılı ve gösterişli sanat eserlerinin ve mimari öğelerin yapımına yol açtı.

Augustus'un başlattığı yapı programının zirvesini, Caesar zamanında yapılan Caesar Forumu'na olan benzerliğiyle Augustus Forumu oluşturmaktadır. Yapı, portikolarla çevrelenmiştir ve kısa kenarlarında birer tapınak mevcuttur. Forumda bir aks kaygısı vardır ve lokal İtalic plan tipi geleneğine bağlı olan bu yapının öncüsü Pompeii Forumu'dur. Aynı forum düzeni, 100 yıl aradan sonra Traianus Forumu'nda da tekrarlanmıştır. Roma Mimarisi'nde kamusal bütün yapılar, forumların etrafında toplanmışlardır. Bu kamusal yapıların en önemlilerinden birisi de, Roma Mimarisi'nin en önemli yeniliklerinden olan bazilikalardır. Forumlarda veya agoralardaki bu bazilikalardan yerleri tapınaklar gibi belirgin değildi. Sütunlu galerilerin ve tapınakların tasarımlarından ilham alınarak yapılan ince ve uzun bu yapılar, sosyal ilişkilerin düzenlendiği ve davaların görüldüğü yerlerdi. Bazilikalarda genelde üç nefli, girişi kısa ya da uzun tarafında olan ve kısa olan taraflarının birinde yargıç kürsüsü ve apsisi olan bu yapılar, forumların ve agoraların bir kenarına inşa edilmişlerdir (Kayın, 1996). Augustus Dönemi'yle beraber gelişen ve değişen toplum, devlet ve ticaret hayatı ile, bu yeniliklerin beraberinde getirdikleri sorunlar neticesinde, bu yapılara olan ihtiyaç artmıştı ve hemen hemen her kente inşa edilmişlerdir.

Augustus Dönemi'ndeki bir diğer gelişme de şehir planlamasında olmuştur. Roma İmparatorluğu'na bağlı kentler, MÖ 4. yüzyıla kadar organik bir kent dokusuna sahipken, bu yüzyıldan itibaren ordunun ve fetihlerin büyümesiyle yeni askeri kolonilerin kurulması ve planlanmasıyla ilgili sorunlar doğmaya başlamıştır. Böylece askeri mühendislerin çalışmaları, ordugahların planlarından ve Grek hipodamik planından etkilenen grid sistemine dayanan bir planlamayı oluşturmuştur. Bu plan şekline göre kentler, surlarla çevrili şehir planında, kuzey ve güney doğrultusunda "*cardo*" diye, doğu ve batı doğrultusunda da "*decimanus*" diye adlandırılan ve birbirlerini dik açılarla kesen sokaklarla donatılmışlardır (Kayın, 1996). Başkent Roma, organik bir kent dokusuna sahip olduğundan dolayı, *cardo* ve *decimanus*

yolarını uygulamak pek kolay olmamıştır ancak, yeni yapılan şehirlerde bu uygulamaları yapmak mümkün olmuştur. Yeni yapılan şehirlerin yer seçiminde de, savunmaya elverişli bir yerde olmasının dışında, ulaşım, tarımsal olanaklar, nehir geçitleri ve doğal limanlar da önem taşıyordu. Ayrıca şehirlerin gelişmesi ve düzeninin sağlanması için, bu tip işleri yürüten ve “*magistra*” olarak adlandırılan devlet memurları atanmıştı. Magistralar, idari ve hukuki görevlerinin dışında hamamların, çeşmelerin, su yollarının ve kanalizasyonların kontrolü, arşivlerin korunması, geleneklerin savunulması, tapınakların ve halka ait özel ve resmi yapıların bakımı, yolların temizliği ve bakımından sorumluydular.

Augustus’un propagandası, imparatorun bir dizi ilahi referans noktası oluşturmasını sağladı. Birincisi, imparatorluğun kutsal doğasını oluşturmaya yardımcı olan Caesar’ın kuyruklu yıldızı olması, ikincisi Campus Martius (Tanrı Mars’ın şehri) ile ilişkilendirilmesi ve Augustus’un oğlak burcuyla olan birlikteliğinde kutlanan takvim reformunun tamamlanması, üçüncüsü ise kış gündönümü zodyak işareti olmuştur. Metinler, sanat eserleri ve nümismatiklerden gelen çeşitli ispatlar, böyle bir “yıldızlardan gelen güç” fikrinin kilit rolünü gösterir. Bütün bunların kanıtı, Augustus’un ordusunun Salassi’deki zaferinden sonra yaklaşık MÖ 25 yılında kurulan Augusta Praetoria Salassorum kentinden (günümüzdeki adıyla Aosta şehri) gelen yeni arkeolojik kazılarda ortaya çıkmıştı (Bertarione, 2015). Sonuç olarak, Augusta Praetoria Salassorum kentinin vadisinin iç içe olduğu Alp Dağları’nın karmaşık doğal ufkunu göz önünde bulundurarak, Augusta Praetoria Salassorum’un orijinal kentsel planının ve gökyüzü ve manzara ile olan ilişkisinin tam bir analizini gerçekleştirildi. Sonuçlar, kasabanın İmparator Augustus’un “kognitif” ilişkilerini “kozmetik” yenileme belirtileriyle eşleştirecek şekilde yönlendirildiğini göstermektedir.

Bu mekanizma, yazılı kaynaklarda, sanatsal ikonografide ve nümismatikte çok iyi bir şekilde kanıtlanmıştır. Bununla birlikte, elbette bu senaryoya dair ipuçları anıtsal mimaride de görülmektedir ve bu nedenle arkeo-astronomide, yani Augustus’un başlattığı bazı inşaat programlarının yorumunda da görülmektedir. Şimdiye kadar, Augustus’un “göksel” gücüne açıkça işaret eden arkeolojik kayıtlar esas olarak, Campus Martius şehrindeki antik kalıntılarıdır (Bertarione, 2015). Bu kalıntıların en kapsamlı yorumu, Ara Pacis Augustae’de, yani Roma tanrıçası olarak tahayyül edilen ve barışa adanmış sunak olan karmaşık bir mimari eserde değerlendirilir. Dolayısıyla her açıdan, en paradigmatik Augustus Dönemi yerleşim yerlerinden birisi Augusta



Praetoria Salassorum, yani günümüz İtalya'sının kuzey bölgesinde Alp Dağları'nda yer alan Aosta'dır.

Pantheon'un, göksel döngülerle yakından bağlantılı bir yapı olduğu da doğrudur. Çünkü, bahar ekinoksunda muhteşem bir hierophany, yani zihinde kutsallık temelli bir sıralama başlar ve Roma'nın kuruluş gününde maksimum seviyesine ulaşır (Bertarione, 2015). İmparator Augustus'un "yıldız" ikonografisinin bir arkeo-astronomik teyidinin doğal olarak görülebileceği ve araştırılabileceği diğer yerler, Augustus tarafından mimari programı yürütülen ve kurulan şehirlerdir. Keşfedilen bütün bu bilgiler ışığındaki sonuçlar, arkeo-anayasaya modern disiplinler arası yaklaşım çerçevesinde, yeni arkeolojik kayıtları, mevcut kaynakları ve arkeo-astronomik analizleri içeren tutarlı bir tablo içerisinde çerçevelenmiştir.

Augustus Dönemi'de icra edilen mimarlıkta, gözle görülür en önemli gelişmelerinden birisi de, mimarlık ve mühendislik konusunda klasik çağdan günümüze gelebilen tek mimari eser olan De Architectura olmuştur. De Architectura, Vitruvius tarafından MÖ 25 yılında yazılmıştır. Ayrıca eser, bizzat Vitruvius tarafından direk olarak ilk Roma imparatoru olan Augustus'a ithaf edilmiştir. Toplamda on kitaptan oluşan De Architectura'nın ilk kitabının önsözünde sadece eseri yazılış amacı değil, İmparator Augustus'un mimarlık alanına olan katkılarına da vurgular yapılmıştır. Vitruvius'un De Architectura'sının önsözünde, Augustus'a ithafen yazıları olan "*Senin yalnızca toplumun genel refahı ve kamu düzeninin kurulması ile değil, devletin senin sayende topraklarının genişletilmesinin yanında, gücünün nüfuzlu bir itibarla yansıyabileceği kamu yapılarına da önem verdiğini gördüğümden, bu konudaki yazılarımı ilk fırsatta sana sunmam gerektiğini düşündüm.*" bölümü ile, "*Sana borçlandığımdan dolayı bu yapıtı senin için yazmaya koyuldum, çünkü geçmişte ve şimdi çok sayıda yapılar inşa ettiğini, gelecekte de özel ve kamu yapılarının gerçekleştirdiğin diğer görkemli işlere yaraşır şekilde ölümsüz olacağına özen göstereceğini gözlemledim.*" bölümündeki sözler ışığında, Augustus döneminde mimarlık ortamının hareketlendiğine dair ipuçları ortaya çıkmaktadır (Kayın, 1996). İmparator Augustus'un iktidarı döneminde, devletin gücünü gösterecek görkemli ve haşmetli eserler inşa ettirmesine önem vermesi, Vitruvius'un De Architectura'yı yazma sebeplerinden biri olmak değerlendirilmektedir.

Augustus zamanında mimarlık alanında çok sayıda yeniliklerin ortaya çıkmış, pek çok görkemli eserlerin inşa edilmiş ve büyük tasarımların geliştirildiği bir dönem olmuştur. Ancak böyle bir mimari ortamda, geçmiş dönemin eserlerine saygı gösterme ve onları koruyarak yaşatmayı amaçlayan bir tutum da vardı. Bu sayede Vitruvius, kendinden önce yazılmış kaynaklarından ve eski yapılardan öğrendiklerini, kendi bilgi ve tecübeleriyle harmanlayarak, yeniliğe açık fakat geçmişi de koruyan Augustus Dönemi'nin mimarlık ortamında temel bir mimarlık kitabı yazmayı başararak, kendini ölümsüzleştirdi. Vitruvius'un bu iddiası, kaleme almış olduğu kitabında Augustus'a ithafen yazdığı *“Sana kesin kurallar geliştirdim, onlara bakarak gerek var olan yapıların gerekse yeni yapılacak olanların kalitesi hakkında kişisel bilgiye sahip olabileceksin, çünkü ekteki kitaplarda mimarlık sanatının tüm ilkelerini açıkladım.”* sözleriyle kanıtlanmaktadır (Kayın, 1996). Avrupa'da uzun yıllar ders kitabı olarak okutturulan *De Architectura* (Mimarlık Üzerine On Kitap) günümüzde hala Antik Roma'dan miras kalan eserlerin restorasyonlarında ve restitüsyonlarında birincil kaynak ve bir yol gösterici olarak kullanılabilir.

### **3.3 Napoléon Bonaparte Dönemi Mimarisi**

Napoléon Bonaparte, Fransız Devrimi sırasında ön plana çıkan ve bir Fransız devlet adamı ve askeri lideridir. Fransız Devrim Savaşları sırasında birkaç başarılı askeri sefer yürüttü. 1804'ten 1815'e kadar Fransız İmparatoru olmuştur. Napoléon, Napoléon Savaşları sırasında bir dizi koalisyona karşı Fransa'ya liderlik ederken, on yıldan uzun bir süredir Avrupa ve küresel meselelere hakim oldu. Bu savaşların büyük çoğunluğunu kazandı. 1815'te son çöküşünden önce Avrupa kıtasında hüküm süren büyük bir imparatorluk inşa etti. Tarihteki en büyük komutanlardan biri olan savaşları ve kampanyaları dünya çapındaki askeri okullarda incelendi (Ludwig, 2010). Napoléon'un siyasi ve kültürel mirası, insanlık tarihinin en ünlü ve tartışmalı liderlerinden biri olarak gösterildi.

Napoléon Bonaparte, 15 Ağustos 1769'da Korsika'da doğdu. Fransa'da topçu subayı olarak eğitildi. Napoléon, Birinci Fransız Cumhuriyeti döneminde önem kazanmıştır. Devrim düşmanlarının koalisyonlarına karşı başarılı kampanyalara öncülük etti. 1799'da kendisini Birinci Konsolos olarak belirlemek için bir darbe düzenledi. Beş yıl sonra imparator olarak tahta çıktı. On dokuzuncu yüzyılın ilk on yılında Napoléon dönemindeki Fransız İmparatorluğu'nun katıldığı savaşlara liderlik ve komuta etti

(Ludwig, 2010). Zaferlerden sonra Fransa, Avrupa kıtasında çok önemli hale geldi. Napoléon birçok ittifak kurarak gücünü arttırdı. Ayrıca arkadaşları ve aile üyeleri ile birlikte diğer Avrupa ülkelerini yönettiler.

Napoléon, askeri liderliği ve karizmatik siyasi rehberliği ile tanınan birisidir ve Fransa tarihinin çok saygın bir figürüdür. Fransız Devrimi'nin ardından 1789-1799 yılları arasındaki şiddet ve karışıklık döneminden sonra 18 Mayıs 1804'te Fransa İmparatoru olarak taç giydi. Halk destekli bir diktatörlük sürdürdüğü için Napoléon dönemine, *“bir liderin gerçek ya da ilişkili askeri başarılarına prestijiyle gerçek ya da ulusal bir kriz olduğu iddia edilen bir zamanda iktidarın ele geçirilmesi”* durumunu anlatmak için *“Napolyonik Sezarizm”* denmiştir (Marsh, 2016).

Fransa'nın 1812'de Rusya'yı istilası Napoléon'un ilk büyük yenilgisi oldu. Ordusu çok hasar gördü ve hiçbir zaman eskisi gibi olamadı. 1813'te başka bir koalisyon, Leipzig'deki kuvvetlerini mağlup etti. Bundan sonraki yıl Fransa'ya saldırdılar. Koalisyon güçleri, Napoléon'u Elba adasına sürdü. Bir yıldan kısa bir süre sonra Elba'dan kaçtı ve tekrar Fransa'nın başına geçerek yeni bir sefere çıktı. Ancak Haziran 1815'te Waterloo Savaşı'nda yenildi (Ludwig, 2010). Napoléon hayatının son altı yılını İngilizler tarafından Saint Helena adasında sürgün halde geçirdi. Son olarak 5 Mayıs 1821 tarihinde tartışmalı bir şekilde mide kanseri sebebiyle öldü.

Napoléon politik bir adamdı, ama aynı zamanda da akıllı, güçlü ve unutulmaz bir şekilde kendini kabul ettirmek için mimariyi bir araç olarak kullandı. Ülkedeki askeri bir seferin ardından Napoléon'un mimarları olan Percier ve Fontaine, Roma ve Mısır mimarilerinin büyük ölçek ve görkemiyle karşı karşıya kaldıktan sonra, klasik mimari üsluptaki projelere yatırım yapmaya başladılar. İmparatorluk stiline doğuşu işte bu sayede gerçekleşmiştir. Napoléon'un Avrupa'daki rejimi sırasında başarıyla kullandığı beş ana faktör var. Paris'i dünyadaki en görkemli kent olarak süslemek için yaptığı muhteşem fikirler arasında, antik çağlardaki anıtsal tasarımları, işsizlik ve sosyal karışıklıkla mücadele etmek için yaptığı altyapı projeleri, askeri başarısızlığı örtbas etmek için mimariyi bir propaganda malzemesi kullanması ve geniş çaplı sadakati Fransız tarihinin en büyük hükümdarı olarak görsel olarak tasvir edildi (Marsh, 2016). Mimarlık, Napoléon'un Fransa İmparatorluğu döneminde kullandığı en önemli faktörlerden biriydi.

Napoléon döneminde Romantizm Akımı'nın ikinci evresi olan "imparatorluk" ya da diğer adıyla "ampir" tarzı, 1800-1915 yılları arasında Fransa İmparatorluğu döneminde ortaya çıkarak gelişen ve mimarlık, mobilya, diğer dekoratif sanatlar ve görsel sanatlardaki on dokuzuncu yüzyılın başlarında bir tasarım hareketi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ömrü bazı ülkelerde daha fazla sürse de, genel olarak bu mimari akım 1820'lerin sonuna kadar sürmüştür. Fransa'dan Avrupa'ya, Rus Çarlığı'ndan Amerika Birleşik Devletleri'ne kadar yayılmıştır.

Fransız Devrimi'nin ardından Napoléon, Paris şehri için fantastik hedefler ve vizyonlar konusundaki duygularını hiçbir zaman kaybetmedi. Tarihin, hükümdarı iktidarda iken görevlendirdikleri projelerin ve binaların ihtişamı tarafından değerlendirdiğine inanıyordu. Bu kavram Napoléon'u, Paris'i var olan en güzel şehir olacak şekilde yeniden inşa etme hedefine itti. Bu, bir zamanlar Paris'i süslemenin, inşa etmekten çok yıkmak olduğunu söylemesi gibi son derece büyük bir plandı (Marsh, 2016). Yeni imparator, Fransa'nın acımasız ve şiddetli Fransız İhtilali'nden sonra yeni bir başlangıcı durumundaydı. Fransa'daki bu kırılğan dönemde, devrimcilerin geride bıraktığı ve 10 yıl süren imha, çürüme ve anarşisini yok etme sözünü verdi. Kendisini adeta yeni fikirlerle dolup taşan usta olarak gördü.

Napoléon, yüzyıllar boyu Fransız ve dünya tarihinde önemli bir figür olarak kendini ölümsüzleştirmekle takıntılıydı. Çoğunlukla eserinin ve saltanatının gelecek nesiller tarafından nasıl yansıtılacağını düşündü. Bu nedenle vizyonu büyüklük ve hırs açısından etkileyici olma eğilimindeydi. Aslında çoğu kez yaptığı projeler öylesine çarpıcıydı ki, zamanında halkın gözünde popülerliği hiç eksilmesi. Napoléon'un kişisel sekreteri Louis Antoine Fauvelet de Bourrienne, "*İmparatorun anıtlara olan tutkusu neredeyse savaşa olan tutkusuyla neredeyse eşleşti ...*" diye belirtti (Marsh, 2016). Savaşların zaferle kazanılması ve anıtların inşası, Napoléon'un zihninde mükemmel şekilde bir araya getirilmiş iki şeydi. Ayrıca, Fransa topraklarını eski Roma'nınkilere rakip olarak genişletme arzusu, fonların tükenmesine ve bitmemiş projelere son vermesine neden oldu. Bununla birlikte Napoléon Paris'te, Roma ve Mısır mimarilerini geniş bir şekilde kullanmasıyla beraber, liderliğini ve ismini ölümsüzleştireceğine inanmaktaydı.

Napoléon Dönemi'nde Roma İmparatorluğu'nun stoik erdemleri sadece sanat için değil, aynı zamanda siyasi davranış ve özel ahlak için standart olarak onaylandı.

Kongreler kendilerini antika kahramanlar olarak görüyorlardı. Çocuklar Brutus, Solon ve Lycurgus'un adını aldı. Devrimin şenlikleri dönemin ünlü ressamı Jacques-Louis David tarafından antik ritüeller olarak resmedildi. Salut Publique komitesinin oturduğu sandalyeler bile Jacques-Louis David tarafından tasarlanan antika modellerle yapılmıştır. Aslında Napoléon Dönemi'ndeki sanatta neoklasizm moda oldu. Kısacası imparatorluk üslubu, İmparatorluk Roma'sının en güzel zerafetine döndü, Dor'un çekingen ciddiyeti yerine Korint zenginliği ve görkemi haline geldi (Honour, 1977).



Şekil 3.9: Arc de Triomphe Meydanı (URL9)

Fransız mimar Charles Percier ve Pierre Fontaine, Fransa İmparatorluğu'ndaki Ampir Tarzı'nın yaratıcılarıydılar. İkili, Roma'da okudu ve 1790'larda Paris'te önde gelen mobilya tasarımcıları olarak, burada Napoléon ve diğer devlet adamlarından birçok komisyon aldılar (Honour, 1977). Percier ve Fontaine yirmili yaşlarından beri birbirlerini tanıyorlardı. Percier ve Fontaine, harap olan Chateau de la Malmaison'u Napoléon ve İmparatoriçe Josephine için yeniden inşa ettiler. 1802'de Paris'in Rivoli bölgesindeki binaların cephelerini, 1805'de Louvre'un geniş iç mekan düzenlemelerini ve 1806'da Arc de Triomphe'yi ve meydanını tasarlayarak inşa ettiler (Şekil 3.9). Napoleon'un mimarlarının bir diğer önemli projesi, unsurlara yenik düşen mevcut evleri yenilemektir (Marsh, 2016). Fransa İmparatoru için imparatorluk konutları kurmaya odaklanan bu konutların çoğu, Devrim sonrasında yıkıma uğrayan Bourbon Hanedanlığı'na ait idi ve Napoleon'un önde gelen mimarları tarafından eski

ihyaısını aşmak için restore edildi. Percier ve Fontaine, imparatorluk üslubunu süslemek ve eskiçağ ile ilişkilendirmek için askeri temaları ve Roma motiflerini kaynaştırdı.

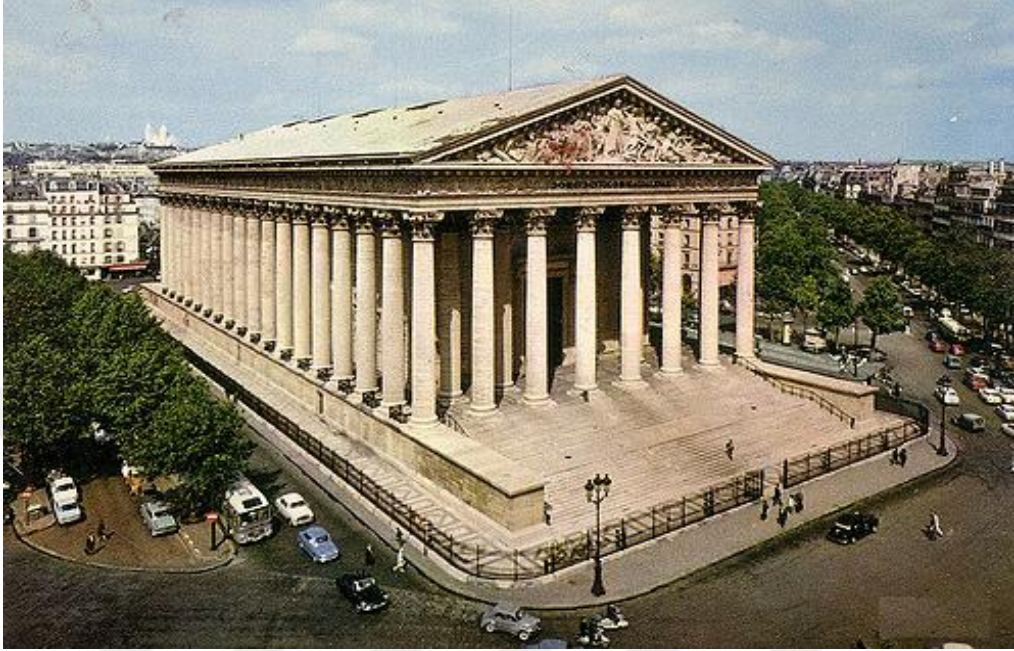
Şüphesiz dekoratif sanatlar da Napoléon'un döneminin en önemli alanlarından biriydi. Sanatçılar ve mühendisler Napoléon'un İtalya ve Mısır'daki savaşlarında o coğrafyanın mimarisinden etkilenmişler ve neoklasiklik tercih edilen mimari üslup haline geldi. Charles Percier ve Pierre Fontaine tarafından popülerleştirilen imparatorluk tarzı, Napoléon tarafından muhteşem bir şekilde finanse edildi. Aslında mimarlık bir siyaset aracıydı. Napoléon'un ilk imparatorluk vizyonları arasında Marengo ve Austerlitz'teki askeri zaferlerini, papa ile olan anlaşmasını ve getirdiği barışı ve düzeni temsil eden dört zafer takı vardı (Şekil, 3.10). Ancak ne yazık ki, tasarlanan bu zafer takılarının sadece ikisi tamamlanabildi (Conner, 2004). Bu zafer takıları, inşa edildikleri günden günümüze kadar o kadar önemli bir sembol haline gelmiştir ki, 2. Dünya Savaşı'nda Fransa'nın Nazi işgalinden kurtaran Müttefik Kuvvetleri, şehre Arc de Triomphe'nin altından giriş yapmışlardır.



**Şekil 3.10:** Arc de Triomphe, Paris (URL10)

Ayrıca, bir zamanlar giyotinin bulunduğu Place de la Revolution'da ve devasa bir bronz filin yer aldığı Place de la Bastille'de çeşmeler kuruldu. On yıl içinde, Arc du Carrousel, Arc de Triomphe, Vendome sütunu, Madeleine ve Palais des Archives imparatorluk stilinde inşa edildi (Şekil 3.11). Üniversite gibi kamu binaları, mezbahalar, çeşmeler tasarlandı veya yeniden inşa edildi (Conner, 2004). Seine Nehri

boyunca dört köprü inşa edildi. Bunun yanı sıra Odeon Tiyatrosu ve Pere Lachaise mezarlığı için genişletilmiş bir site vardı. Ayrıca, başkent Paris'in en ünlü caddelerinden birisi olan Rue de Rivoli, aynı cephelerin blok ve bloklarından oluşan klasik bir mimari üslup ile tamamen yeniden tasarlandı.



Şekil 3.11: La Madeleine, Paris (URL11)

Bu mimari üsluba, Napoléon'un önderliğini ve Fransa'yı idealleştirmek amacıyla Birinci Fransız İmparatorluğu'nda, Napoléon'un etkisi altına girmiş ve onun döneminin adını almıştır. Tarz, Alman şehir devletlerinde Biedermeierstyle, Amerika Birleşik Devletleri'nde Federal Tarz ve İngiltere'deki Regency Üslubu olarak adlandırılmıştır. Fransa'daki önceki mimari üsluba da XVI. Louis tarzı deniyordu (Honour, 1977). Bu sanatsal üslup, Antik Roma Cumhuriyeti erdemlerini daha basit bir şekilde, ancak yine de zarif bir biçimde hatırlatmayı amaçlayan bir önceki dönemin Directoire tarzını geliştirdi ve tekrar canlandırdı.

İmparatorluk tarzı mimarisi, Roma İmparatorluğu'nun sanatsal ve mimari unsurları ile 18. yüzyıldan itibaren yeniden keşfedilen birçok arkeolojik hazineye dayanıyordu. Daha evvelki üsluplar olan XVI. Louis ve Directoire stilleri, 18. yüzyılın Rokoko tarzıyla karşılaştırıldığında daha düzgün, daha basit tasarımlar kullandı. İmparatorluk tasarımları, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Capitol binasının tasarımı gibi çağdaş Amerikan Federal tarzını güçlü bir biçimde etkiliyordu ve her ikisi de mimari yoluyla yaratılmış propaganda biçimleriydiler. Bu, gösterişli değil, ayık ve dengeli bir halk

tarzıydı (Honour, 1977). Bu mimari üslup ile birlikte, Napoléon'un "Napoléon Kanunları" ile Avrupa'nın halklarını "özgürleştirdiği" gibi, bir tür "özgürleşmiş" ve "aydınlanmış" mimari olduğu kabul edildi.

İmparatorluk dönemi mimari üslubu, Napoléon'un şatosu olan Malmaison'un mimarları Percier ve Fontaine'nin yaratıcı tasarımlarıyla beraber, sadece Fransa'da değil, diğer batılı devletler arasında da popülerliğini artırmaya başladı. Tasarımlar, görkemli eski Yunan site devletleri ve Roma İmparatorluğu'ndan alınan semboller ile süs eşyaları için esin kaynağı oldu. Binalar genellikle basit ahşap çerçevelere ve kolonilerden ithal edilen pahalı maun içine kaplanmış kutu benzeri yapılara sahipti (Ormancı, 1995). Biedermeier mobilya aslen mali kısıtlamalar nedeniyle abanoz ayrıntıları kullandı. Yıldızlı bronz mobilya tezgahları ve süslemeleri ile ormolu detayları yüksek seviyede bir işçilik sergiliyordu.

Napoléon gücünü kaybettikten sonra İmparatorluk tarzı, küçük uyarlamalarla varlığını sürdürmeye devam etti. 19. yüzyılın son yarısında, 20. yüzyılın başında ve yine 1980'lerde Fransa'da tarzın tekrar canlanması görüldü. Fransa'daki en ünlü İmparatorluk tarzı yapılar, Roma İmparatorluğu'nun yapılarını taklit etmek için başkent Paris'te inşa edilmiş olan son derece büyük ve neoklasik üsluptaki Arc de Triomphe, Place de l'Étoile, Arc de Triomphe du Carrousel, Vendôme sütunu ve La Madeleine'dir (Honour, 1977).

Stil, kısmen İtalya'nın 1870'de birleşmesinden sonra ulusal bir mimari tarzı olarak tekrar canlandırıldığı için kısmen İmparatorluk Roma dernekleri nedeniyle Avrupa'nın çoğundan daha uzun sürdü. Mario Praz, bu tarzı İtalyan İmparatorluğu olarak yazdı (Honour, 1977). Birleşik Krallık, Almanya ve ABD'de, İmparatorluk tarzı yerel koşullara uyarlandı ve kademeli olarak "Mısır Canlanması", "Yunan Canlanması", "Biedermeier Tarzı", "Regency Tarzı" ve "Geç Federal Stil" olarak adlandırılarak, yeni lokal ifadelerle kavuştu.



#### 4. TOTALİTER REJİM MİMARİLERİ

20. yüzyıla ait bir kavram olan totalitarizm, kendi toplumlarını ve ülkelerini bütünüyle ellerinde tutup kontrol etmeyi amaçlayan siyasal partileri, liderleri, ideolojileri ve devletleri tanımlamakta kullanılmıştır. Bu açıdan, totaliter dönemler olarak bilinen Mussolini, Hitler ve Stalin dönemleri mimarisi, de bu liderler tarafından belirlenmiş mimari ilkelere sahiptir. Hem Benito Mussolini, hem de Adolf Hitler'in en büyük mimari ülküleri, Antik Roma Mimarisi'ni canlandırmaktı. Ayrıca Adolf Hitler, Avrupa'nın en büyük mimarlık okulu olan ve mimarlık tarihine eklektik üslubu yerleştiren "*Ecole des Beaux Arts*"ın da etkisinde idi. Bu dönemin Mussolini ve Hitler yapılarının ortak özellikleri;

- Anıtsallık
- Kütesellik
- Aksiyal simetri
- Kolonatlı girişler
- Cephelerde yuvarlak kemer ve Yunan-Roma sütun düzenleri

Mussolini ve Hitler dönemlerinin planları ise antik Roma'nın insulae ve Rönesans palazzolarının kütle kurgusu olan revaklı iç avlu düzeninden oluşur. Bu kütle organizasyonunda kullanılan plan ise genelde "ortadan koridorlu plan"dır. Stalin Dönemi'nde ise "ortadan koridorlu plan"ın yanı sıra "dairesele merkezi hollü plan" kullanılır. Yapıların yapım sistemi ise, o dönemin inşaat tekniğine uygun olarak betonarme ve karma sistemdir.

Bu dönemlerde ortaya çıkan eserlerin çevre düzenlemesi de, yine Antik Roma'dan alınmıştır. Şehirlerin en önemli noktalarında inşa edilen bu kütesel ve heybetli yapılar ile propaganda amacıyla kullanılan miting meydanlarına uzanan yollar ve caddeler son derece geniştir. Ayrıca, bu caddeler "cardo" ve "decimanus" olarak adlandırılan ve birbirlerini dik kesen yollar ile birbirlerine bağlanmışlardır (İnceoğlu, 1996). Ayrıca, birbirini tam dik olarak kesen ve grid bir sistem oluşturan çevre düzenlemelerinin ve

şehirlerdeki cadde düzenlerinin oluşturulabilmesi amacıyla, özellikle başkentlerde ciddi bir kentsel dönüşüm hareketi yapılmıştır.

Mussolini, Hitler ve Stalin dönemlerinde inşa edilmiş olan yapılar, genel olarak Antik Roma etkisinde kaldıklarından dolayı, tıpkı Roma İmparatorluğu'nda inşa edilmiş yapılar gibi kolonatl girişlere ve cephelere sahiplerdi. Bunun sebebi, kolonatl giriş ve cephe düzenlerinin yapılarda hem kültürel olarak Roma ile bir organik bağ kurabilmesi, hem de askeri düzeni ve militarizmi anımsatabilen mimari öğeler olarak algılanabilmesi olmuştur.

Benito Mussolini, bu dönemde yapılarında heykel kullanmayı çok sever. Bunlar dev boyutlu heykellerdir. Örneğin başkent Roma'da *Mermerler Stadı* olarak da bilinen Foro Mussolini'nin çevresinde, yaklaşık iki insan boyunda dev mermer heykeller kullanılmıştır. Kullanılan bu heykeller, hem erkekliğe ve güce adanmış birer sembol, hem de Antik Roma tanrılarının yeniden canlandırıldıkları bir tören alanı vazifesi görmekteydi (İnceoğlu, 1996). Kısacası Mussolini geleceği inşa edebilmek için, mimariyi kullanarak geçmişten geleceğe uzanan bir kültür köprüsü oluşturmak istemiştir.

Adolf Hitler döneminde, mimari alanda Antik Roma etkisi hissedilmeye devam etmiştir. Antik Roma'nın tapınakları, arenaları ve tiyatroları ilham alınarak çok sayıda tamamlanmış ve tamamlanamamış proje yapılmıştır. Kütlesel yapıların cephelerindeki kolonatl düzenler, oradan koridorlu planlar ve yollardaki grid sistemleri doğrudan Antik Roma'dan alınmıştır. Nazi Mimarisi ayrıca, tarihte mimarinin en sistematik şekilde bir propaganda malzemesi olarak kullanıldığı mimari üslup olmuştur. Kısacası mimari, hem Nazizm'i halka ifade eden ve aşıl原因 bir iletişimsel güç, hem de bir propaganda unsuru olmuştur (Narver, 1990). Bu sayede, mimari ile ortaya çıkan estetik, sanatsal ve kültürel üretim, halkın gözünde Nazizm'in meşruiyetini kuvvetlendirmiştir.

Joseph Stalin döneminde icra edilmiş olan mimari, her ne kadar kısmen Antik Roma'dan referans almış olsa da, genel olarak Amerika Birleşik Devletler ile olan rekabetinden ötürü, Fransa'da 1925 yılında yapılan "*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*" sergisinden sonra ortaya çıkmış ve ABD'de son derece yaygın olarak kullanılan "*Art Deco*" üslubundan etkilenmiştir (Zubovich, 2013). Özellikle, Stalin'in başkent Moskova'daki en önemli mimari eserleri kabul

edilen Yedi Kız Kardeşler gökdelenleri, yapımı 1932 yılında bitmiş olan *Empire State Building* gökdeleni son derece etkilenmiştir. Sovyetler Sarayı projesinin yarışması ile birlikte, Art Deco tarzı adeta tüm SSCB'yi etkisi altına almıştır.

#### 4.1 Benito Mussolini Dönemi Mimarisi

Faşizm, liderliğini “Il Duce” olarak da bilinen Benito Amilcare Andrea Mussolini'nin (Doğum: 29 Temmuz 1883; Forli – Ölüm: 28 Nisan 1945; Milano) liderliğini yaptığı Ulusal Faşist Parti'nin 1922 yılında iktidara gelmesinden, 2. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar olan dönemde (1945) İtalya'da hakim olan diktatörlük rejimine verilen resmi addır (De Grazia, 2002). İtalya, Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda kazanan taraf olan İtilaf Devletleri safta yer almasına rağmen istediğini elde edememiştir. Bu durumun yarattığı hayal kırıklığı ve süregelen ekonomik ve siyasi istikrarsızlık sonucunda, faşizmin İtalya'da iktidara gelmesine olanak sağlayacak ortam ve durum ortaya çıkmış oldu.

Mussolini önderliğindeki faşist yönetim, İtalya'da iktidarı ele geçirdikten sonra ülkedeki toplumsal hayatın her alanını kontrol altında tutmak istemiş ve buna yönelik çeşitli uygulamalar yapmıştır. Dış politikada ise saldırgan bir tutum sergileyen faşist yönetim, İtalya'nın uluslararası arenada son derece olumsuz bir imaja sahip olmasına neden olmuştur (De Grazia, 2002). Totaliter bir rejim karakterine sahip olan İtalyan Faşizmi, 2. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle tarihe karışmıştır.

Faşist devlet ideolojisi, Mussolini dönemi İtalya'sında Roma İmparatorluğu'nun bir devamı olma ülküsüne göre düzenlenmişti. Bu dönemde faşist yöneticiler, başkent Roma'nın şehrsel dokusunu kendi ideolojilerini yansıtacak biçimde yeniden dizayn etmeyi amaçları olarak görmüşlerdi. Sonuç olarak tıpkı politikada olduğu gibi, mimarlıkta da kavramlar Roma İmparatorluğu'ndan ilham ve örnek alınarak ortaya konmuştu (İnceoğlu, 1996). Örneğin Roma İmparatorluğu'ndan ilham alınan politik kavramların faşist devlet ideolojisiyle sentezlenmesine verilecek en iyi örneklerden biri, Roma İmparatorları'nın ölümlerinden sonra tanrısallaştırılması durumunun Mussolini'ye de uyarlanarak, ona daha yaşamında bir takım insan üstü vasıflar yakıştırılması sayılabilir.

Faşizm, İtalyan mimarisinde, soğuk hatlar ve pencerelerle tanımlanan temiz modern bina çehrelerinin, şehrin klasik, ortaçağ ve Rönesans yapılarına eklenmesiyle bir dönüm noktası meydana getirdi. 19. yüzyılda Avrupa'daki çoğu ülke mimari yenileme

çalışmalarına başlamıştı. Bu mimari çalışma süresinde İtalya, Avrupa'nın diğer ülkelerinin gerisinde kalmıştı. Bu nedenle Mussolini'nin kıtanın geri kalanına yetişmesi son derece önemliydi. Dünyanın dört bir yanındaki gazeteciler, bir yandan Mussolini'nin rasyonalist mimari katmanını şehre nasıl dahil etmeyi planladığını sorgularken, aynı zamanda Roma'nın eşsiz güzellik katmanlarından uzaklaşmayı da istemedi (Turro, 2012). Bazıları yeni mimari planları desteklerken, bazıları endişeyi dile getirdi.

15 Şubat 1926'dan itibaren New York Times'ın "Fascisti Would Surpass Even Michelangelo in Designing Rome to Dwarf New York" başlıklı makalesinde bu ele alındı. Makale, Mussolini'yi İtalyan mimarisini yeniden canlandıracak ve New York'u eski moda görünümlü yapacak "sihirli bir el" olarak tanımlamıştı. Bu makalede Mussolini "*Faşist bina projeleri eski Roma tasarımlarını kopyalayamaz. Ancak yeni bir çağın yapı ideallerini yansıtırken, tüm projenin başarısızlığa uğramayacağı bir ritim ruhu sürdürür.*" dedi (Turro, 2012). Bu bilginin yayımı ve New York Times'daki Faşist gündemin sorgulanması, gazetecilerin Mussolini'nin kendi döneminin modern İtalyan mimarisini Antik Roma'ya nasıl uyarlayacağını çok da iyi anlayamadığını göstermişti.

1931'de Mussolini, faşist rejimin üzerinde çalıştığı mimari projelerin ilerleyişi hakkında propaganda niteliğinde açıklamalar ve konuşmalar yapmaya başladı. New York Times'da anlatıldığı gibi sanatın öneminden söz etti: "*Sanat, İtalya'nın büyük manevi güçlerinden birisidir, İtalya'nın nüfusu ikiye bölünürken veya siyasi çöküş dönemlerinde bile. İtalyanlar büyük bir millettir. Bu şartlarda mimari, sanat ve sanayi daha da önemlidir çünkü mimari, sanat ve sanayi politik çöküş dönemiyle ilgili değil, siyasi ve ahlaki yükseliş dönemiyle bağdaşır*" (Turro, 2012). Bu sözleriyle Mussolini, sanat ve siyaseti birbirine bağladı.

Bun yanı sıra Mussolini, sanata bir manevi güç olarak tanımlayarak, faşist rejim için gerekli olan şeylerin yanı sıra İtalya'yı daha başarılı kılacak bir unsur olarak gördüğünü belirtti. Aynı yıl Mussolini başka bir açıklama daha yapmıştı: "*İtalya'yı geçmişin müzesi yapmak istemiyoruz. Aksine, atalarımız tarafından bize miras bırakılan eserler ile günümüz eserlerini yan yana koymak için yeni bir ataerkillik inşa etmeliyiz. Bahsettiğim şey yeni bir sanat, bugünkü bir sanat, bir faşist sanat yaratmalıyız*" dedi (Turro, 2012).

#### 4.1.1 Mussolini Dönemi Mimari Yapıları

Mussolini her şeyden önce başkent Roma'yı, faşist devletin direk olarak imparatorluğun devamı ve varisi olarak gösterme çabasıydı ve Roma şehrini bu doğrultuda yeniden dizayn etmeye başladı. Bu amaçla “*sventamenti*” adı verilen kentsel dönüşüm hareketi başladı (İnceoğlu, 1996). Aynı zamanda bu kentsel dönüşüm ve temizleme hareketi ile beraber, pek çok farklı estetik görüşe sahip mimarların görüşleriyle hareket edilerek yeni bir faşist mimari üslup oluşturulmaya başlandı. Bu üslup genellikle başkent Roma'da inşa edilen komplekslerde görülmeye başladı.

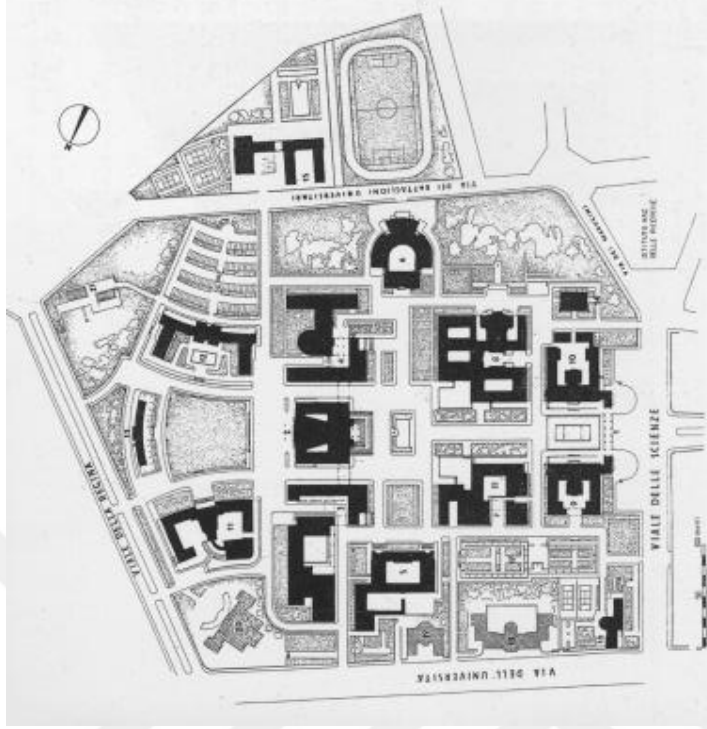
Mussolini'nin Roma'yı dönüştürme ve onu faşizm için bir gösteri haline getirme planları, 1920'lerin sonunda başlayan çeşitli projelerde şekillenmeye başladı. “*Largo Argentina*” olarak bilinen meydanın açılması ve Capitoline bölgesinde yeni bir sokak olan Via del Mare'nin inşa edilmesiyle beraber yeni faşist bir iz bırakacak değişiklikler meydana geliyordu. Ayrıca “*Foro Mussolini*” ile birlikte Roma şehri bir spor kenti haline de dönüşecekti (Painter, 2005). Ayrıca kurulacak yeni bir üniversite ile de birlikte, şehrin faşist kimliği, entelektüel bir imaj ile de süslenecektir. Beraber ele alındığında, bu mimari çabalar yeni Roma'nın yönünü, şeklini ve kimliğini belirleyecekti.

Mussolini, Roma şehrini hangi referanslar ve ne tip yapılar ile şekillendireceklerini şu cümleler ile belirlemektedir: “*Roma şehri, bizim referans noktamızdır. Roma bizim sembolümüz ve efsanemizdir. “Romalı” bir İtalya hayal ediyoruz. Bu akıllı, güçlü, disiplinli ve bir imparatorluk demektir. Roma'nın ölümsüz ruhunun faşizmde tekrar yükselecektir. Romalılar yalnızca savaş meydanlarındaki mükemmel askerler değil, aynı zamanda da mükemmel mimarlardır. İtalya, on beş yüzyılda savaşlar ve zaferlerle Roma oldu. Ve Roma, şimdi barış zamanındaki yenilenmiş Roma olmalı. Disiplin ve çalışma ile.*” (Painter, 2005).

##### 4.1.1.1 La Sapienza (Roma Şehir Üniversitesi)

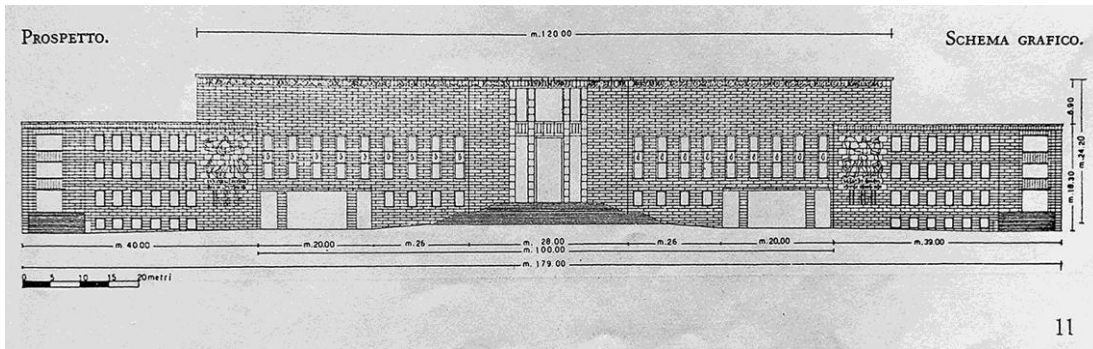
Faşist dönemdeki resmi adı “*Università degli Studi di Roma*”, kısaca da “*La Sapienza*”dır. Sapienza kelimesi İtalyanca'da “bilgelik” anlamına gelmektedir. Roma şehrindeki en önemli faşist forumlardan birisi, Roma Şehir Üniversitesi'ni de içeren “*Forum Sapientiae*” idi (İnceoğlu, 1996). Başkent Roma'nın en devlet üniversitesi olan La Sapienza, Benito Mussolini'nin iktidarda olduğu dönemin ünlü mimarı ve kent

teorisyonu olan Marcello Piacentini tarafından 1932 yılında entelektüel ve kültürel bir merkez olarak hizmet vermesi amacıyla tasarlanmıştır (Şekil 4.1).



Şekil 4.1: Università degli Studi di Roma "La Sapienza"nın planı (URL12)

La Sapienza'nın mimarı olan Marcello Piacentini, aynı zamanda kendi tasarladığı La Sapienza Üniversitesi'nin Şehir Planlama Bölümü'nde bölüm başkanlığı ve öğretim üyeliği de yapmıştır. Ancak Piacentini, 2. Dünya Savaşı'nın ardından faşist rejimin yıkılmasından sonra, mimarlık mesleğine devam etmemiştir (İnceoğlu, 1996). La Sapienza, günümüzde hala Avrupa'nın en prestijli üniversitelerinden birisidir.



Şekil 4.2: Università degli Studi di Roma "La Sapienza"nın kolonatl cephesi (URL13)

La Sapienza, Bauhaus ekolu ile ortaya çıkan Rasyonel-Pürist mimarinin özelliklerini göstermektedir. İnsula düzenli ve ortadan koridorlu planlı yapıların cephelerinde ise dönemin mimari geleneği üzere kolonatl düzen mevcuttur (Şekil 4.2 ve Şekil 4.3).

Piacentini, önce La Sapienza'nın bulunduğu Faşist dönemin şehrin tek üniversitesi olan Piazza Navona'nın nasıl tasarlandığını şu sözlerle anlatıyor: *“Termini yakınlarındaki yeni bir üniversite kurma planları aslında 1900’lü yılların başında başlamıştı. Bununla birlikte, faşist rejim projeyi hayata geçirmekten sorumluydu ve 71 inşaat 1932 yılında resmi olarak başladı. 28 Ekim 1935 tarihinde resmi açılış töreni yapıldı. Marcello Piacentini, tasarımın baş mimarı olarak görev aldı ve ayrıca İtalya çevresindeki genç ve yetenekli mimarlardan oluşan bir ekibin kurulumundan da sorumluydu.”* (Turro,2012). Plan şeması olarak La Sapienza, U formunda plan şemaları üzerine oturmuş düzenler ve iç avlulu insulalardan meydana gelmekteydi (Şekil 4.4).



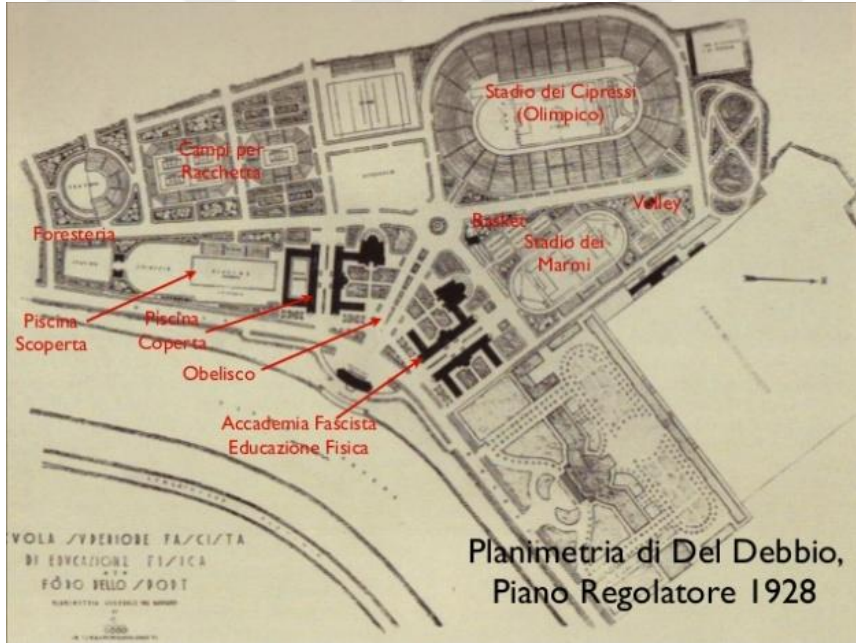
Şekil 4.3: La Sapienza'nın dev heykelli ve sütunlu girişi (URL14)



Şekil 4.4: Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Roma (URL15)

#### 4.1.1.2 Foro Mussolini (Mussolini Forumu)

Başkent Roma'nın yeni spor merkezi olan Foro Mussolini, Faşist dönemin bir başka önemli mimari başarısıdır. Foro Mussolini, bir spor kompleksi olarak dönemin mimarlarından Enrico Del Debbio ve Luigi Moretti tarafından tasarlandı (Şekil 4.5). Anıtsal yolu, obeliski ve dev ölçekli mozaikleri ile çarpıcı bir mimari eserdir (İnceoğlu, 1996). Aynı şekilde "Mermerler Stadı" olarak da bilinen statta bulunan iki insan boyunda olan dev heykeller de, adeta erkekliğe ve kuvvete adanmış birer anıt niteliği taşımaktadırlar (Şekil 4.6). Foro Mussolini, 1928 yılından başlayarak aşamalı olarak inşa edilmiş ve ilk kısımlar, Roma'nın Mart ayının onuncu yıldönümünü kutlamak üzere 4 Kasım 1932'de açılmıştır. Enrico Del Debbio, kompleksin başlangıç aşamalarını, 1928'deki ölümüne dek, ardından Luigi Moretti'nin yerini alması için tasarladı (Turro, 2012).



Şekil 4.5: Foro Mussolini'de bulunan Mermerler Stadı'nın konumu (URL16)

Büyük forum, Tiber Nehri ve Monte Mario ayağı arasındaki Vatikan'ın biraz kuzeyinde bir bölgede, Universitaria di Roma'ya benzer şekilde şehrin eteklerinde yer aldı. Capitolium mimari dergisi, Tiber'in bankasıyla Monte Mario'nun tepeleri arasındaki tarihi manzara için Del Debbio'nun bu konumu nasıl seçtiğini açıklıyor. Plinio Marconi, Forum'u planlarken mimarların karşılaştığı güçlüklerden bazılarını ele alıyor çünkü bölgede zaten var olan yapıları müzakere etmek zorunda kaldılar (Turro, 2012). Planlama başladı ve kararlar alınması gerektiği gibi, yeni foruma yer açmak için birçok bina yırtıldı.





**Şekil 4.6:** Foro Mussolini’de bulunan ve Roma Tanrılarına adanmış dev mermer heykeller (URL17)

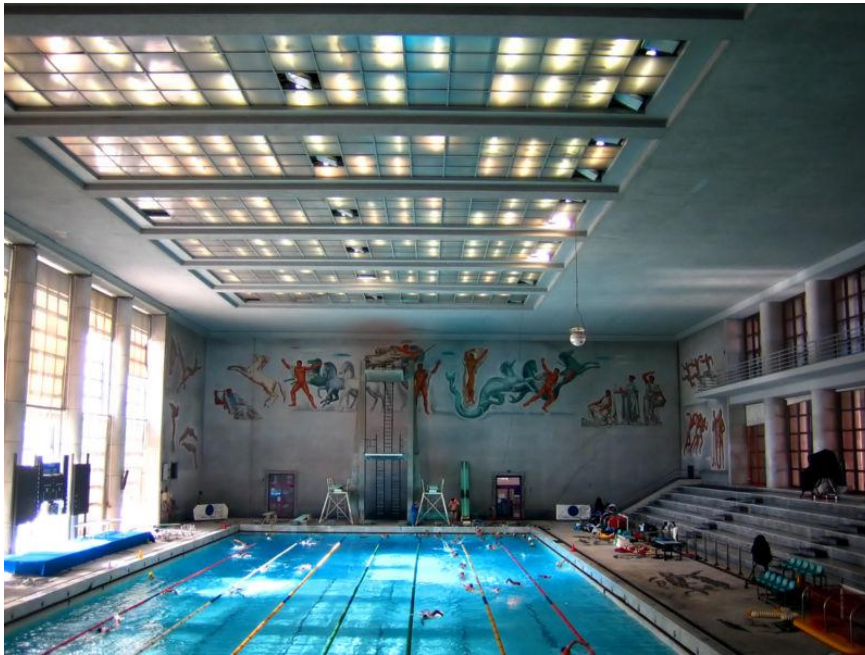


**Şekil 4.7:** Foro Mussolini’de törenlerin yapıldığı heykelli stadyum (URL18)

Birçok farklı komplekslerden oluşan Foro Mussolini çok çeşitli amaçlara hizmet ediyordu. Bunlardan en önemlilerinden ilki bir spor merkezi olarak hizmet vermesi, ikincisi ise bir siyasi ve kültürel merkez olarak hizmet vermesi olmuştur. Mussolini’nin aklında etkileyici törenler ve yarışmalar düzenlemek için bu forumu kullanmak vardı (Şekil 4.7). Bu amaçla gücü ve Roma tanrılarını temsil eden heykeller de kullanılmıştır. Plan, farklı arterlerin kompleksin altı ana bölgesine yönlendirildiği

bir eksen üzerinde geliştirildi. New York Times, Foro Mussolini'nin antik döneme ait tasarımına dayanmasına rağmen, daha yararlı özellikler içerdiğini belirtti (Turro, 2012). Forum, her biri farklı kamusal amaçlar için birçok farklı öge içeriyordu. Foro Mussolini'yi tasarlayan mimarların projeye ilgili çizdikleri yol, Mussolini'nin Roma İmparatorluğu'ndan ilham alıp geçmişi hatırlamasının yanında Faşist İtalya'nın şan ve görkemini de sergilediğini gösteriyor.

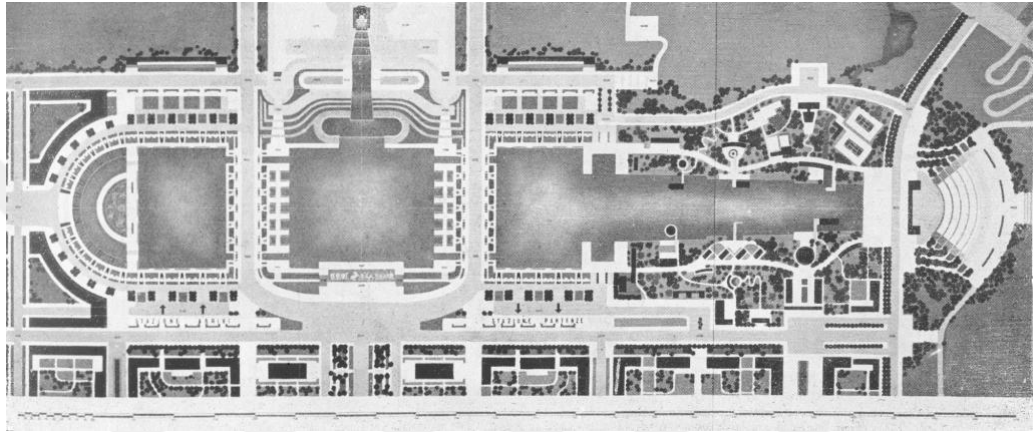
Aquatics Merkezi, Foro Mussolini'nin bir diğer önemli bölümünü oluşturuyor. Tesiste iki adet büyük yüzme havuzu vardır. Bunlardan biri okulların kullanması için, diğeri ise halk içindi. Yapı çoğunlukla açıldı, zeminden tavana kadar uzanan pencereler ışığın her taraftan içeri girmesine olanak sağlıyordu. Havuzları çevreleyen yerde suda yaşayan sahneleri gösteren beyaz mermer ve mozaikler vardı (Şekil 4.8). Ayrıca Aquatics Merkezi, her biri 1.400 kişilik bir erkek ve kadın soyunma odalarının yanı sıra "güneş terapisi" için odalar içermektedir. Güneş terapisi için havuz binasının dışındaki 4.000 metrekarelik bir alan mevcuttu. Antik Roma'ya yapılan atıflar Aquatics Merkezi'nde daha güçlü bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Örneğin, o sırada birçok kişi Foro Mussolini'nin hem Caracalla Hamamı hem de Ostia Antica ile karşılaştırılabileceğini hissetti (Turro, 2012). Buna ek olarak mozaikler eski görüntüleri içeriyordu. Forum etrafına bronz heykeller yerleştirildi ve mermer yapılar klasik stili anımsatıyordu.



Şekil 4.8: Aquatics Merkezi ve mozaikleri (URL19)

#### 4.1.1.3 Esposizione Universale di Roma (EUR)

Benzer bir şekilde, Roma'nın ve İtalya'nın yönetim merkezi olarak planlanan EUR kompleksi de Roma şehir planlamasının tipik özelliklerini göstermektedir. Bu tipik özellikler ise şehri kuzey-güney yönlerinde kesen decumanus ve cardo yolları ve kesişme noktasında yer alan önemli bir bina şeklinde sıralanmaktadır (Şekil 4.9). Bu temel kurgusal benzerliklerin ötesinde, binaların anlatım özelliklerinde ve kullanılan detaylarda da birçok referansın Roma İmparatorluğu dönemi mimarlığını ve bahsedilen çağrışımları hatırlatmaya yönelik olduğunu görüyoruz (İnceoğlu, 1996).



Şekil 4.9: EUR'nin vaziyet planı ve cardo-decumanus yolları (URL20)



Şekil 4.10: Esposizione Universale di Roma'nın kolonatl cephesi (URL21)

EUR projesi mimar Marcello Piacentini tarafından tasarlandı. Tasarım, faşist ideolojinin ruhunu yansıtacak biçimde, Roma İmparatorluk kent planlamasıyla İtalyan rasyonalizminden gelen modern unsurları sentezlemesiyle ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak da bir çeşit neoklasisizm haline gelmiştir (Turro, 2012). Proje, Roma İmparatorluğu mimarisinin geleneksel malzemelerden oluşan, genellikle kalker, tüf ve mermerden meydana gelen ortogonal eksenler, kolonatl cepheler ve geniş ve görkemli yapılar üzerinde inşa edilmiştir (Şekil 4.10).

EUR kompleksindeki en etkileyici bina ve bu mimari tarzın sembolü olan “*Palazzo della Civiltà Italiana*”, şu an günümüzde “*Colosseo Quadrato*” olarak bilinen son

derece ikonik bir projedir (İnceoğlu, 1996). Bu yapı dönemin mimarlarından olan Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula ve Mario Romano tarafından tasarlandı. 1938’de İtalyan mimar Luigi Moretti, “*Il Piazzale dell’Impero*” tasarımı için yarışmayı kazandı. Ancak, EUR kompleksindeki meydanın önündeki büyük bu bina hiçbir zaman bitmedi.



Şekil 4.11: EUR için tasarlanan dev merme dikilitaş (URL21)

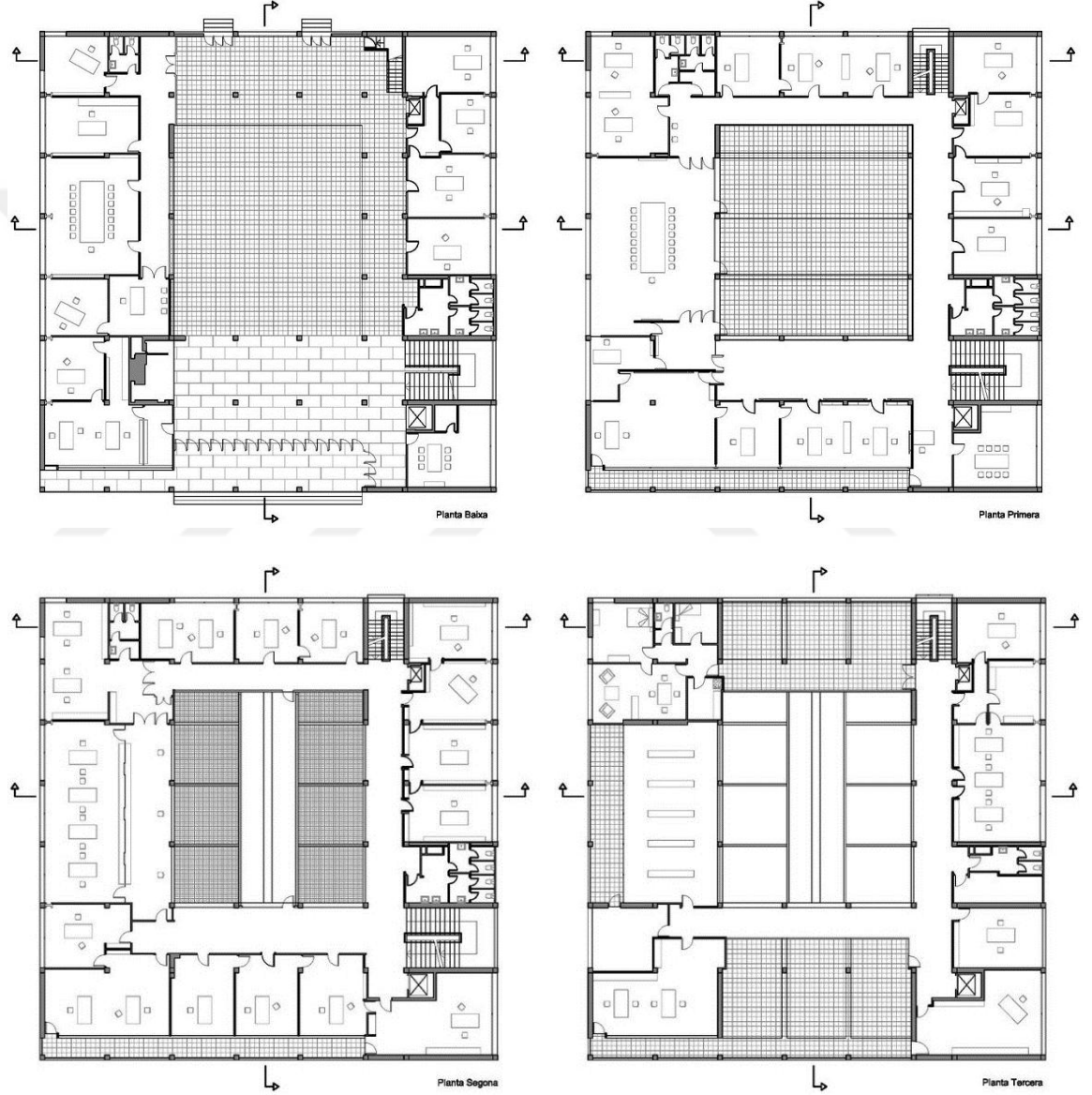


Şekil 4.12: EUR’deki simetrik yapılar ve kolonatl cepheleri (URL22)

Bu mimari unsurlar da kolonlar, sütunlar, taklar gibi elemanlar ve granit, traverten gibi soylu malzemeler olmuşlardır ve hep Antik Roma’yı çağırıştırması sebebiyle kullanılmışlardır (Şekil 4.11). Gerek planlarda, gerekse de binalarda özenle elde edilen kusursuz simetri de böyle bir amaca yönelikti (Şekil 4.12). Aynı şekilde, kompleksete iki adam boyundaki dev heykeller ve dekoratif elemanlar da kullanılıyordu (İnceoğlu, 1996). Bu amaçla kompleksteki mozaik süslemeleri de, yine devasa boyutlarda tekrar canlandırılmışlardır.

#### 4.1.1.4 Casa del Fascio

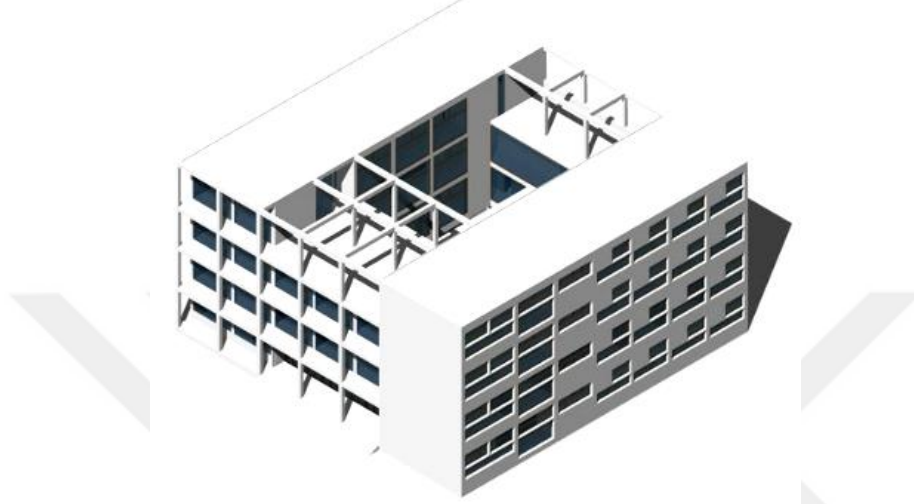
Mussolini'nin faşist ideolojisini yansıtan bir diğer mimari eser de, mimar Giuseppe Terragni tarafından 1932-193 yılları arasında Como'da inşa edilmiş olan Casa del Fascio olmuştur. İtalyan faşizminin en önemli mimarlarından birisi olan Giuseppe Terragni, rasyonalizm akımı altında gelişen İtalyan modernizm üslubunun da önderiydi (Rifkind, 2007 ve Şekil 4.13). Casa del Fascio, Faşist Parti'nin yerel şubesini barındıran bir bina idi.



Şekil 4.13: Modernizm üslubu ile tasarlanmış Casa del Fascio'nun kat planları (URL23)

Casa del Fascio, rejimin Roma'yı çağırıştıran kolonatl ve ritimli cepheler ile kitlelerin gözünde faşist ruhu yansıtarak mimari eserleri şekillendirdiği ve somutlaştırdığı eserlerden birisi olmuştur. Terragni, bir keresinde *"Eserin kalitesi, binlerce Kara*

*Gömlekli'nin ve vatandaşın, Casa del Fascio'nun önünde liderlerinin sesini duyuracak ve İtalyanlar ile yabancılara imparatorluğun yükselişini duyurmalarını sağlayacak.”* sözleriyle Casa del Fascio'yu tanımlamıştır (Rifkind, 2007). Cephesindeki belirgin grid yapısı ile beraber, Como'nun Roma kökenlerini yansıtan ızgaralı sokak desenini temsil ediyordu (Şekil 4.14).



**Şekil 4.14:** Casa del Fascio'ya ait perspektif çizimi. Yapının en önemli özelliği strüktürü ve insula formundaki iç avlusudur (URL24)



**Şekil 4.15:** Casa del Fascio'nun faşist ruhu temsil eden kolonatl cephesi. Casa del Fascio ayrıca bir tören ve ayin mekanydı (URL25)

Casa del Fascio'nun freskleri de, soyut sanatçı Mario Radice tarafından yapıldı. Klasizm ve modernlik arasında benzer bir diyalektik, Radice ve Terragni'nin teçhizatlarında ve duvarlarında kullanılan materyal ve tekniklerde de vardır (Rifkind, 2007). Radice'in Direttorio'daki soyut kompozisyonları, fresk ile bas lehim arasında bir çizgide kalan ince ahşap ve sıva tabakalarından oluşur. Burada Radice de

Mussolini'nin mermer, beton ve cam içeren yüzeyler üzerine boyalı fotoğraflardan ziyade fotoğraflarını kullandı. Buna karşılık Terragni de, Segretario ofisi için Duce'nin fotoğraf portresini seçti. Casa del Fascio, aynı zamanda faşizmin ritüellerini kutladığı yerlerden birisiydi. Terragni, kutsallığı "*manevi ve tüm binanın tören merkezi*" olarak adlandırdı (Şekil 4.15). Mimar, ziyaretçileri hem ön girişe hem de ana merdivene yönlendirerek Casa del Fascio'ya giren veya çıkan her ziyaretçiyi tek bir kavşakta buluşturdu. Bina ayrıca, antik dönemin Miken'ninin veya Mısır'ının ilkel dini veya kraliyet yapılarını hatırlatmaktadır.

#### 4.1.2 Mussolini Dönemi Şehir Planları

Mussolini'nin bir diğer icraatı da başkent Roma'daki kentsel dönüşüm ve temizleme çalışmaları olmuştur. Daha önce bahsedilen amaçlarla, Roma şehrinde eski dönemlerden kalan ve büyük anıtları ve tarihi eserleri gölgelediği düşünülen bölümlerinde gerek mimari, gerek şehir planı açısından radikal değişiklikler yapıldı. La Burbera Grubu, 1929'da kendi planlarını açıkladılar. Bu plana göre Roma şehrinin tam ortasından geçen ve Roma İmparatorluğu döneminde "*cardo*" ve "*decumanus*" diye adlandırılan, birbirini dik şekilde kesen iki geniş yoldu (İnceoğlu, 1996). Asla gerçekleştirilemeyen bu plan yerine başkaları gerçekleşti. Bunlardan biri Piazza Venezia ile Coliseum'un arasında açılan antsal ve düz bir yol ve diğeri ise daha da önemli olan, kuşaklar boyu birçok mimarın rüyası olmuş olan San Pietro'ya giden antsal bir yol.

Şehirlerin ve sokakların yeniden dizayn edilmesiyle birlikte, şehir manzarası ve şehrin çehresi büyük ölçüde değişmiş oldu. Yeni yapılan caddelerin pek çoğu antik merkeze yakın bir yerde ya da şehrin eteklerinde yer alıyordu. Mussolini hükümeti, şehri daha sağlıklı kılmak amacıyla şehrin merkezindeki eski yapıların birçoğunu yıkma kararı aldı. The New York Times gazetesi muhabirlerinden Arnaldo Cortesi, 1931'de yazdığı bir yazıda şehrin durumunu "*Roma'daki birkaç yüz evin onlarca yıl önce olduğu gibi bırakıldığı sonucu çıktı. Birçoğu çürümeye bağlı olarak neredeyse yere düşüyor.*" sözleriyle açıklamıştır (Turro, 2012).

Hükümet, bu binaların sağlıksız olduğuna inanıyordu. Bu sebepten ötürü başkent Roma'nın nüfusunun büyük kısmı şehrin kenarına taşındı. Ulaştırma gelişimi de Faşist hükümet için bir öncelik taşıyordu. Cortesi, hükümetin başkent Roma için yakın gelecekte planladığı dört yeni metro hattıyla trafik sorununun büyük oranda

çözülmesini umduğunu açıkladı (Turro, 2012). Taşımacılık ve sağlık ile ilgili olan sorunlar, Roma şehrinin yeni şehir planlamasında belirgin bir rol oynuyor olmasına rağmen, şehrin estetiği ve görselliği de göz ardı edilemeyecek derecede ciddi bir öneme sahipti.

Faşist devlet ideolojisinin ruhunu yansıtmak amacıyla tasarlanan yeni sokaklarda, eski ve yeni stilleri bir araya getiren unsurlar Mussolini'nin kent planlamasını, geçmişe açığa çıkarmanın bir yolu olarak kullandığını gösteriyor (Şekil 4.16). Marcello Piacentini yeni sokak ve cadde tasarımlarının çoğundan sorumluydu. Mimarlık tarihçisi Richard Etlin, Piacentini'nin şehrin “görmekli” yeniden şekillenmesini isteyen La Grande Roma planının önemini şu sözlerle vurgulamıştır: *“Piacentini şimdi, Piazza del Popolo'dan yayılan üç caddenin üçlü benzeri yayılışını görmekli ve anıtsal çerçeve olarak gösterdi. Dünyanın dört bir yanındaki şehirler Piazza del Popolo'dan Vittorio Emmanuel anıtına nasıl bir korso (yol) taşınması gerektiği görüyorlar.”* (Turro, 2012). Bunların dışında, diğeri iki sokak olan *Via dell'Impero* ve *Via del Mare* de, birbirlerinden çapraz olarak ayrılır (Şekil 4.17)



Şekil 4.16: Via dell'Impero'da yapılan bir askeri geçit (URL26)





Şekil 4.17: Via dell'Impero ve Via del Mare, Roma (URL27)

Başkent Roma'da yapılan bir diğer önemli kent projesi olan *Via dei Trionfi* (Zafer Caddesi) de, Colosseum'dan başlayıp güneydoğu yönünde ilerleyerek, hem Capitoline Tepesi'ni, hem de zaten önceden orada var olan sokakları genişletmek amacıyla tasarlanmıştır (Şekil 4.18). Faşist rejim, kenti daha modern ve estetik görünmesini sağlamak amacıyla Antik Roma dönemine ait olan imgeler ve sembolleri kullanarak, tarzını ve ideolojisini şehrin yüzüne ve sokakların çehresine yavaş yavaş yansıtmaya başladı (Turro, 2012).



Şekil 4.18: Via dei Trionfi (Zafer Caddesi), Roma (URL28)

Gerçekleştirilen bir başka önemli proje de, "Rönesans Yolu" olarak çevirilebilecek "*Corso del Rinascimento*" olmuştur. Başkent Roma'yı iyileştiren hükümet olarak


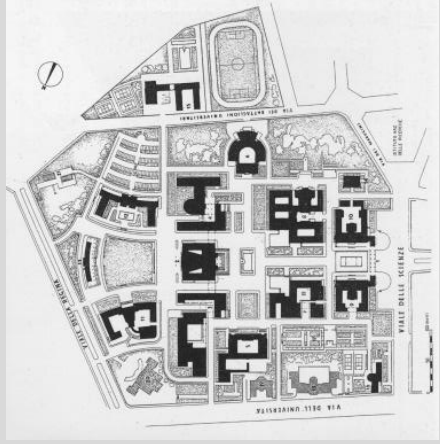
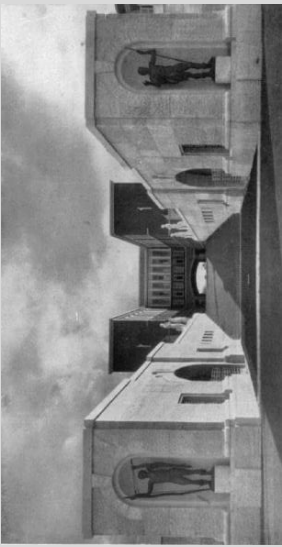
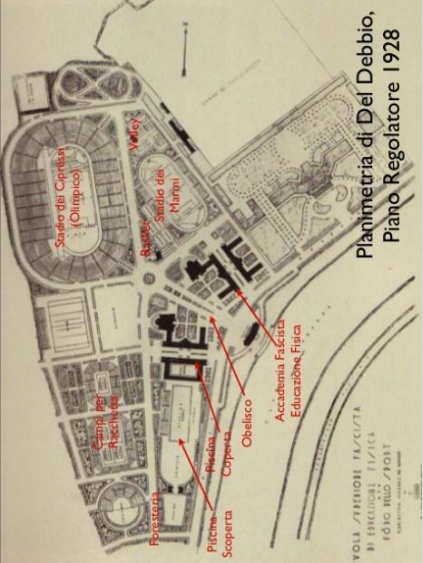
Faşist rejimi gösteren ve Capitolium'da bir makale yazan ve dönemin İtalyan mimarlarından birisi olan Arnaldo Foschini, başkent Roma'yı iyileştirme planının tam on iki yıldan beri mimarlar tarafından tartışıldığını, ancak Mussolini'nin mimarların kendisine sunduğu projelerle ilgili kararını verene kadar neredeyse hiçbir projenin başlatılmadığını ifade etmiştir.


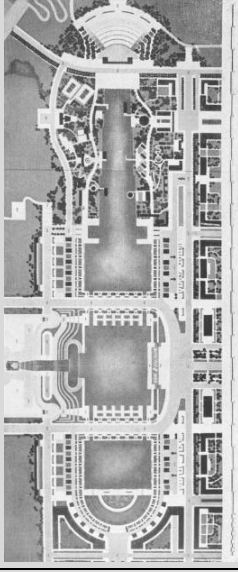

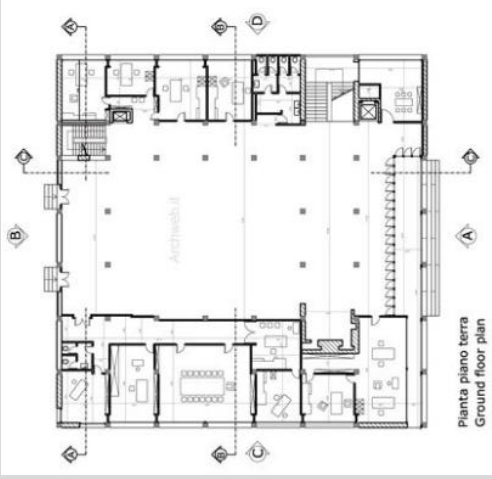
Mussolini döneminden önce inşa edilmiş ve sanatsal önemi olmadığı düşünülen eski binalar, şehirde yaratılmaya çalışılan yeni kimliğe ve çehreye uymadığı ve çeliştiği gerekçesiyle yıkılmış ve Campo dei Fiori'ye bitişik yeni bir yol inşa edilerek, Ponte Sisto'daki Tiber Nehri ile birleşmişlerdir. Corso del Rinascimento'nun yapımı, daha eski, ortaçağ mahallelerini dolambaçlı yollarla kesen geniş, düz bir caddeyi yarattı. Arnaldo Foschini ayrıca, inşaatın Rönesans döneminde inşa edilenler gibi önemli yapıları koruduğunu da yazmıştır (Turro, 2012).

İtalya'da Mussolini döneminde yapılan yeni şehir planlarının bir diğer özelliği de, Roma İmparatorluğu'na bağlı olan kolonilerin şehir planları örnek alınarak tasarlanmış olmalarıdır. Bu durumu Benito Mussolini'nin şu konuşmasından anlayabiliyoruz: *“Başkent Roma'nın önünde çözmesi gereken iki tane sorun var. Bu sorunlardan birincisi işlevsel, ikincisi ise anıtsallık ile ilgili olmaktadır. Faşist ideoloji olarak biz bu yolda, Antik Roma'nın anıtlarını değersiz eklerden temizlemeliyiz. Antik Çağ ve Ortaçağ'ın yanında, 20. yüzyılın Roma'sını yaratmalıyız. Beş yıl içinde Roma, dünyaya muhteşem ve kusursuz bir şekilde görünmelidir. Uçsuz bucaksız, düzenli ve etkileyici olmalıdır. Tıpkı Augustus'un günlerinde olduğu gibi. Yeniden yaratılan Ostia'dan, doğrudan isimsiz askerinin şehrine gelen dümdüz yol, dünyanın en geniş ve en uzun yolu olacaktır...”* (İnceoğlu, 1996). Bu konuşma, Mussolini'nin hayalindeki Roma'nın, Augustus devrinden nasıl etkilendiğini göstermektedir.

Burada konuşmasında Mussolini'nin, Roma şehri için kurduğu hayallerindeki kullandığı sıfatlar, kendi ideolojisinin mekânsal çevreye nasıl yansıdığını anlatır niteliktedir. Bunlar mekânsal çevrenin uçsuz bucaksız olması ve mekânsal çevrede oluşturulan kuvvet, düzen, anıtsallık, büyüklük olmuşlardır (İnceoğlu, 1996). Bu sıfatlar aracılığıyla ortaya konulan mimari düzenlemeler, dönemin birçok yapısında uygulanarak hayata geçirilmişlerdir. Bu mimari eserlerin neredeyse tamamına yakını, ülke içerisinde yaşayan kitlelere faşist ve totaliter değerler sisteminin doğrudan bir yol göstericisi olmuşlardır.

#### 4.1.3 Mussolini Dönemi Yapıları

Adı	İnşa Yılları ve Yeri	Türü / Kullanımı	Mimar	Görünüş	Planı
La Sapienza	Roma 1935	Üniversite	Marcello Piacentini		
Roma Foro Mussolini	Roma 1928-1938	Spor Kompleksi	Enrico Del Debbio ve Luigi Moretti		

Adı	İnşa Yılları ve Yeri	Türü / Kullanımı	Mimar	Görünüş	Planı
Esposizione Universale di Roma (EUR)	Roma 1936-1939	Kompleks (İdari, Otel, Meydan)	Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano Pogatschnig, Luigi Piccinato, Luigi Vietti ve Ettore Rossi		
Casa del Fascio	Como 1932-1936	İdari Bina	Giuseppe Terragni		

## 4.2 Adolf Hitler Dönemi Mimarisi

Adolf Hitler, 20 Nisan 1889 yılında, iki Alman devleti olan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ve Alman İmparatorluğu'nun tam arasında bulunan bir Avusturya kasabasında, Braunau am Inn'de dünyaya geldi. Sıradan bir gümrük memurunun oğluydu. Babası devlet gümrük servisinden emekli olduktan sonra, Hitler çocukluğunun çoğunu Linz'de geçirdi. Hitler, anne ve babasını kaybettikten sonra iyi bir öğrenci olmadığından ötürü okulu terk ederek, Viyana'yı ziyaret etti. Sonra Linz'e geri döndü ve mimar ya da ressam olmayı düşündü. İki kere Viyana Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi ve ressamlık okuluna girmeyi denedi ancak başarılı olamadı (Hitler, 1925). Bundan sonraki birkaç yıl boyunca yalnız ve fakir bir hayat sürdü. Ardından 1913'te Hitler Münih'e taşındı. 1914 yılında 1. Dünya Savaşı patlak verdiğinde, Alman Ordusu'nda savaş boyunca hizmet etti ve cesaretinden ve başarılarından dolayı çeşitli madalyalar kazandı. Savaş'ın ardından 1919 yılında Alman İşçi Partisi'ne katıldı. 8 Kasım 1923 yılında Bavyera Hükümeti'ni devirmek amacıyla başarısız Birahane Darbesi'ni gerçekleştirdikten sonra, 26 Şubat 1924 yılında 5 yıl hapse mahkum edildi (Hitler, 1925). Hapishanede "Mein Kampf" adlı kitabı yazdı. Hapiste 9 ay yattıktan sonra serbest bırakıldı. Siyasi kariyerine kaldığı yerden devam eden Hitler, Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP) ile 1933 yılında en çok oyu alarak, Almanya'nın başına geçti ve kısa bir süre sonra tek parti düzenini getirerek, totaliter bir rejim yarattı ve Führer ilan edildi. 1939 yılında Nazi Almanyası'nın Polonya'yı işgal etmesiyle beraber, 2. Dünya Savaşı da başlamış oldu ve savaş 6 yıl sürdü. Savaşın ilk yıllarında üstün olan Naziler, çok geniş bir coğrafyada ve pek çok farklı cephede savaştıklarından dolayı, üstünlüklerini kaybetmeye başladılar. 30 Nisan 1945 yılında, Sovyet birliklerinin tam Berlin şehrini düşürmeye yaklaştığı bir sırada Adolf Hitler, bugün hala kesin olmamakla beraber, intihar ederek hayatına son vermiştir.

Nazi Almanyası'nın en ünlü ve önemli mimarı Nazi Almanyası Silahlanma Bakanı olan Albert Speer'di. Speer, 1931'de Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'ne (NSDAP) katıldı ve on dört yıl süren siyasi kariyerine başladı. Mimari becerileri onu NSDAP içinde gittikçe yükseltti ve kısa sürede Hitler'in ilgisini çekerek, onun yakın çevresine girmeye başladı. Hitler, parti mitinglerinin düzenlendiği Nürnberg'deki Reich Şansölyesi ve Zeppelinfeld Stadyumu dahil olmak üzere en önemli mimari yapıları onun tasarlamasını ve yapılandırmasını emretti. Speer ayrıca, Berlin'i büyük

binalar, geniş bulvarlar ve yeniden organize edilmiş bir ulaşım sistemi ile yeniden inşa etmeyi planladı (Speer, 1969). Şubat 1942’de Hitler, Speer’i bu başarılarının ardından Reich’in Silahlanma Bakanı olarak atadı. Projelerinin çoğunu Hitler ile tasarlamışlardır (Şekil 4.14). Savaşın sonu diğer Naziler gibi Nürnberg’de yargılanmış ve verdiği akıllı ifadelerle idamdan kurtularak 1 Ekim 1946’da 20 yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. Speer, birkaç defa erken tahliye taleplerinde bulunmasına rağmen, cezasını tamamını çoğunlukla Batı Berlin’deki Spandau Cezaevi’nde geçirdi. 1966’da infazı sona erip serbest bırakılan Speer, “*Üçüncü Reich ve Spandau: Gizli Günlükler*” adlı iki en çok satan otobiyografik eser yayınladı. Hitler ile olan yakın ilişkisini ayrıntılarıyla beraber okuyuculara ve tarihçilere Nazi rejiminin işleyişi hakkında benzersiz bir bakış açısı kazandırdı (Narver, 1990). Speer, Londra’yı ziyaret ederken 1981’de bir inme nedeniyle hayatını kaybetti.



Şekil 4.19: Adolf Hitler ve Albert Speer (soldan ikinci) mimari projeler üzerinde çalışırken (URL29)

#### 4.2.1 Nazi Almanyası’nda Mimari ve Sanat

Tıpkı Benito Mussolini dönemi faşist dönem İtalya’sı gibi, Adolf Hitler dönemi Nazi Almanyası da Roma İmparatorluğu’ndan derinden etkilenmiş ve onları ilham almışlardı. Hitler, Naziler’in Avrupa’yı ele geçirebilecek kudrette olan askeri gücünden ve militarist ruhundan son derece memnundu ve kendisi de bu görüşteydi. Kendi şahsi politik görüşlerini ve ideolojisini, Roma İmparatorluğu’nun ideolojisine benzetiyordu

ve onları birbirleriyle ilişkili olarak görüyordu. Naziler de tıpkı Romalılar gibi neredeyse kutsal güçlere sahip bir lider tarafından yönetilen ve açıkça tanımlanmış bir sosyal ve politik hiyerarşi sistemini, Roma düzenini, disiplinini ve militarizmini benimsemişlerdi (İnceoğlu, 1996). İtalya’da Vatikan ve Papa’nın etkisinden dolayı dini etki ortadan kaldırılamamış olmasına rağmen, Nazi Almanyası’nda din ortadan kaldırılabildiği için, bu dönemden itibaren Nazi liderlerinin, tarihi Antik German Mitolojisi’ndeki figürlerinin ve kahramanlarının kültlerine tapınılmaya başlanması amaçlanıyordu.

Hitler, Naziler’in Fransa’yı 1940’ta işgal etmesinden sonra verilen bir konuşmada “*Savaşı kazanacağız ve zaferimizi binalarımız aracılığıyla güvence altına alacağız*” dedi (Narver, 1990). Mimarının Hitler tarafından güçlü bir siyasi araç olarak algılanması, Nazi rejiminin gücünü Almanya’da eşsiz kılmıştır. Nazi Almanyası’nda ideoloji ve propaganda faaliyetleri ile zenginleştirilen faşist mimari, tarihte eşi benzeri görülmemiş bir güçte ve hızda yükseldi. Mimariyi hem sanat, ideolojik amaçlar doğrultusunda siyaset için kullanan Naziler, bu doğrultuda bir propaganda faaliyeti başlattılar. Naziler, sosyal ve kültürel organizasyonlarına da mimariyi entegre ettiler. Bunun için de propaganda malzemelerini ve siyasi ideolojilerini kullanarak karşılarındaki muhalefete boyun eğdirdiler.

Totaliter rejim yönetimi altındaki mutlak hükümet kontrolleri ve etkileri dünyasında meşruiyet kavramı, ideolojinin de yardımıyla beraber, genellikle belli bir dereceye kadar kontrol, manipülasyon veya sanatın etkilenmesini gerektirir. Mimarının ve sanatın devlet tarafından düzenlenmesinin en uç örneklerinden olan Nazi Almanyası’nda, sanatın olası ikiliği şu şekilde görülmüştür; otoriter rejimlerle sınırlı olmamakla birlikte, özgürce konuşma ile sanatın ifade edilmesi veya sansür, kişisel ifade kısıtlamaları ve zorla kolektif iradenin ve propagandanın aracı olması durumlarıdır. Sanatların hükümetler tarafından siyasal olarak elden geçirilmesi, otoriter rejimlerle sınırlı olmaması, bu durum sanatın ikili doğasını ve nihai soyutlamasını ortaya koymaktadır (Narver, 1990).

Nazi Almanyası’nda siyasi hedeflerinin gerçekleştirilmesinde sanatın ve mimarının kullanılması benzersizdir. 1935 yılında yapılan bir konuşmada Hitler, sanatın vazgeçilmez doğası üzerine görüşlerini şu sözler ile dile getirdi: “*Sanatın, en bozulmamış, halkın ruhunun en yakın yansımaları oluşturması nedeniyle, kitlenin en*

*büyük doğrudan etkisiyle bilinçsizce egzersiz yaptığını inanıyorum*” (Taylor, 1974). Bu doğrultuda ülkedeki tüm mimarlar, müzisyenler, şairler, ressam ve dansçılar, “Gesamtkunstwert” olarak da bilinen ve “Total Work of Art” olarak adlandırılan bir sistem aracılığıyla bireysel çıkarlarını terk etmeye ve doğrudan hükümetle ortak bir Nazi ideolojisi hedefi doğrultusunda çalışmaya gönüllü olarak çalışmaya çağrıldılar. Nazi Almanyası’ndaki Gesamtkunstwert programı ile birlikte ülkedeki sadece sanat dallarını değil, aynı zamanda liderlerin, tarihin ve insanların yeni materyal olarak siyasal felsefesini de içeriyordu. Bütün bu sanatsal ve ideolojik birikim de büyük bir sanat eseri haline getirildi. Nazi hiyerarşisi ile birlikte hükümet, tek birleşik siyasi ya da kültürel varlığın daha kolay tasarlanabileceğini, düzenlenebileceğini ve kontrol edilebileceğini düşünüyordu.

Tüm mimarların ve diğer sanatçıların hükümet adına çalışmaya başladığı “Gesamtkunstwert” yani “sanat eserleri vasıtasıyla Nazileştirme süreci” şeklinde açıklanabilecek bu hükümet destekli Nazi sanat programı, “Gleichschaltung” denen ve Nazi Almanyası’nı ekonomi ve ticari birliklerden medyaya, kültürden eğitime kadar, topluluğun her alanında totaliter kontrol ve koordinasyon sistemi oluşturan süreç ile desteklendi (Narver,1990). Bu hakimiyet süreci ve her alandaki iletişimsel etkinliğin tam kontrolü, “Weltanschauungskrieg” denen ve ideolojik mücadelelerde propaganda amacıyla kullanılan bir kara propaganda tekniği sayesinde olmuştur (Narver,1990). Weltanschauungskrieg, tüm Almanları sindirmek, homojenleştirmek ve idealleştirmek için tasarlandı. Böyle bir programın amacı, modernleşmenin getirdiği düzende sosyal paradigmaları açıklamak için kullanılan “Gemeinschaft” terimini, yani toplumu mutlak birliğe ulaştırmak olmuştur.

Tarihçi Robert J. Lifton bu durumu “*Bütün politik, sosyal ve kültürel kurumlar, güvenilir Naziler tarafından tamamen idealleştirilecek ve kontrol edilecek. Gleichschaltung, ister dışlanma, ister tehdit, ister cebren olsun, mümkün olan tüm muhalefetin ortadan kaldırılması için bir öfemizm olabilir.*” şeklinde açıklamıştır (Lifton, 1984). Yani Nazilerin Alman halkını bir bütün halinde toplamak maksadıyla en çok kullandıkları kavramlar ve değerler, sanat ve kültür olmuştur. Aralarında George Mosse ve Jeffrey Herf’in de olduğu birçok ünlü tarihçi, Üçüncü Reich’i anlamak için Hitler’in kültürel inançlarının önemini vurgulamışlardır ve Hitler’in Almanyadaki rolünün siyaset adamlığının yanında aynı zamanda kültürel bir devrimci olmasını da belirtmişlerdir.



#### 4.2.2 Nazi Almanyası'nda Mimari ve Sanatın Estetizasyonu

Walter Benjamin, Susan Sontag, Anson Rabinach ve Rainer Stollmann, yazmış oldukları eserlerinde Üçüncü Reich'ta icra edilen mimari ve diğer sanatların estetizasyonu ile diğer sağ ya da sol totaliter rejimlerin mimariye ve sanata yaptıkları entetizasyonlarının temel farklarını vurgulamışlardır. Walter Benjamin 1936 yılının başında, sanatın ve siyasetin arasında var olan ters ilişkiyi, “siyasi yaşamın estetizasyonu” ifadesini kullanarak bu farkı vurgulamıştır. Alman faşizminin gerçek sanatsal başarısının politik yöntemlerle sağlanabileceğine inanıyordu (Benjamin, 1972). Benjamin'in siyaset ve sanat füzyonu, Susan Sontag tarafından “Fascinating Fascism”, yani “Büyüleyici Faşizm” denkleminde incelenmiştir. Sontag'a göre, faşist sanat faşist siyasi ideolojiyi tamamlayarak teşvik eder ve hayat kavramını sanat olarak besler (Sontag, 1981). Rainer Rabinach, “Üçüncü Reich'te Üretim Estetiği” (The Aesthetics of Production in the Third Reich) başlıklı makalesinde, *“Politik kuralı estetik bir sembolleştirme ile meşrulaştırma girişimi, belki de 20. yüzyıl faşist rejimlerini, diğer otoriter egemenlik biçimlerinden ayıran belirleyici özelliktir.”* şeklinde ifade etmiştir (Rabinach, 1979). Rainer Stollman'a göre de, Nazileştirilmiş sanat, mimari ve kültürün somut unsurları, Nürnberg Miting Meydanı, Thingspiele Tiyatroları ve anıtsal mimari, faşizme sanatsal bir anlam kazandırdı ve sanat üzerinde kalıcı bir siyasi kabuk yarattı (Şekil X). (Stollman, 1978).



Şekil 4.20: Nazizme sanatsal bir anlam kazandıran Thingspiele Tiyatroları (URL30)

Nazi rejimi döneminde özellikle siyaset, ekonomi, askeri ve diğer sosyal kurumlar, Naziler tarafından parti programlarının ideolojik amaçları doğrultusunda, halkın Nazi ideallerine uygun tasarımı ve insanların manipülasyona yaradıklarından dolayı bir tür sanat biçimi olarak algılanıyorlardı (Benjamin, 1972). Führer Adolf Hitler ile beraber onun en sadık adamlarından olan, Nazi Almanyası'na Halkı Aydınlatma ve

Propaganda Bakanı olarak hizmet etmiş olan Joseph Goebbels, politik olarak sanat, halkın orta şekli ve mümkün olan en büyük sanatsal yaratım olarak kamusal kalıplaşımı belirttiler.

Nazilerin ideolojik idealleri doğrultusunda sanatı ve mimariyi estetize etme süreciyle birlikte insanların, devletin ve hükümetin örgütsel aygıtlarının ve ideolojik hedeflerin birleştirilmesi ve homojenleştirilmesi yöntemiyle, iktidarın sağlamlaştırılmasına yol açmış oldu. Sanat eğitimi için Naziler'nin en üst düzey yetkilisi ve otoritesi olan Robert Boettcher, icra ettikleri sanatın estetizasyonu sürecinde, sanatın *“huzursuzluğun ortadan kaldırılması ve ulusun pasifize edilmesi gibi önemli bir işleve sahip olan bir sosyal çimento (a social cement which has the important function of eliminating unrest and pacifying the nation)”* olduğunu belirterek, rolünün önemini vurgulamıştır (Rabinach, 1979). Sanatın ve mimarinin estetizasyonu, sanatın Nazi Almanyası'nda belirgin bir yere sahip olmasına olanak sağladı ve nihayetinde Almanya'yı döneminin sanat ve mimarisinde diğer batı ülkelerinden çok daha büyük ve ileride olan bir konuma getirmiş oldu.

Alman mimarlar ve sanatçılar, Hitler'in kaleme aldığı Mein Kampf'in ideolojik öğretilerinden ve Naziler'in diğer teorik eserlerinden, halk tarafından daha kolay anlaşılabilen ve sindirilebilen sembolik sanat biçimini ve mimari üslubunu yaratarak, Nazi ideolojisinin sanatsal çevirmenleri haline getirildiler. Nazi Almanyası'ndaki sanatçıların ülke içerisindeki faaliyetleri ve sosyal konumları, kişisel ve kamusal düşüncenin otonom bir ifadesinden, nasyonal sosyalist hareketin öncü ifade biçimine dönüştürüldü (Stollman, 1978). Bu ideolojik dönüşüm ve devşirme sonucunda da sanatçılar ve mimarlar, Nazi ideallerini sadakatle temsil eden figürler haline getirildiler.

Susan Sontag, bazı Nazi sanatçılarına ve mimarlarına, tasvirlerinin ve eserlerinin nasyonal sosyalizmin gerçek yüzünü olduğu gibi sunma eğiliminden, halk için daha ideal ve anlaşılır olana doğru kaydığını yazdı. Sontag, Hitler'in bu durumu *“Bu tür düşünceleri temsil eden sanatçı, sadece bir şovmen değil, aynı zamanda da bir izleyici olmalıdır. Bu sebepten ötürü de mimarlar ve sanatçılar kesin olarak algılanabilen, kesin olarak tanınmış bir Alman anlayışını sunmalıdırlar.”* şeklinde açıklamıştır (Sontag, 1981). Bu anlayışı sunabilen sanatçılar, mimarlar, askerler, akademisyenler ve politikacılar da, partinin önde gelen üyeleri arasına yükseltildiler.

### 4.2.3 Propaganda Olarak Nazi Mimarisi

Propaganda, kendisine hizmet edebilme potansiyeli olan her şeyi manipüle eden ve kullanan bir faaliyettir. Bu nedenden dolayı da mimari ve sanat, Naziler tarafından manipüle edilip kullanılacak bir propaganda malzemesi olarak kullanılmıştır. Aslında Hitler, “*Sanat, Alman ruhu için bir propagandadır.*” fikrine sahipti (Narver, 1990). Bu gerçekten de Hitler ve Goebbels’in Alman sanatçılar ve mimarlar için öngördüğü vazifeydi. Joseph Stalin’in Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’ndeki “sosyalist gerçekçilik” sanat akımındaki zorunlu unsurlarına benzer şekilde, Nazi sanatçılarına ve mimarlarına da, Nazi Propaganda Bakanlığı’nın dağıttığı ve sanatçıları Üçüncü Reich’a hizmete zorladığı bir rehber verilmiştir. Hitler, propagandanın iktidarın kalıcılığında en önemli unsur olduğuna inanıyordu.

Sanatçılar ve mimarlar, bir nasyonal sosyalist üslubun üretilmesinde ve yaygınlaştırılmasında kullanıldılar. Hitler’in plan ve ideallerini meşrulaştıracak her türlü sanatsal katkı meşru görülüp kabul edildi. Bunun sonucunda Alman kültürünün yayılması için mimariden edebiyata, resimden heykele, tiyatrodan sinemaya kadar her alanda bu ülkü uğruna halktan ve sanatçılardan kitlesel destekler gelmiştir (Narver, 1990). Gesamtkunstwert ile birlikte, halkın temel milliyetçi duyguları canlandırılacak ve yaratıcı güdüler ırkın ve ülkenin uygun kanallarına yönlendirilecekti.

Ancak Naziler’in icra ettiği sanat ve mimari, propagandadan çok daha öte bir şeydi. Sanat ve mimari, nasyonal sosyalizmin meşru bir siyasi varlık olarak kabul edilmesi için gerekli olan ve özenle hazırlanmış bir araçtı. Hitler, halkın nezdinde bu meşruiyeti kazanmak için Nazi geleneklerinin sanat yoluyla hızla üretilmesini gerekli görmekteydi. Bu konuyu Hitler şu sözlerle açıklar: “*Popülerlik ile güç birleştirilirse ve birlikte belirli bir süre ayakta kalabilirse, sarsılmaz kabul edilebilen bir geleneğin otoritesi, daha da sıkı temel üzerinde bir otorite ortaya çıkartır.*” (Narver, 1990). Hitler’e göre kültürler ve gelenekler meşruiyetin esasıydı, ancak aynı zamanda da topluluğun kontrolü için kullanılan bir araçtı. Çünkü akılcı olmayan ve sadece ritüel haline getirilmiş tarzdaki gelenekler, otoriter bir rejime büyük bir fayda sağlayabilir.

Harold Lasswell, bu tür propagandanın olası neticesini ön plana çıkararak 1927’de yayınladığı “Propaganda Tekniği ve Dünya Savaşı” (Propaganda Technique and the World War) adlı kitabında şunları yazdı: “*Daha yeni ve sinsi bir araç, binlerce ve hatta milyonlarca insanı bir bütün haline getirerek nefretin yayıldığı bir topluluk*

*yaratacak. Bu araç adeta bir alev gibi muhalefeti yakacak. Bu araç bir tür balyoz olacak ve bu balyozun adı da propaganda olacak.”* (Laswell, 1969). Hitler, propagandayı aynen bu şekilde kullandı. Propaganda için yararlı olarak algılanan herhangi bir aracın manipüle edilmesi, sömürülmesi ve dağıtım kanallarının Naziler’in ideolojik mesajıyla bombalanması bir tür norm haline geldi.

#### **4.2.4 Nazi Dönemi Mimari Örnekleri**

Roma mimari prensipleriyle tasarlanan dev ölçekli kompleksler, eserlerde büyüklüğün ve anıtsallığın sağlanmaya çalışılması ve anıtların gözlemlenebilmeleri amacıyla yeni aksların açılması, hem İtalya hem de Almanya’daki benzer rejimlerin mekan ölçeklerinin ve ideolojik şehir çehrelerinin benzerliğini göstermektedirler. Tüm bunlara rağmen her ne kadar bu iki ülkede o dönemde kullanılan mimari dil, temeldeki amaçlarında ve kullanılan kavramlarda benzer olsalar da, bu amaçlara ulaşmak için uygulanan üslup ve yöntemler farklılık göstermekteydiler (İnceoğlu, 1996). İtalya’da ilk dönemlerde ortaya çıkan mimari eserlerde rasyonalist ve modern yaklaşım olmasına rağmen, daha sonraki yıllarda bu yaklaşım daha çok neoklasik üsluba doğru kaymıştır. Halbuki Almanya’da, daha en başından itibaren sade bir neoklasik üslubun hakim olduğunu görmekteyiz. Rasyonalizm ve fütürizm gibi yenilikçi akımlar, İtalya’da faşizmden daha önce ortaya çıkmışlardır. Faşizmden önce de etkili olan rasyonalizm ve fütürizm, Mussolini devrinde de etkilerini artırarak varlıklarını korudular. İlk bakışta totaliter bir rejimin, öncü bir üslubu resmi üslup olarak benimsemesi bir tür çelişki olarak düşünülebilir. Ancak burada önemli olan nokta, faşizmin de tıpkı öncü üslup gibi, toplum içerisinde radikal değişiklikler ve yenilikler amaçladığı unutulmamalıdır. Öte yandan, Almanya’da doğmasına rağmen modern mimari Naziler tarafından tamamıyla dışlanarak okulları kapatılmıştır ve bu akımın önde gelen mimarları da yurtdışına kaçmak zorunda kalmışlardır.

Naziler’in Romalılar’dan aldığı ideolojik anlamı olan sanatsal ilhamlar, devlet sanatı haline getirilmiş ve sanat ile mimarinin açık bir şekilde siyasi ve ideolojik bir propaganda malzemesi olarak kullanıldığını gösteriyordu. Bu ilhamlara bir örnek olarak, Münche için planlanan yeni şehir merkezi verilebilir. Bu yeni şehir merkezi planına göre çok tipik bir “cardo” ve “decumanus” birleşimi vardır ve bu plan T-plan şemasındadır (İnceoğlu, 1996). Bununla beraber, Albert Speer’in başkent Berlin ya da o dönemki yeni adıyla Germania için tasarladığı şehir planı da benzer sanatsal eğilimleri ve ilhamları göstermekteydi. Hiçbir zaman tam tasarlandığı gibi

gerçekleştirilememiş olsa da, anıtsal bir aksiyel yolun sonunda, Roma'daki Pantheon'dan esinlenerek tasarlanan dev kubbeli bir anıtsal yapı olan Volkshalle ve dev ve ihtişamlı bir zafer takı bulunacaktı.

Benzer ilhamlardan biri de Reichssportfeld'de görülmektedir. Adolf Hitler, Berlin'de düzenlenecek olan 1936 Olimpiyat Oyunları için dönemin ünlü Alman mimarlarından Werner March'a da görev vermişti. March'ın en ünlü faşist dönem projelerinden olan Reichssportfeld'in tasarımı, Roma İmparatorluğu dönemindeki Trajan Forumu örnek alınarak tasarlanmıştı (İnceoğlu, 1996). Reichssportfeld Olimpik Kompleksi'nin ana mekanı, Nazi Almanyası döneminin çoğu büyüleyici geçitlerinin ve törenlerinin yapıldığı dev bir meydan olan Maifeld'di. Maifeld'de yapılan gece törenlerine ellerinde meşalelerle on binlerce kişi katılırdı ve faşist ruha uygun etkileyici gösteriler düzenlenirdi. Bu gösterilerde, Alman kimliğinin antik kökenine atıfta bulunan bir takım ritüeller düzenlenerek, milli bir şuur oluşturulmaya çalışılırdı.

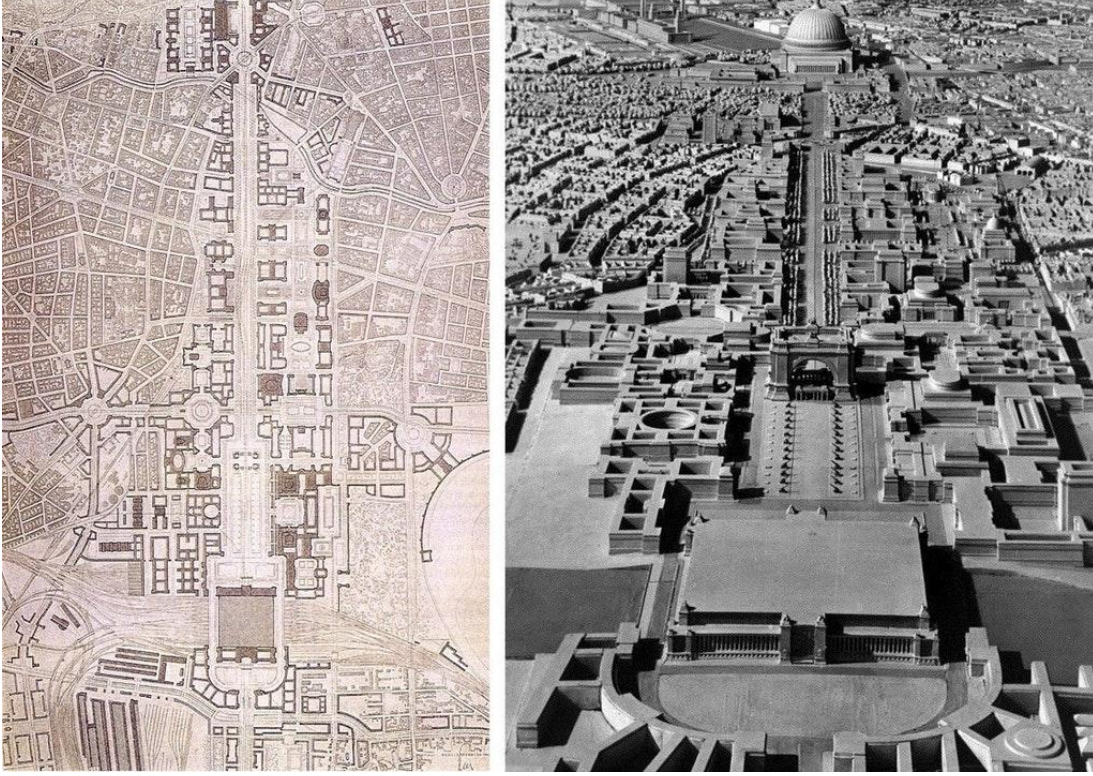
Her ne kadar Nazi Almanyası'nın mağlup edilmesinin ardından, dönemin mimari eserlerinin küteselliği ve anıtsallığı hakkında yapılan yorumlar, en başta da Albert Speer olmak üzere, bir tür büyüklük hezeyanı ile açıklanmaya çalışıldıysa da, bu tarz bir açıklama aslında oldukça sığ bir yoruma sahiptir. Totaliter rejimin ve faşist ruhun karakterinden ve ideolojisinden ortaya çıkan ilhamlar ve etkiler, Hitler'in kendisinin ve yakın çevresinin etkisinden çok daha belirleyici ve önemlidir (İnceoğlu, 1996). Nazi Almanyası döneminde yapılmış olan mimari eserler ve diğer binalar, ülkenin ve hükümetin hızla artan gücünün birer simgeleri idi ve bu sebeple doğal karşılanması gereken bir durumdu. Aynı zamanda bu ideolojik mimari eserler, ilk dönemlerde kazanılan başarıların yarattığı iyimserlik ortamını yansıtan birer propaganda malzemeleriydiler.

#### **4.2.4.1 Şehir Planları**

##### **4.2.4.1.1 Welthauptstadt Germania**

Welthauptstadt Germania (World Capital Germania), Hitler'in savaşı kazandıktan sonra başkent Berlin'i baştan aşağı faşist ideolojiyi yansıtacak biçimde yenilemeyi düşündüğü, ancak savaşı kaybettiği için asla gerçekleştiremediği projenin adıdır. Bu dev şehir planı projesi için kullanılan "Welthauptstadt Germania" adı, ilk olarak Nürnberg'de yargılanıp hapisten çıktıktan sonra Albert Speer tarafından 1969'da yayımlanan "Üçüncü Reich'in Anılarında" (Erinnerungen) adlı kitapta yazılmıştır

(Speer, 1969). Aynı zamanda, her ne kadar hükümet veya bizzat Adolf Hitler'in kendisi tarafından hiçbir resmi görevde kullanılmamış olsa da, Welthauptstadt Germania projesi, başkent Berlin için Nazi dönemi inşaat planı ile eşanlı hale geldi ve sonrasında bu plan "Reich Sermayesi için Kapsamlı İnşaat Planı" (Gesamtbauplan für die Reichshauptstadt) olarak adlandırıldı.



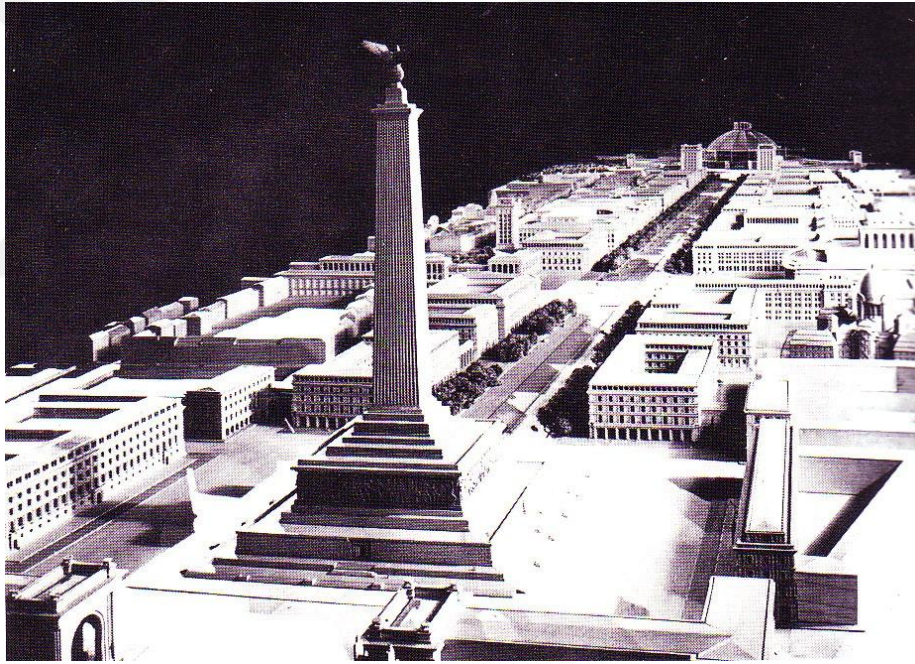
**Şekil 4.21:** Gerçekleştirilemeyen Welthauptstadt Germania'nın planı ve maketi (URL31)

Hitler'e göre Berlin, yenilenmiş bir ulusa layık yeni bir Alman şehri olacaktır. Dünyaya Almanya'nın ekonomik, politik, kültürel ve askeri gücünü ve Alman halkının birliğini gösterecekti. Albert Speer'e göre, Berlin şehri öncelikle yabancıları etkilemelidir: "Yolcular tren istasyonundan çıktıklarında şehrin manzarası ve Reich'in gücü tarafından şaşkına dönecekler." (Speer, 1969). Welthauptstadt Germania ile birlikte yeni Berlin, kuzey-güney ekseninin her iki ucunda iki büyük tren istasyonuna ve iki uzun ve çok geniş tören bulvarına bölünmüş olacaktır (Şekil 4.15). Kuzeydeki ana meydan, Napoléon'un Paris'teki Arc de Triomphe ile kıyaslanarak yarışması bir zafer takı tarafından taçlandırılacaktı. 300 metre genişliğinde, 130 metre derinliğinde ve 128 metre yüksekliğindeki bu zafer takı, yüksekliğiyle bölgedeki tüm diğer binaların üzerine çıkacaktı ve kelimenin tam anlamıyla onları tepeden seyredecekti. Zafer takıyla beraber bu geniş cadde üzerinde muazzam büyüklükte kubbesi olan ve her

yerden görünebilen Volkshalle de bulunacaktı. Ayrıca büyük bir yeni belediye binası, bir polis merkezi ve kara, deniz ve hava kuvvet komuta binaları da dahil olmak üzere on bir bakanlık bu dev cadde üzerinde olacaktı.

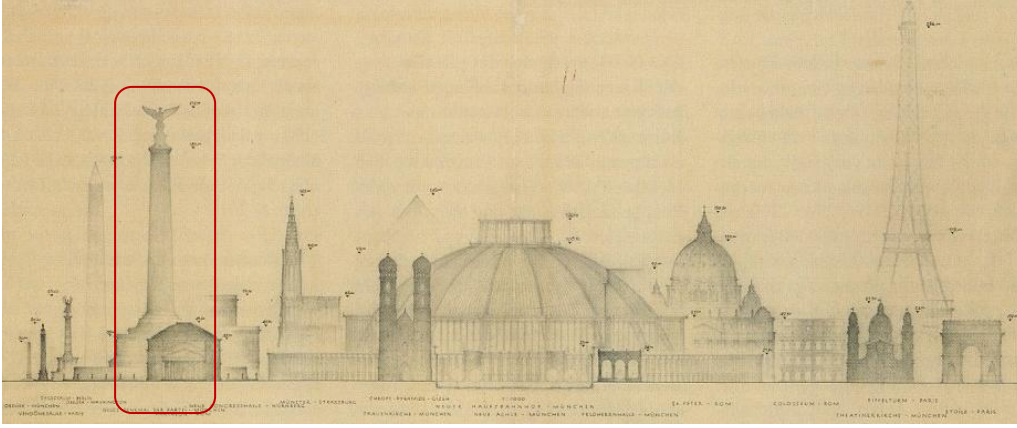
#### 4.2.4.1.2 Münih Kent Planı

Yalnızca başkent Berlin için değil, Hitler için çok önemli bir şehir olan Münih kenti için de savaş kaybedildikten sonra rafa kalkmak zorunda kalan projeler vardır (Şekil 4.22). Hitler'in Münih'e olan sevdası, kentle ilgili olan anılarından kaynaklanmaktadır. Çünkü Hitler hem 1. Dünya Savaşı'nda orduya katılmaya bu şehirde karar vermiş, hem de Nazi Partisi'ni burada kurmuştur (Rosenfeld, 2000). Bundan dolayı eğer savaş kazanılmış olsaydı, kent tıpkı Welthauptstadt Germania'da olduğu gibi faşist ideolojiyi ve hayat görüşünü gösterecek şekilde yeniden dizayn edilecekti.



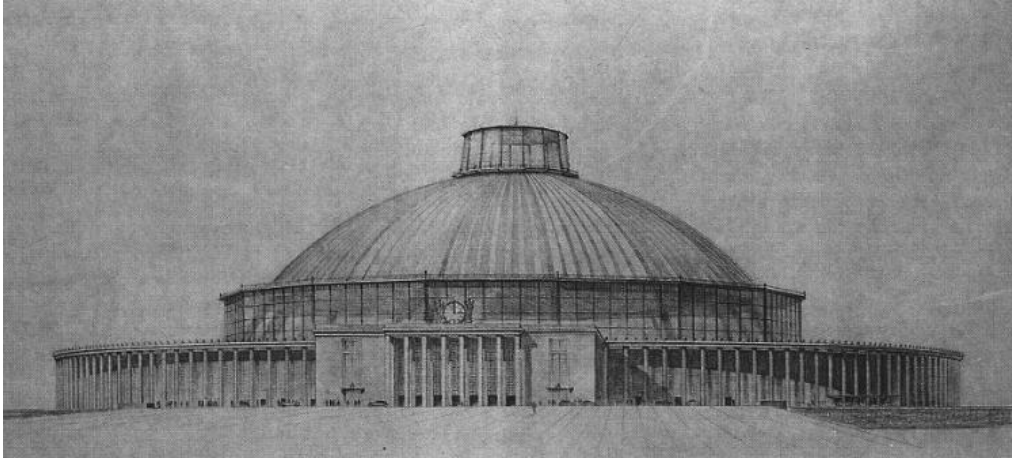
Şekil 4.22: Hitler döneminde Münih kenti için tasarlanan projenin maketi (URL32)

Münih şehrini yenileme çalışmaları için Hitler, yine kendisinin en güvendiği mimarı olan Speer'e görev vermesine rağmen, bazı projelerin tasarımlarında bizzat kendisi çizimleri tamamlayarak, Münih yapılması için tasarladığı mimari projelerini ortaya koymuştur (Rosenfeld, 2000). 20. yüzyılın ilk yarısında dünyadaki en büyük anıt yapıları, Roma'daki San Pietro Bazilikası ile Paris'teki Arc de Triomphe'ydi. Hitler, Nazi Almanyası'nı sembolize edecek yapıların, bu eserlerden çok daha büyük olmasını arzuluyordu.



Şekil 4.23: Münih Dikilitaşı (URL33)

Hitler'in Münih şehri için kendi çizdiği projeler arasında eğer tamamlanabilse dünyanın en büyük dikilitaşı da olacaktı ve o dikilitaşın tepesine Almanya'nın sembolü olan kartal bulunacaktı (Şekil 4.23). Ayrıca Hitler'in Münih şehri için olan planları arasında Münih Tren İstasyonu'nu yeniden inşa edilmesi de bulunuyordu (Şekil 4.24). Hitler, Münih'e inşa edilecek ve Naziler'i temsil edecek kent meydanı inşaatını 1 Ağustos 1948'de bitirmeyi planlamıştı. Ancak Naziler 2. Dünya Savaşı'nı kaybedince, Münih Tren İstasyonu projesi de çoğu projenin yapılamaması ya da tamamlanamaması gibi gerçekleştirilemedi (Rosenfeld, 2000).



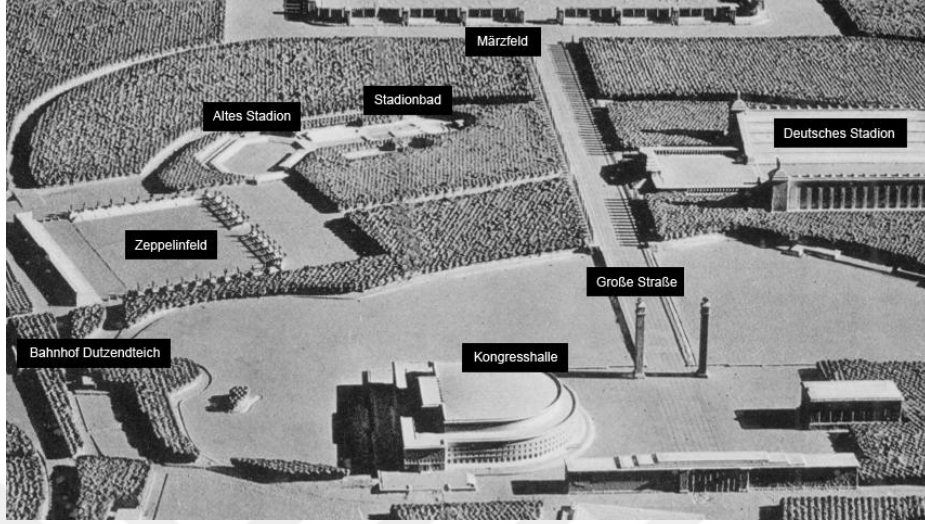
Şekil 4.24: Münih Tren İstasyonu (URL33)

#### 4.2.4.2 Miting Meydanları ve Stadyumlar

Hitler'in partisi olan NSDAP'nin 1933'ten 1938'e kadar düzenlediği parti mitingleri, Almanya'nın Nürnberg kentinin 11 km<sup>2</sup> alan kaplayan ve "Reichsparteitagsgelände" olarak adlandırılan yerde gerçekleştirildi. Reichsparteitagsgelände'de toplam 6 miting



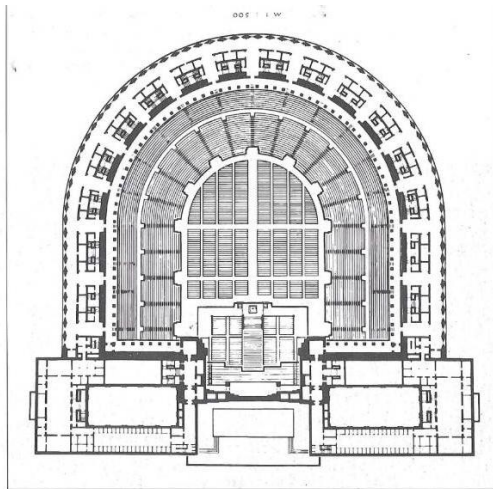
düzenlendi (Şekil 4.25). Tasarlanan miting meydanlarından yalnızca Zeppelinfeld ile Luitpoldarena ve büyük bir yol olan Große Straße tamamlanabilmiştir. Tasarımların neredeyse tamamına yakını Adlof Hitler ve Albert Speer'e aittir.



Şekil 4.25: Reichsparteitagsgelände, Nürnberg (URL34)

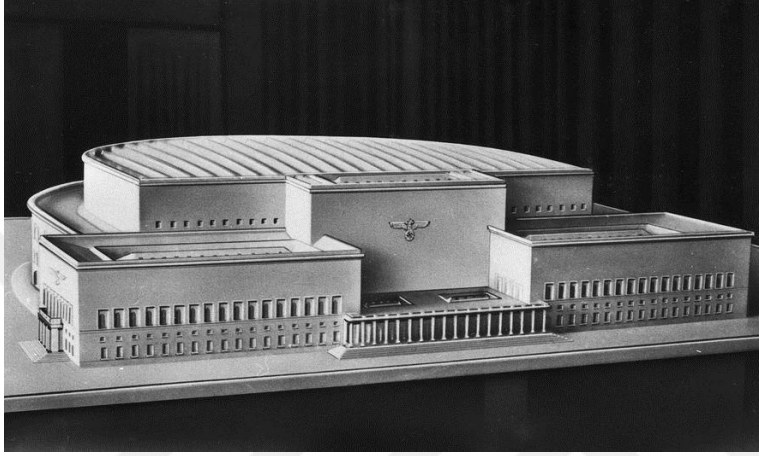
#### 4.2.4.2.1 Kongresshalle

Reichsparteitagsgelände'deki en önemli mimari eserlerden birisi, Nazi döneminden kalan en önemli anıtsal yapılardan ve simgelerden birisi olan Kongresshalle (Kongre Salonu) olmuştur. Kongresshalle, dönemin ünlü mimarlarından Ludwig Ruff ve oğlu Franz Ruff tarafından tasarlanmıştır (Şekil 4.26). Planlanan tasarımına göre Kongresshalle'nin 50.000 sandalyeye sahip olması ve yapının çatısının da kendi kendini taşıyabilen bir mühendislik ile inşa edilmesi gerekiyordu ki, bu çatı yalnızca proje aşamasında kalmıştır.



Şekil 4.26: Kongresshalle'nin planı (URL35)

Yapı, Nürnberg'deki Reichsparteitagsgelände'nin kuzey batısında, yani Dutzendteich Gölü, Große Straße ve Luitpoldarena'nın tam ortasında olacak şekilde konumlandırılmış bir yerde bulunmaktadır. Kongresshalle'nin tasarımı, özellikle dış cephesi ve planına bakılırsa, Antik Roma döneminde inşa edilmiş olan Roma şehrindeki Colloseum'dan esinlenerek yapılmıştır (Şekil 4.27). Cephesinde tıpkı Antik Roma mimarisinde olduğu gibi kolonatl düzenlemeler, mükemmel simetri ve ritim göze çarpmaktadır.



Şekil 4.27: Colloseum'dan esinlenerek yapılan Kongresshalle'nin maketi (URL36)

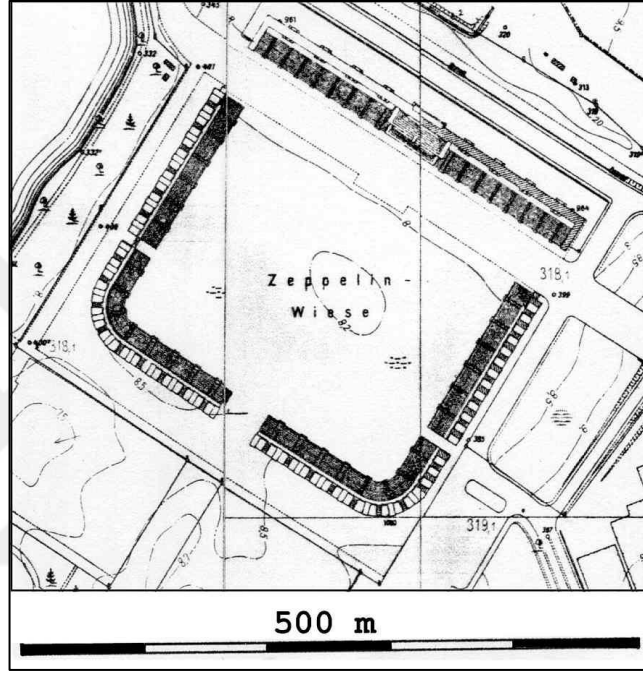
Yapının yüksekliği 39 metre ve çapı da 250 metredir. Bunun yanı sıra yapıda genel olarak kullanılan malzeme taş tuğladır ve ayrıca bir cephesi tamamen granit panellerle inşa edilmiştir (Narver, 1990). Kongresshalle'nin temeli ilk olarak 1935'te yapılmasına rağmen, kendi kendisini taşıyabilen bir mühendislikle inşa edilmesi planlanan çatının hiçbir zaman bitirilememesinden dolayı, günümüze kadar eser aslında eksik kalmıştır (Şekil 4.28). Kongresshalle, günümüzde hala ayaktadır.



Şekil 4.28: Kongresshalle'nin günümüzdeki hali (URL37)

#### 4.2.4.2.2 Zeppelinfeld

Reichsparteitagsgelände'deki belki de en meşhur miting stadyumu olan Zeppelinfeld, Große Straße'nin doğusundadır. Albert Speer tarafından tasarlanmıştır ve 1933-1938 yılları arasında Nürnberg'deki Reichsparteitagsgelände'ye inşa edilmiştir (Şekil 4.29). “Zeppelinfeld” ismi ya da diğer adıyla “Zeppelinwiese”, Ağustos 1909'da Ferdinand Graf von Zeppelin'nin tam olarak yapının bulunduğu noktaya zeplinlerini indirmesine atıfta bulunmak maksadıyla verilmiştir (Narver, 190).

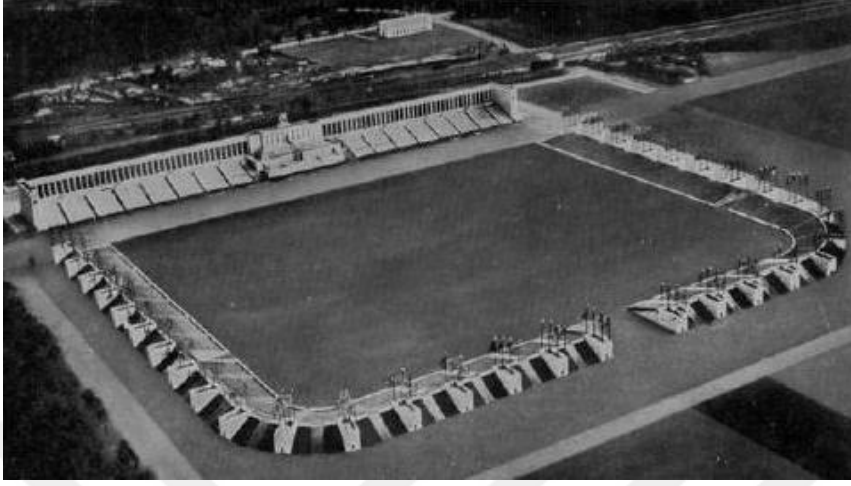


Şekil 4.29: Zeppelinfeld'in planı (URL38)

İnşaatin daha ilk aşamasında Zeppelinfeld'in oturacağı alana dikdörtgen şeklinde taştan bir tribün yapıldı. Bu tribün toplamda maraton bölümü, yani askeri geçitlerin izlenebileceği klasik tarzda bir kuşak olan ana izleyicilerin tribünleri ve dikdörtgen taş kulelerin aralıklı yan tribünleri ile birlikte 240.000 kişi kapasitesine sahipti. Zeppelinhaupttribüne olarak adlandırılan bu ana tribün 360 metre uzunluğundaydı ve ana tribünün tam ortasında, Adolf Hitler ve parti üyeleri için yükseltilmiş bir platforma da sahipti (Narver, 1990). Bütün yapı bir defne çelengi içinde altın kaplama bir haç ile taçlandırılmıştı.

Zeppelinfeld, Albert Speer'in Nazi partisi için yaptığı ilk eserlerden biriydi ve Antik Pergamon şehrindeki Zeus Altarı'ndan esinlenerek tasarlanmıştı. Zeppelinfeld günümüzde hala ayakta olmasına rağmen, Almanya'nın 2. Dünya Savaşı'nı kaybetmesinin ardından Zeppelinhaupttribüne'nin üzerinde bulunan altın gamalı haçın

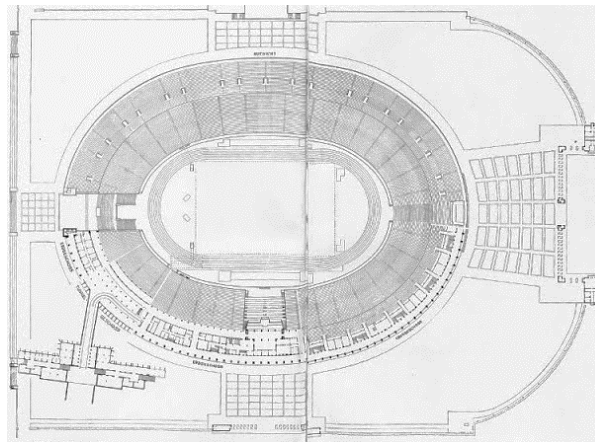
patlatılmasından dolayı, tasarlandığı biçimini koruyamadan bizlere ulaşmıştır (Narver, 1990). Zeppelinfeld, Nazizm'in en ateşli törenlerinin gerçekleştirildiği stadyum olmuştur (Şekil 4.30).



Şekil 4.30: Reichsparteitagsgelände'de bulunan Zeppelinfeld (URL39)

#### 4.2.4.2.3 Olympiastadion

Reichsparteitagsgelände dışındaki en önemli stadyum örneği, Welthauptstadt Germania projesinin ilk eseri olan Berlin'deki Olympiastadion'dur. 1936 yılında Berlin'de düzenlenecek olan Olimpiyat Oyunları'nı bir propaganda şansı olarak gören Hitler, bunun için dönemin ünlü mimarlarından Werner March'a görev verip, 1934-1936 yılları arasında Deutsches Stadyumu'nun temelleri üzerine Olympiastadion'u inşa ettirmiştir (Şekil 4.31). Olimpik fiziksel kusursuzluğa ilham veren ve Almanlar'la Antik Yunanlılar arasındaki ırk ve kültürel bağlarını hatırlatan bu stadyum, Almanya'nın yeni liderliği altında üstünlüğünü temsil etti (Taylor, 1974).



Şekil 4.31: Deutsches Stadyumu'nun temellerine inşa edilen Olympiastadion'un planı (URL40)

Nazilerin ünlü mimarlarından Wilhelm Pinder, Alman gençlerinin eğitiminde en iyi mimari çevrenin yaratılmasını hedefleyen “Völkisch” akımı doğrultusunda *“Sağlıklı bir beden, sağlıklı bir zihin ve sağlıklı bir ruh ile yüksek kaliteli bir insan yaratılmak istemektedir.”* diye a Olympiastadion’u değerlendirmiştir (Taylor, 1974). Olympiastadion oyunlara hazır hale getirilip açıldığında, 110.000 kişilik bir tribüne sahipti ve 1.32 km<sup>2</sup>’lik bir alanda yer almaktaydı (Şekil 4.32). Ayrıca yapıya ait Maifeld adında jimnastik gösterileri için bir bölüm ile birlikte bir de 77 metre yüksekliğinde bir çan kulesine sahipti.



Şekil 4.32: 1936 Berlin Olimpiyat Oyunları için hazırlanan Olympiastadion (URL41)

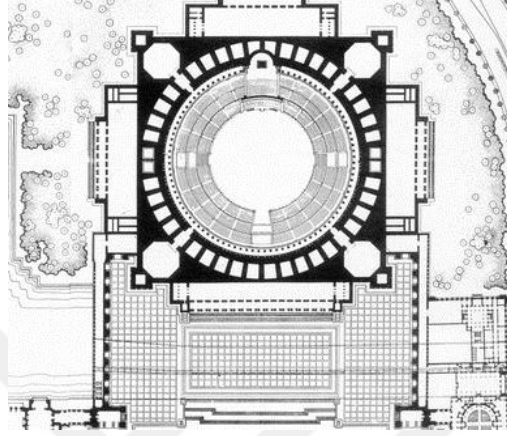
#### 4.2.4.3 Diğer Kamu Yapıları

##### 4.2.4.3.1 Volkshalle

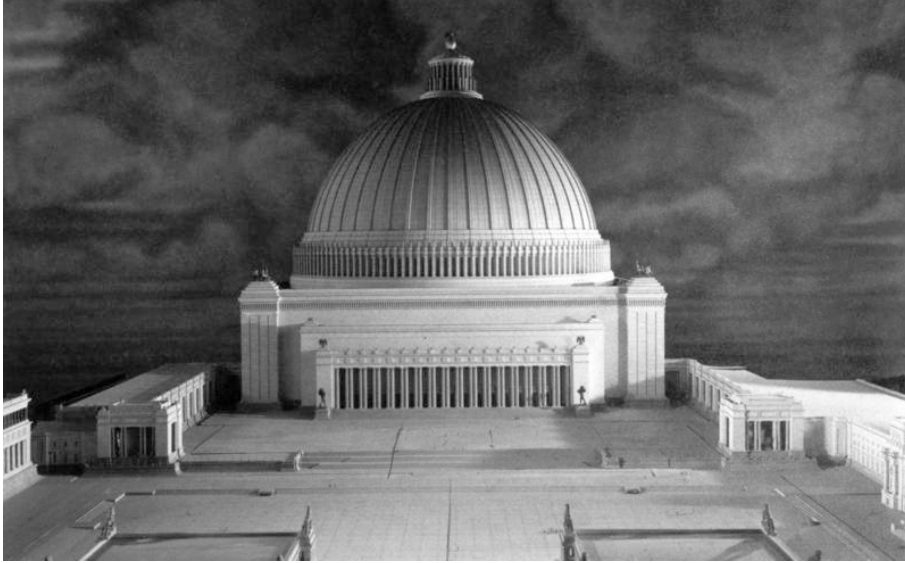
Große Halle ya da Ruhmeshalle olarak da bilinen Volkshalle, Adolf Hitler ve Albert Speer tarafından Welthauptstadt Germania projesi sırasında tasarlanan çok büyük bir kubbeli anıtsal bir yapıydı. Başkent Berlin’in en büyük anıtsal yapısı olması planlanan bu proje asla gerçekleşmemiştir. Aslında Welthauptstadt Germania projesindeki yapıların tümü, Berlin’deki en büyük binanın sembolik gölgesinde oturmak üzere tasarlandı (Speer, 1969). Hitler’in gençliğinden beri hayalinde olan bu yapı, o zamana kadar gelmiş geçmiş en büyük meclis salonu olacaktı.

Speer’in yazdıklarına göre 150.000 ila 180.000 kişiyi kapsayacak şekilde tasarlanan binanın, temelde bir ibadet yeri olduğu ve Roma’daki St. Peter Bazilikası’na benzeyen bir önemi olacağı belirtilmiştir. Speer bu durumu *“Dışarıdan kubbenin yeşil bir dağ gibi gökyüzüne doğru yaklaşması gerekirdi, çünkü patinalı bakır levhalarla*

*kaplanacaktı. Doruk noktasında, mümkün olan en hafif metal konstrüksiyondan 33 metre yükseklikte bir ışık kulesi planladık. Kule, gamalı haçlı bir kartal tarafından taçlanmış olacaktı.”* diye açıklamıştır (Speer, 1969). Ayrıca yapının kubbesi de, diğer Nazi Mimarisi projelerinde olduğu gibi Roma Mimarisi’nden, özellikle de Pantheon’dan izler taşıyacaktı (Şekil 4.33).



**Şekil 4.33:** Roma’daki Pantheon’dan esinlenen Volkshalle’nin planı (URL42)

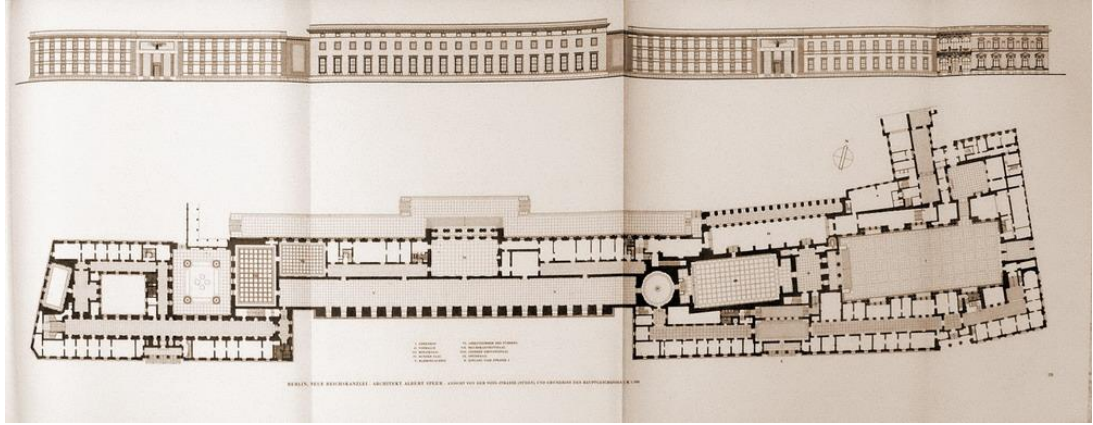


**Şekil 4.34:** Volkshalle’nin kolonatl cephesi ve kubbesi (URL43)

Tıpkı Roma’daki Palatino Tepesi’ndeki Apollo Palatinus Tapınağı’nın Augustus’la özdeşleştirilmesi gibi, Berlin’deki Volkshalle de Hitler ile özdeşleştirilecekti. Albert Speer’e göre bu muazzam yapı, Adolf Hitler’in 7 Mayıs 1938’de şahsen özel olarak ziyaret etmiş olduğu Roma’daki Pantheon’dan esinlenildi (Şekil 4.34). Ancak Hitler’in Pantheon’a olan ilgisi ve hayranlığı, aslında ziyaretinden çok daha öncesine dayanmaktadır (Speer, 1969). 1925 yılında kendi tasarlayıp çizdiği çeşitli Volkshalle benzeri tasarımlarına kadar eskiye gitmektedir.

#### 4.2.4.3.2 Reichskanzlei: Başkanlık Binası

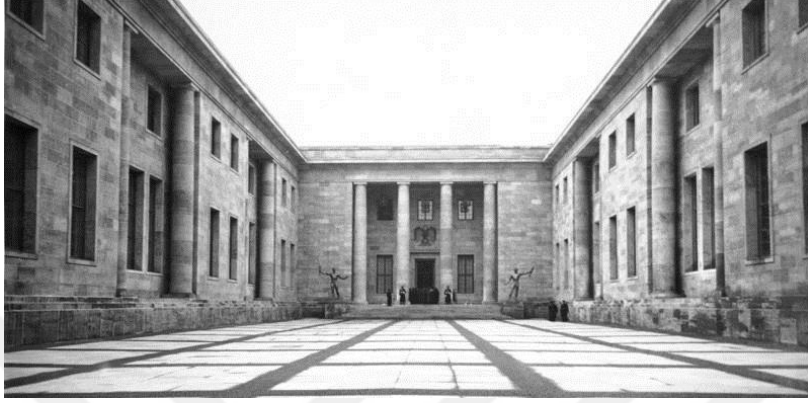
Adolf Hitler iktidara geldikten sonra, İkinci Reich kabul edilen Prusya'nın eski şansölyesi olan Otto von Bismarck döneminden kalan şansöyle binası olan Reichskanzlei'nin, tasarım ve biçim olarak Üçüncü Reich merkezi yönetimini ve rejimini yansıtmadığını düşünerek, Albert Speer'den Nazi rejimini ve ideolojisini en doğru şekilde yansıtılabilecek olan yeni bir Reichskanzlei tasarlamasını ister (Şekil 4.35). Bu amaçla Speer, tam bir yıl içerisinde öncelikle eski Reichskanzlei etrafındaki bütün yapıları temizlemiş, hemen ardından da yapının tasarımını tamamlayarak inşaatını başlatmıştır (Narver, 1990). Hitler, bu projenin en mümkün olan kısa sürede bitmesini istediğinden ve son derece sabırsızlandığından dolayı Speer, projenin inşaatında tam 4000 işçiyi vardiyalı olarak çalıştırmıştır ve projenin maliyeti de o dönemin parasıyla tam 90 milyon Reichsmark (1924-48 yılları arası para birimi) olmuştur.



Şekil 4.35: Reichskanzlei'nin planı (URL44)

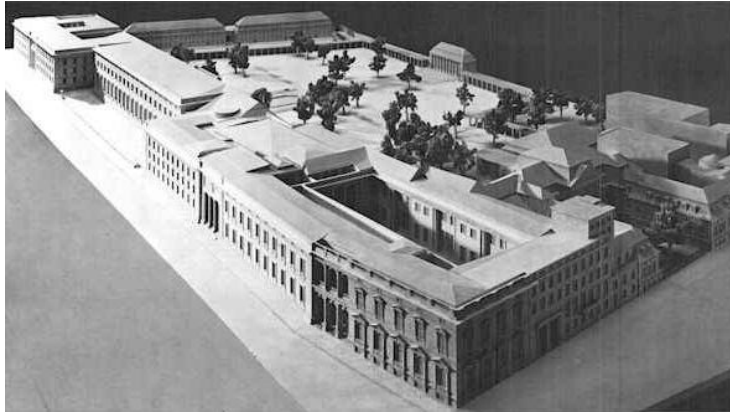
Reichskanzlei'nin ana girişinde, dönemin ünlü Alman heykeltıraşlarından birisi olan Arno Breker tarafından, Alman ordusunu ve Nazi Partisini sembolize etmesi için tasarlanmış olan iki büyük bronz heykel vardı (Şekil 4.36). Albert Speer, Reichskanzlei'yi ziyaret edenlerin görüşlerini ve izlenimlerini "*Wilhelmsplatz'dan gelen bir diplomat, büyük kapılardan geçerek bir şeref mahkemesine girdi. Dış merdiven vasıtasıyla önce orta büyüklükte bir resepsiyon odasına girerek, neredeyse on yedi metre yüksekliğinde mozaikle kaplı iki kapının geniş bir salon içine açılması sağlandı. Ardından birkaç adım attı, kubbeli bir tavanla yuvarlak bir odadan geçti ve ondan önce 150 m uzunluğunda bir galeri gördü. Hitler, galeriden özellikle etkilendi. Çünkü Versailles Sarayı'ndaki Aynalar Salonu'nun iki katı uzunluğundaydı.*" sözleriyle değerlendirmiştir (Speer, 1969).

Yapının diğerk bölümlerinden olan Adolf Hitler'in kişisel ofisi, 400 metrekare büyüklüğündeydi. Dışışleri Bakanlığı ise oldukça sert ve otoriter bir görünüme sahipti. Adolf Hitler, Reichskanzlei'den oldukça etkilendiğinden dolayı, Albert Speer'den bir "dahi" olarak bahsetmeye başlamıştı (Narver, 1990). Yapı, cephelerinde ve girişlerinde kolonatlı düzene sahipti (Şekil 4.25).



Şekil 4.36: Reichskanzlei'nin ana girişı ve girişteki iki büyük bronz heykel (URL45)

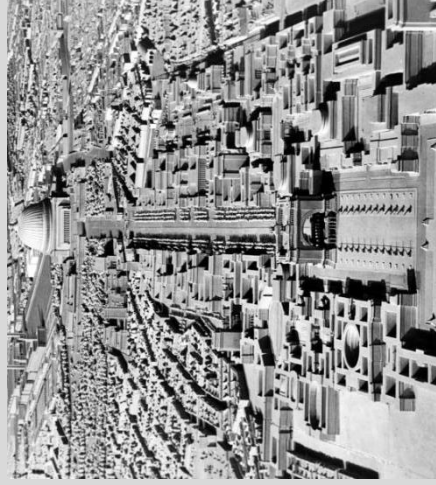


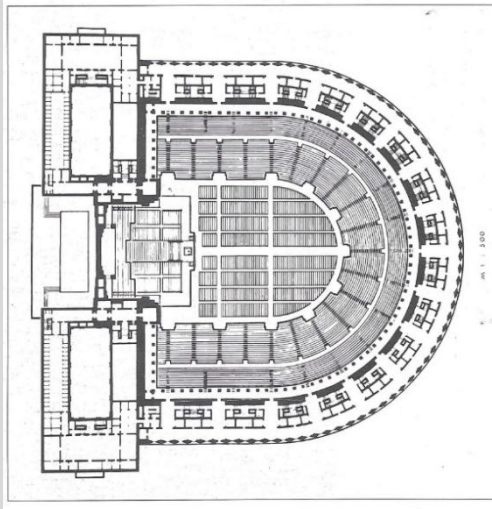
Reichskanzlei, 2. Dünya Savaşı'nın son yılı olan 1945 yılında, Berlin Savaşı sırasında ciddi hasar gördü. Daha sonra SSCB dışışleri bakanı olacak olan Andrei Gromyko, savaşın tamamen sona ermesinden sonra yapıyı ziyaret ederek şunları söyledi: *"Şansölyeliğın girişine kadar araba yaklaşamadı, yürüyerek ulaşmak zorundaydık. Sadece duvarlarda sayısız şarapnel tarafından parçalanmış, tavanlar kısmen kurtulmuştu, pencereler boşlukla siyahlaşmış gibi görünüyordu."* 2. Dünya Savaşı'nın Avrupa'daki son muharebelerinden olan Berlin Savaşı esnasında zaten ciddi derecede hasar görmüş olan Reichskanzlei, savaşın sona ermesinden sonra tamamen yıkılmıştır.

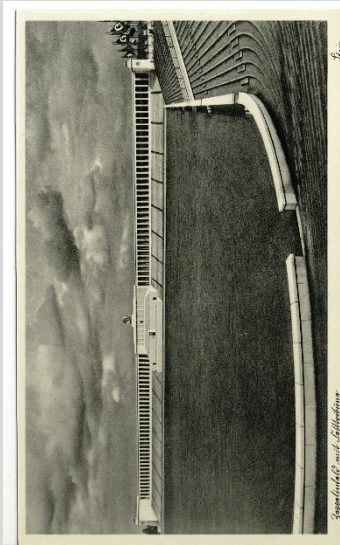
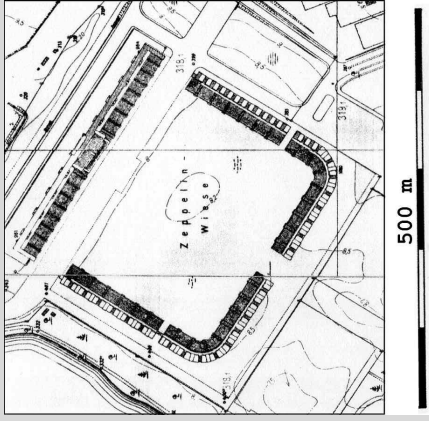
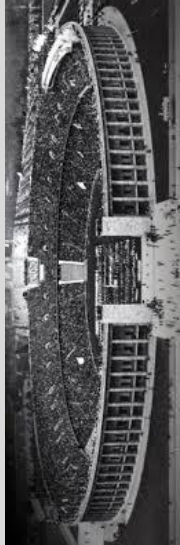
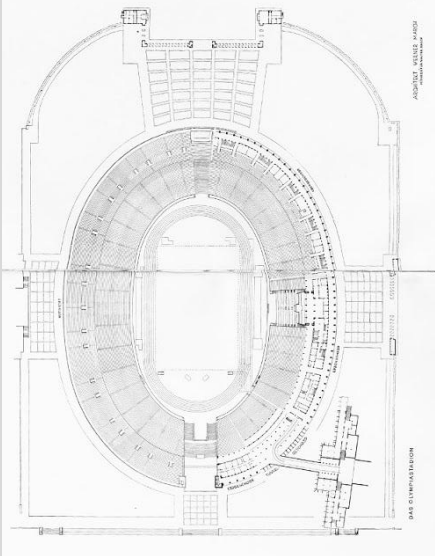


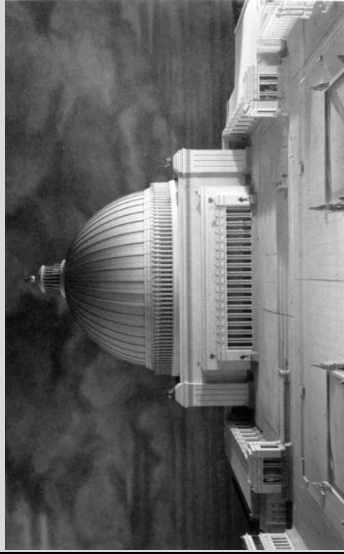
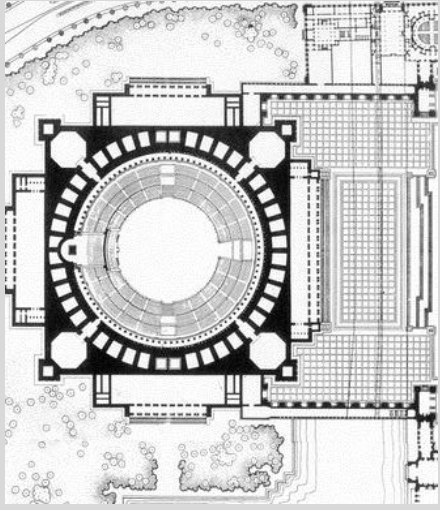

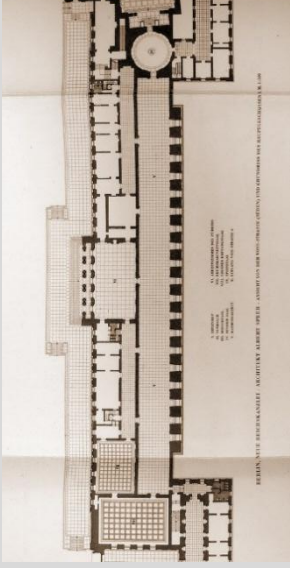
Şekil 4.37: Reichskanzlei'nin maketi (URL46)



#### 4.2.5 Hitler Dönemi Yapıları

Adı	İnşa Yılları ve Yeri	Türü / Kullanımı	Mimar	Görünüş	Planı
Welthauptstadt Germania	Berlin 1937- 1943 (İptal)	Şehir Planı	Albert Speer		
Kongresshalle	Nürnberg 1935- Bitmedi	Kongre Merkezi	Ludwig Ruff ve Franz Ruff		

Adı	İnşa Yılları ve Yeri	Türü / Kullanımı	Mimar	Görünüş	Planı
Zeppelinfeld	Nürnberg 1933- 1938	Miting Meydanı / Stadyum	Albert Speed		
Olympiastadion	Berlin 1934- 1936	Stadyum	Werner March		

Adı	İnşa Yılları ve Yeri	Türü / Kullanımı	Mimar	Görünüş	Planı
Volkshalle	Berlin Proje İptal Oldu	Hükümet Binası	Albert Speert		
Reichskanzlei	Berlin 1934-1943	Hükümet Binası	Albert Speer		

### 4.3 Joseph Stalin Dönemi Mimarisi

Joseph Vissarionovich Stalin (18 Aralık 1878 - 5 Mart 1953), ya da kısaca ve en bilinen adıyla Stalin, 1924 yılından 1953 yılında ölümüne kadar Sovyetler Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin mutlak lideridir. 1922-1952 yılları arasında Sovyetler Birliği Komünist Partisi Merkez Komitesi Genel Sekreteri ve 1941-1953 yılları arasında Sovyetler Birliği Başbakanı olarak görev yapmıştır. Özellikle 1937 yılından itibaren gerçek bir diktatör olarak nitelendirilmeye başlanmıştır (Montefiore, 2003). Gori'de fakir bir ailenin çocuğu olarak yetişti. Gençliğinde Bolşevikler'e katıldı. 1917'deki Ekim Devrimi'yle beraber SSCB'nin kurulmasına yardım etti. 1922 yılında Sovyetler Birliği Komünist Partisi Genel Sekreteri oldu. 1939 yılında 2. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle önce Nazi Almanyası ile Polonya'yı işgal etti ve onlarla bir saldırmazlık paktı imzaladı. Ancak 1941 yılında Nazi Almanyası ile savaşa girerek, milyonlarca kayıp vermesine rağmen Berlin'i düşürdü ve savaştan süper güç olarak çıkmayı başardı. Stalin, 5 Mart 1953'te ölmüştür. Bugün hala kesin olmamakla beraber Stalin, Sovyet Güvenlik Sekreteri ve Sovyet Gizli Polisi Şefi Lavrentiy Beria tarafından öldürülmüştür.

Joseph Stalin döneminde de tıpkı diğer totaliter rejimlerin genel davranış biçiminde görüldüğü gibi, mimari siyasal erkin bir politik propaganda malzemesi olarak kullanılmıştır. Rus yazar Alexei Tarkhanov'un 1992 yılında kaleme aldığı "*Stalinist Architecture*" adlı kitaba göre Stalin Dönemi mimarisi propagandanın yanında ayrıca, Sovyetler Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin şan, şeref ve utancının şehirlerin çehresine yansıdığı bir devir olarak nitelendirilmiştir (Tarkhanov, 1992). Stalin SSCB'si de tıpkı diğer totaliter rejimler gibi baskıcı bir yönetim anlayışına sahip olduğundan dolayı, toplumun bireyleri devletin sıkı kontrolü altındalardı. Dolayısıyla toplumun bir parçası olan sanatçılar ve mimarlar da bu siyasal baskının altında sanatlarını ve projelerini sergilemek zorunda kalmışlardı.

Stalin Dönemi mimarisi ya da diğer adıyla Stalinist Mimari Neo-Rönesans, Klasisizm ve Konstruktivizm gibi farklı mimari üslupların tek bir potada eritildiği bir mimari akım olmuştu. Ancak Stalinist Mimari'ye göre, modernizm akımı sakıncalı bir üslup olarak değerlendirildiğinden dolayı da bütünüyle dışlanmıştı (Cerit, 2011). Stalin, bizzat şahsi kanaatlerine dayanarak, kendisiyle beraber çalışan ve ona yakın olduğuna inandığı bir grup insanı seçip görevlendirerek, aklındaki mimari programı yönetmesi için bir yapı komitesi oluşturulmasına karar verdi. Çünkü kendisini kolektif

düşüncenin ve şuurun en önemli temsilcisi olarak gören Stalin'e göre, SSCB'deki mevcut şehirler mimari yönden tekrardan ele alınarak dizayn edilmeli ve onlar da kolektif bir karakteristiğe sahip olmalıydı (Tarkhanov, 1992). Bu sebeple Stalin, şehirlere mega yapıların inşa edilmesini arzulamaktaydı.

Bu arzunun neticesinde 1932 yılına gelindiğinde Sovyet Komünist Partisi Merkez Kongresi "*Artistik ve Yazınsal Organizasyonlar Üzerine Yapısal Değişiklikler*" adlı bir sonuç bildirgesi yayımladı. Yayımlanan bu bildiriye göre bireysel ve bağımsız olan tüm organizasyon ve yapılanmalar kanunsuz olarak nitelendirildi. Bu durum, SSCB'deki mimarlık camiasını son derece zor bir duruma sokmuştu. Akabinde 1932 yılı ortalarında bu kanunun vermiş olduğu yetkiye dayanarak, mimarlık ile alakalı bütün yapılanmalar ve organizasyonlar kapatıldı ve kapatılan bu organizasyon ve yapılanmaların yerlerine ülkedeki bütün mimarları tek bir çatı altında birleştirecek olan "*Sovyet Mimarlar Birliği*" kuruldu (Cerit, 2011). Ertesi yıl, yani 1933 yılına gelindiğinde de "*Sovyet Mimarlık Akademisi*" oluşturuldu. 1955 yılında Komünist Parti birinci sekreteri Nikita Khrushchev, Sovyet Mimarlık Akademisi'ni dağıtarak, Stalinist Mimari'nin de sonunu getirecek adam olacaktır.

Stalin Dönemi'nde icra edilmiş mimari üslubun ve seçilen bu üslubun bütün SSCB'yi nasıl etkilediği, genel olarak kişisel anlatımlara ve çeşitli varsayımlara dayanmaktadır. Stalin Dönemi'nin mimari alanındaki yaşanan en önemli ve kayda değer gelişme, 1931 ile 1933 yılları arasında düzenlenen Sovyetler Sarayı yarışması esnasında yaşanmıştır. 1931'de düzenlenen bu mimari yarışmaya katılması için davet edilen ünlü Sovyet mimarların sunmuş olduğu projeler içerisinde, yine aynı yıl içinde seçim yapıldı. Bu seçilen projeler, başkent Moskova'nın yeniden inşa edilmesi, Moskova Kanalı ve Moskova Metrosu olmak üzere toplamda 3 mega projeydi (Karabaş, 2008). Yarışmanın ilk ayağında mimarlar toplamda 15 proje sunmuşlardı ve sunulan bu 15 projenin ardından da, uluslararası ve herkese açık bir yarışma daha ilan edildi. Yarışmanın ödülleri kazanan projeler Boris Iofan, Ivan Zholtovsky ve Hector Hamiltonadlı mimarların projelerine verildi ve katılan diğer tüm modernist projeler daha yarışmanın ilk aşamalarında komite tarafından reddedildi. 1932'de, üçüncü bir yarışma için toplam 12 mimara davet gönderildi. Ancak aynı yılda rejim, bağımsız tüm sanat ve tasarım organizasyonlarını yasa dışı ilan ederek, Sovyet Mimarlar Birliği'nin başına Victor Vesnin'i getirdi. Sonraki aylarda ise düzenlenen dördüncü ve son bir yarışma için 5 mimar davet edildi ama bu son yarışmada projelerin hiçbiri ödüle layık

bulunmadı. Stalin, daha önce seçilen ve Boris Iofan'a ait projeyi kendi önerileriyle tekrar tasarladı. 2001 yılında yayınlanan bu bilgi, liderin kişisel mimari tercihlerine ve döneme etkisine ilişkin anlatımların da temelini oluşturuyor (Karabaş, 2008).

Sovyet ekonomist Nikolai Alekseevich Voznesensky'nin SSCB ekonomisi ile ilgili 1948 yılında yaptığı değerlendirme "*Savaş sonrası zihniyet ve sosyal süreçler, halk tarafından daha kolay anlaşılmasını sağlayabilir; zira Rusya'nın savaş öncesi zihni, halka hitap etmede daha zor haldeydi.*" şeklinde olmuştur (Thomas, 2013). Voznesensky'nin yapmış olduğu bu ifade, Stalin'in savaş öncesi halka karşı sergilediği gaddar ve zalim tutumdan, savaş sonrasında halka karşı göstermeye başladığı olumlu değişimleri vurgulamaktadır. Amerikalı akademisyen Campbell Creighton, Soğuk Savaş dönemindeki Amerikan propagandasının kısmen bunun suçundan nasıl sorumlu olabileceğini açıkladı: "*Bir Sovyet işçisinin 1952'deki yaşam standardı, 1913'teki Rusya işçisinin yaşam standardından daha kötüdür.*" argümanına karşı çıkan Creighton, geç Stalin Dönemi'nde halkın refah seviyesinin yükselişinin var olduğunu savundu. Bununla birlikte yine Creighton'a göre, 1950'de Sovyet halkı, Batı Avrupa'daki standartlara kıyasla daha uygun bir yaşam standardına ulaşmıştı (Thomas, 2013). Çoğu akademisyene göre bu durum çok büyük bir olasılıkla bir abartı olsa da, savaş sonrası SSCB'deki konutların durumuna yardımcı olmak için, Stalin'in "yeni bir Sovyet mimarisi" üslubunun ve tipinin başlattığına dair birçok kaynak vardır. Stalin'in organize ettiği bu yeni Sovyet mimarisi, prefabrike parçalardan konut yapımını teşvik eden gittikçe ve son derece sanayileşmiş bir yapı endüstrisinin ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Stalin, savaş sonrası dönemde Sovyetler Birliği'nin her yerinde gelişen yeni mimari üslubunu organize ederken, mimarlık ve bilim arasındaki o güçlü ilişkiyi de önemsendi. The Anglo-Soviet Journal gazetecileri, o dönemde anda başkent Moskova'nın yeniden inşası için bilimsel gelişmelerin önemini anlatarak, tuğla kaplamanın artık adeta "yapılamayacak" hale gelmesini, bunun yerine artık mimarlar tarafından mekanik sistemlerin kullanılacağını yazdılar (Thomas, 2013). Gerçekten de Sovyetler Birliği'nde, savaş sonrası mimarlık öğrencileri, başkent Moskova'da düzenlenen yeni enstitüler ve teknik okullarla, yeni endüstriyel inşaat yöntemleri konusunda eğitim almışlardır. Amerikalı akademisyen Profesör Stephen Bittner'e göre "*Tipovoe Proektirovanie*", yani prefabrike apartman bloklarının bu gelişme ve çalışmaların sonucunda geç Stalinist Mimari döneminde yapılmaya başlanmıştır (Thomas, 2013).

Genelde 1940'lı yılların sonlarında inşa edilen bu yapılar, geleneksel duvarcılık çalışmalarından ziyade, beton duvarlar oluşturmak için prefabrik beton döşemeler kullanan büyük panelli inşaatların ilk örneklerindendi. Profesör Bittner'in de belirttiği gibi bu mimari gelişim, SSCB içerisindeki kitleleri yeniden inşa etmek amacıyla inşaat maliyetlerini ve işgücü gereksinimlerini azaltma girişiminde bulunan ilk önemli projenin başlangıcı oldu.

Stalin devrinde, mimarinin gelişen teknolojiler ışığında malzeme seçerek kendisini geliştirme ve mimari üslubunu ortaya koyma durumu, Stalin'in ölümünden sonra da devam etmiştir. Kasım 1955'te, önde gelen Sovyet mimarlık dergilerinden olan "Arkhitektura SSSR", Sovyetler Birliği'ndeki mimari belirsizliği ortaya koymak amacıyla ve kendi tabirleriyle "dostça bir karikatür" (orj: druzheskii sharzh) yayınladı. "Yeni Sahile" (To the New Shore) olarak adlandırılan bu karikatür, geçmiş dönemlerde tasarlanan ve kısmen hatalı sayılabilecek olan projelerden ve üsluptan sıyrılmaya çalışan mimarları anlatmaktadır (Şekil 4.26). Mimarlar ve diğer entelektüeller bu karikatürü "*Aşırılık adasında uzun süren ve pahalı bir kalışın ardından mimari filo, nihayetinde inşaatta standardizasyon ve sanayileşme kıyısına çıkmaya hazırlanıyor.*" şeklinde açıkladılar (Zubovich, 2013). "Yeni Sahile" adlı bu karikatür, aslında Stalinist Mimari'nin gelişimini tek bir çizimde anlatabilen önemli bir "tespittir" (Zubovich, 2013).

Bu karikatür 1955 yılının sonlarında, Sovyetler Birliği genelindeki mimarların aslında zihninde yer alan bir olaydan ilham alarak çizilmişti. 26 Kasım 1932 ile 3 Aralık 1932 tarihleri arasında Sovyet Mimarlar Birliği, 1932'de kurulmasından bu yana ikinci kez düzenlenen kongresini yaptı. Bu mimarlık kongresinde, 1930'lu yıllarda Sovyet Mimarisinin resmi tarzı olarak benimsenen neoklasik üsluptan, yeni yapı malzemelerini ve ilerici modern teknolojiyi kullanan mimari fikrine doğru yavaş yavaş eğilim göstermeye başlamıştı (Zubovich, 2013). Mimari, sanat ve bilim üçgeni arasında meydana gelen bu teorik yaklaşımdaki değişim, Sovyetler Birliği'ndeki günlük yaşam üzerinde son derece önemli ve derin bir etkiye sahipti. Dolayısıyla mimarlar bu yeni sahile ulaştıklarında, standartlaştırılmış tasarımları, Sovyet şehirlerinin şeklini radikal bir şekilde değiştirerek, onlarca yıl boyunca Sovyet halklarının hayatlarını değiştirip yeniden şekillendirecekti.



Şekil 4.38: Arkhitektura SSSR Dergisi'nde yayınlanan "K Novomu Beregu" adlı yeni Sovyet mimari programını anlatan karikatür, Kasım 1955 (Zubovich, 2013).

Stalinist Mimari Dönemi'nde 1933 yılına gelindiğinde bütün Moskovalı mimarlar, çalışmaların birçoğu Ivan Fomin, Vladimir Schuko, Shchusev ve Zholtovsky gibi gelenekselci mimarlar tarafından yönetilen Mossovet Mimarlık Atölye Çalışmaları'na katıldılar. Gelenekselci mimarların dışında, Ilya Golosov, Panteleimon Golosov, Nikolai Kolli, Konstantin Melnikov, Victor Vesnin, Moisei Ginzburg ve Nikolai Ladovksy gibi konstrüktivistler de Mossovet Mimarlık Atölye Çalışmaları'nda yerlerini almışlardı. Bu durum, 1955 yılına dek kadar sürecek olan çok önemli bir mimari akımın başlamasının zeminini hazırladı. Stalin, Boris Iofan'ın Sovyetler Sarayı projesini seçmesine rağmen, rekabet ortamı yok etmemek için, dönemin diğer ünlü mimarlarını görevleri başında tutmaya devam ediyordu. Aslında Stalin, Hitler'in Speer'i seçmesi gibi asla tek bir mimara veya üsluba yönelmedi ve her zaman çeşitlilikten yana hareket etti (Karabaş, 2008). Böyle bir mimari ortamda sadece elit grupların, sadece konstrüktivistlerin veya gelenekselcilerin öne çıkması ve mimarlık sektörünü ele geçirmesi imkansızdı. Uygulanması amacıyla seçilen mega projeler, farklı çeşitlerde profesyonel iş kollarının doğmasını sağladı. Genç mimarlar da, bu ortamda tecrübe kazanma imkanı buldu ve ataları gibi tartışmalar içinde kaybolmadı.

Stalin Dönemi sanatı ve mimarisi, aslında belirli bir sanatsal ve mimari bir üslubu takip ederek ortaya eserler meydana getirmiyordu. Bu dönem sanatının ve mimarisinin temel amacı, devletin ve rejimin ihtişamını ve gücünü topluma göstermek ve sanat ile mimariyi bir iletişim aracı olarak kullanarak, siyasal erkin halkla olan bağı ve



komünikasyonunu gerçekleştirebilmektir (Tarkhanov, 1992). Bundan dolayı, dönemin sanatı ve mimarisinin amaçları da siyasi ve politik amaçlar içermişlerdi. Bu siyasi ve politik amaçların yanı sıra, aynı zamanda Stalin Dönemi mimarisi, vatansever simgelerin gösterişli anıtlarda bulunduğu bir sanatsal ve mimari üsluba dönüştüğü bir sanat akımına evrilmiştir.

Rus gazeteci ve müzikolog Solomon Volkov'un "The Magical Chorus: A History of Russian Culture from Tolstoy to Solzhenitsyn" adlı kitabında belirttiğine göre, Sovyet totaliter rejimi ve tek adamcılığının doruk noktasına ulaştığı dönem olan Stalin devrinde, binlerce kitabın ve makalenin telif edilmesine rağmen, sosyalist gerçekliğin anlamı henüz tam manasıyla yakalanamamıştı (Volkov, 2008). Stalin devrinde meydana gelen sanatsal ve mimari gelişime son derece büyük önem verilmesine rağmen, Bolşevik Halk Eğitim Komiseri Anatoli Lunaçarski'nin "*Aslında Sovyet sanatı, temelde hiçbir şekilde dinsel sanattan farklı değildir.*" şeklinde bir eleştiriden de kurtulamamıştır.

Anatoli Lunaçarski'nin Sovyet sanatını, dinsel sanatlardan pek de farklı görmeyen sanatsal yorumuna ve bir nevi de eleştirisine karşılık, Solomon Volkov'un da bu husustaki sanatsal görüşü de aslında pek farklı sayılmazdı. Çünkü Volkov bu durumu, tıpkı Lunaçarski'ye benzer bir şekilde "*Lenin'in ölümünden sonra ortaya çıkan kültü onu Tanrı Baba, Stalin'i de oğul olarak tasvir ediyordu. Lenin ve öldükten sonra Stalin Moskova'nın Kızıl Meydanı'ndaki bir mozolede Komünist azizlerin kutsal eşyaları gibi sergilendi. Stalin dönemi mimarisi de aynı amaca hizmet ediyordu. Batılı şehirlerde kesin yarararcı amaçlara hizmet eden metro bile Moskova'da bir sergi olarak kullanılıyordu. İstasyonlar yabancılar için zorunlu turun bir parçası olan seküler tapınaklar olmuştu.*" diye değerlendirir (Volkov, 2008).

Stalin, hayalindeki şehirleri kurdurabilmek için ciddi bir mimari çalışma içerisine girmiştir. Bu amacını gerçekleştirebilmek amacıyla, SSCB'deki mahkumların bir kısmını ve savaş esirlerini işçi olarak çalıştırmıştır (Cerit, 2011). Stalin'in hem rejimin kendisine verdiği yetkilerden ötürü, hem de halkın kendisine karşı duyduğu korkuyla karışık sempatiden dolayı, her istediğini yapabilme ve her söylediğini kanunlaştırabilme gücü vardı. Bu sebeple Stalin'in aklındaki mimari programı hayata geçirirken en belirleyici faktör olması zaten kaçınılmazdı. Stalin'in başlattığı bu mimari programa proje ve eser sunacak mimarlar da, bizzat kendisi tarafından seçilip

atanmış kişilerden oluşuyordu. Stalin'in amacı, hem kendisinin hem de rejimin hayat felsefesini yansıtacak yepyeni bir mimari üslup ve şehirler yaratmak, bütün bunları yaparken de geçmişin izlerini silerek komünist ideolojiyi ve felsefeyi sanattan mimariye pek çok alanda hakim kılmaktı.

Stalin, mimari üslubun yanında şehir planlamasına da önem vermiştir. SSCB'nin şehirlerinde bulunan binalar genel olarak bir büyüme planına göre inşa edilmişlerdir. Şehir planlamaları, şehirlerin bulunmuş oldukları coğrafi özelliklere ve şartlara göre bölgelere bölünüp, o bölgelerin de her birisi için kendi içeriğine ve şartına uygun olarak şehir planlamaları ve tasarımları öngörülüyordu (Cerit, 2011). Bu nedenden dolayı da SSCB'deki şehirlerin görünümünde gözle görülür farklar meydana gelebiliyordu. Bu süreç içerisinde meydana gelen tüm imar işleri ve sürecin her bir bölümü, devlet tarafından onaylanmak zorundaydı. Çünkü bütün bu imar projeleri, onay safhası esnasında çeşitli eleştiriler ve öneriler ışığında ya iptal ediliyorlar, ya tamamen değiştiriliyorlar ya da birtakım değişimler ve revizyonlarla birlikte, en uygun biçime getiriliyorlardı. Dolayısıyla mimarların, hükümetle olan ilişkilerinin boyutu bu onay süreci esnasında son derece bağlayıcı bir etkene sahipti. Yani önce bir bina şekilcilikle suçlanıp aşağılandıktan sonra övgülere boğulabiliyordu. Buna çarpıcı bir örnek olarak, dönemin önemli Sovyet mimarlarından Ivan Zholtovsky'nin "Bolshaya Kaluzhskaya" adlı projesi gösterilebilir. Zira proje eleştirmenler tarafından yapıldığı yıl "biçimci bir saçmalık" olarak nitelendirilirken, ertesini yıl ise Stalin SSCB'sinin en itibarlı mimari ödülünü kazanmıştır.

#### **4.3.1 Stalin Dönemi Mimari Örnekleri**

Stalin Dönemi'nin inşa edilen ilk mimari örneklerinde, genellikle tek blok halinde ve bağımsız olarak tasarlanmış projeler ön plana çıkmıştır. Başkent Moskova'nın uçsuz bucaksız alanlarında mimari tasarımların inşaatlarını yapmak, şehrin tarihi alanlarındaki "gereksiz görülen binaları temizlemekten" daha zor bir işti. 1931'den 1935'e kadar birbirinden bağımsız bir şekilde tasarlanıp inşa edilen en önemli yapılar, başkent Moskova'ya bütünsel bir yaklaşım üzerinde düşünülmeden inşa edildi (Karabaş, 2008). Bu yapıların en önemlisi, Rus mimar Alexey Shchusev tarafından tasarlanıp, başkent Moskova'da sıra dışı bir kulesi olan Hotel Moskva olmuştur. Hotel Moskva, başkent Moskova'nın orta yerinde sıra dışı kule tasarımıyla, projeleri tamamlanamasa da Kiev ve Bakü'de benzerlerinin tasarlanmasını tetikledi (Şekil 4.39).



Şekil 4.39: Alexey Shchusev tarafından tasarlanan Hotel Moskva (URL47)

Yapının balkonlarında kullanılan Roma kemerleri, 130'lu yıllarda tüm SSCB'ye yayılarak bir akım başlatsa da, güney kentlerde etkisini savaş sonunda sürdürmesine rağmen, Moskova'da etkisini kaybetti. İnşa edilen bu yapılardan bir diğeri de, Mimar Arkady Langman tarafından tasarlanmış STO Binası'dır (Şekil 4.40). Art Deco sanat akımının akıllı bir yorumu olan STO Binası, sert olmayan ve mütevazı bir tarza ve düşey detaylara sahipti. Yapı, son derece pahalı taş ve metal süslemeler içerdiği için, Leningrad'taki (St. Petersburg) Sovyet Evi ve başkent Moskova'daki Tverskaya Caddesi'ndeki inşa edilen binalar haricinde fazla örneği tasarlanmamıştır.



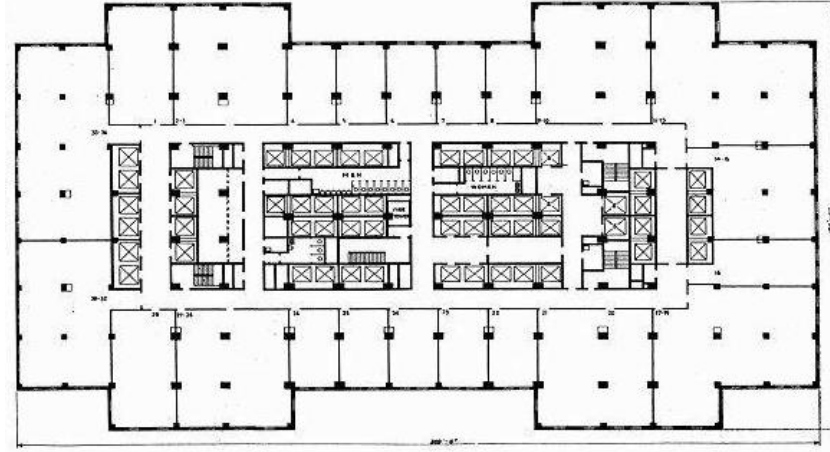
Şekil 4.40: Arkady Langman tarafından tasarlanan STO Binası (URL48)

#### 4.3.1.1 Sovyetler Sarayı

Sovyet Birliği'ndeki tüm cumhuriyetlerin geçmişi, yerel halk sanatlarından türetilen lokal formlarla beraber, neoklasikleşmeyi evrenselleştiren bir mimari için sanatsal bir kaynak sağlamıştır. Kazan'ın Kültür Evi için 1934'teki tasarım önerisinde, eskiden Moskova Akademisi öğrencilerinden olan P.A. Aleksandrov ve L.N. Pavlov, hem Boris Iofan'daki Sovyetler Sarayı'ndan, hem de Tatar tasarımının öne çıkan değerleri olarak gördükleri şeylerden ilham alarak projelerini ortaya koydular (Zubovich, 2013). Aleksnadrov ve Pavlov'un projesi, SSCB'deki Kazan kentinin ana meydanına bakan Saray cephesinde yatay olarak uzanan uzun bir sıra sütun ile basit, görkemli biçimler içeriyordu. Kültür Evi'nin üzerinde, Ekim Devrimi'nin lideri ve Sovyetler Birliği'nin kurucusu olan Vladimir Lenin'in bir heykeli bulunan yüksek bir merkez kulenin, bir bütün olarak yapının sosyalist içeriğine atıfta bulunarak, adeta "kent silüetini tamamlayıcı" olması amaçlanmıştır.

Yapıda kullanılan Neoklasik ve Sosyalist özelliklerin yanı sıra Aleksandrov ve Pavlov, tasarımlarına Tatar mimarisinde sıkça kullanılan havuz ve çeşmelerle birlikte, merkez meydanına uzanan açık bir peyzajlı avluyu da projeye dahil ettiler. Yapıya yerel oryantal rengini gösteren yapıcı unsurların dahil edilmesi girişimi, 1930'larda sosyalist mimariye yönelik Neoklasik stile, bir yerel patina ekleme çabaların bir parçasıydı (Zubovich, 2013). Milli unsurlar yalnızca çevredeki mimariye dahil değildi. 1930'ların sonlarında Moskova'da açılan All-Union Tarım Fuarı'nın Özbek, Azeri ve Stalin Ödüllü Gürcü pavyonları, SSCB'nin başkentine egzotik ulusal biçimleri getirdi. Ulusal mimari üslup bir yana, o dönemde tasarlanan bu yapılar dengeyi, orantıyı ve güzelliği sağlamış oldu.

Binaların sosyalist içeriği, klasik düzenlere dayanarak ve kesinlikle katı bir şekilde sosyalist bir estetikle eşleştirildi. 1930'larda SSCB'de ortaya çıkan bu yeni mimari akımın temel yapısı, Kazan kentinin tasarımında Aleksandrov ve Pavlov'a ilham veren tasarımdı: Sovyetler Sarayı (Zubovich, 2013). Sovyetler Sarayı, Fransa'da 1925 yılında yapılan "*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*" sergisinden sonra ortaya çıkmış olan Art Deco mimari ve sanat akımından, SSCB'de etkilenen en önemli yapılardan ilkidir ve Boris Iofan tarafından, ABD'nin New York şehrindeki Empire State Building adlı gökdeleninden ilham alınarak tasarlanmıştır (Şekil 4.41 ve Şekil 4.42).



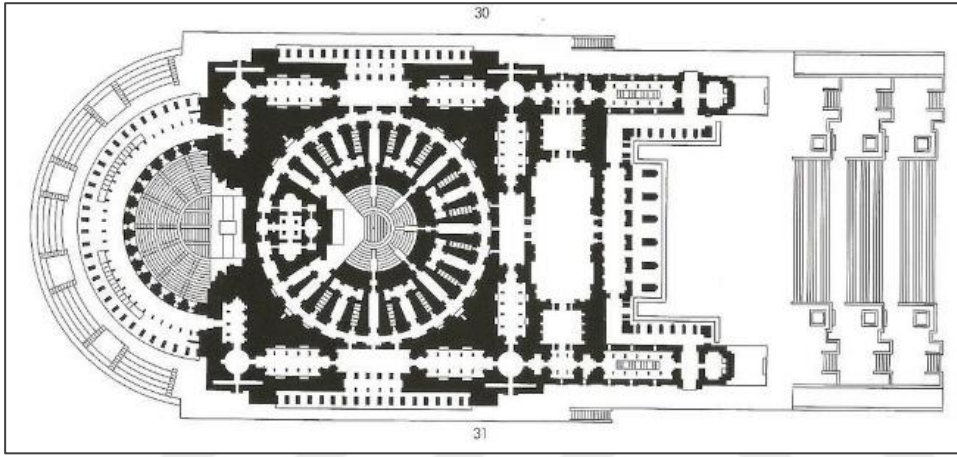
**Şekil 4.41:** Sovyetler Sarayı'na ilham veren Art Deco üslubuyla Empire State Building'in 6-20 arası katlarının planı (URL49)



**Şekil 4.42:** Sovyetler Sarayı'na ilham veren ve Amerikan Art Deco'sunun en önemli örneği kabul edilen New York'taki Empire State Building, 1931 (URL50)

Sovyetler Sarayı (orj: Дворец Советов), başkent Moskova'da bir idari merkez ve kongre salonu amacıyla kullanılması için tasarlanan ve hiçbir zaman bitirilememiş olan bir projeydi. Yapı, bizzat Sovyet rejimi tarafından yıkılmış olan Kurtarıcı İsa Mesih Katedrali'nin bulunduğu yere ve Kremlin'e yakın bir konumda inşa edilmesi düşünülüyordu. 1931 ve 1933 yılları arasında yapılan Sovyetler Sarayı mimarlık yarışmasını, daha sonraki yıllarda Sovyet Halk Mimarı madalyasıyla (Народный архитектор СССР) ödüllendirilecek olan Boris Iofan'ın Neoklasik konsepti kazandı

(Zubovich, 2013). Daha sonra Boris Iofan, Vladimir Shchuko ve Vladimir Gelfreik tarafından, dairesel merkezi hollü plan plan üzerine oturmuş bir gökdelen olarak revize edildi (Şekil 4.43). Sovyetler Sarayı eğer inşa edilmiş olsaydı, zamanının en yüksek yapısı haline gelecekti. İnşaat 1937’de başladı ve 1941’de Nazi Almanyası istilasıyla inşaat bir daha devam etmemek üzere duraksadı. Yapının inşa edilebilmiş olan kısımları, 1941 ve 1942’de çelik ve çerçeve tahkimatı ile köprüleri için söküldü. İnşaat devam etmese de, 1958’de Sovyet Sarayı’nın temelleri, dünyanın en büyük açık hava yüzme havuzu olan Moskova Havuzu’na dönüştürülmüştür.



Şekil 4.43: Sovyetler Sarayı'nın merkezi koridorlu planı (URL51)

Tarihçiler, 1934 yılında Vladimir Gel'freikh, Vladimir Shchuko ve Boris Iofan'ın revize ettikleri Sovyetler Sarayı tasarımını, Sovyet neoklasizmine ilham kaynağı olarak değerlendirdiler ve Sovyetler Sarayı, sosyalizmin sembolik içeriğinin, sözlü olmayan bir mesajın mimarlık ortamında nasıl temsil edilebileceğinin modeli olarak yorumladılar. Bu proje hiçbir zaman bitmemiş olsa da, dönemin mimarları Sovyet Sarayı'nın tasarımında belirlenen üslup ışığında kendi projelerini tasarlamışlardır. Örneğin Sovyet Mimarlık Akademisi, 1936'da Sovyetler Sarayı için yapılan yarışmayı "*Önemli bir geçiş döneminde, 1920'lerin daha ilerisine gidip gitmememiz gerektiğini ve yeni insanın çok yönlü taleplerinin karşılanamayacağını ve Sovyet mimarisinin tam değerinin anlaşılamayacağını açıkça gösterdi.*" diye değerlendiler (Tarkhanov, 1992). Tarihçi Andrei Ikonnikov'a göre, Iofan, Shchuko ve Gel'freikh'in tasarımıyla, mimarlıkta sosyalist gerçekçilik kavramı, imgelemeye doğru kaymaya başlamıştır ve yapıların rasyonalist yapısal düzeni, sanatsal imgelerin baskın yönü için bir çeşit arka plan haline gelmiştir. Herhangi bir mimari proje, çağın ana fikirlerinin sembolik bir ifadesi olarak görülmüştür. Sovyet mimarlar çalışmalarını, hem klasik hem de ulusal

olarak geçmiş mimari formun en iyi örneklerine göre referans ederek, batı medeniyetinin mimari mirasını üstlenmeye başladılar (Şekil 4.44).



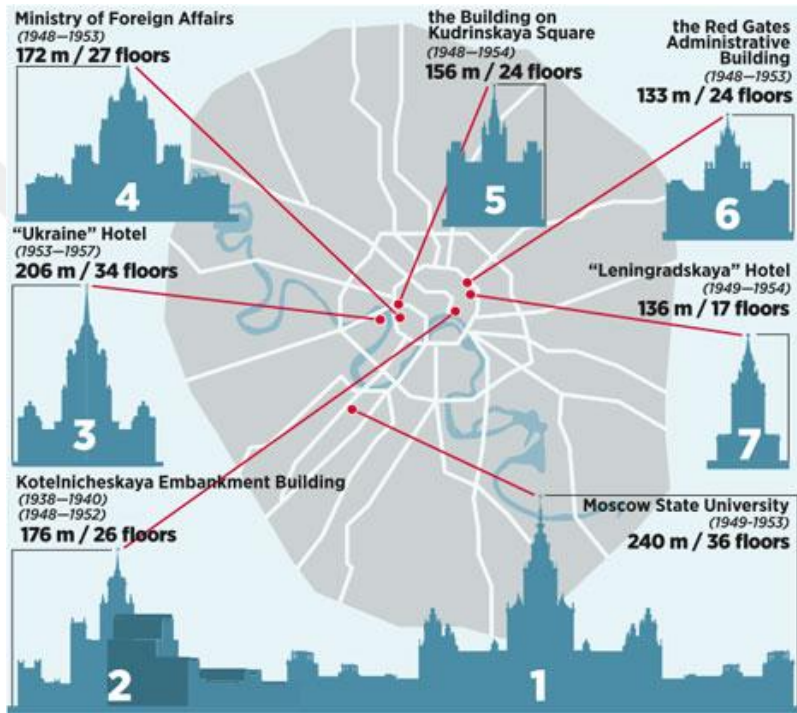
Şekil 4.44: Sovyetler Sarayı'nın yapılması planlanan formu (URL52)

Sovyetler Sarayı'nın temeli 1939 yılında tamamlandı. Projenin temelinde önce inşaatçılar 20 metrelik bir çelik kazık çukurunu çevrelediler, çukurları kazdılar, yıktılar ve eski katedral temellerini çıkardılar. Yeni temel, ana salon sütunlarını taşımayı amaçlayan ve eş merkezli dikey halkaları olan hafif içbükey bir beton levhaydı. 1941 yılının Haziran ayında, daha düşük seviyeler için çelik çerçeveler dikildi (Tarkhanov, 1992). Daha sonra 2. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte, çelik çerçeve dikimi 1941'den itibaren kesildi ve başkent Moskova'nın savunma tahkimatı ve demiryolu köprüleri için kullanıldı.

Boş kalan temel kullanılmamış ve sızıntı suyla dolu halde 1958 yılına kadar kendisini korumuştur. Bütün bunlar yaşanırken Iofan ve ekibi, Sverdlovsk'a taşınarak tasarımlarını mükemmelleştirmeye devam etti. Savaştan sonra Iofan, orijinal konsepti tekrar revize etti ve bu kez zafer temasını kullandı (Zubovich, 2013). Bu nedenle iç salonlar zafer motifleri ile süslendi. Bu taslaklar, Iofan'ın Sovyetler Sarayı inşaatının tekrar diriltmesine yetmese de, 1947'den itibaren başkent Moskova'da inşa edilecek ve günümüzde hala ayakta olan olan 7 görkemli gökdelenin tasarımlarına ilham kaynağı olmayı başarmıştır.

#### 4.3.1.2 Yedi Kız Kardeşler (Seven Sisters)

Yedi Kız Kardeşler (Seven Sisters), Stalin Dönemi'nde başkent Moskova'da Stalinist tarzda tasarlanmış yedi gökdelen grubudur (Şekil 4.45). ABD'nin New York şehrindeki ünlü Empire State Building adlı gökdeleninden etkilenmişlerdir. Sovyetler Sarayı'ndan ilham alınarak tasarlanan projeler, Rus Barok Mimarisi ile Gotik Mimari'nin sentezi ile yaratılmış bir üsluba sahiptirler. Aslında Seven Sisters, yani Yedi Kız Kardeşler tanımı, ne yerel yönetim, ne de halk tarafından kullanılmamaktadır. Ruslar, bu gökdelenlere "Stalinist Gökdelenler" demektedirler.

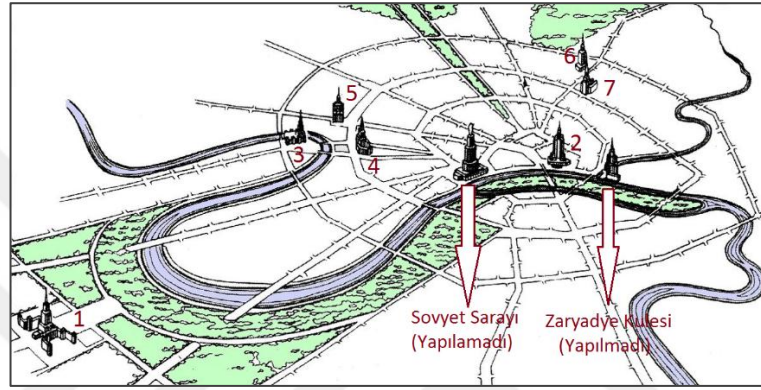


Şekil 4.45: Başkent Moskova'da inşa edilen 7 Stalinist Gökdelen (URL53)

2. Dünya Savaşı'nda SSCB'de onlarca şehir ve yüzlerce köy harap edilmişti. Bundan dolayı 1943 yılından itibaren, 2. Dünya Savaşı sırasında işgale uğradıktan sonra kurtarılan bölgelerde sosyal mekanların ve sanayi kurumlarının onarımı başlamıştı. Bu sebeple, yıkılan ve harap edilen yerlerin onarılması amacıyla mimar komiteleri oluşturuldu. 1945 yılında SSCB'nin 2. Dünya Savaşı'ndan zaferle çıkmasıyla birlikte, vatanseverlik ve zafer coşkusu anıtsal yapıların çehresine yansımaya daha çok başlamış oldu (Jular, 2015). Bu yansıma, yalnızca sosyal yapılarda, değil konut inşaatında ve sanayi inşaatında da görülmekteydi. 1947 yılından itibaren de, başkent Moskova'daki Stalinist tarzdaki kule gökdelenlerin inşası ile Sovyet Mimarisi'nde yepyeni bir dönem başlamış oldu.



New York'taki Amerikan Art Deco'su tarzıyla tasarlanmış olan Empire State Building'ten etkilenen bu yapılar, 1947'den 1953'e kadar Art Deco üslubunun, Rus Barok ve Gotik tarzlarıyla bir araya getirilmesiyle inşa edilmiş olup, ortadan koridorlu ve merkezi hollü plan kullanılmıştır. Toplamda 8 yapı olarak planlanan projede, 7 yapı inşa edilebilmiştir. Bu yapılar Moskova Devlet Üniversitesi, Kotelnicheskaya Binası, Ukrayna Oteli, Rus Dışişleri Bakanlığı Binası, Kudrinskaya Meydanı Binası, Kızıl Geçit Yönetim Binası, Leningradskaya Oteli ve son olarak 8. ve inşa edilmemiş olan Zaryadye'deki isimsiz bir projedir (Şekil 4.46).



Şekil 4.46: Yedi Kız Kardeşler ve Zaryadye Kulesi, Sovyetler Sarayı ile beraber olacaktı (URL54)

Kule	Mimar	Başlangıç	Bitiş	Yükseklik	Kat	Kullanım
Moskova Devlet Üniversitesi (1)	Led Rudnev	1949	1953	240m	36	Üniversite
Kotelnicheskaya Binası (2)	Dmitry Checulin ve Andrei Rostkovsky	1947	1952	176m	25	Konut ve Ticari
Ukrayna Oteli (3)	Arkady Mordvinov ve Vyacheslav Oltarzhevsky	1947	1957	198m	34	Otel ve Konut
Rus Dışişleri Bakanlığı Binası (4)	Vladimir Gel'freikh ve Adolf Borisovich Minkus	1948	1953	172m	27	Hükümet Binası
Kudrinskaya Meydanı Binası (5)	Mikhail Posokhin ve Ashot Mndoyants	1950	1954	176m	22	Konut
Kızıl Geçit Yönetim Binası (6)	Alexey Dushkin	1947	1953	138m	24	Konut ve Hükümet Binası
Leningradskaya Oteli (7)	Leonid Polyakov	1949	1954	134m	26	Otel

#### 4.3.1.2.1 Moskova Devlet Üniversitesi

Lev Rudnev tarafından tasarlanan Moskova Devlet Üniversitesi'nin ana binası, Moskova'nın Yedi Kız Kardeşler'inin en yüksek ve meşhur olanıdır. Lomonosov Moskova Devlet Üniversitesi'nin merkezi olarak açıldığından beri kullanılmaktadır. Kule, 36 katlıdır ve toplamda 240 metre uzunluğundadır. Kulenin çatısının üzerinde, 57 metrelik dev bir kule ve komünizmi sembolize eden kırmızı bir beş köşeli bir yıldız bulunmaktadır (Tarkhanov, 1992). Yanal kuleler merkezden daha alçak olacak şekilde oluşturulmuştur. Üniversite, toplamda 1. km<sup>2</sup>'lik bir alan kaplamaktadır ve 2000 yılında restore edilmiştir.



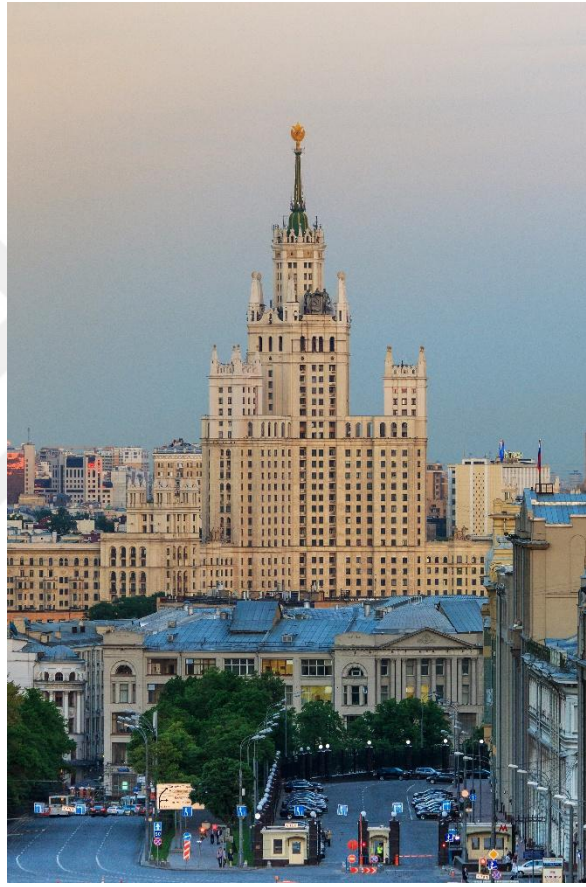
Şekil 4.47: Moskova Devlet Üniversitesi, Moskova (URL55)

Yapının mimarı aslında Boris Iofan olacakken, uygulamanın yeri konusunda yapmış olduğu büyük bir hata neticesinde (Serçe Tepeleri'ni seçmesi) proje, dönemin ünlü mimarlarından Lev Rudnev'e teslim edilmiştir (Tarkhanov, 1992). Yapı, hala dünyanın en yüksek eğitim yapısıdır (Şekil 4.47). İnşaat esnasında, 2. Dünya Savaşı'nda Sovyet askerlerine esir düşmüş ve SSCB Gulag'larında esir Naziler çalıştırılmıştır.

#### 4.3.1.2.2 Kotelnicheskaya Binası

Kotelnicheskaya Binası'nın yapımına 1947 yılında başlanmış ve inşaat 1952 yılında tamamlanmıştır. Yapının mimarları Dmitry Chechulin ve Andrei Rostkovsky'dir. Yapı, konut ve ticari amaçla kullanılması için tasarlanmıştır. Tasarımın toplam

yüksekliği 176 metredir ve yapının toplam kat sayısı da 25'tir. Eser, günümüzde hala kullanılmakta olup, yapıldığı tarihteki kullanımına uygun olarak hizmetine devam etmektedir (Şekil 4.48). Moskova şehri ve Moskova Nehri'nin tam kesişmiş olduğu noktada, yani başkent Moskova'nın merkezinde yer almaktadır (Jular, 2015). Ana kule, geleneksel bir çelik çerçeve yapısal tipine ve üç yan kanatlı altıgen bir kesite sahiptir. Moskova'daki diğer Stalinist Gökdelenler gibi, yapı Sovyetler Sarayı'ndan ve Art Deco üslubundan izler taşımaktadır. Aynı zamanda eser, Rus Barok Mimarisi ile Gotik Mimari'nin sentezidir.



Şekil 4.48: Kotelnicheskaya Binası, Moskova (URL56)

#### 4.3.1.2.3 Ukrayna Oteli

Ukrayna Oteli'nin yapımına 1947 yılında başlanmış ve inşaat 1957 yılında tamamlanmıştır. Yapının mimarları Arkady Mordvinov ve Vyacheslav Oltarzhevsky'dir. Yapı, otel ve konut amacıyla kullanılması için tasarlanmıştır. Tasarımın toplam yüksekliği 198 metredir ve yapının toplam kat sayısı da 34'tür. Eser, günümüzde hala kullanılmakta olup, yapıldığı tarihteki kullanımına uygun olarak hizmetine devam etmektedir. Otel, başkent Moskova'nın merkezinde bulunmaktadır.

2005 yılına gelindiğinde otel tam 275 milyon dolara satıldı ve Raddison Royal adını aldı (Jular, 2015). Ardından yaklaşık 300 milyon dolar harcanarak baştan aşağı yenilendi (Şekil 4.49). Bugünkü ismiyle Raddison Royal Hotel, günümüzde başkent Moskova'nın en lüks otelleri arasında yer almaktadır.



Şekil 4.49: Ukrayna Oteli, Moskova (URL57)

#### 4.3.1.2.4 Rus Dışişleri Bakanlığı Binası

Rus Dışişleri Bakanlığı Binası'nın yapımına 1948 yılında başlanmış ve inşaat 1953 yılında tamamlanmıştır. Yapının mimarları Vladimir Gel'freikh ve Adolf Borisovich Minkus'tur. Yapı, hükümet binası amacıyla kullanılması için tasarlanmıştır (Şekil 4.50). Yapının toplam yüksekliği 172 metre olup toplam kat sayısı 27'dir. Yapı günümüzde hala kullanılmakta olup, tasarınıp inşa edildiği tarihteki kullanımına uygun olarak, yani artık Rus Dışişleri Bakanlığı Yönetim Binası olarak hizmetine devam etmektedir (Jular, 2015). Kulelerin inşaatının büyük bir kısmında, 2. Dünya Savaşı esnasında Sovyet Kızıl Ordusu'na esir düşen Nazi Alman askerleri işçi olarak

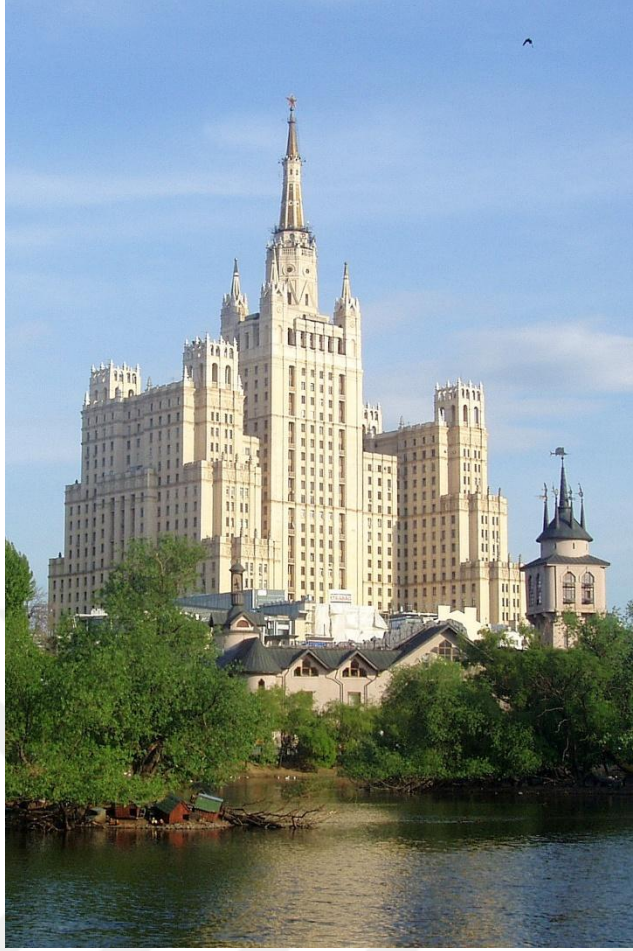
çalıştırılmıştır. Rus Dışişleri Bakanlığı Binası'nın İç kısmı muhteşem taş ve metallerle dekore edilmiştir.



Şekil 4.50: Kotelnicheskaya Binası, Moskova (URL58)

#### 4.3.1.2.5 Kudrinskaya Meydanı Binası

Kudrinskaya Meydanı Binası'nın yapımına 1950 yılında başlanmış ve inşaat 1954 yılında tamamlanmıştır. Yapının mimarları Mikhail Posokhin ve Ashot Mndoyants'tır. Yapı, konut amacıyla kullanılması için tasarlanmıştır. Tasarımın toplam yüksekliği 176 metredir ve yapının toplam kat sayısı da 22'dir. Eser, günümüzde hala kullanılmakta olup, yapıldığı tarihteki kullanımına uygun olarak hizmetine devam etmektedir (Şekil 4.51). Bina, başkent Moskova'daki Krasnaya Presnya Caddesi'nin sonunda yer almaktadır ve çevre yolu olan Sadovoye Koltso'yu göreceğ biçimde inşa edilmiştir. İlk yapıldığı yıllarda orduda rütbe sahibi kişilerin ikamet etmesi için tasarlanan yapı, ayrıca KGB ajanlarına, bilim adamlarına ve doktorlara da ev sahipliği yapmıştır (Jular, 2015). Moskova'daki diğer Stalinist Gökdelenler gibi, Rus Barok Mimarisi ile Gotik Mimari'nin sentezidir. Aynı zamanda eser, Sovyetler Sarayı'ndan ve Art Deco üslubundan izler taşımaktadır. Kudrinskaya Meydanı Binası, Moskova'da inşa edilen Yedi Kız Kardeşler gökdelenleri arasında, inşaatı biten en son kule olarak tarihe geçmiştir.



Şekil 4.51: Kudrinskaya Meydanı Binası, Moskova (URL59)

#### 4.3.1.2.6 Kızıl Geçit Yönetim Binası

Kızıl Geçit Yönetim Binası'nın yapımına 1947 yılında başlanmış ve inşaat 1953 yılında tamamlanmıştır. Yapının mimarı, 1935 yılında hizmete açılmış olan ve SSCB'nin ilk yeraltı raylı sistemi olan ünlü Moskova Metro'su'nun mimarı Alexey Dushkin'dir. Yapı, konut ve hükümet binası amacıyla kullanılması için tasarlanmıştır. Tasarımın toplam yüksekliği 138 metredir ve yapının toplam kat sayısı da 24'tür. Eser, günümüzde hala kullanılmakta olup, yapıldığı tarihteki kullanımına uygun olarak hizmetine devam etmektedir. Bina, Moskova Metro'su'na yakın bir yere tasarlanıp inşa edilmiştir. Önceleri Ağır Sanayi İnşası Bakanlığı'nın merkezi olarak hizmet verirken, daha sonraları ise gökdelenin idari bölümü de Ulaştırma İnşaatı Bakanlığı'na hizmet vermeye başladı (Jular, 2015). Kızıl Geçit Yönetim Binası'nda toplam 11 katlı iki apartman bloğu da bulunmaktadır ve ayrıca hem sağ hem de sol kulelerde yaklaşık 300 daire bulunmaktadır (Şekil 4.52).



Şekil 4.52: Kızıl Geçit Yönetim Binası, Moskova (URL60)

#### 4.3.1.2.7 Leningradskaya Oteli

Leningradskaya Oteli'nin yapımına 1949 yılında başlanmış ve inşaat 1954 yılında tamamlanmıştır. Yapının mimarı Leonid Polyakov'dur. Yapı, otel amacıyla kullanılması için tasarlanmıştır. Tasarımın toplam yüksekliği 134 metredir ve yapının toplam kat sayısı da 26'dır. Eser, günümüzde hala kullanılmakta olup, yapıldığı tarihteki kullanımına uygun olacak şekilde, yani otel olarak hizmetine devam etmektedir (Şekil 4.53). Yapıldığı dönemde, başkent Moskova'da o zamana kadar yapılmış en lüks otel olması için tasarlanmıştır. Tasarımın ilham kaynağı ise, 1930'lu yılların Amerikan gökdelenleri olmuştur. Leningradskaya Oteli, özellikle New York'taki Empire State Building ile mimari üslup olarak son derece benzerlik göstermektedir. Otelde kullanılan ışıklandırmalar ile birlikte, otel Guinness Rekorlar Kitabı'na girmeye layık görülmüştür. Yapının inşaatında 2. Dünya Savaşı'nda esir alınan askerlerle beraber, Komünist Gençlik Örgütü üyeleri de gönüllü olarak çalışmışlardır. Yapı, Hilton tarafından satın alınarak, pahalı ve uzun bir yenileme çalışmasının ardından, 2008 yılında Hilton Moscow Leningradskaya adıyla tekrar hizmet vermeye başlamıştır.



Şekil 4.53: Leningradskaya Oteli, Moskova (URL61)

#### 4.3.1.2.8 Zaryadye Kulesi (Sekizinci Kız Kardeş)

Zaryadye Kulesi, ya da bir diğer adıyla “Sekizinci Kız Kardeş”, başkent Moskova’daki Zaryadye parkına inşa edilmesi planlanmış, ancak asla gerçekleştirilmemiş olan gökdelen projesidir. Eğer Zaryadye Kulesi tamamlanabilmiş olsaydı, 2. Dünya Savaşı’ndan sonra Sovyetler Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin başkenti olan Moskova’ya, Stalin Dönemi’nde ve Stalinist Mimari üslubunda inşa edilmiş olan sekizinci ve son kule olmuş olacaktı (Tarkhanov, 1992). Projenin mimarı, dönemin ünlü Sovyet mimarları arasında yer alan Dmitry Chechulin’di. 1947’de tasarlanıp çizilen projeye göre, eğer gökdelenin inşaatı tamamlanabilmiş olsaydı, tıpkı diğer yedi Stalinist Gödelen gibi, dünyanın en yüksek yapıları arasında yerini almış olacaktı. Zaryadye Kulesi, Joseph Stalin’in ölümünden sonra, küteselliği ve yüksekliğinden dolayı, tasarımın Kremlin Sarayı’nı gölgeleyeceği düşünülerek, Destalinizasyon zamanında projeden vazgeçildi (Şekil 4.54).

1952’te, Zaryadye Kulesi projesi için kullanılmayan planlar tekrar revize edildi ve Polonya’nın en yüksek gökdeleni olan Joseph Stalin Kültür ve Bilim Sarayı’nı (orj: *Pałac Kultury i Nauki imienia Józefa Stalina*) tasarlamak ve inşa etmek için kullanıldı. Tasarımın ardından, inşaat 1955 yılında Sovyet Mimar Lev Rudnev tarafından tamamlandı. Eserler arasındaki bu bağlantıyı kabul ederek, Kültür Sarayı gayri resmi


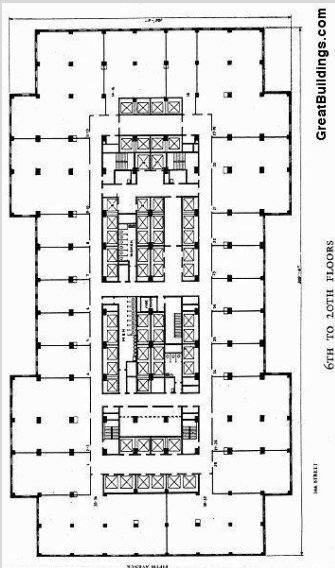
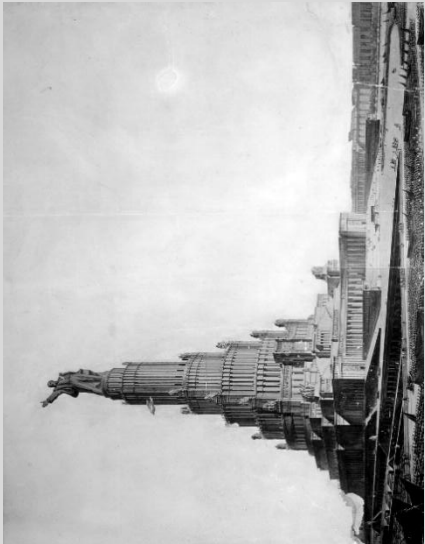
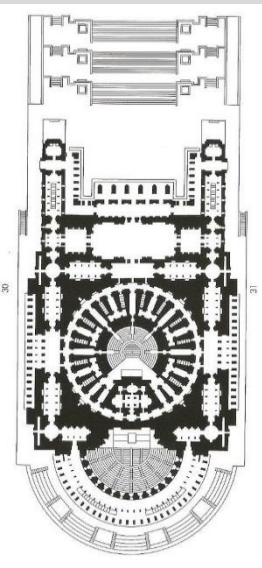


olarak Sekizinci Kardeş olarak adlandırılır. Yapı, Stalin'in 5 Mart 1953 yılındaki ölümünden sonra, yani Destalinizasyon Dönemi'nde, Stalin'in adını silmek amacıyla, "Varşova Kültür ve Bilim Sarayı" (orj: *Warszawa Pałac Kultury i Nauki*) olarak yeniden adlandırılmıştır. Yapı, günümüzde hala kullanılmakta olup, Avrupa Birliği'nin en yüksek binaları arasındadır.



Şekil 4.54: Zaryadye Kulesi (Sekizinci Kız Kardeş), Moskova (URL62)

#### 4.3.2 Stalin Dönemi ve Stalin Dönemine Etki Eden Yapılar

Adı	İnşa Yılları ve Yeri	Türü / Kullanım	Mimar	Görünüş	Planı
<p>Empire State Building</p>	<p>New York, ABD 1930-1931</p>	<p>İş Merkezi</p>	<p>William Frederick Lamb ve Richard Harold Shreve</p>		
<p>Sovyetler Sarayı</p>	<p>Moskova, SSCB 1937-1941 (iptal)</p>	<p>Hükümet Binası</p>	<p>Boris Iofan, Vladimir Shchuko ve Vladimir Gelfreik</p>		

Adı	İnşa Yılları ve Yeri	Türü / Kullanımı	Mimar	Görünüş
Moskova Devlet Üniversitesi	Moskova, SSCB 1949, 1953	Üniversite	Led Rudnev	
Varşova Kültür ve Bilim Sarayı	Varşova, Polonya 1952-1955	Kültür Merkezi	Led Rudnev	



## 5. DEĞERLENDİRME

Egemen ideoloji ve mimarlığın süregelen ilişkisinde fizikselleştirilen ideolojilerde yapıların mesajları daha doğrudan ilettikleri açıktır. Siyasi ideolojilere göre yapıların en belirgin işlevleri bir ideolojiyi hatırlatmak ve onu ebedi kılmaktır. İdeolojik bir kimlik oluşturma aracı olan mimarlık siyasi erke göre, tarih ve coğrafya ile kurulan duygusal ve politik bağın toplumsal hafızaya aktarımıdır. Erkin mekanizmalarının fizikselleşmesi anlamında olmanın yanı sıra sistemin sürekliliği de hedeflenmektedir. Bu düşünce mimari ürünlerin kent içindeki konumları, görsellikleri, görkemleri, plan ve cepheleri ile süslemelerindeki detaylara yüklenmiş sembolik anlamlarla can bulur.

Bu çalışmada egemen ideolojilerin mimarlık üzerindeki etkilerinin, totaliter dönemler olarak bilinen Mussolini, Hitler ve Stalin dönemleri üzerinden okunması amaçlanmıştır. Bu amaçla totaliter liderlerin güçlerini yansıtmak ve fikirlerini somutlaştıran bir araç olarak mimariyi kullandıkları bu dönemlere ait önemli yapılar olan anıtlar ve kamu yapıları ile kent planları ve meydanlar incelenmiş ve siyasetin ve ideolojilerin mimariyi biçimlendirme çabası bu üç dönem üzerinden ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırma konusunun seçilme nedeni, mimarlığın tarihteki en önemli totaliter erklerin elinde, ideolojik hedefler doğrultusunda halka yönelik nasıl bir propaganda aracına dönüştürüldüğünün yanı sıra, mimarının aslında salt sanat ve mühendislik yönünün dışında nasıl bir sosyolojik etki sahası ve kullanımı olduğunu ortaya koymaktır.

Büyük İskender yönetimi altına girene kadar Klasik Yunan uygarlığı demokrasi bilinci ve özgürlüğün, diğer antik uygarlıklara göre en gelişmiş olduğu medeniyetti. Bu demokrasi ve özgürlük ortamında gelişen toplum yapısıyla birlikte, felsefeden sanata kadar pek çok alanda müthiş bir atılım yaşanmıştır. Böyle özgürlükçü bir ortamın da mimariye yansması daha farklı olmuştur. Yunan site devletleri, İskender'in yönetimi altına girmeye başladıktan sonra, demokrasi ve özgürlükten uzaklaşmalarından dolayı gitgide toplumsal olarak da değişmeye başladılar. Helenistik Dönem Mimarisi, heybetli yapılar yapmaktan ziyade, kent planlarını değiştirmeye başlamış ve kenti kendi ideolojisi doğrultusunda adeta bir "nizama" sokmuştur (İnceoğlu, 1996). Klasik

Yunan kentlerindeki stoalar tanımlanmış değil agoralar da giriş ve çıkışları belirlenmiş bir biçime sahip değildi. Toplumun farklı sınıflar birbirleriyle aynı ortamda özgürce siyaset yapabiliyorlardı. Ancak İskender Dönemi'yle beraber, kent düzeninde yaşanan radikal değişimler neticesinde, özellikle agoralar gitgide daha belirli bir forma bürünmeye ve farklı statülerdeki insanları ayırmaya başlayan bir fiziksel mekan haline gelmeye başlamıştır. Kentlerde yaşanan bu gözle görülür değişim ilerleyen dönemlerde daha da belirgin şekilde şehirlerin çehrelerine yansımaya başlayacaktı.

İlk Roma imparatorul olan Augustus Roma şehrinde kendisiyle ve zaferleriyle alakalı ölümsüz mimari eserler bırakmak niyetindeydi (Kayın, 1996). Augustus Dönemi'nde, "erkeklik" kavramı askerlik, cesaret ve güç ile ilişkilendirildiğinden, tasarlanan mimari eserler de "erkeklik" kavramını yansıtacak şekilde inşa edilmişlerdir. Bunun için, özellikle başkent Roma başta olmak üzere, tüm imparatorlukta çok sayıda ihtişamlı mimari eserler inşa edildi ve ciddi bir mimari gelişim meydana geldi. Bu dönemde Circus Maximus, Pantheon ve bir zafer takı olan Augustus kemeri gibi ihtişamlı ve Roma zaferlerini anımsatacak eserler inşa edilmeye başladı.

Avrupa tarihinde, Roma İmparatorluğu'ndan ilham alan en önemli imparatorluklardan birisi Fransa İmparatorluğu'ydu. General Napoléon, Mısır Seferi'nin ardından ülkesine döndükten sonra yaptığı bir darbe ile yönetimi devralarak, bizzat Papa tarafından taç giymiş ve 1815 yılında esir düşene dek "İmparator Napoléon" unvanını kullanmıştır. Napoléon dönemiyle beraber, hem sanat bir çeşit "propaganda" aracı olarak kullanılmaya başlanmış, hem de özellikle sanat alanında ciddi bir Roma etkisi ve taklidi görülmüştür. Roma Mimarisi'yle özdeşleşmiş zafer takları, savaşlarda kazanılan zaferlerin anısına, yüzlerce yılın ardından yine inşa edilmeye başlanmıştır. Çünkü Napoléon'un başta başkent Paris olmak üzere, şehirlere inşa ettirdiği yapılara olan tutkusu, neredeyse savaşa olan tutkusu kadar ateşliydi (Marsh, 2016). Napoléon dönemi mimarisine "İmparatorluk Stili" ya da "Ampir Stili" denilmektedir ve klasik mimari üslubun yeniden canlanmaya başladığı dönem olmuştur. Mimarinin dışında, özellikle mobilya ve dekoratif işlerinde kendisini hissettirmiştir. Bu dönemde icra edilmiş sanat, mimari ve dekorasyon işleri, tüm dünyayı etkisi altına alarak,

neoklasizmin canlanmasına sebep olmuştur ve birçok batı ülkesine bu üslup yayılmıştır. Birleşik Krallık, Almanya ve ABD’de, İmparatorluk (Ampir) üslubu yerel koşullara ve ülke şartlarına göre tekrar yorumlanıp uyarlandı ve bu ülkelerde “Mısır Canlanması”, “Yunan Canlanması”, “Biedermeier Tarzı”, “Regency Tarzı” ve “Geç Federal Stil” olarak adlandırılarak, Napoléon döneminin sonrasında kısa süreliğine de olsa yaşamaya devam edebilmiştir.

Totaliter rejim mimarisi olarak adlandırdığımız üslup 19. yüzyılın başında başlayıp 20. yüzyılın ortalarına kadar sürmüş olarak kabul edilse de tarihin başından günümüze kadar benzerlerini gördüğümüz bir anlayıştır. Avrupa’nın totaliter rejimleri kendilerini hep Roma İmparatorluğu’yla ilişkilendirerek onlara ait klasik mimariyi benimser ve ısrarla kendi dönemlerini yansıtmayan klasizme geri dönerek neoklasik bir mimari üslup ile yapılaşmaya giderler ve Roma İmparatorluğu’ndan ilham alınarak yeni bir Roma yaratma hayali ile hareketle Roma mimarisi taklit edilerek, aslında kendi dönemlerini yansıtmayan ancak siyasi hedeflerini ve ideallerini yansıtan bir mimari üslup yaratılmıştır. Bu mimari anlayışı benimsemelerinin sebebi hem destekçilerine “Roma İmparatorluğu gibi güçlü” imajı pompalamak, hem de muhaliflerine Roma İmparatorluğu’nun gücünün caydırıcılığını aşılaktır. Avrupa totaliter rejimlerinin tümü kendisini Roma İmparatorluğu’nun gerçek varisi olarak görmüş ve buna uygun propagandaları halka aşlamıştır. Bunlardan Mussolini Roma’yı kendi ataları olarak kendisine ve halka benimseterek bununla ilgili faaliyetlerde bulunmuştur. Sovyetler Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nde ise durum biraz daha farklıdır. Aslında SSCB’nin her dini inancı reddeden bir devlet yapısında olmasına rağmen konu Roma İmparatorluğu’nun varisi olma noktasına geldiğinde dini referanslar kullanılarak Ortodoks olan eski çarlık rejiminin yine Ortodoks olan Bizans İmparatorluğu’nun gerçek varisi olduğunu savunmuş ve dolayısıyla SSCB’nin Roma İmparatorluğu’nun gerçek varisi olduğu tezini savunmuştur. Almanya’da da Adolf Hitler Roma İmparatorluğu’nun Aryan ırka mensup bir toplum olduğu savunarak kendilerini onların varisi olarak görmüştür ve bunu topluma aşlamıştır.

Totalitarizm, ilk defa 20. yüzyılda, ideal bir faşist devleti tanımlamak amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Tüm yetkilerin tek bir merkezde toplandığı siyasal bütün düzenler, günümüzde totaliter olarak kabul edilmektedirler. Otokrasi, aristokrasi, despotizm, tiranlık, özgürlük, adalet ve demokrasi siyasal terminolojiler, günümüze Antik Yunan ve Antik Roma'dan gelen kavramlar olmalarına rağmen, totalitarizm kavramının geçmişi günümüzden 100 yıl öncesinden geriye gidemez (Stewart, 2013). Bu kavram önceleri Benito Mussolini, ardından da Adolf Hitler ve Joseph Stalin dönemlerindeki devlet ve toplum yapısını ifade etmek için kullanıldığından dolayı, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren son derece kötü bir şöhrete sahip olmuştur. Bu olumsuz yönünün dışında aslında totalitarizm, devlet ile toplumu birbirine sınıksız bir şekilde bağlayacak şekilde bir dünya görüşü ve hayat felsefesi ortaya koymaya çalışan bir siyasal düzen olmuştur (Foucault, 2005). Kısacası totalitarizm, siyasal erkin kendi toplumlarını bütünüyle ellerinde tutup kontrol etmeyi amaçladığı bir siyasal düzendir ve bu amacı güden tüm liderleri veya rejimleri ifade etmek için kullanılmıştır. Günümüzde Kuzey Kore gibi ülkeler hala totaliter rejimlerle yönetilen ülkeler arasında sayılmaktadır.

1922 yılında Benito Mussolini ve beraberindeki binlerce faşist, İtalya Krallığı'nın başkenti Roma'ya yürümüş ve akabinde Kral III. Vittorio Emanuele tarafından Mussolini'ye başbakanlık unvanı verilmiştir. Mussolini'nin en büyük hayali, İtalya'ya hak ettiği eski ihtişamlı Roma İmparatorluğu ve Pax Romana dönemlerini geri getirmektir. Dolayısıyla devlet yönetiminden sanata kadar bütün alanlarda Roma İmparatorluğu referans ve ilham alınarak devlet işleri yürütülmüştür. Bu dönemin en önemli özelliklerinden birisi de, artık sanat ve mimarinin bir propagandadan çok daha önemli bir konuma geçerek, tamamıyla devlet kontrolü ve yönetiminde bir siyasi yatırım ve ideal konumuna gelmesi olmuştur. Mussolini, özellikle başkent Roma'yı ve kısmen İtalya'nın kuzeyindeki Milano, Venedik ve Cenova gibi şehirlerine göre daha geri kalmış güney şehirlerini ihya etmek için ciddi bir mimari program başlatmıştır. Mussolini için Roma şehri, en önemli hayal ve referans noktasıydı (Turro, 2012). Çünkü kendisi, "Romalı" bir İtalya hayal etmişti ve "Romalı" ruhunun faşizmle beraber tekrar yükseleceğine inancı tamdı. Ayrıca Romalılar'ın sadece mükemmel



askerler değil, aynı zamanda da mükemmel mimarlar olduğuna da inandığından dolayı, ihya edilen tüm şehirler, eski Roma kolonileri veya şehir planlarına göre dizayn ediliyorlardı. O dönem, İtalya’da başlayan Roma mimarisini kaynak alarak oluşturulan “Faşist Mimari Üslup” diğer totaliter ülkeleri o denli etkilemişti ki, bunun yansımaları dönemin diğer totaliter ülkelerinden başta Nazi Almanyası olmak üzere, Franco dönemi İspanya’sı ve Salazar dönemi Portekiz’inin de mimarisini etkilemeyi başarmıştı.

Naziler’in gücüne güç katması için bir propaganda malzemesi olarak kullanılan mimarlık ve sanat, Hitler’in aradığı ortamı ve arzu ettiği etki sahası ile gücü sağlayabiliyordu. O dönemde, savaş meydanlarında kazanılan askeri başarılar, şehirlere tasarlanacak olan yeni eserler ile beraber ölümsüzleştirilmek isteniyordu. Adolf Hitler, kendisine seçtiği baş mimarı olan Albert Speer ile projeleri tasarlamıştır. Bu projelere özellikle başkent Berlin’in yeniden inşa edilmesi gibi diğer bütün kent planlarından, spor komplekslerine, miting alanlarından diğer kamu yapılarına kadar neredeyse bütün yapılar dahildir. Nazi Almanyası döneminde tasarlanan en meşhur yapılar miting alanları olmuştur. Çünkü yaratılan bu yeni fiziksel çevrelerle birlikte, Alman halkına Nazi ideolojisi daha kolay yerleştirilebilecekti. Milli ve kutsal kabul edilen günlerde, yüzbinlerce Alman’ın katılımıyla görkemli gösterilen ve geçitler, tamamıyla propaganda için yapılmıştır. Bizzat Adolf Hitler ve onun baş mimarı ve silahlanma bakanı olan Albert Speer tarafından çok yönlü ve dikkatle dizayn edilmiş bir propaganda programı olan Nazi Mimarisi, Nazi ideolojisini ve yaşam tarzını, halka daha kolay bir şekilde ifade edip ve aşılabilen bir iletişim gücü haline gelmişti (Narver, 1990). Bu sayede sanatsal ve kültürel üretim, halkın gözünde Nazi rejimini meşru gösterdi ve hükümetin gücünü kuvvetlendirdi ve güç ile gelen bu ortamda, kitleler daha kolay ve çabuk manipüle edilebildi.

SSCB’nin 1953 yılına kadar mutlak hakimi olan Joseph Stalin, hem Hitler gibi mimariyi adeta bir propaganda malzemesi ve kitleleri manipüle etmek için bir araç olarak kullanmış, hem de Mussolini gibi başkentini kendi ideallerine göre yeniden şekillendirmek istemişti. Her ne kadar Hitler, kendisine tek bir mimar seçmiş olsa da,

en büyük rakibi ve bir diğer diktatör olan Stalin ise biraz daha farklı bir yol izlemiştir. O, kendisine “baş mimar” seçmek yerine tüm mimarları tek bir çatı altında toplatmış ve mimariyi “Sovyet Mimarlık Akademisi” adı altında bir devlet programı haline sokmuştur. Böylelikle, SSCB’de tasarlanan projeler hem sayıca Nazi Almanyası’na göre daha çok ortaya konulmuş, hem de tasarımların mimari üslupları çeşitlilik gösterebilmiştir. Stalin, aslında 15 cumhuriyetten meydana gelmiş bir sosyalist birliği yönettiğinden dolayı, ortaya çıkan mimari eserler ve kent planları da, bulunduğu yerin coğrafyasına ve demografik yapısına göre farklılık ve çeşitlilik göstermiştir (Zubovich, 2013). Stalin’in Hitler gibi bir mimara yönelmeişinin sebebi işte budur. Çünkü Stalin, çok uluslu bir yapıyı tek bir çatıda birleştirmiş bir devletin lideriydi ve gerek siyasi adımları, gerekse de sanatsal gelişim bu doğrultuda ilerlemeliydi. Stalin döneminde tasarlanan en önemli projeler, başkent Moskova’daki Sovyetler Sarayı, Moskova Metrosu, Moskova Kanalı ve Yedi Kız Kardeşler olmuştur. Stalinist mimari olarak adlandırılan bu dönem, başta Polonya olmak üzere Varşova Paktı’ndaki diğer ülkelerin de mimari üslubunu etkilemiştir. Örneğin, Yedi Kız Kardeşler’den sekizincisinin tasarımı iptal edildikten sonra, bu tasarımlar Polonya’nın başkenti Varşova’da tekrar canlandırılmıştır. Joseph Stalin’in 1953 yılında ölümüyle beraber başlayan Destalinizasyon dönemiyle beraber hem SSCB’de, hem de diğer Varşova Paktı ülkelerinde Stalinist Mimari etkisini ilerleyen yıllarda kaybetmeye başlamıştır.

## 6. SONUÇ

Sonuç olarak totaliter rejim mimarileri mimarlık disiplinin ortaya koyduğu kural ve amaçların yanında, siyasal erkin gerek devlet programı gerekse de propaganda aracı haline getirmiş olduğu bir tür “manipüle edilmiş” mimarlık türüdür. Totaliter rejimler kendilerini devletin ve milletin gerçeğe bürünmüş hali olarak gören güçlü ve tehlikeli liderler tarafından yönetildiklerinden dolayı sahip oldukları ideolojilerin ve hayat felsefelerinin de şehirlerin çehrelerine caddelerdeki binalara yansıtmak istemektedirler. Tüm totaliter ülkelerin ve ideallerin, halka daha kolay aşılmasını sağlamak ve devlet ile halkın arasındaki iletişim köprüsünü oluşturmak amacıyla devlet programları ve destekleriyle tasarlanan projeler, totaliter ve militarist ruhun, taş ve tuğlayla adeta bütünleşip bedenleşerek hayat bulması şeklinde gelişmektedir.

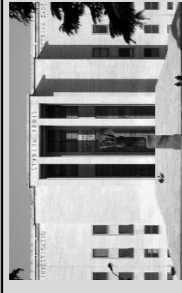




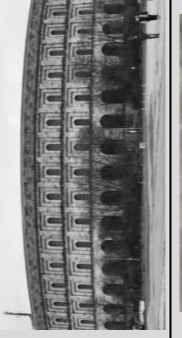

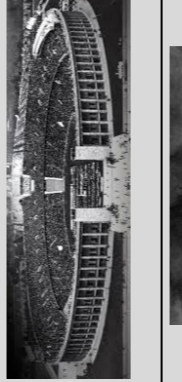
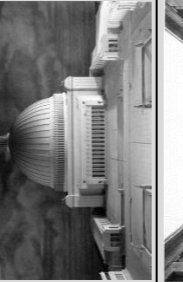


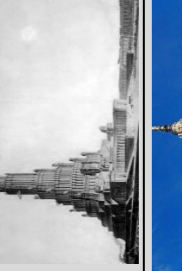




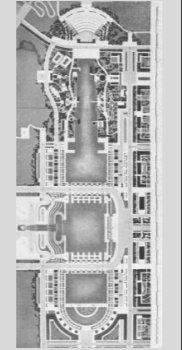


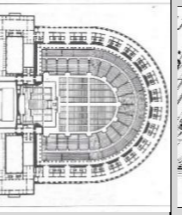
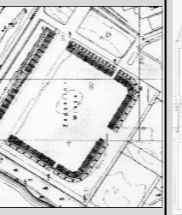
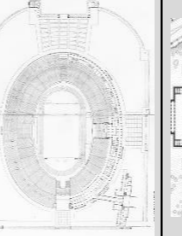
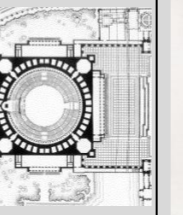
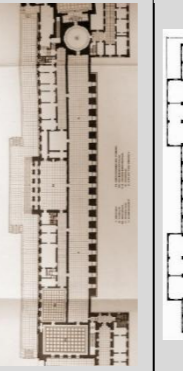
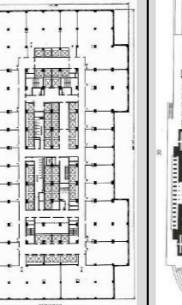
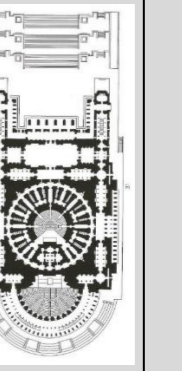
Totaliter rejimler mimarlık sanatını bir yandan bir meşruiyet yolu olarak kullanırken diğer yandan politikaları ile Roma İmparatorluğu’yla ideolojik ve felsefi yönden bir bağı kurarlar. Bu sayede, neredeyse bütün Avrupa toplumları açısından ortak değer sayılan “Roma” Kültürü, eğer tek bir zümreye mal edilirse halkın gözünde meşruiyet de o kadar yükselmiş olacaktır. Bu tür siyasi erklerin Roma referanslı semboller ve mottolar kullanmalarının sebebi budur.

Sonuç olarak tarih boyunca mimarlık disiplini, gücü ve otoriteyi elinde bulunduran siyasal erkin bir propaganda unsuru olarak kullanılmıştır. Mimarlık disiplini, amacından kopartılıp araçsallaştırılarak, insana hizmet eden bir sanat ve mühendislik olmaktan ziyade, propaganda neticesinde yaratılan ideolojik yaklaşımlar neticesinde, kitleler gözünde siyasal erkin meşruiyetini sağlamlaştıran ve geleceğini temin eden bir araç haline getirilmiştir. Özellikle 20. yüzyıl itibariyle, ortaya çıkan güçlü totaliter rejimler altında, mimarlık artık çok daha sistematik bir şekilde manipüle edilip kullanılmaya başlanmıştır. Bu totaliter dönemlerde, mimarının siyasal erkin etkisi altındaki etkinliği, ortaya koyulan devlet programları ve sanatın her dalını kontrolü altında tutan propaganda bakanlıkları ile daha da sistematik, üretken ve güçlü bir şekilde ortaya çıkmışlardır. Mimarının ve sanatın esasen siyasi otorite tarafından

kullanıldığı devletler, genelde demokrasi şuuruna ve bilincine en az sahip olan kitlelerin yaşadığı ülkelerde ve sömürülmeye açık ve müsait olan manevi fikirlerin daha su yüzüne çıktığı milletlerde, bu sanatsal propaganda programlarını icra edebilmişlerdir.

Distopik yönetimler var olduğu sürece, gelecekte insanlık ortak bir şuura erimiş olsa dahi, sanatı ve sanatçıyı kullanacak olan liderler ya da rejimler, ortam müsait olursa fırsattan yararlanıp gün yüzüne çıkarak, politik arenada boy gösterebilirler. Böyle bir durum gelecekte dahi gerçekleşecek olsa, otoriteyi elinde bulunduran zümrenin ilk devşireceği sanatsal akımlardan birisi, tarih boyunca ve günümüzde olduğu gibi yine mimarlık olabilecektir.

Günümüzde, hala ülkemizde ve bazı ülkelerde etkisini hissettiren totaliter rejim mimarileri, zayıf demokrasiler ve sömürülmeye müsait manevi fikirler var olduğu sürece, gerek var olduğu yerlerde daha da palazlanacak, gerekse de yeni ülkelerde gelecek zamanlarda filizlenecektir. Bu durum, eski dünyanın değerleri kabul görmeye devam ettiği müddetçe, bütün insanlık belirli bir bilinç düzeyine erişene dek ve gerçek demokratik bilinç oluşana kadar devam edecektir.

TOTALİTER REJİM MİMARİLERİNE TOPLU BAKIŞ														
	MUSSOLINI DÖNEMİ				HITLER DÖNEMİ						STALIN DÖNEMİ ve STALIN DÖNEMİNE ETKİ EDEN YAPILAR			
Yapının Adı	La Sapienza	Foro Mussolini	Esposizione Universale di Roma (EUR)	Casa del Fascio	Welthauptstadt Germania	Kongresshalle	Zeppelinfeld	Olympiastadion	Volkshalle	Reichskanzlei	Empire State Building	Sovyetler Sarayı	Moskova Devlet Üniversitesi	Varşova Kültür ve Bilim Sarayı
Yapının İnşa Yılı ve Yeri	Roma 1935	Roma 1928-1938	Roma 1936-1939	Como 1932-1936	Berlin 1937-1943 (İptal)	Nürnberg 1935-Bitmedi	Nürnberg 1933-1938	Berlin 1934-1936	Berlin Proje İptal Oldu	Berlin 1934-1943	New York, ABD 1930-1931	Moskova, SSCB 1937-1941 (İptal)	Moskova, SSCB 1949-1953	Varşova, Polonya 1952-1955
Yapının Mimarı	Marcello Piacentini	Enrico Del Debbio ve Luigi Moretti	Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano Pogatschnig, Luigi Piccinato, Luigi Vietti ve Ettore Rossi	Giuseppe Terragni	Albert Speer	Ludwig Ruff ve Franz Ruff	Albert Speer	Werner March	Albert Speert	Albert Speert	William Frederick Lamb ve Richmond Harold Shreve	Boris Iofan, Vladimir Shchuko ve Vladimir Gelfreik	Led Rudnev	Led Rudnev
Yapının Türü	Üniversite	Spor Kompleksi	Kompleks (İdari, Otel, Meydan)	İdari Bina	Şehir Planı	Kongre Merkezi	Miting Meydanı / Stadyum	Stadyum	Hükümet Binası	Hükümet Binası	İş Merkezi	Hükümet Binası	Üniversite	Kültür Merkezi
Yapının Görünüşü														
Yapının Planı veya Vaziyet Planı														



## KAYNAKÇA

**Aydınlı, S.**, (1996). “Türkiye’de Mimarlık ve İdeoloji: Ontolojik Sorgulama”, İdeoloji, Erk ve Mimarlık, İzmir, 24-32.

**Ayran, N.**, (1996). “Çoğulcu Toplumda İdeoloji ve Mimarlık”, İdeoloji, Erk ve Mimarlık, İzmir, 33-39.

**Benjamin, W.**, (1972). Art in the Age of Mechanical Reproduction, Marxismand Literature, New York, ABD.

**Bertarione, S.**, (2015). Augustus’ power from the stars and the foundation of Augusta Praetoria Salassorum, Cambridge University Press, Cambridge, İngiltere.

**Bittner, S.**, (2000). Exploring Reform: De-Stalinization in Moscow’s Arbat District, Chicago, ABD.

**Bongardner, D.**, (2000). The Story of the Roman Amphitheatre, Routledge Press, Oxfordshire, İngiltere.

**Cerit, U.** (2011). Uluslararası – Yerel Mimari Dilinin Türkiye ve İran’daki Yansımaları – Karşılaştırmalı Bir İnceleme (1930-1920), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı.

**Cimcöz, A.**, (1996). “İdeoloji, Erk ve Mimarlık”, İdeoloji, Erk ve Mimarlık, İzmir, 40-42.

**Coby, J. P.** (1988). “Aristotle’s Three Cities and the Problem of Faction”, The Journal of Politics, Sayı:50, No:4, 896-919.

**Conner, S.P.** (2004). The Age of Napoleon, Greenwood Publishing.

**De Grazia, V.** (2002). The Culture of Consent: Mass Organisation of Leisure in Fascist Italy. Cambridge: Cambridge University Press.

**Dinç, P.**, (1996). “Mimarlık Eleştirisinde İdeolojinin Belirledikleri ve Yönlendirdikleri”, İdeoloji, Erk ve Mimarlık, İzmir, 103-108.

**Eagleton, T.**, (2005). İdeoloji, Çev.: Özcan, M., (2011). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

**Eyüce, Ö.**, (1996). “İdeoloji, Erk ve Mimarlık İlişkileri ve İzmir’de Mimarlık İdeolojisi”, İdeoloji, Erk ve Mimarlık, İzmir, 115-120.

**Favro, D.**, (1999). The Urban Image of Augustan Rome, University of California Press, Los Angeles, ABD.

**Foucault, M.**, (2005). *Özne ve İktidar*, Çev.: Ergüden, I., (2016). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

**Göl, B.**, (2009). *Fiziksel Çevrede Egemen İdeoloji ve Direnç*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı.

**Gurallar, N.**, (2011). “Çok Yönlü Bir İlişki; Mimarlık ve Politika”, Dosya:25, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Ankara.

**Harvey, D.**, (2006). *Postmodernliğin Durumu*, Çev.: Savran, S., Metis Yayınları, İstanbul.

**Hitler, A.**, (1925). *Mein Kampf*, Çev.: Yalıntaş, K., Emre Yayınları, İstanbul.

**Honour, H.**, (1977). *Neo-classicism. Style and Civilisation*, London: Penguin Books.

**İnceoğlu, A.**, (1996). “Totaliter Mimarlık ve Mekan”, *İdeoloji, Erk ve Mimarlık*, İzmir, 152-161.

**Jameson, F.**, (2011). “Mekan Politik midir?”, Dosya 25, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Ankara.

**Jular, N.**, (2015). *Sovyet Dönemi Konutlarında Mekânsal Dönüşüm Süreci: Moskova Örneği*, Atılım Üniversitesi Sosyal Bölümler Enstitüsü İç Mimarlık Ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı.

**Karabaş, B.** (2008). “Diktatörlük ve Mimarlık”, *Arkitera*, İstanbul.

**Kayın, E.**, (1996). “Imperator, Caesar, Divi Filius, Pontifex Maximus, Consul XIII, Imperator XX, Tribunica Potestate XVII, Pater Patriae, Augustus ve Mimarlık”, *İdeoloji, Erk ve Mimarlık*, İzmir, 174-180.

**Kennedy, E.**, (1979). “Ideology” from Destutt De Tracy to Marx”, University of Pennsylvania Press.

**Koçak, O.**, (1992). “Modernizm ve Postmodernizm”, *DeFTER*, Ocak-Haziran, 7-16.

**Köseoğlu, Ç.**, (2012). *Politika ve Eylem Olarak Mimarlık*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı.

**Laswell, H.**, (1969). *Propaganda and Promotional Activity*, University of Chicago, Chicago, ABD.

**Lifton, R.**, (1984). *The Nazi Doctors: Medical Killing and the Psychology of Genocide*, Perseus Books Groups, New York, ABD.



- Ludwig, E.**, (2010). Napoeon, Doruk Yayınlar, İstanbul.
- Machiavelli, N.**, (1532). Il Principe. Çev.: Egeli, Y., (1955). Yıldız Matbaası, Ankara.
- Mardin, Ş.**, (2007). İdeoloji, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Marsh, J.**, (2016). How Napoleon Bonaparte Used Architecture to Enhance His Political Regime inn Europe, Belmont, ABD.
- Martienssen, R.**, (1956). The Idea of Space in Greek Architecture, Witwatersrand University Press, Johannesburg.
- Montefiore, S.** (2003). Stalin: The Court of the Red Tsar, Vintage Books, New York, ABD.
- Narver, J.**, (1990). The Cultural Production Of Domination In Nazi Germany: Architecture As Propaganda, Simon Fraser University, Burnaby, Kanada.
- Ormancı, S.**, (1995). “Napolyon Dönemi Ampir Stili”, Klips Dergisi, İstanbul, 132-134.
- Painter, B.**, (2005). Mussolini’s Rome: Rebuilding the Eternal City, Italian and Italian American Studies, Dublin, İrlanda.
- Qualter, T.**, (1962). Propaganda and Psychological Warfare, University of Waterloo, Ontario, Kanada.
- Rabinach, A.**, (1979). “The Aesthetics of Production in the Third Reich”, International Fascism: New Thoughts and New Approaches, New York, ABD.
- Rainbow, R.**, (1984). “Michel Foucault ile Söyleşi: Mekan, Bilgi ve Erk”, Mimarlık, Sayı:7-8, 12-17.
- Rifkind, D.**, (2007). Furnishing the Fascist Interior, Cambridge University, İngiltere.
- Rosenfeld, G.** (2000). Munich and Memory: Architecture, Monuments, and the Legacy of the Third Reich, University of California Press, Los Angeles, ABD.
- Sakman, M.**, (2015). “İdeolojik Hegemonya İçerisinde Örgütlenen Siyasal Bir Sistem Olarak Totalitarizm”, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2015 Sayısı, 117-126.
- Sargın, G. A.**, (2004). “Sapkın ve Sapkınlık: Kentsel Pratiklerin Sıradan Aktörleri-Eylemleri”, Arredamento Mimarlık, Ekim 2004 Sayısı, 53-56.
- Sartori, G.** (2014). Demokrasi Teorisine Geri Dönüş, Çev: Karamustafaoğlu, T., Turhan, M. Sentez Yayıncılık, İstanbul.

- Sontag, S.**, (1981)., Under the Sign of Saturn, New York, ABD.
- Speer, A.**, (1969). Inside the Third Reich, Orion Publishing Group, Londra, İngiltere.
- Stewart, T. G.**, (2013). “Totalitarizmin Kavramsal İncelemesi ve Arendt ile Popper’ın Totalitarizm Anlayışları”, Amme İdaresi Dergisi, Cilt 46, Sayı 4, 27-43.
- Stollman, R.**, (1978). “Fascist Politics as a Total Work of Art: Tendencies of the Aesthetization of Political Life in National Socialism,” New German Critique, New York, ABD.
- Tanyeli, U.**, (1989). “Mimarlıkta İdeolojik “Amentü””, Mimarlık, 89/4, 78-81.
- Tarkhanov, A.**, (1992). Stalinist Architecture, Laurence King Publishing, Londra, İngiltere.
- Taylor, R.**, (1974). The Word in Stone: The Role of Architecture in National Socialist Ideology, University of California Press, Kaliforniya, ABD.
- Thomas, E.**, (2013). Post-war architecture in a Cold War climate: The building of domestic architecture in Moscow from 1945-64, Department of Historical Studies, University of Bristol.
- Turro, K.**, (2012). “Aesthetics under Mussolini: Public Art & Architecture, 1922-1940”, History Honors Papers.
- Volkov, S.**, (2008). Büyük Koro: Lev Tolstoy’dan Aleksandr Soljenitsin’e 20. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi, Çev: Gürses, S., YKY Yayınları, İstanbul.
- Wycherley, R.**, (1962). How the Greek Built Cities, Macmillan, London.
- Yılmaz, C.A.**, (2016). Büyük İskender Hindistan’da, Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi Tarih Bölümü.
- Zubovich, K.**, (2013). To the New Shore: Soviet Architecture’s Journey from Classicism to Standardization, University of California, Kaliforniya, ABD.

## **URL KAYNAKLAR**

**URL1:**<http://www.agathe.gr/image?id=Agora:Image:2008.20.0002&w=800&h=600>

**URL2:**[http://www.fhw.gr/choros/miletus/images/mil\\_northMarket3.jpg](http://www.fhw.gr/choros/miletus/images/mil_northMarket3.jpg)

**URL3:**[http://www.fhw.gr/choros/miletus/images/mil\\_northMarket4.jpg](http://www.fhw.gr/choros/miletus/images/mil_northMarket4.jpg)

**URL4:**[http://www.fhw.gr/choros/miletus/images/mil\\_northMarket6.jpg](http://www.fhw.gr/choros/miletus/images/mil_northMarket6.jpg)

**URL5:**<http://newsroom.ucla.edu/stories/from-brick-to-marble:-did-augustus-caesar-really-transform-rome>

**URL6:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Colosseum\\_in\\_Rome%2C\\_Italy\\_-\\_April\\_2007.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Colosseum_in_Rome%2C_Italy_-_April_2007.jpg)

**URL7:**<https://www.ancient.eu/uploads/images/4377.jpg?v=1485681650>

**URL8:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/06/Rome\\_Pantheon\\_front.jpg/1200px-Rome\\_Pantheon\\_front.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/06/Rome_Pantheon_front.jpg/1200px-Rome_Pantheon_front.jpg)

**URL9:**<http://justfunfacts.com/wp-content/uploads/2016/03/arc-de-triomphe-3.jpg>

**URL10:**<https://frenchmoments.eu/wp-content/uploads/2012/11/Arc-de-Triompheand-giant-French-flag-%C2%A9-French-Moments.jpg>

**URL11:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3a/Madeleine\\_Paris.jpg/1200px-Madeleine\\_Paris.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3a/Madeleine_Paris.jpg/1200px-Madeleine_Paris.jpg)

**URL12:**<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2095263515000175>

**URL13:**<http://jsah.ucpress.edu/content/74/3/323.figures-only>

**URL14:**<http://www.secoloditalia.it/2018/05/atenei-truffa-allo-stato-piu-di-400-prof-con-il-doppio-lavoro-ora-pagheranno/>

**URL15:**<http://venividivisit.org/wp-content/uploads/2017/08/Universit%C3%A0-la-Sapienza-1030x651.jpg>

**URL16:**<https://larrymuffinathome.wordpress.com/tag/foro-mussolini/>

**URL17:**<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/13/Romastadiod eimarmi01.jpg/1200px-Roma-stadiodeimarmi01.jpg>

**URL18:**<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-LMD90-0000378/>

**URL19:**<http://swimsallyswim.blogspot.com/2009/08/foro-italico-roma-its-fascist-history.html>

**URL20:**<http://www.eurspa.it/en/node/316>

**URL21:**[https://en.wikipedia.org/wiki/EUR,\\_Rome](https://en.wikipedia.org/wiki/EUR,_Rome)

**URL22:**<http://warfarehistorynetwork.com/daily/wwii/the-eur-mussolinis-new-rome/>

**URL23:**<https://www.archdaily.com/312877/ad-classics-casa-del-fascio-giuseppe-terragni>

**URL24:**<https://www.pinterest.co.uk/pin/364510163570318690/?lp=true>

**URL25:**<https://i.pinimg.com/originals/10/8d/65/108d656e09750ac14c9e4d717e933075.jpg>

**URL26:**<https://romabyrachel.weebly.com/mussolinis-new-rome.html>

**URL27:**[https://www.flickr.com/photos/imperial\\_fora\\_of\\_rome/sets/72157621698232901/](https://www.flickr.com/photos/imperial_fora_of_rome/sets/72157621698232901/)

**URL28:**<https://tr.pinterest.com/pin/385620786825775281/>

**URL29:**<http://www.biographicalinquiries2.com/new-biography-albert-speer-2017>

**URL30:**<https://www.tagesspiegel.de/berlin/80-jahre-olympia-1936-in-berlin-hitlers-spiele-haben-bis-heute-spuren-hinterlassen/13951334.html>

**URL31:**[https://www.reddit.com/r/MapPorn/comments/voy01/the\\_albert\\_speer\\_plan\\_hitlers\\_dream\\_of\\_a\\_postwar/](https://www.reddit.com/r/MapPorn/comments/voy01/the_albert_speer_plan_hitlers_dream_of_a_postwar/)

**URL32:**<http://www.bighattours.com/article/67>

**URL33:**<http://www.dailymail.co.uk/news/article-3561575/Hitler-planned-Nazi-metropolis-Germans-won-war.html>

**URL34:**<http://www.architektur-ausstellungen.de/topographie-des-terrors/marschordnungen>

**URL35:**<http://rianimation.de/index.php/pages/material/kongresshalle>

**URL36:** [http://holzmann.fh-potsdam.de/?page\\_id=2339](http://holzmann.fh-potsdam.de/?page_id=2339)

**URL37:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Nuremberg\\_Aerial\\_Kongresshalle.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Nuremberg_Aerial_Kongresshalle.JPG)

**URL38:**<http://www.moschen1.de/nbg/zeppfeld.htm>

**URL39:**<http://www.thirdreichruins.com/nuernberg2.htm>

**URL40:**<http://www.tracesofevil.com/2008/01/wannsee.html>

**URL41:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Bundesarchiv\\_Bild\\_183-R82532%2C\\_Berlin%2C\\_Olympia-Stadion\\_%28Luftaufnahme%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Bundesarchiv_Bild_183-R82532%2C_Berlin%2C_Olympia-Stadion_%28Luftaufnahme%29.jpg)

**URL42:**<https://www.alamy.com/stock-photo-nazism-national-socialism-architecture-capital-of-the-german-reich-28891252.html>

**URL43:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Bundesarchiv\\_Bild\\_146-1986-029-02%2C\\_%22Germania%22%2C\\_Modell\\_%22Gro%C3%9Fe\\_Halle%22.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Bundesarchiv_Bild_146-1986-029-02%2C_%22Germania%22%2C_Modell_%22Gro%C3%9Fe_Halle%22.jpg)

**URL44:**<http://www.warrelics.eu/forum/ss-uniforms-insignia/changing-guard-reichskanzlei-518563/>

**URL45:**[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Bundesarchiv\\_Bild\\_183E00418,\\_Berlin,\\_Neue\\_Reichskanzlei.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Bundesarchiv_Bild_183E00418,_Berlin,_Neue_Reichskanzlei.jpg)

**URL46:**<http://users.skynet.be/vonweyersberg/Reichskanzlei.htm>

**URL47:**<https://baldpatekeyroom.blogspot.com/2017/07/the-cold-war-hotel.html>

**URL48:**<https://photo-ivanov.blogspot.com/2017/01/building-of-state-duma.html>

**URL49:**[http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Empire\\_State\\_Building.html/Empire\\_Plan\\_Flrs\\_6-20.html](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Empire_State_Building.html/Empire_Plan_Flrs_6-20.html)

**URL50:**<http://www.drivingfordeco.com/happy-85th-birthday-empire-state-building/>

**URL51:**<https://i.pining.com/originals/67/19/31/671931503e024cac4d23dbe7f7a947c2.jpg>

**URL52:**<http://russiatrek.org/blog/wp-content/uploads/2011/07/moscow-palace-of-soviets-3.jpg>

**URL53:**<http://dighist.fas.harvard.edu/courses/2015/HUM54/files/original/b3ced1010f2c53f8f55b7f92631a9944.jpg>

**URL54:**[https://en.wikipedia.org/wiki/Seven\\_Sisters\\_\(Moscow\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Sisters_(Moscow))

**URL55:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Lomonosov\\_Moscow\\_State\\_University%29%2C\\_October\\_2010.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/Lomonosov_Moscow_State_University%29%2C_October_2010.jpg)

**URL56:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Lubyanka\\_CDM\\_view\\_from\\_Panoramic\\_view\\_point\\_05-2015\\_img12.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Lubyanka_CDM_view_from_Panoramic_view_point_05-2015_img12.jpg)

**URL57:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Moscow\\_Ukraina\\_hotel.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Moscow_Ukraina_hotel.jpg)

**URL58:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Ministry\\_of\\_Foreign\\_Affairs\\_Russia-2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Ministry_of_Foreign_Affairs_Russia-2.jpg)

**URL59:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Kudrinskaya\\_Square\\_Building\\_in\\_Moscow.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Kudrinskaya_Square_Building_in_Moscow.jpg)

**URL60:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Moscow%2C\\_Dushkin%27s\\_Tower.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Moscow%2C_Dushkin%27s_Tower.jpg)

**URL61:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4d/Фасад\\_гостиницы.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4d/Фасад_гостиницы.jpg)

**URL62:**<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1447762&p>



## **ÖZGEÇMİŞ**

**Adı-Soyadı** : Veli Rauf VELİBEYOĞLU  
**Doğum Yeri** : İstanbul  
**Doğum Tarihi** : 15.01.1990  
**E-Posta** : raufvelibeyoglu@aydin.edu.tr



## **Öğrenim Durumu**

**Lisans** : İstanbul Aydın Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü  
**Erasmus** : L'Università degli Studi di Firenze, Scuola di Architettura (İtalya)  
**Yüksek Lisans** : İstanbul Aydın Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı

## **Mesleki Deneyim**

**Zirve Mimarlık** 06/2014 – 01/2015 (İstanbul)  
01/2015 – 03/2015 (Üsküp ve Bitola, Makedonya)  
03/2015 – 05/2015 (Algiers, Cezayir)  
05/2015 – 07/2015 (Tahran, İran)  
07/2015 – 09/2015 (Erbil, Irak)  
**İstanbul Aydın Üniversitesi** 09/2015 – Devam

## **Yabancı Dil**

**İngilizce** Advanced (C2)  
**İtalyanca** Elementary (A2)

