

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRKİYE'DE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ
ZANAAT VE ENDÜSTRİ ÜRETİMİNDE TASARIM**

**DOKTORA TEZİ
Gülname TURAN**

Anabilim Dalı : Sanat Tarihi

Programı : Sanat Tarihi

TEMMUZ 2009

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRKİYE'DE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ
ZANAAT VE ENDÜSTRİ ÜRETİMİNDE TASARIM**

**DOKTORA TEZİ
Gülname TURAN
(402022001)**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 25 Mayıs 2009

Tezin Savunulduğu Tarih : 03 Temmuz 2009

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Günkut AKIN (UKÜ)
Prof. Dr. Şermin ALYANAK (MÜ)
Prof. Dr. Tevfik BALCIOĞLU (İEÜ)
Prof. Dr. Semra GERMANER (MSGSÜ)**

TEMMUZ 2009

ÖNSÖZ

Lisans öğrenciliğimin ilk yıllarından bu yana ürün tasarımı tarihi üzerine yazılanları okuyan birisi olarak kendi ülkemizin bu yöndeki tarihinin oluşumunda rol almayı hayal ettim. Bugün burada önsözünü yazdığım çalışma hayalimin bir parçası olarak tamamlandı. Türkiye’de ürün tasarımı tarihini vaadkâr büyük bir çalışma alanı olarak görüyorum. Bu alanda benim de karşılaşmak isteyeceğim, erken dönemlere odaklanan bir metin oluşturmayı hedefledim.

Bu çalışmanın tüm süreci boyunca beni destekleyen ve katkılarda bulunan danışmanım Prof. Dr. Ayla Ödekan ve Prof. Dr. Günkut Akın’a, ayrıca tez çalışmamın tüm süreci boyunca yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Şermin Alyanak’a teşekkür ederim. Her zaman yanımda olan sevgili eşim Ahmet’e, kendisinden çaldığım zamana rağmen gülcükleri eksik olmayan biricik kızım Ayşe Melis’e ve ailelerimize teşekkür ederim.

Mayıs 2009

Gülname TURAN

Yüksek Endüstri Ürünleri
Tasarımcısı

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	xvii
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR	xvii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET.....	xvii
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ	1
1.1 Araştırma Konusu ve Tezin Amacı.....	1
1.2 Yöntem.....	4
2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE GÜNDELİK YAŞAMI BİÇİMLENDİREN BATILILAŞMA POLİTİKALARI VE TEMEL KAVRAMSAL KURGULAR	7
2.1 Eskiye Karşı Yeni Kurgusu.....	7
2.2 Endüstrinin ve Zanaatın Birleşmesi ve Ayrışması Sorunu.....	14
2.2.1 Batıda Tasarımla ilişkili zanaat ve endüstri tartışmaları.....	15
2.2.2 Türkiye’de zanaat ve endüstri tartışmaları.....	29
2.3 Yerli Malı Kavramı ve Sergiler	55
2.3.1 Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti ve sergicilik.....	55
2.3.2 Yerli malları sergileri ve tasarım.....	60
2.3.3 Yerli malı sergilerinde zanaat	70
2.3.4 Türk Malı kavramı ve yerli malının algılanışı	74
2.3.5 Elishleri ve küçük sanatlar sergisi 1936.....	80
2.3.6 Sanat okulları sergisi 1938.....	84
3. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE DÜŞÜNCE VE UYGULAMADA TASARIM.....	93
3.1 Erken Cumhuriyet Döneminde Tasarım Kavramı ve Eleştirisi.....	93
3.1.1 Dergi öneri yazını.....	101
3.2 Tasarlayanlar ve Üretim Ortamı.....	110
3.2.1 Mimar, mobilya ve iç mekan tasarımı ilişkisi.....	112
3.2.2 Tezyini sanatlar, dekoratör, usta ve ürün tasarımı ilişkisi.....	123
3.2.3 Mobilya ve diğer ev eşyası üretimi	126
3.2.3.1 Seramik	133
3.2.3.2 Ev tekstili	135
3.3 Modernist Uygulamalar: Uluslararası ve Ulusal Modern	136
3.3.1 Kübik kavramının ortaya çıkışı.....	142
3.3.2 Art Deco’nun algılanışı ve uygulamalar	146
3.3.3 İki öncünün Uluslararası ve Ulusal Modern uygulamaları	157
3.3.3.1 Seyfi Arkan	158
3.3.3.2 Sedat Hakkı Eldem.....	188

4. SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	217
KAYNAKLAR.....	223
EKLER.....	235
ÖZGEÇMİŞ.....	267

KISALTMALAR

CAK	: Cumhuriyet Arşivi Kataloğu
DWB	: Deutscher Werkbund
EMM	: Esnaf Meslek Mecmuası
İBBA	: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Arşivi
İTSOM	: İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası Mecmuası
KSSK	: Birinci El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi Kılavuzu
MİTC	: Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti
TCBDA	: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Devlet Arşivi

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 3.1: Tezyini Sanat Uygulama Yerleri.....	121
---	-----

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1	: Morris Chair olarak adlandırılan koltuk örneği, 1901.....	11
Şekil 2.2	: Pysalty mobilya fabrikası ve mağazası ilanı.....	11
Şekil 2.3	: 1851 Kristal Saray’da Ortaçağ Seksiyonu.....	16
Şekil 2.4	: Arts and Crafts üslubunda bir sandalye, 1902 civarı.....	18
Şekil 2.5	: Arts & Crafts stilinde J. H. Dearle tarafından tasarlanan Golden Lily adlı tekstil örneği.....	18
Şekil 2.6	: Louis Comfort Tiffany’nin “favriile” serisi, 1896.....	21
Şekil 2.7	: Pierre Bonard’a ait France-Champagne için afiş çalışması.....	21
Şekil 2.8	: Osmanlıca basılan Art Nouveau etkisindeki dergi kapağı.....	22
Şekil 2.9	: Otelci kadın Mirandolina rolünde M. Yücesoy ve Thonet sallanan koltuklar.....	24
Şekil 2.10	: Bir devlet dairesinden hezarenli Thonet sandalyeler.....	24
Şekil 2.11	: Olbrich’in Secession olarak anılan sergi binası, Karls Platz, 1898....	25
Şekil 2.12	: Joseph Hoffmann’a ait bir semaver, Wiener Werkstätte, 1904.....	26
Şekil 2.13	: Mart Stam’a ait metal boru konstrüksiyonlu konsol sandalye, 1929...	27
Şekil 2.14	: Marcel Breuer’e ait metal konsol sandalye, 1929.....	28
Şekil 2.15	: Mies van der Rohe’ye ait metal konsol sandalye, 1929	29
Şekil 2.16	: Yıldız imalat damgalı porselen yemek takımı, Antik A.Ş. Arşivi.....	31
Şekil 2.17	: Levni'nin Surname'sinde bakır zanaatkârlarının geçişi.....	32
Şekil 2.18	: Bursa Sergisi’nde Uşaklıyan Efendi’ye ait endüstri ürünleri, 1909....	35
Şekil 2.19	: Tarihe karışmakta bir esnaf tipi: Hakkâklar kahyası Fehmi Efendi.....	40
Şekil 2.20	: 1930’lu yıllarda bir ayakkabı imalathanesi.. ..	44
Şekil 2.21	: Sümerbank Yerli Mallar Pazarı reklamı, 1933.....	47
Şekil 2.22	: 1930’lardan Şişecam reklamı.....	47
Şekil 2.23	: Sergi Evi, 1933-34, Mimar Şevki Balmumcu.....	57
Şekil 2.24	: Sedat Hakkı Eldem Sergi Evi Yarışma Projesi, 1933.....	57
Şekil 2.25	: Seyfettin Arkan’ın Sergi Evi Yarışma Projesi, 1933.....	58
Şekil 2.26	: Gar Gazinosu, Ankara, 1935-37, Mimar Şekip Akalın.	58
Şekil 2.27	: İhap Hulusi tasarımı yerli malı kullanımını özendiren afişleri	61
Şekil 2.28	: Yerli Mallar Sergisi’nden stant görüntüleri,1934.....	61
Şekil 2.29	: Beşinci Yerli Mallar Sergisi,1933.	62
Şekil 2.30	: Beşinci Yerli Mallar Sergisi’nde tekstil ürünleri, 1933.....	63
Şekil 2.31	: Alman tekstil endüstrisi stantı, Lilly Reich, 1937.	63
Şekil 2.32	: 1933 Beşinci Yerli Mallar Sergisi’nde Zingal T.A.Ş.	64
Şekil 2.33	: Ruhlmann tasarımı koltuk, 1925 civarı.	64
Şekil 2.34	: Süngercilik T.A.Ş.'ye ait stant, Arif Dino, 1935.....	65
Şekil 2.35	: Türk Endüstrisi Salonu, 7. Yerli Malları Sergisi, Vedat Ar, 1935.....	66
Şekil 2.36	: Türk Endüstrisi Salonu, 7. Yerli Malları Sergisi, Vedat Ar, 1935	67
Şekil 2.37	: Bourla Biraderler reklamı, İhap Hulusi.....	68
Şekil 2.38	: Güzel Sanatlar Akademisi girişi, 1930’lu yıllar.....	68
Şekil 2.39	: İstanbul Sokakları Film Seti, Vedat Ar	69

Şekil 2.40	: İsmail Hakkı Oygur Atölyesinden kitap ağırlıkları, Mimar, 1933.....	69
Şekil 2.41	: Eti Bank stantı, 9. Yerli Mallar Sergisi, İ.H.Oygur, 1937.....	70
Şekil 2.42	: Sedefkâr Vasıf Efendi, 1933.....	71
Şekil 2.43	: Charles Eames tarafından tasarlanan bacak protezleri, 1943.	71
Şekil 2.44	: Vasıf Efendi yapımı kutu ve sedef Kız Kulesi dekorlu vitrin, 1933... ..	72
Şekil 2.45	: Sadullah tarafından tasarlanan Yerli Mallar Pazarları reklamı, 1938..	76
Şekil 2.46	: Sol üstteki kumaş deseni 16. yüzyıla ait bir örnektir.	80
Şekil 2.47	: Ankara Sergi Evi'nde "Elişleri ve Küçük Sanatlar" sergisi, 1936.....	80
Şekil 2.48	: Sergide yer alan 17. Yüzyıla ait Türk miğferleri.....	82
Şekil 2.49	: Sergi için üzerinde restorasyon çalışması yapılmış tabak.....	82
Şekil 2.50	: "Elişleri ve Küçük Sanatlar" sergisinden görünüşler.....	84
Şekil 2.51	: "Elişleri ve Küçük Sanatlar" sergisinde ürün sunumu.....	84
Şekil 2.52	: Sanat Okulları Sergisi Ana Salon Girişi.....	85
Şekil 2.53	: Yeniden doğuşu temsil eden kadın ve erkek figürleri.....	86
Şekil 2.54	: Üç farklı iş kolunu sembolize eden kübik heykeller.....	86
Şekil 2.55	: Sanat okulları sergisinde sergilenen şamdanlar.....	87
Şekil 2.56	: Sanat okulları sergisinde sergilenen metal mobilyalar.....	87
Şekil 2.57	: Sanat okulları sergisinde sergilenen metal mobilyalar.....	87
Şekil 2.58	: Sanat okulları sergisinde sergilenen yatak odası.....	88
Şekil 2.59	: Diyarbakır'daki okullardan gelen ahşap bahçe mobilyası.....	89
Şekil 2.60	: Bursa sergisinde yer alan yatak odası mobilyaları.....	89
Şekil 2.61	: Sergilenen sanat okullarında yapılmış çeşitli makine ve aletler.....	90
Şekil 2.62	: Sergilenen sanat okullarında yapılmış çeşitli makine ve aletler	91
Şekil 3.1	: Yedigün'de yayımlanan uçak tasarımıyla ilgili haber (1935a).....	94
Şekil 3.2	: M. Nalbantoğlu'nun Sümerbank Nazilli için tasarladığı desen.....	95
Şekil 3.3	: Eşya mütehasıslığından bahseden asri bir yatak odası haberi, 1934..	98
Şekil 3.4	: Hayalinizde Yaşayan Evler Köşesinde modern bir villa, 1937.....	102
Şekil 3.5	: Öneri yazınında yer alan bir salon, 1937.....	103
Şekil 3.6	: Modern bir dolap, 1937.....	105
Şekil 3.7	: Art Deco yataklı kanepeler önerisi, 1939	106
Şekil 3.8	: Güzel eşyalar adlı köşede yer alan dolap ve karyola önerisi, 1933....	106
Şekil 3.9	: Evlerimizin İçi adlı köşeden bir yemek salonu önerisi, 1937.....	107
Şekil 3.10	: Karyola ve raf önerisine ait çizim, 1933.....	108
Şekil 3.11	: Küçük bir yemek odası, 1937.....	108
Şekil 3.12	: Ev ve Eşya'dan salon köşesi önerisi, 1935.....	109
Şekil 3.13	: Zengin bütçelere göre olduğu belirtilen mekân önerileri, 1933.....	109
Şekil 3.14	: İsmail Hakkı Oygur'ın örnek gösterdiği Ankara dokumaları.....	111
Şekil 3.15	: Bauhaus işliklerinde dokunmuş örnek.....	112
Şekil 3.16	: Chez longue, Le Corbusier, 1928.....	113
Şekil 3.17	: Le Corbusier'nin 1925 Paris Sergisi "L'Esprit Nouveau" Stantı.....	114
Şekil 3.18	: Barcelona Koltuğu, Mies van der Rohe, 1929.....	115
Şekil 3.19	: Barselona Sergisi'ndeki Alman pavyonu, Mies van der Rohe, 1929..	115
Şekil 3.20	: Henry van de Velde'nin eşi için tasarladığı elbise, 1901.....	116
Şekil 3.21	: Van de Velde Parodisi.....	116
Şekil 3.22	: İçme kaplarına su dağıtmak için tevzi kapları, Çetintaş, S., 1939.....	120
Şekil 3.23	: Klasik ve Barok tarzda içme tasları, Çetintaş, S., 1939.....	120
Şekil 3.24	: Mimar Nazimi Yaver'e ait mobilya teknik resimleri, 1933.....	121
Şekil 3.25	: Nazimi Yaver'e ait mobilya teknik resimleri ve perspektif, 1933.....	121
Şekil 3.26	: Mimar Nazimi Yaver'e ait bir sehpanın teknik resimleri, 1933.....	122
Şekil 3.27	: Mimar Nazimi Yaver'e ait sehpa, 1933.....	122

Şekil 3.28	: Kalinikos işlerinden Art Deco kanape, Florya Köşkü, 1930 civarı....	130
Şekil 3.29	: Heybeli Ada Sanatoryumu'nda metal konstrüksiyonlu şezlonglar....	131
Şekil 3.30	: Metal mobilya üretimi yapan atölye reklamı, 1935.....	131
Şekil 3.31	: 1938'de sanat okullarında üretilen mobilya örneği.....	131
Şekil 3.32	: Padişah portreli bir Yıldız porselen örneği.....	134
Şekil 3.33	: Genel nüfus sayımı için tasarlanmış bir afiş, İhap Hulusi, 1935.....	138
Şekil 3.34	: Abdullah Ziya tarafından tasarlanmış bir mekân.....	141
Şekil 3.35	: 1930'lara ait kübik bir villa, 1936.....	142
Şekil 3.36	: Kübik villanın içindeki eklektik eşya, 1936.....	142
Şekil 3.37	: Gerçeklikten uzak bir eskinin yeniye dönüştürülmesi önerisi,1940...	144
Şekil 3.38	: Bir önce-sonra canlandırması,1940.....	144
Şekil 3.39	: Artan parçalardan yapılması önerilen çocuk odası, 1940.....	145
Şekil 3.40	: Ar'da "Hayatın Dekorü" adlı yazıda yer alan fotoğraf, 1938.....	147
Şekil 3.41	: Vedat Ar'a ait seramik vazo ve Louis Süe'nin seramik tabağı, 1941..	150
Şekil 3.42	: Vedat Ar'a ait seramik işler.	151
Şekil 3.43	: Akademi öğrencisi Şahika'ya ait şamdan, 1941.....	151
Şekil 3.44	: Türk mezar taşlarından esinlenen seramik şişeler, 1946.....	151
Şekil 3.45	: Türk çini biçimlerinden esinlenen seramik likör seti, 1946.....	152
Şekil 3.46	: Anadolu medeniyetlerinden ilham alınan set, Paşabahçe, 1936.....	153
Şekil 3.47	: Karanfilli kumaş deseni çalışması, 1946.....	154
Şekil 3.48	: Ay yıldız ve hatayili kumaş deseni çalışması, 1946.....	154
Şekil 3.49	: Karanfil desenli geometrik kumaş deseni çalışması, 1946	154
Şekil 3.50	: Laleli kumaş deseni çalışması, 1946.....	155
Şekil 3.51	: Köylü kızı motifli kumaş deseni çalışması, 1946.....	155
Şekil 3.52	: Duvar Halısı Çalışması, 1942.....	155
Şekil 3.53	: Seyfi Arkan.	158
Şekil 3.54	: Çankaya Hariciye Köşkü, Arkan, 1935.....	160
Şekil 3.55	: Hariciye Köşkü dans salonundaki koltuk, Arkan.....	161
Şekil 3.56	: Hariciye Köşkü bürodındaki Koltuk, Arkan.....	161
Şekil 3.57	: Le Corbusier, Grand Comfort, 1928.....	162
Şekil 3.58	: Gerrit Rietveld, Kırmızı Mavi Sandalye, 1923 civarı.....	162
Şekil 3.59	: Hariciye Köşkü holündeki koltuk, Arkan, 1935.....	163
Şekil 3.60	: Üçler Apartmanı'nda koltuk, Arkan, 1935.....	163
Şekil 3.61	: Hariciye Köşkü fümuarındaki koltuk, Arkan, 1935.....	164
Şekil 3.62	: Hariciye Köşkü fümuarındaki kanape, Arkan, 1935.....	164
Şekil 3.63	: Ruhlmann tasarımı bir koltuk.	165
Şekil 3.64	: Hariciye Köşkü yemek salonundaki sandalye, Arkan, 1935.....	165
Şekil 3.65	: Sandalyenin arkadan görünüşü, Arkan, 1935.....	165
Şekil 3.66	: Aalto'nun 1932'de tasarladığı kontraplaktan bir sandalye.....	166
Şekil 3.67	: Hariciye Köşkü giriş holünde sehpa, Arkan, 1935.....	166
Şekil 3.68	: Hariciye Köşkü bürosunda sehpa, Arkan, 1935.....	167
Şekil 3.69	: Hariciye Köşkü bürosunda raflı kanape, Arkan, 1935.....	167
Şekil 3.70	: Hariciye Köşkü bürosu çalışma masası, Arkan, 1935.....	168
Şekil 3.71	: Üçler Apartmanında yatay bant kullanımı ve bölümlenmeler, 1935...	168
Şekil 3.72	: Üçler Apartmanı Galip Bey katında metal koltuk, Arkan, 1935.....	169
Şekil 3.73	: Galip Bey katında metal koltuk ve cam sehpa, Arkan, 1935.....	169
Şekil 3.74	: Kem Weber'in 1934 tarihli koltuğu.....	170
Şekil 3.75	: Raymond Loewy ve Lee Simonson'ın tasarladığı stant, 1934.....	170
Şekil 3.76	: Metal koltuklar ve klisolit yer döşemesi, Arkan, 1935.....	171
Şekil 3.77	: Üçler Apartmanında sabit kanape, Arkan, 1935.....	172

Şekil 3.78	: Yedigün’de yayınlanan bir kanape, 1933.....	172
Şekil 3.79	: Raflı kanape, 1932.....	172
Şekil 3.80	: Üçler Apartmanından cam ve metal daire sehpa, Arkan, 1935.....	173
Şekil 3.81	: Üçler Apartmanından levha ayaklı metal sehpa, Arkan, 1935.....	173
Şekil 3.82	: Üçler Apartmanından dairesel lake sehpa, Arkan, 1935.....	174
Şekil 3.83	: Art Deco’da merkezleri kaydırılmış dairelerin kullanımı, Ruhlmann.	174
Şekil 3.84	: Üçler Apartmanından çalışma masası, Arkan, 1935.....	175
Şekil 3.85	: Üçler Apartmanından dolap sistemi, Arkan, 1935.....	175
Şekil 3.86	: Weber’in gökdelen mimarisi etkisindeki mobilyaları.....	176
Şekil 3.87	: Arkan’ın tasarladığı Halkevi ışık sütunu, 1934.....	176
Şekil 3.88	: Halkevi ışık sütununun gece görünüşü, Arkan, 1934.....	177
Şekil 3.89	: Mallet-Stevens’in tasarladığı turizm pavyonunun saat kulesi, 1925...	177
Şekil 3.90	: Schöffler, Schloenbach, Jacobi Titania Palast Sineması kulesi, 1926.	177
Şekil 3.91	: Üçler Apartmanının gece fotoğrafı, Arkan, 1935.....	178
Şekil 3.92	: Üçler Apartmanından aydınlatma elemanı, 1935.....	178
Şekil 3.93	: Florya Atatürk Deniz Köşkü genel görünüş, 1935.....	179
Şekil 3.94	: Florya Atatürk Deniz Köşkü açık koridor, 1935.....	180
Şekil 3.95	: Florya Atatürk Deniz Köşkü dairesel pencereleri, 1935.....	180
Şekil 3.96	: Florya Atatürk Deniz Köşkü’nde bulunan koltuklu baskül.....	181
Şekil 3.97	: Florya Atatürk Deniz Köşkü’nde - çalışma masası.....	182
Şekil 3.98	: Florya Atatürk Deniz Köşkü’nde Atatürk ve çalışma masası.....	182
Şekil 3.99	: Florya Atatürk Deniz Köşkü çalışma odasında yer alan kitaplık.....	183
Şekil 3.100	: Köşkün çalışma odasında yer alan üç farklı sehpa modeli.....	183
Şekil 3.101	: Arkan’ın köşk için tasarladığı bir koltuk.....	184
Şekil 3.102	: Arkan’ın köşk için tasarladığı küçük çocuk koltuğu.....	184
Şekil 3.103	: Florya Atatürk Köşkü’nden bir sandalye.....	185
Şekil 3.104	: Köşkün kabul salonu’nda Arkan’a ait dairesel aydınlatma elemanı...	186
Şekil 3.105	: Gabriel Englinger’e ait yatak odası.....	186
Şekil 3.106	: Köşk kabul salonu’nda Arkan’a ait aydınlatma elemanı.....	187
Şekil 3.107	: Sedad Hakkı Eldem, 1978.....	188
Şekil 3.108	: Eldem’e ait iç mekân tasarımı, 1926-1930.....	191
Şekil 3.109	: Ginther Mobilya Atölyesi’nden A.Arif’e ait bir koltuk tasarımı.....	192
Şekil 3.110	: Meyer May Evi, Frank Lloyd Wright, Grand Rapids, Michigan.....	193
Şekil 3.111	: Eldem’e ait 1929 tarihli Büyükelçilik binası projesine ait bir ayrıntı..	194
Şekil 3.112	: Art Deco etkisinde Eldem’e ait bir iç mekân eskizi, 1926-30.....	194
Şekil 3.113	: Eldem’in 1929’da Paris’te sergilenen Türk evi çalışmalarından	197
Şekil 3.114	: 1927-28 yılları iç mekân çalışması, Eldem.....	197
Şekil 3.115	: 1926-27 yılları iç mekan çalışması, Eldem.....	198
Şekil 3.116	: Eldem’e ait öğrencilik devresi kumaş deseni çalışmaları, 1927.....	199
Şekil 3.117	: 16. Yüzyıl nar motifli Osmanlı damask deseni.....	199
Şekil 3.118	: Öğrencilik devresi servi ağaçlı kumaş deseni çalışmaları, 1927.....	200
Şekil 3.119	: Öğrencilik devresi servi ağaçlı kumaş deseni çalışmaları, 1927.....	201
Şekil 3.120	: Öğrencilik devresi çintemani kumaş deseni çalışmaları, 1927.....	201
Şekil 3.121	: Çintemani desenli Osmanlı kumaşı.....	201
Şekil 3.122	: Öğrencilik devresi laleli kumaş deseni çalışmaları, 1927.....	202
Şekil 3.123	: Osmanlı dönemi laleli kumaş deseni.....	202
Şekil 3.124	: Öğrencilik devresi çini vazo eskizi, 1924-27.....	203
Şekil 3.125	: Sedad Hakkı Eldem tarafından tasarlanan çizim masası.....	203
Şekil 3.126	: Yalova Termal Otel, 1934-37.....	204
Şekil 3.127	: Ahşap ve Metal Kapı Kulbu, Yalova Termal Oteli, 1934-37.....	204

Şekil 3.128	: Çapraz desenli tepe pencereleri, Yalova Termal Oteli, 1934-37.....	205
Şekil 3.129	: Art Deco koltuk ve Selçuklu taş işçiliğinden esinlen halı, 1934-37 ...	205
Şekil 3.130	: Art Deco koltuğun yandan görünüşü.....	206
Şekil 3.131	: Öğrencilik eğitim programı dışında halı deseni çalışması, 1924-27....	207
Şekil 3.132	: Mekik çizimi ve taş işçiliği örneği.....	207
Şekil 3.133	: Paris’de konut iç mekân eskizleri.....	208
Şekil 3.134	: Yalova Termal Oteli ‘nden koltuk, 1934-37.....	208
Şekil 3.135	: Yalova Termal Oteli’nden koltuğun arka görünüşü, 1934-37.....	209
Şekil 3.136	: İnhisarlar Genel Müdürlüğü Kapısı, 1934-37, Ankara.....	209
Şekil 3.137	: Uşaklıgil Evi Çatı Penceresi, 1956-65, Emirgan.....	209
Şekil 3.138	: Hezarenli Koltuk yan görünüş, Yalova Termal Oteli 1934-37.....	210
Şekil 3.139	: Hezarenli Koltuk arka görünüş, Yalova Termal Oteli 1934-37.....	210
Şekil 3.140	: Koltuk ve tabure, Yalova Termal Oteli, 1934-37.....	211
Şekil 3.141	: Cam Tablalı dikdörtgen sehpa, Yalova Termal Oteli, 1934-37.....	212
Şekil 3.142	: Öğrencilik eğitim programı dışında halı deseni çalışmaları, 1924-27.	212
Şekil 3.143	: Öğrencilik eğitim programı dışında halı deseni çalışmaları, 1924-27.	213
Şekil 3.144	: Üç Bacaklı Daire Sehpa, Yalova Termal Oteli 1934-37.....	213
Şekil 3.145	: Daire Cam Tablalı, Sini Ayaklı Sehpa, Yalova Termal Otel 1934-37.	214
Şekil 3.146	: Fotoğraflardan yola çıkılarak çizilen Eldem’e ait bir halı deseni.....	215

TÜRKİYE’DE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ ZANAAT VE ENDÜSTRİ ÜRETİMİNDE TASARIM

ÖZET

Çalışmada Türkiye’de Erken Cumhuriyet Dönemindeki endüstrileşme çabaları boyunca el emeğine dayalı zanaat üretiminin nasıl eleştirildiği araştırılmış, endüstri karşısında zanaat tartışmalarıyla tasarımın nasıl ilişkilendirildiği ortaya konulmuş, ürün tasarımıyla ilgili erken eleştiri incelenmiş, bununla birlikte zanaatların bazı özgün tasarım çalışmalarının uygulamaya dönüşmesini ne şekilde olanaklı kıldığı örneklenmiştir. 1930’larla 1940’ların ilk yarısında endüstrileşme çabaları devlet eliyle etkin bir şekilde yapılandırılmış ve zanaatla endüstri arasında karşıtlıklar kurulmaya başlanmıştır. Endüstrileşme destek altına alınınca daha önceleri ithal ürünlerle yerel zanaat üretimi arasında yaşanan gerilim, yerel makineleşmeyle yerel zanaat üretimi arasındaki gerilime dönüşmeye başlamıştır. Eskiyle yeni eksenini üzerinde bazı “endüstri karşısında zanaat” tartışmaları yazılı olarak gündeme gelmiştir. Çalışmanın ilk kısmında farklı düzlemlerde gerçekleşen bu tartışmalar analiz edilmiştir. 1930’larda ekonominin dışa kapanmasıyla “yerli malı” ve “Türk Malı” kavramları oluşturulur, bu kavramların halka benimsetilmesine yönelik “Yerli Malları Sergileri” düzenlenir. Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti’nce düzenlenen sergilerle yerli ürünlere “sağlam, ucuz ve şık” imajı yerleştirilmeye çalışılmıştır. İstanbul Yerli Malları Sergileri’nde Vedat Ar, İsmail Hakkı Oygur ve Arif Dino, modernist stant tasarımı uygulamaları yapma olanağı bulmuşlardır. Türkiye’de 1930’larda ve 1940’larda modernizm etkisindeki ortamda oluşan tasarım kavramı ve eleştirisi eşyalar bağlamında incelenmiş, zanaatla kurulan ilişki iki örnek kişi olarak saptanan Sedat Hakkı Eldem ve Seyfi Arkan’ın işleri üzerinden ortaya konulmuştur. Ayrıca popüler yayınlarda oluşan “modernist öneri yazını” eleştiri dilinin oluşmasına katkısı ve zanaat üretimiyle kurulan ilişki açısından örneklenmektedir. Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinde Ulusal ve Uluslararası Modern tasarım tartışmalarında geleneksel üretime ait bilgi birikiminin kullanılmasının sistemli bir şekilde ele alınmadığı, bununla birlikte yapılan tüm çalışmaların bu bilgiye sahip zanaatkârlar sayesinde olanaklı kılındığı görülmüştür.

Bu çalışmada yapılan araştırmalar birincil olarak doküman incelemesine, ikincil olarak sözlü görüşmelere dayanmaktadır. Araştırma sorusunun kapsadığı dönemdeki gazetelerde ve dergilerde yer alan makaleler, yazılar, bazı haber ve reklamlar, resmi belgeler ve edebi metinler yazılı doküman kısmını oluşturmaktadır. Araştırma sürecinde görsel ve yazılı veri toplama aşamasından ve sözlü görüşmeler aşamasından sonra betimsel veri analizi ve yorumlama yapılarak sonuçlara ulaşılmıştır.

DESIGN IN CRAFTS AND INDUSTRY OF THE EARLY REPUBLICAN TURKEY

SUMMARY

This research examines how hand based production and crafts were criticized during the industrialization efforts of the Early Republican Turkey, how design was related to the debates of industry versus crafts, and examines the early criticism on design, and exemplifies how crafts enabled the practice of design. The government supported industrialization efforts actively in the 1930s and the first half of the 1940s, and opposition was constructed between crafts and industry. As a result of the governmental support on industry, the tension between the imported products and local crafts production gave way to the tension between local crafts production and domestic industrialization. “Industry versus Crafts” debate appears in literature on the axis of the new and the old. The first part of the research makes an analysis of this debate. Within the protective state economy “domestic product” and “made in Turkey” concepts appear and Istanbul Domestic Products Exhibitions are organized in order to introduce these concepts to the public. National Economy and Savings Institution tries to attribute the qualifications “durable, cheap and chic” to the image of “domestic product” via organizing these exhibitions. Vedat Ar, İsmail Hakkı Oygur and Arif Dino had the chance to design modernist pavilions for the the Istanbul Domestic Products Exhibitions. The concept of design and its critique formed in the modernist circumstance of the 1930s and 1940s is examined in the context of objects, and the relation of them to crafts is exemplified with the works of Sedad Hakkı Eldem and Seyfi Arkan. Modernist advice literature is exemplified with its effects on the language of criticism and with its relation to craft production. The use of knowledge gathered from the traditional craft production was not used systematically within the National and International Modernism debates of the Early Republican Turkey. On the other and, all design that turned into practice was enabled by the craftsman with this traditional knowledge.

The study is firstly based on printed document and secondly on interview. Essays, news, critiques and advertisements that took place in the newspapers and periodicals of the time period studied constitute the main printed document of this research. After collecting data through document search and interviews conclusion is figured out by descriptive data analysis and interpretation.

1. GİRİŞ

1.1 Araştırma Konusu ve Tezin Amacı

Bu çalışma Türkiye’de Erken Cumhuriyet Dönemindeki endüstrileşme (sanayileşme) çabaları boyunca el emeğine dayalı zanaat üretiminin nasıl eleştirildiğini araştırmakta, endüstri karşısında zanaat tartışmalarıyla tasarımın nasıl ilişkilendirildiğini ortaya koymaya çalışmakta, ürün tasarımıyla ilgili erken eleştiriye incelemekte, bununla birlikte zanaatların bazı özgün tasarım çalışmalarının uygulamaya dönüşmesini ne şekilde olanaklı kıldığını örneklemektedir. Öncelikle bu araştırma konusu için seçilen zaman aralığının saptanmasındaki gerekçe açıklanmalıdır. Çalışma özellikle 1930’ların tamamı ile 1940’ların ilk yarısına yoğunlaşmaktadır. Türkiye ile ilgili tarih çalışmalarında Erken Cumhuriyet Dönemi, Cumhuriyetin ilan edildiği 1923 ile Atatürk’ün ölüm yılı olan 1938 arası olarak ele alınabildiği gibi 1960’a kadar ilerletilebilmektedir. Örneğin farklı alanlarda tarih çalışmaları yapan Şeker (2007) ve Aslanoğlu (1980) dönemi Atatürk’ün ölüm yılıyla sonlandırırken, Bahadır (2005) ve Karaca (2001) dönemi 1945’e kadar, Ak (2001) 1960’a kadar devam ettirir.

Bu çalışmada yapılan araştırmanın 1930’larla 1940’ların ilk yarısına yoğunlaşmasının nedenlerinden ilki bu yıllarda endüstrileşme çabalarının devlet eliyle etkin bir şekilde yapılandırılması ve koşut olarak zanaatla endüstri arasında karşıtlıkların kurulmaya başlanmasıdır. 1920’lerde endüstrileşmede bir ilerleme olmamasına rağmen ithal malların rekabeti yerel zanaat tipi üretimi sıkıntıya sokmuş, 1930’larda ekonomi daha kapalı duruma geldiğindeyse zanaatlar yeniden canlanmıştı (Keyder, 1999). Ekonomi dışı kapalı duruma gelirken 1932’de Hereke İp Dokuma, Feshane Yün İplik, Bakırköy Bez ve Beykoz Deri Kundura olmak üzere tümü Osmanlı döneminden devralınan dört fabrika vardır. Bu durum Osmanlı Devleti’nin son on yılıyla Türkiye Cumhuriyeti’nin yaklaşık ilk on yılında devlet işletmeciliğinin daraldığını gösterir (Boratav, 1989). 1932 sonrasında ülkedeki üretim politikalarının düzenlenmesiyle endüstrileşme destek altına alınca daha

önceleri ithal ürünlerle yerel zanaat üretimi arasında yaşanan gerilim, yerel makineleşmeyle yerel zanaat üretimi arasındaki gerilime dönüşmeye başlar. Bu gerilimle birlikte, eskiyle yeni eksenini üzerinde bazı “endüstri karşısında zanaat” tartışmalarının yazılı olarak gündeme geldiği görülür. Ayrıca ekonominin dışı kapanmasıyla “yerli malı” ve “Türk Malı” kavramları oluşturulur, bu kavramların halka benimsetilmesine yönelik “Yerli Malları Sergileri” düzenlenir. Çalışmanın birinci bölümü olan giriş bölümünü takip eden “Erken Cumhuriyet Döneminde Gündelik Yaşamı Biçimlendiren Batılılaşma Politikaları ve Temel Kavramsal Kurgular” adlı ikinci bölümde “endüstri karşısında zanaat” tartışmalarının ve yerli malı sergilerinin betimleyici analizi tasarımla ilişkilendirilerek yapılmaktadır. Ayrıca yerli malı sergilerini düzenleyen ve yerli malı kavramını yerleştirmeyi hedefleyen Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti’nin üstlendiği rol tartışılmaktadır.

1930’lara ve 1940’ların ilk yarısına yönelmesindeki ikinci nedense bu dönemde Cumhuriyet hükümetinin geçmişten kopma ideolojisini yerleştirmekte araçsallaştırdığı “modernist tasarım”ın eşzamanlı olarak Batıda ana akımlardan olmasıdır. Bu dönemde mimarlıkta, tezyini sanatlarda ve diğer güzel sanatlar dallarında Batıda eğitim almaya giden kişiler de, Türkiye’de eğitim gören kişiler de her konuda örnek alınan Batıya bilinçli olarak yöneldiklerinde Bauhaus etrafında biçimlenen modernist tutumla karşılaşmışlardır. Bu tutum bir yandan makineleşmeyi ve endüstrileşmeyi kutsarken, diğer yandan birçok sanatsal edimi zanaata temellendirir.

Çalışmanın “Erken Cumhuriyet Döneminde Düşünce ve Uygulamada Tasarım” başlıklı üçüncü bölümünde Türkiye’de 1930’larda ve 1940’larda modernizm etkisindeki ortamda oluşan tasarım kavramı ve eleştirisi eşyalar bağlamında incelenmekte, zanaatla kurulan ilişki ortaya konulmaktadır. Ayrıca popüler yayınlarda oluşan “modernist öneri yazını”, eleştiri dilinin oluşmasına katkısı ve zanaat üretimiyle kurduğu ilişki açısından örneklenmektedir. Bu tez çalışması ilk yapılmaya başlandığında, Batıda endüstri devrimi sonrasında güzel sanatlar ve tasarım alanında Arts & Crafts tartışmalarına benzer bir tartışmanın Türkiye’de nasıl şekillenmiş olabileceği temel konulardan biri olarak belirlenmişti. Ancak araştırma süreci içerisinde elde edilen bulgular endüstrileşmeyi 150 yıllık bir gecikmeyle yaşamaya başlayan Türkiye’de, Batıda birikimle oluşan sanat, zanaat ve endüstri arasındaki çok katmanlı eleştirel yapının biçimsel bir “uluslararası moderne” ve

“ulusal moderne” indirgendiği görülmüştür. Uygulamalarla örneklenebilen endüstri, zanaat ve tasarım arasındaki ilişki yazılı olarak derinlemesine tartışılmamıştır. Bu durumda genel araştırma konusunun bir kısmının kavramsal çerçevesi yeniden tanımlanmış, uluslararası ve ulusal modern üslubu benimseyerek tasarım yapmış bireyler saptanmış, uygulamaları ya da projeleri üzerinden onların benimsedikleri yaklaşımlar, Batılı benzer örneklerle ilişkilendirilerek irdelenmiştir. İncelenen ürünler temelde sandalye, koltuk, sehpa, masa, halı, aydınlatma elemanı, masa üstü kullanım nesnelere gibi eviçi kullanıma yönelik gündelik eşyadır. Cumhuriyet devrimlerine koşut olarak değişen gündelik yaşam özellikle kentli ailelerin evlerinde kullanılan eşyanın da değişmesine neden olur. Bu durum apartman hayatına geçilmesiyle birlikte gelişir. Giysilerde olduğu gibi kullanılan eşya da benimsenen düşünceler sisteminin yansıması olarak görülür, sosyal mesaj niteliği taşır. Kültürün üzerine yansıdığı, kayıt edildiği eşyalar onları üreten toplumun mesajları olarak ortaya çıkmaktadır (Bilgin, 1986). Bu bağlamda ulaşılan uygulamaların tümünün zanaat atölyelerince gerçekleştirilmiş olması çalışmanın birinci kısmıyla ikinci kısmı arasındaki ana köprüdür. Zanaatın tasarımla buluştuğu düzlem bu bireysel eviçi kullanım eşyasıdır. Bir tasarım imal edilip somut bir eşya haline dönüştüğünde, zamanının fiziksel gerçekliğinin bir parçasına dönüşür. Bu eşyaların biçimleri de kullanımları doğrultusunda içine doğdukları toplumca algılanır ve değerlendirilir. Bu algılamamanın ve değerlendirmenin ölçütleri de o toplumca belirlenirken genelde tasarımcının ve üreticinin eylem süreçleri ve değerlendirme temelleri dikkate alınmaz, hatta tamamen göz ardı bile edilebilir (Heskett, 2002). Fakat Erken Cumhuriyet Döneminde kısıtlı sayıda varolan mimar ve diğer tasarımcıların kendilerini yerleştirdikleri modernleştirici, medenileştirici ve dönüştürücü konum, tasarımcıyla ürünü arasında kullanıcının da dahil edildiği, göz ardı edilmemesi gereken ilişki ağları oluşturur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Seyfi Arkan ve Sedat Hakkı Eldem üzerinde durulması, Erken Cumhuriyet Dönemi ortamında yetişmiş insan gücünün yokluğunda bireylerin üstlendiği büyük roller gereğidir. Aslında yerleşik, kanonik ürün tasarımı tarihine, müze koleksiyonlarına ve sergilere bakıldığında tasarımcıyla tasarladığı ürün arasında zanaattaki gibi bir birlikteliğin kurulduğu ya da vurgulandığı görülür; vurgu kişisel başarıdadır. Oysa endüstriyel üretimde ürünle tasarımcı arasındaki ilişki, zanaat üretiminde ürünle zanaatkâr arasındaki ilişkiye

göre kopuktur. Erken Cumhuriyet Döneminde tasarlanıp üretilenlerde vurgunun zanaat modelindeki gibi kişisel başarıda olmasının nedeni ilişkilerin endüstrileşmiş üretimdeki kadar kopuk ve tek yönlü olmamasıdır. Tasarımcı tasarladığını, çoğu zaman kendisinin de müdahalede bulunabildiği bir zanaatkâra yaptırmak durumundadır. Bu açıdan bakıldığında tasarımcı ürününe belki bir zanaatkârınkine göre daha az, ama modern bir endüstriyel tasarımcınınkine göre daha çok yakındır. Bu durum da zanaatla ilişkili olarak tasarımcının belirginleşmesini meşrulaştırmaktadır.

Çalışmanın sonuç kısmında da önceki bölümlerde betimsel analize dayalı yapılan yorumların sonuçları bölüm sırasıyla anlatılmaktadır. Ayrıca bu çalışma sırasında başbakanlığa ait müze koleksiyonunda yer alan bir ürünün tasarımcısının ve tarihinin saptandığı da belirtilmektedir.

Çalışma Erken Cumhuriyet Türkiyesinde üretilen ve gündelik kent insanına dokunabilen ya da bu potansiyele sahip eşyaya yöneldiğinden elektrikli aletler, otomobil ve beyaz eşya gibi ürünleri doğal olarak kapsamamaktadır. O dönemde tekstil üretimi yapan Sümerbank ve cam eşya üreticisi Paşabahçe de çalışma dışında tutulmuş ve kurumlar yerine öznelerle yönelinmiştir. Çalışmanın ana konusu sergiler değildir; bu nedenle yerli malı kavramını en çok vurgulayan ve onun kurumsallaşmış bir yapısı olan İstanbul Yerli Malları Sergileri üzerinden örneklemeler yapılırken, aynı zamanlara denk gelen diğer illerin yerli malları sergileri ve uluslararası sergiler çalışma dışında tutulmuştur.

1.2 Yöntem

“Nitel” olarak değerlendirilebilecek bu çalışma konusunun sınırları açık seçik belirlenmiş bir başlangıç noktası ve bu başlangıç noktasından hareketle izlenen ve araştırma sürecinde değişmeyen belirli aşamaları söz konusu olmamıştır. Nitel araştırma, araştırma sürecinin çeşitli aşamaları arasındaki karşılıklı etkileşimi, esnekliği ve ilişkiyi ön plana çıkarmaktadır (Maxwell, 2004). Bu çalışmada (1) araştırma konusunun belirlenmesi, (2) konuya uygun bir araştırma örüntüsü oluşturulması ve (3) araştırma problemini açıklayan sonuçların okuyucuya sunulması olarak ifade edilebilecek üç temel aşama, doğrusal bir süreç içinde değil, etkileşime dayalı bir süreç içinde gerçekleşmiştir. Böylece araştırma konusu süreçte yer alan tüm aşamaları yakından etkilemiş ve diğer aşamalar arasındaki etkileşim de karşılıklı

olmuştur. Bir irdelemenin yapılmasıyla birlikte yeni bir irdelemeye temel oluşturabilecek kuramsal ya da kavramsal bir çerçeveye ulaşılmıştır.

Bu çalışmada yapılan araştırmalar birincil olarak doküman incelemesine, ikincil olarak ise sözlü görüşmelere dayanmaktadır. Araştırma sorusunun kapsadığı dönemdeki gazetelerde ve dergilerde yer alan makaleler, yazılar, bazı haber ve reklamlar, resmi belgeler ve edebi metinler yazılı doküman kısmını oluşturmaktadır. Reklamlarda ve dergi yazılarındaki fotoğraf ve resimler eşlik eden metinlerle birlikte değerlendirilmiştir. Barthes'ın (1978) belirttiği üzere resme eşlik eden metinler resimlerin imge olarak işaret ettikleri gösterilen kümesinin kısıtlanmasında bağlayıcı bir rol üstlenirler. Bu nedenle Erken Cumhuriyet Dönemi dergilerinde sıkça kullanılan Batı kaynaklı fotoğraflar ve resimler onlara eşlik eden metinleriyle analiz edilerek bu araştırma içerisinde daha doğru konumlandırılabilmiştir. Araştırma problemi gereği dokümanlar sadece yazılı belgeler olmakla kalmamıştır. Müzelerde ve hatta evlerde saptanan eşyanın kendisi de doküman olarak ele alınıp analiz edilmiştir.

Görüşme ve gözlem gibi nitel veri toplama yöntemleriyle karşılaştırıldığında doküman incelemesi denek veya "katılımcı tepkiselliği" sorununa yol açmaz (Yıldırım ve Şimşek, 2000). Çalışmada analizi yapılan doküman dönem yazını içerisinden geniş bir örneklem oluşturulmasına da olanak sağlamakta, örneklemin büyüklüğü genelleme sorununu bir ölçüde çözebilmektedir. Bu artılara karşın dokümanların olası yanlılık, seçilmişlik, eksiklik, ulaşılabilirlikte ve okunabilirlikte karşılaşılan zorluk, örneklem yanlılığı ve standard formatların olmayışı gibi eksi yönlerinin de olduğu göz önünde bulundurulmalıdır (Maxwell, 2004). Bu çalışmada ulaşılan yazılı kaynaklar Osmanlı Devleti'nin son yılları olarak tanımlanabilecek kendilerinden önceki dönemi modernleşme ve endüstrileşmenin önünde engel olarak görmektedir. Bu görüş geçmiş Osmanlı döneminde yapılmış olan ve Cumhuriyet ideolojisinin hedeflerinin yerleşmesine olanak sağlayan gelişmeleri yanlılıkla göz ardı etmiş olabilir. Yazılı belgelere ulaşmakta yaşanan problemler farklı arşiv ve kütüphanelerde çalışılmasıyla aşılmışsa da, özellikle çalışmanın ikinci kısmında yer alan tasarımcılara ait çizimler gibi orijinal belgelere ulaşmak mümkün olmamıştır. Fakat dönemini belgeleme niteliği çok yüksek olan Mimar, Arkitekt ve Yedigün dergileri bu problemin aşılmasında yardımcı olmuştur. Bu dergiler tüm Erken

Cumhuriyet Dönemi boyunca yayına devam ederek süreklilik kazandıklarından dönem hakkında kesintisiz veri kaynağı olmuştur.

Tez çalışmasının veri toplama aşamasında araştırılan süreli yayınlar, raporlar, müzeler ve diğer kaynaklar Ek.1’de verilmiştir. Araştırma sürecinde görsel ve yazılı veri toplama aşamasından sonra veri analizi yapılmıştır. Corbin ve Strauss (2007) nitel araştırmadaki veri analiz yöntemlerinin standart hale getirilemeyeceğini ve veri analizini standartlaştırmanın nitel araştırmacıyı sınırlandıracağını ve bunun da araştırmanın eldeki verilere uygun, zengin ve derinlemesine sonuçlar elde etmesini olumsuz yönde etkileyeceğini vurgulamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2000). Nitel verilerin analizi konusunda literatür farklı kavramlar ve yaklaşımlar ortaya koymaktadır. Tüm bu yaklaşımlarda altı çizilmesi gereken nokta, “verilerin betimlenmesi”ne ve “temaların ortaya çıkarılması”na verilen önemdir. Bunun yanında araştıran tarafından yapılacak yorumların ve ortaya çıkan temaların anlamlı bir biçimde ilişkilendirilmesi de ön plana çıkmaktadır. Araştırmada veri analiz yöntemi olarak “Betimsel Analiz” kullanılmıştır. Elde edilen veriler önce anlaşılır bir biçimde betimlenmeye çalışılmış, yapılan bu betimlemeler yorumlanıp, neden-sonuç ilişkileri irdelenerek bir takım sonuçlara ulaşılması yöntemi izlenmiştir. Bu yaklaşıma göre elde edilen veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır (Wolcott, 1994). Veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebileceği gibi veri toplama sürecinde ortaya çıkan boyutlar dikkate alınarak da sunulabilir (Wolcott, 1994). Yukarıda da değinildiği üzere bu araştırmada veri toplama sürecinde ortaya çıkan boyutlar yeni temaların belirlenmesine olanak sağlamıştır.

2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE GÜNDELİK YAŞAMI BİÇİMLENDİREN BATILILAŞMA POLİTİKALARI VE TEMEL KAVRAMSAL KURGULAR

2.1 Eskiye Karşı Yeni Kurgusu

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte endüstriden eğitime, giyim kuşamdan davranışlara gündelik yaşamın yapıtaşlarını oluşturan rutinlerde reform yapılmıştır. Cumhuriyet ideolojisi, Türkiye’de 18. Yüzyıl’dan beri yaşanagelen ve 19. Yüzyıl’ın ikinci yarısından itibaren ivmelenen “yenilenme” ve “değişme” çabalarına karşı direnç gösteren aile hayatına ve onun mahrem ev içi düzenine gündelik hayatın rutinlerinde reform yaparak nüfuz etmeyi hedeflemiştir. Cumhuriyetin Tanzimattan beri süregelen değişimden en önemli farkı, değişimin sonunda evlerin içine taşınabilmiş olmasıdır (Bozdoğan, 2002). Behar ve Duben (1996) İslami Osmanlı İmparatorluğu laik bir Cumhuriyete dönüşürken büyük bir siyasi ve kültürel dönüşümün odak noktaları olarak aileyi, evliliği, kadınları, çocukları ve günlük ev hayatının olağan ve üzerinde pek durulmayan niteliklerini işaret ederek devrimin bütün sıradan gösterişiyle “evde” yaşandığını belirtmektedirler.

Evdeki rutinlerin değişiminin bir ayağı da kaçınılmaz olarak onların maddi yönü olan nesnelere ve eşyanın değişimidir. Kullanılan eviçi eşyanın toptan kendisinin değişmesi ya da eşyanın tasarımının değişmesi, hem gündelik yaşam pratiklerinin yeniliğiyle, hem de Cumhuriyet ideolojisinin “yeni”ciliğiyle örtüşür. Eviçinde yaşanan bu değişimin aktivistleri olarak devletin çeşitli alanlardaki uzmanları, sanatçıları, mimarları ve tasarımcıları kendilerini medenileştiriciler olarak görüp misyoner konumlar edinmişlerdir. Daha sonra ele alınacağı üzere bu durum ülkedeki yeni üretimle de çakışır.

Cumhuriyet ideolojisi ulusu “eski”den kopartmanın gerekli olduğuna inanır (Bozdoğan, 2002). “Eski” ve onun karşısında “yeni” reform yapılan tüm alanlarda güçlü bir retorik araç olarak kullanılmıştır. Her dönemin kendi eskisi ve yenisi olduğundan neyin eski neyin yeni olduğu ideoloji doğrultusunda baştan tanımlanır ve

konumlandırılır. Tercih bazı istisnalar dışında hep yeniden yanadır. Hangi durumlarda ve koşullarda “yeni” olan tercih edilene dönüşür? Eski olanın testi geçemediği, geçse de sıkıcılık yarattığı durumlarda ve ayrıca yeninin bir tür yükselişi vaad ettiği ya da geleneğe yapıldığında elde edilmesi mümkün olmayan maddi ya da tinsel bir avantajı işaret ettiği hallerde yeni olan tercih edilir (Mattenklott, 1994). Cumhuriyet ideolojisinin yeni yönündeki tercihlerine yeninin yükseltme vaadi doğrultusunda mimarlık, gündelik yaşam ve aracılığıyla eyleme dönüştüğü nesnelere eşya üzerinden tanık olunmaktadır. Tercih edilen “yeni”dir ve “Batılı”dır, çünkü “eski” “gelenek”le ilişkilendirilir, gelenek de Osmanlı olandır ve terk edilmelidir.

Tanzimat’ın ardından Endüstri Devrimi’ni yaşamış Batı kültürünün sızması karşısında Osmanlı İmparatorluğu’nun kültürel konumunun yönsüzlüğünün belirginliğinden ve sürekliliğinden bahsedilebilir (Faroqhi, 1998). Erken Cumhuriyet Döneminde ise kültürel konumun yönsüzlüğü ortadan kalkar, Batıya yönelik olma ve Batıcılık¹, asrılık, yenilik ve üretkenlik arzusuyla bütünleşerek odaklı bir duruma gelir. “Eski”yle “yeni”nin birbirinin karşıtı olarak ele alınması kavramsal olarak yapılandırılır. “Eski” karşısında “yeni” kurgusu üzerinden “Osmanlı karşısında Cumhuriyet”, “el üretimi karşısında makineleşme”, “karanlık karşısında aydınlanma ve elektrik”, “evdeki kadın karşısında çalışan kadın”, “cehalet karşısında bilim” propagandaları yapılır; Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönem başarısızlıkları karşısında Cumhuriyet’in başarıları bu kavramsal kurgu üzerinden vurgulanır. Eskinin el üretimiyle, yeninin de endüstriyle anlamdaş duruma gelmesine rağmen ülkenin içinde bulunduğu gerçek koşullar dolayısıyla el üretimi 1950’lere kadar etkin bir üretim biçimi olarak devam eder.

Aslında Batılılaşma toplum içinde bağlamında eski ile yeni karşılaştırması Tanzimat sonrasında da tanık olunan bir durumdur; Batı ile Doğu, eski ile yeni arasında zıtlıklar kurulmaya daha o zaman başlanmıştır. Davranışlardan eşyaya kadar “alaturka” ve “alafranga” kavramları ortaya çıkar. Ahmed Mithad alafrangayı rahat yaşamak olarak tanımlar. Alafranga Batılı ve modern, alaturka ise doğulu ve gelenekseli ifade eder. Ahmed Mithad’ın hikayesinin karakteri Sururi Efendi’nin

¹ “Batıcılık; Osmanlı İmparatorluğu’nda başlayıp Cumhuriyet Türkiye’sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa’nın toplumsal ve fikrîsel bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım. Bu görüş bazen ılımlı bir biçimde ortaya çıkmış, bazen çok köktenci –geleneksel kültür öğelerimizi eleştiren ve karşısına çıkan-boyutlar kazanmıştır. Ancak, sözcüğün kendisi daha çok Batı’yı her hususta örnek almak isteyenlerin yaklaşımını adlandırmak için kullanılmıştır (Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 1, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s.245-250).”

düşüncelerinde alafranga ve alaturka arasında yapılan karşılaştırmaya bir Beyoğlu kafesi üzerinden tanık olunur:

“Efendim, hayat diye buna derler. Meselâ yemekten sonra bir kahve içeceksiniz. Şimdi gidip de tütün dumanından ocak bacası halini bulmuş kahve ocağı yanında yanan *kör* kandil ile tavana asılmış bulunan *pis* mumdar bir lambanın tenvirinden (aydınlığından) aciz bulunmuş olduğu bizim o *eski* kahvehanelerde enfiyeli herifin elinden kahve alarak ve afyon tiryakilerinin öksürüklerini dinleyerek içmekte ne zevk olabilir? Bak işte bu da bir kahvehane! Şu tarafta on tane peripeyker Alman kızları çalgı çalıyorlar. Birkaç tane afeti cihan Fransız işvebazları şarkı çağırıyorlar. Koca salon kırk elli gaz ile *tenvir edilmiş*. Hizmetçi diye çağırdığın zat herkesin nazarı rağbetini kazanabilecek bir mahbubedir (sevilen kadındır). Ne de şekerhanelerle gelir, emre intizar eder. Bir kahve istedin mi, şekeri başka, kahvesi başka, fincanı tabağı *temiz, güzel* bir tepsiye yerleştirilmiş, bir şişe suyu, bir su kadehi beraber, hasılı her ciheti iştihayı tahrik edecek surette gelir. Vereceğin topu topu altmış para! (Özön, tarihsiz:232-233).”

Osmanlı elitinin eviçi yaşam kültürünün dönüşümü, aile hayatı dönüşümüne de koşut olarak 1839 Tanzimat’tan itibaren Batı modeli örnek alınarak gerçekleşmeye başlamıştı. Çoğunlukla son dönem Osmanlı İmparatorluğu’nda üst sınıf evlerin içleri kozmopolit beğeni sergiliyor, Paris’den gelme eşyalarla şark işi el yapımı mobilyalar bir arada kullanılıyordu (Bozdoğan, 2002). Geleneksel Türk ev kültürünün ve onun maddesel eşyasının yerleşegen ikonları, Tanzimat sonrasında Batılılaşmış Osmanlı seçkinlerinin arzularını temsil etmeye ve karşılamaya yetmiyordu (Bozdoğan, 2002). Seçkin Batılılaşması Tanzimat edebiyatının tezli romanlarının ana konusu olmuştur. Bu romanlarda gündelik yaşamdan kesitler sunulur ve şekli Batılılaşmanın eleştirisine ağırlık verilir. Şekli Batılılaşma tasvirinin en kullanışlı konusu da eşyadır. Buna en iyi örneklerden birisi Felatun Bey ve Rakım Efendi ikilisi olarak gösterilebilir.

1874’ten itibaren yazılan ve alafranga tipleri alaya alan çok sayıda piyes, hikâye ve romandan farklı olarak, Servet-i Fünûn’cuların hikâye ve romanlarında “alafranga kişiler” ve onların “alafrangalık alametleri” alaya alınmamıştır. Bunda yazarların alafranga yaşam tarzını benimsemiş olmaları ve eserlerinde mümkün olduğunca gerçekçi davranmaya çalışmaları etkili olmuştur. Bu konu hakkında Zeynep Kerman’a ait olan şu ifadeler ilgi çekicidir:

“Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarındaki şahıslar genellikle Batı medeniyetini, Batılı yaşayış tarzını benimsemiş, içlerine sindirmiş kişilerdir. Bunları, daha önceki Türk romancılarının, bilhassa Ahmet Mithat Efendi’nin eserlerindeki alafranga tiplerden ayıran başlıca özellik,

gölünç olmamaları ve toplumun genel havasına yabancı kalmayışlarıdır. Halit Ziya onları tasvir ederken, Ahmet Mithat Efendi veya Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi okuyucuyu güldürme maksadını gütmeyiz. Batıdan gelen unsurlar, bu insanların günlük hayatına girmiş, sindirilmiş, tabii ve normal hale gelmiştir. Bugün de bu unsurlara alıştığımızdan, tabii gözle baktığımızdan yadırgamayız. Onların, o devir için yeni ve Batılı oluşları, ancak, halk tabakasına mensup, eski Türk örf ve âdeti, kültürü içinde yetişmiş tiplerle karşılaştırdığı zaman anlaşılır (Kerman:1995:69).”

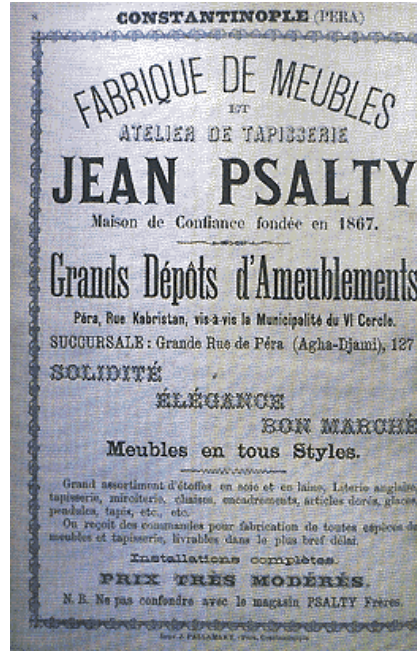
Yeni insanın değişiminin en belirgin yönü, onun hayatı ve zihniyetiyle, yani aile, eğitim, evlenme-boşanma, giyim, dekorasyon, sanat zevki, eğlence, ticaret ve aşk hayatının bir bütün olarak değişmesidir. Karanfil ve Yasemin’de Nevhiz’in Çengelköy’deki baba köşkündeki odası kısaca şöyle tasvir edilir:

“Girdiği oda murabba’ ve pek vasi’ idi; tam ortada altı köşeli büyük bir masa üstünde yüksek bir Amerika lambasının ipekli abajurundan süzülen renkli bir ziya ile aydınlanıyordu. Masanın etrafında karşılıklı olmak üzere İngiliz mamulati iki *öziçer* ile gayet kalın maroken minderli ve arkaları istenildiği kadar yatırılıp kaldırılan Amerika yapısı *morisçer* vardı (Mehmed Rauf, 1340/1924:238).”

“Morisçer” olarak tanımlanan mobilya Arts and Crafts akımının savunucularından Amerikalı Gustave Stickley tarafından tasarlanan “Morris Sandalyesi”dir. (Şekil 2.1). “Öziçer” olarak adlandırılan mobilya ise kumaş döşemesi hafif, kolçaklı, sandalye ile koltuk arasında bir oturma sağlayan “easy chair”dir. 19.Yüzyılın sonunda Beyoğlu’nda yabancı marka mobilya satan Pysalti, Luvr ve Franco gibi mağazalar vardır (Şekil 2.2). Bu mağazalar hem yurtdışından mobilya ihraç etmişler, hem de burada kurdukları atölyelerde yerli mobilya üretimi yapmışlardır. Karanfil ve Yasemin’de Samim, Moda’da kiraladığı köşke mobilya, duvar kağıdı ve döşemelik kumaş satın almak üzere Beyoğlu’ndaki bu mağazalara gider; Övin’e de gidip “sanayi-i tezyiniyeye” ait Alman ve İngiliz mecmuaları incelemek ister (Mehmed Rauf, 1340/1924). Yemek odası için İngiliz tarzında bir büfe, bir masa, altı sandalye; yatak odası için mat kestane ağacından bir karyola, bir tuvalet, bir lavabo, iki komodin ve bir şezlong sipariş etmeyi planlar. Salonun tam ortasına iki tarafı arkalı, önde de arkada da oturulabilecek geniş bir şezlong, bunun sağına ve soluna iki “morisçer”, bir iki geridon, bir döner kütüphane yerleştirmeyi tasarlar. Mobilya siparişlerini verir, duvar kağıtlarını, perdeleri beğenir ve bunları hemen döşettirir. Ertesi gün halılar için Kapalıçarşı’ya gider. Sonraki gün de Küjjs’e giderek yemek takımını, billur evâniyi (kristal eşyayı), lambaları, kadın tuvaletine ve levazımına dair sair ufak tefek eşyayı alır (Mehmed Rauf, 1340/1924).



Şekil 2.1: Morris Chair olarak adlandırılan koltuk örneği, 1901, (Url-1).



Şekil 2.2: Pysalty mobilya fabrikası ve mağazası ilanı, 20.yüzyıl başı, (Küçükerman, 1998).

Özellikle programlı modernleşme yaşayan ülkelerde, Yüksek Modernizm, teknik ve bilimsel ilerlemenin nimetlerinin çoğunlukla devlet yoluyla her türlü insani faaliyet alanına uygulanabilmesinde son derece kuşatıcı bir bakış açıdır (Scott, 1998). Türkiye'deki devrimci cumhuriyet programında iletişime, mimarlığa, şehirciliğe ve ev içi yaşama da gündelik yaşamın yönlendirilmesinde öncelik tanınmış, özellikle bu alanlarda modernist biçimler cumhuriyet rejiminin düşünsel gündemine hizmet etmek üzere planlı olarak kullanılmıştır. Yüksek Modernizm geçmişi, idealleştirilmiş bir geleceğin gerçekleştirilmesinin önündeki bir engel olarak görür (Bozdoğan,

2002). Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde gündelik hayatın endüstrileşme, zanaat üretimi ve modernleşme açısından analizi için bu saptama çok önemlidir. Geçmiş “eski”yendir, gelecekte “yeni”dir. İnsan eylemlerinin düşünce ve hayal etme gücü aracılığıyla yaratılmış olması ve bir kuşaktan diğerine aktarılması geleneğin temel özelliklerindedir (Shils, 2003). İnsan eylemlerinin yörüngesinde dolaşan ve yine insan eylem ve düşüncelerinin sonucu ve somut hali olan eşya da bu aktarımda önemli bir konum sahibidir. Bu noktadan bakıldığında zanaat üretimi insanın en eski üretim kiplerinden olduğundan, içerisinde köklü bir gelenek aktarımı vardır. Geleneğin ise şimdideki geçmiş olma özelliği vardır (Shils, 2003).

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte yeni bir ulusun yapılandırılmasında modernleşmenin ve endüstrileşmenin el ele vermesi hedeflenmiştir. Modernizm endüstrileşmeyle birlikte geleneğe kopuş nitelikleriyle hedeflenen yeni ulusun ve onun yeni geleneğinin inşasında uygun araçlar olarak görülmüştür. 1930'larda Türkiye'de değişim ilerlemeyle, üretkenlik de endüstrileşmeyle anlamdaş duruma gelmiştir. 19. Yüzyıl'da yaşanan kısmî modernleşme ve endüstrileşme çabalarına rağmen, yüzyılın modernleşme sürecinin karakteristik gerekliliklerinden endüstri, kent ve piyasa merkezli düzen haline dönüşme toplumsal deneyimi yaşanmamıştır; bunun sonucu olarak endüstrileşme modernleşmenin bir parçası haline gelerek tamamen modernizmle örtüşmüştür.

Hem ilerleme hem de değişim kendi içinde “eskiye karşı yeni”yi barındırır; endüstrileşme ise zanaat üretimi karşısında eskiye karşı yeniyi barındırır. Bu dönemde rasyonalite ve bilimsel bilginin giderek geleneksellik ve cehaletin karşısına antitez olarak konulduğu söylenebilir. Bu durum özellikle belirli sektörlerle, zanaat üretimi karşısına makineleşmenin konulması biçiminde yansımıştır. Belirli bir zamanın toplumunun sahip olduğu her şeyi, tarihsel şahsiyetlerin kabul edilmiş imajlarını, davranışlarını, uzun süredir kullanılan ifade biçimlerini ve nesnelere içeren geleneğin “eski”yle ilişkilendirilmesi kaçınılmazdır. Aslında bir geleneğin “gelenek” diye adlandırılması onu kabul edenlerce gerekli olmayabilir (Shils, 2003). Ancak cumhuriyet programındaki gibi hedef değişmekse, bu adlandırmaya ihtiyaç duyulur, “eski” ve “yeni” kurgusu yapılır. Buradaki “yeni”, bir başka toplumun “eski”si, “geleneksel”i bile olabilir. Bu noktada Osmanlı Türkiye'sinin belirli bir insan tipi, onların eylemleri, kullandıkları eşya ve yaşam çevreleri, hatta bu çalışmada üzerinde

durulduğu üzere eşyanın üretim biçimi ve tasarımı, değişim yanlılarınca gelenek diye tanımlanmış ve bunların terk edilmesi gerektiği savunulmuştur².

Bugünden bakıldığında endüstri de kendi geleneğine sahiptir, ama bu gelenek Erken Cumhuriyet Dönemi için Türkiye toplumunda ve kurumlarında olmayan bir gelenek olma niteliğiyle “yeni”dir. Türkiye Cumhuriyeti gelenekleşebilmiş sistemli bir endüstri mirasına sahip değildir. Gerek Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemindeki, gerekse Erken Cumhuriyet Dönemindeki endüstrileşme, endüstri devrimi ülkelerindeki modele koşut olarak serbest girişimcilerin çaba ve rekabetiyle değil, devlet eliyle yapılandırılmıştır³.

Yeniden yapılanmada hem geçmişi reddetmek, hem de dünya ekonomisine ayak uydurmak adına endüstrileşme gereklidir. Endüstri ve zanaat üretimi biçimleri arasında karşıtlıklar kurulması geleneği dışlamak adına sistemli kullanılmıştır. Aslında gelenek, gelenek olduğu için kabul görüyor ya da dışlanıyor olmasa da geçmişten kopma ve kendini “yeniden inşa etme” sürecinde dışlanması kaçınılmaz olmuştur. Endüstri üretimiyle karşılanabilen zanaat sektörlerinde dışlanmanın daha kuvvetli olduğu görülür. Bununla birlikte Cumhuriyet’in el sanatlarına karşı farklı bir yaklaşım içinde olduğunu da belirtmek gerekir. El sanatları kapsamına giren zanaat tiplerinin ulusal kimliğin oluşturulmasında araç olarak benimsendiğine tanık olunur. Özellikle yabancı ülkelerle olan ilişkilerde hediye olarak seçilen örnekler yüksek el işçiliği ve gelenek barındıran zanaat ürünleridir. Örneğin yabancı ülke başkan ve üst düzey yetkililerine Olgunlaşma Enstitüleri’nde yapılan çalışmaların verilmesi bugün dahi süren bir geleneğe dönüşmüştür. Uluslararası sergi katılımlarında da yerel ve geleneksel ürünler ön plana çıkarılmıştır. Cumhuriyet’le birlikte Osmanlı Dönemi öncesi Türklere ait biçimler de araştırılmıştır; bu durum geleneğin karşısına daha köklü olduğuna inanılan daha eski bir geleneğin “yeni” olarak çıkartılma çabası olarak değerlendirilebilir.

Erken Cumhuriyet Döneminde endüstrileşmenin başlamasıyla birlikte hem devletin çeşitli kurumlarının programlarının oluşturulmasında hem de belirli üretici sınıfları içerisinde endüstrinin ve makineleşmenin ne olduğu, neden gerektiği ayrıca ne gibi

² Gelenekten söz edildiğinde temsilcileri veya koruyucuları bulunan bir şeyden söz edilmektedir.

³ 1923 İzmir İktisat Kongresi’ne katılan sanayicilerin hazırladığı raporda, “Türkiye’nin ilerleme yolunda yürüyebilmesi için” devletten büyük ölçekli sanayinin kuruluşuna yönelik gerekli koşulları sağlaması ısrarla isteniyor ve özel yatırımcıların yapamayacağı bazı yatırımların devletçe üstlenilmesi öneriliyordu. (Keyder, 1999:51).

zararlarının olduğu, zanaatın ve el üretiminin niteliklerinin üstünlükleri ve dezavantajları, “esnaf” kavramı, kimin esnaf olduğu, küçük imalat, küçük sanat, endüstri ve sanatın birlikteliği, endüstri ve zanaatın karşıtlığı gibi konulara değinilir. O gün bağlamında zanaat ile endüstri arasında kurulan ilişkileri ele almak için öncelikle bu iki üretim biçiminin birbirine göre ne konumda olduğunun incelenmesi gerekir. Çünkü bugünkü endüstriyel üretimle zanaat tipi üretim arasındaki fark 1930’larda daha bulanıktır⁴.

2.2 Endüstrinin ve Zanaatın Birleşmesi ve Ayrışması Sorunu

19. Yüzyılın ikinci yarısı, Batıda endüstrileşmenin tepe noktaya çıkmasıyla, eleştirel düşüncenin de somut olarak zanaat, sanat ve endüstri üretimine yansıdığı bir dönemdir. Bu çalışmada incelenen Erken Cumhuriyet Döneminin hemen öncesi de, Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılma dönemi ve Batının endüstriyle sanat birlikteliğini tartıştığı dönemle örtüşür.

Modernizm, tasarım tarihi çevrelerince genelde Britanya kökenli Arts and Crafts hareketinin 1880’lerde ortaya çıkmasıyla II. Dünya Savaşı’nın başladığı 1940 arasındaki dönemde mimarlık, dekoratif ve uygulamalı sanatlar, grafik sanatlar ve endüstriyel tasarım alanlarında ortaya konan belirli niteliklerdeki işleri tarif etmekte kullanılır. Aslında tasarım açısından “modernizm” adı altında anılan dönem esnektir; bazı kaynaklar 1860-1880 arası “Estetik Hareketi”i (Aesthetic Movement) de modernizm altına sokarken, bazı kaynaklar modernizmin sonuna 1950’leri de eklemektedir. Genel yaklaşımda, “Modernizm” terimi ileriye dönük düşünen, tarihselcilikten ve önceki stillerden uzak duran, geçmişten kopuk biçim dağarcığı oluşturan mimarları, tasarımcıları ve zanaatkârları içine almaktadır (Duncan, 1998). Bu çalışmada ele alınan 1920-1950 arası dönem her kabul durumunda Batının yüksek modernizmiyle eşzamanlıdır. Modernist tutumlar kronolojik olarak Arts and Crafts (1875-1915): Britanya ve ABD Dönemleri, Art Nouveau (1880-1910), Wiener Werkstätte (1903-1932), De Stijl (1917-1928), Bauhaus (1919-1933): Deutscher Werkbund’u da içerir şekilde (1907-1934), Art Deco (1920-1940): Avrupa ve ABD Dönemleri olmak üzere listelenebilir. Yukarıda da belirtildiği üzere 60 yıllık bu dönem, hem Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemiyle, hem de Türkiye

⁴ Günümüzde de özellikle “high-end” ürünlerin üretimine yönelik esnek üretim sistemlerinin kurulmasıyla endüstriyel üretimle zanaat tipi üretim arasındaki farkın tekrar bulanıklaşması söz konusudur.

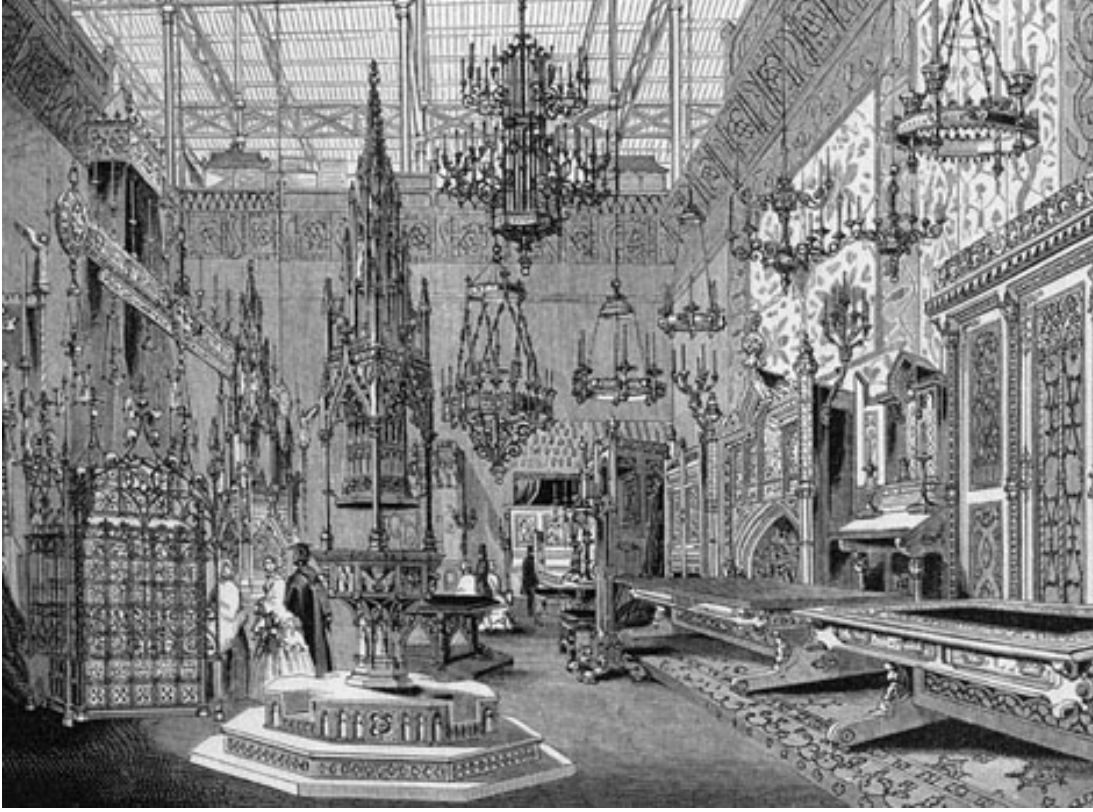
Cumhuriyeti'nin erken dönemiyle örtüşmektedir. Bu dönemin temel niteliklerinden olan endüstri, sanat ve zanaat arasındaki ilişkinin eleştirisi Türkiye'ye nasıl yansımıştır? Erken Cumhuriyet'in en belirgin niteliklerinden olan devlet eliyle endüstrileşme sırasında sanat -burada döneminin gereği olarak tasarımı da içine alır şekilde kullanılmaktadır- ve endüstri arasında nasıl bir ilişki kurulmaktadır? Toplumun modernleşmesi projesiyle de eş anlamlı bir duruma dönüşen endüstrileşme gerçekten sanatla ilişkilendirilerek ele alınmış mıdır? Bu gibi soruları tartışmaya zemin hazırlamak ve karşılaştırma yapabilmek amacıyla Erken Cumhuriyet öncesi ve cumhuriyet sonrası dönemle eşzamanlı Batılı modernist tutumlara kısaca bakmak gereklidir.

2.2.1. Batıda tasarımla ilişkili zanaat ve endüstri tartışmaları

19.yy İngiltere'sinde yaşanan Arts and Crafts hareketi, yüzyılın baş döndürücü endüstrileşme hızına ideolojik bir tepki olarak başlamıştır. 1836'da İngiltere'de tasarımla, sanatla ve endüstriyle ilgili yayımlanan devlet raporlarına, 1851 ve 1862 Uluslararası Dünya Sergileri'ne katılan ürünlere, ve endüstrinin yaşamı evriş biçimine tepki duyan üç kuşağın ortaçağ ilkelerine dönüşü savunan fikirleri Arts and Craft Hareketi'nin itici kuvvetlerindedir (Duncan, 1998). Arts and Crafts'çılar endüstrileşmenin, çalışana zanaatından ve emeğinden gurur duymasını engellediğine ve üretilmekte olan eşyanın tasarım ve kalitesinde yozlaşmaya neden olduğuna inanıyorlardı (Sparke ve Hodges,1997).

Hareketin etkilendiği önemli figürlerden biri olan Pugin, 1836'da yayımlanan "Contrasts" ve 1841'de yayımlanan "The Principles of Christian Architecture" çalışmalarında, "günün zevkinin çürüyüşü" üzerinde durarak mimarlığın "bütün milletler ve dönemlerden ödünç alınan stiller ve semboller karmaşası" olmak yerine "yaşayan düşüncelerin ve koşulların" ifadesi olması gerektiğini söyler (Duncan, 1998). Pugin içinde yaşadığı topluma optimum model olarak, Hristiyanlığın Ortaçağ'ın reform hareketleri öncesi ruhunu yeniden canlandırılabilceğini düşündüğü Gotik'i uygun görür. 1851 Londra Kristal Saray Sergisi'nde de bir salon Gotik üsluba ayrılmıştır (Şekil 2.3). Serginin modernizmin öncülerinden sayılan binasının iç dekorasyonu ve sergilenen ürünler de, "tasarım açısından belirgin ilkelerden yoksun olmaları" açısından döneminde eleştirilir (Auerbach, 1999). Serginin sonrasında "kötü zevk karşısında iyi zevk" tartışmalarının yapıldığı Owen

Jones'a ait "the Grammar of Ornament (1856)" ve Sir Charles Eastlake'e ait "Hints on Household Taste (1868)" gibi çalışmalar ortaya çıkar.



Şekil 2.3: 1851 Kristal Saray'da Ortaçağ Seksiyonu, (Virtue, 1851).

19.yy'dan itibaren İngiltere'de ve tüm yansımalarıyla Amerika ve Kıta Avrupa'sı ülkelerinde endüstrileşme ve onun somut ürünlerinin görsel ve ahlaki nitelikleri üzerine bir eleştirel düşünce ortamı vardır; Osmanlı İmparatorluğu'nda ise yerel üretimin düşük gümrük vergileriyle pazarda büyük bir rekabet yaratan Batı ürünleriyle nasıl baş edeceği tartışılmaktadır. 1894'de Ahmed Mithad Efendi tarafından "Avrupa Adab-ı Muaşeret-i yahut Alafranga" adıyla yayımlanan eserin ardından gelen benzeri birçok kitap Osmanlı Türkiye'sinde de toplumu Batılı yaşama yönlendirmeyi hedefleyen didaktik yayınlardan olmuştur (Tanyeli, 1996). Bu kitaplarda mutfak düzeninden banyoya, mobilyadan tabloya, bahçe düzenine kadar her şeyin nasıl olacağı anlatılıyordu. Tanyeli (1996) bu gibi kitaplarda yer alan bilgilerin gerçek hayattaki uygulamalardan çok uzak olduğunu, Cumhuriyet döneminde de özellikle okul kitapları arasında bu tip barınma ve görgü konusunda model öneren kitapların var olduğunu fakat bunların genel hayata geçmiş olduğunu düşünmenin iyi niyetli bir düşünceden ibaret olacağını belirtir.

Arts and Crafts hareketi, 19.yy'ın ikinci yarısında sosyalist düşüncenin ve sanatsal yaratının önemli bir kısmını domine etmiş, özellikle İngiltere ve ABD'de dekoratif sanatların konumunu üstlere ötelemiştir. Arts and Crafts savunucuları ideolojileri doğrultusunda, merkezine zanaatkârın ve zanaat sürecinin yerleştirildiği, biçim, işlev ve bezemenin doğal birlikteliğinin ürünlerde vücut bulmasının yollarının araştırıldığı, tüm yanlarıyla tanınabilmesi zor olan bir üslup yaratmışlardır. Arts and Crafts iyi araştırılmış Gotik üsluptan, soyutlanmış organik biçimlerden ve güçlü vernaküler gelenekten, hem entelektüel hem de sanatsal açıdan ilham alan ve oldukça çeşitlilik gösteren bir üsluptur. Kılavuz ilkelerinden biri, bir eşyanın yapıldığı amacı karşılamaya uygun olmasıdır. Sade, çizgisel ya da organik şekillerin kullanıldığı basit biçimler tercih edilir. Bunların bir kısmı erken Gotik mimarlığından, William Burges, Richard Norman Shaw ve William Morris'in erken dönem çalışmalarından ve vernakülerin basitliğinden, hatta rustik gelenekten dahi beslenir (Sparke ve Hodges, 1997). Bu gibi uygulamalar Morris'in ve Stickley'nin mobilyalarının basit, güçlü ve çizgisel hatlarında takip edebilir. Arts and Crafts üslubunun en saf biçiminde, dekorasyona yapısal özellikler aracılığıyla ulaşıyordu. Örneğin mobilyalarda çeşitli tekniklerdeki geçmeler yüzey motifleri ve desenleri olarak görünüyor, metal işlerde çekiç izleri ise yüzeye doku vermek için kullanılıyordu (Sparke ve Hodges, 1997) (Şekil 2.4). Tüm bunlarla birlikte doğal bitki, kuş ve hayvan biçimleri sıkça çıkış noktası olarak yer alıyordu. Morris'in de duvar kağıtlarında ve tekstil yüzeylerinde bu elemanlar görülür (Şekil 2.5).

Bir milletin yaratıcılığının onun ahlaki değerlerini yansıttığı düşüncesi 19.yy İngiltere'sinde toplumun birçok kesimince benimsenmeye başlanır (Duncan, 1998). 19.yy'dan itibaren Avrupa'da makineleşme ve makinenin nasıl konumlandırılması gerektiği tartışma konusu olur. Arts and Crafts hareketinin de en temel konusu bu olmuştur. Endüstri devrimiyle geliştirilen yeni üretim yöntemleri ve yeni malzemeler, geçmiş dönemlerin ürünlerinin "döküm" yöntemiyle seri ve ucuz olarak çok geniş kitlelere ulaşacak şekilde üretilmelerine olanak sağlamıştır. Böylece, birçok saray eşyasının seri olarak üretilen kopyaları, kendinden daha zengin ve soylu olan saray yaşam çevresine öykünen ve gittikçe genişleyen üst sınıf ve burjuvanın kullanımına sunulur. Arts and Crafts hareketinin üyeleri bu durumu güzel ahlakla bağdaştıramaz. Aslında 1800'lerin başında makineye çok da olumsuz anlamlar yüklenmez. Pugin doğru şekilde kullanıldığı sürece makinelerin çalışma alanlarına

girmesi gerektiğini de savunur (Duncan, 1998). Ancak 19.yy'ın ikinci yarısına gelindiğinde, İngiliz sosyalistleri arasında makineye karşı takınılan iyimserlik yok olur ve John Ruskin'in etkisiyle, makineleşmenin hem sanatçı üzerinde hem de işçi üzerinde de kötü ve yok edici etkileri olduğu görüşü savunulmaya başlanır.



Şekil 2.4: Arts and Crafts üslubunda bir sandalye, 1902 civarı, (Url-2).



Şekil 2.5: Arts & Crafts stilinde J. H. Dearle tarafından tasarlanan Golden Lily adlı tekstil örneği, üretim Morris & Co., 1899, (Url-3).

Ruskin, önce insanın doğası ve kişisel ihtiyaçları üzerinde, daha sonra da insanın yaptıklarının ve işlerinin doğası üzerinde çalışır. Ruskin insan yaratısının ancak kendi ihtiyaçlarını ifade eden yapıları açığa çıkarabiliyorsa yaşayabileceğini savunur; mimarinin ve eşyanın çekinmeden insan yapımı olma niteliğini ortaya koyması gerektiğini belirtir. Bu sayede bireysellik, kabalık ve düzgün olmama hali de açığa

çıkartılmış olacak; aşırı kesinlikle ve kusursuz simetriye sahip bir biçimde incelikle bitirilmiş bir ürünü, dolayısıyla makine üretimini insan faktörünün inkarı olarak görür. Hızla endüstrileşen Viktorya toplumunda birçok kişi tarafından benimsenen Ruskin, sanatın ev ortamının vazgeçilemez ahlaki malzemesi olduğunu, el yapımı, güzel ve bütüncül nesnelere günlük temasın yok olmasının sıradan halkın yaşamını çökerteceğine inanıyordu.

Ruskin'in fikirlerinden etkilenen William Morris, Arts and Crafts hareketinin tasarım açısından bakıldığında en belirgin figürlerindendir. Morris, Ruskin'in önerdiği ortaçağ zanaatkârı yaşam tarzını sosyal değişime kaynak olarak sunar. İşçinin sömürülmesi ve gündelik hayatın endüstrileşerek kalitesinin düşmesi karşısında yalın tasarım, dürüst emek, malzemeye ve konstrüksiyona verilen önem, kalkan görevi görecektir. Morris, çalışmanın ve işin kişinin yaşamdaki varlığının yaratıcı ve keyifli bir ifadesi olması gerektiğini, sadece insanı gittikçe çökerten bir yaşamı sürdürebilmenin yolu olmaması gerektiğini savunur (Duncan, 1998).

Arts and Crafts hareketi savunucuları, zanaat birlikleri olan loncaların Ortaçağ Avrupası'ndaki gibi kuvvetli ve toplumun yönlendirici kurumlarından olmasına çabalarlar. Makine üretiminin dışlanması bu yönde temel bir tutum olduğunu savunurlar. Ancak makinenin dışlanması, çok değerli malzemelerin kullanımı ve ürünlerin çok uzun zamanda ortaya çıkması gibi nedenlerden dolayı Arts and Crafts üretimi ortalama halk tarafından alınması pek mümkün olmayan, elitist ürünlere yol açmıştır.

Bu hareketin savunucuları hayatın farklı alanlarından geliyorlardı: mimarlar, sanatçılar, yazarlar, düşünürler, tasarımcılar ve zanaatkârlar. Hepsi de zanaatın ve zanaatkârın yaşam tarzının ve ortaya koyduğu ürünlerin endüstrileşmeyle ortaya çıkan yozlaşmış yaşam tarzından ve makineyle üretilen ürünlerden üstün olduğuna inanıyorlardı. Dönemin makineyle üretilen ürünleri tasarım açısından değerlendirildiğinde makinenin doğasına aykırı, geçmiş stilleri çokça üretmekten öteye gitmeyen, çoğunlukla "kitsch" nesnelere olarak görülebilir. Makineye karşı olunmasının temel nedenlerinden biri de makineleşmeyi içselleştiren özgün tasarımlara ulaşılmamış olmasıydı. Yine de makine kullanımının hangi oranda olması gerektiği üzerinde uzlaşılammamıştı; bir kısmı doğru ve sınırlı kullanıldığında makineleşmenin toplumun faydasına da olabileceğini söylüyordu. Arts and Crafts'çiler kendilerini toplumun endüstriyel ve dekoratif sanatlar konusunda

eğitilmesinden sorumlu tutuyorlardı. Bu bağlamda Arts and Crafts hareketi sadece üslupsal bir gelişme olmanın ötesinde, “üslubun toplumla organik bağının olduğu ve belirli bir yaşam tarzının kaçınılmaz filizi olduğu” bir düşünce ve tasarım hareketi olmuştur. Zanaatkâr ve yaratisı da toplumun iyileşmesinin temel aracı olarak kabul edilmiştir. Bu hareketin idealleri hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmemiş olsa da 20.yy’ın tasarım anlayışlarının biçimlenmesinde derin etkileri olmuştur.

Arts and Crafts Hareketi’nin ikinci kuşağında, 1880 ve 1890’lardaki çalışmalarda soyutlamalar, hareket ve dinamizm artar, Art Nouveau’ya doğru bir zemin hazırlanır. 1890’ların Avrupa ve ABD’inde ortaya çıkan Art Nouveau, 1900 Paris Evrensel Sergisi’yle daha popüler ve bilinir duruma gelir. Art Nouveau yaklaşık aynı zamanlarda, farklı ülkelerde farklı şekillerde yorumlanarak ve adlandırılarak yayılır; bunların tümünde en belirgin hedef yeni bir sanat ve dekorasyon yaratmaktır. Arts and Crafts gibi Art Nouveau da tepkisel bir tutumdur. Hem mimarlıkta, hem de eşyada yine zanaatın, el işçiliğinin ve sanatla kurulan ilişkinin belirleyici olduğu yeni bir şema geliştirilir. Temelini ve esin kaynağını Ruskinci ve Morrisçi düşünceden alan Art Nouveau yüzey bezemelerindeki yeniliği ve özgünlüğü üçüncü boyuta taşır. Üslubun bitkisel ve geometrik bezemeler, cesaretli eğriler içeren zengin çizgisel dili Henri van de Velde’nin mobilyalarından, çatal bıçak setinden Hector Guimard’ın Paris metro girişlerinde kullandığı demir işlerine kadar geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Art Nouveau da uygulamada uluslararası bir üslup olmuştur.

Alternatif dekoratif biçim ve yapı arayışı içerisindeki Art Nouveau tasarımcıları birçok yeni ve modern kavramı içselleştirirken, Arts and Crafts tasarımcılarından farklı olarak seri üretimin ve diğer teknolojik gelişmelerin avantajlarını da benimsemişlerdir (Sparke ve Hodges, 1997). Mimaride ahşap ve taş yerine cam ile metal kullanımının araştırılması ve demir eşya tasarımlarında denemeler yapılması bu duruma örnektir. Art Nouveau her ne kadar kendini yeni sanat olarak ilan etmişse de, 19. yy’ın canlandırmacı etkilerinden tamamen bağımsız kalamamıştır. Fransa’da Nancy ekolünden Emile Gallé’nin ve Louis Majorelle’in doğalcı detayları ve akıcı çizgilerinde 18. yüzyıl rokokosunun bitkisel zevkleri takip edilebilir (Sparke ve Hodges, 1997). Belçikalı Victor Horta’nın yapılarındaki Gotik etki, Klimt’in resimlerindeki egzotik elemanlar ve Bizans etkisi, ABD’de Louis Comfort Tiffany’nin “favrile” serisi lüks cam eşyasında okunabilen Etrüsk koşutluğu bu canlandırmacılığın izleri olarak görülebilir (Şekil 2.6). Endüstriyel üretimin etkisinin

daha baskın olduğu Alphonse Mucha, Peter Behrens ve Pierre Bonard'ın grafik çalışmalarında da Uzakdoğu ve Japon etkileri izlenebilir (Şekil 2.7).



Şekil 2.6: Louis Comfort Tiffany'nin "favriile" serisi, 1896, (Url-4).

Art Nouveau Osmanlı Türkiye'sinde de Avrupa ve ABD ile eşzamanlı olarak etkili olmuştur. Bu etki İstanbul ve çevresindeki yapılarla sınırlı kalmamış, dönemin gazeteleri ve dergileri gibi yayınların grafik tasarımlarında da baskın gelmiştir. Art Nouveau'nun kadın figürünü kullanımının da benimsendiği görülür (Şekil 2.8). Art Nouveau'nun kullanılmakta olan alfabenin çizgisel akıcılığıyla benzeşmesi ve bitkisel motiflerin Türkiye'de beğenilen Rokokoyla ilişkilendirilmesi de bu hareketin benimsenmesinde etkilidir.



Şekil 2.7: Pierre Bonard'a ait France-Champagne için afiş çalışması, 1891, (Url-5).



Şekil 2.8: Osmanlıca basılan Art Nouveau etkisindeki dergi kapağı, (Süs, 1898).

Endüstri Devrimi'ni bir süreç içinde aşamalı olarak yaşayan İngiltere, Almanya, Fransa gibi ülkelerde, 19. Yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın ilk yılları, endüstrinin içerisine sanatın nasıl zerk edileceğinin sorgulandığı düşüncelerle ve uygulamalarla karakterize edilir. Sanat ve endüstri arasında organik bir ilişki kurmaya çalışan bu çaba, İngiltere'nin ürettiği endüstri ürünlerinin Fransa'dan gelenler karşısında daha az beğenilir olmaya başlamasıyla düşülen endişenin de bir yansıması olarak 1851 sergisinde büyük bir fenomen olarak belirir. 20. Yüzyıla gelindiğinde ise sanat ve endüstri ikilisi dünya pazarında pay kapmak yarışında ve üretimin kalitesinin geliştirilmesinde artık sistemli olarak kullanılmaya başlanmıştır. Üretim hacminin el üretiminden makine üretimine kayması biçimlendirmede rasyonel yaklaşımları gerektirmiş ve üretim diline atıf yapan bir makine estetiği oluşmaya başlamıştır. Art Nouveau'nun kıvrımlı ve çizgisel hatları yavaşça yerini daha basit ve daha geometrik olan makine estetiğine bırakmıştır. Aslında 1900-1930 arasındaki makine estetiği sadece üretimin gerektirmesiyle açıklanamaz. Picasso, Braque ve Gris gibi kübistlerin biçimleri geometrik düzlemlere parçalayan ve farklı açıdan görüntüleri birbirini üzerine bindiren yaklaşımı ve fütüristlerin hızı, makineyi ve hatta savaşı destekleyen yaklaşımları hem gündelik yaşam nesnelерinin, hem de mimarlık yapılarının yeniden ele alınışında etkiliydiler. Makine estetiği hem bu sanat

akımlarının, hem de üretim sistemindeki değişimin yansımalarını taşır. Seri üretim ve montaj bandına dayalı yeni üretim sistemi parçaların yalınlaşmasını ve standardizasyonu gerektirir. Ayrıca üretimin artışı yeni bir tüketim tarzını da beraberinde getirir.

1900 ile 1940 arası dönemin makine estetiği hangi malzeme ve biçimleri kullanıyordu? Thonet daha 19. Yüzyılda silindirik ahşabı buhar yardımıyla ısıtıp, metal kalıplar içine yerleştirip bükerek çok sayıda standard mobilya yapmayı çözer. Osmanlı Türkiye'sinde de geniş kullanım alanı bulan Thonet mobilyalar tiyatro dekorlarından devlet binalarına ve hatta Dolmabahçe Sarayı'na kadar girebilmiştir (Şekil 2.9 ve Şekil 2.10). Yapımı 1930 yılında tamamlanan Ankara Türk Ocağı binasının mimarı Arif Hikmet Koyunoğlu da binanın konferans salonu için Thonet'in katlanır koltuklarını tercih etmiştir.

20. Yüzyıldaysa Marcel Breuer ve Mies van der Rohe'nin öncülüğünde dikişsiz çelik çekme boru gündelik yaşama girer. Transatlantik pencerelerine gönderme yapan tam ve yarım daireler, bina cephelerinden mobilyalara, duvar kağıtlarından yemek takımlarına kadar her alanda belirgin biçimlendirdi. Dik açılar, süsten arınmış yüzeyler, karelere bölünmüş dokular belirleyiciydi. Makine estetiğinin etkisi yaşam çevresinde eşyaların temel geometrik birimlere indirgenmesi ve tekerlek, dişli çark, piston, transatlantik pencereleri, aerodinamik ve streamlining (akışkanlık) gibi biçimlerin kullanılması olarak iki şekilde ortaya çıkıyordu. Türkiye'de bu makine estetiği görünümü 1930'ların başında "kübik" olarak ifade edildi; hem taraftarları oldu, hem de ağır eleştiriye uğradı. Özellikle grafik çalışmalarda dişli çark makineleşmenin toplumu dönüştüreceğine dair ikonik bir formdu.

Yüksek modernizmin makine estetiğinin tasarımda ana akım olarak benimsendiği Amerika ve Avrupa'da farklı gelişmeler olur. Otomobil endüstrisinin gelişmesi makine kullanımını körükler; en geleneksel üretim yöntemlerinin kullanıldığı kuyum ve mobilya atölyelerine dahi makine girer. Örneğin Almanya'da mobilya el işçiliğine dayanan atölyelerde üretilirken 1900'lerin başında matkap, freze, planya gibi makinelerin kullanılmaya başlanması ve kısmi standartlaşmaya gidilmesiyle zanaatın endüstriyel tasarımla ilişkilmesi ve yeni bir sade estetik arayışı ortaya çıkar.



Şekil 2.9: Otelci kadın Mirandolina rolünde M. Yücesoy ve Thonet sallanan koltuklar, (Ali, 1939).



Şekil 2.10: Bir devlet dairesinden hezarenli Thonet sandalyeler, (İBBA, 1908).

1907’de kurulan Deutscher Werkbund (DWB) da zanaat-sanat-endüstri birlikteliğini hem teoride hem uygulamada bir araya getirmeyi hedefliyordu. Herman Muthesius İngiltere’ye gitmiş, Arts and Crafts savunucusu mimarların vernaküler gelenekle rasyonalizmi uzlaştıran yaklaşımlarını benimsemiş, bu örneği 20.Yüzyılı estetiğinin oluşmasında bir yol olarak görmüştür. Vernaküler geleneğin yadsınmaması, organik olarak beraberinde yerel el üretiminin de değerlendirilmesini getirir. DWB, kuruluşundan itibaren tasarımı Alman ekonomisinin büyümesinde, Alman

kültürünün yeniden yapılandırılmasında araçsallaştırmış ve “Alman ürünlerinin tasarımı ve kalitesini geliştirmek” adına sergiler düzenlemiştir.

Avusturya’daysa tamamen kendine özgü, farklı bir yol kat edilir. Viyana Ayrılıkçıları (Secession) olarak adlandırılan grupta Gustav Klimt, Koloman Moser, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Max Kurzweil, Otto Wagner gibi figürler başı çeker. Sonuçta ayrılığa neden olacak olan ortak bir üsluptan bahsedilemeye de Viyana ayrılıkçıları da tarihselciliği eleştirir. C.R. Ashbee’nin el sanatları loncasını kendilerine model alırlar (Sparke ve Hodges, 1997), 1900’lerde Avusturya’da ciddi bir Anglomanya vardır. Hareketin ikonu olan Olbrich’in sergi binasının girişinde yer alan “her çağa kendi sanatı ve sanata da özgürlüğü” düşüncesi hareketin omurgasıdır (Şekil 2.11)⁵.



Şekil 2.11: Olbrich’in Secession olarak anılan sergi binası, Karls Platz Viyana 1898, (Url-6).

Hoffmann ve Moser daha sonra gruptan ayrılıp Arts and Crafts düşüncesinin bir devamı olarak Wiener Werkstätte’yi 1903’de kurarlar. Werkstätte’nin amacı metalden, deriden, ahşaptan, seramikten ve camdan el yapımı nesne üretmektir. Secession’da da varolan uygulamalı sanatların ve el işçiliğinin yeni bir dille sürdürülmesi fikri, Wiener Werkstätte’de insan hayatının tüm yönlerinin birleşik tek

⁵ Secession sergi binasının girişinde yazan metnin orijinali “Der Zeit ihre Kunst, der kunst ihre freiheit”dir.

bir sanat olması olarak belirir. Bir günde on ürün üretmektense, on günde bir tek ürün üretmenin daha iyi olduğu, bireyselliğin ve güzelliğin böylece sağlanabileceği savunulur. İşin değerini emeğin belirlemesi gerektiğini savunan bu grubun çalışmalarını 1932'ye kadar sürdürebilmesinde endüstri patronu Fritz Wärndorfer ve Otto Primavesi tarafından desteklenmiş olmalarının da payı vardır. Wiener Werkstätte endüstrileşmekte olan Avusturya'da endüstri ile endüstri arasında çalışabilen bir kuruma dönüşmüş, mimarlıktan tekstil, mücevher, mobilya gibi görece efemeral ürünlere yönelerek firmalarla ortak çalışma yapmıştır. Wiener Werkstätte'nin kendi atölyelerinde yaptığı üretim, Wiener Keramik, Kaulitz, Bachmann, Cloeter, Lobmeyr, Meyr's Neffe, Moser-Karlsbad, Oertel, Schappel, Loetz Witwe, Tiroler Glashütte, Pfeiffer & Löwenstein, Rosenbaum, Schmidt, Backhausen, Portois & Fix, Ziprosch und Gloser gibi firmalarla ortak çalışmalarına kıyasla kısıtlıdır. Werkstätte'nin ev eşyası, makine üretimine sert bir cevap olma eğilimiyle yapılmasına rağmen, bu ürünlerin yenilikçi estetiği ve basit geometrik yapıları ABD ve Almanya'da aynı dönemde makine estetiği doğrultusunda yapılmış tasarımlarla benzerlik taşır (Sparke ve Hodges, 1997) (Şekil 2.12).



Şekil 2.12: Joseph Hoffmann'a ait bir semaver, Wiener Werkstätte, 1904 (Brandstatter, 2003).

Wiener Werkstätte sonuçta giderek Arts and Crafts'çı bir zihniyete bürünürken zengin üst sınıfa yönelik ürünler üreten bir gruba dönüşmüş, "endüstri, sanat, el üretimi"nin tartışılması ana birliktelik konusu olmaktan çıkmıştır. Sparke ve Hodges (1997) Werkstätte ürünlerinin birçok bakımdan, Henry van de Velde'nin modern tarza getirdiği bireysel tutumuyla Muthesius'un aşırı standartlaştırılmış yaklaşımı

arasında yer aldığını söyler. Viyanalı tasarımcılar iki yaklaşımı birleştirip dekorasyonu dışlamayan hümanistik modern bir üslup yaratmışlardır.

Weimar'da 1919'da kurulan Bauhaus ise bir gerçekten çok fikir olarak makineyi benimser (Sparke ve Hodges, 1997). Pedagojik yaklaşımıyla birlikte Bauhaus, mimarlıkta ve uygulamalı sanatlarda oluşan makine estetiğinde temel bir konum sahibidir. Kendine özgü eğitim programı varlığı boyunca değişse de öğrenciler her zaman temel zanaat bilgisi edinebilecekleri el işçiliği yeteneklerini geliştirmeye yönlendirilmişlerdir. Öğrencilerin tümünün her türlü sanatsal üretimin temel koşulu olarak atölyelerde kazanılacak kapsamlı bir zanaat eğitimi almaları beklenir (Gropius, 1919). Ülkenin zanaat ve endüstri üretiminin önde gelenleriyle sürekli yakın ilişki içinde olunması da Bauhaus'un ilkelerindedir. Evrensel biçim arayışı içerisindeki Bauhaus biçimsel, teknik ve ekonomik alanlarda sistematik, uygulamalı ve kuramsal araştırma yoluyla, bir nesnenin tasarımını, onun doğal işlevlerinden ve ilişkilerinden türetmek istemektedir. Gropius (1926) Bauhaus atölyelerini kitlesel üretime elverişli ve güne özgü ürünlerin prototiplerinin özenle geliştirilip, devamlı iyileştirildiği laboratuvarlar olarak nitelendirir. Gropius, endüstri ve zanaatlar için, bu laboratuvarlarda teknoloji ve biçimi eşit oranda kavramış yeni bir tür insan eğitmek ister. Bauhaus'un kuruluşundaki eğitim sisteminde yer alan "biçim ustası" ve "zanaat ustası" ikiliği de bu amacı karşılamak içindir.

Bauhaus, endüstri ve zanaatlar arasındaki karşıtlığın kullandıkları aletlerdeki farklılıktan çok endüstrideki iş bölümüyle zanaatlardaki işbirliğinden kaynaklandığını öne sürer (Gropius, 1919). Bu nedenle de Bauhaus makineyi yadsımaz. Bauhaus düşüncesinde standartlaşmış ürünler üretebilen makine bireyi günlük gereksinimlerini karşılamak için bedensel çalışmalardan kurtaran etkin bir araçtır ve makineyle elle üretilenden daha ucuz ve daha iyi seri üretim eşya yapmak mümkündür (Gropius, 1926). Bauhaus seri üretilmiş, doğru ve güzel tasarlanmış ürüne zanaattan geçerek ulaşmaya çalışır. Fabrikalarda üretilen ürünlerin prototiplerine öğrenci atölyelerinde ulaşılması hedeflenir. Gropius (1926), hergün kullanılacak işlevsel eşya için standart tiplerin yaratılmasını toplumsal bir gereksinim olarak görür. Gropius'a (1926) göre doğal rekabet sayesinde, standartlaşma kişinin seçim yapmasını zorunlu kılmaz; her eşyanın çok sayıda farklı tipi olacaktır ve kullanıcılar da bunların arasından kendilerine uygun olanı seçeceklerdir.

Gropius'un endüstriyel standart tipler önerisi zanaatın doğasına çok uygundur. Zanaatlarda da kolektif deneyimin ortaya çıkardığı prototipler vardır; gelenekselliğe rağmen tek tiplilik yerine çok çeşitlilik, seçenek bolluğu vardır. Geleneksel zanaat ürünleri, kendilerine vakıf profesyoneller dışındaki kişiler için, ilk bakışta birbirlerine benzerler, bu nedenle "küçük fark" bu ürünlerde önemlidir. Makine estetiğinde, süsten arınmış ve modern malzemelerle temel geometrik biçimlerin yorumlanmasıyla üretilen ürünlerde de küçük fark kavramı etkin bir şekilde devreye girer. Örneğin Marcel Breuer'in sandalyesiyle Mart Stam'ın ve Mies van der Rohe'nin sandalyeleri arasındaki fark da "küçük"tür (Şekil 2.13, Şekil 2.14 ve Şekil 2.15).



Şekil 2.13: Mart Stam'a ait metal boru konstrüksiyonlu konsol sandalye, 1929, (Fiell, 2005).



Şekil 2.14: Marcel Breuer'e ait metal boru konstrüksiyonlu konsol sandalye, 1929, (Fiell, 2005).



Şekil 2.15: Mies van der Rohe'ye ait metal boru konstrüksiyonlu konsol sandalye, 1929, (Fiell, 2005).

Uygulamaya yönelik tasarım yapmayı ilke edinen Bauhaus üretimi endüstriyle ya da zanaatlarla herhangi bir yarışma içinde değildir. Bu nedenle endüstriden ya da zanaatlardan yeterli uygulama deneyimi ve yaratıcı yeteneği olan kişiler Bauhaus atölyelerinde eğitim ve üretim sürecinde etkin bir şekilde rol almışlardır. Batıda 19. Yüzyıl sonunda ve 20. Yüzyıl başında yaşanan endüstri, zanaatlar ve sanat tartışmalarının Türkiye'deki yansımaları eş zamanlı olamamıştır. Bu tartışmaların bir bütün olarak Erken Cumhuriyet Döneminde, endüstri yerine mimarlık ve güzel sanatlar ortamında gündeme geldiği görülür.

2.2.2 Türkiye'de zanaat ve endüstri tartışmaları

Cumhuriyetin ilk yıllarında endüstrileşme hem ideolojik olarak hem de ekonomik gereklilik olarak birincil hedeflerden olsa da zanaat tipi üretime etki edecek konumlara ulaşmamıştır. Boratav (1989), cumhuriyetin kuruluşundan 1929'a kadar geçen sürede Osmanlı endüstrisinin yapısının aynen korunduğunu ve endüstrinin gelişme hızının ekonominin diğer sektörlerinin gerisinde kaldığını belirtmektedir. Aynen korunan manzaranın ne olduğunu anlamak için 1920'lere bakıldığında Türkiye'deki genel üretim yapısı o günün koşullarında da geleneksel olarak nitelendirilebilecek zanaat tipi üretimdir⁶. Gerek Osmanlı İmparatorluğu'nda gerekse

⁶ 1920'lerdeki üretimin yapısı ve gelişimi hakkındaki en temel bilgi kaynakları 1915, 1921 ve 1927 "sanayi" sayımlarıdır. Bütün Türkiye Cumhuriyeti'ni kapsayan 1927 sayımında, Keyder'in (1999:43) belirttiği üzere, Türkiye üretim sektörünün çoğunu zanaatların ve küçük ölçekli faaliyetlerin oluşturduğu ileri sürülerek, evlerde sürdürülen faaliyetler dışında kalan tüm imalat faaliyetleri sayım kapsamına alınmıştır. Sayımın kapsamına girmek için, atölye veya işlik olarak ayrılmış bir yerin varlığı gerekli görülmüştür.

cumhuriyetin 20'li yıllarında bugünkü anlamda endüstriden söz etmek zordur. Osmanlı İmparatorluğu endüstri devrimini teknolojik ve sosyal açıdan yaşamamıştır. 1838⁷'den itibaren İngiltere, Fransa gibi Avrupa devletleriyle yapılan ticaret anlaşmalarıyla Türkiye Avrupa'nın dış pazarı olarak etki altında kalmıştır.

Bu dönemde atölye ve tezgah uğraşlarına dayanan geleneksel üretim dallarının, Türkiye içerisinde mekanikleşen, endüstrileşen ve standartlaşan kitlesel üretimin çıktılarında dolayı değil ama, Avrupa'dan ithal edilen ve yeni bir beğeni ortamı yaratan ürünler nedeniyle tehlikeye girdiği görülür. 1838'den itibaren zanaat üretiminde yaşanan sıkıntılarla 20. yüzyılın başında yaşanan sıkıntılar "koruma" politikası uygulanmadığından benzeşmektedir. II. Meşrutiyet'den (1908) itibaren günlük gazete ve dergilerde Osmanlı sanatkârının ithal edilen ürünlerle rekabet edebilmesi için korunması gerektiğine yönelik tartışmalar yer almıştır:

"...esnaf pek çok çalışıyor; fakat maksatsız, hedefsiz, silahsız çalışıyor. Kendilerini için için yiyip bitiren bir mikrop var ki bir gün çürümüş, kurumuş bir ağaç gibi kalacaklar. Bu mikrop, Avrupa'nın memleketimizde her an artan mamulatıdır...Buna karşı iki şey düşünülüyor. Biri Avrupa'dan gelecek eşyaya çok gümrük resmi koymak, bu suretle satılmalarına mani olmak; diğeri çalışmanın yolunu öğrenmek (Halka Doğru: 9)."

II. Meşrutiyet'ten sonra, iyice belirginlik kazanan özgürlükçü ulusalcılık, endüstri alanında bazı kıpırdanmalara yol açmış ve halkın Avrupa'dan gelen malları tercih etmeyip, yerli ürünleri kullanması yolunda kampanyalara girişilmiştir (Tansuğ, 1996). 19. yüzyılda geleneksel üretimin ithal ürünler dolayısıyla yaşadığı darboğazdan kurtarılmasına yönelik olarak Islah-ı Sanayi Komisyonu kurulur, bir sanayi okulu açılır, rekabet gücüne sahip makineli üretime geçebilmek için esnaf şirketler halinde birleştirilir, ülkede üretilen malların kalite, çeşit ve fiyatlarını görmek, üreticinin sorunlarını tespit etmek, başarılı olanları ödüllendirmek maksadıyla İstanbul'da bir sergi açılmasına karar verilir karar verilir (Önsoy, 1988). Yine 19.yüzyılda modern tipte imalat yapan küçük saray fabrikaları da kurulur; Feshane⁸, Basmahane⁹, Yıldız Porselen¹⁰, Beykoz Cam ve Porselen¹¹ bunlar

⁷ Kırım Savaşı sonrasında imzalanan 1838 Balta Limanı Ticaret Anlaşması.

⁸ Feshane fabrika-i Hümayunu askere fes giydirme kararı üzerine Sultan II. Mahmut zamanında 1833 yılında inşa edilmiştir. İlk zamanlarda yalnız fes imal eden fabrika 1843'den itibaren kumaş üretimine de başlamış ve fabrikanın idaresi Belçikalı uzmanlara bırakılmıştır. Bu uzmanların tavsiyesi üzerine fabrika Belçika'dan getirilen modern makinelerle teçhiz edilmişti. 1860'ların başında fabrikada çalışan işçi sayısı 200-250 arasındaydı.

⁹ Basmahane İzmit fabrika-İ Hümayunu 1845 yılında ordunun kumaş ihtiyacını karşılamak üzere Abdülmecid döneminde kurulmuştu. Sonraları halkın ihtiyacı olan yünlü ve pamuklu dokumalar ile yatak çarşafı, havlu, çorap ve eldiven imaline de başlamıştır. Basmahane'nin işçi kapasitesi 200'dü.

arasındadır. Feshane ve Basmahane önce orduya sonra halka yönelik fes, hazır giyim, kumaş gibi tekstil ürünleri üretirken, Beykoz ve Yıldız fabrikaları saray ve çevresinin kullanımına yönelik lüks ürünler üretmişlerdir (Şekil 2.16).



Şekil 2.16: Yıldız imalat damgalı porselen yemek takımı, Antik A.Ş. Arşivi.

Cumhuriyet öncesindeki eşya üretimiyle ilgili genel durum 19.Yüzyılın ikinci yarısından itibaren düzenlenen, ekonomik ve endüstriyel gelişimin kutlandığı ritüellere dönüşen sergiler üzerinden gözden geçirilebilir¹². Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk uluslararası sergi olan 1851 Londra Sergisi'ne katılımdan sonra modern anlamda sergiler düzenlenmişse de, bunun öncesinde loncalar aracılığıyla yürütülen bir sergicilik anlayışından da söz edilebilir. Osmanlı İmparatorluğu'nda zanaat ehlinin oluşturduğu lonca birlikleri çerçevesinde dokuma,

¹⁰ Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu adıyla 1892'de II.Abdülhamid'in emriyle kurulmuştur.

¹¹ Abdülmecid döneminde 1845'de Beykoz'un İncirli Köyü'nde kurulmuştur.

¹² 19.Yüzyılın ikinci yarısında başlayan ve bugünkü Expo'ların da ilk örnekleri olan bu sergiler kültürel fenomen olarak zamanla evrilerek uluslararası nitelik kazanmışlardır (Hobsbawn, 2004:47). 18.Yüzyılın sonlarından itibaren Paris'de büyük ulusal sergiler düzenlenmiş, bunları 1847 ve 1848'de İngiltere'de Prens Albert ve Henry Cole'un düzenlenmelerinde anahtar kişiler olarak rol aldıkları ulusal sanayi sergileri izlemiştir. 1851 Londra Sergisi ise ilk uluslararası sergi olarak kabul edilmektedir. Serginin resmi adı "the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations" dir. Daha sonra Amerika'da da uluslararası sergiler görülmektedir. Uluslararası nitelikteki sergilerin Fransa'da yapılanları les Expositions Universelles, İngiltere'de yapılanları Great Exhibitions ve Amerika'dakiler de World Fairs adıyla anılmaktadır.

metal, ahşap, cam, seramik, deri ve diğer malzeme alanlarında gündelik hayatın gereksinmelerini karşılayacak eşya üretimi sürdürülmüştür. Lonca birlikleri mensuplarının işleri, toplu halde padişahlar önünde yapılan geçitlerin minyatürleri aracılığıyla da resmedilmiştir (Şekil 2.17). Lonca geçit törenleri aynı zamanda satışın olmadığı, kendini ve marifetini gösterme amaçlı sergilerdir. Burada sadece el sanatlarının çıktıkları olan nesnelere değil, aynı zamanda sanatçının maharetini dışavurduğu yapım sürecinin de sergileniyor olması önemlidir (Turan, 2009).



Şekil 2.17: Levni'nin Surname'sinde bakır zanaatkarlarının geçişi, (Atıl, 1999).

Osmanlı İmparatorluğu 1851'de düzenlenen ve ilk uluslararası sergi olarak kabul edilen Londra Sergisi'ne katılmıştır. Türkiye'nin resmi davetli olarak katıldığı 1851 Londra Sergisi I.Abdülmecid'in hareketli dış ilişkiler dönemine denk gelir. Endüstriyel ürün tasarımı tarihi açısından modernitenin mihenk taşı sayılan 1851 Kristal Saray Sergisi'ne Türkiye'nin katılımı, ülkedeki üretimi sergilenmek üzere bir araya getirerek panoramik durumu ortaya koyması, bu süreç içerisinde kendini sorgulama mekanizmalarının devreye girmesi ve sergi sonunda katılımcı diğer ülkelerde de yaşanan zincirleme bir dizi değişikliğin yaşanması açısından belirgin bir durumdur. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren uluslararası sergiler, endüstrileşme çabalarının sunulmasına ve endüstri devriminin çevresine düşen ülkelerin hammaddelerini, el sanatlarını, zanaat ürünlerini ve daha sonraları güzel sanatlarını

gösterebilmelerine olanak sağlamıştır. Tarım ve endüstri ürünlerinin yanı sıra her ülkenin kendine özgü el sanatlarının ve güzel sanatlar işlerinin de sergilenmesi özellikle Batılı izleyiciye Avrupa kültürünün dışındaki kültürlerin varlığını aşılma ve farklı beğenilerin yaygınlaşmasına ve özellikle sanatçılar arasında benimsenmesine yol açmıştır.

Türkiye 19.yüzyılda 1851 Londra I. Uluslararası Sergisi'ne, 1855'de Paris Evrensel Sergisi'ne, 1862 Londra II. Uluslararası Sergisi'ne, 1867'de Paris Evrensel Sergisi'ne, 1873'de Evrensel Viyana Sergisi'ne, 1893 Chicago Sergisi'ne ve 1900'de Paris Evrensel Sergisi'ne katılır. Daha sonra düzenlenen uluslararası sergilerin de çoğunda yer alan Türkiye, 1851'den itibaren bu sergilere, yaklaşık 100 yıl boyunca, benzer ürünler gönderebilmiştir. Bunlar öncelikle hammadde ve tarım ürünleridir. Ardından el sanatları ürünleri ve saray fabrikalarına ait ürünler gelir. 1851 sergisinden sonra 1855 Exposition Universelle'de güzel sanatlar geniş bir sergileme konusu olarak örnek olur (Germaner, 1991). Bugünden bakıldığında Türkiye 19.yy uluslararası sergilerinde "endüstriyel üretim" adına Feshane ve Tophane Fabrika-i Hümayunu'nda üretilen hazır giyim ve silahlar ötesinde ürün sergilemezken zanaat ürünleri üreticilerinin isimlerine kadar kayıtlara geçmiştir.

Yukarıda bahsedilen Sanayi Islah Komisyonu çalışmalarıyla birlikte 1863'de Sultanahmet'de Sergi-i Umumi-i Osmani düzenlenir. Daha öncekilerden farklı olarak bu serginin amacı Osmanlı ekonomisinin sorunlarını saptayarak onlara çözüm aramaktır. Başlangıçta sergide sadece yerli ürünlerin teşhiri düşünülüyse de, sonradan Avrupa'dan gönderilecek yeni icad olunmuş makine ve aletlerin de sergilenmesinin faydalı olacağı kanaatine varılır. Gönderilen ürünleri sergilemek üzere on üç ayrı pavyon hazırlanmıştır. Bu pavyonların hammadde, madenler, silahlar ve matbaacılık için ayrılanların dışındakiler şöyledir: Endüstri ve el sanatları ile ilgili alet ve makine, altın- gümüş mamulleri ve süs eşyaları, toprak ve cam mamulleri, deri mamulleri, türlü giyim eşyaları, el işleri, havlu ve sofrta takımları, sandalye, masa, kütüphane gibi ağaç işleri, müzik aletleri, keçe, halı, kilim ve hasır, inşaat model ve resimleri, kara kalem ve boyalı resimler, düz ve kabartma haritalar.

Büyük ölçüde iç pazar ihtiyacını karşılamaya yönelik olan Osmanlı endüstrisi bazı istisnalar dışında eski yöntemlerini korumaktaydı; üretim el emeğine dayanıyordu. Bu durum yaklaşık bir asırdan beri makineli üretim yapmakta olan Avrupa ile rekabette İmparatorluğun aleyhinde bir faktör olmuştur. İmparatorluğun makineli

üretim geçemeyişinin belli başlı sebepleri ise sermaye yetersizliği, endüstri kuruluşlarını destekleyecek finans kurumlarının yokluğu, alt yapı tesislerinin yetersizliği ve kalifiye eleman yokluğuydu. Sergi-i Umumi-i Osmani'nin yabancı ülkelerden gönderilen makine ve aletlerin teşhirine tahsis edilen kısmında İngiltere, Fransa ve Avusturya-Macaristan'dan gelen alet ve makineler ile aynı cinsten yerli ürünlere yer verilmişti. Bu alet ve makinelerin çoğunluğunu İngiliz ve Fransız ziraat fabrikalarının gönderdiği ziraat makineleri, tek ve çift tekerlekli el arabaları, sulama motorları ve Viyana kökenli el aletleri, teraziler, kantarlar ve para kasaları teşkil ediyordu. Aynı bölümde teşhir edilen yerli eşyalar ise dokuma tezgahları ile çeşitli iş kollarında kullanılan alet ve edevattan ibaretti.

Daha önce Avrupa'da açılan sergiler örnek alınarak düzenlenen Sergi-i Umumi-i Osmani açık olduğu beş ay boyunca yerli ve yabancılardan oluşan kalabalık bir topluluk tarafından gezilmiş, İstanbul yoğun bir ticari ve turistik faaliyete sahne olmuştur. Sergide İmparatorluğun çeşitli bölgeleri ve bazı yabancı ülkelerden gönderilmiş yaklaşık on bin kalem ürünü ilk defa bir arada görmek mümkün olmuştur. Sergiye gelen esnaf, sanatkar ve işadamları birbirleriyle tanışmış ve devlet ricaliyle yaptıkları görüşmelerde sorunlarını dile getirme fırsatı bulmuşlardır. Sergide Avrupa imalatı alet ve makinelerin teşhiriyle Osmanlı Devletiyle aradaki teknik mesafenin büyüklüğü yakından görülmüştür. Bazı yerli mallar için yabancı ülkelerde pazar bulma şansı doğarken, Avrupa'nın alet ve makinelerinin Osmanlı İmparatorluğu'nda istihdam edileceği anlaşılmıştır. Sergi-i Umumi-i Osmani'den sonra çeşitli Edirne, Bursa, Konya gibi illerde bu tip sergilerin düzenlenmeye devam edildiği görülür (Şekil 2.18).

Cumhuriyet Döneminde endüstri karakterli modern üretimin dışında kalan geleneksel üretim tiplerini işaret ederken farklı terimlerin kullanıldığı görülür. Dönemin yayınlarında zanaattan esnafçılık, küçük imalat, küçük sanayi ve küçük üretim olarak bahsedilirken, zanaatkârdan esnaf, küçük sanayicici, sanatkâr ve küçük sanatkâr olarak bahsedilmektedir. Daha da doğrusu zanaat ve zanaatkâr, ya da el sanatı ve sanatçısı esnaf ve sanat tarafından yutulur ve ayrıştırılmaz. Endüstri üretimiyle ise temelde mekanikleşmiş, makinelerce yapılan üretim kastedilmektedir¹³.

¹³ Sanayi üretimiyle birlikte standardizasyon kavramının da üzerinde durulduğu görülür. İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası'nın 1928'de toplanan ikinci kongresinde görüşülen konular arasında ülke içerisinde üretilen ve sayısı gittikçe artan emtianın standardize edilmesinin ve ambalajlama konusunda

Cumhuriyet kurulduğunda Osmanlı Döneminden kalma 1913 tarihli Teşvik-i Sanayi Kanunu hâlâ yürürlüktedir. 1927’de kabul edilen Teşvik-i Sanayi Kanunu, vergi muafiyetine, toprak bağışına, yatırım mallarının gümrüksüz ithal iznine, taşıma ücretlerinde indirim, devlet kurumlarının teşvik edilen firma ürünlerini yüzde 10’a kadar fiyat farkı durumunda satın almasına ve hükümetin harcamalarında yurtiçinde üretilen mamul malları -ithal mallarına göre yüzde 20 daha pahalı olsa bile- yabancı mallara tercih etmesine olanak veriyordu (Keyder, 1999).



Şekil 2.18: Bursa Sergisi’nde Uşaklıyan Efendi’ye ait endüstri ürünleri, (Bursa Sergisi Dergisi, 1909).

“Teşvik’e uygun görülen” firmalar neredeyse modern fabrikalara yakın bir ölçekte (Keyder, 1999). Bu kanundan yararlanma aşamasında belirli bir makineleşme düzeyinin gerekli olması zanaat üretiminin kalkınma programındaki ikincil konumunu göstermektedir. Her ne kadar küçük işyerlerinin bazı ayrıcalıklardan yararlanması olanaklı kılınmışsa da ağırlıklı olarak büyük endüstri teşvik altına alınmıştır. 1930 Kongresi’nde sanayiciler sadece büyük firmaların teşvik kanunundan yararlanabildiğinden şikayet ediyordu¹⁴. İlgili bütün raporlarda, “orta” düzeydeki “küçük sanayi” diye adlandırdıkları işyerlerinin de kanunun getirdiklerinden yararlandırılması isteniyordu.

çalışmaların yapılmasının gerekliliği vardır (Oda Kongreleri, İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası Mecmuası, 1933, 10.yıl sayısı). Teşvik-i Sanayi Kanunu’nda da üretimde rasyonelleşmeye ve standartlaştırmaya yer verilmiştir.

¹⁴ 1923’ten önce kanundan yararlanan işyerlerinin sayısı 341 iken, 1926 yılında listeye 299 yeni firma girmiştir ve 1927–1929 yılları içinde 435 firma teşvik belgesi almıştır. 1932’de teşvike uygun görülen, 1473 firmada, işyeri başına ortalama 38 işçi çalıştırılmaktaydı. 1927’de tüm imalat sektörü ortalamasının 3,9 olduğu düşünülürse, arada çarpıcı bir fark olduğu anlaşılır, (Keyder, 1999:51).

1920'lerde yerli endüstriyi geliştirmek üzere çıkarılan teşvik yasaları ve diğer özendirmelemler etkili sonuçlar vermediği için endüstrileşmede beklenen ciddi gelişmeler gerçekleşmez. Dışa bağımlı ticaret sermayesi yerel üretimi koruyan bir dış ticaret politikasının önünde engeldir (Sönmez, 1999). Endüstrileşmenin ivme kazanmamasına rağmen bu dönemde zanaat tipi üretim de sıkıntılıdır. 1920'lerin açık ekonomisi ve ithal mallarının rekabeti zanaatların yaşayabilirliğini azaltmış ve zanaatların görece önemi azalmış, 1930'lardaysa ekonomi daha kapalı duruma geldiğinde zanaatlar yeniden canlanmıştır (Keyder, 1999). 1920'lerde üretime yeni başlayan imalat sektörü işyerleri, o zamana kadar var olan iş yerlerinden daha büyük ölçekli olup yeni gelişmiş teknolojinin ölçek normlarına uygunluk açısından daha modern olma eğilimindedir (Keyder, 1999). Teşvik modern endüstrinin tek nedeni değildir; modern imalat faaliyetinin doğuşu üzerindeki etkisi ancak marjinaldir. Yine de böyle bir uygulamanın varlığı, hükümet politikalarında modern ve geleneksel imalat arasında bir ayrım yapıldığını gösterir (Keyder, 1999).

1932 yılında Sanayi ve Maadin Bankası'nın faaliyetleri son bulduğunda, bankaya ait ve hepsi Osmanlı Döneminden devralınan dört fabrika vardı. Bunlar, Hereke İp Dokuma, Feshane Yün İplik, Bakırköy Bez ve Beykoz Deri Kundura fabrikalarıydı. Bu durum 1913-1932 arasında endüstride devlet işletmeciliğinin genişlemeyip daraldığını göstermektedir (Boratav, 1989). Sönmez (1999) endüstride gelişme sağlanamamasının nedenlerinin genelde savaş sonrasında ekonomik enkazı, nüfus mübadele hareketleri, alt yapı yatırımlarının yeterince gelişmemesi gibi etkenlerle açıklansa da, korumacı bir dış ticaret (ithal ikameci) politikası izlenmesinin engellenmesinin ve dış dinamiklerin asıl etkenler olduğunu belirtir.

“İlk endüstrileşme dönemi” olarak değerlendirilebilecek 1930-1939 döneminde, dünya ekonomisi büyük buhranın içinde sürüklenirken, Türkiye’de “korumacılık” ve “devletçilik” iktisat politikaları uygulanmış, Türkiye ekonomisi dışa kapanarak devlet eliyle bir “milli sanayileşme denemesi” içine girilmiş ve bu deneme ana hatlarıyla başarılı olmuştur (Boratav, 1989). İzlenecek “ithal ikameci sanayileşme” stratejisinin öncülüğünü yapacak devlet sektörünün yatırım programını belirleyen Birinci Beş Yıllık Sanayileşme Planı 1933 yılında hazırlanmış, temelde devlet sektörünün endüstrileşme hedefleri belirlenmiştir (Sönmez, 1999):

- 1- “Programın tertibinde ve kurulacak sanayinin vüsatını (genişliğini) tayinde memleketimizin kendi esas ittihaz edilmiştir (sayılmıştır)”

denilerek iç tüketime yönelik malların üretimine ağırlık verileceği ilkesi benimsenmiştir.

- 2- “Ana hammaddeleri memleketimizde bulunan veya tedarik edilebilecek olan sanayi, bu beş senelik planın başlıca vasfıdır,” denilerek dokuma, maden, kâğıt, seramik ve kimya sanayilerine yatırım yapılması benimsenmiştir.

Planı uygulama görevi Sümerbank’a verilmiş, bu kuruluşun bünyesinde çok sayıda devlet işletmesi kurulmuştur¹⁵. Sonuçta 1930’lardan itibaren günlük kullanım nesnelerinin “dahilde” üretiminin sağlanmasına yönelik mensucat, hazır giyim, seramik, cam, deri mamulleri, ayakkabı, çanta vb. üreten fabrikalar kurulur. Bu fabrikaların çoğunluğu “modern imalat” boyutundadır. Kimi sektörlerde zanaat üretimi devam ederken kimi sektörlerde modern imalata geçildiği görülmektedir¹⁶.

Daha önceleri bu fabrikalarca üretilen eşyaların sektörlere göre değişen bir kısmı yurt dışından ihraçla, bir kısmı da yerli zanaat üretimiyle karşılanmaktaydı. Türkiye’de üretimi yapılmayan eşyanın üretilmesine yönelik kurulan makineleşmiş üretim bantları pek çok kişiye iş bulma imkanı yaratmıştır. Zanaat üretiminin yapılageldiği ayakkabı, çanta, bakır ve diğer madeni eşya üretiminin makineleşmesi çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Bununla birlikte, cam ve seramik endüstrisinin kurulması ithal malları yüzünden işsiz kalan birçok zanaatkârın yeniden çalışmasını sağlamıştır (İsmail Hüsrev, 1932). Çünkü kurulan bu fabrikalarda üretimin kısmen makineleşmesi söz konusudur. Örneğin Paşabahçe fabrikasının cam üretimine başlama tarihi 1 Temmuz 1935’ken, ilk mekanik cam ve ev eşyası üretimi 1955’de başlatılabilmektedir. Aradaki 20 yıllık süreç otomatik üretim teknolojisinin öğrenilmesi ve randıman artışları sağlanmaya çalışılmasıyla geçmiştir (Kuban, 1999).

¹⁵ Yabancı işletmelerin satın alınarak millileştirilmesiyle geniş bir devlet sektörü ortaya çıkmıştır. Bir kısmı satın alma yoluyla oluşan Erken Cumhuriyet’in ilk sanayi girişimleri arasında, demir, kömür, bakır, çimento, kereste, un, yağ, şeker vb. hammadde ve enerji üretimi ağırlıklı olarak yer alır (Sönmez, 1999:5).

¹⁶ Küçük ölçekli üretimin yaygınlık koşulları sadece kuruluş yeri ve zamanı ile belirlenmiş değildi. Üretim rakamlarının da gösterdiği gibi, kimi sektörler küçük ölçekli atölye barındırırken, kimileri daha modern bir nitelik göstermekteydi. Başka bir deyişle imalatın geleneksel küçük imalat ve “modern” imalat olarak ikiye ayrılması, işletmelerin coğrafi konumu ve kuruluş zamanı açısından gözlemlenebileceği gibi, çeşitli faaliyetler arasında da görülebilmekteydi. Büyük sanayi incelendiğinde, bu sınıflandırmanın teknolojik ve mekanik enerji kullanımındaki farklılıklarla uyumlu olduğunun da saptandığını belirtmektedir (Keyder, 1999: 45-50).

1930'lardan itibaren endüstrileşmenin teşviki için korumacı endüstrileşme modelinin benimsenmesi bazı zanaat dallarının tehlikeye girmesine neden olur. İsmail Hüsrev (1932) bu duruma aşağıdaki biçimde dikkat çeker:

“Garp sanayinin boğduğu el sanayi, milli kurtuluş hareketinin zaferinden sonra, gümrük duvarlarının muhafazası altında bazı yerlerde yeniden canlandı, bazı yerlerde de yeni ihtiyaçlara intibak ederek yeni şekillerde doğdu. Yalnız burada mensucat sahasında dikkat olunacak bir nokta vardır. Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin Ankara'da tertip ettiği yerli mallar sergisine gelen dokumacıların ifadeleriyle de teeyyüt (doğru çıkma) ediyor ki, el sanayi, milli makineli sanayinin rekabeti karşısında kalmıştır. Bu rekabet tıpkı Avrupa sanayi emtiasının Türkiye'de yaptığı gibi, Boldan, Kadıköy ilh. (vd.) dokuma sanayinde bir bünye tahavvülü (dönüşüm) tevlit etmeye (sebepl olma) başlamıştır. Mesela yerli bezler imal eden yerli makineli sanayi; aynı cinsten imalatta bulunan el dokumacılarını, köylü ve kasabalının hoşuna giden cicili bicili yani makineye gelmeyen, kitlevi istihsal maddesi olmayan kumaşlar imaline sevk ediyor.”

20. yüzyılla birlikte Türkiye'nin en önemli ihraç ürünleri arasında yer alan hammadde ve gıda ürünleri de uluslararası pazarın gerektirdiği özelliklerin gerisinde kalıp yüksek rekabet güçlerini kaybetmeye başlar. Doğal ürünlerin tat, koku, renk gibi görelil kalite farkları ucuzluk, bir örneklilik, güzel ambalaj gibi kalitesel özellikleri arttıran faaliyetler karşısında yetersiz kalır (Vedat Nedim, 1932). Bazı geleneksel üretim dallarındaysa rakip ithal ürünlerin fiyatlarının yeni düzenlemelerle artmasıyla canlanma yaşanır. Akın (2003), Batı ile Batı-dışı arasındaki eşzamanlılığın genellikle kronolojik bir aynı-zamandalık değil, kronolojinin farklı zamanlarında yer alan yapısal benzerliklerdeki ortak tezahürler olarak ortaya çıktığını söyler ve bu durumu 1789 Fransız İhtilali ile 1908 II. Meşrutiyet arasında kurduğu ilişki üzerinden örnekler. Benzer bir durum Avrupa Endüstri Devrimi'nin yaşandığı dönemle Erken Cumhuriyet Dönemi zanaat ve endüstri ilişkisi arasında kurulabilir. Endüstrinin gelişmesi ve buna bağlı olarak üretimin makineleşmesi 1930'larda başlayınca, Avrupa'da 19. yüzyılın başından beri yaşanan makine-el emeği gerilimi Türkiye'de 100-150 yıl daha geç yaşanmaya ve tartışılmaya başlanır. Avrupa'da endüstri devriminin gerçekleşmesi edebiyattan mimarlığa, dekoratif sanatlardan seri üretilen ürünlere kadar birçok alanda tartışma yaratmıştır. II. Meşrutiyet sonrasında ve Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de de bu tip kıpırdanmalara tanık olunmaktadır.

Çeşitli meslek dergilerinde tartışıldığı görülebilen endüstri zanaat ilişkisi sorununa karşı sergilenen yaklaşım, Batı dünyasının bu konuyu ele alışı karşısında az katmanlı

ya da sıg olarak değerlendirilebilir. Esnaf ve zanaat meslek dergilerindeki tartişmalara kıyasla daha katmanlı kabul edilebilecek değinmelerin dolaylı yollardan da olsa d6nemin ressamaları, heykeltraşları, mimarları -daha kapsayıcı bir tarifile g6zel sanatlarla ilgili dalların mensuplarınca ve edebiyatçılarca- yapıldığı s6ylenbilir. Ayrıca Kadroculardan Burhan Asaf (Belge), İsmail H6srev (T6kin) ve Vedat Nedim (T6r) ile Nurullah Ataç ve Peyami Safa'nın da bu konuları doğrudan ya da dolaylı olarak dergi ve gazete k6ře yazılarında tartiştığı g6r6l6r¹⁷.

6ncelikle modern 6retim y6ntemlerini kullanmayan ve bu anlamda teşvik kanunu bağlamında end6stri dışı kalan 6reticiler, kanundan yararlanabilme isteğinin de etkisiyle kendilerini tanımlama gereksinimi duymuşlardır. Bu ihtiyaçın en temel sebebi ekonomik koşullarla ilişkili g6z6kmektedir. 76nk6 end6striyi teşvik kanununun 7ıkmasıyla kimlerin bundan yararlanabileceği 7eşitli sorunlara yol a7mıştır. Devletin makineleşmeyi desteklediği bu kanuna alternatif olarak k666k 6reticiler ayakta kalabilmek i7in devletin desteğini sağlayabilecek yol aramıştır. Kooperatiflerin kurulması ve birleşik girişimlerin yapılması i7in de işyeri b6y6kl6ę6n6n, 7alışanın ve 7alıştırmanın sayısı ve niteliklerinin ve yapılan 6retim tipinin tanımlanması ve gruplandırılması gerekmiştir.

Buğ6n zanaatlar ve el sanatları olarak adlandırılan dalların Erken Cumhuriyet D6neminde ağırlıklı olarak “k666k sanatlar” olarak adlandırıldığı g6r6l6r. 1939 yılında T6rkiye Cumhuriyeti Maarif Vekilliği Basma Yazı ve Resimleri Derleme M6d6rl6ę6 tarafından hazırlanan ve Devlet Basımevi tarafından basılan T6rkiye Bibliyografyası'nın 1928-1938 yılları arasındaki yayınların d6k6m6n6 yapan birinci cildinde “Tatbiki İlimler” b6l6m6n6n altında m6hendislik, demiryolları, ziraat, ev idaresi, kimya end6stri, makine end6stri, k666k sanatlar ve yapı bulunuyordu. G6zel sanatlar başlığının altındaysa g6zel sanatlar ve estetik, şehircilik ve k6yc6l6k, mimari, heykeltıraşlık, meskukat (metal para), tezyini sanatlar, resim, hak, fotoğrafçılık, m6zik, spor ve eğlenceler, turizm alt başlıkları toplanmıştır. “K666k sanatlar” altında listelenen yayınlar incelendiğinde matbaacılık, k666k imalat, elişleri gibi dalların k666k sanatlar adı altında ifade edildiği g6r6lmektedir.

¹⁷ Kadrocu d6ř6nce, kapitalizmin adaletsizliği ve Marksizmin bu adaletsizliği ortadan kaldırmadaki yetersizliği 6zerine kurulmuş ve geliştirilmiştir. Kadrocuların Kapitalizme ve Marksizme karşı olan bu olumsuz tutumları 19. Y6zyılın sonları ile 20. Y6zyılın başlarındaki siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmelerin doğal bir sonucudur (Ertan, 1993:2).

Bu grublamanın yanında “esnaf” kavramı üzerinde durulması gereklidir çünkü zanaatkârlar, küçük sanatla uğraşanlar diğer birçok meslek dalıyla birlikte esnaf olarak kabul edilmektedir. Problemlili “esnaf” kavramı o günlerde de tartışılmaktadır. “Esnaf Kime Derler?” (EMM, 1934a) başlıklı anonim yazıda Türklerde esnaf tabirine çok öncelerden beri bütün ticaret ve sanat erbabının dahil edildiği hatta Evliya Çelebi Seyahatnamesi’ne göre bu geniş tabirin çerçevesine diğer işlerle ve hizmetlerle meşgul olup bugünkü esnaflıkla hiç alakası olmayanların sokulduğunun da görüldüğünü ve aslında “Esnaf”ın yerinde bir tabir olmadığı söylenmektedir. Esnaf tabirinin ilmi bir değeri olmamakla birlikte kelimenin işaret ettiği anlamı daha iyi karşılayan bir sözcüğün olmadığı belirtilmektedir. Ticaret kanunu, esnafı küçük ticaret, küçük sanat ve hizmet erbabı olarak tanımlar. Ticaret odası da bir vesileyle düzenlediği raporda esnafa iktisadi meslek ve sanat erbabı, esnaf cemiyetlerine de iktisadi meslek ve sanat cemiyetleri denilmesini uygun görmektedir (EMM,1934a). “Esnaf Kime Derler?” başlıklı yazı, tarihe karışmakta olduğu resim altyazısında belirtilen bir esnaf tipi fotoğrafıyla da desteklenir. Fotoğrafta hakkâklar kahyası Fehmi Efendi yerde otururken ve işini yapmaktayken görüntülenmiştir (Şekil 2.19).



Şekil 2.19: Tarihe karışmakta bir esnaf tipi: Hakkâklar kahyası Fehmi Efendi, (EMM, 1934b).

“Türkiye Esnafı Nasıl Yıkıldı?” adlı anonim yazıda da İstanbul’da doksan bin küçük esnafın bulunduğu ve esnafın “elinin emeği ile geçinen, az sermayeye sahip olan ve hayatını pek güçlkle geçiren insan” olduğu belirtilmektedir (EMM, 1934b). Esnafın “el emeği” ile geçiniyor olmasının vurgulanması önemlidir, hatta esnafın hizmet sektörünü dışlayan, somut ürün üreten kişi olduğu da vurgulanarak sanayici ile esnaf arasında karşılaştırmalar yapılır. Bahtiyar (1934a) “Fransa’da Esnaf Teşkilatı” adlı yazısında esnafın Batıdaki “küçük sanatkâr” olarak bir dükkan ve atölyede küçük çapta ürün çıkaran uzman işçi demek olduğunu belirtir. Yazıda esnaf ve sanayicinin Fransa’da 1925’de çıkan bir kanunda belirtildiği üzere, üretimde makineleşme düzeyinin ve üretimin hangi aşamalarında makinenin kullanıldığının üreticinin esnaf ya da sanayici oluşunu belirlediği söylenmektedir:

“Esnaf kuvvei muharrike (elektrik motorü, su veya tazyik olunmuş hava motorü gibi) den istifade edebilirse de, kuvvei muharrike (harekete geçiren kuvvet) cihazları iptidai maddeleri hazırlamak veya mamulata son tekamülü vermek gibi işlerde kullanılabilir. Kendi kendine işleyen ve bu suretle tam mamul çıkaran büyük makineler kullanan atölye sahibi “esnaf” kısmından çıkıp “sanayi erbabı” sınıfına girer (Bahtiyar, 1934a:16).”

Endüstri ile zanaatı temelde üretim yöntemindeki farklılık olarak konumlandırılan 1944 tarihli Bütün Sanatkâr Mecmuası’nda yer alan Bütün imzalı “Küçük Sanatların Himayesi” başlıklı yazıda, bazı sanat dallarının yeni üretim tipinden dolayı ortadan kalkmasının kaçınılmaz oluşu dile getirilmektedir. Bu yazı endüstri ile “küçük sanatı” ele alış biçimi açısından dönemin yazıları arasında belirli açılardan öne çıkmaktadır. Endüstri karşısında küçük sanatın içinde bulunduğu durumun Türkiye’ye özgü olmayıp endüstrileşmesini tamamlamış ülkelerde bile sosyal ve ekonomik bir konu olarak tartışılmakta olduğu belirtilmektedir (Bütün, 1944). Yazı zanaatkârın sosyal konumuna, ürünüyle üretim sürecinin arasında bulunan ilişkiye, zanaatkârın el ve göz hüneriyle ürettiği ürünün endüstri ürününden farkına yüzeysel olarak olsa da, değiniyor olmasıyla esnaf mecmualarında çıkan ekonomi ağırlıklı yazılardan ayrı durmaktadır:

“Kimine göre Türkiye bir küçük sanat memleketidir. Binaenaleyh küçük sanat ve sanatkârın himayesi birinci planda yer alması icap eder.

Kimine göre küçük sanat iptidai ve geri bir imal tarzıdır. Onun himayesini istemek muhtaç olduğumuz sanayileşmemizi önlemek olur. Kaldı ki sanayileştikçe küçük sanat inkıraza (çöküşe, son bulmaya) doğru gider.

Bazısına göre küçük sanatın himayesi iktisadi bir mesele değil, sosyal bir meseledir. Zira küçük sanatkâr ne büyük sermayedar ve ne de işçidir. O bu iki kutbun arasında bir müvazene (denge) unsurudur.

Nihayet bir kısmına göre ise küçük sanat ve sanatkâr diye bir tefrik (ayırma) yapmak hatadır. Olsa olsa bir küçük sanayi ve küçük sanayici vardır.

Bütün bu hükümler hem doğru hem yanlıştır. Çünkü değil bizde, bütün dünyada ve en ziyade sanayileşmiş memleketlerde bile bir küçük sanat meselesi vardır; bu mesele sosyal olduğu kadar ekonomiktir. Bazı küçük sanatlar sanayinin inkişafı (ilerlemesi) ile beraber ölüme mahkumdur ve bir imal tarzı olmak itibariyle sanayi ve küçük sanat arasındaki hudutlar birçok ahvalde birbirine girmiş bulunmaktadır (Bütün, 1944:1).”

Aynı yazıda küçük sanatın endüstri karşısında olmayan bir üretim dalı olduğu, üründe üretenin kişiliğinin yer almasının küçük sanayi ürününün ayırt edici yanı olduğu vurgulanmaktadır:

“Küçük sanat mamulünde imal edenin şahsi maharet ve bilgisi kıymet itibariyle hakim olan sanayi şubesidir.

Bu ana prensibin yanında imal safhasına ait tali prensipler gelir. Çırak ve kalfa meseleleri, ustanın ve bunların mesuliyetleri, iptidai madde vaziyeti, satış vaziyeti, çırak ve kalfadan maada (başka) işçi sayısı ve ilah (vd.)...gibi.

Kabul ettiğimiz bu tarife göre herhangi mamul bir eşyada imalcisinin hüviyeti bahis mevzuu ise bu eşya bir küçük sanat eseri ve bu imalci bir küçük sanatkârdır.

Bu bakımdan mesela köşe başında ayakkabı tamircisiyle İsviçre’de meşhur bir optik alet imal eden firmaya kadar küçük sanatkârdırlar.

İnsan gözünün vuzuhuna (açıklık) ve insan elinin hassasiyetine ihtiyaç gösteren bütün imal işleri küçük sanat işleridir (Bütün, 1944:2).”

Küçük sanata endüstrinin bir parçası ya da ayrı bir kurum olarak bakılabileceği, her koşulda Türkiye’de küçük sanayinin koruma altında olması gerektiği, bunun memleket medeniyetinin himayesi demek olduğu ve küçük sanatın endüstriye karşı olan geri bir imal safhası olmadığı belirtilir. El üretimiyle “medeniyet himayesi” kavramı arasında ilişki kurulmuş olması, örtük de olsa küçük sanayinin kültürel yönünün vurgulanmasıdır. Faik (1934a) “Büyük Sanayi Karşısında Küçük Sanatlar” başlıklı bir yazısında yüzeysel olarak küçük sanatkârın ürünüyle kendisini ilişkilendirir. Yerli ayakkabı fabrikalarının dört beş liraya sattıkları ayakkabılar karşısında, küçük sanayi erbabının on beş liraya mal satabilmelerini ürünlerindeki yüksek el işçiliği ve bu işçilikten anlayan zevk sahibi insanın istekleriyle açıklar (Faik, 1934b). Bazı küçük sanatkârın ürününün, malın kendisinden çok o kişiye

üretmiş olmasına değer verildiği için de satıldığını, yani marka ve gösterişin malın önüne geçtiğini de söyler. Böylece bir zanaatkârın elinden çıkmış olma durumunun marka kavramıyla ilişkilendirilmesi, kendisine endüstriyi konu alan bir yazıda oldukça erken bir dönemde belirtilmektedir.

1933’de İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası Mecmuası (İTSOM)’nın 10.yıl özel sayısında yer alan “Türkiye Cumhuriyeti’nin Milli Sanayi Siyaseti” başlıklı yazıda henüz buharlı makinelerle seri üretime geçilmediği 19.yy öncesinde Türkiye’nin “mamul eşya” ihracatı yapan bir ülke konumundayken yaşadığı düşüş şu şekilde ifade edilmektedir:

“19. asırda buharın sanayiye tatbiki ile Avrupa’da husule gelen seri inkişafı takip eden Türkiye iktisadi istiklalini yavaş yavaş kaybederek harici piyasaların bir pazarı haline gelmişti: Yalnız hammadde ihraç eden ülkemiz Avrupa mamulatına kapılarını müdafaasızca açmış bir istihlak (tüketim) pazarı haline girdi. Esnafılık şeklinde kalan sanayimiz perakendecilikten yükselemedi (İTSOM, 1933a:122).”

Dikkat edilirse burada “esnafılık” tüccarlık, endüstri ise pazardaki satış biçimi olarak kullanılmaktadır. 1913 tarihli Teşvik-i Sanayi Kanunu’nun savaştan dolayı hedefine varamamış olmasının ardından 1927 tarihli kanunun Türkiye endüstrisine verilen ilk fiili himaye olduğu söylenmektedir (İTSOM, 1933a). Birçok endüstri dalındaki gelişmeler anlatılırken maden endüstrisiyle ilgili kısımda bu gelişmelerin Teşvik-i Sanayi Kanunu’nun sağladığı kolaylıklardan yararlanan girişimcilerin yurda getirttikleri makinelerle sağlandığı belirtilmektedir (İTSOM, 1933a). Saraciye dalı şekil değiştiren ve ilerleme gösteren esnafılık şubelerinin başında gösterilir. Oysa saraciye Türkiye’nin en geleneksel üretim dallarından biridir. Daha önceleri koşum ve eğer takımlarına ağırlık veren bu sektör, ulaşımda makineleşme sonucu olarak dericiliğin diğer dallarına kaymış, seyahat, evrak ve kadın çantası ve diğer birçok deri ürün “dahilde” üretilmeye başlanmıştır. Aynı yazıda ayakkabı endüstrisiyle ilgili belirtilenler “endüstri” ile “esnafılık” arasında kurulan karşıt ilişki açısından dikkat çekicidir. Endüstrileşme esnafılıktan kurtulan bir imalat tipi olarak sunulmaktadır (Şekil 2.20):

“Ayakkabı imalatı son senelerde esnafılık şeklinden kurtularak kısmen sanayileşmeye doğru giden faaliyet alanlarındandır: Ayakkabı imali sanayimiz iki cephe üzerinde inkişafa doğru gitmiştir: fabrikacılık ve atölye imalatı (İTSOM, 1933:128).”



Şekil 2.20: 1930'lu yıllarda bir ayakkabı imalathanesi, (Faik, 1934a:3).

Ürünlerin biçimine ve kullanımına dayalı özellikleriyle ilgili eleştiriye nadiren rastlanılan bu yazılarda, kısmen endüstrileşmiş olarak üretilen yerli ayakkabıların ithal ayakkabıyla rekabette zarafetleriyle geride kalmadığı da belirtilir.

“Son zamanlarda imal olunan ayakkabılarımız zarafet itibariyle hariçten gelenlerle rekabet edebilmekte olduğundan bugün ayakkabı ithalatı hemen hemen hiç raddesine inmiştir (İTSOM, 1933a:128)”

1934 tarihli Esnaf Meslek Mecmuası'nda yayımlanan “Sanayileşmeye Doğru” başlıklı “İktisatçı” imzalı yazıda küçük esnafın endüstrinin ilerlemesinden rahatsız olmaması gerektiği belirtilir. Büyük endüstri karşısında küçük hizmetler kanunuyla desteklenen küçük sanayinin konumu sarsılmayacak, hatta kuvvetlenecektir; kazançları fazla olmayan küçük esnafınsa, kendi dükkanlarında boğuşmak yerine daha fazla kazanacakları fabrikalara girmeyi tercih edecekleri belirtilmektedir (İktisatçı, 1934). Faik (1934b) de büyük endüstri karşısında küçük sanayinin ne olacağının özellikle 18. yüzyıldan itibaren tartışılan bir konu olduğunu, ama o zamanlarda sonuçların ne olacağını kimsenin bilmediğini, çünkü o dönemde tatbikattan bir fikir ortaya koyacak durumun henüz oluşmadığını, nihayet durum ilerleyince bu iki kolun birbirinden ayrı dünyalar olduğunun ortaya çıktığını söylüyor:

“Vâkıa (gerçi) büyüklerin küçükler üzerinde bir tesiri vardır. Fakat bu tesir nihayet bir ‘velayet’ derecesindedir. Bundan ileri geçmemektedir. Büyük sanayi küçüklerin yalnız hududunu çizmiş ve onlara nerelerde çalışabileceklerini göstermiştir. Bunlar daha ziyade mahalli sanatlardır. Büyüklerin buralara, yani mahalle aralarına kadar sokulmasına imkan yoktur. Çünkü bir fil bir karıncanın geçebileceği delikten giremez...küçük sanayi yaşıyor ve her zaman yaşayacaktır. İkisinin müşterisi başka başkadır (1934b:5).”

Faik (1934b), küçük sanayinin mahalli, yerel niteliğini ve belirli sektörlerin hep bu şekilde çalışacağını ifade ederken, söyledikleri o günün Türkiye’sinin durumuyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Faik (1934b), Jaurès’in bile küçük sanatların büyük endüstri karşısında yok olacağını belirtmesine karşın, aslında durumun böyle olmadığını iddia ettiğini, küçük sanayinin büyük endüstrinin uğraşamayacağı işleri üstlendiğini, büyüklerin bu alanlara girişeler de başarılı olamayacaklarını söylediği görülmektedir¹⁸. Büyük endüstrinin her alanda başarı sağlayamayacak olmasının nedeni küçük sanayinin el emeğine dayanması, büyük endüstrinin ise makineyi kullanması olduğu söylenerek iki üretim tipi arasında kurulan temel farkın vurgulandığı görülmektedir. Yazının sonundaysa şu ifadelerle endişelerin yersizliği ve endüstrileşmenin gereği vurgulanır:

“Memleketimizde büyük sanayi teessüs (kurulma, yerleşme) ederken ve sanayi programının tatbikine geçilirken bazı kimselerin bu gibi endişelere kapıldığını yani büyük sanayinin küçükleri çiğ çiğ yiyeceğini zannettiklerini görmekteyiz. Bizce mesele hiç de böyle değildir. Böyle bir ihtimali tasavvur etmeye dahi mana yoktur (Faik, 1934b:5).”

İsmail Hüsrev (1932) geleneksel el üretimini Ortaçağ’dan kalma olarak görür. Modern büyük tekniği kurmak, milli iktisadiyatı planlaştırmak ve bu büyük modern teknik üzerinde çatışmasız toplum ilişkileri yaratmak davasında bulunan milli kurtuluş hareketinde geline konunun ne olabileceği sorusunun şü şekilde cevaplandırır:

“Modern cemiyet, ananevî istihsal (üretim) yerine rasyonel istihsal tekniğini ikame eden bir cemiyettir. Binaenaleyh bu farklara nazaran el sanayisine karşı iki cephe alınabilir:

Ya el sanayi küçük esnaf teşkilatlarıyla (kooperatifler vb.) modern iktisat düzeninin rasyonel kurallarına uydurulur; ya da inkılâpçı bir hareketle büyük modern teknik kurularak el sanayisinin ortaçağsal varlığı tasfiye edilir.

Planlı toplum el ve ev sanayisine refah ve emniyet vadeden cemiyettir. Millî kurtuluş hareketi büyük ve planlı üretim içerisinde küçük ve cılız el ve ev sanayisini eritecektir (İsmail Hüsrev, 1932:24).”

¹⁸ Faik, Fransız sosyalist politikacı Jean Jaurès (1859-1914)’in görüşlerini belirtmektedir.

Bu tip büyük sanayiye destekleyen yazıların yanı sıra küçük sanayinin himaye altına alınması gerektiğine dair yazılar da yayımlanır. Türkiye’de el üretiminin büyük bir çöküş içerisinde olduğu, bunun dünyadaki üretim sisteminin toptan değişiminden ve Tanzimat sonrası ithalat politikalarından kaynaklandığı anlatılır:

“Büyük iktisat hareketi, onsekizinci asrın nihayetlerinden itibaren Avrupa’da siyasi hakimiyeti de ele alan büyük sermaye sahiplerinin yeni usullerle, yeni mallarla dünya pazarlarına çıkmalarıdır. Dünya pazarlarında evvelce el sanayii yer tutardı, halbuki 19. asırda bütün dünya pazarlarında el sanayi- indindeki daha ucuza mal olan eşya göze çarpmaya başladı.

Ucuz mal, bol mal, dayanıklı mal gönderen fabrika karşısında derhal dünyanın ötesinde berisinde el sanatlarının inhilali baş gösterdi.

Türkiye esnafılığı da dünya el sanatları ile bir hizada idi. Onun inhilali (parçalanma) de ötekiler gibi oldu (EMM, 1934b).”

Tanzimat sonrasında fabrikasyon ürünlerin Osmanlı ülkesinde bir zevk alameti ve lüks hayatın gerekliliği olarak görülmesinin Türkiye el sanatlarının dağılıp parçalanmasına neden olduğu belirtilmektedir (EMM, 1934b). Tanzimatın ardından Osmanlı toplumu içinde süregelen bu durum Cumhuriyet Dönemi modernleşme çabası içerisinde tekrar anlam kazanır. Toplumda makine ile üretilenin daha “üstün” olduğuna yönelik kanı akılcılıkla, modernlikle, elektrik kullanımıyla ve hatta hijyeniklikle birleşir. Bu durumu dönemin reklamları üzerinden okumak mümkündür. O yıllara ait reklamlar ürünlerle ilgili doğrudan, düz anlamlara ilişkin bilgi içerir, ürünlerin sembolik anlamları reklamların parçası değildir. Kline ve Jhally (1990) 1945’e kadarki ürün reklamlarını iki aşamalı olarak incelerler; 1890-1925 arası ürünlerin düz anlamları ve işlevleri, 1925-45 arasındaysa ürünlerin sembolik anlamları devreye girer. Kline ve Jhally’nin belirttiği ikinci aşamaya denk düşen Erken Cumhuriyet Dönemi reklamlarının bir kısmında, ürünleri için reklam veren firmaların “makine ile üretime” vurgu yaptıkları görülmektedir. Örneğin marangozhane ve ahşap atölyesi reklamlarında üretilen mobilyalarla birlikte makine resimleri de yer alır. Benzer biçimde devletin makineleşmesinin sembollerinden olan Sümerbank’ın birçok reklamında makine üretimine vurgu vardır (Şekil 2.21). Yine endüstrileşme çabalarında kurulan ilk fabrikalardan Şişecam’ın bir reklamındaysa hiçbir ürün yer almazken yüksek bacalarıyla fabrikanın kendisinin fotoğrafına yer verilmiştir (Şekil 2.22). Bu tip reklamlarda makinenin hem düz hem yan anlamları reklamın alıcısını etkilemekte araç olarak devreye sokulmaktadır. Fabrikasyonluk

yani makineyle üretilme, sadece modernlikle ilişkilendirilmez, aynı zamanda daha sağlam olmayı bazen de daha ucuz ve zarif olmayı karşılamaktadır.



Vah evlâdım!
ayakların sırlıklam olmuş

BEYKOZ kundura Fabrikasının mamulâtı en birinci yerli deriden, Çifte dikişle en son sistem makinelerle imal olunur, ve suyun geçmesine mâni olur

Kadın – erkek – çocuk
Kunduraları

YERLİ MALLAR Pazarında
İstanbul - Beyoğlu - Ankara - Samsun

Beykoz fabrikası da
SÜMER BANK
fabrikalarındandır.

Şekil 2.21: Sümerbank Yerli Mallar Pazarı reklamı, (Yedigün, 1933).

Bu dönemde zanaat tipi üretimin endüstri karşısındaki yeni konumunun sosyal sonuçlarına da değinildiği görülür. Bahtiyar (1934b) “Garp Memleketlerinde Küçük Sanayi Zümrelerine Verilen Ehemmiyet” adlı diğer bir yazıda makineleşmenin toplumsal yapıyı, nüfus dağılımını etkilediğini ve işçinin içine düştüğü sıkıntılı durumu kente göç üzerinden anlatmaktadır:

“Buharlı makinelerle işleyen fabrikalar, buharla işleyen şimendifer ve vapurlar, gerek sanayi ve gerek ticaret aleminde “temerküz” (bir yerde toplanma) denilen hadiseyi tevlit (doğurma, neden olma) etmiştir. Fabrikalar el tezgahlarını, ufak sanat atölyelerini yutmuş ve bunların işçilerini makine başına çektiği gibi bu da yetişmediği için köylerden, kırlardan toprak işiyle uğraşan rençberi de almıştır (Bahtiyar, 1934b:17).”



Şekil 2.22: 1930'lardan Şişecam reklamı (Boğaziçi, 1937).

Bahtiyar (1934b), makineleşmeyle zanaat tipi üretimi karşılaştırarak bireyin sanat bilgisinin, temiz iş yapma özelliğinin ve güzellik ölçülerine uyan (bedii) eserler üretmesinin gittikçe unutulduğunu söyler. Bireyin “yapan/üreten” kimliğinin arzu edilen şeyi otomatik olarak üreten “makineyi kullanan” kişiye indirildiğini ve işçinin değerinin yaptığı işin niteliğiyle değil, makineden çıkan parça sayısının yüksekliği, yani randımanla ölçüldüğünü belirtir. Bahtiyar (1934b) bahsedilen işçi tipinin Ford fabrikasınca örnek gösterildiğini belirtir. Makineleşmeyle ve seri üretim bandında işçinin konumuyla ilgili örneğin Ford fabrikası üzerinden veriliyor olması Batının ilgili yazınında da klişeleşmiştir. 1908-1927 yılları arasında aralıksız olarak üretilen Ford T modeli de bu klişenin ikonudur. Ford Motor Company'nin T Modeli'nin üretim sistemi daha sonra Fordizm olarak adlandırılan üretime ve ilgili sosyo-ekonomik olgulara ilişkin kuramların oluşmasında etkili olur. Bahtiyar Türkiye’de

küçük sanatların himaye edilmesi gerektiğini Batı örneği üzerinden anlatmaya çalışırken bu abartılı örneği verir; ancak günün Türkiye’inde benzer seri üretim ve iş bölümüne dayalı gelişmiş bant tipi üretim örneği yoktur. Bahtiyar (1934b) bu şekilde aşırı makineleşmenin, toplumlarda bazı buhranlara neden olduğunu ve her milletin kendine mahsus olan sanat ve zevk-i selim noktalarının kaybolma tehlikesine düştüğünü söyler. Ardından durumun nihayet değişmekte olduğu ve Batı ülkelerinin zanaatlara da sahip çıktığı şöyle ifade edilmektedir:

“Ehemmiyeti pek büyük olan ufak malumat işi buhrana düştü ve nihayet son zamanlarda büyük sanayinin almadığı ya da alamadığı işler yanında ufak sanatlara ve müteferrik (dağmık) teşebbüslere ehemmiyet verilmesi bütün garp memleketlerinde bir hayat lüzumu telakki (kabul etme, sayma) olundu... Garp hükümetlerinin bu ufak sanatkârları himayeden maksatları şudur: Cemaatlerin saadet ve medeniyetini tamamıyla temin edememiş olan büyük sanayinin, büyük fabrikaların sermayeye güvenerek gündün güne almakta olduğu genişliğe bir had koymak, ve öteden beri cemaatler hayatında mühim bir unsur, adeta cemaatin çatısı olan esnaf zümrelerinin bu mahiyetlerini muhafaza etmek...Fakat bu meselede de dikkat olunacak bir nokta vardır. Şimdi bazı işler vardır ki bunlar artık büyük sanayiye girmişlerdir. Onlarla uğraşmak abestir. Onlarla küçük sanayi rekabet edemez, etmek isterse mahvolur. ..İşte garpte bu vadide elde edilen muvaffakiyetler, bu iş bölümünün fenni, ve iktisadi bir surette tayini sayesinde olmuştur (Bahtiyar, 1934b:19).”

Galip Bahtiyar, 1910’lu yıllardan itibaren Türk resminde eleştiri dilinin ve ilgili kavramların gelişmesinde etkili olmuş kişilerdendir (Duben, 2007). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi ve Hayat gibi dergilerde yazan Bahtiyar’ın sanat eleştirisinde kavramların oluşmasındaki etkisi gibi bir etkiyi zanaat ve endüstri tartışmalarında da oluşturduğu görülür. 1944 tarihli Bütün Sanatkâr Mecmuası’nda yer alan “Küçük Sanatların Himayesi” başlıklı yazıda ise şu ifadeler kullanılmaktadır:

“Türkiye’de küçük sanatın himayesini en ön plana almak ise, eğer bu ön plana almaktan maksat diğer meseleleri geride bırakmak diye anlaşıldığı takdirde, hatalı bir görüş olur. O halde herhangi bir nazari temayüle ve iddiaya kapılmadan bu realiteyi kabul etmek ve küçük sanat mefhumunu iyice anladıktan sonra onun milli iktisadi bütünlük içindeki yerini tayin etmek icap eder.

Türkiye açısından bakıldığında: Her ne kadar umumi sanayi istihsalimizin yüzde kaçının küçük sanat ve sanayiye ait olduğu hakkında elimizde kafî malumat yoksa da bunun umum istihsal yekununun yüzde ellisini çok geçtiğine inanmak lazım gelir.

Küçük sanatların himayesi mevzusu bir kere kütle itibarıyla mühim bir kısım vatandaşları ilgilendirmektedir.

Küçük sanatlar sanayinin ve büyük sanayinin bir yardımcısı ve bunlar için kalifiye işçi yetiştiren bir hazırlayıcısı olduğuna göre bu sanatların himayesinin memleketimiz için aynı zamanda sanayileşme icabı olduğunu unutmamak lazım gelir.

Nihayet küçük sanatların bir kısmı milli kültürü temsil eder. Elishleri gibi. Bunların himayesi milli kültürün himyesidir.

Küçük sanatların himaye olunmasından öteden beri endişe eden bir kısım kimseler nazarında bu himaye devlete bir külfet olarak telakki edilmiştir.

Bu yanlış bir görüştür. Zira himayeden maksat küçük sanat ve sanatkârlara ne inhisarlar temin etmek, ne de havadan para vermektir.

Küçük sanatların himayesi bu sanatların icrasında, mamullerin satışında ve küçük sanatkârın yetişmesinde bir takım kolaylık tedbirleri almaktan ibarettir.

Mesela, çıraklık, kalfalık ve ustalık münasebetlerini tanzim etmek, küçük sanatkârlar için kolay ve ucuz kredi menbaları tesis etmek, bunların kooperatifleşmesini teşvik etmek, bir kısım resmi mübayaatta bu kooperatiflere rüçhan hakkı tanımak, ehemmiyetsiz bazı vergilerden istisna etmek gibi tedbirler küçük sanatları himaye tedbirlerini teşkil eder (Bütün, 1944:1-2).”

Esnaf Dergisi’nde endüstriyle ilişkilendirilerek zanaat üzerine çıkan yazılarda da genelde, el üretiminin endüstrileşmeye engel olamayacağı, belirli alanlarda endüstrileşmenin zanaat tipi üretimi yutmasının kaçınılmaz olduğu, devletin bir an önce bu konularda küçük üreticiye destek sağlaması gerektiği gibi, temelde eldeki ekmek kaynağını yitirme korkusuna yönelik yazılar yer almaktadır. Cumhuriyet’in “eskiye karşı yeninin benimsenmesi” ideolojisi karşısında küçük sanayinin gerekliliği, el üretiminin gerilikle eşleştirilemeyeceği Batı dünyasından verilen örneklerle savunulmaktadır. Bununla birlikte kazançları fazla olmayan küçük esnafın, kendi dükkanlarında boğuşmak yerine daha fazla kazanacakları fabrikalara girmeyi tercih edecekleri de belirtilir (İktisatçı, 1934). Bu kişilerin böylece daha sıhhatli koşullarda çalışacak olmaları üzerinde önemle durulur:

“Memlekette henüz iş kanunu olmadığından bunlar (esnaf) gece gündüz gayri sıhhi şerait dahilinde işlemekte, yorulmakta ve buna karşı gayet az para almaktadır. Bu gibilerin her türlü sıhhi ve içtimai şeraite riayet eden fabrikalarda çalışmaları kendi faydaları iktizasından değil midir? (İktisatçı, 1934:7).”

Az kazanan piyasadan esnafın çekilmesiyle diğer esnafın daha da güç kazanacağı, adeta bir tekel oluşturacakları belirtilir:

“Fabrikaların rekabeti kendileri için hiçbir zaman varit değildir. Çünkü daima on lira, on beş lira da olsa, falanca ayakkabıyı, şu veya bu adamın el emeğini arayan kimseler bulunacaktır (İktisatçı, 1934:7).”

Bahtiyar (1934a) Batı dünyasında endüstrinin sadece belirli alanlarda el üretimine sekte vurduğunu öne sürer. Makineleşmeye karşı direnişte esnaf birliklerinin önemli bir rolü olduğu belirtilir. Geleneksel bir malzeme tipine dayalı üretim yapılan bir Fransız şehrinde yeni bir malzemeye sahip çıkılarak makineleşmiş üretim yerine küçük esnafın bölgede el üretimini sürdürdüğü aşağıdaki şekilde ifade edilmiştir:

“Şurası ehemmiyetle tahkikata değer ki Fransa’da bu esnaf teşekküllerinin çalışması sayesinde büyük fabrikalar, büyük sanayi alemi mühim sanatlara el uzatıp bunları yutamamışlardır.....Fransa’da Oyonax adlı bir şehir vardır ki eskiden kemik ve sedef düğme işiyle şöhret bulmuştu. Buranın esnafı oryantlı galalit vesaire denilen selülütli madde çıkınca bunun gayet parlak bir ilerisi olduğunu görerek derhal bu işi almışlar ve şimdi dünyanın en meşhur selülüt eşya sanatkârı olmuşlardır. Mamulleri dünyanın her yerinde tanınmıştır. Bu mıntıkada bu madde için büyük fabrikalar işleyememiştir; hep ufak esnaf çalışır (Bahtiyar, 1934a:17).”

Bahtiyar’ın bu yazısında malzeme zanaatkâr ilişkisi üzerinde durması dönemin Türkiye için önemlidir. Çünkü belirli üretim dallarında yeni malzemelerin kullanılmaya başlanması geleneksel üreticileri işsiz kalma korkusuyla karşı karşıya da bırakır. Yeni malzeme karşısında geleneksel malzemeyi işleyen üreticilerle ilgili Erken Cumhuriyet Dönemi tartışmalarından bir örnek ayakkabı sektöründe yaşanmıştır. Ayakkabıcılar cemiyeti reisi Vahdi (1934) “Lastik Ayakkabıların Yerli Sanayiye Verdiği Zararlar” başlıklı yazısında endüstrileşmenin kaçınılmaz olduğundan, bununla birlikte yeni bir hammaddenin zanaatla rekabet içerisinde üretim yapan bir endüstri kolunda kullanılmasının olumsuz etkilerinden bahsetmektedir. Yazıda bir memleketin ilerlemesinin öncelikle yükselen fabrika bacalarıyla ilişkili olduğu, ithalat yapan bir ülke konumundan ihracat yapana dönüşülmesinin gerekliliği üzerinde durulur. Türkiye’nin sadece ham madde ve gıda ihraç edebildiği, üretimlerin ise dışarıdan geldiği vurgulanmış, sonrasında bunlar ayakkabı üretimi amacıyla kurulan lastik fabrikalarıyla ilişkilendirilmiştir. Lastik fabrikalarının ayakkabı üretmek yerine ülkeye dışarıdan getirilen laboratuvar malzemesi, araç lastiği gibi lastik mamûlün üretimine yönelmeleri gerektiği söylenmektedir. Bu şekilde olursa hem mevcut deri ayakkabı işçilerinin işlerinin devam edebileceği, hem de yeni iş sahalarının açılacağı belirtilmektedir.

Makineleşme ve el üretimi ilişkisinin esnaf ve meslek dergilerinde tartışılış biçiminden farklı bir şekilde ele alınışı Kadro dergisinde yayımlanan yazılarda görülebilir. Kadro, 1932 yılının Ocak ayında yayımlanmaya başlanan politik bir dergidir. Üç yıl boyunca, 36 sayı çıkartılan ve Türk Devriminin ideolojisini sistemleştirme işini üstlenen bu dergi, Şevket Süreyya (Aydemir), Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Vedat Nedim (Tör), İsmail Hüsrev (Tökin), Burhan Asaf (Belge) tarafından çıkarılmış, ortaya koyduğu ekonomik, politik ve toplumsal görüşlerle ve sunduğu özgün çözümlerle, bir basın-yayın faaliyeti olmaktan öteye geçerek, bir entellektüel hareketin ve fikrin sözcüsü olmuştur (Ertan, 1993). Kadroculardan Burhan Asaf (1933a)'a göre 19. yüzyılın başlangıcından itibaren hayatın akış yönü değişir; o zamana kadar bütün devirler birbirine esas unsur olan “el işi tekniği”yle bağlanırken makinenin keşfiyle insanın aklının ve ruhunun iç yapısında bir değişiklik olur. Kadro'nun sanat anlayışına göre yirminci yüzyılın büyük davalarından biri, pagan bir makine medeniyeti yerine inanç ve imana dayanan bir makine medeniyetinin ikamesidir (Burhan Asaf, 1933a). Makineler yalnız ihtiyaç maddeleri yani işlevsel nesnelere değil sanat işleri de yaratacaktır. Fakat bunun yapılabilmesi için, sanatkârın, sırtına bir tulum elbise geçirerek makinenin başına geçmesi ve onu geçen devirlerin eli gibi duygulu ve ruhlu bir cihaz kılması lâzımdır (Burhan Asaf, 1933a).

İnsan artık doğrudan doğruya, yalnız kendisinin maddesi yardımıyla yaratan değildir. Onda bir dışlaşma (exteriorisation) seyri başlamıştır. O artık, her maddeyi, makine vasıtasıyla yaratmaktadır (Burhan Asaf, 1933a). Burhan Asaf gündelik kullanım nesnelere üretimini de sanat işlerinin üretimi gibi insanın yaratıcılığıyla ilişkilendirir, fakat ikisinin makineleşmeyle kurduğu ilişkinin ayrı yollarda gitmesini anlaşılabilir olarak değerlendirir:

“...on dokuzuncu asrın insanı yaratma bahsinde, ilk adımdan itibaren bir ikiliği dolayısıyla bir tezatı kabul etmiştir. İhtiyaç maddelerini makine vasıtasıyla yaratıp böyle bir yaratıcılığı kemale erdirmek uğrunda aklını ve ruhunu başka bir cihanı telâkki (görüş, anlayış) tarzına bağlarken, sanat maddesini elişi ile meydana getirmek hususunda acayip ve anlaşılabilir bir ısrar göstermiştir. Gerçi, bu muhafazakârlığını bütün Kunstgewerbe, art appliqué işlerinde yenebilmiştir. Fakat hiçbir zaman, makinenin duygulaştırılması (spiritualisation de la machine) diye bir gaye tanımamıştır (Burhan Asaf, 1933a:34).”

Sanatla makineleşmeyi ele alırken ikisinin kesişme alanı olarak uygulamalı sanatları konumlandırması Burhan Asaf'ın bu konulardaki durumu takip ettiğine işaret eder.

19.yüzyılın başından 1930'lara gelindiğinde makine ve sanat ilişkisi ağırlıklı olarak uygulamalı sanatlar üzerinden kurulur. Burhan Asaf (1933a), sanat eserlerinin makineye bırakılmasında makineden başka bir şey bilmeyen makinistin anlayışsız ve duygusuz aracılığını eleştirir; yaratıcılıktaki ikiliğin¹⁹ insanı “machinisme” (makinecilik) bakımından pagan bir görünüşün kölesi kıldığını söyler. Ressam, heykeltıraş, müzisyen ve yazarları makineyle doğrudan ilişki kurarak onu anlamaya çalışmadıkları, makineyi sanata içkin konuma getirmedikleri konusunda eleştirirken mimarları parantez içine alıp neden belirtmeden istisnalaştırır. Burhan Asaf'ın mimarları dışarıda tutmasının nedeni özellikle Batılı uygulama sanatçılarının mimarlar arasından çıkmış olması olabilir.

Nurullah Ataç (1933), Milliyet gazetesinin sanat sayfalarında Burhan Asaf'ın “hayatı telâkki tarzı” ile “machinisme”i bir tutarak “escamotage” (işin içinden sıyrılma) yaptığını söyleyerek Burhan Asaf'ın getirdiği konstrüktif önerilerin zayıf kaldığını belirtir. Burhan Asaf (1933) da Ataç'a yanıt olarak “Neden Sanatsız?”da yeni sanat ve eski sanat konusunu yalnızca sanat tekniği açısından kavradığını belirtir. Burhan Asaf “hayatı telâkki tarzı” ile “machinisme”i karıştırmak bir yana, makinecilikten bahsederken onun pagan niteliğine işaret eder. Batının, maddecilik tutumuyla makineyi mutlak kazanç zihniyetiyle salt bayağı olan ihtiyaçları karşılamaya yönelik kullanmasını eleştirmektedir. Kendisi makine için “kudretli bir vasıta” demektedir. Ona göre makine kudretlidir çünkü gelecek makineyi ruhlaştırarak ondan sanat maddeleri, sanat eserleri ve böylece yeni bir sanat etiği ve estetiği çıkaracaktır (1933b). Sanat maddeleriyle kastedilen gündelik yaşam nesnelere, eserlerse güzel sanatlar kapsamında kabul edilen işlerdir. Sanatçılar makineleşmeyi anlamlandırmadıkları sürece insan ile makine arasındaki uçurum gittikçe daha tehditkâr ve daha tehlikeli olacaktır (Burhan Asaf, 1933a). Makineyle sanat arasında içkin bir ilişki kurulması gerektiğine inanan Burhan Asaf'a (1933b) göre sanat eserinin birçok bileşeni olsa da temelde zanaat çok önemlidir; o her devrin tekniğinin o devrin sanatını yarattığını söyler. Burhan Asaf 'a göre kurulmak istenen makine medeniyetinde hayat tarzlarının el işi tekniği ve koşullarıyla devam ettirilmesi problemlidir, çünkü el işi yaşanmakta olan devrin tekniği değildir. Her devre ve medeniyete göre değişen doğrunun, iyinin ve güzelin şimdi de makine tekniğine göre değiştirilmesi (tadili) gerekmektedir. Makine medeniyetinin hayatı anlayış tarzı

¹⁹ Burhan Asaf'ın yaratıcılıktaki ikilik olarak işaret ettiği “el”in sanatta, makineleninse ihtiyaca yönelik eşya üretiminde kullanılmasıdır.

hukuk, toplumbilim, görenek, sanat vs. her alanda yaşanmalıdır (Burhan Asaf, 1933b).

Saffettin Pınar (1942) da makinelerin yadsınamaz kullanımının ve buna bağlı olarak makine işçiliğinin, el sanatlarına göre güzel sanatların payını küçülttüğünü ve endüstride çalışanların sanat duygusunu azalttığını düşünmenin doğru olmadığını savunur. Pınar'a göre makinenin güzel sanatla olan ilişkisi kitlesel bir sanat ruhu yaratabilmek açısından çok önemlidir; endüstriyle sanat ilişkisinde, sanatın içeriği açısından yaratıcı bireyciliğin bir kenara bırakılarak endüstriyel sanatta sosyal etkinin ve onun sonuçlarının üzerinde düşünmek gerektiğini belirtir (Pınar, 1942). Pınar bu düşüncelerini 1937'de işletmeye açılan Nazilli'deki basma fabrikasında yapılmakta olan tasarım çalışmaları üzerinden örnekler. Nazilli'nin doğasıyla orada yapılan desen tasarımları arasında duygusal ve duyuşsal ilişki kurar:

“Nazilli'nin etrafı mor dağlarla çevrili yeşil ovalarında türlü türlü renk ve kokuda binlerce çiçek açar. Yabani zambaklar, dağ laleleri, çiğdemler, kır menekşeleri, sümbüller, gelincikler ve daha yüzlerce, binlerce isimsiz çiçekler... Bunlara turunçların, portakalların renklerini, tatlarını ve kokularını da katabiliriz... bütün bahar aylarında Nazilli bir renk, koku ve tat cümbüşü içindedir. Basmalarındaki renklerin, çiçek çeşitlerinin bu kadar güzel olabilmesinde oradaki tabiatın bu derece zengin oluşunun payı yok mudur? Orada çalışan sanatkarın ruhu kabil midir ki bu kadar cömert bir tabiata karşı hasis kalabilsin? (Pınar, 1942:21)”

Türkiye'de devlet girişimlerinin ötesinde rekabetçi endüstrileşme 1950'lerden sonra başlar. Zanaat üretimi, Erken Cumhuriyet Dönemi endüstrileşme çabalarında ikincil bir konuma itilmiş gözüke de bu üretim kipi, özellikle mobilya üretimi, metal eşya üretimi gibi sektörlerde büyük düşüşlere geçmemiştir. Batıdaki Arts and Crafts ve takip eden hareketler gibi estetik ve ahlaki kaygıları da içeren tutumlardan çok; endüstrileşen zanaat kollarında iş kaybetme korkusundan kaynaklanan bazı tartışmaların yaşandığı görülmektedir. 1930'larda esnaf meslek mecmualarında, mimari dergilerde ve haftalık popüler süreli yayınlarda endüstri ve zanaat üretimi arasındaki ilişkiyi farklı açılardan ele alan yazılara kısıtlı da olsa rastlanmaktadır. Bu yazılar genelde Ticaret ve Sanayi Odası dergilerinde ve esnaf dergilerinde yer almıştır. Tartışmanın bir kısmı zanaatkârın endişelenmesine gerek olmadığını, bir kısmı küçük sanayinin devletçe ihmal edildiğini belirtirken, bir kısmı da dolaylı yollardan estetik, tasarım ve tezyinat gibi konularla ilişkilidir.

2.3 Yerli Malı Kavramı ve Sergiler

2.3.1 Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti ve sergicilik

1930’larda fikirde üretkenliğin, uygulamada endüstrileşmenin desteklenmesinin sonucu olarak ulusun refahının artırılması yolunda tüketim mallarına yeni bir öncelik yüklenir. Tüketim mallarının aynı zamanda inkılaplarla da ilişkilenen “asrilik” sembolü olma anlamı çok güçlüdür. Tüketim malları ve gündelik yaşam eşyalarıyla refah, hijyen ve modernlik gibi konular ilişkilendirilirken, “yerli mal” kullanımı teşvik edilerek üretkenliğin artırılması hedeflenir. Bu hedef endüstrileşmiş kapitalist ülkeleri etkisine alan 1929-1930 dünya ekonomik krizinin de sonuçlarındandır. Türkiye ekonomisi dünya ekonomisi ile bütünleşmemiş olmasına rağmen olumsuz etkilenmemek amacıyla dışa kapalı ekonomi politikası izler (Duman, 1999). Dışa kapalı ekonomiyle birlikte toplumda tasarruf bilincini uyandırmak ve yerli ürünlerin tüketimini özendirmek amaçlı uygulamalar yapılır. Bu amaç doğrultusunda 14 Aralık 1929 tarihinde Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti (MİTC) kurulur. Cemiyet Büyük Buhran’ın ortaya çıkardığı yarı resmi bir kuruluş olarak da değerlendirilebilir (Duman, 1999). MİTC Nizamnamesi’nin 4. maddesinde cemiyetin amaçları şu şekilde belirtilir:

- “a- Halkı israfla mücadeleye, hesaplı ve tutumlu yaşamaya ve tasarrufa alıştırmak,
- b- Yerli mallarımızı tanıtmak, sevdirmek, ve kullandırmak,
- c- Yerli mallarımızın miktarını çoğaltmaya, cinslerini metanet, zerafet, nefaset ve sair evsafi itibariyle yabancı mümasil mallar derecesine getirmeye ve fiyatlarını ucuzlatmaya çalışmak,
- d- Yerli mallarımızın sürümünü arttırmak suretleriyle milletin iyi yaşamasını temin etmektir.”

Cemiyet amaçlarına ulaşmak için 5. maddede belirtildiği üzere üye kaydı ve yayın yapacak, konferanslar düzenleyecek, sanayi sergileri ve büyük mağazalar açacaktır. Ayrıca cemiyetin etkinliklerinde kullanılacak umumi heyet tarafından onaylanmış bir “alâmeti farikası” da vardır (madde 44). Cemiyet her sene bir haftayı tasarruf haftası olarak ilan etmiştir. Bu haftanın ilk günü, İsmet İnönü’nün 1929’da Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde milli iktisat ve tasarruf hakkındaki konuşmasını yaptığı 12 kânunuevvel tarihidir (madde 45)²⁰.

²⁰ Cemiyet, eğitim aracılığıyla genç kuşaklarda tasarruf bilinci oluşturmak ve yerli ürünlerin tüketilmesini özendirmek amacıyla Maarif Vekaleti’ne de başvurarak okullarda tasarruf ve yerli

MİTC'nin Türkiye'de ürün tarihi bağlamındaki en belirgin etkinliği ulusal yerli malları sergilerinin düzenlenmesidir. Cemiyet Budapeşte ve Leipzig uluslararası sergilerine katılımı da sağlamıştır. Türkiye'de 1851 uluslararası sergisine katılımın ardından yeni bir kavrayışla düzenlenmeye başlanan sergilerin, MİTC'nin aracılığıyla Erken Cumhuriyet Döneminde de sürdürülerek başka bir düzleme taşındığı görülür. Cemiyet kurumsallaşmış sergiciliğin yerleşmesine ve düzenli sergi faaliyetlerinin devam ettirilebilmesine yönelik bir adım olarak “Ankara Sergi Evi” binasını yaptırır.

“Sergicilik” öncelikle içine girilen ekonomik koşulların aşılmasına hizmet etme amacıyla benimsense de, aynı zamanda Erken Cumhuriyet'in propaganda araçlarındandır. Özellikle devlet teşebbüslerinin dönemin ressamı, dekoratörleri ve mimarlarınca tasarlanan modernist stantlarından afişlerine kadar tasarlanan tüm medya bunu açıkça ortaya koyar. Bu açıdan bakıldığında yerli malları sergileri de diğer sergiler de salt sergilenen ürünleriyle değil, tüm çoğul ortamıyla bütünsel olarak Türkiye tasarım tarihi açısından önem taşır. Ankara Sergi Evi de kalıcılığıyla bu ortamın baskın ögesidir.

1933-1934 yıllarında yapılan Sergi Evi MİTC'nin açtığı tasarım yarışmasında birinci olan Şevki Balmumcu'nun projesidir. Sergi Evi Ankara'nın modernleşme ikonlarından biridir²¹. Tasarım yarışması sonucunda kazanan bir projenin uygulanmış olması yönünden de Türkiye Mimarlık Tarihi'nde önemli bir binadır (Şekil 2.23). MİTC'nin açtığı yarışmanın şartnamesinin amaçlar kısmında sergi binasının, endüstri ve zirai ürünlerinin ve güzel sanatlar eserlerinin sergilenmesine ve aynı zamanda kitap, çocuk bakımı ve bulaşıcı hastalıklarla mücadele gibi toplumsal amaçlarla yapılacak sergilere de elverişli olması gerektiği belirtilir. Görüldüğü üzere MİTC, kuruluş amaçlarında yapmayı planladığı etkinliklerle örtüşen bir sergi salonu tasarlatmayı hedefler. Yarışmaya katılan 26 proje arasında Balmumcu'nunki gerek

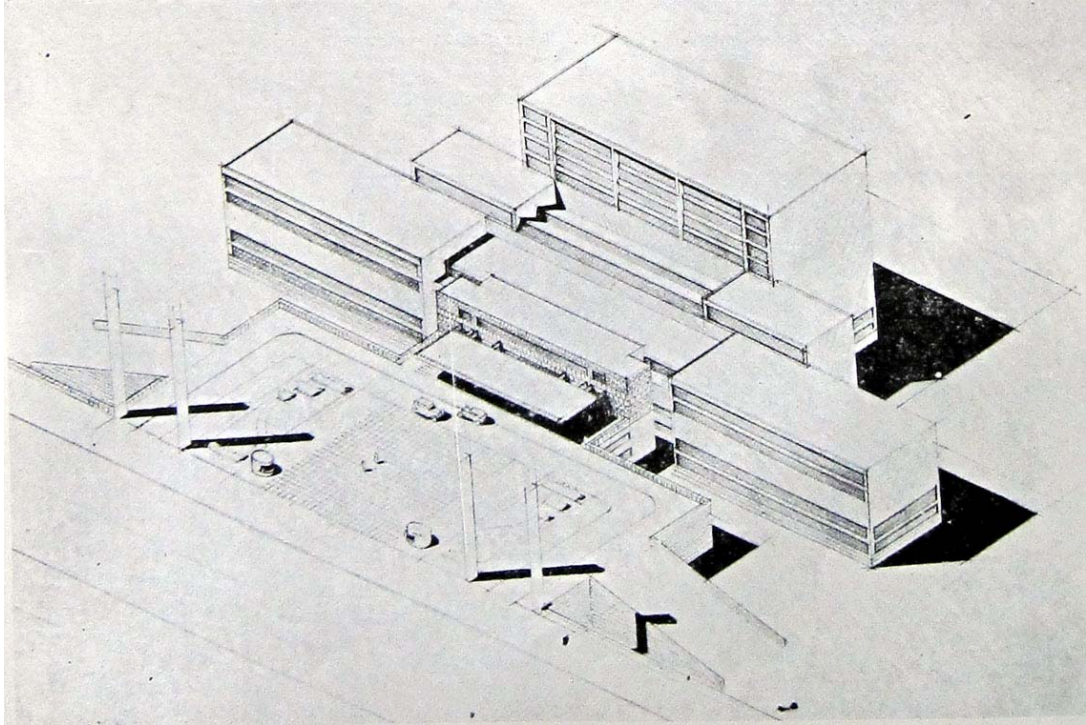
malları konusunda gerekli çalışmaların yapılmasını sağlar (Duman, 1999:107). Örneğin okullarda kullanılan araç, gereç, temizlik malzemesi vb.'nin yerli olması gerektiği belirtilmiş, öğrencilere yerli malları konusunda konferanslar verilmiş, piyesler yazılmış, öğrenciler arasında kompozisyon ve şiir yarışmaları düzenlenmiştir. Bu etkinlikler özellikle yerli malı haftaları boyunca ağırlık kazanmıştır.

²¹ Sergi Evi 1948'de Paul Bonatz'ın projesine uygun olarak Büyük Tiyatro'ya dönüştürülür. Bonatz nasyonalist mimarlığın öncü savunucularındandır. Derslerinde ve makalelerinde Modern Hareket'i eleştiren Bonatz, Erken Cumhuriyet Ankara'sının modernlik ikonu Sergi Evi için uyguladığı projede düşüncesini somutlaştırır (Alsac, 2005:105). Bonatz Sergi Evi'nin modern mimarlık özelliklerini yok edici bir tavır sergiler, örneğin dış cephesi taşla kaplanarak modernist yalın görüntüden uzaklaşır. Bonatz'ın Sergi Evi üzerindeki bu tutumu binayı daha ikonik duruma taşır.

mimari kıymet, gerekse de istenilen özelliklere en uygun olması niteliğiyle tercih edilir (Mimar, 1933a:131). Sedad Hakkı Eldem ve Seyfettin Nasih (Arkan) da bu yarışmaya katılmışlardır (Şekil 2.24 ve Şekil 2.25).



Şekil 2.23: Sergi Evi, 1933-34, Mimar Şevki Balmumcu.

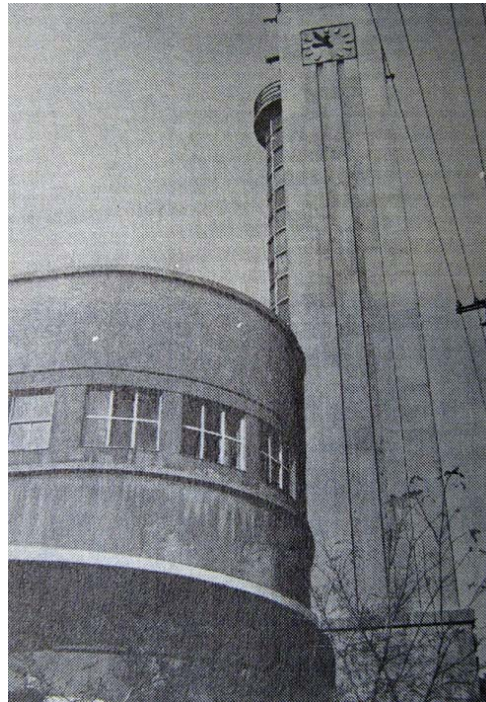


Şekil 2.24: Sedad Hakkı Eldem Sergi Evi Yarışma Projesi, (Mimar, 1933a).



Şekil 2.25: Seyfettin Arkan'ın Sergi Evi Yarışma Projesi, (Mimar, 1933a).

Sergi Evi'nin içinde ve dışında ilk göze çarpan özelliği uluslararası modern üsluptaki geometrik yalınlığıdır. Giriş saçağının yuvarlatılmış köşesiyle uzun yatay kütlesi, ana kütle ve girişin köşelerinin yuvarlatılması, üstte kütlelerin bitimini belirleyen bordürler dönemin özelliklerini yansıtmaktadır (Aslanoğlu, 1980). Yapıda yer alan merdiven kulesi dönemin modernist üslubunun en belirgin öğelerindendir. “Kule”, Seyfi Arkan'ın Florya Atatürk Deniz Köşkü'nün de, Şekip Akalın'ın 1937'de tamamlanan Ankara Gar Gazinosu'nun da en belirgin kütleli elemanlarından (Şekil 2.26). Ankara Sergi Evi'nde, MİTC'nin düzenlediği sergilerle birlikte birçok sanat ve sanayi sergisi de düzenlenir.



Şekil 2.26: Gar Gazinosu kuzey cephe görünüşü, 1935-37, Mimar Şekip Akalın, (Alsaç, 1976).

MİTC “yerli malların çoğalmasına, cinslerinin ıslahına, güzelleşmesine, bu yurttan ve başka yerlerde tanınmasına çalışmak” amacı doğrultusunda 1930’da “Milli Numune Sergisi”ni, 1931’de “Ziraat Teknik Sergisi”ni, 1931’de “İkinci Milli Sanayi Sergisi”ni, 1933’de “On Yıl İktisat Sergisi”ni ve 1934’de “Ankara Sanayi Sergisi”ni düzenler. Cemiyet’in ilk sergisi olan Milli Numune Sergisi’nde yer alacak ve Türk endüstrisini en iyi şekilde temsil edecek ürünlerin seçilip toparlanması için kurulan komite 30 Ocak 1930’da toplanır. Cumhuriyet Halk Fırkası da bu serginin başarılı olması için mevcut tüm kanallarını kullanır (TCBDA/CAK 490.1.0.0/1.3.21, 6/2/1930). Yurt çapından sergiye katılacak ürünler cemiyet aracılığıyla Ankara’ya getirilecektir (Hakimiyeti Milliye, 31.1.1930). Vergi muafiyetleri ve taşıma servisi gibi, üretici firmaların endüstri ürünlerine yönelik sergilere katılımının kolaylaştırılmasına ve teşvik edilmesine yönelik düzenlemeler Erken Cumhuriyet’te de devam eder. 1863 Osmanlı Sultanahmet Sergisi’ndeki gibi yerel seçici ve düzenleyici komiteler de kurulur.

Cemiyet Ankara’da düzenlediği sergilerden başka 1929-1938 yılları arasında, İstanbul’da 10 yıl boyunca “Yerli Malları Sergisi”nin düzenlenmesini sağlar. İstanbul’da Ankara’daki gibi özelleşmiş bir sergi binası yoktur ve yapılmamıştır. Sergi salonu olarak Galatasaray Lisesi’nin salonu kullanılır, stantlar lisenin bahçesine de taşar. Galatasaray Lisesi’ndeki ilk yerli malları sergisi 20 Ağustos – 5 Eylül 1929 tarihleri arasında açık kalır²². Bu sergiye 200’ü aşkın firma katılır. Yerli Malı Sergileri’ne ağırlıklı olarak İstanbul’dan olmak üzere Türkiye’nin dört bir yanından üreticiler katılır²³. Katılan firmaların bir kısmı devletten sanayi teşviki alanlardır; her türlü dokuma, mobilya ve diğer ahşap işleri, metal endüstrisinin ve atölyelerinin ürettiği ev eşyaları, atölye işi seramik ve cam ürünler, gıda ürünleri gibi halkın kullanıcı olarak tükettiği ürünler sergilenir. Yerli malları sergilerinde sistematik bir sınıflandırmaya gidilmemekle birlikte ürünlerin ağırlıklı olarak malzemelerine göre gruplandırıldığı söylenebilir. Endüstri üretimi ile el üretimi ayırımına da bakılmaz. Sergilenen ürünlerin hammaddeden son ürüne kadar gerçekleştirilme süreciyle yerli olması serginin en karakteristik hedefidir.

²² Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti henüz kuruluş aşamasındadır. Bu ilk serginin düzenlenmesinde İstanbul Milli Sanayi Birliği aktif rol oynamıştır (Duman, 1999). İlk on yıldan sonra MİTC devreden çıkar ve Milli Sanayi Birliği İstanbul Yerli Malları Sergileri’ni düzenlemeye devam eder.

²³ Daha sonraları Ankara, Bursa, Konya gibi illerde de yerli malları sergileri düzenlenir.

2.3.2 Yerli malları sergileri ve tasarım

Birinci Yerli Mallar Sergisi, sergi tekniği açısından geridir. Birinci sergide görülen eksiklikler zamanla giderilmiş ve her geçen yıl sergiler daha da iyileştirilmiştir. Sergiye katılan firma sayısı sınırlı olmakla birlikte özelikle yedinci, sekizinci ve dokuzuncu serginin ifade ettiği anlam büyüktür. Çünkü bu sergilerde dekorasyon işleri günün “dekoratör”lerine verilmiştir. Yine sergiye katılan fabrikaların bir yılda yaptıkları üretim geçmişte yaptıkları üretimlerle karşılaştırmalı bir şekilde resim ve grafiklerle anlatılmıştır.

Yerli malları sergileri sergilenecek ürünler, ürünlerin sergileneceği stantlar ve tanıtımın aracısı afişler gibi farklı alanlarda tasarlama/uygulama zemini hazırlamıştır. Sergilere zel sektörle birlikte devlet işletmeleri de katılır. Devlet girişimlerinin katılımı sergicilik işinin tasarım destekli ilerlemesini sağlar. Galatasaray Lisesi'nin salonundan bahçeye taşan sergi stantlarının devlet teşebbüslerine ait bir kısmı Vedat Ömer Ar (1907-2001), İsmail Hakkı Oygur (1907-1975) ve Arif Dino (1893-1957) gibi dönemin farklı alanlarda çalışan tasarımcılarının işidir. MİTC etkinliklerinin afişlerinin büyük çoğunluğu da İhap Hulusi tarafından tasarlanmıştır (şekil 2.27). Devlet işletmelerine ait stantlarla diğer katılımcılara ait stantlar arasındaki fark çarpıcıdır. Sergilerde yer alan devlet kurumlarının stant tasarımlarının modernist çizgileri cumhuriyet ideolojisinin de parçası olan modernizmle halkın doğrudan tanışmasında önemli araçlardır. Bu stantlar hem tasarım hem de uygulama açısından başarılıdır. Diğer katılımcıların stantları ise sergicilikten çok geleneksel Türk mağazacılık anlayışıyla düzenlenmiştir. rnlerin açık pazar mantığındaki gibi yan yana zemine ya da firmaya ayrılan alanın duvarları boyunca uzanan platformlara dizilerek ve tekstil ürünlerinin ise doğrudan kendilerinin asılarak oluşturulduğu bu stantlar Kapalıçarşı'daki dükkanları andırırlar; izleyici sergilenen ürüne dokunabilir ve deneyebilir (şekil 2.28). Bu tip sergicilik yaklaşımının kaynağı oldukça geçmişe uzanır. Türkiye'nin katıldığı ilk uluslararası sergi olan Londra Kristal Saray 1851 Sergisi'nde bile aynı durum gözlenebilir (Turan, 2009).



Şekil 2.27: Yerli malı kullanımını özendiren afişler, İhap Hulusi, 1934.



Şekil 2.28: Yerli Mallar Sergisi'nden stant görüntüleri, (EMM, 1934).

Bu düzenlemeler karmaşık ve panayır benzeri görüntüler oluşturmuştur. Ancak katılan küçük firmaların sergiledikleri ürünleri sergi boyunca sattıkları ve stantları için profesyonel bir yardım almadıkları da göz önünde tutulursa, mağaza alışkanlıklarının sergilere bu şekilde yansması kaçınılmazdır (Şekil 2.29 ve Şekil 2.30). Yerli malların önemli bir kısmını tekstilin oluşturması da stantların hazırlanmasında belirleyici olmuştur. Henüz müşteriyle ilişki kartelalar üzerinden kurulmamakta, doğrudan top kumaşlar ve büyük parça kumaşlar sergilenmektedir.

Uzun metrajlı kumaşlar da firmalara sağlanan dar alanlarda mağazalardaki sistemle sergilenmiştir. Bununla birlikte böyle bağlayıcı bir etkenin varlığı tekstil firmalarının stantlarındaki panayırsal görüntünün terk edilemeyeceği anlamına o gün de gelmemektedir. Örneğin 1937’de Paris’deki Uluslararası Sanat ve Teknoloji Fuarı’nda yer alan Alman tekstil endüstrisi stantında büyük numuneler kullanılarak modernist bir stant oluşturulmuştur (Şekil 2.31). Bauhaus’da hocalık yapmış olan Lilly Reich tarafından tasarlanan bu stantta dekorun değil ürünün ortaya çıkarılmasını hedefleyen modern sergicilik anlayışının uygulandığı görülmektedir (Betts, 2000). Kumaşlar Türkiye’deki yerli malı stantlarındaki gibi girlandlar ya da fiyonklar oluşturacak şekilde değil, metal borular üzerine kumaşın kendisini vurgulayacak biçimde yerleştirilmiştir. Türk tekstil stantındaki belirgin özellik boşluksuzluk ve karmaşa, Reich’in stantında ise boşluk ve yalınlıktır.



Şekil 2.29: Beşinci Yerli Mallar Sergisi, İstanbul, (EMM, 1933).



Millî Sanayi birliği İstanbul sergilerinde yerli mamulât pavyonları

Şekil 2.30: Beşinci Yerli Mallar Sergisi'nde tekstil ürünleri, İstanbul, (EMM, 1933).

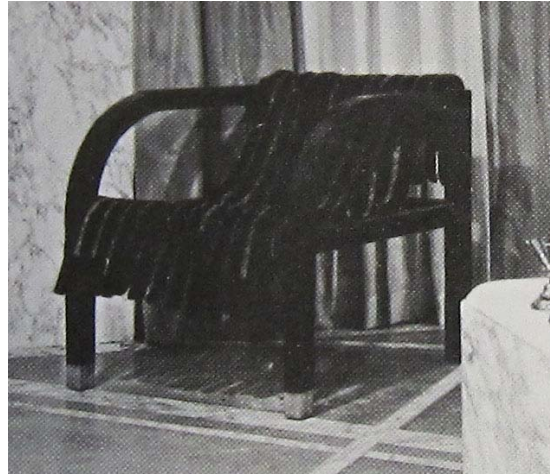


Şekil 2.31: Alman tekstil endüstrisi stantı, Lilly Reich, 1937, (Betts, 2000:35).

1933'teki Beşinci Yerli Mallar Sergisi'nde özel girişim bir kereste fabrikası olan Zingal T.A.Ş. sergilediği mobilyalarla öne çıkar. Zingal hem kereste fabrikasıdır, hem de imal ettiği yarı mamullerden bahçe çiti, ambalaj sandığı, prefabrik ev ve mobilya imalatı yapar. Firmanın bahçeye kurduğu ahşap ev modern mobilya ve diğer ev eşyasıyla donatılmıştır. Sergideki Zingal pavyonunun ve evinin tasarımı Mimar Sedat Emin ve Suat Nazım tarafından yapılmıştır (Mimar, 1933b). Yalın ahşap mobilyalar geleneksel el halılarıyla birlikte sergilenir (Şekil 2.32). El halıları geleneksel motifleriyle hem Batılı ülkelerdeki, hem de Türkiye'deki modern mekânların vazgeçilmez ürünlerinden olmaya devam etmişlerdir. Sehpa, koltuk, kanape, ve büfeler Art Deco üsluptadır. Sergide yer alan koltuklar Ruhlmann ile Morris'in koltuklarının bileşkesi uygulamalarıdır (Şekil 2.33).



Şekil 2.32: 1933 Beşinci Yerli Mallar Sergisi'nde Zingal T.A.Ş (Mimar, 1933b).



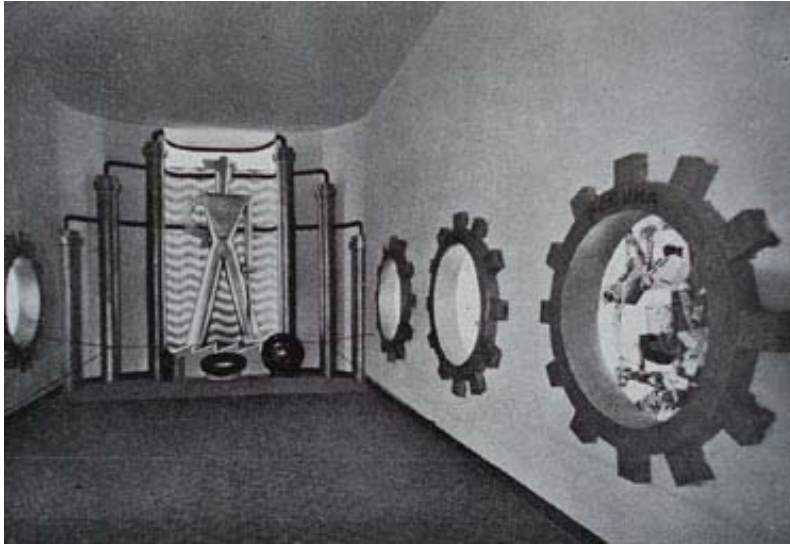
Şekil 2.33: Ruhlmann tasarımı koltuk, 1925 civarı, (Camard, 1984).

Dönemin dergilerinde ve gazetelerinde devlet girişimlerine ait stantların özelliklerinden, yeniliklerinden ve tasarlayanların başarısından söz edilir. Örneğin “Yerli Mallar Sergisi Galatasaray” başlıklı yazıda mimari açıdan önemli bir cisimlendirme (tecsim) olmamakla birlikte Vedat Ar’ın tasarladığı Türk endüstrisi salonuyla, Süngercilik T.A.Ş.’nin ressam Arif Dino tarafından tasarlanan modernist stantının dekorasyon bakımından güzelliği dile getirilir (Arkitekt, 1935a). Çok yönlü bir kişi olan Arif Dino ressam ve şairliğin yanı sıra Erken Cumhuriyet yıllarında kitap kapağı, İnhisarlar Dairesi için sigara paketi gibi grafik tasarım işleriyle sergi stantı tasarımı da yapar. Dino’nun Yedinci Yerli Mallar Sergisi’nde yer alan Süngercilik T.A.Ş. stantı düz beyaz rengi, batone harf kullanımı ve makine estetiğinin vazgeçilmezlerinden dairesel hacim boşluğuyla 1935’in katı modernizminin küçük bir heykeli gibidir (Şekil 2.34). Dino, prizmalardan oluşturduğu modernist kütle kompozisyonunu temel bir geometrik formun içine yerleştirdiği tipografi kullanımıyla desteklemiştir. Dino’nun serifsiz harf tipi seçimi stantın geneliyle uyum sağlar.



Şekil 2.34: Süngercilik T.A.Ş.'ye ait stant, Arif Dino, 1935, (Arkitekt, 1935a).

7. Galatasaray Yerli Mallar Sergisi'nde, Vedat Ar'ın tasarladığı Türk endüstrisi salonu “ekonomik araçlarla, sade ve güzel” tasarlanmış olmasıyla beğeni toplar. Vedat Ar Türkiye'deki ilk diplomalı endüstri tasarımcısıdır (Diren, 2003). Yine Arkitekt'de (1935a) bu salonun, sanıldığı gibi modern sanatın “lüks ve masraf sanatı” olmayıp “sadelik ve düşünüş doğruluğu sanatı” olduğunun gösterilmesi gibi çok güçlü bir işlevi olduğu belirtilmiştir. Öncelikle Ar'ın tasarımının doğrudan modern sanatın konusu kabul ediliyor olması yapılan işin niteliğinin önemsenişini ve benimsenişini gösterir. Ar'ın tasarımının bu şekilde nitelendirilmesinin nedeni nedir? Ar'ın Türk endüstrisi salonunda ilk bakışta endüstrinin klişelerinden dişli çarklar dikkati çeker (Şekil 2.35). Dişli çarkların içleri düz beyaz duvarlar üzerindeki nişleri oluşturur. Her nişte Türk endüstrisinin cam, metal, ahşap gibi farklı bir dalyla ilgili grafik tanıtım ya da bir ürün sergilenmiştir. Çarkların yer aldığı karşılıklı iki duvarın sonunda sembolik fabrika bacaları arasında, dalga desenli bir fon önünde, modernist bir işçi heykeli, fabrikanın çatısında ayakta durur halde yer alır. Heykelin kaidesi de bir fabrikadır.



Şekil 2.35: Türk Endüstrisi Salonu, 7. Yerli Malları Sergisi, Vedat Ar, (Arkitekt, 1935a).

Ar, dişli çark sembolünü karşılıklı iki duvarın arasında bağlantı olarak kullandığı büyük kemerle tekrarlayarak vurgular (Şekil 2.36). Dişli çarktan oluşan bu kemer aynı zamanda varolmayan bir kapıyı tanımlar. Cumhuriyet Döneminde sıkça kullanılan taklara gönderme yapar. Kemerin üzerinde de Dino'nun stantındaki gibi batone harf kullanımı dikkat çeker. Art Deco harf tipi kullanımından diğer dekorasyon elemanlarına kadar bir bütünlük sağlanır. Dönemindeki genel yaklaşımla karşılaştırıldığında stantın sadeliği en belirgin özelliğidir. Ar'ın stantın genelinde

kullandığı aydınlatmanın gizliliği de dönemin modernlik anlayışında belirgin bir özelliktir. Celâl Esat (1931) tavanı aydınlatan ama kendisi gözükmeyen gizli ışıkların, gizli bir şekilde aydınlatılmış duvar resimlerinin artık yeni mimarlığın tamamlayıcılarından olduğunu, yeni mimarın bir aydınlatma ve elektrik sanatkarı da olmak zorunda olduğunu belirtir. Stantta yer alan kübik heykel, cumhuriyet ideolojisinin gündelik yaşamı modernleştirme hareketinde Batılı anlamda heykel kullanımı girişiminin bir etkisi olarak yorumlanabilir.



Şekil 2.36: Türk Endüstrisi Salonu, 7. Yerli Malları Sergisi, Vedat Ar,, (Arkitekt, 1935a).

Ar'ın tasarladığı endüstri salonunda sergilenen doğrudan ürünler değil endüstrileşme kavramıdır. Kavramsal sergilemenin zorlukları Ar'ın yalın çözümleriyle aşılmıştır. Tak gibi kullandığı dişli çark yayının üzerinde yer alan “Türk Endüstrisi” yazısı için seçilen harf tipi de Art Deco'dur. Koridor biçimindeki stanta temel bakış açısında Art Deco fontlu “Türk Endüstrisi” yazısının ardında yine Art Deco dalgalı bir fon önündeki kübik heykel, ve duvarlardaki sıralı dişli çarklarıyla Ar'ın stantı her noktasına kadar düşünülmüş ve tasarlanmıştır. Ar'ın tasarladığı stantla, kullandığı harf tipi arasındaki koşutluk yadsınmaz.

Smith (2005), modern tasarımda harf tipleriyle binaların, gündelik eşyaların ortak noktaları olduğunu savunur. Benzer bir harf tipi kullanımı İhap Hulusi'nin 1931 tarihli Bourla Biraderler için tasarladığı reklamda görülür (Şekil 2.37). O yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi'nin girişinde de yine aynı harf tipi kullanılmaktadır (Şekil 2.38). Ar aynı zamanda tasarladığı Art Deco film setleriyle geniş kitlelerin görsel

beğenisinin değişmesine de aracı olur (Şekil 2.39). İstanbul Sokakları'nın film setinin hol sahnesinde kullanılan mobilyalardan abajurlu sehpa ve orta sehpa klasik Art Deco üslubundadır. Duvarlarda yer alan iki tablo da modern sanat çalışmalarıdır. Duvarda bulunan nişteki kitapların iki yanında yer alan kitap tutacakları dahi Art Deco'dur. Filmin çekildiği yıllarda da Akademi seramik bölümünde İsmail Hakkı Oygur tarafından benzer çalışmalar yaptırılmaktadır (Şekil 2.40).



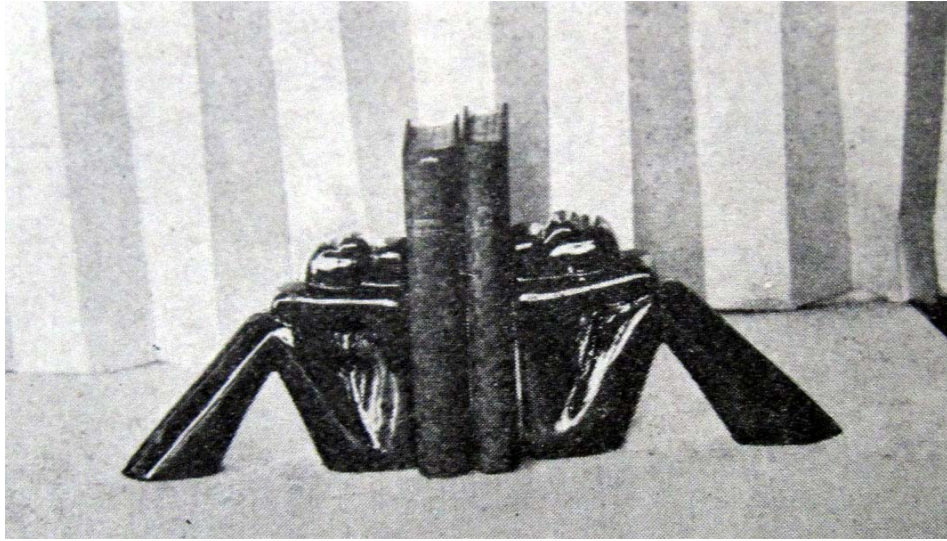
Şekil 2.37: Bourla Biraderler reklamı, İhap Hulusi, (Mimar, 1931a).



Şekil 2.38: Güzel Sanatlar Akademisi girişi, 1930'lu yıllar, (Mimar 1933).



Şekil 2.39: İstanbul Sokakları Film Seti, Vedat Ar, (Mimar Abidin, 1932).



Şekil 2.40: İsmail Hakkı Oygur Atölyesinden kitap ağırlıkları, (Oygur, 1933a).

İsmail Hakkı Oygur seramik sanatçısı olmakla birlikte İzmir, Ankara ve İstanbul'daki birçok sergide devlet kurumlarının stantlarını tasarlamıştır. 1937'de 9. Yerli Mallar Sergisi'ndeki Eti Bank pavyonu da Oygur'ın tasarımıdır (Şekil 2.41). Bu stanttaki aydınlatma ve renk kullanımıyla Oygur'ın en yetkin dekoratör olarak kendini kanıtladığı dönemin popüler dergilerinden Yedigün'de belirtilmektedir (Yedigün, 1937a).

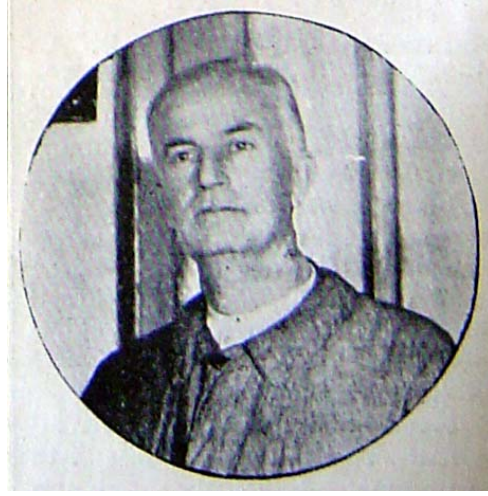


Şekil 2.41: Eti Bank stantı, 9. Yerli Mallar Sergisi, İ.H. Oygur, (Yedigün, 1937a).

2.3.3 Yerli malı sergilerinde zanaat

Yerli malları sergilerine zanaatkârların katıldığı da görülmektedir. Bu kişilerden Galatasaray, İzmir ve Bursa sergilerine katılan Vasıf Bey, hem aldığı eğitim hem de bulunduğu konumlarla öne çıkar (Şekil 2.42). Vasıf Bey hicri 1300’de (miladi 1882-1883) sübyan idadisinin sanayi bölümüne girmiş, orada başarısıyla dikkat çekmiş, okulu bitirince sarayın özel imalathanesine memur olarak atanmıştır (Yedigün, 1933a:14). Vasıf Bey’in yaptığı mobilya, ayna çerçevesi ve paravan Cumhuriyet öncesinde Avrupa saraylarına hediye edilmiştir. Örneğin yaptığı bir kız kulesi levhası Almanya İmparatoruna, bir paravan da İngiltere Kralı Edward’a hediye edilir. Paris Tezyini Sanatlar Akademisi kendisine nişan verir. Vasıf Bey imparatorluk döneminde sarayın marangozhanesinde çalışırken, 1313 (1867) Yunan Harbi’nde el, kol ve bacak protezleri yaparak orduya destek olur. Galatasaray’da Almanlar ve Avusturyalılar tarafından açılan sergilerde ve daha sonra Türk Ocakları sergisinde ürettiği protez el ve ayakları sergileyerek madalya aldığı belirtilir (Yedigün, 1933a: 15). Vasıf Bey marangozluk becerisini kullanarak özellikle Birinci Dünya Savaşı’nın neden olduğu toplumsal bir soruna çözüm üretmiştir. Yine bir mobilya tasarımcısı ve üreticisi olan Charles Eames de İkinci Dünya Savaşı sırasında kontraplaktan bacak destekleri üretmiştir (Şekil 2.43). Eames’in bacak desteklerinin özelliği kalıplanarak üretildiği için seri olarak çoğaltılabiliyor olmasıdır. Vasıf Bey’in protezlerini ürettiği

dönemde Türkiye’de henüz kontraplak mobilya üretiminin yapılmadığı ve Vasıf Bey’in işlerinin masif olduğu göz önünde bulundurulduğunda, ürettiği protezlerin masif olma olasılığı yüksektir.



Şekil 2.42: Sedefkâr Vasıf Efendi, (Yedigün 1933a).



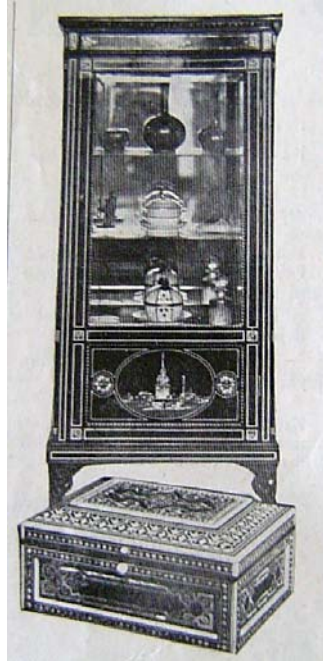
Şekil 2.43: Charles Eames tarafından tasarlanan bacak protezleri, 1943, (Kirkham, 1998).

Vasıf Bey 1925’de katıldığı Paris Uluslararası Sergisi’nde de şeref diploması alır. 1926’da da seyyar Karadeniz Gemisi Sergisi’yle Avrupa’ya açılır. Hükümet sergide kendisine bir atölye tahsis eder. Vasıf Bey sadece ürünlerini değil ürünlerinin yapılış sürecini de sergilemiş olur. Dönemin basınında yer almış olmasıyla, Atatürk’ün kendisiyle bizzat ilgilenişiyle ve kendi yaptığı ürünlerde bir marka olarak adının anılmasıyla önemli bir zanaatkardır (Şekil 2.44).

Nazım Hikmet de 1942’de İstanbul’da açılan yerli malları sergisine konstrüksiyonunu ve desenlerini kendisinin tasarladığı ve tezgahta kendisinin

dokuduğu kumaşlarla katılır (Fuat, 2000:123). Şair Bursa cezaevindeyken geçimini sağlamak üzere dokuma tezgahları satın almış ve işletmiştir. Beraber çalıştığı ustanın köyünün adını verdiği, yarı ipek yarı pamuk olan “Kaymakçıköy” kumaşı da kendi deyişle bu sergide gün yüzü görmüştür. Nazım Hikmet zanaatın geleneksel birikiminin özüksendikten sonra, ondan alınan örtük bilgiyle yenilik yapılması gerektiği konusundaki fikrini şu şekilde dile getirir:

“Şu prensip daima doğrudur: Yapılanı iyice bildikten sonra, ona yeni bir şey katmalı, bunun için de bilgi, zevk ve kafa el ele çalışmalı. Yeni icadımdan yeni bir şiir yazmış kadar memnunum. İbrahim Balaban da – köylü ressam – dokumacılar isimli bir tabloyla sergiye iştirak ediyor. Sergi hazırlığı bittikten sonra benim Kaymakçıköy İpeklisi’nden kızıma da iki buçuk metre yollayacağım, sıcakta gömlek yapıp püfür püfür giyer...Dışarı çıkarsam, dehşetli projelerim var. Hepinize rahat rahat hikaye, şiir yazmak imkanını – maddi imkanını – hazırlayabileceğim. Dokumacılığı katiyen bırakmayacağım. Demokrat lüks eşya yapacağım (Fuat:2000:123).”



Şekil 2.44: Sedefkâr Vasıf Efendi yapımı kutu ve sedef Kız Kulesi dekorlu vitrin , (Yedigün 1933a).

Hikmet’in yukarıdaki ifadesinden sosyalist düşünce sistemini eşya ile ilişkilendirdiği görülür. Hikmet de yapacağını söylediği eşyayı hem lüks hem de demokrat olarak tanımlamıştır. Hikmet’in ideolojisi de göz önünde bulundurulduğunda buradaki lüksün dönemin eşyalarla ilgili değerlendirme kriterleri bağlamında güzel ve sağlam, demokratınsa herkese aynı uzaklıkta olan, ulaşılabilen ve ucuz anlamına geldiği yorumu yapılabilir. Eşyanın demokratikleşmesi, iyi tasarlanmış yüksek kaliteli, hayatı kolaylaştıran ve yaşam kalitesini yükseltecek ürünlerin kitlelere yayılması

Arts and Crafts hareketinin de, Bauhaus okulunun da hedeflerindedir (Cumming ve Kaplan, 1991:6-9 ve Dröste, 1998:18). Arts and Crafts savunucuları düşünsel düzlemde hayatın güzelleşmesi adına güzel, iyi tasarlanmış ve yüksek kaliteli eşyanın demokratikleşmesini savunmuşlardır. Fakat kullandıkları malzemelerin l ksl ğ , az bulunurluğ  ve makineyi dışladıkları için kitlesel üretim yapamamaları gibi nedenlerle savundukları düşünceye ters düşen çok pahalı, nadir ve üst sınıfların alım gücüyle karşılanabilen ürünler üretmişlerdir. Bauhaus'da ise eşyanın demokratikleşmesinin seri üretim mantığına göre tasarlanmış ürünlerle gerçekleştirilmesi hedeflenir. Makine  retimi esas alınmış olmasına rağmen, Bauhaus'daki "biçim ustası" ve "zanaat ustası" yapısı, zanaat üretim bilgisinin hedefe ulaşmada araçsallaştırıldığını gösterir. Hikmet'in "yapılanı iyice bildikten sonra ona yeni bir şey katmalı, bunun için de bilgi, zevk ve kafa el ele çalışmalı" ifadesiyle el üretimi bilgisine sahip olduktan sonra eşyanın çok sayıda üretilip demokratik bir paylaşımının sağlanması gerektiğini düşündüğü yorumu yapılabilir. Nazım Hikmet'in Futurizm etkisindeki "Makinalaşmak" şiiriyle ortaya koyduğu makinaların insanlarla bütünleşmeleri, bu bütünleşme ve benimsemenin mutluluk sağlayacağı yönündeki düşüncesi de tüm bunları destekler:

"Makinalaşmak
trrrrum,
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak!
makinalaşmak istiyorum!

beynimden, etimden, iskeletimden geliyor bu!
her dinamoyu
altıma almak için  ıldırıyorum!
t kr kl  dilim bakır telleri yalıyor,
damarlarımda kovalıyor
oto-direzinler lokomotifleri!

trrrrum,
trrrrum,
trak tiki tak
makinalaşmak istiyorum!

mutlak buna bir  are bulacağım
ve ben ancak bahtiyar olacağım
karnıma bir türbin oturtup
kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!

trrrrum
trrrrum
trak tiki tak!
makinalaşmak istiyorum! (Nazım Hikmet, 1923)."

2.3.4 Türk Malı kavramı ve yerli malının algılanışı

Yerli malları sergileri, Türkiye'deki üretim panoramasını belgelemiş, özellikle endüstrileşmeyle ilgili değerlendirmelerin yapılmasında dayanak noktası olmuştur. 1933'de Yedigün'de yayımlanan "Sanayi İşleri" başlıklı anonim yazıda Türkiye'de metal endüstrisindeki ilerlemeye I. Yerli Malları Sergisi'nde yer alan ürünler üzerinden dikkat çekilmektedir. Özellikle presle üretilmiş ürünlerin, kapı tokmaklarının, sobaların ve birçok döküm eşyanın, emaye ve nikelaj işlerinin, çatal, kaşık, anahtar, kilit, demir ve bronz karyola gibi eşyaların artık tamamen Türkiye'de yapıldığı gururla dile getirilmektedir (Yedigün, 1933b). Beşinci Yerli Mallar Sergisi'yle ilgili bir değerlendirme yazısının yer aldığı İTSOM'da (1933b) da bu sergilerin ülke endüstrisindeki gelişmeleri kaydettiği, ilk zamanlarda neredeyse sadece tekstil, gıda ve deri ürünlerinin yer aldığı sergilerin artık çok farklı endüstri kollarının ürünlerinin teşhirine olanak sağladığı belirtilir.

Mekki Sait (1934) tarafından kaleme alınan "Yerli Mallarımız Ne Halde?" başlıklı yazıda, kısa bir süre önce Türklerin tepeden tırnağa yabancılarca donatıldığı ve bir çok kişinin bundan gurur duyduğu belirtilir. Yabancı ürün kullanmak hem cumhuriyet öncesinde hem de Erken Cumhuriyet Döneminde arzulanan bir durumdu. Yerli ürünler kaba, dayanıksız ve zevksiz olarak görülmekte, şık bulunmamaktaydı. Mekki Sait'in yerli mallar sergilerinde izlenebileceği üzere durum değişmektedir:

"...yeni ustalar ve mutahassis işçiler yetişiyor. Günden güne daha sağlam ve daha zarif olan yerli malı da, artık kendi reklamını bizzat kendisi yapacak bir seviyeye gelmiştir. Yerli mallar sergileri bu hakikatın parlak bir ispatıdır (Mekki Sait, 1934:18)."

Yerli ürünler, kabalık, dayanıksızlık ve zevksizlikle ilişkilendirilmekten sıyrılarak tercih edilir duruma gelmektedir. Fakat MİTC, çalışmalarını liberal ekonomiye karşıt gören bazı gruplar tarafından eleştirilir ve bu gruplarca yerli mallara karşı propaganda yapıldığı görülür (Yunus Nadi, 1937). Devlet tarafından desteklenen halkı yerli ürünlere yöneltme politikası ve kendilerini kaliteli üretim bakımından geliştirmeyen üreticiler eleştirilir. Dr. Şevket Raşit Hatipoğlu bu durumu şu şekilde ifade eder:

"Milletimizin yerli malını hor görmeden, yermeden, seve seve alması ve yerinmeden kullanması müstahsillerimizi (üreticilerimizi) daha yüksek kaliteli mal istihsal (üretim) etmek kaygısından kurtaramaz. Milletimizin yerli malını benimsemesi, kalitesine bakmadan alıp kullanması, Türk müstahsillerini, bu malların kalitesini kısa zamanda ve mutlaka yükseltmek

borcuyla karşılaştırıyor. Yerli malının kalitesindeki müsamahamız (hoşgörümüz) kolay kazançlara sebep olmamalıdır. Hulâsa, milli istihsali yürütenler yerli mallarını en yüksek kaliteye erişirmek, bir gün aynı çeşit yabancı mallarıyla boy ölçüşecek bir iyiliğe götürmek mesullüğünü taşıyorlar (Hatipoğlu, 1942:1,2).”

MİTC Cumhuriyet yönetimi için çift katmanlı bir rol üstlenmişti. Bir yandan korumacı politikanın uygulanmasına zemin hazırlarken, diğer yandan da toplumsal bir ideolojik eğitim uygulamaktaydı (Duman, 1999). Yerli ürün kullanmak gerçek anlamda “Türk”, “yurtsever” ve “ulusal ahlaka sahip olmanın” ölçütü ve “devrimi yaşatmanın aracı” olarak kabul edilmekteydi. Yerli ürünün markalaşması yolunda yerli mallarına “Türk Malı” ibaresinin konulmasının Türkiye Büyük Millet Meclisi’nce 30 Haziran 1940’da karara bağlanması da bu amaca hizmet ediyordu (TCBDA/CAK, 2/13839, 30/06/1940). MİTC başarılı bir dönüm noktası oluşturur²⁴. Yerli malı sergileri ve diğer etkinliklerle halkta yerli malına olan güven artar ve yerli mala atfedilen olumsuzluklar kısmen terk edilir. 1929 ekonomik krizine rağmen endüstrileşme ve büyüme planı devam eder. Uygulanan politika ve yerli malı propagandası talebi artırır. Artan talebi karşılamak için mevcut fabrikaların kapasiteleri artırılırken, o zamana kadar Türkiye’de üretimi yapılamayan malların üretilmesi için yeni bir endüstrileşme hamlesi başlatılır (Köken, 1937)²⁵.

MİTC düzenlemelerinin 4. maddesinde doğrudan tasarım kalitesiyle ilişkili olan “dayanıklılık, güzellik ve ucuzluk” kavramları açık olarak ortaya konulmasına rağmen bu hedefe ulaşmaya yönelik tasarıma, zanaata ve endüstriye ilişkin tasarım üzerine odaklanan sistematik bir çabanın izlendiğine tanık olunmaz (Bozdoğan, 2002). Fakat “dayanıklılık, güzellik ve ucuzluk” kavram üçlemesi yapılan tanıtım ve propagandalarla ürünlere ilişkin en temel değerlendirme kriterlerine dönüşür. Bu nedenle 1930 ve 40’larda ürün reklamlarının alıcısına yönelik oluşturulan söylemde bu üçleme tekrarlanarak yer alır. Reklamlar iletişim yoluyla satışı arttırmayı hedeflediği için alıcı kitlenin kültür dünyasına ve referanslarına ulaşabilmelidir (Kline ve Jhally, 1990). Yerli mallar en azından zihinlerde rekabet içerisinde oldukları yabancı mallarla da bu üçleme üzerinden kıyaslanır. Dayanıklılık için sağlam ve mukavim gibi; güzellik için zarif, şık ve kibar gibi ifadelerin kullanıldığı

²⁴ MİTC’nin adı 1935’de “Ulusal Ekonomi ve Arttırma Kurumu”na çevrilir. 1939’da ise kurum adını kurultay kararıyla “Milli Ekonomi ve Arttırma Kurumu” olarak değiştirir, Serin Necdet – Çağlar Mevlüt, “Türkiye Ekonomi Kurumu 50 Yaşında”, Milliyet, 12.12.1979.

²⁵ İzmir milletvekili ve Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti Genel Sekreteri Rahmi Köken’in Cumhuriyet’in 14.Yıldönümü üzerine yaptığı konuşmanın metni İktisat Vekaleti Bülteni’nde yayımlanmıştır.

görlür. Savaş ekonomisinin hakim olduğu, “kullan at” ya da “bozulunca yenisini al”a dayanan tüketim tarzının oluşmadığı, endüstrileşme ve modernleşme çabası içerisinde olan ve gündelik yaşam eşyası yüzyıllardır değişikliğe uğramamış bir tarım toplumunun referanslarını bu temel üçlemenin oluşturması kaçınılmazdır. Ayrıca ülkede ilancılık olarak adlandırılan reklam ajans etkinliklerinin yerleşmemiş olmasından dolayı firmalar kendi reklamlarını dergilere, gazetelere ve radyoya doğrudan kendileri vermiştir. İlk reklamlar bu nedenle genelde metne dayalıdır. Resim, çizim ve fotoğraf kullanılmaya başlanmasıyla reklamcılıkta daha profesyonel bir grup doğar (Kline ve Jhally, 1990)²⁶. Erken Cumhuriyet Döneminde “ilancılık” olarak geçen reklam çalışmalarının profesyonelleşme çabası içerisinde olduğu gözlemlenir. Banka, hızlı ve dayanıklı tüketici ürünleri, milli piyango ve kişisel bakım ürünleri reklamları en sık görülen reklamlardır. Dönemin reklamlarında yerli ürünler MİTC’nin de yerleşmesinde büyük etkisi olan “dayanıklılık, güzellik ve ucuzluk” kavram üçlemesi üzerinden tanıtılırken, ürünlerin resim ya da fotoğrafları kullanıcılarıyla birlikte sunulmaya başlanır. Kullanıcılar hedeflenen modern Türk imajının temsilcileridir (Şekil 2.45).



Şekil 2.45: Sadullah tarafından tasarlanan Yerli Mallar Pazarları reklamı, (Ana, 1938).

²⁶ Türkiye’de ticari ilan olarak kabul edilecek reklama Tercüman-ı Ahval’in 1864 yılı koleksiyonunda rastlanmaktadır. Bunlardan biri, Yenicami avlusunda tabak çanak satan bir mağazanın, Ramazan dolayısıyla yeni çeşitler ithal ettiğini duyurmaktadır. Resimli reklam olarak da Loton Ciznel müessesesinin peş peşe çıkardığı iki ilan göze çarpar. Bu firma zirai aletler ve demir eşya satmaktadır; ilanların birinde demirden bir bahçe kanepesi, diğesinde, zirai bir alet resmi vardır.

MİTC yerli ürünlerin kalitesinin yükseltilmesinin gereğini açıkça ifade etmişse de, eğitim kurumları ve meslek kuruluşlarıyla bu amaca yönelik sistemli çalışmalar yapılmamıştır. Yüzyıl başında İngiltere'deki sanat ve zanaat okullarında, Almanya'daki Deutscher Werkbund'da, Avusturya'da Wiener Werkstätte'de ve sonrasında Bauhaus'da görülen aksine bu meselelere yönelik özel bir çaba gösterilmemiştir. Bu durum üretimin endüstrileşememesiyle de açıklanamaz. 19. yüzyılın sonunda ve 20. yüzyılın başında, merkez endüstri ülkelerine göre çevre ülkeler konumunda bulunan İsveç'de ve Finlandiya'da zanaatsal üretime yönelik tasarım sorunsalından hareket edilerek kurulan eğitim kurumları ve çeşitli meslek birlikleri vardır. Örneğin Finlandiya'da 1875'de Tasarım ve Zanaat Topluluğu (Society of Crafts and Design) kurulduğunda üzerinde konuşulabilecek fazla bir uygulamalı sanat dalı olmayıp kalite ve estetik açısından sorgulanması gereken ürünler yığını vardır (Kruskopf, 1975). Bununla birlikte uygulamalı sanatların dışında özellikle kırsal kesimde, tekstil ve demir işçiliğine dayanan bir "cottage craft" geleneği mevcuttu. Finlandiya, önceleri Aalto'nun iç mekânlarına bütünleşik olarak tasarladığı mobilyalarla, sonraları özellikle 1950'li yıllarda ABD'de düzenlenen sergilerin de etkisiyle modernist cam, seramik ve ahşap ürün tasarımlarıyla ün kazanır. Bu ülkenin dış baskılar nedeniyle çevresindeki dünyadan periyodik olarak izolasyonu, el sanatlarının ve "cottage craft"ın korunması açısından değerli olmuştur (Kruskopf, 1975). 1875'de kurulan Zanaat ve Tasarım Topluluğu, 1975'de Tasarım Enstitüsü'ne dönüştürülür. 1975 sonrasındaysa Fin'lerin endüstriyel tasarım alanındaki çalışmaları belirginlik kazanır. Türkiye'deyse önce 19.yüzyılın son çeyreğinde Sultanahmet'de açılan sanayi okulunun ve onu izleyen Anadolu illerindeki sanayi okullarının, Sanayi-i Nefise'nin, Gazi Eğitim Enstitüsü'nün ve Kız Sanat Okulları gibi eğitim kurumlarının varlığına rağmen mesleki örgütlenme ve bu örgütlenmenin tasarım fikir ve uygulamaları alanındaki yapılanması eksiktir.

Yerli malı sergileri, sergilenen ürünlerin niteliği açısından değerlendirildiğinde, zanaat ürünleri ve gıda ürünleri grubu 1950'lere kadar Osmanlı Dönemi sergilerindekilerle benzer ya da aynıdır. Sergilenen ürünlerdeki ve sergi ortamındaki en temel farklılık Erken Cumhuriyet Dönemi devlet fabrikalarının ürünleriyle, sergi stantlarıdır. Bu sergiler Türkiye'de tasarımın gerek uygulamalı sanatlar, gerekse de endüstriyel üretim alanındaki konumunu açıkça ortaya koyamamaktadır. Bununla birlikte sergiler inkılapların görsel şenliğine dönüşerek yeni bir toplumsal anlama

bürünür. Sergiler 1930’larda cumhuriyetin kamu alanının görsel vitrini haline gelmiştir ve Bozdoğan (2002) tarafından Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti’nin Türk modernizmine yaptığı en önemli katkı olarak değerlendirilmektedir.

Yerli üretimin nicelik ve nitelik açısından iyileştirilmesi gibi konularda bilimsel destek verecek olan üniversitelerle endüstri arasında aracı bir rol oynaması beklenebilecekken, MİTC’nin eğitim alanındaki çalışmaları ilk, orta, lise ve dengi okullarda tanıtımdan ve bilgilendirmeden öteye gitmemiştir. MİTC’nin çalışmalarını yürüttüğü yıllarda üniversitelerin tasarım bölümleriyle endüstri arasındaki ilişki genelde kopuk oluşu anlamında çeşitli platformlarda tartışılır. MİTC, endüstriyle Akademi arasında bir köprü görevi de görememiştir. İnönü, 1941’de Güzel Sanatlar Akademisi’nin 60. yıl sergisini gezdikten sonra, kurulacak seramik endüstrisine teknik ve zevk açısından destek sağlaması yönünde gerekli araştırmaları yapmaları için Güzel Sanatlar Umum Müdürü Tevfik Ararat’ı ve seramik bölümü öğretim üyesi Vedat Ar’ı görevlendirir (Arkitekt, 1941a). Arkitekt’de altmışıncı yıl segisiyle ilgili olarak yer alan bu yazıda seramik sanatkârlarının memleket endüstrisine ve zevkine, seramik ürünlerin şekil, desen ve renk gibi özellikleri üzerinde çalışarak yararlı olacakları; eski çini üretiminin devam ettiği Kütahya’daki girişimcilerin de Akademi’nin seramik bölümündeki uzman kadrodan yararlanmalarının mümkün olduğu belirtilir (Arkitekt, 1941a). Geleneksel bir üretim merkezinin üniversite kaynaklı tasarım desteğiyle ilişkilendirilmesi gerektiğinin belirtilmesi açısından bu öneri en erken tarihli örneklerdendir. Geleneksel üreticilerle birlikte modern fabrikaların da Akademi’deki ilgili bölümlerden faydalanmaları gerektiği vurgulanır.

1940’lı yıllarda II.Dünya Savaşı nedeniyle birçok ithal ürün gibi seramik eşyanın da gelmemesi ve yerli malı kullanım propagandaları yerli seramiklerin sürümünü ve kullanımını arttırmıştır. Fakat genelde Beyoğlu’nun ve Ankara’nın bazı mağazalarında satılan seramik ürünler tasarım açısından yeterli görülmez. Bu durum yine Arkitekt’de şu şekilde ifade bulur:

“...bu nevi mamulât (seramik ürünler) sanat bilgisi olanları hiçbir zaman tatmin edememektedir. Seramik fabrikalarımızın en büyük kusuru mamulâtlarına, memleket zevkine göre şekil, renk verecek ve nihayet onları birer sanat eseri yapacak mütehassıs sanatkârlara kıymet vermemeleri ve onlardan istifade etmemeleridir...Halen, ne şekilleri ne de desenleri itibariyle Türk olmayan ve zevkimize uymayan seramik mamulâtının, mütehassıs ellerde ıslah edilmesi lazımdır (Arkitekt, 1941a:208-209)”

Akademi'nin Süsleme Sanatlar Şubesi Şefi Kenan Temizan (1946) da toplumların zevk ve seviyelerini en çok etkileyen, halk arasına en çok yayılan süsleme sanatlarının iş sahasının mutlak olarak endüstri olduğunu belirtir. Ülke endüstrisine tasarım açısından kaliteli ve güzel örnekler verecek tekstil ve seramik gibi bölümlerden faydalanmanın sanayicilerin aklına gelmediği vurgulanmaktadır (Temizan, 1941). Temizan öğrenci işlerinin yer aldığı yazıda sanayicilerin fotoğraflardaki ürünlerden yararlanabileceğini de belirtir. Temizan'ın sanayide profesyonel bir tasarım sürecinin yaşanmasının "akla gelmediğini" belirtmesi de, fotoğraflarda yer alan ürünlerden faydalanılabileceğini belirtmesi de günün koşullarında seramik ve tekstil tasarımcılarının endüstri odaklı çalışma pratiklerinin profesyonellikten uzak olduğunu düşündürür. Zaten Temizan (1946) da yıllardır var olan bu bölümlerin yetiştirdikleri ancak birkaç genci pratik hayata atabildiğini belirtir. İsmail Hakkı Oygur (1936a) da işlerin ehli olan sanatkarların yalnız sanat için değil, her gün önemi artan Türk endüstrisi için de gerekli olduğunu söyler. Gözen şöyle söyler:

"Biz nasıl haricin kumaşına ihtiyaç hissetmemek için fabrikalarımızı geceli gündüzlü çalıştırıyorsak, gönül ister ki bu fabrikalarda dokunan ve basılan kumaşların desenleri de kendimizin olsun ve bunları genç Türk sanatkarları çizsin boyasın...Her konuştuğum fabrikatör bana –mensucat desenlerini Avrupa'dan çok ucuz getirdiklerini ve müşterinin talebi üzerine sipariş yaptıklarını Parisin lanse edilen modellerini daima tercih ettiklerini söylüyorlar. Bu hesaba göre bizim mensucat ressamlarının vazifesi bu gelen modelleri fabrikanın tezgahına göre kopya etmekten ibaret kalıyor.

Bu fikir bir ticaret adamının fikri olabilir. Fakat bu fikir hiçbir zaman bir Türk sanatkarının fikri olamaz. Devlet hiç olmazsa, diğer hususi fabrikalara Türk sanatının kıymetini ispat edebilmek için kendi fabrikalarında yerli desene yer vermeli ve Türk sanatkarlarının eserlerini kendi kumaşlarıyla tanıtmalıdır (Gözen, 1939:120)"

Gözen ayrıca eski bir Türk kumaş deseninin Paris'li bir firma tarafından yeniden üretilerek son moda kataloğa yerleştirilişini örnekleyerek kendi millî eserlerinin Türk üreticilere geri satılışını büyük bir problem olarak göstermektedir (Şekil 2.46). Das Tekstilwerk adındaki eski kumaş desenleri kitabında yer aldığını belirttiği örnekle, Parisli bir firma tarafından uygulanan kumaş deseninin benzerliğini vurgulamaktadır.



Şekil 2.46: Sol üstteki kumaş deseni 16. yüzyıla ait bir örnektir, (Gözen, 1939).

2.3.5 Elishleri ve küçük sanatlar sergisi 1936

Yerli malları sergilerinin dışında ülkedeki üretimin karakterini ortaya koyan Küçük Sanatlar Sergisi (1936) ve Sanat Okulları Sergisi (1938) gibi sergiler de düzenlenmiştir. 1936'da Ankara Sergievi'nde 29 Ekim-13 Kasım tarihleri arasında İktisat Vekaleti'nin düzenlediği “Elishleri ve Küçük Sanatlar” sergisi açılır (Şekil 2.47). Bu sergi 1932'de açılan ve Halkevleri'nde düzenlenen il bazlı sergiler dışında Cumhuriyet'in Türkiye çapında düzenlenmiş ilk “küçük sanatlar” sergisidir. Serginin kılavuzunda Birinci Elishleri ve Küçük Sanatlar Sergisi yazsa da sergi kurumsallaşamamış ve devamlılığı sağlanamamıştır²⁷. Kılavuzun girişinde Atatürk'ün 1924 tarihli aşağıdaki sözü yer alır: “Dünyada her kavmin mevcudiyeti, hakkı, hürriyet ve istiklâli, malik olduğu ve yapacağı medeni eserlerle münasiptir.”



Şekil 2.47: Ankara Sergi Evi'nde “Elishleri ve Küçük Sanatlar” sergisi, 1936, (Kvergiç, 1936:23).

²⁷ Sergi kılavuzu Ulusal Ekonomi ve Artırma Kurumu (Milli İktisat Cemiyeti) tarafından basılıp satılmış ve dağıtılmıştır.

Sergi iki temel amaçla düzenlenmiştir. İlki halkın dikkatini çekerek bu ürünlere olan talebi arttırma, ikincisi de yurt çapından toplanan ürünleri değerlendirip hangi dallarda teşvik ve koruma gereksinimi olduğunu saptamaktır. Böyle gerçekçi bir amaç ortaya konmuş olsa da kılavuzda ideolojik açıklamalara yer verilir:

“Tarih gösteriyor ki, yer yüzünde ilk tezyini motifi Türk çizmiş, ilk renk ahengini Türk bulmuştur. İlk el sanatının mübdii (bulan) olan Türk sanatkarı, büyük ırkının yarattığı en eski medeniyetlerden beri, işlediği her maddeye milli zevkin ve milli sanat dehasının damgasını vurmuş ve ona kendi his ve duygusunu bütün incelikleriyle ilave etmesini bilmiştir (KSSK, 1936:3).”

Sergiyle birlikte eski rejimin el üretimini endüstri ürününün rekabetine maruz bırakarak koruma altına almadığı, köklü bir kültür varlığını temsil eden el işlerini en önemli konulardan biri olarak ele almanın Türk devriminin gerekliliklerinden olduğu belirtilir (KSSK, 1936). Bu sergi iki ana bölümden oluşur; kılavuzun açılış yazısında “eser” ve “eşya” ayrımı yapıldığı görülür. Bir yandan Türkiye’nin çeşitli illerinden gönderilen el işi ürünler, diğer bir yandan da Topkapı Sarayı’nda yer alan geleneksel el sanatlarından bir seçki sergilenir. Sergide İstanbul, Bursa, Ankara, İzmir, Trabzon, Gaziantep, Adapazarı, Zonguldak, Manisa ve Eskişehir gibi illerden üreticilerin gönderdiği ürünler yer almıştır. İktisat Vekaletince basılan sergi kılavuzunda tüm katılımcıların isimleri, gönderdikleri ürünlerin numaraları ve bazılarının fiyatı belirtilmiştir. Üreticilerin kim oldukları yazılmışsa da kişilere ait ürünlerin ne olduğu hakkında detaylı bilgi yoktur. Serginin güncel eser ve işler kısmında üç bin beş yüzden fazla parça sergilenir.

Modernist bir yapı içerisinde geçmiş yüzyılların ürünleriyle günün ürünlerinin bir arada sergilenmesi, sergi izleyicisine çok katmanlı bir karşılaştırma olanağı tanımıştır. İkili sergilemenin amacı yok olan bazı el işi sanatları hakkında fikir edindirmek, bununla birlikte yeni eserler ve işler aracılığıyla Türk milletinin ve Türk sanatkarının ruhundaki yüksek istidat (yaradılıştan gelen yetenek) ve kabiliyetin yaşamakta olduğunu göstermektir (KSSK, 1936). “Dedelerimiz ve Ninelerimizin Şaheserlerinden” olarak adlandırılmış kısımda Topkapı Sarayı koleksiyonunda yer alan 15., 16., 17. ve 18. Yüzyıla ait yazı takımları, kahvelik, ibrik, kapaklı sahan, leğen ve ibrik, tuzluk, kuş kafesi, cezve, mangal ve maşa, hamam taşı, fener, şamdan, kaftan, mendil, eldiven, çocuk kaftanı, kaşıklar, makta ve kalemtraşlar, Uşak, Gördes, Ladik ve Kula halıları, çizme, ayakkabı, tüfek, miğfer, kalkan, kılıç, barutluk, kurşun kalıbı gibi nesnelere sergilenmiştir (Şekil 2.48). Serginin bu kısmında

19. yüzyıla ait sergileme yapılmaması eleştirilen eski rejime olan uzaklığı vurgulamak adına olmalıdır. Sergide yer alan geçmiş yüzyıllara ait örneklerin bazılarında restorasyon çalışması da yapılmıştır (Kvergić, 1936) (Şekil 2.49).



Şekil 2.48: Sergide yer alan 17. Yüzyıla ait Türk miğferleri (Kvergić, 1936).

Sergi kılavuzunda güncel ürünlerin sergilendiği kısımdaki eşya da el dokuması, saraciye, plastik eşya, madeni eşya, yapay çiçek, kuyumculuk, abajur, cam işleri gibi gruplara ayrılmıştır (Ek.1).



Şekil 2.49: Sergi için üzerinde restorasyon çalışması yapılmış tabak (Kvergić, 1936).

Dr. Hermann Kvergić, serginin “Dedelerimiz ve Ninelerimizin Şaheserlerinden” olarak adlandırılmış kısımdaki ürünleri, Türk el sanatlarının tarihsel geçmişini ve gündelik yaşamda bu ürünlerin üretimi ve dolaşımıyla ilgili dil kullanımını irdeleyen

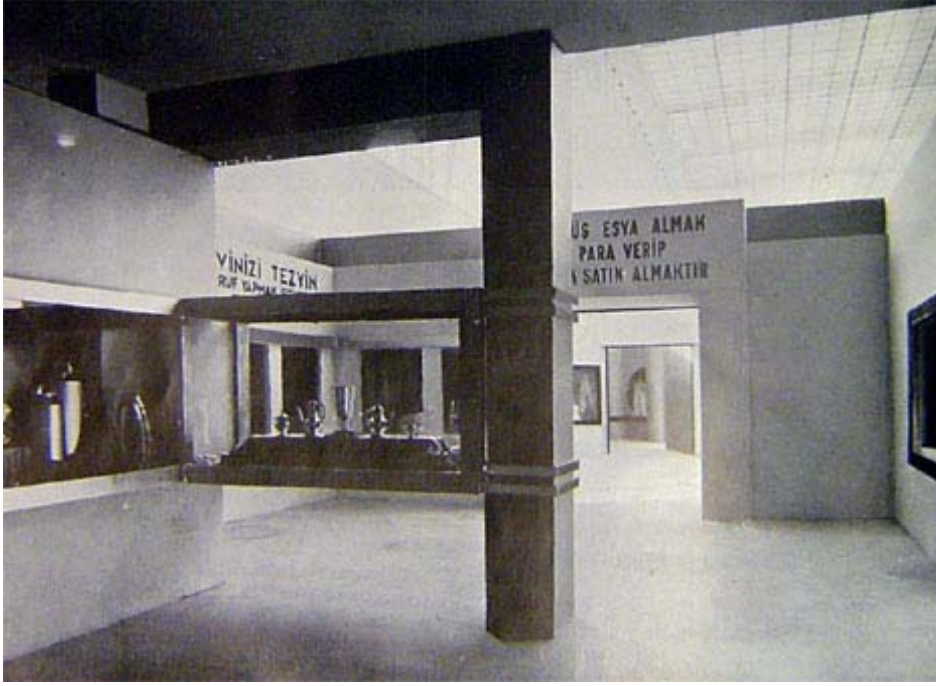
bir yazı ele almıştır²⁸. Kvergić (1936) el sanatlarının insanın içindeki hayatın dışavurumu olduğu sıradan gerçekliğinin gösterildiği bu serginin hem geçmiş hem de gelecek hakkında başka bir yerde olamayacak kadar bilgilendirici olduğunu belirtir. Kvergić (1936) serginin ikili düzeni üzerinden Erken Cumhuriyet Dönemindeki el sanatları işlerini hem maddi özellikler hem de anlamsal açıdan Türklerin Osmanlı ve öncesi el sanatlarıyla ilişkilendirir; Bizans ve İslam sanatındaki Türk etkisinden bahseder. Kvergić'e (1936) göre Türk tarımla uğraşıyor olsa da el işlerinde çok güçlüdür, sergide de örneklendiği üzere renk kullanımı inceliklidir, sergilenen nesnelere ruh dinginliğini, sakinliği ve düşünce alemini bezemeler aracılığıyla ifade etmektedir. Aynı şekilde Kemalist endüstrileşmenin ürünlerinde de beş bin yıllık bu birikime sırt dönmemelidir; sonuçta kimse kendisinin ne olduğunu gizleyemez ve "Türk Malı" damgası gelecekte de elin ortaya koyduğu değerli biçimleri işaret edecektir (Kvergić, 1936).

Melek Celâl (1936) Türkiye'de estetik zevk üzerine bir inceleme konusu olarak böyle bir sergiye, Arkitekt gibi bir dergide yer vermesinin gerektiğini belirtir. Melek Celâl'e göre sergiyle açığa çıkan en önemli konu sanat kabiliyetinde eski Türk sanatkarlarından geri olunduğudur:

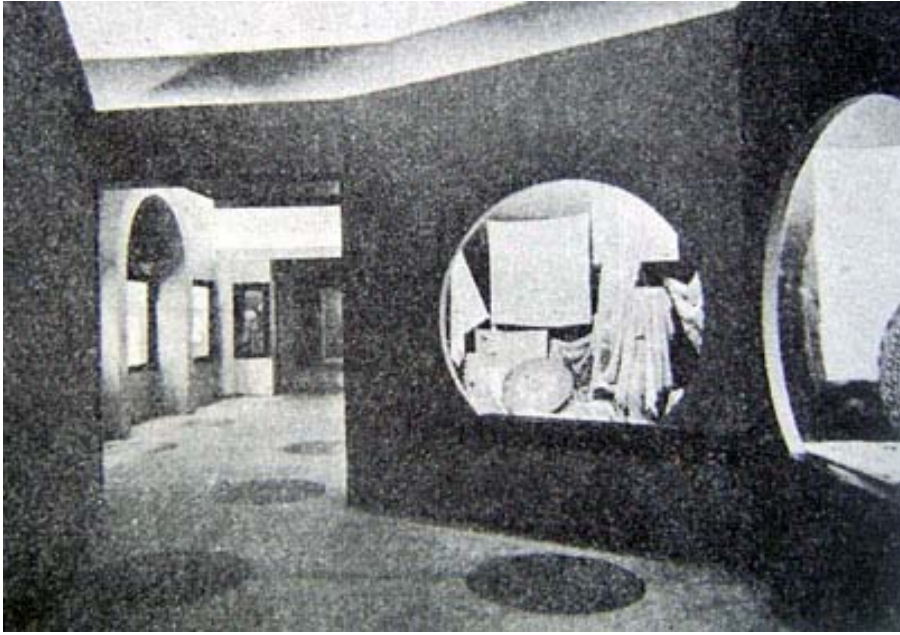
"Bugünde o kabiliyette işçilerimiz vardır. Yalnız zevkimiz düşüktür. Eski sanattan kaybettiğimiz yegane şey zevktir. Bunun da sebebi Avrupa'nın camlot (niteliği düşük, tapon mal) zevkinin taklitçiliği ile eski zevkimizi kaybetmiş olmamızdır (Melek Celâl, 1936:311)."

Ayrıca serginin bir panayır havasında olmayıp gayet profesyonel bir sergicilik örneği olduğu da belirtilmektedir. Duvarlarda yer alan öneri yazılarından, serginin halkı günlük yaşam eşyası seçiminde bilgilendirmeyi amaçladığı da anlaşılmaktadır (Şekil 2.50 ve Şekil 2.51).

²⁸ 1935'de Ulus gazetesinde dillerin kökeni sorunu ile ilgili "Notlarımızı Anlatan İzah" başlığıyla yayımlanan makaleler "Etimoloji, Morfoloji ve Fonetik Bakımından Türk Dil"i adıyla kitap haline getirilir. TDK genel sekreteri İbrahim Necmi Dilmen, Tahsin Mayatepek ile yazışmasında bu notların ve açıklamalarının Atatürk'e ait olduğunu ancak kendileri isimlerinin ilanını arzu buyurmadıklarından imzasız yayımlandığını açıklar (Şenoğlu, 2006). Necmi Dilmen'in mektubunda Atatürk'ün yazdığı anlaşılan bu kitapta dilbilimci Dr. Phil. Hermann Kvergić' in "Türk Dillerindeki Bazı Unsurların Psikolojisi" (Fransızca:La Psychologie de Quelques Éléments des Langues Turques) isimli basılmamış Fransızca eserinden de faydalandığı açıklanmıştır (Şenoğlu, 2006).



Şekil 2.50: “Elişleri ve Küçük Sanatlar” sergisinden görüntüler, (Kvergić, 1936).



Şekil 2.51: “Elişleri ve Küçük Sanatlar” sergisinde ürün sunumu, (Melek Celâl, 1936).

2.3.6 Sanat okulları sergisi 1938

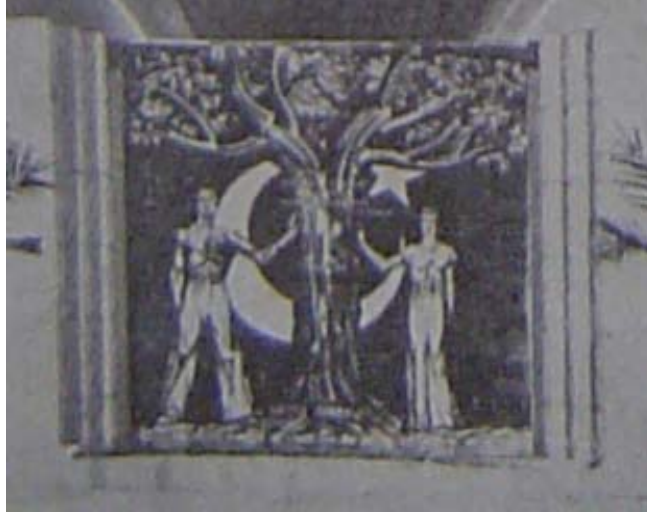
1938’de Ankara Sergi Evi’nde açılan “Sanat Okulları Sergisi”, Kültür Bakanlığı’nın mesleki eğitim direktörlüğü altında yapılan çalışmaların izleyiciye sunulduğu önemli bir sergidir. Sergi, 21 Mayıs-21 Haziran 1938 tarihleri arasında açık kalmıştır. Serginin amacı mesleki eğitime bağlı sanat okullarında ve kız enstitülerinde yetiştirilen gençlerin başardıkları işleri halka tanıtmak ve sanatkarlığa karşı yeni

neslin sevgi ve ilgisini arttırmaktır (Arkitekt, 1938a ve Duru, 1938). Bu sergide Türkiye'nin çeşitli illerindeki sanat okullarında tasarlanıp üretilen ürünler sergilenmiştir. Yerli malları sergisindeki ve diğer sanayi sergilerindeki sistemden çok farklı olarak bu sergide hammaddeden son ürüne ulaşmada geçen sürecin de sergilendiği görülür.

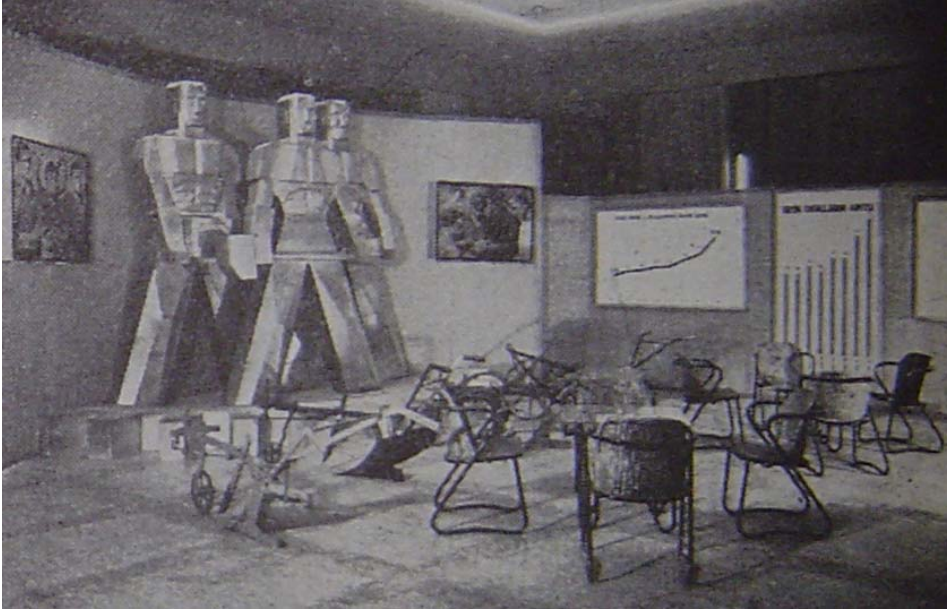
Serginin genel tasarımı Mazhar Nazım Resmor tarafından yapılmıştır. Ana salonun fonunda Türk bayrağı, önünde dişli çark sistemi vardır (Şekil 2.52). Dişli çark sistemi üretkenlik ve makineyi temsil eden en uzlaşımsal biçimlerden olarak Erken Cumhuriyet Dönemi afişlerinin ve sergi stantlarının vazgeçilmez imgesidir. Atatürk'ün üretmeyle ve sanatla ilgili sözleri metal harflerle farklı düzlemlere yazılmıştır. Büst kaidesinin bulunduğu tabanın ön yüzünde Atatürk'ün "her şeyi kendimiz yapacağız" sözü yazılıdır. Yine girişte yer alan, Türkiye Cumhuriyeti bayrağı önündeki bir ağacın iki yanındaki kadın ve erkek figürleri, bir yeniden doğuşu ve yeniden yaratılmayı temsil etmektedir (Şekil 2.53). Ana sergi salonunda duvarları süsleyen ilerleme grafikleri arasında üç farklı iş kolunu sembolize eden kübik heykeller vardır (Şekil 2.54).



Şekil 2.52: Sanat Okulları Sergisi Ana Salon Girişi, (Arkitekt, 1938).



Şekil 2.53: Yeniden doğuşu temsil eden kadın ve erkek figürleri, (Ar, 1938).



Şekil 2.54: Üç farklı iş kolunu sembolize eden kübik heykeller, (Ar, 1938).

Ar dergisi “Kız ve erkek sanat okullarımızda yapılan muhtelif cinste eşya, Avrupa’dan artık pek az şey getirtmeye muhtaç olduğumuzu bize bir kere daha gösterdi.” diyerek bu serginin hem biçim hem içerik açısından büyük bir başarı olduğunu belirtmektedir (Ar, 1938). Ar’da yayımlanan fotoğraflarda, ev eşyası olarak altıgen metal tepsiler, üç ve dört kollu şamdanlar ve boru metal konstrüksiyonlu, hasır oturma düzlemi olan koltuk ve sandalyelerle, metal ve camdan yapılmış sehpa gibi mobilya vardır (Şekil 2.55, Şekil 2.56 ve Şekil 2.57). Bu ürünlerin süsten uzak, 1930’ların kübik yaklaşımına aykırı düşmeyecek tasarımlar

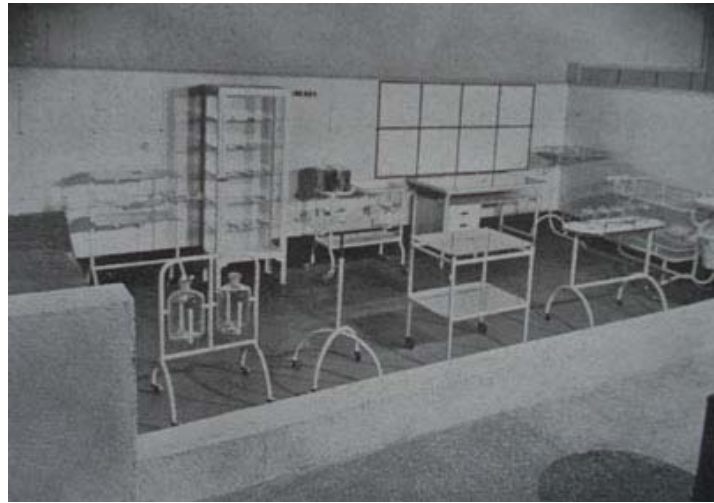
olduğu görülür. Ülkü’deyse hüner denilen zeka ve el birlikteliğinin Türk gencindeki gelişmesini serginin açığa gösterdiği belirtilir (lk, 1938).



Şekil 2.55: Sanat Okulları Sergisinde (1938) Şamdanlar ve masa üstü objeleri, (Kazmaz, 1942).

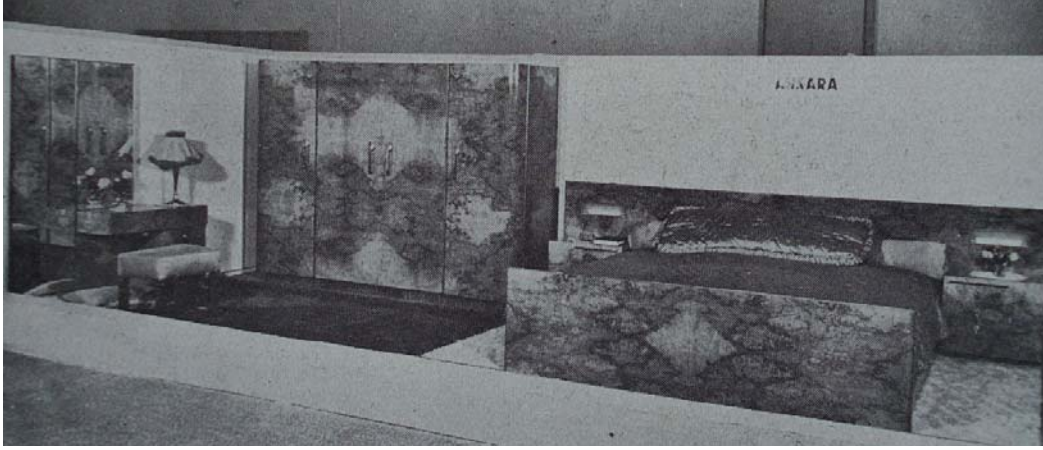


Şekil 2.56: Sanat okulları sergisinde sergilenen metal mobilyalar, (Arkitekt, 1938).



Şekil 2.57: Sanat okulları sergisinde sergilenen metal mobilyalar, (Arkitekt, 1938).

Onur salonundan soldaki bir numaralı pavyona girilirken kapının üstünde, yine Atatürk'ün “Bir millet, sanattan ve sanatkârdan mahrum olur ise tam bir hayata malik olamaz.” ve “Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir.” sözleri yer alır. Bu salonun her iki tarafındaki stantlarda bölge sanat okullarında yapılmış olan yatak odası, salon, yazı odası gibi ağaç mobilyalarla metal ve örme mobilya ve ev eşyası sergilenmiştir (Şekil 2.58).



Şekil 2.58: Sanat okulları sergisinde sergilenen yatak odası, (Arkitekt, 1938a:188).

Mobilyaların üzerine Kız Enstitüleriyle Akşam Kız Sanat Okullarında yapılmış olan yatak örtüsü takımları konulmuş, böylece farklı alanlardaki çalışmaların bir bütün olarak algılandığı da gösterilmiştir. Salonun sonunda İnşaat Usta Okulu'nun yaptığı iki “tarz” yelpaze merdivenin altında oluşturulan üç oda Aydın, Ankara ve İstanbul okullarında yapılan mobilyalarla donatılmıştır. Alışılmışın dışında olan bu merdivenin farkının “tarz” olarak ifade edildiği görülür. Ankara'da yapılmış olan yalın çizgideki yatak odası mobilyalarında Art Deco'da sıkça uygulandığı gibi, ahşap kaplama malzemesinin farklı açılarda kullanılmasıyla yüzey dekoru sağlandığı görülür. Diyarbakır'daki okullardan gelen ahşap bahçe mobilyası da yalınlığıyla öne çıkar (Şekil 2.59). Bu sergiden yaklaşık otuz yıl önce düzenlenen Bursa sergisinde yer alan yatak odası mobilyalarıyla karşılaştırıldığında, sanat okulları sergisinde yer alan mobilyaların Batıdaki modayı yakalamış oldukları görülür (Şekil 2.60).



Şekil 2.59: Diyarbakır'daki okullardan gelen ahşap bahçe mobilyası, (Arkitekt, 1938a:189).



Şekil 2.60: Bursa sergisinde yer alan yatak odası mobilyaları, (Bursa Sergisi Mecmuası, 1909).

İki numaralı salonda, kız sanat okullarında yapılan elbise, şapka ve moda eşyaları gibi “kadın işleri”, İstanbul Erkek Terzilik Okulunda yapılmış kostüm, palto ve pardösü gibi erkek elbiseleriyle kadın kostüm tayyörleri ve mantoları sergilenmiştir. Burada el işlerinde yüksek Türk zevkinin ifadesine itina edilmiştir. Renklerin seçiminde ve imtizacında gösterilen titizlik takdire değer kıymettedir. Özellikle yabancıların işlemelerdeki Türk motiflerini ve renklerini hayranlıkla karşıladıkları görülmüştür (Ülkü, 1938).



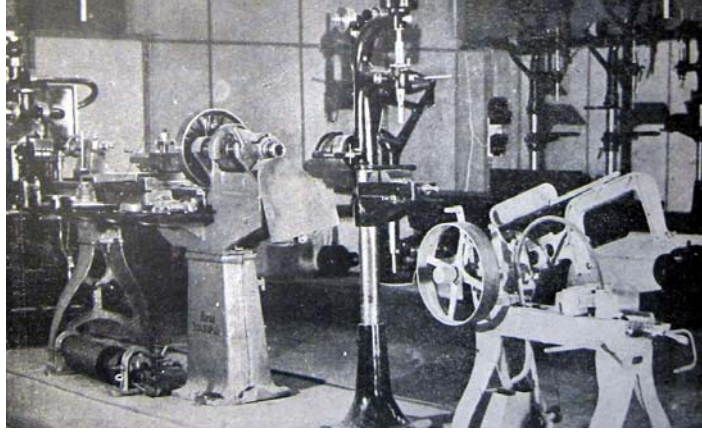
Şekil 2.61: Sergilenen sanat okullarında yapılmış çeşitli makine ve aletler (Arkitekt, 1938a:188).

Sergi Evi'nin en büyük salonu çalışmakta olan bir fabrika olarak tasarlanır. Salonun ortası bir rafla bölünerek iki yan duvarlara yapılan stantlara birer sanat dalı bütün alet ve malzemesiyle yerleştirilmiştir. Yine raflar üzerinde, bu salonda yer alan üretim dallarına ait işlerin birçok örneği sergilenmiştir. Stantların birinde, yapılacak bir makine gövdesinin teknik resmi üzerinde çalışan iki öğrenci vardır. Bir sonraki stantta, bu iki öğrenciden gelen çizime göre yapılan iki ahşap modelin hazırlanışı sergilenir. Bu modeller yandaki dökümcülere verilir ve dökümcüler kum kalıba sıcak dökümün nasıl yapıldığını sergiler. Elde edilen parçalar bir sonraki stantta tesviye işlemi görür ve birçok işlemden geçerek makineye uyacak bir parça haline dönüştürülür. Bir yan stantta ise bu makineyi işletecek enerjiyi sağlayacak elektrik atölyesi sergilenmiştir. Salonda bir demir atölyesiyle bir marangozluk fabrikası da sergilenir. Demir atölyesinde bakır, demir kapı, pencere ve parmaklık gibi uygulamaların yapımı sergilenmiştir. Ülkü'de marangozluk fabrikası şu şekilde betimlenmiştir:

“Resim yapma, ağaçları resme göre kesme, el ile alıştırma, takma ve cilalama, boyacılık, döşemecilik ve hasırcılık işleri burada birbirini tamamlayan atölyeler halinde idi. Birçok gençler ham ağaçları işleyip birbirine devrederek güzel mobilyalar yapıyorlardı (Ülkü, 1938:468).”

Son salonda da sanat okullarında yapılmış makineler bir arada sergilenmiştir (Şekil 2.61 ve Şekil 2.62). Sergi genel halk tarafından ilgiyle izlenmiştir. Sergiyi çok kişinin izlemeye geldiği yine Ülkü'de şu ifadeyle yer alır:

“Cumhuriyetin son yıllarda sanat ve meslek tahsiline verdiği emekle gençliğin bundan faydalanışı derecesini gösteren sergi; tatmin ve takdir hisleri içinde binlerce kişi tarafından ziyaret edilmiştir (Ülkü, 1938:468).”



Şekil 2.62: Sergilenen sanat okullarında yapılmış çeşitli makine ve aletler, (Kazmaz, 1942).

Sergilerin amacı özetle tasarruf bilincini yerleştirmek ve yerli mal kullanımını özendirme amacıyla Türkiye’de üretilen ürünlerin geniş kitlelerle aynı çatı altında buluşmasını sağlamaktır. Bununla birlikte sergilerde halkın yerli ürünler hakkındaki olumsuz fikirlerini değiştirmek, yerli mallarla güven kazanmak da hedeflenmiştir. Farklı alanlardaki üretimlerin aynı çatı altında bir araya toplandığı ve satış da yapılan tüm bu sergiler, periyodik olarak tüketim toplumunun yeni bir boyutu olan departman mağazaları gibi bir görevi de üstlenmişlerdir.

3. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE DÜŞÜNCE VE UYGULAMADA TASARIM

3.1 Erken Cumhuriyet Döneminde Tasarım Kavramı ve Eleştirisi

Yukarıda zanaatkârlar arasında yaşanan endüstriyle el üretimi geriliminin, Batı örneğinde tasarımla ilişkilendirilerek görsel biçim, estetik, zevk, malzemenin özgün kullanımı, üreten bireyle ürettiği arasındaki “insancı” ilişki ya da kullanım ve kullanıcı gibi kavramlar üzerinden değil, öncelikle ekonomik boyutlar üzerinden tartışıldığı örneklenmiştir. Bununla birlikte Nurullah Ataç ve Burhan Belge gibi düşünürlerin makineleşmenin sanata ve yaşama etkisi üzerine yazdıkları değerlendirilmiştir. Zanaatkârlarinkinden ve sanayicilerinkinden daha katmanlı ya da derin olarak nitelemenin uygun olduğu zanaatla, endüstriyle ve tasarımla ilişkili uygulamalara ve bunların eleştirisine dönemin güzel sanatlarını, uygulamalı sanatlarını ve mimarlığını kapsayan sanat ortamında tanık olunmaktadır. Yine de bu konulardaki yazım geleneği Erken Cumhuriyet Dönemi üretim ortamında ortaya konulan işe göre oldukça zayıftır. Batıda birçok tasarımcı ve sanatçının yapıtlarının üretildikleri çevre ve mekânla ilişkisi algılanması üzerine düşüncelerini açıklamak için daha yerleşik bir retoriğe başvurdukları görülür. Türkiye’deyse 1930-50 arasında retoriksel anlatım hamdır, tasarımcıların işleri hakkında yazdıkları ya da başkalarının yazılanlar ağırlıklı olarak betimleyicidir. Ancak betimlemeler bugün çoğu yok olmuş işlerin belgeleri durumuna geldikleri için önemli bir kaynak oluşturur.

Dönemin tezyini sanatlar çalışanlarının, mimarlarının, seramik ve tekstil tasarımcılarının yazdıkları incelendiğinde “tasarım”la ilgili konular üzerinden yeni bir eleştiri dilinin oluşturulmakta olduğu görülür. Haftalık dergilerin ev ve eşyayla ilgili köşelerinde tanıtılan yabancı ev, oda, mobilya ve diğer eşya örneklerine eşlik eden “öneri yazını”nda da özünde tasarımdan bahseden betimlemeler ve tavsiyeler yer alır. Profesyonel olmayan öneri yazınıyla tasarımcıların ya da ilgili meslek adamlarının yazdıkları birbirini bütünleyerek tasarıma ilişkin bir anlatımın oluşumunu başlatır. Özellikle öneri yazınında “ürünlerin tasarımı” anlamını karşılayan ya da ona işaret eden “şekil, model, desen, tip, biçim, manzara” gibi

ifadelerin kullanıldığı görülür. Öneri yazınlarının dışında ürünlerle ilgili haberlerde de yine bu ifadeler rastlanır. Örneğin bir uçağın bile yeni şeklinden bahsedilebilmektedir (Şekil 3.1). Öneri yazınları üzerinden tanıtılan mekânlarda yer alan eşyayı nitelerek için kullanılan sıfatlar da eşyanın tasarımıyla ilgilidir: biçimli, asrî, şık, güzel, kibar, kaba, sağlam, ucuz, sade, kolay temizlenebilir, rahat, konforlu, pratik, çok amaçlı...gibi. Tasarlama eylemini karşılamak için ise hem profesyonel yazında hem de öneri yazınında düşünmek, güzel düşünmek, şekil vermek, şekillendirmek, ibda etmek, vücuda getirmek ve tasavvur etmek gibi fiiller kullanılır.



Şekil 3.1: Yedigün’de yayımlanan uçak tasarımıyla ilgili haber (Yedigün, 1935a).

Mimar, seramik tasarımcısı, tekstil tasarımcısı gibi profesyonellerin yazdıklarındaysa tasarıma ilişkin teknik, çizim, model, örnek, eser, tasavvur, endüstri eseri gibi kavramlar kullanılmaktadır. Bununla birlikte çeviri yayınlarda “design” sözcüğü orijinal metinde zaten yer almakta olduğundan karşılığında “desen” sözcüğünün kullanılmaya başlanır. 1948 yılında İstanbul’da çıkan British Trade Journal’da “Ambülansdan Uzun Yol Otobüslerine Kadar En Mükemmel İngiliz Ticari Araç Desenleri” adlı çeviri yazıda “tasarım”ın “desen” olarak “design”ın Fransızca okunuşuyla nakledildiği görülür. Bu metnin içinde “model” ve “desen” dönüşümlü olarak aynı anlama karşılık gelecek biçimde kullanılmaktadır:

“Otobüs şasislerine gelince, bunlar tamamen yeni bir desen üzerinden yapılmış olup 2 metre 44 santim genişliğe müsaade eden yeni İngiliz kanunundan tam manasiyle ifade edilmiştir (British Trade Journal, 1948a:111).”

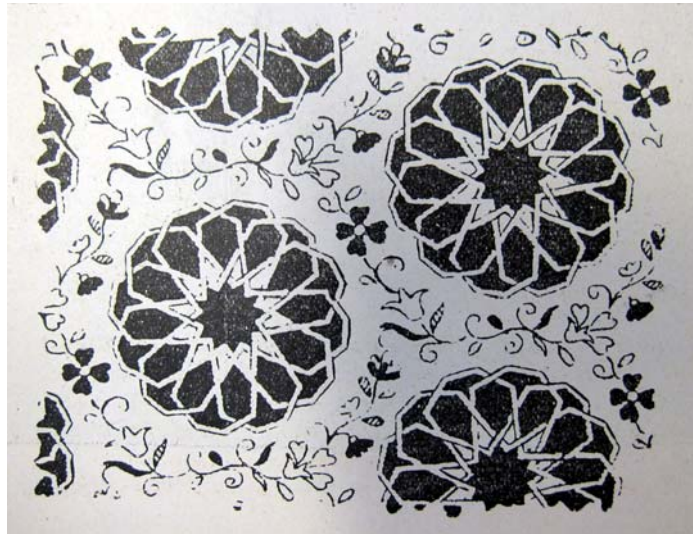
“Design”ın “desen” okunuşuyla çevirisi British Trade Journal’da yer alan “İhracat Piyasaları İçin Motorbotlar” başlıklı bir başka yazıda da kullanılmaktadır. Bu yazıda İngilizce’deki “design” fiilinin “desenlenme” olarak Türkçeleştirildiği görülür:

“İngiliz motorbot fabrikatörleri desen ve imalatta tenevvüün (çeşitlilik) önemini uzun zamandır idrak etmiş bulunuyorlar...Gemi ve motorbot fabrikatörleri ulusal federasyonuna mensup elli üye ihracat imkanlarını araştırmak ve diğer memleketlerin ihtiyacı olan motorbotları, işbotları ve yelkenli tekneleri en kısa bir zamanda ve en ucuza mal etmek için kollektif çalışma planını hazırlamak üzere bir ihracat grubu kurmuşlardır...bu ihracat grubu dünya ihtiyaçlarını tetkik ederek bunları karşılayacak tipte botların desenlenmesi için tanınmış gemi inşaiye mimarlarını angaje etmektedir (British Trade Journal, 1948b:114).”

Desen güzel sanatlar ve tekstil alanında zaten kullanılmakta olan bir sözcüktür. Güzel sanatlarda genelde karakalem çalışmaları, tekstil alanındaysa yüzey üzerinde yer alan motifler dizgesi anlamında kullanılmaktadır. Basma üretimi gibi makineleşmiş seri üretim içerisinde motiflerin ve desenin tasarlanmasından “motif bulmak”, “resmetmek”, “eser meydana getirmek”; tasarımcıdan “ressam” olarak bahsedilmektedir:

“Bizde ilk defa olarak bir Türk kıızı, Müzeyyen Nalbantoğlu, okuldan fabrikaya geçerek basma üzerinde orijinal eserler meydana getirmiştir...Basma sanatında ressamın en büyük meziyeti motif buluşudur. Müzeyyen’in motif bulmaktaki istidadı şaşılacak bir şeydir. O hem eski milli yadigârları işleyerek, hem günlük hayatın türlü tesirlerine kendini bırakarak onları ahenkli bir tarzda renklileyerek durmadan eser vermektedir (Tuğrul, 1942:22).”

Ayrıca 1942’de Perihan Tuğrul tarafından Ülkü dergisinin sayfalarına taşınan Sümerbank Nazilli fabrikasının tasarımcısı Müzeyyen Nalbantoğlu, bir kurum çalışanı olarak tanıtılan ilk tasarımcı olarak belirmektedir. Yazıya Nalbantoğlu’nun tasarladığı iki basma deseni eşlik etmektedir. Desenlerden biri metinde işlenen “eski milli yadigâr” olarak değinilen çalışmalara örnektir (Şekil 3.2).



Şekil 3.2: M. Nalbantoğlu’nun Sümerbank Nazilli için tasarladığı desen, (Tuğrul, 1942).

“Design”ın tasarım anlamında ve İngilizce okunuşuyla “dizayn” olarak Türkiye’de yapılmış bir çalışmada en erken kullanımı İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası tarafından 1956’da basılmış olan, yüksek mühendis Mesut Savcı’ya ait “Balıkçı Gemilerinin Dizaynı İçin Yeni Yollar” başlıklı doçentlik tezi olarak gözükmektedir. Tezde “dizayn” sözcüğü “form” ile yakın anlamda dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Ayrıca tezin içerisinde “Balıkçı Gemilerinin Formu” başlıklı bir bölüm bulunmakla birlikte, “dizayn”ın ne olduğuyula ilgili bir açıklama bulunmamaktadır. Tezin bibliyografyasında gemi tasarımıyla ilgili yabancı kaynakların yanı sıra Prof. Ata Nutku’ya ait “Gemi Dizaynı” adlı tarihsiz kaynak da bulunmaktadır. “Gemi Dizaynı” daha sonra 1958’de İstanbul Teknik Üniversitesi matbbası tarafından basılmıştır. “Dizayn” sözcüğünün en erken olarak gemi inşaatı alanında görülmektedir.

Türkiye’de endüstriyel üretime yönelik tasarım yapılması gerektiği ise ilk defa 1930’lu yıllarda belirtilmektedir. Ressam Ali Sami (1933) “Sanat Varlığımızda Resmin Yeri” başlıklı yazısında resim eğitimi sorununun çağdaş endüstriyle bağlantısına değinen bir yerinde, Japonya’da Amerikalıların kurduğu bir fabrikayı gezen Japon çocuklarının kendilerine açıklama yaptıktan sonra, her birinin birer mühendis gibi fabrikada gördüklerini defterlerine ustalıkla geçirdiklerini anlatır. Tansuğ (1996), Boyar’ın bu aktarımını sanayi gelişmesine aday olan Türkiye’de tasarımcıların yetiştirilmesine ilişkin görür. Boyar (1933) yeteneğin söz konusu olmadığı bu alanın resim derslerinde pratik bir uygulama olarak ele alınması gerektiğini ve endüstrileşmekte olan Türkiye’de bu tarzda resim eğitiminin çok önem taşıdığını belirtmektedir. Boyar “bu tarzda resim eğitimi” olarak ürün ve makine tasarımı eğitimini kastetmekte, bu nedenle “amelî ve hendesî resim dersleri” diyerek güzel sanatlara yönelik çizimle ayırım yapmaktadır. Akademi seramik dalı başkanı İsmail Hakkı Oygur (1936b) milli sanayi programına girmiş olan seramik endüstrisinin üretim için gerekli olan seramik sanatkârlarını yetiştirecek bir enstitüye ihtiyacı olduğunu söyleyerek endüstriyel üretim alanında yetişecek seramik sanatkârı vurgusunu yapar. Yine Akademi seramik bölümünden Vedat Ar (1936) seramiğin artistik ve endüstriyel olarak ikiye ayrıldığını, seramik sanatçısının iki alan için de çalışması gerektiğini belirtir. Vedat Ar’ın böyle bir ayırım yapması aldığı endüstriyel seramik eğitiminden kaynaklanmaktadır (Güner, 2009). Daha geç bir örnek olarak Kenan Temizan (1946) süsleme sanatlarının iş alanının kesinlikle endüstri olduğunu, memleket sanayisine güzel örnekler verme yeteneğine sahip olan bu şubeden

sanayicilerin faydalanması gerektiğini belirtir. Temizan'ın “güzel örnek” olarak ifade ettiği ürünün “iyi/güzel tasarım” olduğu düşünülmelidir. Marie Louis Süe²⁹ (1941) de süsleme sanatları ve uygulamalı sanatlarla endüstriyel üretim arasındaki ilişkiye işaret eder. Süsleme sanatlarının varoluşunun nedenlerinden birinin endüstri eserlerinin modellerinin belirlenmesi olduğunu ve bu branşın bir memleketin refahı üzerinde oynadığı rolün önemini vurgular:

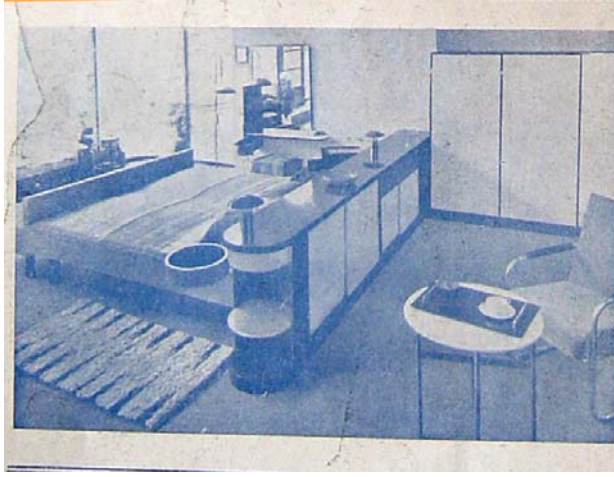
“Filtvaki (gerçekte), ressam ve heykeltıraşlar, plastik sanatlarda tek eserler yaratıyorlar, fakat dekoratörlerin yaratıları eserlerin birçok nüshaları oluyor, bu sebepten binlerce kimseyi alakadar ediyorlar, cemiyetin muhtelif sanatları arasına yayılıyorlar. Tatbik edilmiş sanatta, değerli bir model, bir sanayici için bir kâr menbaı (kaynağı) olmakla kalmıyor, fakat bundan başka, bu model, konulduğu her yere bir sanat numunesi oluyor, ve yabancı memleketlerde teşhir edildiği zaman, (pays d'origin) menşei olduğu memleketin medeniyet ve zevk derecesini gösteriyor (Süe, 1941:262-263).”

1934 tarihli Yedigün'de yayımlanan “asrî bir yatak odası” başlıklı öneri yazını niteliğindeki haberde “eşya mütehasısı” ifadesi kullanılır (Şekil 3.3). Eşya mütehasısının “product designer”ın Türkçe'ye çevrilmiş biçimi olma olasılığı güçlüdür. Bir uzmanın, yapan kişiden ayrıştırılarak “eşyayı düşünen kişi” olarak ifade edilmesi yeni bir durumdur³⁰. Uzman anlamına gelen “mütehasısı”, Erken Cumhuriyet Döneminde özellikle üniversitedeki öğretim üyeleri için kullanılır; kimya mütehasısı, fizik mütehasısı gibi. Mütehasısı kişi mesleki eğitim almış, pozitif bilgi sahibi meslek adamıdır. Eşya mütehasısından bahseden yazıya siyah beyaz lake mobilyaların, metal boru koltuk ve masanın yer aldığı, aydınlık ve modern bir yatak odası fotoğrafı eşlik eder:

“Ömrümüzün mühim bir kısmı yatak odasında geçer. Bu istirahat yuvamızın sıhhi olduğu kadar basit ve güzel olmasını gaye edinen eşya mütehasısları işte bu güzel odayı vücade getirmişlerdir. Geniş ve gayet güzel olan yatağa dikkat ediniz. Başucunu teşkil eden geniş raf pek kullanışlıdır. Yataktan kalkmağa lüzum olmadan kitap, saat, lamba gibi şeyleri bu rafın üzerine dizmek mümkündür. Duvarlarda birer toz ve mikrop yuvası olan fuzuli süsler ve resim çerçeveleri yoktur...(Yedigün, 1934:51).”

²⁹ Marie Louis Süe (1875-1968) 1939-1945 yılları arasında Akademi'de dahili mimari şubesi şefi olarak çalışmıştır. Özellikle Fransız Art Deco sanatçısı olarak bilinir.

³⁰ Haberin yazıldığı yıllarda “mütehasısı” ifadesi sanatsal yönü olan tasarım alanlarındaki Akademi hocaları için de kullanılmaktadır: seramik mütehasısı, mobilya mütehasısı gibi.



Asri bir yatak odası

Ömrümüzün mühim bir kısmı yatak odamızda geçer. Bu istirahat yuvasının sıhhi olduğu kadar basit ve güzel olmasını gaye edinen eşya mütehasısları işte bu güzel odayı vücude getirmişlerdir. Geniş ve gayet güzel olan yatağa dikkat ediniz. Başucunu teşkil eden geniş raf pek kullanışlıdır. Yataktan kalkmağa lüzum olmadan kitap, saat, lâmba gibi şeyleri bu rafın üzerine dizmek mümkündür. Duvarlarda birer toz ve mikrop yuvası olan fuzulî süsler ve resim çerçeveleri yoktur. Bu yatak odasının sükûneti insanı âdeta istirahate hattâ uykuya davet etmiyor mu?

Şekil 3.3: Eşya mütehasıslığından bahseden asri bir yatak odası haberi, (Yedigün, 1934).

Metinde meslek olarak eşya uzmanlığı, eşyaları kullanışlı, hijyenik, sağlıklı, basit ve güzel olarak vücuda getirmek olarak ortaya konulmuştur. Aydınlik, sıhhat, kullanışlılık, hijyen gibi Erken Cumhuriyet ideolojisinin ve tasarım ortamının çağdaş yaşamın olmazsa olmazları olarak tanımladığı kavramların uygulamasına eşya mütehasıslığının çalışmasıyla ulaşılabilecektir.

Eşyaların tasarımıyla ilgili en erken eleştirilerden biri Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nda çıkan "Güzel Sanatların Önemi ve Yararı" adlı Düyun-ı Umumiye mektupçusu ve Güzel Sanatlar Okulu Sanat Tarihi Öğretmeni Mehmet Vahid Bey'e (1873-1931) ait 1912 tarihli yazıdır³¹:

"İnsanların yaptığı, sevdiği, şaştığı ve beğendiği bir takım şeylerin bulunduğunu ve bunların işe yarar şeyler olmadığını hiç düşündünüz mü? Size sorarım: Bir kat elbisenin üstüne takılan işleme neye yarar?

Yapılması çok zaman alır. Ayrıca elbisenin ne daha sıcak, ne daha kullanışlı olmasına yol açar. Bir tabağın üstüne işlenmiş çiçeklerin yararı nedir? Bununla tabağın sağlamlığına bir şey eklenmez.

Birçok eski dolapları süsleyen o derin oymalar neye yarar? Ya da bir evin en güzel porselen kaplarını sergileyen vitrinin, ince bir işle süslenmiş parmaklıklarının bulunmasının ne yararı olabilir? Bir dolap, düz tahtalardan yapılırsa daha mı çürük olur? Ya da kötü mü kapanır? Tabaklar, kadehler, sofrta takımları parmaklıksız, süssüz, beyaz tahtadan yapılmış adı bir dolapta daha mı kötü korunmuş olurlar? Bütün eski sandık ya da dolap kilitlerinde anahtar deliğinin etrafındaki demir parçaya bakınız. Sıradan bir demirci işi olmasına karşın, bunu da süslü ve oya gibi işlenmiş olduğunu görürsünüz. Şimdi yapıldığı gibi dörtgen, adı bir demir parçasıyla yetinilmeyip, neden bununla zaman yitirilmiş?...

³¹ Tansuğ, Vahid Bey'e ait bu yazının tam metnine "Türk Sanatı"nda yer verir.

Bana diyeceksiniz ki: Doğru, bunların hiçbir yararı yoktur. Fakat çekilen zahmet boşuna değildir. İyi işlenmiş bir kat elbise güzel bir şeydir. Süslenmiş bir tabağın görüntüsü, düz beyaz tabağınkinden daha hoştur. Oymalı ve güzel eşya gözleri dinlendirir, en sıradan eve neşeli bir hava verir. Bu da az çok değerli bir şeydir...(Tansuğ, 1996: 117).”

Düyun-u Umumiye İdaresi’nden Vahid Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi’nde 1908-1931 yılları arasında sanat tarihi dersleri vermiş ve bunu kendi hazırladığı program üzerinden 25 yıl hiç aksatmadan yapan ilk kişi olmuştur (Kazancıgil, 1993). Roma ve Yunan sanatına olan eğiliminden dolayı eleştirilen Vahid Bey burada mobilya, porselen eşya ve kilit aynası gibi ürünler üzerinden süslemenin gerekliliğini anlatmaktadır. Vahid Bey’in sanat tarihi derslerine başladığı yıl hem II. Meşrutiyet’in ilan edildiği, hem de Adolf Loos’un “Süsleme Suçtur”u yayımladığı yıldır. Onun Batıda süslemenin şiddetli bir eleştiriye maruz kaldığı dönemde süslenmiş bir tabağın görüntüsünün düz beyaz bir tabağınkinden daha hoş olduğunu savunuyor olması romantizm etkisi ve antik sanata düşkünlüğüyle açıklanabilir. Osmanlı Türkiye’sindeki 1908 romantizmi mimarlık bağlamında Batıdaki modernist kopma paradigmasının başına rastlar (Akın, 2003). Vahid Bey’in bu yaklaşımı mimarlıktaki durumun iç mekân eşyası üzerindeki tezahürü olarak görülebilir. Hoş olmayan olarak verdiği “düz beyaz” örneği modernist kopma paradigmasının en indirgeyici örneklerindendir. Süsten, dekordan arınmanın en arı ifadesi olarak düz beyaz duvarlar, düz beyaz mobilyalar, düz beyaz masa üstü eşyaları tasarlanır.

Müderri İsmail Hakkı (Baltacıoğlu) ise “Mimaride Kübizm ve Türk Ananesi” yazısında bilim aracılığıyla çağdaşlaşmış toplumlardaki rasyonelleşmenin günlük yaşamın biçimsel dünyasına etkisini şu şekilde ifade etmektedir:

“...İlmin müdahalesine kadar itikada, imana, kalbe istinad eden ameller ve aynı membalardan ilhamını alan aletler, düsturlar ve vasıtalar riyazileşmeye (matematik ve bilimle ilgili) başlamıştır. Muhitimizin eşyası sırf hendese (geometri) eşyası haline gelmiştir. Şehirler, sokaklar, kaldırımlar, evler, kapılar, pencereler, masalar, kağıtlar, zarflar...bu makineleşmenin ve bu riyazileşmenin zaruri bir neticesi olarak hendese katıları ve hendese düzleri haline gelmiştir. Muasır medeniyet yeryüzünü hendese cisimleriyle kaplayan bir medeniyettir (İsmail Hakkı, 1929:118).”

Görüldüğü üzere İsmail Hakkı burada eşyaların biçimlerinin makineleşmenin ve rasyonelleşmenin bir sonucu olarak geometrik kütle ve düzlemlerden oluşacağını, bu biçimlenmenin ileri medeniyetin göstergesi olduğunu ifade etmektedir. Vahid Bey ve İsmail Hakkı’nın yorumlarından sonra Celâl Esat (Arseven) da eşyaların tasarımıyla

ilgili yazar; Yeni Mimarî (1931) adlı kitabında ürünlerin biçimleri, kullanımı ve işlevlerinin yeni mimariyle birlikte değiştiğini ifade eder. Kitaba da adını veren “Yeni Mimari”, 20. Yüzyılın başından itibaren Hendrik Petrus Berlage, Auguste Perret, Peter Behrens, Joseph Hoffmann, Henry van de Velde, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Adolf Meyer gibi mimarların işleriyle örneklendikten sonra Türkiye’den Ernst Egli’nin Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Ankara Ticaret Mektebi, Ankara Musiki Muallim Mektebi örnekleri verilir. Celâl Esat’ın yeni mimarlığın ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü eşyaların maddesel ve ruhsal özellikleri olduğu biçiminde ayırım yapması, işlevi maddesel hizmet olarak, ruhsallığı da güzellik olarak belirtmesi tasarım eleştirisi açısından yenidir. Sıradan, basit ve yüksek el sanatı olma niteliği taşımayan nesnelerin ruhsallık ve güzellikle ilişkilendirilmesi de oldukça modernist bir tutumdur:

“Yeni ev mobilyası hakkındaki telâkkilerin değişmesi mobilya şekillerinin de değişmesini intac (sona erdirmiştir) etmiştir. Şimdi mobilya iki noktaî nazardan yapılmaktadır:

Birincisi: maddî hizmeti görmesi, ikincisi: güzel olmasıdır.

Maddi evsafı (niteliği) ancak her tarafına yetişilir ve el dokunabilir bir şekilde olmasına ve azamî kullanışlı bulunmasına vabestedir (bağlıdır).

Ruhî evsafına gelince: o da güzelliğini ve ahengini temin eden nisbetlerde yapılmasıdır. Şimdi yapılmakta olan alçak ve mik’abî muhkem (kübik sağlam) masalarla eski zamanın her zaman devrilen üç ayaklı, gayrı mantıkî masalarını mukayese edersek husule gelen tekâmülü derhal anlarız.

Bir masa her şeyden evvel üzerine konulacak şeyleri tutmağa hadim olmalıdır (yaramalıdır). Muvazenesi (dengesi) olmayan bir masa ne kadar süslü olursa olsun mantıkî değildir. Binaenaleyh güzel değildir, eziyet verici bir şeydir (Celâl Esat, 1931: 31-32).”

Celâl Esat yeni masaları kübik olarak tanımlarken Arapça kökenli “mikabî” ifadesini kullanır. Türkiye’de eşyadan kübik olarak bahsedilmesinin en erken örneklerindedir. Celâl Esat mobilyaların ruhsal özelliklerinin oranlarla sağlanabileceğini belirtir. Oranla güzellik arasında bağ kurarken, tasarımda oranı yalnız görsel bir unsur olarak görmeyip işlevlerin doğru karşılanmasının kurgusunda gereklilik, doğru oranı bir ilerleme olarak görür. İşlevi karşılamakta olan, doğru oranlara sahip mobilya mantıklı ve güzeldir. Celal Esat’a (1931) göre üstüne yetişilemeyecek büfeler, üst rafına ancak merdivenle ulaşılabilen gardıroplar artık müzelik olmuştur. Celâl Esat’ın mantıklı olmayanın güzel olmağını söylüyor olması, mantıklı ve güzel olanıysa yalın bir masa üzerinden değerlendirmesi ister istemez

Louis Sullivan'ın 1896'da yayımladığı makalede yer alan ve modernizme damgasını vuran “ biçim işlevi izler / form follows fuction” yaklaşımını akla getirir. Vahid Bey'in yazdıklarından kısa bir zaman sonra Celâl Esat, Sullivan'ın, Loos'un ve hatta Walter Gropius'un Bauhaus'a ulaşan fikirlerini benimsemiş bir kişi olarak belirtmektedir. Celâl Esat kısıtlı da olsa standartlaşma ve makineleşmeye de mimarlık üzerinden değinir, fakat evlerde kullanılan nesnelere bu olgularla ilişkilendirmez.

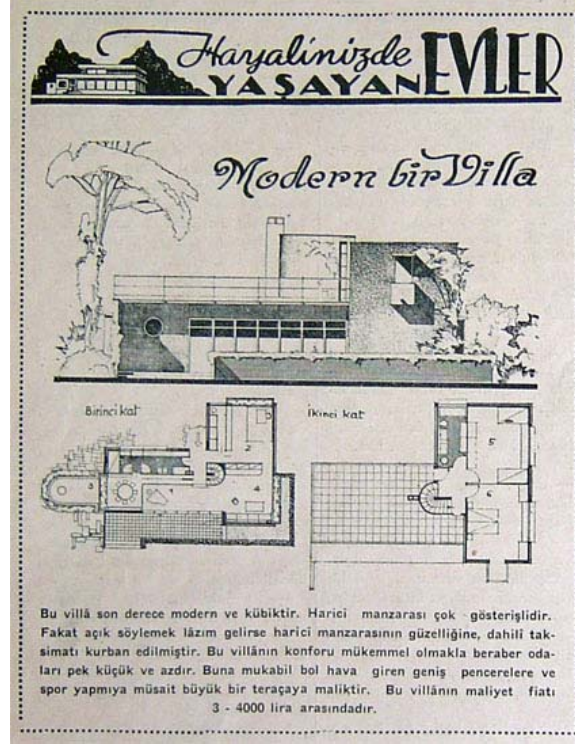
Mimar Naci Meltem, Celal Esat'ın üzerinde durduğu güzellikle işlev arasındaki ayrılamama ilişkisini şu şekilde ifade eder:

“...fikrin hassasiyet ile tezahürü demek olan güzellikte fikir ve şekil yek diğerinden ayrılamaz şekilde birleşmiş olmalıdır. Burada fikir dediğimiz mefhum, ihtiyaca uygun, derin bir sadakat, şekil ise harici görünüştür...güzel bir eserde her ikisinin de bulunması şarttır. Bunlardan birinden birini kaldırdığımızı farz edersek güzellik de kaybolmuş olur. O (güzellik) ancak her ikisinin de imtizaç (birbirine kaynaşma) ve vahdetinden (birlik) doğar (Meltem, 1938:164).”

Biçimle işlevin bir aradalığının güzelliğe götürmesini öneren bu sözlerde Alsaç'ın (1976) da belirttiği gibi Bauhaus düşüncesinin etkilerini hissetmemek mümkün değildir. Erken Cumhuriyet Döneminde Batıya bilinçli bir gözle bakmaya başlayan mimarlarla birlikte diğer tüm sanatkarlar, yapı sanatını tüm sanat dallarının birleştiricisi olarak gören Bauhaus ile karşılaşır ve Atatürk devrimlerinin de etkisiyle Batı için de yeni olan tasarım yaklaşımlarını benimserler (Alsaç, 1976).

3.1.1 Dergi öneri yazını

Tasarımla ilgili eleştiri tohumlarının yeşerdiği bir diğer ortam popüler dergilerdir. 1930'ların popüler dergilerinde içinde yaşanılması gereken “asri ev” betimlemelerine oldukça sık yer verilmiş, modern mimarlığın ne olduğu, çağdaş yaşamın mekânlarının neleri gerektirdiği, bu yaşamı sürdürürken kullanılacak eşyanın ne olduğunun tanıtımında bir “dergi öneri yazını” oluşmuştur. Modern ev imajları, planları, Kemalist reformların “medenileştirme misyonu”nu özel hayat alanına genişletmeyi hedefleyen Cumhuriyetçi arzunun simgesi olarak “ev ve eşya”, “güzel eşyalar”, “evlerimizin içi”, “yuvanızın dekoru” ve “hayalinizde yaşayan evler” gibi özel köşelerde sunulmaktaydı (Şekil 3.4).



Şekil 3.4: Hayalinizde Yaşayan Evler Köşesinde tanıtılan modern bir villa, (Yedigün 1937b).

Öneri yazınında yer alan fotoğraflar genelde yabancı olsalar da eşlik eden metinler yerlidir. Resimlerin imge olarak işaret ettikleri gösterilen kümesinin kısıtlanmasında resme eşlik eden metinler bağlayıcı bir rol üstlenirler (Barthes, 1978). Bu nedenle bu dergilerde yer alan yabancı dergi kaynaklı resim ve fotoğraflara metinlerin eşlik etmesi Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'siyle ilişkilendirilmelerinde vadedilirdir. Bu metinler görsel malzemeyi köken bağlamlarından koparıp yeni bağamlarına bağlarlar.

Köşe yazı ve haberleriyle benimsenmesi önerilen yeni mimariyle evlerin odalarının kullanımında değişiklikler görülmektedir, yeni mimari kentleşmeyle de ilişkilendirilmektedir. Ailece oturulan salon, hep birlikte yemek yenilebilen yemek odası, salonun bir köşesindeki kütüphane ve yazı masası, rasyonelize edilmiş ve elektrikleştirilmiş hijyenik mutfak imgeleri dönemin popüler dergilerinin köşelerini mesken tutmuştur (Şekil 3.5). Örneğin 1937'de Yedigün'de "Evlerimizin İçi" köşesinde yer alan salon resmine eşlik eden yazıda mobilya şekillerindeki kökten yenilik kalabalıklaşan şehirlerdeki binaların şekillerinin değişmesiyle ilişkilendirilir. Mekânlardaki eşyanın düzenlenme biçiminin uzman elinden çıkması gerektiği de vurgulanır:

“Şehirler kalabalıklaştıkça bina ve mobilya şekillerinde de esaslı değişiklikler vukua gelmektedir. Bu değişikliklerin istihdaf ettiği (hedef aldığı) gaye az yere çok iş görecek ve aynı zamanda göze şirin görünecek mobilyalar yerleştirmektir ki, bu da kolay bir iş değıldir. Birçok projeler arzu edildiğı kadar pratik ve sevimli olmadığı için terkedilmiştir. Fakat bir İngiliz mobilya fabrikası nihayet buna da çare bulmuş. Çalıştırdığı mütehasıslar şu yukarıda gördüğünüz mükemmel kompozisyonu elde etmişlerdir. Bu kompozisyon hem küçük apartmanlar, hem de küçük sayfiye evleri için şayanı tavsiyedir. Yemek ve yatak odasıyla salon vazifesini aynı zamanda ifa eden bu daire, bir geniş koltuk, bir rahat divan ve üç dolapla, bir kitap etajerinden ibaret. Az fakat şık mobilyalardan müteşekkildir. Yemek masası, dolabın içine sürgü gibi yapılmıştır. İcabında dışarı çekilecek, yemekten sonra yerine iade edilecektir. Divan ise gece yatak vazifesini pekala görebilir. Bütün bunlar gayet pratik olmakla beraber son derece sadedir. Bu eşyanın yerli yerine konuluşunda hem rahatlık, hem konfor düşünceleri hakimdir (Yedigün, 1937c:22).”



Şekil 3.5: Öneri yazınında yer alan bir salon, (Yedigün, 1937c).

Özelleşmiş mekân önerileriyle birlikte geleneksel olarak kullanımı süregelen nesnelerin terki söz konusudur. Peyami Safa (1933) “Tarihe Karışan Maddeler”de evdeki toptan değışimi elinden hiçbir şeyin kurtulamadığı bir inkılap yangını olarak dile getirir. Safa’ya göre kafesli, cumbalı, şahnişli ev bütün eşyasıyla birlikte bir yaşam sisteminin, betonlu, şofajlı, elektrikli apartman da bütün eşyasıyla bir başka yaşam sisteminin araçlarıdır:

“Kafesli, cumbalı, şahnişli ev.

Çıkrıklı kuyu.

Bakır mangal, köşe ve yer minderi, hasır ve pösteki, gaz lambası, idare lambası, şamdan.

Entari hırka, mintan, zıbn, hamam, nalın. Peştamal, silecek. Hilal, misvak. Divit, kamışkalem. Sini, tahta kaşık ve daha neler. Hep tarihe karışan maddeler...

Hep, tarihe karışan maddeler.

Apardıman.

Su motörü.

Şofaj, divan ve yer yastığı. Elektrik lambaları, abajur. Pijama, rob dö şambr. Gömlek. Banyo. Mayo, bornoz, fırça, kürdan. Stilo, büfe ve daha neler...

Hep yaşayışımıza giren maddeler.

...

Bir maişet ve muaşeret sistemi gidiyor, yerine başka bir maişet ve muaşeret sistemi geliyor.

Takım taklavat. Bundan hiçbir şey masum tahta kaşık bile yakayı kurtaramazdı.

Değişme toptandır...(Safa, 1933:5).”

Dergi öneri yazınına koşturularak gazetelerde destekleyici yazılar da çıkar. Burhan Asaf (1929) Hakimiyet-i Milliye’de yeni yaşantının evde başlatılmasını ve devletin sergiler aracılığıyla bu konu üzerinde çalışmasını önermektedir:

“Hükümet ev sergilerini tecrübe etmelidir. İcap ederse uyanık olmak istemeyen yerli ticareti Avrupa mamulâtı ile tehdit etmelidir. Ki, Türk, hangi servet seviyesinde bulunursa bulunsun. Testinin yerine bir sürahi, kerevetin yerine bir koltuk, bakır sininin yerine bir masa ikame edebilsin (Burhan Asaf, 1929).”

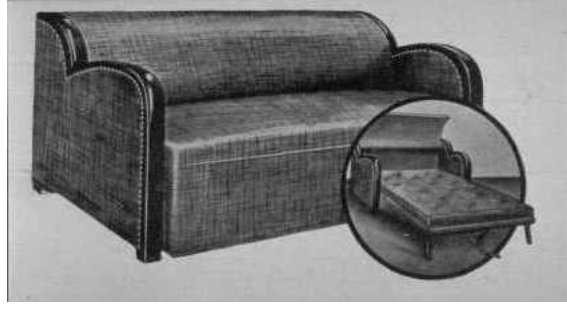
Dergilerin birincil amacı modern mimari tanımlarıyla asrileşmek, çağdaşlaşmak yolunda ilerlemede rol almakken, dergiler bu evlerin içinde hangi eşyaların kullanıldığı ve hatta bunların nasıl ürettirilebileceği konusunda da eğitici bir görev yüklenmiştir. Oluşan öneri yazınında eşyalar genelde mekânda sunulmuş, betimleyici yazılarla desteklenmiştir. Bu eşyalar bazen de mekândan bağımsız olarak, üretime yönelik teknik ölçüler ve malzeme bilgileriyle birlikte sunulmuş ya da sadece eşyanın kendisi önerilmiştir. Fotoğraflarla birlikte yer alan yazılar temalar ve terminoloji açısından birbirine benzer niteliktedir; mekânların sadeliklerine paralel olarak, mobilyaların sadeliğinden, hafifliğinden, güzelliğinden, rahatlığından, konforundan, ucuzluğundan, kolay temizlenebilirliğinden, modernliğinden bahsedilmektedir. Tanıtılan mekânların içindeki eşyanın biçimleriyle ilgili köşeleri yuvarlatılmış, parlak yüzeyli, güzel manzaralı gibi nitelemeler yapılmakta, kullanım kolaylıklarından bahsedilmektedir. Fakat eşyaların tasarımına ilişkin düşünce biçimleriyle, tasarım ilkeleriyle ilgili bilgi verilmemektedir. Bunun nedeni haberlerin alıcılarının ilgisini çekecek biçimde yazılmış olmaları ve örneklerin yabancı kaynaklarında da benzer bir tutumun izlenmiş olması olabilir. Örneğin 1937’de Yedigün’de mekândan bağımsız olarak yer alan bir dolapla ilgili yazıda, dolabın manzarasının güzelliğinden ve dağınıklık saklama işlevinden şu şekilde bahsedilmektedir (Şekil 3.6):

“Salonlarda ekseriyetle dolaplara yer yoktur. Salonlar için de dolaplar düşünülmemiştir. Halbuki salonlarda bulunan gazete, kitap gibi küçük eşyaların ortada sürünerek çirkin bir manzara arz ettiklerine çok tesadüf ederiz. Bu küçük dolap salonlar için düşünölmüştür. Küçük olduğu için pek az yer işgal eder. Fakat pek çok ayıbı örter. Güzel manzaralı bu güzel dolabı eşya meraklılarına tavsiye ederiz (Yedigün, 1937d:22)”

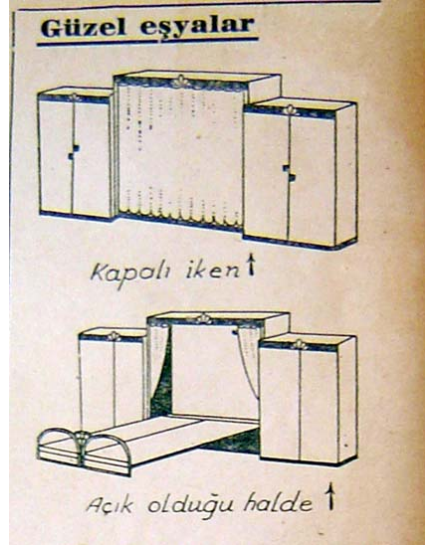
Fotoğrafı verilen dolap herhangi bir mekân içerisinde yer almamasına rağmen eşlik eden metinde yine tanımlı bir mekâna, bir salona bağlanmaktadır. Aslında bir kitap dolabı olmasıyla ilgili olarak fotoğrafta herhangi bir bilgi yoktur, yine de metinde dolap kitap ve gazetelerle ilişkilendirilmiştir. Düşey olarak açılan bir kapak ve bu kapağın iki yanında farklı boylarda çekmeceleri olan bu dolap belki de bir kokteyl hazırlama dolabıdır. Fakat modernist öneri yazınının genelinde bu mekânları kitap okuyan anne ve babanın olduğu çekirdek Cumhuriyet ailesinin kullanacağı varsayılmıştır. Cumhuriyetin yeni yaşam önerisiyle eşya arasında organik bir bağ kurulmaktadır. Kitapla ilgili eşya gündelik yaşamın sürdüröldüğü mekânların bir bütününe ait bir parça olarak konumlandırılmaktadır. Öneri yazınının Cumhuriyet çekirdek ailesinin kitap okuma alışkanlığıyla çerçvelenen bu yaklaşımıyla ilgili örneklere Ek 4’de yer verilmiştir. Eşyanın mekândan bağımsız olarak gösterildiği örneklerde genelde eşyanın kapalı ve açık durumu, ya da raf gibi bir üründen dolu ve boş durumu fotoğraf ya da çizim aracılığıyla gösterilmekte, kullanımla ilgili açıklamalar yapılmaktadır (Şekil 3.7 ve Şekil 3.8).



Şekil 3.6: Modern bir dolap, (Yedigün, 1937d).



Şekil 3.7: Art Deco yataklı kanepenin önerisi., (Yedigün, 1939).



Şekil 3.8: Güzel eşyalar adlı köşede yer alan dolap ve karyola önerisi, (Yedigün, 1933c).

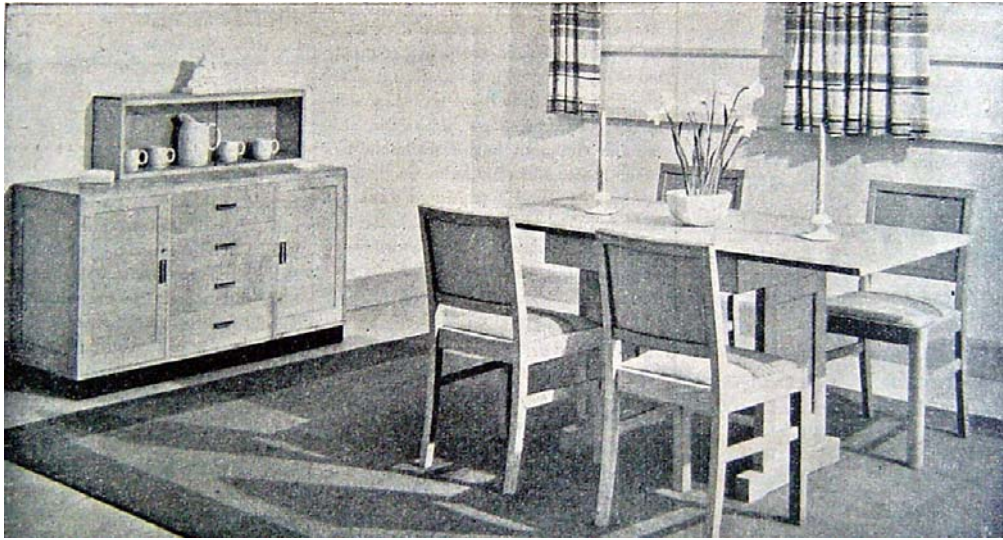
Dergilerde işlevlerin üst üste bindiği mekân örnekleri önerilirken, dönemin muşeret kitaplarında benzer kullanımların yeni hayat adamının yaşam düzeninin parçası olduğu dile getirilmiştir:

“Bugün için artık eskisi gibi sırf monden kabullere mahsus salonlar modadan kalkmaktadır. Apartman kiralarının yüksekliği, asri inşaat esasları buna sebep oluyor...hem daima oturma, hem çalışma ve misafir salonu olarak yaşayan bir oda halinde kullanılıyor...Misafirler böyle bir salonda münhasıran (özellikle) kabul salonuna mahsus eşya görmediği zaman artık ıstırap etmemektedir...Hatta ekseriya salonla yemek odası da birleştiriliyor. Bu takdirde salonun bir kısmı, paravan, bir camekân veya buna benzer bir vasıta ile tefrik ediliyor, yemek masası da burada duruyor (Dalkılıç, 1932:42).”

Halka yönelik popüler dergilerde yayımlanan eve yönelik modernist öneri yazınında verilen örneklerin Almanya, İngiltere gibi Avrupa ülkelerinden ya da Amerika'dan olduğu, son moda oldukları defalarca belirtilir. Modern mobilyaların basitliği, kullanışlılığı üzerinde çok durulur. Örnek olarak gösterilen mobilyaların müteahhisslarca tasarlanıp fabrikalarda üretildiği belirtilir, ardından da herhangi bir

Türk marangozunun bunları kolayca ve ucuza yapabilecekleri yazar. Tanıtılan eşyanın seçiminde hem ucuza mal olması, hem kullanışlı bulunması ve özellikle herhangi bir Türk marangozu tarafından kolayca ve aynı güzellikte imal edilebilir olmasına dikkat edildiği örneğin şu şekilde ifade edilir (Şekil 3.9):

“...yaz mevsiminde de okuyucularımıza evlerinin içini en ucuz, en yeni ve en pratik bir tarzda döşemelerini temine çalışacağız. Neşrettiğimiz modeller Amerikanın, İngiltere'nin ve Almanya'nın meşhur mobilya fabrikalarının en son modellerinden seçilmiştir. Modellerin seçilmesinde takip ettiğimiz gaye, eşyaların hem ucuza mal olması, hem kullanışlı bulunması ve bilhassa herhangi bir Türk marangozu tarafından kolayca ve aynı güzellikte imal kabiliyetine malikidir...(7gün 1937e:22).”



Şekil 3.9: Evlerimizin İçi adlı köşeden bir yemek salonu önerisi (Yedigün, 1937e).

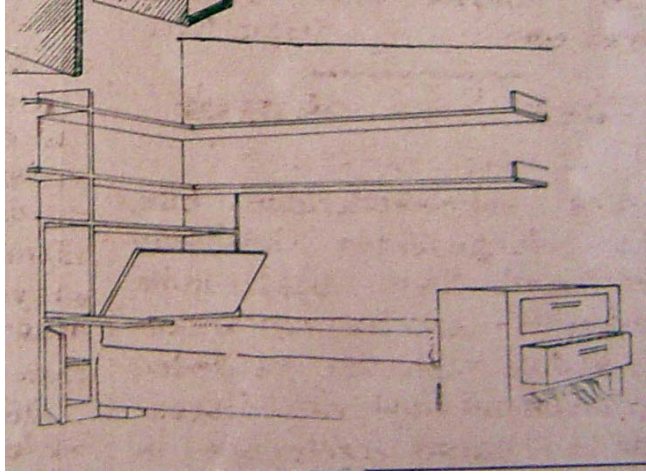
Sunulan eşyanın dergi aracılığıyla marangoza götürüleceği düşünüldüğünden bazen mobilya görüntülerine çizimler de eşlik eder (Şekil 3.10). Yer verilen fotoğraflardan malzeme hakkında bilgi edinilemediği için eşlik eden yazılarda ıhlamurdan, çamdan gibi malzeme önerileri, maun rengi, tabii ıhlamur rengi gibi renk önerileri de yapılmaktadır. Ayrıca modellerin ayırt edici özelliklerine de vurgu yapılarak marangozların dikkat etmesi gereken noktalar belirtilmektedir (Şekil 3.11):

“Üç, dört kişilik bir aile yuvasına kafi gelecek olan bu yemek salonunda bilhassa ışığın bol, fakat mobilyanın az olmasına dikkat edilmiştir. Dört iskemle bir yuvarlak masa, bir büfe ile dresuarı ve bir uzun dolap artık bütün bir yemek odasında kafi görülmektedir. Uzun dolabın üzerinde çay takımına mahsus camekâni görüyorsunuz. Bu küçük yemek odasının eşyası maun renginde yahut tabii ıhlamur renginde olabilir. Çok basit olduğu için her marangoza ucuza yaptırabilirsiniz. Yalnız dikkat edilecek cihet sandalye arkaları ile dolabın köşesidir (Yedigün 1937f:22).”

Hangi malzemeyle daha ekonomik olarak üretileceği önerisi de yapılır (Şekil 3.10):

“...Evinizde kendinize güzel ve sevimli bir köşe yapmak istiyorsanız buraya dercettiğimiz modelden istifade edebilirsiniz. Bu köşe aşağıdaki modelde görüldüğü gibi cilalanmış çam tahtalarından pek ucuza imal edilebilir (Yedigün 1933d:11).”

Sonuçta bu yazını oluşturanlar ülkede ısmarlama mobilya üretiminin yaygın olduğunu bilerek yabancı örnekleri dergilerinin alıcılarına uyarlanabilecek şekilde kullanmışlardır. Öneri yazınında yer alan eşyaların genelde ucuzlukları, basitlik ve sadelikleriyle, her hangi bir Türk marangoza kolayca yaptırılacakları söylenirken bu örneklerin Avrupa'nın en büyük fabrikalarında üretildiklerinin ve teknolojinin geldiği son noktanın ürünleri olduğunun söylenmesi çelişkili bir durumdur.



Şekil 3.10: Karyola ve raf önerisine ait çizim, (Yedigün, 1933d).



Şekil 3.11: Küçük bir yemek odası, (Yedigün 1937f).

Gerçekten de gösterilen örnekler basitlikleriyle birçok marangoz atölyesinde üretilebilecek detaylara sahip ev eşyasıdır. Eşyaların ucuza yaptırılacaklarının devamlı vurgulanıyor olması ülkenin içinde bulunduğu ekonomik koşullar ve yerli

mallarında devamlı vurgulanan ucuz ama sağlam ikilisinin etkisi olabilir. Ancak burada Türk marangozunun “aynı güzellikte” üretebilmesi için sadeliğin ve basitliğin gerekliliğinin dile getirilmesi ülkedeki marangozluk becerisinin yetkinliğinin yüksek olmadığı kabulünü de ortaya koyar. Bununla birlikte sadelik, yalınlık ve ucuzluk bazı güzel ahlaki değerler ve zevki selimle de ilişkilendirilir. Bu nedenle de mekânlar genelde lüksten uzak, işlevsel ve yalındır. Zaten lüksten uzaklık, basitlik ve yalınlık modern öneri yazınının en belirgin vurgusudur; modern eşyanın özellikleri ucuzluklarında ve sadeliklerinde olduğundan lüksten kaçınılmalıdır (Şekil 3.12):

“Bu güzel salon köşesi alçak ve çok biçimli dolabı ile göze çarpıyor. Duvarlar sadedir ve resim çerçevelerinin kalabalığına boğulmamıştır. Dolabın gözleri kitapla doldurulabildiği gibi güzel vazolarla da süslenebilir. Bu dolap ıhlamur tahtasından yapılırsa çok ucuza mal olabilir. Modern eşyaların hususiyetleri sadeliklerinde ve ucuzluklarında olduğuna göre evimizi döşerken pahalı mobilyalardan kaçınmalıyız. Ucuz eşyaların sadeliği herhalde pahalı eşyanın şatafatına tercih edilmelidir, (Yedigün, 1935b:19).”



Şekil 3.12: Ev ve Eşya'dan salon köşesi önerisi, (Yedigün, 1935b).



Şekil 3.13: Zengin bütçelere göre olduğu belirtilen mekân önerileri, (Yedigün, 1933e).

Bu çizgiden sapan örnekler verildiğinde ayrıca açıklama yapılması gereksinimi doğmuştur. Örneğin 1933’de Yedigün’de zengin bütçelerin uygulayabileceği belirtilen iki iç mekân ve eşyası tanıtılırken şu ifadeler kullanılmaktadır (Şekil 3.13):

“Zengin bütçeler için ev tezyinatının ve konforun hududu yoktur. Şimdiye kadar ucuza mal olabilen ev eşyalarından bahsettik ve müteaddit eşya numunelerinin fotoğraflarını dercettik. Bu sayımıza mahsus olma üzere çok pahalıya mal olan asri bir yatak odası ve salon fotoğraflarını dercediyoruz. Zengin bütçeler için ev tezyinatının ve konforun hududu yoktur. Kendi hesabımıza en nadide malzeme ile yapılan salon takımlarını, yatak odalarını, göz kamaştırıcı şaşaalardan rağmen mütevazı ve basit eşyalara tercih ediyoruz. Zengin takımların belki konforu fazla olabilir, fakat şahsi zevkiselimin hususiyetlerini hiçbir zaman bir araya toplayamaz, (Yedigün, 1933e).”

Genelde önerilen örneklerle kıyaslandığında konforunun daha yüksek olduğu belirtilen iki mekân lüks görünümlü Art Deco mobilyalarla döşenmiştir. Resimlere eşlik eden metinde gösterilmekte olan eşyanın temel farkının gösterişliliğinde olduğu ve bu farkın nadide malzeme kullanımıyla sağlandığı belirtilmektedir. Genel yazına bakıldığında burada konforla lüks malzeme arasında çelişkili bir ilişki kurulmaktadır. Herhangi bir üretim önerisinde bulunulmaması, diğer örneklerin aksine bunların ısmarlama olarak üretilmek için verilmediğini düşündürür. Öneri yazınında Türk marangozuna yapılan vurgu önemlidir. Önerilen eşyanın sadeliği ve ucuzluğu modern olmalarının da temeli olarak belirtilse de örtük olarak mobilya ustalarının yapabildiklerinin kısıtlılığı olduğu okunabilir. Ayrıca neredeyse tüm yazında ısmarlama olarak yaptırılabilen söylenen ürünlerin hepsi ahşaptır. Bu da geleneksel mobilya atölyelerinin ahşap malzemeyle çalıştıklarından olmalıdır.

Çalışmanın bu kısmında Yedigün üzerinden izlenen modernist öneri yazını, ev ve eşyası üzerinden oluşturulmuş olsa da, mobilya dışındaki ev tekstili, masa üstü kullanım nesnelere gibi eşyanın ne üretimi, ne kullanımı ne de tasarımı konu olarak işlenir. Bu eşyalar sunulan mekân görsellerinde yerlerini alabildiyse de, eşlik eden metinlerde es geçilerek görünmez kılınmışlardır.

3.2 Tasarlayanlar ve Üretim Ortamı

Erken Cumhuriyet Türkiye’sindeki yerel üretim olanakları elektrikli ev aletleri ve benzeri günlük yaşam eşyasını içermez. Mobilya (ahşap, deri ve dokuma), masa üstü nesnelere (seramik, cam, metal), ev tekstili (pamuk, ipek, yün, tiftik) gibi malzemeye dayalı zanaat geleneğinin ve üretim bilgisinin olduğu alanlardaysa her türlü üretimin

yapılması mümkün olmuştur. Bu alanlarda her zaman seri üretimle çoğaltılma olanağı olmamışsa da özgün tasarımlar yapılmış ve uygulanmıştır. Erken Cumhuriyet Döneminde tasarımcıların benimsedikleri üsluplarda tasarladıkları eşyayı ürettirebilmeleri zanaat geleneklerinin süregeliyor olmasıyla olanaklı duruma gelmiştir. Seramikten mobilyaya değişik ürünler tasarlayıp az sayıda da olsa üretmiş olan Oygur (1936a) bu durumu Ankara’da başlayan modern yapıların mobilya ve perdelerinde fabrika işi binlerce metre üretilmiş kumaşların kullanılmak zorunda kalınması yerine, dekoratörlerce projeye göre tasarlanmış, renk ve desenleri belirlenmiş kumaşların el dokuma tezgahları aracılığıyla üretilmesiyle örneklendirmektedir. Tekstil alanına bakıldığında 1950’li yıllara kadar Anadolu’nun birçok yöresinde geleneksel tezgahlar çalışmaktadır ve el dokumaları hâlâ makineden daha ucuz mal çıkarabilmektedir (Pamuk, 1988). Fakat devamlı olarak üretilmekte olan geleneksel kumaş konstrüksiyon ve tasarımları yerel beğenilerin ötesine geçememektedir. Oysa o dönem için devlet eliyle ya da müşteri-tasarımcı ilişkisiyle inşa edilmekte olan birçok bina ve ev büyük bir ürün potansiyeline sahiptir. Oygur (1936a) el üretimine dayanan dokuma atölyelerinin o günün zevklerini tatmin edecek üretimi, işlerinin ehli olan sanatkârlar ve teknisyenlerle işbirliği içerisinde yapmalarını Türk endüstrisi için ihtiyaç olarak tanımlar. Oygur’ın “Tezyinî Sanatlar ve Kumaş” yazısına eşlik etmesi için seçtiği Ankara’da dokunmuş sof kumaşlar da Bauhaus tekstil atölyelerinde üretilen çalışmalara benzerlikleriyle dikkat çekicidir (Şekil 3.14 ve Şekil 3.15).



Şekil 3.14: İsmail Hakkı Oygur’ın örnek gösterdiği Ankara dokumaları (Oygur, 1936a).



Şekil 3.15: Bauhaus işliklerinde dokunmuş örnek, 1925 civarı, (Dröste, 1998).

El üretimiyle ilgili temel problem görsel kalitenin düşmesi ve güncel beğeniye uyan ürünlerin üretilmemesi olarak gözüktür. İktisat Vekâletinin 1936’da Ankara’da açtığı “El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi”ndeki işleri eleştiren Melek Celâl (1936) sergideki işlerin işçilik kabiliyeti açısından eskiyi aratmasa da zevk bakımından eski sanatkârlardan geri olunduğunu belirtir. Melek Celâl burada işçiyle sanatkârı ayrı kişiler olarak ele alır. Zevk sanatkâra yani tasarlayana, düşünene, kabiliyetse işçiye yani yapana ait olarak ayrıştırılmıştır. Melek Celâl (1936) de Oygur gibi el işlerinin ve küçük sanat ürünlerinin yalnızca eskiyi kopyalamasını eleştirir ve hükümetin yardımıyla sanatkârların uygun ortamlarda çalıştırılarak yeni zevke uygun modern Türk eserlerinin yapılmasını önerir:

“Eskiye beğenmemiş, Avrupa yüksek zevkini taklit edememiş ve yeni bir zevk de yaratamamışız. Sanattaki inkişafımızı ancak yabancıyı taklit ederek değil, kendi sanatımız içinde kendimiz bir Rönesans yaparak eski zevkimizi inkişaf ettirmeliyiz. Yani yalnız eskiyi kopya ederek değil, ondan ilham alarak bugünkü zevkimize uygun modern Türk eserleri yapalım. Bu eserleri eski ve yeniyi birbirine mezcederek meydana getirmek kolay bir iş değildir. Fakat hükümetin yardımıyla, muhtelif bürolar teşkil ederek, sanatkârları çalıştırarak zamanla bunu yapabiliriz (Melek Celâl, 1936:311).”

3.2.1 Mimar, mobilya ve iç mekan tasarımı ilişkisi

Hem Batılı ülkelerde hem de Türkiye’de 1940’lara kadar olan dönemde tekstil, seramik ve cam sanatçılarıyla birlikte mimarların gündelik yaşam eşyasını tasarladıklarına tanık olunmaktadır. Bu durum dünyanın birçok yerinde koştur bir yol izlemiştir. Endüstriyel üretime yönelik eşyaları ya da geleneksel biçimlerin dışına taşan yeni eşyaları tasarlayanların öncelikle desen yeteneği ve bilgisi olan, eli kalem tutan kişiler olması rastlantısal değildir. Avrupa örneğinde Gropius, Le Corbusier

gibi mimarlar, Amerika örneğinde ise mimarlarla birlikte Loewy, Teague gibi illüstratör ve grafik tasarımcıları çok çeşitli alanlarda ürünler tasarlamışlar; yaşadıkları süreç ve sonuçlar hakkında da yazmışlardır.

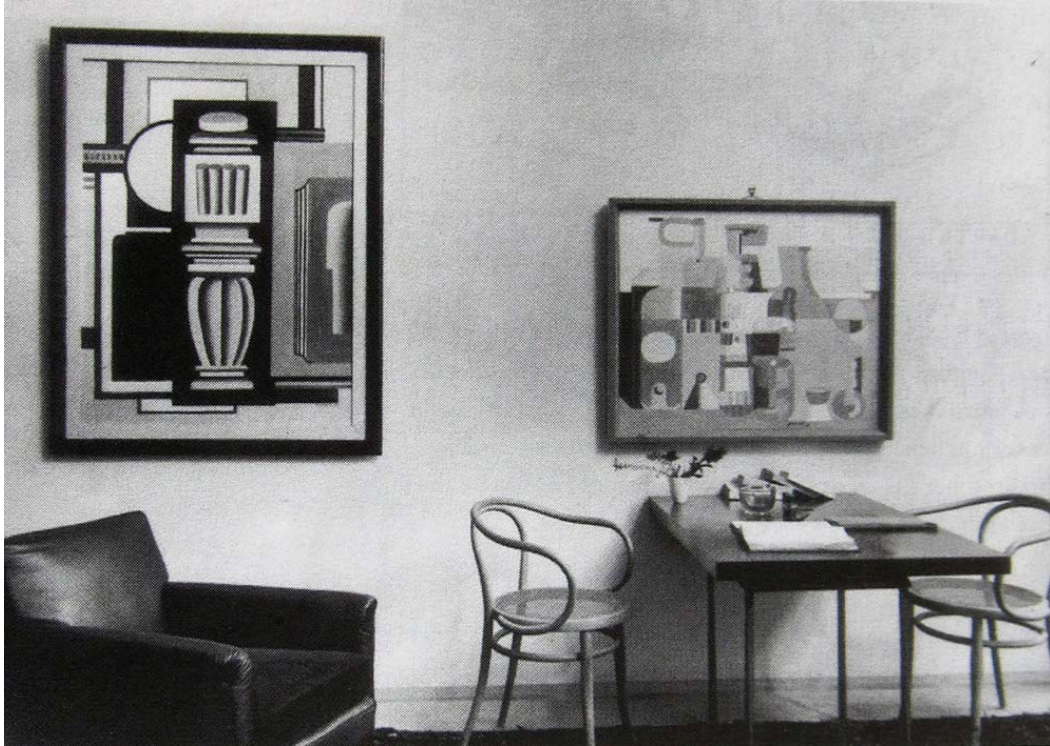
1933'te Giedion mobilya tasarımından söz ederken neredeyse tüm önemli ilhamın mimarlardan geldiğini yazmıştır. Modernist akımlar sadece binalar geliştirmezler; çoğunlukla şehir planlamaya, tasarlanmış çevrelerin fiziksel konumlandırılması çalışmalarına ve insanlara yakın olan mobilya gibi nesnelere de zaman ayıran ve böylece öne çıkan öncü mimarlara önem verirler. Bu perspektiften bakarak, modern hareketler bağlamında birçok mimar mobilya tasarımını kendi rollerinin doğal bir uzantısı olarak değerlendirir (Benton 1990). Bu nedenle modern hareketlerin birçok mimarı sadece binalar yaratmamış; bazıları bütün bir şehri de tasarlamıştır. Hemen hepsiye mobilya ve çoğunlukla da sandalye tasarlamışlardır. Modern hareketlerin sandalye üzerine bu şekilde eğilmeleri sandalyenin kendisini 20.Yüzyıl ikonuna dönüştürmüştür. Çünkü sandalye üzerinden mimarlıkta geçerli olan her neyse, onun gündelik kullanım eşyalarıyla ilgili olan tasarım alanında da geçerli olduğu kanıtlanıyordu (Pick 1965). Mimar Peter Smithson (1988) ise sandalyenin büyük şeylerin küçük projeksiyonu olduğunu, mimarın sandalye tasarlayarak aslında küçük bir toplum hatta kent tasarlamış olduğunu söylemektedir. Örneğin sanatın farklı alanlarıyla ilgilenen Le Corbusier, bir insanın her şeyin ölçüsü olduğu iddiası üzerine çalışırken habitatı bir yaşam makinesi olarak kavramsallaştırır. Bu kavramsal çerçeve içerisinde Charlotte Perriand'la birlikte “alet/ekipman” dediği mobilyaları geliştirir. Bu eşyalar onun binalarındaki akılcı idealleri takip ederler ve ana karakterleri plastisitedir (Şekil 3.16). Le Corbusier'nin ya da Mies van der Rohe'nin mimarlığı onların mobilyalarında içkin olarak vardır.



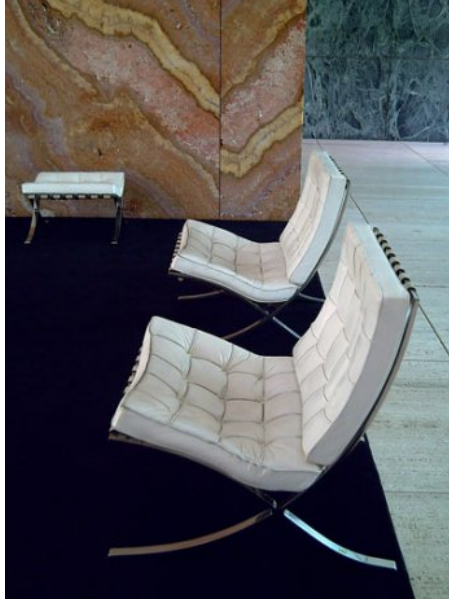
Şekil 3.16: Chez longue, Le Corbusier, 1928, (Fiell, 2005).

Le Corbusier gibi mimarların kuşatıcı bakış açısı aynı zamanda tasarladıkları mekânlara yönelik hazır mobilyanın eksikliğiyle de ilişkilendirilmelidir. Le Corbusier, kendisinin tasarlamadığı ama tasarladığı mekânlarla, hem arkasındaki üretim felsefesi açısından hem de biçim dili açısından uyum içerisinde olduğunu kabul ettiği 1859'da üreilmeye başlanan 14 numaralı Thonet sandalyeyi 1920'lerde çeşitli mekânlarında kullanmaktan çekinmez. 1925'de Paris Sergisi'ndeki L'Esprit Nouveau'da kullandığı sandalyeler de yine Thonet'dir (Şekil 3.17).

Tasarlanan mekânın uzantısı olarak sandalyenin iyi bir örneği Mies van der Rohe'nin 1929'da Barselona Sergisi'ndeki Alman pavyonu için tasarladığı Barselona sandalyesidir. Alman Bauhaus ideolojisinin ve Mies van der Rohe'nin tasarım yaklaşımının temsilcisi olan bu mekân sandalye ikilisi aynı vokabüler kullanılarak kimliklendirmiştir, bununla birlikte işlev ve ölçek olarak tamamen farklıdır (Şekil 3.18). Hatta pavyonda van der Rohe'nin sandalyesi ve pufu dışında başka bir eşyanın yer almaması mimarın sandalyeyi en merkeze konumlandığını düşündürür (Şekil 3.19). Üstelik ileri teknoloji ürünü gibi gözükse de bu sandalye ironik olarak yüksek el emeği gerektiren bir üretim sürecine sahiptir.



Şekil 3.17: Le Corbusier'nin 1925 Paris Sergisi'ndeki "L'Esprit Nouveau" Stantı, (Sparke, 2008).



Şekil 3.18: Barcelona Koltuğu, Mies van der Rohe, 1929, (Url-7).



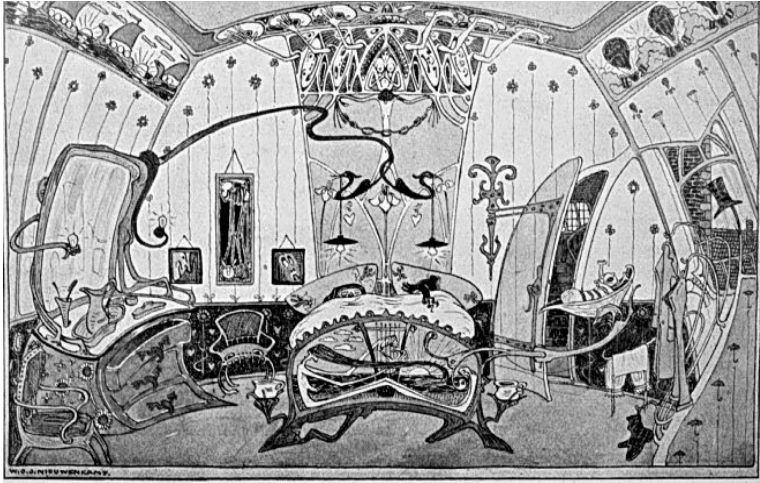
Şekil 3.19: Barselona Sergisi'ndeki Alman pavyonu, Mies van der Rohe, 1929, (Url-8).

Türkiye'deki 1930-45 arasındaki işlere bakıldığında, önceleri tezyini sanatlar, daha sonraları uygulamalı sanatlar ve iç mimarlık olarak gelişen Akademi bölümünün mezunlarının ve mimarların üsluplarından bağımsız olarak “Gesamkunstwerk (bütüncül sanat)” anlayışını benimsedikleri görülür. Batıda özellikle geç 19.yy romantizm etkisindeki ve erken 20.yy yüksek modernizm etkisindeki mimarların kendi tasarladıkları mekânlarda kullanılacak ürünleri de “Gesamkunstwerk” anlayışıyla tasarladıkları görülür. 1840'larda Alman besteci Richard Wagner tarafından şekillendirilen “Gesamtkunstwerk” bütün sanatların –görsel sanatlar, mimarlık, dans, müzik, heykel, tiyatro gibi- tekil bir deneyim üretimi için birlikte çalışmaları kavramıdır. Bruno Taut, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright, Charles

Rennie Mackintosh, Henry van de Velde gibi mimarların, ortaya koydukları işlerle “bütüncül sanat”ın merkezine mimarı yerleştirerek kavramı “bütüncül tasarım”ı evirdikleri söylenebilir. Wigley (1998) Bütüncül Tasarımın mimarlığın kontrol etme fantazisi olup içe ve dışı doğru yayılan olarak iki biçimde ortaya konulduğunu belirtir. Bu iki durumda da mimar kontrolü elinde tutar, merkezde ve baskındır. Dünyanın kaotik çoğulculuğundan tamamen kopuk, içerisine başka bir şeyin sızması engellenecek biçimde sınırları tanımlanmış, diğer olasılıklara olanak sağlayacak boşlukların yer almadığı, yine Wigley’in deyişiyle dikişsiz iç mekânlar, Bütüncül Tasarımın içe doğru, odaklı yayılcı biçiminin paradigmasıdır. Henri van de Velde’nin tasarladığı binaların içinde kullanılacak mobilyanın da ötesinde giysiyi de belirliyor olması bu dikişsizliğe bir uç örnek olarak gösterilebilir (Şekil 3.20 ve Şekil 3.21).



Şekil 3.20: Henry van de Velde’nin eşi için tasarladığı elbise, 1901, (Url-9).



Şekil 3.21: Van de Velde Parodisi, (Url-10).

Aşağıda örnekleneceği üzere Erken Cumhuriyet mimarlarında tasarladıkları mekânlara yönelik eşya tasarlama eğilimi vardır. Bütüncül sanat/tasarım anlayışının benimsenişyle gündelik yaşam nesnelere yönelinse de Erken Cumhuriyet Türkiye'si bağlamında bütüncül sanat yaklaşımının benimsenmesi sadece tasarım odaklı olarak anlamlandırılmaz. Gündelik yaşam çevresinin toptan yenilenmesi bir yandan Cumhuriyet inkılâplarının, diğer bir yandan da “yerli malı: herşeyi biz yaptık” mottosunun nesnelere üzerinde yansımalarıdır. Yerli malı kullanımının Cumhuriyetin hem ideolojik, hem ekonomik gerekliliği haline dönüştürüldüğü sanayi ve mimari yeniden yapılanma sürecinde tasarımcılar/sanatçılar kendilerine ilerici, yönlendirici, eğitici bir rol benimsemişlerdir. Bozdoğan (2002) da 1930'larda mimarın Türk ailelerinin “medeni seviyesini” dönüştürmek gibi bir misyonu olduğunu belirtir. Kullanılan eşyanın medeniliğinin kişininkiyle örtüştüğü düşünülmektedir. Kendini medenileştirici kişi olarak gören Erken Cumhuriyet mimarı kendi tasarladığı mekânların içinde kullanılacak eşyanın yerli malı olması gerektiğine inanıp, eşyaların tasarlanması işine de girişmiştir. Medenileştiricilik misyonunu yüklenmiş meslek adamının eşyaya duyduğu ilgi hem tasarım yaklaşımı olarak hem de ekonomik koşullar etkisiyle, organik olarak bütüncül sanat yaklaşımının benimsenmesini gerektirmiştir. Türk mimarlarından bazıları da, kanonlaşmış anlatımla, kapı kulpundan menteşeye, sandalyeden masaya, duvarda asılanlara, yerlere serilen dokumalara, raflara konan vazolara kadar her şeyin tasarladıkları mekânla tutarlılık içinde olmasını arzuluyorlardı. Bununla birlikte, dışa kapanmış Türkiye pazarında arz edilen yerli mobilyanın, aydınlatma elemanlarının ve diğer ev eşyasının, Türk mimarlarının yeni projelerine tasarım açısından cevap vermeleri olanaklı gözüküyordu. Yabancı ürünlerse yüksek vergilerden dolayı hem pahalıydı hem de “her şeyi biz yapacağız” ilkesine ters düşmekteydi.

Mimarlar ve diğer sanatçılarla tasarımcıların her şeyi yerli malzeme ve hatta yerli ustalarla yapmaları yarışma nizamnameleriyle de güvenceye alınıyordu. Arif Hikmet Bey tarafından Avrupa ülkelerindeki benzer nizamnameler dikkate alınarak ve Türkiye'nin içinde bulunduğu koşullara uyarlanarak hazırlanan “Güzel Sanatların Memleketimizde İnkışafına Dair Proje ve Kanun Layihaları Esbabı Mucibe Raporu”nun tezyini sanatlar için yapılacak yarışmalarla ilgili bölümün on yedinci maddesi bu konuyla ilgilidir:

“Madde 17 – Sipariş alan sanatkar projesinin tatbiki esasında memleket haricindeki ihtisas ve malzemededen istifa etmek zarureti Akademi meclisinin tasdikiyle tespit edilmedikçe yalnız Türk sanatkarlarını çalıştıracak ve yerli malzeme kullanmağa mecburdur (Mimar, 1933c:359).”

Ülkedeki bu şartlarda çalışmakta olan mimarlar benimsedikleri bütüncül tasarım yaklaşımının yerli malı kullanma isteğiyle birleşmesiyle nesne tasarımı ve üretimine yönelmişlerdir. Türk mimarların yaşam çevresinin tümünü kendi sorumluluklarında görmeleri gerektiğine Celâl Esat (1931) da değinir; odaların eşyaları artık yorgancılık işinden çıkarak bir mimar işi olmuştur, mimar en küçük iskemleyi düşünmeye mecburdur, asrî evde taşınır da taşınmaz yerine geçmiş ve binanın ayrıntılarından olmuştur. Mimarın sorumluluk alanı çok genişlemiştir; ressam, heykeltıraş, doktor, iktisatçı ve idareci olmak mecburiyetinde bulunan günün mimarının bir de mobilyacılık vazifesini yüklenmesi gerekir (Celâl Esat, 1931). Celâl Esat, Türk evinde yer alan tekstile dayalı sedir, minder, yastık gibi yumuşak eşyayı yorgancılık olarak ifade ederek, bu eşyanın yeni mimarının sandalye, masa, kanape gibi daha tanımlı eşyasından farklılığını vurgular. Celâl Esat 1931’de eşyanın yorgancılar tarafından yapılmasının son bulmasından bahsediyor olmasına rağmen günlük yaşamda bu durumun en azından bir on yıl daha devam ettiği 1942’de İstanbul Döşemeci, Yorgancı, Mobilyacı, Hallaç Sanatkarları İstihlak (Tüketim) Kooperatifi kurulmasıyla doğrulanır (TCBDA/CAK, 2/17788, 25/4/1942). Celâl Esat (1931) mobilyaya ek olarak mimarın aydınlatma elemanlarını tasarlaması gerektiğini de belirtir.

1931’de Mimar’da yayımlanan “Mobilya” başlıklı anonim yazıda ülkede yapılmakta olan inşaatların çoğunda olduğu gibi basmakalıp, üzerinde fikir yorulmamış, kullanıcıyı tatmin etmeyen mobilyaların kullanılmakta olduğu ve bu işin mimarlarca ele alınması gerektiği belirtilir. Mobilya tasarımının mimarlarca yapılmasının gerektiği düşünüldüğünden inşaat sektöründeki benzer uygunsuzlukla ilişki kurulmuştur. Mimarlar mobilyaların şekillerini sade ve ekonomik olacak nitelikte belirleyerek verilen parayı hem zevk, hem ihtiyaç olarak karşılayacaktır (Mimar, 1931a). Mimar Behçet Ünsal (1939) da evin kendisiyle birlikte tasarlanan rafların,

dolapların, büfelerin modern mimarinin gerekliliklerinden olduğunu ve bunların mimarlarca tasarlanması gerektiğini söyler³²:

“Lâkin bu salon ne ferah. Fakat bu raflar bu dolaplar şu ışık tertibatı bu şömine her şey yerli. Salon adeta döşeli gibi...Size yalnız bir divan, bir iki tabure ve bir koltuk koymak kalmıştır...şu çarşıdaki vitrinden seçerek aldığınız mobilya ve eşyalar doğrusu bu enteriyöre bu dekorasyona uymaz. Bu güzelim enteriyörü, renkleri nispetlerini bozmayacak şöyle rahat oturulur güzel eşyalarla süslemelisiniz. Yoksa uygunsuz düşebiliyor. Hattâ bu güzellikleri bozabiliyor da. Eşyanın, mobilyanın konforu da, formu da bu yuvanın bu yapının konfor ve form duygularına uyması lâzımdır. Bunların da mimar elinden çıkmış olması lâzımdır, (Ünsal, 1939:60-31).”

Ünsal (1939) modern mimarinin özelliğinin insanları otomatik ve mekânîk hayatın sınırları yoran ve ruhları bozan günlük meşguliyetlerden sonra gerçek konfor ve estetikle insanları dinlendirebilmesi, tatmin ve hattâ tedavi edecek şekilde tasarlanması olduğunu belirtir. Bu mimaride yer alan eşya da doğal olarak bu özellikleri taşıyacak şekilde tasarlanacaktır.

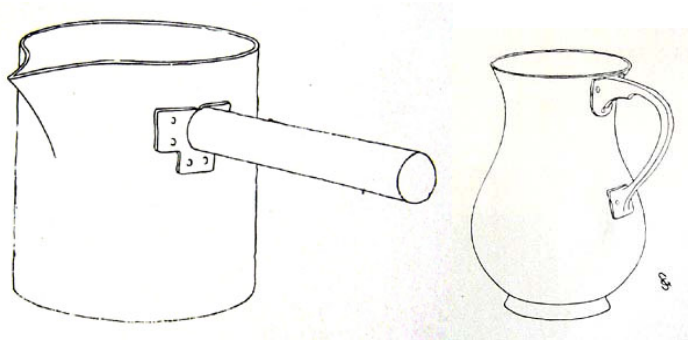
Mimar Abidin Mortaş (1941a) “Teknik ve Sanat” başlığıyla yazdığı yazıda, mimarlığın ötesinde çevrede yer alan tüm nesnelere günün görüş ve anlayışına cevap verecek biçimde tasarlanması gerektiğini, ancak sanatsal bir mimari kuruluş ve biçime sahip eserlerin medeni insanı tatmin ettiğini belirtir. :

“Küçük ve büyük sanayide de en ehemmiyetsizinden en muazzamına kadar her alet ve vasıtada bugünün insan görüş ve anlayışına cevap verecek şekiller revaç bulmaktadır. Bir pipoya, bir çakıya, bir yazı makinesine, bir radyoya, bir otomobile, bir transatlantiğe yalnız tahsis edildiği vazifeyi fenne uygun bir halde ifa eden bir alet ve bir vasıta gözü ile bakamıyoruz...Bir köprüde, bir yarı otomobilinde, bir denizaltıda, bir fabrikada muhakkak bir sanat tarafı, daha doğrusu bir mimari kuruluş ve şekilleniş arıyoruz. Ancak teknik ve sanat kayıt ve şartlarının aynı derecede ehemmiyetli imtihanından geçmiş eserler karşısında içimizdeki medeni insan kavrayışı tatmin edilmiş oluyor (Mortaş, 1941a:260).”

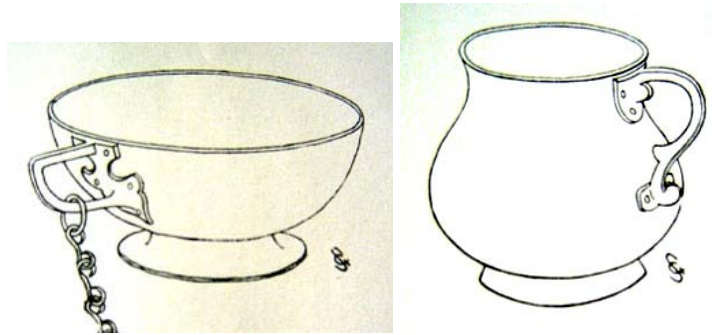
Görüldüğü üzere Mortaş’ın mimarlık dışından verdiği pipo, çakı, yazı makinesi, radyo, otomobil gibi örnekler tam olarak ürün tasarımı alanıyla örtüşmektedir. Mortaş’ın mimari şekilleniş ve kuruluş, teknik ve sanatın birleşip birbirlerini tamamlamaları olarak ifade ettikleri hep “tasarım” kavramıyla ilişkilidir. Mortaş (1941a), mimarın eserini tasarlarken hem fen hem de sanat adamı olduğunu belirtirken tasarlanması gerekenlerin hem küçük hem de büyük sanayinin ürettikleri

³² Behçet Ünsal metninde yerli dolaplardan, yerli büfelerden bahsederken yerine göre yapılmış, taşınamayan sabit mobilyaları kastetmektedir.

olduğunu söyleyerek zanaat ürünlerinin de mimarlarca tasarlanması fikrini ortaya koyar. Erken Cumhuriyet Döneminde, mimarlar almış oldukları eğitimin onlara sağladıkları bakış açısıyla sıradanlıklarıyla çoğu zaman fark edilemeyen nesnelerin farkında olmuşlardır. Örneğin Mimar Sedat Çetintaş 1939'da Güzel Sanatlar dergisine yazdığı "Türklerde Su-Çeşme-Sebil" adlı yazıda kendi çizimleriyle çeşme ve sebillerde kullanılan tevzi kaplarına ve içme taslarına yer verir (Şekil 3.22 ve Şekil 3.23). Mimarın burada bu nesnelere çeşme ve sebillerin kendilerinden saydığı, çeşme ve sebillerin üslubundan bahsettiği gibi bu nesnelere de yorum yaparak onları çizerek belgelediği görülür.



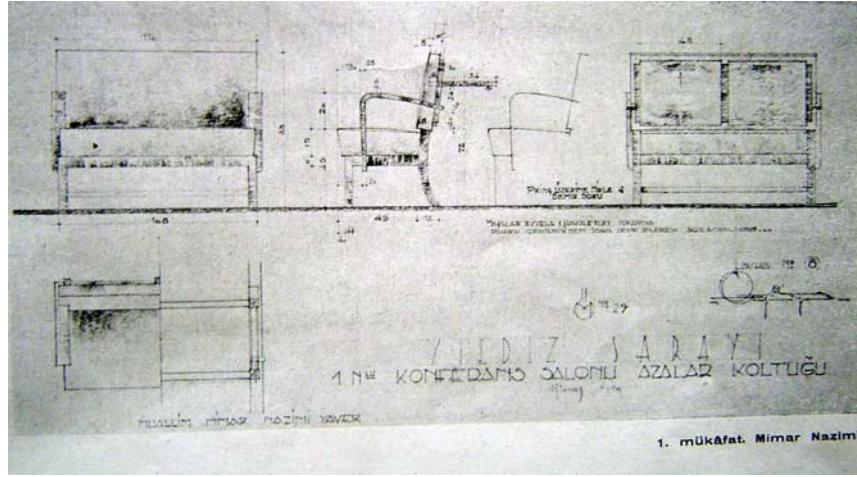
Şekil 3.22: İçme kaplarına su dağıtmak için saplı tevzi kapları, (Çetintaş, 1939).



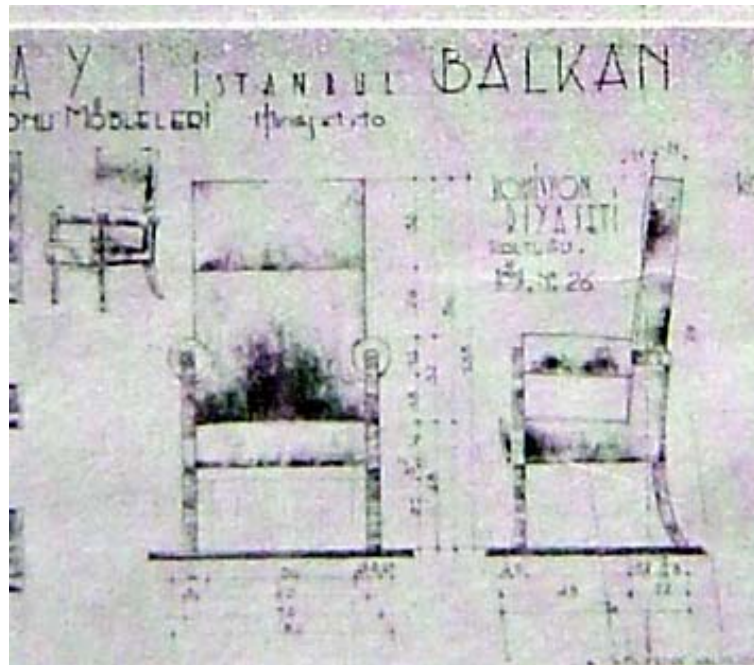
Şekil 3.23: Klasik ve Barok tarzda içme tasları, (Çetintaş, 1939).

Mimarların eşyaya yönelmesine bir örnek olarak 1933'de Yıldız Sarayı'nda düzenlenecek Üçüncü Balkan Konferansı için düzenlenen mobilya tasarım yarışması da örnektir. Yıldız Sarayı Tefriş Projesi olarak duyurulan yarışmada Yıldız merasim dairesinin ve konferans binasının mobilyalarının tasarlanması beklenmiştir. Yarışmaya katılan altı mimardan Mimar Ömer Nazimi Yaver (Yenal)'in birinci olmuştur. Akademi mobilya atölyesinin başında görevli olan Philip Ginther de yarışmaya katılmıştır. Mimar Nazimi bu yarışmada birinci seçildiğinde Akademi'de hocası Ginther'in asistanı olarak çalışmaktadır (Ünsal, 1974). Yarışma jürisi altı

katılımcıdan Mimar Nazimi ve Ginther'in tasarladıklarını sanat ve teknik açıdan başarılı bulmuş, Yaver'in çalışması sanat açısından üstün görüldüğünden birinci seçilmiştir. Yaver'in projesinde yer alan mobilyalar ön, yan, üst görünüşleri ve üretime yönelik ölçülendirilerek kesit çizimlerine kadar detaylandırılmış (Şekil 3.24), bir koltuğun ve etajerin perspektif görünüşüne de yer verilmiştir (Şekil 3.25). Yaver'in teknik çizimlerin yanında üretim aşamalarıyla ilgili notlara yer verdiği görülür. Mimarlık eğitimi onun mobilya tasarımını detaylarıyla çözmesinde etkindir.



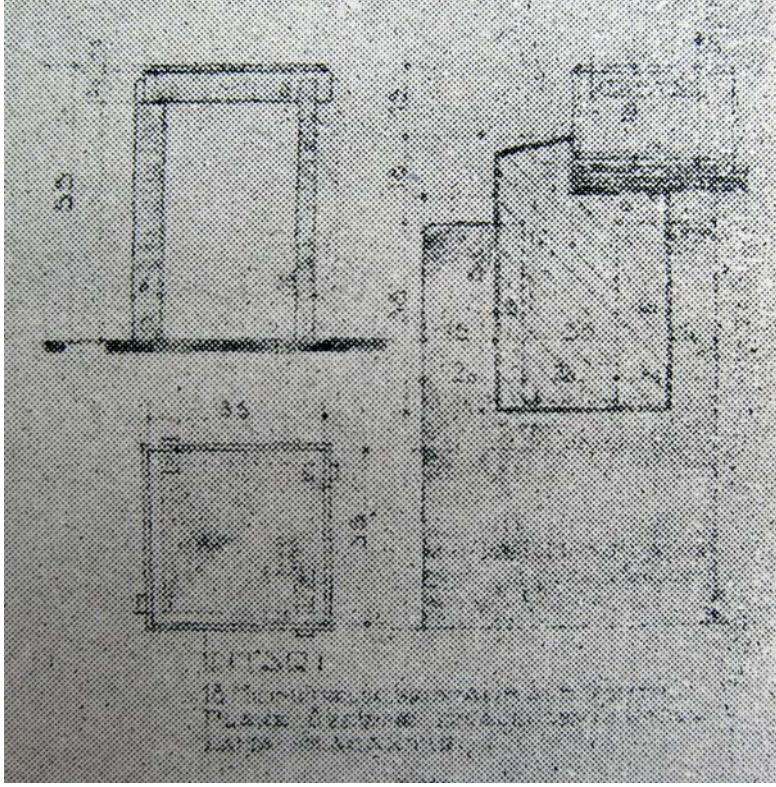
Şekil 3.24: Mimar Nazimi Yaver'e ait mobilya teknik resimleri, 1933, (Mimar, 1934).



Şekil 3.25: Nazimi Yaver'e ait mobilya teknik resimleri ve perspektif görünüş, 1933, (Mimar, 1934).

Bu çalışma sırasında bugün Florya Atatürk Köşkü'nde yer alan ve Dolmabahçe yetkililerince Asım Mutlu'ya ait olma olasılığı olduğu düşünülen bir sehpanın Mimar

Nazimi'ye ait olduğu tespit edilmiştir. Şekil 3.26'da Nazimi tarafından çizilmiş olan Şekil 3.27'deki sehpanın teknik resmi gör÷lmektedir.



Şekil 3.26: Mimar Nazimi Yaver'e ait bir sehpanın teknik resimleri, 1933, (Mimar, 1934).



Şekil 3.27: Mimar Nazimi Yaver'e ait sehpa, 1933, © Gülname Turan, 2008.

3.2.2 Tezyini sanatlar, dekoratör, usta ve ürün tasarımı ilişkisi

Erken Cumhuriyet Döneminde ülkenin içinde bulunduğu mimarlık ortamı mimarların aktif olarak çalışmasını sağlarken tanınan imkanlar doğrultusunda iç mekânın eşyası da tasarlanır olmuştur. Bu açıdan bakıldığında mimar diğer tasarlayanlar grubuna göre şanslıdır. Çünkü tasarladığı mekânın alıcısı doğrudan tasarlayacağı eşyanın da alıcısı olmaktadır. Bununla birlikte mimarlar kendi görev alanlarını bu şekilde genişletirken, uygulamalı sanatlar ve tezyini sanatlar mensupları da kendilerini medenileştirici olarak görmekten geri kalmaz, doğrudan eşyayla olan ilişkilerinden dolayı tezyini sanatların halka en yakın sanat olduğunu da savunurlar. Güzel Sanatlar Akademisi Tezyini Sanatlar direktörü Marie Louis Süe³³ (1941) süsleyici sanatların medeniyet seviyesiyle ilişkisini ifade eder ve tezyinatın halk üzerindeki etkisinin diğer sanatlardan bir kat fazla olduğunu belirtir. Fransa'daki dekoratör sanatkarlar cemiyetinin sadece dekoratörleri değil, aynı zamanda ressam, heykeltıraş, mimar ve hatta kuyumcu, kıymetli cam eşya yapan zanaatkarlara kadar, bütün mütehasısları bir araya topladığını belirten Süe, Türkiye'de de tasarımda bütüncül bir yaklaşımın benimsenmesi gerektiğini ve tezyini sanatların kapsayıcılığını belirtir:

“Prensip itibariyle süsleyici sanat, etrafımızda bulunan her şeyi güzelleştirmeye matuftur (eğilmiştir): Bir şekil mi bulmak lazım, bir renk intihâbı (seçimi) mı mevzuu bahis? Bir tezyinat mı konulacak? Dekoratör sanatkarlar ihtisasının bütün vasıflarıyla işe derhal müdahale eder yahut da (esemblier) olarak bir orkestra şefi gibi, hayatın seviyesini yükseltmeye ve böylece, bir cemiyetin medeniyet derecesini tespit ve tayin etmeğe yardım eder (Süe,1941:262).”

Yukarıda mimarlığa atfedilen görevler, burada da tezyini sanatlara yüklenmektedir. Hikmet Münir'in 1940'da Süe ile yaptığı ve Yedigün'de yayımlanan görüşmede Süe devrin uzmanlaşma devri olduğunu, evlerin fabrikalara dönüştüğünü, mimar ve mühendislerle birlikte artık “dekoratör”ün yani tezyini sanat erbabının da çalışması gerektiğini söyler ve tezyini sanatlarla endüstriyel tasarım arasındaki ilişkiyi kurar:

“...eşyanın arz edilmesi, tarzı tanzimi ve eşya için sanayiye model hazırlama dahi başlı başına bir mesele kümesi teşkil etmektedir. Keza bu vazife de dekoratörün omzundadır. Bu itibarla dekoratörün hayatın her türlü tecellisinde hususi ve maşeri bir rolü vardır. Onun oturduğumuz koltukta, çalıştığımız masada, odanıza serdiğiniz halıda, duvarların kağıdında,

³³ Marie Louis Süe (1875-1968), 1939-1945 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi Dahili Mimari Şubesi şefi olarak çalışmıştır. Fransız Art Deco'sunun öncülerindendir.

kullandığınız lambada ve stiloda, odanızı ısıtan soba veya kaloriferde, yemek yediğiniz tabakta, kullandığınız çatalda, su içtiğiniz kristal bardakta her yerde bir vazifesi vardır.

...Onun (tezyini sanatlar) muvaffak veya gayri muvaffak bir eseri, derhal içtimai hayatta aksülameller yapar. Zira, iyi veya kötü eser, hemen seri halinde milyonlarca teksir edilir. Tezyini sanatların insanla ve cemiyetle daimi ve direkt bir teması vardır. Bunun içindir ki, tezyini sanatlara, “hayatın dekoru” denilmektedir (Münir, 1940:6,7).”

O yıllarda İstanbul’da yaşayıp Akademi’de öğretim üyesi olarak çalışan Wilhelm Schütte (1943) tasarım ve zanaat arasındaki ilişkiye Loos’un fikirleri üzerinden işaret etmektedir³⁴. Schütte, Loos’un konu olarak ilk önce tezyini sanatları seçmiş olmasının rastlantısal olmadığını söyler. Sanat ile zanaat arasındaki ilişki ve zanaat ustalarına ait faaliyet alanlarına mimarlarla tezyinatçıların, “sanatkârların, acemice müdahalelerde bulunarak, bu faaliyeti bozup berbat etmeleri” üzerine Loos’un tekrar tekrar yazdığını belirtir. Schütte (1943), Loos’un süslemeyle ilgili ilk yazılarını yayımladığı 1897’de “süsleme” ve “zenginleştirme” illetinin yalnız mimariye değil, günlük yaşamın kaşıktan saate, lambalardan yataklara bütün diğer nesnelere de musallat olduğunu söyler. Burada süslemenin “yalnız mimari”yle ilgili olmama durumunun Cumhuriyet yönetiminin programı doğrultusunda en aktif tasarım ortamı mimarlık olarak gelişmesinden dolayı vurgulanma gerektirmiş olduğu düşünülebilir.

Tezyini sanatlar kavramı aslında Erken Cumhuriyet Döneminin mimarlık dışındaki tüm tasarım alanlarını kapsar. Tezyinat süsleme, donama anlamıyla düşünüldüğünde Batı dünyasının dekoratif sanatlarına denk düşer. Güzel sanatlar akademisinde tezyini sanatlar şubesi altında birçok alt şube yer almış ve birçok iş üretmiştir. Seramik, grafik, mobilya, tekstil, duvar resmi bu alt şubelerdendir. Bu şubelere ait işlerin dönemin yayınlarında dekorasyon adı altında toplandıkları görülür. Tezyini sanatlardan mezun kişilere ise seramik sanatkarı, dekoratör, tezyini sanatkar, tekstil sanatçısı gibi isimler verilir. Erken Cumhuriyet Döneminde tezyini sanatların kapsayıcılığını “Güzel Sanatların Memleketimizde İnkişafına Dair Proje ve Kanun Layihaları Esbabı Mucibe Raporu”nun tezyini sanatlar için yapılacak müsabakaların tatbik edileceği yerler başlıklı bölümü ortaya koyar. Bu raporda süslemenin tezyini sanatlar olarak adlandırılan tasarım çalışmalarının çok kısıtlı bir kısmı olarak kabul edildiği görülür. Tezyini sanat uygulama yerleri temelde binalarda tezyini sanatlar, tesisatı hariciye, neşriyat, seramik, sinema ve tiyatroların dahili ve harici tezyinatı ve

³⁴ Wilhelm Schütte (1900-1968), 1937’de Nasyonel Sosyalistlerin baskısıyla Avusturya’yı terk edip eşi Margarete Schütte-Likotzky ile 1945’e kadar Türkiye’de bulunmuştur.

milli sergiler olmak üzere altı gruba ayrılmıştır. Bu grupların altlarına da detaylı açıklamalar yapılmıştır (Çizelge 3.1).

Çizelge 3.1: Tezyini sanat uygulama yerleri.

Binalar	Binaların içinde ya da dışında yer alan dekoratif pano, fresk, seramik, duvar resmi, ferforje, kartonpiyer, aydınlatma elemanları ve düzenlemeleri, mobilya, kumaş, halı, kilim, duvar kağıdı, süs eşyası vb.
Tesisatı hariciye	Kuyumculuk işleri, çekiçle vb. yapılan metal tezyinat işleri, mağaza vitrinlerinin düzenlenmesi.
Neşriyat	Kitap, dergi, gazete resimleri, reklamlar, propaganda, ambalaj etiketleri ve bina iç ve dışında yer alan ışıklı ya da genel reklamlar.
Seramik	Sanayi ve ticari yönü olan çeşitli seramik eşya şekilleri, artistik seramik, çeşitli vazolar, sofralar, çay ve kahve takımları, biblolar. Sanayi seramiği, kaba seramik, inşaat ve diğer sanayide kullanılan izolatör gibi teknik seramik ürünler.
Tiyatro ve sinema setleri	Film ve tiyatro dekorları, kostüm ve maketleri.
Milli sergiler	Türkiye’de yapılacak sanayi, ticaret, zirai ve uluslararası sergilerin genel tezyinatı, pavyonların tasarlanması ve düzenlenmesi. Sergilerde uygulanacak projeler ve uluslar arası sergilere katılım. Milli bayramlarda şehirlerin muhtelif yerlerine yapılacak taklar ve ışık tesisatı, merasimin gerektirdiği şekilde dekorlar.

“Güzel Sanatların Memleketimizde İnkişafına Dair Proje ve Kanun Layihaları Esbabı Mucibe Raporu”nda mimarlık, resim ve heykel ile tezyini sanatlar başlıkları altında üç farklı yarışma kulvarı tanımlanır (Mimar, 1933c). Tezyini sanatlarla ilgili bölümün ikinci maddesinde bu yarışmaya girebilmek için sanatkarlarda Güzel Sanatlar Akademisi tezyini sanatlar şubesinden ya da bu okula eş değer Avrupa okullarından mezun ya da Türkiye’de açılan sergilerde eserlerini üç defa sergileyerek

başarı kazanmış olmaları şartı aranır. Görüldüğü üzere uygulama yapan kişilerde tezyini sanat mezunu olma şartı aranmamaktadır. Ülkenin içinde bulunduğu koşulların da etkisiyle yarışma eserlerinin üretilebilmeleri, teknik yönden düşünülmüş olmaları her zaman önemlidir. Bu nedenle onuncu maddede yarışmaya gönderilen maket ve resim halindeki eserlerin ustalar tarafından uygulanabilecek şekilde bitirilmiş olmaları gerektiği belirtilir.

Bu raporda usta vurgusunun yapılıyor olması önemlidir. Yapılan işin niteliğine göre tasarlayanla yapan ayrışırken “usta” olarak anılan yapanın sanatkarla işbirliği içerisinde olduğu kabulü ve tasarım önerilerinin ustalarca yapılabileceklerinin yani gerçekleştirilebileceklerinin kabulü de vardır. Bütüncül sanat yaklaşımıyla yerli malı kullanmanın birlikteliğinin gerekliliği olan her şeyi tasarlama eğilimi, ülkedeki zanaata dayalı atölyelerin etkin kullanımı konusunu gündeme getirirken, atölyelerin gereksinimi karşılayacak donanımda kalabilmelerini olanaklı kılar. Erken Cumhuriyet Döneminde ustalar ve atölyelerle girilen işbirliğine dair bilgi kısıtlı gözükmektedir. Mimari proje bazlı tasarlanan eşyalarla birlikte sergilerde yer alabilmiş eşyanın dönemin süreli yayınları ve gazeteleri aracılığıyla kısmen kayda girdiği görülmektedir. Bu eşyanın üretiminde yer alan ustalar, zanaatkârlarla ilgili bir yazı birikimiye yok gibidir. Üretim aşaması kısmı eksik gözükmektedir. Nesneye ulaşmadaki süreç bazı istisnalar dışında genelde olduğu gibi ihmal edilmiştir. Bunun nedeni daha önce değinilen yazma geleneğinin kısırlılığıyla üretim sürecine yönelik eleştirel düşüncenin yapılanmamış olması olarak görülebilir.

3.2.3 Mobilya ve diğer ev eşyası üretimi

Bu dönemin üretim ortamına bakıldığında Sümerbank ve Paşabahçe gibi devlet teşebbüsleri dışında ülkedeki tüm yerli eşya üretimi irili ufaklı atölyeler aracılığıyla yapılmaktadır. Devlet eliyle yürütülen sanayileşme çalışmalarında makineleşme ve dolayısıyla sanayileşme en belirgin olarak çimento, demir, şeker, pamuklu ve yünlü tekstil, kereste gibi hammadde ve yarı mamul üretiminde gerçekleştirilmiştir. Son kullanıcıya yönelik ürünler fabrikalarca üretilen yarı mamul durumundaki ürünlerin atölyeler aracılığıyla işlenmesiyle nihai ürüne dönüştürülüyordu. Erken Cumhuriyet Döneminde eviçi mobilya, aydınlatma elemanları ve masa üstü kullanım nesnelere bu atölyeler aracılığıyla dolaşım ve kullanıma giren en belirgin ürünlerdir. Uzunarslan,

(2002) Cumhuriyet öncesinde 1913-1915 yılları arasında içlerinde Pysalty'nin de bulunduğu on üç mobilya atölyesinin tespit edildiğini belirtir³⁵:

1. Patriyanu Daryos, Beyoğlu - 1893
2. Psalty Mefruşat Ticarethanesi, Beyoğlu - 1867
3. Osmanlı-Avusturya Mefruşat ve Halı Şirketi, Beyoğlu - 1915
4. Feriko Piyer Mefruşat Mağazası, Beyoğlu - 1909
5. Kortesi Biraderler, Beyoğlu - 1902
6. Fokelstein H. Mefruşat Fabrikası, Galata - 1897
7. Narlıyan Mefruşat Fabrikası, Nişantaşı - 1893
8. Hacı Ahmet Efendi Marangoz Fabrikası, Fatih - 1914
9. Değirmenciyan B. ve Mahdumları, Balat - 1909
10. Hacı Osman Efendi Marangoz Fabrikası, Çemberlitaş - 1909
11. Haseki Fabrikası, Haseki - 1914
12. Fridman Leon J. , Sultanhamamı - 1909
13. Sarrafyan A. Ve N. İmalat-ı Osmaniye Fabrikası, Paşalimanı – 1909

Bu atölyelerin bir kısmı Cumhuriyet Döneminde de varlıklarını sürdürmüşlerdir. Erken Cumhuriyet Dönemi ve hemen öncesinde yanlarına çırak olarak Türkleri alan bu atölyelerdeki gayrimüslim ustalar bugün çalışmakta olan birçok ustayı ve onların ustalarını yetiştirmiştir (Vurer, 2008). Aslında Meşrutiyetin ikinci yarısından itibaren Müslüman-Türk unsur arasında üretkenlik temel kaygılardan birine dönüşmüş, ticaretin yanı sıra “zanaat”la da ilgilenilmeye başlanmış, sanat erbabı hakkındaki olumsuz değer yargıları bırakılarak asker ya da memur olma yerine “meslek” edinmeye de önem verilmiştir (Toprak, 1982). Örneğin Sanayi dergisi “memleketin istikbali pamuk, paluze gibi yumuşak ellerden sert, nasırlı ellere geçiyor” diyerek bu alandaki gelişmeleri şu satırlarla ifade etmekteydi:

“Bizde işçilik şimdiye kadar asla rağbet görmeyen mesleklerden biri idi. Fakat zamanın tesiriyle bu meslek de yavaş yavaş uyanıyor, kendine doğru ve günden güne yeni kuvvetler çekerek memleketimizde bir sınıf-ı mahsus husule getiriyor. Düne kadar zanaat kelimesini duymak istemeyen neslimiz Harb-ı Umumi ağır toplarının yıktığı yerlerden fişkırın ihtiyacın tesiri altında şimdi bu yola (sanat yolu) dökülüyor. Yüzlerce gençlerimiz, çocuklarımız,

³⁵ Uzunarslan bu on üç firmayı Ökçün, A.G.(1997)'nin “Osmanlı Sanayii 1913-1915 Yılları Sanayii İstatistiki”nden tespit etmiştir. İstatistiklerde fabrika olarak geçen bu işletmeler zanaat üretim sistemi içerisinde el emeğine dayalı olarak işleyen atölyeler niteliğindedir.

yavrularımız soluğu işbaşında, fabrikada alıyor. Sanatkâr, işçi olmaya bakıyor (Sanayi, 1334 (1918):154).”

Bu durum Cumhuriyet Döneminde de devam etmiş, özellikle askerlik ve devlet memurluğu sistemindeki değişimle birlikte fabrikada ya da atölyelerde çalışmak da arzulanan bir konum olmuştur. Nüfusun büyük kısmının uğraşı olan çiftçilik yanında sanayileşme çabalarının, dışa kapalı ekonominin ve açılan okulların aracılığıyla zanaatkarlık altın bilezik olarak kabul görmüştür. Mobilya atölyelerinde çalışmak da değişen yaşam koşullarının yarattığı taleple özellikle İstanbul’da Türkler için bir iş kolu olmaya başlamıştır. Uzunarslan (2002), Çelik Gülersoy, Kerim Kerimol, Ercüment Tarcan, Sadun Ersin, Sadi Öziş ile yaptığı görüşmeler sonucunda Erken Cumhuriyet Döneminde İstanbul’da üretim yapmakta olduğu bilinen mobilya ustaları olarak Tarlabası’nda Kalinikos Biraderler, Kumbaracı Yokuşu’nda Mehmet Şişman ile oğlu İbrahim Şişman ve Darmi Usta; Sıraselviler Caddesi’nin paralelinde Kosta Efendi, Galatasaray’da Çirigotis ve Vafopulos, Kurtuluş’da Dimitri İksidas, Koço Mango, Dimitri Ananas isimlerine ulaşmıştır. Bu çalışma kapsamında mobilya ustalarıyla yapılan görüşmeler ve incelenen yıllıklar aracılığıyla bu kişilere ek olarak Kemal Yılmaz, Dolapdere’de Pietro Usta, Kumbaracı Yokuşu’nda Bulgar Boris Vzlet, Akilya Monapoliz, Koçya Payidos, Anastas Mısırlıoğlu, Beyoğlu Tünel’de Anastas Papazoğlu adlı ustaların isimlerine ulaşılmıştır (Dirier, 2005; Vurer, 2008; Uslu, 2008). Ayrıca bu ustaların dışında Macar uyruklu mobilya uzmanı Layoş oğlu İrfan İştvan Bernhard’ın Devlet Demiryolları İdaresi’nin yeni bina ve tesislerinin mobilya yapımı işlerinde çalıştığı bilgisine ulaşılmıştır (TCBDA/CAK, 2/17928, 20/5/1942).

Görüldüğü üzere Erken Cumhuriyet Döneminde de usta olarak anılan kişiler genelde Rum ve Ermeni azınlıktandır. Bununla birlikte Ercüment Tarcan ve Veysel Turan, İstanbul ile İzmir’de İtalyan ustalarının da ahşap mobilya atölyelerinin bulunduğunu ifade etmektedirler (Uzunarslan, 2002, Turan, 2008). 1937 doğumlu ahşap mobilya ustası Yalçın Vurer (2008) ise 1940’ların sonunda Kumbaracı Yokuşu’nda aralarında kendi ustası Boris Vzlet’in de bulunduğu Bulgar ahşap mobilya ustalarının olduğunu belirtmiştir. Sedad Hakkı Eldem, Turgut Cansever gibi mimarlarla çalışmış olan ahşap ustası Hamed Aksoy, kendisinin ahşap sanatında en yetkin kişiler olan Rumların yanında yetiştiğini söyler (Dirier, 2005). Kendisini yetiştiren ustalar Akilya Monapoliz, Koçyo Payidos, Anastas Mısırlıoğlu 1963’deki Kıbrıs olaylarının

ardından Türkiye’den ayrılmışlardır. Sedad Hakkı Eldem ve Turgut Cansever’le çalışmış diğer bir usta Mustafa Dede (2008) de Rum ustalar yanında yetiştiğini anlatmıştır. Mimar ve tasarımcılarla çalışmayı 1960’ların başından beri sürdüren ve bugün Hasköy’deki atölyesinde çalışmaya devam eden 1946 doğumlu Mehmet Uslu ise Beyoğlu Tünel’deki Rum Usta Anastas Papazoğlu’nun yanında yetiştiğini belirtir. Ayrıca bu dönemde İzmit ve Adapazarı çevresinde “Thonet” tipi sandalyeleri buharlı büküm tekniğiyle üreten atölyelerin bulunduğu bilinmektedir (Vurer, 2008 ve Uzunarslan, 2002).

Çoğu azınlıklara ait bu atölyeler bir yandan kendilerinde bulunan mobilya kataloglarındaki modelleri ya da müşterilerin dergilerden seçerek kendilerine getirdiği modelleri, diğer yandan da mimarlar ve dekoratörlerce tasarlanan mobilyaları üretmişlerdir. Sipariş dışındaki modeller genelde 19. yüzyıla ait Batılı mobilyaların ucuz taklitleri, hatta taklitlerin taklitleridir (Vurer, 2008). Fakat Beyoğlu’nda bulunan Pysalty ve Baker gibi dönemin en son modasına uygun eşyanın satıldığı mobilya dükkanlarında yerli atölyelere ürettirilmiş modern eşya da satılmaktaydı (Eminoğlu, 2000). Bununla birlikte Pysalty ve Kalinikos’un dönemin mimarlarıyla ortaklaşa çalışarak mobilya üretimi yaptıkları tespit edilmiştir. Örneğin Pysalty, Sedad Hakkı Eldem tarafından tasarlanan bir toplantı masası ve sandalyelerini üretmiştir. Ayrıca Vedat Tek de tasarladığı bazı mobilyayı yine Pysalty atölyelerinde yaptırmıştır (Yavuz, 2003). Pysalty firması yeni inşa edilmekte olan devlet kurumlarının binalarının yerli mobilya ihalelerine de katılmıştır. Örneğin 1941’de Devlet Havayolları Umum Müdürlüğü binasının ihalesini kazanmıştır (TCBDA/CAK 2/15230, 13/1/1941). Kalinikos tarafından Yıldız Şale Köşkü’nün yeniden düzenlenmesi esnasında gelen siparişe göre üretilen aralarında çekmeceli bir kanapenin olduğu bir grup Art Deco mobilya da bugün hâlâ Florya Atatürk Köşkü’nde bulunmaktadır (Şekil 3.28).



Şekil 3.28: Kalinikos işlerinden Art Deco kanape, Florya Atatürk Köşkü, 1930 civarı, ©Gülname Turan, 2008.

Usta ya da kurum adı belirtilen bu atölyelerde ahşap malzemeye dayalı üretim yapılmaktaydı. Bunların yanı sıra 1930’lu yıllarda cam ve metal mobilya kullanımının yavaş yavaş evlere sızmasıyla metal üzerine çalışan atölyelerin mobilya üretimine yöneldikleri görülür. Bu yöneliş yine atölyelerin zanaat sistemiyle işleyen esnek sisteme sahip olmalarıyla olanaklı olmuştur. Dergilerde ve ticaret kataloglarında yer alan ilanların incelenmesi sonucunda metal ve cam mobilya üretimi yapan atölyelerin aynı zamanda otomobillerde kullanılan krom, nikel ve pirinç parçaları, tıbbi aletleri de ürettikleri saptanmıştır. Metal atölyelerinde üretilen mobilyalar genelde hastaneler gibi aynı tip mobilyanın yüksek sayıda kullanıldığı kamu işletmelerinde kullanılmaktaydı, bunun dışında dönemin modası kübik mobilya tarzında üretimler de yapılmaktaydı (Şekil 3.29)³⁶. Örneğin 1935’de Arkitekt’de yer alan Krom Nikel Müessesesi reklamında son moda metal boru konstrüksiyonlu mobilyalarla bir otomobilin resmine birlikte yer verilir (Şekil 3.30). Metal mobilya üretimi yurt dışındaki akımların etkisiyle metal borunun kıvrılmasıyla oluşturan konstrüksiyona dayanıyordu. Fakat bir sonraki bölümde mimar Seyfi Arkan (1904-1966) tasarımları üzerinden örnekleneceği üzere metal levha kullanımıyla da mobilyalar yapılmaktaydı. 1930’lu yıllarda yeni kurulmuş olan meslek okullarının

³⁶ Bu atölyeler Galata ve Tünel çevresinde yer almışlardı. Ahşap üzerine çalışan atölyelerin malzeme ve işçilik kalitesi yüksek olanları da Galatasaray merkezli bir şekilde Dolapdere’ye kadar yayılmaktaydı. Genelde torna işçiliğine dayalı, daha ucuz ve geleneksel mobilya üreten atölyelerse “Tavuk Pazarı” olarak da bilinen Çemberlitaş çevresi, Kapalıçarşı, Koska ve Balat çevresinde toplanmıştı (Vurer, 2008 ve Uzunarslan 2002:124).

bir kısmında demir mobilya yapımı öğretiliyordu. Bu okullarda yapılan işlerde de boru kullanıma ağırlık verildiği daha önce de değinilen sanat okulları sergileri üzerinden izlenebilmektedir (Şekil 3.31). Buradan mezun olan öğrenciler de metal mobilya üretimine katkıda bulunmuş olmalıdır.



Şekil 3.29: Heybeli Ada Sanatoryumu'nda yer alan boru metal konstrüksiyonlu şezlonglar, 1930'lar

Krom Nikel Müessesesi
GALVANOPLASTI

		
ALÂTI FENNİYE VE MÂDENİ MOBİLYA ÜZERİNE İMALÂT.		KROM, Nikel, Pirinç, Kap- lamalar, Her renk Okside işler, sair siparişler yapılır.
———— GALATA, Perşembe Pazar, Ticaret Han No, 26 ————		

Şekil 3.30: Metal mobilya üretimi yapan atölye reklamı, (Arkitekt, 1935).



Şekil 3.31: 1938'de sanat okullarında üretilen mobilya örneği, (Arkitekt, 1938a).

Tüm bunlarla birlikte 1948’de Arkitekt’de çıkan “Mobilya Meselesi” adlı yazıda son yirmi yıldır Türkiye’deki yerli mobilyacılığın hiçbir ilerleme gösteremediği, mevcut malzemeyle yapılan mobilyaların bir iki yıl içerisinde kullanılamaz duruma geldiği belirtilmektedir (Arkitekt, 1948). Tasarımcıların süreklilik kazanmış yayın organı olan Arkitekt’de mobilya alanında bilgi kullanımının yetersizliği ve birkaç mütevazi atölyeyle kişisel girişimin dışında üretim yapılmaması eleştirilmektedir. Yazının devamında Aalto ve Eames’e ait kalıplanmış kontrplak mobilya örnekleri verilerek yurt dışında mobilya üretiminin seri üretime geçişi anlatılmaktadır. Arkitekt gibi bir tasarım meslek dergisinde mobilyada malzeme kullanımı, tasarım ve üretim yöntemi açısından ilerleme kaydedilemediği belirtilirken, 1944’de Bütün Sanatkârlar Mecmuası’nda tamamen aksi yönde bir yazı yer almaktadır. Tezer (1944) savaş sırasında hacimli mobilyanın ithalinin güçlüğü ve Cumhuriyet hükümetinin marangozları himaye etmesi sonucunda mobilya üretici sayısının yüzde yirmi arttığını belirtir. İthalatın durduğu tüm sektörler için bu durum geçerliyse de bu artışta Batı tipi mobilya kullanımının artması da etkilidir. Tezer (1944) yine Arkitekt’de belirtilenin tam aksi şekilde ülkede mobilyada kontrplak kullanımının çok arttığını, bilinen tüm eski ceviz eşyanın kontrplaktan yapılmaya başladığını belirtmektedir. Bir zanaatkar dergisi olan Bütün’de yapılmakta olan mobilya işleri yeterli görülürken, tasarım dergisinin üretilenleri yeterli görmüyor olması anlaşılabilir bir durumdur. Tezer’in (1944) asıl dikkati çektiği nokta çirak eksikliğidir. Tezer (1944) çirak eksikliğini işin öğrenilmesinin zaman almasıyla ve maddi getirisinin gazete dağıtıcılığı gibi işlerle karşılaştırılınca daha az olmasıyla açıklamaktadır. Aslında Cumhuriyetin kurulmasıyla Ankara başta olmak üzere tüm Anadolu’da süren inşaat faaliyetleri marangozhanelere iyi bir iş kapısı olmuştur. Teşvik-i Sanayi Kanunu’nun 13. maddesi gereğince ihalelerde yerli malının tercih edilmesi mecbur kılınmıştır (TCBDA/CAK, 18/12/1939, 17447, 166.155.6). Yeni yapılan kamu binalarına mobilya alımlarıysa ihaleler aracılığıyla olmuştur. Örneğin Ankara İsmet Paşa Kız Enstitüsü ve Ticaret Okulu’nun, İstanbul Nafia Teknik Okulu’nun, Ankara Merkez Mücadele Enstitüsü’nün mobilyaları yerli üretim yapan firmalara ihale edilmiştir (Sırasıyla TCBDA, CAK, 30/11/1930, 10293 ve 17/2/1940, 2/12874 ve 18/5/1937, 2/6614). Devletin bu şekilde desteğiyle çalışan mobilya atölyeleri doğal olarak sadece bu ihalelerle geçimlerini sürdürmeyip, bir yandan da halkın gündelik yaşam eşyasını üretmeye devam etmişlerdir. Yeni yapılan kamu binalarında mimarlarca tasarlanan yerli mobilyaları üreten atölyeler, alışlagelen

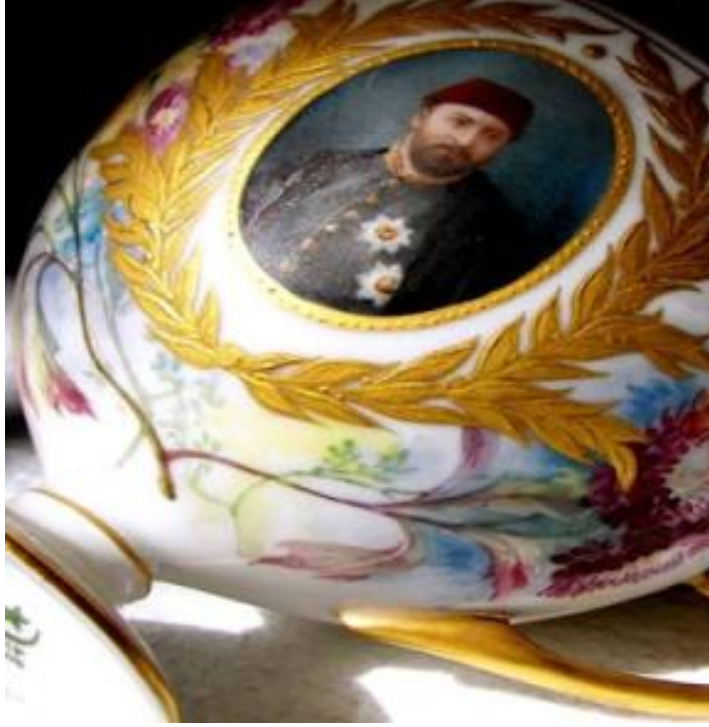
katalog modellerinin üretiminin dışında bu yolla çıkabilmişlerdir. Tüm bu gelişmelerle birlikte Türkiye Cumhuriyeti hükümeti 1946 yılında yerli malı mobilya ihracatının önünü açmıştır (TCBDA/CAK, 31/10/1946, 172A17, 163.141.17).

3.2.3.1 Seramik

1930'larda Türkiye'de varolan seramik sanayisi ise günün ihtiyaçlarına cevap verebilmekten uzaktır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde daha çok mimari bir unsur ve süsleme malzemesi olarak işlev üstelenen seramik, kullanım eşyası olarak yalnızca saray çevresinde yaygınlaşabilmiştir. Kütahya, Çanakkale, Eskişehir gibi illerde yapılan üretim "çömlekçilik" boyutunu aşamamıştır. Dolayısıyla Erken Cumhuriyet Döneminde seramik alanında çömlekçilik ötesinde herhangi bir üretim devralınmaz, bu durum yaklaşık 1950'lere kadar sürer (Anılanmert, 2007 ve Güner, 2009). Cumhuriyet Döneminde de Kütahya merkezli olarak çalışan seramik atölyeleri geleneksel çini üretimini sürdürmektedir. Oysa günün mimarlık uygulamalarında ne iç mekânlarda ne de cephelerde etkin ve modern bir geleneksel çini kullanımı yaygın değildir. Kütahya'da toplu biçimde bulunan atölyelerin dışında yerel çömlekçi atölyelerinde halkın gündelik yaşam eşyası olarak çeşitli kap kakak üretimi çömlek ustalarınınca sürdürülmektedir. Bu açıdan bakıldığında sofraya eşyası olarak Türkiye'deki seramik üretiminin etkinliği ve geleneği, her ne kadar İznik ve Kütahya çiniciliği dünya çapında yer edinmişse de tartışmaya açıktır (Anılanmert, 2007). Örneğin geleneksel Türk halk yaşamında pişirmeye yönelik tencereyle servise yönelik tabak gibi eşya genelde bakır, kaşık gibi yemeye yönelik eşya ise tahtadır (Faroqhi, 2005). Seramikten yapılan eşya ise toprak çömlekler, testiler, bazı saklama kapları, küpler ve saksılardır.

Porselen ve seramik sofraya eşyası, özellikle 19. Yüzyıldan itibaren ithal ürünlerle üst sınıf ve saray çevresinin evlerine girer. 1845'te Beykoz yakınlarındaki İncirli'de Ahmed Fethi Paşa tarafından bir imalathane açılır ve "Eser-i İstanbul" damgasını taşıyan duvar çinileri, tabaklar, sürahiler, derin ya da kapaklı bardaklar üretilmeye başlanır. Bu eserler Osmanlı zevkini yansıtan çiçek ve bitki motifleriyle süslenir. İmalathane, sahibinin ölümüne dek yaklaşık yirmi yıl hizmet verir. Eser-i İstanbul damgalı ürünler 1851 Kristal Saray Sergisi'nden itibaren düzenli olarak tüm 19. yüzyıl dünya sergilerinde yerlerini alarak bir İstanbul markasına dönüşür (Turan, 2009). 1892'de Sultan II.Abdülhamid Döneminde Fransız Sèvres Fabrikası'nın

desteğiyle Yıldız porselen Yıldız Çini Fabrika-i Hümâyûnu adıyla kurulur. Sèvres İstanbul'a mühendislerini ve ustabaşlarını yollayarak, hatta seramik hamuru ve gerekli diğer malzemeyi de sağlayarak üretimi başlatır. Ay-yıldız damgalı porselenler, hem sarayın ihtiyaçlarını karşılamak, hem de yabancı elçi ve hükümdarlara seçkin armağanlar vermek amacıyla üretilir. Son derece dekoratif nitelikli parçalar, tabaklar, vazolar, levhalar çoğunlukla İstanbul manzaralarıyla süslenir, bazen padişahın portresi ya da tuğrasını da üzerinde taşır (Şekil 3.32).



Şekil 3.32: Padişah portreli bir Yıldız porselen örneği, Antik A.Ş. arşivi.

Yıldız porselen fabrikası, 1909 yılında II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesiyle kapanır, ardından 1911-1920 yılları arasında kısa bir süre açık kalır. 1929'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Oygur tarafından "Seramik ve Türk Çiniciliği Atölyesi"nin kurulmasıyla zaman zaman Yıldız porselenin bir seramik enstitüsü olarak yeniden canlandırılması gündeme gelse de, fabrika 1957'de Sümerbank'a devredilir ve ancak 1962'de yeniden faaliyete geçirilir.

Erken Cumhuriyet yıllarında Kütahya merkezli ve diğer yerel atölyelerde üretilmekte olan çini ve seramiklerse günün alışkanlıklarına cevap veremez. Oygur (1933a ve 1933b) da bu duruma işaret ederek çok kârlı bir girişim olabilecek mimarlık, dekorasyon ve seramik eşya üretimini sağlayacak bir seramik sanayinin ve yeni bir Türk seramik sanatının hâlâ kurulamadığını söyler:

“Türk seramik tarihine karışan Kütahya’nın cami, tezyin seramiğini artık bırakmak lazım. En cahil kimselerin elinde topraktan, sırdan, dekordan anlamayan ustaların hayatla hiç alâkası olmayan bu işlerini kullanacak bir yer kalmadı. Bizim aradığımız en yeni bir teknik içinde her talebenin şahsî istidat (yetenek) ve kabiliyetlerini inkişaf ettirmek, yapacağı eserlere zevkinin bütün hususiyetlerini en güzel bir şekilde gösterebilmesini öğretmek, hayattaki ihtiyaçlara cevap veren yeni bir Türk seramik sanatını kurmaktır (Oygar, 1933a:227).”

Görüldüğü üzere Oygar, varolan ustaların zevk ve geleneksel bilgisine dayanan üretimi hayatla hiçbir ilgisi olmadığı için ağır bir dille eleştirmektedir. Oygar’a göre içinde bulunulan durum cehalettir. O zamana kadar bu sanayinin oluşturulamamasının nedeni ihmale değil, bu işi yapmak isteyenlerin seramik sanat ve sanayisine hakim olmamalarına, seramik sanatının sanayiye nasıl uygulanacağını bilmemelerine, seramik sanat ve sanayisini öğreten okulların Türkiye’de olmamasına dayanır:

“Kullandığımız en küçük eşyayı imal eden fabrikalar biliyoruz ki bir çok sanatkarlara müracaat ederek daima yeni bir eşyayı yeni bir şekilde doldurmak için modeller yaptırırlar.

Bu suretle sanatın sanayiye tatbik edilecek şeklini gösteren mektepler sanayiye, sanayi de mekteplerin yetiştireceği sanatkârları besler. Bizde az çok teessüs (kurulma) etmiş olan sanayi kısımlarının bir ikisi müstesna olmak üzere daha sanatkâra ihtiyaç olduğunu hissetmiş değillerdir. Halbuki bu ihtiyacı bilmek lazımdır. Bir kumaşın rengi, bir vazonun şekli bir zevk meselesidir, bu ancak bir sanatkârda bulunur (Oygar, 1933b:121).”

Oygar (1933d) halledilmesi gereken bir mesele olarak yetişecek olan seramik sanatçılarının atölye ve fabrikalarda şekil, renk yaratan ve günün ihtiyaçlarını karşılayacak çeşitli seramik eşya tasarlayan konumlarda çalışma olanağının sağlanmasını göstermektedir³⁷. Daha sonra 1942 yılında İstanbul Kartal’da Eczacıbaşı’na ait bir fırın ve sekiz işçisiyle fincan üreten bir atölye kurulur. Bu atölye büyüdükçe diğer sofraya eşyalarıyla birlikte dekoratif eşya üretimi de yapar. 1950’li yıllardan itibaren seramik sanatçıları bu fabrika için çalışır.

³⁷ Oygar’ın tasarlama eylemini karşılamak için “ibda etmek” ifadesini kullandığı görülmektedir. İbda, Arapça kökenli bir isim olup yaratma, yoktan var etme anlamına gelir (Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlüğü).

3.2.3.2 Ev tekstili

Ev tekstili alanına bakıldığında halı ve diğer düz yaygıların bugün de olduğu gibi Hereke, Isparta, Muğla, Kayseri gibi çeşitli Anadolu şehirlerinde yapıldığı görülmektedir. Ayrıca kız enstitülerinde ve kız meslek okullarında dokuma bölümlerinde sipariş üzerine özel işler yapılmaktaydı. Osmanlı İmparatorluğu'ndan bu yana en gelişmiş sanayi dalı olan tekstilde geleneksel atölye üretimiyle makineleşmiş üretim uzun yıllar kol kola var olabildi. Pamuk (1988) bu durumu yerel beğenilerin fabrika işiyle karşılanamaması ve alışkanlıkla açıklamaktadır. Yazılı doküman incelemesi sonucunda Erken Cumhuriyet Döneminde ev içinde eşyalarla ilişkili olarak kullanılan tekstil ürünleri olan halı, kilim ve döşemelik kumaş benzeri ürünlerin de mimarlar ve dekoratörlerce tasarlanıp uygulanmış olduğu örnekler tespit edilmiştir. Bununla birlikte özellikle yer yaygılarında geleneksel olan ürünlerin kullanımının bilinçli olarak tercih edildiği izlenebilir. Mimarlar ve dekoratörler tasarladıkları mekânlarda, kendi tasarladıkları mobilyalarla birlikte geleneksel Hereke, Isparta, Uşak halılarını kullanmışlardır.

3.3 Modernist Uygulamalar: Uluslararası ve Ulusal Modern

Cumhuriyetin modernleşme ideolojisinin öne sürdüğü en temel değişiklikler aile üzerinden uygulandığında kaçınılmaz olarak ev ve eşyasının da modernleşmesi gündeme gelir. Ev modernleşmenin en sembolik alanlarından biridir. Cumhuriyetin koyduğu çağdaşlaşma ve ilerleme hedeflerinin ev üzerinden tanımlanan kadının konumunun değişmesi, elektrikleendirme, aydınlık ve havadar mekânlara kavuşma, sağlıklı çocukların yetiştirilmesi, hijyenik ve rasyonel yaşam alanlarının ve eşyasının kullanılması gibi öneriler olarak açığa çıkması söz konusudur. Resmi ideoloji açısından bakıldığında evlerde toptan bir değişme önerilir, bu durumda birçok geleneksel nesnenin kullanımının terki söz konusudur. Gündelik yaşamın içine sinmiş yaşayış ve davranış biçiminin taşıyıcıları ya da araçları olan eşya da değişecektir. Kullanılan eşyanın modernliği ve yeniliği, kullanıcısininkini temsil etmektedir. Böyle bir durumda da geleneksel bilgi birikimiyle giderilemeyen sayısız gereksinim diğer birçok alanda olduğu gibi transferlerle karşılanmaya çalışılmıştır (Tanyeli, 1996). Yukarıda örneklenen popüler yayınların oluşturduğu öneri yazını bu transferlerde arayüz görevini üstlenmişlerdir. Bozdoğan (2003), ithal teoriyle Erken Cumhuriyet Türkiye'si'nin gerçeklikleri arasındaki uçurum nedeniyle mimarların

ideallerinin hüsrana uğradığını; inşaat sanayisinin zayıflığının, özerk bir burjuvaziyle güçlü bir özel sektörün olmayışının ve devletin tek tek yurttaşların barınması ve refahından çok kamu binalarına ve milliyetçi politikalara öncelik vermesinin bu hüsrana uğramada etkenler olduğunu belirtir. Bu dönemde evler modern bir toplumun piyasa mekanizmaları içerisinde üretilmiş olan anonim metalar olamamış, modern görünümüne ve modern hayat tarzlarını çağrıştırmalarına karşı toplumsal ve tarihsel bir modernliği temsil etmemişlerdir (Bozdoğan, 2003). Aynı durum çoğunlukla mimarlarca tasarlanan eşya için de geçerli olmuştur.

Erken Cumhuriyet yıllarında devlet tüm görsel sanatlar ve mimarlık alanında modernizmi ideolojik olarak destekliyordu. Bununla birlikte Bozdoğan (2003) 1930'lardaki Türk sanat ve mimarlık kültürüyle Avrupa'daki yirminci yüzyıl başı modernist avangard arasındaki retorik ve biçimsel benzerliklere ihtiyatla yaklaşmak gerektiğini söyler. Çünkü 1910'larda ve 1920'lerde tarihsel olarak ortaya çıktığı biçimiyle avangard kavramının resmi ideoloji dışında kalan bir meydan okuma getiriyor olması, Cumhuriyetin sanatın milli ideallerin ifadesi olduğu inancıyla çelişir. Milli ideallerin ifadesi olarak modernist yapılar Erken Cumhuriyet ideolojisinin propaganda araçlarıydı. Modern mimarlığın bilimsel ve ilerlemeci söylemi siyasi iktidarla savaşmaktan çok ona hizmet ediyor ve onu meşrulaştırıyordu. Mimarlığa koşut olarak devlet eliyle kurulan birçok kurumun ve kampanyanın görsel tasarım çalışmalarında bu modernist yaklaşım takip edilebilir. Bunlar arasında Sümerbank reklamları, İşbankası reklamları, bu kurumların İstanbul Yerli Malları Sergilerindeki ya da İzmir Fuarlarındaki stantları, yerli malı kullandırmaya özendiren Milli Tasarruf Cemiyeti afişleri örnek gösterilebilir. Devlet destekli bu görsel çalışmalarda modernist yapıların kendilerine de sıkça yer verilmekteydi. Yani modernist tasarımın, halka ulaşılabilir her fırsatta kullanıldığı görülür. Örneğin İhap Hulusi'nin Başvekalet İstatistik Umum Müdürlüğü'nün 1935 nüfus sayımı için tasarladığı aşağıdaki afişte şehirli, köylü, işçi ve okullu çocuk yan yana durmaktadır (Şekil 3.33). Afişin alt kısmında yer alan "Sayım bize ulusun kuvvetini tanıtacak, onun artması çarelerini öğretecektir." sözüne Cumhuriyetin düz çatılı modernist beyaz apartmanları ve arka planda tütmede olan fabrika bacaları eşlik etmektedir. Boynunda kravatıyla kentli, elinde sabanıyla köylü ve elinde çekiciyle zanaatkar, yani toplumun tüm kesimleri bu beyaz geometrik kütleler ve fabrika bacaları üzerinde yükseltilmektedir.



Şekil 3.33: Genel nüfus sayımı için tasarlanmış bir afiş, İhap Hulusi, 1935.

Cumhuriyetin 1940'lı yıllarının ortalarına kadarki dönemde zanaat ya da endüstriyel üretime yönelik tasarım yapmasına bakılmaksızın gündelik eşya tasarımı yapmış kişiler araştırıldığında, ağırlıklı bölümünü mimarların oluşturduğu aktörlerle karşılanmaktadır. Mimari tasarım dışında eşya tasarımı da yapan ve uygulayan kişi olarak mimar Vedat (Tek) Bey de bu kişilerin en erken örneklerindedir. Cumhuriyet öncesinde 1908 yılında ilan edilen II. Meşrutiyet ile birlikte gelişme gösteren milliyetçilik eğilimleri zamanın en etkin tasarım alanı olan mimarlıkta yeni arayışlara yol açmış, ulus olma yolunda bilinçlenmenin bir sonucu olan bu süreçte klasik Türk Mimarlığı yapıtları diriltılarak bir Türk milli üslubu yaratılmaya çalışılmıştır. Vedat Bey bu akımda Kemaleddin Bey ile birlikte öncü olmuş, Türk Mimarlığı'nın bu dönemi daha sonra Birinci Ulusal Mimarlık olarak adlandırılmıştır. Milliyetçi unsurlar barındıran bu akımla, eski dinsel yapılardan alınan geniş saçak, çini, kubbe ve sivri kemer gibi bileşenler sivil mimarlığa uygulanmaya çalışılmıştır. Daha çok kamu yapıtlarında görülen bu akım, konutları görece daha az etkilemiştir. Mimar Kemalettin³⁸ ve Vedat Bey³⁹'ler, ülke mimarlığını yabancı etkilerden arındırmayı

³⁸ Mimar Kemalettin, İstanbul'da 4. Vakıf Hanı 'nı, Bostancı ve Bebek Camileri ile Tarlabası'ndaki Kemer Hatun Camisi'ni, Eyüp'te 5. Mehmet Türbesi ile Şişli Hürriyet Tepesi'nde Mahmut Şevket Paşa'nın açık türbesini, Lâleli Tayyare apartmanlarını, Ankara'da DDY merkez binası ile Gazi Terbiye Enstitüsü'nü yapmıştır.

amaçlayıp, yalnızca Osmanlı'nın son dönemini değil, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki Türk mimarlığını da etkilemişlerdir. Ziya Gökalp'le başlayan Türkçülük hareketi, bu akımın Cumhuriyet'in ilk yıllarında da canlı kalmasını sağlamıştır⁴⁰. Vedat Bey'in projelerine koştur olarak bir takım mobilya çizim ve uygulamaları yaptığı bilinmektedir. Çankaya'daki Gazi Köşkü üzerinde çalışırken bazı mobilyaları tasarlamış ve bunları İstanbul'da Pysalty'de ürettirmiştir (Yavuz, 2003). Birinci Ulusal Mimarlık süreci Türkiye'de mimari modernleşmenin büyük dönemeci olarak yorumlanabilir. Tanyeli (1998)'ye göre 1923 yılında Cumhuriyet Döneminde yenileşme çerçevesinde yaşama geçen devrim ve değişimlerle, Osmanlı'dan ve kültüründen radikal bir kopuştan bahsetmek yanlıştır ve Cumhuriyet Dönemindeki Batılılaşma/modernleşme serüveni ulusal mimari sürecine organik bağlıdır. Bu kabulle Erken Cumhuriyet Döneminde mimarların modernist bir tutumla eşya tasarlama çabaları Cumhuriyet öncesiyle de ilişkilendirilebilir. Vedat Tek'in kendi evinde yer alan bazı mobilyayı tasarlamış olma olasılığı da yüksektir.

Erken Cumhuriyet Döneminin süreli yayınları, gazeteleri, Cumhuriyet arşivi ve bu döneme yoğunlaşan diğer araştırmalar incelendiğinde, Türkiye'de eşya tasarımı da yapmış kişiler olarak Seyfettin (Seyfi) Arkan, Sedad Hakkı Eldem, Nazimi Yaver Yenal, Aptullah Ziya, Mazhar Nazım Resmor, Vedat Ar, İsmail Hakkı Oygur, Hakkı İzet, Hayati Görkey, Zeki Kocamemi, Günseli Aru, ve yabancılar olarak Louis Süe ile Philip Ginther isimleri tespit edilmiştir. Bu kişilerle birlikte İhap Hulusi Görey, Münif Fehim, Suavi ve Arif Dino'nun grafik ve stant çalışmaları yaptıkları da tespit edilmiştir. Ayrıca 1942 tarihli bir belgede Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi için mobilya resimleriyle şartname ve detay resimleri yaptıkları belirtilen Ankara Bölge Sanat Okulu Atölye Şefi Willi Runge ile Hasan Çotuk isimlerine ulaşılmıştır (TCBDA, CAK, 5/5/1942, 2/17844). Bu tasarımcıların bir kısmı mimarlık, bir kısmı da dekoratif sanatlar kökenlidir. Bu ortamda tasarımla ilişkili olarak belirlenen bu bireylerin bir kısmı, üretimlerini geçmişe ait tüm biçimsel birikimden arındırıp, uluslararası modern üslup olarak tanımlanan yaklaşımı

³⁹ Mimar Vedat'ın en önemli yapıtları ise Sirkeci'deki Büyük Postane, Karaköy'de bugünkü Denizcilik İşletmeleri binası, Edirne Karaağaç Tren İstasyonu (Şimdiki Trakya Üniversitesi Rektörlük Binası) Nişantaşı'ndaki kendi evi, Haydarpaşa Vapur İskelesi ve başladığı fakat bitiremediği Ankara Palas 'tır.

⁴⁰ Bunlara ek olarak daha sonrasında Arif Hikmet (Koyunoğlu) Bey⁴⁰ ile İtalyan asıllı Giulio Mongeri de akıma katılırlar. Arif Hikmet Bey, Ankara Türk Ocağı (Bugün Devlet Resim ve Heykel Müzesi 1927-30) ile Etnografya Müzesi (1925-1928) ve eski Hariciye Vekâleti binalarını; Mongeri de Ankara-Ulus'da Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü (1926) ile Osmanlı Bankası (1926), İş Bankası (1928) ve İnhisarlar Başmüdürlüğü (1928) binalarını yapmışlardır.

benimsemişlerdir. Bu kutbun başı çeken kişisi olarak Seyfi Arkan gözükmektedir. Bu yaklaşımın yanında, ağırlıklı olan diğer bir grup da milli kültürün araştırılıp Türk modernizminin bu araştırmalardan beslenerek özgün bir şekilde tüm sanat ve tasarım alanında ortaya konulmasını benimsemiştir. Bu ulusal modern kutbunun başı çeken kişisi de Sedad Hakkı Eldem olarak konumlandırılmalıdır. Birinci görüş Batı modernitesinin mimarlık ve güzel sanatlara yansımından beslenirken, ikinci görüş hem Cumhuriyetle birlikte Türkiye’de yapılanmaya başlayan, tarih, dil ve folklor çalışmalarıyla derinleştirilen Türkçülük düşüncesinden hem de yine Batı modernliğinden beslenir.

1930’lardaki bu modernist yaklaşımlar, Erken Cumhuriyet Türkiye’si’nin kendine özgü koşullarında oluşan deneyim açısından Batının 1910’lardaki ve 1920’lerdeki modernist akımlarına göre zamansal bir gecikmeyle yaşanır. 1930’larda Batıda modernist öncülerin eleştirel gücü azalmıştır. Bu gücün eleştireliliği azalır, çünkü modern teknoloji ve sanayi karşısındaki hayranlık birçok ülkenin resmi ideolojisinin bir parçası durumuna gelerek meşrulaşmıştır. Türkiye’de de uluslararası modernle ulusal modern özellikle bireyler bağlamında birbirlerinin karşısında konumlandırılırsalar da ilkesel olarak benzer dayanakları vardır. Bozdoğan (2003) modern Türk mimarisinin ulusal ile uluslararası arasındaki ya da gelenek ile modernlik arasındaki dışlayıcı ikili karşıtlıklar açısından yorumlanma eğilimine direnç gösterilmesi gerektiğini belirtir. Cumhuriyet ideolojisinin her türlü ulusüstü ya da ulusaltı bağın vurgulanmasını dışladığı bir dönemde, uluslararası modernizm ulusüstü çağrışımları fazla vurgulayamayacağı gibi, milli mimari de gerçekten yerel, geleneksel ya da bölgesi olamazdı (Bozdoğan, 2003). Erken Cumhuriyet ideolojisinin modernizmi teknoloji ve sanayileşmeyle anlamdaş gören yaklaşımı ve Osmanlı olan eskiden kopma gereksinimi, ne kadar uluslararası bir sanat ve mimarlık fikrini destekliyor ve araçsallaştırıyorsa, birleşmiş bir Türk ulusu oluşturma fikri de aynı ölçüde tarihsel dayanağı olan yaklaşımları araçsallaştırıyordu. Tarihsel kaynaklar olarak Orta Asya Türk Medeniyeti ve eski Anadolu medeniyetleri görülüyordu. Özellikle 1930’ların sonuna doğru tüm dünyada yükselen milliyetçilik akımlarıyla ikinci yaklaşım Türkiye’de de ağırlık kazanmaya başlamıştı. Halkevlerince, Türk Dil Kurumu’na ve Türk Tarih Kurumu’na yapılan çalışmalar Türk ulusu oluşturma çabalarında ve yeni geleneklerin icadında ana kaynaklardı.



Şekil 3.34: Abdullah Ziya tarafından tasarlanmış bir mekân, (Mimar, 1931b).

Mimarlık söylemiyle tanımlanmış ve birbirinden ayrılmış olan Uluslararası Modernle Ulusal Modern kutuplarının karşıtlıkları bu çalışmanın temel konusu olan eşya bağlamında mimarlıkla karşılaştırıldığında bulanıktır. Eşyalar bağlamında mimarlık üzerinden tanımlanan kutuplar arası farktan çok benzerlikler belirgindir. Erken Cumhuriyet Dönemi tasarımcılarının tasarladıkları eşyalara bakıldığında, yer aldıkları mekânın –bütüncül bir yaklaşımla tasarlanmış olsalar da- ulusal ya da uluslararası tarzda olmasından bağımsız olarak ele alındıkları görülür. Temel benzerlik benimsenen üslubun ağırlıklı Art Deco oluşu, en temel farklılık ise malzeme kullanımındadır. Uluslararası modern benimsenen uygulamalar Art Deco'nun makine vurgusu yapan vokabülerini, ulusal moderndeki uygulamalardan malzemenin doğasına göre kullanılmasını ve doğal malzeme kullanımını benimser. Örneğin ulusal motiflerden arınmış bir modernizmin savunucusu Seyfi Arkan da, mimarlık tarihçilerince tam karşıtına konumlandırılan Sedad Hakkı Eldem de tasarladıkları mobilya ve aydınlatma elemanlarında, iç mekânların genel düzenlemesinde temel olarak Art Deco'yu benimser ve uygularlar. Aslında bu dönemde mimarlarca önerilen geometrik mobilyaların, Bauhaus'tan esinlenilmiş ışıklandırma düzeneklerinin, parlak ve metalik yüzeylerin yer aldığı iç mekânlara uyan Cumhuriyet iç mekânı azdır (Şekil 3.34) ve 1930'ların en yeni “kübik” evlerinin iç

mekânları da oldukça eklektik ve süslü eşyalarla doludur (Bozdoğan, 2003), (Şekil 3.35 ve Şekil 3.36). Yine de bu yeni kübik evler mimar ve diğer tasarımcıların eşya tasarlama ve uygulama alanları olabilmıştır.



Şekil 3.35: 1930'lara ait kübik bir villa, (Sayar, 1936).



Şekil 3.36: Kübik villanın içindeki eklektik eşya, (Sayar, 1936).

3.3.1 Kübik kavramının ortaya çıkışı

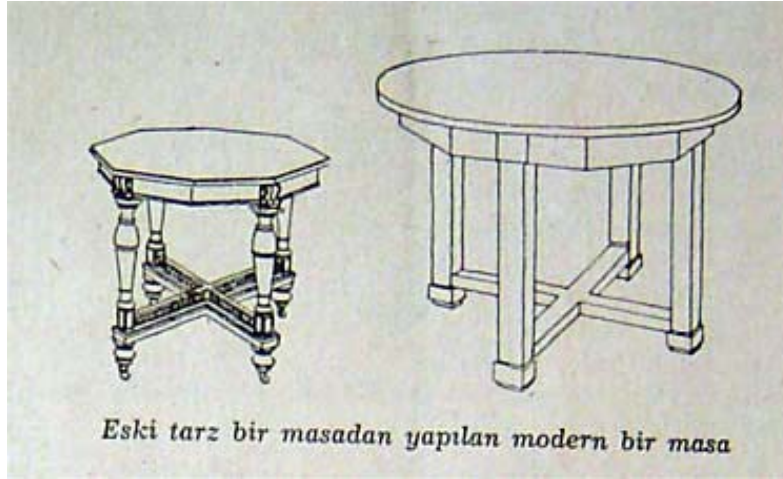
Türkiye’de 1930’ların ve 1940’ların eşyası söz konusu olduğunda “kübik” kavramı ele alınmalıdır. “Kübik” ne demektir? Dönemin ana moda akımı Art Deco kübik olarak mı tanımlanmaktadır? Kübik Türk Dil Kurumu sözlüğünde kübizm akımına uyularak yapılan olarak açıklanmaktadır. Erken Cumhuriyet Döneminde “kübik mobilya” kullanımı modernlik sembollerindedir. 1930’larda Türkiye’de mimari

yapıların ve eşyanın modern görünümlüleri “kübik” adıyla anılır. Kübik kavramı 1930’larda mimarlık ve sanat ortamını aşır günlük yaşam diline girer ve yazarlarca kullanımı yerleştirilir, eşyaların belirli niteliklerini kapsayan bir sıfat olarak kullanılır⁴¹. “Kübik” terimi 1930’ların başında popülerleşmiş, sonrasında milliyetçilik akımlarının etkisiyle negatif anlam yüklenmiştir. Popüler yayınlarda iç mekânlar hakkındaki yazılarda kullanılan “kübik eşya” terimi, modern taşınabilir mobilyaların istenen özelliklerine karşılık olarak kullanılır. Bu istenen özellikler kullanışlılık, hafiflik, koruma kolaylığı, süsten arınmışlık, yalınlık, basit geometriye dayalılık olarak sıralanabilir.

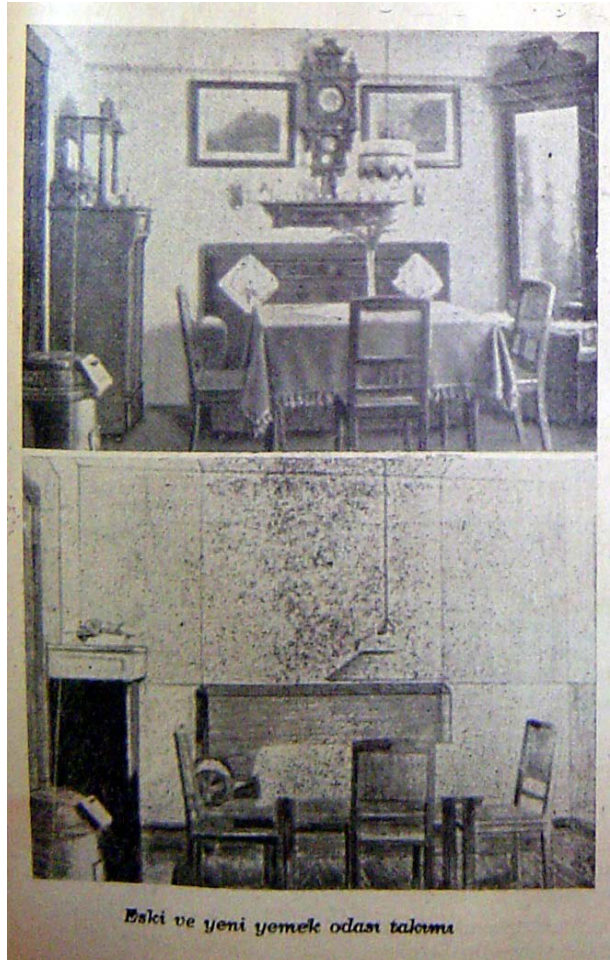
Popüler modernist öneri yazınında kübiklik arzulanan bir nitelik olarak belirir. Kübiklik eski evlerdeki eşyaların hantallığıyla karşılaştırılıp mevcut eşyanın nasıl kübikleştirilebileceği üzerine tavsiyeler yapılır. Örneğin 1940’da Ana aile dergisinde yayımlanan “Eski Mobilyaları Nasıl Yenileriz?” adlı yazıda eski ile yeni karşılaştırmasıyla birlikte, eskinin yeniyeye dönüştürülmesinin gerekliliği vurgulanır ve bunun yolu gösterilir. Yazıda günün modern evlerinin odalarının eski odalardan daha küçük olduğundan gereksiz mobilya doldurmaması tavsiye edilir. Bir yemek odası fotoğrafı üzerinden yola çıkılarak sadeleştirmenin nasıl yapılacağı anlatılır. Duvardaki saat ve tablolar kaldırılmış, kenarları dilimli avize yerine daha geometrik bir aydınlatma elemanı asılmıştır. Oymalı dolap yerine daha sade bir konsol yerleştirilirken. İşlevsel olan sobanına aynı biçimiyle korunmasında sakınca görülmemiştir. Kanapenin üzerindeki yastıklar da, masa örtüsünün kenarındaki püskül dizisi de fazlalık olarak görülmüştür. Yazıya eşlik eden resimlerden bir diğesinde altıgen üst tablası ve tornalı dört bacağı olan masanın tablasının ve ayaklarının nasıl sadeleştirilebileceği örneklenir (Şekil 3.37). Diğere bir resimdeyse bir yemek odasının önceki “eski” ve sonraki “yeni” durumu karşılaştırılır (Şekil 3.38). Eski ev eşyasını temizlemenin güçlüğü, moda ve hayatın sürekli değiştiği, eski mobilyaların sağlamlıklarıyla kıymetlerine aldanmama ve yenilenme önerilir. Yazıda artan parçalardan başka mobilyalar yapılabileceği bile iddia edilir ve artan

⁴¹ Kübik kullanımıyla edebi metinlerden örnekler: “... sosyolojinin, estetiğinin en eski meselelerinden biri, kübik divanla briç masası arasında...”, Peyami Safa, Sanat-Edebiyat-Tenkrit, 192. “...salondaki Acem halısı, onun ortasındaki kübik masa...”, Reşat Nuri Güntekin, Eski Hastalık, 20. “Salonda seri malı (kübik) bir kanepa takımı ve bir köşede üstü halı kaplı bir somya divan...”, Necip Fazıl Kısakürek, Hikâyelerim, 273. “Duvarda acayip kübik nakışlar var.”, Nazım Hikmet Ran, Yeşil Elmalar, 90.

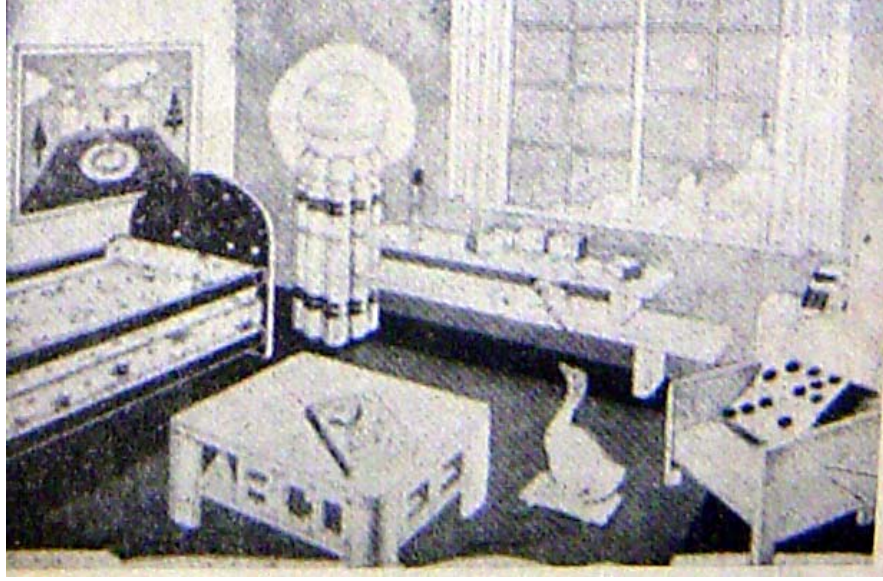
parçalardan yapıldığı ifade edilen çocuk odası eşyasıyla örneklenir (Şekil 3.39). Kübik olanla olmayan arasında kurulan önce-sonra ilişkisine dayanan, neyin daha doğru olduğunu belirten görsel bilgilendirmelerin benzerleri Batıda çok daha erken dönemlerde ve yukarıdaki örneğin verildiği yıllarda da yapılmıştır.



Şekil 3.37: Gerçeklikten uzak bir eskinin yeniye dönüştürülmesi önerisi (Ana,1940).



Şekil 3.38: Bir önce-sonra canlandırması, (Ana, 1940).



Şekil 3.39: Artan parçalardan yapılması önerilen çocuk odası, (Ana, 1940).

Kübiklik yeniliğe açıklık ve Cumhuriyet burjuvazisinin apartman yaşantısıyla ilişkilendirilir. Bu ilişki edebi eserlerde de yerini bulur. 1930’lu yıllarda Ekrem Reşit Rey tarafından yazılıp Cemal Reşit Rey tarafından bestelenen Lüküs Hayat Opereti’nde alt sınıf kendinden üstteki sınıfın lüks yaşamını tasvir ederken parlak kübik mobilyalara başvurmaktadır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu da 1934 tarihli Ankara’ında karakteri Hakkı Bey’in ilericiliğini kübik evini tasvir ederek anlatır. Bu anlatım Erken Cumhuriyet tasarımıyla ilgili oluşmuş literatürün de klişe alıntısı olmuştur (Gürel, 2009):

“Hakkı Bey, her hususta olduğu gibi ev hususunda da herkesten bir parça ileriye gidip, aleme, kübiğin ilk örneklerini gösterdi. Köşeleri baştan başa camlı, kapıları lakeden ve tavanları gizli elektrik enstallasyonlarına göre oyuk binaların ilki Hakkı Bey’in evi oldu. Selma Hanım’ın kocası, bundan, gizli bir iftihar duymaktadır. Hele Berlin’in veya Paris’in son mobilya sergi kataloglarındaki eşya resimlerine göre döşenmiş odalarını, salonlarını herkese ilk gösterdiği günler, adeta bayramlıklarıyla sevinen bir çocuk gibiydi. Birer dışçı sandalyesini andıran koltuklar, birer ameliyat masasına benzeyen sedirler, bir otomobil içi gibi kanapeler, sekiz köşeli masalar, eski zahire ambarlarından hiç farkı olmayan büfeler, dresuvarlar...çıplak duvar, çıplak yer...ve hepsinin üzerinde soğuk bir klinik parlıltısı (Karaosmanoğlu, 1983:88).”

Kübik yenilikçi, ilerici ve asri olan, hafif, sıhhi, hijyenik, ekonomik olan için kullanılmasıyla birlikte, özellikle 1930’ların sonlarına doğru olumsuz eleştiriye maruz kalır. Kübiğe dair olan şeyler, kuru, hissiz, soğuk bulunmaktadır. Daha 1930’ların sonu gelmeden Safa (1936) “Bizde ve Avrupa’da Kübik” adlı yazısında kübiğin sadeliği, sıhhiyeti gibi özelliklerinin aslında birer dezavantajlar silsilesi

olduğundan bahsetmektedir. Aslında Safa daha en başından beri zaman zaman sanatın her alanında kübiğe olumsuz eleştiriler yapmaktadır. Mimar Behçet Ünsal (1939) Ankara radyosunda kübik yapı ve konfor üzerine yaptığı konuşmada⁴², Türkçe’ye yeni girdiğini belirttiği “kübik” ve “konfor” kelimelerinin, yaşama şekline etki eden bu hayat tarzının, evrensel ve sosyal bir değişimin Türkiye’yi etkileyen yansımalarının birer ifadesi olduğunu belirtir. Türkiye’de kübik olarak adlandırılan yapıların şekilcilikten öteye gidemeyen, doğru tasarlanmamış yapılar oluşunu eleştirirken, yüksek mimarlar birliğinin rasyonel ve günün düşüncelerine uygun eserleri ayırt etmek için Modern Mimari deyişini kullanmayı tercih ettiklerini söyler. “Kübik”in durumu karikatürize eden bir ifade olduğunu, modern mimariye uygun yapılmış bir evdekinin kuru ve hissiz bir konfor olmadığını ifade eder. Konuşması boyunca “kübik” adıyla anılan yapıların ve içlerinin sağlıklı bir yaşam için ne kadar uygunsuz olduğunu sıkça tekrarlar.

Sedad Hakkı Eldem, kendi yarattığı üslubu o zaman modern sayılan Holzmeister’lere, Egli’lere rağmen yarattığını, onların yapılarının gerçekte modern olmadıklarından bu yapılara “kübik” diyerek onları karikatürize ettiğini söyler (Hasol Erkin, 1995). Eldem, Erken Cumhuriyet Ankara’sında yapılan yapıların modern olmadıklarını, Vedat Bey’in, Kemalettin Bey’in ya da Mongeri’nin üslubunda Osmanlı motiflerinin kullanılmasının yerine Viyana motiflerinin kullanılmasından ibaret olduğunu belirtir (Hasol Erkin, 1995). Yani Eldem kübiği modern olmayan ama modernmiş gibi gözüken olarak kullandığını belirtmektedir.

3.3.2 Art Deco’nun algılanışı ve uygulamalar

Eldem (1983) kendi iç mekân çalışmalarını Art Deco ustası Ruhlmann’ın işleriyle ilişkilendirir. Eldem’in modern karikatürize eden bir ifade olarak kübiği kullanırken kendi işlerinin bir kısmını Art Deco olarak nitelemesi, kendi işleri bağlamında Art Deco ile kübiğin farklı şeyler olduğunu düşündürse de o dönemde genel olarak kübik, kopma paradigması sonrası tüm modern yaklaşımların vokabüleriyle üretilen biçimlere işaret etmekteydi. Örneğin kübizm, konstrüktivizm ve dışavurumculuk gibi modernist eğilimleri benimseyen D grubununun çıkarttığı Ar’da yayımlanan “Hayatın Dekor” adlı yazıda o günün adamının rasyonel evinin nasıl olması gerektiği anlatılırken Art Deco’nun malzeme vokabülerine referanslar verilmiştir

⁴² Bu konuşmanın metni 1939 yılı 3-4 sayılı Arkitekt’de 60-62 sayfaları arasında yayımlanmıştır.

(Ar, 1938b). O günün adamı dışarıdaki hayatın gürültüsü, hareketi ve yoruculuğundan dolayı kendi evinde sadeliği, dinginliği, gözü yormayan teferruatsız zarafeti, basitliği aramaktadır. Dekorasyonun her şeyden önce bizzat hayatın sonuçları olan mantık prensiplerine uymak zorunda olduğu ifade edilmiştir. Temiz, ince çizgileri, rasyonel ve pratik ama asaleti olan şekiller; mütevazın (oranlı) hacimler; düz yüzeyler rasyonalist dekorasyonun başlıca unsurları olarak belirtilmiştir:

“Bu saf rasyonalizmde, madenin hüsnü intihabı (güzel seçimi) ve güzelliği ölçülü, bir zarafet yaratacaktır. Faydasız bir yük addolunan tezyinatın men olunmasına mukabil dümdüz satıh ile ne kadar oyunlar elde edilir. Sade ceviz ağacından palmiyeye, abanozdan karağaca, ihlamurdan, dişbudağa, çamdan kestaneye kadar, muhtelif ağaçlar mütenevvi (türü) ton ve hâregamları ile gözler için bedii (güzellik ölçülerine uyan) bir ziyafet teşkil ederler. Tezyini madenler; kromlu çubuklar, seramik, lâke, camlar, deriler, kürkler, nihâyetsiz ahenk ve tezad oyunları vücade getiren yeni imkanlar verir. Bu âhenkli bütün içerisinde, her teferruat, her renk lekisi, umumî âhenge iştirak ve tabi olmak mecburiyetindedir (Ar, 1938b:14).”



Şekil 3.40: Ar'da “Hayatın Dekoru” adlı yazıda yer alan fotoğraf, (Ar, 1938b).

Bu anlatılanların uygulaması olarak fotoğrafla gösterilen Art Deco mekânlar yabancı örneklerdir. Yazıya eşlik eden üç fotoğrafta Michel-Roux Spitz'e ait bir kanape tasarımı, René Drouet'nin bir yatak odası ve salonu yer almıştır (Şekil 3.40). D grubunun kendi çalışmalarıyla koşutluk kurulabilecek yalınlık, süsten arınma gibi kavramları örneklenen Art Deco mekânların karşılayabildikleri tartışmaya açıktır. Yine de anlatımdaki renge, tona, ahenk ve kontrasta yapılan vurgunun ressamlar grubunun sanat anlayışlarıyla paralellik gösterdiği görülür. Tansuğ (1996), D Grubu

hareketinin 1933 yılında gerçekleştirilen üniversite reformunun yarattığı havadan etkilenecek, Batı bilimini ve teknolojisini yakından izlemeyi amaçladığını belirtir. Ar'da çıkan benzer yazılar grubun dönemin modern mekân ve eşyasının tasarımıyla ilgili konuların içinde olduklarını belirtmesi açısından da önemlidir. Fakat Tansuğ (1995) tarafından köylü kübizmi yaratma çalışması yaptıkları dahi belirtilen D Grubu'nun dergisi günlük yaşama dokunan tasarımla ilgili hiçbir köy ya da Anadolu göndermesi yapmaz. Bununla birlikte üretkenliğe, hem makine hem el üretimine duyulan bir hayranlık vardır. Erken Cumhuriyet Döneminde yapılan eşya üretimiyle ilgili sergilerin ele alındığı bölümde belirtildiği üzere, D Grubu sanayi hayranlığının bir yansıması olarak her türlü sanat okulunun işlerinin yer aldığı sergiye Ar'da diğer yayınlarla kıyaslandığında çok geniş yer vermiştir.

D Grubu 1938'de dümdüz satırlardan, rasyonel biçimlerden, süsten tamamen arınılmasından bahseder ve Ar'da Art Deco mekân fotoğraflarına yer verir. Kısa bir süre sonra Fransız Art Deco'sunun en belirgin ismi Süe, Hikmet Münir ile 1940'da yaptığı söyleşide modern tasarımın geldiği noktayı eleştirerek geometrik biçimlerden insani biçimlere geçilmesi gerektiğini, hatta Türkiye'de milli bir üslubun yaratılması gerekliliğini anlatmaktadır⁴³:

“Modern tezyini sanat formülü yaşama kabiliyetini tüketmiştir. Yirmi otuz seneden beri tezyini sanatın hemen her şubesinde namütenahi tecrübeler yapılmıştır. Şimdi artık anlaşılıyor ki bu tecrübelerin sonu gelmiştir. “Çıplak, soyunmuş sanat” diyeceğimiz şeyin saltanatı bitmek üzeredir...Tezyini sanat tezyinattan, süsten soyuna soyuna adeta riyaziyeden çıkmış bir hale gelmiştir. Biliyorsunuz ki, bu da, muasır cemiyetin, alet ve edevatın, bir kelime ile makinenin cazibesi, tesiri, nüfuzu altında bulunmasının neticesidir. Etrafınıza bakınız: Bütün yeni eşya, zaviyei kaima, hattı müstakim, amut, ufki hat gibi hendesi şekiller ve grafikler arz etmektedir. Tayyareler, otomobiller, gemiler umumi çizgilerinde makine çizgilerinin mücerret şekillerinin muhassalası idiler...Halbuki birkaç seneden beri bu mücerret şekillerden bıkmıştır. Birkaç seneden beri muasır dekorasyon da bu tesirin altındadır. Göz, maluma alışan bir alettir. Bir devrin yerde, gökte, havada bütün eserlerinden müşterek bir ahenk mevcut olmalıdır. Bu itibarla mobilyalarımızda da, aynı tekamül görülecektir. Yani hendesi mücerret şekillerden “souple” daha doğrusu “beşeri” diyebileceğimiz şekillere geçeceğiz...Her şeye rağmen, makine karşısında ruhani ve beşeri olan klasik unsurlar yerlerini almalıdırlar. “Klasik” kelimesini “irtica” manasına almayın. Burada klasikten kastettiğim manayı hemen söyleyeyim: Bence sanat eseri biri aktüel, diğeri klasik iki esastan teşekkül eder. Aktüel tarafı, hayatiyetini temin eder, klasik tarafı da devamını...İşte avdetini memnuniyetle kaydettiğim cihet budur. Bunun içindir ki Türkiye'ye

gelişimde son derece memnunum. Çok eski bir medeniyeti temsil eden Türkiye'nin tezyini sanatlarından, garptaki Rönesans pek çok ilham alacaktır. Burada hususi ve resmi mimaride rast geldiğim tezyini motifler, çeşmelerin heykeltıraşisi, dokumaların, işlemelerin renkleri ve çizgileri, çiniler, minyatürler, tezhipler, ciltler, halılar, ilah...muazzam bir sanat hazinesi teşkil etmektedirler. Talebelerimin ifadelerinde modern milli bir üslup bulmaları beni mesut edecektir (Süe, 1940:6-7).

Süe'nin bu söyledikleri Art Deco ile 1930'ların sonunda artan ulusalcı akımlar arasında da bağ kurar. Süe (1941) Art Deco etrafında şekillenen bir Türk milli üslubunun araştırılmasını önermekte, bu arayışın 1920'den beri her yerde her alana uygulanmakta olan uluslararası sanatın biçim diline karşı açık bir tepki olarak ortaya çıktığını belirtmektedir. Süe (1941) rasyonel ve standart bazı eşyanın otel, hastane ya da banka gibi gereken yerlerde kullanılmasına karşı olmadığını fakat insanın kendi evinin bütün yapı detayını sergileyen fabrika benzeri kübik evlerin aksine kişiselleşmiş bir bütün oluşturması gerektiğini ifade eder. Görüldüğü üzere Süe de Eldem gibi kübik nitelemesini kendisinin önerdiği yaklaşımın karşısına konumlandırmaktadır. Üstelik ikisi de modern bir Türk üslubun yaratılması peşindeydiler. Hatta Türk sanatında zaten var olan modernliğin ortaya çıkarılmasını hedefliyorlardı. Süe (1941) dekoratörlerin modern Türk sanatına ulaşabilmek için geçmiş Türk sanatını araştırmasının, özellikle Türkiye'de sanayi geleneği olan cam, seramik, halı ve dokuma gibi alanları ilham kaynağı olarak kullanması gerektiğini belirtir. Süe'nün bu yaklaşımı kendisinin ve çalışma arkadaşı seramik sanatçısı Vedat Ar'ın tasarladığı seramik tabaklar üzerinde okunabilir (Şekil 3.41). Aşağıdaki 3.41 numaralı şeklin sağında, 1941'de Güzel Sanatlar Akademisi'nin 60.yılı sergisinde yer alan Süe'ye ait tabakta Türk motifleri ajurlu kenar dekorasyonu olarak kullanılmıştır. Seramik üzerinde genelde iki boyutlu kullanılmasına alışılmış olan, fakat burada ajur ve kabartma tekniğiyle üçüncü boyuta yaklaştırılan motiflerin renklendirilmemiş olması da geleneksel kullanımdan ayırt edici bir özelliktir.

Ulusal ya da milli bir modern üslup oluşturma çabasında ilham kaynağının geçmiş olması aslında bugün de küresel pazarda farklı olabilmek adına peşinden gidilen bir yaklaşımdır. İlhamın geçmiş ve gelenek olduğu modern ürünler yaratma arzusu birçok ülkede kültürel motiflerin stilize edilerek, geometrikleştirilerek ve yalınlaştırılarak modern hacimlere sıvanması olarak ürünleşmiştir. Birçok ülkede bu yaklaşım daha 1930'lara gelinmeden kendi eleştirisini de oluşturur. Örneğin benzer tartışmaların daha önce yaşanmaya başlandığı Finlandiya'da 1896'da Akseli Galen

Kallela, Fin tasarımının kendisine halılardaki itici motifleri kaynak olarak almayı bırakıp, geleneksel nesnelere kütlelerinin geometrik çözümlerinin yapılması, oranlar sisteminin araştırılarak yeni ve modern Fin tasarımının bu araştırma üzerinden oluşturulması gerektiğini ve bunun köylü değil şehirli insanın beğenisine hitap edebilmesi gerektiğini belirtir (MacKeith ve Smeds, 1993). Bununla birlikte aynı yıllarda ulusal bir kimlik yaratma projesinin etkisiyle, yabancı kaynakları örnek almak yerine, yerel bir biçim dilinin Doğu Finlandiyalı kadınların dokuduğu halılardaki geometrik desenlerde yakalanabileceği düşünülür (Kruskopf, 1975).



Şekil 3.41: Vedat Ar'a ait seramik vazosu ve Louis Süe'ye ait seramik tabak, 1941, (Arkitekt, 1941-42).

1930'larda Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde ulusal üslup yaratma çabası nesnelere bazında incelendiğinde Finlandiya örneğiyle de işaret edilen bu iki yaklaşımın uygulandığı örnekler görülür. Örneğin Ar'ın Şekil 3.41 ve Şekil 3.42'de yer alan vazosu, küp ve tabak çalışmaları bezemenin ikinci planda olduğu oran araştırmaları olarak yorumlanabilir. Düz beyaz kullanımı form araştırmasını vurgular. Şekil 3.43'de Şahika adlı Akademi öğrencisine ait 1941 tarihli şamdan çalışmasıysa lale ve rumi motiflerinin alışılmışın dışında bir ürün olarak şamdanda, alışılmadık bir kompozisyonla bir araya getirildiği bir örnektir. Burada Süe'nin tabağındaki motif kullanımı bir aşama daha ileriye götürülerek motiflerin tamamen üçüncü boyuta taşındığı görülür. Milli üslup yaratmada sıkça başvurulan yöntemlerden diğeri mimari yapılar ya da kültürü temsil eden diğeri anıtsal yapıların minyatürleştirilmesi, mimari ilkelerin eşya boyutuna indirgenmesidir (Günaltay, 2008). 1946'da Akademi seramik bölümü öğrencileri tarafından mezar taşlarından ilham alınarak tasarlanmış seramik şişeler bu yaklaşımın özgün örnekleridir (Şekil 3.44). Aynı yıl ürünlerinden

olan seramik likör setindeyse geleneksel form analizi ve yeniden yorumlanmasına dayalı bir yaklaşım izlenmektedir (Şekil 3.45).



Şekil 3.42: Vedat Ar'a ait seramik işler, 1941, (Arkitekt, 1941-42).



Şekil 3.43: Akademi öğrencisi Şahika'ya ait şamdan, 1941, (Arkitekt, 1941-42).



Şekil 3.44: Türk mezar taşlarından esinlenilerek tasarlanmış seramik şişeler, (Temizan, 1946).



Şekil 3.45: Türk çini biçimlerinden esinlenilerek tasarlanmış seramik likör seti, (Temizan, 1946).

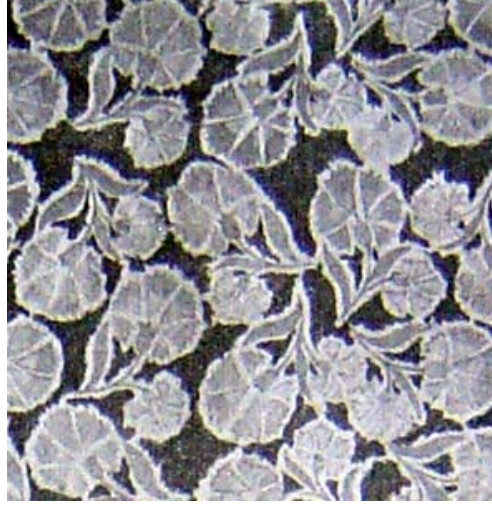
Aşağıdaki Şekil 3.46’da yer alan Paşabahçe cam ürünlerin eski Anadolu medeniyetlerine ait kapların camla yorumlanması olduklarını söylemek yanıltıcı olmaz. Dekordan arınmış yalın formlarıyla oldukça modern olan bu sürahi ve bardaklar 1930’ların ulusal üslup önerisinin tasarım kalitesi yüksek örneklerindedir. Bu setin tamamen el üretimine dayalı olması, Paşabahçe’de cam üfleme geleneğinin modern bir tasarımı üretmeyi olanaklı kılması bağlamında iyi bir örnektir. Şekil 3.47, Şekil 3.48, Şekil 3.49 ve Şekil 3.50’de yer alan tekstil deseni çalışmaları da lale, karanfil ve hatayi gibi geleneksel Türk motiflerinin analizine örnektir. Bu tekstil deseni tasarımlarında motiflerin yeniden yorumlanmasıyla yetinilmemiş, motif yerleştirme ilkeleri analiz edilip yeni desen şemaları oluşturulmuştur. Şekil 3.51’deki figüratif tekstil deseni tasarımıysa hem Art Deco desen anlayışının özümsemiyle, hem de kendisine Anadolu köylüsünü konu alıyor olmasıyla çok orijinal bir örnektir. Soter yerleştirilmiş dans eden köylü kızları arasında, yine soter yerleştirilmiş stilize çiçekler aynı zamanda baskıya yönelik raporun da tasarımla birlikte düşünüldüğünü göstermektedir. Şekil 3.52’de yer alan duvar halısındaysa dönemin milli sanat akımının etkisi görülmektedir.

Örneklenen tüm bu ulusal üslup çalışmalarının dönemin ana akımı Art Deco olmadıkları, ya da modern hareketlerle ters düştüklerini söylemek doğru olmayacaktır. Bu örnekler üzerinden tekrar kübiklik tartışmasına dönülürse, görüldüğü üzere o dönem için neyin kübik olduğu ve Art Deco’nun kübikle nasıl

ilişkilendirildiği çok net değildir. Art Deco'nun estetik içeriğinde Kübizm'in etkisi yadsınamaz. Art Deco uygulamalı sanat ürünlerinde Kübist sanat yapıtlarının oluşturduğu bir biçim dili vardır. Art Deco'nun en belirgin özelliği Kübizm'den aktarılan geometrisidir (Klein ve McClelland, 1986). Bu özellikler çiçeklerden insan bedenine kadar her şeyin açısallaşması, şekillerin tanımlı ve belirgin duruma gelmesi, basit geometrik biçimlerin kullanılması olarak özetlenebilir. “Kübik” güzel sanatlardaki Kübizm akımının etkisinde olansa, bu bakış açısıyla daha en başından “kübik”in Art Deco şemsiyesinin altındaki yaklaşımlardan olduğu söylenebilir. Erken Cumhuriyet Döneminde Art Deco tüm dünyaya yayılabilmiş bir moda olmasının da etkisiyle, uzlaşımsal bir tarz olarak kabul görmüştür. Kübiği de kapsamasına rağmen, Türkiye bağlamında kübik karşıtlarınca da tercih edilen bir üslup olmuştur. Özellikle 1930'larda Batıda en çok başvurulan akım olan Art Deco, Türkiye’de 1930'larda ve 1940'larda yapılan tasarım çalışmalarında en belirgin üst üsluptur. Bu tarih aralığından değerlendirildiğinde Erken Cumhuriyet Dönemi ve hemen öncesinde, Art Deco'nun eş zamanlı ya da kısmi zaman örtüşmesiyle Türkiye’de devreye girdiği söylenebilir.



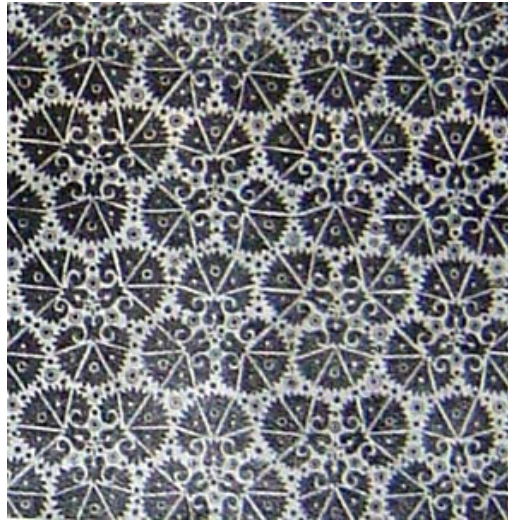
Şekil 3.46: Anadolu medeniyetlerinden ilham alınan set, Paşabahçe, (La Turquie Kemâliste, 1936).



Şekil 3.47: Karanfilli kumaş deseni çalışması, (Temizan, 1946).



Şekil 3.48: Ay yıldız ve hatayili kumaş deseni çalışması, (Temizan, 1946).



Şekil 3.49: Karanfil desenli geometrik kumaş deseni çalışması, (Temizan, 1946).



Şekil 3.50: Laleli kumaş deseni çalışması, (Temizan, 1946).



Şekil 3.51: Köylü kızı motifli kumaş deseni çalışması, (Temizan, 1946).



Şekil 3.52: Duvar Halısı Çalışması, (Ararad, 1942).

Art Deco kapsayıcılığıyla en katı modern de içine aldığı gibi, yerel değerlerin kullanılmasını da yadsımaz. Latin Amerika antikitesinin biçim dili, zigguratların basamakları, antik Mısır desenleri, bazı Çin ve diğer uzak doğu motifleri Art Deco'nun tipik motiflerine dönüşmüştür. Art Deco üslubunun modernist tutumunda kabul edilen örneklerin ortak özellikleri doğrusal çizgilerin ya da bütünsel eğrilerin geniş vokabüleri, kübist öğeler ve fütüristlerin aerodinamik biçimler dünyasını kullanmaları olarak kabul edilebilir. Biçim dili olarak daha geniş bir yelpazeye sahip olan Art Deco üslubunun birden fazla kaynağa yönelmesi onun tanımını zorlaştırır da, örneklerinin benzer özellikler gösterdiği de yadsınamaz bir gerçektir. Art Deco'nun bu kapsayıcılığı, 1930'larda Türkiye'de Art Deco'nun genele yayılan bir şekilde benimsenmesini de açıklar. Erken Cumhuriyet Döneminde ulusal birlik oluşturma ve çağdaşlaşma hareketiyle birlikte yerel ve evrensel tartışması devamlı gündemde olmuş, sanatçılar da yerel üzerinden evrensele açılma çabası içerisine girmişlerdir (Ödekan, 2008). Sanatçıların yerel üzerinden evrensele açılma çabaları içerisinde benimsenen uluslararası ya da ulusal üslup, eşyanın Art Deco olması önünde engel olarak belirmemektedir.

Mimarlıktan zanaat ürünlerine, dokuma tasarımından mobilyaya, gündelik kullanım ve süs eşyalarından grafik sanatlara, resime ve heykele, hatta giysi tasarımına dek uzanan bir alanda Art Deco'dan üslup olarak bahsedilebileceği kabul edilir. Başlangıç tarihi olarak 1925 yılında Paris'te açılan 'Modern Dekoratif ve Endüstriyel Sanatlar Sergisi olarak kabul edilir (Messler, 1996). Hillier ve Escritt (1997)'e göre 1925 sergisinin bir anlamı "1920'li yıllarda lüks dekoratif sanatların tepe noktasını oluşturmak", bir diğeri ise "belli bir üslubun ortaya çıkışıdır". Bununla birlikte, tasarım alanında Art Deco'nun başka bir anlamı daha bulunmaktadır, 1910'ların ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan çok çeşitli üslup ve okulları kapsayabilecek bir tasarım dünyasını içermektedir. Bu içerikle Art Deco Pürizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Kübizm, Flaman Ekspresyonizm'i de denilen Amsterdam Okulu, F.L. Wright ve Avrupa'da Le Corbusier, De Stijl ve Bauhaus'la içiçe girmiştir. Klein ve McClelland'a göre Modern Hareket ve Art Deco kesişir, bazen bir tasarımcının hangisine yakın olduğu açık değildir:

"Ciddi, kuru geometri ile Rokoko taşkınlığı arasında gidip gelen bir çerçeve içinde kimin nerede durduğunun belli olmadığı adlar ve ürünler söz konusudur. Hatta Bauhaus popülerleştikçe Art Deco ürünleri de sadeleşir. Tüm bunların merkezinde Kübizm vardır. Çiçeklerden insan bedenine dek her şey açılı bir hale gelir. Tümünden soyutlama ve saf

geometrik soyutlamayı içermek söz konusu değildir. Art Deco, De Stijl, Bauhaus gibi okulları bu nitelikler basitçe dekoratif amaç için kullanılmadıkça dışlamaz (Klein ve McClelland, 1986:7).”

Art Deco'nun modernliği, teknoloji ve strüktürel gelişmeleri ve makineleşmenin estetiğini eserlerinde kullanmalarından ileri gelir (Hiller ve Escritt, 1997). Başka bir deyişle Art Deco, Modern Hareket'i biçimsel olarak kabul eder, ancak onun kuramsal derinliği ile ilgilenmez. Art Deco'nun belki kendi içerisinde çelişen bir özelliği de hem zanaatı hem de makineleşmeyi kendisine dayanak olarak almasıdır. İki kutbun aynı anda dayanak noktası olarak alınması da ilginin kuramsal derinlikte değil, biçimde olduğunu ortaya koyar.

3.3.3 İki öncünün Uluslararası ve Ulusal Modern uygulamaları

“Modernist Uygulamalar: Uluslararası ve Ulusal Modern” adlı bu bölümün alt bölümlerinde, çalışmaları Art Deco içerisinde değerlendirilebilecek 1930'larda ürün tasarlamış ve kısmen de uygulayabilmiş kişiler olarak Mimar Seyfi Arkan ve Mimar Sedad Hakkı Eldem'in çalışmaları hem ulusal ve uluslararası üslup açısından, hem de zanaatla olan ilişkisi açısından irdelenmektedir. Erken Cumhuriyet Döneminde Arkan ve Eldem, karşıt doğrultuda gelişen mimari tercihleriyle önemli bir değişim evresi olan Erken Cumhuriyet Döneminin belirgin özneleridir (Tanyeli, 2007). Her ikisi de Erken Cumhuriyet mimarları arasında projelerine bütünlük olarak eşya tasarlamışlardır. Onların benzer atölye ortamlarında, benzer üretim yöntemleriyle ve ulaşabildikleri benzer malzeme seçenekleriyle tasarladıkları eşyalar, hem benimsedikleri tasarım felsefesinin, hem de varolan imkanların tezahürüdür. Arkan uluslararası modernizmi, Eldem ise ateşli savunucusu olduğu ulusal modernizmi benimser. Tanyeli (2007) Arkan ve Eldem'in çalışmaları dönemin mimarlık ortamının çapı gereği birçok defalar karşılaştırılmak üzere yan yana gelir. Örneğin Ankara Sergi Evi için açılan yarışmaya ikisi de katılır (Şekiller 2.24 ve 2.25, Bkz. Sayfa:57 ve 58). Eldem'in (1983) anılarında ifade ettiği üzere kendisinin Atatürk için Ada'da önerdiği “Yeni Türk Mimarisi” üslubundaki köşkten vazgeçilmiş, Seyfi Arkan'ın Florya için tasarladığı deniz köşkü projesi uygulanmıştır. Projeleri gibi yolları da kesişir, ikisi de Berlin'de Poelzig'in yanında ve sonrasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışırlar.

Erken Cumhuriyet tasarım aktörlerine örnek olarak diğer saptanan kişiler yine bir mimar olan Nazimi Yaver Yenal, seramik tasarımcısı İsmail Hakkı Oygur, Vedat Ar,

Hakkı İzet İzzet ve Günseli Aru ile ressam Zeki Kocamemi'dir. Bu kişilerin kendileri ve ürünleri hakkında kısa bilgi Ek-5'de toplu olarak verilmektedir.

3.3.3.1 Seyfi Arkan

Seyfi Arkan, Akademi'de Vedat Tek atölyesinde çalışmış, 1928'de mimar olarak mezun olmuştur (Şekil 3.53). Aynı yıl Berlin'de Hans Poelzig'in yanında çalışmaya başlar. 1933'de geri döndüğünde Akademi'de ders vermeye başlayıp diğer yandan da birçok Akademi hocası gibi serbest mimar olarak çalışır. 1933-34 yılında Çankaya Hariciye Köşkü'nün yapımından sonra Atatürk, Arkan'ı Florya Cumhurbaşkanlığı Deniz Köşkü'nün yapımıyla görevlendirmiştir. Bu nedenle Atatürk'ün mimarı olarak anıldığı da olur.



Şekil 3.53: Seyfi Arkan, (1904-1966).

Arkan'ın Berlin'de yanında çalışma fırsatı bulduğu Poelzig, Bauhaus ile sıkı ilişkiler içerisinde ve Breslau'daki lisansüstü sınıfı, sonraki Bauhaus işliklerinin önceli olarak görülür (Akcan, 2005). Arkan'ın biçim diline Poelzig'in nasıl bir etkisi olmuştur? Aslanoğlu (1992), Arkan'ın Berlin'de Poelzig ile çalıştığı üç yılın, Akademi'de almış olduğu tarihselci eğitimin izlerini sildiğini ve onun tüm mimarlık hayatı boyunca bu modern çizginin dışına çıkmadığını belirtir. 1930'ların Türkiye mimarisinde devlet eliyle inşa edilen binaların çoğu bu modernist mimarlık kültürü bağlamında transatlantiklerin "makine estetiği"ne karşılık gelen, metal parmaklıklar ve dairesel pencereler gibi ayrıntıları olan yalın, süssüz geometrik hacimler şeklinde tasarlanır (Bozdoğan; 2003). Arkan'ın hem mimari işlerinde hem de ürün

tasarımlarındaki modernizmin makine estetiği biçimsel olarak ve malzeme kullanımıyla açık olarak izlenebilir.

Arkan mimari projelerine koşut olarak koltuklar, kanapeler, sandalyeler, orta ve yan sehpa, çalışma masaları, kitaplıklar ve puflar tasarlamıştır. Arkan eşya tasarlamışsa da, dönemin yayınlarında bunlar tasarladığı mekânlardan bağımsız olarak ele alınmaz. Aynı durum bir iki istisna dışında Eldem'in işleri için de geçerlidir. Mobilya, aydınlatma elemanları ve diğer eşya hep mimarın tasarladığı genel mekânın içerisinde fotoğraflanır, eşlik eden metinlerde nadiren bu eşyalara değinilir. Mekânlar plan ve perspektif çizimleriyle birlikte sunulurken, mobilyalar ve diğer eşya bu çizimlerde kısıtlı biçimde ifade edilir. Bu konuda dönemlerinin en verimli mimarları olan Eldem ve Arkan'ın eşya tasarlayanlar olarak konumlandırılmadıklarını görülür.

Dönemin yayınlarından Arkan'ın Ankara Hariciye Köşkü (1933-34), Ayaspaşa Üçler Apartmanı (1933 tarihli Mühendis İbrahim Galip Kira Evi'ne ek olarak 1935) ve Florya Cumhurbaşkanı Deniz Köşkü (1935-36) ve Atadan evi için eşya tasarladığı saptanmıştır. Hariciye Köşkü (Şekil 3.54) ile ilgili Arkitekt'de çıkan tanıtıcı yazıda Türk mimarının bu köşkte ilk defa olarak bir binanın tümü üzerinde çalışma imkanını bulduğu, böylece bahçesi, binası ve mobilyasıyla mimarın projesinin gerçekleştirildiği belirtilir (Arkitekt, 1935b). Yazı köşkün zemin katından başlayıp birinci katına geçerek planı betimler biçimde yazılmıştır. En başta Ankara'da yapılmakta olan yeni yapılardan farklı ama Ankara havasına uygun olarak, eski Ankara evleri gibi geniş saçaklı olduğu vurgulanır. Arkan'ın modernizmin geçmişten kopma paradigmasını ve yalınlığını benimsemiş, düz çatıları ve geniş cam cepheleri olan modernist vokabülere bağlı yaklaşımına rağmen hükümetle ilişkili olarak tasarladığı üç konut projesinde –Hariciye Köşkü, Makbule Atadan Evi ve Florya Atatürk Köşkü- yerel gereksinimleri karşılamaya yönelik yaklaşımları da olmuştur (Akcan, 2005). Hariciye Köşkü Cumhuriyetin dışarıyla temas ettiği ve devrimlerin temsil edildiği arayüzdür. Fotoğrafları Cumhuriyet ideolojisinin propaganda ortamlarından “La Turquie Kemaliste”in farklı sayılarında hükümetin yeni yüzünün aracısı olarak yerini alır (Akcan, 2005).



Şekil 3.54: Çankaya Hariciye Köşkü, Arkan, (Arkitekt, 1935b).

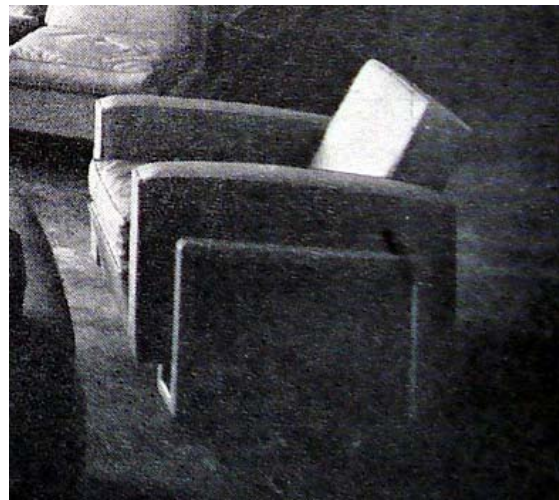
Arkan'ın Hariciye Köşkü için tasarladığı eşya olarak farklı koltuklar, sehpalar, yemek masası, kolçaklı ve kolçaksız sandalye, kanapeler sayılabilir. Bütün bu mobilya Art Deco tarzıdır. Ek 6'da Arkan tarafından Hariciye Köşkü için tasarlanan mobilyalar toplu olarak gösterilmekte ve renk kodlarıyla plan üzerindeki konumları belirtilmektedir.

Arkan köşkün dans salonu için tasarladığı koltuklarda kontrplak ve metal levha kullanır (Şekil 3.55). 1930'lardan itibaren Türkiye'de kontrplak yerli olarak üretilmekte, öncesinde de ithal edilmektedir (Uzunarslan, 2002). Kumaş döşemeli oturma fontu ve sırt dayanma platformu ilişik kütleli kontrplak yüzeyli kolçaklar tarafından zeminden yükseltilerek taşınır. Zeminle ilişki ve genel kütlenin taşıyıcılığıysa kolçaklara sabitlenmiş bükülmüş metal levha kurar. Arkan'ın mimarlığına da yayılan açık ve koyu renk yüzeylerin yan yana gelmesini, birbirine sapanmasını ya da geniş yüzeylerin farklı malzeme ile bölünmesini kendi içerisinde bu koltukta malzeme kullanımıyla oluşturulduğunu izlemek mümkündür. Metal levhanın yüzeyinin parlaltısı makine estetiğinin ve ileri teknolojiye hayranlığın mobilya üzerine yansımasıdır.



Şekil 3.55: Hariciye Köşkü dans salonundaki koltuk, Arkan, (Arkitekt, 1935b).

Hariciye Köşkü'nün büroları için tasarlanan aşağıdaki koltukta da taşıyıcı özellikler yukarıdaki koltuğa kütlelen ayrıklık açısından benzer, fakat bunda vurgu tamamen taşıyıcı iskelettedir (Şekil 3.56). Bu koltukta kolçak kütleleriyle oturma ve sırt dayama platformlarını taşıyıcı çerçeve bir arada tutar. Resimde görüldüğü üzere taşıyıcı profilin kare kesitli olması ve dönüş noktalarının yuvarlatılmış olması kullanılan malzemenin ahşap olduğunu göstermektedir. Ana kütleyle eklemlenen ve kütleli yerden yükselten, Le Corbusier'nin "grand comfort" koltuğunun da en belirgin özelliği olan bu konstrüktif yapı Arkan'ın tasarladığı diğer koltuklarda da okunabilir (Şekil 3.57). Taşıyıcı öğeler bütün Arkan koltuklarında malzeme farklılığıyla ana kütlelen ayrıştır. Konstrüktif yapının farklı malzeme ve renkle vurgulanması Le Corbusier, Marcel Breuer ve Gerrit Rietvelt gibi işlevselcilerin mobilya tasarımlarında izlenebilen bir tutumdur (Şekil 3.58).



Şekil 3.56: Hariciye Köşkü bürodundaki Koltuk, Arkan, (Arkitekt, 1935b).



Şekil 3.57: Le Corbusier, Grand Comfort, 1928, (Fiell, 2005).



Şekil 3.58: Gerrit Rietveld, Kırmızı Mavi Sandalye, 1923 civarı, (Fiell, 2005).

Köşkün giriş holünde yer alan koltuklar malzeme kullanımı ve biçim dili yönünden Arkan'ın modernist tutumunun en özgün örneklerindedir (Şekil 3.59). Metal levhanın kıvrılmasıyla elde edilen kol dayama yüzeyleri metal kullanımıyla metalin alışılmış kullanımı aşılıarak bedenin temas ettiği yüzeylere aktarılır. Bu farklı kullanım mobilyada metal kullanımını vurgular. Kolçakları oluşturan metal levhanın zemine yaklaştığı kısımda ana gövdeye somunlarla tutturulduğu görülür. Birbirine paralel iki sıra biçiminde dizilmiş bu somunlar da metalin makinesel etkisini artırır. Metal levhanın somunla bir düzlem olarak sabitlenme detayını Arkan farklı projelerinde farklı kullanım alanlarında işlevsel olarak ya da sadece makine estetiği etkisi yaratmak için tekrarlar.



Şekil 3.59: Hariciye Köşkü holündeki koltuk, Arkan, (Arkitekt, 1935b).



Şekil 3.60: Üçler Apartmanı'nda koltuk, Arkan, (Arkitekt, 1935b).

Arkan metal kullanımını vurguladığı koltuğunun oranlarının değiştirilmiş halini yaparak Üçler Apartmanı'nda da kullanır (Şekil 3.60). Cumhuriyet modernizminin dışavurum mekanizmasının parçası olan resmi bir köşkle, sıradan aile yaşamının sürdürüldüğü bir evde aynı mobilyaların kullanılması önerisi Arkan'ın modernist tasarım yaklaşımının salt proje bazlı olmadığı, modernizmin her eve girmesi gereken yaşam tarzı olarak benimsendiğinin göstergesidir.

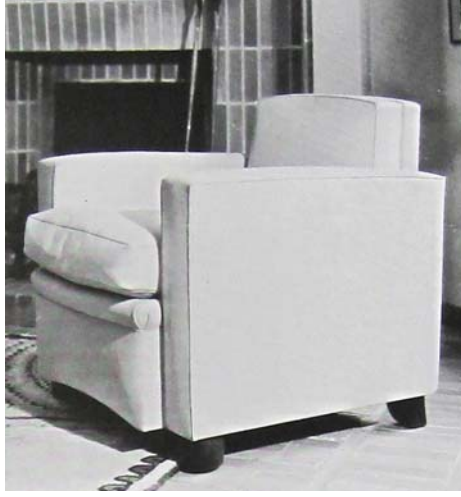


Şekil 3.61: Hariciye Köşkü fümuarındaki koltuk, Arkan, (Arkitekt, 1935b).



Şekil 3.62: Hariciye Köşkü fümuarındaki kanape, Arkan, (Arkitekt, 1935b).

Arkan'ın fümuar için tasarladığı koltuk (Şekil 3.61) büro için tasarladığı koltukla çok benzese de burada konstrüktüf elemanların vurgusu yoktur. Koltuğun takım anlayışıyla altılı kanapesi de yapılmıştır (Şekil 3.62). Bu yalın koltuk ve kanape oturma grubu kolçaklarının arkaya eğimiyle art deconun Ruhlmann'inkiler gibi en klasikleşmiş modellerine koşut özellikler gösterir (Şekil 3.63). Arkan bu oturma grubunda döşemenin biyelerini koyu renkte kullanarak biçimlerin dış hatlarını vurgulamıştır. Aynı tutum fümüvarın devamındaki yemek salonunda yer alan sandalyelerde devam eder (Şekil 3.64 ve Şekil 3.65). Arkan'ın dönemi için yeni bir malzeme olan kontrplak kullanımının iyi bir örneği olan bu sandalyelerin oturma fontu ve sırt dayama yüzeyi yumuşak dolgu üzerine açık renk kumaş kaplıdır. Sandalyelerin bacakları ve kolçaklı modelin kolçakları koyu rengeyle oturma yüzeylerinden ayrılır. Sandalyenin fontuyla sırt dayama yüzeyi bükülmüş kontrplakla desteklenmiştir. Arkan belki burada kontrplağın konstrüktif özelliklerini Aalto'nun 1932'de tasarladığı sandalyesinde uyguladığı özgün biçimde kullanmamaktadır (Şekil 3.66); fakat bu sandalyede kontrplağı koltuklarında olduğu gibi düz yüzey yaratmak için kullanmamış, kıvrılarak oturma fontuyla sırt dayama yüzeyini bir arada tutan birleştirici öge olarak kullanmış, koyu renk kullanımıyla da vurgulanmıştır.



Şekil 3.63: Ruhlmann tasarımı bir koltuk, (Camard, 1984).



Şekil 3.64: Hariciye Köşkü yemek salonundaki sandalye, Arkan, (Arkitekt, 1935b).



Şekil 3.65: Sandalyenin arkadan görünüşü, Arkan, (Arkitekt, 1935b).



Şekil 3.66: Aalto'nun 1932'de tasarladığı kontrplaktan bir sandalye, (Fiell, 2005).

Hariciye Köşkü için tasarlanan iki sehpadan giriş holünde yer alanının üst tablası ahşap lake çerçeve içine yerleştirilmiş camdır (Şekil 3.67). Bu tablayı tek bir silindirik metal kütle taşımaktadır. Metal silindirin zeminle teması üst tablanın etrafındaki gibi bir çerçeveyle tanımlanmıştır. Bu sehpa iki farklı çapta yapılmıştır. Büro için tasarlanan sehpanın da lake dairesel üst tablası vardır (Şekil 3.68). Dairesel tablanın yine dairesel bir çerçevesi vardır. Büyük çaplı olan sehpa tabla çerçevesiyle tabla aynı renkte, küçük çaplıdaysa tabla çerçeveyle kontrast renktedir. Bu sehpa tablanın taşıyıcısı zeminle ilişkiyi kuran dairesel platforma saplanan birbirine dik açıyla geçmiş iki düzlemdir. Bu iki farklı sehpa tasarımının yer aldıkları mekândaki diğer mobilyayla olan ilişkisine bakıldığında, diğer mobilyaların köşelilikleriyle bu sehpa tablanın dairesellikleri üzerinde geometrik bir dengenin oluşturulduğu görülür.



Şekil 3.67: Hariciye Köşkü giriş holünde sehpa, Arkan, (Arkitekt, 1935b).



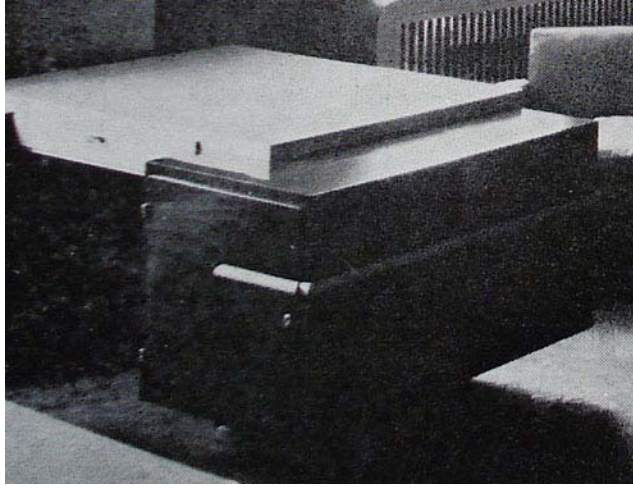
Şekil 3.68: Hariciye Köşkü bürosunda sehpa, Arkan, (Arkitekt, 1935b).



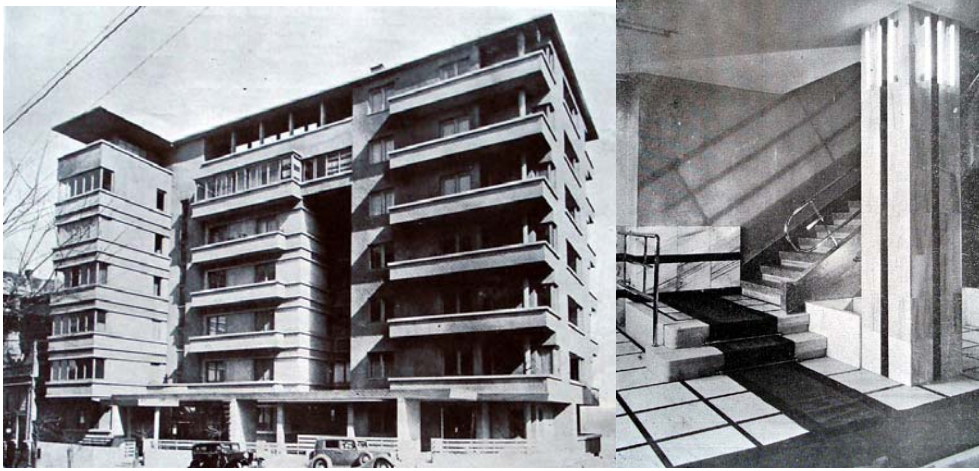
Şekil 3.69: Hariciye Köşkü bürosunda raflı kanape, Arkan, (Arkitekt, 1935b).

Arkan'ın Hariciye Köşkü bürosunda raf ünitesiyle birlikte çözümlediği kanapedeyse atonal renk kullanımı raf sistemiyle kanapenin bütünleşikliği, bir arada düşünülmüşlüğü vurgular (Şekil 3.69). Bu tip farklı işlevlerin hibridleşerek bir arada ve yerine göre çözülmesi dönemin modernist iç mekân yaklaşımlarındandır. Raf kütesinin kanapenin ana kütesine saplanması Arkan'ın mimarlığındaki ve rasyonalist modern mimarlıktaki farklı büyüklükteki kütle kompozisyonlarının somut biçimlenişinin eşyadaki yansımalarındandır. Kütle kompozisyonundaki benzer yaklaşım bu büroda yer alan çalışma masasında renk vurgusuyla arttırılmış biçimde okunabilir (Şekil 3.70). Masaya bütünleşik depolama kütesiyle çalışma yüzeyini oluşturan yatay kütle kot farkı oluşturacak biçimde birbirine dik açıyla saplanırken kütleler kontrast renk farkıyla vurgulanır. Masayla bütünleşik koyu renk dolabın aynı

zamanda kulbunu oluşturan açık renk yatay bant dolabın diğer yüzünde de devam ederek yüzeyde bölümlenme yaratır. Arkan yüzeyleri birbirine paralel bantlarla yatay ya da dikey, bazen de kafeslere böler, bu bölümlenmelerde siyah ve beyazı, koyu ile açığı kullanarak bölümlenme vurgusunu artırır. Bu yaklaşımı 1930'lardaki ve 40'lardaki tüm ev projelerinde, sabit ya da taşınabilir mobilyalarında ve diğer işlerinde izlenebilir. Üçler Apartmanı'nın dış cephesindeki yatay bant kullanımı ve girişinde yerlerde ve duvarlarda oluşturulan bölümlenmeler buna örnektir (Şekil 3.71).



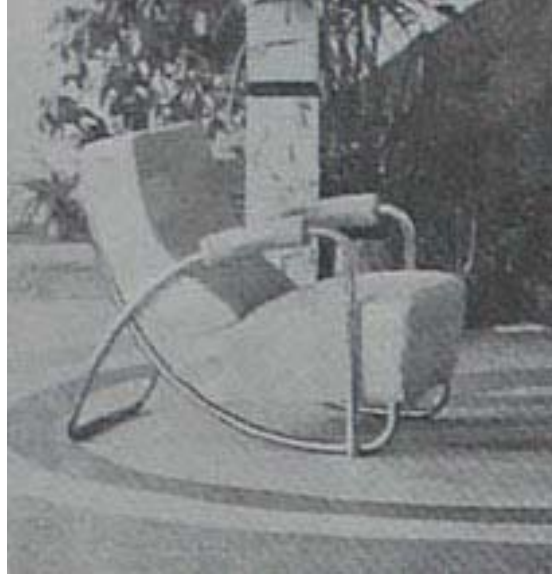
Şekil 3.70: Hariciye Köşkü bürosu çalışma masası, Arkan, (Arkitekt, 1935b).



Şekil 3.71: Üçler Apartmanında yatay bant kullanımı ve bölümlenmeler, Arkan, (Arkitekt, 1935c).

Arkan Üçler Apartmanı'nı 1933'de yapılan Galip kira evinin üstüne ve yanına ek olarak tasarlamıştır. Yapının tümünde bütüncül tasarım yaklaşımı okunabilir; dış cephe, iç duvarlar, sabit ve hareketli mobilyalar, aydınlatma elemanları gibi tüm bileşenler aynı yaklaşımla tasarlanmıştır. Yapının iç ve dış donanımında işverenin de

isteğiyle genelde yerli malzeme kullanılmıştır (Arkitekt, 1935c). Bu yapıda kullanılmak için çeşitli mobilya ve aydınlatma elemanları yine Arkan tarafından tasarlanıp uygulanmıştır. Yapının iç mekân tasarımında Art Deco'nun hakim olduğu görülür ve tüm mobilyayla diğer eşyada gözlemlenebilir.



Şekil 3.72: Üçler Apartmanı Galip Bey katında metal koltuk, Arkan, (Arkitekt, 1935c).



Şekil 3.73: Üçler Apartmanı Galip Bey katında metal koltuk ve cam sehpa, Arkan, (Arkitekt, 1935c).

Üçler Apartmanı'nda kullanılan mobilyalar döneminin Batılı örnekleriyle çok benzeşmektedir. Örneğin İ. Galip'in katında kullanılan metal boru konstrüksiyonlu koltuk ve kanapeler (Şekil 3.72 ve Şekil 3.73) hem Kem Weber'in 1934 tarihli koltuğuyla (Şekil 3.74), hem de Raymond Loewy'nin Lee Simonson ile birlikte 1934'te tasarladığı kendi ofislerini anlatan Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki stantta da kullandıkları koltuklarla ilişkilendirilmelidir (Şekil 3.75). Boru kostrüksiyonlu bu tip koltuklar daha geleneksel bir tasarımcı olarak kabul edilen Weber'in ve

endüstriyel tasarımcı Loewy'nin aracılığıyla seri üretime girmişlerdir (Klein ve McClelland, 1986).



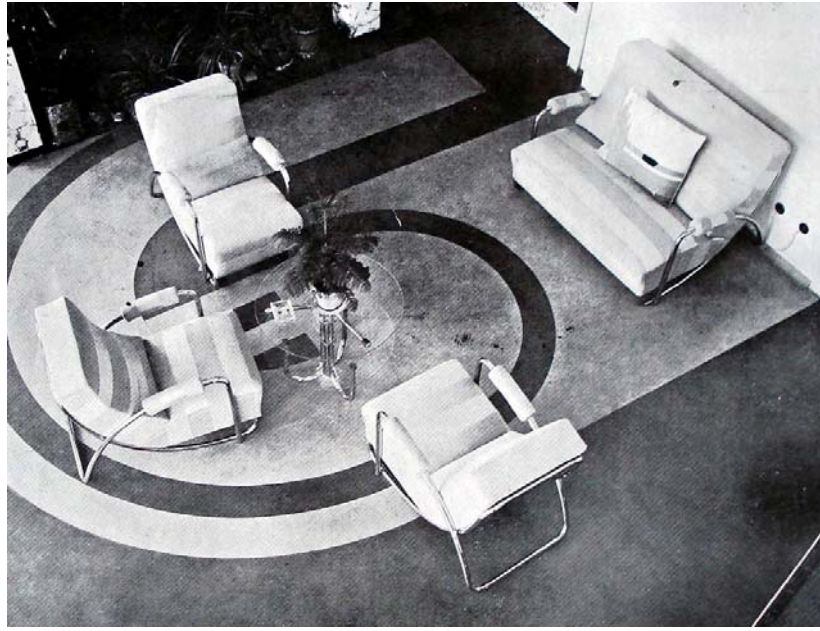
Şekil 3.74: Kem Weber'in 1934 tarihli koltuğu, (Url-11).



Şekil 3.75: Raymond Loewy ve Lee Simonson'un tasarladığı stant, 1934, (Url-12).

İlk bakışta birbirine benzeyen bu koltukların hepsinde oturma düzlemleri farklı biçimde taşınmaktadır. Arkan'ın önerisindeki çözüm, üretim aşamaları düşünülerek analiz edildiğinde, bükülerek şekillendirilen taşıyıcı metal borunun üretimi

kolaylaştırılacak biçimde parçalara ayrıldığı görülür, eğriler açık uçludur, kapanmaz. Diğer iki çözümdeyse boru kesintisiz olarak devam edecek şekilde bükülmüştür, eğriler kapalıdır. Arkan Türkiye’deki mevcut atölye ve usta deneyimini dikkate alarak bu yönde tasarım çözümleri getirmiştir. Arkan’ın bu koltuk ve kanapesi yine yerli malı mavi ve beyaz sırma kumaşla kaplanmıştır (Arkitekt, 1935c). Özellikle turkuvaz mavisi ve gümüş rengi ikilisiyle, mine yeşili ve gümüş rengi ikilisi dönemin Art Deco mekânlarında oldukça sık kullanılır. Loewy’nin standındaki lake kullanımındaki, yüzeylerin bölümlenmesindeki ve yer döşemesindeki yaklaşımlar Arkan’ın tasarım çözümlerinde de karşılaşılır (Şekil 3.76).

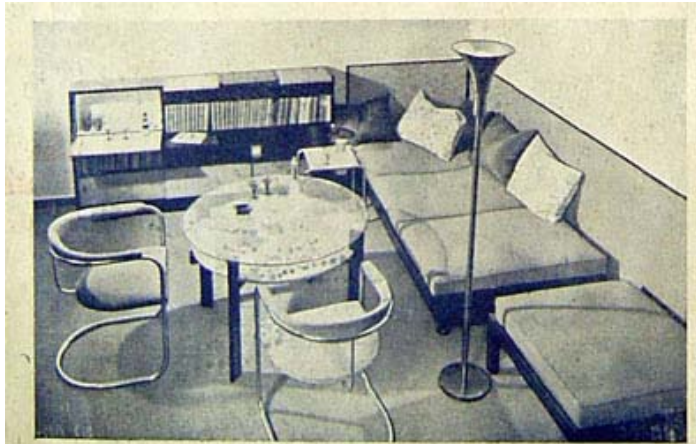


Şekil 3.76: Metal koltuklar ve klisolit yer döşemesi, Arkan, (Arkitekt, 1935c).

Üçler Apartmanı’nda yerine göre tasarlanmış mobilyalar arasında dolaplar, kanape ve raflar vardır. Hariciye Köşkü’nde rafla birlikte düşünülen kanapeden farklı olarak buradaki kanapede (Şekil 3.77) sedir kullanımını anımsatacak şekilde pencere kenarına konumlandırılmıştır. Kanapenin oturma düzlemiyle sır dayama düzleminde kullanılan döşemelik kumaşın deseni yine Art Deco’dur. 1930’larda buna benzer köşe kanape çözümleri hem Batılı Art Deco mekânlarda hem de Türkiye’de oldukça sık kullanılmaktadır (Şekil 3.78). Örneğin bir el işi dergisi olan El Emekleri’nde dahi bu tip bir kanapeye Karagöz ve Hacivat desenli abajur ve yastıkların kullanım yeri olarak yer verilir (Şekil 3.79). Yedigün’ün ev köşelerinde de bu tip kanapeler sıkça yer alır. Arkan ayrıca Art Deco’nun tipik puflarından olan üst üste dizilmiş minderlerin oluşturduğu puf uygulamaları da yapmıştır (Şekil 3.77 ve Şekil 3.82).

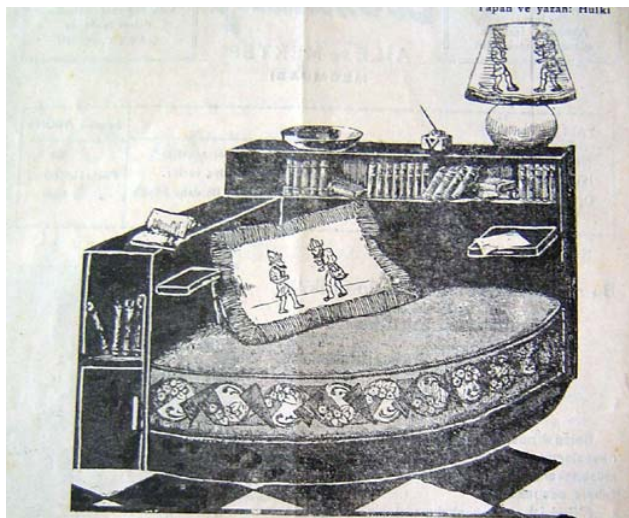


Şekil 3.77: Üçler Apartmanı nda sabit kanape, Arkan, (Arkitekt, 1935c).



İki salon köşesi. Asri küçük apartmanlarda bu köşeler yatak vazifesini görmektedirler.

Şekil 3.78: Yedigün’de yayımlanan bir kanape, (Yedigün, 1933f).

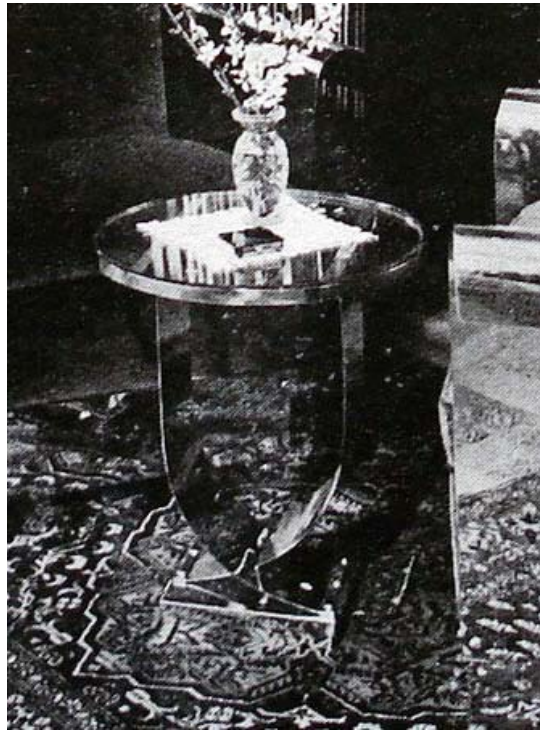


Şekil 3.79: Rafli kanape, (Hulki, 1932).

Arkan'ın Üçler Apartmanı için tasarladığı sehpalarda ve masalarda tamamen parlak lake, metal ve cam yüzeyleri tercih ettiği görülür. Boru konstrüksiyonlu koltuklarla birlikte kullandığı sehpa cam tablalı, metal bacaklıdır (Şekil 3.80). Sehpanın üst tablası metal konstrüksiyonu görünür kılarken, camdan alt tablanın yüzeyinin metal konstrüksiyonla delinip geçiliyor olması makine estetiğini ve teknolojik malzeme kullanımı vurgular.



Şekil 3.80: Üçler Apartmanından cam ve metal daire sehpa, Arkan, (Arkitekt, 1935c).



Şekil 3.81: Üçler Apartmanından levha ayaklı metal sehpa, Arkan, (Arkitekt, 1935c).



Şekil 3.82: Üçler Apartmanından dairesel lake sehpa, Arkan, (Arkitekt, 1935c).

Arkan yukarıda belirtildiği üzere Hariciye Köşkü'nün holünde kullandığı metal kolçaklı koltuklarını bu evde de kullanmıştır (Şekil 3.60). Üçler Apartmanı'nda bu koltukların malzeme ve biçim dilini takip eden sehpa uygulaması da vardır (Şekil 3.81). Ayna tablalı, metal levha bacaklı bu sehpa Art Deco'nun klasikleşmiş ahşap levha bacaklı sehplarına özellikle malzeme kullanımı açısından getirilmiş özgün bir yorumdur. Sehpanın tüm yüzeyleri içinde bulunduğu mekânı kendi üzerinde yansıtmaktadır. Diğer bir sehpa da yine lakeyle yüzey bölümlenmelerinin yapıldığı görülür (Şekil 3.82). Daire şeklindeki bir üst tabıyla yine daire biçimindeki kaide arasında merkez ekseni kaydırılarak yerleştirilmiş, aynı zamanda depolama birimi de olan silindirik bir ünite yer alır. Merkezleri kaydırılmış dairelerin bir arada kullanımı da yine Art Deco vokabülerine aittir (Klein ve McClelland, 1986) (Şekil 3.83).



Şekil 3.83: Art Deco'da merkezleri kaydırılmış dairelerin kullanımı, Ruhlmann, 1929, (Url-13).

Erich Mendelsohn ve Hans Scharoun'un mimarlığında belirgin yeri olan yuvarlatılmış köşe ya da çıkmalar dönemin mimari tasarımlarında sıkça karşılaşılan biçimlenişler olmuştur. Arkan'ın bu biçim dilini bazı eşyalara aktardığı görülür. Örneğin yine Üçler Apartmanı'nda yer alan Şekil 3.84'deki çalışma masasında yuvarlatılmış köşelerle, aynı açıdaki düzlemlerin aynı renkle uygulanması ayırt edici özelliktir. Bu masa yukarıda değinilen, yüzeylerin yatay ya da kafes çizgileriyle bölümlenmesi ve mimari kütle oyunlarının mobilya üzerine yansımalarına da bir örnektir. Aynı yaklaşım masanın yer aldığı çalışma odasında bulunan dolap sistemine aktarılmıştır (Şekil 3.85). Benzer uygulamalar Weber'in mobilyalarının da karakteristiklerindedir. Weber gökdelen mimarisinin biçim dilini mobilyalarına taşır (Şekil 3.86).



Şekil 3.84: Üçler Apartmanından çalışma masası, Arkan, (Arkitekt, 1935c).

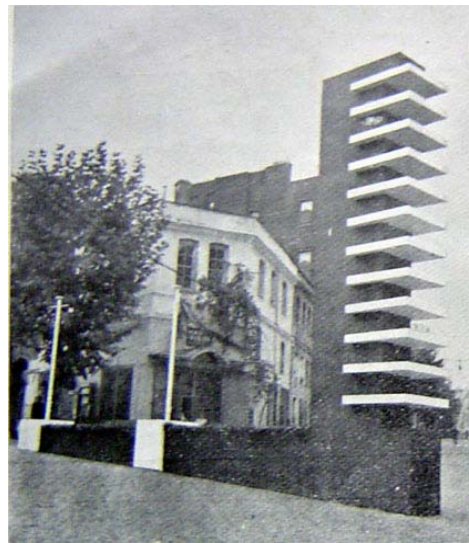


Şekil 3.85: Üçler Apartmanından dolap sistemi, Arkan, (Arkitekt, 1935c).



Şekil 3.86: Weber'in gökdelen mimarisi etkisindeki mobilyaları, 1926-1928, (Url-14).

Yukarıda Hariciye Köşkü'ndeki çalışma masası üzerinden irdelenen geometrik kütlelerin birbirine sapanarak oluşturdukları kütle kompozisyonu, Arkan'ın Cumhuriyetin on birinci yılı kutlamaları için tasarladığı Halkevi ışık sütununda da okunur (Şekil 3.87 ve 3.88). Yatay ve dikey, siyah iki ana dikdörtgen prizmanın oluşturduğu kompozisyonda, dikey kütleyle sapanan açık renk kare prizmalar kompozisyona hareket katar. Arkan'ın 1934 tarihli bu sütunu ve 1933 tarihli Halk Fırkası sütunu, Mallet-Stevens'in 1925'de Paris Dekoratif Sanatlar Sergisi için tasarladığı turizm pavyonunun saat kulesiyle (Şekil 3.89) ve Schöffler, Schloenbach, Jacobi'nin 1926 tarihli Berlin'deki Titania Palast Sineması'nın kulesiyle de benzer özellikler taşır (Şekil 3.90). Ölçek açısından bina ile mobilya arasında olan ışıklı halk evi sütununun, gece görünüşündeki aydınlatma kullanımıyla yapılan teknoloji vurgusunun mobilyalardaki parlak lake, palisandr cila ve cam yüzey kullanımıyla sağlandığı görülür.



Şekil 3.87: Arkan'ın tasarladığı Halkevi ışık sütunu, (Arkitekt, 1934a).



Şekil 3.88: Halkevi ışık sütununun gece görünüşü, Arkan, (Arkitekt, 1934a).



Şekil 3.89: Mallet-Stevens'in 1925'de Paris Dekoratif Sanatlar Sergisi için tasarladığı turizm pavyonunun saat kulesi, (Url-15).

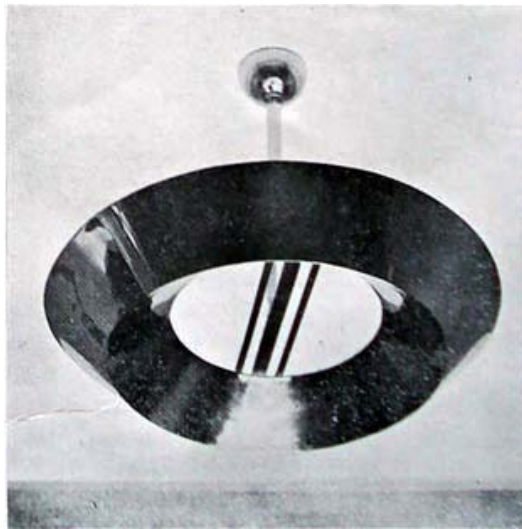


Şekil 3.90: Schöffler, Schloenbach, Jacobi'nin Titania Palast Sineması kulesi, Berlin, 1926, (Url-16).

Işıklı Halkevi sütununda ışığın tasarımın belirgin bir bileşeni olarak kullanılması, Arkan'ın ışık kullanımına verdiği önemin bir uzantısıdır. Erken Cumhuriyet Döneminde binaların elektrikle aydınlatılması mimarlarca vurgulanan bir durumdur. Arkitekt'te birçok binanın iç ışıkları açık bir şekilde gece çekilmiş fotoğraflarının yer alması bu vurgunun yansımasıdır. Arkan tasarımlarından Üçler Apartmanı'nın gece fotoğrafı da Arkitekt'te yer almıştır (Şekil 3.91). Tasarladığı mekânların nasıl aydınlatılacağı Arkan'ın kendi seçtiği aydınlatma elemanlarıyla ya da bizzat kendi tasarımlarıyla çözülmüştür. Üçler Apartmanı'nda kullanılan Şekil 3.92'deki aydınlatma elemanı, yayımlandığı Arkitekt'te genel yaklaşımın tersine tek başına fotoğraflanarak “bir nikel lamba etüdü” olarak yer almıştır. Fotoğraflardan en azından çalışma odasında bir örneğinin kullanıldığı saptanan bu lambanın bir Arkan çalışması olduğuna dair belgeyse bulunamamıştır.



Şekil 3.91: Üçler Apartmanının gece fotoğrafı, Arkan, (Arkitekt, 1935c).



Şekil 3.92: Üçler Apartmanından aydınlatma elemanı, (Arkitekt, 1935c).

Arkan'ın en özgün aydınlatma elemanları Atatürk Florya Deniz Köşkü (1935) için tasarladıklarıdır. Florya Deniz Köşkü de, Arkan'ın mobilyalarından aydınlatma elemanlarına kadar tasarladığı bir projedir (Şekil 3.93). Köşk, uzun ve açık koridoru, bir sıra dairesel penceresi ve beyaz metal parmaklıklarıyla doğrudan bir transatlantik imajı verir (Bozdoğan:2002), (Şekil 3.94 ve 3.95). Bu modernist yapı, Türkiye için bir kübist mimarlık arayışında olan Wagner tarafından, Gropius'a yazdığı mektupta, Avrupa'nın "funktionhaus"larının kopyası olması ve Le Corbusier ile Mies'in nahış bir karışımının deniz ortasına kondurulması olarak eleştirilmiştir (Akcan, 2005). Bernd Nikolai (1998) bu yapının Wagner ve arkadaşlarının Türkiye için daha bölge ve kültür odaklı bir modernizm biçimi araştırmalarını motive ettiğini söyler. Yani bu yapı, kendi ülkeleri Almanya'da uluslararası modern uygulamaların savunucusu olan bir grup mimarın, kendi kübik mimarlık görüşlerini eleştirmelerini sağlamıştır (Akcan, 2005). Bununla birlikte Eldem'in (1983) anılarında ifade ettiği üzere kendisinin Atatürk için Ada'da önerdiği "Yeni Türk Mimarisi" üslubundaki köşkten vazgeçilmiş, Seyfi Arkan'ın Florya için tasarladığı deniz köşkü projesi uygulanmıştır. Cumhuriyet ideolojisi bu yapının onayıyla aslında mimarlık alanında uluslararası modernini desteklediğini de ortaya koymuştur.



Şekil 3.93: Florya Atatürk Deniz Köşkü genel görünüş, 1935.

Florya Deniz Köşkü, karaya yaklaşık 90 metrelik bir yürüyüş yoluyla bağlanmaktadır. Yürüyüş yolunun deniz üzerindeki ana kütleyle birleştiği noktaysa Arkan'ın yatay çizgilerle yüzey bölümlenmesi yaptığı düşey bir kule külesiyle vurgulanır. Deniz üzerine kolonlar üzerinde yükseltilerek yerleştirilen yapı, yalın geometrisi, düz çatısı, yatay prizmatik kütlesi, ana kütle için en büyük bileşeni olan

dairesel kabul salonuyla rasyonalist bir çizgidedir. Kabul salonunun camlı dairesel etkisi ekspresyonist mimarinin vokabülerine atıfta bulunur.



Şekil 3.94: Florya Atatürk Deniz Köşkü açık koridor, Arkan, 1935, (©Gülname Turan, 2008).

Bugün Milli Saraylar bünyesinde müze statüsünde olan deniz köşkü, 1980'lerin sonuna kadar başbakanlıkça kullanımda olduğundan eşyaların bir kısmının yenilendiği bilinmektedir. Bu çalışma kapsamında Milli Saraylar arşivlerinde yapılan çalışmalar sonucunda, bugün köşkte sergilenmekte olan eşyalar arasında Arkan tarafından tasarlanan bir masa, üç farklı sehpa, bir kitaplık sistemi, iki koltuk ve bir sandalye tespit edilmiştir. Köşkte ayrıca dönemin ürünleri hakkında belge niteliği taşıyan, Atatürk'e ait, yerli yapım, koltuklu bir baskül de bulunmaktadır. Oturan kişinin ağırlığını ölçen masif ahşap koltuklu bu baskül Muhiddin Önderoğlu tarafından yapılmıştır (Şekil 3.96).



Şekil 3.95: Florya Atatürk Deniz Köşkü dairesel pencereleri, Arkan, 1935.



Şekil 3.96 : Florya Atatürk Deniz Köşkü'nde bulunan baskül, 1935, (©Gülname Turan, 2008).

Arkan'a ait olduğu saptanan çalışma masası ve üç sehpa kök kaplama ve krem rengi lake yüzeyleri, temel geometrik biçimlerin birbirleri arasında kurduğu ilişki açısından yine Art Deco uygulamalarıdır. Çalışma masası dikdörtgen prizmalardan oluşmaktadır (Şekil 3.97). Masa tablasının kullanıcıya göre dış taraftaki alın yüzeyine yine dar dikdörtgen prizmalar saplanmıştır. Bugün müzedeki masanın bazası kahverengi lakeyse de yapıldığı döneme ait bir fotoğraftan, sehpalardaki lake yüzeyler gibi krem rengi lake olduğu saptanmıştır (Şekil 3.98). Aynı odada yer alan kitaplıkta bulunan yatay kulpların rengi de orijinalinde krem olmalıdır. Asimetrik düzenli raf sistemine sahip kitaplıkta, kapak kullanımıyla doluluk ve boşluk etkisi yaratılmıştır (Şekil 3.99). Rafları ve dolapları delerek geçiyormuş gibi görünen silindirik dikmeyle, Arkan'ın bina uygulamalarındaki dairesel kolonlarla balkonlar arasındaki ilişkiyi anımsatmaktadır. Kitaplığın ahşap kulplarının köşeleri yuvarlatılarak plastik etki artırılmıştır.

Yine aynı odada yer alan üç farklı sehpa modelinde, üst tablayı iki düşey kütle taşır (Şekil 3.100). Bu düşey kütleler dairesel iki sehpa tablayı kavrayacak biçimde dairesel, diğer sehpadaysa düzdür. Sehpalardan dairesel olanlarından birinin üst tablası cam, diğerinin lake cilalı ahşaptır. Bu sehpa, çalışma odası ve kitaplık öncelikle malzeme seçimiyle Arkan'ın diğer mobilya uygulamalarına göre daha alışılmış ve Art Deco'nun Ruhlmann ve Süe'nin başı çektiği Fransız ahşap zanaatını kaynak alan yaklaşımına daha yakındır. Bu açıdan bakıldığında bu eşya, Florya

Köşkü'nün beyaz ve cam kullanımıyla vurgulanan rasyonalistliğine uymamaktadır. Üçler Apartmanı'nda ve Hariciye Köşkü'ndeki mobilyalardaysa Bauhaus, Le Corbusier gibi daha koyu rasyonalistlerin etkisi görülür.



Şekil 3.97: Florya Atatürk Deniz Köşkü'nde çalışma masası, Arkan, 1935, (©Gülname Turan, 2008).



Şekil 3.98: Florya Atatürk Deniz Köşkü'nde Atatürk ve çalışma masası.



Şekil 3.99: Deniz Köşkü çalışma odasında yer alan kitaplık, Arkan, 1935 (©Gülname Turan, 2008).



Şekil 3.100: Üç farklı sehpa modeli, Arkan, 1935, (©Gülname Turan, 2008).

Le Corbusier ve Bauhaus işlerinde görülen, Bozdoğan'ın (2002) da belirttiği transatlantik imajının devamı Arkan'ın köşk için tasarladığı koltuk ve sandalyelerde izlenebilir. Aşağıda görülen beyaz koltuk, Hariciye Köşkü'nün dans salonu için tasarlanan koltuklardaki (Şekil 3.101 ve Şekil 3.55) gibi kontrplak ve metal levha kullanılarak yapılmıştır. Fakat burada ana kütle kolçaklara saplanan bükülmüş boruyla yerden yükseltilir. Hariciye Köşkü'ndeki koltukta metal levha taşıyıcı olarak kullanılırken burada görece geniş bir yüzeyde malzeme kullanımıyla bölümlenme yaratıldığı görülür. Arkan'ın burada metal levha kullanımıyla makine estetiği vokabülerine atıfta bulunduğu görülür. Koltuğun kontrplakla oluşturulan hacimli kolçaklarının köşelerinin yuvarlatılması ve taşıyıcı borunun eğrisi binanın

tasarımının mobilyalar üzerindeki yansımaları olarak okunabilir. Bu koltuğu anımsatan küçük çocuk koltuğu da Atatürk'ün manevi kızı Ülkü için yapılmıştır (Şekil 3.102).



Şekil 3.101: Arkan'ın köşk için tasarladığı bir koltuk, 1935, (©Gülname Turan, 2008).



Şekil 3.102: Arkan'ın tasarladığı küçük çocuk koltuğu, 1935, (©Gülname Turan, 2008).

Florya Köşkü'nde yer alan kontrplak ve metal boru kullanılarak yapılan sandalyelerin sırt kısmında Arkan'ın sıkça kullandığı dairesel pencereleri anımsatan delik vardır (Şekil 3.103). Bu yuvarlak delik binanın geneline yayılan gemi sembolünü sandalyeye taşıırken aynı zamanda kavrama ve taşıma kolaylığı da sağlar. Arkan'ın geometrik hacimleri birbirine bitiştirirken oluşturduğu saplama etkisi, bu sandalyede oturma fontunun sırt düzleme saplanmasıyla oluşturulur. Bacaklardaki metal kullanımıyla taşıyıcı yapı vurgulanırken, arka bacakların eğrileşerek içe bükülmesi ve iki bacağın zemin seviyesinde birbirine bağlanıyor olması bu sandalyenin ayırd edici özelliklerindedir. Bu sandalyeler bir süre Dolmabahçe Sarayı'nda kullanılmış, daha sonra Florya Köşkü'nün yeniden tefrişi sırasında köşke

gönderilmiştir. Yapılan araştırmalarda kesin olarak Arkan'a ait olup olmadıkları saptanamadıysa da tasarım yaklaşımı ve malzeme kullanımıyla onun olma olasılığı yüksek gözükmetedir.



Şekil 3.103: Florya Atatürk Köşkü'nden bir sandalye, 1935 civarı, ©Gülname Turan, 2008.

Yukarıda da belirtildiği gibi, Arkan en özgün aydınlatma elemanı tasarımlarını Florya Köşkü için gerçekleştirmiştir. Aydınlatma elemanlarında biçim belirleyen olarak ürünün kullanılacağı odanın planını kullandığı görülür. Köşkün kabul salonu plan üzerinde bir dikdörtgen ve onun kısa kenarına yerleştirilen yarım daireden oluşmaktadır. Arkan plandaki yarım dairenin merkezini kendine merkez alan daire biçimli bir aydınlatma elemanı, ve dikdörtgen toplantı masasının yer aldığı kısım için de dar uzun bir dikdörtgen aydınlatma elemanı tasarlamıştır. Daire biçiminde olan aydınlatma birbirleriyle metal çemberler aracılığıyla ayrılan, iç içe geçmiş üç dairesel düzlem hissini vermektedir (Şekil 3.104). En iç dairenin içi boşaltılmış, tavana doğru alçaltılmış ve içi ayna kaplanmıştır. Bu aydınlatma elemanı mekâna giren kişide tavana bakma arzusu oluşturmaktadır. Arkan belki de bu nedenle ortadaki boşluğa bir ayna yerleştirmiştir. Aynı kottaki diğer iki dairesel düzlemi oluşturan beyaz cam yüzey ana merkezden yayılan radyal çizgilere bölünmüştür. Böylece yüzeyi oluşturan modüller elde edilir. Bu hem aydınlatmanın gerektiğinde içine ulaşılmasını sağlar, hem de Art Deco'nun en klişe motiflerinden olan güneş ışınlarına gönderme yapar. Benzer işlerle karşılaştırıldığında, Arkan'ın mekân planını izleyen dairesel aydınlatma çalışması en erken örneklerdendir. Örneğin bu tip çalışmaların en bilinenlerinden bir olan Gabriel Englinger'e ait yatak odası çalışması 1945 yılında yapılmıştır (Şekil 3.105).



Şekil 3.104: Arkan'a ait dairesel aydınlatma elemanı, 1935, ©Gülname Turan, 2008.



Şekil 3.105: Gabriel Englinger'e ait yatak odası, 1945.

Dikdörtgen biçimli aydınlatma elemanı da aynı prensibe dayanmaktadır (Şekil 3.106). Arkan'ın sütunlarından dolaplarına kadar farklı alanlarda izlenen yüzeyi yatay ve dikey çizgilere bölme yaklaşımı burada da izlenebilir. Ancak bu bölünmeler

bir işleve hizmet etmektedir. Bölümlenen her bir cam parçasının altında bir ampul bulunmakta, bu bölümlenmeyle gerektiğinde ampullere kolayca ulaşılabilir.

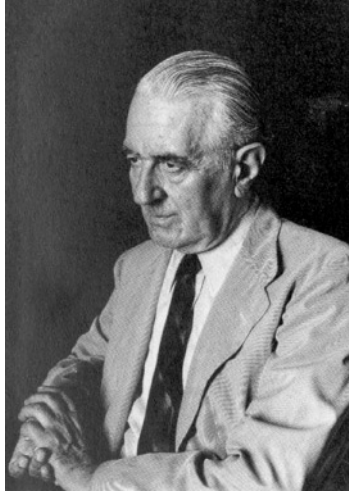


Şekil 3.106: Arkan'a ait dikdörtgen biçimli aydınlatma elemanı, 1935, (©Gülname Turan, 2008).

Arkan'ın tasarladığı mobilya ve aydınlatma elemanlarının bazılarını birden çok sayıda yaptırdığı ve farklı projelerde yinelediği görülür. Örneğin yukarıda da belirtildiği gibi Hariciye Köşkü'nde kullandığı koltukların aynısını Üçler Apartmanı'nda da kullanır. Aynı tasarımları farklı malzemelerle uyguladığı da görülür. Tasarladığı ürünlerin çoğu ileri teknoloji üretimi görünümüne karşın el üretimine yönelik olarak detaylandırılmışlardır. Bu durum aslında 1920'li ve 1930'lu yıllarda Batıda üretilen birçok ürün için de geçerlidir. Arkan'ın tasarladığı eşyalarla ilgili olarak atölye üretimi sırasında ustalara verdiği çizim ya da maketlerle ilgili bir bilgiye ulaşamamıştır. Tasarımların kimlerce ve hangi atölyelerde üretildikleri de belirli değildir. Üretim süreçlerine yönelik arşivleme çalışmalarının eksikliği Türkiye'deki temel problemlerden biri olarak gözükmektedir. Örneğin Arkan'ın Florya Deniz Köşkü'ne ait dokümanlar köşkün belediyeden milli saraylara geçişi sırasında kaybolmuş olmalıdır. Eşyaların üreticileriyle ilgili herhangi bir fatura, nakliyat belgesi gibi bir yazılı dokümana da ulaşamamıştır.

Arkan'ın gerek bina, gerekse eşya tasarımlarının Weber, Loewy, Scharoun, Mendelshon, Mallet-Stevens gibi kişilerle karşılaştırılabilirliği onun uluslararası moderni başarıyla uyguladığını gösterir. Ancak kendisinin tasarladığı eşyanın tasarım ve üretim süreciyle ilgili yazmamış olması onun bu pratiğinin arkasında yatan üretim sürecini örtülü bırakmıştır.

3.3.3.2 Sedad Hakkı Eldem



Şekil 3.107: Sedad Hakkı Eldem, 1978, (1908-1988).

Batılılaşma döneminde “Doğu”yu ya da tasarım üzerinden “Türklük”ü yeniden tanımlayan ve keşfeden bir mimar olarak Sedad Hakkı Eldem, genelde mimari projelerinin parçası olarak nesne tasarımları da yapmıştır (Şekil 3.107). Bu bölümde Eldem’e ait bazı mobilya çizimleri, tekstil deseni çizimleri, iç mekân çizimleri, Yalova Termal Oteli için tasarlanıp üretilen mobilya ve halılarla, bir çizim masası değerlendirilerek onun tasarım yaklaşımı, yerel zanaatla ve geleneksel biçim diliyle olan ilişkisi açısından irdelenmektedir.

Eldem 1928’de Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Guilio Mongeri atölyesinden mimar olarak diploma alıp 1928-34 yılları arasında Paris ve Berlin’de bulunur. Auguste Perret ve Le Corbusier ile ilişki içerisindedir, Berlin’de Hans Poelzig’in öğrencisi olur (Yenal, 1987). 1934’de Namık İsmail’in Güzel Sanatlar Akademisi’ni yeniden yapılandırmaya başladığı dönemde mimarlık bölümünde hoca olarak göreve başlar. Akademi’de dekorasyon bölümünde de yenilikler yapılmaktadır ve bu bölümün başına Philip Ginther ve onun yanına da Neber getirilir (Eldem, 1983). Resim ve heykel bölümlerine de Leopold Levy ve Belling atanır. Akademi Eldem’in (1983) değişimiyle Türkiye’de sanat konularının merkezi olur, her türlü imar ve inşaat işlerinde de devletin yardımcısı ve müşaviri konumunu kazanır. Güzel Sanatlar Akademisi’nde Yüksek Mimarlık Bölümü’nde sonradan adı rölöve ve restorasyon kürsüsüne dönüşen Milli Mimari Semineri araştırma kurumunu kurmuştur.

1930 ve 1940’larda, özellikle Erken Cumhuriyet hükümetinin resmi mimari üslubu olan, Orta Avrupa ve Almanya’dan gelen mimarların belirleyici rol oynadığı, Viyana

ekolü de olarak anılan “kübik” karışısında, Eldem, açık bir eleştiri olarak “milli” mimari” idealini geliştirmiştir (Bozdoğan, 1987). Eldem’in milli mimari önerisi Osmanlı mimarlığının güçlü etkisini biçimsel öge ve dekoratif özelliklerle yeniden yakalamayı hedefleyen Vedat Bey, Kemaleddin Bey ve Mongeri’ninkinden apayıdır. Eldem’in ideali ısrarla taklidi reddetmek, gelenek ve milli zevki plan tipi, hafiflik hissi gibi binanın genel karakterine yaymaktır.

Türk sanatını İslam sanatından ayrıştırarak “L’art Turc”ü kaleme alan Celal Esad Arseven, Eldem’in bir seri Türk evi projesinin sergilenmesinin ardından, yeni doğan bir mimarlıktan ve Sedat Hakkı Eldem’in öncülüğünden bahseder (Eldem, 1983). Türk mimarlığının Cumhuriyet Döneminde “bona fide” mimarlığı, kendi kültürel mirasının gerçek değerlerini yeniden keşfetmek ve biliş süreçli farkındalık uyandırma araştırmalarıyla en belirgin mimar olarak belirir (Yenal; 1987). Eldem, Milli Mimari ve yerellik savunucusu olarak yapıda özellikle zanaattan bahseder. Çocukluğunda babasının işi nedeniyle Nice, Cenova, Zürih ve Münih’de bulunur. Daha 14 yaşındayken mimariye ilgi duyan Eldem’in kitap ve dergiler aracılığıyla biraz mimari bilgi edinmesinin ardından yapılara bakmaya, inşaat sahalarına gitmeye, geleneksel ahşap Alman ev marangozlarının, Alman loncalarının son kalan taş ustalarının işlerini gözlemlemeye başlar (Yenal, 1987):

“O zaman (sonradan öğrendiğime göre) Almanya’da (handverk) dedikleri elışı yani geleneksel yapı tarzı hakimdi. Zanaatlar ustaların ellerinde idi. Saatlerce sıvacıyı, taşçıyı seyretmek, en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş ve işlenmiş doğramanın yerine alıştırılmasını seyretmek benim için büyük bir zevkti....(Eldem, 1983:5)”

Friedrich Schinkel’in, Adalbert Niemeyer’in ve Bruno Taut’un işlerinden etkilendiğini söyleyen Eldem (1983:5), Niemeyer’in evinden ve ailesiyle yaşantısından ders aldığıı belirtir. Bruno Paul de Eldem’in etkilendiği diğer bir tasarımcıdır (Yenal, 1987:159). Schinkel, Niemeyer ve Bruno Paul de mobilya ve başka nesnelere tasarlamışlardır. Berlin’de yanında çalıştığı Poelzig’in de mobilya, porselen ve seramik ev eşyası tasarımları vardır. Niemeyer, 1905’ten itibaren “Porzellan Manufaktur Nymphenburg” için masa üstü eşya tasarımı yapmaya başlar. Bugün de özellikle el yapımı ürünleriyle müzayedelerde yer almaktadır. Bruno Paul de, Behrens ve Riemerschmid ile birlikte uygulamalı sanatlar alanında da çalışmışlar, Jugendstil’in gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Bruno Paul uzun yıllar Münih kökenli bir ev eşyası birliği olan “Vereiningte Werkstätten für Kunst im

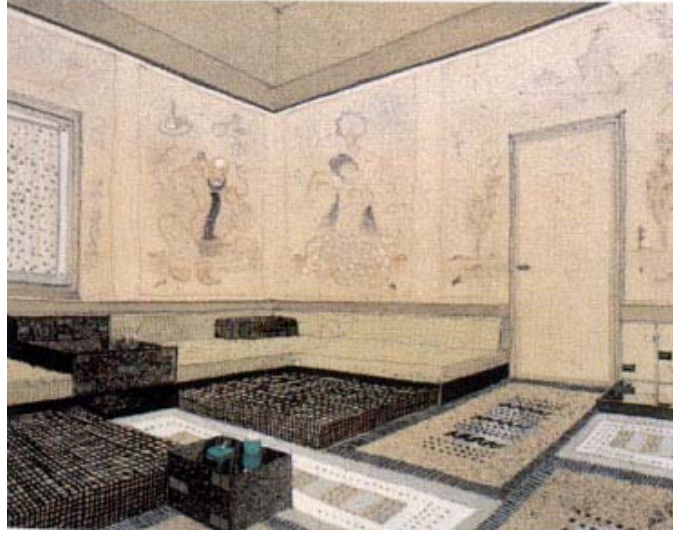
Handwerk”de üst düzey tasarımcı olarak çalışmıştır. 1906’dan sonra da Berlin’de “Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbe Museums (Krallık Uygulamalı Sanatlar Müzesi Eğitim Enstitüsü)”un direktörlüğünü yapmıştır. Berlin’de bu enstitüde yaptığı alışmalar Hermann Muthesius ve Wilhelm von Bode’nin yürüttüğü tasarımların reformlarının bir parçası olarak da görülmelidir. Bruno Paul ve Adelbert Niemeyer, Münih Ayrılıkçıları’nın (Secession)  yesi oldukları gibi, Deutscher Werkbund (DWB)’un kurucusu 12 kiřidendir⁴⁴. DWB’nin amacının mekanize olmuş seri üretime “elişiliği” kalitesini taşımak olarak özetlenebilir. Eldem’in de hem yapılarında hem de eşyalarında bu “el işçiliği” kalitesi üzerinde durduğu görülür.

Eldem, Akademi’de öğrenciyken ve Avrupa’da kalışı boyunca i mekân ve mobilya eskizleri yapar. Mobilyalar yalnızca mekânı dolduran eşya değildir, onları tek tek ele alır, üzerinde düşünür. Mimarlık öğrencilik yılları ve öncesinde yaptığı çizimler arasında otomobil çizimlerinin olması, onun etrafındaki tüm nesnelere tasarımların açısından gözlemlediğini gösterir. Eşyaların tasarımıyla birlikte onların üretimleriyle de ilgilenir. 1929-32 arasında tuttuğu günlüklerde Avrupa’da bulunduğu sırada yapması gerektiğine inandığı işler arasında mobilya, seramik ve dokuma atölyelerinin gezilmesi de vardır (Tanyeli, 2008:96). Daha sonra Türkiye’deki çalışmalarında bu yaklaşımını sürdürür. Eşyanın yaşam tarzlarıyla olan ilişkisi üzerinde durur. Örneğin modern yaşam tarzlarının oluşturulmasına yönelik ülkenin farklı yerlerinde uygulanabilecek tip ev projelerinin mobilyalarıyla birlikte çözülerek halkı eğitip doğruya sevk edebileceğini belirtir (Eldem, 1939:222). Eldem bu yaklaşımıyla aynı zamanda Cumhuriyet mimarlarına modernleştiricilik vasfını atfetmiş olur.

Mimarlık öğrenciliği ve öncesinde çizdiği renkli i mekân perspektifleri son Batı modasına uygun, taşınabilir mobilyaları, kumaş ve halı desenleri, aydınlatma elemanlarıyla özü itibariyle Avrupa söylemini tavsiye eder. Eskizlerinden bazılarındaysa stilize detay kullanımı ve şömine, ocak, ahşap oyma elemanlar, sedir, sergen gibi öğelerle belirgin bir “Türklük” yakalamıştır (Bozdoğan, 1987:41), (şekil 3.108). Eldem’in mekân sanatına bütüncül tasarımların anlayışıyla çerçevelenen ilgisi öğrencilik yılları eskizlerinde ve ilk projelerinde görülür. Ankara İnhisarlar Genel

⁴⁴ Peter Behrens, Hermann Muthesius, Josef Hoffmann, Richard Riemerschmid de DWB’nin kurucuları arasında yer alır.

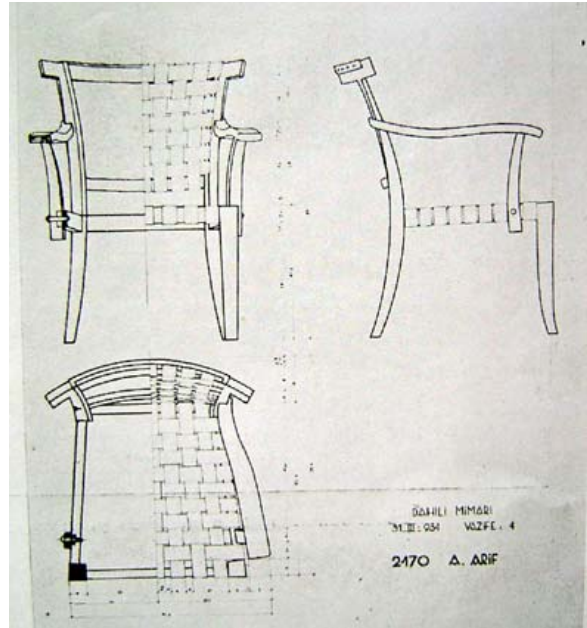
Müdürlüğü (1934-37) ve Yalova Termal Oteli (1934-37)'nde döşemelik kumaş ve halılardan mobilyalara, aydınlatma elemanlarından kapı, pencere ve kulplara kadar her şeyi Eldem tasarlamıştır ve bunlar Türkiye'de üretilmiştir.



Şekil 3.108: Eldem'e ait iç mekân tasarımı, 1926-1930, (Bozdoğan, 1987).

Bu bütünsel yaklaşımı kendisinin beğendiğini ya da örnek aldığını söylediği ve yolu bir şekilde DWB'den geçen Batılı mimarların tümünde görmek mümkündür. Aynı zamanda, bu projelerin gerçekleştirildiği Erken Cumhuriyet Döneminin mimarlığının içine doğduğu ülke pazarı ve üretim koşulları, bu gibi toptan ele alış çalışmalarını bir bakıma zorunlu kılar. 1930 itibariyle uygulanan korumacı sanayi politikası ithal ürünlerin kullanımını sınırlandırıp yerli üretimi arttırmayı hedeflediğinden, Eldem'in bu projelerde kullanacağı eşyayı seçmesi yerine tasarlaması uygun olmuştur. Yani Cumhuriyetin yerli malı kullanımı yönündeki politikasıyla Eldem'in yerli mimari düşüncesi doğrultusundaki tasarım idealleri çakışınca, kendisinin projelerinde her konuya el atması kaçınılmaz olmuştur. Binalarla birlikte her şeyin “dahilde” tasarlanıp üretilmesi doğal bir gereklilik olmuştur. Aslında kendisi projelerine bütünleşik eşya tasarlamışsa da, bir mimarın oturup bir sandalye yapmasını dilettantizm olarak gördüğünü, bir sandalye yapmanın tecrübe gerektiren çok büyük bir hadise olduğunu, rastgele kimselerce yapılamayacağını söylediği de olmuştur (Eldem, 1983:25). Ona göre mimarın bir sandalyeyi satın alması, seçmesi hakkı vardır; böylece kendi zevkini, eğilimini gösterebilir. Eldem mimarın eşya tasarlamasını gerçeküstü bir ilgi alanı olarak gördüğünü belirtse de, kendisinin uygulamalarında ve ifadelerinde eşyayı mimarlığın devamı ve parçası olarak kabul ettiği görülür.

Eldem Akademi'ye hoca olarak döndükten sonra Ginther'le ortak mobilya projeleri yapmıştır. Akademi'de dahili mimarlık şubesinde mekândan ve mimari projeden bağımsız mobilya tasarımı çalışmaları Ginther'le birlikte başlar. Ginther başında bulunduğu mobilya atölyesinde üretime yönelik mobilya tasarımı ve uygulaması yaptırmaktadır (Şekil 3.109). Eldem Ginther'i o dönem Akademi'deki en sanatkâr hoca olarak görür (Eldem, 1983:12). Eldem'le birlikte Başbakanlık Vekaleti'nin iç mekânlarının düzenlenmesi ve mobilya tasarımı projelerini hazırlarlar (Eldem, 1983:12). 22 Mart 1977'de iç mekân düzenleme disiplini üzerine yapılan bir söyleşide Eldem, iç mimari, dış mimari ayrımını anlayamadığını belirtir. Projelerin aydınlatmayı, renklendirmeyi de zaten içermesi gerektiğini söyleyerek mobilyaların tasarlanması konusunu projelerin parçası olarak gördüğünü belirtir (Eldem, 1983:25). Görüldüğü üzere Eldem, aslında mobilyanın ve aydınlatma elemanlarının tasarlanmasını mimarlığın doğal bir uzantısı olarak görmektedir.



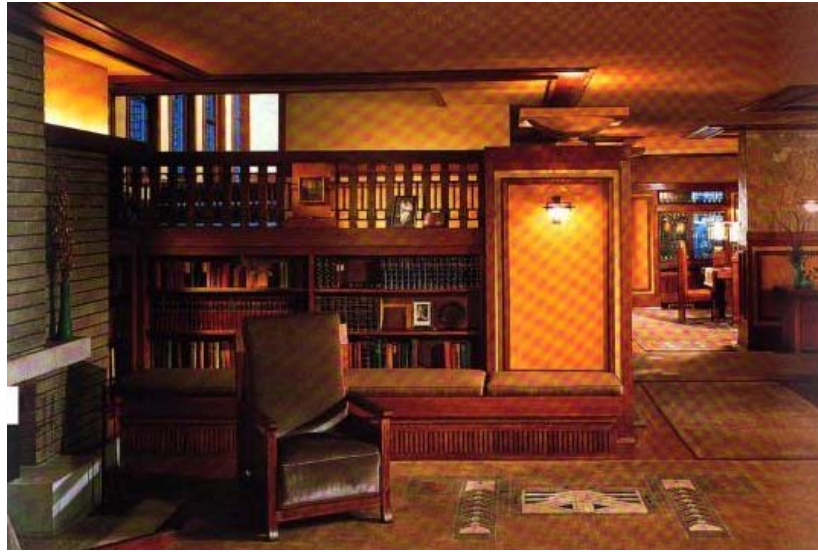
Şekil 3.109: Ginther Mobilya Atölyesi'nden A.Arif'e ait bir koltuk tasarımı, (Arkitekt, 1934b).

Eldem (1983:32-33), Le Corbusier'den de Frank Lloyd Wright'dan etkilendiğini belirtir. Berlin'de Wright'ın Wasmuth tarafından basılan "The Prairie House" albümünü görür ve geleceğin Türk evinin önemli bazı karakteristiklerini bu albümde keşfettiğini söyler (Eldem, 1983:33). Wright'ın Prairie evlerinin temel özellikleri arasında, bulunduğu çevreyle bütünleşmeyi hedefleyen alçak ve yatay etki, iç mekânlarla dışarısının bütünleşmesi, alçaltılmış tavan yüksekliği, doğal ışık alan açık uçlu ve sınırları duvarlarsa sabit eşyayla belirlenen iç mekânlar olarak

özetlenebilir. Wright, Prairie evleriyle birlikte yalnızca bir ev tasarlamaktan ziyade bütüncül bir çevre yaratmayı hedefler ve bu fikir doğrultusunda vitraylar, mobilyalar, halılar, döşemelik kumaşlar, aydınlatma elemanları da tasarlar. Wright yerine göre el işçiliğine dayalı üretilen eşyanın bir evin mimarisini zenginleştireceği fikrini genişletip, gerektiği ağırlık verildiğinde, eşyanın iç mekânın mimarisi olabileceğini fark etmiştir (Tolpin, 2001:10). Wright için binayı ayrı mobilyayı ve diğer eşyayı ayrı şeyler olarak görmek pek mümkün değildir:

“İç mekân ve onun eşyası binanın gerçekliğidir...oda mimarlık olarak görülmelidir, aksi takdirde mimari olamaz...sandalyeler, masalar ve dolaplar -kullanışlı oldukları yerde, ihtiyaca cevap verdiklerinde- binadandırlar, binaya eklenmiş değil (Tolpin, 2001:10).”

Bu fikirleri doğrultusunda Wright, sabit mobilya tasarımlarıyla evlerin odalarının duvar, tavan ve zemin tarafından dikte edilen sınırların ötesine taşır. Sınırları tanımlamak için oturma ve raf sistemlerinin yanı sıra aydınlatma ve ısıtma elemanlarını da içeren bileşik mobilyalar tasarlar (Şekil 3.110).



Şekil 3.110: Meyer May Evi, Frank Lloyd Wright, Grand Rapids, Michigan.

Eldem, Wright’ın biçimlerine nasıl ulaştığını anlayabilmek için boş zamanlarını Völkerkunde Museum’da geçirdiğini ve bu biçimlerin Amerika’dan değil Asya’dan kaynaklandığını, “prairie”nin de yatay çizgiselliğin metaforu olduğunu fark ettiğini söyler (Eldem, 1983:33). Görüldüğü üzere Eldem’in etkilendiğini belirttiği tüm mimarlar kendi mekânlarını eşyalarıyla bütün olarak algılamışlardır. Wright’da ve kısmen Le Corbusier’deki sabit mobilya kullanımıysa onun işlerine doğrudan yansır.

Zaten Eldem (1983:19), bunun modern mimarının bir özelliği olduğunu, Türk evinin yerli eşyasının modern mimarlığın eşyasıyla örtüştüğünü düşündüğünü belirtir:

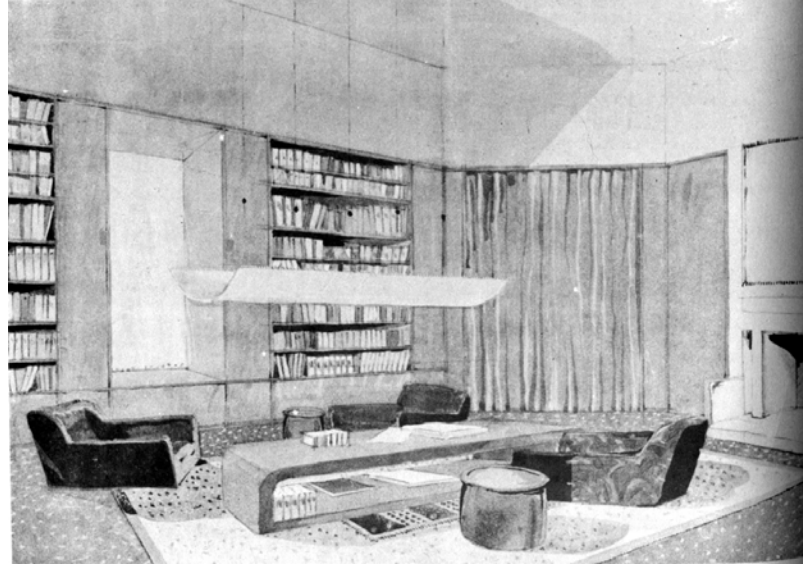
“Her şey yerli yerindedir ve bugün modern evlerde aranan gömme dolap usulü bizde eskiden beri vardır.

Dolaplardan başka, hücreler, raflar, lambalıklar, saatlıklar, hep bina ile düşünülür ve duvar içinde yer alırdı. Portatif ağır mobilya bulunmazdı. Bu husus bütün modern evlerde aranan bir esas değil midir? Hatta yatak odalarının gündüzün oturma odası şeklinde kullanılması, Avrupa’da yatak haline getirilen divan (minderlerle) her yerde elde edilmiyor mu? Amerika’da dolapların içinde kaybolan yataklar, bizim eski yatakların asrilemiş bir şekli değil midir? Hatta eskiden oturmak için kullandığımız geniş rahat sedirler, bugün Avrupa’da aynıyle yapılmıyor mu? (Eldem, 1983:19).”

Eldem (1983:18), modern mimarlığın mutlaka yabancı olması gerekmediğini, her yabancı milletin kendine göre modern yapı yaptığını ve modern Türk mimarlığının da Türklere özgü olması gerektiğini söyler. Buna ulaşabilmek için de yol olarak eski ve yerel Türk mimarlığının incelenmesini gösterir. Eldem (1983:19), mimarlık üsluplarının bugünden yarına yaratılamayacağını ve hiçten yeni bir tarz doğamayacağını söyleyerek modernizmin kopuş paradigmasını yadsır. Yerelliği modernist bir gündemden yola çıkarak takdir ederken geleneksel Türk evinin modernizmin peşinden koştuğu nitelikleri cisimleştirdiği için “zaten modern” olduğunu ileri sürer (Bozdoğan, 2003:281). Bozdoğan (2003:283)’a göre Eldem için bir Türk evinin geleneksel iç mekânını ayırt eden unsur konfor, hijyen, esneklik, gömme mobilyaların kullanılması gibi modernist ölçütlerin cisimleşmiş hallerinin olmasıydı. Geleneksel Türk evinin modern olduğunu nasıl savunuyorsa bu evin iç mekânının da modern olduğunu aynı biçimde savunuyordu.

Eldem, Wright’dan ve Le Corbusier’den etkilendiğini belirtse de tasarladığı ya da önerdiği eşyalarda Corbusier’ci ya da Wright’çı bir biçim dili sergilemediği görülür. Le Corbusier’nin ve Wright’ın mekânda eşyanın yer alışı ve yapıyla ilişkisi üzerine oluşturdukları ilkeleri benimser, bu bağlamda modernist tasarım vokabülerine duyduğu ilgi kısmidir. Bununla birlikte Eldem’in çalışma hayatına atıldığı yıllardaki ve öğrencilik yıllarındaki iç mekân eskizlerinin bir kısmında Ruhlmann tarzı bir Art Deco etkisi izlenebilir. Bu etki yere yayılan büyük postlar ve iri geometrik desenli halılar, duvarlarda ve zeminde farklı desenlerdeki yüzeylerin bir arada kullanılması, yuvarlatılmış köşeleriyle geometrik mobilyalarla sağlanır. Kendisi de bazı çalışmalarının Ruhlmann tarzında olduğunu 1983’de yayımlanan “Elli Yıllık Meslek

Jübilesi”nde belirtir (Eldem, 1983:17). Şekil 3.111 ve Şekil 3.112’deki iç mekân eskizleri, Eldem’in aydınlatma elemanından koltuklara, halı deseninden döşemelik kumaşlara kadar her şeyi Art Deco tarzında ele aldığı örneklerdendir.



Şekil 3.111: Eldem’e ait 1929 tarihli Büyükelçilik binası projesine ait bir ayrıntı, (Eldem, 1983:19).



Şekil 3.112: Art Deco etkisinde Eldem’e ait bir iç mekân eskizi, 1926-30, (Bozdoğan,1987:41).

Eldem’in mobilyalarını tekil örnekler üzerinden incelemeyen önce, Le Corbusier’i örnek aldığını söyleyen bir mimarın mobilya söz konusu olduğunda Ruhlmann’a referans veriyor olması irdelenmelidir. Art Deco tüm kuşatıcılığıyla Le Corbusier ve Ruhlmann’ı kapsasa da birçok yönden Le Corbusier, Ruhlmann’ın antitezidir. 1920’lerin başında Le Corbusier evi makine, eşyayı da ekipman olarak tanımlar.

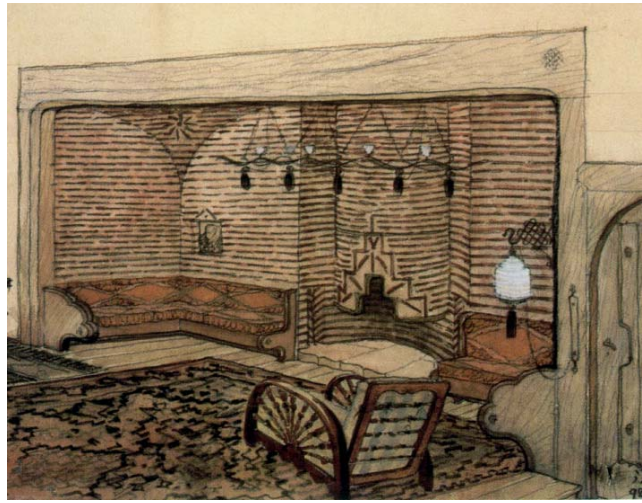
1925 Paris Sergisi'ndeki l'Esprit Nouveau pavyonunda dekorasyonu reddeden ve özellikle metal mobilyayı mimarlığa entegre eden yaklaşımıyla Ruhlmann'ın lüks dekoratif sanata yöneliminin karşı kutbunda yer alır. Ruhlmann'ın üst sınıfa yönelik, özellikle geçmişin yüksek el işçiliği tekniklerine dayanan, tek seferlik pahalı malzeme kullanımının tasarımın merkezinde olduğu dekoratif sanat yaklaşımının Le Corbusier'nin savunduklarıyla bağdaşır yanı yoktur. Aslında dekoratif sanatın içeriğinin ne olması gerektiği polemigi o yıllarda ideolojik bir tartışmanın semptomatik konusudur ve Le Corbusier ile Ruhlmann karşıtlığıyla açıkça izlenebilir. Le Corbusier de Bauhaus gibi herkesin doğru eşyaya ulaşabilmesini, yani tasarımın demokratikleşmesini savunuyordu. Bu hedefe oturma, depolama gibi, kendisinin objektif olarak tanımladığı ihtiyaçlara standartlaşmış ürünler aracılığıyla işlevsel çözümler bularak ulaşmayı öneriyordu. Ruhlmann ise malzeme ve işçilik açısından birçok sofistike ürün tasarlayıp üretme çabası içerisindeydi. Örneğin 1925'de Le Corbusier mobilya olarak üç adet metal boru aksamı prototip sergilerken Ruhlmann, altmış sandalye ve doksan koltuk sergiler. Le Corbusier dekoratif sanatlarda dahi belirli normlara ulaşmayı hedeflerken, Ruhlmann'ın yaklaşımında bireysellik, rastlantısallık ve eksantriklik okunur.

Eldem'in derin güzelliğe ve kaliteye sahip olması, kolay anlaşılır olması gerektiğini düşündüğü günün stili, fazla ihtişam, büyük dekor, karışık şekil, lüks malzemeye karşıdır (Eldem, 1944:221). Bu bilgiyle yola çıkıldığında Eldem, fikir açısından Ruhlmann'la bağdaşır gözükmemektedir. Aslında eskizlerinin bir kısmı Ruhlmann'la benzerlik gösterse de, malzeme kullanımı ve lüks kavramıyla bu benzerlik eskizlerde kapalı kalır, uygulamada farklı bir yaklaşım açığa çıkar. Tasarladığı mobilya ve halılar irdelendiğinde Arts & Crafts ve DWB etkisi açıkça okunabilir. Eldem'in zanaat ve yerellik vurgusu olan bir Art Deco yaklaşımı olduğu söylenebilir. Bu durum Eldem'in yerli mimariyle ilgili ortaya koyduğu ilkelerin eşyalara aktarılması ya da yansması olarak değerlendirilebilir. Eldem, milli ve yerli bir mimarının karakteristik özelliklerini; memleket insanlarına uygunluk, memleket işçilerine uygunluk, memleket toprağına uygunluk olarak sıralar (Eldem, 1944:221). Milli mimariye dair bu karakteristik özellikler eşya üzerinden düşünüldüğünde, “memleket insanlarına uygunluk” ve “memleket işçilerine uygunluk” onun malzeme olarak ahşap ve tekstili kullanmasını açıklar. Onun bu konulardaki atölye üretimine ilgisi Avrupa'da geçirdiği öğrencilik yıllarında da vardır. Ayrıca Eldem'in Bruno Paul ve

Niemeyer'i benimseyen birisi olarak DWB'nin makine üretimine "el işçiliği"nin kalitesinin aktarılmasını da benimsemiş olduğu varsayılabilir. Bu da onun Anadolu için önerdiği tip projelerin eşya ölçeğinde de geçerli olması gerektiğini düşündürür. Eldem'in "memleket insanlarına uygunluk" ve "memleket işçilerine uygunluk" ilkeleri, bahsedilen memleket Türkiye olduğundan el üretimine dayanmayı doğal olarak ön plana çıkarır.



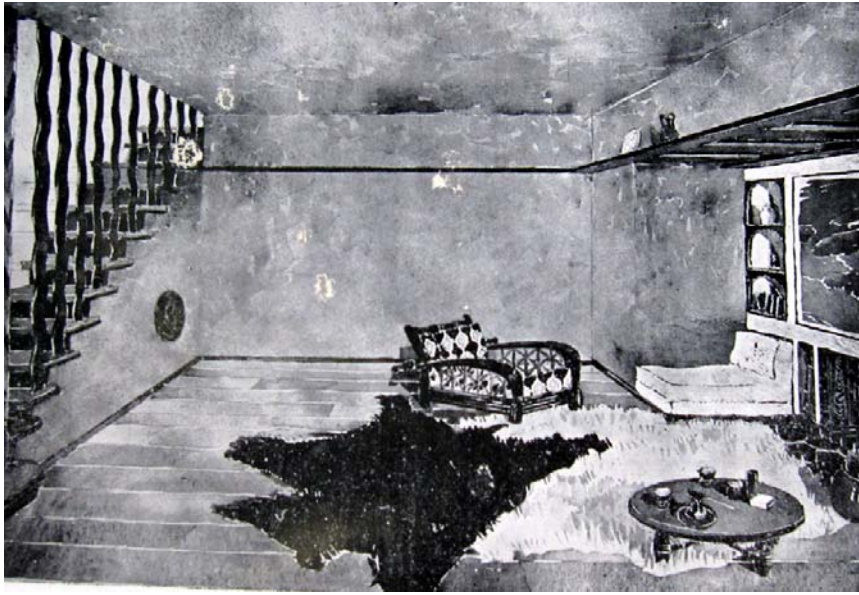
Şekil 3.113: Eldem'in Paris'te sergilenen Türk evi çalışmalarından, 1929, (Bozdoğan, 1987)



Şekil 3.114: 1927-28 yılları iç mekân çalışması, (Eldem, 1983:10).

Eldem'le ilgili literatürde Bozdoğan (1987:29), onun 1928-29 yılları arasında Paris'de yaptığı Anadolu için bir dizi ev çalışmasını özellikle resimlendirme tekniği ve ruhu açısından erken Arts & Crafts'la ve Viyana Ayrılıkçıları'yla ilişkilendirir (Şekil 3.113). Öğrencilik yıllarına ait iç mekân eskizlerinde de Art Deco'yla birlikte bu Arts & Crafts etkisi izlenir. Bir önceki bölümde tartışılan Art Deco'nun kapsayıcılığı nedeniyle, Arts & Crafts tarzı işlerin yapım yılına bağlı olarak Art Deco

kapsamında değerlendirilebildiği göz ardı edilmemelidir. Eldem'in öğrencilik yılları Anadolu evleri etüdlerindeki aksine, iç mekân eskizleri çizim tekniği ve ruhu açısından Art Deco'yken, detaylı incelendiğinde özellikle eşya önerisinde Arts & Crafts dili görülür (Şekil 3.114). Ayrıca 1926 ile 1930 arasında yaptığı el sanatlarının yorumlarına dayanan bir dizi eskizinde yer alan bazı mobilyaları ve desenleri daha sonraki projelerinde uygular. Bunlar arasında yine Arts & Crafts etkisinde eşya da vardır. Örneğin Şekil 3.115'de yer alan koltuk, kolçakların alt kısmındaki ahşap kafesiyle böyle bir etki yaratmaktadır. Eldem, daha sonra bu koltuğun benzerini ve aynı eskizde yer alan sehpanın benzerini Yalova Termal Otel için uygular.



Şekil 3.115: 1926-27 yıllarına ait iç mekân tasarımı, İç Anadolu ve Japon etkileri, (Eldem, 1983:11)

Özkan (1987:14), Eldem'in tasarımlarını Türk yapan referansların yorumuna dayalı ve üstü kapalı olduğunu, motifleri bağlamlarından koparıp doğrudan kullanmadığını belirtir. Eldem, mimari mirası farklı yönleriyle araştırıp, kendine kaynak oluşturacak şekilde dokümantasyonunu yapmış, bu mirastan modern bir dil yaratmaktan kastettiğini ortaya koymuştur. Bu, kısaca, geçmişte yapılan ve her zaman geçerli olanın tekrarlanmayıp yeni çözümlere yöneltecek soyut, kendine özgü, esas değerlerin devamlı araştırılmasıdır. Eldem, mimaride geçmişe ait olana sadece soyut referanslar verirken, oran ve yapısal sistemleri kullanır. Bunu malzeme seçimi ve geometrik bezemenin yüzey dokusu ve karolarında sınırlı biçimde kullanışıyla harmanlar (Özkan, 1987:14). Yaptığı ürün tasarımlarında da aynı tutum izlenir. Referansların algılanması bazen zordur, bazen de apaçık gözükür fakat günün ruhuna taşınmıştır. Eldem'in uygulamaları yazdıklarıyla ilişki içerisinde analiz edildiğinde

tasarım kaynakları daha algılanabilir bir düzleme çekilir. Aşağıda Eldem'in mimarlık yapıtlarının analiziyle ortaya konulmuş üslup ve malzeme kullanımı gibi yaklaşımları, bazı erken dönem eşya eskizleri ve Yalova Termal Otel için tasarladığı eşya üzerinden irdelenmektedir.



Şekil 3.116: Öğrencilik devresi kumaş deseni çalışmaları, 1927, (Eldem, 1983:5).



Şekil 3.117: 16. Yüzyıl nar motifli Osmanlı damask deseni.

Eldem'in mimarlık dışındaki nesne tasarımları arasında çiniler, kumaş desenleri, çizim masası gibi eşya da vardır. Şekil 3.116, Şekil 3.118, Şekil 3.119, Şekil 3.120 ve Şekil 3.122'de görülen desen tasarımlarının ortak noktası Osmanlı motif dilini kendisine kaynak almasıdır. Şekil 3.116'de Osmanlı damask kumaşlarındaki

desenlerden yola çıkan bir Eldem tasarımı görülmektedir. Ağırlıklı stilize nar motiflerinin kullanıldığı Osmanlı damask desenlerinin motifleri doğrudan alınmamış, oji (soğan) yerleşim şemasının ortalarına yalın ağaç figürü yerleştirilmesiyle yeni bir desen oluşturulmuştur (Şekil 3.117).

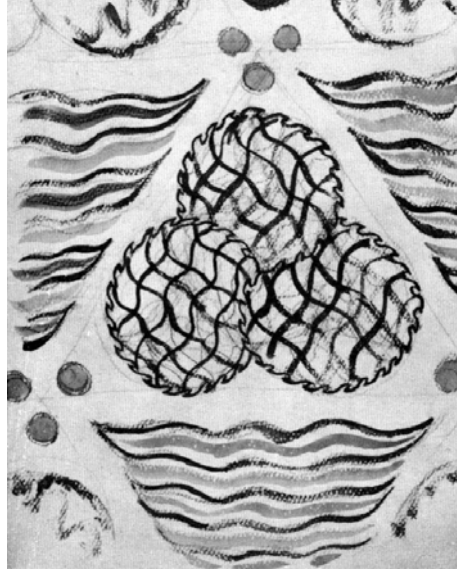


Şekil 3.118: Öğrencilik devresi servi ağaçlı kumaş deseni çalışmaları, 1927, (Eldem, 1983:4).

Şekil 3.118 ve Şekil 3.119’da ise Osmanlı minyatür resim diliyle oluşturulmuş servi ağaçları serpmeye bir desenin motifleri olarak kullanılmıştır. Şekil 3.120’deki desen çalışması bir çintemani yorumudur. Osmanlı tekstil ürünlerinde çintemani motifine sıkça rastlanır (Şekil 3.121). Çintemaninin üç dairesinin çıkıntılı kenarları bu durağan kompozisyona dönme, dolayısıyla hareket etkisi katar, daireler dönerek birbirlerinin içine geçer. Bulut motifi sayısı artırılarak görünmez üçgen alanlar tanımlanmıştır. Eldem daha sonra üçgenler ve dairelere dayalı bu şemayı Yalova Termal Otel için tasarladığı halı desenlerinde kullanacaktır. Geleneksel Türk çinilerinde ve kumaşlarında kullanılan “s” kıvrımlı lale dizileri desenini de yorumlayarak modern bir baskı deseni tasarlamıştır (Şekil 3.122). Şekil 3.123’deki Osmanlı Dönemine ait desenle karşılaştırıldığında, Eldem’in birçok detayı soyutlayarak kendi tasarımına aktardığı izlenebilir. Örneğin Osmanlı Dönemi’ne ait desenin “s” kıvrımlarının dış hattında yer alan çıkıntı dizisi, Eldem’in deseninde bunu anımsatan negatifi olarak yer alır. Ayrıca “s” kıvrımlar boyunca yer alan çiçekler Eldem’in deseninde açık renk puanlara dönüşür.



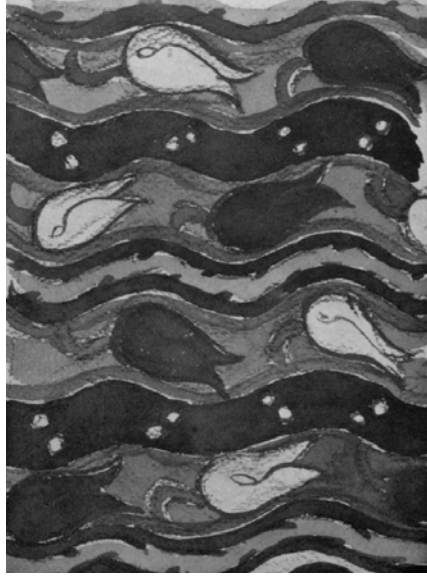
Şekil 3.119: Öğrencilik devresi servi ağaçlı kumaş deseni çalışmaları, 1927, (Eldem, 1983:4).



Şekil 3.120: Öğrencilik devresi çintemani kumaş deseni çalışmaları, 1927, (Eldem, 1983:5).



Şekil 3.121: Çintemani desenli Osmanlı kumaşı.

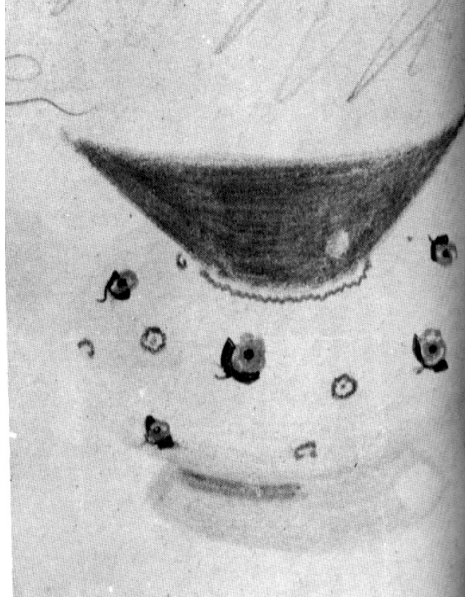


Şekil 3.122: Öğrencilik devresi laleli kumaş deseni çalışmaları, 1927, (Eldem, 1983:5).

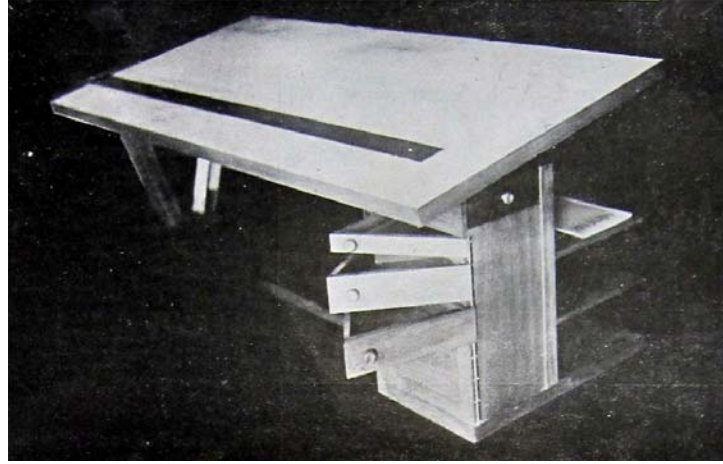


Şekil 3.123: Osmanlı dönemi laleli kumaş deseni.

Geleneksel çini formları ve desenleriyle ilgili de eskizler yapmıştır (Şekil 3.124). Ayrıca kendi gündelik yaşamının olmazsa olmazlarından olarak görülebilecek bir çizim masası tasarımı da yapmıştır. Bu ahşap masanın eğimli çizim yüzeyinin altında aksenel dönerek açılan bir dizi çekmece vardır (Şekil 3.125). Görüldüğü üzere Eldem, konu bir çizim masası olduğunda geçmiş bir biçim diline atıf yapmayı reddeder. Eldem'in bu tutumu doğrudan modernist biçimin işlevi izlemesi gerektiği yaklaşımla ilişkilendirilebilir. Bu nedenle bir çizim masası tasarımında “millî” ya da “yerel” bir atfa gerek görülmemiştir. Bununla birlikte, masanın tüm aksamıyla ahşaptan yapılmış olması, malzeme ve iş gücü açısından dolaylı da olsa bir yerellik içerir.

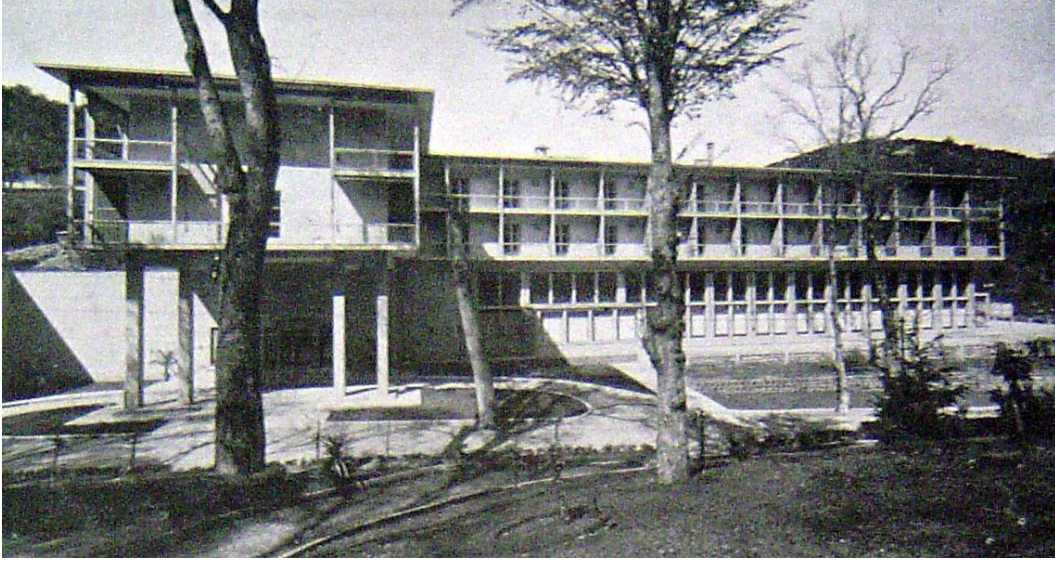


Şekil 3.124: Öğrencilik devresi çini vazo eskizi, 1924-27, (Eldem, 1983:6).

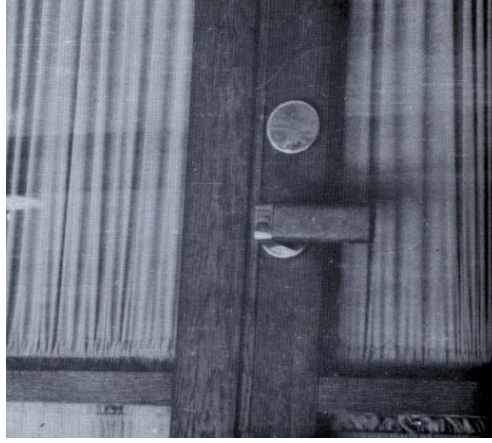


Şekil 3.125: Sedad Hakkı Eldem tarafından tasarlanan çizim masası, (Mimar, 1931).

Eldem mimari projeye bütünleşik en kapsamlı eşya tasarımını Yalova Termal Otel için yapar. 1934’de otel tasarım ve yapım aşamasındayken, Atatürk’ün isteğiyle Eldem projeyi ele alır (Bozdoğan, 1987:147). Kendi ifadesiyle bu yapı Milli Mimari Hareketi’nin ilk ürünüdür (Eldem, 1984:58). Bu yapıda geniş saçaklar, balkon çıkmaları ve tekrarlı pencere düzeniyle geleneksel yerel mimariye atıflarda bulunur (Şekil 3.126). 1937’de tamamlanan otelin mobilyaları, halıları, perde ve döşeme kumaşları, kapı kulpları Eldem tarafından tasarlanıp Türkiye’de uygulanmıştır (Şekil 3.127). Kendisinin meslek jübilesi için yayımlanan kitapta bu yapıyla birlikte Türkiye’de ilk defa dıştan içeriye en ufak ayrıntıya kadar projelerin bir elden çıktığı belirtilse de Arkan’ın Hariciye Köşkü’nde böyle bir uygulamayı daha erken yaptığı önceki bölümde ele alınmıştır.



Şekil 3.126: Yalova Termal Otel, 1934-37, (Arkitekt, 1938b) .



Şekil 3.127: Ahşap ve Metal Kapı Kulbu, Yalova Termal Oteli, 1934-37, (Eldem, 1983:44).

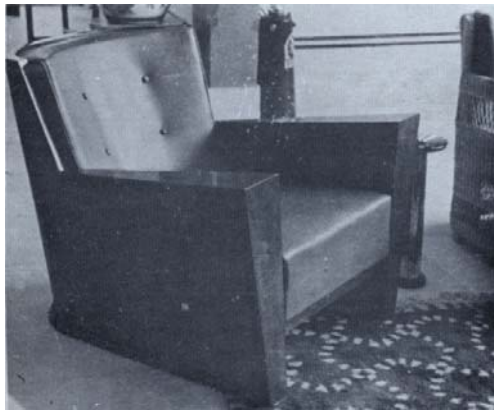
Eldem yapılarının iç mekânlarında ahşap, deri, mermer, cam gibi doğal malzeme kullanır. Termal Otel için tasarladığı tüm eşyada bu tip malzeme kullanımı görülür. Ayrıca koltuklarının yüzeylerini oluştururken hezaren ve dar dokuma şeritler de kullanmıştır. Memleket işçilerine ve insanlarına uygunluk ilkesiyle Termal Otel iç mekânlarında yerli üretim geleneğinin bilgisinden faydalanarak dokuma alanına da girmiştir. Eldem, Termal Otel'in iç mekân tasarımını “kesişen çapraz çizgiler” kavramsal çerçevesine oturtmuştur. Mobilyalarda, mobilyaların döşemelerinde, yer halılarında, sehpalarda, paravan ve tepe pencerelerinde bu kesişen çizgilerle oluşturulmuş özgün tasarım çözümleri ve geçmişi geleceğe taşıyan örtük bir bağ vardır (Şekil 3.128). Kesişen çapraz çizgilerle eşkenar üçgenler ve düzgün altıgenler oluşturur ve bu örüntüyü tekrarlı bir biçimde eşyalarda kullanır. Termal Otel'in iç

mekân eşyasına uyarladığı bu yaklaşım aslında onun mimarlık entelektüel stoğundan devşirilmiştir. Eldem üçgenlerden oluşan altıgenler kompozisyonlarına tüm mimarlık kariyeri boyunca başvurarak rasyonel bir tipoloji yaratmıştır (Bozdoğan, 1987:80).



Şekil 3.128: Çapraz desenli tepe pencereleri, Yalova Termal Oteli, 1934-37, (Eldem, 1983:43).

Şekil 3.129’da görülen koltuğun oturma ve yaslanma kısmı deri, diğer tüm yüzeyleri ahşaptır. Türk geleneksel ahşap işçiliğine açık bir gönderme yapılmayan bu koltuğun köşeli kolçakları aşağıya dönüp zeminle temas ettiği noktalara doğru daralarak çapraz çizgi etkisini oluşturur. Aynı biçimde kolçaklar sırt dayama düzlemine doğru daralarak bağlanır. Bu iki yöne doğru daralma yere tüm gövdesiyle oturan bu koltuğun hantallığını kırar ve onu hafifletir. Aynı biçimde ahşap malzemenin kolçaklardaki sert köşeleri, koltuğun sırtının dış kısmındaki dairesel etkiyle yumuşatılarak Ruhlmann tarzında bir etki yaratılmıştır (Şekil 3.130).

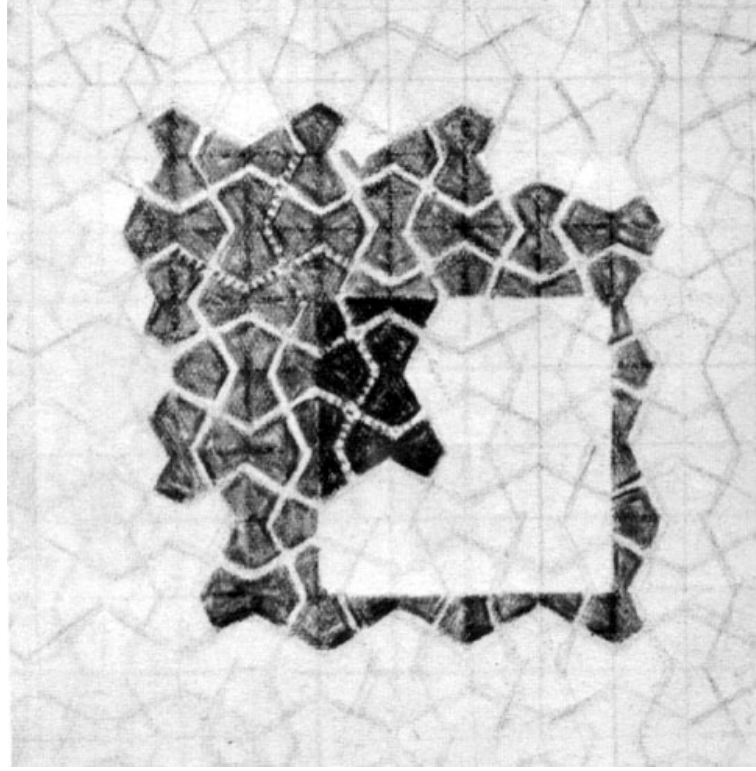


Şekil 3.129: Art Deco koltuk ve Selçuklu taş işçiliğinden esinlenen halı, 1934-37, (Eldem, 1983:44).

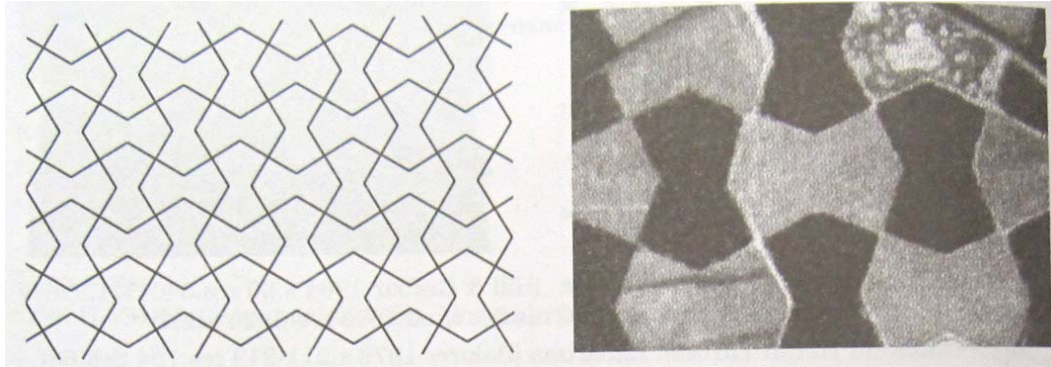


Şekil 3.130: Art Deco koltuğun yandan görünüşü, (Arkitekt, 1938b).

Şekil 3.129’da yer alan halıda Eldem doğrudan geleneksel taş işçiliğinde mozaik çini mihraplarda, malakâri tavanlarda ve duvarlarda yer alan mekik motifini kullanır. Şekil 3.131’de Termal Otel için uygulanan bu halı için 1924-27 yılları arasında yapmış olduğu eskizlerden biri görülmektedir. Bu eskizde görüldüğü üzere halının bitiş kenarları mekiklerin eksen çizgisinden geçer. Geleneksel örneklerde yan yana gelen mekiklerin açık ve koyu renklendirilerek birbirlerinden ayrıştırıldığı da olur (Şekil 3.132). Eldem, bu halıda mekiklerin birleşme çizgilerini damalayarak birbirlerinden ayırıp mekikleri tek renk olarak kullanır. Ayrıca halının tüm kenarları boyunca da dama deseni çizgisel olarak devam eder. Eldem başka bir malzeme diline ait olan mekik motifini halılarına uyarlar. 1930 yılında Paris’de tasarladığı bir konut projesinde de benzer bir mekikli halının önerildiği görülür (Şekil 3.133). Aynı şekilde, Eldem’in öğrencilik yıllarına ait kumaş deseni çalışmalarının koltuklarda kullanıldığı da görülmektedir. Eldem’in öğrenciliğinin ilk yıllarından itibaren mekânlarında yer alacak eşyaya dair düşünceleri olduğu, bununla ilgili bir bellek oluşturduğu görülür.



Şekil 3.131: Öğrencilik eğitim programının dışında halı deseni çalışması, 1924-27. (Eldem, 1983:6)

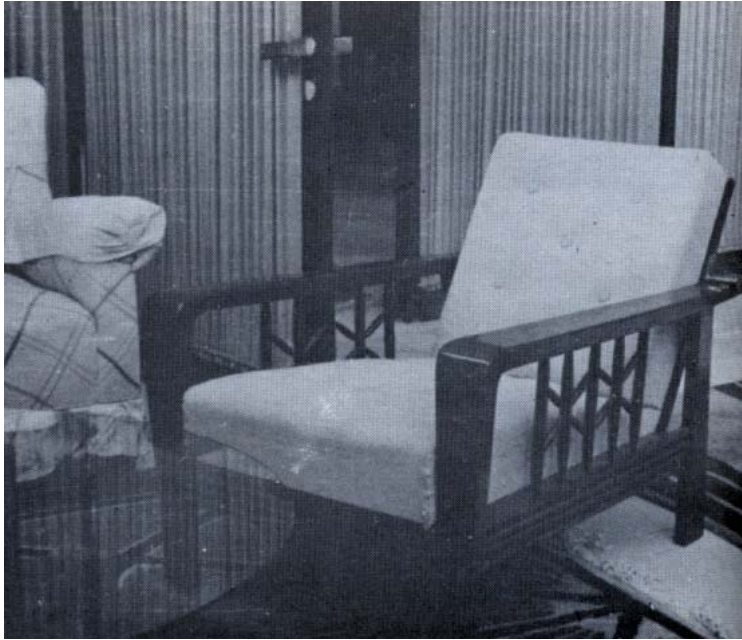


Şekil 3.132: Mekik çizimi ve taş işçiliği örneği.

Şekil 3.134’de görülen koltuk Eldem’in öğrencilik yıllarında tasarladığı iç mekânlara ait eskizlerde bulunan bir koltuk tipidir. Şekil 3.129’daki koltuğun kolçaklarındaki daralma esprisi bu koltukta da devam eder fakat köşeler yuvarlatılmıştır. Koltuğun yanlarında bulunan dikey ahşap tornalanmış çubuklar arasına diyagonal ahşap çubuklar yerleştirilmiştir. Yalın görünümüne rağmen torna işçiliğinin kullanılmış olması bu koltuğu biçimsel bir ilişki kurulmamışsa da vernaküler ahşap işçiliğine bağlar. Aynı zamanda parmaklık kullanımı, sırt ayarlama detayı, oturma ve dayanma fontlarının ahşap taşıyıcı sistemle ilişkisi açısından bu koltuk, Morris ve Stickley’nin koltuklarını anımsatmaktadır.



Şekil 3.133: Paris’de konut iç mekân eskizleri, (Eldem, 1983).



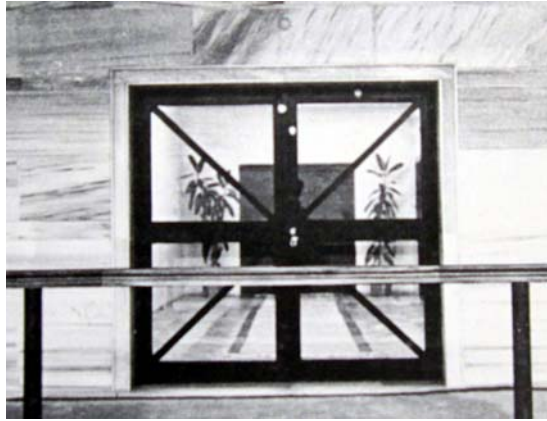
Şekil 3.134: Yalova Termal Oteli ‘nden koltuk (1934-37), (Eldem, 1983:44).

Bu koltuğun sırt dayama fontunu tutan kare biçimli ahşap çerçeve köşegen ve kenarortaylarla bölünerek üçgenler oluşturulmuştur (Şekil 3.135). Bu bölümlenme Türk ahşap ve mermer işleme sanatında kullanılan birçok desenin geometrik şemasının dayandığı bir biçimdir. Koltuğun bu sırt yapısı, Eldem’in mimarlığında kullandığı elemanları tasarladığı eşyaya taşımaya bir örnek oluşturur. Örneğin

köşegen ve kenarortaylarıyla bölünmüş bu kareyi Yalova Termal Otel’le aynı yıllarda tasarladığı Ankara İnhisarlar Genel Müdürlüğü’nün kapılarında ve kullanır (Şekil 3.136). Yaklaşık yirmi yıl sonraki bir projesi olan Uşaklıgil Evi’nin çatı penceresinde bu kare bölümlenmesini tekrarlar (Şekil 3.137).



Şekil 3.135: Yalova Termal Otel’nden koltuğun arka görünüşü, 1934-37, (Eldem, 1983:44).



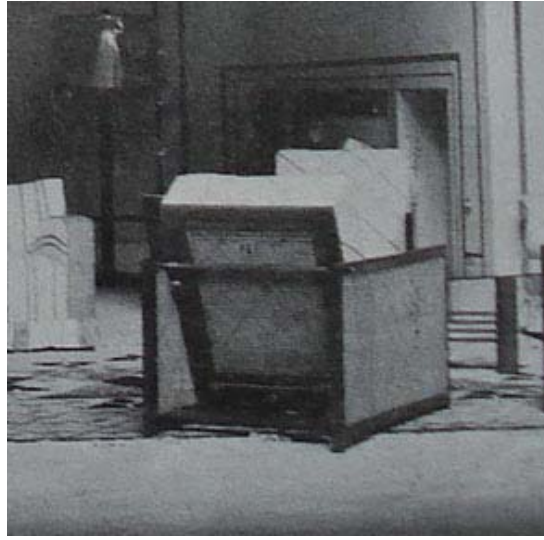
Şekil 3.136: İnhisarlar Genel Müdürlüğü Kapısı, 1934-37, Ankara, (Bozdoğan ve diğ. 1987).



Şekil 3.137: Uşaklıgil Evi Çatı Penceresi, 1956-65, Emirgan, (Bozdoğan ve diğ. 1987.)



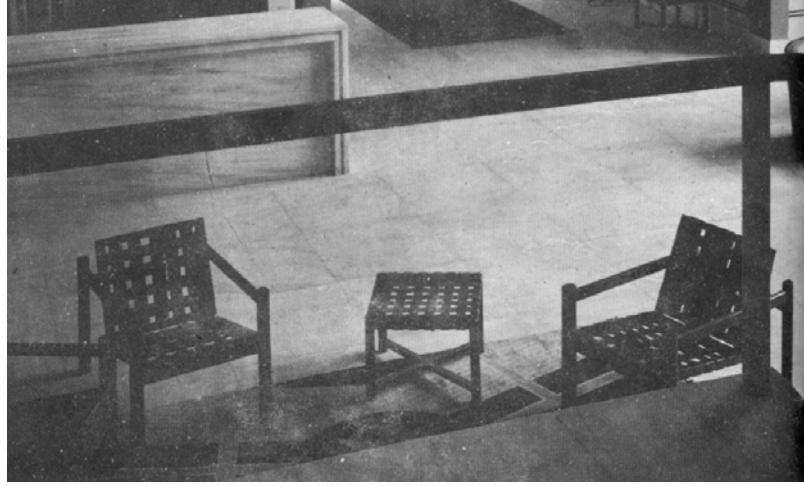
Şekil 3.138: Hezarenli Koltuk yan görünüş, Yalova Termal Oteli 1934-37, (Arkitekt, 1938b).



Şekil 3.139: Hezarenli Koltuk arka görünüş, Yalova Termal Oteli 1934-37, (Arkitekt, 1938b).

Şekil 3.138 ve 3.139’da ön ve arka görünüşleri verilen koltuk yalın geometrisi ve örgü yüzey kullanımıyla öne çıkar. Koltuğun oturma ve yaslanma platformlarını taşıyan iki yandaki ve sırt kısmındaki çerçevelerde hezaren vurgulanır. Hezaren örgüde de çapraz bantlar sistemi kullanılır, mekâna oranlandığında mikro altıgen ve üçgen alanlar oluşur. Yalın bir geometrisi olan bu koltuğun dik açıları ve köşeleri malzeme kullanımıyla yumuşatılmış gibidir. Aynı yıllarda hezaren Ruhlmann’ın koltuklarının da vazgeçilmez malzemelerindendir. Bu koltuğun yan panellerinin farklı malzeme kullanımıyla çözüldüğü bir benzeri yine öğrencilik yılları eskizlerinde yer alır (Şekil 3.112). Yalova Termal’de yer alan diğer bir koltukta konstrüktif yapı tamamen açıktır (Şekil 3.140). Konstrüktif yapının açıklığına panel strüktür kullanılmaması ve döşemeli yüzeylerde tekstil ürünü dar bantlarla oluşturulmuş sepet örgüsünden oluşturulan yüzeylerin kullanılması aracılığıyla

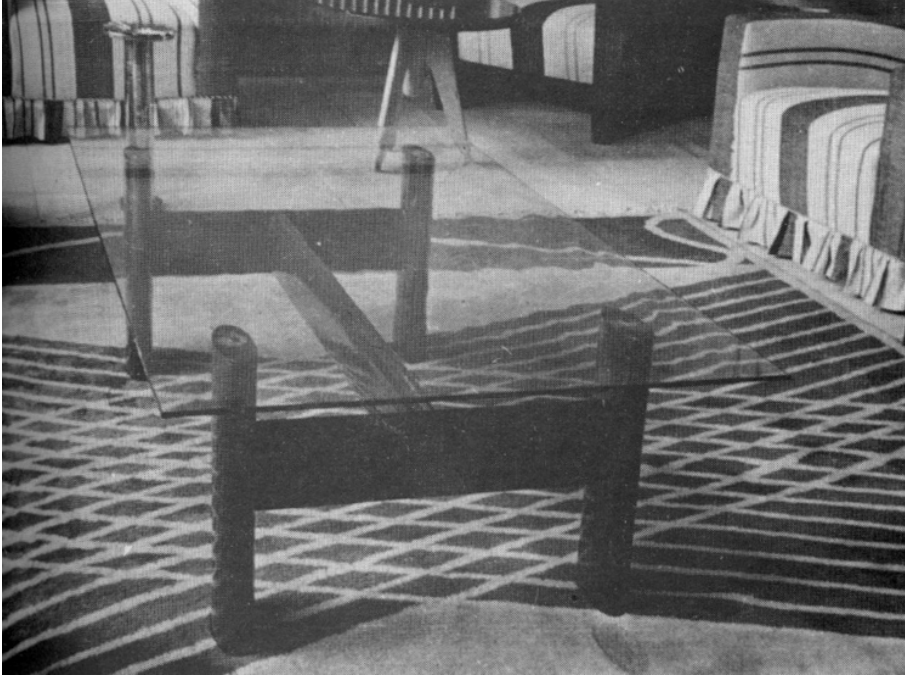
ulaşılmıştır. Bu koltuk ilkesel olarak Şekil 3.138'deki koltuğun daha da hafifletilmiş gibidir. Aynı yıllarda Ginther'in mobilya derslerinde benzer örgü yüzeyler yapılmıştır. Aynı yıllarda Alvar Aalto da oturma yüzeylerinde bu tip sepet örgü kullanmaktadır.



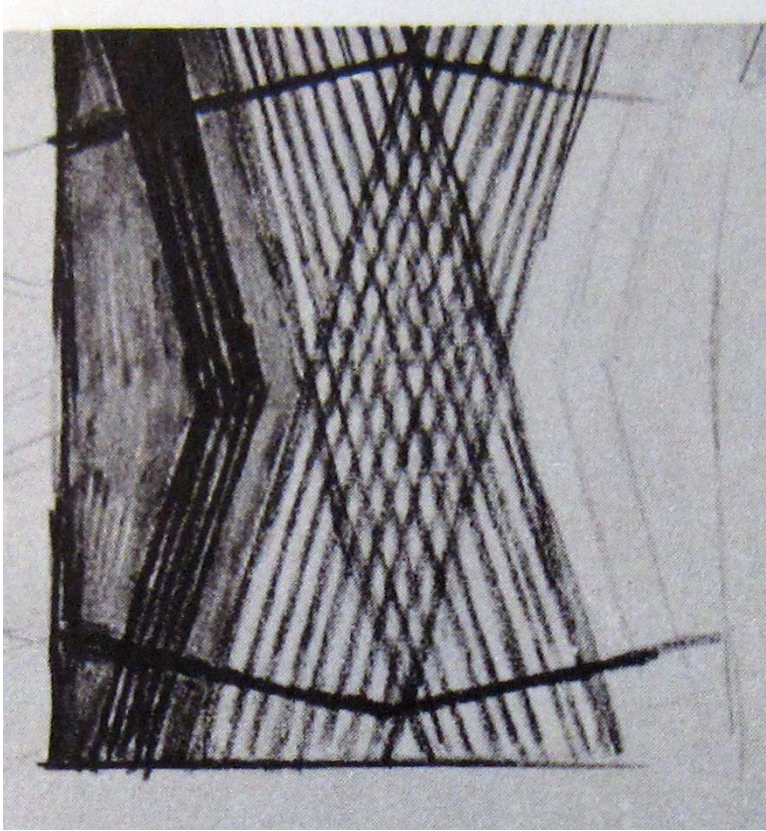
Şekil 3.140: Koltuk ve tabure, Yalova Termal Oteli, 1934-37, (Eldem, 1983:42).

Eldem, Yalova Termal Otel için koltukların yanı sıra sehpa ve halılar da tasarlamıştır. Maalesef bu ürünler de mekândan ve birbirlerinden bağımsız olarak görüntülenmemişlerdir. Görsel kaynaklarda sehpa ve halılar tam olarak görülebilse de halılar eşyanın altında kaldığı için parçalı olarak görülebilirler. Eldem'in sehpalarda ahşaba ek olarak cam kullandığı görülür. Kendisinin tasarladığı ve Isparta'da üretilen halıları görünebilir kılmak adına sehpa ve halıların üst tablasında camın tercih edilmiş olma olasılığı yüksektir. Şekil 3.141'de görülen dikdörtgen sehpanın eliptik kesitli bacakları kısa kenarları boyunca dikdörtgen kayıtlarla birbirine bağlanırken, bu kayıtlar da ortadan tek bir kayıtlarla birbirlerine bağlanır. Otelin genelinde kullanılan kesişen çapraz çizgiler özellikle halılarda özgün tasarımlarla sonuçlanmıştır. Şekil 3.141'de görülen halının açık renk zemini üzerinde kesişen koyu renkli kalın çizgiler ortada bir eşkenar dörtgen oluşturur. Bu eşkenar dörtgen Türk kilim desenlerinde sıkça yer alan baklava motifini çağırır. Büyük eşkenar dörtgen aslında diğer küçük eşkenar dörtgenlerden oluşmaktadır. Yan yana gelen eşkenar dörtgenlerin rengi birbirlerinden farklıdır. Ulaşılan görsel kaynaklar siyah beyaz olduğundan Eldem'in tasarladığı halılar hakkında bir bilgiye ulaşılamamıştır. Bu nedenle geleneksel Türk yaygılarındaki renklerle bir ilişki kurup kurmadığı saptanamamıştır. Eldem'in 1924-27 yılları arasında, okuldaki eğitim programının dışında yaptığı halı tasarımı çalışmalarında bu halının ön eskizleri görülmektedir (Şekil 3.142). Şekil 3.143'de yer

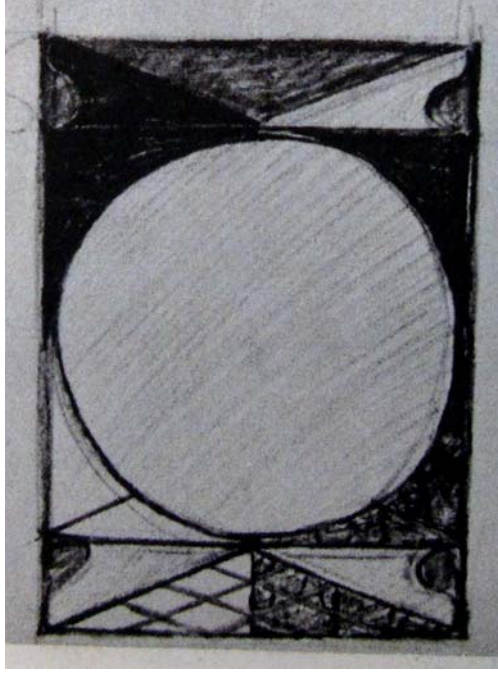
alan bir başka öğrencilik yılları halı tasarımının, kısa kenarında yer alan deseni Şekil 3.141'deki halının kenarına da uyguladığı görülür.



Şekil 3.141: Cam Tablalı dikdörtgen sehpa, Yalova Termal Oteli, 1934-37, (Eldem, 1983:45).



Şekil 3.142: Öğrencilik eğitim programı dışında halı deseni çalışması, 1924-27. (Eldem, 1983:6).



Şekil 3.143: Öğrencilik eğitim programı dışında halı deseni çalışması, 1924-27, (Eldem, 1983:6).

Şekil 3.144'da yer alan sehpanın üst tablası da bacakları gibi ahşaptır. Üst tablada mekik motifinin tekrarlı biçimde kullanıldığı gözükür. Masif olma olasılığı olan sehpa tablasının parçalarının mekik biçimli ahşap geçmeyle birbirlerine bağlanmış olma olasılığı yüksektir. Bu teknik aynı zamanda geleneksel Türk ahşap işçiliğindeki künde-kâri tekniğini de anımsatır. Ahşap geçme tekniklerinin gizlenmeyerek ürün üzerindeki dekora dönüşmesi Arts & Crafts hareketine dayanan bir yaklaşımdır. Sehpanın altında yer alan halıda yine açık renk zemin üzerindeki iki farklı renkli bantlar birbirlerini çapraz keserek halının ortasında bir eşkenar dörtgen oluşturmaktadır.



Şekil 3.144: Üç Bacaklı Daire Sehpa, Yalova Termal Oteli 1934-37, (Eldem, 1983:45).

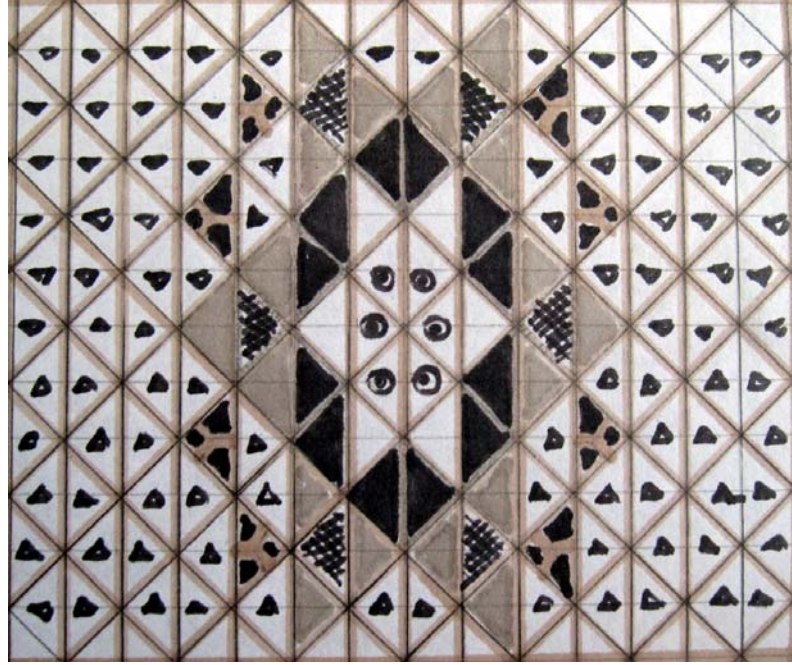
Şekil 3.145’de yer alan cam tablalı dairesel sehpanın ahşap ayağı Anadolu’da yemek yerken sini altına konulan ayaklarla olan benzerliğiyle dikkat çeker. Eldem öğrencilik yılları eskizlerinde yine benzer çapraz ayaklı sehpa tasarımlarına yer vermiştir (Şekil 3.115). Bu ayak tipinde daire biçiminde camın kullanılması geleneksel sini ve ayağı ilişkisini kuvvetlendirmektedir. Sehpanın altında yer alan halıdaysa üçgen ve altıgenlere dayalı bir desen vardır (Şekil 3.145). Halının orta kısmında üçgenlerden oluşmuş altı kollu açık renk bir yıldız ve bu yıldızın içinde oluşan düzgün altıgeni oluşturan üçgenlerin her birinin ortasında iç içe geçmiş iki daire vardır. Bazı üçgenler kendi içlerinde kafeslere bölünürken bazılarının içine yine küçük üçgenler yerleştirilmiştir. Şekil 3.146’da bu halının yer aldığı farklı fotoğraflardaki görüntülerden yola çıkılarak oluşturulan desen şeması görülmektedir. Geleneksel kilim motiflerinin geometrik analizi ve yeniden yorumlanması olarak değerlendirilebilecek bu çalışmanın da renkleri hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.



Şekil 3.145: Daire Cam Tablalı, Sini Ayaklı Sehpa, Yalova Termal Oteli 1934-37, (Eldem, 1983:45).

Görüldüğü üzere Eldem, Yalova Termal için tasarladığı mobilyalarda doğal ve sıcak malzeme kullanımını tercih eder. Arkan’ın mobilyalarında metal ve kontrplak kullanımı nasıl makine estetiğine işaret ediyorsa, Eldem’deki ahşap, hezaren ve dokuma kullanımı da el işçiliğine işaret etmektedir. Bununla birlikte Eldem genelde ünük ve bireysel dolayısıyla da tekrarlanması mümkün olmayan sanat işleri yaratma peşinde değildir, aksine geçmişten aldığı otoriteyi geleceğe taşıyan ve Kartezyen kesinlik arayışında tanınabilir, tekrarlanabilir ve iletişim kurulabilir bir mimarlık

söylemi araştırma girişimi içerisindedir (Bozdoğan, 1987:144). Aynı biçimde Yalova Termal için tasarladığı tüm eşya da el işçiliğine dayanmasına rağmen biçimlerin akılcılığı aracılığıyla bu tekrarlanabilirlik vardır. Özellikle halılardaki desenler çoğaltılmaya ve hatta makine üretimine çok uygundur



Şekil 3.146: Fotoğraflardan yola çıkılarak çizilen Eldem'e ait bir halı deseni, (© 2009, Turan, G.).

Eldem'in Yalova Termal Otel için tasarladığı eşyalar incelendiğinde birçok elemanın kendisinin ya da tasarım ilkelerinin öğrencilik yıllarına dayanan eskizlere kadar izlenebildiği görülür. Çatı penceresi, kapı ve koltukta kullanılan bölümlenmiş kare örneğinde olduğu gibi, kendine yarattığı vokabüleri ölçekten bağımsız olarak tekrarlar. Eldem'in tasarladığı halılar ve koltukların genelinde "Türklük" referansı mimarlık işlerinde de olduğu gibi doğrudan değildir. Örneğin tasarladığı halılar geleneksel desen şemalarını çağırırsa da, bağlamlarından ve tasarımcısından ayrı düşünüldüğünde geleneği takip etmek neredeyse imkansızlaşır.

Arkan gibi Eldem de 1930'lu ve 1940'lı yıllarda "eşya tasarlayan" kimliğiyle öne çıkmamıştır. Dönemin yayınlarındaki fotoğraflarda eşyalar mekânlarından bağımsız olarak ele alınmamıştır. Metinlerdeyse bir iki cümleyle geçiştirilirler. Fakat Eldem'in kendisi, 1983 yılında meslekte ellinci yılı anısına yayımlanan kitaba kendi arşivinde yer alan Termal Otel resimlerini ve mimarlık dışında yaptığı eskizleri vererek tasarımın her alanını bütünsel bir yaklaşımla benimsediğini ifade eder.

Tanyeli (2007:118), Çağdaş Türkiye'deki tüm yerelci, ulusalcı ya da gelenekselci eğilimlerin ve halk mimarlığının ölküselleştirilip yüceltilmesi çabalarının Eldem'in söylemine borçlu olduklarını söyler. Eldem'in tümüyle Uluslararası Modern'in karşısında yer alan bu konumu bağlamında, bir iki proje dışında eşya tasarımına mekândan bağımsız olarak eğilmediği görülür. Aynı durum tam karşıtına konumlandırılan Arkan için de geçerlidir. Eşyalar onların mekânlarının uzantılarıdır. Aslında Batı tarihinde zanaat tipi üretilirken endüstriyel üretime taşınan birçok eşya da mimarlarca mekânlarının uzantısı olarak tasarlanmıştır. Bugün taklitleri de göz önünde bulundurulduğunda Finlandiya'dan tüm dünyaya yayılmış olan Aalto mobilyaları da mimari projelerinin uzantılarıdır. Arkan'ın ve Eldem'in tasarladığı eşyanın projelerinden kopamayıp dergi sayfalarında kalma nedenleri Türkiye'nin o günkü üretim ortamı ve tüketim alışkanlıklarıyla açıklanabilir. Erken Cumhuriyet Döneminde tasarlanıp uygulanan ürünler çok sayıda üretilmemiş, bu nedenle günlük hayata yayılıp tutunamamıştır. Bununla birlikte, özellikle mimarlarınki gibi bütüncül çalışmalara ait örneklerin daha önceleri olmayışı nedeniyle, ürünlere yönelik bir değerlendirme geleneğinin de oluşmamış olduğu görülür.

4 SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu çalışmada “endüstri ve zanaat gerilimi”, “yerli malı”, “yerli malı sergileri”, “erken tasarım dili ve eleştirisi”, “modernist dergi öneri yazını”, “ulusal ve uluslararası modern” gibi kavramlar üzerinden araştırma yapılarak Erken Cumhuriyet Dönemi eşya üretim ortamında, tasarımın endüstri ve zanaatle nasıl ilişkilendirildiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Birinci bölüm olan girişi izleyen “Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Gündelik Yaşamı Biçimlendiren Batılılaşma Politikaları ve Temel Kavramsal Kurgular” başlıklı ikinci bölümde ortaya konulduğu üzere Türkiye’de Erken Cumhuriyet Döneminde endüstrileşme hareketleriyle birlikte “endüstri ve zanaat gerilimi”nin yazılı olarak tartışıldığı görülmüştür. Cumhuriyetin ilk yıllarında endüstrileşme ideolojik ve ekonomik bir gereklilik olarak öncelikli hedeflerden olsa da, zanaat tipi üretime etki edecek konulara ulaşamamıştır. Bununla birlikte korumacı politika henüz uygulanmadığından yerel ürünler ithal ürünlerle rekabet etmek durumunda kalmışlardır. 1930’lardan itibaren korumacı endüstrileşme modelinin benimsenmesiyle birlikte yerel makineleşmeyle yerel zanaat üretimleri arasında bir gerilim yaşanmaya başlanmıştır. Avrupa’da 19. Yüzyılın başından beri yaşanan endüstri ve zanaat gerilimi, Türkiye’de özellikle tekstil, ayakkabıcılık gibi belirli alanlarda üretim makineleştikçe, gerçek deneyimler üzerinden fakat 100-150 yıl geriden tartışılmaya başlanmıştır. Temelde zanaat tipi üretimle sanayi tipi üretim arasındaki gerilime dayanan bu tartışma özellikle esnaf ve meslek dergileriyle, dönemin düşünürlerinin bazı yazılarında izlenebilmiştir. Ayrıca dönemin sanatçılarının da dolaylı yollardan endüstri ve zanaat ve güzel sanatlar konularına değindikleri görülmüştür.

Öncelikle modern üretim yöntemlerini kullanmayan ve bu anlamda teşvik kanunu bağlamında endüstri dışı kalan üreticiler, kanundan yararlanabilme isteğinin de etkisiyle kendilerini tanımlama gereksinimi duymuşlardır. Bu ihtiyacın en temel sebebi ekonomik koşullarla ilişkili gözükmektedir. Çünkü endüstriyi teşvik kanununun çıkmasıyla kimlerin bundan yararlanabileceği çeşitli sorunlara yol

açmıştır. Devletin makineleşmeyi desteklediği bu kanuna alternatif olarak küçük üreticiler ayakta kalabilmek için devletin desteğini sağlayabilecek yol aramıştır. Kooperatiflerin kurulması ve birleşik girişimlerin yapılması için de işyeri büyüklüğünün, çalışanın ve çalıştırmanın sayısı ve niteliklerinin ve yapılan üretimin tipinin tanımlanması ve gruplandırılması gerekmiştir. Esnaf ve meslek dergilerinde zanaatın ne olduğu, zanaatkârın kim olduğu, endüstriyel üretimin ne demek olduğu, endüstrileşmenin neden gerektiği, zanaatların neden korunması gerektiği gibi konular ele alınmıştır.

Erken Cumhuriyet Döneminde endüstri karakterli modern üretimin dışında kalan geleneksel üretim tiplerini işaret ederken farklı terimlerin kullanıldığı görülmüştür. Dönemin yayınlarında zanaattan esnafçılık, küçük imâlat, küçük sanayi ve küçük üretim olarak bahsedilirken, zanaatkârdan esnaf, küçük sanayicici, sanatkâr ve küçük sanatkâr olarak bahsedilmektedir. “Zanaat” ve “zanaatkâr”, ya da “el sanatı” ve “el sanatçısı” genel olarak “esnaf” ve “sanat” içinde yer almıştır. Tartışmaların tümünde endüstri üretimiyle temelde mekanikleşmiş, makinelerce yapılan üretim kastedilmiştir.

Tartışmalarda belirli zanaat dallarının endüstrileşme karşısında yok olmak durumunda olduğu, fakat bazılarının yaşatılmasının gerektiği vurgulanmıştır. Tartışmalar zanaatları daha çok kazanç kaynağı olarak değerlendirirken, kısıtlı da olsa endüstrileşmenin bireyin psikolojisi ve toplumsal yaşam üzerindeki olumsuz etkisi, kente göç ve zanaatların ahlaki boyutu gibi konulara da değinmiştir. Tüm bunlar Batılı örneklerle desteklenmiştir. Temelde Batının makineleşmesinin belirli alanlarda zorunlu olduğu belirli alanlardaysa el üretiminin devamlı hakim olacağı savunulmuştur. Ayrıca makineleşmeye karşı direnişte esnaf birliklerinin önemli bir rolü olduğu belirtilmiş ve yine Batılı örneklerle desteklenmiştir.

Meslek dergilerindeki zanaat tartışmaları doğrudan nesnelere kendisine, malzeme, estetik ve güzellik gibi tasarıma ilişkin konulara değinmemiştir. Kadro ve Ülkü düşünce dergilerinden verilen örneklerde görüldüğü üzere Erken Cumhuriyet Dönemi düşünürleri, esnaf ve meslek dergilerinde yer alan tartışmaları güzel sanatlar, estetik, yaşam amacı ve tarzı, güzel ahlak gibi konularla ilişkilendirerek daha katmanlı bir eleştiri düzlemine taşımışlardır.

Örneğin Kadroculardan Burhan Asaf (1933a), 19. Yüzyılın başına kadar bütün devirlerin birbirine esas unsur olan “el işi tekniği”yle bağlanırken makinenin keşfiyle insanın aklının ve ruhunun iç yapısında bir değişiklik olduğunu söyleyerek makineleşmeyi insanlığın yeni evresinin işareti olarak sunar. Kadro’nun sanat anlayışına göre yirminci yüzyılın büyük davalarından biri, pagan bir makine medeniyeti yerine inanç ve imana dayanan bir makine medeniyetinin kurulmasıdır (Burhan Asaf, 1933a). Makineler yalnız ihtiyaç maddeleri yani işlevsel nesnelere değil sanat işleri de yaratacaktır. Kadrocular bunun yolunu sanatçıların kendilerinin makinelerin başına geçmeleri olduğunu savunur. Burhan Asaf, sanat eserlerinin makineye bırakılmasında makineden başka bir şey bilmeyen makinistin anlayışsız ve duygusuz aracılığı eleştirir.

Makineyle sanat arasında içkin bir ilişki kurulması gerektiğine inanan Burhan Asaf’a (1933b) göre sanat eserinin birçok bileşeni olsa da temelde zanaat çok önemlidir; o her devrin tekniğinin o devrin sanatını yarattığını söyler. Burhan Asaf’a göre kurulmak istenen makine medeniyetinde hayat tarzlarının el işi tekniği ve koşullarıyla devam ettirilmesi problemlidir, çünkü el işi yaşanmakta olan devrin tekniği değildir. Her devre ve medeniyete göre değişen doğrunun, iyinin ve güzelin şimdi de makine tekniğine göre değiştirilmesi gerekmektedir. Kadroculara göre makine medeniyetinin hayatı anlayış tarzı hukuk, toplumbilim, görenek, sanat gibi her alanda yaşanmalıdır.

Ülkü’de yazan Saffettin Pınar (1942) da makinelerin yadsınamaz kullanımının ve buna bağlı olarak makine işçiliğinin, el sanatlarına göre güzel sanatların payını küçülttüğünü ve endüstride çalışanların sanat duygusunu azalttığını düşünmenin doğru olmadığını savunur. Pınar’a göre makinenin güzel sanatla olan ilişkisi kitlesel bir sanat ruhu yaratabilmek açısından çok önemlidir; endüstriyle sanat ilişkisinde, sanatın içeriği açısından yaratıcı bireyciliğin bir kenara bırakılarak endüstriyel sanatta sosyal etkinin ve onun sonuçlarının üzerinde düşünmek gerektiğini belirtir.

Erken Cumhuriyet Döneminin sanat ve tasarım ortamındaki kısıtlı endüstri ve zanaat gerilimi eleştirisinde, bu gerilimin Batı’daki gibi tasarım ve üretim reformu öneren bir yaklaşımı tetiklemediği görülmüştür. Bununla birlikte Cumhuriyet öncesinde ve Tanzimat sonrasında, fabrikasyon ürünlerin Osmanlı ülkesinde bir zevk alameti ve lüks hayatın gerekliliği olarak görülmesi Türkiye’de zanaat ürünlerinin kullanımının gerilemesine neden olduğunun savunulduğu saptanmıştır. Tanzimatın ardından

Osmanlı toplumu içinde süregelen bu durum, Cumhuriyet Dönemi modernleşme çabası içerisinde tekrar anlam kazanmıştır. Toplumda makine ile üretilenin daha “üstün” olduğuna yönelik kanı akılcılıkla, modernlikle, elektrik kullanımıyla ve hatta hijyeniklikle birleşmiş; “yerli mal” hem üretim biçimiyle hem de kalitatif özellikleriyle negatif anlamlar yüklenmiştir.

Ancak dışa kapalı bir ekonomi politikası uygulanmaya başlanmasıyla “Tük Malı”nın yeniden konumlandırılma çalışmalarına girilir. Dışa kapalı ekonomiyle birlikte toplumda tasarruf bilincini uyandırmak ve yerli ürünlerin tüketimini özendirmek amaçlı uygulamalar yapılır. Bu amaç doğrultusunda 14 Aralık 1929 tarihinde Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti (MİTC) kurulur. MİTC halka yerli malı kullanımını özendirecek tanıtım, sergi, kampanya gibi faaliyetlerde bulunur. MİTC’nin yürüttüğü kampanyalarda ve MİTC tüzüğünde ürünlerin kullanım performansları ve görsel özelliklerinin iyileştirilme gerekliliğinin açıkça vurgulandığı tespit edilmiştir. Fakat MİTC’nin İngiltere’de Arts & Crafts, Almanya’da DWB gibi kurumlar oluşturulması yönünde bir çabaya girmediği görülmüştür.

MİTC’nin eğitimle ilgili girişimlerinin sınırlı olduğu görülmüştür. Yerli üretimin nicelik ve nitelik açısından iyileştirilmesi gibi konularda bilimsel destek verecek olan üniversitelerle endüstri arasında aracı bir rol oynaması beklenebilecekken, MİTC’nin eğitim alanındaki çalışmaları ilk, orta, lise ve dengi okullarda tanıtımdan ve bilgilendirmeden öteye gitmemiştir. MİTC’nin çalışmalarını yürüttüğü yıllarda üniversitelerin tasarım bölümleriyle endüstri arasındaki ilişkinin kopukluğunun çeşitli platformlarda tartışıldığı görülmüştür. MİTC’nin aktif olduğu dönemde Güzel Sanatlar Akademisi’nde endüstriyle işbirliği yapılması gerektiği, fakat bu yönde yeterli girişimin olmadığı, üreticilerin tasarımdan haberdar olmadığı yönünde eleştiriler yapılmıştır.

On yıl boyunca Galatasaray Lisesi’nde İstanbul yerli malları sergilerini düzenleyen MİTC, halkın modernist tasarımla düzenli olarak karşılaşmasında önemli rol almıştır. Sergiler için dönemin tasarımcıları denebilecek sanatçıları ve dekoratörleri tarafından tasarlanan stantlar ve afişler, halkın modernist tasarımla buluşmasını sağlamıştır. Yerli malları sergileri sergilenecek ürünler, ürünlerin sergileneceği stantlar ve tanıtımın aracısı afişler gibi farklı alanlarda tasarlama ve uygulama zemini hazırlamıştır. Sergilere devlet girişimlerinin katılımı sergicilik işinin tasarım destekli olarak ilerlemesini sağlamıştır. Sergi stantlarının devlet teşebbüslerine ait bir kısmı

Vedat Ömer Ar (1907-2001), İsmail Hakkı Oygur (1907-1975) ve Arif Dino (1893-1957) tarafından, sergi ve propaganda afişlerinin çoğu da İhap Hulusi tarafından tasarlanmıştır. Devlet kurumlarının stant tasarımlarının modernist çizgileri halkın Cumhuriyet ideolojisinin eksenini olan modernizmle doğrudan tanışmasında önemli aracı olmuştur. Bu stantlar hem tasarım hem de uygulama açısından yüksek niteliklidir. Diğer katılımcıların stantları ise sergicilikten çok geleneksel Türk mağazacılık anlayışıyla düzenlenmiştir.

MİTC sergilerinin amacı tasarruf bilincini yerleştirmek ve yerli mal kullanımını özendirme amacıyla Türkiye’de üretilen ürünlerin geniş kitlelerle aynı çatı altında buluşmasını sağlamaktır. Bununla birlikte sergilerde halkın yerli ürünler hakkındaki olumsuz fikirlerini değiştirmenin, yerli mallarla güven kazanın da hedeflendiği saptanmıştır. Ayrıca bu sergiler, endüstri ve zanaat ürünlerinin yan yana yer aldığı departman mağazaları görevini periyodik olarak üstlenerek Türkiye’deki tüketim kültüründe yeni bir oluşum olarak yer almıştır. MİTC’nin propagandasını yaptığı “dayanıklı, güzel, ucuz” üçlemesiyle zanaat üretimini de kapsayan yerli malıyla ilgili beklentiler ötelenerek üreticilerin ürünlerini iyileştirmeleri gerektiği fikri oluşmuştur. MİTC’nin yerli mallarıyla ilgili sergi, eğitim ve halka yönelik propaganda çalışmalarında endüstri ve zanaat ayırımına yer vermeyen bütüncül bir üretim anlayışını temel aldığı görülmüştür.

Çalışmanın “Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Düşünce ve Uygulamada Tasarım” başlıklı üçüncü bölümünün birinci alt bölümü “Erken Cumhuriyet Döneminde Tasarım Kavramı ve Eleştirisi”nde, ele alınan dönem içerisinde tasarım kavramı ve eleştirisinin oluşumunun erken durumu ortaya konmuştur. Bugün “design” karşılığı olarak Türkçe’ye yerleşmiş olan “tasarım” sözcüğünün eş anlamlısı, yakın anlamlısı ve ilişkin olduğu kavramların nesnelere ilişkilendirilerek kullanıldığı görülmüştür.

Dönemin tezyin sanatçıların, mimarların, seramik ve tekstil tasarımcılarının yazdıkları incelendiğinde “tasarım”la ilgili konular üzerinden bir ön-eleştiri dilinin oluşturulduğu izlenmiştir. Ev ve eşya ile ilgili köşelerde tanıtılan yabancı ev, oda, mobilya ve diğer eşya örneklerine eşlik eden modernist dergi öneri yazınında da özünde tasarımdan bahseden betimlemeler ve tavsiyeler yer alır. Profesyonel olmayan öneri yazınıyla tasarımcıların ya da ilgili meslek adamlarının yazdıkları birbirini bütünleyerek tasarıma ilişkin bir anlatının oluşumunu başlatmıştır. Öneri yazınında “ürünlerin tasarımı” anlamını karşılayan ya da ona işaret eden “şekil,

model, desen, tip, biçim, manzara” gibi ifadelerin kullanıldığı görülmüştür. Öneri yazının dışında, ürünlerle ilgili haberler ve reklamlarda da bu ifadelere rastlanmıştır. Öneri yazınları üzerinden tanıtılan mekânlarda yer alan eşyayı nitelemek için kullanılan sıfatlar da doğrudan eşyanın tasarımıyla ilgilidir: biçimli, asrî, şık, güzel, kibar, kaba, sağlam, ucuz, sade, kolay temizlenebilir, rahat, konforlu, pratik, çok amaçlı...gibi. Tasarlama eylemini karşılamak için ise hem profesyonel yazında hem de öneri yazında “düşünmek, güzel düşünmek, şekil vermek, şekillendirmek, ibda etmek, vücuda getirmek ve tasavvur etmek” gibi fiiller kullanılır.

Mimar, seramik tasarımcısı, tekstil tasarımcısı ve sanat tarihçisi gibi profesyonellerin yazdıklarında tasarıma ilişkin “teknik, çizim, model, örnek, eser, tasavvur, endüstri eseri” gibi kavramların kullanıldığı görülmüştür. Bununla birlikte çeviri yayınlarda “design” sözcüğü karşılığında “desen” sözcüğünün kullanıldığı saptanmıştır. 1948 yılında İstanbul’da çıkan British Trade Journal’da yer alan çeviri bir yazıda “tasarım”, “desen” olarak “design”ın Fransızca okunuşuyla nakledilmiş, metinde “model” ve “desen” dönüşümlü olarak aynı anlama karşılık gelecek biçimde kullanılmıştır. “Design”ın “desen” okunuşuyla çevirisi British Trade Journal’da yer alan “İhracat Piyasaları İçin Motorbotlar” başlıklı bir başka yazıda da kullanılmaktadır. Bu yazıda İngilizce’deki “design” fiilinin “desenlenme” olarak Türkçeleştirildiği görülür.

“Design”ın tasarım anlamında ve İngilizce okunuşuyla “dizayn” olarak Türkiye’de yapılmış bir çalışmada en erken kullanımı İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası tarafından 1956’da basılmış olan, yüksek mühendis Mesut Savcı’ya ait “Balıkçı Gemilerinin Dizaynı İçin Yeni Yollar” başlıklı doçentlik tezi olarak saptanmıştır. Tezin bibliyografyasında gemi tasarımıyla ilgili yabancı kaynakların yanı sıra Prof. Ata Nutku’ya ait “Gemi Dizaynı” adlı tarihsiz kaynak da bulunmaktadır. “Gemi Dizaynı” daha sonra 1958’de İstanbul Teknik Üniversitesi matbbası tarafından basılmıştır. “Dizayn” sözcüğünün en erken olarak gemi inşaatı alanında kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Ayrıca 1934 tarihli Yedigün’de yayımlanan “asrî bir yatak odası” başlıklı haberde “product designer”ı karşılayacak şekilde “eşya mütehasısı” ifadesi kullanılmıştır. Basma üretimi gibi makineleşmiş seri üretim içerisinde motiflerin ve desenin tasarlanmasından “motif bulmak”, “resmetmek”, “eser meydana getirmek” ve tasarımcıdan “ressam” olarak bahsedildiği; 1942’de

Sümerbank Nazilli fabrikasının çalışanı Müzeyyen Nalbantoğlu'nun kurum çalışanı olan ilk tekstil tasarımcısı olarak geçtiği saptanmıştır.

Erken Cumhuriyet Döneminde halka yönelik bir “modernist öneri yazını”nın varolduğu görülmüştür. Bu öneri yazınının Batı'nın tasarım dergilerinden ödünç aldıkları imajları ve tasarımla ilgili kavramları, yerel gereksinimler ve ortam doğrultusunda şekillendirerek sunduğu sonucuna varılmıştır.

Dergilerin birincil amacı modern mimari tanıtımlarıyla asrileşmek, çağdaşlaşmak yolunda ilerlemede rol almakken, dergiler bu evlerin içinde hangi eşyaların kullanıldığı ve hatta bunların nasıl ürettirilebileceği konusunda da eğitici bir görev yüklenmiştir. Oluşan öneri yazınında eşyalar genelde mekânda sunulmuş, betimleyici yazılarla desteklenmiştir. Bu eşyalar bazen de mekândan bağımsız olarak, üretime yönelik teknik ölçüler ve malzeme bilgileriyle birlikte sunulmuş ya da sadece eşyanın kendisi önerilmiştir. Fotoğraflarla birlikte yer alan yazılar temalar ve terminoloji açısından birbirine benzer niteliktedir; mekânların sadeliklerine paralel olarak, mobilyaların sadeliğinden, hafifliğinden, güzelliğinden, rahatlığından, konforundan, ucuzluğundan, kolay temizlenebilirliğinden, modernliğinden bahsedilmektedir. Tanıtılan mekânların içindeki eşyanın biçimleriyle ilgili köşeleri yuvarlatılmış, parlak yüzeyle, güzel manzaralı gibi nitelermeler yapılmakta, kullanım kolaylıklarından bahsedilmektedir. Fakat eşyaların tasarımına ilişkin düşünce biçimleriyle, tasarım ilkeleriyle ilgili bilgi verilmemektedir. Bunun nedeni haberlerin alıcılarının ilgisini çekecek biçimde yazılmış olmaları ve örneklerin alındığı yabancı kaynaklarda da benzer bir tutumun izlenmiş olması olabilir.

Sonuçta bu yazını oluşturanlar ülkede ısmarlama mobilya üretiminin yaygın olduğunu bilerek yabancı örnekleri dergilerinin alıcılarına uyarlanabilecek şekilde kullanmışlardır. Öneri yazınında yer alan eşyaların genelde ucuzlukları, basitlik ve sadelikleriyle, her hangi bir Türk marangoza kolayca yaptırılacakları söylenirken bu örneklerin Avrupa'nın en büyük fabrikalarında üretildiklerinin ve teknolojinin geldiği son noktanın ürünleri olduğunun söylenmesi çelişkili bir durum olarak saptanmıştır.

Erken Cumhuriyet Döneminde eşya tasarımı kavramı Batıdaki duruma koşut olarak özellikle mimarlarca ele alınıp tartışılmıştır. Mortaş (1941), mimarın eserini tasarlarken hem fen hem de sanat adamı olduğunu belirttiği, tasarlanması

gerekenlerin hem küçük hem de büyük sanayinin ürettikleri olduğunu söyleyerek zanaat ürünlerinin de mimarlarca tasarlanması fikrini ortaya koyduğu görülmüştür. Mortaş'ın mimarlık dışından verdiği pipo, çakı, yazı makinesi, radyo, otomobil gibi örnekler doğrudan ürün tasarımı alanıyla örtüşmektedir.

Erken Cumhuriyet Döneminde ülkenin içinde bulunduğu mimarlık ortamı mimarların aktif olarak çalışmasını sağlarken tanınan imkanlar doğrultusunda iç mekânın eşyası da tasarlanır olmuştur. Mimar diğer tasarlayan meslek gruplarına göre şanslı olmuştur. Çünkü tasarladığı mekânın alıcısı doğrudan tasarlayacağı eşyanın da alıcısı olmuştur. Bununla birlikte mimarlar kendi görev alanlarını eşyaları da kapsayacak biçimde genişletirken, uygulamalı ve tezyin sanatçıları da kendilerini medenileştirici olarak görmekten geri kalmamış, doğrudan eşyayla olan ilişkilerinden dolayı halka en yakın sanatçılar olduklarını savunmuşlardır. Tezyini sanatlarla birlikte üretimde “usta” ve “zanaat” vurgusunun yapıldığı görülmüştür.

Bazı Erken Cumhuriyet mimarlarının tartışmaların ötesinde bütüncül tasarım yaklaşımıyla eşya tasarladıkları saptanmıştır. Erken Cumhuriyet mimarı kendi tasarladığı mekânların içinde kullanılacak eşyanın yerli malı olması gerektiğine inanıp, eşyaların tasarlanması işine de girişmiştir. Medenileştiricilik misyonunu yüklenmiş meslek adamının eşyaya duyduğu ilgi hem tasarım yaklaşımı olarak hem de ekonomik koşullar etkisiyle, organik olarak bütüncül sanat yaklaşımının benimsenmesini gerektirmiştir. Türk mimarlarından bazıları da kapı kulpundan menteşeye, sandalyeden masaya, duvarda asılanlara, yerlere serilen dokumalara, raflara konan vazolara kadar her şeyin tasarladıkları mekânla tutarlılık içinde olmasını hedeflemiştir. Dışa kapanmış Türkiye pazarında arz edilen yerli mobilyanın, aydınlatma elemanlarının ve diğer ev eşyasının, Türk mimarlarının yeni projelerine tasarım açısından cevap vermeleri olanaklı gözükmediğinden mimarlar mimarlık projelerine bütünlük mobilya ve aydınlatma elemanı tasarımları yapmışlardır.

Cumhuriyetin kurulmasıyla Ankara başta olmak üzere tüm Anadolu'da süren inşaat faaliyetleri marangozhanelere iş kapısı olmuştur. Teşvik-i Sanayi Kanunu gereğince ihalelerde yerli malının tercih edilmesi mecbur kılınmıştır. Yeni yapılan kamu binalarına mobilya alımlarıysa ihaleler aracılığıyla olmuştur. Devletin desteğiyle çalışan mobilya atölyeleri doğal olarak sadece bu ihalelerle geçimlerini sürdürmeyip, bir yandan da halkın gündelik yaşam eşyasını üretmeye devam etmişlerdir. Yeni

yapılan kamu binalarında mimarlarca tasarlanan yerli mobilyaları üreten atölyeler, alışlagelen katalog modellerinin üretimini dışına bu yolla çıkabilmişlerdir.

Cumhuriyetin 1940'lı yıllarının ortalarına kadarki dönemde zanaat ya da endüstriyel üretime yönelik tasarım yapmasına bakılmaksızın gündelik eşya tasarımı yapmış kişiler araştırıldığında ağırlıklı bölümünü mimarların oluşturduğu aktörlerle karşılaşılmaktadır. Mimari tasarım dışında eşya tasarımı da yapan ve uygulayan kişi olarak mimar Vedat (Tek) Bey de bu kişilerin en erken örneklerindedir. Dönemin süreli yayınları, gazeteleri, Cumhuriyet arşivi ve bu döneme yoğunlaşan diğer araştırmalar incelendiğinde, Türkiye'de eşya tasarımı da yapmış kişiler olarak Seyfettin (Seyfi) Arkan, Sedad Hakkı Eldem, Nazimi Yaver Yenal, Aptullah Ziya, Mazhar Nazım Resmor, Vedat Ar, İsmail Hakkı Oygur, Hakkı İzet, Hayati Görkey, Zeki Kocamemi, Günseli Aru, ve yabancılar olarak Louis Süe ile Philip Ginther isimleri tespit edilmiştir. Bu ortamda tasarımla ilişkili olarak belirlenen bu bireylerin bir kısmı, üretimlerini geçmişe ait tüm biçimsel birikimden arındırıp, Uluslararası Modern üslup olarak tanımlanan yaklaşımı benimsemişlerdir. Bu kutupta başı çeken kişi mimar Seyfi Arkan olarak gözükmektedir. Diğer kutup ise milli kültürün araştırılıp Türk modernizminin bu araştırmalardan beslenerek özgün bir şekilde tüm sanat ve tasarım alanında ortaya konulmasını benimsemiştir. Çalışmada Ulusal Modern olarak adlandırılan bu kutbun başını çeken kişi Sedad Hakkı Eldem olarak konumlandırılmıştır. Birinci görüş Batı modernitesinin mimarlık ve güzel sanatlara yansımalarından beslenirken, ikinci görüş hem Cumhuriyetle birlikte Türkiye'de yapılanmaya başlayan, tarih, dil ve folklor çalışmalarıyla derinleştirilen Türkçülük düşüncesinden hem de yine Batı modernliğinden beslenir.

Mimarlık söylemiyle tanımlanmış ve birbirinden ayrılmış olan Uluslararası Modern ile Ulusal Modern kutuplarının karşıtlıkları eşya bağlamında mimarlığa kıyasla bulanıktır. Eşyalar bağlamında kutuplar arası farktan çok benzerlikler belirgindir. Erken Cumhuriyet Dönemi tasarımcılarının tasarladıkları eşyalara bakıldığında, yer aldıkları mekânın –bütüncül bir yaklaşımla tasarlanmış olsalar da- ulusal ya da uluslararası tarzda olmasından bağımsız olarak ele alındıkları görülür. Temel benzerlik benimsenen üslubun ağırlıklı Art Deco oluşu, en temel farklılık ise malzeme kullanımındır. Uluslararası modern benimsenen uygulamalar Art Deco'nun makine vurgusu yapan vokabülerini, ulusal moderndeki uygulamalara malzemenin doğasına göre kullanılmasını ve doğal malzeme kullanımını benimser. Örneğin ulusal

motiflerden arınmış bir modernizmin savunucusu Seyfi Arkan da, mimarlık tarihçilerince tam karşıtına konumlandırılan Sedad Hakkı Eldem de tasarladıkları mobilya ve aydınlatma elemanlarında, iç mekânların genel düzenlemesinde temel olarak Art Deco'yu benimser ve uygularlar.

Erken Cumhuriyet Döneminde Art Deco tüm dünyaya yayılabilmiş bir moda olmasının da etkisiyle, uzlaşımsal bir tarz olarak kabul görmüştür. Kübiği de kapsamasına rağmen, Türkiye bağlamında kübik karşıtlarınca da tercih edilen bir üslup olmuştur. Özellikle 1930'larda Batıda en çok başvurulan akım olan Art Deco, Türkiye'de 1930'larda ve 1940'larda yapılan tasarım çalışmalarında en belirgin üst üsluptur. Bu tarih aralığından değerlendirildiğinde Erken Cumhuriyet Dönemi ve hemen öncesinde, Art Deco'nun eş zamanlı ya da kısmi zaman örtüşmesiyle Türkiye'de devreye girdiği söylenebilir. 1930'larda ve 1940'larda özellikle Akademi'nin Tezyini Sanatlar bölümünde yapılan işlerde Süe, Oygur ve Ar'ın önderliğinde Art Deco etkisinde kübik bir ulusal üslup oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bütüncül tasarım uygulamalarında ve tartışmalarında “endüstri ve zanaat gerilimi”, “uluslararası ve ulusal modernizm gerilimi” içerisinde yer almıştır. Mimar Seyfi Arkan'ın uluslararası modern anlayışı içerisinde tasarladığı mobilyalarının makine estetiği vokabülerine olan atıflarıyla, Mimar Sedad Hakkı Eldem'in mobilyalarının el üretimini yadsımayan tasarımları “endüstri, zanaat ve tasarım” ilişkisinin, tartışma boyutunda olmasa da uygulama boyutunda tasarımcı işlerinde okunabilir olduğunu göstermiştir. Ayrıca bu dönemde mimarların, tezyin sanatçıların, seramik ve tekstil sanatçıların tasarımlarının uygulamalarının, tasarım yaklaşımlarından bağımsız olarak, el üretimine dayanan atölyelerce olanaklı kılındığı görülmüştür.

Arkan'ın ve Eldem'in tasarladığı eşyanın projelerinden kopamayıp dergi sayfalarında kalma nedenleri Türkiye'nin o günkü üretim ortamı ve tüketim alışkanlıklarıyla açıklanabilir. Erken Cumhuriyet Döneminde tasarlanıp uygulanan ürünler çok sayıda üretilmemiş, bu nedenle günlük hayata yayılıp tutunamamıştır. Bununla birlikte, özellikle mimarlarınki gibi bütüncül çalışmalara ait örneklerin daha önceleri olmayışı nedeniyle, ürünlere yönelen bir değerlendirme geleneğinin de oluşmamış olduğu görülür.

Bu çalışmanın en somut sonuçlarından birisi de bugün Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na bağlı bir müze olan Florya Atatürk Deniz Köşkü'nde tasarımcısı

bilinmeyen bir sehpanın tasarımcısının saptanmış olması ve üretime yönelik teknik resim çizimlerinin bulunmuş olmasıdır. Dolmabahçe Sarayı mobilya bölümü yetkililerince, duyularak edinilmiş bilgiye dayanarak Asım Mutlu'nun olabileceği düşünülen sehpanın, Mimar Nazimi Yaver Yenal tarafından 1933'de Yıldız Sarayı Balkan Konferansı için tasarlanan mobilyalardan biri olduğu tespit edilmiştir. Bu sehpaye ait detaylı fotoğraf ve çizimlere Ek 5'de yer verilmiştir.

Çalışmanın genel sonucu Türkiye'de endüstri ve zanaat arasındaki gerilimin kısıtlı da olsa Erken Cumhuriyet Dönemi'nde tasarımla ilişkilendirilerek ele alındığı, uluslararası ve ulusal modernizm zıtlığı içerisinde bu ilişkinin okunabileceği uygulamaların olduğu, tüm bu uygulamaların zanaat üretim yöntemlerince gerçekleştirilmiş olduğudur.

KAYNAKLAR

- Ak, S.A.**, 2001. *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Akcan, E.**, 2005. Ambiguities of Transparency and Privacy in Seyfi Arkan's Houses for the New Turkish Republic, *METU Journal of the Faculty of Architecture*, Vol. **22**, No. 2, 25-49.
- Akın, G.**, 2003. Sadece Başlamış Bir Proje Olarak 1908 Romantizmi ve Vedat Tek, *M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar* içinde, Haz. Batur, A., 21-38, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ali, S.**, 1939. Otelci Kadın ve Carlo Goldoni, *Güzel Sanatlar*, sayı:3, sayfa:44-45, Maarif Vekilliği, Ankara.
- Ali Sami (Boyar), 1933.** Sanat Varlığımızda Resmin Yeri, *Ülkü Mecmuası*, Haziran, Sayı:5, 396-399, Ankara.
- Alsaç, Ü.**, 1976. *Türkiye'deki Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi*, KTÜ Baskı Atelyesi, Trabzon.
- Alsaç, Ü.**, 2005. The Second Period of National Architecture, *Modern Turkish Architecture* içinde, ed. Holod, R., Evin, A. ve Özkan, S., Türkiye Mimarlar Odası, Ankara.
- Ana**, 1938. 15.07.1938 tarihli *Ana Aile Dergisi*'nde yer alan reklam sayfası.
- Ana**, 1940. "Eski Mobilyaları Nasıl Yenileriz?", *Ana aile dergisi*, cilt:2, sayı:24, sayfa:17.
- Anılanmert, B.** 2007. Kişisel görüşme.
- Ar, V.**, 1936. Topraklarımız, *Arkitekt*, sayı:4, sayfa:116.
- Ar Dergisi**, 1938a. "Sanğat Okulları Sergisi", sayı: 6, sayfa: 18.
- Ar Dergisi**, 1938b. Hayatın Dekorü, 1938, sayı:19, sayfa:14.
- Ararad, M.T.**, 1942. Güzel Sanatlar Akademisi 60 Yaşında, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, cilt:2, sayı:24, sayfa: yok, Ankara.
- Arkitekt**, 1934a. Cumhuriyetin Onbirinci Yılı Takları, sayı:11, sayfa:301-302.
- Arkitekt**, 1934b. Güzel Sanatlar Akademisinde Mobilya Atölyesi, sayı:9-10.
- Arkitekt**, 1935a. Yerli Mallar Sergisi Galatasaray, sayı:6, sayfa: 201.
- Arkitekt**, 1935b. Hariciye Köşkü Ankara: Mimar Seyfi Arkan, sayı:11-12, sayfa: 311-315.
- Arkitekt**, 1935c. Kira Evi - Ayazpaşa, Mimar Seyfi Arkan, sayı:5, sayfa:129-140.
- Arkitekt**, 1938a. San'at Okulları Sergisi Ankara, sayı:7, sayfa: 187-190.
- Arkitekt**, 1938b. Yalova Terma Oteli: Mimar Saded Hakkı Eldem, sayı:3, sayfa:67-81.

- Arkitekt**, 1941a. G.S. Akademisi 60. Yıl Sergisinde Seramik Şubesi Eserleri, sayı:9-10, sayfa: 208-209.
- Arkitekt**, 1941b. Bir Süsleyici Sanatlar Sergisi: Dekoratör İsmail Hakkı Oygur, sayı:11-12, sayfa: 250.
- Arkitekt**, 1941-1942, G.S. Akademisi 60'cı Yıl Sergisinde Seramik Şubesi Eserleri, sayı:9-10, sayfa:208-209.
- Arkitekt**, 1948. Mobilya Meselesi, sayı:199-200, sayfa: 173-177.
- Aslanoğlu, İ.**, 1980. *1923-1938 Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı, Ankara.
- Aslanoğlu, İ.**, 1992, Seyfettin Arkan ve Ankara'daki Yapıları, *Arredamento Mimarlık*, sayı:3.
- Ataç, N.**, 1933. *Milliyet*.
- Atıl, E.**, 1999. *Levni ve Surname; Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, Koçbank, İstanbul.
- Auerbach, A. J.**, 1999. *The Great Exhibition of 1851: A Nation on Display*, Yale University Press.
- Bahadır, O.**, 2005. *Erken Cumhuriyet ve Bilim*, Türkiye Bilimler Akademisi, Ankara.
- Bahtiyar, G.**, 1934a. "Fransa'da Esnaf Teşkilatı", *Esnaf Meslek Mecmuası*, sayı:1, sayfa:16-17.
- Bahtiyar, G.**, 1934b. "Mesleki Teşekküller: Garp Memleketlerinde Küçük Sanayi Zümrelerine Verilen Ehemmiyet", *Esnaf Meslek Mecmuası*, sayı: 6, sayfa: 17-18.
- Barthes, R.**, 1978. *Image, Music, Text*, Hill and Wang, New York.
- Batur, A.**, 1993-94, Florya Cumhurbaşkanlığı Köşkü, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt:3, sayfa:325, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı.
- Behar, C. ve Duben, A.**, 1996. *İstanbul Haneleri, Evlilik, Aile ve Doğurganlık, 1880-1940*, İletişim, İstanbul.
- Benton, T.**, 1990. *The Villas Of Le Corbusier 1920-1930*, New Haven: Yale University Press.
- Betts, P.**, 2000. The Bauhaus and National Socialism: a Dark Chapter of Modernism, Fiedler, J., ve Feierabend, P., *Bauhaus*, içinde, 34-41, Könnemann, Köln.
- Bilgin, N.**, 1986. *Çeşitli Sosyo-Kültürel Gruplarda Eşya Sistemleri ve İnsan Eşya İlişkileri*, 50.Yıl Kelebek Araştırma Ödülü, Teknografik Matbaası.
- Birinci El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi Kılavuzu (KSSK)**, 1936. Birkaç Söz, Ulus Basımevi, Ankara.
- Boğaziçi**, 1937. Aylık Boğaziçi Mecmuası, Şirket-i Hayriye, İstanbul.
- Boratav, K.**, 1989. *Türkiye İktisat Tarihi 1908-1985*, İstanbul, Gerçek Yayınevi.
- Boratav, K.**, 1999. Korumacı-Devletçi Sanayileşme 1930-1939, *75 Yılda Çarklardan Chiplere* içinde, ed. Baydar, O., Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.

- Bozdoğan, S.**, 1987. *Modernity in Tradition: Works of Sedad Hakkı Eldem*, Sedad Eldem: *Architect in Turkey*, Bozdoğan, S., Özkan, S., Yenal, E. içinde, sayfa: 23-156, Concept Media Pte Ltd., New York.
- Bozdoğan, S.**, 2002. *Modernizm ve Ulusun İnşası*, Metis yayınları, İstanbul.
- Brandstatter, C.**, 2003. *Wiener Werkstatte: Design in Vienna 1903-1932*, Harry N. Abrams.
- British Trade Journal**, 1948a. “Ambülanstan Uzun Yol Otobüslerine Kadar En Mükemmel İngiliz Ticari Araç Desenleri”, Aralık, sayfa:109-111.
- British Trade Journal**, 1948b. “İhracat Piyasaları İçin Motorbotlar”, Aralık, sayfa:114-115.
- Burhan Asaf (Belge)**, 1929. Yeni yaşantı üzerine köşe yazısı, *Hakimiyet-i Milliye*, 9 Mart.
- Burhan Asaf (Belge)**, 1933a. Niçin Sanatsızız?, *Kadro: Aylık Fikir Mecmuası*, sayı 13, İkinci Kânun, sayfa:32-34.
- Burhan Asaf (Belge)**, 1933b. Sanat ve Teknik, 1933, *Kadro: Aylık Fikir Mecmuası*, sayı:15, Mart 1933, sayfa:36-39.
- Bursa Sergisi Dergisi**, 1909. Bursa Sanayi Sergisi sırasında çıkartılan özel dergi.
- Bütün**, 1944., “Küçük Sanatların Himayesi”, *Bütün Sanatkâr Mecmuası*, cilt: 1, sayı:2-3, sayfa: 1,2 ve 47.
- Camard, F.**, 1984. *Ruhlmann: Master of Art Deco*, Abrams, New York.
- Celâl Esat (Arseven)**, 1931. *Yeni Mimari*, İstanbul.
- Cumming, E. ve Kaplan, W.**, 1991. *The Arts and Crafts Movement*, Thames and Hudson, London.
- Corbin, J., ve Strauss, A.C.**, 2007. *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, Sage Publications, California.
- Çetintaş, S.**, 1939. “Türklerde Su, Çeşme, Sebil”, *Güzel Sanatlar*, sayı:5, Maarif Vekilliği, Ankara.
- Dalkılıç, M.**, 1932. *Yeni Hayat Adamına Yeni Adab-ı Muâşeret*, Suhûlet Kütüphanesi.
- Dede, M.**, 2007. Kişisel görüşme.
- Diren, S.**, 2003. Sadi Rifat Diren ile yapılan söyleşi, *Akademi'ye Tanıklık 3* içinde, ed. Gezgin, A.Ö., Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Dirier**, 2005. “Müşahiban Dairesi'ni Hammed Usta Donatacak”, 12 Ocak 2005, *Yeni Şafak*.
- Dröste, M.**, 1998. *Bauhaus 1919-1933*, Taschen.
- Duman, D.**, 1999a. “Yaşasın Yerli Malı Yaşasın Kumbara”, *75 Yılda Çarklardan Chip'lere* içinde, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss.107-110.

- Duman, D.**, 1999b, “Milli İktisat Politikasına Bir Katkı: 1930’larda Yerli Ürün Sergileri”, *75 Yılda Çarklardan Chip’lere* içinde, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss.111-117.
- Duncan, A.**,1998. *Modernist Design 1880-1940*, Norwest Corporation, Minneapolis.
- Duru, K.N.**, 1938. Kız Enstitüsü ve Sanğat Sergisi, *Yeni Kültür Dergisi*, sayı:27, sayfa: 206-210, Ankara.
- Eldem, S.H.**, 1939. “Milli Mimari Meselesi”, *Arkitekt*, 220-223.
- Eldem, S.H.**, 1940. “Yerli Mimariye Doğru”, *Arkitekt*, 69-74.
- Eldem, S.H.**, 1944. “Milli ve Yerli Mimari Davamız”, *Arkitekt*, sayı:4, sayfa:2-5,8.
- Eldem, S.H.**, 1974. “50 Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı”, *Akademi Dergisi*, sayı:8, sayfa:8-70.
- Eldem, S.H.**, 1983. *Sedad Hakkı Eldem: 50 Yıllık Meslek Jübilesi*, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Eldem, S.H.**, 1984. Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejyonelizm Araştırmaları”, *Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, İstanbul, sayfa: 53-59.
- Eminoğlu, M.** (ed.), 2000. *1870 Beyoğlu 2000: Bir Beyoğlu Fotoromanı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ertan, T.F.**, 1993. Kadro Hareketi İle İlgili Bir Değerlendirme ve Bazı Düzeltmeler, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, sayı 27, cilt: 9, TemmuzKasım, <http://www.atam.gov.tr/index.php?Page=DergiIcerik&IcerikNo=532>, alındığı tarih 28.02.2009.
- Esnaf Meslek Mecmuası (EMM)**, 1934a. “Esnaf Kime Derler?”, sayı 4, sayfa:1-4.
- Esnaf Meslek Mecmuası (EMM)**, 1934b. “Türkiye Esnafılığı Nasıl Yıkıldı?”1934 tarihli, sayı 2, sayfa:6-7.
- Faik, M.**, 1934a. “Büyük Sanayi Karşısında Küçük Sanatlar: Küçük Sanatların İktisadi ve İçtimai Hayatta Büyük Rollerini Vardır”, *Esnaf Meslek Mecmuası*, Sayı:8 , 3-4.
- Faik, M.**, 1934b. “Büyük Sanayi Karşısında Küçük Sanatlar: Bunların İkisini Birbirine Karıştırmayınız”, *Esnaf Meslek Mecmuası*, Sayı:10, 5.
- Faroqhi, S.**, 1998. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam : Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, Tarih Vakfı, İstanbul.
- Faroqhi, S.**, 2005. *Subjects of the Sultan : Culture and Daily Life in the Ottoman Empire*, I.B. Tauris, Londra.
- Fiell, C.**, 2005. 1000 Chairs, Taschen.
- Fuat, M.**, 2000. *Nazım Hikmet*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Germaner, S.**, 1991. Osmanlı İmparatorluğu’nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları, *Tarih ve Toplum*, Sayı 95, 289-296.
- Germaner, A.T.**, 2009. Kişisel görüşme.
- Gözen, S.**, 1939. Türk Dokumacılığı ve Deseni, *Güzel Sanatlar*, sayı:1

- Gropius, W.**, 1919. Program of the Staatliches Bauhaus in Weimar, *Programs and Manifestos on 20th Century Architecture* içinde, ed. Ulrich Conrads, MIT Press, 1975.
- Gropius, W.**, 1926. Principles of Bauhaus Production (Dessau), *Programs and Manifestos on 20th Century Architecture* içinde, ed. Ulrich Conrads, MIT Press, 1975.
- Gropius, W.**, 1938. (çev. Ohan Emre), Mimarî ve Tezyinat, *Arkitekt*, sayı:5-6, sayfa:173.
- Günaltay, G.**, 2008. *Türkiye'den Tasarım? Sergi Kataloğu*, 8-18, Pergamon Museum, Berlin.
- Güner, G.**, 2009. Kişisel görüşme.
- Gürel, M.Ö.**, 2009. Consumption of Modern Furniture as a Strategy of Distinction in Turkey, *Journal of Design History*, vol. 22, No.1, sayfa:47-67, Oxford University Press.
- Hakimiyeti Milliye**, 31.1.1930.
- Halka Doğru**, 1908. sayı:40, Kânun-u sâni, alıntılaman Toprak, Z., 1982. *Türkiye'de Milli İktisat 1908-1918*, Yurt Yayınları, Ankara.
- Hasol E., A.**, 1995. Sedad Hakkı Eldem, *Anılarda Mimarlık*, sayfa:32-47, YEM Yayınları, İstanbul.
- Hatipoğlu, Ş.R.**, 1942, "Milli İktisatımızda Bütünlük", *Ülkü*, s.18, Haziran.
- Heskett, J.**, 2002. *Toothpicks and logos : design in everyday life*, New York : Oxford University Press.
- Hillier, B., Escritt, S.**, 1997. *Art Deco Style*, Phaidon, London.
- Hulki**, 1932. Karagöz Yastık ve Abajur, *El Emekleri*, Eylül, sayı:17, sayfa:2-4.
- İktisatçı**, 1934. "Sanayileşmeye Doğru", *Esnaf Meslek Mecmuası*, sayı:11, sayfa:6,7.
- İsmail Hakkı (Baltacıoğlu)**, 1929. "Mimaride Kübizm ve Türk Ananesi", *Darülfünun İlahiyat Fakültesi Mecmuası* cilt:3, sayı 11, Nisan 1929:118-119.
- İsmail Hüsrev (Tökin)**, 1932. Türkiye'de El-sanayii, *Kadro: Aylık Fikir Mecmuası*, sayı:5, Mayıs 1932, sayfa:19-24.
- İBBA**, 1908. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Fotoğraf Arşivi, Osmanlı Devleti Dönemi Seçimlerle ilgili arşiv dosyaları.
- İTSOM**, 1933a. Türkiye Cumhuriyeti'nin Milli Sanayi Siyaseti, İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası, 10. Yıl Özel Sayısı, Sayfa: 122-145.
- İTSOM**, 1933b. İstanbul'da Sanayi Sergileri, Sayfa:146-147, İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası, İstanbul.
- Karaca, N.**, 2001. *Pozitivizmin Erken Cumhuriyet Dönemine Etkisi*, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Kazancıgil, A.**, 1993. Mehmet Vahid (1873-1931): İlk Sanat Tarihi Muallimi ve Müderrisi, *Sanat Çevresi*, sayı:175, sayfa: 10-15, Kurşit Ofset, İstanbul.

- Kazmaz, S.**, 1942. Türkiye’de Teknik Yönelişler, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, cilt:3, sayı:27, sayfa:12-19,
- Kerman, Z.**, 1995. *Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yasayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.
- Keyder, Ç.**, 1999, İmalat Sektörünün Yapısı (1923-1929), *75 Yılda Çarklardan Chip’lere* içinde, ed. Baydar, O., Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Kirkham, P.**, 1998. *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century*, The MIT Press.
- Klein, D., McClelland, N.A. ve Haslam, M.**, 1986. *In the Deco Style*, Rizzoli International Publications, New York.
- Kline, W., Jhally, S., Leiss, S.**, 1990, *Social Communication in Advertising: Persons, Products and Images of Well-Being*, Nelson, Canada.
- Köken, R.**, 1937. Cumhuriyet’in 14.Yıldönümü, *İktisat Vekaleti Aylık Bülten*, Sayı:12, Birinci Kânun, 6-8.
- Kruskopf, E.**, 1975, *Finnish Design 1875-1975: 100 Years of Finnish Industrial Design*, Otava Publishing Co., Helsinki.
- Kvergić, H.F.**, 1936. Kleinkunst Ausstellung im Sergi Evi Ankara, *La Turquie Kemaliste*, Sayı: Aralık,16, Sayfa: 23-30.
- Kuban, B.**, 1999. Cam Sektörü ve Şişecam, *75 Yılda Çarklardan Chip’lere* içinde s. 217-227, ed. Baydar, O., Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Küçükerman, Ö.**, 1987. *Hereke Fabrikası: Saray’dan Hereke’ye Giden Yol*, Sümerbank Yayınları, Apa Basımevi, İstanbul.
- Küçükerman, Ö.**, 1998. Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye’ye Mobilya Tasarımının Değişimi, *Tombak Antika Kültürü, Koleksiyon ve Sanat Dergisi*, 23, 3-10.
- La Turquie Kemâliste**, 1936. L’Industrie du Verre en Turquie, sayı:15, sayfa:20-24.
- Lourie, A.**, 1997. L’invention de l’industrial designer aux Etats-Unies, *Les Années 1930 L’architecture et les arts de l’espace entre industrie et nostalgie*, Cohen, J., L.,ed. İçinde, sayfa:232-239, Paris.
- MacKeith, P.B., Smeds, K.**, 1993. *Finland at the Universal Expositions:1900-1992*, Tampere.
- Maxwell, J.A.**, 2004. *Qualitative Research Design: An Interactive Research*, Sage Publications, California.
- Mattenklott, G.**, 1994. Das Neuen / What’s New, *Daidalos: Architektur, Kunst, Kultur*, No:52, 29-35.
- Mehmet Rauf**, 1340 (1924). *Karanfil ve Yasemin*, Âmedî Matbaası, İstanbul.
- Meikle, J., L.**, Streamlining 1930-1955, Noblet, J., ed. içinde *Industrial Design Reflections of a Century*, 182-192 sf., Flammarion/ APCI, Paris.
- Mekki Sait**, 1934. Yerli Mallarımız Ne Halde, *Esnaf Meslek Mecmuası*, sayı:1, sayfa:18.
- Melek Celâl (Sofu)**, 1936. Küçük Sanatlar Sergisi, sayı:9, sayfa:311, *Arkitekt*.

- Meltem, N.**, 1938. Mimaride Güzellik, *Arkitekt*, sayı: 5-6.
- Messler, N.**, 1996. Art Deco, Lampugnani, V., M., ed., *Dictionary of 20th Century Architecture* içinde, Thames & Hudson, London.
- Mimar**, 1931. Mobilya, Ağustos 1931, Sayı 9, sayfa:273-274.
- Mimar**, 1931b. Binanın İçinde Mimar, sayı:1, sayfa:14-19.
- Mimar**, 1933a. Sergi Binası Müsabakası, 131-152.
- Mimar**, 1933b. Yerli Mallar Sergisinde Zingal Pavyonu ve Evi, Sayfa: 278-281.
- Mimar**, 1933c. Güzel Sanatların Memleketimizde İnkişafına Dair Proje ve Kanun Layihaları Esbabı Mucibe Raporu, 328-329 ve 359.
- Mimar**, 1934. Yıldız Sarayı Tefriş Projesi, sayfa:8-11.
- Mimar Abidin**, 1932. Film ve Dekor, 48-49.
- Mortaş, A.**, 1941a. Teknik ve Sanat, *Arkitekt*, sayı:11-12, sayfa:260-261.
- Mortaş, A.**, 1941b. Modern Türk Mimarîsi, *Arkitekt*, sayı:5-6, sayfa:115-116.
- Münir, H.**, 1940. Profesör Sue ve Tezyini Sanatlar, *Yedigün*, S.368, 6-7.
- Naylor, G.**, 1971. *The Arts and Crafts Movement*, Littlehampton Book Services Ltd.
- Nikolai, B.**, 1998. *Moderne und Exil. Deutschesprahige Architekten in der Türkei 1925-1955*, Verlag für Bauwesen, Berlin.
- Oygar, İ.H.**, 1936a. Tezyinî Sanatlar ve Kumaş, *Arkitekt*, sayı:9, sayfa:263-264.
- Oygar, İ.H.**, 1936b. Seramik Sanatı ve Ehemmiyeti, *Arkitekt*, sayı:4, sayfa:11-115.
- Oygar, İ.H.**, 1933a. Seramik Atelyesi, *Mimar*, 225-227.
- Oygar, İ.H.**, 1933b. Memleketimizde Seramik Sanatı ve Sanayi, *Mimar*, 120-121.
- Ödekan, A.**, 2008. Bir Tasarım Kaynağı: Anadolu Türk El Sanatları, *Turkish Delight Sergi Kataloğu*, 20-52. Bergama Müzesi, Berlin.
- Ökçün, A.G.**, 1997, *Osmanlı Sanayii 1913-1915 Yılları Sanayii İstatistiki*, c:4, T.C. Başbakanlık DİE Matbaası.
- Önsoy, R.**, 1988. *Tanzimat Dönemi Osmanlı Sanayi ve Sanayileşme Politikası*, İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Özkan, S.**, 1987. "Echoes of Sedad Eldem", *Sedad Eldem: Architect in Turkey*, Bozdoğan, S., Özkan S., Yenal, E. içinde sayfa:13-22, Concept Media Pte Ltd., New York.
- Özön, M.N.**, tarihsiz. Ahmed Midhat:Bekarlık Sultanlık mı Dedin?, *Türkçe'de Roman Hakkında Bir Deneme* içinde, sayfa:232-233. İstanbul
- Pamuk, Ş.**, 1988. *100 Soruda Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi: 1500-1914*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Pınar, S.** 1942. Makine ve Güzel Sanatlar, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, Sayı 27, sayfa: 20-22.
- Pick, F.**, 1965. Önsöz, *The New Architecture and the Bauhaus* içinde, 7-18, The MIT Press.

- Sadullah , N.**, 1935. Güzel Sanatlar Akademisinde, *Yedigün*, Sayı:108, sayfa:14-16.
- Safa, P.**, 1933. Tarihe Karışan Maddeler, *Yedigün*, sayı:28, sayfa:5.
- Safa, P.**, 1936. Bizde ve Avrupa’da Kübik, *Yedigün*, sayı: 188, sayfa: 6-7.
- Sanayi, 1334 (1918)**. “Yeni Vazifeler Karşısında Yeni Programımız”, sayı:40, sayfa:154, *Türkiye’de Milli İktisat 1908-1918* içinde sayfa:122, Toprak, Z., 1982, Yurt Yayınları, Ankara.
- Sayar, Z.**, 1936. Moda’da Bir Villa, *Arkitekt*, sayı:3, sayfa:66-68.
- Schütte, W.**, 1943. Mimari Zamanımız Hayat ve Kültüründeki Ehemmiyeti Adolf Loos’un Yol Açışı, çev. Halet Çambel, *Arkitekt*, sayı:1, sayfa:41-45.
- Scott, J.C., 1998**, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, New Haven: Yale University Press.
- Seker, N.**, 2007. Vision of Modernity in the Early Turkish Republic: an Overview, 15 Ekim 2007, *Historia actual online*, sayfa: 49-56. <http://www.historia-actual.com/hao/Volumes/Volume1/Issue14/esp/v1i14c5.pdf> , alındığı tarih 12.08.2008.
- Shils, E.**, 2003. Gelenek, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı:25, sayfa: 101-131.
- Simavi, S.**, 1934. “Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Şubesinde Bir Saat”, *Yedigün*, Sayı:47, Sayfa:11-12.
- Smith, V.**, 2005. *Forms in Modernism*, Watson-Guption Publication, New York.
- Smithson, P.**, 1988. The Modern Chair, *Twentieth Century British Chair Design Sergi Kataloğu*, içinde Brown, L., Sudjic, D., The Institute of Contemporary Arts, Londra.
- Sönmez, M.**, 75 Yıllın Sanayileşme Politikaları, *75 Yılda Çarklardan Chip'lere* içinde, ed. Baydar, O., Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Sparke, P., Hodges, F. vd.**, 1997. *The New Design Source Book*, Knickerbocker Press, New York.
- Sparke, P.**, 2008. The Modern Interior, Reaktion Book, Londra.
- Süe, M.L.**, 1940, “Güzel Sanatlar Akademisi Tezyinat, Prof. Süe ile Hikmet Münir’in Söyleşisi”, *Yedigün*, Sayı: 368, Sayfa 6-7.
- Süe, M.L.**, 1941, Tezyini Sanatı, *Arkitekt*, sayı:11-12, sayfa:262-264.
- Süs**, 1898. *Süs Hanım Mecmuası* Kapağı.
- Şenoğlu, K.**, 2006. *Mayatepek Raporları: Türk Tarih Tezi ve Mu Kıtası*, Kaynak Yayınları
- TCBDA/CAK**, 490.1.0.0/1.3.21 sayılı, 6/2/1930 tarihli belge, Ankara.
- TCBDA/CAK**, 2/17788 sayılı, 25/4/1942 tarihli belge, Ankara.
- TCBDA/CAK**, 2/17928 sayılı, 20/5/1942 tarihli belge, Ankara.
- TCBDA/CAK**, 2/15230 sayılı, 13/1/1941 tarihli belge, Ankara.
- TCBDA/CAK**, 18/12/1939 tarihli, 17447 dosya numaralı, 166.155.6. yerli belge, Ankara.

- TCBDA/CAK**, 30/11/1930 tarihli, 10293 sayılı belge, Ankara.
- TCBDA/CAK**, 17/2/1940 tarihli, 2/12874 sayılı belge, , Ankara.
- TCBDA/CAK**, 18/5/1937 tarihli, 2/6614 sayılı belge, Ankara.
- TCBDA/CAK**, 31/10/1946 tarihli, 172A17 dosya sayılı, 163.141.17. yer numaralı belge, Ankara.
- TCBDA/CAK**, 5/5/1942 tarihli, 2/17844 sayılı belge, Ankara.
- Tansuğ, S.**, 1995. *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ, S.**, 1996. *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tanyeli, U.**, 1996. Osmanlı Barınma Kültüründe Batılılaşma – Modernleşme: yeni Bir Simgeler Dizgesinin Oluşumu, *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme* içinde, sayfa:285-297, Ed. Sey, Y., Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Tanyeli, U.**, 1998. Türkiye’de Mimari Modernleşmenin Büyük dönemeci (1900-1930), *Arredamento Mimarlık*,1998,sayı:10. s.64-67.
- Tanyeli, U.**, 2007. *Mimarlığın aktörleri : Türkiye 1900-2000*, Garanti Galeri, İstanbul
- Tanyeli, U.**, 2008. Genç Sedad Hakkı Eldem: Kültürlerarası Bir Kimlik İnşası 1908-1930, Edhem, E., Tanju, B. Ve Tanyeli, U., *Sedad Hakkı Eldem Gençli Yılları I* içinde, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul.
- Temizan, K.**, 1946. Güzel Sanatlarda Süsleme Sanatları (Art Décoratif), *Arkitekt*, sayı:169-170, sayfa:16-24.
- Tezer, F.**, 1944. Türk Marangozu, *Bütün Sanatkar Mecmuası*, Sayı: Belirsiz, Sayfa:18-19.
- Tolpin, J.**, 2001. *Built-in Furniture: A Gallery of Design Ideas*, Taunton.
- Toprak, Z.**, 1982. *Türkiye’de Milli İktisat 1908-1918*, Yurt Yayınları, Ankara.
- Tuğrul, P.**, 1942. Okuldan Fabrikaya, *Ülkü Milli Kültür Dergisi*, Sayı 27, sayfa: 22.
- Turan, G.** 2009. Turkey in the Great Exhibition of 1851, *Design Issues*, Vol.25, No.1, 64-79.
- Turan, V.**, 2008. Kişisel görüşme.
- Url-1** <http://www.curatedobject.us/photos/uncategorized/2007/12/11/generic_stickley_morris_chair>, alındığı tarih 29.02.2008.
- Url-2** <<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/craftdesign/puttingstyle/highvictorian/artscraftschair>>, alındığı tarih 12.03.2007.
- Url-3** <<http://www.historicstyle.com/williammorris>>, alındığı tarih 12.03.2007.
- Url-4**<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/595436/14810/Vase-of-Favrile-glass-made-by-Louis-Comfort-Tiffany-New>>, alındığı tarih 19.12.2007.
- Url-5** < <http://www.unaaldia.net/?p=289>>, alındığı tarih 18 Mart 2008.

- Url-6** <<http://www.bluffton.edu/~sullivanm/olbrich/olbrich.html>>, alındığı tarih 12 Kasım 2007.
- Url-7**<http://www.egodesign.ca/en/article.php?article_id=121>, alındığı tarih, 03.06.2008
- Url-8**<http://www.e-architect.co.uk/barcelona/barcelona_pavilion_photos.htm>, alındığı tarih 18 Mart 2008.
- Url-9**<http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/symbolist/images/vandevelde_dress.jpg>
- Url-10**<http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/symbolist/images/vandevelde_parody.jpg>, alındığı tarih 18 Mart 2008.
- Url-11** <<http://www.monoscope.com/2007/06/>>, alındığı tarih 16 Temmuz 2007.
- Url-12** <<http://www.loc.gov/rr/print/adecenter/adecent-b.html>>, alındığı tarih 10 Mayıs 2008.
- Url-13** <http://www.ruhlmann.info/big_images.php/i,24/d,16>, alındığı tarih, 9 Mayıs 2007.
- Url-14** http://www.uam.ucsb.edu/Pages/weber_brochure_2.html, alındığı tarih, 02 Ocak 2009.
- Url-15** <http://www.urbanarchaeology.com/focus/jun09/what%27sold.html>, alındığı tarih 12 Nisan 2007.
- Url-16** <http://www.webloc.de/kino/atel-kin/titan-pa.htm>, alındığı tarih 12 Nisan 2007.
- Uslu, M.**, 2008. Kişisel görüşme.
- Uşaklıgil, H. Z.**, 1969. *Kırk Yıl*, İstanbul.
- Uzunarslan, Ş.**, 2002. Erken Cumhuriyet Dönemi Konutlarında Mekan ve Mobilya, *Sanatta Yeterlik Tezi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Ana Sanat Dalı,
- Ülkü Halkevi Dergisi**, 1938, sayı 65, Temmuz 1938, cilt:11, sayfa:467-468.
- Ünsal, B.**, 1939. Kübik Yapı ve Konfor, *Arkitekt*, sayı:3-4, sayfa:60-62.
- Ünsal, B.**, 1974. Ak Saçlı Mimar ve Ak Gömlekli Hoca Nazmi Yaver Yenal, *Arkitekt*, sayı:355, sayfa:117-119.
- Vahdi, A.**, 1934, “Lastik Ayakkabıların Yerli Sanayiye Verdiği Zararlar”, *Esnaf Meslek Mecmuası*, sayı: 7, sayfa:14-16.
- Vedat Nedim (Tör)**, 1932. Mefhum Teşkilatı Değil Madde Teşkilatı, *Kadro: Aylık Fikir Mecmuası*, sayı:8, Ağustos 1932, sayfa:13-17.
- Virtue, G.**, 1851. *Art Journal, Illustrated Catalogue of 1851*, Londra.
- Vurer, Y.** 2008. Kişisel görüşme.
- Wigley, M.** 1998. Whatever Happened to Total Design?, *Harvard Design Magazine*, S.5, <http://www.gsd.harvard.edu/research/publications/hdm/back/5wigley.pdf>, alındığı tarih 20.06.2008.

- Yavuz, Y.**, 2003. Kimliğinin İzinde III: Yeni Başkentte, *M. Vedat Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar* içinde, Haz. Batur, A., 173-215, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yedigün**, 1933a. Bir Türk Sanatkarı Vasıf Bey, Sayı:40-41, Sayfa: 14-15, İstanbul.
- Yedigün**, 1933b. Sanayi İşleri, Sayı:33, Sayfa:17-22.
- Yedigün**, 1933c. Güzel Eşyalar, Sayı:31.
- Yedigün**, 1933d, Sayı:34, Sayfa:11.
- Yedigün**, 1933e. Zengin Bütçeleri İçin Ev Tezyinatının ve Konforun Hududu Yoktur, sayı:35.
- Yedigün**, 1933f. İki salon köşesi, cilt:2, sayı:47, sayfa:1.
- Yedigün**, 1934. Asrı bir Yatak Odası, sayı:51.
- Yedigün**, 1935a. Başlıksız haber, sayı:118.
- Yedigün**, 1935b. Ev ve Eşya, sayı:107, sayfa:19.
- Yedigün**, 1937a. Başlıksız haber, sayı:231, sayfa:8
- Yedigün**, 1937b. Hayalinizde Yaşayan Evler, sayı:221, sayfa:22.
- Yedigün**, 1937c. Evlerimizin İçi, sayı:224, sayfa:22.
- Yedigün**, 1937d, Rahatınız İçin, sayı:221, sayfa:22.
- Yedigün**, 1937e. Evlerimizin İçi, sayı:222, sayfa:22.
- Yedigün**, 1937f. Evlerimizin İçi İçin, sayı:223, sayfa :22.
- Yedigün**, 1939. Başlıksız kanape modeli tanıtımı, sayı:334, sayfa:23.
- Yenal, E., 1987.** “Profile of the Man”, *Sedad Eldem: Architect in Turkey*, Bozdoğan, S., Özkan S., Yenal, E. içinde ss.158-174, Concept Media Pte Ltd., New York.
- Yunus Nadi (Abaloğlu)**, 1937. “İhraç Mallarımızın Kontrolü”, *Cumhuriyet*, 15.10.1937.

EKLER

EK 1 :Erken Cumhuriyet Dönemi ve Öncesine Ait Araştırma için Seçilen Süreli Yayınlar

EK 2 :İktisat Vekâleti Birinci El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi'nde Yer Alan Eşyanın Sanat Şubelerine Göre Tasnifi

EK 3: 18 Temmuz 1942'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde 60. Yıldönümü İçin Açılan Serginin Süsleme Sanatları Bölümü'nde Sergilenen Ürünler

EK 4: Modernist Öneri Yazını Örnekleri

EK 5: Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Eşya Tasarımı Yaptığı Saptanan Diğer Kişiler

EK 6: Arkan tarafından Hariciye Köşkü için tasarlanan mobilyalar ve renk kodlarıyla plan üzerindeki konumları.

EK 1

Erken Cumhuriyet Dönemi ve Öncesine Ait Araştırma için Seçilen Süreli Yayınlar

Popüler Dergiler ve Düşünce Dergileri

Aile Ev Dergisi

Amel-i Elektrik 1931

Ana: Aylık Aile Dergisi 1938'den itibaren

Ar: Resim, Heykel, Dekorasyon, Arkeoloji Aylık Dergisi 1-24, 1937-38

Arkitekt 1935-1980

Bursa Sergisi 1907

Bütün 1934

Bütün: Aylık Tüccar ve Küçük Sanatkarlar Mecmuası 1945

Demiryolları Dergileri

El Emekleri 1932-1933

El İşleri 1938-1946

Esnaf Meslek Mecmuası – 1933-34

Güzel Sanatlar

Hayat 1926-1939

Kadro: aylık fikir dergisi

Mimar 1932-35

Muhit (1929-)

TC. İstanbul Ticaret ve Sanayi Odası Mecmuası 29 Teşrinievvel 1933 (Türkiye'de Onyıl Cumhuriyet Hayatı) Özel Sayı

Turquie Kemaliste, La 1934

Yenigün

Yedigün

Halkevi Dergileri

Altıok : Edirne Halkevi Dergisi 1933-36

Erciyes: Kayseri Halkevi Dergisi 1938

Görüşler: Adana Halkevi Dergisi 1938

Muğla Halkevi Mecmuası 1937

Orta Yayla: Sivas Halkevi Dergisi

Türk Akdeniz: Antalya Halkevi Dergisi 1937

Türkün: Bursa Halkevi Dergisi 1936

Ülkü : halkevleri dergisi 1933-44

Gazeteler

Cumhuriyet

Hakimiyet-i Milliye (1930-34)

Ulus

Yeni İstanbul

Kadın

EK 2

İktisat Vekâleti Birinci El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi'nde Yer Alan Eşyanın Sanat Şubelerine Göre Tasnifi

El Dokuması
Kadın Terziliği
Şapka
Gümüş Eşya
Saraciye
Deri İşleri (Kemer, El Çantası, Eldiven, Portföy, Cilt)
Fırça
Tarak
Düğme
Plastik Eşya
Bakır
Mermer ve Hacı Bektaş taşı mamulâtı
Halı
Broderi, Kadın Çamaşır, Dantela, Oya
Tiftik
El Trikosu
Kehribar işleri
Bıçakçılık
Tezhip
Sedef
Yorgancılık
Yazmacılık
Madeni Eşya (Demircilik, Pirinç, Sarı)
Oyuncak
Kutuculuk
Torna İşleri
Oymacılık
Pirogravür
Toprak Sanayi
(Damaskine) Tel gömme (Afyon Karahisar)
(Niyele) Van işi
Suni Çiçek
Sepetçilik
Fil Dişi
Lületaş (Eskişehir)
Çinicilik
Mutaf İşleri (kıl dokuma)
Mine
Kaşıkçılık
Kuyumculuk
Kürkçülük
Fıçıcılık
Kürekçilik
Mücevhercilik
Yeni ve eski milli kostümler

İp ve Halat
Keçe
Abajur
Afiş
Cam İşleri
Şekercilik

İktisat Vekâleti Birinci El İşleri ve Küçük Sanatlar Sergisi Kılavuzu, Ulus Basımevi,
Ankara, 1936.

EK 3

18 Temmuz 1942'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde 60. Yıldönümü İçin Açılan Serginin Süsleme Sanatları Bölümü'nde Sergilenen Ürünler

A. Genel Süsleme Atölyesi

- Büyük yer halısı (Atölyede çizilmiş, Isparta'da dokunmuştur.)
- Küçük yer halısı (Atölyede çizilmiş, Isparta'da dokunmuştur.)
- Duvar halısı (Atölyede çizilmiş, Selçuk Kız Sanat Okulu'nda dokunmuştur.)
- Sandalye döşemeleri (Atölyede çizilmiş, Selçuk Kız Sanat Okulu'nda dokunmuştur.)
- Emprime kumaşlar (Desenleri de, baskıları da atölyenindir.)
- Kumaş desenleri (Kravat, ipekli, pamuklu dokumalar için renkli projeler.)

B. Afiş, Grafik Atölyesi

- Serginin afişi
- Akademi'nin gelişimini gösteren grafikler (3 adet)
- Denizyolları, İzmir Uluslararası Fuarı, Hava Kurumu ve diğer kurumlar için hazırlanmış afişler.

C. İç Süsleme ve Mobilya Atölyesi

- Büyük masa
- Çay masası
- Küçük sandalye (2 adet)
- Sergilenen seramik eşya için vitrin

D. Türlü seramik eşya: vazo, tabak, kutu, çanak, şamdan, abajur vb.

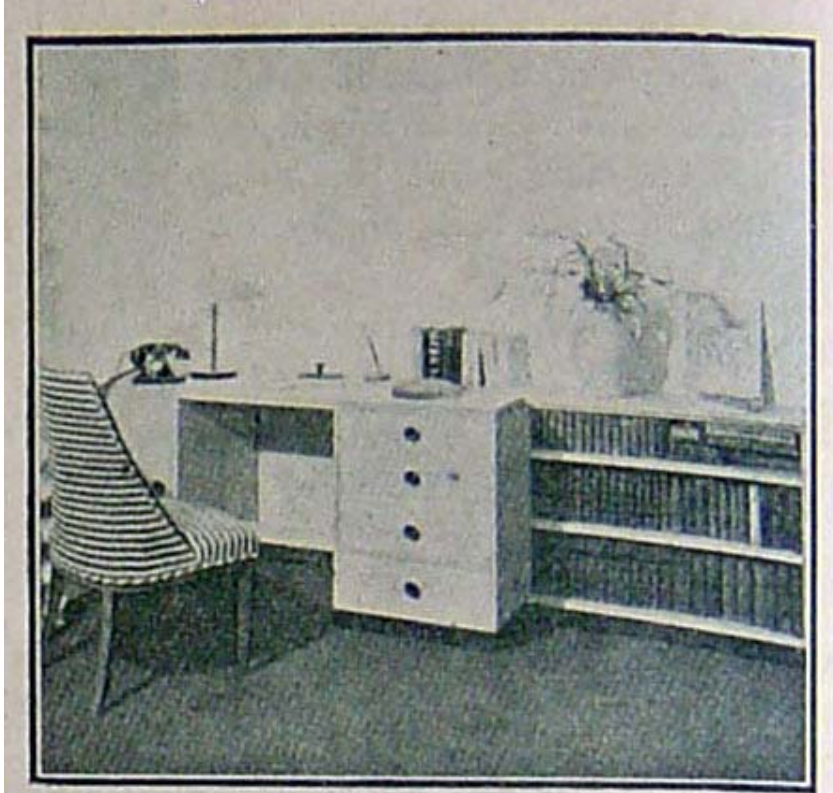
Sergilenen eser sayısı: 68 parça kumaş, kumaş deseni; 20 afiş, grafik; 18 mobilya, halı, ahşap eşya; 26 türlü desen; 50 seramik, 2 Işık Çeşmesi, 3 Vitray

Kaynak: Ülkü: Milli Kültür Dergisi, 16 Eylül 1942, Sayı: 24

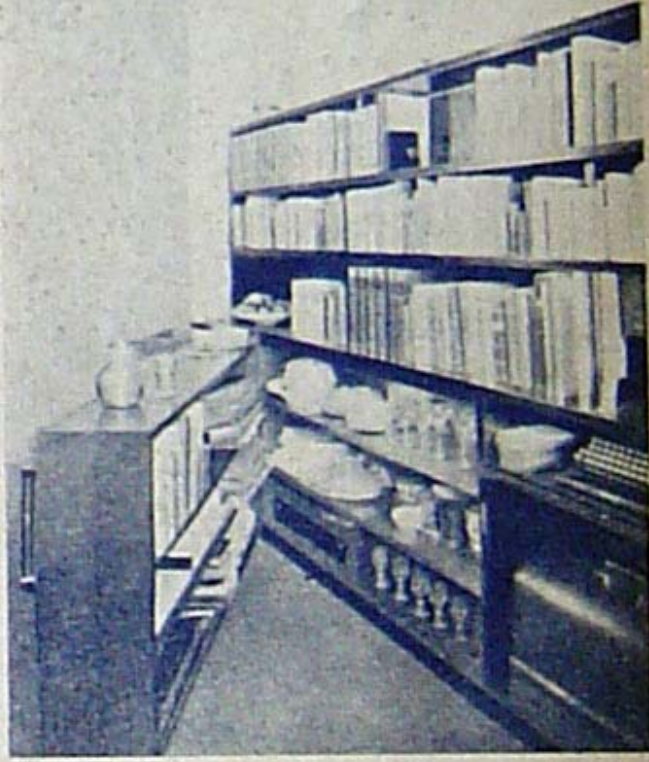
EK 4

Modernist Öneri Yazını Örnekleri

Yedigün'de sırasıyla 1933-37 yıllarında yayınlanmış Modernist öneri yazınından örnekler aşağıdaki gibidir.



Küçük apartımanlar için düşünülmüş olan bu yazı masası ve kütüphane pek az yer işgal etmektedir. Bu iki güzel eşya için ayrı bir oda tahsis etmiye lüzum yoktur. Salonun bir köşesini işgal edebilir ve samimî bir köşe teşkil eder. Bu kütüphane bilhassa yazı masasına yakın ve çok pratikdir. Herhangi bir mevzuda çalışırken istenilen kitabı uzanıp almak ne kadar kolaylık olduğunu yazı yazarlar bilirler.



Küçük apartımanlar için yapılan bu şirin kütüphane hususî tertibatı sayesinde aynı zamanda küçük bir büfe vazifesini de görüyor.



EVİMİZİN İÇİ İÇİN

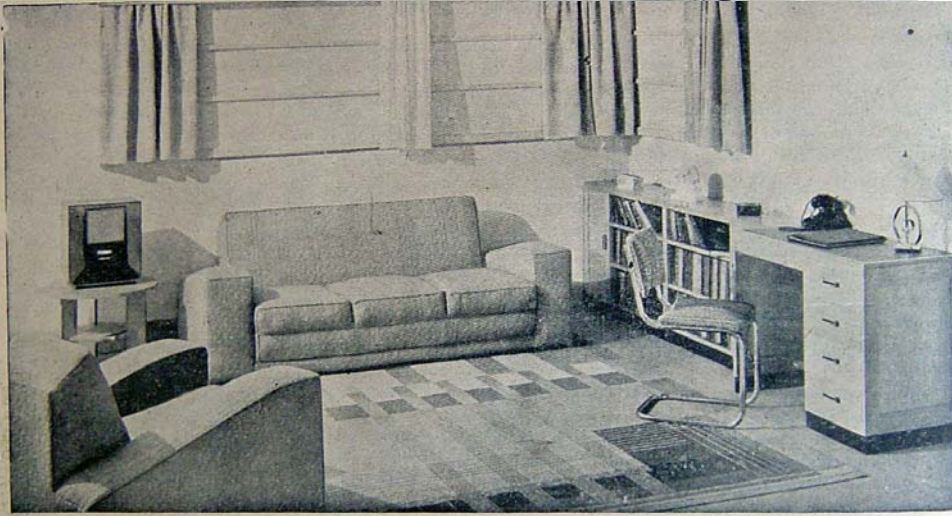
Yazı odası ve kütüphane işini gören iki salon



HARIÇTE yazıhaneleri olup da evlerinde çalışmak mecburiyetinde olmayan kişiler kendilerine ayrıca bir yazı odası tahsis etmek mecburiyetinde

değildirler. Bu vaziyette bulunan kişiler için modellerini bu sayfaya dercettiğimiz küçük yazıhaneler ve kütüphaneler düşünülmüştür. Misafir kabul edi-

len salonun bir köşesine bu yazıhaneler ciddi bir güzellik ilâve ediyorlar. Bu küçük yazıhanelerden bütün günlerini evde geçiren bayanlar da çok isti-



fade edebilirler. Bu salonlardaki geniş ve rahat koltuklara dikkat edecek olursanız, rahatlığın modaya feda edilmiş olduğunu görürsünüz. Her iki salon-

da da bir kanape, birkaç koltuk ve bir halı hemen hemen bütün dekoru teşkil etmektedir. Bu sadeliğe rağmen bu odalarda gülünç kübikliğe kaçmadan anla-

yışlı bir konforun hâkim olduğu görülüyor. Bilhassa koltuk ve kanapeler yorgun vücutleri en sıhhi şekilde dinlendirecek bir mükemmeliyettir.



Bu güzel köşe hem salon, hem yazı odası, hem de kütüphane vazifesi görmektedir. Basit eşyalar pek büyük bir zevkle odaya taksim edilmiştir.



Burası bir kütüphane odasının köşesidir. Göze çarpan hususiyeti, sadeliğidir. Yenilik olarak radyo makinesi dolaplardan birinin kapak kısmına yerleştirilmiştir. Dolabın içindeki boşluk radyonun musiki kabiliyetini arttırmaktadır.



Kütüphanelere merbut yazı masalarının başında kim çalışmak istemez?



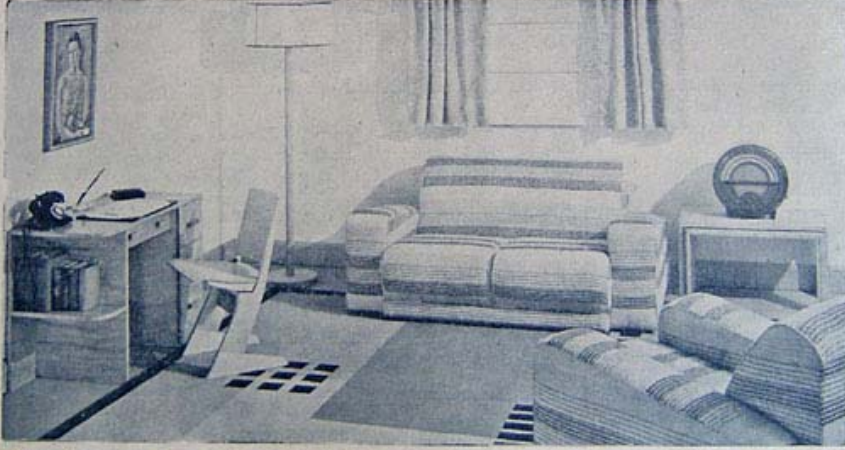
Evlerinde yazıt odalarına meraklı olanlara iki dane güzel nümune takdim ediyoruz. Bunümuneler Berlin (Astrı Yuva) sergisinde birincilliği kazanmış olan modellerdir. Kütüphaneye merbut yazıhanelerin başında çalışmak kadar zevkli birşey tasavvur edebilir misiniz? Aradığınız kitabı elinizin altında bulabilirsiniz. Bunun için yernizden



kalkıp odanın öbür tarafındaki kütüphanenize kadar gitmeğe lüzum yoktur. Kütüphanelere merbut bu yazı masalarının aynı zamanda yüksek bir tezyinî kıymeti de vardır. Her odaya bir hususiyet bir canlılık ilâve eder. Bu güzel mesal yuvalarına sahip olanlara ne mutlu!

EVLERİMİZİN İÇİ

Dar meskenlere mahsus yazı ve misafir odaları:



KUÇUK apartmanlara tavsiye edilen bu salon aynı zamanda rahat bir yazı ve okuma odası olarak da kullanılabilir. Bir koltuk, bir kanape ve bir yazı masası göz yormiyacak şekilde döşenmiştir.



EK 5

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Eşya Tasarımı Yaptığı Saptanan Diğer Kişiler

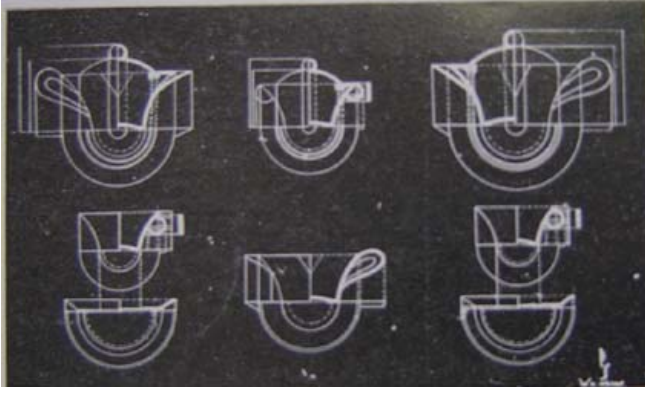
İsmail Hakkı Oygur



İsmail Hakkı Oygur öğrencileriyle torna başında

İsmail Hakkı Oygur, Akademi'de çalışmaya başlamasıyla birlikte Türkiye'de seramik sanatının gelişiminde çok önemli ve etkin rol oynamıştır. 1930 yılında Oygur'ın önderliğinde ve dönemin Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati'nin de İsmail Hakkı Oygur'ı görevlendirmesiyle Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde seramik atölyesi açılmış ve seramik eğitiminde örgütlenme başlamıştır.

İsmail Hakkı Oygur yurtdışında eğitim gören ilk seramik sanatçısıdır. 1922'de Sanayi-i Nefise mektebinde bir yıl çalıştıktan sonra Paris'e gider. 1924'den itibaren seramik ressam ve dekoratörü Marcel Goupy atölyesinde çalışır. İsmail Hakkı, Goupy'nin atölyesinde sanayiye yönelik dekoratif işler yaparak yevmiyeye çalışmaya başlar. Bu şekilde üç yıl çeşitli seramik atölyelerinde çalışır. 1928'de Paris'de "Sonbahar" sergisine işleri kabul edilir. Daha sonraları kendisine katılan Vedat Ar ile birlikte Paris'deki eğitimini tamamlayıp Akademi'ye dönmüştür. Oygur, seramik sanatını o güne kadar süregelen geleneksel çömlekçilik anlayışından farklı bir şekilde ele alır. Seramiği endüstriyel ve artistik olmak üzere iki ana alan olarak ele almış, ve bu yönde öğrenci yetiştirmiştir (Anılanmert, 2007). Oygur endüstriyel üretime yönelik seramik eğitiminde kalıp tasarımı, endüstriyel sırlama gibi konular üzerinde de durur. Tasarlanan seramik nesnelerin ve onların kalıplarının üretime yönelik teknik çizimlerinin yapılması eğitimin bir parçası durumuna gelir. Oygur kendi yazdığı yazılarda da teknik resimlere yer vererek hem eğitim hem sanayi açısından endüstriyel üretime yönelik tasarım çalışmalarını vurgular. Anılanmert (2007) de kendi öğrenciliği döneminde Oygur'ın endüstriyel seramik tasarımına yönelik eğitimi önemseydiğini doğrular.



Şekil: İsmail Hakkı Oygat atölyesinde Ruhsan Sair adlı öğrenci tarafından tasarlanan bir çay setinin uygulama çizimleri

Oygat seramik şubesinde doğrudan doğruya yaşamsal gereksinimleri karşılayan bazen basit, bazen sanat kıymeti çok yüksek eserler yapıldığını, amaçlarının ve metodlarının öğrencileri teknik ve sanat yönünden donanımlı duruma getirmek olduğunu söyler (Sadullah, 1935). Onun atölyesinde tasarlanıp üretilen 1933 eğitim yılına ait öğrenci işleri çoğaltılıp Beyoğlu'nun ünlü bir cam ve porselen mağazası olan Degojis'de satışa sunulmuş, ürünler satıldıktan sonra siparişler devam etmiştir (Sadullah, 1935 ve Oygat, 1933a:226). Oygat (1933a:225,227) öğrenci işlerinin tüketiciyle buluşabildiğini, hayalle uğraşmadıklarını, Avrupa'dan gelen eşyadan daha yüksek bir zevkle yapılmış işlerle hayatın içinde yer alabildiklerini ve kullanılan tüm hammaddenin de yerli olduğunu belirtir.





Oygar seramiğin yalnızca artistik bir sanat olmadığını, fabrikalaşmanın önemini dile getirir:

“Tuğladan elektrik izolatörlerinden, kahve içtiğimiz fincanlardan, yemek yediğimiz tabaklardan, hatta çiçek koyduğumuz vazolardan tutunuz da sigara silktiğimiz tablalara varıncaya kadar, fayanstan, porselenden ve topraktan yapılan bütün eşyalar seramiğe dahildir. Buna rağmen maalesef şimdiye kadar takip edilen prensiplerin yanlışlığı Türkiye’de bu şubenin inkişafına mani olmuştur.

Seramiğin mevaddı iptidaiyesi, İstanbul civarında; Marmara havzasında, hulasa, Türkiye’nin aşağı yukarı her yerinde gayet boldur. Buna rağmen her sene “seramik” emtiayı hariçten getiririz. Ve bu yüzden beş milyon liramız ziyan olur... Fakat son Ankara ziyaretimde çok memnun edici bir haber aldım: Sümerbank beş yüz bin lira masrafla bir seramik fabrikası açacakmış. Fabrika açılırsa, hiç şüphesiz, bu şube de ehemmiyet kesbedecek ve seramik sanatkarlarına geniş ve parlak istikbal sahası açılmış olacaktır (Sadullah, 1935:16).”

Seramik sanatçısı olmasının yanı sıra “dekoratör” olarak da çalışan Oygar, sergi stantları ve mobilya tasarlamıştır. Türkiye’de seramik eğitimini başlattığı gibi, dekorasyon bilincini aşılamayı da hedeflemiştir. Tasarladığı sergi stantlarının uygulamasında Akademi öğrencileri çalışır (Germaner, 2009). Oygar Türkiye’de ilk kişisel seramik sergisini 1936 yılında açar. 1 Haziran 1936 tarihli Yedigün dergisi, “İlk Seramik Sergisi Açılıyor” başlığıyla sergiyi duyurur ve bu sergide yer alan eserlerden örnekler verir. Türkiye’de profesyonel anlamda ilk özel galeriler 1950 li yılların başlarında ortaya çıkmaya başlar. İsmail Hakkı Oygar’ın kendi soyadını verdiği Beyoğlu’ndaki "Oygar" galerisiyse 1950’ler öncesindeki nadir galerilerdendir. Oygar 1941 yılında mobilya, tekstil ve seramik tasarımlarının yer aldığı bir başka sergi açar. Sergi gazetelerde ve dergilerde yer alır. Mobilya olarak koltuklar, yemek masası ve sandalyeleri vardır. Arkitekt’de 1941’de bu sergi hakkında yer alan yazıda, Oygar’ın tasarımlarının sadeliğinden, kullanışlılık ve rahatlığından bahsedilmektedir. Ayrıca ürünlerde kullanılan farklı malzeme arasında kurulan ilişkinin uyumu da vurgulanmıştır:

“Sergideki mahdut (sayılı) fakat güzel dekorasyon eşyası içinde cidden çok güzel parçalar ve takımlar vardır. Bir oturma odasını teşkil eden takımın ebat ve şekillerindeki sadelik, kullandığındaki rahatlık bu mobilya parçalarının zevk sahibi mütehassıs bir kimsenin eseri olduğunu hemen anlatmak idi. Mobilyanın kumaşındaki dokunuş ve renk ile ağaç kısımlar arasında ahenkli bir münasebet gözüküyordu (Arkitekt, 1941b:250).”



Yazıda İsmail Hakkı'nın sergiyi haklı bir fikri yaymak ve tanıtmak için açtığı belirtilir:

“...münevverlerimizin bu hususta hiç bir fikirleri yoktur. Her sene mobilyalarımıza binlerce belki milyonlarca lira harcamaktayız. Fakat kullandığımız eşyanın ne teknik ve ne de estetik hiç bir kıymeti yoktur. Halkımız Avrupa'nın karışık zevkinin fena kopyalarını yapan bilgisiz ve zevksiz mobilya fabrikalarının ve satış mağazalarının kurbanı olmaktadır. Hâlbuki bir ev eşyası bir milletin milli varlığından vasıflar taşıyan bir parçasıdır. Bu gibi sergiler ev içi eşyası için zevkimizi terbiye edici birer mahiyet almalı. Milli vasıflar taşınmalıdır. Bu suretle tevali edilecek sergiler sayesinde mobilyalarımızın, tezyinat eşyamızın da bir üslubu meydana gelebilir (Arkitekt, 1941b:250).”

Yazının yazıldığı yıllar, ressamların yurt gezileriyle görevlendirildiği, “milli sanat” söyleminin dillerde dolandığı yıllardır. Milli sanat söylemi resim ve heykel gibi günün sanat medyasını aşip dekoratif ve uygulamalı sanatlara da doğal olarak yansımıştır.

Oygar biçimle süsleme arasında kurulan ilişkileri 1935 yılındaki bir yazısında:

“...Avrupa'da 1900'de 'Bavyera Dekoratörleri'nin ilk defa yeni bir sanatla “Paris Sonbahar Sergisi”nde meydana çıktığını görürüz. Bavyeralı dekoratörler, dekoru “orneman” veya “yaldızlı süslerde” aramadıklarını, dekordan maksat eşyayı süslemek değil, bize lazım olan muhiti (çevreyi) makul hatlar içinde bulmak olduğunu, 1908 sergisinde teşhir ettikleri “dahili mimari ve dekorasyonları”nda buldukları yeniliklerle göstermişlerdir...”

...büyük harbi müteakip canlanan sanat hareketleriyle beraber “Tezyini Sanat” her sahada büyük yeniliklerle bugünkü cemiyetlerin zevklerine cevap veren ve hayat tarzlarımızı değiştiren bir sanat olmuştur. Modaya tabi olan her şey, şekil ve renk veren, en küçük eşyadaki dekordan; sinema, tiyatro, ev velhasıl bütün hayatımızı süsleyen dekorlara kadar her şey dekoratörlerin ibda ettiği şekillerin esiri olmuştur. Çok şumullü olan bu sanatın hayatımızdaki mühim tesirlerini gösterdikten sonra, dekorları kullanıldıkları yerlere taksim ederek aşağıdaki çerçeve dahilinde tetkik edelim...(Küçükerman, 1998:7,8)”

dedikten sonra “dekor”u eşyada dekor ve dahili mimariyle mobilyalarda dekor olarak ikiye ayırır. Eşyada dekoru açıklarken dini tesirlerin hakimiyeti Budizm, Hristiyanlık, Müslümanlık örnekleriyle dile getirip, halı, kumaş ve diğer eşyalarda kullanılan dekor satırları düzenleyen dekorlar olarak tanımlıyor. Oygar dahili mimariyle mobilyalardaki dekoru ise “Tezyini Sanat” bağlamında dünden ziyade bugünün sanatı olarak değerlendiriyor. Oygar'a göre dahili mimari ve mobilyada dekor, “eşyada” dekordan farklı olarak satır bezemesiyle kısıtlı değil:

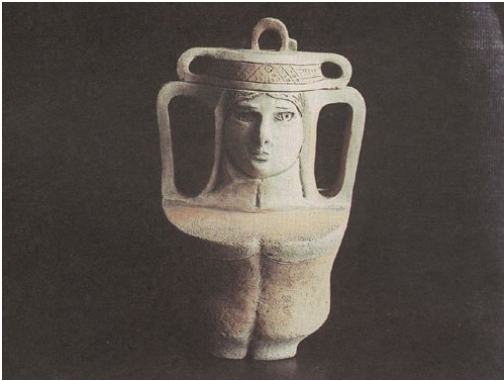
“Zengin bir sanat ve aynı zamanda büyük bir sanayi ve ticareti teşkil eden bugünkü tezyini sanat, hiçbir zaman cemiyetlerin hayatında bu kadar yüksek bir ehemmiyet kazanmamış ve zevklerimize hakim olmamıştır...küçük ve büyük her eşyadan evlerimizin en mahrem yerlerine kadar, her yerde dekoratörlerin çizdiği şekiller hakimdir...”

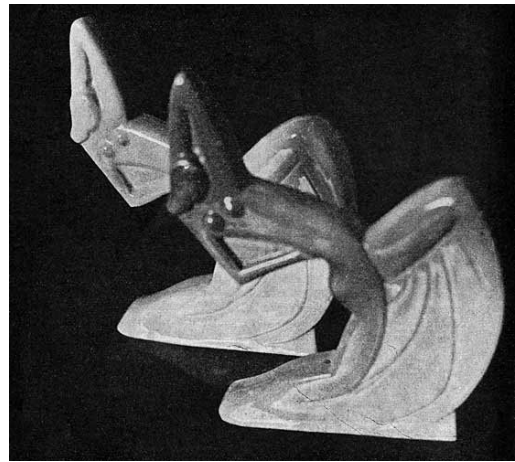
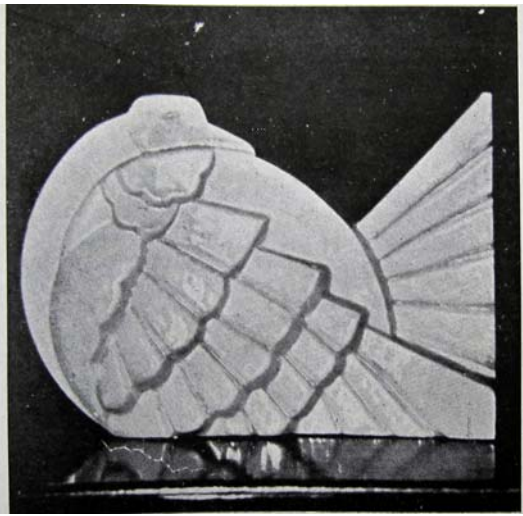
Oygar'ın “eşya” kavramıyla neleri işaret ettiği ilk bakışta bulanık gözükür. Dekorla ilgili olarak yaptığı ikili sınıflandırmada da eşyayı kullanmaktadır. Dahili mimari ve mobilyada dekoru açıklarken “küçük ve büyük her eşya”nın biçiminin “şekil” olarak vurgulamaktadır. Eşyada dekoru açıklarken “halı, kumaş ve diğer eşyalarda kullanılan dekor satırlar” ifadesini kullanır.

Oygar seramik, tekstil gibi ilgilendiği alanlarla ilgili yazdığı yazılarda hem sanayi üretimine yönelik tasarımlarda hem de sanatsal çalışmalarda milli bir üslup benimsenmesi gerektiğini belirtir (1936a:264). Buna rağmen kendisinin kübist olarak algılandığı da görülmektedir. Örneğin Sedat Simavi, Yedigün'de yayınlanan “Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Şubesinde Bir Saat” adlı yazısında İsmail Hakkı Bey'e yaptığı ziyareti anlatırken, İsmail Hakkı Bey'in kişiliğini yansıtan denize karşı sevimli odasında kübik bir kütüphane olduğunu vurgular. Yazısında İsmail Hakkı Bey tarafından tasarlanmış modern bir çay setine yer veren Simavi (1934:11), yakın zamana kadar seramikçilik adını verilen toprak ve cam sanatının Türkiye'de çok gelişigüzel bir şekilde yapıldığından çömlekçilik öteye gidilememesini eleştirerek

geleneksel çömlekçiliğe duyduğu tepkiyi belirtir. Bu tepkiyi geleneksel bir atölye ve usta fotoğrafıyla, İsmail Hakkı'nın beyaz önlüğüyle hem tezgah başında uygulama, hem de masası başında çizim yaparkenki tezat fotoğraflarına yer vererek görselleştirip vurgular. İsmail Hakkı'nın yazıya eşlik eden seramik çay seti geometrik çözümlenmeye dayalıdır. Çaydanlık ve sütlüğün ana hazneleri küresel, tutma yerleri yere dik açıyla duran, ana gövdeye de doğrudan bağlanan prizmalardır. Fotoğraflarda yer alan dansöz ve stilize hayvan figürleri de geometrik çözümlenmeye dayalıdır.

Oygar (1933a:225,226) Türklerde tezyini sanatın öncelikle halk sanatı olduğunu ve bu sanatta motif, renk gibi elemanlar bağlamında çok eski medeniyetlerin izlerinin olduğunu, halkınsa bilerek ve bilmeyerek onu dönüştürdüğünü belirtir. Özünde çok zengin olduğunu savunduğu Türk tezyini sanatları Oygar'ın ifadesiyle Lale Devri'yle birlikte Avrupa etkisinde şehirlerde bozulmaya, dejenere zevkler hakim olmaya başlar. Daha sonra da Avrupa'ya çeşitli lüks eşya ihraç eden Türkiye'nin makineleşemeyen yerli tezgahları yerlerini tamamen Avrupa piyasasına terk edip kapatıyor. Oygar bu düşüncelerini doğrudan seramikle ilişkilendirmeyip genel olarak tezyini sanatların durumunu anlatır.

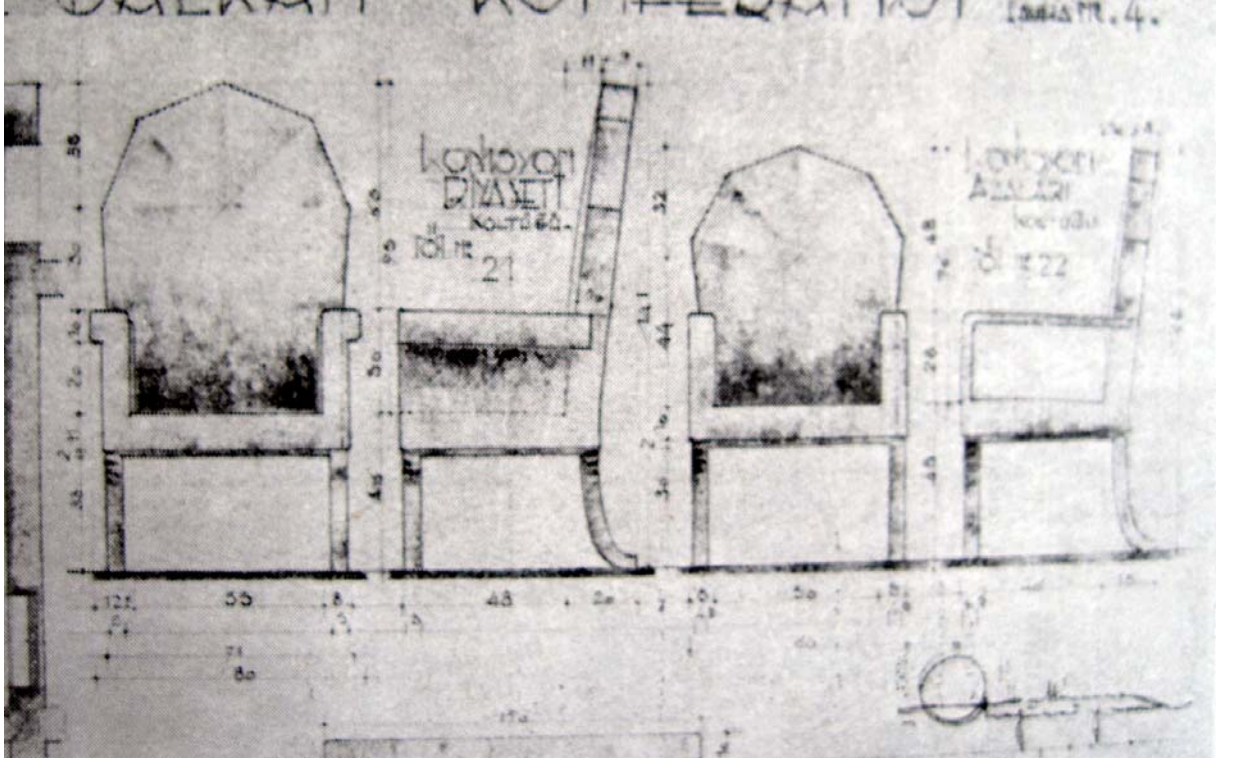


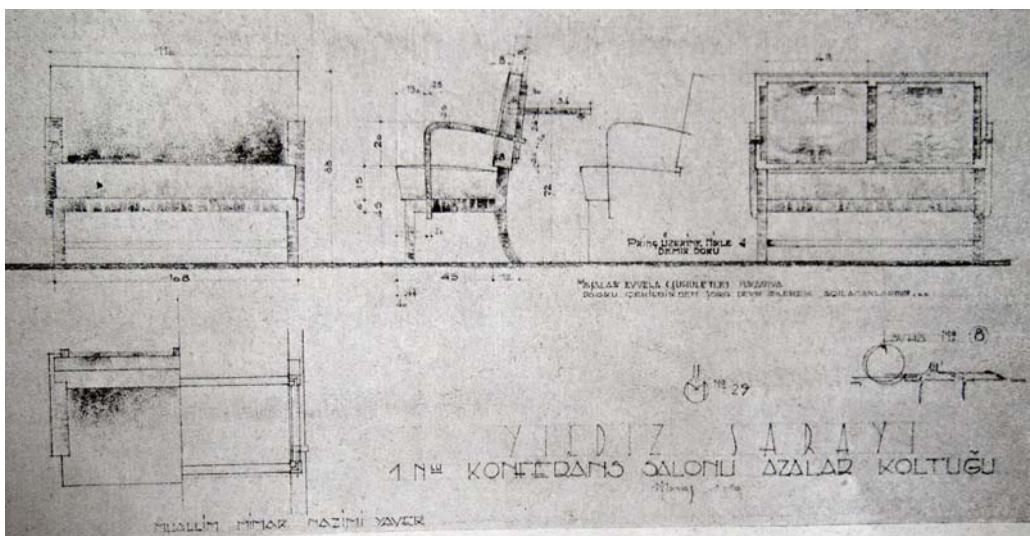
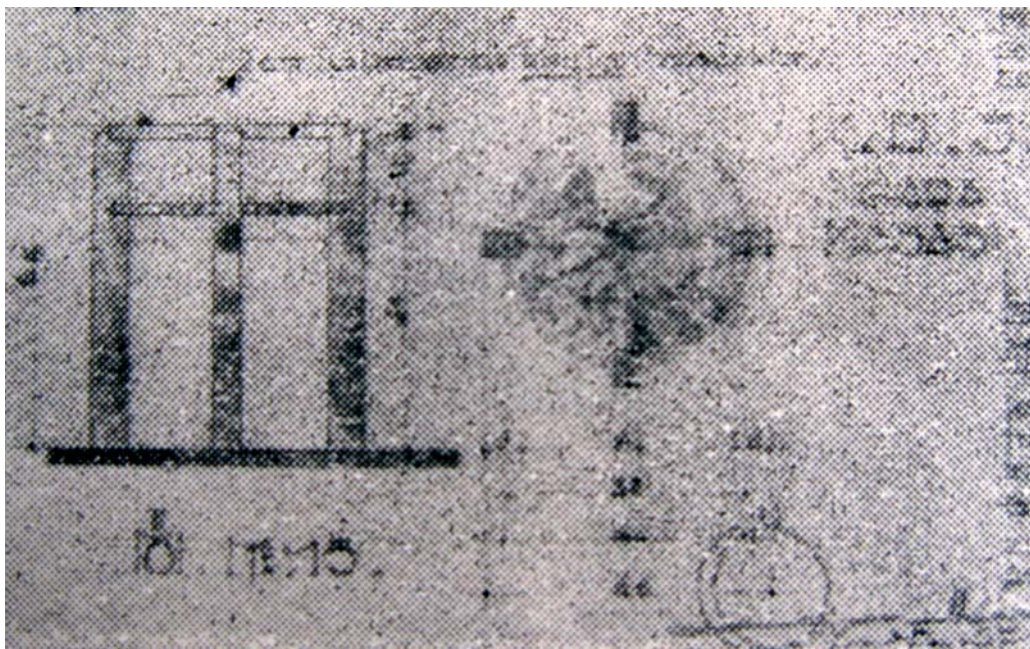
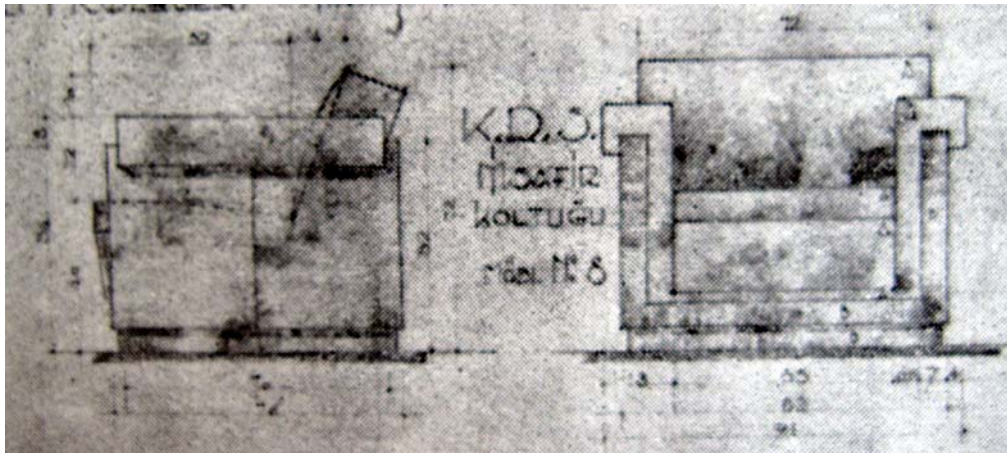


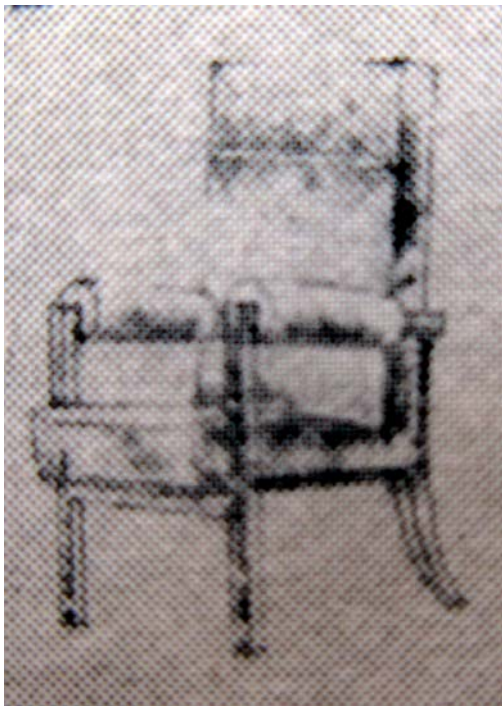
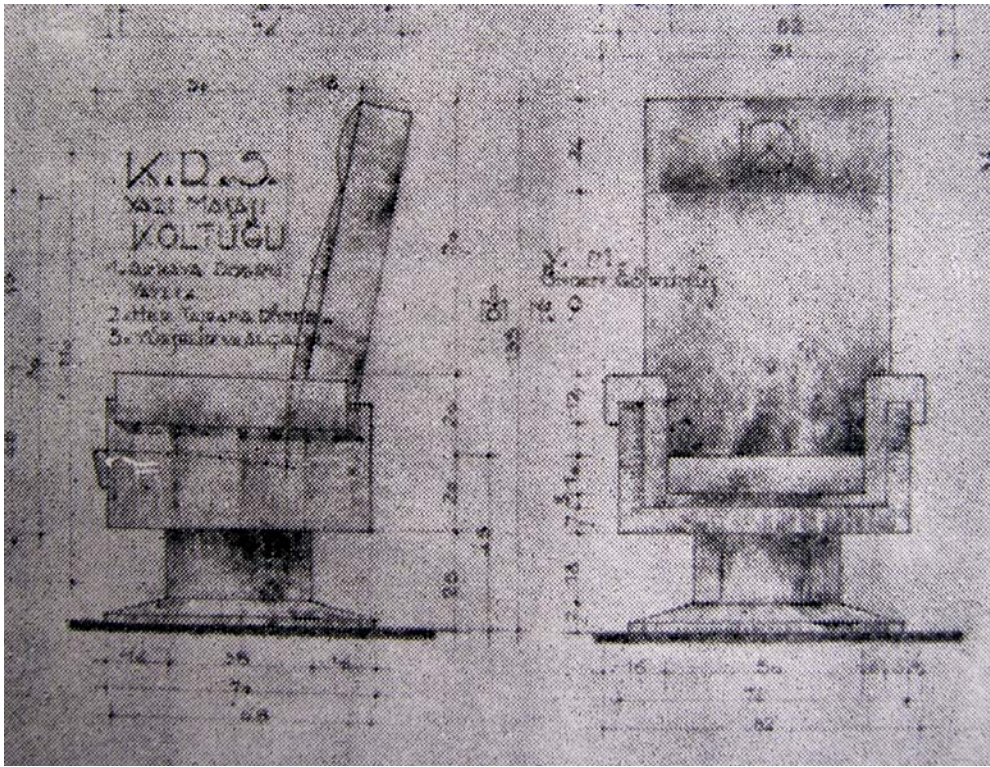
Mimar Ömer Nazimi Yaver YENAL

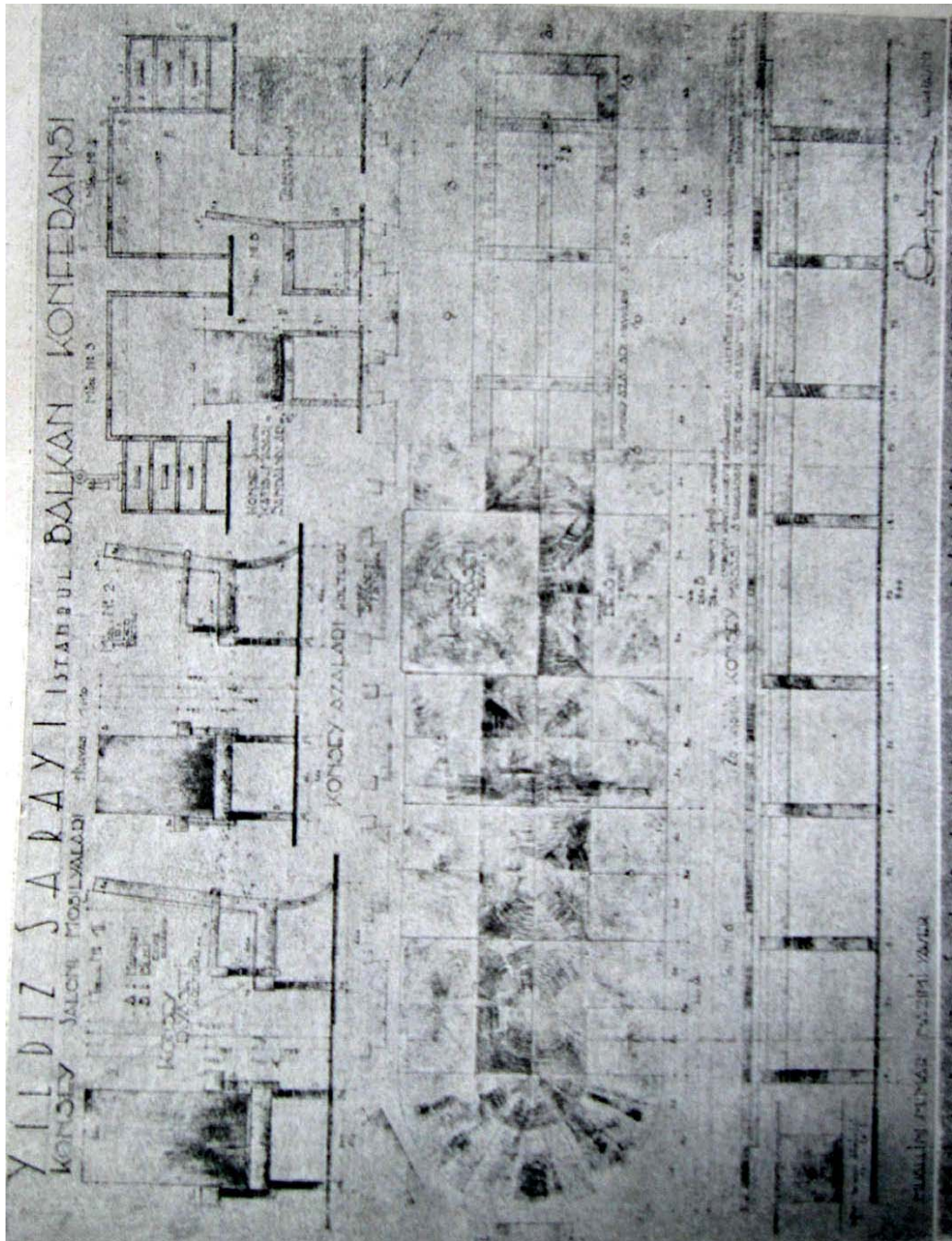


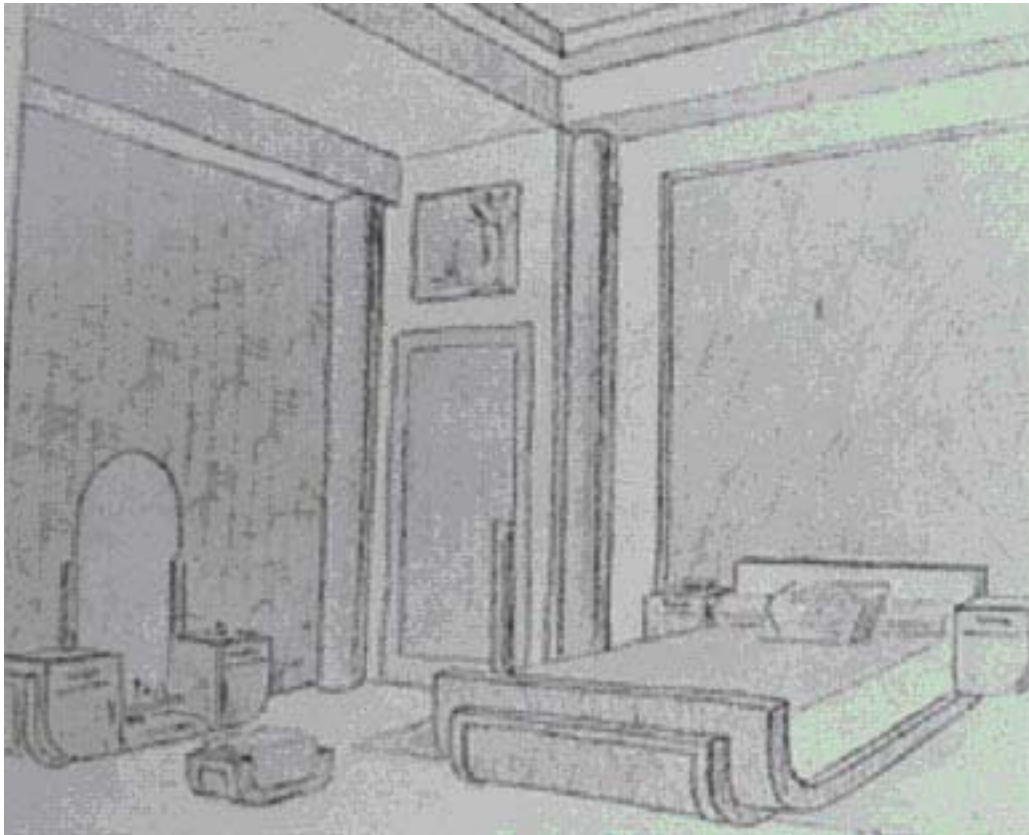
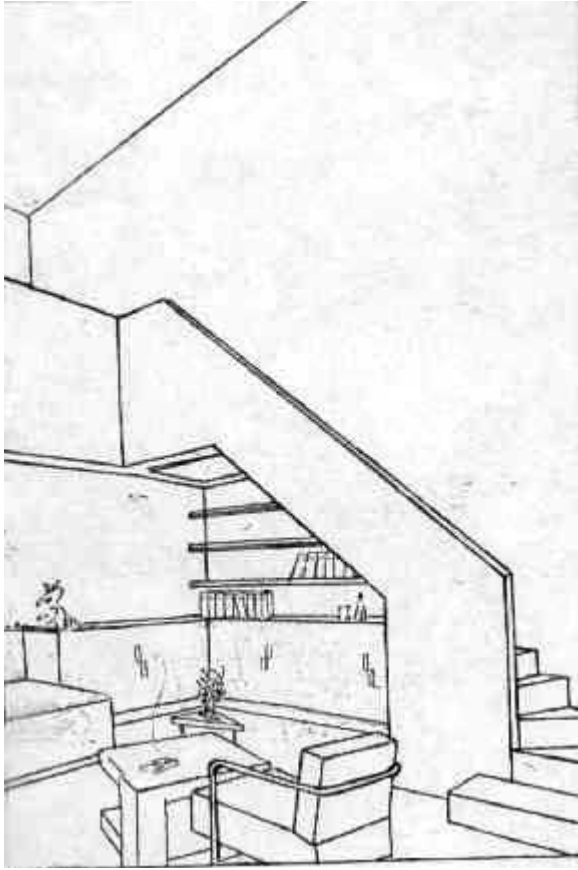
1924 yılında Akademi'nin mimarlık bölümünden mezun olan Yenel, Ginther'in asistanlığıyla Akademi'deki hocalık kariyerine başlamıştır. 1933'de Yıldız Sarayı mobilyaları için düzenlenen yarışmada birinci olan Yenel'in mobilya projeleri aşağıda örneklenmiştir.

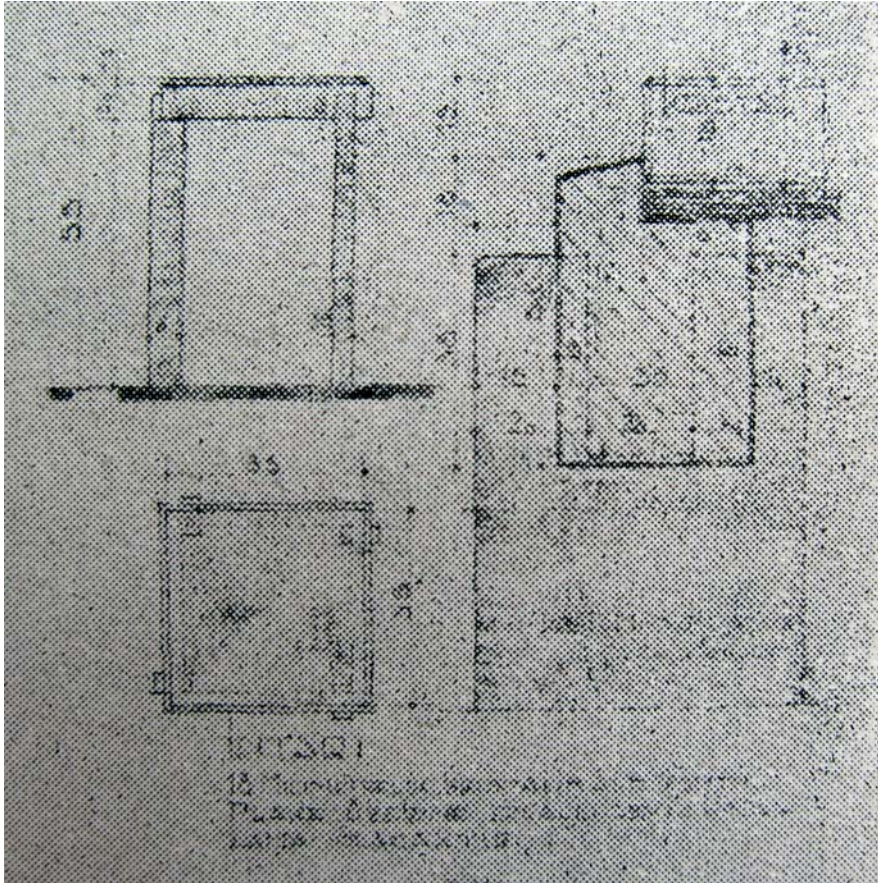












Zeki Kocamemi (1900-1959)

Erken Cumhuriyet dönemi ressamlarından Zeki Kocamemi aynı zamanda bir marangozdur. Kocamemi'nin mobilyayı hem tasarlayan hem de yapan kişi olması onu çağdaşı mobilya tasarımcılarından ayırır. 1928 yılında Trabzon Lisesi'nde resim öğretmenliğine atanan Zeki Kocamemi, yaklaşık bir yıl bu görevde kalmıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Muhit Dergisi, 11 Aralık 1947 :

Hayatını resim muallimliği ve resimle kazanamadığı için o da ressamlarımız gibi yardımcı bir iş bulmuştur. Marangozluk yapar. Bulduğu müesseselerde çok Zekiler olduğundan karıştırmamak için Marangoz Zeki diye anılır. Zeki yaptığı bütün işler gibi marangozluğu da mükemmel yapar. Resmin altına imzasını attığı gibi 5 ay uğraşarak yaptığı bir iskemlenin bacağına da imzasını atabilir. Yalnız bu marangozluğun ufak tefek mahruzları vardır. Ara sıra Zeki'nin parmaklarından bir tanesini ötekilerden çok kısarlar. Parmağını makineye kaptırmıştır... bu parmak henüz yerine gelmeden bir başkasının ucu kursun kalem gibi yontulmuştur. Kocamemi'nin parmakları bütün ressamları düşündürür. Otuz seneden beri büyük bir aşk ve maharetle resim fırçası tutan parmaklar Almanya'da tahsil görmüşlerdir. Bu parmakların her biri devlete birkaç bin liraya mal olmuştur. Kocamemi devletin kendisi için sarf ettiği paralara layık olduğunu yine Devlet Resim Sergisinde birinci mükafatı alan mükemmel eserler vererek ispat etmiştir. Fakat buna rağmen doğrama makinesi aynı fikirde değildir. Kocamemi'nin parmaklarından birkaç tanesi olsun doğrama makinelerinin elinden kurtarmak sanatsever her vatandaşın borcu olmalıdır.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1945)'ın Zeki Kocamemi'yi değerlendirdiği yazısında Kocamemi'nin resminin form ve kütle anlayışını ön sıraya getiren resim olduğunu, onun inşacı bir ressam olduğunu söyler:

“O inşacı ressamdır. Mimarî bütünlüğü kuruş kudretini birçok şeylere tercih eder. Bunda marangozluğun hissesi var mıdır? Mobilya sanatı mimariye çok yakındır ve Zeki birinci sınıf usta bir mobilyacıdır. Belki mobilyaları için istediği sağlamlık fikri, resimdeki araştırmalarının da temelidir. Şurası muhakkak ki, Zeki zihni muhakemeler yaparak araştırmaz. Onun zekâ ve muhakemesi parmaklarının ucundadır. Ben bu tarzda çalışmayı severim, bizim zanaat dediğimiz şey, galiba deminden beri söylemek istediğim şeyi buldum, -sanatın en yüksek zirvesidir.”

Mahzar Nazım Resmor



Mahzar Nazım Galatasary Lisesi'nde okuduktan sonra Paris'de Tezyini Sanatlar Yüksek Okulu'nun sınavlarını kazanıp buraya devam eder. Aynı zamanda Mumejean kardeşlerin vitray ve mozaik atölyelerinde çalışmıştır. Mahzar Nazım Paris'de açılan "Müstemlekeler Sergisi"ne katılır ve çalıştığı atölyeye büyük ödülü kazandırır.

1932'de Tezyini Sanatları bitirip Selçuk Kız Enstitüsü'nde ve Beyoğlu Akşam Sanat Okulu'nda resim öğretmenliği yapar.

1937'de İzmir Fuar'ındaki Milli Reasürans Stantını tasarlar. Stant öncelikle heykel ve başarılı grafik kullanımıyla öne çıkmaktadır.

Hakkı İzet



(Ar, 1938: 5-17)

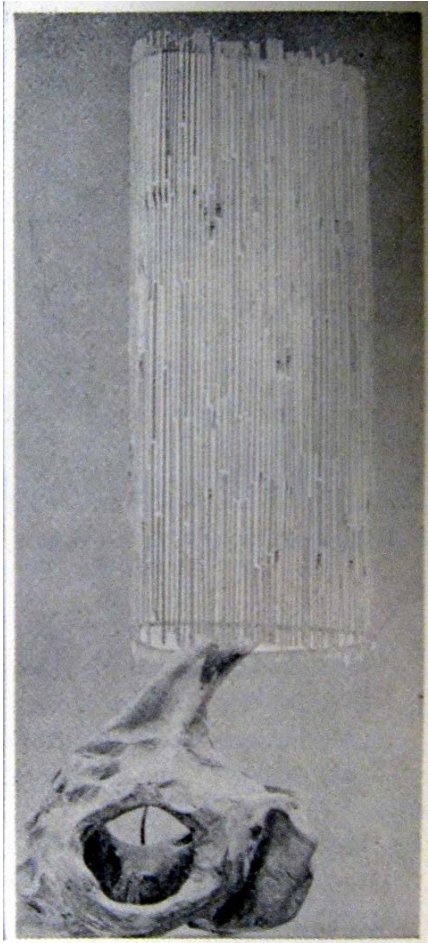
Gerek çini ve gerek porselen sanatını modern bir tekniğe istinat ettirmeyi, ülke ve sanat bakımından faydalı gören ve bunu dikkate alan Türkiye Cumhuriyeti hükümeti 1928’de çeşitli meslekler için Avrupa’ya öğrenci gönderirken porselen ve çinicilik için de Hakkı İzet’i gönderdi. Şekilde Hakkı İzet’in Almanya’da Bunslaw’da yapmış olduğu bir kahve takımı görülmektedir.

Kendisi hakkında 1938’de Ar’da çıkan yazıda şu ifade kullanılır:

“Porselen memleketi olan Saksonya ile Türkiye’deki ananevi Türk çinilerini mutalea edip kendine mahsus orijinal kıymetler meydana getiren bu arkadaşımızın son değerli eserlerini de Halkevi sergisinde gördük. Bunlarda gözümüze çarpan kendine mahsus özlü ve anlayışlı mütakamil bir teknikle memleketimize yeni giren porselenciliğin zevkli ve yüksek bir ifadesi addetmek icap eder (Ar, 1938).”

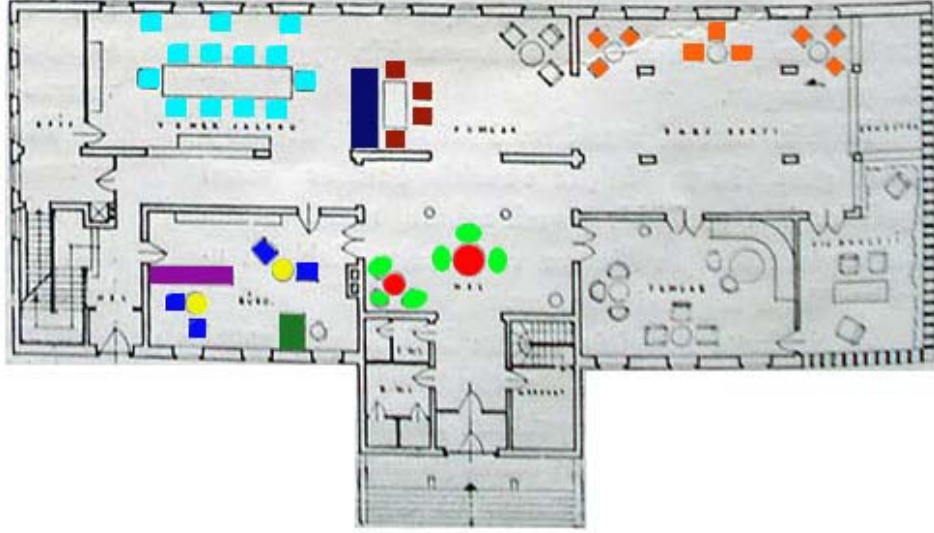
Günseli Aru (1918-1917)

Aru, 1935'te Güzel Sanatlar Akademisi dekoratif sanatlar bölümünde seramik şubesine başlar ve üç yıl eğitimine devam eder. Ara verdiği sanat çalışmalarına 1955'de dekoratif aydınlatma elemanları yaparak başlar.

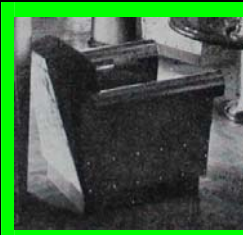


EK 6

Arkan tarafından Hariciye Köşkü için tasarlanan mobilyalar ve renk kodlarıyla plan üzerindeki konumları.



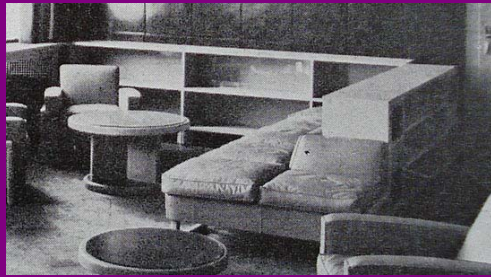
Hariciye Köşkü dans salonu koltukları



Hariciye Köşkü giriş holü koltukları



Hariciye Köşkü giriş holü sehpa: iki farklı çapta



Hariciye Köşkü bürosunda yer alan raflı kanape



Hariciye Köşkü bürosunda yer alan sehpa: iki farklı çapta



Hariciye Köşkü bürosunda yer alan koltuklar



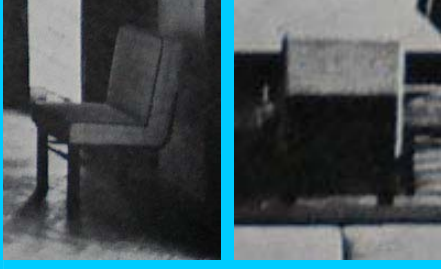
Hariciye Köşkü bürosunda yer alan çalışma masası



Hariciye Köşkü fümuarında yer alan koltuklar



Hariciye Köşkü yemek salonunda yer alan kolçaklı sandalyeler



Hariciye Köşkü yemek salonunda yer alan sandalyeler (sağdaki fotoğraf arkadan görünüştür.)



Hariciye Köşkü fümuarında yer alan kanape

ÖZGEÇMİŞ



Ad Soyad: Gülname TURAN

Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul 20.06.1977

Lisans Üniversitesi: İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü

Yüksek Lisans Üniversitesi: İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü

Yayın Listesi:

Turan, G., 2009. Turkey in the Great Exhibition of 1851, Design Issues, MIT Press, January 2009.

Turan, G., 2008. Erken Cumhuriyet Döneminde Gündelik Yaşam ve Tasarım, İkinci 4T Tasarım Tarihi Konferansı Kitabı, İzmir Ekonomi Üniversitesi.

Turan, G., 2007. Periodization in a Research on the History of Design in Turkey: Order and Disorder in Historiography, European Academy Of Design 07 Proceedings, Izmir.

Turan, G., 2006. Türkiye’de Endüstriyel Tasarım Alanındaki İlk Dernek: ETD, III. Ulusal Tasarım Kongresi Kitabı, İstanbul.

Gök Sadıkoğlu, T., Berkalp, Ö.B., **Turan, G.**, 2005. Design and Performance Research for a Sweat Pad’ , II.nd International Technical Textiles Symposium, 13-15 July 2005, İstanbul.

Turan, G., 2005. A Gaze into Turkish Participation in the International Exhibitions and Universal Expositions of the 19th Century Europe, Pride and Pre-Design: The Cultural Heritage and the Science of Design, Cumulus Conference, 26-29 May 2005, Lisbon.