



Türkiye’de Nazi Almanya Propagandasına Bir Örnek: Ankara ve İstanbul’da Alman Mimari Sergileri

An Example of the Nazi Germany’s Propaganda in Turkey: German Architectural Exhibitions in Ankara and İstanbul

Evren KÜÇÜK

Dr., Öğretim Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü,
Siyasi Tarih Anabilim Dalı, Kastamonu
kucukevren@gmail.com

DOI: 10.5505/jas.2018.77527

Öz

Ankara Sergi Evi’nde 31 Ocak-15 Şubat 1943 tarihleri arasında açılan Yeni Alman Mimarisi Sergisi, II. Dünya Savaşı’nda açılan sergilerden biriydi. Sergi, büyüklüğü ve basında önemli bir yer edinmesi nedeniyle diğeri sergilerden farklı olmuştur. Almanya’nın Ankara Büyükelçisi Franz von Papen öncülüğünde gerçekleştirilen sergiye çok sayıda Türk yetkili, yabancı diplomatik temsilci ve basın mensubu katılmış, bu da serginin ilgi çekmesini sağlamıştı. Savaşta Alman mimari inşaatı durdurulduğu halde ve (bir kısmı) taslak halindeki projeler olmasına rağmen propaganda amacıyla Nazi Almanya’sının “büyük gücü” propaganda yoluyla sergilenmeye çalışılmıştı. Türk basınında çıkan yazıların çoğunluğunda Alman mimarisinin “ihtişamına” ve mimarlarına büyük övgüler kaleme alınmıştı. Türkiye’de sadece mihver devletler değil müttefik devletler de propaganda yoluyla Türk Hükümetini ve kamuoyunu etkilemeye çalışmıştı. Nitekim İngiltere de 1944 yılında önce Ankara ardından da İstanbul’da İngiliz mimari sergisini açmıştı. Alman mimarisine yapılan övgülerin benzeri bu kez İngiliz mimarisi için yapılmıştı. Dolayısıyla Türkiye nasıl savaş ortamında aktif tarafsızlık politikası izlemişse, Türk basını da benzer bir politika izlemişti.

Makalede, Nazi Almanya’sı büyük yenilgiler aldığı halde mimari eserleri nasıl bir propaganda aracına dönüştürdüğü değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Türk basınının Yeni Almanya Mimari Sergisi’ne bakışı ve propagandayı nasıl algıladığı, ne tür tepkiler verdiğine odaklanılmıştır.

Anahtar sözcükler: Almanya, Franz von Papen, Propaganda, Sergi, Mimari, İstanbul, Ankara

Abstract

The New German Architectural Exhibition opened in Ankara Exhibition House between 31st January and 15th February 1943 was one of the exhibitions opened during the World War II. This exhibition occupied a distinctive place on the public agenda due to its size and effect in media in that date. A great number of Turkish authorities, foreign diplomatic representatives and the journalists attended the exhibition, which was opened with the great efforts, and leading role of German Ambassador in Ankara, Franz von Papen and such a situation caused the exhibition to attract attention. Even though the civil architectural and engineering works stopped completely in Germany during the War and some of the projects were draft and incomplete, they tried to be exhibited to give the impression of Nazi Germany’s “great power” with the aim of propaganda. In Turkey’s press, great praises were presented in writings towards the magnificence and architects of German architecture. Not only axis powers but also allied powers tried to attract the attention of Turkish Government and public agenda in Turkey using propaganda methods. As the result of such attempts, UK in 1944 opened exhibitions on English architecture in Ankara first and then in İstanbul. Similar praises spent for German architecture were also presented to that



of the UK. At this point, it may be stated that as for the War, Turkey followed a policy of active neutrality, Turkish media also followed the same policy.

In the present study, it was attempted to determine how Nazi Germany turned architectural works into a propaganda tool even though it faced great defeats. In addition, the focus was on the view of Turkish media about the New Germany Architectural Exhibition and their perception of propaganda and the reactions of society to the Exhibitions.

Keywords: Germany, Franz von Papen, Propaganda, Exhibition, Architecture, İstanbul, Ankara

Giriş

Sanayi Devrimi’yle birlikte 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren pek çok ülkede çeşitli uluslararası sergiler düzenlenmeye başlanmıştır. Bu sergiler ülkelerin bilim, sanayi, teknoloji ve tarım alanındaki gelişme ve yeniliklerini tanıtmak amacıyla yapılmıştır (Akçura, 2009, s. 20). I. Dünya Savaşı’ndan itibaren savaşan devletler psikolojik üstünlük sağlamak amacıyla profesyonel anlamda propagandayı kullanmıştır. Bu da propagandanın savaşta önemli bir enstrüman haline gelmesini sağlamıştır. Dolayısıyla propagandanın alanı genişledikçe kültürel faaliyetler de artmış ve bu minvalde sergiler de bir araç olarak kullanılmaya çalışılmıştır.

Türkiye, bulunduğu konumdan ötürü gerek mihver gerek müttefik devletler için önemlidir. Bundan dolayı Nazi Almanya’sı, Türkiye üzerinde nüfuz kurmak için yoğun bir faaliyet göstermiş, özellikle; eğitim, basın ve kültür alanlarında Türkiye’de önemli bir propaganda girişiminde bulunmuştur. Almanya, I. Dünya Savaşı’nda olduğu gibi İngiltere ve Fransa’nın Yakınoğru’daki durumunu, Güney ve Kuzey Hindistan ile bağlarını Türkiye’yi çıkış noktası olarak kullanıp zarar verebilirdi. Ayrıca Yakınoğru’ya girerek, Sovyet Rusya’nın güney kanadına saldırma olanağı da vermekteydi (Glasneck, 1976, s.10). Bunun yanında boğazlara sahip ve ham madde bakımından zengin bir ülke olması Türkiye’nin önemini bir kat daha artırmıştır.

I. Dünya Savaşı’ndan sonra (Mondros Mütarekesi itibariyle) Türkiye’de zayıflayan Alman kültür politikası yeniden güçlendirilmiştir. Alman kültür politikasını güçlendirme nedeni, Türkiye’deki Alman sanayi ve endüstrisine bağlı güçlü ticareti koruyabilmektir. Nazi Almanya’sı, Türkiye’de etkili olabilmek için siyasi ve ekonomik alanlarda olduğu gibi kültürel alanda da

etkili olmaya çalışmıştır. Örneğin Almanya’nın Ankara Büyükelçisi Franz von Papen, Büyükelçilikte ve Alman kulüplerinde toplantılar yaparak çeşitli düzeylerde bulunan Türkleri davet ederek propaganda yapmıştır. Asıl amaç sözde yenilmez Alman savaş makinesini hareket halinde seyircilerin gözleri önüne seren “*Batıda Zafer*” adlı propaganda filminin gösterilmesiydi. Fakat 1942 yılından itibaren Türkiye’de ABD’nin propagandası etkili olmaya başlamış ve Amerikan yapımı filmler artmaya başlamıştır (Glasneck, 1976, ss. 28-31; Ayın Tarihi, 1943, 1-31 Ocak, s.35). Müttefiklerin propagandasına karşın ve yenilgilere rağmen Alman propagandası Türkiye’de devam etmiş ve kısmen başarılar da elde etmiştir.

Alman orduları, 1942-1943 yılının kış aylarında, Doğu Cephesi’nde büyük yenilgiler aldığı sırada, Berlin’in Türkiye politikasında da köklü bir dönüşüm gerçekleşecektir. Söz konusu tarihten itibaren Almanya, Balkanlar’da güney sınırlarını güven altında tutabilmek, Türkiye’nin Müttefikler safında savaşa katılmasını engellemek ve Ankara’nın tarafsızlık politikasını sürdürmesi için gayret göstermişti (Koçak, 2010, s. 198). Kuşkusuz bu gayret içerisinde propaganda da önemli bir araç olarak kullanılacaktır.

Alman propagandasında önemli yer tutan unsurlardan biri de mimari yapılar olmuştur. Ancak bu propaganda da mimari ön plana çıkmış ve mimarlık bir araç olarak kullanılmıştır. Yeni Alman Mimarisi (Neue Deutsche Baukunst), Nazi ideolojisini direkt yansıtmış ve bunu örtük bir şekilde yapma gereği dahi duymamıştır. Albert Speer’in “mimari megalomani” olarak adlandırdığı ve her zaman en büyük olanı yapma isteği, Nazi mimarisinin özelliklerinden birini teşkil etmiştir. Speer¹ öncülüğünde gerçekleştirilen Nazi mimarisinde, Antik çağlardan itibaren tarih boyunca tüm anıtsal yapıların dökümü çıkarılmış ve hem eski yapılar hem de çağdaş eserlerle

1 Speer’in mimari megalomani açıklamaları için bkz.: Speer, 1970, ss. 50-70.



Yeni Alman mimarisi oluşturulmaya çalışılmıştı. Böylece “megalomanyak” eserlerle, hem Nazi iktidarı varlığını ve gücünü ispatlamış hem de iktidar kendi gücünden etkilenmiş olacaktı (Yeşilkaya, 1997, ss. 16-18).

Mimarlık tarihinde *historicism*² yapı dili, II. Dünya Savaşı’nda yükselen ulus-devlet ideolojileri ile -Alman ve İtalyan rejimleri gibi- 1930’ların sonlarında ve 1940’larda, ulusalcı bir niteliğe evrilmişti (Gurallar, 2015, s. 200). Nazi Almanya’sında modern sanat anlayışıyla dalga geçildiği gibi modern sanatçılar da kınanmış ve eserleri aşağılanmıştı. Baskı, şiddet ve dayatma neticesinde Adolf Hitler ile birlikte Almanya’da modern sanat anlayışı bir dönüşüm gerçekleştirmişti. Örneğin *Entartete Kunst* (Dejenere Sanat) sergisinde, sanat eserlerinin sergilenmesinde propaganda ön plana çıkartılarak sanatçılar etnik kökenlerinden dolayı aşağılanmıştı. Modernizmin Alman sanatını yozlaştırdığı gerekçesiyle “dejenere eserler” halka adeta teşhir edilmişti (Moore, 2010, ss. 147-148; Clark, 2017, ss. 80-84). Nazi ideolojisi, ırkçı bir mimari anlayış sergilediği için kültürel ırkçılık ortaya konulmuştu. Irkçı bakış açısı çerçevesinde Alman üstünlüğüne inanıldığı için diğer topluluklar ve mimari anlayışlar aşağı ve hor görülmüştü. Hitler’in estetik ideali bir yandan topluma dayatılırken diğer yandan da sanat, Nazi propagandası için araçsallaştırılmıştı. Ayrıca mimarideki sembolizmin aksine sanat eserlerinin değeri gerçeğin aktarılması olarak değerlendirilmişti.

1930’lu ve 1940’lı yıllarda sadece Almanya’da değil İtalya ve Sovyet Rusya’da da benzer mimari anlayış benimsenmiş ve otoriter rejim, sanatla adeta kutsanmıştı. İtalyan Fütüristler sanat alanında kendi ideolojik siyasetleri doğrultusunda, Roma İmparatorluğu’nun yeniden canlandırılması düşüncesiyle hareket ederken Sovyet Fütüristler ise komünist ideolojinin yerleşmesi için sanatı kullanmışlardı. Almanya’da sanat; Alman ırkının ahlaksal, düşünsel ve fiziksel, toplumsal üstünlüğünü, yüceliğini öne çıkaran bir amaç için kullanılarak, Nazilerin propagandasına alet edilmişti. Nazi Almanya’sında sanatın bir siyaset aracı veya bir propaganda aracı olarak kullanılması, sanatın özerkliğini ve özgünlüğünü kaybetmesini de beraberinde getirmişti. Böylece sanat bir araç haline geldiği gibi, sanatçının da bağımsızlığını yitirerek belirli bir ideolojiye hizmet etmesi beklenmişti (Gezer, 2017, s. 3093).

Bu çalışma totaliter Nazi Almanya’sının, mimariyi bir propaganda aracı olarak kullanıp gerek kendi toplumuna gerek yabancı toplumlara egemen olmaya ve ideolojisini (yumuşak güç politikası çerçevesinde) kabul ettirmeye çalıştığını “Yeni Alman Mimarisi” sergisi örneğiyle açıklamaya çalışmaktadır.

Realizm Teorisi Çerçevesinde Propaganda ve Sanat

Ulusal çıkar çerçevesinde hareket eden aktörlerin, dilediklerinde askeri ve diğer zorlayıcı seçenekleri de kullanarak uluslararası ilişkilerde ahlaki anlayışı önemsemeyen hareket etmelerini, realizm bakış açısı çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Realistler, insanın kötü, günahkâr, çıkarıcı, saldırgan ve ilişkilerinde gücü ön plana alan olumsuz bir doğaya sahip olduğunu düşünmektedir. Realizm açısından insan, doğuştan kötü, açgözlü ve hırslıdır. Realizm’in perspektifinde devlet adamını yönlendiren unsurlar korku, kuşku, güvensizlik, güvenlik ikilemi, üne kavuşma, prestij ve çıkar gibi unsurlardır (Arı, 2004, s.164). Nitekim Adolf Hitler’in kesin hedefe sahip olduğu iki politika alanı bulunmaktaydı: ırk politikası ve dış siyaset. Hitler, Almanya’yı “saf” bir ırk topluluğu yapmak ve Alman “yaşam alanı”nı (Lebensraum) genişleterek önce Avrupa’ya sonra da dünyaya hâkim olmak istemişti. Son tahlilde diğer her şey yalnızca bu amaçlara hizmet etmeli perspektifiyle değerlendirmişti (Fulbrook, 2014, s.182).

Realizm’in öncülerinden olan Niccolo Machiavelli, haklı veya haksız savaş gibi kavramlar üzerinde durmadan, ulusal çıkarın korunması için gerekliyse savaş yapılmalı anlayışını savunmaktadır. Realistlere göre devlet adamı devletin çıkarını gözetmek zorunda olduğunda, bireysel ilişkilerinde uyduğu ahlaki standartlara çoğu zaman uymayabilir. Nitekim Machiavelli de “Akıllı bir prens şu halde tebaalarını birlik ve sadakat içinde tutmasını sağlayan bir gaddarlığın getireceği ayıptan rahatsız olmaz” diyerek aşırı merhametin cinayetlere ve yağmalara yol açacağını iddia etmektedir. Realist okulun önemli temsilcilerinden olan Hans J. Morgenthau’ya göre ise siyasal gerçekçiliğe göre çıkar kavramı politikanın özüdür, zaman ve mekâna bağlı değildir. Güç elde etmek için rekabet halinde olan egemen devletlerin yer aldığı bir dünyada varlığını devam ettirmek için güç elzemdir (Arı, 2004, s. 165, s. 189; Machiavelli, 2013, s. 92).

2 *Historicism*: Mimarlıkta olduğu gibi geleneksel biçim, elemanlar ve biçim dillerinin kullanıldığı stil olarak tarif edilmektedir (Gurallar, 2015, s.192).



Devletlerin veya aktörlerin kendi çıkarları doğrultusunda uluslararası hukuk ve ahlaki değerleri hiçe sayarak hareket etmelerinin yanında realizm açısından temel etken amaçtır. Söz konusu amaca giden yollar da mubah sayılmıştır. Devletlerin veya aktörlerin amaçlarına ulaşmak için kullandıkları yöntemlerden biri de propaganda ve sanat olmuştur. Yaygın bir inanca göre propaganda kitleleri manipüle etmek için yapılır. Fakat propagandayı kara, beyaz ve gri olmak üzere üçe ayırmak mümkündür. Beyaz propagandada (her zaman olmasa da da) kaynak, amaç ve hedefler bellidir. Örneğin Nazilerin 1933’te kurdukları Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı’nı beyaz propaganda içerisinde değerlendirmek mümkündür. Nitekim Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, bir konuşmasında yeni bakanlığın Almanya’da zihnin ve ruhun harekete geçirilmesinden sorumlu olacağını açıkça ilan etmişti. Beyaz Propaganda da büyük ölçüde tanımlanabilir bir devlet kurumu tarafından yürütülmektedir. Kara Propaganda, belirli hedeflere ulaşmak için kaynağını gizleyerek, kasıtlı bir yönlendirme içerisinde yer almasıdır. Örneğin Naziler, II. Dünya Savaşı sırasında İngiltere’de yayın yaptığı izlenimini veren üç radyo istasyonu kurmuştu. Benzer politika Fransız sınırında da uygulanmıştı. Gri Propaganda ise beyaz ve kara propaganda arasında yer alan bir propaganda çeşididir. Söz konusu propagandada kaynak tanımlanabilir veya olmayabilir ve bilgilerin doğruluğu belirsizdir (Cull, Culbert ve Welch, 2003).

“Propaganda” sözcüğü etkileme, sindirme ve yanıltma yöntemlerini içeren olumsuz bir izlenim verirken, sanat fikri ise çoğu kimse için hakikatte, güzelliğe ve özgürlüğe ulaşmayı amaçlayan bir etkinlik olarak ifade edilmektedir. Sözcüğün inanç, değer ve uygulamaların sistematik bir şekilde yaygınlaştırılması anlamına gelen özgün kullanımı, Papa XV. Gregorius’un Protestan reformunun aykırı düşünsel etkilerini yok etmek amacıyla, 1622’de Vatikan tarafından kurulan *Congregatio de Propaganda Fide* (Katolik İman Yayma Cemaati) adlı misyoner örgüte verdiği isme dayanmaktadır. I. Dünya Savaşı sırasında sansür ve yanlış bilgilendirme olarak algılanan propaganda, daha sonra gitgide artan oranda düşmanın maneviyatına yönelik psikolojik bir mücadele aracı olarak kullanılmaya başlanmıştı. Toplumun propaganda sorunu ile ilgilenmesi ve propaganda olgusunun farkına varması I. Dünya Savaşı’nın etkisiyle gerçekleşti. Savaştan sonra ise demokratik değerlerle örtüşmemesi anlayışından dolayı propaganda sözcüğünün kullanımından

kaçınılmıştı. Propaganda sözcüğünün 1917’den itibaren Sovyet Rusya, 1933’ten itibaren ise Nazi Almanyası gibi tek parti devletleri tarafından resmi terminolojilerinde çekinmeden kullanılması sözcüğün bu devletlerle özdeşleştirilmesine yol açmıştı (Qualter, 1980, s. 307; Clark, 2017, ss.11-12). Nitekim A. Heywood da propagandayı, kanaatleri (fikirlere) şekillendirmek ve mümkünse, siyasal eylemi teşvik etmek kastıyla dağıtılan bilgi olarak tanımlamaktadır (Heywood, 2017, s. 575).

Nazi partisine girer girmez Adolf Hitler’in en öncelikli konusu propaganda olmuştur. Hitler’e göre propaganda, kitleleri etkilemek için önemli enstrümanlardan biridir:

Propaganda, insanlara geniş ölçüde ne kadar tesir eder ve onlar üzerinde ne kadar çalışırsa, kavgayı idare edecek olan teşkilat da kuvvetli, sağlam ve heyecanlı olursa bu fikrin zafere ulaştırılması da o kadar kolay olacaktır... Propaganda hiç yorulmak bilmeden yeni fikirlere açıklık vermeye, bunları kitleye aşılama hiç olmazsa kitlenin eski kanaatlerini sarsmaya çalışmalıdır (Hitler, 2005, ss. 461-462).

Böylece Nazi Almanya’sında propaganda ve siyasal rejimin etkileşimi doruk noktasına çıkmıştı. II. Dünya Savaşı’nda ise propagandanın önemi artmış ve imkânlar nispetinde mihver ile müttefik devletler, Türkiye’deki çalışmalarını yoğunlaştırmıştı. Hitler, geliştirdiği faşist propagandayla iktidara geldikten sonra Dr. Paul Joseph Goebbels başkanlığındaki Nasyonal Sosyalist Alman İşçi (Nazi) Partisi’nin propaganda organizasyonunu, Propaganda ve Halkı Aydınlatma Bakanlığı’na dönüştürmüştü. Alman kuvvetleri işgal ettikleri bölgelerin filmlerini çekip hem bölge halkı hem de diğer devletler nezdinde “hoşgörü” propagandası yapmıştı (Seydi, 2006, ss. 18-19; Kalemli, 2016, ss. 44-45). Nitekim Goebbels’in Propaganda Bakanlığı, hem kolay eğlence veya dikkat dağıtmaya hem de siyasal etki yaratmaya yönelik malzemeler yayımlamaktaydı. Solcu, Yahudi ve diğer “Alman olmayan” yazarların kitaplarının 10 Mayıs 1933’te Goebbels’in öncülüğünde yakılması, Alman zihinlerini kendi görüşleri dışındaki bütün görüşlere kapatma çabasını simgelemektedir (Fulbrook, 2014, s. 178).

Sanatın politika için kullanılmasının uzun ve köklü bir geçmişi bulunmaktadır. Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları sanatı anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek için kullanmışlardır. Benzer durumu Nazi Almanya’sında da görmek mümkündür



çünkü bir “kişi kültü”³ yaratılmaya çalışılmıştı. Kurtarıcı figür Adolf Hitler’in yönetimine yeniden yaratılan bir ulusal topluluk fikri, iktidar ve birliğe dair simgesel gösterilerle, törenler, resmigeçitler ve Hitler geçerken *Heil* selamı veren hayran Alman kalabalıklarının tasviriyle güçlendirilmişti. Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi, geniş ağ propagandasıyla diğer faşist rejimlerinden hayli yol kat etmişti. Propagandanın sadece bir parçası olan sanat, yüksek kültürün konumunu meşrulaştırmış ve Nazilerin ‘kültürel misyon’larına çok sayıda sembol ve imge katmıştı (Clark, 2017, ss. 15-63; Fulbrook, 2014, s. 178). Yüzyıllar boyunca iktidarlar, iktidar yapılarındaki konumlarını vurgulamak için mimariyi kullanmıştı. Bu da totaliter bir mimari anlayışının⁴ ortaya çıkmasına yol açmıştı. Nazi Almanya’sı ideolojisini güçlendirmek ve yaygınlaştırmak için gerektiğinde yumuşak gerektiğinde de zorlayıcı yöntemlerle bir kültür hegemonyası oluşturmaya çalışmıştı.

Ankara’da Yeni Alman Mimarisi Sergisinin Açılışı

Propaganda ilgi çekici fikir ve kanaatlerin yaygınlaştırılmasını hedeflerken eylemin en önemli yanı ise kitle-sel veya grupsal ikna amacı taşınması idi. H.D. Lasswell’e göre de propaganda, belirgin sembollerin manipülasyonu aracılığıyla kolektif tutumların yönetilmesidir (Qualter, 1980, s. 260). Nazi Almanya’sı ideolojisini veya amaçlarını gerçekleştirmek için sadece zorlayıcı gücünü değil aynı zamanda yumuşak gücünü de kullanmıştı. Yumuşak gücün enstrümanlarından biri de mimari idi. Gerek I. Dünya gerek II. Dünya Savaşı’nda sahip olduğu konumdan ötürü Türkiye, Almanya için önemli bir ülke olmuştu. Bundan dolayı Nazi Almanya’sının yoğun bir propagandasına maruz kalmıştı. Nitekim Nisan 1934’te Yakın Doğu’da propagandanın nasıl olması gerektiği hakkında Alman yetkililer tarafından hazırlanan raporda Türkiye hakkında ilginç bilgilere yer verilmekteydi. Rapora göre Türk öğrencilerin eğitim ve öğretimi için Almanya’yı seçmiş olmaları bulunmaz bir fırsattı.

Almanya’da tarih okuyan Türk öğrencilerinin ikametlerini kolaylaştırmak ve onlara kendi milli geçmişleri hakkında bilgi verecek olan Alman

ilim şubelerine daha fazla özen göstermek gerekir. Almanya’nın yapacağı propagandayla Türkleri, öğrenim için Almanya’yı cezbetmekle mümkündür.

Devamında güzel sanatlara ve mimariye dair şu görüşlere yer verilmişti:

Türk güzel sanatları hâlâ Fransız nüfuzunun etkisi altında olduğundan Alman şiiirlerinin Türkçeye, Türk şiiirlerinin de Almancaya tercümesi yapılarak iki tarafın fikri ayrılıkları ve yabancılıkları yok edilebilir. Almancaya tercüme edilecek Türkçe eserler ile Türk şiiirlerinin eserlerini dünya edebiyatında yer edinmeleri sağlanabilir. Musiki ve diğer güzel sanatlarda da aynı nitelikte çalışmalar yapılmalıdır. Unutmamak gerekir ki Türkiye, Avrupa’nın doğu kapısıdır (Kılıç, 2005, s.167’de aktarıldığı gibi).

Almanya’nın Ankara’daki Büyükelçiliği, 25 Mart 1942 tarihinde Türk Dışişleri Bakanlığı’na müracaat ederek Alman inşaat sahasında son seneler zarfında meydana getirilen büyük eserlerin Türkiye’de sergilenmesi için izin istemişti. Sergilenecek ürünler ise Berlin’deki Başbakanlık konutu, Savaş Bakanlığı binası, Nürnberg ve diğer şehirlerdeki stadyum, köprü ve diğer eserler idi. Yeni Alman Mimarisi, sergisi daha önce Macaristan, Portekiz, Danimarka ve Bulgaristan’da teşhir edilmiş ve İspanya’da da teşhir edilmeye devam edildiği bildirilmişti. 1000 m²’lik bir alana ihtiyaç duyulduğu, serginin açılış tarihi ve programı daha sonra tespit edileceği vurgulandıktan sonra Türk Dışişleri Bakanlığı, Alman Büyükelçiliği’ne nasıl bir cevap verilmesi gerektiğini başbakanlığa sormuştu (030.10/173.196.12, BCA).

Başbakanlık makamının sergi için izin vermesi üzerine Alman Büyükelçiliği, 1942 yılının sonlarında hem Ankara hem de İstanbul’da teşhir edilecek ürünler hakkında detaylı bilgiler verdikten sonra mimari, güzel sanatlar, tarih ve teknik ilimlerle ilgili Almanca kitapları da sergilemek istediğini açıklamıştı. Ayrıca Alman Büyükelçiliği, serginin önemine dikkat çekmek ve Türk yetkililerinin ilgisini celp etmek için bir Türk Bakan ile Von Papen’in dâhil olduğu bir komitenin himayesinde açılmasını istemişti. Devamında Alman Büyükelçiliği, Anıtkabir projeleri jüri heyetine başkanlık yapmış

3 Kişi kültü (cult of personality): Bir politik liderin bir kahraman ve tanrı benzeri bir figür olarak sunulmasında kullanılan propaganda cihazı idi (Heywood, 2017, s. 569).

4 Totaliter mimari: İdeolojisini güçlendirmek ve yaygınlaştırmak için totaliter devletin faaliyetleri çerçevesinde yaratılan ve devletin sıkı kontrolü altındaki mimarlıktır. Totaliter mimarlık, bilinçli ve pragmatik olarak bu ideolojiyi bazı sofistike çağrışım biçimlerini kullanarak ifade etmiştir (Antoszczyszyn, 2017, ss.1-2).



olan Prof. Paul Bonatz’ın⁵ Alman mimarisi hakkında birkaç konferans vermesi için Türk Dışişleri’ne telkinde bulunmuştu. Başbakanlık, Almanca kitapların teşhir edilmesi için Milli Eğitim Bakanlığı’nı, serginin açılışı için de Nafia Bakanı Ali Fuat Cebesoy’u görevlendirmişti (030.10/173.196.12, BCA). Türk Bakanın himayesinde serginin açılacak olması Alman propagandası için de önemli bir zemin hazırlamıştı. Böylece basının ilgisi ön plana çıkacak ve yapılacak açıklamalarla Alman mimarisi ve kültürel gelişmelerine geniş yer verilecekti.

Nafia Bakanı Ali Fuat Cebesoy’un ve Büyükelçi Von Papen’in himayesinde gerçekleştirilecek serginin, 31 Ocak-15 Şubat 1943 tarihleri arasında Ankara Sergi Evi’nde açılması ve 15 gün süreyle halka açık bulundurulması kararlaştırılmıştı (Şekil 1). İstanbul’da ise serginin 15 gün süreyle Mart ayı sonlarında açılması karara bağlanmış ve hazırlıklar için sergi komiseri ve İstanbul Valiliği görevlendirilmişti (030.10/173.196.12, BCA).

Alman mimari sergisi 31 Ocak 1943 tarihinde Büyükelçi Franz von Papen ile Nafia Bakanı Ali Fuat Cebesoy’un konuşmalarıyla açılmıştı. Serginin açılışına milletvekilleri, Genelkurmay İkinci Başkanı Orgeneral Asım Gündüz, mihver, tarafsız ülkelerin elçileri ve mensupları, Milli Savunma ve Genelkurmay erkânı, diğer bakanlık mensupları, yerli ve yabancı basın mensupları katılmıştı (Şekil 2). Serginin şeref kısmına Türk-Alman bayrakları ve iki ülkenin devlet başkanlarının büstleri konulmuştu (Şekil 3) (Nafia Vekilimiz, 1943, s.1; Ankara’da Alman Mimari Sergisi, 1943, s. 50). Bu arada Ankara’da Alman mimari sergisinin açılışı yapılırken başta Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, Genelkurmay Başkanı Fevzi Çakmak, Başbakan Şükrü Saraçoğlu ve diğer Türk yetkililer, Adana Konferansı için Yenice’de İngiltere Başbakanı Winston Churchill ile gizli görüşmeler gerçekleştirmektedir.

Serginin açılışında ilk konuşmayı yapan Büyükelçi Von Papen, Türk Hükümetine teşekkür ettikten sonra söz konusu serginin Devlet Bakanı Albert Speer ve Alman Dışişleri Bakanının desteğiyle tertip edildiğini açıklamıştı:

Yeni Alman mimarisi hakkında bir fikir verecek olan böyle bir serginin açılması belki fuzuli telakki edilebilir fakat nefis sanatların kraliçesi olan mimarlık, muazzam eserlerini hakikaten büyük devirlerde yaratmıştır... İstikbali için mücadele etmekte olan bir milletin sanat sahasında ne gibi muazzam başarılar vücuda getirebileceğini göstermeyi yerinde bir hareket saymaktayız.

Von Papen konuşmasının sonunda ise “bu serginin savaşarak elde etmek istediğimiz sulhun, terakki ve hürriyetin bir sembolü olmasını ve ancak her milletin cemiyet uğrundaki çalışmasının hayatımıza mana ve kıymet verdiğini belirtmesini” temenni etmişti. Von Papen, geleceği için savaşan ve barışı temin etmek için mücadele eden bir ülke olarak Almanya’yı tanımlamıştı. Nafia Bakanı Ali Fuat Cebesoy ise “şimdiye kadar teşhir edildiği diğer memleketlerde, ziyaret edenlerin büyük takdirini kazanan Yeni Alman Mimari sergisinin memleketimizde de büyük bir alaka ve takdir uyandıracağını kuvvetle tahmin ediyorum” diyerek Cumhuriyet Türkiye’si’nin mimari gelişimine değinmişti (Alman Şehir Mimari Sergisi, 1943, ss. 1-3; Ankara’da Alman Mimari Sergisi, 1943, s. 4; Ayın Tarihi, 1943, ss. 1-31 Ocak, s.12).

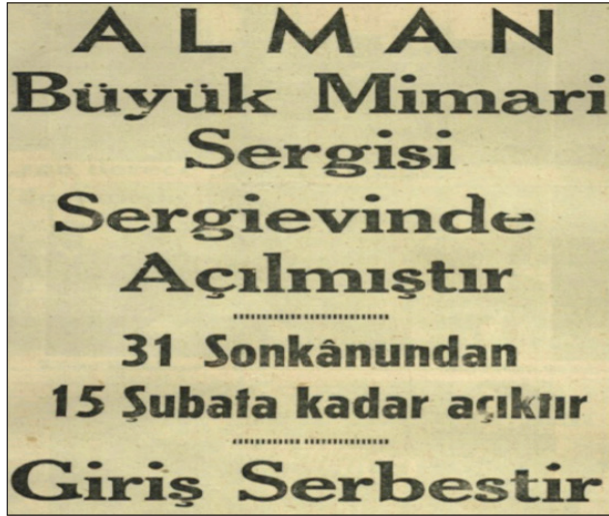
Alman Sergisi’nde mimari yapıların ön plana çıkarılmasını Nazi Almanyası’nın önemli mimarlarından Albert Speer, 1942 yılında şu şekilde açıklamıştı:

Mimari büyük ve kuvvetli devirlerin oyuncuğu olmadığı gibi lüksü de değildi; o gayet tabii bir ihtiyaçtı. Milletlerle başlarındaki rehberler kendileriyle yaşadıkları devri taştan abidelerle ebedileştirmeyi bir vazife ve mecburiyet olarak hissetmişlerdir. Eğer biz bugün Yeni Alman Mimarisinden bahsederek bazı şeyleri resim veya modellerle arz edebileceğimizi zannediyorsak bunu, kendi milli işlerimizi, olduğundan fazla takdir ettiğimizden değil bilakis kuvvetli bir siyasi ve içtimai kalkınma devrinde yaşadığımızdan ve bununla birlikte inşaata ve dolayısıyla mimariye karşı bir vazife ve bir istek duyduğumuzdan yapıyoruz (Speer, 1942, s.6).

5 Paul Bonatz (1877-1956): Nasyonal Sosyalizm zamanında otoyolların yapımının yanı sıra mimar ve mühendislerin eğitimiyle meşgul oldu. 1939 ile 1945 yılları arasında Albert Speer ile birlikte Deniz Kuvvetleri Komutanlığı ve Emniyet Müdürlüğü gibi bazı planlama işleri hazırladı. Ancak 1943 yılında Almanya’yı terk ederek Türkiye’ye yerleşti. Bir yıl önce Atatürk mozolesinin (Anıtkabir) proje seçiminde jüri görevini üstlendiği bu ülkede, Türk Kültür Bakanlığı tarafından danışman olarak atandı. 1946’dan 1955’e kadar profesör olarak İstanbul Teknik Üniversitesi’nde ders verdi. Bu dönemde çeşitli projeler gerçekleştirdi. Almanya’ya geri döndükten sonra 20 Aralık 1956’da Stuttgart’ta vefat etti (Bir Başkent’in Oluşumu, 2010).



Alman askeri mantığıyla ve “Güçlü Lider! Güçlü Mimari!” anlayışıyla hareket edilmişti. Bu da “yeni” bir anlayış olarak kamuoyuna sunulmuştu. Hâlbuki faşizm, yeni bir sanat üslubu yaratmamış aksine var olan sanat biçimlerini yeni konulara uyarlamış veya politik görünmelerini sağlayacak bağlamlara yerleştirmişti. Tasfiyeler ve denetimlerle düzenlenen devlet destekli sergilerde, halk kurullarında ve hükümetin yayımladığı yayınlarla desteklenen sanat kriterleri farklılık göstermişti. III. Reich döneminde (1933-1945) mimaride Orta Çağ’a dönüş neoklasik binalardan daha *völkish* (halka özgü) olduğu varsayılan yarı ahşap yerel binaların



Şekil 1. Ankara’da açılacak Alman Mimari Sergisi için verilen ilan.

Kaynak: Alman Büyük Mimari Sergisi, 1943.



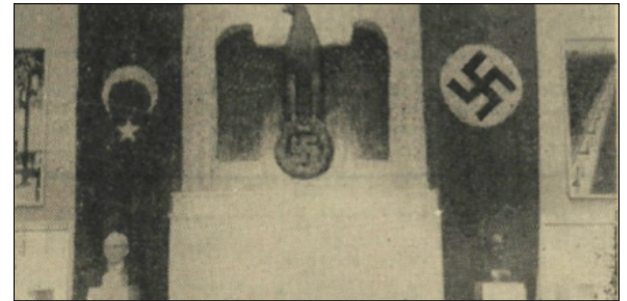
Şekil 2. Nafıa Bakanı Ali Fuat Cebesoy, serginin açılışını yaparken.

Kaynak: Alman Şehir Mimarisi Sergisi Bugün Açılıyor, 1943, 31 Ocak, s.1.

yeniden ortaya çıkışında görülmüştü. Völkish her ne kadar halka özgü anlamında kullanılmışsa da aynı zamanda arkaik ve ırkçı anlamlar da taşımaktaydı (Clark, 2017, ss. 70-71). Zaten Nazi anlayışında sadece kültürel öğelerde değil tüm alanlarda ırkçılık ön planda olmuş ve buna göre politikalar izlenmişti.

20. yüzyılda sadece mimaride değil anıt/heykel yapılarında da önemli bir dönüşüm gerçekleşmişti. 1933-1945 yılları arasında anıt/heykel anlatımına kaynaklık eden kültürel oluşum, Almanya ve İtalyan Faşizmi’nden, Sovyet Enternasyonal Sosyalizmi’nden, ABD’de Yeni Düzen (New Deal) programı kapsamında gündeme gelen toplumsal sanat projesi (Public Works of Art) ve New York’ta Komünist Parti’nin içinde çeşitli sosyal gerçekçileri barındıran değişik sanat yaklaşımlarından etkilenmişti. Bu süreçte sanat, Avrupa’da ve Sovyetler Birliği’nde olduğu gibi Türkiye’de de siyasi propagandanın anıtsal bir aracı haline gelmişti (Yaman, 2011, ss.74-75).

Yeni Alman mimarisinin önceki dönemlerden farkı Nazi anlayışında Alman milletinin rehberi Adolf Hitler olarak tanımlandıktan sonra Hitler’in mimariye karşı derin bir sevgi beslediği vurgulanmıştı. Mimaride hedeflenen amaç ise: “nizam ve vüzh (açıklık)” idi. Başlangıçta stil ve tarz mevzubahis değildir, mevzubahis olan esaslı şey, Alman mimarisinin hayatın kendisinden doğması icap ettiği. Bu mimari, milletle onun yaşadığı devri, taştan yapı ve eserlerle temsil etmeli, bundan dolayı kendiliğinden öz tarzını bulmalı ve kazanmalıdır. Almanya’nın bugünkü mimarisi ve imar arzusu maziye karışan yüksek



Şekil 3. Alman Mimari sergisindeki Türk ve Alman bayrakları ve devlet başkanlarının büstleri.

Kaynak: Alman Şehir Mimarisi Sergisi Bugün Açılıyor, 1943, 31 Ocak, s.1.

devirlerdekinden bir cihetten ayrılmaktadır... Hayat sahasını sarması ve onun heyeti umumiyesine bilerek bir şekil vermesidir (Speer,1942, s.10). Hitler’in sanatı propagandayla birleştirmesi, Nazi rejiminin topluluklar üzerindeki etkisini artırmıştı. Nazi Almanya’sında ırk ve ideoloji esas alındığı için diğer sanat yapıları ve sanatçılar dışlanmıştı. Bu da özgün bir mimari yerine tek düze bir mimari anlayışın ortaya çıkmasına yol açmıştı. Nazi mimari anlayışı ve görüntüsü insanların kafasına adeta kazınmaya çalışılmış, insanların ilgisini çekebilmek ve onları etkilemek için büyük eserler inşa edilmeye çalışılmıştı. İnşa edilen binalar, Nazi ideolojisinin somutlaşmış örneği olarak görülmüştü.

Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, Alman sergisinin açıldığı tarihlerde devlet erkânıyla birlikte Adana’da Churchill ile görüşmeler gerçekleştirdiği için açılışa katıl(a)mamıştı. Fakat daha sonra bizzat sergiye gezerek Alman mimarisi hakkında bilgiler almıştı. İnönü’ye Ali Fuat Cebesoy ve Büyükelçi Von Papen de eşlik etmişti (Şekil 4) (İnönü Alman Mimari Sergisinde, 1943, s.1). Fakat Cumhurbaşkanı İnönü’nün sergi hakkındaki düşünceleri basında pek yer almamış sıradan bir haber olarak adeta geçiştirilmişti.

Yeni Alman mimarisi açıklanırken Nazi Almanya’sının dış politikası çerçevesinde bir “mimari politika” izlendiği de dikkat çekmektedir. Eski Alman şehirlerinin yeniden düzenleneceği vurgulanırken yeni şehirler kurulacağı da belirtilmekteydi. “Eski Alman şehirlerini reorganize etmek vazifesi yanında bir de tamamıyla yeni şehirler için projeler yapılması işi zuhur etmektedir ki buna sebep kısmen dört yıllık plan, kısmen de şarkta eski Alman topraklarının tekrar ele geçirilmesidir” şeklinde emperyalist politikanın mimariye yansımaya ele alınmıştı. Alman mimarisinde sadece şehirlerin yeniden yapılanması gerçekleşmemiş aynı zamanda savaşın başlamasıyla Alman askeri abideleri de ön plana çıkmıştı. Hatta Hitler, Wilhelm Kreis’i askeri mezarlıkların düzenlenmesi için tayin etmişti (Speer, 1942, s.18).

Yeni Alman mimarisi için hazırlanan eserde şu ifadelerle Almanya’nın propagandası ve üstünlüğü ön plana çıkartılmaya çalışılmıştı:

Alman milletine mecbur ettirilen harp, yalnız sulha hizmet eden bir işi kısa bir zaman için inkıtaa

uğramıştır. Harbin çıkmasıyla büyük ve gösterişli yeni yapıların inşasını-memleket müdafaasından dolayı- muvakkaten [geçici] durdurmak icap etmiştir. Öyle olmakla beraber projelerin yapılması işi harp zamanında dahi devam etmiştir. Bu aralık ise başta Alman şehirlerinin reorganizasyonu işi için elzem olan proje hazırlıkları o kadar ilerlemiştir ki bu yapıların inşasına büyük bir hızla başlanabilir. Almanya, rehberi Adolf Hitler riyasetinde bir inşaat devrine doğru gitmektedir (Speer,1942, s.20).

Mimar Paul Bonatz ise savaşın şiddetlenmesinden ötürü Almanya’da inşa çalışmalarının yapıl(a)madığını, fabrikaların savaş malzemesi ürettiğini söylemişti (Alman Mimari Sergisi Bugün, 1943, s.3). Savaşın Almanya açısından kötü gidişatına rağmen Alman propagandası ve mimarlar, durumun tam tersi olduğunu ve “yenilmez Almanya” tasvirini anlatmaya çalışmıştı.

Alman propagandası, 1943 yılında Ankara ve İstanbul’da mimari sergi ile yine aynı yıl içinde İzmir fuarında radyo ve televizyon sergisiyle de Türk burjuvasının üzerinde dikkate değer bir etkide bulunmayı hedeflemiş ve bunda da başarılı olmuştu.⁶ Her üç sergiyle Alman Büyükelçiliğiyle sıkı bir işbirliği içinde olan Hans Hiebler sorumlu olmuştu. Propagandada Alman çalışkanlığının



Şekil 4. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, sergiyi ziyaret ederken.

Kaynak: İnönü Alman Mimari Sergisinde, 1943, s.1.

6 1943 yılındaki İzmir Fuarı’na ulaşım sıkıntılarına rağmen İngiltere, Almanya, İtalya, Macaristan, Romanya, Filistin ve ilk defa Bulgaristan katılmıştı. İngiltere ve Almanya sergi sarayının içinde yer almış ve Alman ürünleri hem geniş bir yer kaplamış hem de çeşitlilik bakımından dikkat çekmişti (1943 İzmir Fuarı, 1943, s. 241).



ve çabasının gösterilmesiyle, Volga kıyılarındaki yenilgiyi unutturmak ve ekonominin bu durumda bile barış için çalışabilecek kadar güce sahip olduğu izlenimini uyandırmak istemişti (Glasneck, 1976, s.30). Almanların, Türkiye’de gerçekleştirdikleri propagandaya karşın ve kısmi başarılarla rağmen Sovyetler karşısında ağır bir yenilgi alması Türk kamuoyu ve hükümeti nezdinde bir prestij kaybına yol açmıştı. Diğer taraftan Sovyetlerin başarılar elde etmesi Türkiye için Sovyet tehlikesinin artmasına neden olmuştu.

Nazi propagandası, Türkiye’de özellikle 1940-41 yıllarında İngiltere ve Balkan Paketi üyelerine karşı ittifak yükümlüklerini yerine getirmekten alkonmasına yol açmıştı. Türkiye’nin izlediği “aktif tarafsızlık politikası” ile tarafsız kalmaya çalışması Almanlar için bir propaganda ve casusluk üssü olmasına neden olmuştu. Alman propagandası, Ankara Hükümeti ile Sovyetler Birliği’nin daha önceki dostluğunun bozulmasına sebep olmuştu. (Glasneck, 1976, ss. 48-49). Nazi Almanyası anlayışında güç önemli bir simge olduğu için aynı anlayış mimaride de “kuvvetli yapılar” olarak ön plana çıkmıştı. Prof. Paul Bonatz, Ankara’da serginin açılışı münasebetiyle verdiği bir konferansta: “inşa etmek, kuvvetlilerin böyle isteyip düşünmesinden veya hesaplarına öyle gelmesinden doğan bir şey değildir. Kuvvetliler inşa etmeye doğrudan doğruya mecburdurlar ve başka türlü hareket etmeleri imkânsızdır. Yapılarla teşvik edilmeyen devirler büyük ve toplayıcı kuvvetlerden mahrum bulunmuş olan zamanlardır” ifadelerine yer vermişti (Bonatz, 1943, s.71). Bonatz’ın Ankara ve İstanbul’da verdiği konferanslar Türk basını tarafından da yakından takip edilmiş ve Alman mimarisi hakkında bilgiye yer verilmişti (Alman Sergisi, 1943, s.4).

Ankara’da sergilenen eserlerde “gücün” ön plana çıkartıldığını Alman mimarlar bizzat ifade etmişti. Bonatz, “Yumuşak hisli insanların zamanında değiliz. İfade ve temsil edilmesini isteyen şey sert ve insafsız bir talihtir” deyip devamında şu ifadelerle yer vermişti: “Yeni Alman hareketindeki disiplin müsamahasız ve şakasızdır. Bu binalar dahi öylece disiplinleştirilmiştir. Bu binalar nazikâne bir surette hoş gitmek emelinde değildirler. Bunlar sert, açık ve sürekli olmak arzusundadır.” Yeni Alman mimarisinde ön plana çıkan malzeme taş olduğundan, “taşlara bakınca bir baht ve bir kahramanlık okunacaktır ve bunlardan milli klasik sanat peyda

olacaktır” sözleriyle taşın simgesel olarak gücü temsil ettiği vurgulanmıştı (Bonatz, 1943, ss. 74-75).

Ankara Sergi Evi’nde teşhir edilen Yeni Alman Mimari Sergisi, Nasyonal Sosyalist Partisi’nin iktidara gelişinin onuncu yılına tekabül etmekteydi. Bu on yıllık süre içerisinde Nazi Almanya’sının meydana getirdiği eserlere ait proje, maket ve fotoğraflar sergilenmişti. Gerek sergide gerek verilen konferanslarda Almanya’daki yeni rejimin 10 yıl içinde “yepyeni ve esaslı bir mimari stili” ortaya koyduğunu ve bundan sonraki mimari eserlere de örnek teşkil edeceği iddia edilmişti. Fakat sergiyi ziyaret eden bazı Türk mimarlar aynı düşüncelere sahip değildi. Örneğin Mimar Abidin Mortaş, kısmen klasik Yunan sanatından kısmen de son yarım yüzyıllık kuzey ülkeleri mimarisinden esaslar alınarak ve hükmeden bir zevkle sertleştirilerek vücuda getirilen Yeni Alman mimarisi, örnek teşkil edecek bir olgunluk kazanmadığını ve klasik sanatlara has farklı bir stil bulamadığını iddia etmişti. Berlin’de Mimar Albert Speer’in projesine göre yapılan başbakanlık binası ise dış mimari bakımından başarılı bir kompozisyon olarak değerlendirilmemişti. Binanın içinde ve dışında çeşitli devirlere ait yabancı motifler kullanılmıştı (Şekil 5). Fakat Berlin Olimpiyat Stadyumu Yeni Alman mimarisinin en değerli ve iyi örneği olarak kabul edilmişti (Mortaş, 1943, ss.67-70).

Yeni Alman Mimari olarak takdim edilen eserlerin önemli bir kısmı proje halinde olduğu için özlü bir sanat derinliği ve zenginliği ihtiva ettiğini de söylemek güçtü. Mimari eserler daha çok gösterişe dayanan bir özellik taşımıştı (Mortaş, 1943, s.70). II. Dünya Savaşı boyunca Türkiye’de Alman-İngiliz propagandası kıyasıya gerçekleşmiş nitekim Alman mimari sergisinden sonra İngilizler de 1944 yılında aynı şekilde önce Ankara’da ardından da İstanbul’da İngiliz mimarlık sergisini açmıştı (İstanbul’da Açılan İngiliz Mimarlık, 1944, ss. 260-261). Birbirlerine her alanda üstünlük sağlamak ve Türk Hükümetini ve kamuoyunu kendi tarafına çekme gayesi güdülmüştü. Böylece psikolojik savaşın önemli bir enstrümanı olanı propagandayı en iyi şekilde kullanmak için birbirleriyle yarış halinde olmuşlardı.

Sergilenen Ürünler

Nazi mimarisi, III. Reich’i⁷ (Şekil 6) temsil görevini büyük bir titizlikle üstlendiği gibi daha önceki Alman mimari yapılarından farklı “yeni” bir mimari anlayış tasarlamış

7 Reich: Alman İmparatorluğu anlamında kullanılmıştır.

ardından da örnek eserler ortaya koymaya çalışmıştı. Ankara’da sergilenen ürünler Almanya’nın sembollerini oluşturan mimari eserlerdi. Nazi propagandasında, Almanya’nın hükümet merkezi olan Berlin mimari açıdan merkez olarak kabul edilirken, Nürnberg parti merasim ve toplantı şehri Münih parti merkezi, Hamburg dış ticaret merkezi ve Graz ise Alman milletinin kalkınma şehri olacağı ifade edilmişti. Alman şehirlerinin yeniden imar edilmesi konusunda Hitler, yeni kanunlar çıkartmış ve gerekli yetkileri vermişti. Yeni Alman mimarisinde: “yeni yapının tarzıyla dış şekilleri onların muhteiyatıyla inşa olunmalarındaki maksat ve manayı ifade etmelidir. Salon, tiyatro ve merasim yerleri gibi yapılar halkın heyeti umumiyesine yaramalıdır” anlayışıyla hareket edilmişti (Speer, 1942, ss.10,12). Büyükelçi Von Papen de benzer ifadelerle Berlin’in Reich’in merkezi olarak yeni mimariye göre yeni bir manzara alacağını, Nürnberg’in Orta Çağ’ın bir abidesi olmakla kalmayarak partinin toplantı yeri, Münih’in inkılabın ana şehri ve Hamburg’un ise Reich’in dünya ticaretine bakan bir penceresi olacağını

belirtmişti. Ayrıca ordunun, ekonominin ve eğitimin ihtiyaçlarını karşılamak için şehir ve sınır kasabalarında her kasabanın mimari üslubuna uygun kışlalar, fabrikalar ve mektepler yapılacağı belirtilmişti (Nafia Vekilimiz, 1943, s. 3). Her ne kadar yeni bir mimari anlayışla şehirlerin yeni stil ile yapılacağı vurgulansa da Alman şehirleri yoğun bir bombardımana maruz kalmış ve cephelerde ağır yenilgiler alınmıştı. Örneğin, serginin açılışı yapıldığı tarihlerde Hamburg, 94’üncü kez bombalanmıştı. Buna rağmen mimari sergiyle propaganda yapılarak hem iç hem de dış kamuoyunda Almanya’nın gücü gösterilmeye çalışılmıştı.

Nazi Almanya’sının yeni mimari anlayışı Albert Speer öncülüğünde gerçekleştirilmeye çalışılmıştı. İlk büyük ve gösterişli bina başbakanlık binası idi. Mimar Speer, taştan yapılmış ilk abidesini Führer’in arzusu üzerine 9 ayda tamamlamıştı. Bu yapının dış görünüşünden ziyade iç kısmında nasyonal sosyalizmin inşa tarzı ve şekli hakkında karakteristik bir fikir vermesi amaçlanmıştı (Speer,1942, ss.14,16). Sergide yapılan propagandada



Şekil 5. Yuvarlak salonun duvarlarındaki mermer kabartmalardan “Genius”. Heykeltıraş: Arno Breker. Kaynak: Speer, 1942, s. 57.



Şekil 6. Nürnberg’teki Luitpold Meydanında Reich’in simgelerinden kartal heykellerden biri. Kaynak: Speer, 1942, s. 33.



Speer’in “ilk büyük ve gösterişli” başbakanlık binasını kısa bir süre içinde bitirmesi büyük bir başarı olarak anlatılmıştı.

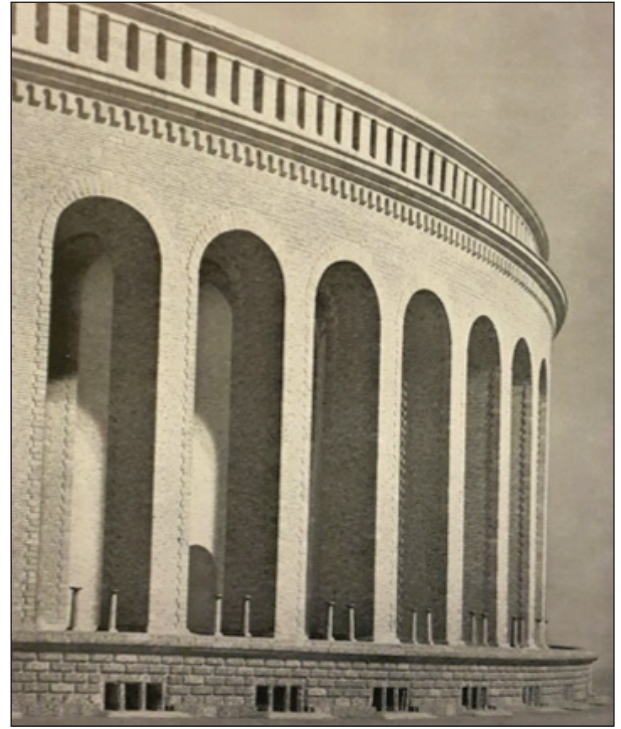
Sergilenen ürünler, Münih’teki Kral meydanında bulunan binalar, Alman sanat evi, Alman parti kongresi meydanı, Yeni İmparatorluk Şansölyesi (Reichskanzler) binası ve başlıca odalarını tasvir eden modeller, yeni Berlin’e ait bazı binalar, Adolf Hitler’in çalışma odası (Şekil 7), bir uçak fabrikasının genel durumu, Alman otomobil yolları üzerindeki büyük köprüler, olimpiyat stadyumu (Şekil 8), Münih’te şeref mezarlığıydı. Paul Ludwig Troost, Albert Speer, Wilhelm Kreis, Hermann Giesler, Paul Bonatz, Friedrich Tamms, Herbert Rimpl, Leonhard Gall ise eserleri sergilenen mimarlardan bazılarıdır. Türk basını, Yeni Alman Mimarisini sergisindeki maksadı, yeni Almanya’yı temsil eden mimari hakkında isabetli birkaç örnek ile tam bir fikir vermek olarak açıklamıştı (Alman Şehir Mimarisini Sergisi Bugün Açılıyor, 31.01. 1943, s.3; Alman Şehir Mimarisini Sergisi Bugün Açılıyor, 1943, 2 Mayıs, s.4).

Savaş şiddetli bir şekilde devam ettiği halde Mimar Wilhelm Kreis’a Alman ordusunun çeşitli ülkelerdeki başarılarını temsil edecek anıtlar yapması görevi de verilmiş olduğundan Fransa, Norveç ve Rusya için inşası tasarlanan askeri anıtların fotoğrafları da sergide teşhir edilmişti (Emre, 1990, ss. 20-21). Alman güçleri her ne kadar Fransa ve Norveç’te başarılar elde etse de Sovyet Rusya’da ağır kayıplar vermiş ve geri çekilmeye başlamıştı. Fakat buna rağmen Alman propagandası devam etmiş adeta “yenilmez Almanya” miti oluşturulmaya çalışılmıştı.

Propagandanın daha geniş kitlelere ulaşması için Almanya Büyükelçiliği, serginin İzmir Fuarı’nda da teşhir edilmesini istemişti. Altı ay için Almanya’dan getirtilen modeller, Ankara ve İstanbul’da sergilendikten sonra İzmir Enternasyonal Fuarı’nda da sergilenmesi kararı Bakanlar Kurulu kararı ve Cumhurbaşkanı İnönü’nün de onayıyla kabul edilmişti. Böylece İzmir Fuarı’nda da tekrarlanan Alman mimari sergisi, İktisadi Yürüyüş dergisinde “en fazla alakayı cezbeden” sergi olarak ifade edilmişti. 1943 yılındaki İzmir Fuarı’na 82 Alman



Şekil 7. Adolf Hitler’in Yeni Başbakanlık binasındaki çalışma odası. Mimar: A. Speer.
Kaynak: Speer, 1942, s. 58.



Şekil 8. Nürnberg’teki Alman Stadyumu. (Maket).
Mimar: A. Speer.
Kaynak: Speer, 1942, s. 44.

firması katılmıştı. Fuardaki açık hava sinemasında her gece binin üzerinde kişi Alman filmlerini izlemişti. Ayrıca 1943 yılında Berlin’de bulunan Talat Paşa’nın naaşının Almanlar tarafından Türkiye’ye getirilmek üzere girişimde bulunması Türk kamuoyunda da olumlu karşılanmıştı⁸ (30.18.1.2./ 102.64.15, BCA; Koçak, 2010, ss. 201-202).

Serginin İstanbul’da Açılışı

Ankara Sergi Evi’nde 15 gün açık bulunan Alman sergisinin, İstanbul’daki açılışı 2 Mayıs 1943 tarihinde Eminönü Halkevi’nde yapılmıştı. İstanbul Valisi-Belediye Başkanı Dr. Lütfi Kırdar ve Alman Büyükelçisi Von Papan himayesinde açılmıştı (Şekil 9) (Yeni Alman mimarisi sergisi, 1943, s. 1; Alman Mimari Sergisi Bugün, 1943, s. 1). Ayrıca parti il başkanı Dr. Behçet Uz, İstanbul Üniversitesi Rektörü Cemil Bilsel, şehir meclis üyeleri, Güzel Sanatlar Akademisi mensupları ve Mihver devletlerin diplomatları da serginin açılışına katılmıştı (Alman Mimari Sergisi Dün, 1943, s. 1). Alman Mimari Sergisi İstanbul’da açıldıktan sonra gerek devlet ricali gerekse halk yoğun bir ilgi göstermiş ve basın da sık sık sergi hakkında haberlere yer vermişti (Şekil 10) (Eminönü Halkevinde, 1943, s. 6).

Von Papan, Almanya’dan döner dönmez İstanbul’a gelip serginin açılışını yapmıştı. Sergi hakkında, Adolf Hitler’in

barış sanatına olan hayranlığını Türkiye’nin de takdir etmesi gerektiğini söylemişti. Von Papan, açılışa sergi yerini temin eden Halk Partisi ve Halkevi İdare Heyeti’ne teşekkür ederek konuşmasına başlamıştı. Sergi hakkında açıklamalarda bulunduktan sonra Von Papan, “bu sergi size bu gibi mesailin (sorunların) Almanya’da ne suretle halledildiğini gösterecek ve ileride yapacağınız işler için size bir örnek olacaktır” cümleleriyle Alman mimarisinin önde olduğunu ve Türkiye’nin örnek alabileceğini ima etmişti. Devamında Almanya ile Atatürk Türkiye’sini karşılaştırarak Türk devlet adamlarını övmüştü:

Bugün mevcudiyeti için silaha sarılmış bulunan Alman milleti kendi mimar ve sanatkarlarının başarıları hakkında size bir fikir vermeye çalıştı ise bunun sebebini memleketimizin Atatürk’ün ve büyük halefinin sevkü idaresi altında misli az bulunan inkişafına karşı göstermekte olduğumuz büyük alakada aramak lazımdır.

Konuşmasında ayrıca, Türkiye ve Almanya’yı şu açıdan da karşılaştırarak Almanya’nın önemine ve varlığına dikkat çekmişti: “Kuvvetli, müterakki ve mesut bir Türkiye dünya muvazenesi ve inkişafı için ne kadar lazımsa Avrupa’nın ortasında garp kültürünün muhafazası için tarihi vazifesini müdrük kuvvetli bir Almanya da o derece elzemdir” (Knatchbull-Hugessen, 2017, s. 158; Alman Mimari Sergisi Dün, 1943, s. 5).



Şekil 9. İstanbul’da açılacak Alman Mimari Sergisi için verilen ilan.

Kaynak: Yeni Alman mimarisi sergisi , 1943, s. 1.



Şekil 10. İstanbul’daki Alman Mimari Sergisinin uzatıldığına dair ilan.

Kaynak: Eminönü Halkevinde, 1943, s. 6.

8 Talat Paşa’nın cenaze merasimi 25 Şubat 1943 tarihinde gerçekleşmiş ve merasime devlet erkânı da katılmıştı (Karabekir, 2009, s.1314).



Alman mimari sergisinin hem Ankara’da hem de İstanbul’da sergilenmesi basında Türk mimarisinin durumunun da sorgulanmasına yol açmıştı. Örneğin Şevket Rado, 1933 öncesi Alman mimarisinin “kibrit kutusu veya gaz tenekesi suratlı, sağdan soldan mahrum, oturma odası dışı salonunu andıran, sokak kapısı ise ebediyen kayıp, ‘kübik’⁹ mimariye düştüğünü belirtmişti. Devamında 1933’ten itibaren ise Almanya’daki büyük siyasi değişmeye uyarak manası ve vazifesi olan yeni bir mimariye ‘propaganda mimarisi’ne ulaştığını yazmıştı. Bu değerlendirmeden sonra: Alman mimarisi siyaset yoluna saparak kübizimden yakasını kurtarmıştır... Türk mimarisinin üzerinde yürüdüğü yeni yol nedir? sorusunu sormaktan da geri durmamıştı (Rado, 1943, s. 2).

Von Papen, açılış konuşmasında Türkiye’ye de değinerek Ankara’nın yeni yapılandırılmasına değinmişti. Asım Us da “Atatürk’ün Türkiye’si ile Almanya arasında mimari sanatın yürüyüşü arasında bir benzerlik vardır. Zira Ankara merkez olarak kabul edildikten sonra şehre mimari sanatı bakımından yeni bir karakter verilmesi düşünülmüş, gerek umumi planda ve gerek devlete ait binalarda bu maksat daima göz önünde tutulmuştur. Bu sayede eski Ankara şehrinin yanında yeni Türkiye’yi eski devirlerden ayıran yepyeni bir imar numunesi meydana gelmiştir” şeklinde kişisel bir değerlendirme yaparak Türk mimari yapısını övmüştü (Us, 1943, 2 Şubat, s. 4).

Her ne kadar Alman mimari sergisi çeşitli ülkelerde ve Türkiye’de sergilense de savaş devam ettiği için Almanya’daki binaların yapımı durdurulmuştu. Nitekim Prof. Bonatz da Almanya’da büyük inşaat faaliyetlerinin yapılmadığını, yapılmakta olanların da durdurulduğunu, fabrikaların sadece savaş malzemesi ürettiklerini söylemişti. Fakat savaştan sonra arzu edilen projelerin hayata geçirileceğini iddia etmişti. Savaşın Alman mimarisi üzerindeki etkisine ise açıklayıcı bir cevap ver(e)mişti (Kurtbay, 1943, 2 Mayıs, s. 3).

Türk Basınının Sergiye Bakışı

Türk gazeteleri yayınladıkları haberleri, 1942’de doğrudan doğruya Başbakanlık Basın Dairesi Genel Müdürlüğüne bağlanan Anadolu Ajansından almaktaydı. Söz konusu ajansın verdiği haberlerin % 20-25’, DNB Ajansı (Deutsche Nachrichten Büro), %50’si Reuter Ajansı’ndan alınmıştı. ABD’nin savaşa girmesinden sonra United

Press’ten de haber alınmaya başlanmıştı. Nazi Almanyası, hükümet düzeyinde yaptığı çalışmalar yanında Türk basınına farklı yollardan da etkisi altına almaya çalışmıştı. Almanya, Ağustos 1939’a kadar ve 1941-1944 yılları arasında Türkiye’nin en büyük ticaret ortağı olduğu için büyük Alman şirketleri yalnızca verdikleri ilanları geri alma yoluyla bazı Türk gazetelerini zor durumda bırakabilmekteydi. Ayrıca Türkiye kâğıt gereksinimini karşılamak için büyük ölçüde Almanya’ya bağımlı durumdaydı (Glasneck, 1976, ss. 24-26). Bu durum Türk basınında Almanya aleyhinde haberlerin çıkmasını kısmen azalttığı gibi Müttefikler aleyhinde haberlerin çıkması sağlanmıştı. Almanya sadece Türkiye’de değil birçok Avrupa ülkesinde de benzer ekonomik yaptırımlar veya maddi destekler ile propagandasını yürütmüştü.

Genelde “orta bir yol” takip eden Akşam gazetesi, Türk dış politikası gereği hem Müttefik hem de Mihver devletleri çok fazla rahatsız etmeyecek haberlere yer vermişti. Akşam’da yazan Vâla Nûreddin (Vâ-Nû) Alman mimari sergisini İstanbul’da ziyaret etmiş ve adeta hayranlığını dile getirmişti. “Kendi hudutlarını sığamayan ve zapt ettiği uzak sahillerde abideler dikmeye hazırlanan büyük bir devlet fikri” olarak değerlendirmişti. Alman sanatkarlarını tebrik ederken “Alman milletinin bu yıkıcı harpten bütün insanlıkla birlikte tez zamanda kurtulmasını, kendine has yapıcı dehayı göstermesini” dilemişti (Vâ-Nû, 1943, s. 3).

Asım Us ise Yeni Alman mimarisini Türkiye mimarisi ile karşılaştırarak her iki devletin de mimaride önemli adımlar attığını iddia etmişti: “...Harbin icabı olarak memleketlerinde bütün umumi faaliyetleri mücadele hedefine çevirmiş olan Almanlar her şeye rağmen kendilerinin yalnız silah yapmakla meşgul olmadıklarını dost ve bitaraf (devletlere) göstermek istiyorlar. Ankara Sergievinde Yeni Alman Mimarisi sergisi işte bu maksatla kurulmuştur.” Devamında Von Papen’in sözlerine katıldığını söyleyerek “Atatürk’ün Türkiye’si ile Almanya arasında mimari sanatın yürüyüşü arasında bir benzerlik vardır... Eski Ankara şehrinin yanında yeni Türkiye’yi eski devirlerden ayıran yepyeni bir imar numunesi meydana gelmiştir” görüşünü ileri sürmüştü (Aydın Tarihi, 1943, 1-28 Şubat, ss. 381-382).

Filmler, Nazi Alman propagandasında önemli bir yer işgal etmiştir ve belirsiz ve biçimsiz filmler Nazi düşüncesine

9 Kübik: küp ve kesme biçiminde olan, kübizim akımına uyularak yapılan (Kübik, 2018).



göre dünya üzerinde etkide bulunamazlar. Bir film ulusal değerleri ne kadar yakından yansıtır o derece dünyayı etkileme şansı büyür (Kallis, 2005, ss. 19-26). Atilla İlhan da “Fuar Çağrışimleri” başlıklı yazısında İzmir Fuarı’na savaş yıllarında Nazi Almanya’sının “küstah ihtişamı”yla katıldığını belirtmiş “savaş boyunca düşman ülkelerin pavyonlarında, yaman propaganda filmleri bedava gösterilir; çocuk çocuk amacın farkında olmadan, açık hava sinemalarını doldururdu” ifadeleriyle Alman propagandasına dikkat çekmişti (İlhan, 1982; Akçura, 2009, s.97’de aktarıldığı gibi). Almanya’nın da istediği, insanların yoğun katılım gerçekleştirmesi ve gücünü kamuoyu nezdinde “muhteşem” olarak göstermekti. Alman yetkililer propaganda filmleri, basın-yayın ve kültürel faaliyetlerle Almanya’nın “yumuşak gücünü” ön plana çıkarmak istemişti. Bir nevi kamu diplomasisi yürütülmeye çalışılmış nitekim kısmi başarılar da elde etmişti.

Sonuç

Almanya ile İngiltere ve Fransa arasında savaş öncesinde başlayan rekabet ve çatışma, savaş süresince de şiddetli bir şekilde devam etmiş; siyasi, ekonomik, askeri faaliyetlerinin yanında propaganda ve istihbarat da önemli bir yer işgal etmişti. II. Dünya Savaşı devam ederken, Müttefikler, bir an önce savaşa girmesi için Türkiye’ye baskı yaparken Almanya ise Türkiye’nin ya yanında savaşa girmesini ya da tarafsız kalmasını arzulamıştı. 1943 yılında artık savaş müttefikler lehine gelişmeye başlamış olsa da mihver devletler de halen Türkiye’ye zarar verebilecek konumdaydı. Bundan dolayı Türkiye, “aktif tarafsızlık politikasını” sürdürerek gerek müttefik gerek mihver devletlerin tepkisini minimum seviyede tutmak istemişti.

Türkiye, savaşa doğrudan müdahil olmadığı için hem müttefik hem de mihver devletlerin adeta propaganda arenasına haline gelmişti. Her iki taraf da basın-yayın, sergi ve fuar gibi alanlarda kültürel çalışmalarda propagandalarını yoğunlaştırmıştı. 1942 yılından itibaren Alman yetkililer, Yeni Alman Mimarisini, adı altında çeşitli Avrupa ülkelerinde olduğu gibi Türkiye’de de sergiler açmıştı. Alman propagandasının temel amacı Türkiye’nin mihver devletler safında savaşa girmesini (veya tarafsız kalmasını) sağlamaktı. Fakat tüm girişimlere rağmen-I. Dünya Savaşı’nda Alman müttefikliği neticesinde ağır bir yenilgiyle sonuçlanan hezimet unutulmamıştı- Türkiye, savaşa sokulamamıştı. Almanya, “hayat sahası” (Lebens-

raum) politikasını gerçekleştirmek için sadece siyasi, askeri ve diplomatik yolları değil aynı zamanda propaganda faaliyetlerini de yoğun bir şekilde gerçekleştirmişti. Amaca ulaşmak için basın-yayın, eğitim, kültürel ve diğer alanlarda “üstün” Alman gücü, kitlelere benimsetilmek istenilmişti. Nazi Almanya’sının “yeni” olarak hem iç hem de dış kamuoyuna sunduğu alanlardan biri de mimari yapılar olmuştu.

Ankara ardından da İstanbul’da açılan mimari sergi ile Almanya’nın her alanda olduğu gibi mimari alanında da “büyük bir güç” olduğu kanısı oluşturulmaya çalışılmıştı. Ankara Sergi Evi’nde Alman mimari eserlerinin resimlerini ve küçük boyutlarda yapılmış örnekleri sergilenmişti. Almanların, Sovyetler karşısında ağır yenilgiler alması ve geri çekilmesi Hitler’in propagandasına rağmen, gerçekleri değiştirememişti. Savaş ortamında kültürel alanda Türkiye’de ciddi bir Alman eğilimi ortaya çıkmıştı. Özellikle çok sayıda Türk öğrencisinin Almanya’da eğitim-öğrenim görmesi, Alman uzmanların Türkiye’de istihdam edilmesi, Alman taraftarı basın mensuplarının lehte yayınları, Alman kamu diplomasisinin oluşmasına zemin hazırlamıştı. Nitekim müttefik ve mihver devletler arasındaki rekabette tüm kamuoyuna hitap etmekten ziyade elit bir kesime ulaşmaya çalışılmıştı. Basın, siyasi, askeri, üniversite vs. mensupları birinci öncelik olmuştu. Söz konusu etkili kesimler ikna edildikten sonra geri kalan kesimi taraftar yapmak çok daha kolay olacaktı. Bundan dolayı Alman propagandası için önemli bir enstrüman olan mimari, sadece Türkiye’de değil diğer Avrupa ülkelerinde de (Macaristan, Portekiz, Danimarka, Bulgaristan ve İspanya’da) gösterilmişti.

Alman Büyükelçisi Papen, serginin açılışında geleceği için savaşan ve barışı temin etmek için mücadele eden bir ülke olarak Almanya’yı tanımlamıştı. Hâlbuki Almanya, barışı ortadan kaldıran, devletlere saldıran ve “hayat sahası” için savaşan bir ülke konumundaydı. Buna rağmen etkili Alman propagandası tüm şiddetiyle devam etmişti. Nazi Partisi, tarafından ideolojik ve propaganda amacıyla kullanılan Yeni Alman Mimarisini, rejimi temsil ettiği gibi “yeni” kavramı çerçevesinde özgün bir mimari ortaya koyduğunu iddia etmişti. Ankara ve İstanbul’da açılan sergi ile her alanda olduğu gibi mimaride de “üstün Alman ırkı”nın başarısı olarak sunulmaya çalışılmıştı. Nazi Almanya’sı, mimari yapıları ideolojik bir erk olarak kullanıp açık bir şekilde rejim lehinde propaganda aracı yapmıştı. Bu da mimarinin yalnızca



bir propaganda yöntemi olmadığını aynı zamanda gerek yabancı devletler gerekse devletin kendi gücünü görüp etkilenmesini sağlamıştı.

Totaliter mimari anlayışı benimseyen Nazi Almanya’sı ideolojisini güçlendirmek ve yaygınlaştırmak için gerektiğinde yumuşak gerektiğinde de zorlayıcı yöntemlerle bir kültür hegemonyası oluşturmaya çalışmıştı. Her yerde aynı olan ve tek bir merkezden idare edilen bir sistem benimseyen Nazi yönetimi, güzel sanatlarda olduğu gibi mimaride de ırkçılığı esas alan bir anlayış geliştirmişti. Naziler, her ne kadar mimaride “yeni” bir anlayış benimsediğini iddia etse de eski Yunan ve Roma İmparatorluğu’ndan esinlenilmişti. Dolayısıyla eskiden var olan mimari anlayışlar yeni format veya söylemlerle tekdüze bir anlayış ile ve zorla benimsetilmeye çalışılmıştı. Naziler, hâkim oldukları bölgelerde mimarideki ırkçı teorilerini zorla gerçekleştirmek isterken diğer taraftan da yumuşak güç unsurunu kullanarak örneğin Türkiye gibi tarafsız ülkelerde ise “Yeni Alman mimari” anlayışını empoze etmeye çalışmıştı. Nazi Almanya’sında sanat, insanları etkilemek için önemli bir araç olarak kullanıldığı gibi mimari eserlerle de kitleleri cezbetmeyi hedeflemişti. Siyasî ve sosyal organizasyonların ırk kategorilerine dayanması gerektiği doktrini, Hitler’in öncülüğünde Nazi Almanya’sında doruğa çıkmıştı.

Her mimar veya iktidar kendi fikirlerini, düşüncelerini ve hislerini ortaya koyduğu eserler ile kitlelere hitap etmeyi tercih etmektedir. Vurgulanmak veya verilmek istenen mesaj, sanat eserleri aracılığıyla toplumlara adeta enjekte edilir. Söz konusu mesaj bazen beyaz bazen de gri propaganda aracılığıyla kitlelere ulaştırılmaya çalışılmış ve kitleler de “gönüllülük” esasî çerçevesinde mesajı algılamıştı. Toplumun büyük çoğunluğu, totaliter Nazi rejiminin propagandasına maruz kaldığının farkında olmazsa da Türk devlet yetkilileri durumun farkındaydı. Nitekim izlenen aktif tarafsızlık politikasının gereği olarak aynı tarihlerde İngiliz mimari sergisine de izin verilmişti.

Her propagandanın başarısı dolaylı ya da dolaysız etkisi üzerinden ölçülmektedir. İkinci Dünya Savaşı yıllarında Nazi iktidarının Türkiye’ye yönelik aktif tarafsızlık siyasetinden ayrılarak, Nazi safhalarında sıcak savaşa girmesine yönelik siyasî, askeri ve diplomatik baskıları, Milli Şef İsmet İnönü’nün başarılı diplomasisi sayesinde pasifize ve bertaraf edilmiştir. Ancak savaş yıllarında Türkiye’de yeni bir mimari üslup arayışında olan yerli

ve yabancı mimarlar arasındaki “Her iyi mimari millidir; ya da her milli mimari iyidir.” tartışmalarının yaşandığı kültürel ve akademik ortamda Ankara ve İstanbul’da gerçekleşen Yeni Alman Mimarisi sergileri, sonraki yıllarda adı konan İkinci Ulusal Mimari akımının veya Milliyetçi Mimari üslubunun mimariye bakış açısında etkili olduğu söylenilmektedir. 1944 tarihinde inşaatına başlanan ancak tamamlanması 1953’te gerçekleşen Anıtkabir, yapımı maddi imkansızlıklar nedeniyle çok uzun yıllara yayılan Çanakkale Şehitliği ve İstanbul Üniversitesi Laleli Fen-Edebiyat Fakültesi kampüsü binası, anıtsallık, kütle, altın oran, totem etkisi gibi özellikleriyle İkinci Mimari üslubun ikonik örnekleri olarak kabul edilmektedir.

Kaynakça

- 1943 İzmir Fuarı. *Arkitekt*, 143/144, 241-245.
- Akçura, G.(2009). *Türkiye sergicilik ve fuarcılık tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı-TÜYAP.
- Alman Büyük Mimari Sergisi. [ilan]. (1943, 2 Şubat). *Akşam*, s.5.
- Alman Mimari Sergisi bugün açılıyor. (1943, 2 Mayıs) *Vakit*, s.1, 3, 4.
- Alman Mimari Sergisi dün halka açıldı. (1943, 3 Mayıs). *Vakit*, s. 1,5.
- Alman Sergisi. (1943, 2 Şubat). *Ulus*, s.4.
- Alman Şehir Mimarisi Sergisi bugün açılıyor. (1943, 31 Ocak). *Ulus*, s.1,3.
- Ankara’da Alman Mimari Sergisi. (1943, 1 Şubat). *Vakit*, s.4
- Ankara’da Alman Mimari Sergisi. [Haberler]. (1943). *Arkitekt*, 133/134, 50.
- Antoszczyszyn, M. (2017). Manipulations of totalitarian Nazi architecture. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 245, 1-10.
- Arı, T. (2004). *Uluslararası ilişkiler teorileri*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Aydın Tarihi, (1943, 1-28 Şubat). *111*, 381-382.
- Aydın Tarihi, (1943, 1-31 Ocak). *110*, 12-18, 35.
- Bir Başkent’in Oluşumu. (2010). *Goethe –Institut*. 24.02.2018 tarihinde <http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/arc/bon/trindex.htm> adresinden erişildi.
- Bonatz, P. (1943). Yeni Alman Mimarisi. *Arkitekt*, 135/136, 71-75.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve propaganda kitle kültürü çağında politik imge*. (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



- Cull, N. J., Culbert, D. ve Welch, D. (2003). *Propaganda and mass persuasion, a historical encyclopedia, 1500 to the present*. California: ABC-CLIO, Inc.
- Eminönü Halkevinde Yeni Alman Mimarisi Sergisi. [ilan]. (1943, 15 Mayıs). *Vakit*, s.6
- Emre, G. (1990). Nazi mimari sergisi. *Tarih ve Toplum*, 76, 20-22.
- Gezer, Ö. (2017). Sanat siyaset ilişkisi: propaganda ve protesto. *İdil*, 6(39), 3091-3110.
- Glasneck, J. (1976). *Türkiye'de faşist Alman propagandası*. Ankara: Onur Yayınları.
- Gurallar, N. (2015). Tarihselcilik-tarihsicilik [Historicism]: Bir mimarlık terminoloji tartışması ve 2000'ler Türkiye'sinde tarihsici mimarlık. *METU JFA*, 2(32/2), 191-204.
- Heywood, A. (2017). *Siyaset*. (B. Özipek, B. Seçilmişoğlu, A.Yayla ve H. Y. Başdemir, Çev.) Ankara: Liberta Yayınları.
- Hitler, A. (2005). *Kavgam*. (H.C. Yalçın Çev.). İstanbul: Manifesto Kitap.
- İlhan, A. (1982, 29 Ağustos). Fuar çağrışımları. *Milliyet Sanat*. İnönü Alman mimari sergisinde. (1943, 20 Şubat), *Ulus*, s.1.
- İstanbul'da açılan İngiliz mimarlık sergisi münasebetile. (1944, 12 Kasım). *Arkitekt*, 11/12, 260-261.
- Kalemler, H. (2016). Türkiye Paris Başkonsolosunun raporuna göre İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanların Paris'i işgali. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 12(24), 31-56.
- Kallis, A. A. (2005). *Nazi propaganda and the Second World War*. New York: Palgrave Macmillan.
- Karabekir, K. (2009). *Günlükler (1906-1948) (C.2)*. İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Kararlar Daire Başkanlığı (1928-) Fonu. (10.11.1942). (Dosya No: 30.18/173.196.12). T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Cumhuriyet Arşivi Daire Başkanlığı (BCA), Ankara.
- Kararlar Daire Başkanlığı (1928-). Fonu. (8.9.1943). (Dosya No: 30.18.1.2./102.64.15), T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Cumhuriyet Arşivi Daire Başkanlığı (BCA), Ankara.
- Kılıç, S. (2005). *Türk-Alman ilişkileri ve Türkiye'deki Alman okulları (1852'den 1945'e kadar)*. Ankara: Atam Yayınları.
- Knatchbull-Hugessen, H. (2017). *Barişta ve savaşta bir diplomat: Büyük Britanya'nın Türkiye büyükelçisi Sir Hughe Knatchbull Hugessen'in anıları*. (A. Özgiray, Çev.). İzmir: Er Yayıncılık.
- Koçak, C. (2010). *Türkiye'de milli şef dönemi (1938-1945) (C.2)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kurtbay, N. (1943, 2 Mayıs). Alman mimarisinin karakteri hakkında Profesör Bonat ile bir konuşma, *Vakit*, s.3.
- Kübik.(2018).Türk Dil Kurumu. 24.2 2018 tarihinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b20fb96e0b3a9.32752327 adresinden erişildi.
- Machiavelli, N. (2013). *Prens*. (A. Tolga, Çev.) Ankara: Say Yayınları.
- Moore, C. (2010). *Propaganda prints a history of art in the service of social and political change*. London: A&C Black Publishers Limited.
- Mortaş, A. (1943). Yeni Alman mimari sergisi. *Arkitekt*, 135/136, 67-70.
- Nafia vekilimiz yeni Alman mimarisi sergisini dün açtı [Haber]. (1943, 1 Şubat). *Ulus*, s. 1, 3
- Qualter, T. H. (1980). Propaganda teorisi ve propagandanın gelişimi. (Ü. Oskay, Çev.) *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 35(1), 255-307.
- Rado, Ş. (1943, 22 Nisan). Binalarımız ve güvercinlerimiz. *Akşam*, s.2.
- Seydi, S.(2006). *1939-1945 zor yıllar!*. Ankara: Asil Yayın.
- Speer, A. (1942). *Neue Deutsche Baukunst*. Berlin: Volk Und Reich Verlag.
- Speer, A. (1970). *Inside the third reich*. R. Winston ve C. Winston (Çev.). New York and Toronto: Macmillan.
- Us, A. (1943, 2 Şubat). Alman sergisi. *Vakit*, s.4.
- Vâ-Nû. (1943, 7 Mayıs). Yeni Alman mimarisi. *Akşam*, s.1
- Yaman Z. Y. (2011). Siyasi/estetik gösterge olarak kamusal alanda anıt ve heykel. *METU, JFA*, 28(1), 69-98.
- Yeni Alman mimarisi sergisi, (1943, 1 Mayıs). *Akşam*, s.1
- Yeni Alman mimarisi sergisi [ilan]. (1943, 1 Mayıs). *Akşam*, s.1.
- Yeşilkaya N. G. (1997). *İdeoloji mimarlık ilişkisi ve Türkiye'de halkevi binaları (1932-1946)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü, Ankara.